

## “*BİR KENTLİ GÖÇEBE*” : CEMAL SÜREYA *Göçebe*'nin Yazımsal Kodları Üzerine Düşünceler\*

Kemal ÖZMEN\*\*

“*Sürekli bir sürgün duygusu içindeyim.*”

Cemal Süreya

*"Ahlak alanına giren şeyi özgürce ifade etmek  
bir yazarda gördüğüm cesaretlerin en büyüğüdür."*

Guillaume Apollinaire

### UN “*CITADIN ERRANT*”: CEMAL SÜREYA Réflexions sur les codes littéraires de “*L'Errant*”

La littérature turque moderne étant marquée au cours de son évolution par d'incessantes influences, réactions et ruptures doit beaucoup aux apports extérieurs, occidentaux notamment. Suite aux premières démarches novatrices des poètes de la génération dite « Garip » dans les années 1940, le milieu de l'année 1950 voit apparaître un nouvel essor poétique dit « Second renouveau » animé par un groupe de poètes novateurs et contestataires (Cemal Süreya, Turgut Uyar, Edip Cansever, Ece Ayhan, İlhan Berk) ; largement ouvert aux conceptions poétiques modernistes, le mouvement soulève de vives controverses et finit par transformer notre poésie moderne. Cemal Süreya, ardent promoteur du mouvement, publie en 1958 son premier recueil de poèmes, *Üvercinka*, qui, par la nouveauté de son discours suscite un vaste écho dans les milieux littéraires. Quant à *Göçebe*, son second recueil, publié en 1965, s'il est accueilli avec moins d'intérêt par rapport à *Üvercinka*, il demeure pourtant plus révélateur des spécificités de sa poésie. Le titre du recueil, *Göçebe* (L'Errant), renvoie aux années de « migration forcée et réinstallation » à laquelle est soumise sa famille en 1938 alors qu'il était âgé de sept ans, ainsi qu'à sa vision du monde inconstante due à de massifs déplacements et à son style d'écriture changeant et discontinu. Le sentiment de « déracinement » découlant de l'exil et s'intériorisant intellectuellement au fur et à mesure ranime son anticonformisme sur le plan moral et esthétique/littéraire. Les nouvelles techniques d'expression poétiques du Second renouveau (écriture fragmentaire, rapprochements inattendus, incertitude et ambiguïté du discours, inventions lexicales) se reflètent également dans *Göçebe*. Une étude des sources s'impose à cet égard pour révéler les références implicites d'ordre littéraire et culturel que Süreya met en dialogue avec ses propres « traces ». Apollinaire, poète d'« âme errante » comme Süreya, semble marquer de son empreinte *Göçebe* par son écriture novatrice (discours décousu et fragmenté, images et évocations insolites, accents ironiques et érotiques). Le discours érotique de Süreya inspiré de l'érotisme occidentale moderne (Sade, Apollinaire, surréalisme) tente d'ouvrir par des images fascinantes et évocatrices un espace de liberté à la sexualité marginalisée dans la littérature de l'époque. Quant au réseau complexe de l'espace intertextuel de *Göçebe* dont le décryptage appelle une lecture attentive et une connaissance érudite recèle une surprenante variété. Des similitudes observées au niveau d'images, d'expression, de vers et de thèmes avec les poètes

\* Geliş tarihi: 15.12.2021 – Kabul tarihi: 10.01.2022

\*\* Prof.Dr.,Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü Emekli Öğretim Üyesi.  
[kemozm@yahoo.fr](mailto:kemozm@yahoo.fr) ORCID:0000-0002-4323-5374

turcs et français permettent d'élucider la structure dialogique et polyphonique de *Göçebe*.

**Mots-clés:** « *Second renouveau* », *Cemal Süreya*, *exil*, *errance*, « *Göçebe* », *Apollinaire*, *erotisme*, *intertextualité*

## CEMAL SÜREYA, AN URBAN MIGRANT

### Thoughts on the Literary Codes of *Göçebe*

Modern Turkish literature which evolved through effects, reactions and breaking points owes a lot to the contributions made by the West. Following the 'Garip' movement bringing in a Western style to poetry in the 1940's, in the mid 1950's a new and discordant poetic movement appears through poets like Cemal Süreya, Turgut Uyar, Edip Cansever, Ece Ayhan, and İlhan Berk. The movement influenced by a Western modernist view of poetry contributes to a lively debate during which Turkish poetry changes fundamentally. The book of poetry entitled *Üvercinka* published by one of the pioneers of the movement, Cemal Süreya in 1958 resonated within literary circles due to its unconventional discourse. *Göçebe*, his second book, published in 1965 receives relatively less attention but nonetheless carries important 'clues' about the structural properties of poetry. *Göçebe* (meaning migrant in Turkish) is a reference to the unavoidable migration and settlement that Süreya's family was subjected to when he was 7 years old, as well as a reference to his world vision shaped through constant relocation and his everchanging, disjointed writing style. The feeling of being deracinated that is internalized intellectually through time, also establishes the ground for Süreya's rejection of the aesthetic/literary traditional approaches. The new expressive approaches of the Second New can also be noted in *Göçebe*. Thus, it becomes necessary to undertake research to understand Süreya's intellectual and literary formation through an analysis of the covert references Süreya inserted into the discourse through his reflection of self and the literary codes. Apollinaire, a poet with migrant soul like Süreya's, seems to have influenced *Göçebe* with his innovative language. Süreya's erotic discourse inspired by the modern Western erotic endeavors to create a free space for eroticism that is marginalized in Turkish literature through flamboyant and evocative symbols. *Göçebe*'s analysis requires a careful reading and its intertextual space that requires extensive field knowledge contains a dazzling variety. The similarities between Turkish and French poets in terms of symbols, expression, verse and themes allows us to see the multivocal and discursive structure of *Göçebe* in the details.

**Keywords:** « *Second New* », *Cemal Süreya*, *exil*, *migration*, « *Göçebe* », *Apollinaire*, *erotism*, *intertextuality*

## Giriş

1950'li yılların ortalarına doğru edebiyat gündemine bir meteor gibi düşen İkinci Yeni hareketi şiir diline getirdiği yenilikler kadar, gördüğü tepkilerle de eşine az rastlanır bir tartışma ortamı yaratır. Yoğun biçimde yıllara yayılarak süren tartışmalar, bir yanı sıra şiire yeni alanlar açarak şiir dilinin sınırlarının ve ifade olanaklarını genişlemesine katkı sağlarken, bir yanı sıra da 1950 öncesi şiirimizdeki geleneksel temsil ve anlatım biçimlerinin sorgulanmasına zemin hazırlar.<sup>1</sup> 1950'lere kadar ülkemizde "şiir dili" üzerine yapılmış kuramsal çalışma eksikliği nedeniyle, bu dönemde daha çok "dış kaynaklar" üzerinden keşfedilen yeni "şiir dili" sanki İkinci Yeni şairlerinin kendi kendilerince buldukları bir "dil" sanılmıştır. Oysa, bu "yeni dil" şaşırtıcı soyutlama ve dilsel sapmalarla, özgür çağrışımlı ayrışik imgelerle, çoğul okumaya elverişli kopuk-parçalı söylemiyle XIX. yüzyılın son çeyreğinden itibaren Batı'da (Fransa) başlayan ve XX. yüzyılın başlarındaki avangardist hareketlerle biçimlenen modernist dünya görüşünden (kübizm, dada,

gerçeküstüçülük) geniş ölçüde etkilenmiştir. Bu nedenle, İkinci Yeni şiiriyle gelen “özgünlüğü”, bu şiirin genel ilkelerinde değil, şairlerimizin kendi mizaç, dünyü görüşü ve duyarlılıklarında ifadesini bulan “yeni” şiir dillerinde aramak yerinde olur.

1950’li yılların sonlarına doğru, sert tartışmalar arasında İkinci Yeni şairlerinin kitapları peş peşe yayımlanır. 1958’de Cemal Süreya Üvercinka’yı, İlhan Berk *Galile Denizi*’ni, Edip Cansever *Umutsuzlar Parkı*’nı; 1959’da Turgut Uyar Dünyanın En Güzel *Arabistanı*’nı, Ece Ayhan *Kınar Hanım’ın Denizleri*’ni, Ülkü Tamer de *Soğuk Otların Altında*’yı yayımlar. Şiir kitapları yayımlandıkça, tartışmaların odağındaki şairlerin giderek şiir anlayışlarını da belirginleştirdikleri görülür. Cemal Süreya büyük ilgi gören Üvercinka’nın yayımlanmasından yedi yıl sonra, 1965’te ikinci şiir kitabı *Göçebe*’yi yayımlar. On yedi şiirden oluşan kitap Üvercinka’nın gölgesinde, yüzeysel değerlendirmeler arasında sıkışır kalır.<sup>2</sup> 1966’da Türk Dil Kurumu Şiir Ödülü’nü alması da kitabın sonraki yıllardaki yazgısına olumlu bir katkı yapmaz. Oysa, Cemal Süreya’nın kitabına koyduğu *Göçebe* adı, hem ailesinin tabi tutulduğu “zorunlu göç”ün yol açtığı çocukluk travmalarıyla örselemiş hayatından örtülü izler taşır, hem de yeni bir “var olma” biçimi olarak, değişkenlik, süreksizlik temelinde şiirin ana yönelişlerini ele veren “*ipuçları*”nı taşır. Bu inceleme *Göçebe*’nin gölgede kalmış “yazınsal kodlar”ını, örtülü “kaynaklar”ını “kaynak eleştirisi” çerçevesinde açığa çıkarmayı amaçlamaktadır.

### İkinci Yeni’den *Göçebe*’ye...

Batı’daki sanatsal/yazınsal gelişmelere oranla geç kalmış bir hamle de olsa, Modern “dünyanın gerçekliği”ni yansıtmaya yönelik yeni ifade ve temsil biçimleri peşindeki İkinci Yeni hareketi ilk kez şiirimizde estetik yanı kadar, düşünsel boyutuyla da verimli bir yaratıcılık ve üretkenlik dönemini başlatır. 1957-1970 yılları arasında dergi ve gazetelerde yayımlanan yazı sayısı 400’ün üstündedir<sup>3</sup>. Asım Bezirci’nin İkinci Yeni Olayı (1974), Attila İlhan’ın İkinci Yeni Savaşı (1983), Muzaffer Erdost’un İkinci Yeni Yazıları (1997) ve Memet Fuat’ın İkinci Yeni Tartışması (2000) kitapları yanında, hareketin öncü şairleri Cemal Süreya’nın Şapkam Dolu Çiçekle (1976) ve *Günübirlikler*’i (1982), Turgut Uyar’ın *Korkulu Uсталık*’ı (ölümünden sonra, 2009), Edip Cansever’in *Gül Dönüyor Avucumda* (ölümünden sonra, 1987) ve *Şiiri Şiirle Ölçmek*’i (ölümünden sonra, 2009), İlhan Berk’in *Kült Kitap* (1998) ve *Şiirin Çizdiği* (ölümünden sonra, 2019) gibi büyük bölümü sonradan kitaplaştırılan deneme ve eleştiri yazıları da düşünüldüğünde, şiirimizdeki bu modernist hareketin yazınsal ve düşünsel kapsayıcılığı daha iyi anlaşılır. Sosyolog Ünsal Oskay şöyle yazar: “*İkinci Yeni*’ diye adlandırdığımız olgu (...) bu aydınların (İkinci Yeni hareketinin öncüleri) Batılı sanat ve düşünce kaynakları ile belki sayıca sınırlı ama çok derinlikli tanışmasının ürünüdür (...) Onların şiiri, bu yüzden bence bugün bile şiirimizin aşılmamış ufkudur. Şiirimizde, öykücülüğümüzde ilk bilinçli, derinlikli moderniteyi onlar oluşturdu (...)”<sup>4</sup>, ilk kapsamlı ve kalıcı dönüşümü de... Cemal Süreya’nın gözlemi de bu yöndedir: “... (İkinci Yeni) kendinden önceki kuşağın şairlerini bile etkiledi. Demek Türk şiirinin böyle bir devinime gereksinimi vardı. Yani Türkçenin içinden, derininden gelen iç-seslere”<sup>5</sup> ... Cemal Süreya’nın da ilk şiir kitabı Üvercinka’yı yayımladığı 1958 yılından başlayarak,<sup>6</sup> genel çerçevede şiirsel üretkenlikteki dikkat çekici artış bu “iç-sesler”in bir çağırısı olsa gerekir. Üvercinka’yla İkinci Yeni kuşağı “kendi şairi”ni bulur<sup>7</sup>, Cemal Süreya da “kendi sesi”ni...

İkinci Yeni Hareketi'ni, "...toplumdan kaçan, sinik bir şiir; yanlış tercüme hareketi; şiir geleneğimizde bir halka oluşturmayan ithal şiir"<sup>8</sup> diyerek olumsuzlayanlar ise, şiirin bir tek türlü yazılacağına inanmış olmanın naif inancı içinde yaratıcı bir "dönüştürme" edimi olan "etkilenme"yi "taklitçilik"e, "bir şey söylemeyen (...) anlamsız şiir"e indirgeme kolaylığına düşerler. İkinci Yeni şiirinin özellikleri ile, dış kaynaklarına yönelik "köksüzlük" ve "taklit" suçlamalarının süreç içinde hareketin düşünsel ve yazınsal planda yenilikçi çerçevesinin doğru anlaşılmasına sekte vurduğu söylenebilir.<sup>9</sup>

İri bir broşür kalınlığındaki *Göçebe*'nin tartışmaların hız kestiği 1965'te yayımlanması, Üvercinka'nın yarattığı geniş ilgi nedeniyle beklentisi yükselmiş bir kesim okurda ve kimi eleştirmenlerde göreceli bir düş kırıklığı yaratır. Görüş ortaktır: Üvercinka'nın gölgesi düşmüştür *Göçebe*'nin üstüne. "*Cemal'in ikinci kitabı cömert topraklar gibi gür ve cesur olmalıydı (...) O ise karar vermemiş gibi (...) Çevresini bu kadar hesaplayan bir şair olmamalıydı Cemal*"; *Göçebe* bir bölüğe göre 'apaçık bir gelişmenin ürünü, en az 'Üvercinka' kadar beğenilecek yaygın şiir tadlarının kaynağı'dır. (Oysa) "*Göçebe*'yle gelen Cemal Süreya'nın hâlâ eskimek bilmeyen, başının belası o Üvercinka korkusudur (...) Cemal Süreya'nın 'kendi çiçeklerinden ürküşü' " (Tarık Dursun K.). Kitabı beğenenler de, kitabı eleştirenler gibi genellemelere, hiçbir şey açıklamayan açıklamalara sarılırlar: "*Okunduğça tadına varılan şiirler. Ama ancak şiir denilen tatlı tedirginliği bilenlerin tadına varacakları şiirler*" (...) *Peki kim sever 'Göçebe'yi? Şairler sever. Apollinaire okusaydı mutlaka severdi. Lorca da*" (Ülkü Tamer); "*Göçebe'nin tüm şiirleri bu sonuçlanmamış tarih ve coğrafya araştırmasının izlerini taşır. Ama ipuçları bizi bir senteze götürmez (...) Genel bir tarih coğrafya okumasının notlarıdır adeta Göçebe. Kitaba adını veren Göçebe'de tarih ve coğrafya derlenir, toparlanır*" (Metin Celal); "*ülkemin dört bir yanından topladığı görünüm, izlenimlerle kolay unutulmayacak bir memleket şiiri*" (Ahmet Köksal); "*'Göçebe' şiiri Anadolu insanını kapsama amacıyla yazılmıştır. Mısra kurmadaki ustalığını bu nitelikte şiir kurmaya yöneltince şiiri serpilmiş (Doğan Hızlan); Cemal Süreya'nın anlamsızında ürperten, belirten, duygulandıran bir yenilik var (Mehmet Kemal)*".<sup>10</sup> Cemal Süreya ise, 1966'da *Göçebe*'yle ilgili yaptığı bir değerlendirmede, "eleştirmen"lerin daha sonraki dönemlerde de atladığı çok ilginç bir tespit yapar: "...(*Göçebe*) "*Bundan sonraki doğrultum hakkında da ipuçlarını taşıyor*"<sup>11</sup>. Bu ilginç cümlenin Cemal Süreya'nın bundan önceki "doğrultu"su "*hakkında da*" bir dizi "*ipuçlarını*" taşıdığına kuşku yoktur.

### **Göçebe: "Kendi izleri"nde kendini arayış...**

"*Paris Köylüsü*" adlı anlatısında saf bir köylü bakışıyla Paris'in gizemli mekânlarını dolaşarak keşfe çıkan Louis Aragon gibi, Cemal Süreya da 35'li yaşlarında, çocuk hafızasına kazınan "sürgün" travmasını tarihi, coğrafyayı, insan yüzlerini, gündelik hayatı plastik bir dil ve sinematografik kesitlerle şiirine katar. Aragon'un "*modern mitoloji*" diye andığı bu yeni şiirsel vizyonun bir başka "*kentli göçebe*"yle, XX. yüzyılın "göçebe ruh"lu şairi Guillaume Apollinaire'le yakınlığı ise herhangi bir etkilenmeden fazla bir şeydir.

Cemal Süreya'nın "göçmen" / "sürgün" kimliği *Göçebe*'de baskın bir öğe olarak ortaya çıkmaz; ancak, kıta sahanlığı gibi dipten dibe sürdüğü belli belirsiz hissedilir. 1938'de yedi yaşındayken Erzincan'dan başlayan aile "sürgün"lüğü Bilecik'te yirmi yıl "zorunlu

ikamet”le sürer.<sup>12</sup> Ailesi Dersim olaylarının ardından Orta ve Batı Anadolu’ya “zorunlu iskân”a gönderilen on binlerce Kürt ve Alevi kökenli aile arasında yer alsada, ailenin sürgüne gönderilme nedeni amcasıyla ilgili münferit bir olay nedeniyledir.<sup>13</sup> Sürgünün altıncı ayında, annesi Gülbeyaz hanımın Bilecik’te genç yaşta ölmesiyle “köklerinden kopartılmışlık” duygusu küçük Cemalettin’in çocuk ruhunda derin bir travma olarak yer eder. Bir kâbusa dönüşen üvey anne imajı,<sup>14</sup> kapatılmışlık duygusuyla özdeşleşen parasız yatılı öğrencilik yılları, etnik kimliğini açığa vurma tedirginliğiyle gelen uyumsuzluk ve iç çatışması erken yaşlardan başlayarak onu kaçmaya, içe kapanmaya, bir “iç göç”e değil, muhalif bir zihinsel/yazınsal yaratıcılığın içine iter.<sup>15</sup> Nitekim, daha sonraları sert kopuşlarla süreksizleşen evlilikleri ve mesleki nedenlerle yaşadığı “coğrafi” yer değiştirmeler de (mesleki göçebelik)<sup>16</sup> onu evlilik ve kariyere dayalı konformist bir “yerleşik düzen”in karşı kutbunda, yeni bir var olma düşüncesiyle, huzursuz, kavgacı ve kırılğan mizacıyla uyumlu, “günübirlik” hazlarla renklenmiş yazınsal bir “bohem”in içine çeker. Cemal Süreya da sürgünle yazma eylemi, en genel anlamıyla edebiyat/şiir arasındaki ilişki doğal, doğrudan ve gereklidir.<sup>17</sup> Tarihin öngörülemez gel gitleriyle savrulan bir hayatta yazmanın dışında ne unutturabilir ki insana göçebeliliğini ve “*Büyük yalnızlığı dünyamın*”<sup>18</sup>?

Cemal Süreya *Göçebe*’nin yayımlanmasından bir yıl sonra, bir söyleşisinde, şiirinin yöneldiği “doğrultu”yu ele veren “*ipuçları*”na yönelik bir ilk değerlendirme yapar: “*Üvercinka*’daki şiirlerimin çoğu aşk şiiriydi. ‘*Göçebe*’de daha geniş bir alana yayıyorum şiirimi. ‘*Göçebe*’ çok daha iyi bir kitap. Bundan sonraki doğrultum hakkında da ipuçlarını taşıyor.”<sup>19</sup> Bu görüşlerine 1986’da yaptığı bir başka söyleşisiyle daha fazla açıklık getirir: “(...) *Göçebe*’deki şiirleri 27 Mayıs devriminden sonra yazmışım. 1960 Anayasasının gökyüzünü ‘içime çekiyorum’. O arada Avrupa’ya gidip gelmişim. *Göçebe*’yi (yani o şiiri) Paris’te tamamladım. Bu kitabımda daha bilinçliyim. Kendime bir yol seçmiş gibiyim. Yine de iki türlü şiir yazıyorum. İki yanım var, ikisini de bastıramıyorum sanki”.<sup>20</sup> Cemal Süreya’da aşk ve erotizmle somutlaşan “bireysel” ile, en geniş anlamıyla Anadolu’dan, -kimi zaman dünyadan-, yansıyan görüntülerle birleşen “toplumsal”ın iç içeliği şiirinin de en baskın öğesi olarak ortaya çıkacaktır. Muzaffer Erdost’un belirlemesi çok yerindedir: “*Cemal bir ara aşk şiiri ile çarpışan toplum şiirini alt alta getirerek okuru şaşırtıyor; böylece iki kutbun alt alta gelmesiyle -bir bakıma kolaylıkla- şiire kapalı açık bir hava katıyor...*”<sup>21</sup> Cemal Süreya da bunu doğrular: “*Toplumsal ya da toplumcu bir yön var benim şiirlerimde... Ama doğrudan doğruya değil de dolaylı olarak (...) Bununla birlikte, şiirin toplumsal olması diye kesin bir zorunluluk yok (...) Şiir yaşamımızın her yanıyla ilgili olabilir. Niye sadece ‘dava’ aracı niteliğiyle sınırlayalım onu*”<sup>22</sup>. Cemal Süreya tüm yaşamı boyunca bu ilkeye sıkı sıkıya bağlı kalacaktır.

*Göçebe*’de “zorunlu göç ve iskân” yıllarından gelen izler bulanıklaştırılmış aile ve çocukluk anılarıyla bir dip akıntısı gibi derinden sürüp gider. Öğle Üstü ve *Göçebe* şiirlerinde süreksizleşen aile bağları/aidiyeti, örşelenmiş çocuk kimliği “isyankâr” bir sestən çok hüznünlü bir hatırlamadır<sup>23</sup>: “*Babası ip yerine yılana çekilmiş / Bir çocuğun çifte korkusu öyledir / Boynundan yavaşça çözülerek / Atkısı bir tambur sesine uzanır // Gökte bir süre kayar gözleri / Öpüşü hançerlenmiş bir kadının / Tutunacak yer bulamayınca / Gider bir ırmakta karar kılar (...) // Ey sevgili yalnızlık / Senin günübirlik sokaklarında / Dopdolmuş bir öğle / Bir kuş serpintisini, ölümün canevine sürgün götürüyor*”<sup>24</sup>.

Alışılmamış bir dizi bağdaştırmayla yaratılan uzak çağrışımlar Bilecik'te sürgünle ölüm arasında yaşanan büyük aile dramının örtülü izlerine bir göndermeden başka nedir ki? : “İp yerine yılana çekilmiş” bir baba, “Öpüşü hançerlenmiş” bir anne ve “*korku*”lar içinde “*boynundan yavaşça (...) Atkısı...*” çözülen bir çocuk, ve hepsi “*sürgün*”e odaklanmış “*yalnızlık*”, “*kuş serpintisi*”, “ölüm”le kurgulanan serbest çağrışımlar... “Sürgün”le kurulan benzer bağdaştırmalar Ülke ve Göçebe şiirlerinde de görülür; “*Sen yüzüne sürgün olduğum kadın*”<sup>25</sup> dizesi zorunlu, vageçilmez bir bağlanmanın ötesinde daha geniş çağrışımları saklar içinde. *Az yaşadıkça da* şiirinde geçen “*Her yüz bir memlekettir*” dizesi düşünüldüğünde, “sürgün”le “ülke”/“*memleket*” arasında bir bağ kurmak abartılı olmasa gerekir. “Sürgünlük”, “göçebelik”, “ölüm” düşüncesinin (annesinin ölümü) bir laytmotif gibi çoğunlukla “çocuk”la ilişkilendirilmesi de ayrıca düşündürücüdür: “*Ölüm bir çeşit sevgiyle uçar / Ölüm uçar çocuk yüzlere / Ben o sokaklardan ne kadar çok geçtim*”<sup>26</sup> ; “... *Yabana mı atıyorum yani seni / Yabana mı atıyorum saat altı buçukları / ‘Çocuk ve Allah’ın en eski baskısını*” (...) *Kuşkusuz artacak yalnızlığım sevgili çocuk / Biliyorsun ben hangi şehirdeysen / Yalnızlığın başkenti orası / Bir de yine sevgili çocuk / (...) Arkada bir su devrile devrile akıyor (...) Ataerkil bir aile gözümü alıyor / Dedelerin yüzlerinde erozyon / Silip götürmüş bütün evetleri // Annelerinse ağızlarında hiyeroglif / Babalarınca ağustoslar atasözleri // Amcalarınca avdan boş dönüyor elleri / Teyzelerse elleriyle yargılıyor gök güzelliğini // Ablalarınca boyunları soru işareti / Ağabeylerse utançlarından emrah // Sıralanmışlar su boylarına / Bıçakla soyuyorlar kelimeleri*<sup>27</sup>. “Sürgün”le gelen olumsuzluklar bir mitik lanet gibi çökmüştür parçalanmış, izleri dağılmış ailenin üstüne. Hayatın “doğal akış”ı sekteye uğramıştır. Uyum, denge, istikrar bozulmuştur. “*Zaten nedense hep bir şehirden bir şehre yolcu*”<sup>28</sup> olduğunu düşünen genç Süreya için “göçebelik” artık zorunlu bir yer değiştirme değil, bir “ruh”tur, bir yaşama biçimidir, ve dönüşerek yazıya da geçecektir.

### “Göçebe ruh”- gezgin biçem

Cemal Süreya'nın “Göçebe/gezgin ruh”u için mekân (gündelik yaşam sahneleri, kent peyzajları, Anadolu coğrafyası) fiziksel alan olmanın ötesinde, içinde sayısız (şiirsel) olasılıkları barındıran bir rezervuardır, ve çoğu zaman yeni bir “kimlik” oluşturmaya yönelik “marjinalite” ile dirsek temasındadır. Bu çerçevede, “antikonformist” duruşuyla ahlaki ve yazınsal/dilsel planda “yerleşik değerler”i ters yüz etmesine, “sınır ihlali” yapmasına, şiirsel yaratıcılığa alışılmamış alanlar açmasına şaşırılmaması gerekir. “Göçebe ruh”un zaman alımlaması da konvansiyonel zaman kategorilerinin dışındadır. Zamanın geçişi çizgisel ve ölçülebilir değil, kopuk, parçalı ve rastlantısaldır. Kronolojik zamandan çok, sıklıkla çağrışımlarla sekteye uğrayan “süre”dir öne çıkan. Nostalji ise hiç yoktur denebilir.

Dünyayı, hayatı, eşyayı algılamadaki bu modernist bakışı şairin devingen ve değişken biçemi üzerinden değerlendirmek yerinde olur. Süreya'nın bitimsiz fiziksel ve zihinsel yer değiştirmeleriyle uyumlu “gezgin” yazım biçimi sonuçta onu kendi yaratısına götüren yazınsal bir yolculuk olarak da düşünülebilir. Süreya'nın değişken mizacıyla uyumlu lirik, akışkan, çoksesli, parçalı, alegori ve simgeyi dışlayan dili *Göçebe*'de iç içe geçmiş anı, izlenim ve düşsel kurgular, alışılmamış bağdaştırmalar, özgür çağrışımlarla, tamamlanmamış duygusu veren dizelerle çok odaklı, zengin bir görsel imge dünyası, dahası bir “tablo-şiir” yaratır.

Sinematografik bakış yer (coğrafya), zaman, olgular, anılar arasında mantıksal bağlar kurmaya gerek duymadan hızlı, şaşırtıcı, rastlantısal geçişlerle gerçeklik algısını değiştirir, şiirsel etkiyi yoğunlaştırır; okura geniş çağrışım alanları sunar; öyle ki, şiir sözcüklerin anlamlarından çok çağrışımlarla kurulur sanki: *"Bu şarkıyı ne zaman duysam aklıma / Sınırlı bir elin uysal bir bardağa / çok yukardan döktüğü bir içki gelir / Sonsuz ve olağanüstü bir bira / Köpüklene köpüklene biçimlendirir / Soyunarak ağlayan bir kadını / Acı bilincinde sonsuzluğun / Ama bırakalım bunları / Yoldan piyade erleri geçiyor tahta bavullarıyla ve büyük yakalarıyla / Ve faytoncuları görüyorum / Yere basışlarındaki ağırlığı azaltmak için / Tanrısal bıyıklarıyla durumlarını paraşütlendiren / Kars tayım bu ne biçim Kars bir kenarda / Pekala yalçınlık iddiasında bulunabilecek bir tepenin üstünde / Kars kalesi yükseliyor..."*<sup>29</sup> Bir kadehe titrek bir elin döktüğü içkinin (bira) kabaran köpüğüyle biçimlenen çıplak kadın bedeni deniz sularının köpüğünden doğan Afrodit'i çağrıştırır donanımlı okura. Ardından gelen dize grupları ise, nedensellik ilişkilerinin dışında, farklı gerçeklikleri birbirine yaklaştırarak devinim, değişkenlik ve süreksizliği önceler. Bakış, *"köpüklene köpüklene"* biçimlenen *"kadın"*dan kayarak olağan kent görüntülerine odaklanır; *"tahta bavullarıyla ve büyük yakalarıyla"* yoldan geçen *"piyade erleri"*ne körüğü bir paraşütü anımsatan faytonlarıyla ilerleyen *"tanrısal"* bıyıklı *"faytoncular"* karışır; izleyen dize grubu ise, okuru bir anda uzak bir coğrafyaya, Kars'a, Kars kalesine taşır.<sup>30</sup> Şairin zihninde ardışık biçimde ortaya çıkıp kaybolan bu türden görünüm parçalı/kopuk yazım tekniğiyle merkezi gerçeklik algısını dönüştürürken, ani ve sert kopuşlarla, beklenmedik yaklaşımlarla da okuru ayrışık öğeler arasında ilişkiler kurmaya, yeni anlamlar üretmeye çağırır.

*Süreya'nın* soyutlamacı eğilimlerle beslenen gezgin ve kırılğan *"göçebe"* ruhuyla uyumlu zihinsel tasarımlarını en iyi temsil eden öğelerin şaşırtıcı bağdaştırma ve imgeler ile serbest çağrışımlar olduğu söylenebilir. Şiirsel söylemi (imgeyi) bir tür *"retorik inşa"* (şairanelik) olarak gören önceki şiir geleneklerinin tersine, *Süreya* da şiirsel söylem yeni zihinsel tasarımlar ve temsil biçimleri yaratmaya yönelik dilsel kurgular olarak belirginleşir: *"Saat Çini vurdu birden: p i r i n ç ç ç"*; *"Sen yüzüne sürgün olduğum kadın"*; *"Kibrit çak masmavi yanardı sesin"*; *"Öpüşü hançerlenmiş bir kadın"*; *"Sanki her türküden sonra / Hohlasan gök buğulanacak"*; *"Mızrağını geçirdi içinden bir flütün"*; *"Sonra o gider sesini yıkardı"*; *"Bir çerkez mızıkası gibi renkârenk / İki adet kuş çantasında"*; *"Jandarma daima nesirde kalacaktır"*; *"Ölümü siyah bir kâkül gibi alınna düşürmesini bildi"*; *"Sıralanmışlar su boylarına / Bıçakla soyuyorlar kelimeleri"*; *"yüzüm giyotine abone"*; *"Dört rüzgârı biçen mitralyözlerin / Uçlarında gökyüzü mayalanıyor"*; *"Bir daldır uykusuzluk / Sallanır sürekli gecede"*; *"Ay, / Arka güneş"*; *"İşte tam bu saatlerde bir yara gibidir su"*; *"Senin güneş sarnıcı gözlerin"*; *"Köpekler gizli bir dağ havlar"*; *"Saatler yağmuru gösteriyor"...* Alışılmış dilsel kodları, söyleyiş biçimlerini özgün bağlamlarından kopararak doğrudan şiirsel gerekliliğin alanına taşıyan bu biçimsel kaygı okuru *"kentli bir göçebe"*nin ardında bıraktığı ayrışık *"iz"*lerin keşfine götürür.<sup>31</sup>

### Guillaume Apollinaire'in gölgesi

Eleştirmenler Üvercinka'nın gölgesi düşer *Göçebe*'ye deseler de, *Göçebe*'ye asıl Apollinaire'in, daha açık bir ifadeyle *Alkoller*'in gölgesi düşer. Şiirsel etkiler bir

yana, Cemal Süreya'yı ruhen Apollinaire'e yaklaştıran en önemli yanın "köklerinden kopartılmışlık" duygusuyla gelişen "göçebelik ruhu" ve antikonformist tavrı olduğu düşünülmelidir. 1880'de Roma'da Polonya kökenli göçmen bir anne ile kimliği tartışmalı İtalyan bir babanın çocuğu olarak dünyaya gelen Apollinaire, Cemal Süreya gibi yedi yaşındayken doğduğu kentten kopar; ailesiyle (annesi ve erkek kardeşiyle) 1887'de Fransa'ya (Monaco) göç eder. Aile sık yer değiştirmelerle (Cannes, Nice, Stavelot/Belçika) sıkıntılar içinde geçen on üç yılın ardından 1900'de Paris'e yerleşir. Apollinaire, kendisi gibi Fransa'ya sonradan gelip yerleşmiş göçmenlere, özellikle de Yahudilere sempati duyar.<sup>32</sup> Otuz sekiz yıllık ömrünün otuz bir yılını Fransa'da geçiren XX. yüzyılın bu "gezgin Yahudi"si<sup>33</sup>, "vatansız şair"i Fransız vatandaşlığına ölümünden ancak iki yıl önce, 1916'da kabul edilse de, sanatsal dilin özgürleşmesini savunan çok sayıda avangardist hareketin (kübizm, gerçeküstücülük) öncüsü ve destekçisi olarak bıraktığı modernist şiir mirası Türk şiiri için de yol açıcı olur.<sup>34</sup> 1913'te yayımladığı,

*"Modern şiirin manifestosu olarak da gösterilen 'Alkoller'de, Apollinaire'in modern dünya ile arkaik zamanlar (mitler, 'İncil') arasında kurduğu ilişkiler; fırtınalı iç yaşamından süzdüğü anıları; zamansal ve mekânsal sıçramalar, çağrışımlar, izlenimlerle kesilen bulanık, kopuk, parçalı, düzensiz, yer yer düzyazı tadı veren dizeleri; devingen düşlem gücünün beslediği fantezileri, dilsel soyutlamaları; serbest çağrışımlarla oluşturulmuş ayrışık imgeleri; dizeye akışkanlık kazandıran, çoğul okumaya, çok anlamlılığa olanak sağlayan noktalamasız şiirleri"*<sup>35</sup>,

Fransa'da, sanat ve edebiyat çevrelerinde uyarıcı ve kışkırtıcı bir modernliğin ilk örneği olarak kabul edilir. Gerçekliğin gizil derinliklerine "nüfuzu kolaylaştıracak yeni dil ve yazım tekniğiyle şiirde de 'üstgerçeklik'e, 'gerçeküstücülük'e giden yol açılmıştır artık."<sup>36</sup> Aylak, gezgin, bohem, "göçmen", "köksüz", iflah olmaz bu "aşk kurgunu"nın şiir diline getirdiği biçimsel ve teknik yeniliklerin, mizah/ironi ve erotizmle beslenen muhalif dilinin, Apollinaire gibi "eski dünyadan bezgin", yeni "şiir dili" peşindeki İkinci Yeni hareketinde, özellikle de Cemal Süreya'da yankı bulmaması şaşırtıcı olurdu.<sup>37</sup>

Enis Batur bir yazısında, "Apollinaire'in gerçek mührü 'Göçebe'de, özellikle de kitaba adını veren şiirde ortaya çıkar. Kırık mısra ritmi, sözümona sarsak geçişler; çağrışıma yüklenen avare işlem, imgelerin birbirleriyle çekişen kefelere andıran aykırılıkları dilimize hem de birkaç kez çevrilen Zone/Bölge'ye ayarlıdır"<sup>38</sup> derken doğru bir tespitte bulunur. Cemal Süreya'nın R. Tomris'le Apollinaire'in *Alkoller*'inden birlikte çevirdikleri *Bir Aşk Kurgununun Şarkısı*'nın ("La Chanson du mal-aimé") *Göçebe*'yle aynı yıl içinde, 1965'te yayımlanmış olması da kuşkusuz bir rastlantı olamaz.<sup>39</sup> Necati Cumalı'nın *Apollinaire'den Şiirler* adıyla yayımlanan çeviri kitabının da yine aynı yıl içinde yayımlandığını belirtelim.<sup>40</sup> Ülkü Tamer'in, *Göçebe* kitabının yayımından hemen sonra yaptığı bir değerlendirmedeki sözleri de Apollinaire'in gölgesini duyumsatır okura: "...Peki kim sever 'Göçebe'yi? Şairler sever. Apollinaire okusaydı mutlaka severdi, Lorca da"<sup>41</sup>, kimbilir belki Max Jacob da...<sup>42</sup>

Apollinaire *Bölge* şiirinde Paris'i dolaşır; gözlem, anı, çağrışımlarla tarihten mitolojiye sayısız ayrışık öğeyi içeren modern Paris'in yeni yüzü kübist bir tabloyu çağrıştırır okura. Cemal Süreya'nın *Göçebe* şiirinde ise, katedilen *Bölge* tüm bir Anadolu coğrafyasıdır ve izler daha bulanıktır *Bölge*'ye oranla. Öyle ki, toplumsal konular bile, Muzaffer

Erdost'un belirlemesiyle, "söylenmiş, ama söylenmemiş gibi.. ya da söylenmemiş, ama söylenmiş gibi"dir.<sup>43</sup> Süreya, Bölge'nin şiirsel söylemi kesintiye uğratan yazım tekniğini benimser görünür; tarihten, çocukluğundan, "ataerki" ailesinden, kentlerden<sup>44</sup>, yolculuklarından, gözlemlerinden, Anadolu'nun yazın mirasından yansıyan ardışık ya da eşzamanlı görünümmler Apollinaire'in serbest çağrışımlara dayalı imge kurgularından, ayrışık zaman kesitlerinden; sinematografik, kopuk, parçalı, mizahi (yer yer parodik) söyleminden izler taşır: "Güvercin kuşkusuz cırlak güneş / En dar sokağı İstanbul'un / Ve limanı fenikeleştiren / Balkona astığı çamaşır"; "Saat çini vurdu birden p i r i n ç ç ç"; "Senin bir elinde bir mendil / Öbüründe kuş sesleri"; "Sigara içenlere ateş etmeyiniz / Evli bir kadınla rakı içerken"; "Yazıldı yalnızlığın yuvarlak masasına / Mızrağını geçirdi içinden bir flütün"; "Gözlerimin gemileri kuş istiyor / Açılıp kapandıkça sevdam / Kapanıp açılıyor bir mavi"; "Arkada bir su devrile devrile akıyor / Rastgele bir ağaca soruyorum / Bir şey var ki sanki onu soruyorum /Değil orda diyor belki biraz daha ilerde / Tanrı meleğini ağırlamaya çalışın / Ataerki bir aile gözümü alıyor (...) Sıralanmışlar su boylarına / Bıçakla soyuyorlar kelimeleri"; "Bir mezarın doğurduğu iştahlı bir çocuktur Anadolu şiiri"...

Göçebe'de genel planda şiir tekniği (sinematografik bakış, "kolaj" düzeni, yarım uyaklar, kopuk dize, alışılmamış bağdaştırmalar) ve söyleyiş özellikleri dışında daha belirgin Apollinaire izlerine de rastlamak olasıdır. Apollinaire'in "Kaligramlar"ında yer alan "Champagne'lı Bağcı" şiirinde, "Bir bağcı eğilmiş şarkı söylerdi bağda / Bir bağcı ağzı yok ufkun dibinde/ Bir bağcı canlı bir şişeydi kendi / Bir bağcı bilirdi savaş neydi / Bir bağcı Şampanyalı kendisi topçu"<sup>45</sup> dizeleri, Göçebe'deki Resim şiirinde yankılanır: "Bir savaş: Otlukbeli / Bir mavi: Spartaküs / Bir soru: niçin Spartaküs / Bir kuş: nereye gidiyon kuşu / Bir çiçek: bilmem ki çiçeği / Bir su: şüpheli (...) Bir şair: Ahmet Arif / Toplar dağların rüzgârlarını / Dağıtır çocuklara erken (...) Bir çocuk ince burunlu (...) Bir çalgı: fayton / Bir içki: rakı hayır votka / Bir tabanca: tabii dolu / Bir haber: ölümüm yakın / "Bir imza okunmuyor".<sup>46</sup> Apollinaire'in "Kaligramlar" kitabında, "Salut monde dont je suis la langue **éloquent**e que sa bouche ô Paris tire et tirera toujours aux allemands » ("Merhaba belagatli dili olduğum dünya ağzıyla ey Paris ateş ediyor ve hep edecek Almanlara") sözüyle kaligrafik biçimde "A" harfine benzeterek görselleştirdiği Eyfel kulesi<sup>47</sup> Süreya'nın Rokoko şiirinde yer bulur kendisine: "Ama yine de kiskanırdı / Çizdiğim bütün Eyfel'leri / Korseli A'lar halinde / Ben Paris'teyken mektuplarıma."<sup>48</sup> Ayrıca, Bölge şiirinin bir dize boşluğu bırakılarak yazılan üç sözcüklü son dizesi "Boynu vuruk güneş" ("Soleil cou coupé") ile "Göçebe" şiirinin aynı biçimde bir dize boşluklu üç sözcüklü son dizesi "Yüzüm giyotine abone" ; "Çingene Kız" şiirinde geçen "Evcil bir ayıydı aşk ağır mı ağır" dizesi ile Süreya'nın "Rokoko" şiirindeki "İçlenir dururdu koca ayı / Uyuşmuş bir gramofona" dizeleri; Hançerlenmiş güvercin ve Fiskiye şiirindeki "hançerlenmiş şirin yüzler" dizesi ile Öğle Üstü şiirindeki "Öpüşü hançerlenmiş bir kadının" dizeleri arasındaki benzerlikler dikkat çekiyor.<sup>49</sup>

### Batıdan esen erotik rüzgâr

Sanatın erotizmin ayrıcalıklı bir ifade biçimi olduğuna kuşku yoktur; sanat Freud'un içgüdü kuramına uygun biçimde isteklerin bastırılmasına karşı çıkarak, bilinçdışı dürtülerin özgürce ifadesine olanak sağlar.<sup>50</sup> Cemal Süreya da bir söyleşisinde, "Erotizm,

soylu anlamıyla dünyayı değiştirme çabasıdır. İsteğin güçlerini temel durumlarından adamakıllı saptırması bir toplum içinde yaşıyoruz. Bu utanç cinselliği her şeye hâkim. Ve utanç cinselliğinin adı iffet”<sup>51</sup>, derken hem sanatın ahlaki, toplumsal, dinsel yasaklamaları karşısında özgürleştirici yönüne vurgu yapar, hem de kültürümüzde baskılanarak tabulaştırılan cinselliği erotik imgelerle güçlü bir sanatsal öğe olarak kullanır.<sup>52</sup> Geniş ölçüde Batı kaynaklı bu yaklaşımın, genel planda sanatçının yaratıcı fantazmalarına ufuk açtığı söylenebilir. Nitekim, gerçek erotizm görülende, görüntüde değil, düşlemede kök salar; görünmezi çekici biçimde görünür kılar. André Malraux’nun sözü erotizmin nedenselliği kadar, gücü ve çekiciliğine de açıklama getirir: “*Erotizm tüm gücüyle sadece günah kavramının var olduğu ülkelerde ortaya çıkar*”<sup>53</sup>. Cinsel kökenli tabuların, “dokunulmaz”ların hiçe sayılması “tensel haz” duygusuna (doğal dürtüler) zihinsel bir boyut katarak görsel bir imge yaratır. Ancak, Cemal Süreya’nın da geniş ölçüde beslendiği Batılı kaynaklarda (Sade, Apollinaire, gerçeküstücülük, Eluard <sup>54</sup>) erotizmin eril bir bakış açısıyla yansıtıldığı; kadının kendi isteğini yaşıyan değil, büyük ölçüde Man Ray’in ünlü “*Ingres’in Kemani*” fotoğrafında olduğu gibi bedenle erkeğin jestine, -“cinsel obje” olarak-, katlanan bir varlık olduğunu da görmezden gelemeyiz.<sup>55</sup>

Üvercinka’dan başlayarak *Göçebe*’ye de yansıyan Süreya’nın erotik söylemini besleyen ana kaynağın Apollinaire ve gerçeküstücülerin (Breton, Eluard, Desnos) sanat ve yazın gündemine taşıdığı Marquis de Sade olduğu söylenebilir. Neredeyse yüz yıldır unutilan eserinin güncellik kazanmasında Apollinaire’in katkısı büyüktür. Apollinaire, 1909’da Sade’in metinlerinden oluşan bir seçkinin dışında, bizzat kendisi erotik, dahası pornografik içerikli kitaplar yayımlar. Gerçeküstücüler Sade’in cinsellik üzerine düşüncelerini Freud’un bilinçaltı kuramıyla birleştirerek onu, bireysel hayatta, sanatta tüm gerçeküstücü özelemlerin öncüsü yaparlar.<sup>56</sup> Eluard şöyle diyecektir: “*Sade uygar insana ilkel dürtülerinin bilincini, gücünü vermek istedi.*”<sup>57</sup> Cemal Süreya’nın, 1966’da Simon de Beauvoire’in *Sade’i Yakmalı mı?* (“*Faut-il brûler Sade?*”) denemesi ile, 1967’de Marquis de Sade’in “*Aşkın Suçları*”nı (“*Les crimes de l’amour*”) çevirmesi ise, Sade ilgisinin önemli bir göstergesi olduğuna kuşku yoktur.<sup>58</sup>

*Göçebe*’de erotizm baskın bir öğe olarak ortaya çıkmasa da, eleştirmen Jean Pierre Richard’ın “tematik eleştiri” kuramını temellendirirken “tema” teriminin kapsayıcılığı bağlamında , eser içinde yinelenme frekansı az da olsa kimi “tema”ların “stratejik değer”iyle öne çıktığından söz eder.<sup>59</sup> *Göçebe*’deki on yedi şiir içinde Ülke ve kısmen İşte Tam Bu Saatlerde şiirlerinde ortaya çıkan erotik vurgular da böyledir: Metafor, tensel tutkuya odaklanmış Süreya’nın erotik söyleminde en belirgin dilsel araçtır: “... *Sen yüzüne sürgün olduğum kadın / Kardeşim olan gözlerini unutmadım / Çocuğum olan alnını sevgilim olan ağzını / Dostum olan ellerini unutmadım / Karım olan karnını ve önlerini / Oropsum olan yanlarını ve arkalarını / İşte bütün bunlarını bunlarını bunlarını / Nasıl unutturum hiç unutmadım (...) Damağımda dilinin yosunlu tadı (...) N’olur ağzından başlayarak soyunmaya / Bir kez daha sür hayvanlarını üstüme üstüme.*” (Ülke); “*Yine de yine de sevişirken / Kullandığımız her kelime / Hırsızın devirdiği eşya*” (İşte Tam Bu Saatlerde). Cemal Süreya’nın, ilk örnekleri Üvercinka’da (1958) gözlemlenen erotik söylemi, kadın bedeninin “topografya”sını çizdiği bu dizelerde de görüldüğü gibi bir karşı duruş olarak ahlaki düzenin tabulaştırdığı cinsel özgürlüğe yer açmaya çalışır. Taşkın bir görsel/ plastik şölenin odağında yer alan kadın bedeninin öğeleri (yüz, gözler, ağız, eller, karın, kalçalar) görsel bir hazzı dışa vururken, kadın vücudunu baştan başa

dolaşan “söz” de cinsel dürtüleri kıskırtıcı bir işlev görür. Bu yaklaşım, Apollinaire’in, özellikle anlatılarındaki “sapkın fanteziler”inden (kabalık, şiddet, buyurganlık)<sup>60</sup> ve gerçeküstücülerin şeytani, karşı konmaz, baştan çıkarıcı, yok edici kadın imgesinden (“*amour fou*”, “*femme fatale*”) çok, Paul Eluard’ın kadın bedeninin çağrıştırmalı öğelerine (gözler, göz kapakları, boyun, eller, ağız, dudaklar, göğüsler, kalçalar, saçlar) görme ve dokunma duyularına ve cinsel isteği simgeleyen ateş ve kırmızı renge odaklanmış erotiğine daha yakındır. Bu bağlamda, “*Başlamak için öğelerimle anacağım / Sesini gözlerini ellerini dudaklarını*” diye başlayan “*Aşkın Düzeni ve Düzensizliği*” şiiriyle<sup>61</sup>, Süreya’nın yukarıda alıntılıdığımız dizeleri arasında söyleyiş yakınlığına dikkat çekelim. Eluard’daki gibi “bakış”a indirgenmiş Süreya erotiği duygusalığa (belirli ölçülerde psikolojiye), idealizme, metafiziğe kapalıdır. Süreya’da, ayrıca Eluard’daki gibi, -cinsel çekimin ötesinde-, kadını erkeğe birleştiren “kardeşçe”, “dostça” bir şeyler de vardır; ancak, “*Kardeşim olan gözlerin*”in, “*Çocuğum olan alnın*”in, “*Dostum olan ellerin*”in ne ölçüde karşılıklığa, birlikteliğe, paylaşımına, iletişime, dayanışmaya dönüştüğü, kadının ne derece bir “öteki ben” olduğu açık değildir.<sup>62</sup> Bir adı olmayan kadın imgesinin soyut, düşsel, anonim bir kadına dönüşme riski de yüksektir. Bu konuda, Breton’un *Nadja* anlatısında gizemli Nadja’ya sorduğu “*Siz kimsiniz?*” sorusuna Nadja’nın verdiği cevap yeterince açımlayıcıdır: “*Ben gezgin ruhum*”...

### Metinlerarası söylem

*Göçebe*’nin bilinçli okurun gözünde dikkat çeken bir diğer yanının da kimi dizelerde daha ilk okumada kendini ele veren “*déjà vu*” ( daha önce görmüştük) duygusudur. Cemal Süreya’nın, etkilendiği yerli kaynaklar konusunda açık sözlü olduğu söylenebilir.<sup>63</sup> Apollinaire’in kimi şiir ve dizelerinden etkilenmelerle ilgili olarak, “*Apollinaire’in gölgesi*” alt başlıklı bölümdeki değerlendirmelere koşut olarak, *Göçebe*’de metinlerarası ilişki bağlamında da çok sayıda etkilenme izinin varlığından söz etmek zor değildir.

*Göçebe* şiiri başlı başına verimli bir metinlerarası alandır. Cemal Süreya’nın *Göçebe*’de biçim ve anlam planında bilinçli bir dönüştürme eylemine başvurduğu *Tristram* şiirini saymazsak, diğer tüm şiirlerinde, -açık biçimde gönderme yaptığı Dağlarca’nın Çocuk ve Allah kitabı dışında-, gözlemlediğimiz metinlerarası “iz”lerin, rastlantıdan çok çeşitli okumalarla gelen etkilenmelerle oluştuğunu söyleyebiliriz.<sup>64</sup> Dikkatli bir okumayı zorunlu kılan bu çoksesli, ayrıışık örtülü ilişkilerin, “söylemsel parçalar”ın sanatın doğasında olduğunu; sanatçının isteyerek özgün metindeki “iz”leri dönüştürerek, bağlam değişikliğine uğratarak kendi metninde yeniden kurguladığını belirtelim. Bu durumun sadece sanatçının kaynaklarını görmeye katkı yapmadığını, ürettiği metnin de daha iyi anlaşılmasına olanak sunduğu açıktır.

Süreya’nın *Göçebe* şiiri çok sayıda metinle ilginç bir metinlerarası ilişki ağı oluşturur. Süreya kendi metin kurgusuna dahil ettiği dış metinsel öğeleri anlamsal planda dönüştürerek metninin göndergesel çerçevesini genişletir. Süreya Fazıl Hüsni Dağlarca’nın 1940’ta yayımladığı Çocuk ve Allah kitabına doğrudan bir gönderge yapar : “... (Çocuk) *Yabana mı atıyorum seni / Yabana mı atıyorum saat altı buçukları / ‘Çocuk ve Allah’ın en eski baskısını / Gözlerimin gemileri kuş istiyor*”. İlk dizede hitap ettiği “*sen*” Süreya’nın *Göçebe*’de birkaç kez gönderme yaptığı sürgünlük yıllarındaki “çocuk” (kendisi) olmalıdır. Dağlarca’nın Çocuk ve Allah’ı ise, çağrışımla şiire girmiş gibi dursa

da, Süreya'nın her zaman övgüyle söz edeceği bir şiir kitabı olduğunu unutmamak gerekir<sup>65</sup>.

Süreya'nın Dağlarca'ya göndermesinin son dizesi, "Gözlerimin gemileri kuş istiyor" dizesi ise, ilginç biçimde Eluard'ın *Savaşta Yedi Aşk Şiiri*'nde geçen "*Un navire dans tes yeux / Se rendrait maître du vent / Tes yeux étaient le pays / Que l'on retrouve en un instant*" (Gözlerinde bir gemi / Giderdi pupa yelken /Gözlerin bir ülkeydi / Aranınca bulunan<sup>66</sup> dizelerine götürüyor okuru.<sup>67</sup>

" (...) Bu şarkıyı ne zaman duysam aklıma / Sinirli bir elin uysal bir bardağa / Çok yukardan döktüğü bir içki gelir" dizelerinin ilki, Nerval'in *Fantazya* şiirindeki, "*Il est un air pour qui je donnerais / Tout Rossini, tout Mozart et tout Weber (...)* / Or, chaque fois que je viens à l'entendre, / De deux cents ans mon âme rajeunit" (Bir hava bilirim, dünyalara değişmem / Bütün Rossini, Mozart, Weber sizin olsun (...) / Ne zaman o havayı dinliyecek olsam / Ruhum gençleşir bir den iki asır" dizelerini uzaktan uzağa çağırıyor.<sup>68</sup>

*Kars* tayım bu ne biçim Kars bir kenarda dizesi Oktay Rifat'ın *Kadeh* şiirindeki

"...Apostol bu ne biçim meyhane" dizesiyle şaşırtıcı bir söyleyiş benzerliği içinde.

"Biliyorsun ben hangi şehirdeyim / Yalnızlığın başkenti orası" dizeleri ise, Paul Eluard'ın 1924'te yayımladığı *Capitale de la douleur (Acının Başkenti)* kitabına bir anıştırma gibi duruyor.

*Göçebe* kitabında yer alan diğer altı şiirde de çeşitli yazınsal "iz"leri görmek olasıdır:

Arka Güneş şiirindeki, -Elleri var ellerim gibi" dizesi, Oktay Rifat'ın *Elleri Var Özgürlüğün*" kitabının başlığını çağırıyor. Ayrıca İlhan Berk'in *Galile Denizi*'ndeki "Eleni'nin Elleri" de göz ardı edilmemelidir.

Aynı şiirde geçen, "Bir daldır uykusuzluk / Sallanır sürekli gecede" dizelerinin, yine Oktay Rifat'ın *Karım* şiirindeki Mutluluk bir çimendir / bastığın yerde biter" dizesiyle olan söyleyiş benzerliği dikkat çekiyor.

Bir Park Konuşkanı Üstüne şiirinde geçen "Örümcek öpüslü kardeş" dizesinin Rimbaud'nun Révé pour l'hiver şiirindeki, "Un petit baiser, comme une folle araignée, / Te courra par le cou..." ("Çılgın bir örümcek gibi küçük bir öpüş / Boynunda geziniyor...") dizesiyle yakınlığı da şaşırtıcıdır.

Ülke şiirindeki "... Bir takım tavşanları andıran bir takım su hayvanlarını / Pazar Pazartesi günlerini ve haftanın öbür günlerini / Yani Salı Çarşamba Perşembe Cuma Cumartesi" dizelerinde sıralanan haftanın günleri, Jacques Prévert'in "Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France" şiirindeki "... le soleil ne brille pas pour (...) ceux qui crèvent d'ennui le dimanche après-midi / parce qu'ils voient venir le lundi / et le mardi et le mercredi et le jeudi et le vendredi / et le samedi / et le dimanche-après-midi" (Güneş parıldamaz (...) Pazar öğle sonrası sıkıntıdan patlayanlar için / çünkü görürler geldiğini Pazartesi'nin / ve Salı'nın ve Çarşamba'nın ve Perşembe'nin ve Cuma'nın / ve Cumartesi'nin / ve Pazar öğle sonrasının") dizelerini akla getiriyor.

Ülke şiirindeki "Ben şimdilerde her şeyi sana bağlıyorum iyi mi (...) Para basma yetkisini Fırat'ın suyunu, Palandöken'i / Erzincan'ın düzünü / asma bahçelerini Babil'in / Antalya'nın denizini denizin dibini..." dizeleri ile, Paul Eluard'ın *Capitale de la douleur* kitabındaki başlıksız bir şiirde geçen, "Comme le jour dépend de l'innocence / Le monde

*entier dépend de tes yeux purs*“ (“Gün ışığı nasıl bağlıysa saflığa / Öyle bağlıdır tüm dünya senin saf gözlerine”) dizeleri arasında kurulan aidiyet ilişkisi gözden kaçmıyor.

*İşte Tam Bu Saatlerde* şiirinde geçen “*Çarmıhını yanında taşıyan bir İsa gibi / Merdiven taşıyan bir adam görüyoruz*” dizesi, Max Jacob’un *Ziyaret* adlı düzyazı metninde “çarmıh”ını yanında taşıyan Tanrı imgesini şaşırtıcı biçimde anıştırıyor: “*Kim bu sabah kapıyı çalan? - Aç !, aç ! Giyinmeden aç ! – Tanrı’ m? – Çarmıhım ağır, bir yere bırakayım. – Ama nasıl girecek içeri ? Kapı öyle dar ki ! – Ben de pencereden sokarım (...)* Çarmıhuma iyi bak !”<sup>69</sup>

Öğle üstü şiirindeki “*öpüşü hançerlenmiş bir kadının*” dizesinin Apollinaire’in *Hançerlenmiş güvercin ve Fıskiye* başlıklı şiirindeki “*hançerlenmiş şirin yüzler*” dizesini anımsattığını daha önce belirtmiştik.

*Kars* şiirindeki “*...Senin bir elinde bir mendil / Öbüründe kuş sesleri*” dizelerinin Oktay Rifat’ın *Kadeh* şiirindeki, “*Apostol bu ne biçim meyhane / Tabagımda bir bulut / Kadehimde gökyüzü*” dizeleri arasında ki söyleyiş benzerliği kayda değerdir.

*Tabanca* şiirindeki “*Sigara içenlere ateş etmeyiniz / Evli bir kadınla rakı içerken*” biçimindeki ironik dizelerin, Oscar Wilde’in *Amerika İzlenimleri* adlı denemesinde naklettiği bir anekdotta geçen, “*Please don’t shoot the pianist. He is doing his best (“Lütfen Piyaniste ateş etmeyiniz, o elinden geleni yapıyor”)*” cümlesinden esinlenmiş izlenimi veriyor.<sup>70</sup>

*Rokoko* şiirindeki, “*Ama yine de kiskandırırıldı / Çizdiğim bütün Eyfelleri / Korseli A’lar halinde / Ben Paris’teyken mektuplarıma*” dizelerinin Apollinaire’in kaligrafik Paris yazımını ve Rimbaud’nun *Sesli Harfler*’ini çağrıştırdığına daha önce dikkat çekmiştik.

Cemal Süreya’nın ad anarak söz ettiği tek Türk şairi de Ahmet Arif olur. *Resim* şiirinde, “*...Bir şair: Ahmet Arif / Toplar dağların rüzgârlarını / Dağıtır çocuklara erken*”.<sup>71</sup>

*Cellat Havası*’ndaki “*Giyotin*” göndermesinin Max Jacob’un *Le Kamichi* şiirinde geçen ölüm cezalarıyla ilgili (giyotinle, ipe asılarak ve çarmıhta ölmek) şaşırtıcı benzerliği de göz ardı edilemez: “*L’échafaud, c’est la guillotine, / on n’en veut plus, c’est pour les rois l’humble auteur qui t’écrit ces lignes / veut pour le moins mourir en croix (“Giyotinle ölüm cezası bugün / Krallar hariç, istenmiyor / Bu satırları yazan sana / Ölümüm çarmıhta olsun diyor.”*<sup>72</sup>).

*Tristram* şiirinde ise, Süreya Orta Çağ Batı edebiyatlarında tutku-aşkın en önemli mitlerinden *Tristan ve Yseult*’deki tutku-aşkın parodisini yaparak, şiiri konu ve biçim açısından sıradanlaştırarak dönüştürür.<sup>73</sup> Metinlerarası kuramcıların “alaycı dönüştürüm” (le travestissement burlesque) olarak niteledikleri bu yazım biçimi popüler miti mizahi yönü ağır basan bir metne dönüştürür: “*(...)Tek şövalye bırakıp kendinden üstün / Yazıldı yalnzlığın yuvarlak masasına / Mızrağını geçirdi içinden bir flütün*”.<sup>74</sup>

Ayrıca doğrudan ad anmaya dayalı, büyük oranda rastlantsalmış izlenimini veren alıntısız yazınsal göndergelerin (Sir Thomas, Lorca, Ezra Pound, Raskolnikov, Ahmet Arif, “Kerem ile Arzu”, “Aslı ile Kanber”, Şahmaran, Kafka) şiirsel bağlama alt anlamlar kazandırdığını, okura yeni perspektifler sunduğunu da teslim etmek gerekir.

Julia Kristeva’nın “*...her metin bir başka metnin dönüşümü ve özümsemesidir*”<sup>75</sup> sözü

Süreya'daki metinlerarası alışverişi göstermesi açısından anlamlıdır. Bu bağlamda, sanatı sanatın beslediğini söylemek yerinde bir değerlendirmedir, kuşkusuz etkilenmeyle ya da başka yöntemlerle gelen “iz”ler yeni bağlamında “sanatsal bir özgünlük” kazanmışsa... Cemal Süreya'nın *Göçebe*'de bilerek anıştırma, gönderme yaptığı kimi şiirleri dışında (*Tristram, Resim, Göçebe*) şiirsel söylemine büyük ölçüde etkilenme yoluyla karışan, eklemelenen, öğelerin dönüştürülerek kendi diliyle, mizacıyla, metin kurgusuyla ve biçemiyle uyumlu bir bütünleşme sağladığını söyleyebiliriz.

### **Sonuç niyetine ya da “Atlas Okyanusu'nda Fırat'ın salı”<sup>76</sup>...**

Belirli bir düşünsel/kuramsal temelden çok, tek tek şairler üzerinden gelişimini sürdüren modern şiirimizde, 1950'li yıllardan itibaren “şiir dili”ni Batı'dan gelen modernist etkilerle kökten bir değişime uğratan İkinci Yeni hareketinin şiire açtığı geniş alanlar ve getirdiği yeni ifade olanakları Cemal Süreya'nın *Göçebe* kitabının adına ve yapısal düzenine de yansımıştır. *Göçebe* sözcüğü Süreya'nın çocukluk dönemindeki sürgünlük travmaları kadar, gerçekliğin merkezi, çizgisel ve tek boyutlu algılanma biçimini değiştiren şiirsel söylemine de dolaylı bir göndermedir. Süreya'nın “*Zorunlu göç ve iskân*” yıllarına ait çocukluk anılarına bulanmış “göçmen kimliği” silik ve kopuk izler olarak derinden sürüp giderken, şiirsel söylemi özgür dize düzeni, zamansal ve mekânsal sıçrayışlar, alışılmamış bağdaştırma ve çağrışımlarla taşkın bir nehir gibi akar. “Göçebelik” zaman içinde fiziksel yer değiştirme anlamından uzaklaşarak zihinsel bir nitelik kazanır; bir duyma, algılama ve yazma biçimine dönüşür; ahlaki ve estetik planda yerleşik değer yargılarına karşı çıkış için de uygun bir zemin oluşturur. Bu açıdan Cemal Süreya'nın, sonunda yazınsal bir yolculukla özdeşleşen zihinsel göçebeliği modernizmin yeni temsil biçimleri yaratan devingen ve değişken vizyonuyla da uyumludur. *Göçebe* kitabının özgünlüğünü tam da bu noktada, şiirinin kendi söylemiyle “doğrultu”sunu, “iç mimarı”sini ele veren bir dizi ayrışık “ipuçları”nda aramalıdır. Süreya'nın metnine dağımık biçimde eklemelenen kopuk, parçalı “iz”lerden hareketle bu karmaşık ağı açığa çıkarmak okur açısından dikkatli ve sabırlı bir okumayı zorunlu kılmaktadır. İkinci Yeni'nin “modernist” şiir dili *Göçebe*'nin tüm şiirlerinin yapısal özellikleri ve atmosferine yansır. Süreya'nın sürgünlük yaşamı ve “göçebe ruh”uyla uyumlu kopuk, çoksesli kendine özgü şiirsel söylemi “kendi izleri”yle “söyleşim”e girer. Değişik düzenlemelerle bir araya getirilen sözcüklerin ortak kabule dayalı anlamlarından çok, çağrıştırmacı gücü öne çıkar; nedensizlik, süreksizlik, kesintiler, sapmalarla doğan yeni zihinsel algı ve tasarımlar, mantıksal düzeni bozar, kronolojik süreci yıkar, gerçeklik algısını değiştirir. Şiir, somut göndergelere (tarih, kentler, yer ve kişi adları) karşın, Süreya'nın söylemiyle gelir “*kelimelere*”, onların dönüştürücü gücüne dayanır. *Göçebe*'nin yapısal kurgusunu oluşturan bileşenleri anlamamız olanak sağlayan bir ikinci öge de, Süreya'nın entelektüel ve yazınsal formasyonundan süzülüp gelen “etki izleri”dir. Cemal Süreya'daki Guillaume Apollinaire ilgisini yazınsal/şiirsel nedenlerin dışında, daha temelde benzer bir “göçebelik” yazgısıyla ilişkilendirmek yerinde olur. Apollinaire'in “*Alkoller*” ve “*Kaligramlar*”ındaki kurgu ve yazım tekniği, şiir dili, söyleyiş biçimleri, temaları yer yer *Göçebe*'de yankı bulur. Kimi zaman bu “iz”ler dize düzeyinde daha da belirginleşir. *Göçebe*'de tematik bir yöneliş olarak erotizm de sınırlı, ama “stratejik değer” açısından önemli bir yere sahiptir. Kültürümüzde tabulaştırılan temel bir enerjiyi yazınsal planda özgürce açığa vurmaya olanak sağlayan

ve büyük ölçüde Batı kaynaklı bu yaklaşımın, estetik planda Cemal Süreya'nın cinsel kökenli fantazmalarına renkli, çekici bir alan açtığını kabul etmek gerekir. Süreya'nın özenle seçilmiş çağrıştırmacı imgeleriyle vurgulanan erotik söyleminin kışkırtıcı bir yanı olduğu da kesindir. *Göçebe*'nin metinlerarası uzamı ise şaşırtıcı bir zenginlik içerir. İmge, söyleyiş, tema, sözcük grupları, dize benzerlikleri düzeyinde Fransız ve Türk şairlerden gelen "etki izleri" açık ya da örtülü anırtırma, gönderge, parodi gibi metinlerarası ilişkiler üzerinden görünür kılınır. Ancak, Süreya'nın metnine giren bu "söylemsel öğeler" in ortaya çıkarılması okur ya da eleştirmen açısından ciddi bir alan donanımını gerekli kılar. Süreya şiirini kendi edebiyatımız ile Batı edebiyatının "*birleşmesi, uzlaşması*"nda değil, "*çelişkisi*"nde kurduğunu belirtir. Bu yaklaşım, Pascal'ın, "*Ne çelişki yanlışlığın göstergesidir, ne de çelişkisizlik hakikatın*" sözünden hiç de uzak değildir. Hem *Göçebe*'yi bundan daha güzel ne açıklayabilir?

### NOTLAR

- 1 "İkinci Yeni" adlandırması da bu süreç içinde ortaya çıkar. Muzaffer Erdost'un 1956'da *Pazar Postası* dergisinde yayımladığı "*Bir Şey Söylemeyen Şiir*" başlıklı yazısında kullandığı "*İkinci Yeni*" adı genel bir kabul olarak bu yeni şiir hareketi için kullanılmaya başlanır. "*Birinci Yeni*" olarak modern şiirimizdeki yenileşmenin ilk önemli aşaması Garip şiirine tepki olarak doğduğu bilirse de, "İkinci Yeni" hareketi Garip şiirinin çağdaş Batı şiirinden gelen yenilikçi hamlelerini daha uç aşamalara taşıyacaktır.
- 2 Tartışmalar için, bkz. Feyza Perinçek, Nursel Duruel, *Cemal Süreya, Şairin Hayatı Şiire Dahil*, Can Yayınları, 2017, s. 214-221.
- 3 Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul, 1996 (Dördüncü baskı), s. 214-219. Kitabın ilk baskısı 1974'te Tel Yayınları'nda çıkmıştır.
- 4 Feyza Perinçek, Nursel Duruel, *Cemal Süreya, Şairin Hayatı Şiire Dahil*, s.164-165.
- 5 Cemal Süreya, *Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul, 2020 (9. Baskı), s. 116.
- 6 *Üvercinka*, Yeditepe Yayınları, İstanbul, 1958.
- 7 Orhan Duru, "*Bir kuşak şairini arıyordu. Galiba buldu*" diyecektir (Feyza Perinçek, Nursel Duruel, *Cemal Süreya, Şairin Hayatı Şiire Dahil*, s. 169).
- 8 Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, s.162.
- 9 Oysa, sanatta/edebiyatta "dış etkiler" in, "yabancı katkılar" in her zaman verimli bir "zihinsel mayalanma" ortamı doğurduğu; sanatsal yaratıcılığı beslediği ve kuramsal çalışmalara ivme kazandırdığı açıktır. Tanzimat edebiyatından itibaren, Modern edebiyatımızın tüm gelişim aşamalarında "dış kaynaklar" in yadsınamaz katkısı görmezden gelinemez. Kaldı ki, Melih Cevdet'in de belirttiği gibi, "*Bizim edebiyatımızın ve şiirimizin, nedenlerini kendi içinde oluşturan tarihsel bir gelişimi olmamıştır*" (*Şiir yaşantısı*, Everest yayınları, 2015, s.90). Gerçekten de, modern edebiyatımızda "gerçekliğin yazınsal temsili" konusunda izlenen yolun, Batı edebiyatlarında görüldüğü gibi tarihsel, sanatsal ve düşünsel gelişmelerle koşut giden bir evrimden çok, kimi zaman rastlantılara ve çoğu zaman da kişisel ilgiler, beğenilerle uyumlu "dış etkiler" le biçimlendiğine kuşku yoktur. Ancak, Auerbach'ın "*stilizasyon düzeyi*" olarak adlandırdığı Batılı "sanatsal algı"nın, -kimi olumsuz örnekleri dışarıda tutarsak-, sanatçılarımız, yazarlarımız üzerinde "uyarıcı" bir işlevi olduğunu; büyük oranda kültür coğrafyamızla, toplumsal gerçekliğimizle uyumlu bir yazınsal üretime temel oluşturduğunu da teslim etmemiz gerekir (Daha fazla bilgi için, bkz: Kemal Özmen, "*Bizim Neden Bir Faust'umuz Yok?*")

- (II)”, FRANKOFONİ dergisi, sayı: 37, Ankara, 2020, s.69-70.)
- 10 Feyza Perinçek, Nursel Duruel, *Cemal Süreya, Şairin Hayatı Şiire Dahil*, s. 214-220.
- 11 Feyza Perinçek, Nursel Duruel, *Cemal Süreya, Şairin Hayatı Şiire Dahil*,s.220.
- 12 Bu süre sonradan çıkarılan aflarla kılalacaktır.
- 13 Kızkardeşi Ayten’in sonradan naklettiğine göre, aile (amcası ve eşi, babası, annesi, babaannesi ve iki kardeşi) hakkında verilen sürgün kararı amcasının Erzincan valisiyle yaşadığı bir darp olayıyla ilgilidir (Bkz. Feyza Perinçek, Nursel Duruel, *Cemal Süreya, Şairin Hayatı Şiire Dahil*, s. 24.)
- 14 Muzaffer Buyrukçu Cemal Süreya ile son günlerinde aralarında geçen bir konuşmadan söz eder: “-*Senin çocukluğun da cehennemın ta kendisi*”, dedim. – “*Ben de o cehennemde doğan bir şairim. Bak bunu ilk defa söylüyorum, yaz bir kenara*”, dedi “(Feyza Perinçek, Nursel Duruel, *Cemal Süreya, Şairin Hayatı Şiire Dahil*, s. 470)
- 15 Sürgünün altıncı ayında, annesi Gülbeyaz hanım bir düşük nedeniyle 23 yaşında hayatını kaybeder. Babası Hüseyin Bey il dışına çıkış yasağı olmasına karşın, küçük Cemalettin’i gizlice İstanbul’a, kızkardeşinin yanına gönderir. Cemalettin burada ilkokula başlar. Ancak, iki yıl sonra durum anlaşılınca, tüm aile Emniyet Müdürlüğü’nün bulunduğu Sansaryan Han’da bir gece gözaltında tutulur. Ertesi gün jandarma eşliğinde yeniden Bilecik’e gönderilir. Cemalettin ilkokul eğitimine üçüncü sınıftan devam eder; ailesinin “sürgün” edildiğini arkadaşlarından gizlese de, “sürgün”ü kendi söyleyişiyle bir “*utanç*” gibi yaşasa da adı “Kürt Cemo”ya çıkar. Sınıf arkadaşı Altan Günalp’la bir okul dergisi çıkarır. Babası işi gereği (kamyonculuk) sıklıkla evden uzak kalır. Eşinin ölümünden altı yıl sonra da (1944) yeniden evlenir. Aşırı baskıcı, şiddete eğilimli bir kadın olan üvey anne (Esmâ Hanım) çocuklar için hayatı bir kâbusa dönüştürür. Cemalettin evi terk eder, amcasına sığınır. Parasız yatılı olarak orta eğitimine devam eder. Edebiyata, özellikle de şiire ilgisi belirginleşir. İlk okuduğu şiir “*Bingöl Çobanları*”dır (Kemalettin Kamu). Eline geçen her şeyi okuduğu için “ansiklopedik bilgi”si gelişir. Roman okumaları onu Dostoyevski’ye kadar götürür. İleriki yıllardaki bir röportajında, “*Dostoyevski’yi okudum, o gün bugündür huzurum yok*”, diyecektir. 1948’de İstanbul’a gider, Haydarpaşa lisesine kaydolur. Şiire ilgisi yoğunlaşır. Kimisi aruz ölçüsüyle ilk şiir denemelerini yapar. Ancak, onu “*yeni şiir*”le tanıştıran kendi söylemiyle “*bin kez*” okuduğu Ahmet Muhip Dıranas’ın *Kar şiiri* (1949) olur: “ (...) *Buğulandıkça yüzü her aynanın / Beyaz dokusunda bu saf rüyanın / Göğe uzanır-tek, tenha- bir kamış / Surf unutmak için, unutmak ey kış ! / Büyük yalnızlığı dünyanın*” (Ahmet Muhip Dıranas, *Şiirler*, YKY, 2. Baskı, İstanbul, 2000). Cemal Süreya ile ilgili daha ayrıntılı biyografik bilgiler için, bkz. Feyza Perinçek, Nursel Duruel, *Cemal Süreya, Şairin Hayatı Şiire Dahil*, s. 17-77, Cemal Süreya, *Günler*, YKY, İstanbul, 2019, s.302-303).
- 16 Necati Güngör Cemal Süreya ile yaptığı bir söyleşide Süreya’nın 1955’ten 1981’e kadar, yirmi altı yılda yirmi sekiz ev değiştirdiğini belirtiyor ve ekliyor: “*Bu göçebelikten yerleşik düzene geçmesi on yıllık bir olay*” (Cemal Süreya, *Güvercin Curnatası / Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*, s. 187.)
- 17 1986’daki bir söyleşisinde söylediği şu sözler bu savı doğrular niteliktedir: “(...) *Şiir ne benim için? Dramım, açmazım, kurtuluşum, batağım, sevgilim, babam, gözaltım ve kendimi hiçlemeyi bilişim... Daha önemlisi yazgım olarak da görüyorum onu (...) Borç öder gibi mi yazdım şiirlerimi? Biraz öyle*” (Cemal Süreya, *Güvercin Curnatası / Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*, s. 121).
- 18 Ahmet Muhip Dıranas, *Şiirler; Kar şiiri*, s. 57.

- 19 Feyza Perinçek Nursel Durer, *Cemal Süreya, Şairin Hayatı Şiire Dahil*, s. 220.
- 20 A.g.e.,s. 220.
- 21 A.g.e.,s. 172.
- 22 A.g.e.,s. 173.
- 23 *Günler*'de, 753. *Gün*'de şu satırlar okunur (1987-1988): “*Şimdi çok sevdiğim sürgün sözcüğü beni allak bullak ediyordu. Bir gün büyükanneme sormuştum: ‘Neyiz biz?’, diye. Bir şey anlamadı. ‘Sürgün’ ne demek?’ diye yineledim. Sürgün ‘menfi’ dememiş, ‘menfa’ya gönderilenlere ‘menfi’ denirmiş . Bir an aklıma ‘Yavrutürk’ dergisindeki bir tefrika geldi: ‘Bir Göçmen Çocuğun Anıları’. ‘Göçmen miyiz yoksa biz’ diye soruyu değiştirdim. ‘Evet, işte buldun, göçmeniz biz, dedi. Rahatlamıştı. Ondan sonra kendimi bir süre göçmen olarak düşündüm”* (s.302-303).
- 24 Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, YKY, 1995, s. 50.
- 25 A.g.e., Ülke, s. 48.
- 26 A.g.e., Ülke, s. 49.
- 27 A.g.e., *Göçebe*, s.61, 62, 63.
- 28 A.g.e., *Göçebe*, 62.
- 29 A.g.e., *Göçebe*, 62.
- 30 *Günler*'de şu ilginç değerlendirmeyi yapar Cemal Süreya: “*Çok tuhaf, ‘Kars’ şiirindeki Kars, ‘Göçebe’ şiirinden daha çok var gibi. Şiirim yaşar mı, bilmiyorum, aslında merak da etmiyorum bunu; ama çok uzun bir süre sonra iki şiire baksalar ‘Kars’ şiirindeki Kars daha bir oturmuş görünür gibi geliyor bana. Rimbaud ‘Sarhoş Gemi’yi denizi görmeden yazmış ya, nehirden denize geçirmiş o gemiyi. Ben de Kars’ı görmemiştin, ama Kutu Deresi’ni, Erzincan’ı, Spikor Dağı’nı Doğu Anadolu faunasını, yolları az çok biliyordum. Bu bir açıklama olabilir mi? Akşamları eve doğru, beş yaşında, ve annemin elinde fener, yürürken, yıldızlar Kars’a doğru gidiyordu sanki. Spikor’u uç noktaya götürdüm, belki de Kars’a. O şiir aslında bir yerde Kars’ı anlatan değil, Kars olmuş bir şiir”* (s.421).
- 31 Bu “iz”ler arasında, kimi şiirlerindeki (*Göçebe*, *Mola*) geleneksel kültür, halk öyküleriyle ilgili göndermelere (“*Şahmaran*”, “*Kerem ile Aslı*”, “*Arzu ile Kamber*”) Süreya’nın 1965 sonrası şiirlerinde halk şairleri de eklenecektir (Yunus Emre, Karacaoğlan, Pir Sultan Abdal, Köroğlu, Dadaloğlu). Ayrıntılı bilgi için, bkz. Gonca Gökalp-Alpaslan, “*Metinlerarası İlişkiler Işığında Cemal Süreya Şiirinin Bileşenleri*”, *Turkish Studies*, 2009, s.435-463.
- 32 Apollinaire, *Alkoller*'de (*Bölge* şiiri) Paris’te yaşayan göçmenlerin yaşadıkları sefaletle dikkat çeker: “*Dolu gözlerle bu zavallı göçmenlere bakıyorsun / Tanrıya inanıyorlar, dua ediyorlar, çocuk emziriyorlar / Saint-Lazare garının salonunu kokularıyla dolduruyorlar...*” ( *Bölge*, Çev. İlhan Berk, *Başlangıcından Bugüne Fransız Şiir Antolojisi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2001, s.229-230.)
- 33 Kökeni Yuhanna İncil’ine giden “Gezgin Yahudi” (“Le Juif errant”) miti, çarmlıha gerilen İsa’ya yardımı reddettiği için Tanrı tarafından Kıyamet gününe kadar dünyayı dolaşma cezasına çarptırıldığına inanılan Kudüslü ayakkabıcı İsaac Laquedem’in öyküsü çevresinde oluşur. Orta Çağ’dan itibaren sanat ve edebiyatta popülerleşen bu mit Apollinaire’in *Prag Gezgini* adıyla 1902’de yayımladığı öyküde de geçer. Eleştirmen Gilberte Jacaret, *Apollinaire et les Juifs* adlı denemesinde “*Gezgin Yahudi bir başka Apollinaire’dir*, der (Revue *Controverses*, Paris, Février, 2007, s. 236.)
- 34 Modern şiirimizde Apollinaire ilgisini, öncelikle genel bir çerçevede Apollinaire’in 1930’lu yılların sonlarından itibaren Garip kuşağı şairleriyle (Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rifat)

başlayan ve ardından kimi şairlerimizde (Cahit Sıtkı, Cahit Külebi) daha çok da şiir/dize ilgisiyle ve Türkçeye yapılmış çevirilerle sınırlı bir bağlamda düşünmek gerekir. Süreya'nın Apollinaire'in *poetikası* ile ilk tanışması içinse, 1950'li yılların başlarını, özellikle de İlhan Berk'in Apollinaire'in *Alcools* kitabından yaptığı *Zone* (Bölge) şiiri çevirisi ile, kimi diğer Apollinaire çevirilerini beklemek gerekecektir. Apollinaire'in modern şiirimizdeki yerini, şiirimizde İkinci Yeni hareketiyle başlayan modernist açılımlara katkısıyla ilgili olarak, "*Guillaume Apollinaire ve Türk Şiiri*" başlıklı incelememize başvurulabilir. İncelemede İlhan Berk, Cemal Süreya, Atilla İlhan ve Necati Cumalı'daki Apollinaire etkisi örneklerle incelenmektedir. (*Sözcükler* dergisi, sayı: 87, Eylül-Ekim 2020, İstanbul, s. 46-58.)

- 35 Kemal Özmen, '*Modern Ruhun Prensi*': *Guillaume Apollinaire*, Cumhuriyet Kitap Eki: 28 Mayıs 2020, s. 8.
- 36 A.g.e.,s. 8.
- 37 *Göçebe*'nin yayımlandığı 1965 yılına gelinceye kadar, Cemal Süreya, yazılarında Apollinaire adını genel ve kısa değinmelerle sadece üç kez anmaktadır. 1957'de *Pazar Postası*'nda "*Artıra Artıra Rimbaud*" başlıklı yazısında, Apollinaire'in adını, köklerini Rimbaud ve Lautréamont'dan alan bir dizi modernist şairle (Laforgue, Jarry, Cendrars, Jacob, Eluard ve Desnos) birlikte anarak şöyle der: "*Bugün bizim genç kuşak şairlerine en çok bunları okumayı öğütüyorum. Şiir yatırımlarımızı ancak bunlar destekleyecek. Bunlardan aldığımız kredilerdir ki şiirimizi finanse edeceğiz (...)* Şiirimizi bu temellerin üstüne oturtuyoruz (...) *Bugünkü şairin çıkış noktası değişmiştir. Eskizlerini başka davranışlarla yapmakta, şiiri başka noktalarda yakalamaya çalışmaktadır, diyorum ki şairler hiçbir zaman bugünkü kadar şair olmadılar*" ( Bkz., Cemal Süreya, Şapkam Dolu Çiçekle, Toplu Yazılar I, YKY, 9. Baskı, İstanbul, 2019, s.220) . Diğer iki Apollinaire göndermesinden birisi Cahit Külebi'nin şiiriyle kurduğu yakınlık bağlamında, diğeri ise "*Yeni Şiirimiz ve Dada*" başlıklı yazısında sadece ad anarak geçmektedir. Süreya'nın 1958'de yayımladığı ilk şiir kitabı Üvercinka'da Apollinaire'in "yeni ruh"undan, yenilikçi şiir tekniklerinden gelen esinlenmeler yanında, açık "etki izler"i görmek de olasıdır. (Bkz. Kemal Özmen, "*Guillaume Apollinaire ve Türk Şiiri*", *Sözcükler* dergisi, s. 46-58)
- 38 Enis Batur, *Smokinli Berduş*, YKY, İstanbul, 2001, s.277.
- 39 Guillaume Apollinaire, *Bir Aşk Kırgınına Şarkısı*, çev.Cemal Süreya, R.Tomris, De Yayınevi, İstanbul, 1965. Cemal Süreya farklı zamanlarda Guillaume Apollinaire'den toplam yedi şiir çevirecektir (Bkz. Cemal Süreya, *Sen Varsın Gecede*" / *Çeviri Şiirler I*, Can yayınları, İstanbul, 2020.)
- 40 Guillaume Apollinaire, *Apollinaire'den Çeviriler*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1965.
- 41 Feyza Perinçek, Nursel Duruel, *Cemal Süreya, Şairin Hayatı Şiire Dahil*, s. 217.
- 42 Max Jacob'un da Cemal Süreya'nın "şiir Panteonu"nda önemli bir yeri olduğunu biliyoruz. Bu konuda henüz bir araştırma yapılmış değildir. Cemal Süreya'daki mizahi/ironik dili çocukluk travmalarının doğurduğu bir "özsavunma" refleksi olmanın yanında, Max Jacob'un sözcük oyunları, fanteziler, ince benzetmelerle beşeri zaafiyeti, kusuru öne çıkaran, gülümseten lirik "humour"uyla da ilişkilendirmek yanlış olmasa gerekir. *Göçebe*'deki *Cellat Havası* şiirine Jacob'un *Le Kamichi*'sinden (Bkz. İlhan Berk çevirisi, *Başlangıcından Bugüne Fransız Şiir Antolojisi*, s. 217)) "iz"ler olduğunu söylemek yerinde olur. Süreya, Ülkü Tamer'in 1986'da *Sahici Mucizeler* adıyla Max Jacob'dan (İngilizce versiyonu) çevirdiği metinler ve şiirler içeren kitaba önemli bir de önsöz yazacaktır (Broy Yayınları, İstanbul,1986).
- 43 Feyza Perinçek, Nursel Duruel, *Cemal Süreya, Şairin Hayatı Şiire Dahil*, s. 172.
- 44 Cemal Süreya, *Göçebe*'deki *Kars* şiirini Paris'teyken ve daha Kars'ı görmemişken yazdığını

söyler *Günler*'de: “Kars’ı Paris’te yazmıştım. Neden bilmem, utandığım olmuştur bundan. Kars’a gitmeden Kars demişim. Paris dönüşü hemen Kars’a teftiş turnesi çıkmasın mı? ‘Göçebe’deki Kars izlenim ve imgeleri bu kez yerinde oluştu. Yine de bir eksiklik duygusu oluşmuştur uzun süre içinde Kars şiiri için. Sonra öğrendim, Rimbaud da ‘Sarhoş Gemi’yi denizi görmeden yazmış. Nasıl avundum !” ( *Günler*, s. 420). Bu şaşırtıcı kurgu *Alkoller*’de Apollinaire’in Paris’i dolaşırken, Akdeniz kıyılarını, Marsilya’yı, Prag’ı, Roma’yı, Amsterdam’ı düşlemesini anımsatıyor, kuşkusuz bir farkla: Apollinaire bu yerleri daha önce görmüştür!

- 45 Guillaume Apollinaire, *Calligrammes / Poèmes de la paix et de la guerre, Collection Blanche Gallimard, Paris, 2014*, s. 46.
- 46 Bu “bir”li söyleyiş Süreya’nın 1967’de yayımladığı “*Ortadoğu*”nun “I” işaretli şiirinde “(...) *Bir çiçek adı: papatya / Bir çiçek adı: leylak / Bir çiçek adı: yaz çiçeği / Bir çiçek adı: kış çiçeği / Bir çiçek adı: Tanrım*” şiirinde de devam eder. 15 Nisan 1986 tarihli güncesinde de şu ilginç satırlar okunur: “*Bir tarih: 28 Aralık 1989. Bir keski: Silisyum ve Urfa. Bir değer: İlhan Berk’in şiirinde katma değer. Arif söyledi.*” ( *Günler*, YKY, İstanbul, 2019 7, 491. *Gün*, s. 211).
- 47 Guillaume Apollinaire, *Calligrammes / Poèmes de la paix et de la guerre*, s. 65.
- 48 “*Korseli A’lar halinde*” Rimbaud’un *Sesli Harfler* şiirindeki “*A, parlak sineklerin tüylü korsesi*” (“*A, noir corset velu des mouches éclatantes*”) dizesine de bir gönderme gibi duruyor.
- 49 Cemal Süreya’nın Apollinaire ilgisi *Göçebe*’nin yayımlanmasından sonra da sürecektir. Özellikle 1970’de *Papirüs*’de yazdığı “*Alkoller*” yazısındaki değerlendirmeleri dikkat çekicidir: “Çok değişik, çok yeni, bir yerde tuhaf, ama her zaman çekici bir söz anıtı”dır ‘*Alkoller*’ (...) “*Bir çağın şiirsel yaşantısına en iyi ışık düşüren bir kitap*” (...) *yeni estetiğin bir çeşit İncil’i* (...) “*dünya şiirine getirdiği yeni hava*” (...) “*yal ağızında duran bir yapıt*” (Bkz., Cemal Süreya, Şapkam Dolu Çiçekle / Toplu Yazılar I, s.336-337)
- 1984’te *Kadınca* dergisinin, “*tarih boyunca yaşamış sanatçı, politikacı, din adamı, asker, sinema oyuncusu ya da başka mesleklerden kimlerç 13 kişilik bir yemeğe davet edersiniz?*” sorusuna Cemal Süreya’nın verdiği yanıtta Apollinaire’in adı da geçmektedir. Bu cevapta ilginç olan bir başka nokta da, “*Göçebe*” şiirinde “*cennette Nietzsche’nin metresi*” olarak düşlediği Marilyn Monroe’yi Nietzsche’nin karısı olarak bu davette görmek istemesidir: “*Nefertiti (Mısır kraliçesi), Hz. Ali, Nietzsche ve Marilyn Monroe (karı-koca), Evliya Çelebi, Şeyh Galip, Spartaküs, Apollinaire, Dostoyevski, Napolyon, İmrül Kays, Pir Sultan Abdal, Pir Karacakız*” (Cemal Süreya, *Güvercin Curnatası / Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*, s. 262.)
- 50 Freud, “aklı” bir varlık olmaktan çok, içten gelen derin dürtülerle yönelen insanı yasaklamaların baskısından kurtaran erotizmin haz olgusu temelinde yeni bir yaratıcı atılım doğurduğundan söz ederek, kadının bu temel dürtülerle özdeşleşen bir varlık olduğunu savlar.
- 51 Cemal Süreya, *Güvercin Curnatası / Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*, s.120.
- Cemal Süreya’nın başka bir söyleşisinde (1988), “*Ben de utançla çüret arasında çok küçük bir mesafe var*” demesi içinden çıktığı feodal kültürün bir kalıntısı olsa gerekir (Feyza Perinçek, Nursel Duruel, *Cemal Süreya, Şairin Hayatı Şiire Dahil*, s. 47).
- 52 Cemal Süreya 1973’de kendisiyle yapılan bir söyleşide şiirini şöyle tanımlar: “*Erotik bir şiirdir benimki... Sanırım en belirgin özelliği budur.*” ( *Güvercin Curnatası / Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*, s. 46) . Bir başka söyleşisinde de (1976) bu görüşlerine açıklık getirir: “*Cinsel aşka gelince, bunların edebiyatımıza gelişi yenidir. Yahya Kemal ve Ahmet Hâşim’le beraber, ama asıl bizim kuşakta ağırlık kazanır. Toplumumuzda cinsel güdü, baskılardan ötürü, çok büyük ve karmaşıktır. Bu bakımdan aşkın cinsel yanının şiire yansımaları düşünülmez. Cinselliği bütünüyle bir yana atan edebiyatın gerçekçi olamayacağı kanısındayım*” (Cemal Süreya, *Güvercin*

*Curnatası / Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*, s.49) Cemal Süreya Divan şiirinin örtülü (metaforik) ve kimi zaman da “sapkın” olarak nitelendirilen “erotik söylem”ine ise mesafeli durur.

- 53 Alıntılan Gaetan Picon, *Malraux Par Lui-Même*, Editions du Seuil, Paris, 1953, s.186.
- 54 Bu dört kaynağa ek olarak, Walt Whitman’ın Türkçeye ilk kez 1951’de Suat Taşer tarafından “*Çayır Yaprakları*” adıyla çevrilen kitabını da eklemek aykırı düşmez. Dönemin genç şairleri tarafından ilgiyle okunan bu kitabın 1954 yılında, Orhan Burian, İlhan Berk, Bülent Ecevit, Suat Taşer Nevzat Üstün ve Can Yücel’in çevirileriyle “*Çimen Yaprakları*” adıyla yayımlanan bir ikinci çevirisi vardır. Özellikle serbest çağrışımlara dayalı yenilikçi şiir algısı ve dize düzeni yanında cinsel tabuları yıkan, gündelik yaşamın içinden çıkardığı imgeleri, coşkulu söylemiyle Whitman’ın İlhan Berk gibi Cemal Süreya’yı da etkilemiş olması muhtemeldir.
- 55 Cemal Süreya’nın bir söyleşisinde (1984) söylediği şu sözler dikkat çekicidir: “...*Bizim ülkede feminizmin, başarı demeyeyim, büyük etkenlik kazanması başka yerlere göre zor. Çünkü Türk erkeği (aydını yazarı bile) bir ayağını nice ileri bir noktaya atmış olursa olsun, öbürünü feodaliteden çekebilmiş değil (...)* Kadının insanca bir hayata kavuşması, erkeklerin de öyle düşünmesiyle gerçekleşebilir. Bu da günümüzde pak kolay değil. Ben demin kendimden söz ettim; ama, inan düşünsem o yanda da, acaba başarabilir miyim feminist olmayı? Öyle kolay değil.” Kıskançlıklarıyla ünlü Cemal Süreya üzerine kapsamlı bir biyografi kitabı hazırlayan Feyza Perinçek ve Nursel Duruer’in, “*Aşk tam bir Doğulu olarak yaşar, ama teorisine gelince kefsi Batı’ya meyleder*” sözleri bu çerçevede çok anlamlı olsa gerektir. Eşlerinden Güngör Demiray’ın da tanıklığı bu yöndedir: “*Herkesten koptum Anlamsız bir kıskançlık. Kadına ayrı, erkeğe ayrı kurallar*” (Feyza Perinçek, Nursel Duruel, *Cemal Süreya, Şairin Hayatı Şiire Dahil*, s. 448, 450, 304.). Cemal Süreya’nın ömrünün son yıllarında “*maviye boyadığı üçgen kısa sakal*”ının, evlenip, ardından katlettiği kadınların cesedini gizli tuttuğu bir odada saklayan ünlü “*Mavi Sakal*” masalına ironik bir gönderme olduğunu da düşünebiliriz.
- 56 Eluard ile Breton’un birlikte yazdıkları *Immaculée Conception*’un (1930) “*Aşk*” bölümünde şu cümleler yer alır: « Dil dudakları resmeder, gözleri birleştirir, memeleri dikleştirir, koltuk altlarını oyar, pencereyi açar, ağız tüm gücüyle teni kendine çeker, gezgin bir öpüşün içinde kaybolur, yakaladığı ağzın yerine geçer, geceyle gündüz karışır birbirine. Erkeğin kolları ve kalçaları kadının kolları ve kalçalarına sarılır, rüzgâr dumana karışır, eller cinsel arzunun izini taşır” (Paul Eluard, *Oeuvres Complètes I*, Collection de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1968, s. 345.
- 57 Paul Eluard, *Oeuvres Complètes I*, s. 517.
- 58 Simon de Beauvoir, *Sade’i Yakmalı mı?*, Çev. Cemal Süreya, Fahir Önger Yayınları, İstanbul, 1966; Marquis de Sade, *Aşkın Suçları*, Çev. Cemal Süreya, Fahir Önger Yayınları, İstanbul, 1967.
- Feyza Perinçek Nursel Durer, *Cemal Süreya, Şairin Hayatı Şiire Dahil* adlı biyografi kitabında Cemal Süreya’nın Marquis de Sade’dan “*Justine*”i de çevirmeyi planladığını yazmaktadır (s.430). Ancak bu proje gerçekleşemeyecektir.
- 59 Jean Pierre Richard, *L’Univers imaginaire de Mallarmé*, Editions du Seuil, Paris, 1962, s. 26.
- 60 Apollinaire, anlatılarındaki “müstehcen”liğin tersine, şiirlerinde daha çok bir “*aşk kurgunu*” olarak ortaya çıkar. Bu nedenle ölçülü, yumuşak erotizmi bu hüznü, kırılğan, taşkın, lirik mizacın gel gitleriyle uyumludur. Apollinaire’i yakından tanıyan Cemal Süreya ise, onun ‘müstehcen’ anlatılarını bilmiyor görünür.
- 61 Paul Eluard, *Oeuvres Complètes II*, s. 68.

- 62 Paul Eluard'da , “*Je ne sais plus lequel de nous deux absent*” (“Bilmiyorum ikimizden hangisi yok burada”) dizesinde olduğu gibi ötekilik, yansıma, paylaşım, karşılıklık vurgusu daha belirgindir.
- 63 Cemal Süreya bir söyleşisinde (1958) şöyle der: “*Kendimde etkilerini en çok seçebildiğim şairler Melih Cevdet’le, Oktay Rifat. Mısra kurmasını, dile yaslanmasını onlardan öğrendim, diyebilirim. Onların yanı sıra İlhan Berk’i, Turgut Uyar’ı, Sezai Karakoç’u da sayacağım. Bir ara Attilâ İlhan da etkilemişti beni. En önemli şair bildiğim halde Fazıl Hüsnü’nün mısralarıyla benimkilerin hiç ilişiği olmadı galiba*”; bir başka söyleşisinde de (1984) çerçeveyi genişletir: “*Ben kendi payıma Garip’in (Garip demek uymuyor burada) ustalarından çok şey öğrendim. Evet, Garip demeyelim, Yeni Şiir diyelim. Yeni şiirin ustalarını severek işe başladım: Oktay Rifat, Melih Cevdet, Dağlarca, Necatigil, Tarancı, Külebi, Cumalı, Aksal... Ama A. Kadir’in, A. Arif’in şiirleri de çekiyordu beni*” (Cemal Süreya, *Güvercin Curnatası / Konuşmalar; Soruşturma Yanıtları*, s. 23, 98)
- 64 Cemal Süreya’nın, Ahmet Muhip Dıranas’ın *Hatıra* şiirinde geçen “*Oydu bir bakışta tanıdım onu*” dizesini (*Dün bir gölge gibi geçti yanımdan / Oydu bir bakışta tanıdım onu...*) *Yazmam Daha Aşk Şiiri (Üvercinka)* adlı şiirinde tırnaksız olarak olduğu gibi kullanması eleştiri konusu olmuştur. Cemal Süreya bu durumu sonradan Erdoğan Alkan’a şöyle açıklayacaktır: “İnsan belleği. Dıranas’ın dizesi bilinçaltına takılıp kalmış işte, ben buldum sandım, şiirime koydum. Beni eleştirenlerin elindeki en büyük koz bu oldu” (Feyza Perinçek Nursel Durer, *Cemal Süreya, Şairin Hayatı Şiire Dahil*, s. 383)
- 65 Cemal Süreya 1957’de yayımladığı bir yazısında şöyle der: “Çocuk ve Allah’ta Dağlarca’nın sadece “*tek kişiye ait olma niteliğini ne Eluard’ın ‘Capitale de la douleur’inde, ne Guillaume Apollinaire’in ‘Alkoller’inde, ne de Aragon’un o canım ‘Crève-cœur’ünde bulabilirsiniz. Bu bağlamda, Fazıl Hüsnü Dağlarca evreni, eşyayı kavrayışında yüzde yüz özel ve salt kendine ilişkin formülleri, perspektifleri getiren tek şairimizdir*”. (Bkz. *Şapkam Dolu Çiçekle / Toplu Yazıları I*, s.197.)
- 66 A. Kadir-Asım Bezirci çevirisi.
- 67 Üvercinka’daki “*Bun*” şiirinde geçen “*Gözleri göz değil gözistan*” dizesinin de “gözler”i coğrafyayla, bir “ülke”yle özdeşleştiren Eluard’dan gelmiş olması muhtemeldir.
- 68 Cahit Sıtkı Tarancı çevirisi.
- 69 Max Jacob, *Seçme Şiirler (Sahici Mucizeler)*, Çev. Ülkü Tamer, Yön Yayıncılık, İstanbul, 1992 (Kitabın ilk baskısı 1986’da Broy Yayınları’nda çıkmıştır. Tamer Jacob’un metinlerini İngilizceden Türkçeye çevirmiştir.
- 70 Batı dillerinde deyim dönüşen bu söz bir işte sorumluluğu olmayı suçlamayın anlamında kullanılmaktadır.
- 71 Ahmet Arif , Cemal Süreya’nın hep övgüyle sözünü ettiği bir şairdir. Ahmet Arif’in *Cemal Süreya’ya Mektuplar*’ı da (Alaca Yayınları, 1919) bu derin dostluğa tanıklık eder.
- 72 Çev. İlhan Berk. Berk şiirin “*Le Kamichi*” olan özgün adını “*Camichi*” olarak yanlış yazmıştır.
- 73 Cemal Süreya’nın Fransızca versiyonda “Tristan” olarak geçen adı İngilizce söylenişiyile “Tristram” biçiminde kullanması ilginçtir. Bu sözcüğün Türkçede alaycı bir çağrışım yaptığını da ekleyelim.
- 74 Cemal Süreya’nın bu Ortaçağ halk öyküsünden esinleneceği başka şeyler de olacaktır. Ahmet Arif Cemal Süreya’ya yazdığı 11.5.1966 tarihli mektubunda, Süreya’nın, “*İki kalp arasında en kısa yolun uzatılmış bir kılıç olduğu çağlarda yaşasaydık*” sözünü alıntılar (“*Cemal Süreya’ya Mektuplar*”, Alaca Yayınları, 2019, 3. Basım, İstanbul, 2019, s. 26). Süreya bu sözle doğrudan Tristan ve Yseult öyküsüne bir gönderme yapar; birbirlerine tutku-aşkla bağlanan Tristan ve

Yseult'ü dayısı Kral Mark ormanda yan yana uyurken yakaladığında aralarında yere uzatılmış bir şövalye kılıcı vardır. Cemal Süreya'nın ölümünden iki yıl önce (1988) yayımladığı *Güz Bitiği*'ndeki *İki Kalp* başlıklı şiirinde Ahmet Arif'e yazdığı cümleyi yinelemesi de ilginçtir: “*İki kalp arasında en kısa yol: / birbirine uzanmış ve zaman zaman / Ancak parmak uçlarıyla değebilen / İki kol .*”

75 Bkz. Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, 1999, s. 57.

76 Ülkü Tamer, ölümünden çok kısa bir süre önce Cemal Süreya'ya ithaf ettiği “*Cins Şair*” adlı şiirinde, onu “*Atlas Okyanusu'nda Fırat'ın salı / Zap Suyu'nda Alp çiçeği*” olarak betimler.

### KAYNAKÇA

1. Alexandrian, *Erotik Edebiyat Tarihi*, Çev. Işık Ergüden, Mitos Yayınları, İstanbul,1993.
2. Aktulum, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999.
3. Anday, Melih Cevdet, *Şiir Yaşantısı*, Everest Yayınları, İstanbul, 2015.
4. Apollinaire, Guillaume, *Bir Aşk Kırgınına Şarkısı*, Çev. Cemal Süreya, R.Tomris, De Yayınevi, İstanbul, 1965.
5. Apollinaire, Guillaume, *Apollinaire'den Çeviriler*, Çev. Necati Cumalı, Varlık Yayınları, İstanbul, 1965.
6. Apollinaire, Guillaume, *Calligrammes / Poèmes de la paix et de la guerre, Collection Blanche Gallimard*, Paris, 2014.
7. Apollinaire, Guillaume, *Alcools*, Gallimard, Paris, 1920.
8. Arif, Ahmet, *Cemal Süreya'ya Mektuplar*, Alaca Yayınları, İstanbul, 2019.
9. Batur Enis, *Smokinli Berduş*, YKY, İstanbul, 2001.
10. Berk, İlhan, *Başlangıcından Bugüne Fransız Şiir Antolojisi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2001.
11. Beauvoir, Simon de, *Sade'ı Yakmalı mı?*, Çev. Cemal Süreya, Fahir Önger Yayınları, İstanbul, 1966.
12. Bezirci, Asım, *İkinci Yeni Olayı*, Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul,1996 (Dördüncü baskı).
13. Dıranas, Ahmet Muhip, *Şiirler*, YKY, İstanbul, 2000 (2. baskı).
14. Doğan, Mehmet H., *İkinci Yeni Şiir*, *Antoloji-Dosya*, İkaros Yayınları, İstanbul, 2008 (2. Baskı).
15. Eluard, Paul, *Oeuvres Complètes I*, Collection de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1968.
16. Gilberte Jacaret, “*Apollinaire et les Juifs*”, *Revue Controverses, Paris*, Février 2007.
17. Gökalp-Alpaslan, Gonca, “*Metinlerarası İlişkiler Işığında Cemal Süreya Şiirinin Bileşenleri*”, *Turkish Studies*, 2009.
18. İlhan, Attila, *İkinci Yeni Savaşı*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1996 (3.basım).
19. Jacob, Max, *Seçme Şiirler*, Çev. Ülkü Tamer, Broy Yayınları, İstanbul,1986.
20. Perinçek Feyza - Duruel, Nursel , *Cemal Süreya, Şairin Hayatı Şiire Dahil*, Can Yayınları, İstanbul, 2017.
21. Picon, Gaetan, *Malraux Par Lui-Même*, Editions du Seuil, Paris, 1953.
22. Özmen, Kemal, “*Bizim Neden Bir Faust'umuz Yok? (II)*”, *FRANKOFONİ* dergisi, sayı: 37.
23. Özmen, Kemal, “*Guillaume Apollinaire ve Türk Şiiri*”, *Sözcükler* dergisi, sayı: 87, Eylül-Ekim 2020.
24. Özmen, Kemal, ‘*Modern Ruhun Prensi*’: *Guillaume Apollinaire*, Cumhuriyet Kitap Eki: 28 Mayıs 2020.

25. Richard, Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, Paris,1962.
26. Sade, Marquis de, *Aşkın Suçları*, Çev. Cemal Süreya, Fahir Önger Yayınları, İstanbul, 1967.
27. Süreya, Cemal, *Sevda Sözleri, Bütün Yapıları, Şiirler*, YKY, İstanbul,1995.
28. Süreya, Cemal, *Günler*, YKY, İstanbul, 2019 (7. baskı).
29. Süreya, Cemal, *Folklor Şiire Düşman*, Can Yayınları, İstanbul,1992.
30. Süreya, Cemal, *Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul, 2020 (9. baskı).
31. Süreya, Cemal Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle / Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2019, (9.baskı).
32. Süreya, Cemal, *Günübirlikler, Toplu Yazılar II*, YKY, İstanbul, 2016 (3. baskı).