

**CEMAL SÜREYA'NIN DÜZYAZILARINDA
ŞİİR İLE İLGİLİ GÖRÜŞLERİ
Metin Necmi KOÇ
(Yüksek Lisans Tezi)
Eskişehir, 2006**

**CEMAL SÜREYA'NIN DÜZYAZILARINDA
ŞİİR İLE İLGİLİ GÖRÜŞLERİ**

Metin Necmi KOÇ

**Yüksek Lisans Tezi
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Danışman: Yrd. Doç. Dr. Zeliha GÜNEŞ**

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Aralık 2006**

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ
CEMAL SÜREYA’NIN DÜZYAZILARINDA
ŞİİR İLE İLGİLİ GÖRÜŞLERİ

Metin Necmi KOÇ
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aralık 2006
Danışman: Yrd. Doç. Dr. Zeliha GÜNEŞ

Sanatçıları birbirinden ayıran önemli özellikler, sanat düşüncelerindeki farklılık ve bu farklılığı sanat eserine orijinal bir bakışla yansıtmalarıdır. Sanatçıyı tanıtan kılavuz hükmünde olan eser, sanatçının içinde bulunduğu dönemi de aydınlatmaya yarar.

İkinci Yeni şiir hareketi içinde yer alan Cemal Süreya (1931-9 Ocak 1990), şiirlerinin yanı sıra düzyazılarıyla da Türk edebiyatına önemli katkılarda bulunmuş bir sanatçıdır.

Onun şiirle ilgili görüşlerinin temelinde hayat deneyimi, modern şiir, tarih ve toplumsal değerler vardır. Bunların bileşimi Cemal Süreya’nın düşünce dünyasını oluşturur. Şiiri, şairin hayat deneyiminin yansıması olarak gören Süreya, şairin gerçeği farklı şekilde anlatması gerektiğini düşünür. Onun şiir anlayışı soyut şiir ve imgeye dayanır.

Şiir üzerine birçok değerlendirmede bulunan şair, denemelerinde Türk şiiri üzerine de ciddiyetle eğilir. Türk şiirini -divan şiiri, halk şiiri ve Batı etkisindeki şiir olmak üzere- üç döneme ayıran şair, Batı etkisindeki Türk şiiri üzerinde çokça durur. Bu çalışmada Cemal Süreya’nın şiir sanatına ve Türk şiirine bakışı ortaya konmuştur.

Anahtar Sözcükler: Cemal Süreya, İkinci Yeni, Şiir, Şiir Görüşü, Türk Şiiri.

ABSTRACT**CEMAL SÜREYA'S THOUGHTS ABOUT POETRY IN HIS ESSAYS****Metin Necmi KOÇ****Department of Turkish Language and Literature
Anadolu University, Social Sciences Institute, December 2006****Adviser: Zeliha GÜNEŞ, Ph. D**

The most important aspects separating artists from one another are differences in their artistic thoughts and the way they reflect this difference to their works with an original view. The thought and the work which can be considered as two guidelines in identifying the artist sheds light both on the artist himself and the period he lived in.

Cemal Süreya (1931-9th January 1990), who participated in the Second New Poetry movement, was one of our poets who related his thoughts in prose.

Süreya, who knew both the western and the eastern cultures and derived from both sources, has made his mark to the period with his writings on poetry as well as his poems.

His poetry ideals are based on experience, modern poetry, history and social values. The combination of these aspects makes up Cemal Süreya's world of thought.

Süreya, who never saw poetry apart from a poet's own life, states that a poet has to relate reality in different dimensions. His comprehension of poetry is based on abstract poetry and imagery. Süreya who tries to shock his readers with eroticism and humour, has supported his aspects of poetry with his theoretical writings.

The poet who made many evaluations on poetry deals at length with Turkish poetry. The poet, who classifies Turkish poetry in three categories, divan poetry, folk poetry and poetry under the influence of the west, especially focuses on Turkish poetry under the influence of the west.

We hope this work can help in casting a comprehensive light both on the poet's artistic aspect and his poetry.

Key Words: Cemal Süreya, Second New Poetry, Poetry, View of Poetry, Turkish Poetry.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Metin Necmi KOÇ'un "Cemal Süreya'nın Düzyazılarında Şiir ile İlgili Görüşleri" başlıklı tezi/...../..... tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim dalında Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

	Adı Soyadı	İmza
Üye (Tez Danışmanı)	: Yrd. Doç. Dr. Zeliha GÜNEŞ	
Üye	:	
Üye	:	

Prof. Dr. Nurhan AYDIN

Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Türk Edebiyatında önemli bir yere sahip olan Cemal Süreya (1931-9 Ocak 1990), şairliğinin yanı sıra şiir üzerine kafa yormuş bir sanatçıdır. Bu çalışma, İkinci Yeni şiir hareketi içinde yer alan Cemal Süreya'nın düzyazılarından hareketle şiir hakkındaki görüşlerini ortaya koymak için yapılmıştır.

Çalışmamızın I. bölümü Cemal Süreya'nın hayatına ayrılmıştır. Çünkü “Şairin hayatı şiire dahil” diyen Süreya'nın hayat hikâyesi, şiirinin anlaşılmasına yardımcı olacaktır. II. bölümde, şairin bağlı olduğu İkinci Yeni şiir hareketi hakkında bilgi verilmiştir. Çalışmanın ana bölümleri III. ve IV. bölümlerdir. III. bölümde Cemal Süreya'nın şiir, şairlik, biçim, anlam, dil ve üslûp, şiir ve ideoloji konuları ile ilgili görüşleri verilmiştir. IV. bölümde şairin, Türk şiirini dönemlerine göre değerlendirmesi yer almaktadır. Çalışmanın V. bölümü ise Cemal Süreya'nın gözünden kendi şiiri üstünedir.

Bu çalışmada amacımız, şiir hakkındaki görüşlerini ayrıntılarıyla verdiğimiz Cemal Süreya'nın şiirine ve İkinci Yeni şiir hareketine ışık tutmaktır.

Her şeyden önce bana Cemal Süreya'yı sevdiren; disiplini ve titizliğiyle çalışmamı her zaman destekleyen ve hiçbir konuda yardımlarını benden esirgemeyen değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Zeliha GÜNEŞ'e, maddi ve manevi varlığımı borçlu olduğum anneme, babama ve kardeşime teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
ÖZGEÇMİŞ.....	vi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

CEMAL SÜREYA

1. CEMAL SÜREYA’NIN HAYATI.....	10
2. CEMAL SÜREYA’NIN SANAT HAYATI.....	14
3. ESERLERİ.....	21
4. ÖDÜLLERİ.....	22

İKİNCİ BÖLÜM

İKİNCİ YENİ ŞİİR HAREKETİ

1. İKİNCİ YENİ	23
----------------------	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

CEMAL SÜREYA’NIN ŞİİR HAKKINDAKİ GÖRÜŞLERİ

1. ŞİİR.....	29
1. 1. Şiir.....	29
1. 2. Şiir Üstüne Kafa Yormak.....	32
1. 3. Şiirde Eskime ve Kalıcılık.....	33
1. 4. Şiir-Tiraj İlişkisi.....	34
1. 5. Şiir Kitabı.....	36
1. 6. Estetik Tat.....	36
1. 7. Türk Şiirinde Batı Etkisi.....	38

2. ŞAIRLİK ÜZERİNE.....	43
2. 1. Şair.....	43
2. 2. Nasıl Şair Olunur.....	45
2. 3. Hangi Yaşta Şair Olunur?	47
2. 4. Şairin Genç Şairlerden Yararlanması.....	48
2. 5. İkincil Şairler.....	49
2. 6. Şair-Okur İlişkisi.....	50
3. ŞİİRDE DİL VE ÜSLÛP.....	53
3. 1. Dil - Kişilik İlişkisi.....	53
3. 2. Konuşma Dili	57
3. 3. Çeviri Şiir.....	63
3. 4. Şiirde Eski -Yeni Kelimeler.....	65
3. 5. Türk Şiirinde Dize - İmge İlişkisi.....	69
4. ŞİİRDE BİÇİM.....	71
4. 1. Biçim.....	71
4. 2. Şiir-Görüntü İlişkisi.....	73
4. 3. Şiir Metotları ve İstatistik Metot.....	75
4. 4. Şiirde Uzunluk.....	77
4. 5. Gelenekçi Şiir.....	78
4. 6. Türk Şiirinde Dada ve Sürrealizm.....	80
5. ŞİİRDE ANLAM.....	85
5. 1. Şiirde Anlam - Anlamsızlık.....	85
5. 2. İmge.....	86
5. 3. Soyut Şiir – Stilizasyon - Kişilik.....	89
6. ŞİİRDE İÇERİK.....	93
6. 1. Cinsellik.....	93
6. 2. Humor.....	94
6. 3. İroni.....	95
6. 4. Türk Şiirinde Sevgili.....	96
6. 5. Şiir - Felsefe İlişkisi.....	100
7. ŞİİR VE İDEOLOJİ.....	102
7. 1. Türk Şiiri ve Siyaset.....	102
7. 2. Düzen - Şair İlişkisi.....	105
7. 3. Kapitalizm - Sosyalizm ve Şiir.....	108
7. 4. Toplumcu Şiir.....	109

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

CEMAL SÜREYA'YA GÖRE TÜRK ŞİİRİNİN DÖNEMLERİ

1.	KLASİK ŞİİR (DİVAN ŞİİRİ)	112
2.	HALK ŞİİRİ.....	115
3.	BATI ETKİSİNDEKİ TÜRK ŞİİRİ.....	119
3. 1.	İlkel Dönem.....	119
3. 1. 1.	Tanzimat Şiiri.....	119
3. 1. 2.	Servet-i Fünûn.....	123
3. 1. 2. 1.	Tevfik Fikret.....	125
3. 1. 2. 2.	Cenap Şahabettin.....	127
3. 2.	Ergenlik Dönemi.....	129
3. 2. 1.	Yahya Kemal ve Ahmet Haşim.....	129
3. 2. 1. 1.	Yahya Kemal.....	130
3. 2. 1. 2.	Ahmet Haşim.....	134
3. 2. 2.	Hececiler.....	135
3. 2. 2. 1.	Ahmet Hamdi Tanpınar.....	137
3. 2. 3.	Birinci Yeni.....	140
3. 2. 3. 1.	Orhan Veli.....	143
3. 2. 3. 2.	Oktay Rifat.....	145
3. 2. 4.	İkinci Yeni.....	149
3. 2. 5.	1960 Kuşağı Şiiri.....	159
3. 2. 6.	12 Mart'ta Şiirimiz.....	160
3. 2. 7.	1980 Sonrası Türk Şiiri.....	161
3. 2. 8.	Diğer Şairler.....	166
3. 2. 8. 1.	Nâzım Hikmet.....	166
3. 2. 8. 2.	Fazıl Hüsnü Dağlarca.....	169
3. 2. 8. 3.	Behçet Necatigil.....	172
3. 2. 8. 4.	Can Yücel.....	173

BEŞİNCİ BÖLÜM**CEMAL SÜREYA’NIN GÖZÜNDEN KENDİ ŞİİRİ**

1. CEMAL SÜREYA’NIN GÖZÜNDEN KENDİ ŞİİRİ.....	174
SONUÇ.....	186
KAYNAKÇA.....	188

GİRİŞ

İnsan, yaratılışı gereği “güzel ve güzellik”e ilgi duymuştur. Bu ilgi, hem kendisine hem de kendisi dışındaki dış dünyaya yöneliktir. Güzele olan iştihak insanı mevcutla yetinmeyip yeni güzellikler aramaya ve ortaya koymaya yöneltir. Güzellik temelli bu faaliyetin neticesi “sanat”tır.

Güzel sanatlar, güzellik duygusunun farklı malzemelere dökülmesiyle vücut bulur. Kullanılan malzeme itibariyle güzel sanatları -kesin çizgilerle olmasa da- birkaç temel alana ayrılabilir: Mimari, heykel, resim, müzik, tiyatro, sinema ve edebiyat.

Edebiyat, -genel kabule göre- nazım ve nesir olarak iki bölüme ayrılır. Yazar veya şair, dil aracılığıyla edebî eseri oluşturur. Eski çağlardan beri şiir, edebiyatın en temel unsuru olmuş ve nesrin önünde yer almıştır (Çetişli: 2002: 10-11).

“Şiir nedir?” sorusuna sayısız cevap verilmiştir. Sosyal bilimlerin göreceli olması, herkesin kabul edeceği bir şiir tanımının yapılamamasına yol açmıştır. Şiir tanımlarında -genellikle- şiirin birkaç özelliği üzerinde durulmuş veya belli bir bakış açısıyla yorumlanması yoluna gidilmiştir.

Poetikalar, şiir sanatı üzerine düzenli ve sistemli yazılardır. Poetika'nın “taklide dayanan sanatsal etkinliğin yaratımı”, “güzelliğin felsefesi”, “edebîlikle, edebiyat söyleminin yapısı ve işleyişiyle ilgili kurallar bütünü” gibi kullanımları vardır. Poetika sözcüğü daha çok “şiir sanatı” anlamında sınırlandırılmıştır. Gerek şairler, gerekse araştırmacılar şiir üzerine düşüncelerini dile getirip şiiri tartışma zeminine taşımışlardır. Farklı görüş ve anlayışların şiire yansması ve bunların tartışılması poetikaların ortaya çıkmasını sağlamıştır (Karaca 2005: 13).

İlk poetika sahibi Aristo'dur. Aristo, *Poetika* (MÖ. 344) isimli eserinde genel olarak şiir sanatının ne olduğunu, türlerini, bölümlerini ve özelliklerini incelemiştir (Sarı 2003; 3).

Modern Türk edebiyatında ilk poetik yazı, “Piyale Mukaddimesi”dir. Bununla beraber Türk edebiyatında derli toplu bir poetikanın olmayışı şair ve yazarların değişik

şiiir meseleleri üzerine görüşlerini belirtmediği anlamına gelmez. Konuyla ilgili olarak İsmail Çeetişli şunları söylemektedir:

“Bizim edebiyatımızda, Ahmet Haşim’in ‘Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar’ına kadar (1921) derli toplu ve bir bütünlük içinde kaleme alınmış herhangi bir poetikanın varlığından söz edilemez.

....Biz poetika derken; şiir sanatının birçok meselesini belli bir sistem ve bütünlük içinde dikkatlere sunan yazıyı kastediyoruz.

Bazı şairlerin şiir hakkındaki görüşlerini ihtiva eden yazı ve mülâkatlarını da poetika çerçevesinde değerlendirmek mümkündür.” (Çeetişli 2002: 61)

Tanzimat döneminden itibaren Osmanlı toplumunun geçirdiği değişim şairi de etkilemiştir. Bu döneme ait şiir değerlendirmelerinde göze çarpan en önemli özellik, Divan şiirinin eleştirilmesidir. Namık Kemal, Ziya Paşa, Recaiizâde Mahmut Ekrem başta olmak üzere şair ve yazarlar, şiir görüşlerini ortaya koyarken eski şiiri de eleştirmişlerdir.

Namık Kemal; “Tahrib-i Harâbât”, “Takîb”, “İrfan Paşaya Mektup”, “Mukaddime-i Celâl”, “Lisan-ı Osmanî’nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir”, “Bahâr-ı Dâniş Önsözü”, “İntibah Mukaddimesi”, “Emir Nevruz Mukaddimesi”, “Meprizon Muahezenâmesi”, “Talim-i Edebiyat’a Dair Risale” yazılarında şiire dair değerlendirmelerini ortaya koymuş; Türk edebiyatı üzerindeki eleştiri ve tekliflerini, prensip ve fikirlerini ifade etmiştir. Onun bu düşünceleri Divan şiirini tenkit, yeni edebiyatın ve yeni edebî türlerin savunulması etrafında şekillenir (Ercilasun 1981: 45).

“Bahar-ı Daniş Mukaddimesi”nde dil konusundaki eleştirileri dikkati çeker:

“Söz arasında söyleyeyim ki bir bilimle ilgili olmamak koşuluyla seçkinler için kitap yazmak denli boş bir çaba olamaz. Nasreddin Hoca bir gün vaaza çıkıp cemaate: “Söyleyeceğimi bilir misiniz?” diye sorduktan sonra ve “Biliriz!” cevabını aldıktan sonra “Madem ki biliyorsunuz, niçin söyleyeyim!” hitabı havas için kitap yazanlara bir güzel nasihattir. Nergisi’yi anlayabilecek bir adam, zaten onun söyleyeceklerini bildiği için, yararlanamayacaktır. Farsçadan elimizi çekiversek, dilimizin tarihini bile bilmekten aciz kalırız.” (Önertoy- Parlatur 1977: 63)

Namık Kemal, “İrfan Paşaya Mektup”ta Divan şiirinin gerçeklikten uzak olduğunu dile getirir:

“Dikkat buyurulsun ki arada bütün mantık kaybolmuş; çünkü iç dünyanın gecelere, gündüzler sığmayan olaylarının kitaplara sığabilmesi, zarfın içine alamayacağı bir şeyi zarfın içindekinin çerçeveleyebileceğini düşünmek kadar boştur.” (Önertoy 1980: 25-26)

Namık Kemal, “Lisan-ı Osmanî’nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir” yazısında edebî sanatları eleştirir. Namık Kemal’e göre, Klasik şiirimizde değerli bir kitap, söz sanatlarının ustalıkla kullanılmasıyla oluşturulurdu. Halbuki gerçeklikten uzak bu yapıtlar yok olmaya mahkumdur.

Namık Kemal’in klasik şiire yönelik eleştirileri dört noktada toplanabilir: Hayal sistemi, dil, edebî sanatlar ve sosyal fayda. Namık Kemal, klasik şiirin gerçeklik anlayışını da eleştirir. Ona göre, boyu serviden uzun, beli kıldan ince, kılıç kaşlı, geyik gözlü sevgililer insanın kendisini gulyabâniler âleminde hissetmesine yol açmaktadır. Şiirde kullanılan edebî sanatlar da anlamın süse feda edilmesine ve yine gerçeklikten uzaklaşılmasına sebep olmuştur. Klasik şiir, halkın anlamadığı sunî bir dile sahiptir. Üstelik bu dil Arapça ve Farsça kelimelerin gelişigüzel kullanılmasıyla bize mahsus bir edebiyat dili olmaktan uzaktır (Gariper 2004: 69).

Namık Kemal, Divan şiirinin -özellikle- dilini ve gerçeklik anlayışını eleştirir. Çünkü Namık Kemal’in şiirden beklediği sosyal fayda, Divan şiirinin gerçeklik anlayışı ve sunî diliyle elde edilemez.

Ziya Paşa, şiirle ilgili görüşlerini *Hürriyet* gazetesi’nde 1868’de yayımlanan “Şiir ve İnşâ” makalesi ile 1874’te kaleme aldığı “Harâbât Mukaddimesi”nde belirtmiştir. “Şiir ve İnşâ”da Divan edebiyatını tenkit edip halk şiirini savunur. “Osmanlıların şiirleri acaba nedir” diye soran şair, “Divan şiirlerinin hiçbiri Osmanlı şiiri değildir. Çünkü görülür ki bu nazımlarda Osmanlı şairleri İran şairlerini, İranlılar da Arap şairlerini taklit ile melez bir şey yapılmıştır.” demektedir. Baki, Nefi, Nedim gibi şairlerin isimlerini sayıp bunların divanlarının bizim asıl şiirimiz olamayacağını belirtir. Gerekçe olarak da bu şairlerin Arap ve Fars şiirini esas aldıklarını belirtir. Altı sene sonra yazdığı “Harâbât Mukaddimesi”nde ise halk şiirini küçümser, Divan şiirini yüceltir.

Tanpınar, Ziya Paşa’nın eski ile yeni arasında gidip gelmesini devrin özelliğine bağlar. Yaşanılan buhran hem bireyi hem de toplumu etkilemektedir:

“Ziya Paşa, edebiyatımız hakkında iki defa şümüllü şekilde konuşmuştur. Bunlardan birincisi ‘Şiir ve İnşâ’ makalesidir ki, Paşayı saf Türkçe cereyanının en büyük yol açıcılarından biri yapar. Öbürü de bu makalede bilhassa şiirimiz için söyledikleri ile az çok tezat teşkil eden, daha doğrusu o fikirlere temas etmeyen ‘Harâbat Mukaddimesi’dir. İkisi arasındaki fark, Paşa’nın ‘Şiir ve İnşâ’ makalesinden sonra, yüzü tamamiyle eskiye dönük ve müdafaası gereken bir eserin sahibi olması ve

teklif ettiği yolda yürüyemediği için bu mukaddimeyi yazmış olmasıdır. Muhakkak olan bir cihet varsa Ziya Paşa'nın 'Harabat mukaddimesi' ile 'Şiir ve İnşâ' makalesindeki fikirlerini nakzeder görünmesidir." (Tanpınar 1997: 336)

Şair ve yazar Recaizâde Mahmut Ekrem'in Türk edebiyatındaki asıl önemi, edebiyat tarihimizde öteden beri eksikliği hissedilen teorisyen yokluğunu bir ölçüde gidermesidir. Ekrem, şiir üzerine görüşlerini Mülkiye Mektebinde verdiği derslerin özeti olan *Talim-i Edebiyat* isimli eserinde, "Zemzeme III Mukaddimesi"nde, Menemenlizâde Mehmet Tahir'in *Elhan* isimli kitabına yazdığı *Takdir-i Elhan* yazısı ile *Pejmurde*'de dile getirmiştir. Bu görüşler abes-muktebes tartışmasına yol açmış, Ekrem yeni şiirin savunucusu olarak Muallim Naci ile kıyasıya bir tartışmaya girmiştir (Kolcu 2004: 80).

Ekrem'in edebiyat teorisyenliği açısından en önemli eseri *Talim-i Edebiyat*'tır. Tanpınar bu eser için: "Filhakika Arabın 'bedi ve beyanı' ve 'belagati' ile ilk hesaplaşmamız onunla başlar" (Tanpınar 1988: 496) der. Eser dört ana bölümden oluşur: Kuva-yı Zihniyenin Edebiyattaki Fiili, Esalib, Üslûb-ı Hakiki ve Sanayi-i Lafziyye. Ekrem, *Takdir-i Elhân*'da beyan ettiği "Her mevzun ve mukaffa lakırdı şiir olmak lazım gelmez..... her şiir mevzun ve mukaffa bulunmak iktiza etmediği gibi..." (Ekrem 1886: 10) sözüyle "şiir, mevzun ve mukaffa sözdür" diyen anlayışa karşı çıkmış; "Zerrâtan şumûsa kadar her güzel şey şiirdir" (Ekrem 1886: 9) ve "Sanatın maksadı güzelliştir" demek suretiyle de şiirin merkezine güzelliği oturtmuş ve Servet-i Fünûn şiirine kurucu yönde etki etmiştir (Parlatır 1995: 62). "Kafiye basar için değil sem içindir" (Parlatır 1995: 277) görüşü, abes-muktebes tartışmasına sebep olan Hasan Asaf tarafından referans gösterilmiştir.

Ekrem'in görüşlerinin yeniliği ve farklılığı, batılı şair ve yazarları esas almasıdır. Ekrem şiirimize Fransız şiirinin yön vermesini arzular. Buffon'un "üslub-ı beyan aynıyle insan" sözünü sıklıkla kullanmıştır. Ayrıca Boileau, Lamartine, Hugo, Gilbert gibi şairlerden de etkilenerek şiir görüşünü ortaya koymuştur (Kolcu 2004: 81).

Milliyetçilik akımının ülkemizde güçlenmesiyle halk şiiri ön plana çıkarılmaya çalışılır. 1911 yılında Ali Canip, Ziya Gökalp ve Ömer Seyfettin, *Genç Kalemler* dergisinin ilk sayısında yayımladıkları "Yeni Lisan" makalesinde şiire dair görüşlerini dile getirmişlerdir. Bu makalede, dilde sadeleşmenin önemi üzerinde durulurken, aruz ölçüsü yerine hece ölçüsü savunulmuştur (Kolcu 1993: 15).

Ahmet Haşim, 1921'de *Dergâh* dergisinde yayımladığı "Şiirde Mânâ" başlıklı yazısıyla Cumhuriyet dönemi şiir poetikalarına yön veren ilk çıkışı yapar. Daha sonra

Piyale (1926) adlı kitabının önüne “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” başlığıyla bu yazıyı koyar.

“Şair, ne bir hakikat habercisi, ne bir belagatli insan, ne de bir va’z-ı kanundur. Şairin lisanı ‘nesir’ gibi anlaşılacak için değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, musikî ile söz arasında, sözden ziyade musikîye yakın, mutavassıt bir lisandır Mânâ araştırmak şiiri deşmek, terennümü yaz gecelerinin yıldızlarını râşe içinde bırakan hakîr kuşu eti için öldürmekten farklı olmasa gerek. Et zerresi, susturulan o sihrengiz sesi telafiye kâfi midir” (Haşim 1996: 70) diyen Haşim, şiirin anlaşılacak için yazılmadığını belirtirken, anlam arayışının şiiri öldürmek olduğunu düşünür. Ayrıca musikînin şiir için ne denli önemli olduğu üzerinde durur:

“Bila mübalağa denilebilir ki herkesin anlayabileceği şiir, münhasıran dün şairlerin işidir. Büyük şiirlerin medhalleri, tunç kanatlı müstahkem şehir kapıları gibi, sımsıkı kapalıdır, her el o kanatları itemez ve o kapılar bazen asırlarca insanlara kapalı durur.” (Haşim 1996: 72) Haşim, bu sözleriyle şiirin kapalılığını savunur ve anlaşılacak için yazılmadığını tekrarlar.

Haşim, “Piyale Mukaddimesi”nin temelini “şiirde anlam - şiirin anlaşılması” konuları üzerine oturtur. Bununla birlikte açıklık-kapalılık, şiir-okur ilişkisi vb. konular üzerinde durur. “Müzik”i şiiri düzyazıdan ayıran en önemli öge olarak ele alır. Bu yazı, Türk edebiyatında İkinci Meşrutiyet’ten sonra, şiiri çoğunlukla siyasal tartışmalar doğrultusunda, Divan şiiri- halk şiiri, aruz- hece ve sade dil bağlamında değerlendirenlerin dışında, şiirin içinde kalarak ele alan ve şiiri araç olarak görmeyen ilk ciddi şair poetikasıdır (Karaca 2005: 53).

Yahya Kemal de söyleşi ve yazılarında şiir üzerinde çokça durmuştur. Şiirde duygu, dil ve müziği öne çıkarmasıyla Ahmet Haşim’e yaklaşıırken, geleneği tekrar canlandırmaya çalışmasıyla edebiyatımızda ayrıcalıklı bir yer kazanmıştır (Karaca 2005: 53). Yahya Kemal, eski şiiri eleştirenlerin ortaya koydukları görüşlerin mutlak hakikatler değil şahsî telakkiler olduğunu düşünür:

“Biz nasıl şiir isteriz? diyen gayr-ı mâruf insanlar, en mühim yevmî gazetelerin sahifelerinde maziye, hali, mevcudu yakıp kavurarak, yıkip kırarak, şahsî telakkilerini mutlak hakikatler gibi savurarak bağırma ve bağırıldıktan sonra kaybolmaya, yerlerini diğer bağırana bırakmaya başladılar.....

Her sanatta olduğu gibi şiirde de, en yeni, diye zaman zaman tecelli eden kıymet, hakikatte, yeni bir şahsiyettir.” (Kemal 1971: 18)

Geçmişe ait bütün değerlerin yok edildiği ve karalandığı bir dönemde Yahya Kemal, yapılması gerekenleri saptamakla işe koyulur. Şiirde “nefes” ve “ses” gibi iki önemli unsuru karşımıza çıkarır. Yahya Kemal’in üzerinde durduğu asıl mesele “iç

ahenk”tir. Halkın konuşma lisanının rahatlığı, Divan şiirinin formları, Batı şiirindeki millî romantik duyuş şiirde özlemini duyduğu özelliklerdir (Korkmaz- Özcan 2004: 226).

Orhan Veli ve arkadaşları, 1941 yılında yayımladıkları *Garip* kitabının önsözünde şiir hakkındaki görüşlerini dile getirirler. Şiirin içerik, biçim ve diline ilişkin düşünceleri ve kendinden önceki poetikalara karşı çıkışıyla Garip poetikası, 1940-1950 yılları arasında etkili olur. Garip poetikasında, şairaneliğe, ayrı bir şiir diline, geleneğe, söz ve anlam sanatlarına karşı çıkış vardır. Poetikanın temel özelliği, iç değil dış gerçekliktir. Şiirin toplumsal işlevi olması gerektiği de savunulur. Bu bakımdan toplumcu gerçekçi anlayışa yaklaşmıştır (Karaca 2005: 55).

Necip Fazıl Kısakürek’in 1955’te “Sonsuzluk Kervanı”nda yayımladığı şiir görüşleri, Türk edebiyatının en disiplinli poetikasıdır. Şair, poetikasını birdenbire oluşturmaz. Kısakürek, 1936 yılında *Ağaç* dergisinde “Manzara” başlığıyla yayımladığı altı ayrı yazıda Türk şiirini ciddi ve disiplinli bir eleştiriye tabi tutar. Geçmiş sanatımızın hususiyetlerini şöyle sıralar: 1. Bir dünya anlayışı 2. Bir eşya ve hadise görüşü 3. Bir güzel ve doğru hükmü 4. Bir kemal ölçüsü 5. Bir “yarın” iştiağı 6. Bir tenkit ve tayin terazisi 7. Bir kültür bağı 8. Bir ferdiyet örgüsü 9. Bir cemiyet alâkası (Korkmaz- Özcan 2004: 232-233).

Poetikası, sırasıyla “Şair, Şiir, Şiirde Usul, Şiirde Gaye, Şiirin Unsurları, Şiirde Kütük ve Nakış, Şiirde Şekil ve Kalıp, Şiirde İç Şekil, Şiir ve Cemiyet, Şiir ve Hayat, Şiir ve Din, Müspet İlimler, Şiir ve Devlet” bölümlerinden oluşur.

Necip Fazıl Kısakürek’e göre şairlik, yapılan işin bilincinde olma işidir. Şairin idraki herhangi bir insanın idrakinden üstün olmasının yanı sıra şair, ilahî bir emanetin sahibidir. Şiir anlayışı Valery’ye -sezgi esaslı, görünenin ötesinde görünmeyenin sembolü olan şiir anlayışına- yakındır. Şiiri üç noktada odaklanır: “Mutlak Hakikat”, “Remzilik ve Sırrılık”; “Güzellik, Heyecan, Ahenk, Eda”. Şair, fikre karşılık duygunun yanındadır. İçeriğe ait unsurları “kütük” kelimesiyle adlandıran Kısakürek, estetik ve fonetik unsurları “nakış” kelimesiyle karşılar. Şiirin iç şekline ait düşüncelerini musikî, resim ve iç mimari gibi estetik merkezli sanatlara dayandırır. Ses ve çizginin figüratif imkânlarını şiirin emrine verir. Şiirin din, devlet, heyet, cemiyet ve müspet ilimlerle kopmaz ilişkisi olduğuna inanır (Korkmaz- Özcan 2004: 232-233).

Cahit Sıtkı Tarancı, yazıları, mülakâtları ve bilhassa 1930-1946 yılları arasında Ziya Osman Saba'ya yazdığı elli yedi mektup ile şiire dair görüşlerini ortaya koyar. Tarancı, şiiri hayatın en önde gelen gayesi olarak görür. Ona göre şiir, güzellik objesidir. Bu düşüncesiyle saf şiir ekseninde şiirler yazar. Tarancı, şiirin üç temel unsuru olduğunu söyler: Mükemmellik, güzellik ve ahenkli bir bütünlük (Çetişli 2002: 78).

“Antalyalı Genç Kıza Mektup”, “Edebiyat Üzerine Makaleler”, “Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mektupları” Tanpınar'ın şiir görüşünü belirlemede yararlanılacak eserlerdir. Tanpınar, Bergson ve Freud'dan aldığı zaman ve rüya anlayışıyla şiirini kurar. Şiiri zaman ve mekânın dışına çıkaran Tanpınar, iç gerçeklik ile şiire yönelir. Şiirde müziği, mükemmelliği esas almasıyla Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'e yaklaşır (Karaca 2005:54).

Ahmet Haşim, Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Necip Fazıl Kısakürek, şiir görüşlerinde, somuttan çok soyuta, akıldan çok sezgiye önem verirler. Garip, dış gerçekliği savunan tavrıyla Cumhuriyet Dönemi şiir anlayışına damgasını vurmuştur. Bunların dışında modern Türk edebiyatında şiir görüşlerinin dile getirildiği belli başlı poetikaları şöyle sıralamak mümkündür: Asaf Halet Çelebi “Benim Gözümle Şiir Davası (1954)”, Salah Bırsel *Şiirin İlkeleri* (1952), İsmet Özel *Şiir Okuma Kılavuzu* (1980). Ayrıca İkinci Yeni şairlerinden İlhan Berk, Sezai Karakoç, Turgut Uyar, Edip Cansever, Ece Ayhan ve Cemal Süreya çeşitli yazı ve yapıtlarında şiire ilişkin görüşlerini dile getirmişlerdir (Karaca 2005: 56).

Cemal Süreya, şiirlerinin yanı sıra düzyazılarıyla da dikkatleri üzerine çeken bir sanatçıdır. Bu çalışmanın öncelikli hedefi, Cemal Süreya'nın düzyazılarından hareketle şiir sanatı ve Türk şiiri ile ilgili düşüncelerini ortaya koymaktır. Çalışma, Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanan üç kitap esas alınarak hazırlanmıştır. Bunlar: Cemal Süreya'nın düzyazılarından oluşan *Toplu Yazılar I* (2000), *Toplu Yazılar II* (2005) ve Cemal Süreya ile yapılan söyleşilerden oluşan *Güvercin Curnatası* (2002)'dir.

Çalışmanın birinci bölümü Cemal Süreya'ya ayrılmıştır. Şairin hayatı, sanat hayatı, eserleri ve aldığı ödüller bu bölümde işlenmiştir.

İkinci bölüm, şairin de mensup olduğu İkinci Yeni şiir hareketi üzerinedir. İkinci Yeni, 1950 sonrası özellikle *Pazar Postası*'nda çıkan şiir ve yazılarla şekillenmiş bir harekettir. Cemal Süreya'nın öncülerinden olduğu bu hareketi tanımak, şairin şiir

dünyasına ışık tutacaktır. İkinci Yeni, Türk şiir tarihinin son elli yılını doğrudan veya dolaylı etkileyen bir hareket olmasıyla önemini korumaktadır. İkinci Yeni şiir hareketinin nasıl ortaya çıktığı bu bölümde aktarılarak, eleştirmenlerin hareket hakkındaki görüşleri verilmiştir. Cemal Süreya'nın İkinci Yeni'ye ilişkin değerlendirmeleri ise "Cemal Süreya'ya Göre Türk Şiirinin Dönemleri" bölümünde irdelenmiştir.

Tezin birinci ana bölümü Cemal Süreya'nın şiir görüşlerinin aktarıldığı üçüncü bölümdür. Cemal Süreya'nın düzyazılarında ortaya çıkan şiirle ilgili görüşleri, yedi ana kategoride değerlendirilmiştir: Şiir, şair, dil ve üslûp, biçim, anlam, içerik ve ideoloji. Bu bölümler irdelenirken Süreya'nın görüşlerinin yanı sıra diğer İkinci Yeni şairlerinin şiir sanatıyla ilgili görüşlerine de başvurulmuştur.

Tezin ikinci ana bölümünü teşkil eden dördüncü bölüm "Cemal Süreya'ya Göre Türk Şiirinin Dönemleri"dir. Üç ana başlık altında değerlendirilecek olan bu bölüm, "Divan Şiiri" ile başlar. İkinci bölüm "Halk Şiiri" üzerinedir. Üçüncü bölüm "Batı Etkisinde Gelişen Türk Şiiri"ne ayrılmıştır. Son bölüm kendi içinde ilkel dönem ve olgunluk dönemi olarak iki alt bölüme ayrılmıştır. İlkel dönem, "Tanzimat Şiiri" ve "Servet-i Fünûn Şiiri"ni kapsar. Olgunluk dönemi, Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'le başlayan dönemdir. Bu dönem sırasıyla "Hececiler", "Birinci Yeni", "İkinci Yeni", "1960 Kuşağı Şiiri", "12 Mart'ta Şiirimiz", "1980 Sonrası Türk Şiiri" başlıklarından oluşmaktadır. Bölümün son kısmı, Süreya'nın hiçbir döneme dahil etmediği şairlere ayrılmıştır.

Çalışmada daha önce yapılan tez çalışmaları da değerlendirildi.

Cevat Akkanat, "Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri" isimli yüksek lisans tez çalışmasında "gelenek" kavramıyla Divan ve halk edebiyatını kastetmektedir. İkinci Yeni şairleri İlhan Berk, Ece Ayhan, Cemal Süreya, Sezai Karakoç, Ülkü Tamer, Edip Cansever ve Turgut Uyar'ın gelenekle olan bağlarını ortaya koymaya çalışmaktadır.

Cemal Süreya'nın gelenekle olan ilişkisi "İkinci Yeni Şairlerinin Gelenekle İlgili Düşünceleri" bölümünde irdelenmiştir. Burada Süreya'nın gerek Divan edebiyatı gerekse halk edebiyatı için söyledikleri alıntılarla verilmiştir. Sonuç değerlendirmesi şu şekilde yapılmıştır:

"Bütün bu incelemelerden sonra, Cemal Süreya'nın gelenekle ilgili olarak birbiriyle tezat oluşturacak düşünceler taşıdığı, şairin bu konuda sabit bir bakış açısı oluşturamadığı söylenebilir." (Akkanat 2002: 140)

Her ne kadar sonuç kısmında Süreya'nın "birbiriyle tezat oluşturacak düşünceler"e sahip olduğu söylene de yazıda bu zıtlıklar ortaya konulmamıştır. Murat Devrim Dirlikyapan "İkinci Yeni Dışında Bir Şair: Edip Cansever" isimli yüksek lisans tez çalışmasında Cevat Akkanat'ın bilimsel tavrını eleştirir: "Kitabının son bölümüne kadar aktarma ve alıntılarla yetinen Akkanat'ın, özgün olması beklenen son bölümde, geleneğe ve İkinci Yeni'ye ilişkin kalıplardan hareket ettiği için çalışmasını bir çıkmaza soktuğu söylenebilir." (Dirlikyapan 2003: 32). Eleştirdiği diğer bir nokta ise şairlerin gelenek ilişkilerinin "zorlama" olmasıdır: "Cevat Akkanat, "Gelenekle sürekli bir uyum içinde kalan tek isim Sezai Karakoç'tur" diyor. Kitabında Sezai Karakoç'a geniş yer ayırması da dikkati çekiyor. Onun bu görüşüne ve Sezai Karakoç'a verdiği öneme dayanarak, şöyle söyleyebiliriz: Akkanat, Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri değil de Gelenek ve Sezai Karakoç Şiiri başlığını taşıyan bir kitap yazsaydı, çalışmasını yalnızca bu şairle sınırlasaydı, hiç değilse İkinci Yeni maketinden kurtulmuş olur, dah isabetli sonuçlar elde edebilirdi." (Dirlikyapan 2003: 34)

İkinci Yeni şairleri belli ölçülerde gelenekten yararlanmışlardır. Bu yararlanma şiirin doğası gereğidir, yani geçmiş birikimlerin değerlendirilmesidir. Yoksa şairlerin ne gelenekçi oldukları ne de geleneği diriltmek gibi bir gayeleri olduğu iddia edilebilir.

Gelenek ve Cemal Süreya konusunda en isabetli değerlendirmeyi Alaattin Karaca'nın yaptığını söyleyebiliriz:

"Cemal Süreya gelenek karşısında nasıl bir tavır takınmıştır diye sorulursa, ilkin geleneği yadsımadığı; hatta ilgi duyduğu, kendince şiirinde yararlanmaya çalıştığı söylenebilir. Ancak Süreya'nın asıl amacı elbette geleneği sürdürmek değildir. Çünkü... geleneği sürdürmek gibi bir niyeti yoktur." (Karaca 2005: 455)

Atanur Memiş'in hazırladığı "Cemal Süreya'nın Gözünden Kendi Şiiri ve İkinci Yeni" yüksek lisans tezi Cemal Süreya'nın şiiri hakkında yapılan kapsamlı bir çalışmadır. Cemal Süreya'nın şiir anlayışı başlıklar halinde değerlendirilmiştir.

Beşinci bölümde Cemal Süreya'nın şiiri, Atanur Memiş'in başlıklar halinde yaptığı incelemeden farklı olarak iki kısımda değerlendirildi. Birinci kısımda, Cemal Süreya'nın şiirinden hareketle onun şiir anlayışı ortaya konuldu. Bu anlayış çerçevesinde Cemal Süreya'nın şiir özellikleri erotizm, humor, jest, ironi, biçimcilik ve toplumsal bakış açısı olarak görülüp irdelendi. İkinci kısımda ise Cemal Süreya'nın şiir kitaplarından hareketle şiirinin özellikleri ortaya konuldu.

BİRİNCİ BÖLÜM

CEMAL SÜREYA

(1931- 9 Ocak 1990)

1. CEMAL SÜREYA'NIN HAYATI

Cemal Süreya, 1931 Erzincan doğumludur. Asıl adı Cemalettin Seber'dir. Cemalettin'in annesi Gülbeyaz Hanım, babası Hüseyin Beydir. Cemalettin, ailenin en büyük çocuğu olarak dünyaya gelir. Ailenin diğer çocukları Kemal, Perihan, Ayten'dir. Kemal, çocukken ölür.

Şeyh Sait isyanından sonra devam eden bir dizi Kürt isyanı, ailenin 1938'de Erzincan'dan sürgün edilmesine sebep olur. Yük vagonunda uzun bir tren yolculuğuna çıkılır. Bu tren yolculuğu "Kişne Kirazını ve Göç, Mevsim" şiirine de aksetmiştir: "Ben bir yük vagonunda açtım gözlerimi" (Süreya 2005: 81). Zorunlu göç Bilecik'te biter. Aile, Bilecik'te yaşamaya başlar. Hüseyin Bey, ağabeyi Memo ile birlikte nakliyecilikle uğraşır. Ailenin Bilecik'ten ayrılması yasaktır.

Gülbeyaz Hanım 23 yaşında ölür. Bu sırada yedi yaşında olan Cemalettin, annesinin ölümünden sonra iyi bir eğitim alması için halasının yanına İstanbul'a gönderilir. Beyoğlu 37. İlkokuluna başlar:

"Ben ilkokula bir yıl geç gittim. Hastaydım. Gittiğim zaman okumayı yazmayı her şeyi biliyordum. Hatta amcam bana beş sıfırlı rakamlarla matematik yapmayı bile öğretmişti. Bu yüzden birinci sınıfta arkadaşlarımla aramızda büyük bir fark vardı. O fark hep devam etti. Bu beni tembel olmaya götürdü. Ama bir yandan da dışardan okumaya götürdü." (Süreya 1993: 12)

1942 yılında on bir yaşındayken tekrar Bilecik'e gönderilir. Babası karayollarında çalışmaktadır. Bilecik Birinci İlkokuluna yazdırılır. Okula uyum problemi yaşar.

Hüseyin Bey, karısının ölümünden altı sene sonra Esmâ Hanımla evlenir. Üvey anne ile Cemalettin ve kardeşlerinin yıldızları barışmaz. Esmâ Hanım, çocuklara eziyet eder. "11 Beyit" şiirinde yapılan kötü muamele şöyle anlatılır: "Kuyuya sarkıtan kadın/ Saçından kavrayıp kızkardeşimi" (Süreya 2005: 267)

Daha sonradan ilk eşi olacak olan Seniha Nemli ile ortaokul ikinci sınıfta tanışır. Seniha Nemli'nin ailesi, o yıl Bilecik'e taşınmıştır. Seniha, Cemalettin'in sınıfına verilir.

Süreya, ortaokuldan mezun olunca 1947-1948 eğitim öğretim yılında Haydarpaşa Lisesine yazılır. Bu okulda da parasız yatılı okur.

Hafta sonu tatillerinde kardeşlerini ziyaret etmeye gider. Ama üvey annesi görüşmelerine engel olur. Sürekli problem çıkaran Esmâ Hanım, mahallede çıkan bir olay sonucu evden kaçar. Sonraları Hüseyin Bey, Refika Hanımla evlenir.

Cemalettin, liseyi iyi dereceyle bitirir. Mülkiye (Siyasal Bilimler Fakültesi)'ye Maliye ve İktisat Bölümüne kaydolar. En yakın arkadaşları Sezai Karakoç, Hasan Basri, Muzaffer Erdost, Nihat Kemal Eren'dir.

Cemal Süreya, 1952'de Seniha Nemli ile nişanlanır. Bir sene sonra da evlenirler. 1954 yılında Mülkiye'den mezun olur. Eskişehir Vergi Dairesinde stajyer olarak göreve başlar. Seniha Nemli ile evliliği sıkıntılıdır. Süreya'nın maddî durumu iyi değildir. Üstelik aralarındaki eğitim farkı evliliği zora sokmaktadır. Süreya, zaman zaman şiddete başvurur. Karısıyla arasının bozuk olması onu başka maceralara iter. Bu boşlukta aynı iş yerinde çalıştığı, "Üvercinka" diye isimlendirdiği kadına âşık olur. Onu arkadaşlarından kimse tanımaz, bilmez. Şairi çok etkilemesine rağmen Üvercinka'yla ilişkisi çok kısa sürer. (Perinçek- Duruel 1995: 97).

1955'te kızı Ayçe dünyaya gelir. Müfettişlik sınavına girer ve kazanır. Müfettiş yardımcısı olarak İstanbul'a atanır. (Perinçek- Duruel 1995: 107-108).

Süreya'nın bütün zamanı vergi dairesi, edebî çalışmaları ve kızı Ayçe arasında geçer. Seniha ile geçimsizliği had safhadadır. Dayağa karşı dayanacak gücü kalmayan Seniha, baba evine döner.

1958'de Maliye Müfettişliğine atanır. Süreya, Seniha ile tekrar bir araya gelir. Kız kardeşi Ayten'i de yanlarına alır. Ama Ayten ile Seniha geçinemez. Ayten, tekrar geri gitmek zorunda kalır. Seniha ile Süreya'nın geçimsizliği boşanma kararıyla neticelenir. Seniha, kızıyla beraber baba evine döner. Süreya, Ayten ve üvey annesi Refika Hanımla beraber yaşamaya başlar.

1959 Temmuz ayında 50. dönem yedek subay olarak askere gider. 31 Aralık 1959'da asteğmen, 30 Haziran 1960'ta teğmen olur. 31 Aralık 1960'ta terhis olur. 1961 Kasım ayında Paris'e görevli olarak gönderilir.

1967 yılında Zuhâl Tekkanat'la evlenir. Zuhâl Hanım, *Yelken* dergisinde düzeltmenlik yapmaktadır. Süreya, dergiye sık sık gitmektedir. Arkadaşlık evlilikle sonuçlanır.

Oğlu Memo Emrah, Kasım 1969'da dünyaya gelir. Süreya, memuriyete dönmek zorunda kalır. İstanbul Hocapaşa Vergi Dairesinde işe başlar. Sonra Ankara'ya Maliye Tetkik Kuruluna atanır. Eşini İstanbul'da bırakarak görevine başlar. Ama yine de iki evin masrafları ekonomik sıkıntıya sebep olmaktadır.

Zuhâl Hanımın işi Ankara'ya naklettirilir. Aynı evi paylaşmalarına rağmen geçinemezler. İkisi de kıskançtır. Sürekli aldatıldıklarını düşünürler. Süreya'nın tepkisi çoğu zaman şiddete dönüşür. Tartışmalardan en çok etkilenen, oğulları Memo'dur. Çocuğun psikolojisi bozulur. Geçimsizliği daha ileriye götürmeden boşanırlar.

Süreya, üçüncü evliliğini bir arkadaş toplantısında tanıştığı Güngör Demiray'la 1975'te yapar. Aynı yıl İstanbul Darphane ve Damga Müdürlüğüne atanır. Güngör Hanımla da büyük bir sevgiyle başlayan birliktelik uzun sürmez. Bir sene sonra noktalanır. Süreya'nın tutarsızlıkları, kıskançlıkları evliliği bitirmiştir. Tartışmalardan en çok etkilenen yine oğlu Memo'dur. Üstelik Memo aşırı kilolu, hastalıklı bir çocuktur.

Darphane Müdürlüğünde devlete büyük hizmetlerde bulunur. Ama Bakanlıktan gelen baskılara dayanamaz. Darphanedeki görevinden de istifa eder. Maliye Tetkik Kurulundaki görevine geri döner.

1976 yılında Zuhâl Tekkanat'la yeniden birlikte olmaya karar verirler. Kendisi Ankara'da, Zuhâl Hanım İstanbul'da, oğulları Memo Göztepe Pansiyonlu İlkokulundadır. Üstelik Memo derslerinde başarısız bir çocuktur. Süreya ise iki evin geçim yükünü zar zor kaldırabilmektedir.

Zuhâl Hanımla ikinci beraberliği de yürümez. Ayrılırlar. Memo, annesinin yanında kalır. Süreya oğlunu İstanbul'da bırakıp Ankara'ya geri döner. Teftiş yapmaya Erzincan'a gider.

Süreya'nın son eşi Birsen Sağnak'tır. Birsen Hanım, kitabevi sahibi dört çocuklu dul bir hanımdır. Kitabevine gidiş gelişlerle başlayan tanışma evlilikle neticelenir. Birsen Hanım, Süreya'nın tutarsızlıklarını, iniş-çıkışlarını dizginler. Ona âdeta anne şefkatiyle yaklaşır. Süreya gerçek anlamda aile sıcaklığını onun yanında bulur. Düzenli bir aile hayatının yanı sıra Birsen Hanımın oğulları ve torunları evlerini cıvıl cıvıl eder.

Süreya, 1980 yılında başmüfettişliğe terfi eder. 1982’de Maliye’deki görevinden emekli olur. Bütün vaktini edebiyata ayırmak niyetindedir. Ama emekli aylığı masraflarını karşılamaya yetmez. Ortadoğu İktisat Bankasında çalışmaya başlar. Ancak, banka altı ay sonra iflas eder. Uzun bir süre yargılanır. Sonuçta beraat eder.

Birsen Hanımla Kadıköy’deki evlerinde düzenli bir hayat yaşamaktadırlar. Sigara ve kahve alışkanlığını bırakır. Ama alkolden uzaklaşamaz. Düzenli hayatlarını bozan şey oğlu Memo’dur. Aşırı şişman, asosyal, uyumsuz bir gençtir. Taşkınılıklarıyla ailede huzur bırakmaz.

Cemal Süreya, ömrünün son bir senesini oldukça sıkıntılı geçirir. Birsen Hanımla huzurlu bir ev hayatı yaşarken Zuhal Tekkanat ve Memo onların yanına taşınırlar. Süreya kendini içkiye verir. Memo’nun davranışları taciz ve şiddet boyutuna varır. Süreya stres altındadır. İşkenceli günler yaklaşık bir ay sürer. 9 Ocak 1990’da girdiği alkol komasından çıkamaz.

2. CEMAL SÜREYA’NIN SANAT HAYATI

Cemal Süreya’nın okuma hayatına ilk adım atışı ilkokul yıllarında dinî kitaplar ve özellikle Hz. Ali cenkleri ile başlar. Bilecik Birinci İlkokulunda ilk dergi çalışmasını yapar. 1944’te parasız yatılı olarak okuduğu ortaokulda edebiyat ile ilgilenir, Fransızca öğrenmeye başlar. Dostoyevski’den çokça etkilenir. Ansiklopedik bilgisini kuvvetlendirir (Perinçek- Duruel 1995: 45).

Birinci sınıfın yaz tatilinde karayolları ekibinin şantiyesinde çadır bekçiliği yapar. Burada kendine bir takma isim bulur: Cemal Süreyya Seber. Daha sonra soyadını da kullanmayacaktır.

Ortaokul’da birlikte okuduğu ve sonradan ilk eşi olacak olan Seniha Nemli’ye şiirler yazar. Bu şiirler, şairliğinin ilk adımlarıdır. Lise yıllarında eski edebiyatla ilgilenen Süreya, Türk edebiyatı ile ilgili sistemli araştırmalar yapmak niyetindedir (Perinçek- Duruel 1995: 54). Garip şiirine karşı ilgi duymamaktadır. Yeni şiire ilgisi “Kar” şiiriyle başlar:

“Onu yeni şiire yönelten, Ahmet Muhip Dıranas olur. Dıranas’ın ‘Kar’ şiirinden olağanüstü etkilenir. Günlerce döne döne okur. Kendi deyişiyle ‘bin kez’ okur. Ezberlesinler diye başkalarının defterine yazar.” (Perinçek- Duruel 1995: 55)

450. *Gün*’de “Kar” şiiri için şunları söyler: “Olduğu gibi içime indirdim. Aruzla bir-iki manzumesi olan kararsız öğrenciyi yeni bir şiire Orhan Veli ve arkadaşlarının her şeyi altüst etmiş ürünlerinden çok ‘Kar’ gibi birkaç parça sürüklemiştir.” Cemal Süreya’yı “Kar” şiirinden sonra en çok etkileyen Özdemir Asaf’ın “Bağırdım kan gibi aktı sesim” dizesi olmuştur. (Perinçek- Duruel 1995: 55)

Yeni şiirle daha fazla haşır neşir olunca aruzu terk eder. Hatta, alay etmek gayesiyle aruzla şiirler yazar.

“Mehmet Âkif aruzu en iyi kullanıyor derlerdi değil mi? Arkadaşlara şunu söyledim: bana üç ayrı konu verin, ben size derhal ordan bir dörtlük yazayım. Ustalığı göstermek. Daha doğrusu aruzu bilmenin o kadar önemli olmadığını, onun bir kalıp olduğunu, insanın onu nasıl olsa mûmarese ile elde edebileceğini anlatmak için.” (Perinçek- Duruel 1995: 56- 57)

Fakülte dergisi *Kazgan*’ın yayın kurulu başkanı olur. Dergide “Cemasef” takma adıyla yazılar, şiirler yayımlar (Duruel 2003: 13). Cemal Süreya’nın kullandığı diğer takma isimler şunlardır: *Pazar Postası* ve *Vatan* gazetesindeki yazılarında Osman Mazlum, Ali Fakir, Dr. Suat Hüseyin; *Papirüs* dergisindeki şiir çevirilerinde Hasan

Basri; *Mülkiye* dergisindeki karikatür ve desenlerinde Charles Suares; *Çağrı* gazetesinde Suna Gün; *Su* dergisinde Ali Hakir, Hüseyin Karayazı, Adil Fırat (Duruel 2003: 12-13)

Mülkiye Fikir ve Sanat Dergisi, genç şair ve yazarların buluşma yeridir. Sezai Karakoç, Sait Faik, Altan Öymen, Yılmaz Gruda, Muzaffer Erdost, Orhan Duru, Gülten Akın, Güngör Uras, Mehmet Şevket Eygi, Tefik Akdağ, Cemal Süreya.

Cemal Süreya'nın yayımladığı ilk şiiri “Şarkısı Beyaz”dır. 8 Ocak 1953'te *Mülkiye* dergisinin 11. sayısında çıkar. Bu şiirin yayımlanış öyküsünü şöyle anlatır:

“Herkes bende çok şiir olduğu samıındaydı. Oysa ben umudumu, bitireceğim tek ve ilk şiire bağlamıştım. Bir tane kotarsam, ardı gelir, diyordum. Sonunda dayanamadım, üstelemeler karşısında, eksik bir çalışmamı bu kez hızlı bir elden geçirme işleminden sonra *Mülkiye*'ye verdim: Şarkısı-Beyaz” (Duruel 2003: 28).

Yayımlanınca günlerce uyuyamadığını söylediği bu ilk şiirini kendisi kitaplarına almamıştır. Ancak ölümünden sonra, beğenmediği birkaç şiirle birlikte *Sevda Sözleri*'ne konmuştur.

Ayıcılar geçti, affedilmemiş insanlar geçti
Şehirler taş yürekliydi Şarkısı-beyaz
İnsanların büyük rüyaları vardı
İnsanlar bir ölümle öldüler ki
Sevgiler arasında şaşırıp
Bir unuttular ki deme gitsin.

Ben olanca kuvvetimle
Halatlara asılıyorum nafile
Ben ayrı düşmüşüm bir kere
Ayrı düşmüşüm insanlardan.
Bu yıldız tutmaz mavilikte
Ne deniz ne köpük kâr eder bana.

Arada bir ağlamak için
Onu kocaman ellerimle sevdim.
Ölüm daha saçlarına gelmemişti Şarkısı-beyaz
Saçlarını koynumda saklıyorum
Arada bir ağlamak için.

Ve suların altında mavileyin
Küstah bir çalparaydı ayağını uzatmış
Mes'ut hatırasına balıkların.
Ve kocaman küfürleriyle sarhoş
Yatardı yavaşlamış tüyleriyle
Gemicilerin öldürdüğü kış

Siraküzaya uğrayamadık
 Torbadaki çakıllara baktım Şarkısı-beyaz
 Benimkilerin üstünde üç tane hilâl
 Üç tane uzun hilâl vardı, upuzun
 Siraküza açıklarında bahanesiz bir yaz
 Çalkandık durduk.

Ayıcılar geçti, mağlup insanlar geçti
 Rüyalar darmadağındı Şarkısı-beyaz
 Sonra dalgalar geldi dile
 Sonra bir mavilik aldı her yerimizi;
 Nasıl hatırlıyorsan dünyayı
 Öyle

Şiirleri, *20. Asır, Yenilik, Yeditepe* dergilerinde de yayımlanır (Perinçek-Duruel 1995: 93). Şair, *Mülkiye* dergisinde şiirlerinin yanı sıra denemeler, öyküler, karikatürler de yayımlar.

Süreya'yı meşhur eden şiir, Haziran 1954'te *Yeditepe* dergisinde yayımlanan "Gül" şiiridir.

Gülün tam ortasında ağlıyorum
 Her akşam sokak ortasında öldükçe
 Önümü arkamı bilmiyorum
 Azaldığımı duyup duyup karanlıkta
 Beni ayakta tutan gözlerinin

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

Gülü alıyorum yüzüme sürüyorum
 Her nasılsa sokağa düşmüş
 Kolumu kanadımı kırıyorum
 Bir kan oluyor bir kıyamet bir çalgı
 Ve zurnanın ucunda yepyeni bir çingene

1955 Müfettiş yardımcısı olarak İstanbul'a atanmasıyla birlikte yayım çalışmalarını hızlandırır.

1955'te "Üvercinka" *Yeditepe*'de, "Dalga" *Şiir Sanatı*'nda, "Güzelleme" *Evrin*'de, "Üçgenler" *Yenilik*'te, "Cıgarayı Attım Denize" *Şimdilik*'te, "Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm" *Yeditepe*'de yayımlanır. Şiir ve denemelerinin yoğunlaştığı

dergi ise *Pazar Postası*'dır. (Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi 2001: 219)

1956'da yayımladığı "Elma" şiiriyle soyadındaki 'y'lerden birini terk ettiğini ve adının bundan böyle Cemal Süreya olduğunu söyler.

Pastane toplantılarına, şiir matinelere katılır. Dönemin ünlü şair, yazar, öykücü, eleştirmen, ressam ve film yönetmenleriyle aynı sanat ortamında bulunur.

O günlerde şiir dünyası yeni arayışlar içindedir. Garip şiiri 1940'lardan itibaren etkisini göstermektedir. Geleneği yıkan Orhan Veli ve arkadaşları zamanla şiirlerine toplumcu içerik eklemişlerdir. Arkalarından gelen şairler yeni açılımlar geliştirememişler, Orhan Veli şiirini aşamamışlardır. Nazım Hikmet'in başını çektiği toplumcu şiir, şiirsel özelliği yavaş yavaş yitirmekte, sloganlaşan bir havaya bürünmektedir. Bu iki ana çizginin yanı sıra Fazıl Hüsni Dağlarca, Attilâ İlhan, Cahit Sıtkı, Behçet Necatigil gibi ferdî şairler göze çarpmaktadır. Sonraları Attilâ İlhan, *Mavi* dergisiyle birlikte sosyal realizme soyunacaktır.

1950'lerin başında -Garip'in iyice yozlaştırıldığı bir ortamda- bazı genç şairlerin mevcut şiirlerden farklı şiirleri yayımlanır. Bu gençler İlhan Berk, Sezai Karakoç, Ece Ayhan, Edip Cansever, Cemal Süreya, Ülkü Tamer ve Turgut Uyar'dır. Şiirlerinde göze çarpan unsurlar dilde deformasyon, anlamsızlık, soyutlama ve bilinçaltına yönelmedir. Dil, şiirin aracı olmaktan çıkar şiirsel ortam olur. Garip'le giren hikâyemsi şiir terk edilir. İmge ve dize tekrar önem kazanır.

Oluşumun "İkinci Yeni" diye isimlendirilmesi Muzaffer Erdost'un 19 Ağustos 1956'da *Son Havadis*'te yayımladığı "İkinci Yeni" yazısına dayanır.

İkinci Yeni'yi benimsemeyen Attilâ İlhan, Asım Bezirci gibi eleştirmenler hareketi yerden yere vurur. Anlamsızlık, toplumdan kopuş, biçim-öz dengesizliği bu eleştirilerin çıkış noktalarıdır.

Cemal Süreya, konuşma dilini savunması, okuru önemsemesi, salt soyut şiire karşı çıkmasıyla diğer İkinci Yeni şairlerinden ayrılır. O, anlamsız ilke edinen genç şairlerden kendini ayırmayı bilmiştir. Ayrıca bir akımın katı kuralları içinde hapsolmayı asla kabul etmemiştir (Erdost 1994: 11). Gerçekte o hiçbir zaman birilerine bağlanmamış, kimseye öykünmemiştir:

"Cemal Süreya, diğer İkinci Yeni şairlerinden daha farklı olarak, şiir yazmaya kendinden önceki hazır şiire öykünerek başlamaz. Gerek İlhan Berk, gerek Edip Cansever, gerekse Turgut Uyar ve Sezai Karakoç, başlangıçta kendilerinden önce

açılmış farklı poetik kanallardan geçerek İkinci Yeni'ye ulaşırlar. Ancak Cemal Süreya, ilk şiirlerinden itibaren, döneminin egemen şiir anlayışlarına pek öykünmez.” (Karaca 2005: 109)

Cemal Süreya da aynı doğrultuda görüş bildirir: “Şiirde bir acemilik dönemim olmadı benim. Geç yayımladım şiirlerimi.” (Perinçek- Duruel 1995: 45).

1957’de babası Hüseyin Bey trafik kazasında hayatını kaybeder. Süreya, babasının ölümü üzerine yazdığı “Sizin Hiç Babanız Öldü mü” adlı şiiri *Evrım* dergisinde yayımlar:

Sen ki gözlerinle görmüştün 57’de
Babanın parçalanmış beynini
Kâğıt bir paketle koydular mezara
İstesen belki elleyebilirdin de
Ama ağlamak haramdı sana
(Süreya 1994: 101)

Süreya, 1958’de ilk şiir kitabı *Üvercinka*’yı yayımlar. Kitap büyük beğeni kazanır. Edebiyatımıza yeni bir soluk getirir. En muhalif eleştirmenler bile Süreya’nın şiirsel yeteneğinden etkilenirler. *Üvercinka*, Süreya için “kumaşın ilk metresi”dir. Ortak görüş, bunun iyi bir kumaş olduğudur.

1959’da *Üvercinka*, Yeditepe Şiir Armağanı’nı kazanır.

Pazar Postası kapatıldıktan sonra kendi dergisini çıkarmaya karar verir. 1960 Ağustos ayında *Papirüs*’ü yayımlamaya başlar. Fakat dört sayı çıkarabilir. 1961 Kasım ayında Paris’e görevli gönderilir. 1965 Nisan ayında *Göçebe*’yi yayımlar. Yayın çalışmalarını hızlandırmak için Maliye’deki görevinden istifa eder. Özellikle çeviriye ağırlık verir.

Göçebe, 1966 Türk Dil Kurumu Ödülü’nü kazanır.

Altı yıllık aradan sonra *Papirüs*’ü tekrar çıkarmaya başlar. İkinci *Papirüs* serüveni Mayıs 1970’e kadar sürer. Kırk yedi sayı çıkarılan *Papirüs*, beş kez de özel sayı olarak yayımlanır. Bunlar: Orhan Veli, Nâzım Hikmet, Çekoslovakya’da Entelektüel Hayat, İkinci Yeni Antolojisi ve Otobiyografiler. *Papirüs*, sosyalist fikirlerin de savunulduğu bir dergidir.

Maddî sebepler *Papirüs*’ün kapanmasına yol açmıştır. Süreya, memuriyete dönmek zorunda kalır. *Maliye* dergisinde yazılar yayımlar. Çeviriler üzerine yoğunlaşır.

Kalp hastası olan eşi Zuhâl Tekkanat, Temmuz 1972’de ameliyat olur. Süreya izin alır, Zuhâl Hanımın başından ayrılmaz. Başında durduğu eşine her gün mektuplar yazar. Daha sonra bu mektuplar kitap haline getirilir ve *Onüç Günün Mektupları* adıyla yayımlanır.

Beni Öp Sonra Doğur Beni, 1973’te yayımlanır. Süreya’nın 1965-1971 yılları arasında yazdığı şiirlerini kapsar. Şair, 12 Mart ve öncesi dönemin karanlık ortamını bu şiirlerde işler. *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, şair ve eleştirmenlerce -özellikle- toplumcu yönüyle değerlendirilir. Süreya, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*’deki toplumsal yön sebebiyle en beğendiği şiirlerin bu kitapta olduğunu söyler (Süreya 2002: 65).

1975’ten başlayıp 1976’ya kadar *Politika* gazetesinde *Günübirlik* köşesinde yazılar yayımlar. 1976 yılında *Şapkam Dolu Çiçekle* deneme kitabını, 1977’de *Emeğin ve Emekçinin Tarihi*’ni yayımlar. Aynı zamanda *Türkiye Yazıları* adlı dergide yazıları çıkar. Fakat ikinci sayıdan sonra dergiden ayrılır.

Mart 1979’dan Eylül 1980’e kadar *Aydınlık* gazetesinde yazar. Bu yazılar *Aydınlık Yazıları/ Paçal* ismiyle kitaplaştırılır. Aynı zamanda *Oluşum* dergisinde de yazmaktadır. Burada 1980 ihtilaline kadar yazıları yayımlanır. Buradaki yazıları da *Oluşum’da Cemal Süreya* ismiyle kitaplaştırılır.

1980’de tekrar *Papirüs*’ü çıkarmaya başlar. Ama ancak iki sayı çıkarabilir. Gerekçe, ekonomik sıkıntı ve seksen ihtilalidir. Yazılarını başka dergi ve gazetelerde yayımlar.

Ansiklopedi çalışmalarında bulunur. *Walt Disney Ansiklopedisi*, *Meydan Larousse ek cildi*, *ANSA Omnis Ansiklopedisi*’ni çıkarır.

Gençlik Kitabevinde sohbetler, söyleşiler düzenler. Ünlü edebiyatçılar da bu söyleşilere katılırlar.

1984’te *Sevda Sözleri*’ni yayımlar. Tek bir kitap olarak düşünülen ama basılamayan *Uçurumda Açan* kitabı da *Sevda Sözleri* içinde yayımlanır. Aynı yıldan itibaren günlüklerini *Milliyet Sanat* dergisinde yayımlamaya başlar. Günlükler, 651. günden sonra *Hürriyet Gösteri* dergisinde yayımlanır.

Çocukça dergisinde “*Aritmetik İyi Kuşlar Peki*” köşesinde çocuklar için yazılar yazar. 1986 yılında *Saçak* dergisinin Sanat ve Kültür Yöneticiliğini yapar. 1987’den itibaren 2000’e *Doğru* dergisinde “*İzdüşümler*” adı altında portreler yayımlar. Sanat ve politika çevresinden pek çok ismi değerlendirir.

Sıcak Nal ve *Güz Bitigi* isimli şiir kitaplarını bir gün arayla, 31 Mart 1988- 1 Nisan 1988, yayımlar. *Sıcak Nal* ve *Güz Bitigi*, Süreya'ya son ödülünü, 1988 Behçet Necatigil Şiir Ödülünü kazandırır.

Süreya'nın ölümünden sonra yazıları bir araya getirilip kitap olarak yayımlanır. Bunlar *99 Yüz*, *Folklor Şiire Düşman*, *Aydınlık Yazıları: Paçal*, *Oluşum'da Cemal Süreya*, *Papirüs'ten Başyazılar*, *Aritmetik İyi Kuşlar Pekiyi*, *999 Gün*, *Güvercin Curnatası (söyleşiler)*, *Toplu Yazılar I* ve *Toplu Yazılar II* dir. Ayrıca Zühal Tekkanat'ın rahatsızlığı sırasında yazdığı mektuplar *Onüç Günün Mektupları* adıyla kitaplaştırılır.

Feyza Perinçek ve Nursel Duruel'in birlikte yazdıkları *Cemal Süreya: Şairin Hayatı Şiire Dahil* adlı kitap 1995 yılında yayımlanır. Bu kitap, Cemal Süreya üzerine yapılmış en geniş biyografi çalışmasıdır.

Zühal Tekkanat'ın hazırladığı *Dostlarının Kaleminden Cemal Süreya Portresi* 1998 yılında yayımlanmıştır. Bu kitapta da Cemal Süreya'nın biyografisinden bölümler bulunmaktadır.

25-26 Şubat 2000 tarihleri arasında Ankara'da düzenlenen "Cemal Süreya Günleri" sempozyumunda sunulan bildiriler, *Üstü Kalsın* adıyla Edebiyatçılar Derneği Yayınları arasından çıkar.

3. CEMAL SÜREYA'NIN ESERLERİ

Şiir

Üvercinka (1958)

Göçebe (1965)

Beni Öp Sonra Doğur Beni (1973) Sevda Sözleri (1984, Üvercinka, Göçebe, Beni Öp Sonra Doğur Beni, Uçurumda Açan-1984- ile birlikte)

Güz Bitiği (1988)

Sıcak Nal (1988)

Sevda Sözleri (1990, 1995, tüm şiirleri)

Deneme- Eleştiri

Şapkam Dolu Çiçekle (1976)

Günübirlik (1982)

99 Yüz (1992)

Uzat Saçlarını Frigya (1992)

Folklor Şiire Düşman (1992)

Aydınlık Yazıları/ Paçal (1992)

Oluşum'da Cemal Süreya (1992)

Papirüs'ten Başyazılar (1992)

Toplu Yazılar I (2000, Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar)

Toplu Yazılar II (2005, Günübirlikler)

Günce

999 Gün/ Üstü Kalsın (1981)

Mektup

Onüç Günün Mektupları (1990)

Çocuk Kitabı

Aritmetik İyi Kuşlar Pekiye (1993)

Söyleşi

Güvercin Curnatası (1997)

Derleme

Mülkiyeli Şairler (1966)

Yüz Aşk Şiiri (1967)

Şiir Çevirileri

Yürek ki Paramparça (1995)

Öteki Çeviriler

Gelinlik Kız (E. Ionescu- 1964)

Küçük Prens (A. De Exupery- 1965)

Bir Aşk Kırgınının Şarkısı (Apollionaire- 1965)

Günümüz Sağcı Fikirleri (S. De Beauvoir- 1966)
 Sade'ı Yakmalı mı? (S. De Bauvoir-1966)
 İhtilalin Özü (Mao Zedung-1967)
 Amerika Birleşmemiş Devletleri (V. Pozner- 1967)
 Aşkın Suçları (M. De Sade-1967)
 Palto (Gogol-1968)
 Yeşil Papa (Asturias-1967)
 Gök Cephesi (N. Dinh- 1968)
 Küçük Prens (A. De S. Exupery- 1975)
 32 Saat Özgürlük (G. Hernadi- 1968)
 Milli Kurtuluş Cephesi (D. Bravo- 1969)
 Emperyalizm: Kapitalizmin En Yüksek Aşaması (Lenin- 1974)
 Dine Karşı Düşünce Tarihi (A. Bayet- 1970)
 Bir Aşk Kırgınının Şarkısı (Apollinaire-1970)
 Büyük Ahlak Doktrinleri (F. Gregoire-1971)
 Vadideki Zambak (Balzac-1985)
 Nekrassov (Sartre-1971)
 Gönül ki Yetişmekte (Flaubert- 1971)
 Goriot Baba (Balzac- 1974)
 Meyhane (E. Zola- 1974)
 Çin Uyanınca (A. Peyrefitte- 1975)
 Venezuela Makiliklerinde Douglas Bravo Konuşuyor (1976)
 Mutluluk Getiren Seks (1976)
 Emegin ve Emekçinin Tarihi (P. Brizon- 1977)
 Faşizmin Analizi (Macciocchi-1977)
 Kırmızı Balon (Lamoris- 1980)
 Yarını Bilen Adam Nostradamus (Fontbrune- 1982)
 Bir Tanem (Marceau- 1991)
 Sosyoloji Tarihi (Bouthoul- 1995)

4. ÖDÜLLERİ

1959 Yeditepe Şiir Armağanı (Üvercinka)
 1966 Türk Dil Kurumu (TDK) Şiir Ödülü (Göçebe)
 1988 Behçet Necatigil Şiir Ödülü (Sıcak Nal, Güz Bitiği)

İKİNCİ BÖLÜM

İKİNCİ YENİ ŞİİR HAREKETİ

1. İKİNCİ YENİ

1950'lere gelindiğinde Garip şiirinin öncüleri Garip'i terk etmiş, sosyal içerikli şiirlere yönelmişlerdi. Öncüleri takip eden ikincil şairler ise Garip'i yozlaştırmaktaydılar. Şiirimiz böylesi bir tıkanıklık içinde yeni bir atılım beklemekteydi. (Süreya 2000: 204)

Bu dönemde tıkanıklığı aşmak için farklı şiirsel arayışlar görülür. Bunlardan ilki Hisar Topluluğudur. Geleneksel ve millî şiiri esas alan Hisar, Garip ve Toplumcu Gerçekçi şiire tepki olarak gelişir. Mehmet Çınarlı, İlhan Geçer, Munis Faik Ozansoy, Nevzat Yalçın, Fikret Sezgin grubun önemli isimleridir. Topluluğun yayın organı olan *Hisar* dergisi, 16 Mart 1950'den itibaren yayımlanmaya başlanır. Yeni bir şiirsel söylem geliştiremediği için 1960'lardan sonra başlangıçtaki etkisini yitirir. Hisar'ın önemi, diğer ulusçu dergi ve şiirsel hareketlere kaynaklık etmesidir. (Karaca 2005: 85)

Attilâ İlhan'ın içinde bulunduğu Mavi Topluluğu, dönemin önemli şiir hareketlerinden biridir. Toplulukta şairler, Atatürkçülükten hareketle Anadolu'yu eserlerine taşımaya isterler. Attilâ İlhan, Ferit Edgü, Ahmet Oktay, Ali Püsküllüoğlu, Ömer Faruk Toprak hareketin başlıca şair ve yazarlarıdır. Mavi dergisi ilk kez 1 Kasım 1952'de yayımlanır. Attilâ İlhan Mavi hareketinin poetikasını "sosyal realizm" üzerine yoğunlaştırır. Sosyal realizm, Nâzım Hikmet çizgisini toplumcu, ulusal ve batılı öğelerle besleyen bir şiir anlayışıdır. Maciviler, hiçbir siyasî yanlarının olmadığını söyleyerek dergiyi kapatırlar (Kahraman 2000: 180).

1950'li yıllardan itibaren Cemal Süreya, İlhan Berk, Turgut Uyar, Sezai Karakoç, Ece Ayhan ve Edip Cansever'in şiirleri farklı dergilerde yayımlanır ve şairler dikkatleri üzerlerine çekerler. Çünkü yayımladıkları şiirler mevcut şiirlerden gerek şekil ve muhteva özellikleriyle gerekse söyleyişteki farklılıklarla ayrılmaktadır. Bu şiirlerin ortak özelliği mevcut şiirlerden farklı olarak imgeye dayalı soyut bir şiir olmalarıdır.

1956'dan sonra bu şairlerin ortak bir yayın organı olur. *Pazar Postası* dergisinde yazılarını ve şiirlerini yayımlamaya başlarlar. İkinci Yeni tartışmaları da bu dergi etrafında yapılır. Savunmalar, şiir teorileri, eleştirilere cevaplar buradan yanıtlanır.

Muzaffer Erdost, 19 Ağustos 1956'da *Son Havadis*'te yayımlanan "İkinci Yeni" yazısıyla hareket için başlıktaki adı kullanır. Böylece de hareketin adı konulmuş olur.

İkinci Yeni şiir hareketi, klasik şiir hareketlerinden farklı bir yapı arz eder. Hareket, Fecr-i Ati, Yedi Meşale ve Garip'te olduğu gibi bir kısım şairlerin yayımladığı ortak bir bildiri ve yayın organına dayanmaz.

Tartışmalarda, İkinci Yeni şiir hareketinin toplu bir hareket olup olmadığı üzerinde durulmuştur. Garip'in yozlaştırılmasıyla arayış içersine giren öncü şairler, yazdıkları şiirlerin ortaklıklarını görmüşlerdir. Şairler, bireysel özelliklerine bağlı olarak kendilerine özgü bir şiir dünyası içinde dünyaya bakmışlar, hayatı yorumlamışlardır. Bu ortaklığı kararlaştırmamışlar, aksine şairler şiirlerini birbirlerinden habersizce yayımlamışlardır. Şairlerin ifadeleri şöyledir:

"Topluluklar, akımlar önemli sayılırmış. O arkadaşlarla benim çok bir bağlantım olmadı." (Ayhan 1984: 89)

"Aslında hiçbirimizin birbirimizin ne yaptığından haberi yoktu." (Uyar 1985: 93)

Süreya, akımın çıkış öyküsünü şöyle aktarır:

"II. Yeni bir akım olarak doğmadı. Bir programı, ortak bir bildirisi olmadı. Şairlerin çoğu birbirini tanıımıyordu bile. Yazışmıyorlardı da. Sözelimi ben Edip Cansever'le 1956'da Turgut Uyar'la, çok daha sonra tanıştım. İlhan Berk'le çok çok daha sonra. Sanırım metinlerin tanışması oldu. Bugünden geriye alırsak, bir akım oluşmamış diyemeyiz. Ama işte öyle bir akım." (Süreya 2002: 99)

Sezai Karakoç, İkinci Yeni'yi şöyle değerlendirir:

"Ben bu şiire Yeni Gerçekçi Şiir diyorum. Orhan Veli şiiri, şiirimizin gerçekçi akımıydı; bu akım ise, yeni gerçekçi (neorealist) akım. Orhan Veli ve arkadaşlarının şiiri, yeni şiir ise, bu yeni şiir için, yeninin yenisi farkına ikinci yeni demek kadar doğru ne ola" (Karakoç 1986: 30)

İkinci Yeni'nin çıkışında ortak bir bildirinin olmaması, buna rağmen mevcut şiirden farklı ve ortak bir şiire yönelmeleri şiirsel hareket olarak ortaya çıkılmadığını gösterir. Asım Bezirci de bu nokta üzerinde durur ve İkinci Yeni'nin akım değil hareket olduğunu şu sözlerle ifade eder:

"İkinci Yeni'yi bağdaşık bir akım değil, ortak bir hareket saymanın daha doğru olacağına inanıyoruz" (Bezirci 1996: 42)

İkinci Yeni, şairlerin bireysel hareketi olarak ortaya çıksa da eleştirmenler bireyselliği hareket boyutunda algılamışlardır:

“Böylesi bir belirsizlik ortamında tartışmalar, giderek yayımlanan şiirlerden ve şairlerin görüşlerinden de koparak, çoğunlukla eleştirmenlerin birbirlerine yanıt vermeleriyle yürür hale gelmiştir. Tartışmalarda şairlerin ayrı ayrı şiirlerinden hareket edilmediği ve hepsine birden ‘İkinci Yeni’ dendiği için, bu ad kısa sürede yerleşmiştir.” (Dirlikyapan 2003: 2)

Sosyal gerçekleri farklı tarzda şiirlerinde işleyen İkinci Yeniciler anlam yerine imgeyi esas alırlar. Garip’in reddettiği unsurları şiire dahil etmek isterken şiir diline farklı bir yapı kazandırmışlardır. Bununla birlikte İkinci Yeni şiiri, mevcut ideoloji ve düzenle de hesaplaşma içine giren bir harekettir. (Dönmez 1993: 5)

İkinci Yeni şairleri, şiirlerinin Garip şiirinden ve şiir görüşünden farklı olmasını arzulamaktadırlar. Garip şiiri, küçük olayları alelade bir dille anlatmaktaydı. Basitliği şiirin ölçüsü olarak görmekteydi. Coşkusuz, cansız üç beş mısra içine sıkıştırılmış bir esprinin fıkraması anlatımla verilmesi kişiliği ortadan kaldırmaktaydı. (Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi 1981: c.4 351)

Özdemir İnce, İkinci Yeni şiirinin toplumdaki kopuk bir şiir olmadığını savunur. Ona göre, İkinci Yeni daha özgür bir toplum arzusu içindedir ve bu düşünce şiirine aksetmiştir. Fakat anlamak için çaba gereklidir (Türk Dili Dergisi: s. 309).

İkinci Yeni’nin şiirsel hedefinde toplum ve düzen de vardır:

“Pek çok şeyi değiştirme isteği ve amacı taşıyan fakat şiirlerinin sırf bu amaç için yazmayan İkinci Yeni şairleri, anlaşılması ve hissedilmesi için okuyucunun çabasını bekleyen zor bir şiir yazmışlardır

Aslında İkinci Yeni, sadece Birinci Yeni’ye karşı olarak doğmuş bir hareket de değildir. İkinci Yeni Cumhuriyet Dönemi Türkiye’sinin ideolojik ve kültürel yapılanmasına karşı oluşmuş bilinçli bir karşı çıkmadır. Özellikle Ece Ayhan’ın şiirlerinde görülen yıkıcılık, devlet, kurumlar ve geleneksel bütün kalıplarla acımasız bir hesaplaşma, Ece Ayhan’ın tavrını gösterdiği kadar, İkinci Yeni’nin misyonunu da belirtir.” (Dönmez 1993: 6-8)

İkinci Yeni üzerine sert tartışmalar yapılır. Bilhassa Marksist eleştirmenler hareketi acımasızca eleştirirler. Asım Bezirci ve Attilâ İlhan’ın yaptığı eleştirilerin çıkış noktasında İkinci Yeni şiirinin bir şey söylemediği, özün terk edildiği yolunda iddialar vardır.

Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı* kitabında bu hareketin özelliklerini şöyle sıralar ve eleştirir:

“İmgeye kapılarını sonuna kadar açmakla kalmadılar, edebî sanatlara özgürlük tanıyarak konuşma diline ve ortak dile sırt çevirmişlerdir. Duyguya ve çağrışıma yaslanarak yoksul çoğunluğun yerine aydın azınlığa seslenmişlerdir.” (Bezirci 1996: 9)

Attilâ İlhan, İkinci Yeni’ye yönelik değerlendirmelerinde bu hareketle savaşıyor gibidir. Zaten kitabının ismini de “İkinci Yeni Savaşı” koyar. Onun en büyük eleştirisi iktidar ve İkinci Yeni ilişkisidir: “Birinci Yeni nasıl Tek Parti diktasının resmi edebiyatıysa, İkinci Yeni de aynı biçimde Menderes diktasının resmi edebiyatıdır” (İlhan 1996: 11) der. İddialarını şöyle devam ettirir: “Sanat eserinde anlamı neredeyse bütünüyle reddeden bu eğilim, soğuk savaş gibi belalı bir dönemde, en tehlikesiz ve beladan uzak tutumu temsil ediyordu.” (İlhan 2002: 388) Ona göre İkinci Yeni’nin gayesi Menderes’in baskıcı yönetiminin etkisiyle kapalı, içe dönük anlaşılabilir şiirler yazıp şiir ve halk arasındaki bağı koparmaktır.

İlhan Berk bu eleştirileri ciddiye almaz: “Birçok kimse İkinci Yeni’nin Demokrat Parti diktasının sonucu olduğunu yazmıştır. Buna inananlar hâlâ çoğunluktadır. Memet Fuat’ın benim sanat anlayışımın değişmesinde baskıların önemi olduğunu ileri sürüşüne gelince, buna da şaşıttım söylemekle yetineceğim.” (Berk 2001: 142)

Turgut Uyar, bu eleştirileri şiirin doğasına aykırı bulur: “İkinci Yeni’nin düşürülen idarenin baskısından sinmiş, bu baskıdan yılıp kapalılığa, soyuta yönelmiş şiir olduğunu düşünerek ‘İşte Özgürlük’ dediler Ama bunların şiiri doğrudan etkilediği, kapalılığa, soyuta götürdüğü yanlış bir düşünceydi bizce. Şiir bir yerde kendi kurallarına, kendi biyolojik kurallarına uygun olarak değişiyor yahut geliyor.” (Uyar 1961: 40)

İkinci Yeni’nin öncü şairleri şiir kitaplarını yayımlamaya başladılar. Edip Cansever’in *Yerçekimli Karanfil* (1957)’i, İlhan Berk’in *Galile Denizi* (1958), Cemal Süreya’nın *Üvercinka* (1958)’sı, Turgut Uyar’ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı* (1959), Sezai Karakoç’un *Körfez* (1959)’i, Ece Ayhan’ın *Kınar Hanımın Denizleri* (1959) yayımlanır. Oluşum, hem pratik hem de poetik anlamda oluşumunu tamamlar. Ancak İkinci Yeni şairlerinin her açıdan ortak bir şiir anlayışları yoktur. Onların ortak yönü “başkalık”tır. Bundan başka her şair bireysel bir tavırla kendi şiirini kurar. Hatta poetik anlamda birbirlerinin zıttı görüşler dile getirilir. (Karaca 2005: 126-127)

Eleştirmenler, genelde İkinci Yeni’nin ruhuna aykırı bir İkinci Yeni şablonu oluşturmuşlardır. Öncü şairleri takip eden ikincil şairler bu şablon doğrultusunda eser verirler. Bu da İkinci Yeni’nin yozlaştırılmasına yol açmıştır.

“Çok kötü donmuş bir İkinci Yeni şiiri şeması üretildi. Bir maket çıkarıldı. Tartışmalar o maket üzerinde yapıldı. Ne yazık ki o maketi içlerine sindiren ve üç boyutlu bir aruz gibi onu işleyip duran arkadaşlarımız da vardı” (Süreya 2002: 116)

Pazar Postası'nda bir araya gelmeleri hareketin ortak bir tavrı gibi algılanmasına yol açsa da şairlerin şiir görüşlerindeki farklılıklar, kendi şiir serüvenleri etrafında davranmaları hareketin ömrünü kısaltmıştır. Bunların üzerine bir de 1960 ihtilali gelince, hareket kendiliğinden sona ermiş, şairler kendi şiirlerinin peşine takılmışlardır. İlhan Berk dışında İkinci Yeni olduğunu kabul eden şair kalmamıştır.

İkinci Yeni'nin "bir sürekli devrim" olduğunu söyleyen Özdemir İnce, Türk Dili dergisinde yapılan "İkinci Yeni" soruşturmasına verdiği cevapta İkinci Yeni'yi şöyle özetler:

"İkinci Yeni yakın akrabaları sahip çıkmadığı için, ölüsü belediye tarafından kaldırılan, ama mirası yenilen bir garip akrabadır." (Türk Dili Dergisi: s. 309)

Muzaffer Erdost da eleştirmenlerin İkinci Yeni'ye yönelik kitaplarından yola çıkarak, İkinci Yeni şiiri etkilerinin her dönemde görüldüğünü savunur:

"Bezirci'nin kitabı 1974'te yani 12 Mart'ın hâlâ etkisini sürdürdüğü bir dönemde, Attilâ İlhan ise 1983'te yani 12 Eylül'ün baskısı taze ve sıcakkan basılmışlardır. İlginç olan her iki eleştirmenin İkinci Yeni tartışmalarının üzerinden yıllar geçtikten sonra kitap yayımlamaya karar vermiş olmalarıdır. Bu bize gösteriyor ki, İkinci Yeni fiilen ömrünü doldurmuş olsa da etkileri hiç kaybolmamış." (Orhan 2002: 9)

Abdullah Özkan da İkinci Yeni şiirinin gelecek kuşakları derinden etkilediği fikrindedir:

"İkinci Yeni akımının yetişen genç ozanlara bazı kolaylıklar getirdiği su götürmez. Çoğunlukla şöyle özetleniyor İkinci Yeni'nin özellikleri: İmgeyi önemsemek, özde ve dilde deformasyona gitmek, duygu yerine usu getirmek, soyutlamak, anlamı gizlemek vs... Böyle özelliklerin her çeşidinin denendiği bir dönemden sonra, genç ozanların bunların arınmış ya da ölçülü bir şeklinin gerektiğini anlayarak girdiler işe... Kısaca İkinci Yeni gençleri hazırlamış ve İkinci Yeni üzerine kurulmuştur genç kuşak. Genç ozanlar bazı boşlukları doldurmuşlar, fazlalıkları da temizleme yoluna gitmişlerdir. İkinci Yeni'yi genişletmişler, ılımlı bir döneme girmişlerdir böylece." (Özkan 1967: 11)

Ramazan Kaplan "Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi" (1981) isimli yüksek lisans tezinde İkinci Yeni şiir hareketi içinde yer alan ve hareketten etkilenen şairleri şöyle sıralar:

"Oktay Rifat Horozcu, İlhan Berk, Turgut Uyar, Halil İbrahim Bahar, Edip Cansever, Yılmaz Gruda, Ercüment Uçarı, Ali Yücel, Seyfettin Başçılar, Ece Ayhan, Cemal Süreya, Tevfik Akdağ, Sezai Karakoç, Ahmet Oktay, Sıtkı Salih Gür, Tekin Kipöz, Kemal Özer, Özdemir İnce, Nihat Ziyalan, Ülkü Tamer, Turgay Gönenç, Cahit

Zarifoglu, Egemen Berköz, Süreya Berfe, İsmet Özel, Alim Atay, Faruk Ergöktaş,
Oben Güney, Ömer Nida, Nurer Uğurlu ve Nureddin Yerdelen” (Kaplan 1981: 7)

Cemal Süreya'nın İkinci Yeni hakkındaki görüşleri ve eleştirilere cevapları çalışmanın “Dönemlerine Göre Türk Şiiri” bölümündeki “İkinci Yeni” başlığı altında verilecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

CEMAL SÜREYA'NIN ŞİİR GÖRÜŞLERİ

Cemal Süreya, şiir yazmakla kalmayıp, şiir üzerine kafa yoran, yazı yazan şairlerimizden biridir. Hemen hemen şiirle ilgili her konuda çok sayıda yazısı bulunmaktadır.

1. ŞİİR

1. 1. Şiir

Şiir sözcüğü dilimize Arapça'dan girmiştir. “Anlama, fehm etme” anlamlarına gelen şiir, Şemseddin Sami'nin *Kamus-ı Türki*'sinde “Mevzun ve mukaffâ ve manen güzel tahayyülat ve tasviratı câmi kelam”; Ferit Develioğlu'nun *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*'ında “Edebî değeri olan nazımlı ve kafiyeli söz”; TDK *Türkçe Sözlüğü*'nde “Seslerin, ritimlerin, uyumların kaynaşmasıyla en güçlü duyguları, izlenimleri, coşkuları canlandırma ve etkileme sanatı” olarak tarif edilmiştir.

Bazı şair, yazar ve araştırmacıların şiir tarifleri şöyledir:

“Şi'r bir ma'şûktur hüsn-i ibâret zîveri/ Cân ü dilden nâzenin mahbûblar
'âşıkleri (Şiir, süsü ibare güzelliği olan bir sevgilidir/ Onun can ve gönülden aşıkları nazlı güzellerdir)” Fuzûlî (Bek 1996: 107)

“Şiir, duygunun dilidir” Benedetto Croce (Çetişli 2002: 35)

“Şiir, eklemli dilin canlı görünümü ya da varsayılan tasarısı içinde, belli belirsiz olarak anlatmaya çalıştığı bu şeyleri ya da bu şeyi, çılgınlık, gözyaşları, okşamalar, öpüşler, iççekmeleri ya da nesnelere aracılığıyla yansıtma ya da yeniden kurma denemesidir” Eluard ve Breton (Kutlu 1996: 81)

“Şiir çılgınlıkların, gözyaşlarının, okşayışların, iç çekişlerin belirsiz olarak anlatmağa uğraştıkları şeyi veya şeyleri konuşulan dilin gereçleriyle anlatmak ve yeni bir varlığa sahip kılmak gayretidir.” Paul Valery (Çetişli 2002: 15)

“Şiir kalbden geçen bir hadisenin lisan halinde tecelli edişi; hissin birden bire lisan oluşu ve lisan halinde kalışıdır.” Yahya Kemal Beyatlı (Kemal 1971: 48)

“Şiir bir hikâye değil, sessiz bir şarkıdır” Ahmet Haşim (Haşim 1996: 70)

“Şiir, Allah'ı, sır ve güzellik yolundan arama işidir” Necip Fazıl Kısakürek (Kısakürek 1969: 240)

“Şiir, bütün hususiyeti edâsında olan bir söz sanatıdır” Orhan Veli Kanık (Kanık 1975: 28)

“Şiir kelimelerin bir araya gelmesinden hasıl olan büyük bir kelimedenden başka bir şey değildir.” Asaf Halet Çelebi (Güngör 1985: 100)

“Şiir kelimelerle güzel şekiller kurmak sanatıdır, başka bir şey değildir.” Cahit Sıtkı Tarancı (Tarancı 1983: 100)

“Şiir, sırrın dilidir” Peyami Safa (Safa 1978: 266)

“Şiir, insanın kendi anadili çalgısında söylenen bir türküdür.” Cahit Külebi (Külebi: 13)

“Şiir gerek içerik, öz, gerekse söze dönüştürme, sunuluş açısından özgün, etkilemeye, duygulandırmaya yönelik, yaratı niteliği taşıyan bir söz sanatı ürünüdür.” Doğan Aksan (Aksan 1995: 8)

“Şiir, iç dünyadan veya dış dünyadan gelen güzellik ihsasının doğurduğu hayret hissine lisanın güzelliğini kullanarak beden verme sanatıdır” Kaya Bilgegil (Bilgegil 1944: 9)

Görüldüğü gibi şiir, kimilerine göre insanın yanı başında duran ve keşfedilmeyi bekleyen bir eylem, kimilerine göre şiir cevherine sahip insanların uğraştıkları bir sanattır. Cemal Süreya ise şiir üzerine birçok değerlendirmelerde bulunmasına rağmen genel bir şiir tanımı yapmamıştır. Başka şairler tarafından yapılan tanımlamaları değerlendirir. Süreya’ya göre her şiir tanımının, bakış açısına bağlı bir doğruluğu vardır. Şiire bakışlar farklı farklı olsa da Süreya her anını şiirle yaşayan, ince eleyip sık dokuyan ve az üreten bir şair. Düşüncesinde öne çıkardığı özellik, şiir eyleminin odağında insanın olmasıdır:

“Pasternak’a göre şiir, kişinin ayağının altındaki otlar, çiçekçiklerdir, onu koparmak, eline almak için biraz eğilmek yeter. Brodski öyle düşünmüyor. Ona göre şiir göklerle bir iletişim olanağıdır. Meleklerle iletişim kurarsınız. Bu iki tanımın ardındaki somut gerçeği düşündüm. Sanırım, Pasternak şiirin her yerde ve küçük şeylerde olduğunu söylüyor; Brodski ise yeteneği öne getiriyor. İkisi de bir yerde doğru, ama birbiriyle karıştırılmaması koşuluyla.

Şiir ne biliyor musun? Bir an. Ve bütün bir tarih tadı, insan girişimi, mutluluk çelişkisi...” (Süreya 2002: 201)

Ona göre şiir, hayattır. Hayatın özüdür. Hayatın her şeyidir. Şiirle ilgilenen herkes, başta şair, hayatı her şeyden çok tanımalı ve bilmelidir: “Şiir hayatın köpüğüdür. Çağın, hayatın, bütün bilgilerin. Şiir için hayat deneyimi gerek, düşünce, iletişim gerek, her şeye uzanmak gerek.” (Süreya 2002: 220)

Süreya, başka bir yazısında şiir ve hayatı şöyle ilişkilendirir: “Hayatın güncelliğidir, hayatın gazetesidir şiir” (Süreya 2000: 173)

Süreya'ya göre şair, gerçeği güzel, çirkin, aydınlık, yalın, karışık taraflarıyla anlatır. Yani şair hayatı anlatmalıdır. Bu yüzden şiir hayata benzer. İnişli çıkışlıdır. Asla mutlak olamaz:

“Bence şiir ve aşk; bunların ikisi de gayrı-meşrudur. Meşru duruma gelince ikisi de biter. Mutluluğun şiiri yazılamaz. Masallarda bile sevgililer birleşince masallar biter. Şiir, temizler ve arıtır. Kendisi de biraz kirlidir. Son derece temiz duygularla şiir yazanlar bence bir temizlik işlemi yapıyorlardır o kadar. Şiir duygularla değil sözcüklerle yazılır.” (Süreya 2002: 112)

Süreya'nın dile getirdiği, Yahya Kemal'in de kullandığı “şiir duygularla değil sözcüklerle yazılır” sözü aslen Malarme'ye aittir (Aktaran Rifat 1997: 42).

Süreya, şiiri toplumla ilişkilendirir. Şiir toplumun aynasıdır. Toplum dehası şiirde şekillenir. İnsan ve toplumdaki değişim şiire akseder:

“Şiir bir toplumdaki ökeliğin en uç, en arı görünümüdür. Geriye doğru bakıldığında bir toplumun öyküsünü şiirde bulup izlemeyi seven düşünürler de çoğalıyor günümüzde. Tarih, insan değişimlerinin ayıklayıcı bir öyküsüyse, şiir de bileşik bir anlatımdır.” (Süreya 2000: 301)

Süreya, şairin düzene karşı çıkan, onu eleştiren ve yargılayan bir kimse olduğunu söyler. Dolayısıyla şiir de düzene muhaliftir: “Şiir bir karşı çıkma sanatıdır.” (Süreya 2002: 207) Bu muhalif tavır onu yüreklendirir. Kimsenin söyleyemediklerini söyleme cesaretini ona verir: “Şiir, her şeyi söyleyebilmek sanatıydı, her şeyi açabilmek sanatıydı.” (Süreya 2002: 72)

Süreya, her şiiri kendi bütünlüğü içinde değerlendirir. Kendisine denemelerinde kendi şiirinin ilkelerini mi yoksa şiirin genel kurallarını mı sergilemeye çalıştığı sorusuna verdiği yanıtta ilkelerden, kurallardan hareket etmediğini açıklar: “Şiirin, yerine getirilen kurallarından değil, bozulan kurallarından söz edilebilir ancak.” (Süreya 2002: 66)

Şiir bir aynadır. Dünyanın veya ülkenin içinde bulunduğu durum şiire akseder: “Şiir bir öncüdür; ama daha doğrusu bir yansı.” (Süreya 2002: 228)

Süreya'ya göre şiir halktan kopuk olmamalıdır. Kimsenin anlamadığı bir şiir kabul edilemez: “Aslında şiir, dil içinde bir dildir ama kuşdili değildir.” (Süreya 2002: 193)

Şiir, başka şeylere alet edilemez. Diğer sanatlar gibi faydacı bir perspektiften değerlendirilemez. Özellikle eğlence aracı olamaz: “Şiir, eğlence niteliğini hiç taşımayan bir sanat” (Süreya 2002: 44)

Sonuç olarak, Cemal Süreya, şiiri insan dahiliğinin yansıması olarak değerlendirirken şairin hayat deneyiminin şiire aksettiğini söyler. Onu, toplumdaki,

toplum sorunlarından özellikle tarihten ayrı görmez. Ona göre, düzen şiire düşman bir yapıdadır. Şiirse düzene isyan görevini üstlenir. Süreya'ya göre şiirde eğlence özelliği hiç bulunmaz.

1. 2. Şiir Üstüne Kafa Yormak

Süreya, şiir üstüne çok düşünmüş, “kafa yormuş” entelektüel bir sanatçıdır. “Şiir üstüne kafa yormak”tan ne anlamaktadır şair?

“Şiir üstüne kafa yormaktan ben şiirin nasıl olması gerektiğini anlamıyorum.

Bir sanat üstüne kafa yormak, o sanatın ulaştığı son ucu eski, yeni bütün serüvenlerin zenginliği içinde algılamak, tartışmak demektir.” (Süreya 2000: 73-74)

Süreya, “şiir şöyle olmalıdır!” diye ahkâm kesenleri, şiirin nasıl olması gerektiği hususunda atıp tutanları umursamaz. Çünkü bunlar dayanaksız konuşmalardır. Bir kere şiir şöyle olmalıdır, demek Süreya'ya göre, çıkış noktasını hiçbir delile dayandırmadan konuşmaktır. Neye göre şiir böyle olmalıdır?

Süreya'nın temel aldığı ölçü şiirin son aşamasıdır. Bu aşamaya göre geçmiş şiir değerlendirilebilir. Hatta bu aşamadan hareketle gelecekle ilgili yorumlar yapılabilir. Ama asla şöyle olmalıdır, denilemez:

“Var olan şiir üstünde, daha doğrusu onun üstünden düşünmek asıldır.

Bununla, yarının şiirinin nasıl olacağı konusunda düşünmemeliyiz demek istemiyorum. Geleceğin şiirinin düşünürken de asıl bugünün şiiri içinde birtakım karşılaştırmalar yapıyoruzdur. Yazılmakta olan şiirin türlü koşullar içinde evrimini, olasılıklarını gözölüyoruzdur. Çıkış noktamız yine bugünkü şiirdir, yazılmakta olan şiirdir. Yine o vardır temelde.” (Süreya 2005: 194)

Yapılan çalışma, şimdiki -son- şiirden hareketle bütüne, geçmişe, geleceğe bir hüküm bildirmelidir. Olmayan bir şiir üzerine konuşmak yersizdir:

“Şiir üstüne kafa yoran kişi tümevarımcı bir tavrı üstlenmek zorundadır. Ama

bunu yaparken, bir kere, baştan, şiirin ulaştığı son noktayı, şiirin bugünkü sorunlarını kavramış olacaktır. Geriye doğru ‘ex post’ yorumunu da, ileriye doğru ‘ex ante’ devinimini de bu noktadan yapacaktır. Var olmayan, bugün yazılmayan, şimdiye dek de yazılmamış bir şiir eleştirilemeyeceği gibi, öyle bir şiire buyruklar da verilemez.” (Süreya 2005: 194)

Süreya'ya göre şiir üstüne kafa yorarken alt yapının kuvvetli olması gerekir. Yani “Yazar bunu yaparken, ister istemez şiirin bütün eski serüvenleriyle de zenginleşecektir.” (Süreya 2005: 194)

Süreya, şiir üstüne kafa yormanın iki temel şartı olduğunu söyler:

“Bir kere yazılmakta olan şiirin en son ulaştığı ucu bütün sorunlarıyla kavramış olacaksınız; ikinci olarak, ancak örneği olan şiirler üstünde düşüneceksiniz. Bugünün bir yazarı olmak için bu iki gereği yerine getirmek zorundasınız. Yarın yeni bir şiir yazılınca, yarınki yazar da şiire o uçtan bakacak. Eskiye de, gününü de ordan görecek. Böylece şiir sanatı sürekli olarak, kendini yukardan aşağıya doğru gözden geçirecek, eleştirecek, değerlendirecek.” (Süreya 2005: 195)

Özetle, Cemal Süreya, şiirin son ucunu eski yeni bütün serüveni içinde algılamaktadır. Hareket noktası varolan son şiirdir. Geçmişe yönelik değerlendirmeler, geleceğe dair tahminler buradan hareketle yapılır. Ona göre, olmayan bir şiir üzerine kafa yorulmaz. Şiir üstüne kafa yormanın iki şartı vardır. Bunlar: şiirin son ulaştığı noktayı iyi kavramak ve var olan şiirden hareketle konuşmaktır.

Cemal Süreya'nın şiir görüşleri, “şiir üstüne kafa yoran” bir şairin değerlendirmeleridir.

1. 3. Şiirde Eskime ve Kalıcılık

Süreya'nın dileği az sayıda şiirle de olsa geleceğe kalmaktır: “Üç şiirim taze kalsın, ilerde de okunsun, yeter bana. Ayrıca şu: Eskimemek değil, eskiyebilmek de önemli. Asıl büyük yapıtlar, eskiyebilmiş yapıtlardır.” (Süreya 1996: 74)

Süreya, şiirin kalıcı olmasına önem verir. Sadece yazıldığı döneme değil gelecek nesillere de bir şeyler ifade etmelidir şiir: “Şiirlerin hangi koşulda yazıldığı değil, şu anda bir şey ifade edip etmediği önemli.” (Süreya 2002: 86)

Zaman ilerledikçe şiiri iki tür akıbet bekler. Şiir, ya antik değer kazanır, ya da yok olur gider. Şiirin kitlelerle iletişim gücü, bu akıbeti belirler:

“Eskime, şiirsel iletişim içinde geçerliliğini yitirme demek. Ama iki türlü eskime var. Yapıt eskir; antik değer kazanır; dónsa da bir ışıltısı vardır. Bir de, yapıt eskir ve yok olur. Yahya Kemal'in bazı şiirlerini birinci duruma, Yusuf Ziya Ortaç'ın hemen bütün şiirlerini ikinci duruma örnek gösterebiliriz.” (Süreya 2002: 115)

Süreya şiirsel planda kalıcılığın dil aracılığıyla olacağını savunur. Türkçe çok hızlı bir değişim geçirmektedir. Muhteşem bir geleneğe sahip olan Divan edebiyatı genç

kuşaklarca tanınmamaktadır. Belki günümüz şairleri de ileriki asırlarda sadece isimleriyle kalacaktır. Geleceğin dilini şiirinde yakalayan şair, kalıcıdır:

“Geleceğin dilini görebilmek önemli, görenler var. Karacaoğlan görmüş. Yahya Kemal görmüş, ama Ahmet Haşim görmemiş sözgelimi. Nâzım Hikmet çok iyi görmüş.” (Süreya 2002: 208)

Şair kendi şiirini değerlendiremez. Çünkü tek bir perspektife sahip olabilir:

“İnsan kendini tanıyamaz ki... Kişi aynada yüzüne bakınca bir görüntü görür; ama bir yerden görür aslında; kendini arkadan görme olanağına hiçbir zaman ulaşamamıştır. Yani kişi bir başkası olarak kendine bakamaz diyorum.” (Süreya 2002: 203)

Şairin değeri kendisi tarafından belirlenemeyeceği gibi çağdaşları tarafından da, tam anlamıyla, belirlenemez. Değerlendirmeler geleceğe aittir. Birçok şair, yaşadığı dönemde çok büyük beğeni toplamıştır. Ama ilerleyen zamana kalıcı bir iz bırakmadığından ismi silinir. Bazı şairler de zamanlarında beğenilmemelerine rağmen geleceğe öncü olurlar. Sonuçta kalıcılık, şiirsel iletişime dayanır:

“İnsan kendi şiirini değerlendiremez. Kendi sesini değerlendiremez. Bunun için sanatçının kendini savunmaya geçmesi gereksiz ve boş bir iştir. Sanatçı için gerçek yargıyı çoğunca çağdaşları da veremiyorlar. O yargı geleceğindir.” (Süreya 2002: 120)

Kısacası, Cemal Süreya, şiiri iki türlü akıbetin beklediğini söyler. Bunlar, şiirin yok olması veya antik değer kazanmasıdır. Ona göre, şiirin iyi veya kötü olması gelecek zamanlarda verilebilecek hükümlerdir.

1. 4. Şiir - Tiraj İlişkisi

Süreya'ya göre tiraj bakımından şiir ile roman arasında farklılıklar vardır. İlki, kitapevlerinin olaya ekonomik yönden bakmasıdır:

“Kitapçılarda şiir kitaplarına şunun için rastlamıyoruz, kitapçılar almıyor, dağıtım şirketi almıyor, satışı yok diye. Her kitapçı istediği kitabı sattırabilir, böyle bir gerçek de var.” (Süreya 2002: 208)

Diğer yön, şiir kitabı az sayıda baskı yapsa da okuyucu onu okumak için alır. Roman böyle değildir. Roman alan okuyucunun farklı amaçlara sahip olması bu türün fazla satılmasına sebep olur:

“Romanı vakit öldürmek için alan da vardır, sırf ödül kazandı diye alan da vardır, entelektüel oluşun bir simgesi olarak çantasında görünsün diye alan da vardır” (Süreya 2002: 229)

Şiirde ise durum farklıdır. Şiir kitabı satın alan sadece şiir okumak için alır.

Başka gayesi yoktur:

“Şiiri okuyan, şiire gerçekten gereksinmesi varsa okuyor. O bakımdan, şiirin gerçek tirajı ile görünen tirajı arasındaki mesafe çok azdır. Derler ki şiir az satıyor, şiir kitapları az basılıyor. Gerçekten de şiir kitapları bugün bizim ülkemizde 2-3 bin basılıyor. Romanlar da, öyküler de 3 bin, 4 bin...” (Süreya 2002: 194) “Ama tüketimi en net olan sanat yine şiir.” (Süreya 2002: 229)

Bu noktada sayı-kalite ayırımına iyi varılmalıdır. Gerek şiir gerek roman olsun hangisi daha iyidir? Az satıp çok okunma mı, çok satıp az okunma mı? Süreya, şiirden yanadır. Az satılan ama çok okunan şiirden:

“Ortalama alırsak roman 4 bin, şiir 1.500 basılır. Bu, şiirin az sattığını değil, romanın az sattığını gösterir. Neden? Bir kere şiirinki gerçek tiraj, o kitabı alan herkes şiir okur” (Süreya 2002: 208)

Şiir kitaplarının satışı romana göre düşüktür. Bu bilgi, şiirin en az talep gören sanat olduğu anlamına gelmez. Şiiri sadece kitap satışlarına göre değerlendirmek yanlıştır. “İnsan bir romanı bir kez okur, iki kez, beş kez okur. Ama sevdiği, aklında tuttuğu dizeleri bin kez. On bin kez.” (Süreya 2002: 229-230) İnsanlara en fazla hitap eden sanat, şiirdir. En fazla kullanılan, tiraj yapan sanat da şiirdir:

“Şiir en çok okunan, tirajı en yüksek sanattır. Sadece şu dakikayı düşün. Şu dakikada kimbilir kaç kişi Yahya Kemal'den, Nâzım'dan dizeler söylüyordur. Biri sevgilisine Oktay Rifat dizesi uzatıyor, biri Can Yücel lâfı ediyor, biri Fuzuli söylüyordur. Şu anda kimbilir dünyada Homeros adı kaç bin kez kullanılıyor. Şiirin yaygınlığını kitap tirajıyla ölçmek çok yanlış bir şey. Eşref bile kaç milyon tiraj yapmıştır! Orhan Veli?” (Süreya 2002: 183)

Özetle Süreya, şiir kitaplarının sadece okunmak gayesiyle satın alındığını ifade eder. Bu yüzden kitap satışı ile bu kitabı okuyanların sayısı paraleldir. O, az satılan ama çok okunan şiir kitaplarını arzular.

1. 5. Şiir Kitabı

Süreya, her şiiri kendi içinde bir bütün ve ayrı bir yapıt olarak değerlendirir. “Her şiir ayrı bir yapıttır. Ne dermiş Poe: ‘Yetmiş beş şiirim var; her biriyle ayrı yapıtlar olarak gönenirim’” (Süreya 2002: 87)

Süreya, şiir kitaplarının ayrı ayrı basılmasından yanadır. Çünkü “her şiir ayrı bir yapıttır.” Her bir şiir kitabı da ayrı bir kişiliğe, tarza sahiptir: “Ben tek tek kitaptan yanayım. Her kitabın ayrı bir havası, ayrı bir kişiliği var.” (Süreya 2002: 86)

Süreya, iyi bir eserin özelliklerini şöyle sıralar: “Bence bir kitapta iyi birkaç şiir varsa, bir de genellikle bir tutarlılık, bütünlük varsa, o kitap iyi bir yapıttır.” (Süreya 2002: 64)

Şairlerimizin eserleri önce dergilerde basılmış, sonra kitaplaştırılmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar 60 yaşındayken, Ahmet Muhip Dıranas 65 yaşındayken şiir kitapları basılmıştır. Yahya Kemal, Cenap Şahabettin, Kemalettin Kamu, Mustafa Seyit Sütüven gibi birçok şairimizin şiirleri ölümlerinden sonra kitap haline getirilebilmiştir. Süreya, buradan hareketle edebiyatımızın başat faktörünün kitaplar değil dergiler olduğunu vurgular.

“Ne olursa olsun, yukardaki örnekler ülkemizdeki edebiyatın biriminin kitap değil dergi olduğunu gösteriyor. Kitaplaşan ürünler hemen her zaman daha önce dergilerde yayımlanmış oluyor.” (Süreya 1996: 309)

Sonuç olarak Süreya, her bir şiiri kendi içinde bir bütün olarak değerlendirir. Tutarlılık, bütünlük ve kalıcı birkaç şiir, iyi bir şiir kitabından beklediği özelliklerdir. Ona göre her şiir kitabının bir bütünlüğü vardır. Bununla beraber Türk şiirindeki atılımı dergilerin yaptığını söyler.

1. 6. Estetik Tat

Süreya estetik tat konusunda iki öge üzerinde durur. Yapıt ve yapıt-okur ilişkisi:

“Estetik tad, duyulabilir bir nesne karşısında kişinin kendinden aldığı tattır. Burada iki durum söz konusu galiba. Bir kere duyulabilir bir nesne, yani yapıt olacak. İkinci olarak bu nesneyle ilgilenen kimselerin, konumuz şiir olduğuna göre okurların, bu nesneden kendilerine bir pay çıkarabilmeleri gerekecek.” (Süreya 2000: 317)

Estetik tat için gerekli ilk malzeme yapıttır. Okurda uyanacak zevk, eser üzerinden sağlanır. Bunu başarabilmek için de eserin okurla aynı frekanstan konuşması

gerekir. Okur ile dil, çağrışım, imge vb. arasında geçmişten ve gelenekten gelen bir bağ kurulamıyorsa okurda estetik haz uyandırmaz:

“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.” (Süreya 2000: 317)

Okur ve eser arasında bağlantı kurulduktan sonra şair eserine farklı nitelikler yükler. Okurun bildiği şeyleri geriye satmaz. Şiirsel planda gerek dile gerek biçime yüklenen bu farklılık ile sanat eseri var olur. Şair, halkın yabancı olmadığı özellikleri kullanarak farklı bir eser vücuda getirir:

“Okur dilin iç konuları yönünden toptan bir hazırlığa sahip olmalı, dilin, şiirin, sanatın geleneklerini iyice yaşamış bulunmalıdır ki o yapıyla gelen değişik öğeyi benimseyebilsin, ondan kendine bir pay çıkarabilsin.” (Süreya 2000: 318)

Okur, şairin var ettiği bu farklılığı tadar ve eserden haz alır. Estetik hazzı bu farklılık oluşturur. Süreya estetik hazzın “bağlantı ve farklılık”tan doğduğunu düşünür.

Süreya, bu konuyla ilgili olarak Türk edebiyatında geleneğin önemine değinir. Okur ile eser arasında bağlantıyı sağlayacak en önemli öge “gelenek”tir. Eser geleneğe dayanmazsa topluma hitap edemez. Her sanat eseri gelenekten doğar:

“Bütün sanatlarda olduğu gibi şiirde de her gerçek yaratışın diriliği, tutarlığı sağlam bir geleneğin varlığına bağlıdır. Kişilik de humor da gelenekten doğar. Sanatta alışılmışın ötesine sıçrayabilmek için, o alışılmışın oldukça kıvamlı bir durumda olması gerekir. Çok geri planda şiirsel her yaratış, daha önceki dil değerlerinin, daha önceki şiirin yeni ve özel bir paradisinden başka bir şey değildir.” (Süreya 2000: 318)

Tanzimat sonrası Türk şiiri, gelişimini gelenekten koparak sürdürmüştür. Orhan Veli kuşağı gelenekle Türk şiiri arasındaki tüm bağları koparmıştır. İkinci Yeni şiiri kopuk olan gelenek bağının yanında dil devriminin geleneksizliğini eklemiş, dil bağını da koparmıştır. Her şair kendi geleneğini kendisi oluşturur duruma gelmiştir. Süreya, bu çıkmazlar içinde estetik tadın tehlikeye girdiğini düşünür:

“Geleneksizlik ve dil değerlerinin şiirsel planda oluşmamış bulunması, şiir tutkunlarını hep kavramlarla karşı karşıya getirir şekilde işlendi. Oysa şiir, diyalektik anların toplamı değil, dilde içten bir değişimin meydana gelmesidir. Böyle bir değişim tutarlı, oturmuş, zengin bir çağrışım ağına sahip, kavramın bitişine kelimenin tatlı parabolünü çekmiş bir şiir dilinin varlığına bağlıdır.” (Süreya 2000: 319-320)

Sonuçta, Süreya, estetik tat için yapıt, yapıttan zevk alacak okur ve ikisi arasında irtibatı sağlayacak olan dil unsuru üzerinde durur. Özellikle dilin ortak değerler

taşımasını ister. Türk şiirinin geçirmiş olduğu dil devrimi ile Garip akımı ve İkinci Yeni hareketinin kelimelerdeki çağrışım gücünü ve geleneği yok ettiğini belirtip, estetik tadın tehlikeye girdiğini söyler.

1. 7. Türk Şiirinde Batı Etkisi

Süreya, bin yıllık edebiyatımızı değerlendirirken sadece Divan edebiyatının klasik edebiyatımız olduğunu öne sürer. Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemleri geçişin ilk adımlarıdır. Süreya'ya göre asıl değişim Cumhuriyet'ten sonra gerçekleşmiştir:

“Bizim edebiyatımızın asıl gelişimi 1920’lerden, özellikle de 1940’lardan sonra olmuştur. Klasik edebiyatımız, Tanzimat, Servet-i Fünun edebiyatları değil Divan edebiyatıdır. Tanzimat edebiyatı da, Servet-i Fünun edebiyatı da bir yenileşme devriminin ilkel yansılardır.” (Süreya 2005: 354-355)

Tanzimat sonrası şairlerimiz Batı şiirine yönelmiştir. Şiirimizin temelinde bu öykünme vardır. Dünya şiirinde ne varsa Türk şiirinde benzerlerine rastlanır. Gerçekleştirilen her atılım yakından takip edilir. Nitelikli niteliksiz taklit edilen her şiir, ülkeyi küçük bir dünya haline getirir. Şiirsel birikim, Türk insanının derinliklerindeki birikimle birleşince dünya şiirine yön verecek bir oluşumu sergiler. Son yüzyılda Batı şiiri tıkanıklık yaşarken az gelişmiş ülkelerde- özellikle Türkiye’de- şiir atağa kalkmıştır:

“Tanzimat’tan bu yana Türk şiirinin Batı şiirine gerektiğinden fazla koşullandığı söyleniyor. Doğrudur bu. Ancak, öyle sanıyoruz ki, şiirimizde dipteki zengin tortu, büyük birikim, varlığını ve ağırlığını her zaman duyurmuştur. İkinci olarak, Batı şiirine öykünme, zaman içinde, Batı şiiriyle daha sıkı bir ilişki gereğini doğurmuş, bu da hiçbir ulusun şiirinde görülmedik bir aşamayla sonuçlanmıştır. Birçok büyük sanatçımızın yanı sıra ikinci, üçüncü derecedeki şairlerin kitapları da Türkçeye çevrilmiştir. Böylece Türk şairi yabancı dillerdeki şiirsel atılımlar üstüne geniş bilgi sahibi olmuştur.” (Süreya 2005: 314)

Süreya, Tanzimat’tan bu yana şairlerimizin Batı edebiyatını taklit ettiğini belirtir. Ancak, Batı kültürünü oluşturan kaliteli sanatçılar yerine üçüncü sınıf şairler taklit edilmiş ve ülkeye getirilmiştir. Şiirimiz Batıyı elli yıl geriden takip etmiştir:

“Tevfik Fikret çok yıpranmış, eski ve ikinci sınıf bir François Coppee’yi biliyordu. Yahya Kemal’in şiirlerinden Mallarme’den bu yana kimseyi bilmediğini kolayca çıkarabilirsiniz. İlk savaşçılar olan Orhan Veli ve arkadaşları anlam bakımından mısralarında Philippe Souppault’ya kadar gelirler.” (Süreya 2000: 227)

Aydınlarımız Avrupa'nın gerçek değerlerinin farkına bile varamamıştır:

“Tevfik Fikret kendinden hemen önceki Baudelaire'in farkında olmamış. Mesela Yahya Kemal 1918'lerde Avrupa'ya gittiği zaman -büyük şairlerimizden biridir ve çok severim-, Apollinaire'in adını bilmiyor; çünkü gidiyor belli bir çevrede oturuyor. Resmileşmiş şairlerin arkasındaki 'avant-garde'ı tam göremiyor. Ahmet Haşim'in seyahatnamesinde var, Avrupa'ya gittiği zaman orada çoktan çıkmış Sürrealizmi bilmiyordu, bir kafedeki garsondan öğreniyor. Ondan kitabına geçiriyor.”(Süreya 2002: 45)

Kıyıda köşede kalmış şairlerden yapılan çeviriler, aydınlarımızca Batı şiiri olarak takdim edilmesi konusuna Cemal Süreya'nın yaklaşımı çok değişiktir. Başlangıçta bu durum olumsuz neticeler doğursa da ilerleyen dönemde beklenmedik gelişmelerle karşılaşılır. Şiirsel birikim şairlerimizin arayışlarında yol gösterici olur. Süreya'ya göre Avrupa'ya giden şairlerimizin gerçek şiiri yanlış yerlerde aramaları elli sene sonra Türkiye'nin şiir cenneti olmasını sağlamıştır. Batı şiirinde bile görülmeyen bir çeşitlilik, bolluk ülkemizde yaşanmış ve bu birikim yeni atılımların öncüsü olmuştur. Batı toplumu şiirden faydalanamayınca onu dışlamıştır:

“Bizde 1940'dan sonra şöyle bir durum meydana geldi, ister öykünmecilik, ister özenticilik desinler, ne derlerse desinler, Türkiye'de 1940'dan bugüne kadar Batı ve dünya şiirinin laboratuvarı kurulmuştur. Öyle şairler Türkçeye çevrilmiş ki İngilizceye çevrildiğini hiç sanmam. Öyle şair de söyleyebilirim ki Türkçe'de iki-üç kitabı yayımlanmış, gerekmeveni bile Türkçeye çevrilmiş üzerinde titizce düşünölmeye çalışılmış... Böylece ne olmuş? Bir İngiliz şairden daha görgülü olmuş Türk şairi. Bunu rahatça söyleyebilirim. Türkiye'de Yevtuşenko gibi en az 30 şair var; ondan daha iyi. Bugün Batı edebiyatında şiir değerini yitirmiş. Sanayileşmiş ölkelerde böyle. Sanayi her şeyin kendi ardılı olmasını istiyor. Picasso'nun resmini alıyor, buzdolabının kapağına geçiriyor. Amerika'ya götürüyor. Şiir buna uyamamıştır. Tiyatroya, sözgelimi salt eğlence olarak da gidilebilir. Şiir ise salt eğlence olamaz.” (Süreya 2002: 210)

Süreya, edebiyatçılarımızın birçok edebî akımdan etkilendiğini söylemekle birlikte bu ekollerin kurallarına tam anlamıyla bağlı temsilcilerin ortaya çıkmadığını ekler:

“Toplumcu devinimi bir yana bırakırsak, Batı'dan bütünüyle, akım olarak ölkemize girmiş bir devinim yoktur. Parça parça, mozayik gibi sevgiler, beğeniler söz konusu olmuştur. Toplumcu devinimin Türkiye'deki örneklerinin de Batı'dakine tam koşut olduğu söylenemez.” (Süreya 2005: 135)

Şiir ne zaman dünyanın herhangi bir yerinde tıkanca bir yolunu bulup bu tıkanıklığı aşmıştır. Divan şiiri Şeyh Galip'ten sonra herhangi bir açılım yapamamıştır. Şiirsel yapı soluk almak için çırpınmış; sonuçta Tanzimat'la başlayan devrim Garip'le zirveye ulaşmıştır. Süreya, Batı şiiri olmasaydı hiçbir atılım yapamazdık, diyenlere karşı çıkar. Çünkü şiirimiz, Batı şiirinin peşine takılıp bütün devrimleri ondaki gelişime göre yapmamıştır. Batı şiirinden etkilenmeseydi bile, şiirimiz devrimini gerçekleştirecekti. Bizim devrimimiz şiirin olağan devrimidir. Kafiye terk edilecek, serbest şiire geçilecekti. Süreya, farklı düşünenlere “özgürlük kavramı Batı'dan geçmeseydi hiç gelmeyecek miydi?” sorusuyla karşılık verir. Süreya, Batı etkisinin yanında iç dinamiklerimizin de bu devrimi zorladığını belirtir. Bu arada niçin kafiyenin terk edilip serbest şiire geçileceğinin de açıklamasını yapar:

“Bizim şiir devrimlerimizin birçok ana ögesini yine kendi şiirimizden çıkarmak mümkündür. Sözelimi şiirimizde kafiyenin bırakılması dilimizde kafiye imkânı bulunmamasındandır biraz da. Osmanlıcadan Türkçeye geçtikten sonra, bir süre taze kafiyelerle iş idare edildi. Sonra sonra, bir kafiye yoksulluğuna düşüldü. Dilimizin yapısı gereği (önek yoktur dilimizde) kafiye yapmanın olanakları sınırlıdır. Onlar kullanıldıktan sonra bir bunalım başladı. Birçok şairin hep Yahya Kemal'in kafiyeleriyle yazmasının nedeni budur. Bu yüzden kafiyesiz şiire geçiş bir zorunun karşılığı olmuştur. Ya da bir zorakiliğin bozulması.” (Süreya 2000: 82)

Şiirimiz Batı şiirinin kopyası değildir. Süreya, öykünmek ile etkilenmenin farklı şeyler olduğunu üstüne basa basa söyler. Türk şiiri Tanzimat'tan bu yana geçirdiği değişimde Batı şiirinden etkilenmiştir. Dialektiğin kaçınılmaz olduğu bir dünyada şiirin de değişimi kaçınılmazdır. Dikkat edilecek olursa şiir değişmektedir. Bu değişim bütün dünya şiirini kapsar. Şiirsel değişimi bizden önce Batı şiiri yaşamıştır. Bizim ondan etkilenmemiz normaldir. Fakat değişimimizde Batı şiiri yalnızca yardımcı bir rol oynar. Bu yardım Batıya körü körüne bağlanma değildir. Belki yol göstermedir:

“Türk şiiri hiçbir döneminde tam öykünmeci olmamıştır. En öykünmeci döneminde bile. Öykünen şairler gelmemiş midir? Fazlasıyla. Ama bütünüyle, genel dönüşü içinde, Türk şiirini Batı şiirinin yedeğine sokmak insafsızlık olacaktır. Türk şiirindeki devrimler, yalnız Batı şiirine özgü nitelikler olmayıp, dünya şiirinin, ya da tek kelimeyle şiirin, genel aşamasına, gelişimine, evrim diyalektiğine ilişkin hareketlerdir.” (Süreya 2000: 81)

Süreya'ya göre son yüzyılda dünya şiirini yönlendiren ülkeler değişmiştir. Az gelişmiş ülkelerdeki yaşantı ve algılayış farklılığı, insanların zengin bir bilinç altına sahip olmasını sağlamıştır. Özellikle kapitalist dünya şairinin değer psikolojisinden

uzak duran rasyonel tutumu üretici şiiri bitirmiştir. Şiir dünyası, yönünü batıdan Latin Amerika ve Akdeniz ülkelerine çevirmiştir:

“Bugün, gelişkin Batı ülkelerinde, şiir, söz sanatları arasında arka plana düşmüştür. Fransızların gerçek şiir ustalarının hemen hepsi altmış beş, yetmiş yaşını doldurmuş; şiirin yurdu Fransa’da, ne yazık ki, iyi genç şairlere rastlanmıyor. İngiliz şiiri için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Almanya’da İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra şiir parıltısı görülmedi pek. Gerçek şiir, doğurgan şiir, İspanya’da, Latin Amerika ülkelerinde soluk alıyor. Bir de Türkiye ile Yunanistan’da: Akdeniz ülkelerinde.” (Süreya 2002: 43-44)

Süreya, Fransız şiirinin, şiirimize üç noktada katkıda bulunduğunu söyler. Bunlar, şiirimizin yazı-şiir niteliğini kazanması, şiirin direnme niteliğine iyice bağlanması ve şiirin eleştiri olduğu düşüncesi. Şairlerimiz kendilerini Latin Amerika şiirine daha yakın görmelerine rağmen Süreya bunun sadece görünüşte olduğunu söyler. Şiirimiz Avrupaî gelişimini Fransız şiirine dayalı olarak yapmıştır. Bugün bu etki oldukça azalmıştır. Ama Fransız şiiri dolaylı olarak dünya şiirinde ve şiirimizde yaşamaktadır:

“Latin Amerika şiiri de, tıpkı Afrika şiiri gibi, Kanada şiiri gibi, Fransız şiirinin etkisi altındadır. Bu bakımdan, kendi ülkesinde sanki gücünü yitirmiş, yeni büyük temsilciler çıkaramamaya başlamış olan Fransız şiiri, günümüzde birçok ülkede etkin durumdadır. Genç kuşak şairlerinin çok büyük bir bölümü de, dolaylı yoldan, Fransız şiirine özgü olanakları denemektedir. Oysa, fazla ilginç gelmesin, olgun kuşak şairlerimiz, bütün söylenenlere karşın, daha bir kendimize dönüş, daha bir arayış içindedirler.” (Süreya 2005: 176)

Batı değerlerinin şiiri tıkamasıyla birlikte dünya şiirine yön verme şansımız doğmuştur: “Bugün Türkiye’de öykünme dönemi bitmiştir. Üretici bir şiirdir bizim şiirimiz.” (Süreya 2002: 45) Batı şiiri tıkanırken gelişmekte olan ülkelerdeki şiir öncü rolü oynar. Bu ülkelerde -ve Türkiye’de- şair, derinliklerinde sakladığı birikimleri şiir ile dışa vurmaktadır. Son yüzyılda dünya şiirini yönlendiren, bu birikimdir:

“Türkiye gibi ülkelerde ise o ülkelerin halklarının benliklerindeki deha en katkısız görünümüyle şiirde beliriyor. Başka türlü söyleyeyim: şiir, bu halklar için, en elverişli dışavurum olanağı olmaktadır. Hiç değilse şimdilik bu böyle.” (Süreya 2002: 45)

Süreya’ya göre çağdaş şiire yön veren Rimbaud’dur. Öyleyse genç şairlerimizin öncüsü- soyut şiir ve hayatın değiştirilmesi noktasında- Rimbaud olmalıdır:

“Bugün artıp artıp duran Rimbaud’un şiiirleridir, Rimbaud ile gelen şiiirdir. Yaşayan, soluk alan işte bu şiiirdir. Bugün bizim genç kuşak şairlerine en çok bunları okumayı öğütliyorum.” (Süreya 2000: 226)

Sonuç olarak Süreya, Tanzimat’tan itibaren şiiirimizin Batı etkisinde geliştiğini söyler. Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’e kadar şiiirimizin taklit dönemi yaşadığını belirten Süreya, özellikle Nazım Hikmet ve Garipçiler ile şiiirimizin gerçek kimliğini bulduğunu düşünür. Süreya, Türk şiiirinin dünya şiiirine yön verebilecek bir seviyeye geldiğini belirtir.

2. ŞAIRLİK ÜZERİNE

2. 1. Şair

Süreya'ya göre şair: “gerçeği, olduğu gibi, hatta olduğundan daha gerçek, daha tam, daha güzel, daha çirkin, daha coşturucu, daha yalın, daha karışık, daha aydınlık gösteren adamdır.” (Süreya 2005: 171)

Cemal Süreya, gerçeğin daha gerçek anlatılmasıyla şunu anlatmaktadır: Şiirin kaynağı dış gerçekliktir. Şair bu gerçekliği daha etkili, daha çarpıcı verebilmek için onu değiştirir, bozar, yeniden yapar. Gerçeği olduğu gibi yansıtmayacak, daha da ötesine geçecektir. Yani gerçeği aşacaktır. Bunu yaparken de dış gerçekliği bilinçaltı süzgecinden geçirip tekrar yorumlayacak ve şiirinde işleyecektir (Karaca 2005: 253).

Süreya, şaire sadece şiir yazmak vazifesini yüklemeyiz. Onun ötesinde şairin aydın vasfını yüklenmesi gerekir. Zira şair toplum sorunları üzerine kafa yormuyorsa aydın olamaz:

“Şair, şiir yazan kimse demek değil; onun ötesinde bir varlık. Şair, bir tavidir ve şiirin de üstünde bir yeredir. Rimbaud'un dediği gibi başkalarıdır da o. Hem en çok kendi, hem başkaları. Bunun için her şiirde, en bireysel şiirde bile, şiir düşüncesi ve toplum düşüncesi yan yana, kimi zaman da iç içe bulunur.” (Süreya 2002: 121)

İkinci Yeni şairlerine göre anlaşılmasız olmalarının bir sebebi de şairin hayat deneyiminin okur tarafından bilinmemesidir. Cansever: “Şiirin anlamı, şairin kişiliğine sıkı sıkıya bağlıdır.” (Cansever 1959: 4) der. Süreya'ya göre şiiri meydana getiren öğelerden biri, belki birincisi, şairin hayatıdır. Ona göre “şairin hayatı şiire dahil”dir.

“Ben bir şiir, onu yazan şairden başka bir şey değildir diyorum” (Süreya 1992: 78) diyen Süreya, şairi belli olmayan şiirlerin estetiğe konu olmadığını söyler (Süreya 2000: 193). O, şairin hayatının sadece şiiri anlama ve açıklamada kullanılmadığını iddia eder. Dıranas'ın “Fahriye Abla” şiirini mizah olsun diye yazdığını söylemesiyle Süreya için o şiirin değeri düşmüştür. Buradan hareketle o, yazarın geri planda tutulduğu eleştiri sistemlerine karşı çıkar.

Herkes şair olamaz. Şairin belli özellikleri vardır. Bazısı doğuştan, bazıları sonradan kazanılmış özelliklerdir. Başta şiire yetenekli olmak gerekir. Sonra hayatı tanımak ve onunla ilgili her şeyle ilintili olmak. Çünkü şiir hayatın özü, daha da ötesi ta kendisidir:

“Sadece şiir yazarak ve şiir okuyarak şair olunmaz. Şiir hayatın köpüğüdür. Çağın, hayatın, bütün bilgilerin. Bazı şeylerden nasibiniz yoksa, Mai ve Siyah'ta bir şair vardır (Ahmet Cemil'in arkadaşı), onun gibi olursanız... Onunki gibi şiir yazılmaz. Şiir için hayat deneyimi gerek, düşünce, iletişim gerek, her şeye uzanmak gerek.” (Süreya 2002: 220)

İlhan Berk şairleri ikiye ayırır: “Şairleri ikiye ayırmalı: düşünceleri olan şairler, düşünceleri olmayan şairler diye. Mehmet Akif, Yahya Kemal, Nazım Hikmet, Necip Fazıl, Aragon düşünceleri olan şairlerdir. İkinciler için de; Baki, Şeyh Galip, Ahmet Haşim, Nerval, Mallarmé, Verlaine, Octavia Paz, Dağlarca, Dıranas, Necatigil gösterilebilir.” (Berk 1994: 30)

Süreya'ya göre iki tür şair vardır: “Büyük şair” ve “Cins şair”.

“Büyük şair galiba, büyük kitlelerin duygularını veya onların isteklerini yansıtmış, büyük temalara yönelmiş kişidir. Cins şairler ise hayatı, dünyayı daha çok kendi imbiklerinden geçirmişlerdir.” (Süreya 2002: 203) Ayrıca büyük şair, klasiktir, antiktir: “Büyük sanatçı sadece kendi çağına değil, kendinden sonraki çağlara da tazeliğini yitirmemiş değerler taşıyan adamdır.” (Süreya 2000: 78)

Süreya, büyük şaire dünyadan örnekler verir: “Sözgelimi Baudelaire benim için cins şairdir. Victor Hugo ise büyük şairdir.” (Süreya 2002: 203)

Süreya kendisini “cins şair” olarak nitelerken diğer şairlerimizi de değerlendirir:

“Abdülhak Hâmit büyük şairdir, Yahya Kemal hem cins, hem büyük şair. Nâzım Hikmet de öyle, hem cins, hem büyük şair.” (Süreya 2002: 202)

“Öncü kuşağından Cahit Sıtkı Tarancı, Orhan Veli cins birer şairdir. Fazıl Hüsnü Dağlarca, Behçet Necatigil, Oktay Rifat da öyleler.” (Süreya 2000: 237)

Süreya, şairleri iki yönlü değerlendirir. Birincisi, şiirleri bakımından; ikincisi, işlevleri bakımından.

Şair, şiiriyle var olur. Kişiliğini şiirlerine aksettirir. Bir de şairlerin şiir tarihi içinde işlevleri vardır. Süreya, işlevi ve yapıtları bakımından dört çeşit şair olduğunu söyler. Şiirleri ve işleviyle büyük şair, şiirleriyle büyük ama şiirimizde herhangi bir işlevi olmayan şair, şiirlerinden geriye bir şey kalmasa da şiirimize işleviyle damgasını vuran şair, ne işlevi ne de şiirinden bir şey kalmayan şair:

“Ben her türlü şiiri de okurum, ama hiçbir şey çıkaramadıklarım olmuştur. Diyelim hani o hececiler var ya, Halit Fahri Ozansoy, Orhan Seyfi Orhon.” (Süreya 2002: 218)

“Ahmet Muhip Dıranas, Ahmet Hamdi Tanpınar ortaya çok güzel yapıtlar koymuş sanatçılardır, ama ne kendi günlerinde ne de daha sonra bir işlevleri olmuştur. Buna karşılık Orhan Veli'nin büyük bir yapıtı yoktur, ama büyük bir işlevi vardır.

Turgut Uyar'da ise iki özelliği bir arada görüyoruz: büyük bir yapıt ve büyük bir işlev”
(Süreya 2000: 148)

Sonuç olarak Süreya, şairin gerçeği, olduğundan farklı yorumlayıp şiirine aktardığını düşünür. Bu aktarıma şairin hayatı da girer. Şair, aydın tavrılıdır. Şairleri işlevlerine ve şiirlerine göre değerlendiren Süreya, büyük şairlerin toplumu, cins şairlerin kendi duygularını şiirlerinde işlediklerini söyler.

2. 2. Nasıl Şair Olunur?

Şair olmak mı daha zordur, romancı mı? Süreya'ya göre şair olmak daha zordur. Yayınevi, reklamcı, eleştirmen üçgeni, roman yazarını romancı yapabilir. Yayınevi romancının meşhur olması için gerekli ortamı ayarlayabilir. Hatta şahsî ilişkilerini de kullanabilir:

“Bir romancının romancı olmasıyla bir şairin şair olması arasında biraz fark var. Bu yayınevine bağlı, bağlı olmasa bile ahbab eleştirmenler var. Şimdi yayınevi, reklam ve eleştiri. Gazetelerde ya da dergilerde de olanaklar. Yani yayımcı, reklamcı ve eleştirmen birleşerek iyice ortalama bir yazarın adını romancıya, öykücüye çıkarabilirler. Ona, bir süre yatsıya kadar iyi romancı gözüyle bakılır. Romancı zaten yayınevi olmadan çıkamaz.” (Süreya 2002: 220)

Şairin çıkışında iki yol vardır. Birincisi, şair kendi çabasıyla, şairlik yeteneğiyle ortaya çıkar. Bu en sağlam yoldur. İkincisi ise usta bir şairin aracılığıdır. Şairin durumu bu noktalarda romancıdan farklıdır. Şair için reklam yolu kapalıdır. Çünkü şiir yazarının şair olması çoğu zaman eski şairlerin onayından geçer:

“Şair öyle değildir. Şairi öbür şairler yaratır. Diyelim genç biri şiir yazıyor. Üstatlar okur, biri ‘Bu çocukta işi var’ der. Biri de öyle der, başkaları da öyle diyorsa, genç artık şair olmuştur. O üstatlar var ya, üstatlar birbirine bağlı değildirler, birbirlerine küfür eden adamlardır, ama ‘Bu çocukta iş var’ derler. Bir şair için dünyanın reklamını yapın, ödüller verin, şair sanını kazandıramazsınız. Öbür şairler şair demez. Şairin böyle sağlam bir geliş yolu var.” (Süreya 2002: 220-221)

Eski şairler genç şairin “şair” olmasını onaylar. Şairin kendi şiir anlayışına yakın şairleri beğenmesi söz konusudur. Bu onaylamada şair, kendi beğenisini esas aldığı için öznelidir:

“Şairin kendine yakın olan şiiri biraz daha beğenmesi doğaldır. Şair bu konuda niye nesnel olsun? Edebiyat tarihçisi mi ki o? Ama, salt kendi şiirini berkitmek

için kendi doğrultusundaki iyi, kötü yapıtları destekleyenler de olabilir. Dikkat ederseniz, böyleleri, özellikle daha az yeteneklileri desteklerler. Bunun önüne geçemezsiniz.” (Süreya 2002: 100-101)

Süreya, ülkemizde şairin şair olabilmesini üstatların vereceği onaya bağlamıştır. Üstatların yanlı tutumları hatalı sonuçlar doğurabilir. Fakat asıl kalıcılık kimseye tutunmadan bir şeyler başarabilmektir. Gerçek şair, kimse yardım etmese de çalışarak, didinerek damgasını şiirine vurur. Süreya bunun hep böyle olduğunu savunur. Yahya Kemal’in, Nâzım Hikmet’in, Orhan Veli ve arkadaşlarının hatta Mallarme’nin ilk çıkışlarında yanlarında kimse yoktur. Onlar, ustalara, daha ilk şiirleriyle “bu çocukta iş var” dedirtmişlerdir. Çünkü, bir kumaş ilk metresinden bellidir:

“Şair kendi yolunu -hem de ilk şiirleriyle- kendisi açar. Şairler bu yeni gelenin yeni bir yetenek olduğunu anlarlar ve yeni bir şair olarak selamlarlar. Yani kişinin şair olması, belli bir dönemde yazan eski, yeni bütün şairlerin fermanına bağlıdır. O ferman olmasa da, şair, direnerek, ona karşın yine açacaktır kendi yolunu.” (Süreya 2000: 371-372)

Süreya, hatır gönülle ismi çıkan şairlerin bu piyasadan er geç silineceği düşüncesindedir: “Gerçek bir şairin yolunu hiçbir şey kesemez. Soluksuz bir şairi de hiçbir dış etken en ön sıraya getiremez.” (Süreya 2000: 371)

Süreya, şiire yeni başlayan gençlere önerilerde bulunur. Genç şairlerin ölçü bakımından serbest şiirler yazmalarını tavsiye eder:

“Bence genç şair doğrudan serbest şiire dalmalı. O şiirde yaşarken her türlü ölçü, uyak çalışması yararlı olur. Ama baştan ölçüye alışmak, şiir yazmaya öyle başlamak yanlış. Vaktiyle, heceyle yazanlar (en biri Tanpınar) serbest şiire giriş yapmamışlardır. Cahit Sıtkı’da bile hecenin tıktısı duyulur.

Ölçüyle baştan edinilecek görgü, bir veznedarın tavla oyununa ilk sıralarda daha yetenekli olması gibi bir şeydir.” (Süreya 1996: 46)

Sonuçta Süreya, şairin iki şekilde piyasaya çıkabileceğini söyler. Şair, ya kendi şiir becerisiyle ortaya çıkacaktır ya da eski şairlerin onayıyla. Fakat romancı olmak sadece ustalığa dayanmaz. Kötü bir romancı iyi bir reklamlarla piyasaya çıkabilir.

2. 3. Hangi Yaşta Şair Olunur?

Süreya, en iyi şiirin gençlikte mi olgunlukta mı yazılacağı sorusuna cevap verirken şairi esas alır. Kimi şairler gençliklerinde zirve şiirlerini yazarlar ve oraya bir daha ulaşamazlar. Kimileriye yeteneklerini geliştirip yaşları ilerledikçe zirveye çıkarlar. Önemli olan şairin yaşı değil kendini yenileyebilmesidir. Yerinde saymayan yeni yönsemeler arayan şair daima genç kalacaktır:

“Mayakovski’nin bir sözünü anımsıyorum şimdi: ‘Genç şairin bitmemiş şiiri pek yoktur.’ Yaş ilerledikçe bitmemiş şiir sayısı artıyor. Evet, kimi zaman en iyi şiirler gençliktedir. Ama bu daha çok ilk gençliklerinden sonra varlıklarını sürdüremeyen ya da orta yaştan sonra çöken kişiler için galiba. Direnen, beslenen ‘kocama’yı bilenler için böyle bir şeyin söz konusu olmaması gerek. Elbet şu da var: Şair emekliliği de kabul etmeli. Şair değil her sanatçı. Kimi insan kırk yaşında yaşlanır, kimisi seksen yaşında..” (Süreya 2002: 201-202)

Süreya’nın asıl üzerinde durduğu, şairin ilk şiirlerinden itibaren kendini belli etmesidir. O, “Bir kumaş ilk metresinden bellidir.” (Süreya 2002: 75) düşüncesine inanır. Bu şiirler en güzel, en mükemmel şiirler olmayabilir. Hatta çok kusurlu da olabilir. Fakat malzemenin kusurları şairdeki şiir cevherini, ileride vereceği eserleri gölgelemez. Onların habercisi, müjdecisidir. İlk şiirler “şairi anlatan şiir”lerdir.

Süreya’ya göre şiir deneyimi son derece önemlidir: “Bir şair ilk dizesinde kendini ortaya koyar, sonradan ancak gelişebilir, ama sözgelimi dönüştürmez.” (Süreya 2005: 288)

Süreya’ya göre, şiir deneyimini gerçekleştirmiş bir şair ilerleyen yaşlarda iyi şiirler yazabilir. Ama gençliğinde şiir deneyiminde bulunmayan bir şair asla iyi bir şiir yazamaz.

“Bir kimse nice ekinli, nice yetenekli, başka uğraş alanlarının verimleriyle nice silahlanmış olursa olsun, şiir okumamışsa, şiir yazmamışsa, belli bir yaştan sonra artık bu alanda treni kaçırmış demektir.” (Süreya 2005: 287)

Süreya, şairin başka alanlara, denemeye, eleştiriye, romana, geçebileceğini söylerken, diğer alanlardan, meselâ romandan, şiire geçiş olamayacağını düşünür. Süreya’ya göre gençlikten itibaren şair olunabilir:

“Elli yaşından sonra da şair olunamıyor. On yaşında da şair olunamıyor. Şiir için en elverişli yaşlar 16-25 yaşlarıdır. Daha öncesi çok erken, sonrası biraz geçtir. Kırk yaştan sonra ise şiir için yalnız geç kalınmış değil, ölmüştür.” (Süreya 2005: 288)

Süreya, çocuk yaşta şair olunamamasını alt yapı eksikliğine bağlar. Duygu ve düşüncenin aktarılabilmesi için tarih, felsefe, siyaset vb. alanlarda bilgi birikimine

ihtiyaç duyulur. Ayrıca şairin içinde yaşadığı toplumun kültürünü iyi bilmesi gerekir: “Şiir, bütün bir hayatın, bütün sanatların, hatta bilimlerin, daha doğrusu bilimsel verilerin köpüğü olan bir noktadan sonra serpilmeye başlar.” (Süreya 2005: 288)

O, ileri yaşta birdenbire şair olunamayacağını söyler. Şiir emek ve çalışma isteyen bir uğraştır. Ortadaki en büyük problem dildir. Çünkü şiir “dilde yangınlar yaratmak” sanatıdır. Şiir dili işleye işleye kıvama getirilir:

“İleri yaşta niçin şair olunmaz. Çünkü şair, bütün şiir ötesi deneylerin yanı sıra şiirin öz deneyini de sürekli olarak yaşamalıdır. Dili bir süreden beri şair olarak kavrama durumunda olmalıdır. Yoksa yazdıkları şiir değil, şiir biçimleri olacaktır; buluşları imgeler halinde değil, terimler halinde gelecektir.” (Süreya 1996: 92)

Sonuç olarak Süreya, en iyi şiirin gençlikte veya olgunlukta yazılabileceğini söyler. Önemli olan şairin gençliğinden itibaren şiir deneyiminden geçmesidir. Zira şiir, dil işidir. Dil de işlendikçe güzelleşir.

2. 4. Şairin Genç Şairlerden Yararlanması

Süreya şairi hazırlayan en önemli etkenin eski şairler olduğunu söyler. Şairin şiir düşüncesini, eski şiir kitapları şekillendirir. Şair alt yapısını bunlarla oluşturur. Sonra kendini bulur. Kendi tarzını, havasını oluşturur.

Şair üzerinde eskilerin etkisi olduğu gibi çağdaşlarının da etkisi vardır. Şair onları da okur ve etkilenir. Şiirini şekillendirir, yeni yönsemelere girer.

Şairin ufku, hem kendi dönemindeki hem de önceki şiirlerle şekillenir.

Süreya bu noktada üçüncü bir faktörden bahseder. Kalıcı olmak isteyen şair kendi döneminden sonraki şiirleri de takip etmelidir. Genç kuşakların yazdığı şiirler de şairi etkileyebilir, yeni yönsemelere, arayışlara girmesine neden olabilir:

“Yenileri izlemiş şairler kolay ölmüyorlar. Gelişen, yeni doruklar kazanan dil değerleri, onlar için de ayrı bir basamak, hatta gizli bir güç yaratıyor. Buna karşılık, kendi kuşağından sonraki yapıtlara hiç kulak kabartmamış şairler olgun yaş sınırına girdikten sonra biraz yozlaşıyorlar.” (Süreya 2000: 388)

Şair gençken okuduğu bir şiirden hatta bir dizeden etkilenebilir. Şiir çizgisinin oluşmasında çok önemli etkileri olabilir. Süreya da Dıranas’ın “Kar” şiirinden -belki de hiçbir şiirden etkilenmediği kadar- etkilenebilir. Usta şair, genç şairlerin dizelerinden

etkilenmemesi için bir sebep yoktur. Şairin yapması gereken, şiir arayışında yeni şairlerden yararlanmaktır (Süreya 2000: 388).

Şiirimizin tıkanıklığında, yeni atılımlar yapamamasında genç şairleri izlememenin çok büyük etkisi vardır. Süreya, Necip Fazıl'ın, Faruk Nafiz'in, Sütüven'in ve hece şairlerinin bu yüzden tıkanıldığını söyler. Şair, gençleri takip etmeden şiir yazmaya devam ederse hem şiirini yozlaştıracak hem de döneminde büyük olan o şair, bütüncül bir değerlendirmede, eski şiirlerini de vasatın altına indirecektir:

“Şair kişi yaşadıkça, yani şiir yazmayı düşündüğü sürece, bütün şiirin kanavasına eğilmek zorundadır. Bunu yapmazsa geride kalıyor. Dil değerlerini yitiriyor. Yavanlaşıyor. İşin tuhafı, bu yavanlaşma, onun eski başarılı yapıtlarına da bulaşıyor. O yapıtlar eski güzelliklerini biraz yitiriyor.” (Süreya 2000: 389)

Şair, günü takip etmediğinde eskir. Süreya, şiirsel eskimeden uzaklaşmak için iki yol önerir: Şair ya gençleri takip edecek, ya da şiiri bırakacak. Çünkü şiir bunu gerektirir:

“Tuhaf bir yazgısı var şairin: Ya zamanında ölecek ya da kendinden sonraki şiirsel serüveni sonuna dek izleyecek. O serüven, yazmayı sürdürdüğü sürece, kendi şiirinin de serüvenidir çünkü.” (Süreya 2000: 390)

Sonuç olarak Süreya, her şairin belli bir noktadan sonra tıkanabileceğini söyler. Bu tıkanıklığı aşmanın yollarından biri de genç şairlerin takip edilmesidir. Genç şairlerden esinlenmek onları taklit etmek değildir.

2. 5. İkincil Şairler

Süreya, şiir akımlarının veya hareketlerinin oluşmasında öncü şairlerin yanı sıra ikincil şairlerin de çok önemli olduğu düşüncesindedir. Şiir hareketi öncülerle başlar. Onlara öykünen diğer şairler bu akım veya hareketi genişletir. Öncü şairlerin şiirini birleştirip ortalama bir seviye tuttururlar. Yeni bir şiir hareketi başlayınca ya bu harekete katılır ya da yavaş yavaş geriye çekilirler.

Bir dönemi değerlendirirken sadece öncü şairleri ele almak yetersizdir. Süreya'ya göre hareket, geri plandaki diğer şairlerle bir bütün halinde değerlendirilmelidir. Çünkü bu şairlerde ustaların bütün özellikleri gözükmemektedir:

“İkincil sanatçıları toptan ele almak ve onları ustalarla birlikte görmek bir dönemin duyarlılığını daha iyi ortaya koyabilir sanıyordum. Çünkü ikincil sanatçıların

aynı bir özelliği oluyor. Bunlar yazılmakta olan şiirin bir çeşit ortalamasından çıkış yapmaktadırlar. Ustaların kesişen yönlerini, o dönemde şiirden beklenen şeyleri, dönemin duyarlılığını daha çok onlarda yakalayabiliriz.” (Süreya 2000: 369)

Süreya’ya göre şiir hareketi yayıldıkça ikincil şairler o hareketle ilgili her şeyi bilirler. Özellikle kullanılan biçimlerde ustalaşırlar. Şiirlerinde bunu çok güzel uygularlar. Bu noktadan sonra tıkanıklık başlar. Birbirinin tekrarı şiirler yeni bir hareketi çağırır. Yeni hareketin ortaya çıkması en çok öncü şairlerin işine gelir: “Yeni devinim en çok eski ustaların işine yarar diyorum. Artık onlar gibi şiir söylenmeyeceği için biraz tek kalacaklardır, hatta klasikleşeceklerdir.” (Süreya 2000: 369)

Geri planda kalan ikincil şairler ise kendilerine yeni bir yol ararlar. Ya bırakırlar, ya da yeni harekete katılırlar.

Süreya, şiir hareketlerine yönelik bir değerlendirmede öncü şairler kadar ikincil şairlerin de önemli olduğunu söyler. Zira ikincil şairler şiir hareketinin ortalama bir seviyesini tutturmuşlardır. Hareketin özellikleri ikincil şairlerin şiirlerinde görülür.

2. 6. Şair- Okur İlişkisi

Tanzimat döneminden itibaren yazar ve şairlerimizin amaçlarından biri de halkı aydınlatmak, topluma seslenmektir. Ahmet Haşim ile Servet-i Fünûncular bir tarafa bırakılırsa halka inmek üzere adımlar atılmıştır. İkinci Yeni şairleri halktan kopuk olmakla suçlanmışlardır (Bezirci 1996: 9). Bu yüzden İkinci Yeni şairlerinin okur ve halka seslenmek üzerine söyledikleri önem kazanmaktadır.

İlhan Berk, şiirlerinde okuru esas almadığını belirtir ve “Okumak, okunmamak bir şair için ölçü değildir” (Berk 1994: 48) der. Turgut Uyar’ın da görüşleri aynı doğrultudadır: “Anlaşıldım mı, anlaşılmadım mı bilmiyorum, umursamıyorum da.” (Cumhuriyet, 12 Mart 1977) Ece Ayhan’ın okurdan anladığı diğer İkinci Yeni şairlerinden farklıdır. O, “Okur, şiirin belki de en önemli boyutu, şiir onsuz düşünülemez” (Ayhan 1996: 60) derken, kastettiği okurun donanımlı okur olması gerektiğidir. “Düz okuru pek önemsemiyorum ben. Korkarım, ürkerim okur beni alkışlarsa” (Ayhan 1993: 151) diyerek tavrını ortaya koymuştur. Sezai Karakoç, diğer İkinci Yeni şairlerinden farklı olarak okuru önemseyen bir tavır içindedir: “Şiirlerimizi okunması için yazıyoruz. İstesek de istemesek de onu kafamızın içindeki okuyucuya beğendirmek isteriz..... Okuyucu derken her sanat adamının kendi anlayış ve kavrayışının okuyucusu demek istiyorum.”

(Karakoç 1955: 5) O, şiiriyle okuruna mesaj vermek ister: “Kutsal kitaptan hız ve ilham alarak, insanlığın yeni mesajını en yoğun ifadelerle dillendirmeliyiz.” (Karakoç 1988: 66) demektedir.

Cemal Süreya, şair-okur ilişkisi üzerinde durur. İlhan Berk, Ece Ayhan, Turgut Uyar’da olduğu gibi okuru umursamazlık Cemal Süreya’da görülmez. O, yazılan şiirin okurda bir nesnel karşılığının bulunması gerektiğini savunur (Süreya 2000: 317). Yani okur tarafından anlaşılacak ister. Tabii bu okur -diğer İkinci Yenicilerin de bahsettiği gibi- sıradan okur değildir: “Şiir okuru olmak artık hiç değilse ufak bir hazırlık, ufak bir çaba istiyor. Eski şiirin alışkanlığından yeni şiirin havasına girebilmek için onların da kendi yönünden ufak bir adım atması gerekiyor. Bu adımı atamayan kimsenin şiire açılması kolay değil.” (Süreya 2002: 239)

Sanat, üç temel ögeyi gerektirir: sanatçı, sanat eseri ve eserin ulaştığı kitle. Edip Cansever, şiir okuru meselesi üzerinde durur: “Gerçek şiir, her dönemde çok az okuyucu bulabilmiştir.... Daha uzun bir süre, okuyucu ile aramızda gerçek bir diyalog kurulamayabilir. Ben kendi adıma bu durumdan yakınmıyorum.” (Ant, 12 Mart 1967)

Süreya’ya göre Türkiye’de düzenli bir okur kitlesi yoktur. Garip sonrası dönemde her şair sıfırdan başlayarak okur kitlesini oluşturmak zorunda kalmıştır:

“Şiir okurunu yitirmiştir, şöyle olmuştur bu, her kuşak kendi okurunu birlikte götürmüştür. Yahya Kemal’in okurları Orhan Veli’nin okuru bizim okurumuz değildir. Adam belli bir yaşa gelince okumayı bırakıyor, böylece her kuşak sıfırdan okur yetiştiriyor.” (Süreya 2002: 205-206)

Batıda belli bir okur kitlesi her zaman edebiyatı, şiiri takip etmektedir. Bizde ise bir akım ortaya çıkınca okur onunla ilgilenmiş, akım sona erince de köşesine çekilmiştir:

“Orhan Veli’nin yeniden yaratmak zorunda kaldığı okur kitlesi ise 1955’lerden sonra genellikle edebiyat okuru olmaktan çıkmaya başlamıştır. Böylece uzun bir süreden beri ülkemizde her kuşak, her sanat girişimi kendi okurunu sıfırdan başlayarak kurmak zorunda kalmıştır. Okullar da, nedense, akımlarla birlikte ortada görünüyor, onlarla birlikte ortadan çekiliyor. Okurun yeni akımlara kesenkes ayak uydurması söz konusu değil elbet. Ama Türkiye’de okur, yeni akımları eleştirel tavırla bile olsa izlememiş, ortadan çekilmiştir.” (Süreya 2005: 298)

Süreya’ya göre Türkiye’deki okur kitlesini var edecek iki önemli kurum vardır: okul ve gazete. Okullarda verilen edebiyat eğitimi, gazetelerde yayımlanan yazılar, edebî zevki oluşturmaldır. Fakat bu iki kurumun işlevlerini yerine getirmemesi edebî zevksizliğe yol açmıştır. Zevk yoksunu bir toplumun sanat yapıtlarına ilgi göstermesi beklenemez. Günümüzde yaşanan da budur (Süreya 2002: 40-41).

Edebiyatımız alıcısız kalmıştır. Edebiyatın soyut çizgiye kayması okurla kucaklaşmasını engellemiştir. Fakat halka doğrudan hitap eden eserler de alıcı bulamamaktadır. Süreya, bütün sorunu okul ve gazetelerin iyi çalışmamasına, okur-yazarlığa bağlar. Edebiyat zevkinden yoksun nesiller, edebiyatımızı dolaylı olarak bunalıma sürüklemektedir:

“...edebiyatın kendi okurunu aracısız bir şekilde yaratması gerekiyor. Üstelik bugün Türkiye’de bir okur değil, bir okur-yazarlık davası söz konusudur. Öte yandan soyut plana kaymış olan edebiyatımızın şu sıralar halka kavuşmak için türlü handikaplar taşıdığı da kuşkusuz. Ama halkın rahat anlayacağı tipteki sanat yapıtlarının sürümsüz olduğunu görüyoruz. Orhan Kemal niçin beş binin üstünde satış yapmıyor? Bütün sorun ara kurumlarda. Ara kurumlarda sürtüşme var. Hatta bir parça da sabotaj var. Öncü yapıtlar dünyanın hiçbir yerinde fazla satmaz. G. Apollinaire’in ilk kitabı Fransa gibi bir yerde, ve bu ülkenin şiirler en dolu olduğu bir sırada kaç basılmıştı sanırsınız? Sadece beş yüz. Ama o sıralarda Baudelaire kaç basıyordu acaba? Türkiye’deki bunalım ise genel bir bunalımdır. Yalnız öncü edebiyat verimleri için değil, edebiyatın tümü için söz konusudur.” (Süreya 2002: 41)

Süreya asıl sorunu okur-yazarlık sorununa bağlar: “Türkiye bugün okur sorunun değil, okur-yazar sorununu çözmeye durumunda bir ülke” (Süreya 2005: 299)

Sonuç itibariyle, Süreya, toplumdan uzaklaşmayı, okuru önemsememeyi reddeder. Onun için okur, sıradan okuyucu değildir. Belli bir kültür ve birikim seviyesindeki okuru kasteder. Türkiye’de düzenli okur kitlesi olmadığını söyleyen Süreya her şairin kendi okurunu oluşturmak zorunda kaldığına yakındır.

3. ŞİİRDE DİL VE ÜSLÛP

3. 1. Dil- Kişilik İlişkisi

Şair olmanın öncelikli şartı kişiliktir. Çünkü şiire şairin damgasını vuracak olan özellik kişiliktir. Süreya, bir iki şiir yazmakla şair olunamayacağını söyler. Kişilik ile kullanılan dil arasında doğrudan bir bağ vardır:

“Bugün herhangi bir şair yazarken kelimelerle karşı karşıyadır. Kim ne derse desin şiirde birim kelimedir. Ya da mutlaka bir birim aranır bu, kelime olacaktır. Her kelime bir kavramdır. Cahit Sıtkı'nın dediği gibi kelime dosttur, kadındır, kadehtir. Her uyarılmada birçok kavram yani birçok kelime var. Şiir yazılmadan genel olarak bu kelimelerin ne sırası ne de özel kullanıma değerleri belli değildir. Özel kullanıma değeri diye yüzleri aynı bir kavrama ya da yakın bir kavrama dönük kelime arasında yapılacak seçim işini anlatmak istiyoruz. Herhangi bir şairde kelimelerin kelime gruplarını içindeki işlemleri, yerleri şiir yazılıp bitmeden pek belli değildir.” (Süreya 2000: 188)

Süreya, “Folklor Şiire Düşman” yazısında “Çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı” (Süreya 2000: 192) der. Aslında bu söz Mallarme'ye aittir. Şair Degas, sone yazarken Mallarme'nin fikirlerine, eleştirisine başvurmuştur.

“Bir gün, Mallarme'yle birlikte Berthe Morisot'da akşam yemeği yerken, şiir yazmanın kendisine verdiği aşırı sıkıntıdan yakınmış ona ve : ‘Ne meslekmiş bu’, diye haykırmış, ‘bütün günümü kahrolası bir soneyi yazmak için harcadım, bir adım bile ilerlemedim... Oysa fikir yok değildi kafamda... Doluydu... Hem de fazlasıyla...’ Mallarme de o tatlı ve derin kavrayış gücüyle şu karşılığı vermiş: ‘Ama, Degas, şiir fikirlerle değil sözcüklerle yapılır [yazılır.]’ (Aktaran Rifat 1997: 42)

Cemal Süreya, çağdaş şiirin kelimelere dayandığı tespitiyle yetinmez, olması gerekeni de söyler. Şiirde kullanılan kelimeler, her türlü kalıptan özellikle folklorun köhnemiş kalıplarından kurtulmalıdır. Kelimeler, yeni formlarla şiirin imkânlarını zorlamalıdır:

“Şiir elbette şimdiye dek kelimelerle yazılmıştır. Bense o sözümle kelimeyi de kelimenin türlü imkânlarını da zorlayan bir şiir anlayışına dokunmak istemişim. Bunu da Çağdaş şiirde gözlemlediğim bir uç (bir extreme) olarak göstermişim. Çağdaş şiir nerelere gitti, oysa bizde hâlâ folklor gibi sığ, derinliksiz bir plânda hareket etmek çabasında olan sanatçılar, şairler var.” (Süreya 2002: 15)

Dünya şiiri kelimeleri zorlayan, farklı anlamlar yükleyen ve yeni çağrışımlar oluşturan bir yapı kazanmıştır. Dünyadaki gelişmeler böyle iken Türk şiirinde hâlâ eski

kelime kalıplarıyla, deyimlerle şiir yazılmaktadır. Süreya bu tavrın birkaç sakıncasına değinir.

Halk deyimleri kalıplaşmıştır. Şair kelimeyle uğraşmak yerine hazır kelime bloklarını şiirinde kullanır. Kalıplaşmış anlam bütünü ise yeni çağrışımlara izin vermez. Halbuki çağdaş şiirde önemli olan “kelimeler arasında kurulacak şiirsel yüküdür”. Çağdaş şair folklorun “anonim kalıpları”ndan kaçınmalıdır:

“Halk deyimlerinde yerleşmiş, birbirine bağlanmış kelimeler arasında yeni bir yük, yeni bir bağıntı kurmak söz konusu olamaz. Nasıl olsun ki bu kelimeler zaten kıpırdamaz bir şekilde birbirine bağlanmış, alacakları yükleri zaten önceden almışlardır.” (Süreya 2000: 192-193)

Süreya’ya göre şairin kullandığı dil, kalıplardan oluşmuşsa bu dil şaire ait değildir. Kişilik kazanmaya engeldir. Kişilik, şaire özgü bir dil üretmekle ortaya çıkar. Folklor kalıpları ise aktarımın önüne geçer. Çağrışımlara izin vermez. Onun için halk biçimlerine dayalı şiir, yaygınlaşmamalıdır. Bu tarzın öncüsü olması sebebiyle sadece Oktay Rifat folklorla dayalı şiir yazabilir. Daha fazla şairi sığ, tekrardan ibaret olan “şairsiz şiir” kaldıramaz. Şairlerimiz çağdaş şiir doğrultusunda kişiliklerini kazanmalıdır. Şiirimiz kişilikleriyle gündeme gelen şairleri beklemektedir. Böyle bir açılım yavaş yavaş kendini göstermektedir.

Dilin aynı noktadan tüketilmesi tıkanmaya yol açar. Şair farklı açılımlara yönelmelidir. Yeni şiir bu açılımlar sonucunda gelişir. Süreya folklorun kalıplarına alternatif olarak İkinci Yeni dilini sunar:

“Şiirde de azalan verimler kanunu var. Dil bir açıdan işlendikçe o alanda elde edilen verimler bir noktadan sonra azalmaya başlıyor. Bu, bir bunalıma yol açıyor. Bunalımlar da yeni şiir alanları, yeni açılar bulunmasıyla sona erer hep. Şiirimizde şimdi yeni bir eğilim başladı. Bir iki yıldır dilin daha iç, daha kesin klişelere değil, daha hafif kalıplara bile sırtlarını çevirdiler.

..... Kelimeler bizde de yontuluyor artık. Kelimeler bizde de yerlerinden yarı yarıya koparılıyor, anlamlarından ufak tefek saptırılıyor, yeni yükler yükleniyor kelimelere. Böylece bir kavramın değişik görüntü ya da izlenimleri elde edilerek yeni imajlara, yeni mısralara varılmak isteniyor.” (Süreya 2000: 194)

Sürrealizmle birlikte kişilik kavramı daha da önem kazanmıştır. Her şairin kendine has bir dili, ifade tarzı, imgesi vardır. Yani şair, dil aracılığıyla kendine has bir ekol oluşturur ve bu özgünlük sayesinde kişilik kazanır. Kişilik kazanan şair, belli bir akıma bağlı kalamaz:

“Bugün okulların dağıldığı, yeni okulların esaslı bir şekilde kurulmadığı bir çağdayız. Her şair ayrı bir şiir alanı bugün. Hepsinin demir gibi kişiliği var. Sürrealist hareket her şairin özel bir dili olması gerekliliğini öyle bir perçinledi ki başka türlü davranmanın imkânı yok zaten.” (Süreya 2002: 17-18)

Şair, şiirini yazarken evreni kendi süzgecinden geçirir. Hayatı, tasarladığı evrene göre kavrar. Şiir, gerçekten soyutlanmış eşya ile şairin ona giydirdiği kişilik arasında şekillenir. Her şair bunu farklı farklı yapar. Aynı konuda yazan farklı şairler farklı şiirlere imza atar. Öykünmede bile farklılık vardır. Çünkü bu iki unsur -algılama ve kişilik- başkalaşarak bir araya gelir.

Süreya’ya göre kişilik, evreni farklı algılamayla ortaya çıkar. Şairin bu algılayışı uygun bir dille aktarması gerekir. Eğer kullandığı dil, algılayışını aktaramıyorsa “şairsiz şiir” ortaya çıkar. O, kelime ile kişilik arasında doğrudan bir ilişki kurar. Fakat kelimelerin geçmişten ve gelenekten kopuk olması şiirin önünü tıkayacaktır. Kelime gelenekle, gerçekle, geçmişle bağlantılı olmalı, ama ayınası olmamalıdır: “Kişilik de humor da gelenekten doğar.” (Süreya 2000: 318)

Süreya, “Folklor Şiire Düşman” yazısında dile getirdiği görüşlerinden ötürü çok eleştirilmiştir. Bu konu ile ilgili bazı yazılar şunlardır: (Sezai Karakoç, “Suç Folklorunda Değil”, a dergisi, Aralık 1956; “Folklor Sanat Düşman mı? (soruşturma) Yazko Edebiyat Dergisi, 1983-1984; Orhan Koçak, “Şiirin İzlek Haritasında Değişmeler/ Gelenekten ve Folklordan Yararlanma Tartışmaları”, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, Edebiyatçılar Derneği Yayınları, Ankara, 1988; “Yaş ve Şiir Üstüne Söyleşi (söyleşi)” Güvercin Curnatası, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002)

Süreya’nın eleştirildiği noktalar “Folklor Şiire Düşman” gibi her yana çekilebilecek bir başlık kullanmasıdır. Yazının içeriğini teşkil eden “çağdaş şiirde kişilik ve kelime” tartışılmamış, sadece başlığa bakıp “halk kültürünün önemi” üzerinde tartışmalar yoğunlaşmıştır. Eleştirmenler sadece bu sözü esas alıp Süreya’nın halk şiirine savaş açtığı gibi sonuçlara ulaşmışlardır. Bu eleştirmenlerden Asım Bezirci, Süreya’yı sahip olduğumuz kültürel mirasa sırtını dönmekle, onu inkâr etmekle suçlar. “Oysa bunları göz önünde tutmayan her akım- köksüz bir ağaç gibi- kurumaya mahkumdur.” (Bezirci 1984: 14) der.

Aslında “Folklor Şiire Düşman”ın içeriği çağdaş şiirin analizlerini taşımaktadır. Buna rağmen Süreya’nın halk şiiriyle ilgili değerlendirmeleri şaşırtıcıdır.

Süreya, bu yazıda Karacaoğlan ve Emrah'ı büyük şair sınıfına sokmaz. Yaptığı olumsuz değerlendirmede ölçüsü, Karacaoğlan'ın halk şiiri kalıplarını kullanmasıdır. Hazır kalıpları kullanmak şairi kişisiz yapar. Süreya, Karacaoğlan'ı kişisiz şiir yazmakla suçlar. Onu, kendi dönemi ölçüleriyle değil günümüz değerleriyle değerlendirir:

“Folklordaysa daha çok anonim kalıplar var. Bu kalıplar kişilik kazanmaya hiç uygun değil. Karacaoğlan'a, Emrah'a, şuna buna büyük şair diyenlerin kulakları çınlasın, kişisiz de büyük şair olunacağına iman getirmişler demek.” (Süreya 2000: 193)

Fakat başka yazılarında halk şiirinin üç büyük ustasından biri olarak Karacaoğlan'ı gösterir (Süreya 2002: 208).

Süreya, kişiliğin iki temel özelliğine dikkat çeker: “Kişiliğin ilk belirtisi ayrı olmaktır ama, ikinci ve daha önemli bir belirtisi de yapıtlar arasında düzenli bir görüşü, yaşantıyı ya da zevkler bütününe gösterebilmektir.” (Süreya 2000: 240)

Şair, diğer şairlerden farklı olmalıdır. Fakat kendinden de farklı olmamalıdır. Ya da yeni arayışlara girerken önceki şiirlerini inkâr eder tarzda davranmamalıdır. Süreya bu yüzden birkaç şairi eleştirir. Bunlardan biri Özdemir Asaf'tır. O, ilk şiirlerinde Necip Fazıl'ın etkisindedir. Mistik şiirler yazar. Daha sonra bu şiir tarzını terk edip espri şiirine yönelir. Şair kişiliğini inkâr edince ortaya kelime oyunlarından başka bir şey kalmaz.

Süreya, şairlerin yeniliği aramalarından yanadır. Ancak bu arayış, kişilikleri doğrultusunda gelişmelidir. “Şair şiirini yenilerken kendini tanıyarak, bilerek bu işi yapmalıdır diyeceğiz. Şair şiirinde ağırlık noktasını meydana getiren şeyi tamamen kaybetmemelidir. Kendine hiç uymayacak bir şiir türüne el uzatmak iyi sonuçlar vermiyor.” (Süreya 2000: 243) Bu noktada eleştirdiği isim Fazıl Hüsni Dağlarca'dır.

Fazıl Hüsni önceleri “refleks-otomatik” şiir yazarken sonra “aklî-deneysel” şiire yönelmiştir. Şiirinde kendinden hareketle evreni yorumlayan Dağlarca, daha sonra bunun tersini yapmaya başlamıştır. Süreya görüşlerini Fazıl Hüsni'nün dil anlayışındaki değişime ve geometrik şiire yönelmesinde arar. Dağlarca, kişiliğini oluşturan refleks şiirin metotlarını aynen deneysel şiire aktarmıştır. Süreya'nın üzerinde durduğu nokta budur. Fazıl Hüsni, şiirlerinde çelişkiye düşmüştür:

“Hem o türlü değişmekle eski kendisini iyice tanımadığını ortaya koymuş, hem de eski stoklarını aynen kullandığından yeni kendisini kurmayı başaramamıştır.

..... Fazıl Hüsnü'deki zulüm eski şiirlerini yeni şiirlerine aynen taşımaktı." (Süreya 2000: 244-245)

Süreya, şairin yenilik ararken kişiliğini kaybetmesini son derece tehlikeli görür. Fazıl Hüsnü bu tehlikenin içindedir. Süreya, kişilikle birlikte yenileşmeye örnek olarak Oktay Rifat'ı gösterir. Oktay Rifat, Perçemli Sokak'a kadar Garip hareketine bağlı somut şiirler yazarken, İkinci Yeni'nin de etkisiyle, soyut şiire yönelmiştir. Bu arada kişiliği de şiirlerine taşımıştır: "Her iki şiir türünde de akıl davranışı, dile, kelimelere yaslanış değişik de olsalar aynı yönde gelişiyorlar, Oktay Rifat'ın huyunun yönünde." (Süreya 2000: 244)

Sonuç itibarıyla, Süreya, çağdaş şiirin şair kişiliğine dayandığını söyler. Ona göre şair, dili işlemeli, dilde yangınlar çıkarmalı ve şiire kişiliğinin damgasını vurmalıdır. Kelime kişilik ilişkisi üzerinde çokça duran Süreya, folklorun kalıplarıyla şiir yazılmasına karşıdır. Karacaoğlan duyarlılığını yansıtan bu kalıplar, çağrışım gücünü kaybetmiş, işlene işlene eskimiştir. Dolayısıyla çağdaş şiirin yükünü, çağrışımlarını taşıyamaz. Bunlarla kişiliğin ortaya çıkması mümkün değildir.

3. 2. Konuşma Dili

Türk şiirinde dil, mantık kurallarına dayalı, evrenle uyumlu bir yapıdadır. Herkesin anlamasını esas alır. Anlamsızlıktan uzaktır. Dilin süslü ve karmaşık kullanımı bile mantık dairesinde yapılır. İlhan Berk'e göre, Ahmet Haşim, modern Türk edebiyatında mantık zincirini kıran ilk şair olarak ön plâna çıkar (Karaca 2005: 320).

İkinci Yeni şairleri, şiir dilini, şiir yazmaya yarayan bir araç olmaktan çıkarır. Dili mantık kurallarından kurtarır. Gerçeklikten uzak, alışılmışı boyun eğmeyen bir yapıda kullanır onu. Deforme eder, sözcükler arası bağları koparır.

Şiir dili, Tanzimat'tan bu yana en büyük değişimini İkinci Yeni ile yaşar. Cemal Süreya'nın dil anlayışı diğer İkinci Yeniciler gibi anarşist düzeyde değildir. Süreya'nın, şiir dilini bozmak ve yıkmadaki amacı, dili yeniden yapılandırmaktır.

"Şiir dil işidir. Dilde yangınlar yaratmak sanatı. Hiç değilse bu tanımı bir dış-tanım olarak düşünmeyen kimse şiir yazamaz. Hani dil işidir de, yangınlar için söylüyorum bunu." (Süreya 2002: 123)

Büyük şairler konuşulan dille şiir yazar. Onların başarısı geleceğin dilini görebilmelerindedir. Yahya Kemal ve Nâzım Hikmet bunu başarmıştır: "Yahya Kemal

konusulan dilin şiirine yönelmişti. Nâzım Hikmet otuz yıl önceden bugünkü Türkçenin alacağı biçimi sezinlemişti.” (Süreya 2000: 84)

Sanatçı, üstün bir eser ortaya koyar. Sanat eseri belli bir kompozisyon çerçevesinde yazılır. Kullandığı malzemeyle yapar bunu. Heykeltıraş mermere, ressam tuvale işler söylemek istediklerini: “Her sanatçı kendisine sağlam bir dil kurmak zorundadır.” (Süreya 2000: 52)

Süreya, sanatçının ne söylemek istediğinin önemli olduğunu düşünür. Ama ondan daha önemli bir şey vardır: “eserin ne söylediği”. Ona göre her sanat eseri “sağlam bir dile” sahip olmalıdır ki okuruna, dinleyenine doğru bir şekilde hitap edebilsin. Aksi halde alıcı ile verici arasındaki iletiyi taşıyan dil, görevini yerine getiremez. Yazarın söylemek istedikleri ile eserin söyledikleri arasındaki fark “sağlam bir dil”e dolayısıyla sanatçının üslûbuna bağlıdır.

İkinci Yeni şairlerinden İlhan Berk “Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rifat şiiri konuşma diline dayanır. İkinci Yeni konuşma diline karşıdır.” (Berk 1992: 95) diyerek şiirde konuşma dilinin olmaması gerektiğini savunur. Ece Ayhan da konuşma dilinin yetersizliğinden bahsedip dili bozmak gerektiğini savunur: “Gündelik konuşma dili çok dar bir sözlüğe dayanıyor. Bolluklu sınıflar bile sınırlı sayıda sözcük kullanır Ben bu genel geçer olgunun sıkıntısını yaşıyorum” (Ayhan 1996: 77) der. Sezai Karakoç, anlaşılmayı istediği için hiç kimsenin anlamadığı bir dile karşı çıkar. Bununla birlikte dilin şiirde işlenmesi gerektiğini de savunur: “Şiir bir bakıma dil içinde dil, daha başka özel bir dil yaratmaya yönelik sanat işinin adıdır. Öyleyse dilin, özel dili çevreleyen ve ona malzeme veren genel dilin önemi açık. Ve şiirin ona bağlılığı” (Karakoç 1955: 10) Edip Cansever, şairin görevini, halkın kullandığı dilin tadını, inceliklerini ulaştırmak olduğunu söyler ve şöyle devam eder: “Öyle ki şiirden şiire değil de, şiirden topluma akan, toplumla bağdaşan akıcı, yayılğan bir varlıktır diyorum şiir dili. Ozansa dilin vardığı en son durağın temsilcisidir. Yoksa şiir dili diye yalnızca ozanların anlayacağı, toplumdaki bağımsız bir dil yoktur.” (Cansever 2000: 81) Görüldüğü gibi Edip Cansever, konuşma dilini dışlamamakta ve ona sahip çıkmaktadır. Turgut Uyar konuşma diline sahip çıkan bir diğer şairdir. “Konuşma dilinden, özel adlardan hiç vazgeçmem.” (Uyar 1985: 111)

Konuşma dili konusunda en kararlı tavrı Cemal Süreya koyar. Konuşma dilinden kopan ve kendilerinin anladığı bir dil ortaya koymaya çalışan herkesi- başta İkinci Yeni şairlerini- eleştirir:

“Gerçekten çok kez ortak dilin dışında birtakım kişisel diller yaratmaya çalışmıştı bazı arkadaşlar. Bu arada hiçbir nesnel karşılık hazırlanmadan, şiiri o kişisel dillerle anadilden koparmaya çalışanlar oldu. Yanlıştı bu.” (Süreya 2000: 322)

Süreya'ya göre şiirin kaynağında konuşma dili vardır. Güzel eserlerin konuşma diliyle verilebileceğine inanır. Çünkü konuşma dili hem şiirin hem de düzyazının özelliklerini taşır. Sanat eseri konuşma diline uğrayınca değer kazanır:

“Şiir konuşma dilinden uzaklaşmamalıdır diyorum. Konuşma dili, düzyazının, düşünce dilinin tuhaf bir argosudur. Şiirle düzyazı arasında bir bırakışma bölgesi desek yeri. Bu bakımdan şiirin de düzyazının da özelliklerini taşır. Şiir, çemberini oradan geçirirken nesnellikler edinir. Düzyazı, kendinden bir şey koparıp verirken oradan geçirirken nesnellikler edinir. Düzyazı, kendinden bir şey koparıp verirken oradan verir. Şiirin ilk ve vazgeçilmez mayasıdır konuşma dili.” (Süreya 2002: 46)

Süreya, şiirin özel bir dil olduğunu vurgular. Ama onun da kaynağı günlük dildir: “Özel dil, ancak dilin içinde yaratılabilirse bir değer taşıyabilir, şiirsel duyarlılığı iletebilir, vurucu olabilir.” (Süreya 2000: 322)

Süreya, şiirin konuşma dili ile ilgisini iki farklı görüş etrafında değerlendirir. Valery: “Şiir, dil içinde bir dildir.” der. Eliot ise “şiirin herhangi iki adamın birbiriyle konuştukları dilden uzaklaşamayacağını” savunur. Süreya'nın görüşü, bu düşüncelerin kesiştiği noktadır:

“İki görüşü birden şöyle deyimlendirebiliriz: Şiir gerçi, dil içinde bir dildir. Ancak günöbirlik dille, konuşma dilini konu ediyoruz burada. Yoksa bütün dili, düzyazı dilini değil.” (Süreya 2000: 300)

Süreya, son yüzyılda gerçekleşen iki önemli devrimin şiirsel planda büyük bir sarsıntıya sebep olduğunu söyler. Bunlar: “dil devrimi” ve “Garip”tir.

Kelimelerin geçmişi, geleneği ve kişiliği vardır. Süreya, dil devrimiyle birlikte mevcut kelimelerin terk edilip öz Türkçe kelimelerin kullanılmaya başlandığını belirtir. Bu durum şair için bir handikaptır. Kişiliği oluşmamış kelimelerle şiir yapma zorunluluğu şiirin önünü tıkamıştır. Çünkü asırlardır kullanılan kelimelerin geçmişi ve geleneği vardır. Bu kelimelerle yapılan çağrışımlar okuyucuya garip gelmez. Ama yeni kelimelerin kişilikleri henüz oluşmamıştır. Çağrışım güçleri yoktur. Hatta şiirsel güçleri de yoktur. Yeni şiirimiz bunun üstesinden gelme çabasındadır.

“Dil devrimiyle, şiirin hammaddesi büyük bir sarsıntı geçiriyor. Yeni kelimelerin çoğu zengin çağrışumlu bir ağ kuramamıştır. Hatta bazı kelimelerin ilk çağrışımlarını bizler deniyoruz. Bunlar da düzyazıdaki kavram ilişkilerinin ötesine geçmiş değil. Kavramın üstünde kelime kabuğu oluşmadı daha. Kendi kavram niteliklerinden ibaret, sessiz, tarihsiz kelimelerdir bunlar. Çıkışı böyle bir döneme rastladığından, şanssız diyebiliriz yeni şiire. Kelimelerin dil içindeki daha ilk

konumları denenmeden, beşinci, altıncı konumlarının olabilirlikleri aranıyor.” (Süreya 2000: 298)

Şiirsel olarak kuralların yıkıldığı bir dönem, şiirin en rahat yazılabileceği dönemdir. Zira kimse şaire “Bu imajın, bu kelimenin şiirde ne işi var?” gibi sorular sormaz. Buna rağmen şairlerimiz dil devrimi sonrası bir süre halkın konuştuğu dilden uzak kalmıştır:

“Öz Türkçe, uzun süre, dar ve sığ bir sözcük kurabildiğinden, şair de bu sözlüğü kalkındırmakla kendini görevli saydığından, ne konuşma diline ne de çevresine üşüşüp günlük yaşamasını dolduran yerleşik dil değerlerine eğilebilmiştir. Oysa olanakları bakımından en zengin şiir döneminin bu olduğu kuşkusuzdur.” (Süreya 2005: 216)

Bu noktada kavram-kelime ve alıcı-verici ilişkisinin son derece önemi var. Zira kelimeler kavramlara bağlıdır. Çağrışımın kelimeden çıkıp ulaşacağı yer kavramdır. Kelime- kavram ilişkisi kurulamamışsa ifadede güçlük ortaya çıkar. Şairin söylemek istediğini iletemeyen bir dil şiirin önünü tıkar:

“Şairin verici, okurun alıcı antenleri arasındaki dalga uzunluklarının bir türlü uyum tutturamadığını da ekleyelim buna. Geçici de olsa, şiirimiz için bir şanssızlıktır bu” (Süreya 2005: 217)

Dil devrimi sonrası şiirdeki gelişimi şöyle özetler Süreya:

“Şair gelenek adına bula bula sözcüğün dış yapısını, cümle içindeki yerini buldu önünde. Onu yıkmaya, onunla uğraşmaya başladı. Bu çalışmadan da bir humor elde edilmedi değil. Ancak, ufak, adsız bir humor'du bu. Kavramın Türkçeden Türkçeye çevrilmesi gibi bir şey. Şiirsel yaratışta hazırlık ve bitim sürecinin arasına bir çeviri işlemi girerse yapıttaki ufak özdenlik gürültüye gidebilir. Ortaya çok iyi şairler çıkmasına karşın, işi genel alırsak, bizim kuşakta böyle oldu galiba. Şiirin kavramlarla değil sözcüklerle yazılacağı ilkesinin bilincine varmış, dili bir araç olmaktan öte bir nitelikte ele alan şairler de bizim kuşak şairlerinin çoğu. Ama gelenek bağının hiç bulunmayışı ve dil değerlerinin şiirsel planda oluşmamış olması, şiir tutkunlarını hep kavramlarla karşı karşıya getirir biçimde işledi. Oysa şiir diyalektik anların değil, dilde içten bir değişimin meydana gelmesidir. Böyle bir değişim tutarlı, oturmuş, zengin bir çağrışım ağına sahip, kavramın bitişiğine sözcüğün tatlı parabolünü çekebilene bir şiir dilinin varlığına bağlıdır.” (Süreya 2005: 217)

Süreya'ya göre, iyi ve kaliteli eser verilebilmesi için sağlam bir dile ihtiyaç vardır. Çünkü mevcut beğenin üzerinde bir eser ortaya koymak, mevcudu aşmakla mümkündür. Talihsizlik dilin ve geleneğin, yani mevcudun, yıkılmış olmasıdır:

“Şiirsel her yaratış, daha önceki dil değerlerinin, daha önceki şiirin yeni ve özel bir paradisinden başka bir şey değildir. Sanatta alışılmışın ötesine sıçrayabilmek için, o alışılmışın oldukça kıvamlı bir durumda olması gerekir.” (Süreya 2005: 217)

Süreya, dil devriminin şiirsel plandaki olumsuz etkilerinin yanı sıra Türkçede yıllardır bir “dil birliği” sağlanamadığını da ekler. Eski Türkçe - öz Türkçe çatışması dilimizi karmaşık bir hale sokmuştur. Nesiller arasındaki uçurum, iletişimsizliği doğurur. Birbirinin konuştuğunu anlamayan aynı toplumun üyelerine hangi şiir hitap edecektir? Oysa ki Batı dillerinde durum farklıdır:

“Bugün konuştuğumuz Türkçe adamakıllı yalın bir dil. Gazetede okudum, dilimiz, dünyada en çok konuşulan ilk beş dil arasındaymış. Beni önce biraz şaşırttı bu. Sonra gönendim. Sonra da bu gönencimin boş olduğunu anladım. Fransızca basılan bir kitap Fransızca konuşulan her yerde aynı kitaptır. Ve aynı Fransızca söz konusudur. Türkçe için durum öyle mi? Ülkemizin içinde bile iki Türkçe çarpışıyor.” (Süreya 2000: 399)

Garip hareketi yenilikçi Türk şiirinin en önemli adımıdır. Onlar, geleneği büsbütün reddedip yeni şiirsel arayışlara yönelirler. Garip, sadece kendi devrini değil sonraki şiirimizi de etkilemiştir. Yaptıkları en büyük devrim şiire konuşma dilini, konuşma dilinin imkânlarını getirmektir. Sanat, konuşulan Türkçe ile yapılmaya başlanır: “Konuşma dilinin içinden geçirdikleri dirilenme akışı, üstünden yeni akışlar geçtiği halde, Türkçeye verdiği ilk konumu bugün de koruyor.” (Süreya 2000: 84)

Süreya, Garip’in şiir dilini şöyle niteler: “Somut, dobra, düşünmeye elverişli, çağrışım ağı onarılmış ve yaşama sevinciyle etekleri zil çalan bir dil.” (Süreya 2000: 84) Süreya’nın İkinci Yeni şiir dilini değerlendirmesi ise şöyledir: “Yeni şiir davranışı şiirimizin dildeki geçici, frictionnel bir kısım tıkanıklıkları, bunalımları arasında kendine bulduğu bir yoldur, çıkış kapısıdır, penceredir..... Orhan Veli kuşağı Türkçenin en görünür olanaklarını denemişti, yeni şiir dilin daha derin, daha gizli olanaklarını bulup çıkarma yolunda...” (Süreya 2000: 230)

Orhan Veli kuşağı dil devriminin sıkıntılarını konuşma diline yaslanarak izale eder. Garip şiirinin yolu günlük dilden geçmektedir artık. İkinci Yeni, Garip’in yozlaştırılmasıyla şiir dilinde yeni bir çıkış kapısı aralar. İkinci Yeniciler şiirin görüntüye yaslandığı bir dönemde yeni dil yönsemeleri arar. Fakat her şairin kendi dilini oluşturma gayreti konuşma dilinden uzak bir noktaya götürür şiiri.

Süreya yeni şiir arayışları içinde bu tehlikeye işaret eder. Yeni bir dil oluşturma eğilimi halktan kopuk kişisel bir dil oluşturmaya dönüşebilir. Şairin öznel dili halkta “nesnel karşılığı”nı bulamazsa üretilen eser şaire özgü olur. Halka inmez. Şair mevcut

dili kullanacak, onda yeni arayışlara girecek ama bu arayış halktan kopuk bir yapı oluşturmayacak. Çünkü, “Şiir dil içinde ikinci bir dildir, ama kuşdili de değildir.” (Süreya 2000: 322)

İkinci Yeni sonrası şiir daha da dar bir yola girer. Dil devrimi eski kelimelerle, Garip gelenekle, İkinci Yeni anlamıyla olan bağları koparır. Şair, güç durumdadır. Çünkü kelimelerin okurda geçmişi, geleneği, anlamı yani “nesnel karşılığı” yoktur. Şairin konuştuğu okurun anlamadığı bir yapı ortaya çıkar. Şair, yeni dili yoğurmaya geliştirmeye çalışırken konuşma dilinden uzaklaşır.

“Öz Türkçe dar ve sığ bir sözlük kurabildiğinden, şair de bu sözlüğü kaldırmakla kendini görevli saydığından ne konuşma diline, ne de çevresine üşüşüp günlük yaşamını dolduran yerleşik dil değerlerine eğilebilmiştir. Şairin verici, okurun alıcı antenleri arasındaki dalga uzunluklarının bir türlü uyum tutturamadıklarını da ekleyelim buna.” (Süreya 2000: 319)

Bu sarsıntılar nasıl atlatılabilir?

Süreya, “Şairin konuşma diline iyice yaklaşmasıyla sarsıntıyı en az zararlarla atlatabileceğini” (Süreya 2000: 299) söyler ve ekler: “Türkçe gibi aynı yüzyıl içinde kendini iki kez yenileme deneyine girmiş bir dilde, şiirin konuşma diliyle ilgilerini iyice sıkılaştırmak zorunluluğu vardır. Yine de en az değişen o dil oluyor çünkü.” (Süreya 2000: 300)

Süreya, şairlerin günümüz dilinden sapmalarına karşı çıkar. Her şiir kendi dönemi ve dili içinde yazılır. Geçmiş dönemlere öykünmek hatadır. Bazı şairler halk edebiyatına ait biçim ve dil özelliklerini şiirlerinde taklit etmektedir. Süreya’ya göre halk şiirlerinin kalıplaşmış, geleneksel söyleyişine yönelmek şiirimize bir fayda sağlamayacaktır. Çünkü ortaya konulan eser şaire ait değildir. Güzellik yüzyılların birikimine, halk şiirine, halk diline aittir. Şairin yapması gereken günümüz dilinin imkânlarıyla yeni bir şiir yazmaktır:

“Halk şairi o dizeyi kurarken kendi yaşadığı dili kullanmıştı. Hatta kullandığı dilin en özenli, en titiz bir dil olmasına çalışmıştı. Hatta hatta o dile bir şeyler katmıştı. Bizim yapacağımız ona öykünmek değil, onun yaptığı gibi yapmaktır; yani kendi dilimizle konuşmak, bir şey anlatıyorsak onunla anlatmak.” (Süreya 2000: 322)

Süreya’nın karşı çıktığı halk edebiyatından yararlanılması değildir. Elbette şair gelenekten yararlanacaktır. Ama bu yararlanma öykünme derecesine varamaz.

“Arı çiçek yiyip bal yerine yine çiçek yapmaya başlarsa tehlikeye düşmüştür. Halk kaynakları şiir besleyecektir. Ama onda eriyerek, özümlelenerek, yakıt halinde.” (Süreya 2000: 322)

Şiir için bir diğer tehlike, başka şairlere öykünmektir. Usta şairler kendi dillerini, özgünlüklerini oluştururlar. Onlardan faydalanılabilir. Fakat onların dilini, biçimlerini kullanmak şiirsel planda hiçbir şeydir. Süreya'nın ifadesiyle “şiirin şiiri” yazılmaktadır. Kendini kabul ettirmiş şairlerin dilleriyle şiir yazmak sanat değildir. Asıl güzel olan özgün eserdir. Okur, özgün şairi sever.

“Onun dilini alıp aynen kullanan arkadaşlar var, o dil bu arkadaşların şiirinde yama gibi duruyor. O yüzden yazdıkları şiirlerinde bir kendindenlik değil bir çeviri işlemi vardır. Şiirsel ilişki hayatta birey arasında değil, şiirle şiir arasındadır. Şiirden çok, birtakım şiirlerin şiiri yazılıyordur.” (Süreya 2000: 323)

Sonuç olarak, Cemal Süreya; İlhan Berk ve Ece Ayhan'ın dil anlayışlarının zıttına konuşma dilinin şiirde işlenmesi, kalkındırılması gerektiğini söyler. Son yüzyılda şiir dili, dil devrimiyle çağrışım gücünü kaybetmiş, Garip akımıyla gelenekten koparılmış, İkinci Yeni ile de anlamsıza kadar götürülmüştür. Süreya'ya göre bütün bu darbelerden en az zararlı çıkmanın temel yolu konuşma diline yaslanmaktır.

3. 3. Çeviri Şiir

Çeviri nedir? Süreya çevirinin sadece diller arası metin çevirmek olmadığını, iki toplumun alt yapısını bilmeden çeviri yapılamayacağını söyler:

“Çeviri birtakım özel yasaları, özel hazırlık koşulları olan bir yazı türüdür. Ama temelde, bir ‘yazma’ edimidir; düşünceyi ve biçimi taşıyan, ulaştırıcı belirli bir çaba ‘İki türlü görebilme olanağı’: Çevirmenin temel tavrına uyarlayabiliriz bu sözü. İki kültürün, iki yapının, iki yaratıcı kendindenliğin birbirine bitişmesi, çınlamasıdır çeviri. Bu konuda Cengiz Aytmatov'un şu sözleri ne kadar ilginçtir: ‘Çeviride yüzyıllar bir araya geliyor, çağlar arasındaki ilişkiler birleşiyor, ayrı ortamların boylamları uç uca dokunuyor.’” (Süreya 2005: 182)

Çevirmen kimdir?

“Bundan alırsak, çevirmen, bir kitabı kendisi için olduğundan çok, başkaları için okuyan kişidir. Ulusları birbirine açıklayan, ömrünü onların kültür ballarını birbirine iletmeye geçiren bir adam. Uluslar arası zenginliklerin taşıyıcılığını üstlenmiş bir kimse” (Süreya 2005: 182)

Süreya'nın çeviri anlayışı birçok şairin de katıldığı şu görüş çevresinde şekillenir: “Şiir, başka bir dile çevrilemez. Hatta kendi yazıldığı dile bile çevrilemez.”

Fakat bu iki cümlenin Süreya için açılımı, belli noktalarda, diğer şairlerden farklılık gösterir.

Her şeyden önce hangi şiir çevrilmelidir? Süreya bu soruya “güzel şiir” veya “kendini çevirten şiir” şeklinde karşılık verir. Bunu açıklarken de çeviriden beklentisini dile getirir:

“Güzel şiir, çevrilirken ikinci dilde bir dalgalanma meydana getirir. Çevirmenine yeni ufuklar açar. Ve o anda ikinci dilin kendi içindeki bütün şiirsel değerleri de üstlenir. Kendi konumunu kendisi getirir. Doğurgandır, çevirtir kendini.” (Süreya 2000: 99)

Süreya’ya göre çeviri şiir, orijinalinin bire bir aynısı demek değildir. Yeni bir şiirdir o. Kaynağı ilk şiirden gelse de yeni bir oluşumla şekillenmiştir. Hatta birebir aynı şiir yazmak şiirin imkânlarını kısıtlamaktır:

“Şiiri çevirirken yapısına bağlı kalmak çeviriyi tutsak edebilir. Onun yeni söz değerleri kurmasını önleyebilir. Ve bir şiirin ikinci dilde yeniden yaratılması için şiirin aslındaki bazı öğelere sıkı sıkıya bağlı kalınması gerekmez. Hatta bunları değiştirmek, ikinci dildeki şiirsel ağıntıyı harekete geçirmek için bazı yeni kaynaklara eğilmek zorunlu olabilir.” (Süreya 2000: 100)

Çeviride ikinci dilin imkânlarından yararlanılması gerektiğini kendi yaptığı çeviriyle açıklar. Apollinaire’in “Bir Aşk Kırgınının Şarkısı” şiirini çevirirken “Samanyolu” kelimesi geçer. Samanyolu’nun Fransızlarda çağrıştırdığı renk beyazdır. Bizde ise Samanyolu sarı rengi çağrıştırır. Orijinal şiirde Samanyolu, ak ırmaklarla, beyaz tenli kızlarla birlikte verilirken Süreya’nın çevirisinde Türkçedeki çağrışımları esas alınır. Kızlar beyaz tenli değil, sırma saçlıdır. Ak ırmaklar yerini güz deymiş ırmaklara bırakır. İkinci dilin imkânları şiire hayat verir.

Süreya şiirin başka bir dile bire bir çevrilemeyeceğini söylese de güzel bir şiirin çevirisi, çevrildiği dile yeni bir şeyler katmalıdır. Elbette ki çeviri, orijinalinde bulunan bütün özellikleri yüklenemez. Ama çevirinin en önemli özelliği, “çevrildiği dile yeni bir şeyler katması” olmalıdır:

“Güzel şiirler, büyük şiirler, öbür dilde kendi içeriğinden olsun, kendine yabancı öğelerin varlığından olsun, bir öz kıpırdanması, bir hareket dalgalanması meydana getiriyor. Türkçede kendi karşılığını doğrudan doğruya yaratmış bir şiir. Ayrı bir espri düzeyine oturtulduğu halde, yeni ve gerçek bir şiir onuru taşıyor.” (Süreya 2000: 98)

Çeviri şiir, gerek öz, gerek biçim, gerekse dilde yenilikleri üzerinde taşıyabilir. Çevirinin farklılığından etkilenen şairler yeni atılımlar içine girebilir. Burada dikkat

edilmesi gereken, çeviri yapılırken yeni bir şiir yazılmaktadır. Orijinal şiirden üretilen yeni bir şiir. Bu yüzden ilk şiirin şiirsel birikimi, değeri ne kadar yüksek olursa çeviri de o kadar değerli olacaktır:

“Güzel bir şiir çevrilirken öbür dilde hiç değilse başka bir şiir yazılmasına zorluyor çevireni, bunun ipuçlarını veriyor; kendi birikiminin öbür dildeki yatağını kazıyor, o dilde yeni şiir değerleri kotarıyor; çevresine hemeninden yeni bir ânın, yeni bir durumun, yeni bir şiirsel tavrın halkasını çekiveriyor. Bu bakımdan güzel şiire, kendini çevirten şiir de diyebiliriz. Şiir ne kadar güzelse, daha doğrusu şiirsel gerilimi ne kadar güçlüyse o kadar kolayca çevrilebilmekte ve o oranda bambaşka bir şiir çıkmaktadır ortaya.” (Süreya 2000: 98)

Süreya, şiirin yazıldığı dile bile çevrilemeyeceğini söyler. Ve bu noktada ilginç bir tespitte bulunur. Çeviri şiiri orijinal dilde yazılan aynı tarz ikinci şiire tercih eder. Çünkü her dilin şiirsel imkânları birbirinden farklıdır:

“Şiir gerçekten de aynı espri yüküyle kendi dilinde bile bir kez daha yazılamaz, ama yazılsaydı, yazılabildiği kadar yazılsaydı? Aynı zamanda da başka bir dile çevrilseydi?.. Elbet bu ikinciler ayrı şiirler olacaktı. Bu noktada şöyle diyebiliriz: Bir şiirin başka dile çevrilmiş, kendi dilinde ikinci kez söylenmişinden daha başarılı olacaktır.

Çünkü ikinci dilde o şiire daha başka ve daha yeni bir ortam vardır. Ve daha elverişlidir.” (Süreya 2000: 100)

Sonuçta, Cemal Süreya, çeviriyi iki kültürü birleştiren bir köprü olarak görür. Şiir çevirmenin birebir kelimeleri çevirmek olmadığını, aynı zamanda kültürün, duyarlılığın da çevrildiğini söyler. Çevrildiği dilde dalgalanmalar meydana getirmesi bakımından çeviri şiiri, orijinal dilde yazılan ikinci şiire tercih eder

3. 4. Şiirde Eski- Yeni Kelimeler

Süreya, dil devriminden sonra üretilen sözcüklerin şiirde kontrolsüzce kullanılmasına karşıdır. Şiir kelimelerle yazılır. Yeni şiir, kelimeyi sadece bir araç olarak görmez. Onunla yaşar, onunla şekillenir. Şairle eşya arasında ilgiyi yine kelime kurar. Şair kelimeyle evrene ulaşır. Kelime geçmişle, gelenekle ve halkla bağlantılı olmalıdır. Halkın henüz benimsemediği, alışmadığı kelimeleri kullanmak şiirle okur arasına fazladan çeviri işlemi sokmaya sebep olur:

“Dilin imkânları şairin duyarlılığıyla olan ilk ilgi ve bağlantılarını kaybediyor, nazari de olsa araya fazladan bir ‘çeviri’ işlemi giriyor. Oysa kelimeler bizim yaşamımızla birlikte doğmuşlardır. İlk heyecanlarımızdan, algılarımızdan ayrılmazlar...” (Süreya 2000: 274- 275)

Süreya yeni sözcüklere, dil devrimine karşı değildir. Onun çekindiği problem, yeni sözcüklerin kabul görene kadar şiirsel planda zorlanacağıdır. Çünkü kelimeler kavramlarla bütünleşmiştir. Şair geçmişi ve geleneği olmayan yeni kelimeleri şiirinde ölçüsüzce kullanırsa şiir havada kalır ve başarısızlığa uğrar. Üstelik yeni şiir soyutlamaya dayanır. Eski kelimeler soyutlamaya daha uygundur. Yeni kelimeler dil hayatına sıfırdan başladıkları için çağrışımdan uzaktır. Şiirden daha fazla düşünceye dayanır. Bu yüzden şiirde kullanılabilecek zenginliğe sahip değildir.

İkinci Yeni şairlerinden Sezai Karakoç, şiirde kullanılan kelimelerin şiire ait olduğunu, artık sözlük anlamlarıyla düşünülmemesi gerektiğini söyler:

“Bir şiirin içindeki kelimeler, artık bildiğimiz, mücerret kelimeler değil, şiirin kelimeleridir. Şiirin içinde yeni bir varlığın şartlarıyla vardır onlar..... Artık söz konusu olan lûgat kelimeleri değil, şiir kelimeleri, hatta hatta falan veya filan şairin kelimelemdir.” (Karakoç 1988: 79)

Cemal Süreya, Sezai Karakoç’un bu görüşüne katılır. Kullanılan kelimeler, çağrışım güçleriyle, kullanım değerleriyle şiire aittir. Süreya, şairlerin önceden yazdıkları şiirlerde eski kelimeleri yenileriyle değiştirmelerini eleştirir. Şiirin havasını bozduğunu düşünür: “O ilk kelimenin imkânlarına göre kurulan, ya da kuruldu sayabileceğimiz mısra ikinci kelimeyi taşıyamıyor.” (Süreya 2000: 276)

Süreya’ya göre önceden yazılmış bir şiire yeni sözcükler katmak birkaç bakımdan sakıncalıdır. Birincisi çok önceden yazılmış bir şiirin yeniden yazılmasının anlamsız olduğudur. Şiir o dönemde kendi şartlarını oluşturmuş, dil düzenini kurmuştur. Şairin hayali, imgesi, düşüncesi ve tabii ki sözcükleri o döneme aittir. Dil devrimi gerekçe gösterilerek sözcük değiştirmek şairin o dönemde sahip olduğu dil, çağrışım vb. değerlere inanmadığını gösterir.

Bunun da ötesinde şiir kelimelerin bir araya gelmesi değildir. Kelimeler ve dil şiir için bir ortamdır. Hatta araçtan çok ortamdır. Şair şiirini yazarken tek tek kelimeleri toparlamamıştır. Onların çağrışım gücünden yararlanmıştır. Bütün kelimeler birbirin tamamlayan ayrılmaz bir bütün olmuştur. Bir sözcük eski diye yenisiyle değiştirmek şiiri temelinden sarsmak demektir:

“Şair otuz yıl önce yazdığı dizeyi bir bütün olarak yazmıştı (sözcüklerin tek tek toplamını yapmamıştı; dize, kendiliğinden, o güne göre birbirini besleyen sözcüklerin bir çeşit bileşimi olarak toptan ortaya çıkmıştı). Diyelim şair dizelerde sözcük değişikliği yapacak, o zaman da dizeyi yeniden kurması gerekmeyecek midir?” (Süreya 2000: 374)

Süreya yeni şiirlerin yeni sözcüklerle yazılması gerektiğini savunur. Eski şiirler kendi güzellikleri içinde güzeldir. Antolojilere girmiş, eleştirmenlerce değerlendirilmiştir. Hatta eski ile yeni bu şekilde oluşmalıdır ki şiirimizin geçirdiği değişim gözler önüne serilebilsin. Süreya sözcük değiştirmenin sınırının olmadığını düşünür:

“Ya günün birinde eski şiirlerimize damlattığımız yeni sözcükler de gözden düşerse, onların da yenileri ortaya çıkarsa?... O zaman ne yapacağız?”

En iyisi eski yapıtlarımızı olduğu gibi bırakalım. Yenilerine yönelelim. O zaman öyleydik. Şimdi böyleyse, yeni yeni yapıtlarımız da böyle olsun.” (Süreya 2000: 375)

Süreya, yeni kelimelerin kullanımında önerdiği formül şudur:

“Dil devrimini yürütmek için şiiri feda etmek yerine şiiri feda etmeden dil devrimini yürütmeyi benimsesek daha uygun olmaz mı acaba?” (Süreya 2000: 276)

“Dil devrimiyle, şiirin hammaddesi büyük bir sarsıntı geçiriyor. Yeni kelimelerin çoğu zengin çağrışımlı bir ağ kuramamıştır. Hatta bazı kelimelerin ilk çağrışımlarını bizler deniyoruz. Bunlar da düzyazıdaki kavram ilişkilerinin ötesine geçmiş değil. Kavramın üstünde kelime kabuğu oluşmadı daha. Kendi kavram niteliklerinden ibaret, sessiz, tarihsiz kelimelerdir bunlar. Çıkışı böyle bir döneme rastladığından, şanssız diyebiliriz yeni şiire. Kelimelerin dil içindeki daha ilk konumları denenmeden, beşinci, altıncı konumlarının olabirlikleri aranıyor.” (Süreya 2000: 298)

Bununla birlikte Süreya, 1980’li yılları değerlendirirken dil devrimiyle birlikte Türkçemize giren yeni kelimelerin artık çağrışım gücü kazandığını, bunların şiirsel gücü artırdığını düşünür. İkinci Yeni’nin zirve günlerini yaşadığı dönemde yeni kelimelerin çağrışımından uzak, geçmiş ve gelenekten kopuk yapısından şikâyetçi olan şair, sonraki yıllarda bunun aşıldığını düşünür. Yeni kelimeler şiirimiz için fazladan bir güç getirmiştir: “Dilin değişmesi, yeni sözcüklerin ortaya çıkması, şairlere yeni ufuklar açmıştır. Gerçekten, yeni çağrışım değerleri ortaya çıkmıştır.” (Süreya 2000: 360)

Süreya, şairlerin gerek şiirsel planda gerekse dil bakımından yaşadıkları çağa uyum sağlamalarını ister. Şairler eski dönemlerin malzemelerini kullanabilir; ama

onlardan beklenen atılımcı tavidir. Yani bu çağın kelimelerinin de şiirde kullanılması gerekir:

“Bankalar, bankerler, tır’lar, sinema koltuğu, kent için otobüs, büfe... Bütün bunlar hayatımızda yok sanki. Eski güzel şiirlerde hangi temalar kullanılmış, o temaları kullanıyor günümüzdeki şair.” (Süreya 2000: 379)

Günümüz şairi yeni kelimeler, yeni olanaklar aramak yerine eskinin güzel şiirlerine yöneliyor. Beş yüz sene evvelki atları şiirine taşıyor. Karacaoğlan’ın, Nâzım’ın şiirlerinde kullandığı nesnelere kullanıyor. Süreya buna şiddetle karşı çıkar. Onlar orada güzeldir. Günümüz şairi kendi yolunu açmalıdır. O kelimeleri kullansa bile yeni olanaklar kazandırmalıdır:

“Eski ustaların ellerinde oğa oğa parlattıkları sözcükleri biz kendi koşullarımız içinde, nesnelere karşısında, yeniden parlatmazsak, yalnızca o sözcükler kararmakla kalmaz, duyarlılığımız da sönmeye yüz tutar.” (Süreya 2000: 380)

Yeni kelimelerle şiire geçilmezse şiirimiz yine tıkanıklığa uğrayacaktır. Şiir dile dayanır. Dil belli bir eksen etrafında dönüp durursa soluk alamaz hale gelir. Ona yeni imkânlar kazandırmak gerekir. Birinci Yeni’den bu zamana yapılmak istenen şeyin tersi bir yola girmek şiirimizi öldürmektir:

“1940’tan sonra şiirimizde sözcük hiyerarşisi yıkılır gibi olmuştu. Şimdi görüyoruz ki, tam yıkılmamış. Nesne hiyerarşisi oldukça sözcük hiyerarşisi de olacaktır.” (Süreya 2000: 380)

Sonuç olarak, Süreya, dil devrimiyle birlikte kelimelerin gelenek ve geçmişle bağlarının zayıfladığını, çağrışım güçlerinin yok olduğunu söyler. Çağrışım gücü olmayan bu kelimelerin şiirlerde çokça kullanılması okuru, çeviri işlemine zorlamaktadır. Yapılacak iş, kelimeler çağrışım gücü kazanıncaya kadar eski ve yeni kelimelerin bir arada kullanılmasıdır. Süreya’nın şiddetle karşı çıktığı bir diğer mesele, şairlerin önceden yazdıkları şiirlerdeki eski kelimeleri yenileriyle değiştirmeleridir. Şiir bir bütündür, kelimelerin bir araya gelmesi değildir. Kelimeler çağrışımlarıyla şiiri oluşturur. Kelime değiştirmek bu çağrışımları yok etmektir. Ayrıca her şiir kendi döneminin duyarlılığını yansıtır. Kelimeleri değiştirmek o dönemdeki unsurlara inanmamaktır. Yazılan bir şiiri tekrar yazmak anlamsızdır.

3. 5. Türk Şiirinde Dize-İmge İlişkisi

İlhan Berk, “Dizenin Serüveni” isimli yazısında, dizenin Türk edebiyatındaki serüvenini anlatır:

“Divan edebiyatında, beyit içinde dize en önemli birimdir. Abdülhak Hamit, beyti ve dizeyi parçalayarak, Divan şiirinin yapısını kırar. Yahya Kemal, beyti yeniden soluklandırır, dizeyi rahatlatır. Ahmet Haşim ise dizeyi gövdeye yayarak, modern şiirin dize anlayışını uygular. Ancak dize asıl büyük parçalanışını Nazım Hikmet’le yaşar. Nazım, dizeyi bir sözcük gibi şiirin her yerine dağıtıp bırakır, dizenin ölümüne pek ses çıkarmamışlar, Nazım’ın dize anlayışı serbest şiir tarzında sürdürmeye çalışmışlardır.” (Karaca 2005: 475)

Edip Cansever, dizenin şiirde önemli olmadığını söyler: “Dize işlevini yitirdi, şiiri şiir yapan bir birim olarak yürürlükten kalktı. Eski varlığını, o sessiz, kıpırtısız düzenindeki rahatlığını boşuna arıyor şimdi.” (Süreya 2000: 38)

Süreya, dizenin şiirdeki rolünün dönem dönem değiştiğini düşünür. Divan şiiri dizelerden meydana gelmektedir:

“Beyit temeline dayanan Divan edebiyatında dizenin şiir içinde bir çeşit egemenliğinden söz edilebilir. Divan edebiyatında şiirin en küçük parçası dizedir. Beyit, iki dizenin bileşiği değil, toplamıdır.” (Süreya 2000: 38)

Klasik edebiyatımızın şiir anlayışı beyit esastır. Divan şairleri, dizelerden oluşan bir şiir yazar. Fakat şiiri şiir yapan öge dize değildir. Klasik dönem şairleri duygularını dizelere dökmüşlerdir. Dize sadece bir araçtır.

Tanzimat şairleri ise beyit esaslı anlatımı terk ederek şiiri bir bütün olarak değerlendirmek ister. Dizenin şiirdeki sultanlığı son bulur: “Tanzimat şairleri dizenin o türlü egemenliğine son verdiler. Anlamı ve şiirsel bağlantıyı şiirin bütün gövdesine yaymaya çalıştılar.” (Süreya 2000: 38)

Servet-i Fünûncular dizenin imkânlarını farklı yönde geliştirir. Dize artık şiirin anlam yükünü taşımakla gündeme gelmez. İmgeyle değer kazanır. Çünkü imge çoğu zaman dizeyle ortaya çıkar:

“Servet-i Fünun şiiri hem dizeden dizeye geçişler yaparak şiirsel yükü bütün gövdeye yayma eğilimini hızlandırmış, bunun sonucu olarak dizenin önemini küçültmüş, hem de imgeyi dizeler içinde ve dizeler halinde gerçekleştirdiğinden ona ayrı bir önem kazandırmıştır.” (Süreya 2000: 39)

Süreya, Fikret’in dizeyi koridor gibi kullanıp kalkındırdığını ekler. Bunda en önemli etken Fikret’in kullandığı Türkçenin kolaylıkla dizeleşebilmesidir.

Orhan Veli kuşağı, dizeyi büsbütün terk eder. Garip'in kural tanımaz yapısı, dizenin de işine son vermiştir:

“Orhan Veli’de bir ara dize yalnız egemenliğini değil, varlığını da yitirmek durumuna düştü. Garip şiirinde, özellikle Orhan Veli’nin şiirinde, dizenin içinde ayrıca bir söz ekonomisi yoktur. Bütün şiirin kuruluşu bir dizenin kuruluşu gibidir nerdeyse.” (Süreya 2000: 39)

Türk şiirinde dizenin serüvenini şöyle özetler Süreya:

“Tevfik Fikret’in dizeyi ilk kıran şair olduğu doğrudur. Nâzım Hikmet de dizeyi aşmış geçmiştir. Ama şiirimizde dizeyi asıl ortadan kaldıran şair o ‘şehir çapkını’dır. Orhan Veli’de dize egemenliğini değil, varlığını da yitirmiştir.” (Süreya 2005: 193)

Garip’ten sonra değerini iyice yitiren dize, İkinci Yeni ile tekrar atağa kalkar. İkinci Yeni şiiri imge ağırlıklı bir şiirdir. İmgenin ifade edilebilmesi çoğu kez dizeyle olur. İmge dizeye sarılır:

“İmgeci şiirde, şiirsel yük, kendi özel yapısını oluştururken dizeleri de kurmuş oluyor. Dizelerle imge arasında bir iç içelik vardır. Bazen dize o görüntüdür. Onun bütünü kavramaktadır. Oysa imgeye dayanmayan şiirde dize o kadar önemli olmayacaktır.” (Süreya 2000: 40)

Sonuçta Süreya, dize hâkimiyetinin Divan şiirinden sonra yıkıldığını düşünür. Nazım’ın dize üzerindeki etkisi konusunda İlhan Berk’le aynı fikirdedir. Süreya’ya göre dize ile imge arasında sıkı bir ilişki içindedir. Bu yüzden imgenin olduğu yerde dize önemli olacaktır. Edip Cansever’in görüşünün aksine dizenin imgeyle birlikte daha da önem kazandığını düşünür.

4. ŞİİRDE BİÇİM

4. 1. Biçim

İkinci Yeni şairlerinden İlhan Berk, öz ile biçimin birbirinden ayıramayacağını söylemekle birlikte biçime öncelik tanır ve “Şiiri yapan biçimdir.” (Berk 2001: 122) der. Turgut Uyar’da aynı görüştedir: “Şiiri kurtaran, şiir eden ‘biçim’dir.” (Uyar 1985: 151) Ece Ayhan, yeni özlerin yeni biçimleri doğurduğu söylerken biçimin şiirdeki önemini şöyle ifade eder: “Yeni öz yeni biçim getiremiyorsa, ya o öz yeni değildir ya da yapıt daha bitmemiştir, yeni biçimi ortaya çıkarıncaya dek bitmemiştir.” (Ayhan 1993: 13) Edip Cansever: “Hiç biçim kaygım olmadı benim, biçim kendiliğinden nasıl geldiye öyle oldu.” (Cansever 2000: 116) der. Sezai Karakoç, biçimi ön plana çıkartmaz, özü biçimden ayırmaz. Onun gayesi okura seslenmektir. Bu iki unsurun birbirini tamamladığını düşünür: “Şiiri biçim ve öz diye ikiye ayırmak sadece poetikada kabildir. Yoksa biçim ve özü şiirden ayrı ayrı çekip çıkarmak mümkün değildir.” (Diclehan 1980: 78)

Divan şiiri öze birlikte, hatta daha çok, biçime önem vermiştir. Edebî sanatlar, söz oyunları vb. unsurlar biçim güzelliğini ortaya çıkarmak içindir. Tanzimat’la birlikte öz ön plana çıkmış, şiirde toplumsal fayda esas alınmıştır. Servet-i Fünûn ise Tanzimatçıların geliştirmeye çalıştıkları özü terk edip biçim arayışına girer. Servet-i Fünûn sonrası şiirimizde öz yine biçimin önündedir. Bu özellik Yahya Kemal, Ahmet Haşim gibi bir iki şair hariç İkinci Yeni’ye kadar gelir. Toplumcu Gerçekçiler için önemli olan tek şey davadır, özdür. Garip şiiri, geleneği yıkarak biçimde devrim yapma iddiasında bulunsa da özde yaptığı devrim biçimden daha fazladır.

“Biz şiir salt biçimdir demiyoruz, belki en çok biçimdir diyoruz.” (Süreya 2000: 223)

Toplumcu şairler, kendi şiirlerini “öz şiir, dava şiiri” diye nitelemişler, bu nitelikten uzak şairleri şair yerine koymamışlardır. Oysa sanatçı, toplumsal meselelerden uzak duramaz. Toplumculara göre diğer şairler şiirin biçimi gibi ikinci derecedeki meselelerle uğraşmaktadırlar. Önemli olan davadır, özdür.

Süreya bu görüşe kısmen katılır. Şiir toplumun meselelerinden bahsetmeli, toplumsal fayda ekseninde dönmelidir. Toplumcularla uzlaştığı taraf budur. Fakat toplumcuların biçim hakkında söylediklerine katılmaz. Sadece propaganda aracı olarak şiiri düşünmek onu dar çerçeveler içine hapsedmektir. Şiirde önemli olan sadece dava mıdır? Şiirin hiç önemi yok mudur? Süreya, davanın ayrı özün ayrı olduğunu

belirtmekle beraber sosyal meselelerin özgün ve mükemmel bir biçimle verilmesini ister. Biçimle uğraşmak, tamamen özü terk etmek değildir. Biçim üzerine kafa yormak şiire önem vermektir.

Süreya, konuyu biçime aykırı görmez. Çünkü şiiri şiir yapan özellik konu değildir. Öz, tek başına şiir olamaz. Yazılan bütün şiirlerin bir biçimi vardır:

“Jean Cocteau ‘Bir şiir başka bir dile çevrilemez. Hatta yazıldığı dile bile’ derken şiirde biçimin önemini de onca ortaya koymuyor mu acaba. Hem cins sanatçılarda sanat eserinin biçimi sanatçının salt kişiliğine ilişkin bir şeyden, ‘üslup’tan ayrı olmuyor. Bu daha çok şiirde böyle. Çünkü şiiri doğuran kişisel biçimlerdir.” (Süreya 2000: 216)

Süreya’ya göre çağdaş şiir, soyut şiire kaymıştır. Soyut şiir, kişiliği ön plana çıkarmış; dolayısıyla şiirsel biçim önem kazanmıştır: “Soyut bir metotla diğer her şey aynı kaldığı takdirde biçimin beklenebilir değişmelerini arıyoruz. Biçimi önemsiyoruz.” (Süreya 2000: 223) Diğer her şey aynı kaldığı halde biçim değişmeleri şiirde biçimin önemini ortaya koyar. Aynı düşünce sistemine sahip ve aynı konuyu işleyecek olan yüz şairi birbirinden ayıracak olan özellik yine “biçim”dir.

O, biçimi sadece şiirsel cambazlık olarak görenlerin hata yaptığını söyler. Diğer sanat dallarındaki biçim ile şiir biçimi birbirinden farklıdır. Romanda, hikâyede, sinemada biçim denilince teknik akla gelebilir. Ama şiir böyle değildir. Şiirde biçim, yorumlamadır. Bu yüzden biçim içerisinde ayrıntılar verilebilir: “Biçim, tekniği çok aşan, âdeta konu dışındaki her şeyi kapsayan bir öznedir.” (Süreya 2000: 231) Konu ile basit teknik arasındaki her şey biçimdir. “Biçim şairin sıcak ve yaratıcı iç evreninin bir sembolüdür. Eşyayı kavrar, tutar kaldırır, götürür, ona yeni yerler kazandırır.” (Süreya 2000: 217-218) Süreya, özün biçimden, biçimin de özden ayrılamayacağına inanır. Çünkü eşya biçimle şekillenir, değer kazanır. Şiirde öz ve biçim birbirine geçmiştir. İkisi birlikte var olur, ancak o zaman şiir olur.

Sonuç itibarıyla, Süreya, özü biçimden ayırmaz. Biçimin konu haricindeki bütün özellikleri kapsadığını düşünür ve biçimi şiirin en önemli ögesi konumuna yükseltir. Süreya’nın şiir görüşü; özün, sosyal meselelerin mükemmel bir biçimle verilmesi üzerine kurulmuştur.

4. 2. Şiir-Görüntü İlişkisi

Süreya'nın irdelediği konulardan biri de görüntü-sanat (özellikle şiir) ilişkisidir.

Şair, şiirinde ya mevcut kavramları zenginleştirir ya da bu kavramlarla yeni arayışlara girer. Süreya'ya göre bilinçsizce yeni girişimlerde bulunmanın tehlikeleri vardır. Şiir, bir anda düzyazı çizgisine girebilir. Bu doğrultuda şiirimiz görüntü şiirine kaymıştır. Bu gidişatın köklerini çok öncelerde aramak gerekir. Servet-i Fünûncular şiirlerinde resim öğelerini kullanmışlardır. Tevfik Fikret, o derece tasvire dayalı şiirler yazmıştır ki adı "sıfat şairi"ne çıkmıştır. Süreya şiirimizdeki görüntü ustalarını şöyle değerlendirir:

"Cenap Şehabettin'in şiiri seçkin diyebileceğimiz görüntülerle doluydu; Necip Fazıl bir görüntü ustasıydı; Nâzım Hikmet en güzel görüntüleri bulmuştu. Ancak görüntünün bir sorun olarak şiirimize girmesi, görüntünün bir şiirin kendisiyle kaynaşması, kendisi olması, görüntünün şiirden şiire organik bir şekilde dağılması ilk Fazıl Hüsni'yle başlamıştır." (Süreya 2000: 62)

Şiirimiz, görüntü merkezli bir şiir olma yolundadır. Hatta toplumcular bile davalarını görüntüye dayandırarak vermektedirler:

"Son yıllardaki şiiri görüntünün önemsenmesi, büyümsenmesi diye özetlersek yanlış konuşmuş olmayacağız. Gerçi ortada daha birçok değişik yönseme, birçok zorlu sorun var, ama ayırıcı nitelik bu noktada toplanıyor." (Süreya 2000: 296)

Süreya, kelimelerin kavramlara bağlı olduğunu söyler. Çağrışım kelimedden başlar, kavrama bağlanır. Kavram, evrendeki yeriyile şekillenir. Görüntü şiirinde kullanılacak kelimelerin ve kavramların dış evrenle bağlantısı vardır. Evren gerçeğinden uzak bir görüntü çağrışımı yakalamaya çalışmak, şiirin havada kalmasına yol açabilir:

"İç ekonomisinde ne kadar değişiklik meydana gelirse gelsin, kelimeler eninde sonunda kavramlara bitişecektir. Her ne kadar dil, şiir için bir araç değil, bir ortamsa da ortam-dil ile araç-dil arasında bir iç içelik, bir yakınlık vardır. Bu bakımdan görüntünün, uzaktan ya da yakından, dış gerçekle bir akrabalığı oluyor." (Süreya 2000: 297)

Süreya'ya göre gerçekten kopuk görüntü çağrışımının yapılabilmesi çok zordur. Fakat imkânsız değildir. Bunun için birkaç şart gerekir: "İnandırıcı olmak, şiirin özüyle açıklamak, söz düzeninde nesnel karşılığını yaratmak şartıyla" (Süreya 2000: 297)

Şiir, dil işidir, hatta yeni bir dildir. Şair dili bozmalı, düzeltmeli ama dili yok etmemelidir. Şiir görüntüden yararlandığı gibi görüntü de dilin imkânlarından yararlanmalıdır. Görüntü şiiri yazıyorum diye şiir dilini kısıtlamak, şiiri düzyazının

gölgesinde bırakmaktır. Ustaca işlenmemiş görüntü, şiirden çok düzyazıya yakındır. Şiirde kolay yolu tercih edilip sadece sıfat tamlamalarıyla görüntü yakalanmaktadır. Bu yol şiiri kuru bir öyküye çevirir. Şiir, asla öykü değildir. Görüntü, sıfat tamlamalarıyla kısıtlanırsa şiirsel verimden uzaklaşılır:

“Görüntünün olanaklarını sadece bu tür tamlamalara indirgeyecek bir tutumla iyi şiir yazılabileceğini sanmıyorum. Dilde özgürlük diyoruz, evet sapına kadar özgürlük. Hatta dili harmanlayacak, bozacak kadar. Ama, dili iyi bilmeyen, kelimelerin şiirsel şecerisini yaşamayan biri, dilde özgür olamaz. Dili bozarken dili yapmayan şair, dili bozuyor da değildir.” (Süreya 2000: 299)

Televizyon veya sinemadan en az etkilenecek sanat şiirdir. Çünkü şiir dili ile görüntü dili birbirinden farklıdır:

“TV’deki bir anlık gösterimi, bir filmin tek bir karesini düşünelim. Onların ortaya koyduğu, vurguladığı gerçeği on bin sayfalık yazı görünür kılamayabilir. Ama bir dizenin bir cümlenin gösterdiği gerçeği de binlerce görüntü, yüz saatlik bir film görünür kılamayabilir. Yazının, özellikle de şiirin böyle bir olanağı var.” (Süreya 2002: 181)

Görsel sanatlar roman, öykü veya senaryoyu görüntüye çevirir. Ama şiirin görüntüye çevrilmesi diğer sanatlarla göre daha zordur:

“Şiir kendi yapısı dışında bir yapıya, diyelim görüntüye, kolay kolay dönüştürülemez. Dönüştürüldüğü zaman da o artık şiir değil başka bir şey olacaktır. Televizyon şimdilerde sinemayı, romanı tepe tepe kullanıyor. Kendine göre kullanıyor. Şiiri ise kullanacaksa, olduğu gibi kullanmak zorundadır.” (Süreya 2005: 74)

Şiirin görüntüye çevrilememesinin sebeplerinden biri de şiirimizin soyut bir zemine kaymasıdır. Süreya, bunu kendi şiirinden, son kitabı Güz Bitiği’ndeki “Gece Bitkilerinden” şiirinden “An ki fıskiyesi sonsuzluğu”, Sıcak Nal’daki “8.10 Vapuru” şiirinden “Sesinde ev dağınıklığı var” dizelerini örnek göstererek açıklar: “ ‘An ki fıskiyesi sonsuzluğun’ Kim hangi görüntüyle eşdeğerini yaratabilir bunun” (Süreya 2002: 229) “ ‘Sesinde ev dağınıklığı var.’ Hiçbir görüntü anlatamaz bunu.” (Süreya 2002: 182)

Görsel sanatlar, diğer sanatların gelişimini engellerken niçin şiiri daha az etkilemektedir? Görüntü ve şiir arasındaki dil farkı mı bunu gerçekleştirir? Başka etkenler de var mıdır? Süreya, şiirin yapısına açıklık getirerek bu soruyu cevaplar. Şiirin sahip olduğu silahlar, etkilenmeyi azaltmaktadır:

“Sinema, romanı; TV, sinemayı öldürdü. Şiir zaman zaman ilkel gücünü de (salt söz) kullanarak ölümsüz kalacak. Reklam spotları bile çirkin şiir değil mi?

İşaret-dil gündemde. Her şeyde öyle. Çizgi-roman, fotoromanı haklarken, çizgi-film de foto-sinemamın iyice önüne geçti. Şiirde bu iki öge de var. İstedğini kullanır.

Şiir ölmez.” (Süreya 2002: 229)

Süreya, görselliğin şiiri iki yönde geliştireceğini düşünür:

“Televizyonun şiirde iki değişiklik yaratması beklenebilir: şiirin yaygınlığını arttırabilir, bir; bunun bir sonucu olarak şairi yüreklendirip onu sözel (oral) bir yapı kurmaya itebilir, iki. Kişi, filmini gördüğü bir romanı okumaktan cayabiliyor. Ama televizyonda dinlediği bir şiiri okumak, yeniden okumak ona çekici gelebilecektir.” (Süreya 2002: 182)

O, sanatsal perspektiften baktığı için televizyonun insanları tembelleştirmesi ve şiirden koparması üzerinde durmaz. Hatta bir sanat olarak şiirin görsel sanatlardan yararlanıp daha farklı atılımlar içine gireceğini düşünür:

“Son yüzyılda şiir, yazı-şiir niteliğini biraz fazlaca edinmiş bulunuyor. Ama şiirin kendisini yazılı basından ayıran öyle bir sözel gücü, öyle bir kökü de var ki önümüzdeki süreçte ona yeniden ve başka türlü kavuşabilir. O kökten, yeni sürgünler atabilir. Çünkü görüntü, şiirin yalnız yanında yer alabilmekte, hiçbir planda onun yerine geçememektedir. Yanında olunca da görüntü bir destek, bir güç olacaktır şiir için.” (Süreya 2002: 182)

Sonuç olarak, Süreya, Türk şiirinin görüntü şiiri olma yolunda ilerlediğini söyler. Görüntü şiiri sıfatların bir araya gelmesiyle değil, özgün imgelerle olmalıdır. Görsel araçlardan en az şiir etkilenir; çünkü şiir dili ile görüntü dili birbirinden farklıdır.

4. 3. Şiir Metotları ve İstatistik Metot

Son yüzyılda gelişen eleştiri akımları metin merkezli incelemenin önem kazanmasını sağlamıştır. Bilhassa yapısalılık, metni şairden bağımsız değerlendirmeyi esas edinir. Şairin bütün metinlerinin incelenmesi sonucunda çıkan değerler, o şaire ait “stili” oluşturur. Süreya’nın görüşü ise: “şairin hayatı şiire dahil”dir.

Süreya stilistikle istatistiğin aynı şeyler olduğunu düşünür:

“Stilistik, (...) aslında istatistiğin edebiyata uygulanan adı oluyor, başka değil.” (Süreya 2000: 254) Stilistik neye yarar, ne iş yapar? “Laf niceliklerinin bir arada değişmelerinden, birbiriyle kıyaslanmalarından, birbirlerine göre ayarlanmalarından sonuçlar çıkarır stilistik. Konuya göre bir platform, bir ortam kurar;

o platform, o ortam üstünde ya da içinde lafları, laf demetlerini ayırır, çözer, bağlar.”
(Süreya 2000: 254)

Süreya’ya göre istatistikî eleştiri metodu şiir için pek faydalı değildir. Özellikle çağdaş şiir istatistik metotla açıklanamaz. Çünkü bu metot, sayılara dayanır ve sunî bir sınıflama yapar. Halbuki yeni şiir soyuttur. Kelimelerin birbiriyle ilgileri rakamların birbiriyle ilgilerinden çok farklıdır. Kelimeleri saymak, kelimeler arası ilişkileri belirlemek şiiri açmaz. Bunu yapmak şiiri düzyazı gibi ele almaktır. En iyi ihtimalle basit sonuçlara ulaştırır:

“Yeni şiiri, kuruluş, var oluş, etki alış sebeplerine yan çizerek, istatistikle açıklamaya kalkmak, o şiir üstüne yeterince bilgimiz olmadığını ortaya koymaz mı acaba. Hele hangi şairin hangi şairi etkilediği, hangi şairin hangi şairi kullandığı sorularını bu metotla ilgilendirmek eleştirmeciyi yanlış sonuçlara götürebilir.” (Süreya 2000: 252)

Süreya, her türlü değerlendirmenin şiir merkezli olmasını ister. Şiir metotları şiirin dışındadır. Her şiir aynı metotla açıklanamaz. Şair, bütün şiirlerini tek bir metotla yazmaz. Bilimsel metotlar ve özellikle istatistik metot kullanılırken şiir elden gidebilir. Birçok özellikten taviz verilir:

“Kelimeymiş, kelimenin mısra içinde, mısraın şiir bütünü içinde kazandığı yükümü, kişilikmiş, bağlantıymış, şiir dokusuymuş; bütün bunlar hak getire. Sonra ne oluyor, ‘Bu adamın elleri vardır. Boyu azıcık uzun değildir’ gibisinden çok kolay, çok olağan, çok anonim bir sonuca varıyorlar.” (Süreya 2000: 253)

Şiirde belli ortaklıkların olması şiiri genel kurallara ulaştırmaz. Her bir şiirin kendine özgü kuralları vardır. Diğer şiirlerle genellenip, bu genellemeler sonucu şiiri değerlendirmek yanlıştır. Şiir, kurallardan sıyrıldığı ölçüde şiir olur: “Şiirin, yerine getirilen kurallarından değil, bozulan kurallarından söz edilebilir ancak.” (Süreya 2002: 66)

Sonuçta, Süreya, istatistik metodunun sayılara dayandığını ve basit sonuçlara ulaştığını düşünür. İstatistikî metot, soyut şiir için faydasızdır. Şairin kimlerden etkilendiği, kimi etkilediği, şiirde mısra ve cümlelerin değeri gibi meseleleri açıklayamaz.

4. 4. Şiirde Uzunluk

Süreya, şiirimizdeki biçim değişikliğine dikkat çeker:

“1940’lardaki, 1945’lerdeki, 1950’lerdeki, 1955’lerdeki şiirleri düşünün, bir de bugünkü şiirleri. Eskiden şiirin kaç mısra olduğu sorulurdu, şimdi kaç sayfa olduğu soruluyor. Eskiden Cahit Sıtkı Tarancı’nın ‘Otuz Beş Yaş’, Ahmet Muhip Dıranas’ın ‘Olvido’ şiirleri, uzun şiir sayılırdı; bugün neredeyse en kısa şiirler bu hacimde. Eskiden bazı şairlerin bazı uzun şiirleri vardı, şimdi handiyse her şairin her şiiri uzun.” (Süreya 2000: 130)

Süreya, uzun şiire karşı çıkmaz. Ancak o, “uzun şiirin günümüz Türk şairlerinin yapıtlarında bir yapı sorunu olarak belirlediği” nin üzerinde durur (Süreya 2005: 188). Ona göre, biçimin bu yönde tercihi şiirimizde bir tıkanmaya yol açabilir:

“1940 ve 1950 kuşağı şairlerinin de aynı yönseme içinde buldukları bir gerçektir. Bunun şiirimizde zaman zaman bir sıkışmaya, bir soluksuzluğa yol açtığı da bir gerçektir. Böylece şiir giderek kullanışlı olma niteliğini yitirebilir.” (Süreya 2005: 188)

Şairlerimiz, özellikle 1960 sonrası dönemde “uzun şiir” yazma eğilimine girmişlerdir. Süreya uzun şiire karşı çıkmamasına rağmen uzun şiir yazarların iki tehlikeye dikkat etmeleri gerektiğini söyler.. Birincisi, uzun şiir, birkaç kısa şiirin birleşimi olmamalıdır. Çünkü uzun şiirin kısa şiirden farklı bir yapısı vardır. Onu ayakta tutacak unsurlara dayanmalıdır. İkincisi, uzun şiir yazar şair, şiir yazdığını unutmamalı, nesir cümlesine kaymamalıdır. Çünkü şiirin özünde şiirsel gerilim vardır:

“Uzun şiir, büyük ve ayrı bir yapıdır. Ayakta kalabilmesi için ya onu çekip götüren bir hikâye, bir olay, ya bir nakarat, temel bir biçim unsuru lazım. Hatta bir yerde, uzun ve kısa şiirin ayrı yetenekleri, ayrı duyarlıkları, ustalıkları, ruh ve zekâ cömertliklerini gerektirdiği söylenebilir. Oysa günümüzde yazılan uzun şiirlerin çoğunda kırılmamış, birleştirilmiş ya da çoğaltılmış kısa şiirlerin havasına tanık oluyoruz.” (Süreya 2000: 130)

Süreya, şiirin kısalığı veya uzunluğuyla ilgili yargıların tartışılmasından yanadır:

“ ‘Şiir kesinkes kısa olmalıdır.’ Bu yargı bir yerde doğru değil. Ama bir görüşü içeriyor Tartışılabilir.

‘Şiir kesinkes uzun olmalıdır.’ Bu kanı yanlış. Bir görüşü değil, bir kavrayışsızlığı içeriyor.” (Süreya 1996: 166)

Sonuç olarak, Süreya, şiirimizin uzun şiir olma yolunda ilerlediğini söyler. Şiirin uzun veya kısa olmasını şairin tercihin bırakan Süreya, uzun şiir yazacakların iki

meseleye dikkat etmeleri gerektiğini belirtir. Birincisi; uzun şiir, kısa şiirlerin bir araya gelmesi değildir. İkincisi, uzun şiir nesre kaymamalıdır.

4. 5. Gelenekçi Şiir

Türk edebiyatında gelenek, Divan edebiyatı ve halk edebiyatıdır. Tanzimat'tan itibaren şiirimizde geleneğin yeri hep tartışılmıştır. Kimileri geleneği tamamen reddetmiş kimileriye gelenekten geleceğe bir köprü kurmak istemişlerdir. Tanzimat şairleri Divan şiirine âdeta savaş açmışlardır. Servet-i Fünûn Döneminde ise Batıya yönelme üst düzeye çıkmış, Divan edebiyatı görmezden gelinmiştir. Millî Edebiyat şairleri ise halk şiiri geleneğine sarılıp Divan edebiyatını dışlamışlardır. Toplumcu Gerçekçiler ve Garipçilerin tavrı da aynı doğrultudadır.

Yahya Kemal, Süreya'ya göre geleneğe bağlıdır. O, Yahya Kemal'in neoklasik bir edebiyat yaratmak amacıyla geleneğe yöneldiğini söyler (Süreya 2005: 371). Muhafazakâr kanadın temsilcisi olan Hisarcılar, geleneği savunmuşlardır. Sezai Karakoç (Karakoç 1988: 45) ve Hilmi Yavuz (Aka 2002: 2) gelenekten yararlanmaktadırlar. Alaattin Karaca, "Necip Fazıl'ın 1940'lı yıllarda Tanzimat'la birlikte metafiziğe kapanan kapıları açması da Türk şiirinde geleneğe yeniden yönelme açısından önemli bir adımdır." (Karaca 2005: 429) demektedir. Her ne kadar Alaattin Karaca, Necip Fazıl'ın metafiziğe yönelmesini geleneğe bağlasa da bu yönelişin kaynağında geleneğin mi yoksa Fransız şiirinin mi olduğu tartışılır.

Türk şiiri son yüzyılda iki büyük devrim geçirmiştir. Orhan Veli kuşağı geleneği yıkmış, akılcı şiire yönelmiştir. Garip'in tıkanmasıyla birlikte İkinci Yeni sezgi şiiriyle yeni bir devrime soyunmuştur.

Peki eski şiir ne olacaktır?

Süreya, herhangi bir ülkede şiirin yeni açılımlarda bulunabileceğini söyler. Bu açılımlar yapılırken şairlerin büyük bir kısmı geleneği takip ederken azınlıkta kalan kısım devrimin içinde olur. Türk şiirinde ise tam tersi bir durum söz konusudur. Devrimler yapılmaya başlandıktan sonra şairlerimiz bu açılımın yanında yer almıştır. Geleneği sürdürmek isteyenler ise yalnız kalırlar.

Süreya şiirimizde yeni atılımlar yapılırken geleneğin de neoklasik tarzda devam etmesini ister. Ama onun anladığı gelenekçilik, yeni şiire muhalif olan gelenekçilerin anladıkları gelenekten farklıdır. O, Yahya Kemal gibi bir şair anlar gelenekten. Bunları ülkenin ulaştığı “sanat uygarlığının” temsilcileri olarak görür.

Ülkemizdeki gelenekçiler (başta *Hisar* dergisinde yazan eski şiir yöndeşleri (Süreya 2000:71)) nasıl bir şiir üretiyorlar?

Süreya, gelenekçilerin “yeni bir etkinlik yaratamamış” olduklarına inanır. Peki, ona göre gelenekçiler nerede hata yapmaktadır?

“Gelenekçiler geleneğin yalnız ölü biçimlerini kullanmaktalar. Donmuş sözcüklerle, eskiye eskiye pörsümüş benzetmelerle, görüntü değerini yitirmiş laf dizeleriyle şiirlerini kurmak istiyorlar.” (Süreya 2005: 371)

Süreya’nın eleştirdiği diğer bir nokta, gelenekçilerin geleneğin kalıplarını, sözcüklerini kullanırken bunu yeni şiirin biçimleriyle vermeleridir. Yani yeni şiir biçimlerinin içine eski görüntüleri doldurup gelenek yapıyorlar. Burada iki tezat vardır. Birincisi Orhan Veli geleneğin biçimlerini yıkmıştır. Yıkılan biçimle gelenek yapılmaz. İkincisi, biçimlerin içinde kullanılan eski sözcükler ve kalıplar dil devrimiyle çağrışım ve görüntü değerlerini kaybetmiş, yerlerine yeni kelimeler gelmiştir. Özellikle İkinci Yeni şiiri anlamı da rafa kaldırınca eski kalıplar tümünden yok olmuştur.

Neticede Yahya Kemal’den sonra büyük çapta gelenekçi bir şair ortaya çıkmamıştır.

Süreya, her şiirde gelenek bağının olmasını ister. Ama gelenek bağı ile gelenekçilik birbirinden farklı şeylerdir. O, gelenekten beklentisini Rouault’un şu sözüyle ifade eder: “Geçmiş ustaları ancak onlardan başka türlü olmakla, onlarınkine benzemeyen bir yapıt yaratmakla sevebiliriz.” (Süreya 2005: 372)

Süreya, gelenekçi şairleri birkaç yönden eleştirir. Birincisi, bu şairlerin şiir tavrı siyasileşmiştir: “Yeni şiiri yadsırken şiirsel değil, ideolojik planda hareket etmektedirler.” (Süreya 2000: 73) İkincisi, gelenekçilerin gelenekten anladıkları eskiyi kalkındırmak değil, yeninin karşısında olmaktır. Yani gelenekçilik, Birinci ve İkinci Yeni’nin yaptıklarının tam zıddını yapmaktır. Üçüncüsü, gelenekçiler şiirimizin gelişimi üzerine ve gelenekten başlayıp geçirdiği değişim üzerine kafa yormamaktadırlar. Dördüncüsü, gelenekçiler yeni şiirin Batı şiiri etkisinde olmasını eleştirmektedirler. Süreya bu eleştiriye iki noktada karşılık verir. Bunu son derece mantıksız bulur. Tanzimat’tan bu yana şiirimiz gelişim göstermektedir. Gelenekçilik adına Batı şiirinin etkisini tartışmak Tanzimat’tan

bu yana yapılan her şeyi tartışmak ve beğenmemektir. Bunun akla, mantığa uyan bir tarafı yoktur. Her ülke şiiri diğer ülkelerden etkilenebilir. Ama her ülkenin şiiri yoğuruşu, anlayışı farklı farklıdır. Bire bir taklit olamaz. Şiirin ortak sorunlarının farklı ülkelerde işlenmesi birbirinin taklidi olduğunu göstermez. Ancak etkileşimden söz edilebilir. Bizim şiirimiz taklit dönemini 1930'lardan itibaren geçmiştir (Süreya 2000: 73-74).

Geleneği takip eden şairlerin en fazla eleştirdikleri konu şiirin anlamsızlığıdır. Özellikle İkinci Yeni şiirinin anlamsızlığa yönelmesi eleştirilerin temel sebebidir. Süreya'nın buna verdiği cevap şöyledir:

“Hem nedir şiirdeki anlam? Şiirden, düzyazıdan beklenen gibi bir anlam mı bekleniyor? Bu sorular üstünde duran yok gelenekçi sanatı sürdürmeyi üstlenmiş yazarlar arasında. Bir yandan Valery'ye toz kondurmuyorlar, öte yandan onun şiiri düzyazı dışında gören, şiire dil içinde ayrı bir dil gözüyle bakan bir adam olduğunu unutuyorlar sanki.” (Süreya 2000: 73)

İkinci Yeni, her ne kadar kapalılık, halktan uzak durma, imge ve hayale dayanma, soyutlama gibi özellikleriyle Divan edebiyatıyla benzerlik gösterse de Divan edebiyatı kaynaklı bir şiir hareketi olmadığı kesindir. Yöntemler aynı olsa da hedefler farklıdır.

Sonuçta Süreya, geleneğin çok önemli olduğunu vurgular. Yeni atılımların yanı sıra geleneğin de şiirimizde devam etmesi gerektiğini düşünür. Fakat gelenek adı altında üretilen şiirin ideolojik bir tavır takındığını, eski şiirimizi kalkındıramadığını söyler.

4. 6. Şiirimizde Dada ve Gerçeküstücülük (Sürrealizm)

Şiirde gerçeğin nasıl işleneceği tartışılmalı bir konudur. Eflatun, dünyayı ideler aleminin yansıması olarak değerlendirir. Bu yüzden sanat eseri, taklidin taklidi konumundadır. Sanat eserinde nesnelere taklit edilmesi, 18. yüzyıla kadar hâkim olan sanat görüşüdür. 18. yüzyıldan itibaren taklide insan faktörü eklenir. Nesnelere, insan yorumuyla sanat eserinde yer alır. Pozitivistler, gerçeği beş duyunun algısına bırakır. Sezgiciler ise gerçeğe sezgilerle ulaşır. Freud ve gerçeküstücüler (sürrealistler), farklı bir alana, bilinçaltına yönelirler. Tanzimat'tan Garip'e kadar gelen akla, mantığa uygunluk zinciri İkinci Yeni ile terk edilir. İkinci Yeni de gerçeküstücüler gibi

bilinçaltına yönelmiştir. Fakat bu tutum, İkinci Yeni'nin dadacı veya gerçeküstücü bir şiir olduğu anlamına gelmez. Süreya, Orhan Veli sonrası şiirin Dadaizm'e bağlı olduğu yolundaki iddiaları kabul etmez.

Dadaizm, Birinci Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru ortaya çıkmıştır. Sadece sanat değil felsefî ve toplumsal alt yapısı olan bir akımdır.

20. yüzyılın başında bunalım felsefesi hâkimdir. Nihilizm, etkilerini her yerde gösterir. Kötümserlik felsefesi, Birinci Dünya Savaşı'nın olumsuzluklarıyla birleşince aydını umutsuzluğa, boşluğa sürükler. Aydın, hayatın anlamsızlaştığı, savaşın insanları katlettiği bir ortamda anlamı anlamsızlıkta bulur; akıl dışına gider. İrrasyonel bir felsefeye, sanata yönelir. Süreya, Dadaizm'in bu koşullar altında ortaya çıktığını söyler:

“Dada, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkmış bir inanç bunalımının, yenik düşmüş görünen bir rasyonalizme karşı uyanan bir güvensizliğin belirtisidir. Her türlü sisteme karşı, akla gelebilen her şeye karşı, sanata karşı bir çıkış.” (Süreya 2005: 134)

Dadaizm, tepkidir, karşı koyuştur. En büyük özelliği budur. Karşı koyma ise akıldan uzak bir tutuma dayanmıştır:

“Dada dayamayı, infiali, reddi irrasyonele şartlamış ya da yaslamıştır. Ama nasıl bir irrasyonel. Düzensizlik, birbirini tutmazlık. Dada'nın en önemli, hatta tek özelliğidir. 'Dada bir şey anlatmaz.' 'Dada bir şey istemez', 'Dada'nın bir sistemi, fikri, ortaklaşa bir metodu yoktur.' Onlara göre sistemsizlik de bir sistemdir. Hatta en sevimli sistem odur.” (Süreya 2000: 270)

Dadaistler, eski kübistler ve Sembolistlerle birlikte Litterature dergisinde yazmaktadırlar:

“Hareket kısa zamanda yayıldı, genişledi, dal budak saldı. Sonra da birdenbire durdu. Öldü. Daha doğrusu intihar etti. Dadaistler yavaş yavaş ayrılmaya, vazgeçmeye başlamışlardı. İlk ayrılan da kurucu Tristan Tzara'ydı. 1922'de her şey durulmuş, hareket yerini sürrealizme bırakmıştı. Dadaistler bu sefer bu yeni akımın öncüleri oldular.” (Süreya 2000: 270)

Süreya, Dada'nın gerçeküstücülüğün çıkış noktası olduğunu düşünür:

“Dada, bir sanat akımından çok umutsuzluğun, daha doğrusu güvensizliğin yarattığı bir patlamadır. Usa, mantığa karşı bir patlama, her şeyden önce. Ama hemen gerçeküstücülüğe bitmiştir. Böylece bir bakıma gerçeküstücülüğün ilk ağıntısı, ilk belirtisidir de. Dadacıların hemen hepsi çok geçmeden gerçeküstücü olmuşlardır. Usa karşı patlama, sonunda, ussal olmayı yasa olarak benimsemiştir. Bunun için, sonunda gerçeküstücülüğe varmamış bir Dada düşünemiyorum” (Süreya 2005: 135)

Süreya'ya göre, Dada, mizacında bulunan karşı çıkma eğilimini kendisi için de kullanır. Yani Dada kendine de karşı çıkmıştır. Bu karşı çıkış neticesinde sistemsiz bir sistem olan Dada, yerini bir sistem olan gerçeküstücülüğe bırakmıştır:

“[Dada] kendine de karşı olduğu için, çok kısa sürdü. Bir sistem olan gerçeküstücülüğe kavuştu. Gerçeküstücülüğün bir sistem oluşu da şurda: Ussal olan gibi, ussal olmayanın da bir sistem içinde devindiği, devinebileceği kanısındaydı.” (Süreya 2005: 134)

Eleştirilenler, şiirimizde Dadacı şairlerin bulunduğunu; Kaygusuz Abdal, Yunus Emre ve günümüz şairlerinden bazılarında gerçeküstücü öğelere rastlandığını söylemişlerdir. Süreya bu fikre karşı çıkar. Kaygusuz Abdal sürrealist midir? Hayır. Çünkü,

“Gerçeküstücülük, özellikle de Dada, belli bir sanat ortamında meydana gelmiş, belli bir ruh halini yansıtan bir devinimdir. Yadsımsaysa, belli bir yadsıma; felsefeyse, belli bir felsefe söz konusudur. Bu bakımdan ne gerçeküstücülükten önce bir gerçeküstücülük ne de Dada'dan önce bir Dada söz konusu olabilir.” (Süreya 2005: 134)

İkinci Yeni şiiri eleştirilenler tarafından “gerçeküstücü” olarak değerlendirilir. İkinci Yeni şairlerinin değerlendirmeleri se değerlendirmelerini “gerçek” kavramından yola çıkarak yaparlar:

Sezai Karakoç, şiirde sadece gerçek dünyanın işlenmesine karşı çıkar ve İkinci Yeni'nin gerçeklik anlayışını “yeni gerçeklik” (Karakoç 1986: 30) olarak niteler: “Gerçek, sanat eserine dış dünya hüviyetini kaybederek girer; sanat eserindeki kullanılışı ayrıdır, farklıdır. Bu kapıdan içeri ayak basan her eşya ayrı bir dünyanın varlığı olmuştur, yalnız isimleri ortaktır.” (Karakoç 1956: 3) İlhan Berk, şairin evren gerçekliğine hapsolamayacağını düşünür: “Ozan, bir şiirin iyi ya da kötü bir şiir olduğunu doğayla karşılaştırarak, onunla benzerlik ölçüleri kurarak, yaşadığına, yaşanana bakarak ölçüler kuramaz.” (Berk 1992: 13) Edip Cansever'e göre dış gerçeklik bilinçaltında şekillendirilmeli, şiire öyle girmelidir: “Soyut şiir yapıyorum diye bilinçaltı saçmalıklarını dökenleri de, salt dış gerçeklere bağlanıp sanattan yoksun mısralar dizeleri de anlamıyorum ben.” (Cansever 2000: 71)

Süreya, diğer İkinci Yeni şairleri gibi, şiirin gerçekle ilgilenmesi gerektiğini söyler. Ama bu ilgilenme gerçeği işleme, değiştirme, kalkındırma noktasındadır. Değilse gerçeğin bire bir şiire aksettirilmesi asalaklıktır. (Süreya 2000: 279)

Süreya, İkinci Yeni şiirinin sürrealizmden etkilenmesiyle ilgili şu değerlendirmeyi yapar:

“Fransız sürrealistlerinin herkesçe bilinen şu sözleri bir bakıma benim söylemek istediğimi de açıklayacak sanıyorum: Şiir edebiyata karşıttır... Akılcı olan diğer edebiyat dalları karşısında şiire akıl dışı, hatta akla karşı, bilinç altılı bir durum kazandırmak, amaçları buydu. Ama ne olursa olsun bu lâfta ben büyük bir doğru payı buluyorum.

Bugün böyle bir şiirin ilk iyi örneklerini görüyoruz.” (Süreya 2002: 16-17)

İkinci Yenicilerin “halk olarak şiir” yapan Birinci Yenicilerden farklı bir şiir açılımına ihtiyaçları vardır. Garipçiler, şiiri, düzyazı metotlarıyla “sıradanlaşan söz”e indirger. İkinci Yeni Kuşağı ise farklı bir çıkış noktasına yönelir: “bilinçaltı”. Sürrealizmin İkinci Yeni’ye etkisi bu noktadadır:

“Çıkış noktası dadaizm olan sürrealizm de şiire has her türlü kuralı boşlaması ve aklın kontrolünden uzak otomat bir yazı düzenlemesiyle İkinci Yeni’ye kaynaklık eder.” (Korkmaz 2004: 260)

Yeni şiirin anlamsızlık boyutu, bu şiirin Dadaizm etkisinde geliştiği yönünde eleştirilere sebep olmuştur. Süreya bu görüşü reddeder. Dada ile yeni şiir arasında bir ilgi göremez. Dada, gerekçesiz, ilgisiz, otomatik bir şiirdir. Yeni şiirin iç düzeninde kopukluklar görülmesi Dadaist bir şiir olduğunu anlamına gelmez. Çağrışımlar bağımsız gözükse de yüzde yüz gerekçesiz olduğu söylenemez. Hatta ona göre yeni şiir akılcıdır, belli bir düzeni vardır. Dada şiirinde görülen irrasyonizm, mutlak boyutta görülmez.

Eleştirmenler, İkinci Yeni şiirinin geleneğe karşı çıktığı için Dada’dan etkilendiğini söylemişlerdir. Süreya bu fikre de karşı çıkar. Çünkü Türk şiirinde gelenek Orhan Veli kuşağı ile yıkılmıştır. İkinci Yeni’den sonra her şair kendi geleneğini oluşturmuştur. Olmayan bir geleneğe karşı çıkılamaz:

“Geleneksizlik bu dönemde öyle bir sınır duruma gelmiştir ki her şiirin geleneği nerdeyse hemen biraz önce yazılmış başka bir şiirin dil değerlerinden ibaret olmuştur. Bunu Dada hareketindeki gelenek karşıtlığıyla karşılaştırmak yanlış olacak. Dada bir geleneğe karşı şiirin açtığı yayılım ateştir. Oysa bizim şiirimiz geleneğe dayanmak da isteseydi, türlü nedenlerle onun, parmaklarının arasından kayıp gittiğini görecekti.” (Süreya 2000: 319)

Süreya, İkinci Yeni’nin sürrealist olduğunu da kabul etmez. Ona göre, İkinci Yeniciler bu akıma dahil olmamıştır. Yazdıkları şiir sürrealizmden izler taşır. Bununla beraber bilinçli olarak sürrealizmden yararlanılmamıştır. Şairin gerçeği anlatması ne kadar doğalsa gerçek dışı bir şiire yönelmesi de o derece doğaldır. Zaten şiir ille de gerçeği anlatacak diye bir kaide yoktur:

“İkinci Yeni’yi başlatan ve ona sonradan katılan şairler gerçeküstücülüğü bilmiyorlardı. Yine de bu şairlerin ürünlerinde gerçeküstü öğelere sık sık rastlanmıştır.” (Süreya 2000: 419)

Süreya’ya göre Dada şiiri yalnız isyanıyla günümüz şiirinde yaşamaktadır. Yeni şiiri gerçek anlamda etkileyen ise sürrealizm olmuştur:

“Dada’nın ölen tarafıyla şiirimizi değerlendirmek yanlış. Yaşayan tarafıysa o ‘sonsuz dayatma’nın yeni şiir alanlarındaki pırlıtsı halinde şairden şaire sürüp gidiyor.” (Süreya 2000: 271)

Süreya, edebiyatçılarımızın birçok edebî akımdan etkilendiğini söylemekle birlikte bu ekollerin kurallarına tam anlamıyla bağlı temsilcilerin ortaya çıkmadığını ekler:

“Toplumcu devinimi bir yana bırakırsak, Batı’dan bütünüyle, akım olarak ülkemize girmiş bir devinim yoktur. Parça parça, mozayik gibi sevgiler, beğeniler söz konusu olmuştur. Toplumcu devinimin Türkiye’deki örneklerinin de Batı’dakine tam koşut olduğu söylenemez.” (Süreya 2005: 135)

Süreya, edebiyatımızda sürrealizmden etkilenme olduğunu bilhassa 1950 sonrası bu etkinin arttığını söylemekle birlikte Türk edebiyatında sürrealizme bağlı bir şair olmadığı görüşündedir. Mümtaz Zeki Taşkın, Ercüment Behzat Lav gibi isimler sürrealist olarak nitelense de Süreya bu şairlerin akımdan sadece etkilendiğini söyler ve şu sonuca ulaşır:

“Türk şiirinde Dada etkisi olmamıştır. Bu şairlerin hiçbiri Dada’dan söz etmez, onu benimsemez.” (Süreya 2005: 135)

“Sözün kısası, edebiyatımızda gerçeküstücülük olmadı. Hayatımızda edebiyatımızdakinden daha çok yeri var gerçeküstünün.” (Süreya 2000: 420)

Sonuç itibariyle, Süreya, gerçek dünyanın körü körüne anlatılmasına karşı çıkar. O ve İkinci Yeni şairleri bilinçaltına yönelmişlerdir. Türk şiirinde dada’nın olmadığını düşünür. Sürrealizmden etkilenildiğini düşünen Süreya, sürrealist bir şairin olmadığını da ekler. Ona göre, İkinci Yeni şiiri ne dadaisttir ne de sürrealisttir.

5. ŞİİRDE ANLAM

5. 1. Şiirde Anlam- Anlamsızlık

Divan edebiyatının kaynaklarından biri de dindir. Şairler, buna bağlı olarak, görüneye değil, görünenin arkasındakine yönelir. Batıya yönelmemizle beraber Tanzimat'tan sonra şiirimize pozitivizm hâkim olmuş, sadece algılanan alemle ilgilenilmiştir. Türk şiirindeki bu yönelim Garip'e kadar sürerken Ahmet Haşim diğer şairlerden farklı olarak soyut şiire yönelir. Anlaşılmaktan ziyade gizli kalmayı ister Haşim. Sezgiye yönelen Haşim'den sonra soyut ve somut şiir birlikte gelişir. Fakat somut şiir, şairlerimizin çok büyük bir kısmının tercihidir.

İkinci Yeni, Garip ve Toplumcu Gerçekçilerin anlamdan yana olan tavırlarını kırar. Anlamsıza varan kapalı bir şiire yönelir.

İlhan Berk, anlamda kapalılığı İkinci Yeni'nin önemli özelliklerinden biri olarak görür. Ona göre "İkinci Yeni'nin kendinden önceki şiirden büyük ayrılığı anlam anlayışındadır." (Berk 1992: 100). Turgut Uyar, anlamsız şiir olamayacağını düşünür: "Çok karanlık, çok anlamsız gibi görünen her öykünün, her şiirin anlaşılmaya elverişli bir işareti, bir ipucu vardır.... Ozanı, yazarı güç anlaşılır eden bu ipucunun yeniliği, güçlüğüdür daha çok." (Uyar 1958: 8) Edip Cansever, şiirin anlaşılmamasını şairin hayat deneyiminin iyi bilinmemesine bağlar. O, söylediğinin farklı anlamlara gelmesine karşıdır: "Ben şiirim çok çeşitli anlamlara gelmesini istemem. Neyi söylüyorsam tam yerini bulmasını isterim" (Cansever 2000: 103) Karakoç ise şiirde anlamsızlığı savunmaz: "Şiir, topluma sesleniş olarak, gizli kapaklı, dolaylı dolaysız anlaşılmayı amaçlamıştır." (Karakoç 1988: 48)

Süreya, İkinci Yeni şiirini "atonal şiir" olarak niteler. Yani "alışılmadık, ton dışı şiir" (Süreya 2000: 202). Bu değerlendirmeyi yaparken, Ece Ayhan'ın ve Hüseyin Cöntürk'ün görüşlerinden yararlanmakla beraber, müzikten hareketle şiir tanımına ulaşır.

Atonal müzik, alıştığımız müziğin dışında gelişen bir müziktir. Alıştığımız müzik kulağımıza yabancı gelmez. Başlangıcından sonu çıkarılabilir. Nereye ulaşacağı tahmin edilebilir. Müziğin nerede yükselip nerede alçalacağı hissedilir. Atonal müzik ise kulağımıza yabancı gelen bir müziğin farklı tınılardan çalması, notaların birden değişmesi, oluşumunu alışık olmadığımız bir tarzda geliştirmesidir. Bu müziğe yabancı olmamız, daha da ötesi müziğin beklediğimiz tarzda gelişmemesi onu anlamsız

bulmamıza sebep olur. Anlamsız olarak nitelediğimiz bu müzik, sırf biz anlamsız dediğimiz için anlamsız olamaz. Atonal müziğin de kendi farklılığı içinde düzeni ve kuralları vardır; bir kısım notaların bir araya tesadüfen gelmesiyle oluşmamıştır (Süreya 2000: 202).

Müzikte olduğu gibi şiirde de atonallik söz konusudur. Çağdaş şiir çoğu zaman atonaldır. Alıştığımız şiirden farklı bir yapıda, beklemediğimiz bir şekilde gelişir. Okurunu şok eder. Bize yabancı gelse de kendi içinde bir mantığı vardır. Şiir yazılmaya başlandığında hangi anlamı taşıyacağı bilinmez. Tamamlanınca bir anlam çıkar ortaya. Bu da rastlantısal bir anlam arayışını gözler önüne serer. Süreya'nın özlemini çektiği çağdaş şiir budur:

“Tilcikleri alışılmış yerlerinden oynatarak ya da başka bir deyimle tilcikleri özdeğinden kurtararak, yeni perspektifler getiren, anlamı raslansal bütünlük kurmaya dayandıran Ece Ayhan tipi bir şiire, salt tilcikleri özdeğinden kurtarıyor, tilcikleri alışılmış yerlerinden oynatıyor gerekçesiyle ‘şairsiz şiir’ demek, gelse gelse ancak ‘hatıra’ gelebilir, yoksa böyle bir ad kolay kolay takılamaz, takılsa bile bir gerçekliğin ifadesi olmaktan hayli uzaktır bu. Hem mutlaka bir ad takmak gerekiyorsa, atonal müzikle ilgisi bakımından ‘Atonal Şiir’ adı takılabilir belki. Gerçekten ton-dışıdır da ondan.” (Süreya 2000: 202)

Sonuçta, Süreya, hiçbir şey söylemeyen, anlamsız şiire karşı olduğu gibi anlamsız şiirin olamayacağını da düşünür. Şiir eninde sonunda bir şeyler söyler. Ama bu okuyucu tarafından anlamlandırılmayabilir. Bunun en önemli iki sebebi, alışılmadık bir şiirle karşılaşılması ve şairin hayatının iyi bilinmemesidir.

5. 2. İmge

İmge nedir? Bu konuda söylenen sözlerden bazıları şöyledir:

“Jean-Louis Joubert; imge, modern şiirin en önemli ögesidir; hatta bir metin içerdiği imge oranında şiirsel olarak tanımlanır, der.

Aragon: “Sürrealizm denen kötü alışkanlık şaşırtıcı imgenin bozuk ve tutkusal kullanımındır”.

Roger Caillos: “Şiir, bir dize ve imge sanatıdır.”

Reverdy: “İmge zihnin saf bir yaratısıdır.”

Aristoteles: “Bir sözcüğe kendi anlamı dışında bir anlam vermek”tir.

Ezra Pound: “İmge mesajın kendisidir, dilin ötesinde bir sözdür.”

Octavio Paz: “İmge ifade edilmez olanı ifade eder.” (Karaca 2005: 399)

İlhan Berk “Düşünce düzyazıyı kurar. İmge ise şiiri” demektedir (Andaç 2004: 95). Ece Ayhan ise şiirin imgeyle kurulduğunu düşünür. Ona göre “Çağdaş şiir imgeye tanıdığı başatlık ve verdiği görev geçmişlerden daha bellidir, açıktır. Yeni açılımlar, yeni uzanımlar imge yönünde gelişmektedir hep” (Ayhan 1984: 119).

İhsan Turgut: “(İmge) Sanatta gerçekliğin yansıması özgünlüğüdür, onu kavramsal düşünceden ayırt eden şeydir. Bu bakımdan imge, gerçekliğin sanatsal çağrışımıdır. Sanatçının bilincinde tespit edilmiş haliyle, nesnel dünyanın düşünsel ya da ideal bir tablosudur.” (Turgut 1991: 189)

Doğan Aksan: “İmge, sanatçının çeşitli duyularıyla algıladığı özel, özgün bir görüntünün dille aktarılışıdır; bir betimleme değil, öznel bir yorumlama sayılabilir.” (Aksan 1995: 68) der.

İsmail Çetişli imgenin oluşumunu şöyle anlatır:

“Duygu, hayal, düşünce, his soyuttur. Bu soyut haliyle onu anlatmak son derece zordur. Sanatkâr, işte bu noktada imaja yönelir ve duygu, düşünce, hayal ve hislerini müşahhasa taşır. Onu elle tutulur, gözle görünür; rengi, şekli, gölgesi, kokusu, boyutları olan müşahhas bir görüntü veya obje haline dönüştürür ve daha da önemlisi ferdileştirir. Ardından da onu bu haliyle dile döker ki, işte bu imajdır.” (Çetişli 2002: 39)

Nuran Kutlu, imgenin şiirde somutlama işine yaradığını söyler:

“Düşüncenin karmaşıklığı, dolayısıyla dilin belirsizliği, ancak imge yoluyla giderilir; imge bu belirsizliği görüntülediği için, onu en azından somutlaştırır ve daha anlaşılır kılar.” (Kutlu 1996: 81)

Breton, imgenin yakınlaştırma özelliği üzerinde durur:

“O, bir karşılaştırmadan değil, birbirinden az çok uzak olan iki gerçeğin yakınlaştırılmasından doğar. Yaklaştırılan iki gerçek arasındaki ilişkiler ne kadar uzak ve doğru olursa, imge de o kadar güçlü olur. Heyecan vericiliği ve şiirsel gerçekliği de o kadar artar.” (Kutlu 1996: 82)

Süreya, imgeyi şöyle açıklar:

“İmge ne? Tahir Olgun diye bir edebiyat hocası var, kitaplar yazmış. Onun 52 yıl önce yazdığı bir kitabı var: Edebiyat Lügatı’na baktım. İmgeye eskiden ‘hayal’ deniliyor. Hayal... Sözlüklere baktım. Sonra, pratiğini gösterdiği için o Edebiyat Lügatı’na baktım. ‘Hayal’ sözcüğünü ‘h’ harfine almamış. Yani imge önemli değil o kadar. Sözlükte de şöyle yazılı: İmge yan yana gelmesi çok güç olan iki durumun iki nesnenin bir arada adını etme sanatı. Diyelim ki ‘kışla’yı alalım. ‘Kışla’nın imgesini bulmaya çalışalım. Birisi dese ki, ‘Kışlanın yanına bir kuş konu’. İşte eski imge bu... Aslında bu bir şey ifade etmiyor ve bence imge değil. Belki onun önündeki bir dize, ya da onun sonundaki bir dize bunu imge haline, bütünüyle onlarla birleşerek imge haline getirebilir. Ama bir başına değil. Şöyle diyelim: Biri de kalksa dese ki, ‘Kışlanın yanına bir güvercin konu.’ Bu bir imge. Ama güvercinin imgesi. Kışlanın imgesi

değil. Ama biri kalksa dese ki, ‘Kışladan ses geliyor.’ Bu bir imgedir. Bu öyle bir imge ki, Necip Fazıl’ın bir şiirine gönderme yaparak ‘Yemen Türküsü’ne kadar gider.” (Süreya 2002: 192)

Şair kendince tasarladığı evreni imgelerle aktarır.

“İmge bir şeyin daha iyisi, daha kötüsü, daha gerçeği, daha gerçek dışı durumu, daha temiz, daha kirlisi, daha hafifi, daha ağırı, daha... nasıl söyleyeyim, daha kendisi.. Yani daha kendisini bulmaktır imge.” (Süreya 2002: 193)

Süreya’ya göre imgeler havada kalmamalıdır. Her imgenin bir kökeni, dayandığı bir yer olmalıdır. İmgeyi oluşturan unsurlar gerçeğe veya geçmişe dayanabilir. Dayanak noktası olmayan imge, temelsiz bir şiir oluşturur. “Aslında şiir, dil içinde bir dildir ama kuşdili değildir. İmge, mutlaka bir şeyin karşılığı olmalıdır. Kökte bir şeye bağlanmalıdır.” (Süreya 2002: 193)

Şiir, hayatı anlatır. Şair, insanla imgeyi bütünleştirmelidir. İnsana değer verilmeyen bir şiir dünyasında imge görevini yerine getiremez:

“İmge, anlatılanı ve insanın değerlerini sıkı kollamalıdır. Sözelimi, ‘Papağan tek tuşlu bir bilgisayardır’ desek, hem papağanı, hem bilgisayarı, hem de insanı anlatmış oluruz. Ama biri çıkıp bunu ‘Bilgisayar çok tuşlu bir papağandır’ diye kendine mal etse (var böyle şairler), bilgisayarı fazlaca küçümsemiş, bunu yaptığı için de insanı atlamış olur.” (Süreya 2002: 119)

Şairin kelimeyi zorladığı, farklı çağrışımlar geliştirdiği bir dil, imgesiz olamaz. Türk şiiri, çağdaş şiire paralel olarak açılımını bu yönde yapmıştır:

“Şiirde de azalan verimler kanunu var. Dil bir açıdan işlendikçe o alanda elde edilen verimler bir noktadan sonra azalmaya başlıyor. Bu, bir bunalıma yol açıyor. Bunalımlar da yeni şiir alanları, yeni açılar bulunmasıyla sona erer hep. Şiirimizde şimdi yeni bir eğilim başladı. Bir iki yıldır dilin daha iç, daha kesin klişelere değil, daha hafif kalıplara bile sırtlarını çevirdiler...”

Kelimeler bizde de yontuluyor artık. Kelimeler bizde de yerlerinden yarı yarıya koparılıyor, anlamlarından ufak tefek saptırılıyor, yeni yükler yükleniyor kelimelere. Böylece bir kavramın değişik görüntü ya da izlenimleri elde edilerek yeni imajlara, yeni mısralara varılmak isteniyor.” (Süreya 2000: 194)

Klasik Dönem şiiri, “mazmun” temellidir. Batı edebiyatına yönelmemizle birlikte mazmun yerini imgeye bırakır. Görüntüye, hayale dayalı imge gerçeğe her zaman çatışma halindedir. Evreni görünenden farklı algılama imgenin özünü oluşturur. Garip şiiri öykü temelli akılcı bir şiir olduğu için imgeyi kovar. İkinci Yeni, Türk edebiyatına, hiçbir dönemde olmadığı kadar, imgeye dayalı bir ses, bir şiir getirir. İkinci Yeni’yi önceki akım ve hareketlerden ayıran temel özelliklerden biridir imge:

“Daha önce ‘mazmun’ var Divan edebiyatında. Tanzimatçılar bu mazmundan kurtulamadılar aslında. Fakat Cenap Şahabettin’le, sonra Ahmet Haşim’le Türk şiirine imge geliyor. Fakat bizim kuşağın şiire başladığı sırada Türk şiirinde imge yerini yitirmiş. İngesiz şiir yazılıyor. Yani us şiiri... Şiirde öykü ögesi egemen. O sırada bizimki (bizim kuşak) çılgın bir imge gücüyle geldi. Birdenbire imge her yeri sardı.” (Süreya 2002: 192)

“İmgeyi Türk şiirine bizden hemen önce yerleştirmek isteyen şairler, bunu başarıyla kullanan şairler de oldu. Ama bizde bu bir çılgınlık, bir hastalık haline bile geldi. Sonradan, sadece imge değil de, imgeli şiire yönelindi. Ustalar bir tarafa gitti. Bazıları şiiri bıraktı. Fakat genel olarak Türk şiirinin demek ki buna gereksinimi varmış, diyorum.” (Süreya 2002: 193)

Ramazan Korkmaz, Süreya’nın kullandığı imgeyi şöyle değerlendirir:

“Poetik açıdan en makbul imge türü yayılğan imge türüne, İkinci Yeni şairleri arasında en çok Cemal Süreya’nın şiirlerinde rastlarız. San şiirinde alevden bir ata dönüşen soluk, yanan yüz ve sevişmeye dört nala koşan arzu; cinselliği kaba ve tensel bir duyuştan koparıp zorunlu bir ontolojik yönelime dönüştürür. Yayılğan imgenin çok yönlü anlam üreten yapısı, erosun kaba biçimciliğini silerek sürekli çoğalan sezgisel bir kurgu oluşturur.” (Korkmaz 2004: 263)

Sonuçta, Cemal Süreya, çağdaş şiirin imgeye dayandığını düşünür. Ona göre imge, basit bir söz oyunu değil, çağrışım gücüyle birlikte gerçek hayatta karşılığı bulunan bir ögedir. İlhan Berk gibi hayattan kopuk bir imge anlayışına karşıdır.

5. 3. Soyut Şiir- Stilizasyon- Kişilik

İkinci Yeni şiiri soyut bir şiirdir. Şairlerin bu konuda görüşleri ortaktır. Turgut Uyar: “Şiir tepeden turnağa bir soyutlama işlemidir.” (Uyar 1969: 13) der. İlhan Berk: “Soyut bir şiir dili bulmak istiyorum. Düzyazıya çevrilmeyen bir dil bu ya da düzyazıda anlamı olmayan.” (Berk 2001: 31) Edip Cansever, şairin soyutlama ile kişilik kazandığını düşünür: “Sözcüklerin, deyimlerin en soyutuna kadar gitmek bence şairin evreninin zenginliğinin gösterir.” (Cansever 1960: 10)

Süreya da diğer İkinci Yeni şairleri gibi soyut şiirden yanadır. O, birbirine dayanan üç kavram üzerinde ısrarla durur: Soyut şiir, kişilik ve stilizasyon. Çünkü yeni şiir bu üç kavram ile şekillenebilir: “Sanat soyuta doğru gittikçe kişilik daha bir önem kazanıyor. Hatta bir noktadan sonra soyut sanatı ayakta tutan tek şey kişilik oluyor.” (Süreya 2000: 20)

Kalıcı olmak isteyen her şair, soyut şiirden yana olmalıdır. Çünkü şiir soyutlaştıkça şairin kişiliği ortaya çıkar. Şair, stilini ortaya koyduğu oranda kişilik kazanır. Geliştirdiği stilizasyon yani “başka türlü bir ele alış”ı onu kalıcı kılar. Stilini oluşturmak isteyen şair evreni herkesten farklı algılamak ve sunmak zorundadır. Şiiri zorlayan şair, kendine özgü üretken ve doğurgan bir şiire ulaşacaktır:

“Sanatlar, özellikle biçim sanatları soyutlaştıkça kişiliğin önemi, payı artar. Daha doğrusu zaten olan kişiliğin sanatlar soyutlaştıkça daha çok farkına varırız. Diyeceğim soyut olmayan şiirler tam bir kişilik taşımaları da durumu kurtarabilirler. Ama soyut şiirde öyle mi dersiniz. Değil, hem hiç değil. Edip Cansever’in “Kaybola” şiirine bizi bağlayan şey daha çok onun ayrı stilizasyonu oluyor. Stilizasyon, yani başka bir türlü ele alış olmasa şiirde ne bulurduk ki. Soyut şiirde şiir şairden öncedir. Şiiri yaratan, besleyen bir o vardır. O şiiri ancak onunla çözebilirsiniz. Kişilik yeni şiir için her şeydir. Yeni şiir davranışında ancak şiirlerini kişiliklerine yashyabilen şairler seslerini bugünden yarına duyurabilecek, öbürleri bunca gürültüler, kelime yağmaları, mısra talanları arasında toz olup gidecekler. Şiir araçlarıyla oynarken kendini bu konuda büyük bir güçlüğü düşürmekte, ama o güçlük aşıldıktan sonraki durumu çok daha “avantajlı” olmaktadır. Yeni şiirin düzlemi bir incelikler düzlemidir. Şiirsel gerginliğin daha yüksek, şiirsel potansiyelin daha doğurgan, yaratıcı, zengin nitelikte olduğu bir incelikler şiirine doğruyuz.” (Süreya 2002: 21)

Stilizasyonun ölçüsü nedir? Soyut şiir, şiir evreninin gerçek evrenden farklı olmasını öngörür. Kelimelerin formlarıyla oynar, gerçekle bağlarını koparır. Şiirin özü olan kelimeler ne ölçüde gerçekle ilişkilendirilecektir? O halde evrenden soyutlanma nerede başlayıp nerede son bulmalıdır? Şairin tasarladığı evren gerçekle ne ölçüde ilgili olacaktır? Herkesin farklı algıladığı bir evren, şiir kaosuna yol açmaz mı?

“Şiir gerçekle ilgilenir. Gerçeği işler, kalkındırır. Ama Pierre Reverdy’nin lafıyla ‘gerçeğin bir asalağı olmamalıdır’. Şiirde gerçeğe yer var ama şiirin tanımında yok.” (Süreya 2000: 279)

Cemal Süreya soyut şiiri savunsa da salt soyut şiiri kabul etmez. Şiirin resim gibi yüzde yüz soyutlaşmasını benimsemez. Hatta zararlı görür. Kelimeler, karşıladıkları kavramlardan ne kadar soyutlanırsa soyutlansın onları gerçek kimliklerinden koparmak mümkün değildir. Çünkü kelimelerin geçmişleri, çağrışımları vardır. Resimdeki renk sadece bir nitelikken şiirde kelime nesnelere bütün olarak kavrayan canlı bir varlıktır:

“Şu son yıllar resmin olanaklarıyla şiirin olanakları birbirine yakın gelişmeler gösterdi. Ama unutmamalı ki resim resimdir, şiir de şiir. Yeni resmin birimi renktir. Tek boyutlu bir şeydir renk. Şiirin birimi kelime ise bir hacimdir. Ele aldığımız anda

bir tarihi, birtakım çağrışımları, serüvenleri vardır. Onu nice değiştirmiş olursak olalım yine de pek fazla değiştirmiş sayılmayacağız. Renkleri bir ressam bir yüzeye nasıl vurursa vursun, bu o renklerin doğalarına aykırı düşmez. Ama kelimeler eninde sonunda gerçeğin en ufak parçaları oluyor, unutmamalı Hele varlıklara ad olan kelimelerde bu daha çok görülür. Renk bir nitelik olarak gerçeği kavrar, kelime ise çok defa bütünüyle kavramak durumundadır. Resimdeki renk bir izlenim, şiirdeki kelime bir yorumdur. Bir niteliğin izlenimine karşı bütünün yorumu, işte ayrım burada. Kelimeler canlıdır. Soluk alır, kâat oynar, şarap içer, hürlük olsun isterler. Onlarla çok oynayabilir, ezip bükebiliriz, ama kendi doğalarına aykırı düşecek gibi daha fazla kullanırsak, sık boğaz edersek onları öldürebiliriz de. Elimizde kalan parçalar ölü parçalar olabilir. Onun için yeni şiirde, her an şiirsel gerginlik sıfırla en üst sayı arasında gidip gelme durumunda ya da geleneğinde olacaktır...” (Süreya 2002: 21-22)

Süreya şairlerin birbirini taklit edebileceğini ama bunun da bir ölçüsü olduğunu belirtir. Kendi kişiliği çerçevesinde başka sanatçının konularından yararlanmak, bazı biçim değişikliklerinden etkilenmek doğaldır. Fakat bir şairin stilini, metotlarını, biçimlerini alıp kendi şiirinde kullanmak kişiliksizlik belirtisidir. Taklidin, etkilenmenin ölçüsünü aşmaktır:

“Taklit ne idi acaba? Başka bir sanatçının biçimlerini, onun kendine öz metodlarını, stilizasyonunu mu almak, yoksa sadece o sanatçının konularından, bazı genel biçim değişikliklerinden mi faydalanmak.” (Süreya 2000: 204)

Süreya şairlerin birbirinden etkilenmesini gerekli görür. Diğer şairlerden etkilenen şair, onlardan şairlik adına yararlanır. Birikimini kişiliğiyle yoğurur ve orijinal bir bileşimle stilini oluşturur. Artık etkilenme sona ermiş ve şair kendi havasını oluşturmuştur. Süreya, bunun en güzel örneğini Cahit Sıtkı’da görür. Cahit Sıtkı, Baudelaire’den, Verlaine’den, Mallarme’den etkilenmiştir. “Etkilerin de bir çağı, bir dönemi oluyor.” (Süreya 2000: 207) Etkilenme dönemi bitince şiir yazarı şair olur.

Süreya, taklidin kişiliksiz olmasını son derece tehlikeli bulur. Etkilenme şairin kişiliğini geliştiren önemli faktörlerdendir. Şair kişiliği ile birikimini birleştirir, şair olur. Ama kişiliksiz yapılan taklit orijinalin yozlaştırılmasından ibarettir:

“Taklitte etkinin ayrı ayrı şeyler olduğu yeni bir gerçek değil. Taklit olumsuzdur, etkilenmenin ise yerine göre bir faydası vardır. Taklit etkilenmenin bir noktadan sonraki soysuzlaşması oluyor galiba” (Süreya 2000: 205)

Şair, çirkin şiir olduğunu söyler ve kabul eder. Kabul etmediği kişiliksiz şiirdir. Yani bire bir kopyalanan, basit değişikliklerle kişilik gösterisi yapılan şiir: “Çirkin dayanılıyor da, nedense bir şeyin sonradan çirkinleştirilmesine dayanılmıyor.” (Süreya 2000: 247)

Sonuçta, Süreya, şiirin soyut olmasını ister. Somut şiir evrenle, mantıkla uyumludur. Soyutlanan eşya şairin ona giydirdiği kişilikle var olur. Bu da şairin stilini, evreni yorumlayış tarzını ortaya koyar. Süreya'ya göre şiir gerçekten yararlanmalı ama onun asalağı olmamalıdır. Bununla birlikte, salt soyut şiire de karşıdır. Şiir dil içinde bir dildir ama kimsenin anlamadığı kuş dili de değildir.

6. ŞİİRDE İÇERİK

6. 1. Cinsellik

Şiirde cinsellik niçin yer alır? Şair, şiirinde niçin erotizmi kullanmalıdır? Süreya, bu soruları cevaplarırken insandan yola çıkar: Şiirin merkezinde insan varsa, onun ilgilendiği, yaşadığı, her şey şiirin konusu olmalıdır:

“Edebiyat, insan bilincinin yüce bir durumudur. İnsan doğasında bulunan hiçbir şey ona yabancı kalmaz. İnsanın bir cinselliği varsa, niçin yadsıyalım onu? Hem, istesek de, yadsıyabilir miyiz bakalım? Sanatçı onu anlatmaktan, insanın onunla da gelen özünü açıklamaktan nasıl vazgeçebilir? Kısacası, hayatta müstehcen durumlar oldukça, müstehcen edebiyat da, müstehcen sinema da olacaktır.” (Süreya 2005: 282)

Süreya, erotik edebiyatı edebiyatın alt birimi olarak görür. Bu yüzden erotizmi çok yüceltmek de değerini alçaltmak da yanlıştır:

“Yine de erotizmi her şeye başat olabilecek bir noktada düşünmemek gerek. Erotizmi yeni bir kültür gibi ele almak yanlıştır. Evet, ‘epik’ gibi, ‘mistik’ gibi, bir de ‘erotik’ vardır. Ama onu olduğundan çok büyütme kalkmak doğru olmayacaktır.” (Süreya 2005: 282)

Kültürümüz gereği erotizm, görmezden gelinmiş, bastırılmıştır. Şiirimizde de yeri çok sınırlıdır. Süreya, erotizmin edebiyatımızdan dışlanması sakıncalı görür:

“Erotizmi yasaklamak, edebiyatın onsuz olmasına çalışmak da türlü tepkiler yaratıyor. Bu durumda cinselliğe koşullanmış bir edebiyata yol açılmış olabilir. Ayrıca Danimarka gibi kimi ülkelerde, erotik yayınlar, en iyisinden en kötüsüne kadar, serbest bırakıldığında, toplumsal planda olumlu sonuçlara ulaşılmıştır. Bu ülkede ilk sıralarda okur sayısı korkunç ölçüde artmışsa da sonra sonra giderek bir eksilme baş göstermiş, daha önemlisi, cinsel suçlar da azalmıştır.” (Süreya 2005: 282-283)

Cinsellik, Türk toplumunun bilinç altındadır. Toplumun ahlakî yapısı erotizmi geri plana iter. Cemal Süreya’ya göre, cinselliğin dışlandığı bir edebiyat kabul edilemez. Aşkın olduğu yerde cinsel aşk olacaktır. Bilinç altı hapishanesinden çıkmayı bekleyen cinsel birikim uygun ortamda -özellikle şiirde- belirecektir. Türk şiirinde erotizm Yahya Kemal ve Ahmet Haşim ile başlar. İkinci Yeni kuşağıyla zirveye çıkar. İkinci Yeni ile şiirde erotizmden erotik şiire geçilmiştir:

“..... Edebiyatımızdan on güzel şiir seçsek bunun altısı yedisi kesinکه aşk şiiri olacaktır. Cinsel aşka gelince bunların edebiyatımızda geçişi yenidir. Yahya

Kemal ve Ahmet Haşim'le başlar, ama asıl bizim kuşakta ağırlık kazanır. Toplumumuzda cinsel güdü, baskılardan ötürü, çok büyük ve karmaşıktır. Bu bakımdan aşkın cinsel yanının şiire yansımaması düşünülemez. Cinselliği bütünüyle bir yana atan bir edebiyatın gerçekçi olamayacağı kanısındayım.” (Süreya 2002: 49)

Süreya, pornografiden farklı olduğunu savunduğu erotizmi sanat eserinde yüceltir. “Pornografi, başarıya ulaşamamış erotizmdir.” (Süreya 2005: 47) diyen şair, erotizm ile sanat eseri arasında doğrudan bir bağ kurar. Pornografi ise sanat eserinde bulunmaz.

Her şeyden önce erotizm, maddî kaygılarla yapılmamalıdır. Yani para için yazılmış erotik yazılar, çizilmiş resim veya karikatürler erotik değil, pornografiktir.

Süreya'ya göre bir eserin erotik mi pornografik mi olduğunu sanatçının takındığı tavır belirler. Eğer ortaya bir sanat eseri çıkmışsa bu erotiktir. Porno olamaz. Fakat erotik diye başlanan birçok eser, düzeyi tutturamadığı için pornoya kayar: “Baştan erotik olsun diye yazılmış yapıtlar genellikle porno düzeyinde kalma durumundadır. Kendini kapıp koyuvermiş bir cinsellik erotik değildir.” (Süreya 2005: 47-48)

Sonuçta, Cemal Süreya, kendi şiirinin en önemli izleğini erotizm olarak görür. Niçin erotizmi işlediğini de insanın her yönüyle şiirde yer almasını arzulamasına bağlar. Cinsel yönü olmayan edebiyatın gerçekçi olamayacağını düşünen Süreya, kendini kapıp koyuveren cinselliğin (porno) şiirde ve sanatta işinin olmadığını belirtir.

6. 2. Humor

Humor nedir?

“Ben humor'u burada kaba güldürü ya da kara eğleni karşılığı olarak almıyorum. Sanat yapıtındaki ince, seçkin espri benim demek istediğim.” (Süreya 2000: 195)

Süreya, “humor”un şiirimize Garip'le birlikte girdiğini söyler. Garip, espriyi hikâyeyle birlikte verir. Yani hikâye esprilidir. Bununla birlikte Orhan Veli ve Garip'in zekâyı fazlaca zorlamadığını düşünür. Süreya'nın özlediği soyut şiire bağlı humor, İkinci Yeni ile edebiyatımızda yerini almıştır.

Süreya, ince espriyi günümüz sanatının vazgeçilmezi olarak görür. Çağdaş şiir, okurunu şok etmek ister. Bu da sanatta zekânın payını artırır. Sanat eserinde zekânın zorlanması şairi humora (ince espriye) götürür. Humor varsa sanatçının eseri üzerinde çokça düşündüğünü, zekâsını fazlasıyla kullandığını gösterir: “Zekânın sanatta tek belirme

şekli humor mu demek istiyorum. Değil elbet. Değil ama ne de olsa humor çok şeydir.” (Süreya 2000: 196)

Humor, aykırılıktan, yabansılıktan doğabilir. Ama onun asıl kaynağı gelenektir. Süreya, kişiliğin kaynağında olduğu gibi humorun kaynağını da geleneğe bağlar. “Sanatta, özellikle şiir sanatında, humor gelenekten doğar.” (Süreya 2000: 275) Önemli olan humorun sürpriz tadında olmasıdır. Bu da zekânın dili işlemesiyle mümkündür. “Dilde zekâ yangınları çıkarmak”, dilin imkânlarını zorlamak, yeni ve farklı çağrışımlar aramaktır. Yani soyut şiirle farklı açılımlara yönelmektir. Seçkin espri, dili soyutlamanın en güzel yollarından biridir:

“Niye mi humor halis bir soyutlayıcıdır? Vurur ve belirtir. En soyut bir bölgede ondan yardım umabilir, oradan alınızın akıyla dönebilirsiniz. Hele bir de kişiliğiniz varsa işiniz iş.” (Süreya 2000: 196)

Sonuçta Süreya, çağdaş şiirin okuyucuyu şok etmek istediğini ve zekaya dayandığını belirtir. Humor ise okuyucuyu şok etme yollarından biridir. Süreya şiirlerinde de humoru çoklukla kullanmıştır.

6.3. İroni

Süreya, şiirde ironi için iki şart arar: Birincisi, sanatta yeterli bir düşünce ortamının bulunmasıdır. Belli bir gelişmişlik düzeyi tutturulduktan sonra ironi gerçekleşebilir. Toy bir sanatta ironi yapmak neredeyse imkânsızdır. İkincisi şairin ironiyi, “sağlam bir bilinçle” yapmasıdır. İroni yaptığını bilmeden ironi yapılmaz:

“İroninin var olması için bir sanatta düşünce ortamının bulunması yetmez, o ortamın belli bir gelişme düzeyine varması, zenginleşmiş, her türlü çağrışım örgüsünü kurmuş olması da gerekir. İroniye şiirin belli bir gelişim düzeyinden sonra rastlanabildiği de bir gerçek.” (Süreya 2000: 139)

Yeni Türk şiiri, bu iki şartı sağlayamadığı için ironiyi geliştirememiştir. Divan edebiyatı kendi kuralları ve gelişmişliği içinde ironiye yer verir. Arkadan gelen Tanzimat ve Servet-i Fünûn edebiyatı belli bir gelişim düzeyinden uzak olduğu için ironide başarısızdır.

Servet-i Fünûn sonrası ironik davranışlar genel çerçevede taşlama niteliği taşır. Süreya bu durumu “bir çeşit mizah için mizah çabası” olarak değerlendirir.

İronik öge, Mehmet Âkif'te farklılık gösterir. Zira diğer sanatçıların ironiyi kullanamamasının temelinde birinci sebep ağır basarken, Âkif'inde ikinci sebep vardır:

“Yalnız Mehmet Âkif'te sadece kendi şiiriyle açıklayabileceğimiz ironik bir tavır buluyoruz. Birçok şiirinde kendini alaya alan bir ermiş tavrı var onun. Ne var ki Mehmet Âkif'in bunun bilincinde olduğu söylenemez.” (Süreya 2000: 140)

Süreya'ya göre Yeni Türk şiirinde ironi, Garip'le başlar. Garip şiiri, eski şiirimize savaş açmıştır. Orhan Veli, kavgasını eski şiirin zıddını yapmak üzerine kurar. Geleneği yıkarken kullandığı silahlardan biri de alaydır. Onda Ahmet Hamdi'nin “Minarelerin en ilahisi”, “Lapinaların en hârelisi” olur. Haşim'in “Göllerde bu dem bir kamış olsam” mısrası “Rakı şişesinde balık olsam” ile değiştirilir. Garip şiiri nihilizmin etkisiyle de hayatı alaya alır. Bu alaya alış her şeye yöneliktir. Yeni ama savaşçı bir tavrı alay etmektir söz konusu olan:

“Eksik ve kopuk veriler halinde bir nihilizme ilişkin bazı gösteriler içinde İkinci Dünya Savaşı öncesinin çocuk melankolisini yeni ve kayıtsız bir humor'a dönüştürür, söz oyunlarından, şairane'den soyundurulmuştur.” (Süreya 2000: 154)

Cemal Süreya şiirinde de ironi bulunur. Ona göre, Orhan Veli'nin alayı satiriklidir. Kendisinininki ironik. (Süreya 2002: 98)

Kısaca, Cemal Süreya, modern Türk edebiyatında ironinin Garip'le başladığını söyler. Çünkü ironi için iki şart gereklidir. Çağrışım gücüne sahip zengin bir dil ve ironinin bilinçli yapılması. Bunlar olmadığı için ironi edebiyatımıza çok geç gelir.

6. 4. Türk Şiirinde Sevgili

Fuat Köprülü, “Edebiyat Tarihçiliğinde Usûl” makalesinde, milletin edebiyat tarihinin toplumdaki zihniyet değişimini gösterdiğini söyler. Türk edebiyatının sevgiliye bakışını inceleyen Süreya, sevgili üzerinden şiirimizdeki değişimi gözler önüne sermekle beraber toplumun geçirdiği değişimi de aktarır.

Süreya'ya göre Divan şiiri, imparatorluk şiiridir. İmparatorluğun üç kıtada at koşturması şairin mevcut düzeni benimsemesini ve onunla övünmesini sağlamıştır. Divan şairi sevgilinin karşısında bir köledir; sevgiliye padişah. Onun kaşlarını çatmasıyla yıkılır, bir tebessümüyle dünyalar onun olur. Sevgili, insanüstü bir varlıktır.

Bir hayaldir, ama farklı bir hayal. Divan şiirinde önemli olan şiirdir. Ne anlattığı ikinci plandadır. Muhteşem ve süslü bir dildir, bir sanat gösterisidir Divan şiiri. İmparatorluk gibi görkemlidir:

“Sevgili, yalnız bir kadın değil, zenginlik, görkem, hâkimiyettir aynı zamanda. Divan şiirinde belli bir kadın için yazılmış şiir yoktur; adı da yoktur sevgilinin. Psikoloji yoktur. Erotizm yoktur. Bütün Divan şairleri aynı sevgiliye tutkundurlar sanki. Çünkü tek bir sevgilide olanı değil, çağın ortak beğenisine göre, üstünde bütün güzellikleri taşıyan varsayılmış bir sevgilide olması gerekeni anlatmaktadırlar; sevgiliyi değil, sevgili kavramını anlatmaktadırlar.” (Süreya 2000: 30-31)

Halk şiirimizde köylü kıızıdır sevgili. Sevgili de değildir aslında şairin yâridir. Her köyde bir yâri vardır Karacaoğlan'ın. Çokeşli bir yapı arz eder. Adı yoktur sevgilinin. Daha doğrusu adı çoktur. Yâr, çoğu zaman vefasızdır. Kaçar gider.

Osmanlı, Karlofça'dan itibaren toprak kaybetmeye başlar. Gerilemeye çözüm bulmak isteyenler Batı'nın rehberliğini kabul etmiştir. Aydınlar ve şairler de Batıya yönelmişlerdir.

Batılı yönseme, siyasetimizden şiirimize kadar her alanda etkisini gösterir. Tanzimat şairi önce şiirsel özü değiştirmeye uğraşır. Bulanık bir öz getirilir şiire. Beyit yıkılır şiirsel yapı bütün olarak değerlendirilir. Süreya, Tanzimat şairlerinin şairden çok siyasetçi olduğunu söyler. Onlar eğitmendir, öğretmendir. Toplumunu doğru yola yönlendirmeye çalışan gönüllüler...

Tanzimat şiirinde sevgili Divan şiirinin etkisindedir. Ziya Paşa ve Muallim Naci Divan edebiyatına bağlı kalır. Namık Kemal, sevgilisini Divan edebiyatından alır. Aşk şiirleri eski şiir doğrultusundadır. Diğer şiirlerinde devrimini gerçekleştirmeye çalışır. Hâmit ve Ekrem, şiirsel ayrıntıyı aşk üzerine kursa da sağlam değildir. Tanzimat şiirinde aşkın yeri oldukça geridedir.

Tanzimat şairlerimiz, genel itibarla, aşk şiirlerinde klasik şiirin etkilerini üzerlerinde taşıyalar da sevgilinin durumu değişmiştir artık:

“Sevgili yeryüzüne inmiştir artık. Artık hükümdar, padişah değildir. Siyasal ve yönetici kadroda yer almış aristokrat bir Osmanlı aydınının sevgilisidir. Nedime-i vicdan'dır. Kadındır. Yürür. Çocukları vardır.” (Süreya 2000: 32)

Servet-i Fünûncular, istibdat döneminin de etkileriyle melankolik bir edebiyata yönelir. Biçimcidir. Süreya, Servet-i Fünûncuları “içeriği geliştirmedikleri” için eleştirir. Tanzimat'la başlayan içerik reformu, yarıda bırakılmıştır. Biçim arayışları özün geriye itilmesine yol açar.

Servet-i Fünûn şairi melankolik ve romantiktir. Kibar bir beyefendidir. Âşık olduğu kadını uzaktan sever. Platonik bir sevgidir onunkisi. Kadın nahiftir, zariftir. İstanbulludur ve boğazda oturur. Etrafta sevgili olmayan bir sürü kadın vardır. Bunlar sevgilinin aksine canlı, kıpır kıpır kadınlardır. Şairin aşkı son derece temizdir. Tensel aşk düşünülemez bile.

Yahya Kemal ve Ahmet Haşim, şiirimize ilk kez erotizmi getirir. Servet-i Fünûncuların melankolik aşkı yerini tutkuya bırakır. Sevgili insanî özellikleriyle - bilhassa dişiliğiyle- ön plandadır. Yahya Kemal, imparatorluk ile kadın arasında bağlantı kurar. İmparatorluğun görkemli dönemlerinin bitmesi gibi kadının gençliği gitmiştir. Artık tensel tatlar unutulmuş yerini anılara bırakmıştır:

“Aşkın büyük bir tutku olması ya da büyük bir tutku halinde şiire akması ilk Yahya Kemal’de ve Ahmet Haşim’le başlamıştır. Sevgiliyle yatılabilmektedir artık. Ağzında kanlı bir gül vardır sevgilinin; öptükçe susatan bir öz vardır. Yahya Kemal’de sevgili çok diri ve çok dişi bir kadındır (solgun da olsa); Boğaziçi’nde büyük ve adı belli bir köşkte oturur.” (Süreya 2000: 411-412)

“Ahmet Haşim kıskançtır, utangaçtır; sevgilisinin kim olduğunu, nerede oturduğunu söylemez; aşk iradenin dışında işlemektedir, iksirdir, dönüşsüz bir karanlığa çeker insanı, daha doğrusu onu.” (Süreya 2000: 33)

Süreya, Yedi Meşale şairlerinin savaşın getirdiği olumsuz psikoloji ile sevgiliyi aradıklarını söyler:

“Sabri Esat Siyavuşgil, çektiği manzara fotoğraflarına bazen kadınları da almakta; Cevdet Kudret çocuk melankolisi ile ölüm korkusu arasında gidip gelirken aşka vakit bulamamakta; Yaşar Nabi’nin yüreği ‘usulca kımıldamakta’; Ziya Osman ‘meşru sevgili’yi aramaktadır.” (Süreya 2000: 35)

Hececiler şiire Anadolu’yu getirir. Heceyle yazarlar. Ama yazdıkları aşk şiirleri oldukça yapmacıktır. Süreya, Hececilerin iki tür aşk şiiri yazdıklarını söyler. Birincisi şairin İstanbullu güzele aşkıdır. İkincisi Çoban Ahmet’in köylü kıza aşkı. Burada dikkati çeken şairin Anadolu’lu bir sevdiği yoktur:

“Köylü kızına karşı birinci kişi ağzından aşk şiiri söylemekten çekinilir genellikle. Ona Çoban Ahmet âşiktir, şair bunu üçüncü kişi olarak, bir tanık olarak anlatır. Böylece hece şairi köyden, yani Cumhuriyet’in eyleminden söz açmış olmakta, milletvekilliği görevini yerine getirmektedir.” (Süreya 2000: 34)

Süreya’ya göre Yahya Kemal ve Ahmet Haşim sonrası, özellikle ilk hececilerde (Beş Hececiler), aşk şiiri düşüş göstermiştir. O, hecenin ikinci kuşağını daha çok beğenir. Kısakürek, Tanpınar, Kamu, Dıranas, Tecer:

“İkinci Dünya Savaşı’nın hemen öncesine rastlayan dönemde bu şairler aşk temasını değişik ve güzel biçimlerde işlemişlerdir. Hecenin doruğudur onlar.” (Süreya 2000: 34)

Necip Fazıl’da kadın mistisizmle, kaçışla, mekânla ilgilidir. Tanpınar’da hayata renk katan bazen de hayat olan bir ögedir. Dıranas’ta güzeldir, ahenktir, her şeydir. Tecer’de düşten çıkmış bir kasaba güzeldir.

Süreya, Nâzım Hikmet’i her zaman ayrı bir yere koymuştur. Günümüz şiirini etkilediğini düşündüğü üç isimden biridir ve birincisidir o. Nâzım, aşkı ile davasını birleştirmiştir. Sevgili artık karısıdır, dava arkadaşındır. Nâzım’ın bu eğilimi daha başka dava şairlerince de devam ettirilmiştir:

“Aşka arkadaşlık, dostluk, dayanışma ögesini ilk katan şairimiz Nâzım Hikmet’tir. Karı ile sevgili ilk kez onda birleşiyor. Umudun, beklemenin, yaşama özleminin simgesidir aşk. Hapishanede yazdığı şiirlerdeki aşk teması çok ilginçtir bu bakımdan: sanki işe gitmiştir de dönecektir, sanki iş için başka bir kente girmiştir de dönecektir, karısı onu beklemektedir.” (Süreya 2000: 35)

Orhan Veli ve arkadaşları birkaç devrimi birden gerçekleştirir. Günlük dili kullanır, küçük insanı şiirlerine taşırlar. Orhan Veli aşka öncelilerden farklı olarak geleneği yıkmak için bakar. Aşk önemli değildir. Gelenek, sevgiliyi baş tacı yapmıştır. Orhan Veli onu sıradanlaştırır:

“Bazen bir şoförün karısıdır, bazen rejide çalışan bir işçidir, bazen okumuş bir memur kızıdır. Bazen de şairin karısıdır. Gerçek bir insandır, erdemleriyle, kusurlarıyla, güzellikleriyle, çirkinlikleriyle. Çoğunca aşk küçümsenmiş, bir sokak hovardalığına indirgenmek istenmiştir. Bu bakımdan Garip şiirini izleyen birçok şairin tutumları, aşk konusunda da eski biçimlerin tersini uyguladıklarından, bütün bütüne biçimci bir görünümde olmuştur.” (Süreya 2000: 35-36)

İkinci Yeni, Yahya Kemal ve Ahmet Haşım’ın açtığı yolu genişletir. Şiirde erotizm, erotik şiire dönüşür. Erotizmin her şeyini yaşar. İnsan sevdiğiyle yatmayacaktır da kiminle yatacağı, diye düşünür şair. Tensel aşk, her şeyiyle deşifre edilir ve aktarılır. Süreya, edebiyatımızda erotizmin bulunmamasını büyük bir eksiklik olarak görür. Hele estetik kaygılar yüzünden şiirin erotizmden bahsetmemesi, görmezlikten gelmesi, hatta tersinin yazılması kabul edilemez:

“Erotizmin şiirimize zengin ve şairden şaire farklı biçimlerde girmesi 1950-1955 yıllarından sonra olmuştur. Cinsel gerilime, hatta cinsel birleşmeye iyice yaklaşmaktadır bugünün şairi.” (Süreya 2000: 36)

Sonuç olarak, Divan şiirinden İkinci Yeni'ye kadar sevgili farklı şekillerde karşımıza çıkar. Sevgili padişahken, bir dediği iki edilmezken haz aracı olmuş; hatta sokak kadınlığına düşmüştür. Batı menşeli değişim toplumu maddiyatçı yaptığı gibi, sevgiliyi de bu bağlamda değişime uğratmıştır.

6. 5. Şiir - Felsefe İlişkisi

“Türkiye’de şiir nicedir felsefenin de yerini tutmakta.” (Süreya 2002: 227)

Türk insanı her şeyini şiirle ifade etmiştir. Bu da şiirin bütün sanatların önünde gelişmesini sağlar. Şair, şiirin bu durumunu insan ilişkilerinin bir neticesi olarak görür:

“Ülkemizde şiirin kullanım değeri öteden beri çok büyük. Bir kişi ölür, tarih düşülür; bir çeşme yapılır, üstüne beyit yazılır. Diyebiliriz ki hiçbir ülkede bizimkinde olduğu kadar şiir söylenmemiş, yazılmamıştır.

Kavimler Kapısı Cumhuriyeti... Gerçek adı budur ülkemizin. Düşünceden önce gelmiş insan ilişkileri. Şiire götürür bu. Sanata, ama en önce şiire götürmüştür.” (Süreya 2002: 227-228)

Süreya, Türk toplumunun düşünceyi geri plana ittiği kanısındadır. Çünkü toplumumuz duygularla kendini ifade eder. Bu da düşüncenin şiirleşmesine sebep olur. Düşünce gelişmeye de şiir, atılımını her an sürdürmektedir:

“Türk insanı kendini henüz düşünceyle değil, duyguyla dışa vurabilmekte. Bu, şiirin işine geldiği gibi onda düşünce kıvamı da yaratıyor zorunlu olarak. Bugün hiç çekinmeden söyleyebiliriz. Türkiye’nin sesi şiirdedir.” (Süreya 2002: 183)

Bu durum şiire avantaj sağlamakla birlikte düşünce boyutundaki bütün problemler şiir üzerinden çözülmeye çalışılmaktadır:

“Ülkemizde şiir bir bakıma felsefenin de yerini tuttu. Şu da var; şiir az gelişmiş ülkelerde büyük olanak. Bizim insanımız kendisini henüz düşünceyle değil, duyguyla dışa vurmakta. Bu da şiirin işine geliyor.” (Süreya 2002: 209)

Şiirin duyguyla beraber düşüncenin de merkezi olması bir tür karmaşaya da yol açar. Şiirin ne olduğu, ne olması gerektiği gibi konular sürekli tartışılır. Felsefenin yavaş yavaş gelişmesiyle düşünce yükselişe geçer. Şiirden sıyrılıp kendini düzyazıyla ifade eder:

“Siz Türkiye’de şiirle dışarı vurabiliyorsunuz. Oysa bunları farklı şeylerde dışarı vurabilmeliyiz, hele bu çağda. Felsefe ile vurabilmeliyiz. Şiir, Türkiye’de felsefenin de yerini tutmuş. Felsefe olmamış, düşünce olmamış. Böylece şiir olmaktan

da çıkmış bir yerde. Başka şeylerin yerini de tutmuş. Ama bu karışıklık ona başka bir şey de getirmiş. Bazen dezavantajlar avantaj haline gelir. Düzyazının bugünkü yükselişi çok olumlu bir şey. Düzyazı düşünce demek.” (Süreya 2002: 210-211)

Süreya’ya göre 1930’dan başlayarak her edebî tür yavaş yavaş kendi bağımsızlığını ilan etmiştir. Bu değişimden şiir de nasibini almıştır. Artık düşünce, şiirden çok düzyazı türleriyle ifade edilmiştir:

“Sanatların ayırıcı nitelikleri daha çok bu son dönem içinde belirmiştir; sorunlar ortaya çıkmıştır; daha doğrusu yapıtlarla örnekler verilmiştir; edebiyat, deneme gibi, eleştiri gibi dallarını yaratmaya gitmiştir; akımlar, ayrı ayrı yönsemeler belirmiştir; dünya edebiyatının türlü sorunları öğrenilmiş, hiç değilse büyük bir kısmına tanık olunmuştur. Edebiyat, düşünmeyi öğrenmiş, birleşik kaplardaki sıvı örneği dünya edebiyatının yönsemelerine karşı duyarlı olmuştur.” (Süreya 2005: 386)

Ülkemizde romanın geçmişi iki yüzyıldır. Şiir ise köklü bir geleneğe sahiptir. Bu yüzden şiir başka türlerin de anası olmuş. Batıya yönelmemizle birlikte yeni türlerle tanışılmıştır. Bu türler acemilikten sıyrılıp olgunlaştıkça birbirinden kalın çizgilerle ayrılır. Artık düzyazı türleri şiirden ayrılmış ve kendi yörüngelerine oturmuştur. Şiir, sadece şiirdir artık. Birbirinden ayrı olsa da düzyazının kökeninde şiir vardır. Düzyazı, özellikle roman, günümüzde de şiirden izler taşır:

“Az gelişmiş ülkelerde başka sanat türleri de şiiri doğrudan doğruya kaynak almaktadır. Türkiyeli Yaşar Kemal’in, Guatemalalı Asturias’ın, Meksikalı Juan Perez’in romanlarına bakınca bunu görüyoruz.” (Süreya 2002: 43)

Sonuç olarak Süreya, 1930’lara kadar felsefenin şiir içinde verildiğini söyler. Süreya’ya göre şiir, duygunun olduğu kadar düşüncenin de merkezidir. 1930’lardan sonra felsefenin bir bilim olarak yerini almasıyla beraber düşüncenin düzyazı aracılığıyla ifade edildiğini belirtir.

7. ŞİİR VE İDEOLOJİ

7. 1. Türk Şiiri ve Siyaset

Süreya, şiirin mevcut düzene karşı çıktığını her fırsatta dile getirmiştir. Nedir şiirin amacı? Süreya'ya göre şiirin hedefi, dünyayı değiştirmektir. Sınıfsız, sınırsız bir dünya için çalışmalıdır. Zulmün kalktığı, adaletin kök saldığı bir dünya için çalışmalıdır. Bunu nasıl başaracağını şair şöyle ifade eder:

“Şiir dünyayı değiştirmenin araçlarından biridir. İnsan, şiirle ‘yeri ve formülü’ bulacaktır. Şiir, insan bilincini daha ilerde bir yere atacak, insana yeni duyular, yeni nitelikler kazandıracaktır. Var mıdır böyle bir hayat? Vardır böyle bir hayat. Olacaktır. Nerval’in çıldırmadığı, Mayakovski’nin kendine kıymadığı, Lorca’nın kurşuna dizilmediği bir hayat.” (Süreya 2000: 105)

Şair, siyasetle iç içedir. Şairin aydın tavrı çerçevesinde şiirin kurulu düzene karşı çıkması toplumsal sorunlarla ilgilenmeyi gerektirir. Her şair içinde bulunduğu toplumdan etkilenir. Şair, toplumun dertlerinden, sıkıntılarından uzak duramaz. Elbette ki onu şiirine taşır.

Şairin siyasal bir tavrı vardır. Süreya, bu tavrı geneller. Her şairin bir siyasal tavrı olduğunu ve bunu eserine aktardığını söyler. Fakat bu aktarım iki türdür. Ya doğrudan doğruya siyasal bir kimlikle ortaya çıkar. Hayatıyla düşüncesini bütünler, eserine aktarır. Ya da içinde bulunduğu siyasal ortamı, kültür ortamını şiiriyle aktarır. İnsan topluluklarının özellikleri dile getirilir:

“Her sanat yapıtının siyasal bir anlamı vardır; belli bir sınıfın, belli bir hayat görüşünün koşullarıyla yüklüdür; belli hayat ve kültür değerlerini taşır. Ne var ki burada siyasal deyimini geniş anlamdadır, daha çok tarih açınsındandır, tek eserden çok bir sanat kuşağına bakıldığında daha çok doğrulanır.” (Süreya 2000: 49)

Süreya, Batı etkisindeki sanatın gerçek çizgisinden uzak bir yapıda geliştiğini savunur. Osmanlı, kendi içinde karmaşık, bir o kadar da kuralcı bir sanata sahipti. Batıya yönelmemizle birlikte sahip olduğumuz değerler reddedildi. Yerine tam kavranılmamış, oluşum şartları iyi değerlendirilmemiş bir medeniyet, bir sanat ithal edildi.

Süreya, Tanzimat’tan bu yana şiirimizde siyasal şairlerin bulunduğunu belirtir. Hatta şiirimizde siyasal şairler geleneği kurulduğunu söyler. Tanzimat’tan itibaren aydın, reformist bir tavır içindedir. Şair, toplumsal ve siyasal değişimden uzak duramaz.

Kalemimi bu değişim doğrultusunda kullanır. Gerek kişiliği gerekse şiirleri bu değişimde öncü rol oynar. Hatta ona yön verir. Tanzimat'ı takip eden dönemlerde de şair siyasetin merkezinde olacak, halkı otoriteye karşı bilinçlendirecektir.

Her dönem, siyasal çatışmalara uygun siyasal şiirini üretir. Şair-siyaset ilişkisi gelenek halinde günümüze kadar devam eder. Âdeta her siyasal dönem kendini karakter abidesi bir şairle ifade etmiştir: “Tanzimat düşüncesi kendini Namık Kemal’de özetlemiştir. Meşrutiyet, Tevfik Fikret’i yaratmıştır.” (Süreya 2002: 62)

Süreya’ya göre Türk şiirinde siyasalın görünmesi iki türdür. Ya şair siyasaldır ya da şiiri. Her dönem kendi yapısı içinde siyasal şiir ve siyasetçi şair üretmiştir. Fakat bunların birçoğunda görülen ortak özellik, şiirlerinde ideolojilerini ayrıntılarına inerek vermemeleridir. Tanzimat, Namık Kemal’de var olmuştur. Namık Kemal, sosyal şiirlerinde siyasal konuları herhangi bir öge gibi kullanırken, aşk şiirlerinde geleneğe bağlıdır. Şiirinde siyasal bir girişim içinde değildir. Siyasal ayrıntılarına kadar veren Fikret’in şiiri, siyasal söylemin altında ezilmiştir. Mehmet Âkif de ayrıntılara iner; ama günlük olayların ayrıntılarında soluk almayı tercih etmiştir. Siyasal bir yönsemeye girmez. Yahya Kemal, Osmanlı duyarlılığına dayanır ve şiirlerinde siyaseti dolaylı yollardan işler. Bu şairlerin yanı sıra Necip Fazıl, Ziya Paşa, Süleyman Nazif, Hüseyin Siret, Rıza Tevfik vb. kendi dönemlerinde siyasal şiire yönelmişlerdir.

Süreya, Türk şiirinde siyasal tavrı incelerken şu tespitte bulunur: Siyasetçiler ile aynı dönemde siyasetle uğraşan şairler birbirlerini tamamlamışlardır. Yani şair, ülkedeki siyasi havayı desteklemiştir.

Namık Kemal, Tanzimatçılardan farklı düşünmez. Fikret, dönemindeki Meşrutiyetçilerle birlikte; yeni değerlere sahip çıkar. Cumhuriyet şairi, rejimin ilk döneminde, Atatürkçü düşünce ekseninde hareket eder: “Cumhuriyet şiirinin 1940’lara kadar uzanan dönemi devrimci olmaktan çok, onaylayıcı bir nitelik taşır.” (Süreya 2000: 51)

Siyasal şiirde değişim Nâzım Hikmet’le başlar. Nâzım onaylamaz, sorgular. Tasdikçi değil, devrimcidir. Hayatıyla devrimi yaşarken düşüncesini şiirleriyle işler. Diğer şairlerdeki düşüncenin havada kalışı yoktur onda. Süs ve biçim olarak kalmaz. Şiirin can damarı olur. Ama bu can damarı sıcak ve usta bir dille işlenmiştir:

“Nâzım Hikmet’in önemi şurda: Bir devrim düşüncesini toptan üstlenmiş ve sonuna kadar götürmek cesaretini göstermiştir. Nâzım Hikmet, şiirini hayatıyla tam doğrulamış bir şairdir. Ama daha önemlisi siyasal tutumdaki birçok şairin aksine, hayatını şiiriyle eksiksiz bir planda doğrulamayı da bilmiştir. Devrim düşüncesiyle

şiiresel yük müthiş bir bütünleme içindedir onda. Ve bu bizim şiirimizde Nâzım Hikmet'e kadar rastlanmayan bir özelliktir." (Süreya 2000: 51)

Sonuç olarak Süreya, Türk edebiyatında siyasi etkiyi değerlendirir: Meşrutiyet'ten bu yana siyasiler bir yön göstermiş, aydınlarımız, bilhassa sanatçılarımız, o yolda yürümüşlerdir. Cumhuriyet Döneminde şairlerimiz fikrî temellerini Söylev'in oluşturduğu bir ideale sarılmışlardır. 1946'da çok partili döneme geçişle tek hedef farklı ideallere parçalanmıştır. 1960 sonrası durum daha da kötüleşir. İhtilaller sanatın siyasallaşmasına yol açar.

Sanat tarihi oluşturulurken sağlıklı yol tümevarımdır. Yani eserler, şairler, dönemler tek tek değerlendirilir, sonuca ulaşılır: "Şiir konusunda tartışırken üretici olmak için bugünkü şiirden çıkış yapmak gerek. Tanzimat, Garip, İkinci Yeni gibi adlardan değil. Onlardan buraya değil, buradan onlara." (Süreya 1996: 241) Çünkü "Tümdengelim, ancak tümevarmış bir düşüncenin hakkı olmalıdır." (Süreya 2005: 39) Türk tarihinde ise işler tersine yürümüştür: "Bilimsel çalışma, yukardan aşağı inen bir sınıflama çabasıdır, sanat ise siyasal şeflerin diktiği verileri kendi içlerinde yorumlamaktan ibaret olmuştur." (Süreya 2005: 39) Süreya'nın dikkat çektiği nokta, Türk edebiyatında kanserli hastaya verem ilacının iyi geleceğinin düşünülmesidir.

Süreya, dünya şiiri içinde siyasal şiirin en güzel örneğini Lâtin Amerika'da bulur. Lâtin Amerika, Avrupa sömürsünden 1810-1826 yılları arasında yapılan savaşlar neticesinde kurtulmuştur. Siyasal başarı, kültürel başarıyı ister. Bu dönemden sonra Fransız ve İspanyol edebiyatına öykünme dönemine girilmiştir. Özgün bir edebiyat ancak 20. yüzyılın başında gerçekleşmiştir.

Süreya Lâtin Amerika yazarları içinde Neruda'ya özel bir yer ayırır. Onu siyasal şiirin babası olarak görür:

"Bütün öğeleri sürekli olarak kullanarak siyasal şiirin bir çeşit sistematiğini ilk kez Neruda kurdu. Bir insanın değil, bir ülkenin değil, koskoca bir kıtanın öfkesi, umudu, dayatması var." (Süreya 2000: 103)

Halkın ezilişi, kurtuluş kahramanları, toprak-vatan mücadelesi, halkın dostları, vatan hainleri, sadece bir ülkenin değil bütün halkların savunulması... Süreya, Nâzım'ın, Mayakovski'nin, Aragon'un da toplumsal şiirler yazdığını söyler. Bunlar tek tek güzel eserlerdir. Ama Neruda, şiirlerinde bir bütün olarak toplumsal ve evrensel değerleri işler. Ve adı geçen şairleri etkiler.

Sonuç olarak Süreya, şiir ile siyasetin peşi sıra gittiklerini düşünür. Şairlerin siyasî yönlerinin bulunduğunu belirten Süreya, Nâzım Hikmet'e kadar şairlerin

siyasetçilerin açtıkları yolda yürüdüğünü düşünür. Nâzım Hikmet ise hayatıyla ve şiiriyle mevcut düzenin karşısında bulunan ilk şairdir.

7. 2. Düzen - Şair İlişkisi

Alaattin Karaca, İkinci Yeni şiirinin mevcut düzenle hesaplaşan ilk şiir hareketi olduğunu belirtmekle beraber İkinci Yeni şiir poetikasının en önemli bölümünün şiir-otorite ilişkisi olduğunu söyler:

“İkinci Yeni, Tanzimat sonrası Türk şiirinde otoriteyle gerçek anlamda yüz yüze gelen ve ona karşı açıkça uzlaşmaz bir tavır takınan, otoritenin koyduğu ilkelere savaş açan Cumhuriyet sonrası ilk büyük avantgard şiir hareketidir denilebilir. Dolayısıyla İkinci Yeni’nin poetikasında en önemli konu şiir otorite ilişkisidir.” (Karaca 2005: 281)

Ece Ayhan, otoriteye açık bir şekilde cephe almıştır: “Ben en çok sinirlendiren, en çok karşı olduğum, ölünceye kadar, toprağın altına girinceye kadar karşı olacağım şey, iktidar kavramıdır.” (Ayhan 1993: 149). Alaattin Karaca’nın ifade ettiği Cumhuriyet Dönemi’yle hesaplaşma, Ece Ayhan’ın şu sözleriyle somutlaşır: “Yıllardır şairlerle devletin arası açıktır. Atatürk şairleri hariç. İktidarla şiir bağdaşmaz. Zira iktidar nötralize eder. Sivil şiir resmî kütlerde yer alamaz... Türk şairleri ise iktidarla, devletle çatışmazlar, çünkü korkarlar” (Ayhan 2001: 62) İlhan Berk, şairin iktidar tarafından dışlanması üzerinde durur: “Şairi bu dünyanın dışına atan nedene gelmek isterim. Şairi dışlayan yalnız siyasal iktidar değildir. Her türlü iktidar şairi dışlamıştır.” (Berk 1994: 152)

Süreya, diğer İkinci Yeni şairlerinde olduğu gibi, şiirin otoriteye karşı olduğunu düşünür. “Şiirin kurulu düzene karşı olduğu inancındayım.” (Süreya 2002: 46) diyen Süreya’ya göre “Şiir bir karşı çıkma sanatıdır.” (Süreya 2002: 207). Kurulu düzene baş kaldıran. Toplum adına yapılan bu isyan, düzen muhaliflerince desteklenir. İktidarı hedefleyen anlayış, elbette şiirin düzen karşıtı tavrından yararlanacaktır. Ta ki iktidar oluncaya dek. Yerinde durmayan haşarı çocuk, iktidar meclisinden tekrar kovulur. Şair, yeni düzeni de eleştirmiştir. Çünkü şiir, doğası gereği iktidarın emrine giremez:

“Şiir kendi doğasının bir gereği olarak kurulu düzenlerin değerleriyle çatıştığından, kurulu düzenleri yıkmak isteyenler, siyasal amaçları uğruna iyi silah kullanan bir melek gibi alkışlıyorlar bazen onu. Şairin kurulu düzene karşı biriktirdiği değerlerden de bir güzel yararlanıyorlar. Yani sıcak devrim düşünceleri ya da yönsemeleri ile şiir arasında bir süre sıkı bir akrabalık bağı kuruluyor. Ama sonra, devrim yapıldıktan sonra ne oluyor? Yeni düzen zaferini kazandıktan, yerine oturmaya başladıktan sonra kendi mantığının amansız kuralları gereğince aforoz edeceği,

daracağına yollayacağı ilk adam olarak şairi seçmektedir. Çünkü kendisi de artık bir kurulu düzendir, oturmaya başlamış bir ahlaktır, ilkel ve katkısız doğaya karşı toplumsal bir sıkıyönetimdir.” (Süreya 2000: 57-58)

Süreya, tabiatla düzen arasında süregelen bir savaşım olduğunu söyler. Sanat bu çatışmadan doğmaz ama bu mücadele sanata yön verir, sanatın kaynağı olmaya devam eder. Bu savaşımında düzenin en büyük düşmanı sanat ve şiidir. Çünkü şiir menfaat için alet edilemez. Düzeni eleştirir. Otoriteyle savaşır. Fakat bu savaşımın son aşaması tamamen yıkıcılık üzerinedir:

“ ‘Şiir alışkanlıklara karşı bir yayılım ateştir.’ Bu yayılım ateş şiirin konusunda olduğu kadar diyalektiğindedir. Hatta daha çok diyalektiğindedir. Ama ahlaka karşı koyuş şiirin amacı değil. Belki fonksiyonu. Bu iki kavramı birbirine karıştırmamak gerekir. Şiirin çıkış noktasında yapıcılık da yıkıcılık da yoktur. Bir noktadan sonra ise sadece yıkıcılık niteliği kendini gösteriyor.” (Süreya 2000: 281)

Süreya’ya göre şairler tarih boyu düzene karşı çıkmış ve iktidar tarafından dışlanmışlardır. Bu hep böyle olmuştur. Devrimciler bile, önce şairi kovmakla başlamışlardır işe:

“Camus’nün de dediği gibi, bütün devrimcilerin, reformcuların sanata karşı tutumlarında belirli bir düşmanlık sezilir. Saint-Just’ün tiyatroya kaşı koyuşunu, Rousseau’nun şaire çatışımı anımsayalım. Saint-Simoncuları, Pisarev’i, Nekrassov’u anımsayalım. Yine Camus’nün dediği gibi, Fransız Devrimi tek bir şair yetiştirmedi; yalnız büyük bir gazeteci (Desmoulin) ve gizli bir yazar (Sade) çıkardı ortaya. Çağın tek şairi Chenier’yi giyotine yolladı. Chateaubriand ise soluğu Londra’da aldı. Düzen kaygısı şiiri yadsımıştır hep.” (Süreya 2000: 57)

Süreya, Garip sonrası şiirin düzene karşı çıktığını söylemektedir. Nâzım’ın çıkışı ayrı tutulursa, Garip öncesi şairler düzenle iç içedir. Memnundur düzenden. 1940-1960 arası şairlerin hemen hepsi düzenin değiştirilmesini isterler. Bu doğrultuda şairler yazarlar:

“Nâzım Hikmet’i ayrık tutarsak, İkinci Dünya Savaşı’ndan önce yetmiş şairler toplum düzeniyle bir uzlaşma içindeydiler. 1940’tan sonra ise, temelde toplum düzenini yadsıma eğiliminde olmuştur şair. Bu dönemde belirmiş, kendini kabul ettirmiş bütün şairlerin hemen hepsi böyledir.” (Süreya 2000: 36)

Süreya’ya göre Orhan Veli sonrası şiirde düzene karşı çıkma kendini insan haklarına sahip çıkma olarak göstermiştir. Çünkü mevcut düzen insan haklarına sahip çıkmaz. Şiir, felsefeyle iç içedir. Ona göre, şiirimizde hâkim olan felsefe dünyanın

değiştirilmesi planında Marx'ı, hayatın değiştirilmesi planında şair Rimbaud'u izlemektedir (Süreya 2000: 226).

Süreya, düzen-aydın (şair) ilişkisini de sorgulamıştır. Aydın kimdir? Nasıl aydın olunur?

“Aydın kişinin işlevinde, temelde, siyasal sayılabilecek çok zaman da yüzde yüz siyasal bir tavır (başkalarının, toplumun yazgısıyla ilgilenen bir tavır) vardır.

Aydın kişi, ‘çabası, egemen sınıfça suç sayılan kimsedir’. Yani eleştiren bir kimsedir aydın.” (Süreya 2002: 57)

Aydın, düzeni eleştiren, yargılayan kimsedir. Aydının tutumu “Hem eleştirel, hem de yaratıcı, bir tavidir” (Süreya 2002: 57). Süreya, bu özellikler ile aydını fikir işçisinden ayırır. Çünkü kafa çalışması yapan kişi, toplumun sorunları üzerinde düşünmüyorsa aydın olamaz. Birikimini toplum için kullanabilen herkes potansiyel birer aydındır:

“Atom bilgini, yaptığı kafa çalışmasının sonuçları üstünde, ya da toplumun sorunları konusunda hiç düşünmüyorsa, aydın bir kişi değil, sadece atom bilginidir. Hekim için de, mühendis için de, öğretmen için de aynı saptama geçerlidir.

Kendisini bir başkası gibi görme ökeliği vardır aydında. Onun temel işlevi, kışkırtıcı etkilere karşı koyarak, gerçeği olduğu gibi, hatta olduğundan daha gerçek, daha tam, daha güzel, daha çirkin, daha karmaşık, daha yalın göstermek olmalıdır.

Buradan alırsak, bir profesörle bir işçinin aydın olma olanağı aşağı yukarı eşittir.” (Süreya 2002: 58)

Sanatçıları diğer aydınlardan ayıran nitelik, sanatın doğrudan doğruya topluma ilgili olmasıdır. Mühendis, doktor, hâkim vb. yaptıkları iş gereği toplumu belli bir noktadan yönlendirirken sanatçı sanatıyla topluma yön verir. Kitleleri peşinden sürükler. Bu işlev ona daha fazla sorumluluk yükler:

“Sanatçının, yazarın, sözgelimi bir mühendisten daha da özel ve ayrı bir durumu var: O, doğrudan doğruya yaptığı işten ötürü o işlevle karşı karşıya. Bu yüzden daha da sorumlu.” (Süreya 2002: 59)

İktidar, siyasi otoriteyi eleştirdiği için aydını sevmez. Özellikle şairi. “Aydının eleştirici tavrı hemen her zaman siyasal otoritenin karşısında yer alıyor.” (Süreya 2002: 58) diyen Süreya, şairi de eleştirel tavır içinde değerlendirmektedir.

Sonuçta, Süreya'ya göre, aydının en önemli özelliği toplum sorunlarıyla ilgilemektir. Şairin aydın tavırlı olması gerekir. Şair, iktidar tarafından sevilmez. Bununla birlikte düzen muhalifleri onu iktidarı el geçinceye kadar alkışlar. Süreya, Nazım Hikmet'ten önceki şairlerin düzenle uyum içinde olduğunu söyler. Nazım Hikmet ise hayatıyla şiirini bütünleştirmiş ilk şairdir.

7. 3. Kapitalizm - Sosyalizm ve Şiir

Süreya'nın üzerinde durduğu konulardan biri de şiir-ekonomi ilişkisidir. Kapitalist ekonomik sistem, fayda prensibine dayanır. Eşyaya menfaat penceresinden bakan kapitalistler, sanata da bu perspektifle yaklaşırlar. Şiir ise faydadan uzaktır. Üstelik şiir, para-mal-iktidar üçgeninde değerlendirildiğinde sermaye sistemine taban tabana zıddır. İktidar sahiplerinin menfaatlerini korumaz. Kapitalist dünyayla uzlaşamayan şiir, sermaye karşıtı devrimlerin sözcüsü olmuştur. Kapitalist ülkeler de bu asi sanatın önünü kesmek için uğraşırlar:

“Kapitalist gelişimle şiirin gelişim süreci arasında bir ters orantı olduğu kanısındayım. Kapitalist toplumlarda, şairin önü tıkanmıştır; öyle ki en kapitalist toplumda en çok tıkanmıştır. Kapitalist üretim, sanat verimlerinin de kendi ardılı olarak gelişmesini ister. Bu yüzden para-mal-para düzenine pek ayak uyduramıyor, ‘başka özel bir planda’ görünemiyor. Kapitalist sistem de kendine elverişli gelmeyen bu uğraş alanını kovuyor, gerilere itiyor.” (Süreya 2002: 44)

Kapitalist toplumlar sanatla belli bir seviyede ilgilenir. Bu ilgi zamanla değişim gösterir. Kapitalizm sanat eserini de sermaye mantığıyla değerlendirir. “Bugün Batı edebiyatında şiir değerini yitirmiş. Sanayileşmiş ülkelerde böyle. Sanayi her şeyin kendi ardılı olmasını istiyor.” (Süreya 2002: 210) Dolayısıyla sanat eseri, güzellik ortamı olmaktan sıyrılır; menfaat ve para aracı olur.

Şiirde ise durum farklıdır:

“Kapitalist toplumda, bugün, estetik de sanat ürünleri de sanayileşmekte, başka sanayi kollarının ardılı olmaya doğru gitmekte; kapitalist toplum içinde ancak bu şekilde önemli bir yer edinebilmektedir.” (Süreya 2000: 328)

“İlerlemiş, sanayileşmiş kapitalist ülkelerde şiirin eski konumunu biraz yitirdiğini (hatta biraz değil de, ben ‘biraz’ diyorum) görüyoruz. Çünkü sanayi, sanatı da kendi ‘ardılı’ kılmak istiyor. Yani kullanmak istiyor. Şiir ise öyle bir sanat ki, kendi işlevi dışında kullanılmıyor.” (Süreya 2002: 194)

Şiirin kapitalist toplumlarda geriye itilmesinin birkaç sebebi vardır. Birincisi şiirin eğlence ve menfaat niteliği taşınamamasıdır. Diğer sanat ürünleri başka işlerde kullanılabilirken şiir sadece şiir olduğu için kullanılır:

“Sözgelimi eğlence sanatı olamıyor. Eğlence şiiri olamaz. Başka alanda kullanılmıyor şiir. Diyelim ki Picasso'nun bir tablosunu Amerikalı, buzdolabının üzerine aynen geçirebiliyor. Yahut bir tabloyu mobilya olarak da alanlar var. Yani tablo satışların bir kısmı da o şekilde... Vakit öldürmek için de roman okuyan var.

Ama şiiri okuyan, şiire gerçekten gereksinmesi varsa okuyor.” (Süreya 2002: 194)
Süreya bu savdan hareketle şiir kitabının satışıyla bunu okuyanların sayısını eşit görür:
“Şiir kitabının satış sayısı ile gerçek tüketici-gerçek şiirsever sayısı hemen hemen eşittir.” (Süreya 2005: 342)

İkinci sebepse şiirin isyan özelliği. Kapitalizm sağcı fikirlere dayanır. Sağ fikirler düzenin devamından yanadır. Kendisine karşı çıkabilecek bütün kapıları kapamıştır. Şiirse kurulu düzene karşı çıkar: “Şiirin kurulu düzene karşı olduğu inancındayım.” (Süreya 2002: 46)

Süreya, kapitalist ülkelerde şiirin gerilediğini söylemekle birlikte, kapitalizmin olmadığı ülkelerde ilerleyeceği görüşüne de katılmaz. Şiirsel gelişim sadece düzenle ilgili değildir. Ama görünen o ki kapitalizmin ve onun en uç noktası olan emperyalizmin kol gezdiği ülkelerde şiir gerilemiştir:

“Kapitalist üretimin şiir üretimini tıkayacak şekilde geliştiğinin doğru olması, bunun tersinin de mutlaka doğru olacağını göstermez. Yani en az kapitalist bir ortamda şiirin çok önemli bir yeri olabileceğini ileri süremeyiz.” (Süreya 2000: 327)

Süreya, kapitalist ülkeleri fayda prensibine dayandıkları için eleştirir. Sosyalist ülkeleri eleştirdiği nokta ise bireysel özgürlüktür. “Doğu bloku ülkelerinde ise birey özgürlüğü açısından dışlanmış bulmuş şiir kendini.” (Süreya 2002: 227) Sosyalist ülkeler, bireysel özgürlüğü kısıtlamış, sadece devrim adına yapılan sanata sahip çıkmıştır. Bu da sanatın yeni bir yönseme geliştirememesine sebep olur. Bu düşünce, şairin yeteneklerine ket vurur. Sosyalist ülkelerde uzun zamandır şiir gelişemez: “Bireysel özgürlük sorunu bir sıkıntı olmuş, son 50 yılda sosyalist ülkelerde.” (Süreya 2002: 194)

Özetle, Süreya, şiirin ekonomi ve düzenlerle ilişkisini incelemiştir. Süreya’ya göre şiir, menfaat sağlamaması, içinde eğlence unsurunun bulunmaması ve par-iktidar-mal üçgenine ters düşmesi bakımlarından Kapitalistlerce dışlandığını belirtir. Sosyalizmde ise devrimci sanat haricindeki sanata değer verilmemesi ve bireysel özgürlükleri kısıtlaması şiirin dışlanmasına yol açmıştır.

7. 4. Toplumcu Şiir

Şiirde bir fikir, düşünce, dava aktarılmalı mıdır? Şiir kime seslenmelidir? Divan edebiyatı halktan kopuk, saraya yakındır. Halkın dertleriyle ilgilenmez. Şairin bütün amacı hünerini konuşmaktır. Tanzimat’tan başlayarak şiir topluma yol gösterici olur.

Namık Kemal ve Şinasi şiiri halkı bilinçlendirme aracı olarak görürler. Servet-i Fünûncular devrin gereği olarak içine kapanık, melankoliktir. Buna rağmen özellikle Tevfik Fikret, topluma yönelik şiirler yazar. Cumhuriyet Döneminde Beş Hececiler Anadolu'ya iner; Anadolu insanının tercümanı olurlar. Garip ve Toplumcu Gerçekçiler şiirin topluma hitap etmesi gerektiğini savunurlar. Fakat Garip'in bu söylemi başarıp başarmadığı tartışılır.

İkinci Yeni; anlamda kapalı, soyut bir şiire yönelmiş, halk tarafından anlaşılır olmaktan uzaklaşmıştır. İkinci Yeni'ye yöneltilen eleştirilerin odağında toplumdan kopuş vardır. (Bezirci 1996: 9)

Turgut Uyar bu eleştirilere şöyle cevap verir: “Bir insan herhangi bir şekilde biçimlenmiştir. Bir dünya görüşü sahibidir, yani bir bakıma düşünmeye alışmıştır. Bu düşünme kişiliğine koşut olarak vardır şiirlerinde.” (Uyar 1985: 112) Sezai Karakoç ise “Edebiyat düşünceyi daha yumuşatarak kabul ettirir. Daha doğrusu edebiyat insanları düşünceyle korkmadan karşılaşabilecek hale getirir.” (Karakoç 1968: 20) der. İlhan Berk, düşünceye dayalı şiire karşıdır. Ona göre şiir imgelerden oluşur: “Düşünce düzyazıyı kurar. İmge ise şiiri.” (Andaç 2004: 95)

Süreya, düşüncenin şiirde düzyazıdan farklı bir şekilde bulunduğunu söyler:

“Düzyazıyı yazan ya da düşünen kişinin (çünkü, düzyazı, nasıl düşünüyorsak öyledir) akılcı, yerine yerleştirici bir tavrı vardır. Şiir ise duyarlık kökleri de olduğu içi, aynı zamanda, sanki düşünürken yazılmaktadır. Düşündükten sonra değil, düşünürken. O zaman sözcüklerin birbiriyle bağlantıları ayrı olabilmektedir.” (Süreya 2000: 360)

Süreya, toplumdan uzak bir şiir düşünmez. Şiirin insandan çıkıp toplum üzerinde yoğunlaşması gerektiği görüşündedir. Şiirin merkezine insanı oturtan şair, toplumun şiirde özetlendiği görüşündedir:

“Şiir bir toplumdaki ökelinin en uç, en arı görünümüdür. Geriye doğru bakıldığında bir toplumun öyküsünü şiirde bulup izlemeyi seven düşünürler de çoğalıyor günümüzde. Tarih, insan değişimlerinin ayıklayıcı bir öyküsüyse, şiir de bileşik bir anlatımdır.” (Süreya 2000: 301)

Türkiye, çok partili döneme geçişle birlikte üç askerî darbe yaşamıştır. Bu durum şair duyarlığından kaçamaz. Şiir, düzene karşı çıkma işlevini bu doğrultuda gerçekleştirir. Süreya, bu koşullarda şiirimizin büyük temalara (adalet, hürriyet vb.) doğru kaymasını normal karşılar. Çünkü ortada demokrasiden uzak bir tutum vardır. Şair, bir sanatçı olarak halkın yanında yer almalıdır. Halk ile bütünleşebilmek için evrensel değerlerin savunulduğu bir dünyada buluşmak gerekir:

“Günümüzün koşulları sanatçıyı ülkülere itiyor” (Süreya 2005: 19) diyen Süreya, şiirin toplumsal sorunlar üzerinde durmasını normal, hatta zorunlu görür. Fakat burada bir tehlike söz konusudur. Şiir, nutuk değildir. Dava şiiri yapıyorum, derken şiiri şiir yapan özellikler feda edilmemelidir.

Süreya’ya göre şiir, her şeyden bahsetmelidir. Şiiri sadece toplumcu gerçekçi bir anlayışla ele almak, kısır bir şiire yol açar. Şair, toplumsal şiiri tercih edebilir. Ama bu bir zorunluluk değildir: “Şiirin toplumsal olması diye kesin bir zorunluluk yok. Şiir yaşamamızın her yanıyla ilgili olabilir. Niye sadece ‘dava’ aracı niteliğiyle sınırlayalım onu.” (Süreya 2002: 22-23)

Süreya, şiiri “ayrıntılar, bireysel durumlar, hayatın pislikleri, ışıltıları, küçük anları, günübürlük ve küçük görünüşleri”(Süreya 2005: 19)nde arar. Fakat, şairlerimiz, özellikle genç şairlerimiz, dava uğruna hayatı kaçırmaktadır. İkinci Yeni sonrası, şiir “sesle anlam arasında bir kararsızlık” olarak tanımlanırken ses, dil, ayrıntılar bir tarafa konulmuş, şiir sadece tema olarak algılanmaya başlanmıştır.

Süreya, şiirin büyük temalara eğilmesinde ikinci bir sıkıntıdan söz eder. Şairler öz şiirine yönelirken şiir diline özen göstermemişlerdir. İçeriğe dayalı şiirler belli bir dille verilebilir. Şair, içeriği şiirin önüne geçirirse dile önem veremez. Halbuki dil; genel dilin, günlük dilin kendisidir. Şair halka hitap ederken yeni olanaklar aramalıdır (Süreya 2005: 19).

İnsanlığın üstün temaları ile şiirin küçük ayrıntıları nasıl bir araya getirilebilir?

Süreya, bu soruya özlemini duyduğu şiiri anlatarak cevap verir. O, birey ve toplumun iç içe verildiği şiiri arzular. Yani şair bir bireydir; ama aynı zamanda içinde yaşadığı toplumun bir bireyidir. Kendi özgürlüğünü yaşadığı, hayatın tadına vardığı gibi, toplumun sorunlarıyla da ilgilenir, halkla bütünleşir. İnsanları düzene karşı savunduğu gibi, birey olduğunun da bilincindedir. Toplumu savunurken hayatı yaşamalı, onun ufak ayrıntılarıyla da uğraşmalıdır.

Sonuç olarak, Süreya, şiirin halktan kopuk olmasına şiddetle karşı çıkar. O, bireysel ve toplumsal mesellerin şiirde iç içe verilmesini arzular. Toplumsal mesajın sloganlaşmasına karşıdır. Bunun şiiri öldürdüğünü düşünür. Şiir sadece dava aracı değildir. En önemlisi şiir dil işidir. Konu öne çıkarsa dil, dolayısıyla şiir, ölür.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

CEMAL SÜREYA'YA GÖRE TÜRK ŞİİRİNİN DÖNEMLERİ

1. KLASİK ŞİİR (DİVAN ŞİİRİ)

XIII. yüzyılın sonlarından XIX. yüzyılın ortalarına kadar süren edebiyatımıza “Divan Edebiyatı” veya “Klasik Türk Edebiyatı” denir. Klâsik Türk edebiyatı şairlerinin şiirlerini bir araya getirdikleri deftere “divan” denilmektedir. Divan edebiyatı ismi de buradan gelir. Divan edebiyatı, başlangıçta Arap ve Fars edebiyatları etkisinde gelişmiş, zamanla taklit dönemi sona ermiş ve kendi benliğini bulmuştur. İslamiyet’in etkisiyle din, Allah, peygamber, tasavvuf vb. konular önemli bir yer tutar. Divan edebiyatı, yüksek zümre edebiyatı diye de adlandırılır. Yüksek zümre edebiyatı denmesinin sebebi bu edebiyatı yapanların ve ona ilgi gösterenlerin seçkin çevrelerden oluşu olarak gösterilir.

Divan edebiyatında duygu ve düşünceler, kalıplaşmış “mazmun”larla anlatılır. Boyun servi; kaşın keman; ağzın nokta oluşu her şairde aynıdır. Anlam da söyleyiş de çok önemli olduğu için edebî sanatlar çokça kullanılmıştır. Şairin büyüklüğünü, söyleyişindeki özgünlük ve orijinallik sağlar. Divan edebiyatında konular genellikle gerçek hayattan uzaktır. Dinî konuların yanı sıra aşk, sevgili, ölüm, ıstırap, şarap, övgü vb. en çok işlenen konulardır. Genellikle konular soyuttur. Sanat için sanat ön plâdadır. Bütün güzelliğine değil parça güzelliğine önem verilir. Nazım birimi genel olarak “beyit”tir. Aruz vezni kullanılmıştır. Tuyuğ ve şarkı hariç bütün nazım şekil ve türleri Fars edebiyatı aracılığıyla Arap edebiyatından alınmıştır. Arapça ve Farsça’dan oldukça etkilenilmiş; süslü, sanatlı ve ağır bir dil kullanılmıştır. Redif ve kafiyeeye önem verilmiştir. Göz için kafiye esastır, tam ve zengin kafiye tercih edilir. Şiirlerin (kasideler ve mesneviler hariç) belli bir adı yoktur. Şiirin sonunda şairin mahlası (takma adı) geçer. Başlıca nazım biçimleri gazel, kaside, mesnevi, rubai, terkib-i bend, terci-i bend, murabba, müstezad vb. dir. Hoca Dehhanî ilk Divan şairi olarak kabul edilir. Fuzuli, Baki, Nâbî, Şeyh Galib, Nedim ve Nefi en başarılı Divan şairleridir.

Divan şiiri ile ilgili geniş bilgi için şu kaynaklara bakılabilir: Türk Dili- Türk Şiiri Özel Sayısı II –Divan Şiiri-; Büyük Türk Klasikleri; Ahmet Kabaklı, Türk Edebiyatı; Fuat Köprülü, Türk Edebiyatı Tarihi; Necat Birinci, “Osmanlı Dönemi Türk Edebiyatı”, Milli Eğitim Dergisi; Vasfi Mahir Kocatürk, Divan Şiiri Antolojisi; Rüşdü Şardağ, Klasik Divan Şiirimiz; İskender Pala, Âh Mine’l-Aşk; Mustafa Uzun, “Divan Edebiyatı”, Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi; Abdullah Uçman, “Dini-Tasavvufi Edebiyat”, Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi; Seyit Kemal Karaalioğlu, Türk Edebiyatı Tarihi; Ağâh Sırrı Levend, Türk Edebiyatı Tarihi, Cevdet Kudret, Örneklerle Edebiyat Bilgileri.

Divan edebiyatı, Süreya’nın ilk göz ağrısıdır. “Garip” şiiri palazlanınca, umursamaz bu yeni şiiri, beğenmez. Eski şiir taraftarıdır o. Divan edebiyatını incelemiş, aruzla şiirler yazmıştır. Divan şairlerini şöyle değerlendirir:

“Divan şiirinde bence en önemli şairler, Fuzuli ve Baki’dir. İmparatorluğu en iyi anlatan şair Baki’dir. Hatta Sabahattin Eyüboğlu bir yazısında şöyle der: Baki’ye yeni şiir çıktığı vakit, ‘Sofra şairi’ demişlerdi, Eyüboğlu diyor ki, ‘Ama nasıl bir sofrası!’ Baki’nin oturduğu sofrası padişah sofrası, dünyada bir tane. Fuzuli ise hüznü getirmiştir. Onun şiirinde Türk şiirinde bugün bile ulaşılamayan bir lirizm vardır. Nedim’i büyük sanatçı saymam, ondan sonra gelen Şeyh Galip çok büyük bir sanatçıdır; bugünkü modern sanatın kökünü bile temsil eder. Bugünü müjdeleyen bir şey var Şeyh Galip’te. Nef’i çok büyük bir söz ustası. Ama en büyükler arasına sokamıyorum onu.” (Süreya 2002: 209)

“Nabi hikmet sahibi bir adam.” (Süreya 2002: 209)

Süreya’ya göre, divan şiirinin ayırıcı niteliği “imparatorluğun şiiri” olmasıdır. Şair, içinde yaşadığı düzenden memnundur. Daha da ötesi böyle bir imparatorluğun mensubu olmak ona gurur verir. Şair, şiirsel düzenden de memnundur. Şiirin hareket noktası sevgilidir. Sevgili her şeydir. Âşığı bir bakışıyla kül eder, bir tebessümüyle bahtiyar. Zenginliği ve savaşı çağırıştırır. İyi kötü bütün duyguların kaynağıdır sevgili. Çokluk yoktur, teklik vardır. Sevgili vardır, Leyla vardır:

“Divan şiiri imparatorluğun şiiridir. İmparatorluğun yarattığı bir çeşit gurur duygusunu geliştirir. Divan şiirindeki aşk teması hep parıltılı bir geniş zaman içinde döner. Sevgili, ganimetle, kıymetli taşlarla ya da silah çağrışımlarıyla nitelendirilir. Hükümdardır sevgili, padişahdır. Neşat’ı da gam’ı da o dağdır. Daha doğrusu şair, neşatı da gamı da bir yerde ona bağlar. Fuzuli’nin lirizmi, Baki’nin renkliliği, Nef’i’nin özseverliği, Nabi’nin bilgeliği, Şeyh Galib’in inceliği, Nedim’in uçarılığı gider hep aynı imparatorluk gururuna yaslanır; sevgiliyi onun içinde değerlendirir. Binlerce

tegazzül'den anlaşılıyor ki şair kurulu düzenden memnundur: Kurulu evren düzeninden, kurulu hayat düzeninden, kurulu imparatorluk düzeninden. (...) divan şiiri bir hükümdar şiiridir, hükümdar adına yazılan bir şiirdir.” (Süreya 2002: 61)

Divan şiiri, muhteşem bir gramerdir. İnce ince işlenir; gösterişin, şaşaaanın adıdır: “Görkemli bir gramerdir. Divan şiiri; gazel, kaside. Bir minyatür sanattır. Bir dokuma sanatı. Biçimlerin mimari anlamda oranlarını arar.” (Süreya 2002: 61)

Süreya, divan edebiyatında tek ve muhteşem bir kaside yazılmış olsaydı, onun bölümlerini şu şairlerin yazacağını düşünür:

“Nesib Bölümünü kotarmak, Baki'ye ve Fuzuli'ye düşerdi. Tegazzül Bölümü'nü Nedim üstlenirdi. Girizgah, Hayali'nindir. Nef'i, hem Medh Bölümü'nü, hem de Fahriye Bölümü'nü yazar, ancak övgüde aslan payını kendine ayıracağından, Fahriye, Medh'ten daha uzun ve tantanalı olurdu. Dua Bölümü de Şeyhülislam Yahya'ya mı kalırdı?” (Süreya 1996: 81)

Süreya, klasik dönem olarak sadece divan edebiyatını niteler. Bin yıllık şiir tarihimizde divan edebiyatını antik değerde bulur: “Klasik edebiyatımız, Tanzimat, Servet-i Fünun edebiyatları değil divan edebiyatıdır.” (Süreya 2005: 355)

Sonuçta, Süreya, Divan edebiyatının klasik edebiyatımız olduğunu düşünür. Divan şiirinde mükemmel eserler ortaya konulduğuna dikkat çeken Süreya, Divan edebiyatından övgüyle ve hayranlıkla söz etmektedir. Divan edebiyatının yüksek zümre edebiyatı diye anılmasını önemsemez. Adeta kendisi de bir Divan şairiymiş gibi İmparatorluk şiirini beğenir ve savunur (Süreya 2002: 209). Fuzulî, Baki, Nabî, Nefî ve Şeyh Galip hayran olduğu şairlerdir.

2. HALK ŞİİRİ

Türk Edebiyatı; Anadolu beylikleri döneminden başlayarak Selçuklu ve Osmanlı İmparatorluğu dönemlerinde iki farklı tarzda gelişme göstermiştir: Birincisi, saray, konak, medresede yetişen kişilerin oluşturduğu, Arap ve Fars edebiyatı kökenli “Divan Edebiyatı”; ikincisi ise sözlü kültür birikimine dayanan, halkın kendisinin oluşturduğu “Türk Halk Edebiyatı”.

Türk halk edebiyatı, Türklerin Orta Asya’dan getirdikleri kültürün İslamiyet ve yeni hayat şartlarıyla şekillendirdikleri millî edebiyattır. Anonim halk edebiyatı, Âşık tarzı halk edebiyatı, Tekke edebiyatı olmak üzere üçe ayrılır.

Anonim halk edebiyatı; destan, efsane, mani, ağıt, türkü, bilmece, masal, halk hikâyesi, fıkra, atasözü, deyimler, tekerlemeler gibi söyleyenin bilinmediği sözlü gelenekte yaşayıp kuşaktan kuşağa aktarılan anonim ürünlerden oluşur.

Sazıyla birlikte aşk, doğa, kahramanlık vb. konularda, şiirini söyleyen şairlere âşık denir. Âşık tarzı edebiyat, eski geleneği sürdüren âşıkların yaptığı edebiyattır. Bu edebiyat dinî değildir. Şairler kopuz, bağlama, cura, tambura eşliğinde sözlü-besteli şiirler söylerler.

Tekke edebiyatı, dinî bir edebiyattır. Şairler, tekkelerde yetiştikleri, din ve tasavvuf konusunda eğitim gördükleri için, dilleri, diğer halk ozanlarına göre daha ağırdır. Zaman zaman Divan Edebiyatı’nın dil, anlatım, biçim, ölçü özelliklerini taşıyan şiirler söylerler.

Halk edebiyatı halkın konuştuğu dilde yapılır. Dil ve anlatımda süslü söyleyiş yerine yalınlık tercih edilmiştir. Konu, tema ve duyarlık bakımından halkın hayatına sıkı sıkıya bağlıdır. Şairler, genellikle okumamış kişilerdir. Nazım birimi dördlüktür. Ölçü hece ölçüsüdür. Koşma, mani, varsağı, türkü, destan, semai vb. nazım biçimleridir. Yunus Emre, Pir Sultan Abdal, Karacaoğlan, Dadaloğlu, Köroğlu, Erzurumlu Emrah, Hacı Bayram Veli önde gelen isimlerdir.

Halk şiiri ile ilgili geniş bilgi için şu kaynaklara bakılabilir: Şükrü Elçin, Halk Edebiyatına Giriş; Doğan Aksan, Halk Şiirimizin Gücü; Pertev Naili Boratav, 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı; Hikmet Dizdaroğlu, Halk Şiirinde Türler; Ahmet Talat Onay, Türk Halk Şiirinin Şekil ve Nev’i; Şükrü Elçin, Halk Araştırmaları 1; Fethi Gözler, Yunus’tan Bugüne Türk Şiiri; Büyük Türk Klasikleri; Ahmet Kabaklı, Türk

Edebiyatı; Seyit Kemal Karaalioğlu, Türk Edebiyatı Tarihi; Cem Dilçin, Örneklerle Türk Şiir Bilgisi; Agâh Sırrı Levend, Türk Edebiyatı Tarihi, Cevdet Kudret, Örneklerle Edebiyat Bilgileri.

Süreya, “Folklor Şiire Düşman” adlı yazısında çağdaş şiirin analizi yapar. Burada üzerinde durduğu fikir, folklorun kalıplaşmış kelime bloklarının çağdaş şiiri taşıyamadığıdır. Üstelik bu bloklar şair kişiliğinin ortaya çıkmasını engeller. Çünkü şair, dil ile kendini dışa vurur; genel dil içindeki şiirsel diliyle.

Süreya, bu yazıda Karacaoğlan ve Emrah’ı büyük şair sınıfına sokmaz. Fakat başka yazılarında halk şiirinin üç büyük ustasından biri olarak Karacaoğlan’ı gösterir. Yaptığı olumsuz değerlendirmede ölçüsü, Karacaoğlan’ın halk şiiri kalıplarını kullanmasıdır. Hazır kalıpları kullanmak şairi kişiliksiz yapar. Süreya, Karacaoğlan’ı kişiliksiz şiir yazmakla suçlar. Onu, kendi dönemi ölçüleriyle değil günümüz değerleriyle değerlendirir:

“Folklordaysa daha çok anonim kalıplar var. Bu kalıplar kişilik kazanmaya hiç uygun değil. Karacaoğlan’a, Emrah’a, şuna buna büyük şair diyenlerin kulakları çınlasın, kişiliksiz de büyük şair olunacağına iman getirmişler demek.” (Süreya 2000: 193)

Süreya sonraki yıllarda bu fikrinden döner. Ve halk şiirini üç temel köke dayandırır:

“Halk şiirinde üç tane büyük usta var. Birincisi Yunus Emre, ikincisi Pir Sultan Abdal, üçüncüsü de Karacaoğlan. Karacaoğlan Türkiye’nin şairidir ve bugünkü gibi gerçek şairdir. Türkçesi en az fire vermiş şair. Köroğlu, Dadaloğlu... İkisi de Pir Sultan’dan kopuyorlar.” (Süreya 2002: 209)

Yüzyıllara göre şairlerin etkisini şöyle sıralar:

“XIII., XIV., XV. yüzyıllar Yunus Emre’nindir. XVI., XVII., XVIII., hatta XIX. yüzyıllara Pir Sultan’ın şiiri hâkimdir. Ayrıca Karacaoğlan şiiri de XVII., XVIII., XIX. yüzyıllarda etkilerini dağıtarak sürer.” (Süreya 2005: 223)

Süreya’nın üzerinde durduğu ilk isim Yunus Emre’dir. Yunus Emre, pek çok şairi etkisi altına almıştır:

“Halk şairleri içinde Yunus Emre etkisi en çok Hacı Bayram Veli’de, Eşrefoğlu’nda ve Hatayi’de görülmektedir. Bir de Muhyiddin Abdal’da. Elbet, bu etkinin daha çok dilin kullanılışı ve şiirsel yapının kuruluşu yönünde olduğunu açıklamaya gerek yok.” (Süreya 2005: 222)

Büyük şairler, geleceğin dilini görebilmişlerdir. Süreya, bunu Nâzım Hikmet ve Yahya Kemal’in başardığını söyler. Onun dikkat çektiği bir diğer isim de Pir Sultan’dır.

Süreya'ya göre, Pir Sultan'ı diğer halk şairlerinden ayıran özelliği, belli alanlarda geleceğin şiirini görmüş olmasıdır:

“Onun şiirinde çağdaş imge anlayışına hiç uzak düşmeyen bir söz gelişimine tanık oluyoruz. Pir Sultan Abdal'da düşünce bir yerde değişim geçirerek -çıldırarak da diyebiliriz- duygu haline, coşku haline gelebilmektedir.” (Süreya 2005: 222)

Süreya, Yunus'un Pir Sultan üzerindeki etkisini diğerlerine göre daha az bulur. Pir Sultan, daha çok Hatayi'den etkilenmiştir. Hatayi ise Yunus Emre'den. Bilhassa tasavvuf konusunda. Fakat Hatayi'nin tasavvufi yönü Pir Sultan'a aksetmez.

Süreya, Pir Sultan'dan sonra Yunus etkisinin giderek azaldığını söyler. Pir Sultan'ın Dadaloğlu ve Karacaoğlu'na etkisi üzerinde durur:

“Bu kez Anadolu şiirinde Pir Sultan şiiri ve soluğu başlıyor. Bu yargıyı kanıtlayacak, hiç değilse destekleyecek yüzlerce örnek gösterilebilir. Karacaoğlu'nun, Pir Sultan Abdal'ın demelerinden nice yaralandığını biliyoruz. Köroğlu için de aynı sözü söyleyemez miyiz? Ya Dadaloğlu? Dadaloğlu'nda başka bir şey var: Onun şiirinde Pir Sultan Abdal'ın ve Köroğlu'nun şiirsel olanakları birleşmiş, tek ses haline gelerek akmaya başlamış gibidir. Sanırım, Pir Sultan'ın şiirleri ortaya çıktıkça Dadaloğlu eskisi kadar özgün bir şair olarak anılmamaya başlayacaktır. Dadaloğlu çok önemli bir halk şairi kuşkusuz. Ayrı bir tavrı, yalnız kedisıyla açıklanabilecek bir anlatımı da var. Ama çok şeyini Pir Sultan Abdal'dan devşirdiği de muhakkak.” (Süreya 2005: 222-223)

Halk şiirine yön veren üç şair arasındaki farkları şöyle ortaya koyar:

“Yunus Emre ve Pir Sultan Abdal doğurgan şairlerdir. Karacaoğlu ise, çok seçkin bir tavırla halk duyarlılığını çeşitli köklerden devşirmeye yönelir.

..... Karacaoğlu'nda kendi sesinin yanı sıra bir de Pir Sultan sesi var. Dadaloğlu'nda ise Pir Sultan ile Köroğlu birleşiyor.” (Süreya 2005: 223)

Baskı makinesinin bulunmasıyla şiirin “yazılı” olma niteliği ağırlık kazanmıştır. Şiirimiz yazılı şiire kayarken halk şiirimiz de bundan etkilenmiştir. “Yazı türü niteliğiyle Halk şiiri, çağını çoktan doldurmuş bulunmaktadır.” (Süreya 2005: 27) diyen Süreya halk şiirinin kendisini yaşattığı tek unsurun “ezgi” olduğu üzerinde durur. Halk şiiri ezgilerle, ezginin sözleriyle varlığını sürdürmektedir.

Süreya'ya göre halk şiirinin ezgiye kaymasının asıl sebebi, kültür değişimidir. Ağalık ve aşiret sistemi yerini merkezi idarelere bırakması, halk şairini besleyen yerel kültürün terk edilip buralarda genel kültürün yerleşmesine yol açmıştır.

Süreya, asırlar öncesinden halk şiirimize yön verenlerin, halk kültürü sayesinde var olduğunu düşünmektedir. “Bir Karacaoğlu içinde bulunduğu kültürün biçimleriyle şiir

söylemekteydi. Bir Pir Sultan da öyle.” (Süreya 2005: 27) Günümüz halk şairlerinin durumu nasıldır? Süreya, günümüz halk şairlerini halk şairi olarak görmez. Çünkü halk şairi halkın kültürünü taşımalıdır. Kent kültürünü değil. Bu fikri açıklamak için Âşık Veysel’i örnek verir:

“Âşık Veysel büyük kentlerdeki kültürle, radyo ve gazetenin köyüne getirdiği kültürle karşı karşıyadır. Aslında eski biçimleri kullanmış, ama içerikte, o kültürden devşirebildiği değerleri yazmıştır.” (Süreya 2005: 28)

Süreya bu durumu şöyle özetler. Şehir kültürüyle oluşmuş şiirin halk biçimleriyle yazılması.

Süreya, Cumhuriyet’le birlikte halk şairlerinin de değiştiğini düşünür. Resmî ideoloji doğrultusunda eserler vermişlerdir. “Bunlar, o kesimin değil, devletin sözcüsü olmuşlar, didaktik şeyler söylemişlerdir.” (Süreya 2005: 28) Bu tutum zaten zar zor ayakta duran halk şiirini iyice kurutmaktadır.

Özetle, Süreya, halk şiiri geleneğinden yararlanmış bir şairdir. Onun savunduğu düşünce, çağdaş şiirin farklı bir yolda ilerlediği ve bu yolda halk şiiri kalıplarına yer olmadığıdır. Çünkü her şiir döneminin duyarlılığı farklıdır. “Folklor Şiire Düşman” derken de bunu kastetmektedir. Bununla beraber halk şiiriyle ilgili değerlendirmelerini şairler üzerinden yapar. Üç şairin halk şiirini yönlendirdiğini düşünür. Yunus Emre, Pir Sultan Abdal ve Karacaoğlan. Süreya, son yüzyılda halk şiirinin sözel şiir olma özelliğini yitirip yazılı şiire kaydığını, sadece ezgisiyle ayakta durduğunu düşünür. Bunun nedenini kent kültürüne bağlar. Bu yüzden Âşık Veysel’i halk şairi olarak kabul etmez.

3. BATI ETKİSİNDEKİ TÜRK ŞİİRİ

Edebiyatımız, Tanzimat'la beraber köklü bir değişime uğrar. Osmanlı aydınları ve yöneticileri, Batılılaşma yoluyla İmparatorluğun Batı karşısında güçleneceğini düşünmüşler, eğitim, hukuk, siyaset alanlarında yenilikler yapmışlardır. Bu yenileşme hareketinden şiirimiz de payını almıştır. Divan şiiri aşamalı bir şekilde terk edilmiştir. Şairlerimiz Batı edebiyatının etkisinde yeni bir döneme girerler. Cemal Süreya, Batı etkisindeki Türk şiirini İlkel Dönem ve Ergenlik Dönemi olmak üzere ikiye ayırır (Süreya 2005: 386-387).

3. 1. İlkel Dönem

Divan edebiyatı gibi köklü bir gelenekten sonra şiirimiz Batıya yönelmiştir. Süreya, bu yeni atılımı yeni "ilkel" olarak nitelemektedir. Batı edebiyatı eksenindeki başlangıç dönemi 1840'lardan başlayıp 1930'lara, yani Yahya Kemal ve Haşim'e kadar sürmüştür, onlardan sonra ergenlik dönemine girilmiştir:

"İlkel bir edebiyattır o dönemin edebiyatı. İşe yeni bir sıfırdan başlanmış ve genellikle o dolaylarda olunmuştur. Şairler, öykücüler, eleştirmenler ilkeldir. Tartışılan sorunlar çok ilkeldir. Çünkü sanatçı belli bir düşünce düzeyine yükselmediği, dünyadaki düşünce ve sanat devinimleri üstüne sağlam bilgiler taşımadığı gibi kendi sanatının ayırıcı özelliği üstüne aydınlık bir görüş de taşımamaktadır. Bunun zorunlu bir sonucu olarak edebiyatımız da düşünce hayatımız gibi, fazla uzun süren bir çocukluk çağı geçirmiştir." (Süreya 2005: 386-387)

3. 1. 1. Tanzimat Şiiri

Osmanlı'da 1699 Karlofça'dan başlayarak işler kötüye gitmektedir. İmparatorluk, ilk toprak kaybını yaşamıştır. Çeşitli islahatlar yapılır ama asırlık çınara aşısı tutmamıştır. Artık yavaş yavaş kurur. Kurt gövdeye girmiştir.

Batılılaşma sürecindeki önemli adımlardan biri Tanzimat Fermanı (3 Kasım 1839)'dır. Padişah Abdülmecit zamanında Mustafa Reşit Paşa tarafından okunan

Tanzimat Fermanı, yeni bir dönemin habercisidir. Fermanın yürürlükte olduğu bu döneme Tanzimat Dönemi denir. Bu dönem I. Meşrutiyetin ilanına kadar sürer.

Tanzimat, “düzenlemeler” demektir. Osmanlı devletini Batılılaşma anlayışı doğrultusunda şekillendirmek, devlet-millet ilişkilerini düzenlemek gayesiyle bu ferman çıkartılmıştır.

Tanzimat edebiyatı, Batı edebiyatı etkisiyle başlayan yenileşme dönemi edebiyatıdır. Edebî açıdan Tanzimat Dönemi, *Tercüman-ı Ahval*'in çıkarılması ile başlar ve Servet-i Fünûn'un çıkışıyla (1860-1896) sona erer. Tanzimat edebiyatı kendi içinde iki dönem ayrılır. 1875'ten sonra Tanzimat edebiyatı romantizm akımının etkisine girer. Sanat için sanat anlayışı edebiyata hakim olur. (Tuncer 1996: 16-21)

Batılı eserleri okuyup etkilenen, yeni bir edebiyatın ve edebî anlayışın oması gerektiğini savunan Tanzimatın birinci kuşağı (Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa); Divan şiirinin hayale dayalı anlayışını terk edip realist bir tavırla hayata, topluma bakmışlardır. Fransız edebiyatını kendilerine örnek alan sanatçılar, tam manasıyla eski kültürün etkisinden kurtulamamışlardır. Bu da sanatçıyı ikilemde bırakmıştır. Sosyal meselelerle yakından ilgilenen sanatçılar; hak, adalet, özgürlük, vatan gibi kavramları savunmak için çalışır. Toplum için sanat, anlayışını benimseyen sanatçılar, idealist dava adamı olarak halkı temsil ederler. Sanatçılar, halkı aydınlatmak adına şiirin yanı sıra tiyatro, roman, eleştiri, tercüme ve gazeteyle ilgilenmişlerdir. Halkı savunan öncüler, bu idealle dilin sadeleşmesini, konuşma diline yönelmeyi, (Ziya Paşa'nın yaşadığı ikilemi ayrı tutarsak) Divan şiirinin terk edilip halk şiirinin esas tutulmasını isterler.

Sosyal değerleri ön plana çıkaran ilk kuşağın aksine ikinci kuşak ferdî konulara yönelir. İkinci kuşak sanatçıları Recaizâde Mahmut Ekrem, Abdülhak Hamit, Samipaşazâde Sezai'dir. Kaplan bu kuşağı “büyük ihtiras ve ıstıraplar devri” olarak adlandırır (Kaplan 1987: 13).

İki kuşak sanatçıları arasındaki temel fark mizaçlarıdır. Birinci kuşak sanatçıları yerinde duramayan, atılgan bir yapıya sahipken ikinci kuşak sanatçıları sakin, içe dönük bir mizaç sahibidirler. Abdülhamit döneminin baskı anlayışı şairlerin mizaçlarıyla birleşince ortaya çıkan eserler ölüm, hayat, varlık, yokluk vb. konular üzerinde dönmüştür. Eserlerde şahsî “ben” merkeze konulmuş, melankolik şair, toplum sorunlarından uzak eserler vücuda getirilmiştir. (Kolcu 2004: 79)

Tanzimat Döneminde şiir, şekil bakımından değişikliğe uğrar. Yeni nazım şekilleri, Fransızcadan yapılan çeviri şiirlerde görülür. Divan şiirindeki parça güzelliği yerine konu birliğine ve bütün güzelliğine önem verilir. Vezin olarak aruz vezni kullanılır. Az da olsa hece veznine de yer verilir. Aruz ölçüsüne yenilikler getirilir. Kafiye de değişiklik görülür. Kafiye nazımın esas ögesi olarak ele alınmaz. Kafiyenin kulak için olduğu kabul edilir. Şiirde muhteva genişler. Şiirin ruhu değişir. Konu çeşitlilik kazanır. Tabiat ilk kez kendi varlığı ile şiire girer. Hak, adalet, kanun, medeniyet ve devlet gibi kavramlar şiire girer ve Tanzimat şiiri, eski şiirden öz bakımından ayrılır. Başlangıç devrelerinde klasik şiir (Şinasi'de; genel olarak romantik şiir (Namık Kemal'de) etkili olur. Felsefî düşünce şiire yansır (Ziya Paşa'da). Ölüm, varlık, yokluk, yaşanan dünya, ahiret vb ... temalar yoğunlaşmaya başlar. Safî Türkçe ile yazılmış birkaç şiir dışında, halk dili şiirde görülmez. Şinasi'nin halk diline yaklaşma çabası, beklenen sonucu vermez.

Tanzimat şiiri ile ilgili geniş bilgi için şu kaynaklara bakılabilir: İsmail Parlatır, Tanzimat Şiiri, Büyük Türk Klasikleri; Ahmet Kabaklı, Türk Edebiyatı; Ahmet Hamdi Tanpınar, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Kenan Akyüz, Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri; Seyit Kemal Karaalioglu, Türk Edebiyatı Tarihi; Hüseyin Tuncer, Tanzimat Edebiyatı.

Süreya'ya göre imparatorluğun günden güne kötüye gitmesi, şairdeki gururu kırmıştır. Divan şiirinin düzenden memnun hatta imparatorlukla gurur duyan şairi yerini düzeni sorgulayan Tanzimat şairine bırakmıştır. Tanzimat ile gelen yenilik hareketleri her alanda reformlara giriştiği gibi şiirimizde de etkisini gösterir. Tanzimat şiiri, devrim sayılabilecek adımlar atar. Küçük, cılız adımlar olsa da cesaretleri gelecek kuşaklar için öncüdür. İlk değişim içerik üzerinedir. Batı şiirinden öykünlük, bulanık, ama reformist bir içeriği bütüncül bir biçimle vermeye uğraşır şair. Avrupa'nın ikinci sınıf şairleri taklit edilir:

“Tanzimat şiirindeki yenileşme hareketi belirsiz bir öz getirmeye çalışır. Batı şiiri örneğine bakarak (...) şiirde bir reform yapma çabası içindedir Tanzimatçılar. Beyit'in yıkılması ve şiirsel yükün bütün yapıya yayılması da şairin çalışmasını değiştirir. Ayrıntılar önem kazanmaya başlar.” (Süreya 2002: 61)

Tanzimat şairleri, şairden önce siyasetçidir. Her iki alanda da reformu özlemiş olmalarına rağmen şiir cevherine sahip şair yoktur aralarında. Ülkedeki karmaşa, şiirlerine aksetmiştir:

“Tanzimat’ta gerçek şair yok. Yine de Namık Kemal’de de bir çırpınma, bir böyle boşalma var, yani o da çağını tam anlatan bir adam. Bir yerde o çağın kusurlarını da taşıyor. Bir yerde Osmanlı kalıyor, bir yerde İslam’a bağlı, ama bir coşkunluğu var. Bugünden bakarsak, niye okuyayım ki onu? Ziya Paşa falan şair değil. Bakın Abdülhak Hâmit, şair. Bugün sıfır addediliyor. Oysa bugün için bile özgün yanlar görüyorum onda. Bugün için şair olarak bir değeri yok. O günün kendi koşulunu hesaplırsak çok büyük.” (Süreya 2002: 209-210)

Tanzimat şairlerinin genel özelliği batının usta sanatçıları ve düşünce adamlarını değil, üçüncü sınıf şairlerini üstat bilmeleridir. Tanzimat şairleri, batı kültürünü hazırlayan eserlerinden uzak kalmıştır. Sonuçta sığ bir şiir anlayışı batı adı altında hem şairlerimizde hem de ülkede yerleşmiştir:

“Tanzimat ve Servet-i Fünun Döneminde Batı kültür ve edebiyatını birer havari tutkusuyla taşımak isteyen şair ve yazarlarımızın daha çok Batı’nın üçüncü, dördüncü sınıf yazarlarına, raslansal bir şekilde bağlandıklarını görüyoruz. Temel yapıtlar ve Batı düşüncesindeki büyük değişimi hazırlayan yazarlar bir köşede bırakılarak, ya da onlarla hiç tanışılmayarak, bazı körfez yazarlar seçilmiştir. Tanzimat Döneminde dilimize çevrilen yazarların adları bu konuda yeterince bir aydınlık sağlar: Fenelon, Daniel Defoe, A. Dumas Pere, A. Dumas Fils, Bernardin de Saint-Pierre, Silvio Pellico, Paul de Cock, Abbe Prevost.” (Süreya 2000: 78)

Süreya’ya göre farklı bir kültüre, farklı bir şiir birikimine yönelen şair yeni bir şiir peşindedir. Elindeyse acemi, emekleyen bir şiir vardır:

“Divandan sonra şiirimiz işe bir sıfır noktasından başlamıştı. Şairin temel kaynakları azalmış, yararlanabileceği birikmiş deneyler oldukça alt bir düzeye inmişti. Tanzimat şiirinde kavramların üzerinde bir sözcük kabuğu oluşamadı.” (Süreya 2000: 409)

Süreya’ya göre, Tanzimat şairinin en büyük talihsizliği, eskiyi arıtan yeni bir deneye girişirken eski edebiyat deneyinden yararlanamamasıdır. Çünkü “Şiirsel her yaratış, daha önceki dil değerlerinin, daha önceki şiirin yeni ve özel bir paradisinden başka bir şey değildir.” (Süreya 2005: 217)

“Bugünden bakarsak, bir iki ad dışında, Tanzimattan 1900’lü yılların başına kadar, hemen tüm şairlerimiz, şiir sanatı yönünden ve elbet birikmiş deneyler mirasından yararlanamadıkları için ilkediler.” (Süreya 2000: 409)

Sonuç olarak, Süreya, Tanzimat edebiyatına eleştirel bir gözle bakmıştır. Değerlendirmelerini daha çok birinci kuşak üzerine yoğunlaştırır. Bu dönemi ilkel bulmasının sebebi Divan edebiyatının reddedilip, bu birikimden yararlanılmamasıdır. Dolayısıyla Batılı şiire sıfırdan başlanılmıştır. Önemli adımlardan biri, şiirsel yükün

parçadan bütüne kaymasıdır. Süreya'ya göre bu dönemde şair yoktur. Şair namıyla anılan isimler gazetecidir, siyasetçidir; ama şair değildir. Süreya'nın en çok eleştirdiği nokta, şairlerin üçüncü sınıf Avrupalı şairlerin peşine takılmış olmalarıdır. Bu yüzden Batılı manadaki edebî devrim ülkemizde gerçekleştirilememiştir. Burada yapılan acemilikler atılımın 1930'lardan sonraya kalmasına yol açmıştır.

3. 1. 2. Servet-i Fünûn

Servet-i Fünûn, 1896-1901 yılları arasında edebiyatımızın yenileşmesine katkıda bulunmuş bir edebî harekettir. İsmi Servet-i Fünûn dergisinden alır. Ali İhsan Tokgöz tarafından yönetilen, sonraları Rezaizâde Mahmut Ekrem'in önerisiyle yazı işleri müdürlüğüne Tefik Fikret'in getirildiği dergi, yeni edebiyata ilgi duyan gençlerin ilgi odağı olur. Dergide yeni tarzda şiirler yayınlanmaya, hikaye ve romanlar tefrika etmeğe başlarlar.

Eski geleneği sürdürenler. Servet-i Fünûncuların şiir ve sanat anlayışına karşı çıkarlar. Ahmet Mithat, topluluğu "Dekadanlık"la suçlar. Verilen cevaplarla tartışma büyür. Ahmet Mithat'ın yazdığı "Teslim-i Hakikat" isimli yazıyla son bulur.

"Servet-i Fünûn topluluğunun dikkate değer yanı, beş yıl gibi kısa bir süre içinde sanat ve edebiyat alanında ağırlığını hissettirmiş olmasıdır. Özellikle tenkid yazılarına geniş ölçüde yer verilen derginin, topluluk içine dönük eleştiriye yeterince açık olmaması dikkat çekicidir." (Tuncer 1998: 4)

Hüseyin Cahit'in "Edebiyat ve Hukuk" makalesi bahane edilerek Abdülhamit tarafından yayını durdurulmuştur. Daha önceden bazı isimler –Tefik Fikret, Ali Ekrem, Samipaşazâde Sezai, Menemenlizâde Tahir- dergiden ayrılrsa da topluluk resmen bu nedenle dağılmış olur.

Servet-i Fünûn şairleri, Abdülhak Hamit'in şekilde yaptığı yeniliği, daha da genişletirler. Fransız şiirinden sone ve terzarima gibi nazım türlerini alırlar. Mütezatı yaygın ölçüde kullanırlar. Şiirde aheng yaratmada aruz vezninden yararlanırlar. Şiirde anjambmanlar kullanılarak, şiiri nesre yaklaştırmaya çalışırlar. Şiir dilinde Arapça, Farsça kelime ve tamlamalar vardır. Sanatkârane bir üslûp peşindedirler. Şiirin konusunu genişletirler. Ferdî duygu ve hayallerin yanı sıra, aşk, tabiat ve aile hayatı başlıca temalar arasındadır. Kafiye göz için değil, kulak içindir ilkesini benimserler. Bu

dönemde, kafiye, ahenk unsuru olarak ele alınır. Bütün güzelliğine önem verilir. Parnasizmin ve sembolizmin etkisiyle şiire resim ve musıkî girer. Ses ve ahenk şiire egemen olur.

Servet-i Fünûn şiiri ile ilgili geniş bilgi için şu kaynaklara bakılabilir: Bilge Ercilasun, “Servet-i Fünûn Edebiyatı”, Büyük Türk Klasikleri; Ahmet Kabaklı, Türk Edebiyatı; Ahmet Hamdi Tanpınar, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Kenan Akyüz, Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri; Seyit Kemal Karaalioglu, Türk Edebiyatı Tarihi; Hüseyin Tuncer, Servet-i Fünûn Edebiyatı.

Tanzimat, yeni bir şiirsel arayış içine girmiştir. Batı kaynaklı bu arayış, Servet-i Fünûn Döneminde de devam ettirilir. Tanzimat Döneminde kavramların üzerinde bir sözcük kabuğunun oluşmadığını söyleyen Süreya, Servet-i Fünûn’da ise olmayan bir dille şiir yazıldığını düşünmektedir: “Servet-i Fünun Döneminde ise kavramların dışında bir kabuk çalışması öne geçti. Ataç’ın deyimleriyle ‘olmayan bir dille’ yazmaya sürüklenmişlerdi onlar.” (Süreya 2005: 409)

Süreya, Servet-i Fünuncuları “içeriği geliştirmedikleri” için eleştirir. Tanzimat’la başlayan içerik reformu, yarıda bırakılmıştır. Biçim arayışları özün geriye itilmesine yol açar: “Servetifünun şiiri ise Tanzimat’la başlayan öz girişimini geliştirmeyi bir yana bırakarak birdenbire aşırı bir biçim araştırmasına girer.” (Süreya 2002: 62)

Süreya, Servet-i Fünûn’u ilk sanat akımımız olarak görür. Türk şiiri için önemini şöyle dile getirir: “Servet-i Fünuncular ilk kez ortak dilden çıkmalar yapmışlar, imgeye yönelmişler, yeni göndermeler yapmaya başlamışlar” (Süreya 1992: 117) Bununla beraber şair, Servet-i Fünun’u birkaç noktada eleştirir. Bu eleştirilerin odağında dil problemi vardır. Servet-i Fünûn, geleceğin dilini görememiş, bu yüzden silinip gitmiştir: “Bugün bir Tevfik Fikret’i, bir Faruk Nafiz’i ilkel bulabiliyoruz. Onlar zaten yazdıkları sırada da ilkeldiler bir bakıma.” (Süreya 2005: 387) İkinci bir eleştiri, içerik olarak da geleceğe hitap edememeleridir. Servet-i Fünuncuların duyarlılığı sadece kendi dönemine özgüdür. İleriki dönemlere hitap etmez:

“Servet-i Fünun şiirindeki bazı temalar ve konular geçersiz kalmış bugün için, kullanma değerini yitirmiş. Fikret’in ‘Verin Zavallılara’, ‘Süha ile Pervin’ hatta ‘Balıkçılar’, Cenap Şehabettin’in ‘Hakikat-i Sevda’, Temaşa-i Hazan’ adlı şiirlerini düşünelim. Dil sorununun ötesinde o günün duyarlılığından bugünün duyarlılığına bir köprü atamıyor bunlar.” (Süreya 1992: 117)

Sonuçta, Süreya, Servet-i Fünûn’u ilk edebî akımımız olarak kabul eder. Onların imgeye yönelmelerini, konuşma dilinden çıkmalar yapmalarını takdirle karşılar.

Bununla birlikte kullandıkları dil çağrışım gücü zayıf bir dildir. Tanzimatçıların içerik girişimi terk edilmiş, şekil arayışlarına girilmiştir. Batı edebiyatından, Tanzimat döneminde olduğu gibi, üçüncü sınıf sanatçılar örnek alınmıştır. Bütün bunlar Süreya'nın Servet-i Fünûn edebiyatını ilkel dönem içinde nitelendirmesine sebep olmuştur.

3. 1. 2. 1. Tevfik Fikret

Süreya, Servet-i Fünun'un en etkili ismi Tevfik Fikret hakkında çeşitli değerlendirmelerde bulunmuştur. Süreya, Fikret'in beğendiği yönlerini şöyle sıralar:

“Fikret'in şiirini parıldatan öge söyleyişteki kolaylıktır. Konuşma dilinin elverişli yapısını kullandı. Siyasal söylev, onu siyasal olmayan ürünlerinde de didaktizme götürdü. Yine de billurlaşmış, bozulmadan günümüze gelmiş bir söz bütünü var. Fikret çok dar bir çerçeve içinde; ama orada güçlü” (Süreya 1992: 117)

Süreya, Tevfik Fikret'i iki noktadan değerlendirir. Birincisi, siyasetçi Tevfik Fikret, ikincisi, şair Tevfik Fikret.

Süreya, Tevfik Fikret'i şiirsel planda eskimiş bulur; çünkü “Tevfik Fikret'in şiir dili, şiir görüşü öldü.” (Süreya 2000: 202) Buna rağmen Tevfik Fikret siyasi kimliğiyle yaşamaktadır. Her dönemde olduğu gibi aydın toplumsal meselelerle ilgilenmelidir. Ülke sorunları üzerinde düşünen “aksiyon adamı” kendisine örnek olarak Tevfik Fikret'i alır. Tevfik Fikret'in ahlâklı ve namuslu olması onu menfaatçilikten uzak tutmuştur. Bu, belli bir davanın adamı olmamasıyla birleşince onu bütün zamanların dava adamı haline getirmiştir. Toplumsal değişimde o hep karşı duruşun sözcüsü olmuştur. Duygusal şiirleri yok olup gittiği halde “Sis”, “Ferda” gibi toplumsal öfkeyi içeren şiirleri hâlâ yaşamaktadır.

Tevfik Fikret kötümser bir şairdir. Kötümserliğinin temelinde alınganlığı vardır. Tevfik Fikret, şiirlerinde sadece konuya bağlı kalmaz, çağının ötesinde bir form yeniliğine gider. Türk şiirine insan kavramı ilk defa Tevfik Fikret'le girmiştir. Fakat bu insan, düşünce ve duygudan uzaktır. Sadece adı vardır.

Tevfik Fikret, slogancıdır. Şiirini slogan ve anafikir üzerine kurar. Ama hareket noktası olan sloganı geliştiremez. Sonuçta birkaç kuru cümleyle öğüt verir. Şiirini açılmayamaz, betimleyemez. Halbuki öğüt vermek sanat yapmak değildir: “Tevfik Fikret

fikir sloganlarıyla yetinme yolunu seçmiş, şiirsel yön aramamış, kuru bir söylevci olarak kalmıştır.” (Süreya 2000: 76)

Süreya, yaşadığı döneme dar pencereden bakmasının Tefvik Fikret’in gözden kaçan bir özelliği olduğunu düşünmektedir. Meseleleri kişisel boyutuyla ele alır. Genel sorunlara eğilmez. Olgularla değil olaylarla ilgilenir. İttihat Terakki gözlüğüyle bakar. Batıdan ithal edilen kavramları - özgürlük, adalet vb.- bu gözlükle yorumlar.

Tanzimat ve Servet-i Fünûn şairlerinin genel özelliği batının usta sanatçılarını ve düşünce adamlarını değil, üçüncü sınıf şairlerini üstat bilmeleridir. Tefvik Fikret de bundan nasibini almış, batıyı batı yapan kültür eserlerinden uzak kalmıştır. Sonuçta sığ bir şiir anlayışı batı adı altında hem şairlerimizde hem de ülkede yerleşmiştir:

“Tanzimat ve Servet-i Fünûn Döneminde Batı kültür ve edebiyatını birer havari tutkusuyula taşımak isteyen şair ve yazarlarımızın daha çok Batı’nın üçüncü, dördüncü sınıf yazarlarına, raslansal bir şekilde bağlandıklarını görüyoruz. Temel yapıtlar ve Batı düşüncesindeki büyük değişimi hazırlayan yazarlar bir köşede bırakılarak, ya da onlarla hiç tanışılmayarak, bazı körfez yazarlar seçilmiştir.

Tefvik Fikret de bu arada üçüncü sınıf bir Fransız şairini, François Coppee’yi usta bellemişti kendine” (Süreya 2000: 78)

Aynı konuya başka bir yazısında daha değinir: “Tefvik Fikret kendinden hemen önceki Baudelaire’in farkında olmamış.” (Süreya 2002: 210)

Tefvik Fikret, Servet-i Fünûn’un en büyük şairi olarak bilinir. Hem kendi devrindeki şairleri hem de kendinden öncekileri etkilemiştir. Süreya bunu diğer şairlerin şiirsel beceriksizliğine bağlar. Kişiliksiz şairler Fikret’in yörüngesine girmiştir.

Süreya’nın ulaştığı sonuç şudur: Tefvik Fikret’in siyasi yönü onun büyük şair sayılmasını sağlamıştır. Siyasi şiirlerinde devrimci bir nitelik yoktur, partinin emrindedir. Diğer şiirlerinde ise Cenap Şehabettin’in etkisi göze çarpmaktadır. Şiirsel olarak Fikret şiirinden günümüze pek bir şey kalmamıştır. Bunun birinci nedeni dil seçkisindeki yanlışlıktır. İkincisi, şiirsel köksüzlüğüdür. Şiir geleneğimizden kopmuş ama yeni bir şiir geleneğine de yapışamamıştır. Üstelik batı şiirinin kötü örnekleriyle boğuşmuştur:

“Tefvik Fikret, siyasal eylemi dolayısıyla yaşadığı günlerde büyük bir etkinlik ve başarı sağlamıştır. Ancak dikkat edilirse daha çok siyasal bir başarıdır bu. Çünkü aynı başarısını şiirsel planda geliştirmemiş, pekiştirmemiştir. Onun şiirinde bir şiir zincirinden çok, bir fikir zincirinin gelişmekte ve dönmekte olduğuna tanık oluyoruz.” (Süreya 2000: 79)

Birçokları gibi Süreya'ya göre de şair Tevfik Fikret ölüdür. Ama siyasetçi Tevfik Fikret hâlâ yaşamaktadır.

3. 1. 2. 2. Cenap Şahabettin

Süreya, Servet-i Fünûn şairleri içinde en yetenekli şair olarak Cenap Şahabettin'i görür. Türk şiirinde ilk sone'yi yazan Cenap Şahabettin'dir. Ama yetenekli olmak büyük şair olmak değildir. Yahya Kemal'i, Nâzım Hikmet'i büyük şair yapan geleceğin dilini görmeleridir. Cenap bunu anlayamamıştır: "Cenap Şahabettin, Servet-i Fünun'un en iyi şairi. Ancak dil çukurunda en çok kayba uğrayan da o oldu. Türkçeyi en fazla karşısına alan şair." (Süreya 1992: 117)

Süreya, Cenap Şahabettin'in yaptığı yanlışlıkları sıralarken Cenap'ın dil konusundaki tutumuna da açıklık getirir. Cenap'ın ilk yanlışı, yeni şiirin gelişimini şiirine uygulamayıdır. Son dönemine kadar aruzu kullanmış, dil alışkanlıklarını inatla devam ettirmiştir.

"Cenap Şahabettin de 1934'lere kadar yaşamış, Cumhuriyet'in onuncu yılını görmüş bir şair. Ama, daha 1900 yılında aruzun Türkçeye uymadığını belirttiği halde, inadından ve alışkanlıklarından vazgeçememiştir. Birinci Dil Kurultayı'na katıldıktan sonra Cenap Şahabettin'in dil konusundaki, özellikle vezin konusundaki eski katılığını bıraktığına tanık oluyoruz. Ne var ki artık önünde fazla bir zaman kalmamıştı. Yine de son yıllarda birikmiş eski şiirlerini kitap haline toplamaktan vazgeçmesini dil konusunda bir duraksama olarak değerlendirebiliriz. Bu kitabın adını koymuştu: 'Evrak-ı Leyal'" (Süreya 2005: 364)

Cenap Şahabettin'in ikinci hatası inatçılığını siyasette de sürdürmesidir: "Sözgelimi Kurtuluş Savaşı'nın anlamını kavrayamamış, ona karşı olan saflara katılmıştır." (Süreya 2005: 364)

Süreya'ya göre Cenap'ın üçüncü hatası kendini geliştirememesidir:

"Cenap Şahabettin'in yanlışlıklarında direnmesini onun Halit Ziya gibi kendini sürekli olarak geliştirememiş olmasına bağlıyorum. Batı'da dört yıl kalıp Türkiye'ye döndükten sonra sık sık sözünü ettiği sanatçı, Rene Gihl adında beşinci sınıf bir Fransız şairidir. Halit Ziya Uşaklıgil, Cenap Şahabettin'den on bir yıl sonra ölmüş. Ama daha Cenap Şahabettin yaşarken onun Poe'dan, Gorki'den söz etmiş olduğu görülüyor. Cenap Şahabettin ise o yıllarda Shakespeare için yazdığı kitapta büyük yazarın genel tavrını ters anlıyor. Kısacası, büyük bir zekâ, büyük bir yetenek

olduğu halde kendisini gereğince yetiştirenemiş bir sanatçı Cenap şahabettin.”
(Süreya 2005: 364)

Sonuç itibarıyla Süreya, Cenap şahabettin’i aşama kaydedemeyen yetenekli bir şair olarak niteler.

3. 2. Ergenlik Dönemi

Divan edebiyatı gibi köklü bir gelenekten sonra şiirimiz Batıya yönelmiştir. Süreya, 1840-1930 arası şiirimizi ilkel dönem olarak niteler. İşe sıfırdan başladığını düşünen Süreya, eleştirmenleri, şairleri, tartışılan meseleleri ilkel bulur.

Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'in çıkışıyla ilkel dönem sona ermiş, ergenlik dönemi başlamıştır:

“Edebiyatımızdaki o ilkeliğin, o çocukluk çağının bu iki şairin (Yahya Kemal ve Ahmet Haşim) çıkışıyla bittiğini söyleyebiliriz. Bu şairlerden sonra bir ergenlik çağı başlıyor. Nâzım Hikmet geliyor. Başka şairler geliyor.” (Süreya 2005: 387)

3. 2. 1. Yahya Kemal ve Ahmet Haşim

Süreya, Servet-i Fünûn edebiyatı sonrası şiirimizde görülen Fecr-i Ati ve Millî Edebiyat Dönemleri üzerinde durmaz. Şairin Fecri Ati şiirinden hiç bahsetmemesi, Millî Edebiyat hareketiyle ilgili sadece bir iki yerde “Millî Edebiyat devininin elinde yalnız konular vardı: şiir bir araçtı, o kadar” (Süreya 2000: 411) tarzında değerlendirmede bulunması bu iki hareketin Süreya tarafından önemsenmediğini göstermektedir. Süreya Fecr-i Ati'yi “adı olup kendi olmayan” diye niteler. Hatta Asım Bezirci'nin Ahmet Haşim'i Fecr-i Ati şairi olarak göstermesine karşı çıkar: “Yanlış yapmış bence. Fecr-i Ati diye bir şey var mı ki? Ahmet Haşim oraya sığar mı?” (Süreya 1996: 248)

Süreya'ya göre, Servet-i Fünûn sonrası Türk şiiri, gerçek anlamda açılımını ve atılımını 1930'lardan, kesin olarak 1940'tan sonra yapar. Şair, yenilikçi şiirin ergenlik dönemini Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'le başlatır; Nâzım Hikmet'le devam ettirir (Süreya 2005: 387).

Divan edebiyatı köklü ve büyük bir edebiyat olmasına rağmen şiirsel boşluk içindedir. Kısıtlı formlar içinde dönüp durur. Tanzimat'tan sonra gelişen şiir hareketleri divan şiirini yeni açılımlara sürükler. Yahya Kemal ve Ahmet Haşim farklı bir şiir ve estetik anlayışıyla Türk şiirine yön verir. Garipçiler bu açılımı genişletir, İkinci Yeniciler her tarafa yayar:

“Şiirimiz özellikle 1940'tan sonra kendisine zengin çıkış noktaları bulmuş ve geniş bir yelpaze halinde bugüne gelmiştir. Divan edebiyatı büyük bir edebiyat ama bu edebiyatta, Yahya Kemal, Ahmet Haşim'e kadar şiirsel bir boşluk görüyorum. Bu iki

şairle başlayan gerçek şiir fıskırması daha sonra şiirle çok yoğun olarak 1940'ta Orhan Veli ve arkadaşlarıyla gerçek bir yörüngeye oturdu. Bizim kuşak, andığım çerçevenin bir yerinden çıkış yaptı ve şiirin alanını her yana doğru genişletti.” (Süreya 2002: 112-113)

Bu dönemle birlikte edebiyatımızda ne türlü değişiklikler yaşanmıştır?

“Sanatların ayırıcı nitelikleri daha çok bu son dönem içinde belirmiştir; sorunlar ortaya çıkmıştır; daha doğrusu yapıtlarla örnekler verilmiştir; edebiyat, deneme gibi, eleştiri gibi dallarını yaratmaya gitmiştir; akımlar, ayrı ayrı yönsemeler belirmiştir; dünya edebiyatının türlü sorunları öğrenilmiş, hiç değilse büyük bir kısmına tanık olunmuştur. Edebiyat, düşünmeyi öğrenmiş, birleşik kaplardaki sıvı örneği dünya edebiyatının yönsemelerine karşı duyarlı olmuştur. Bu arada aşırı ve yanlış Batılılaşma çabası bu düşünce süreciyle bir yerde birleşince, edebiyat Batı kültürünü, o kültürün sömürgeci ellerde kullanılış biçimlerini de fark etmiş ve bir iki yerinden verdiği sağlıklı uçlarla kendi kendini temizlemeye, doğurgan olmaya yönelmiştir.” (Süreya 2005: 386)

Süreya, şiirimizin ergenlik döneminde iki büyük değişimin yaşandığını kaydeder:

“Sanatlar kendi ayırıcı niteliklerini arama yolunda oluyor, sanatçı (Nâzım'ın katkısı değerlendirerek) devrimci bir planda dünyanın değiştirilmesini istemeye başlıyor. Sanatımız bu iki özelliğiyle hem kendisini besleme olanaklarına kavuşmuş, hem de başka uğraş alanlarını etkilemiştir.” (Süreya 2005: 387)

3. 2. 1. 1. Yahya Kemal

Süreya'ya göre yeni Türk şiiri Yahya Kemal'le birlikte çocukluk döneminden çıkıp ergenlik dönemine girmiştir.

Büyük şairler, devrimlerini dil üzerinden yapar. Süreya, Yahya Kemal'le birlikte Türk şiirinde dilin ön plana çıktığını düşünür. Yahya Kemal, şiir dili üzerine ciddi olarak düşünmüştür. Türk şiirindeki önemli icraatı “dil”den başlar: “Yahya Kemal şiirin dil işi olduğunu kavrayan ilk şairimiz. İyice bilinçli bir biçimde kavrayan ilk şairimiz.” (Süreya 2000: 408)

Yahya Kemal yayımlanan ilk şiirlerinden itibaren konuşma diline yönelir. Konuşma dilinden hareket ederek Türkçeye yeni imkânlar kazandırır. Fransa'da Parnasyenlerle içli dışlı olması, şiirde biçim mükemmelliğini yöneltmiştir onu. Konuşma dili ve biçim mükemmelliği, şiirin temelini oluşturur.

Süreya'ya göre Yahya Kemal, edebiyatımızda erotik şiirin öncüsüdür. Tensel temalar ilk kez Ahmet Haşim'le beraber onun şiirinde görülür. "Sicilya Kızları" bunun örneğidir: "Cinsel aşka gelince bunların edebiyatımızda geçişi yenidir. Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'le başlar." (Süreya 2002: 49)

Yahya Kemal, Fransa'da birçok şairden etkilenmiştir. Ancak bunlar, öncü değil, tersine üçüncü sınıf şairlerdir. Banville, Musset onun sevdiği ve etkilendiği şairler arasındadır:

"Yahya Kemal 1918'lerde Avrupa'ya gittiği zaman -büyük şairlerimizden biridir ve çok severim-, Apollinaire'in adını bilmiyor; çünkü gidiyor belli bir çevrede oturuyor. Resmileşmiş şairlerin arkasındaki 'avant-garde'ı tam göremiyor." (Süreya 2002: 210)

"İkincil şairlerin etkileri daha çok Yahya Kemal'de. Mallarme değil de, Musset sözgelimi." (Süreya 2000: 410)

Süreya, "Hiçbir sanatçı onun şiirine kayıtsız kalmadı." (Süreya 2000: 410) diyerek Türk şiirinde hemen herkesin Yahya Kemal'den etkilendiği yolundaki düşüncesini ortaya koyar. Çünkü Yahya Kemal bir kaynaktır; her şair o kaynaktan beslenebilir. Konuşma dili, biçim mükemmelliği, kültürel birikim ve alt yapı vb. ögeler şairlerin hizmetine sunulmuştur.

Süreya, Türk şiiri içinde Yahya Kemal şiirini iki kitap üzerinden değerlendirir ve üç kısma ayırır. Birincisi, Eski Şiirin Rüzgârıyla (rubailerini buna dahil eder)'deki şiirleri; ikincisi, Kendi Gök Kubbemiz'deki şaheser şiirleri; üçüncü kısım ise Kendi Gök Kubbemiz'deki diğer şiirleridir.

Eski Şiirin Rüzgârıyla, Yahya Kemal'in sanat çizgisinden farklı bir şiirsel denemedir. Sanatından bütün bütüne uzak değildir. Kültürel alt yapısı, divan şiirine hayranlığı onu böyle bir deneye itmiştir. Süreya, bu kitapta, Yahya Kemal'in çıkış noktasının Nedim olduğunu düşünmektedir. Humor ve lirizm üst düzeydedir. Kullandığı dil, kendi içinde üst düzey, ama bize uzak.

Yahya Kemal'in birinci kısımdaki şiirleri şaire özel, hayran olduğu eski şiirin eseridir:

"Eski Şiirin Rüzgârıyla yazdıkları şairin çok özel bir uzanımının ürünleri. Sanatına bir şey kazandırmıyor; ama ondan bir şeyler götürdüğü de söylenemez." (Süreya 2000: 411)

Süreya, Yahya Kemal'in Rubailer'ini başarısız şiirler arasına katar. Süreya'ya göre Yahya Kemal rubailerini yazarken "uzun boylu düşünmemiş, büyük çaba

göstermemiş”tir: “Onun şiiri, rubailerinde yinelenir durur. Dikkat ederseniz, dalgalanır ya da sürer demek istemiyorum, yinelenir durur.” (Süreya 2005: 72)

Süreya’nın rubailerde dikkat çektiği diğer bir nokta, düşüncenin daha yalın ifade edilmesidir. Daha doğru bir ifadeyle Süreya, sözün daha aza indirgendini, doğrudan doğruya düşünceye yer verildiğini savunur. Yani klişe bir düşünce tekrarlanıp durmuştur.

Rubailer, hiçbir şiirsel gelişimin ifadesi değildir. Halbuki Yahya Kemal her an şiirini geliştirmiştir. Hatta şiirden şiire değişmiş ve gelişmiştir. Fakat bu gelişim rubailer için söylenemez. Rubailerde daha önce şiirlerinde kullandığı imgeleri, buluşları tekrar eder:

“Şiirden rubaiye böyle bir şey yok. Rubaiden şiire? Hiçbir şey yok. Çok ilginçtir. Yahya Kemal’in rubailerini onun hiçbir şiirine kaynak olmamış, kan dolaşımı sağlamamıştır. Bir sonuçtur rubai Yahya Kemal’de, döküntüdür.” (Süreya 2005: 72)

Peki Yahya Kemal’in şaheserleri hangileridir? Hangi tarz şiirleri hâlâ geçerliliğini korumaktadır? Süreya bu soruya şöyle cevap verir:

“Yahya Kemal çağdaş hayattan parçalar aldığı şiirlerinde yüceliyor. Onu eski şiirin parodileriyle zenginleştirdiği zaman şiirsel bir görkem yaratıyor. Gününün Türkçesinin doruklarına da böyle şiirin böyle anlarında yükseliyor.” (Süreya 2005: 72)

Yahya Kemal’in ikinci kısım şiirleri ve şaheserleri, Kendi Gök Kubbemiz’dekilerdir:

“Bu kitapta Yahya Kemal’in başyapıtları var: Açık Deniz, Nazar, Kar Musikîleri, İtrî, Gece, Akşam Musikîsi, Eylül Sonu, Ses, Erenköyü’nde Bahar, Viranbağ, Çin Kâsesi, Sicilya Kızları... Bunlara Mehlikâ Sultan’ı da katabilirim. Sessiz Gemi, Endülüs’te Raks, hatta Vuslat aynı düzeyde değil bence. Gerçek Yahya Kemal etkilerini bunlar dağıttı, işlevini bunlarla gerçekleştirdi.” (Süreya 1996: 38)

Süreya bu şiirlerin birkaç özelliğinden bahseder. Her şeyden önce Yahya Kemal gelecek kuşağa etkilerini bu şiirlerle yapmıştır. Türk şiirinde bireyin profili ilk kez bu şiirlerde çizilmiştir. İstanbul âdeta roman kahramanı gibi dikilir karşımıza. Her birinin öyküsü vardır. Bu şiirsel öykü humorla bezenmiştir. Hüzünlü ve lirik şiirdir bunlar. Doğrudan imgenin bulunmadığı mazmunlara sıkı sıkıya bağlı edebî sanatların en incelikli kullanıldığı şiirler. Yahya Kemal’in eserlerinde erotizm ilk kez bu şiirlerde göze çarpar. Yahya Kemal, sevgilisini tensel aşkla hissetmek ister. İmparatorlukla sevgili arasında bir bağlantı vardır. İmparatorluğun en muhteşem dönemleri yavaş yavaş

geçmiş, tükenmeye yüz tutmuştur. Sevgilinin de dillere destan güzelliği yerini ihtiyarlığa bırakmıştır.

“Bu şiirler dünyanın her yerinde ve her dönem için gerçek şiirlerdir.

Her şey gibi şiir de eskir. Has şiir, eskiyince bir şeyler yitirir elbet; buna karşılık kazandığı bir şeyler de vardır. Daha çok kendisi olur. Sarsılmaz, öykünülmezlik kazanır. Değerine antik değer katsayısı da eklenir. Bunlar onlardandır.”
(Süreya 2000: 411)

Yahya Kemal’in üçüncü kısım şiirleri de Kendi Gök Kubbemiz’de yer almaktadır: “‘Süleymaniye’de Bayram Sabahı’, ‘Ziyaret’, ‘Atik-Valde’den İnen Sokakta’, ‘Kocamustafa Paşa’ gibi” (Süreya 2000: 411)

Fakat bunlar öncekilerden birkaç noktada ayrılır ve Yahya Kemal’in üçüncü tür mahsulleri olarak karşımıza çıkar. Süreya, söz konusu şiirleri şöyle değerlendirir: Hayal kırıklığı ve fetih duygusu içinde yazılmıştır bu şiirler. Kullanılan sözcük adedi kısıtlanmıştır. Konuşma dili önceki şiirlerinde olduğu gibi geniş ölçüde kullanılmış değildir. Hatta Süreya, bu şiirlerde kullanılan dili Eski Şiirin Rüzgârıyla’de kullanılan dilden bile geri bulur.

Yahya Kemal, 1940 sonrası dinî değerlere yönelmiş bir şairdir. Cumhuriyet sonrası değerleri yok sayan ve Batıya yönelen insana tepki olarak o dine sarılır. Sanat değerlerini mabetlerde arar. Âdeta camilerde vaaz verir. Geçmişini arzular. Geçmişin başlangıcını Ziya Gökalp’ten farklı düşünür. Burada esas aldığı tarih Malazgirt’tir. Süreya, Yahya Kemal’deki bu değişimin başka bir şairi anımsattığını söyler. Buna rağmen bu şiirler âdeta bir bütünün parçaları gibi durmaktadır:

“Bu şiirlerde Yahya Kemal ilk kez başka bir Türk şairini, Mehmet Âkif’i anımsatır. Bu şiirleri onun tamamlanmamış deneyleri olarak görüyorum.” (Süreya 2000: 443)

Süreya, Yahya Kemal şiirinden geriye kalanın Kendi Gök Kubbemiz’deki şaheserler olduğunu söyler. Bu değerlendirmede kullandığı öncelikli ölçü Türkçedir:

“Ama şiirsel gerçeklik olarak tek Yahya Kemal: O başyapıtlar, Türkçeyi diriltten, bir bakıma da kuran o şiirler.” (Süreya 2000: 414)

Yahya Kemal’in Türk şiirindeki durumu şudur: O, Cumhuriyet sonrası şiire, Hececilere direnmiştir. Bu direnişte kendi galip gelse de temsil ettiği şiir yenilmiştir:

“Cumhuriyet’le yeni bir şiir akımı meydana gelmiş, yeni olanaklar getirmiş, sonunda zafer de kazanmıştır. Ancak bu dönemin özellikle ilk sıralarında asıl büyük şiiri Yahya Kemal vermiştir. Yahya Kemal bir kültürün hesap veriş ve verebilisidir; öte yandan Cumhuriyet şiirine karşı koymuştur.” (Süreya 2000: 64-65)

3. 2. 1. 2. Ahmet Haşim

Süreya'ya göre şiirimizin ergenlik dönemini başlatan diğer isim Ahmet Haşim'dir. Ahmet Haşim'in önemi, soyut şiiri şiirimize sokmasıdır. Şiirlerinde özden daha çok biçime önem vermiştir. Bu özellikleriyle Süreya onu Türk şiirinin öncüleri arasına sokar.

Süreya'ya göre Ahmet Haşim, sembolist bir şair değildir:

“Ahmet Haşim gerçek bir sembolist değil bence de. Daha doğrusu, kendini sembolist sanarken, bir sembolistin her zaman kaçınacağı durumları yaşayan bir sanatçı. Sisli bir geçmişe döner; başlıca boyutu zaman olan bir dünyaya düşüp düşüp durur. Zamanla anlamın aynı hızla ilerlemediği bir dil kuramaz. Sembolistler gibi sözcükleri bir çeşit küçümseyerek değil, tanımazdan gelerek kullanır. Onlar gibi, zor anlaşılabilirlik yolunu seçmesine karşın, şiirin mekân değerini büyütmez.

Ahmet Haşim, yalnız 'Bir Günün Sonunda Arzu'da sembolist bir şairdir. Ama aynı zamanda her şeydir de o şiirde. Gerçeküstüçülüğe bile dadanma görürüz.” (Süreya 1996: 63)

3. 2. 2. Hececiler

20. asrın başında dört ana akım aydınlarımız arasında tartışılmaya başlandı. Osmanlıcılık, Türkçülük, Batıcılık ve Ümmetçilik. 1911 yılında yayımlana “Yeni Lisan” makalesi, bu dört düşünceden milliyetçilik düşüncesinin perçinleşmesinde önemli rol oynamıştır.

Bu dönemde yapılan tartışmalardan biri de aruz- hece tartışması idi. Ziya Gökalp, aruz sizin olsun hece bizimdir, diyerek Mili Edebiyatçıların tavrını ortaya koymuştur. Yahya Kemal aruzla hecenin kardeş olduğunu söyleyerek önemli olanın şiir söylemek lduğunu belirtir. Buna rağmen genel eğilim hece ölçüsü yönündedir. 1914’ten itibaren Milli Edebiyat’ın görüşlerini uygulamaya başlayan bir topluluk ortaya çıkar. Hecenin Beş Şairi ismi verilen topluluk Faruk Nafiz Çamlıbel, Halit Fahri Ozansoy, Orhan Seyfi Orhon, Enis Behiç Koryürek, Yusuf Ziya Ortaç’tan oluşur.

Beş Hececiler, “tematik ve imgesel yapıda, geliştirdikleri romantik ve klişe söyleyişi, şiir anlayışı için bir çıkış yolu olarak benimsemişlerdir.” (Sazyek 1996: 11)

Beş Hececilerin şiir anlayışları şöyle özetlenebilir:

“1. Şiirlerinin ana izleği, memleket sevgisi ve memleket sorunları üzerine kuruludur.

2. Şekil halk şiiri şekilleridir, vezin hecedir.

3. Dil sadedir, halk dili, mahalli söyleyişler, hatta argo şiire girer.

4. Ton, hitabete kaçır. İşlenen konulara uygun olarak gurur, iyimserlik ve irade ön plandadır.

5. Lirikten çok didaktiktir.” (Enginün 2001: 3-4)

Beş Hececiler ile ilgili geniş bilgi için şu kaynaklara bakılabilir: Büyük Türk Klasikleri; Ahmet Kabaklı, Türk Edebiyatı; Kenan Akyüz, Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri; Seyit Kemal Karaalioglu, Türk Edebiyatı Tarihi; Hüseyin Tuncer, Meşrutiyet Devri Türk Edebiyatı; Abdullah Uçman, “Beş Hececiler”, İslam Ansiklopedisi.

Süreya, hececileri ikiye ayırır. Birinci kuşak hececiler, “Hecenin Beş Şairi”dir. Süreya, bu şairlerin Millî Edebiyat değerleriyle Cumhuriyet değerlerini birleştirmek istediklerini belirtir (Süreya 1996: 30).

Süreya’nın, birinci kuşak hececileri değerlendirmesi olumsuzdur. Halit Fahri Ozansoy ve Orhan Seyfi Orhon’dan geleceğe bir şey kalmadığını söyler:

“Ben her türlü şiiri de okurum, ama hiçbir şey çıkaramadıklarım olmuştur. Diyelim hani o hececiler var ya, Halit Fahri Ozansoy, Orhan Seyfi Orhon.” (Süreya 2002: 218)

Yusuf Ziya Ortaç’ın yapıtlarının eskiyip yok olduğunu düşünür (Süreya 2002: 115). Yine de Yusuf Ziya’da diğerlerinden farklı olarak incelikler, güzellikler bulur.

Faruk Nafiz’le ilgili olumlu ve olumsuz değerlendirmelerde bulunur. “Bugün bir Tevfik Fikret’i, bir Faruk Nafiz’i ilkel bulabiliyoruz. Onlar zaten yazdıkları sırada da ikeldiler bir bakıma.” (Süreya 2005: 387) diyen şair, Beş Hececiler içinde coşku ögesine sadece Faruk Nafiz’in sahip olduğunu düşünür: “Zaten Hececilerde bir Faruk Nafiz’de büyük bir coşku var.” (Süreya 2002: 203)

Süreya, ikinci kuşak hececileri kendi içinde ikiye ayırır. 1900’den sonra doğan Ali Mümtaz Arolat, Ahmet Kutsi Tecer, Necmettin Halil Onan, Orhan Şaik Gökyay, Ömer Bedrettin Uşaklı, Behçet Kemal Çağlar birinci kuşağı devam ettiren hececiler olarak görülür.

İkinci grubu oluşturanlar ise Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Muhip Dıranas, Kemalettin Kamu’dur. Süreya, bu ikinci kuşağı öncekilere göre daha başarılı bulur. Bu şairlerle evrensel temaların işlediğini, bireyin ön plana çıktığını, şiirin kapılarının zorlandığını belirtir (Süreya 1996: 30).

Süreya, Hece şiirinin çok kısa bir zamanda etkisini kaybettiğini söyler. Bunun ilk sebebi şairlerin her şeyi heceye dökme gayretidir. İkincisi Ziya Gökalp ideolojisinin etkisini zamanla yitirmesidir. Diğer bir sebep ise ikinci hece kuşağının tutumudur:

“İkinci Kuşak, dil ve şiir görgüsüyle kuruculardan hemen ayrılmakla kalmamış, verdiği yetkin örneklerle onları “ilkel” duruma düşürmüştür. Bugün, artık yeni şiire geçişte, ikinci kuşağın da payı olduğunu kabul etmek gerekir. Ayrıca, hece şiirinin bir bakıma resmî ideolojinin sözcülüğünü üstlenme durumu da, bu şairlerle ortadan kalkmıştır.” (Süreya 1996: 30-31)

Süreya’ya göre hece şiirinden geriye Necip Fazıl Kısakürek ve Ahmet Hamdi Tanpınar kalmıştır.

Necip Fazıl Kısakürek, ilk dönemi itibarıyla Süreya’nın en beğendiği şairlerdendir:

“Necip Fazıl’ın şiirlerinde mutlak değerlerin birbirleriyle daha çok da insanla ilgileri söz konusudur; şiiri anlatan biri vardır; kendini üstün insan olarak görmeyi seven, güzel bir karabasan içinde bulunan bir adamdır bu. Evrenin sonsuzluğundan, eşyadan ödü kopan, ondan kendini alıp insanların dünyasına çarpan, dünyada tükenen, tükenirken de öğünen bir adam. Trajiğin acısını etinde duyar Necip Fazıl, mazoşisttir;

‘ağrısız bir bıçak gibi’ karnında taşır onu. Çizgisi evrenden dünyaya doğru iner.”
(Süreya 2000: 60-61)

Süreya’ya göre Necip Fazıl Kısakürek birçok sanatçıyı etkilemiştir. Bunlardan birkaçı Fazıl Hüsnü Dağlarca, Cahit Sıtkı Tarancı, Sezai Karakoç... “Necip Fazıl çok çabuk yıkılmış bir Rodos Heykeli’dir. Ama Rodos Heykeli’nin yıkıntısı gibi onun şiiri de bir süre maden olarak kullanıldı.” (Süreya 1996: 137) Süreya’nın Necip Fazıl’a yönelttiği eleştiriler yeni şiiri takip etmemesi ve İslamcı çizgiye kayıp şiirini geliştirememesidir.

Sonuç olarak, Süreya, İlk dönem Hececiler’i başarılı bulmaz. Olumsuz eleştirilerde bulunur. Özellikle bu şairlerin duyarlıklarını eleştirir. Cumhuriyet ideolojisine körü körüne bağlı kalmakla suçlar (Süreya 2000:51). Süreya’nın üzerinde durduğu ve Türk şiirinde işlevi olan Hecenin Beş Şairinden sonra gelen hece şairleridir. Evrensel temalar, bireysel hassasiyet bu şairlerin özellikleridir. Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’den sonra başlayan ergenlik dönemi, Nâzım Hikmet ve ikinci grup hece şairleri ile oldukça mesafe katetmiştir.

3. 2. 2. 1. Ahmet Hamdi Tanpınar

Süreya’nın hececiler kuşak içinde üzerinde en fazla durduğu isim Ahmet Hamdi Tanpınar’dır. Onun severek okuduğu şairlerden biridir Tanpınar.

Süreya, şairleri işlevleri ve şiirleri bakımından değerlendirir. Ona göre Ahmet Hamdi’nin şiirlerinden geriye pek bir şey kalmamıştır. Ama onun işlevi Türk şiiri bakımından önemlidir. Tanpınar’ın asıl özelliği eski ile yeni arasında bir köprü olmasıdır:

“Aslında onun şiirimizdeki eylemi kendi şiirlerini aşmaktır. Şiirlerimize an içinde değil de, süre içinde bakmaya çalışalım, bakın bu gerçeği nasıl göreceğiz. Şiirimize an içinde bakarsak, pek öyle bir varlık göstermez. Ama gelişme içinde baktığımızda, onun lif lif, damar damar türlü şairlere yayılmış olduğunu göreceğiz. Bu bakımdan bütün yapıcı şairlerin özelliklerini taşır. Bir yerde Yahya Kemal’den aldığı espriyi Oktay Rifat’a ulaştırmayı bilmiş, becermiştir. Şiirimizdeki rolü daha çok bu noktadadır. Görünmez bir biçimde eski şiirle yeni şiir arasında güvenli bir köprü olmuştur.” (Süreya 2005: 205)

Tanpınar şiirinin özellikleri nedir? Süreya onun şiirindeki simetriden bahseder:

“Tanpınar’ın şiiri bir yerde rahat bir simetriye dayanır. Öyle ki bıçakla bu şiiri ikiye bölseniz, iki parçanın şiirsel gerilimlerinin birbirine eşit olduğunu görürsünüz.” (Süreya 2005: 205) Hatta simetriye o kadar bağlıdır ki “Şiirsel yükten vazgeçer, simetriden vazgeçmezdi.” (Süreya 2000: 285) Tanpınar şiirinin diğer özellikleri nelerdir? “Bakımlı bir şiir Ahmet Hamdi’nin şiiri. Aydınlıktan alıyor mayasını. Doğa içinde ufak ufak geriniyor.” (Süreya 2005: 205) “Dar bir evren Tanpınar’ın evreni. Ancak şiir beğenisi içinde, dili en iyi imkânlarla yoğurmuş” (Süreya 2000: 285)

Süreya’ya göre Tanpınar, şiir ve dil beğenisi çok yüksek bir sanatçıdır. Bu özelliğiyle yenilikçi şiirden önceki Türk şiirinde köşe taşıdır:

“Orhan Veli akımından önceki Türkçenin en yüksek beğeni düzeyi, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın şiirinden geçmektedir. O, yalnız Türkçeyi yakalamakla kalmamış, yer yer etkilemiştir de.” (Süreya 2005: 206)

Süreya’ya göre, Tanpınar şiirinin talihsizliği, üst üste gelen iki devrimci hareketin altında kalmasıdır:

“Son yıllarda üst üste gelen yeni yeni şiir davranışları Türkçenin şiir içindeki anlamlı noktalarını, nirengi noktalarını da alt üst ettiğinden o eski güzellik ölçüleri değişti. Birçok şairinki gibi Ahmet Hamdi’nin mısralarındaki elektrik de ortadan kalktı. Ama yine de yeni şairlere en yakın sanatçılardan biri de oydu.” (Süreya 2000: 285)

O, Tanpınar’ın yeni şiiri denediğini ama başarılı olamadığını düşünür. Tanpınar, eski şiirin ahengi içinde güzeldir:

“Divan şiirini, Yahya Kemal’i, Mallarme’yi yaşar. Bir yerde daha yeni şairlerde yaşamak ister. Böyle bir şiir. Serbest vezni de denedi bir ara. Gerçekten de iyi, başarılı ürünler sayılmazdı onlar. Alçıdan yapılmış kumbaralara benziyorlardı. Yahya Kemal’e nasıl hece gitmemişse, Tanpınar’a da serbest vezin gitmemişti.” (Süreya 2000: 285)

Süreya, onun özellikle hocası Yahya Kemal etkisinde geliştiğini de belirtir: “Ahmet Hamdi Tanpınar büyük ölçüde Yahya Kemal’den esinlenmiş bir şairdi; hep yüceltmıştır onu.” (Süreya 2005: 434)

Süreya, Tanpınar’ın şairliği üzerine görüşlerini şöyle noktalar:

“Her şey bir yana, titiz bir ustaydı. İşini seven, işini iyi bilen bir sanatçıydı. Bugün aramızda kaç kişi var onun kadar tutkuyla, aşkla sarılan şiire. Şiir tarihimizde adı her zaman anılacaktır.” (Süreya 2000: 285)

Süreya’nın Ahmet Hamdi Tanpınar’ı değerlendirdiği bir diğer konu onun edebiyat tarihçisi olmasıdır. Bu yönünü şairliğinden daha çok beğenir ve takdir eder:

“Ahmet Hamdi Tanpınar’ın güzel şiirleri var. Ama edebiyat tarihçiliği ve eleştirisi alanında, şairliğinin kat kat üstünde yükselmiş görünüyor. Eski edebiyatımızın ustalarını en iyi değerlendiren yazar o olmuş. Bu yönüyle de kimseyle kıyaslanamaz” (Süreya 1996: 97)

3. 2. 3. Birinci Yeni (Garip Şiiri)

Yenilikçi şiirin ilk ayağı Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet'in öncüsü olduğu Garip'tir.

Süreya, yeni Türk şiirinin en önde gelen devrimcisi olarak Orhan Veli'yi görür ve Garip'i Orhan Veli'nin şahsında değerlendirir. Arkadaşları Oktay Rifat ve Melih Cevdet, onun ölümünden sonra farklı bir şiire yönelmişlerdir. Denilebilir ki günümüzde Garip şiiri devrini çoktan tamamlamıştır. Ama Orhan Veli'nin Türk şiirine yaptığı hizmet her an gözler önündedir:

“Orhan Veli'nin kavgası edebiyatımızın en büyük kavgasıdır, buna inanıyorum. Bu kavganın yurdumuzdaki bütün şiir köklerini büyük büyük ırgalayan bir işlevi oldu. Bugünkü şiir verimleri onun da verimleridir biraz.” (Süreya 2000: 114)

Orhan Veli'nin geliştirdiği yönseme, geleneği yok etmek üzerinedir. Onun şiir teorisinin temelinde bu düşünce vardır: “Orhan Veli için her şey eski şiiri yıkmaktır; bunu yaparken bir yerde belli bir şemaya göre hareket etmekte, eski şiirin tersini yazmaktadır.” (Süreya 2000: 85)

Süreya, Garip'le şiirde iki değişimin gerçekleştiğini söyler. Bunlar, sözcük hiyerarşisinin yıkılması ve konunun genişlemesidir. Şiirdeki ilk değişim her türlü kelimenin kullanılabilir hale gelmesidir. Divan şiirinden Garip'e kadarki şiirimizde belli kelimeler, hayaller, görüntüler kullanılmaktadır. Şairler yeni yönsemeler içinde bulunmak yerine mevcutla yetinirler. Dönüp dolaşıp aynı şeyler işlenmiştir. Garip bu anlayışı yıkar:

“Belli temalar, belli görüntüler kullanılıyordu. O temaların, o görüntülerin üstünlüğü vardı. Şu kelime şiire girerdi, şu kelime girmemeliydi. Son çeyrek yüzyılda şiirde kelime eşitsizliğinin kaldırılması yolunda kesin ve yürekli bir davranış görüyoruz.” (Süreya 2000: 64)

Yapılan ikinci devrim, konu üzerinedir. Garip, belli konular etrafında dönmez, her türlü konuyu şiire taşır:

“Bir yandan şiirin konu olarak alanı genişlemiştir, fildişi kuleden sıvışarak deniz kıyılarına, ağaç altlarına, dış mahallelere doğru uzanmıştır. Orhan Veli ve arkadaşları savaş öncesi duyarlılığını yaşayan bazı şairlerle birlikte yeni olanaklara yöneldiler. Mutlak değerler yitip gitti. Biçimde şiire sonsuz bir özgürlük tanındı. Orhan Veli, Oktay Rifat, Melih Cevdet, şiiri insan içine çıkardılar, şiire kasket giydirdiler, şiire elma yemeyi öğrettiler. Sokaktaki adamın şiirine yöneldiler.” (Süreya 2000: 63-64)

Süreya, Orhan Veli'nin şiiri evrenselleştirdiği görüşündedir. Orhan Veli'nin şiirimize en büyük hizmeti, belli kalıplar içerisinde ilerleyen şiirin zincirini kırmış olmasıdır: “Orhan Veli'den sonra Türkçe artık daha arınmış, daha güür bir kaynaktan fışkıracaktı.” (Süreya 2000: 401)

Şiirin dili, biçimi Orhan Veli ile birlikte bir araç olmak sınırını geçmiş, şiir ortamı olmuştur. Süreya'ya göre Orhan Veli şiirsel geleneğe değil, geleneğin kötüye kullanılmasına karşıdır. O, kafiye ve vezne karşı değildir. Aynı şekilde üretici şiirin de karşısında olmamıştır. Onun dayanamadığı şiirde dil, kafiye, vezin ve diğer biçim unsurlarının kötü kullanılmasıdır. Özellikle Şeyh Galip'ten Yahya Kemal'e kadar geçen süreyi şiirsel planda bir boşluk olarak değerlendirir:

“Orhan Veli, temelde vezne ve kafiyeğe değil, bunların kötüye kullanılmasına karşıydı. Orhan Veli, vezni ve kafiyeği bir süre tatile gönderdi. Gerçek şiirin özgürlüğü de, sözcüklerin eşitliği de başka türlü sağlanamazdı.” (Süreya 2000: 402)

Bu noktada Garip'in karşısına bir problem çıkmıştır: ritim. Bütün güçleriyle eski şiirle savaşan Garip kuşağı, vezni terk etmişlerdi. Dolayısıyla veznin sağladığı ritim de inkâr edildi. Ritmi sağlayacak başka öğeler bulmak gerekiyordu. Üstelik bulunacak bu öğeler halka yabancı olmamalıydı. Sonuçta halk deyimleri, kalıpları Garip şiirinde ritim ögesi olarak kullanıldı.

Süreya, Garip'in hem genel bir şiir hareketi hem de özel bir şiir akımı olduğunu söyler:

“Garip'le gelen Yeni şiir davranışının iki temel özelliği olmuştur. Önce şiirin temeli ve evrensel sorunlarını harmanlayan genel bir yenilik niteliği, sonra da belli bir şiirsel tutumu yüklenmiş özel bir akım niteliği. Garip hareketi bir genel yenilik olduğu kadar bir akımdır da.” (Süreya 2000: 65)

Garip, yaptığı şiirsel devrimle gelecek kuşakları etkilemiştir. Şiirimizde Garip hareketinden etkilenen birçok şair vardır. Etkilenmeyenler ise çok azdır. Bu şairler kendi şiirsel devinimleri içinde hareket etmişlerdir:

“1940-1950 yılları arasında yazan yeni şairlerin hemen hepsi Garip hareketinin içinde bulmuşlardır kendilerini. Orhan Veli Kanık, Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Behçet Necatigil, Cahit Külebi, Sabahattin Kudret Aksal, Salah Bırsel, Ziya Osman Saba, Cahit Sıtkı Tarancı. Harekete uzaktan bakan şairler azınlıktalar. Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın dışında daha yenilerden bir Ahmed Arif'i, bir de Attilâ İlhan'ı sayabiliriz. Gerçi bir de Ahmet Muhip Dıranas var, ama o 'Fahriye Abla' gibi şiirleriyle zaman zaman yoklamaktan kendini alamamıştır bu olanakları.” (Süreya 2000: 65)

Süreya'a göre Orhan Veli'nin hareket noktası yeni bir şiir nasıl olması gerektiği değildir. Orhan Veli şiiri, eski şiir olmamalıdır. Bu yüzden, eski neyi kullanmışsa Orhan Veli onu terk eder. Terk etmekle de kalmaz, onunla alay eder; değerini düşürmeye çalışır. Bu tavır sayesinde yeni şiirin önü açılmıştır. Şiirin büyük devrimi gerçekleşmiştir. Süreya buraya kadar yapılan atılımı onaylarken devrimin arkasının gelmediğinden şikâyet eder. Çünkü yeni şiir Garip şiiri değildir.

Şair, Birinci Yeni'den sonra gelen şairlerin öncülerin etkisinde kaldığını, dolayısıyla taklide dayalı bir şiiri sürdürdüklerini söyler. Kişisiz şiir yozlaşmaya, birbirini taklide yönelir. Bu yozlaşma ancak İkinci Yeni ile son bulabilmiştir:

“Kişiliklerinin dışında ortaklaşa ve belli bir simetri fantezisi onları ister istemez birbirine benzetiyor. Biraz da fazla benzetiyor galiba. Bu yüzden sanatın can damarı olan metot bakımından ihtisaslaşmaya imkân bulamıyorlar.” (Süreya 2000: 204)

Süreya, bazı şairlerin yapılan devrimi kısıtlayıp “Yeni şiir = Garip şiiri” şekliyle formüle ettiklerini söyler. Şairler, “Garip, Türk şiirinin son merhalesidir” anlayışıyla hareket ederler: “Orhan Veli ve arkadaşlarını izleyen bazı genç şairler bu şiirsel tavrı yanlış yorumladılar. Orhan Veli'nin özelliklerini Yeni şiirin temel özellikleri sandılar. Bir şairin, bir akımın özelliğini, şiirin ayırıcı niteliği sanmaya kadar götürdüler işi.” (Süreya 2000: 171) Halbuki Garip devrimi sadece Garip'in zaferi değil, bütün bir şiirin zaferidir. Yüzyıllık tıkanıklığı devrimle açmıştır Garip. Buradaki olumsuz gelişme, şairlerin bu şema doğrultusunda kendilerini sınırlamalarıdır. Yeni yönsemelere ihtiyaç duymamalarıdır: “Yenilik yapılmış, ve yeniliğin içindeki şairlerin aynı havayı tutturmaları beklenmiş, sanki o yenilik sadece o tip şiire ilişkindir sanılmaya başlanmıştır.” (Süreya 2000: 65)

Garip'ten etkilenmeyen şairler ise bu devrimi daha iyi değerlendirmişlerdir. Onun devrimlerini kendi kişilikleriyle bütünleştirip yollarına devam etmişlerdir.

Cahit Sıtkı, Necati Cumalı gibi şairler Orhan Veli etkisini kişilikleriyle bütünleştiremeyince erimişlerdir. Attilâ İlhan, Ahmed Arif, Dağlarca, Dıranas gibi şairler ise bu bütünleştirmeyi başarmıştır. Hatta Garip'in öncüsü olan Oktay Rifat ve Melih Cevdet dahi yeni şiirin özelliklerini daha iyi değerlendirip yeni yönsemelere girmişlerdir.

3. 2. 3. 1. Orhan Veli

Büyük şairlerin bir özelliği, belki de en önemli özelliği, konuşulan dille şiir yazıp geleceğin dilini görebilmeleridir. Yahya Kemal ve Nâzım Hikmet bunu başarmışlardır: “Yahya Kemal konuşulan dilin şiirine yönelmişti. Nâzım Hikmet otuz yıl önceden bugünkü Türkçenin alacağı biçimi sezinlemişti.” (Süreya 2000: 84)

Orhan Veli de Nâzım Hikmet ve Yahya Kemal gibi geleceğin dilini görmüştür. Süreya, Garip hareketini yenilikçi Türk şiirinin en önemli adımı sayar. Çünkü Orhan Veli ve arkadaşları, şiire konuşma dilini, konuşma dilinin imkânlarını getirmişlerdir. Onlar sadece geleneği büsbütün reddedip yeni bir yönseme arayışına girmezler. Dilde yaptıkları reformla sadece kendi devirlerini değil gelecek kuşakları da etkilemişlerdir. Onlar sayesinde şiir, halkın konuştuğu Türkçe ile yazılmaya başlanır: “Konuşma dilinin içinden geçirdikleri dirilenme akışı, üstünden yeni akışlar geçtiği halde, Türkçeye verdiği ilk konumu bugün de koruyor.” (Süreya 2000: 84) Süreya, Garip şiir dilini şöyle niteler: “Somut, dobra, düşünmeye elverişli, çağrışım ağı onarılmış ve yaşama sevinciyle etekleri zil çalan bir dil.” (Süreya 2000: 84)

Orhan Veli şiirinin iki önemli özelliği daha vardır: Birincisi, yüksek perdeden okuyucuya hitap etmemesidir. İkincisi ise şiire hikâyeyi sokmasıdır. Dize, özelliklerini yitirir ve düzyazı cümlesi havasına girer. “Orhan Veli retoriğe karşı olduğu gibi dizeyi de hırpalamak ister. Hatta bugün artık Orhan Veli’yi bu iki baskın özelliğiyle özetlemenin çağı gelmiştir.” (Süreya 2000: 295)

Süreya, şiir dili ve metodu bakımından Garip kuşağını eleştirir. Şiirin kendine has bir metodolojisi olduğuna inanan şair, hikâyeye yazar gibi şiir yazmaya karşıdır. Süreya’ya göre Garip’in başarısını sınırlayan temel etken şiirin şiir olduğu gerçeğinden uzaklaşmalarıdır:

“Şiiri insan içine çıkardılar. Ama işte bu kadar. Orhan Veli Kuşağı şairlerinin şiir metodları düz yazı metodu, hikâyeye metodu. Dilin en olağan imkânlarını olay açısından işlediler... Çıkış noktalarındaki “esbab-ı mucibe” ithal malı olduğu halde, tamamıyla Türk kaldıklarını hesaba katarsak başarıları da vardır. Fakat başarıları sınırlı bir başarıydı. Çünkü şiiri her şeyden önce şiir olarak ele almak öyle değerlendirmek gerekir.” (Süreya 2002: 16-17)

Orhan Veli, yaptığı devrimle damgasını Türk şiirine vurmuştur. O, öncü bir şairdir. Fakat Süreya’nın Orhan Veli’yi eleştirdiği bir nokta vardır: Orhan Veli şiiri.

Geleneği darmaduman eden Orhan Veli aynı başarıyı şiirlerinde de gösterebilmiş midir? Süreya'ya göre: Hayır!.

Süreya, Orhan Veli'nin şiirini tam manasıyla kuramamasının en önemli sebebini şöyle açıklar:

“Orhan Veli, büyük kavgasını sürdürürken eski sanata karşı cevaplarını yazılarında değil, hep şiirlerinde vermek istedi; başka türlü söylersek, yeni bir şiir ne olmalıysa onun değil, eski şiir ne değilse onun çevresinde dolanmaya başladı. Bu onu sınırladı” (Süreya 2000: 114-115)

Süreya'ya göre Orhan Veli, yaptığı devrimi yeni bir şiir anlayışıyla şekillendirmeliydi. Yeni şiirin öncülüğü buydu. Fakat Orhan Veli bu yola girmedi. O, şiirlerinde sürekli eski şiirle uğraştı, didişti. Eski şiirin tersini ortaya koymaya çalıştı:

“Orhan Veli, şiirlerinde eski şiirle o kadar uğraştı ki, kendi sanatının estetik yönüyle ilgilenmeye pek vakit bulamadı. Mısra yok, ölçü yok, müzik yok, imge yok, güzel yok, kafiye yok, metafizik yok, dram yok. Ve bunlar eski şiirde var diye yok.” (Süreya 2000: 115)

Süreya, Orhan Veli'nin, mizahı eski şiiri yermek için kullandığını söyler.

“Orhan Veli'de mizah, bir silah olarak belirir: eski şiirin tersini söylemekle, tersini yapmakla kullanılır o silah. ‘Minarelerin en ilahisi’, ‘lapinaların en harelisi’ olur. Ya da öyküye dayanır. Orhan Veli satiri iyi kullandı. Lirizmle savaşında hep ondan yararlandı. İnsan karşısında naif, şiir karşısında yergicidir Orhan Veli.” (Süreya 2002: 98-99)

Orhan Veli, eski şiirle dalga geçer. Bütün şiirlerinde görülür bu. Süreya'ya göre onun gerçek şiirleri özgün ve eski sanattan bağımsız şiirleridir. “Kapalı Çarşı” ve “Dalgacı Mahmut” bunlara örnektir. Orhan Veli, Türk şiiri adına eski şiire açtığı savaşı kazanmıştır. Ama kendi şiiri rakibine yenilmiştir. “En çok korktuğu şeye, eski şiire takılıp kalan” Orhan Veli, arkadaşlarının yaptığı yapamaz. Gerçi Melih Cevdet ve Oktay Rifat, atılımlarını Orhan Veli öldükten sonra yapmış, hiçbir zaman Garip'e takılıp kalmamışlardır. Orhan Veli ise erken gelen ölümüyle şiirini hangi yönde geliştireceği konusuna soru işareti koyar.

3. 2. 3. 2. Oktay Rifat

Garip'in diğeri bir şairi Oktay Rifat Horozcu'dur. Süreya'ya göre Oktay Rifat'ın ilk şiirlerinde göze çarpan iki özellik, "birdenbirelik" ve "yaşama sevinci"dir. O, doğayı insanla bütünleştirmiştir. Oktay Rifat hayatın güzel yönünü işler şiirlerinde. Her şey "birdenbire" olur. Şiirin bütününde, ayrıntısında, heyecanında hep bu sevinç vardır. Küçük insana yönelir. Onun mutluluğunu anlatır:

"Doğa içinde, nesnelerin birbirleriyle ve insanla hısımlık bağlarının farkına varmış, üstünde bir an düşünmeye fırsat bulamadan sevirilmiş her şeyi" (Süreya 2005: 306)

"Daha ilk şiirlerinde beliren bir özelliği var Oktay Rifat'ın: birdenbirelik. Durmadan yorulmadan yaşama sevincini ufak ayrıntılara indirir, çevresinde gördüğü her şeyde yeniden yeniden sınamak ister bu sevinci. Her an yanıtlanması gereken bir soru gibidir yaşamak. Ve her şey yanıtır: nesnelere, durumlar, biçimler." (Süreya 2000: 85)

Orhan Veli, Oktay Rifat, Melih Cevdet aynı dönemin etkilerini üzerinde taşırlar. Gençlik arkadaşlarıdır. Aynı kültürle beslenmişlerdir. Görüşleri de birbirine yakındır:

"Bu, onlara başka şiir topluluklarında görülmeyen soydan bir yakınlık, ortak bir söz hazinesi, hatta ortak bir şiirsel sözdizimi kazandırmıştır. Hemen hemen aynı temaları işlemeleri de ayrı" (Süreya 2000: 349)

Oktay Rifat'ın ilk dönem şiirleri arkadaşları Orhan Veli ve Melih Cevdet'e benzer. Ama aralarında birtakım farklılıklar vardır. Orhan Veli geleneği yıkmak için şiir üzerine çok düşünmüştür. "Orhan Veli'de bir silahtır şiir" (Süreya 2000: 86) Oktay Rifat ise ilk şiirlerinde duyguya daha çok önem verir. Hayatı duyumsamaya çalışır. Orhan Veli geleneği büsbütün reddederken Oktay Rifat ahenk için eski şiirden yararlanmıştır.

Oktay Rifat'ın şiirindeki farklılıklar Orhan Veli'yle daha çokken Melih Cevdet'le daha azdır. Melih Cevdet şiirlerinde duygu ön plandadır. Duygu düşünceyle birleşir, topluma yönelir. "Melih Cevdet'te toplumcu bir aşamaya geçecek daha kesin öğeler vardır." (Süreya 2000: 87) Oktay Rifat'ta ise duygu biraz daha gerilerdedir. O kendi ben'i ve tabiat arasında beş duyusunu kullanır. Ayrıntılarda yaşama sevincini bulur. Duygudan çok izlenimler aktarılır. Hayatı değiştirme, güzelleştirme arzusundadır: "Oktay Rifat'ta duygu bir kımlı halindedir, 'a priori' bir biçimde gelişir ve kendine uygun bir dille doğar. Melih Cevdet'te ise

belirli bir yönde doğan duygular bir yerde düşünceyle birlikte gelişir, bir yerde de onu hazırlar.” (Süreya 2005: 307) Melih Cevdet ise dünyayı değiştirme özlemi içindedir.

Oktay Rifat’ın Garip sonrası şiirinde iki özellik vardır. Birincisi sosyal yön. Oktay Rifat, yazdığı şiirlerde sosyal temalara ağırlık verir. Sosyal adalet, ekonomik düzen, hak dağılımı gibi toplumsal konuları şiirlerine taşır. Şiirin ikinci özelliği halk şiiri biçimlerini, kalıplarını kullanmasıdır. Süreya, Oktay Rifat şiirinde biçimin belirleyici rol üstlendiğini söyler:

“Halk biçimleri Oktay Rifat’ın şiirine girmekle kalmamış, aynı zamanda asıl niteliğini de, hatta giderek kurallarını da meydana getirmiştir.” (Süreya 2000: 187)

Süreya Oktay Rifat’ı halk biçimlerini kullandığı için eleştirir. Oktay Rifat’ın şiirlerini halk biçimleri şekillendirmektedir. Herhangi bir şair şiirini yazarken kelimeleri, kelimelerin şekillendirdiği kavramları kişiliği doğrultusunda seçer. Şiiri oluşturur. Kelime ile şiir arasında bir birlik vardır. Bu birlik şairin dile verdiği düzenle oluşur. Oktay Rifat ise şiirini bu şekilde yazmaz. Halk şiirinden aldığı biçimler şiiri şekillendirir. Kelime atlanır. Deyimler kullanılır. Birkaç deyim bir araya getirilir, aralarında bağlantı kurulur ve şiir oluşturulur. Süreya bu noktada Oktay Rifat’ı montajcılıkla değerlendirir. Hatta kolaycılıkla suçlar:

“Şair kişiler yanında onun durumu bir montajcının durumudur. Yüzde ellisi şairin kişiliğiyle ilgiliyse kalan yüzde ellisi de bu tip şiirler kolay yazılacağından ileri gelen bir kolaylık bu. Uygun bir deyimle, belli biçimlerin sınırları içinde deyimleri birbirine çakmaktadır. Güzel bir ahşap bina.” (Süreya 2000: 189)

Süreya, Oktay Rifat şiirini “Güzel bir ahşap bina” olarak niteliyor. Güzel demekle beraber eski tarz buluyor onun şiirini.

Başka bir sorun, bilinen kalıplarla şiir yazdığından farklı kelime bileşimleri oluşturamamasıdır. Bilinen şeyler tekrar edilir. Şiirde şaşırtıcı sürpriz ögesi oluşmaz. Yeni oluşumların aranmadığı, dilin zorlanmadığı bir şiir, şairi zorlamaz. Şairlik yeteneklerinin gelişmesini engeller.

Bütün bunlara rağmen Oktay Rifat’ın bu kadar beğenilmesinin, başarılı olmasının sebebi nedir? Süreya, farklı yerlerde “Oktay Rifat havası”ndan bahseder. Halbuki çağdaş şiir kelimeyi zorlar ve ona farklı anlamlar yükler. Dille boğuşur. Oktay Rifat şiiri ise eski tarz biçimleri, kalıpları bir araya getirip montajlamaktan ibarettir.

Oktay Rifat’ın özelliği, ilk montajcı olmasıdır. Montajlama, basit ve kolaya kaçan bir şiiri ortaya koysa da okuyucu bu tarzı benimser. Halkın yüzyıllardır kullandığı

deyimlerle yazılan şiir, halk tarafından yadırganmaz. Çünkü okur, şiiri derinlemesine incelemeyebilir.

Şiiri değerlendirecek olan eleştirmenler, Oktay Rifat şiirini okuyucudan farklı değerlendirecektir. Süreya'ya göre halk biçimlerinin özünden koparılıp salt şiirin dolgusu olarak kullanılması şairin kişiliğini öldürür:

“Halk biçimleri çok garip bir sonuçla Oktay Rifat'ta yabancı maddeler halinde kendini gösterecektir. Parmağımızı buraya basıyoruz. Oktay Rifat bu işin ölçüsünü kaçırmıştır. İpin ucunu kaçırmıştır. Hazır konulara hazır biçimleri takmakta, deyimleri birbirine çakmakta, montajda hoşgörünün rol oynayabileceği anlamlı noktayı çoktan geçmiştir. Adsız deyimlerin güzelliği bir tabiat güzelliğidir Estetiğeysel bugünkü günde nedense ancak sanatçı adını verdiğimiz kişiöğullarının yapıtları konu oluyor. Sanatçısız sanat olmaz. Bakın şiirlerine Oktay Rifat'ın, söylediğimiz biçimleri, deyimleri o anlamlı noktadan sonra ne kadar kullanmışsa kendinden o kadar az şairdir.” (Süreya 2000: 190)

Süreya'ya göre, bu tarzın öncüsü olması sebebiyle sadece Oktay Rifat şiir yazabilir. Kişiliksiz ve kimliksiz şiir daha fazla şairi kaldıramaz. Hatta bu tarz şiir, Oktay Rifat'ın yeteneklerine bile ket vurmuştur. Şairlerimiz çağdaş şiir doğrultusunda kişiliklerini kazanmalıdır:

“Folklor ve halk deyimleri ancak bir şairi taşıyabilir, fazlasına dayanacak gücü yoktur. O şair de Oktay Rifat. Ona bile halk deyimlerinin neler ettiğini biliyoruz. Bu böyleyken beş altı güçlü şairin hep birden folklorla yanaştığını düşünün, bu derinsiz, sığ alanda bizi allak bullak edecek derecede kişiliklerini birbirinden ayırt etmek imkânlarını bulabilecekler midir acaba? Hiç sanmıyorum.” (Süreya 2000: 194)

Süreya'nın kişilikli olarak nitelediği gerçek Oktay Rifat şiiri ise kalıplara boğulmadan yeni arayışlar içine girdiği şiirleridir.

Süreya, Oktay Rifat'ın taklit konusundaki görüşlerine, şairin kişilikli olmasını gerekçe göstererek, katılmaz. Oktay Rifat, geri kalmış ülkelerde taklidin kaçınılmaz, hatta zorunlu bir unsur olduğunu söyler (Rifat 1992: 128). Süreya ise taklide karşıdır. Kullandığı kelime ise faydalanmaktır. Şairlerin birbirini taklitte bir ölçüsü olmalıdır. Kendi kişiliği çerçevesinde başka sanatçının konularından yararlanmak, bazı biçim değişikliklerinden etkilenmek doğaldır. Fakat bir şairin stilini, metotlarını, biçimlerini alıp kendi şiirinde kullanmak kişiliksizlik belirtisidir. Taklidin, etkilenmenin ölçüsünü aşmaktır:

“Taklit ne idi acaba? Başka bir sanatçının biçimlerini, onun kendine öz metodlarını, stilizasyonunu mu almak, yoksa sadece o sanatçının konularından, bazı genel biçim değişikliklerinden mi faydalanmak.” (Süreya 2000: 204)

“Taklitte etkinin ayrı ayrı şeyler olduğu yeni bir gerçek değil. Taklit olumsuzdur, etkilenmenin ise yerine göre bir faydası vardır. Taklit etkilenmenin bir noktadan sonraki soysuzlaşması oluyor galiba” (Süreya 2000: 205)

Oktay Rifat, Perçemli Sokak ile yeni ve üçüncü bir yönsemeye girmiştir. Bu eseriyle İkinci Yeni’yi başlattığını ifade etmesi tepkilere yol açar. İkinci Yeniciler yeni şiirin örneklerini vermelerine rağmen Oktay Rifat’ın bu yeni yönsemeye sahip çıkması onları kızdırmıştır.

Oktay Rifat, Perçemli Sokak’ta anlam-anlamsızlık üzerinde durur. Oktay Rifat’a göre söz, gözümüzün önünde canlanabiliyorsa anlamlıdır, canlanamıyorsa anlamsızdır. Yani Oktay Rifat anlamı görüntü bağlamında değerlendirmektedir: “Bir sözün anlamı, o sözle gözümüzün önüne gelen görüntüden başka bir şey değildir; her söz bir görüntü uyandıracığına göre anlamsız söz yoktur.” (Süreya 2000: 91) Oktay Rifat, şiirin sadece olabilecek görüntülere bağlanamayacağını söyler. Açılımını bu yönde yapar. Ona göre alışkanlıklarımız gerçeğe şekillenmektedir. Bu yüzden Oktay Rifat, kelimelerle oynar, onları gerçekten koparır (Süreya 2000: 91).

Oktay Rifat, Garip’ten fikir şiirine, oradan da İkinci Yeni’ye yönelmiştir. Bunda bir tutarsızlık görmeyen Süreya, söz konusu değişimi bir gelişim olarak değerlendirir. Gerçekten de Oktay Rifat şiir serüveninde birkaç durağa uğramış ve yoluna devam etmiştir:

“Oktay Rifat’ta şiirsel konjonktür büyük inip çıkımlar gösteriyor. Her değişiş bir öncekinin bazı yönlerden tam tersiymiş izlenimini uyandırıyor okurda. Yalnız bunların kimlik değiştirmeye ilgisi yok. Ve tuhaf bir şekilde, başta yadırgansa da, birbirinin tersi olarak belirmiş dönemler ve bu dönemlerin ürünleri birbirine bağlanıyor; eklem yerleri o ters çıkış noktaları olmak üzere.” (Süreya 2000: 93)

Süreya, Garip sonrası şiiri şöyle değerlendirir:

“Yine de en iyi şiirimiz, divan edebiyatını ayırık tutarsak, son şiirimizdir. Çünkü en geniş olanakları, şiirin bağımsızlığını, düzyazıya karşı savaşını bu şiir getirmiştir.” (Süreya 2000: 320)

3. 2. 4. İkinci Yeni

Cumhuriyet sonrası şiirimiz, tıkanıklığını iki büyük atılım yaparak aşmıştır. Bunlar, Orhan Veli ve arkadaşlarının öncüsü olduğu Garip şiir hareketi ile 1950 sonrası ortaya çıkan İkinci Yeni’dir.

Süreya, yeni şiirin en büyük devrimcisi saydığı Orhan Veli’den sonra şiirin konusunun genişlediği düşüncesindedir. Böylece şiir sadece sultanlardan, güzellikten, erdemden değil küçük insandan, dar sokaklardan da bahseder hale gelir; Süleyman Efendinin nasırı şiire bile konu olur:

“Orhan Veli, şiiri fil dişi kuleden kaçırmış, deniz kıyılarına, ağaç altlarına, dış mahallelere götürmüştür. Sadece aşk, yüce şeyler, güzel şeyler değil şiirin konusu. Her şey.” (Süreya 2000: 288)

Şiirimizdeki ikinci gelişme, imaj eşitliğidir. Eski şiirimizde her kelime şiire giremez, her hayalden bahsedilemez. Şiir belli kalıplar etrafında döner. Garip, şiire her türlü kelimenin girmesine izin vermiştir. Bu sayede şiir geniş bir perspektif kazanır. Dolayısıyla çağrışım gücü artmış, şiirimiz imaj zenginliğine ulaşmıştır. Konu zenginliği imaj zenginliğiyle bütünleşince şiirin önü açılır:

“Son çeyrek yüzyılda şiirde kelime eşitsizliğinin kaldırılması yolunda kesin, cesur bir davranış görüyoruz. Bu, birinci öge ile birleşince şiirin alanını sonsuz genişletiyor.” (Süreya 2000: 289)

Süreya’ya göre şiir, imaj eşitliği sayesinde alanını genişletmiştir. Sınırları belli bir şiir dünyası terk edilmiş, şairin kişiliğine özgü şiir dünyası kurulmuştur. Artık şairler adedince evren vardır: Şiir evreni...

Orhan Veli ve arkadaşlarını takip eden genç şairler, onlar gibi şiir yazmaya, onların dilini, imajlarını kullanmaya başlamışlardır. Yenilikçi şiir farklı yönsemelere ihtiyaç duymaz. Öncülerini tekrar edip durur. Bir süre sonra Garip yozlaşır. Birbirinin aynı şiirler yazılır. Şiirimiz yine tıkanır:

“Şiirde de azalan verimler kanunu var. Dil bir açıdan işlendikçe o alanda elde edilen verimler bir noktadan sonra azalmaya başlıyor. Bu, bir bunalıma yol açıyor. Bunalımlar da yeni şiir alanları, yeni açılar bulunmasıyla sona erer hep. Şiirimizde şimdi yeni bir eğilim başladı. Bir iki yıldır dilin daha iç, daha derin imkânlarıyla baş başayız.” (Süreya 2000: 194)

Bazı gençlerin Garip şiirinden farklı, ama belli noktalarda birbirine benzer şiirleri dergilerde yayımlanmaya başlar:

“Birtakım genç adamlar, başka bir şiir yazıyorlardı. Şiirleri ayrı ayrıydı, elbet benzer yanları da olacaktı; çünkü gençtiler; birbirlerini etkiliyorlardı.” (Süreya 2002: 77-78)

Orhan Veli’den sonra böyle bir atılım, şairi heyecanlandırmaktadır:

“Şiirimiz kendine öz metotlarını bulma, bağımsızlığını iyice kazanma yolundadır artık. Bu sanatın yurdumuzda hiçbir zaman bugünkü gibi değişik, bugünkü gibi çeşitli bir görünüşü olmamıştır.” (Süreya 2000: 277)

Şairler sadece şiir yazmazlar. Şiir üzerine kafa yormaktadırlar. Şiir araçlarını birer aracı olmaktan çıkartıp ortam haline getirmişlerdir:

“Genç şairler, hele en genç şairler bugün şiirin yalnız metodlarıyla değil, araçlarıyla da uğraşıyorlar, kafa yoruyorlar. Düşünce simetrisini aşan şiirler yazılıyor Türkiye’de. Yeni kavramlar, yeni açılar, yeni alanlar bulunuyor. İmkânları çok geniş, zengin bir şiir karşısındayız.” (Süreya 2000: 278)

Şiirde dilin belli özelliklerinin tekrar tekrar kullanılması Garip’i tıkamıştır. Şair farklı açılımları arzular. Yeni şiir bu açılımlar sonucunda gelişir. İkinci Yeni’nin alternatif olarak ortaya koyduğu şiir dile dayanır. Ama alışık olmadık bir dildir bu:

“Kelimeler bizde de yontuluyor artık. Kelimeler bizde de yerlerinden yarı yarıya koparılıyor, anlamlarından ufak tefek saptırılıyor, yeni yükler yükleniyor kelimelere. Böylece bir kavramın değişik görüntü ya da izlenimleri elde edilerek yeni imajlara, yeni mısralara varılmak isteniyor.” (Süreya 2000: 194)

İkinci Yeni, diğer şiir hareketlerinde görüldüğü gibi bilinçli şekilde oluşturulmuş, bildirisi olan bir şiir hareketi değildir. Genç şairlerin yazdığı şiirler aynı yönsemeyi göstermiştir. Süreya “Türk şiirinin böyle bir devinime gereksinimi vardı.” (Süreya 2002: 116) diyerek tıkanıklığı bu tarz şiirin açacağı savunmuştur. Daha önceden tanışmamalarına rağmen yazdıkları şiirlerle birbirlerini etkilemişlerdir. Bazı ortak noktalardan söz edilse de bu ortaklıklar bir akım başlatacak derecede değildir. İkinci Yeni, bir şiir akımı olmasa da Türk şiirine yeni bir soluk aldırılmayı başarmıştır:

“II. Yeni bir akım olarak doğmadı. Bir programı, ortak bir bildirisi olmadı. Şairlerin çoğu birbirini tanıımıyordu bile. Yazışmıyorlardı da. Sözelimi ben Edip Cansever’le 1956’da Turgut Uyar’la, çok daha sonra tanıştım. İlhan Berk’le çok çok daha sonra. Sanırım metinlerin tanışması oldu. Bugünden geriye alırsak, bir akım oluşmamış diyemeyiz. Ama işte öyle bir akım.” (Süreya 2002: 99)

Genç şairler, şiire farklı bir yaklaşım getirir. İkinci Yenici ismi verilen bu şairler, kendi öngördükleri tarzda şiirlerine şekil verirler. Her şairin kişiliği doğrultusunda şiir vermesi beklenirken gelişmeler bu doğrultuda olmaz. Başlangıçta bu tarz şiir yazan beş-altı şairdir. Bunlar: Süreya, Cansever, Ayhan, Karakoç, Uyar, Berk, Gruda

İkinci Yeni, eleştirmenler tarafından acımasızca eleştirilir. Özellikle Marksist eleştirmenler. Şiiri dava olarak gören Marksist eleştirmenler, anlamsız diye niteledikleri bu şiir karşısında kılıçlarını çekip saldırıya geçerler. Başta Asım Bezirci ve Attilâ İlhan gelmektedir. Attilâ İlhan, İkinci Yeni’yi “anlamsızlıklar curcunası” olarak değerlendirir. İkinci Yeniciler arasında zıtlıklar, aykırılıklar olduğunu savunur. Şairler arasında sistem ve metot birliği sağlanamadığını söyler.

Süreya, Attilâ İlhan’ın genel değerlendirmelerde bulunduğunu düşünür. Genelde şiir akımları, şairlerin bir araya gelip belli bir poetika metninde anlaşmalarıyla oluşur. Süreya genel tablonun özel şartları olabileceğini söyler. İkinci Yeni masa başında oluşturulmamıştır, şairler birbirini tanımazlar, dergideki yazılarla tanışmışlardır: “Yeni şiir davranışı şiirimizin dildeki geçici, frictionnel bir kısım tıkanıklıkları, bunalımları arasında kendine bulunduğu bir yoldur, çıkış kapısıdır, penceredir.” (Süreya 2000: 230) Genç şairlerin birbirinden habersiz geliştirdikleri bu açılım, şiirsel tıkanıklığın aynı yoldan aşılmasını sağlayacaktır. Poetikalar iki türlü hazırlanır. Ya masa başında şairler bir araya gelir, anlaşır ve o doğrultuda şiir yazar; ya da yazılan şiirlerden ortak bir metot ortaya konulur, poetika belirlenir. İkincisi şartların zorlamasıyla gerçekleşse de esastır, kalıcıdır. İkinci Yeni, poetikayla ortaya konulmamıştır. İlk bakışta birbirinden kopuk şiirler olması, şiir hareketi bünyesinde gerçekleşmemiş olmasındandır. Her şair Türk şiirindeki tıkanıklığı kendi şiir açılımıyla aşmak istemiştir. Bu açılımlar birbirine oldukça yaklaşmaktadır. Bu sayede poetika belirlenir:

“Attilâ İlhan’ın dediği gibi sınırları pek belli değil, bulanıkça bir şiir karşısındayız. Ama yeni, değişik, yiğit ve çok yönlü bir şiir bu. Bulanık ve belirsiz; çünkü daha çok yeni. Bizim yapacağımız şimdilik bu şiirleri yazanlar arasında ayrılıklar değil, birleşme noktaları bulmak olmalıdır” (Süreya 2000: 231)

Yazar ve eleştirilenler, şiirimizde beliren bu şiir tarzını anlamak istemez. Yeni şiire tepki gösteren bu eleştirilenler harekete sonradan katılan yeni şairleri ve onların kötü şiirlerini inceleyerek bir İkinci Yeni şablonu ortaya çıkarırlar: “Çok kötü ve donmuş bir İkinci Yeni Şiiri şeması üretildi. Bir maket çıkarıldı. Tartışmalar o maket üzerinde yapıldı.” (Süreya 2002: 116) İkinci Yeni’nin şiirimizdeki işlevi ve başlattığı devrim görmezden gelinir. İkinci Yeni, eleştirilenlerin gazabına uğramıştır. Bu şablon, olan üzerine değil olmayan üzerinedir. İkinci Yeni, ne olmadığından yola çıkılarak açıklanır. Süreya bu durumu şöyle ifade eder:

“İkinci Yeni’yle ilgilenen yazarlar bu hareketi anlatırken o ortak özellikleri şemalarına döken ikinci sınıf şairlerden birtakım kurallar çıkarmayı daha kolay gördüler. Bu durum, şiirimizi dikkatle izleyen kimselerin İkinci Yeni’nin ortaklaşa ve kişiliklerini ayırmamış bir şiir olduğunu sanmalarına yol açmıştır.” (Süreya 2000: 147-148)

İkinci Yeni, önceki şiir akımlarında yapıldığı gibi, basit kalıplara hapsedilir. Halbuki bu hareket henüz oturmuş bir şiir hareketi değildir. Neyin ne olduğu belirsizdir:

“Daha başlangıçtaki acemiliklerle yapılan, daha doğrusu acemilik yönleri araştırılarak ona göre İkinci Yeni şudur, dendi. Ve buna göre bir maket kuruldu ve yazılan şiir ona göre eleştirilmeye başlandı.” (Süreya 2002: 190-191)

Öncüler, eleştirilenlerin saldırılarına cevap vermek zorunda kalırlar. İkinci Yeni şablonuna karşı savunurlar şiirlerini:

“Bazı yazarların bizi karalamak için, yalnız en kötü örnekleri, II. Yeni olarak ele almalarından, II. Yeni işte budur demelerinden doğdu bu. Kendimizi savunmak zorunda kalmış olabiliriz.” (Süreya 2002: 99)

Garip’in yaptığı devrim gerek imaj gerekse konu bakımından şiiri rahatlatsa da kişiliğini kazanmamış genç şairler bu şablon doğrultusunda eser vermeye başlar. İkinci Yeni’ye sonradan katılan bu şairler, yeni imajlar üretmek yerine ağabeylerinin imajlarını taklide yönelirler. Bu da şiirimizde yeni bir tıkanıklığa yol açar:

“Yeni yetmeler, İkinci Yeni’nin arkasından gidenler öncülerin ortaya koydukları imajları veri olarak aldılar hep. İkinci Yeni daha kendini kuramadan, İkinci Yeni’nin imaj klişeleri kuruldu. Arkadan gelenler onlara kenar imajlar döşemekle yetindiler. Böylece birtakım şiirlerin şiirlerini yazan büyük bir grup şair türedi.” (Süreya 2000: 289)

İkinci Yeni başlangıçtaki çizgisinden yavaş yavaş ayrılır. Yeni şiire yönelen saldırı, öncülerin şiire daha fazla odaklanmalarına sebep olur. Bu arada İkinci Yeni şiiri de savunulmuş olur. Süreya da, İkinci Yeni ile ilgili birçok yazı kaleme almıştır. Bu

yazılarında Süreya, İkinci Yeni'nin belli kalıplar içine hapsedilmesine şiddetle karşı çıkmıştır. Çünkü ona göre kuramı şiir meydana getirir. Kuramdan hareketle şiir yazmak şairin özgünlüğünü, kişiliğini yok edecektir. Üstelik şiirimize de bir faydası olmayacaktır. Tıkanıklığı açmanın yolu şiirden hareket etmektir:

“Kuramdan değil şiirsel gerçeğin yaşantıyla birleştiği yerden, kendinden fırlamak gerek. Bir yerden sonra kuramla uğraşır olmak şiire onca faydalı olmuyor. Hatta sakıncalar beliriveriyor ölçüyü aşınca. Çünkü şiiri kuramla birlikte yürütmek, şiirin çatısını kuramın meydana getirmesi gibi bir olayla karşılaştırabiliyor şair kişiyi. Ve ortaya kısır biçimciliğin, imaj eşitsizliğinin bir başka görünümü çıkıyor.” (Süreya 2000: 289-290)

İkinci Yeni'yi hareketin içindeki şairlerin hiçbiri sahiplenmez. Hareketin bir bildirisi, toplantısı olmamıştır. Kişiler birbirini tanımamıştır. Buna rağmen Oktay Rifat, 1956'da şiir hareketini kendisinin kurduğunu söyler. Edip Cansever, Oktay Rifat'ın çıkışını mantıksız bulur: “İkinci Yeni'liği kabul etmiyoruz hiçbirimiz, ama tutalım ki bir an kabul ettik, biz belli bir kuramdan çıkmıyoruz ki bu kurama uygun olanı daha önce Oktay Rifat bulmuş olsun. Mantığa uymuyor. Hepimizin şiiri başka bir şiir, ortak bir kurama bağlayamayız. Peki olmayan bir şey daha önce nasıl yapılabilir?” (Süreya 2002: 83) Cemal Süreya da aynı tutarsızlığa parmak basar:

“Oktay Rifat, ‘İkinci Yeni'yi ben kurdum’ diyor. İyi de.. bizim 1950'den sonra çıkmaya başlıyor şiirlerimiz, ama kitap çıkaramıyoruz. Oktay Rifat, Perçemli Sokak'ı 1956'da çıkardı, kitaptaki şiirlerin hemen hiçbiri önceden yayımlanmamıştı. Ve bir önsözle akımı üstlenmeye kalkıştı. Şimdi Özdemir İnce buna dikkat etmiş. Ben yazdığım bir yazıda ‘bir yıl önce’ diyorum, ama Özdemir hesaplamış üç ay önce oluyor, Yeditepe Şiir Ödülü'nü aldıktan sonra kendisiyle yapılan bir konuşmada ‘Şiir nedir?’ sorusunu şöyle yanıtlıyor Oktay Rifat: ‘Şiir, halkın sosyal dertlerine deva bulmaktır.’ Özdemir'in hesabına göre bundan üç ay sonra da İkinci Yeni akımını kurduğunu ileri sürüyor. Bunu Oktay Rifat'ın takvim yanlışlığına verelim. Demek o şiirleri, önce dergilerde yayımlanan şiirlere, bizimkilere göre yazmış. Üstelik mekanik şiirlerdir onlar, tam oturmamıştır.” (Süreya 2002: 83)

Cemal Süreya, şairin belli bir çizgisi olması gerektiğini düşünür. Küçük yalpalamalar yaşanabileceğini kabul etse de sanat anlayışındaki tutarsızlığın hiçbir şekilde açıklanamayacağı görüşündedir. Oktay Rifat'ı bu perspektifle değerlendirir. Ona göre Rifat'ın Birinci Yeni'den İkinci Yeni'ye bir anda atlaması gariptir: “İnsan tutucu bir aşamadan ilerici bir aşamaya geçebilir, ama ilericiden tutucuya dönmesi, yaşla bile açıklanamaz.” (Süreya 2002: 85)

Oktay Rifat'ın olmayan bir şeye sahip çıkması genç şairleri kızdırmıştır. Hemen hepsinden benzer tepkiler gelir:

“İnsanın birtakım etkilenmeleri vardır. Ben kendi adıma Oktay Rifat ile Melih Cevdet’in Türkçe tutumundan çok etkilendim. Bu da var. Bu iki şair aslında değerli üstadlar, ama gereğinden fazla kişisel politika yapıyorlar ve bugün politikaları artık geçerli değil. Oktay Rifat’ın o günkü sözleriyle, Melih Cevdet’in yazılarından ve tavırlarından çıkan bazı ipuçları beni yaraladı aslında, onları sevme adına yaraladı.” (Süreya 2002: 83-84)

İkinci Yeni serüveni Garip’ten sonra şiirimizin en büyük açılımıdır. Şiirin soyut platforma kayması onlar sayesinde. Günümüzde İkinci Yeni şairleri, gündeme fazla gelmeden kendi şiir serüvenleri etrafında hareket etmektedirler. Başlangıçta da belli bir dayanışma gösteremeyen bu şairler, İkinci Yeni’ye uğrayıp tekrar yollarına devam etmişlerdir. İçlerinde sadece İlhan Berk, İkinci Yeni olduğunu söyler:

“Bizde baştanberi o yok. Bu, bir yerde bizim şanssızlığımızdır, bir yerde de gücümüz ve temizliğimizdir diye düşünüyorum. Bakın şu anda üçümüz, Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya yan yanayız. Ne zamandır görüşmüyoruz. İlk sıralarda da yine arada bir mektuplaşırdık, yani hiçbir zaman ortaya çıkıp şöyle yapalım, bir takım kuralım diye çabalamadık. Takım kurulduysa, kendiliğinden oldu. Ortaya çıkan şiirle oldu. Ama bizim kuşağın şairleri şu anda biraz dağılmış durumda. Tamamen ayrı ayrı hareket ediyorlar. Ortada görünmeyi bir politika olarak üstlenmiyorlar, benimsemiyorlar hiçbir zaman. Bu tutumun iyi mi kötü mü olduğu, bizim kuşağın jübilesi yapıldığında ortaya çıkacak.” (Süreya 2002: 76)

“II. Yeni devinimi içindeki her şair ayrı yerlere gitti. Baştan da ayrıldılar zaten (duyarlık, çalışma yöntemi, vb. açılarından). Ama aynı çağda yaşayan, benzer belirli hayat, siyasa, edebiyat, kültür koşullarında büyümüş, üstelik şiirleri belirli bir şiirsel serüvende yan yana akmış, kimi zaman birbirine kavuşmuş kişilerin yine de bir benzerliği olacaktır. Biraz da bir kuşak sorunudur su. Şiirlerimiz de birbirinin içinde dolandı. Ama bugün bir Ece Ayhan şiiri, bir Turgut Uyar şiiri, bir İlhan Berk şiiri, bir Edip Cansever şiiri, bir Sezai Karakoç şiiri var. Hepsi ayrı şiir alanları.” (Süreya 2002: 99)

Şair, İkinci Yeni’yi açıklarken birkaç özelliği üzerinde durur ve bir bütün olarak şöyle değerlendirir. Yeni bir yönseme arama, düzyazı metoduyla yazılan şiire karşı çıkma, anlamsız varabilen bir şiir açılımı...

“Bence İkinci Yeni şu: Gün geldi, 1950’li yıllarda, özellikle de 1953-1957 yılları arasında birtakım genç şairler önce birbirlerinden bağımsız, sonra da dergi sayfalarında karşılıklı etkileşerek başka bir düzende şiir söylemeye başladılar. O sırada şiirimiz akıllı, hatta ‘akılcı’ bir şiirdi. Bu son şairlerle irrasyonel bir öge geldi şiirimize. Hikâye ögesi dışlandı. Ses soyutlamalarına gidildi ve bir ‘iç ses’ aramaya başlandı Türk şiirinde. Aslında şiirin alanı genişlemeliydi, yeni alanlar bulunmalıydı şiire ve

şiiir, her şeyi söyleyebilme, ifade edebilme sanatı olmalıydı. İkinci Yeni'nin sanırım, başlangıçtaki özlemi, daha doğrusu olması gereken özlemi bu noktadaydı.” (Süreya 2002: 190)

Yapılan bunca eleştiri İkinci Yeni şairlerini iki yönlü etkilemiştir. Şairler için etkilenme hangi yönde olursa olsun sonuçta İkinci Yeni en büyük eylemini dilde ortaya koymuştur:

“Hem yararlı oldu, hem de zararlı oldu bu etki... Öyle oldu ki, devinime sonradan katılan daha genç şairler, bu şemaya göre şiiir yazmaya başladılar. Yararı da şu oldu. Bugün artık ustaları dediğimiz beş-on kişi (İkinci Yeni içinde), kendilerinin özeleştirilerini yaptılar ve daha belirgin bir biçimde görünmeye başladılar. Bir kere, devinime çok kişi katıldı diyorum; ‘devinim’ diyorum, çünkü bir akım özellikleri yoktu. Çünkü bir programı yoktu. Yani ilk tartışmalar, daha çok yazarların kendi aralarındaki çekişmesinden doğdu. Bunlar yazarların kendi görüşleriydi aslında. Hepsinin kendi görüşleriydi. Bütünü bağlamazdı. Ama burada öyle bir şey oldu ki, sanki bu da yeni gelen bir şiiirin manifestosu gibi kabul edildi. Böyle bir karışıklık içinden geçti İkinci Yeni. Ama başlangıçta da olsa, bu ‘iç ses’ arama var ya Türkçede, demek ki Türkçenin gereksinmesi varmış ki, bu bir salgın halinde yayıldı. Yani genç şairlerin çoğu İkinci Yeni’ye katıldı.” (Süreya 2002: 191)

Garip şiiirinin temel özelliği şiiire hikâyeyi sokmasıdır. Hikâyemsi şiiir ve günlük konuşma dili şiiirin özü olmuştur. İkinci Yeni ise şiiirde nesri dışlamış, şiiirden kovmuştur. Süreya da İlhan Berk'in “Ben bundan böyle nesir olarak bir anlamı olan bir mısram varsa onu atacağım.” (Süreya 2000: 230) sözünü esas alarak nesrin şiiirden uzak tutulmasını savunur. İkinci Yeni, Orhan Veli kuşağının uzak durduğu alanlara yönelmiştir. Anlamsızlığa, deformasyona, biçime: “Orhan Veli kuşağı Türkçenin en görünür olanaklarını denemişti, yeni şiiir, dilin daha derin, daha gizli olanaklarını bulup ortaya çıkarma yolunda” (Süreya 2000: 231)

İkinci Yeni şairlerin kullandığı dil anlamsıza yakındır. Dildeki bu farklılaşma arayışı şairi deformasyona götürür. Süreya, İkinci Yeni şiiirini bu bağlamda açıklar: “Paradoks düşkünü, daha kaprisli, simetriye pek önem vermeyen ya da simetriyi belirsiz bir noktadan alıp götüren bir şiiir karşısındayız.” (Süreya 2000: 208)

Süreya'ya göre öncü kuşak şairler ile yeni şairler arasındaki temel fark anlatımdadır. İkinci Yeni'ye kadar şiiirde anlam ve anlatım ön plandayken yeni şiiir, şiiir araçlarını ön plana çıkarır. Onları hedefe ulaştıran basit birer araç olmaktan kurtarır. Şair, kelimeleri bozar, değiştirir, imgelerle oynar. Fakat bunu yaparken aracın amaç olmasına karşı çıkar. Aşırıya kaçanları eleştirir. Şiiir, şiiirdir, oyun değil:

“Genç kuşakla yeni bir anlatım dönemine girdik. Yeni şairler şiirin araçlarını yalnız kullanmıyor, o araçlarla oynuyorlar da. Çok kere ipin ucunu kaçırdıkları, şiirlerinin niteliklerini o araçların kuru bağlantılarına düşürdükleri görülüyor değil. Ama bu konuda iyimser olmak gerek. Şiirimizin bugünkü genel çizgisi dünküne göre yukardadır. Yeni şairler Fazıl Hüsni, Behçet Necatigil, Melih Cevdet, Oktay Rifat gibi ustalardan çok şey öğrendiler. Bu işin elbet üstesinden gelecekler.” (Süreya 2002: 20-21)

Evrenin olduğu gibi aktarıldığı şiirlerde, şair geri planda kalır. Yeni şiir soyut bir zemindedir. Soyut şiir, kişiliği ortaya çıkarır. Evreni görünenden farklı olarak algılayan ve sunan şair, kendi stilini oluşturur. Kalıcı olmak isteyen şair, şiir stilini oluşturmak zorundadır:

“Yeni şiir soyut bir şiir olmaya gidiyor. Sanatlar, özellikle biçim sanatları soyutlaştıkça kişiliğin önemi, payı artar. Daha doğrusu zaten olan kişiliğin sanatlar soyutlaştıkça daha çok farkına varırız. Diyeceğim soyut olmayan şiirler tam bir kişilik taşımaları da durumu kurtarabilirler. Ama soyut şiirde öyle mi dersiniz. Değil, hem hiç değil. Edip Cansever’in Kaybola şiirine bizi bağlayan şey daha çok onun ayrı stilizasyonu oluyor. Stilizasyon, yani başka bir türlü ele alış olmasa şiirde ne bulurduk ki. Soyut şiirde şiir şairden öncedir. Şiiri yaratan, besleyen bir o vardır. O şiiri ancak onunla çözebilirsiniz. Kişilik yeni şiir için her şeydir. Yeni şiir davranışında ancak şiirlerini kişiliklerine yasıyabilen şairler seslerini bugünden yarına duyurabilecek, öbürleri bunca gürültüler, kelime yağmaları, mısra talanları arasında toz olup gidecekler. Şiir araçlarıyla oynarken kendini bu konuda büyük bir güçlüğü düşürmekte, ama o güçlük aşıldıktan sonraki durumu çok daha “avantajlı” olmaktadır. Yeni şiirin düzlemi bir incelikler düzlemidir. Şiirsel gerginliğin daha yüksek, şiirsel potansiyelin daha doğurgan, yaratıcı, zengin nitelikte olduğu bir incelikler şiirine doğruyuz.” (Süreya 2002: 21)

Ona göre, İkinci Yenicilerin “şiirsiz şiir” yapan Birinci Yenicilerden farklı bir şiir açılımına ihtiyaçları vardır. Garipçiler, şiiri, düzyazı metotlarıyla “sıradanlaşan söze” indirger. İkinci Yeni Kuşağı ise farklı bir çıkış noktasına yönelir: “bilinçaltı”:

“Fransız sürrealistlerinin herkesçe bilinen şu sözleri bir bakıma benim söylemek istediğimi de açıklayacak sanıyorum: Şiir edebiyata karşıttır. Akılcı olan diğer edebiyat dalları karşısında şiire akıl dışı, hatta akla karşı, bilinç altılı bir durum kazandırmak, amaçları buydu. Ama ne olursa olsun bu lâfta ben büyük bir doğru payı buluyorum.

Bugün böyle bir şiirin ilk iyi örneklerini görüyoruz.” (Süreya 2002: 16-17)

Süreya, Orhan Veli sonrası şiirin Dadaizm’e bağlı olduğunu kabul etmez. Yeni şiirin anlamsızlık boyutu, bu şiirin Dadaizm etkisinde geliştiği yönünde eleştirilere

sebepe olmuştur. Süreya bu görüşü reddeder. Dada ile yeni şiir arasında bir ilgi göremez. Dada, gerekçesiz, ilgisiz otomatik bir şiirdir. Yeni şiirin iç düzeninde kopukluklar görülmesi Dadaist bir şiir olduğunu anlamına gelmez. Çağrışımlar bağımsız gözükse de yüzde yüz gerekçesiz olduğu söylenemez. Hatta Süreya'ya göre yeni şiirin belli bir düzeni vardır. Dada şiirinde görülen irrasyonelizm, bu şiirde mutlak boyutta görülmez.

Dada şiiri isyanıyla günümüz şiirinde yaşamaktaysa da yeni şiiri gerçek anlamda etkileyen Sürrealizm olmuştur: "Dada'nın ölen tarafıyla şiirimizi değerlendirmek yanlış. Yaşayan tarafıysa o 'sonsuz dayatma'nın yeni şiir alanlarındaki pırlıtsı halinde şairden şaire sürüp gidiyor." (Süreya 2000: 271)

Süreya, İkinci Yeni'nin gerçeküstücü bir şiir olduğunu kabul etmez. Sürrealist akım vardır, ama İkinci Yeniciler bu akıma dahil olmamıştır. Onlar şiirlerini yazmıştır, yazdıkları şiir sürrealizmden izler taşımaktadır. Ama bilinçli olarak sürrealizmden yararlanılmamıştır: "İkinci Yeni'yi başlatan ve ona sonradan katılan şairler gerçeküstücülüğü bilmiyorlardı. Yine de bu şairlerin ürünlerinde gerçeküstü öğelere sık sık rastlanmıştır." (Süreya 2000: 419)

Süreya, İkinci Yeni şiirini atonal şiir olarak niteler. Yani alışılmadık, ton dışı şiir. Bu değerlendirmeyi yaparken Cöntürk'ün görüşlerinden yararlanmakla beraber müzikten hareketle şiir tanımına ulaşır (Süreya 2000: 202).

Müzikte olduğu gibi şiirde de atonallik söz konusudur. Çağdaş şiir çoğu zaman atonaldır. Alıştığımız şiirden farklı bir yapıda, beklemediğimiz bir şekilde gelişir. Okurunu şok eder. Bize yabancı gelse de kendi içinde bir mantığı vardır. Çağdaş şiir, İkinci Yeni şiiri budur: "Hem mutlaka bir ad takmak gerekiyorsa, atonal müzikle ilgisi bakımından 'Atonal Şiir' adı takılabilir belki. Gerçekten ton-dışıdır da ondan." (Süreya 2000: 202)

Kalıcı şairler, edebiyatımızın birikimlerini kişilikleriyle sentezleyip orijinal bir şiir oluştururlar. Bu sentezlemeyi en başarılı bir şekilde yerine getiren İkinci Yeni şairleridir. Türk edebiyatında kendisinden önceki dönemi etkileyen iki şiir hareketi vardır: Meşrutiyet edebiyatında Servet-i Fünûn, Cumhuriyet edebiyatında İkinci Yeni:

"Türk edebiyat tarihinde kendinden önceki kuşakları da etkilemiş, hiç yoksa onlara yeni coşkular kazandırmış iki devinim var. Servet-i Fünûncular ve İkinci Yeni. Bir kuşağın kendinden sonrakileri etkilemesi çok doğal. Ama tersi, az rastlanan bir şey olmalı." (Süreya 2000: 425)

Süreya, kendisinin de mensup olduğu şiir kuşağının güzel sanatlar karşısındaki tutumunu şöyle değerlendirir: 1950 kuşağı romanla ilgilenmemiş, denemeye daha fazla ağırlık vermiştir. Montaigne üzerinde fazlaca durmuşlardır. Resim sanatını yakından

takip etmişler, şiirlerinde kullanmışlardır. Heykel sanatı, bilinçsiz ve köksüz bir sevgi şeklindedir. Sinemayı roman olarak görmüşler, müzikle ilgilenmemişlerdir. Osmanlı yapıtlarını genel itibarla antik eser olarak görürler. 1940 kuşağı tiyatroyla ilgilenmesine rağmen, 1950 kuşağı tiyatrodan uzak durmuştur. Ayrıca 1940 kuşağı ansiklopediyle ilgilenmiştir. Dolayısıyla bilgi birikimi dağınıktır. 1950 kuşağı ise tek tek kitaplarla ilgilenmiştir. Ama uzmanlaşma gibi görünen bu çalışma tarzı, şairden şaire değişmekle birlikte, daha büyük bir bilgi dağınıklığına sebep olmuştur. 1950 kuşağı siyaset ve sosyoloji eserlerine olgunluk dönemlerinde ulaşırlar. Edebiyattan siyasete geçişleri ise zayıftır (Süreya 2005: 86-87).

3. 2. 5. 1960 Kuşığı Şiiri

1960'lı yıllarda İkinci Yeni, etkisini yavaş yavaş kaybetmeye başlamıştır. 1960 ihtilali sanatçılar arasında yeni bir toplumcu bilincin oluşmasını sağlar. 1940'lı yıllarda doğan bazı şairler, toplumcu şiir adına İkinci Yeni'yi eleştirir. Türk şiirine yeni ve toplumcu bir soluk getirmek amacıyla bir atılım gerçekleştirirler. Bu şairler, Halkın Dostları dergisinde yazılarını yayımlayan Ataol Behramoğlu, İsmet Özel ve Süreyya Berfe'dir.

Süreyya, bu şairlerin İkinci Yeni'yi eleştirmelerine sert tepki vermesine rağmen sonraları bu tepkisini yumuşatmış, hatta onları takdir etmiştir.

Süreyya, Attilâ İlhan'ın öncüsü olduğu Mavi hareketiyle Halkın Dostlarını karşılaştırır. Genç şairlerin başında bulunduğu Halkın Dostlarını yenilikçi bir hareket olarak niteler. Süreyya'ya göre Mavi, adı olup kendi olmayan bir şiir hareketidir. Süreyya'nın 1960 kuşığı şairleri için değerlendirmesi şu şekildedir:

“İsmet Özel'in şiirinde çılgınlıkla karışık düşünsel bir atılım isteği vardı. Ataol başkaydı, İsmet'in şiiri bana yakındı, Ataol, bir çeşit Orhan Veli şiirinden geldi. Onu kendince değiştirerek, dönüştürerek geldi. O günlerde İsmet Özel, öbür arkadaşlarına göre şiirsel yönden çok daha orijinal, çok daha sanki ilerisi olan biriydi. Ataol onun kadar vaat etmiyordu. Fakat Ataol, zaman içinde kendini geliştirme sürecine girdi. Öyle bir şiiri vardı ki, kültürel değerlerle beslenir, onu kolay elde edemezsiniz. Öyle bir yere geldi Ataol. Çalışmasını bütünlendi. İsmet Özel plan değiştirdi. Onun için ikisi de bence çok değerlidir.

Süreyya'nın kendinden beklenen şiir, Süreyya'nın yazdığı şiirden daha yukardadır. Daha iyi bir şiire emeği vardı. Ama nasıl derler ona, biraz kaçtı işte. Öyle bir tarafı var.” (Süreyya 2002: 132-133)

3. 2. 6. 12 Mart'ta Şiirimiz

Süreya, 12 Mart'ı karanlık bir dönem olarak niteler. 12 Mart'ın şiirimize etkisi nasıl olmuştur? Süreya'ya göre 12 Mart döneminde yazılan şiir, bu dönemden önceki toplumcu şiirin etkisini artırmasıyla oluşmuştur:

“Bence bir 12 Mart şiirinden söz edilemez, ama daha önceden süregelen bir şiirin bu dönemde, önemli bir işlev kazandığı söylenebilir. 12 Mart dönemi toplumcu, kavgacı şairleri iyice öne getirmiştir. Şiir bir yenilik değil, ama bir etkinlik evresine girmiştir. Sözel şiir, yazı şiirin karşısında yeniden ağır basmaya başlamıştır.” (Süreya 2005: 253)

Dönemin siyasal olayları, insan hakları ihlalleri, işkenceler, idamlar, ülkenin zor bir dönemeçten geçiyor olması şair duyarlılığından kaçmaz. Şair, her dönemde olduğu gibi bu dönemde de toplumun sözcüsü olur. Süreya, toplumcu şiirin bu dönemde üst düzeye ulaştığını söyler: “Bu şiir 12 Mart dönemi olaylarının getirdiği bir şiir değildir. Kökleri daha geriye gider. Ancak 12 Mart dönemi olaylarıyla yoğunlaştığı da doğrudur.” (Süreya 2005: 254)

Süreya'ya göre bu dönemde ön plana çıkan şairler kavgacı şairlerdir. Nâzım Hikmet çizgisinde devam eden Ahmet Arif, Can Yücel, Arif Damar, Hasan Hüseyin, Süreyya Berfe, Nihat Behram... Bu dönem şairleri -ki bireyci olsalar bile- toplumcu şiire yönelmişlerdir.

Dikkati çeken diğer bir husus, edebiyat dergilerinin fazlaca talep görmesidir. Süreya bunun sebebini siyasal tavra bağlar. Şair, toplum adına kavga eden adamdır:

“Siyasal yayınların büyük ölçüde durması, siyasa adamlarının tutuklanmaları ile ortaya çıkan düşünsel boşluk, okuru bir ölçüde edebiyata itmiş bulunuyordu. Burada toplumcu yazarların, özellikle de genç sanatçıların şiirde güzel bir siyasal kavga verdiklerini hepimiz biliyoruz.” (Süreya 2005: 254)

Süreya, o dönemde yazılan şiirin ikinci özelliğini lirizm olarak görür. Bu, toplumculukla kaynaşmış bir lirizmdir:

“Saldırıya uğramış ülkelerin sanatçılarında sürekli bir lirizm eğilimi görülür. Saldırı dıştan olsun, içten olsun, böyledir bu. 12 Mart'ın özgürlüklere karşı bir kalkışma olması, toplumdaki gereksemelerin karşılığı olarak, şiirimizde lirik bir yönsemeye yol açmıştır. Buna da en çok genç şairlerin yapıtlarında rastlıyoruz. Gerçeklikle romantizmi yan yana görüyoruz bu yapıtlarda.” (Süreya 2005: 254)

3. 2. 7. 1980 Sonrası Türk Şiiri

Süreya, Türk şiirinin 1940 sonrası gelişimini üç şiir hareketi üzerinden değerlendirir. Garip, İkinci Yeni, Marksist söylem:

“Bütünüyle bakarsak, şiirimiz 1940-1960 arasında yaşama sevinciyle ıralanmış; 1960’tan sonra ise bu sevinç siyasal bağlamını genişleterek umut teması haline gelmiş. İkinci Yeni de o temayı dışlamamış pek. Slogan şiiri ise kendini bir bakıma ona indirgemiş. Bütün şairlerin çalışmalarına bakarsak bunu daha iyi görüyoruz.” (Süreya 2002: 67)

1960 ihtilali ile başlayan süreç özgürlük ortamı sunar şaire. Politika şiire yansımış, özellikle toplumcu eleştirinin merkezi haline gelmiştir. 70’li yıllarda sosyal eleştiri zirveye ulaşır. Ta ki 80 ihtilaline kadar. Marksist söylem bu tarihten itibaren büyük bir darbe alır:

“70’li yılların başlarında şiiri bir toplum silahı olarak görüyoruz. Toplumsal eleştirinin silahı. Ama bu yılların sonlarında silahların eleştirisi devreye girince şiir de her yurttaş gibi evinin kapısına sürgü vurmaya zorunda kaldı. ‘Heroik’ bir şiir kendine yer açtı 70’li yıllarda. Önce terörü bir süre sezemedi. Sezince de mücadelesini barışçıl temalara ağırlık vererek sürdürmeye başladı.” (Süreya 2002: 119)

Her dönemdeki siyasal olaylar şairin önünü belli oranda kesmiştir. Ama 1980 ihtilali de aydın ve şair için kara bir lekedir. Çünkü 12 Eylül’ün baskıcı yapısı bütün toplumu etkilemiştir. 1980 anayasası özgürlükleri kısıtlayıcı bir rol üstlenir. Şairin yazma özgürlüğü elinden alınınca 1980 sonrası şiirimiz belli bir durgunluğa girer. Süreya bunun bir tıkanıklık olmadığını düşünür. Çünkü genç şairlerimiz yeni yönsemeler peşindedir.

“1980 sonrasında şiirimizde yaşayan birkaç kuşağı bir arada göz önüne getirirsek bir durgunluk olduğu söylenebilir. Özgürlüklerin aşırı kısılması şaire de yansımış, onda bir yazma gönülsüzlüğü, ya da çıkış yapma gönülsüzlüğü yaratmış olabilir. Ama tıkanıklık olarak görmüyorum bunu. Özellikle genç şairler arasında şiir yeni ve yaygın bir iletişim olanağı kazandı. Ustalar kendilerini çoğaltıyor. Doğal bu. Ama gençlerde öyle değil. Tersine çeşitlilik görüyorum onlarda.” (Süreya 2002: 122)

Şair, yeni şiirimizin bazı açmazları olduğunu belirtir. Trajedinin edebiyatımızda geri plana itilmesi, materyalizmin yanlış anlaşılması, belli adlara dayalı bir şiir geliştirilmesi yeni şiirimizin açmazlarıdır:

“Trajik öge fazlaca savsaklanmış şiirimizde. Bir de materyalizm adına doğaya yanlış bir yerden sarılmış. Doğadan söz etmek materyalizm sanılmış. Bu da şairin Anadolu entelijansiyası içinde atabileceği bir iki adımı önlemiş. Ortaya tarihle hiç beslenmeyen bir tarihsel materyalizm çıkmış. Sözcüklerin şiirle ağıntısı adların ‘esassızlığı’ni giderebilir. Şiirimiz hep adlara bağlı görmüş kendini, 1940’tan sonra üst üste gelen üç kuşak biraz da bunu tartışıyor bugün. Gençlerde bu noktadan çıkma eğilim var.” (Süreya 2002: 67-68)

Genç şairler, daha doğrusu şair adayları, yeni bir atılım içindedir. Sayıları oldukça kabarık olmasına rağmen ilk şiirleriyle kendini belli eden bir cevher göze çarpmaz.

“On sekiz-yirmi yaşlarında bir sürü genç çıkıyor her yıl, şiiri şiir olarak görmeye çalışarak şiire sarılıyor. Ama ne bütün bir geçmişin sentezini yaparak ortaya çıkan bir şair var henüz, ne de yeni bir yönseme.” (Süreya 2002: 77)

Süreya, dünya şiirinin Türkiye’yi takip ettiği bir dönemde şiirimizi sürükleyen genç şairlerin çıkmadığını düşünmektedir. Bu düşüncesini birkaç sebebe bağlar: Her şeyden önce genç şairlerin iki önemli ihmali göze çarpmaktadır: birikim ve kişilik.

Bazı genç şairlerimiz, geçmiş edebiyatımızı kapsamlı bir şekilde bilmemektedir. Şiirin geçirdiği evreleri değerlendiremeyen şair adayı, kendi şiir kuşağı içinde hapsolür. Edip Cansever bu tıkanıklığı şöyle değerlendirir: “Ne var ki günümüz şairleri şiirin huyunu ve soyunu pek iyi bilmiyorlar. Soyunu bilmiyorlar, hep en son istasyondan atılıyorlar trene. Daha önceki kuşakların, bir önceki kuşağı değerlendirmeden, en son atılımın arkasından gidiyorlar.” (Süreya 2002: 77)

Süreya’ya göre genç şairlerimizde göze çarpan önemli bir eksiklik, şiire kişiliklerini vurmamalarıdır.

“ ‘Bir kumaş ilk metresinden bellidir.’ derler; bir şair de öyledir, gelişinden, adımını atışından bellidir. ‘Yeni bir şair işte’ dersin. Ahmet Hâşim’in Galatasaray’dayken yazdığı ilk şiir, çok kusurlu bir şiirdi belki, ama Ahmet Hâşim’di. Bunu Turgut için, Edip için, Fazıl Hüsnü için, Nâzım için de söyleyebiliriz.” (Süreya 2002: 75)

Yeni şairlerin iyi bir donanıma sahip olduklarını görmüştür Süreya: “Genç şairlerde acemilik evresi yok. Ya da bu evre çok kısa sürüyor. Demek, dilimiz ve şiirimiz oturmuş.” (Süreya 2002: 228) Peki ortaya niye büyük bir şair çıkmamıştır? Çünkü şairi şair yapan bunlar değildir.

“Bugün yazanlarda, bugün derken genç şairleri alıyorum, bizleri değil yani, iki şey görüyorum, bir kere daha çok sayıda genç yazıyor. Yalnız belirlenecek bir tarafı, bir aşırılığı yok. Türkçeyi iyi kullanıyor, acemiliği yok, şiirimizi incelemiş, yeterince düzyazı okumuş, dünyadaki kültür, düşünce ve sanat olaylarından yeterince

nasipenmiş, buna karşılık, belki de çağın buna elvermemesi diyeceğim, kopup gelen bir şey yok aslında.” (Süreya 2002: 207)

Süreya'nın kopup gelen bir şey yok, dediği şey, kitleleri arkasından sürükleyen “farklılık”tır.

“Yahya Kemal Paris'ten döndüğünde ‘Ve sarkıttıkça dallar/ Alevden portakallar’ dediği zaman, o sırada olmayan bir şeyi nasıl getirebilmişse, Ahmet Haşım nasıl o ‘Kamış’ı söylemişse, hatta Abdülhak Hâmit bence, bugün alay ettiğimiz Abdülhak Hâmit nasıl o güne göre mutlaka çok delici olan bir dil yaratmışsa, nasıl Orhan Veli birdenbire yerle bir etmişse her şeyi, öyle bir şey... Nasıl biz birdenbire çoğalmışsak, en anlamlıdan en anlamsıza kadar bir yelpaze içinde birdenbire bir görüntü yaratmışsak, böyle bir şey eksik bugün.” (Süreya 2002: 207)

Süreya, şairi şair yapan en önemli unsurun bu farklılık, yani şair kişiliği olduğunu söyler. Günümüz şiirinde “cins veya büyük şair”lerin göze çarpması bu yüzdendir. Bu yüzden şairlerimiz için kişilik, “en önemli unsuru teşkil ediyor ve şiir işte o yüzden beliremiyor. Yeni bir şey olarak beliremiyor, eski şeylerin süregelmesi olarak beliriyor.” (Süreya 2002: 207)

Cansever de benzer görüştedir:

“Kişilik, ne şiirin temasında ne konusunda, ne de diğer öğelerindedir, çok derinlerdedir; onu ancak bir huyda, mizaçta bulabiliriz. İşte kişiliğin peşine düşmüyorlar, başka mizaçların, başka huyların peşine düşüyorlar.” (Süreya 2002: 77)

Edebiyat tarihi, yeni bir yönseme geliştirmiş, kişilikli şairlerle şekillenir. Başkalarına öykünenler elenir gider.

“Kişilik yeni şiir için her şeydir. Yeni şiir davranışında ancak şiirlerini kişiliklerine yashyabilen şairler seslerini bugünden yarına duyurabilecek, öbürleri bunca gürültüler, kelime yağmaları, mısra talanları arasında toz olup gidecekler.” (Süreya 2002: 21)

Süreya'nın özlemi, yeni şairlerin Türk şiirine akım seviyesinde bir yönseme getirmeleridir. Şiir tarihine yön verenler -genel hatlarla- belli bir şiir akımı veya hareketi çerçevesinde şiir yazarlardır. Şairler, bu sayede isimlerini Türk şiir tarihine büyük harflerle yazdırabilirler.

“Çok kez vurguladığım gibi yeni bir ‘aşırılık’a gereksinimi var genç şairin. Aşırılık derken bir değişmeyi söylemek istiyorum. Bir şeyi bir yerden tutma. Ama bunu çok kişi olarak yapmak... Tek kişi olarak şair oluyorsun, ama bunu çok kişi olarak ayrıca tarihin kesiti oluyorsun.” (Süreya 2002: 228)

Süreya'nın son dönem şiirimizle ilgili diğer bir gözlemi, kadın şairlerimizin artmasıdır. Duygular şiirle dile gelir. Yüzyıllardır şiire uzak olmasına rağmen son dönemde kadınlarımız da sanat dünyasında yerini alır:

“Kadınlarla şiir arasında mesafe genç kuşakta biraz kapanır gibi. Bizim kuşakta kadın şaire pek rastlanmıyordu. Bugün öyle değil. Şiiri birinci elden değerlendiren, şiir yazma deneyini çekici bulan, günün yirmi dört saatini şair olarak yaşayan genç kadın sanatçılara daha çok rastlanıyor.” (Süreya 2002: 147)

Günümüz şiirinin öteki ayağı eski kuşak şairlerdir.

Şiir anlayışı farklı her kuşak, ayrı ayrı yayın organlarında yazmışlardır. Günümüzde ise tam bir çeşitlilik yaşanmaktadır. Eski kuşak şairler, gerek ideolojik gerekse şiirsel farklılıkları bir tarafa bırakıp aynı yayın organlarında buluşabilmektedirler.

“Şiirimiz, bir kuşaklar bütünü olarak düşünürsek, hele şiirle uğraşanlar sayısı oranında, çok zengin bir dönem yaşıyor. Kaç kuşak birden yazıyor, baksanıza: 1940 Kuşağı, Garip Kuşağı denilenler, Acılı Kuşak, bizler, bizden sonra gelen 60 Kuşağı (sonradan 70 kuşağı oldu), yeni çıkarlar... Hem de aşağı yukarı aynı yayın organlarında oluyor bunların buluşması. Türk şiirinde hiçbir zaman böyle olmamış. Cumhuriyet'ten sonraki Türk şiirini düşünürsek, sözgelimi Yahya Kemal'lerin bulunduğu kuşağın yerleri ayrıdır, Necip Fazıl kuşağının, Garipçilerin dergileri, yayın organları, her şeyleri ayrıdır. Şimdiyse bazı ideolojik ayrılmaları dışta tutarsak -hatta onların bir kısmını da katalım- edebiyatımız bir gökkuşağı görünümünde. Herkes aynı yayın organlarından geçiyor.” (Süreya 2002: 75)

Süreya, eski kuşakları değerlendirirken, onları kendi dönemleri içinde ele alır. Kendi dönemlerinde zirveye ulaşmış bu şairlerin şimdi yazdıkları şiirler ancak şiirlerini çoğaltmaktır. Yeni zirveler yeni şairlerin eseri olacaktır: “Çünkü onlar yapacaklarını yapmışlardır, şimdi çoğaltmak durumundadırlar. Bir kısmı, başka türleri denemektedir, bir kısmının jübilesi yapılmaktadır.” (Süreya 2002: 75)

Süreya, eski kuşak içinde İkinci Yeni şairlerini de ele alır. Günümüzde İkinci Yeni şairleri, gündeme fazla gelmeden kendi şiir serüvenleri etrafında hareket etmektedirler. 1950 sonrasında da belli bir dayanışma gösteremeyen bu şairler, İkinci Yeni'ye uğrayıp tekrar yollarına devam etmişlerdir (Süreya 2002: 76).

Süreya, şiirsel akım ve hareketlerin kendinden sonraki dönemleri etkilemesinin normal olduğunu söyler. Fakat bir hareketin kendinden önceki kuşakları etkilemesi çok zordur. Şiirimizde bunu iki şiir hareketi başarmıştır. Bunlar Servet-i Fünûn ve İkinci

Yeni'dir. Hatta Süreya'ya göre son dönem şairlerimizi de en çok etkileyen üç isimden (Nâzım, Ece Ayhan, Cemal Süreya) ikisi İkinci Yeni şairidir.

Süreya, 1980 sonrası Türk şiirini etkileyen isimleri şöyle sıralar:

“Nâzım, Latin Amerika şiiri, 1945 Fransız kıvamıyla ve özlem halinde bir sosyalist realizm, biraz Brecht, biraz Necatigil, biraz Ahmet Arif, biraz biz... İlginçtir, Garipçilerin gençler üzerinde hemen hiç etkileri yok. Attilâ İlhan etkisi de iyice azalmış.” (Süreya 2002: 143)

Süreya'ya göre çağdaş şiire yön veren Rimbaud'dur. Öyleyse genç şairlerimizin öncüsü de Rimbaud olmalıdır.

“Bugün artıp artıp duran Rimbaud'n şiirleridir, Rimbaud ile gelen şiirdir. Yaşayan, soluk alan işte bu şiirdir. Bugün bizim genç kuşak şairlerine en çok bunları okumayı öğütüyorum.” (Süreya 2000: 226)

Süreya bütün eksikliklerine, donanımsızlıklarına rağmen genç kuşaktan umutludur. Önceki kuşak, genç yaşta kişiliklerini bulmuştur. Onların kısa sürede başardıklarını genç kuşak da başaracaktır. Bunun ilk sinyalleri alınmaktadır:

“Şiir yazan kişi bir gün bir şiiriyle uçar ve şair olur. O şiir mutlaka onun en güzel şiiri de değildir. Can Yücel 'Sevgi Duvarı'yla uçtu sözgelimi. Ece 'Fayton'la. Turgut 'Arzihâl'le ve 'Geyikli Gece'yle. Edip 'Masa'yla. İşte Sunay Akın. Geçende konuşmuştuk: İlk şiirlerinden biriyle uçtu çocuk. Başka uçanlar da var. Şiir 1980'den sonra da susmadı.” (Süreya 2002: 122)

Süreya, günümüz şairinin konumunu şöyle değerlendirir: “Şair tekkede oturan saygın kişi gibi. Saygı görüyor; parasız pulsuz... Hem saygı gösteriyorsun, hem de 'adam olamadın' diyorsun.” (Süreya 2002: 228-229)

3. 2. 8. Diğer Şairler

Cemal Süreya, eleştirmen olmadığını söylerken gerekçesi eleştirinin disiplin işi olduğunu düşünmesidir. Onun düzyazıları, bir deneme yazarının yazar eleştirileridir.

“Benimkiler eleştiri değil. Ben bir şair ve bir deneme yazarıyım. Yazdıklarımın yazar eleştirisi denebilir belki. Ama eleştirmen olmak başka şey.” (Süreya 2002: 50)

Süreya, donanımlı bir düşünce insanıdır. Dünya edebiyatını, Türk edebiyatını bir bütün olarak bilir ve değerlendirir. Öncelikli olarak kendi edebiyatımıza yönelir. Ona göre üretici yazılar, kendi gerçeğimizle yüzleşmemizden çıkar. Birikimini bütüncül bir yaklaşımla tek tek şairlere yönelir. Şair bu tarzıyla ‘yazar eleştirmeni’ konumuna çıkar.

“Yazılarımda daha çok Türk edebiyatı üzerinde düşünmeye çalışıyorum. Hem bütün olarak, tepeden, edebiyatımıza bakmak istiyorum, hem de tek tek sanatçılara yaklaşmak. Sanırım şair olarak başkalarına en çok açılan kişi ben oldum.... Hem bir cesaret işidir de bir şairin öbür sanatçılara bu tür yaklaşması.” (Süreya 2002: 65)

Cemal Süreya, yüzden fazla şairimizi değerlendirmiştir. Bunlardan belli başlıları buraya aktarılacaktır.

3. 2. 8. 1. Nâzım Hikmet

Süreya, ergenlik dönemini Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’le başlatır. Bu iki şairden sonra Nâzım Hikmet öncü bir rol oynar ve onların açtığı yolda ilerler. Süreya, Nâzım şiiri ve Türk şiirine etkisi üzerinde derinlemesine durur.

Süreya, hemen hemen her şairin kendinden önceki şairlerden etkilendiğini söyler. Ama Nâzım’ı bir yerlere bağlamak güçtür. Onun şiiri kendine özgü bir yol tutmuştur. Bu tutulan yol daha önce kimsenin gitmediği bir yoldur.

Nâzım’ın Rus şairlerden, özellikle Mayakovski’den, etkilendiği söylenmiştir hep. Nâzım’ın etkilendiği doğrudur. Özellikle biçim konusunda Rus şairin etkisi görülür. Ama şiirsel çizgileri, dil kullanımları iki şairi birbirinden ayırır:

“Şiir tutumlarının içeriğinde iki şair kesin olarak ayrılır. Mayakovski’nin kırbaçlayan bir dili, kelimeleri tahta raftan hızlı hızlı çeken geometrik bir çalışması vardır. Nâzım Hikmet’te ise yumuşaklık hâkim. Bütün güzel şiirlerinde böyle. Mayakovski’de duyarlık çok azdır.” (Süreya 2000: 42)

Mayakovski, kafiyesiz şiir olmayacağına inanırken, Nâzım ilk şiirlerindeki kafiyeden sonra serbest şiire geçmiş ve ahengi başka ögelerde aramıştır.

Süreya, iki şair arasındaki farklılıkları ortaya koyarken bu etkiyi çok fazla abartmamak gerektiğini düşünür. Çünkü Nâzım büyük ve cins bir şairdir. Evrenselliği kendi süzgecinden geçirir, okuyucuya sunar. Öykünmek ayrıdır, etkilenmek ayrı. Öykünen şair, büyük şair olamaz. Nâzım, hiçbir zaman başka bir şaire öykünmemiştir.

Süreya, onun Rus fütüristlerden özellikle biçim yönünden etkilendiğini söyler. Türkiye’den ayrılana kadar dünya şiirini takip etmediği kanaatindedir. Türkiye’den ayrıldıktan sonra ise yer yer Fransız şiirinden etkilenmiştir. Süreya, Nâzım şiiri ile Pablo Neruda şiiri arasında paralellik kurar.

Süreya, Nâzım’ın devrimini “şiir dili”nde görür:

“Ben onun büyüklüğünü, şiirde yaptığı atılımlara değil, daha çok dil girişimine bağlıyorum. Koyu, çok sıcak bir şiir dili yaratmıştır. Yontmaz, yoğurur; kalın kalın, ama dolu dolu bir deyiş vardır. Bütün bütüne anlatıma bağlı bir şiirdir Nâzım Hikmet’in şiiri” (Süreya 2000: 43)

Kendi dönemi içinde bilhassa Beş Hececiler, şiir dilinde yeni yönsemeler denemiştir. Ama bu deneyler, şairlik yeteneklerinin darlığı sebebiyle sonuçsuz kalmıştır. Çünkü bu şairler, biçim için, hece için içeriği boşluk doldurma tarzında işleyebiliyorlardı. Onların tutkusu Anadolu veya İstanbul ağzıyla şiir söylemekti. Nâzım şiiri ise halk şiirinin evrimleşmesi gibidir. Bu evrimleşme İstanbul ağzı kullanılarak Türkçenin imkânlarıyla sıcacık bir şiir oluşturur.

Nâzım’ı çağdaşlarından ayıran yönleri ve şiirinin özgünlüğünü şöyle belirtir:

“Anlatım güzelliğidir, dildir, eski duyarlığı silkelemesidir, anlatımın söylenen hikâyeyi kendi dinamiğine çekip götüren diyalektiğidir, şiirini asıl kurtaran öge çok çağrışımlı bir dile, organik anlatıma dayanmasıdır.” (Süreya 2000: 47)

Süreya, Nâzım şiirini, kaba hatlarıyla, iki ana bölüme ayırır. İlk dönem heceyi kullandığı ve serbest şiire ilk geçtiği dönemdir. Türkiye’den ayrıldıktan sonraki dönemi ise ikinci dönemdir:

“İlk dönemlerde tutarlı, içten bir dil bağlantısından yoksun olduğunu görüyoruz. Hece’den serbest nazma yeni geçen bir manzumecinin gereksiz ritim çirpimşları içindedir. Ama bir de daha sonraki şiirlerine bakalım, nasıl durulduğunu, şarkıları nasıl ısıttığını, konuşma dilini nasıl kalkındırdığını göreceğiz. Nâzım Hikmet’in sonradan ulaştığı dil beğenisi bugün de bizi etkileyecek, coşturacak bir zenginliktedir.” (Süreya 2000: 43)

Süreya, Nâzım'ın serbest şiire geçişini yazdığı şiirin bir neticesi olarak görür. Çünkü Nâzım şiiriyle devrimini bütünleştirmiş ilk şairdir. Siyasal bir kimlikle ortaya çıkar. Ortaya koyduğu siyasal düşünce şiirini oluşturmuştur. Yani düşüncesi şiirini şekillendirmiştir. “Siyasal şiirin başarısı, üstlendiği hayat değerleriyle yeni şiir değerleri arasında kurulacak bileşkeye bağlıdır; yeni hayat değerleri, yeri şiir değerleri yaratmaktadır.” (Süreya 2000: 49) Çağdaşları kafiye ve veznin etkisinde; ölüm, din vb. mutlak değerleri veya ayrıntıları anlatırlar. Nâzım bu ayrıntılardaki benzerliği yıkmıştır:

“Nâzım Hikmet'in serbest anlatıma geçişi, bütün bütüne kendi şiir açılımının bir sonucudur. Kendi şiir diyalektiğinin yarattığı bir aşamadır. Türk şiiri gelişirken ilk olarak Nâzım Hikmet'in mısralarında serbest bir anlatımın gerekmesini ya da zorunluluğunu duymuştur.” (Süreya 2000: 44)

Süreya bunları söylerken Garip'in hakkını yemez. Asıl devrim Orhan Veli kuşağında gerçekleşmiştir. Süreya'ya göre Nâzım, serbest şiir açılımını diğer alanlarda da gerçekleştirebilseydi Garip'in yaptığını yirmi sene önce gerçekleştirecekti. Halbuki Nâzım'ın serbest şiire yönelmesine rağmen eski şiirin yörüngesindedir. Yaptığı devrimin farkında değilmiş gibi hareket eder. Kendiyle yetinir. Farklı bir yönseme aramaz. Dildeki devrimini, sıcaklığını geliştirmeye uğraşmaz.

Nâzım şiiri materyalist, Marksist olarak bilinir. Süreya bu görüşe daha geniş bir açılım getirir. Birincisi, Nâzım sosyalist dünya görüşüne bağlıdır. İkincisi, ilk materyalist ve ilk Marksist şair odur. Üçüncüsü mutlak değerlerden evrensele açılan ilk şair yine odur.

Bütün bunlarda ilk olması onun bu özelliklerin bütününe üzerinde taşıdığını göstermez. Nâzım ilk materyalist ve Marksist şairdir. Daha doğrusu olmaya çalışan şairdir. Şiirinde gerek materyalizmin gerekse Marksizm'in bütün özelliklerini üzerinde taşımaz. Yüzde yüz Marksist olabilmek için insanın oluşumunu toplumsal ilişkilerin bütününe değerlendirmek gerekir. Süreya onun tam bir materyalist şair olamamasını duyarlılığına bağlar. Duygu adamı oluşu ve kopmayı bir türlü başaramadığı Osmanlı duyarlılığı bunu engellemiştir:

“Nâzım Hikmet'in şiirinde Marksizm ve tarihsel materyalizm yüzeyde politik tutamaklar halindedir; materyalizme iyice yaslanmak istediği halde mısralarının yapısında da, özünde de ayırıcı özellik, materyalizm değildir. Onda, materyalizmden çok, materyalist ve Marksist verilerden söz etmek daha uygun olur.” (Süreya 2000: 46)

Nâzım, Marksizm'i kendi kuralları içinde işlememiş, ondaki siyasi öze mistik bir yapı kazandırmıştır. Süreya bunun ülkemizde yıllarca Marksist şiir olarak

algılandığını söyler. Hatta Alevî şiiri Marksist şiir diye bu doğrultuda işlenmeye çalışılmıştır. Süreya, Nâzım'ın mistik yönünü onun çocukluğuna ve yaşadığı çevreye dayandırır.

Cemal Süreya günümüz şiirinde üç ismin etkisinin görüldüğünü söyler. Bunlar: Ece Ayhan, Cemal Süreya ve Nâzım Hikmet'tir. Süreya, Nâzım'ın Türk şiirinde aktif realistler dışında doğrudan bir etkisi görülmediğini söyler. Bununla birlikte dil ve anlatımda her dönem Nâzım'dan etkilenmiştir. Türk şiiri gerçek açılımını Garip'le yapmıştır. Garip ve sonraki şiirde doğrudan doğruya bir etkisi gözükmesine de Garipçiler ondan etkilenmiştir. Onların şiir çevirilerinde ise çok büyük bir etkisi vardır.

Nâzım Hikmet'in Türk şiirindeki yeri nedir? Süreya yapılan değerlendirmelerin iki uca kaydığını düşünür. Ya tamamen karalanmış ya da en büyük şair ilan edilmiştir. Süreya'ya göre Nâzım, büyük, soylu ve cins bir şairdir. Yaptığı açılımlarla Türk şiirinin öncüleri arasındadır. Ne yeredir ne de göklerde...

3. 2. 8. 2. Fazıl Hüsni Dağlarca

Süreya'nın en beğendiği, orijinal bulduğu şairlerden biri de Fazıl Hüsni Dağlarca'dır.

Süreya, Fazıl Hüsni Dağlarca'nın şiirini iki döneme ayırır. 1935-1945 arası birinci dönem, 1955 ve sonrası ikinci dönem. Birinci dönemin karakteristik özelliği sezgi ağırlıklı bir şiir olmasıdır. İkinci dönemde ise şair, akılcı bir şiire yönelmiştir. 1945-1955 arası şiirler ise geçiş dönemidir. Süreya, Dağlarca'nın şiir kitapları üzerinden değerlendirmesini yapar. *Havaya Çizilen Dünya*, *Çocuk ve Allah*, *Çakırın Destanı*, *Taş Devri* birinci dönem eserleridir. *Asu* (1955) ile akılcı dönem başlamıştır. Sezgiden akıla geçiş döneminde (1945-1955) *Üç Şehitler Destanı*, *Toprak Ana*, *Aç Yazı*, *Sivahlı Karınca*, *Anıtkabir*, *İstanbul Fetih Destanı* şiir kitaplarını yayımlar. (Süreya 2000: 59)

Fazıl Hüsni, ilk şiir kitabı *Havaya Çizilen Dünya*'yı 1935'te yayımlar. Süreya, bu kitapta Dağlarca'nın Necip Fazıl etkisinde olduğunu belirtir. Fakat bu etki biçimsel alandadır. Ele aldıkları konuların benzerliğidir.

“Fazıl Hüsni'nün çıkışında ise apayrı bir görünüm var; o evren içinde olmaktan çok doğa içindedir; eşyayı neşeye yaslı bir çeşit gururla algılar; eşya

karşısındaki ilk şaşkınlığını hemen ayrıntıların somut ilişkileriyle doldurur.” (Süreya 2000: 60)

Süreya, Dağlarca'nın ilk şiir kitabı *Havaya Çizilen Dünya*'da birçok kusur bulur. En önemlisi sanatçının dil beğenisinden uzak olmasıdır. Buna rağmen kitapta “müthiş bir öz patlaması, korkunç bir çağrışım” söz konusudur. Süreya, Fazıl Hüsni Dağlarca'nın sezgici dönemini değerlendirirken birkaç özelliğiyle şiirimizde ilk olduğunu söyler.

“Görüntünün bir sorun olarak şiirimize girmesi, görüntünün bir şiirin kendisiyle kaynaşması, kendisi olması, görüntünün şiirden şiire organik bir şekilde dağılması ilk Fazıl Hüsni'yle başlamıştır..... Şiirimizde anlamsız ilk deneyen de yine odur.” (Süreya 2000: 62)

Süreya, sezgici dönemini açıklarken şairin aklı tamamen terk etmediğini söyler. Dağlarca aklı kullanmış ve aşmıştır. Onun şiir yapısı içinde sezgi akıldan çok ağır basmaktadır. Bağlantılarda, çağrışımlarda bu özellik gözlemlenir.

Fazıl Hüsni Dağlarca, sezgici şiir yazarken akılcı şiiri temsil eden Garip şiiri hakimdir. Garip'le şiirde iki değişim gerçekleşir. Bunlar, şiirde konunun genişlemesi ve sözcük hiyerarşisinin yıkılmasıdır. Fazıl Hüsni'nün Garip karşısında tavrını sorgulayan Süreya şu sonuca ulaşır: Fazıl Hüsni Dağlarca her dönemde kendi şiirini oluşturmuş, bağımsız bir şairdir.

“Fazıl Hüsni Dağlarca Yeni şiir hareketine karşı koymamıştır, ama aldırnamıştır da ona..... Yeni şiir somutlaşırken o kendi şiirini daha da soyutlaştırmaya gitmiş, Yeni şiirdeki günübürlük, güleç humour'a keskin, soyut ve karanlık bir neşeyle karşılık vermiştir..... Fazıl Hüsni Dağlarca Yeni şiirin kendi olanakları içinde evriminden sonra oluşmuş kenar bir kişilik gibidir. Garip, ortak dili kalkındıran bir davranıştı. Fazıl Hüsni Dağlarca ise kendi jargonunun surları içine çekilip orda sıkıyönetim ilan eden bir şair oldu.” (Süreya 2000: 64-65)

Süreya, 1949'da yayımlanan *Üç Şehitler Destanı* ile sezginin başat öge olmaktan çıktığını söyler. Şiirine akıl ögesini iyice sokmuştur. Ama tamamen akla yönelmemiştir. Sezgi ile akıl birlikte yürürler. Bu dönemde Fazıl Hüsni, evrenden dünyaya inmiştir. Hatta Süreya toplumsal şiirin en güzel örneklerinin Fazıl Hüsni'nün bu dönem şiirlerinde verildiğini söyler. Süreya, onun akılcı şiire yönelmesinde toplumcu şiirin etkisi olabileceği gibi yeni bir yönseme arayışına girmesinin de olabileceğini düşünür. (Süreya 2000: 66)

Asu, 1955'te yayımlanır. Artık sezgi bitmiş akıl hakim olmuştur. Önceki şiirleri görüntüyle bütünleşmektedir. Fakat, bu dönemde Dağlarca başka bir sevdaya tutulur. Öz Türkçecilik. Şiirlerini bu doğrultuda yazar. Görüntü de farklı bir mecraya kayar.

“Dil kavgası, şiirsel yapı planında Fazıl Hüsni'ye eylemci bir plan kazandırmıştır. Bu değişimi geçirirken, şair, eski yapıyı olduğu gibi kullanmaktan, eski şiirin olanaklarından vazgeçmemiştir. Zaten istese de vazgeçemezdi belki. Ancak şöyle yeni bir özellik doğmuştur: eskiden görüntü özün kendisiydi; şimdi ise eski görüntüler, daha doğrusu eski görüntülerin yeni olanakları şiirin biçim yönünü ilgilendirmektedir. Eskiden bir öz değeri taşıyan görüntüler yeni şiirlerde bir biçim haline dönüşüyor. Yani Fazıl Hüsni'nün şiiri temelde bir değişime uğramıştır, ama araçları aşağı yukarı yine eski araçlardır.” (Süreya 2000: 68)

Süreya'ya göre Dağlarca, şiirimizdeki mevcut akımların aksine bir çizgi izlemiştir. Garip'in akılcı şiiri hakimken o, sezgicidir. İkinci Yeni'nin etkisini göstermeye başladığı dönemde ise akılcılığa yönelmiştir. Süreya, Fazıl Hüsni'nün en az etki alan şair olduğunu söyler. Bununla beraber etkilediği şairler de bir ikiye geçmez. O kendi yörüngesinde ilerleyen bağımsız bir yıldızdır. Peki niçin böyle olmuştur?

“Fazıl Hüsni'nün çıkışı da, gelişmesi de şiirimizin genel diyalektiğinden bağımsızdır. Bu yüzden getirdiği değerler de salt kendine ilişkin bir nitelikte olmuştur..... Ne Fazıl Hüsni başka türlü bir şiir yazabilir, ne başkası Fazıl Hüsni gibi şiir yazabilir.” (Süreya 2000: 70)

Fazıl Hüsni şiiri belli dönemlerde tıkanıklık gösterir. Süreya bu tıkanıklığın sebeplerini iki noktaya yoğunlaştırır. Birincisi Fazıl Hüsni'nün etkilendiği tek kaynak kendisidir.

“Dağlarca'yı son yıllarda bunaltan, yıpratın asıl nedeni, onun şiir planında uzun bir süreden beri hiç kimseden etkilenmemiş, hiçbir kaynaktan beslenmemiş, eski yeni hiçbir şairi sevmemiş, her zaman yalnızca kendinden çıkmış olmasında aramak gerekir Özellikle Asû adlı yapıtımdan sonra ise onun artık kendi balınının balını, balının balının balını yapmakla yetinmeye başladığını görüyoruz.” (Süreya 2005: 170)

İkinci bir sebepten ilk dönem yöntemlerini ikinci dönemde aynen uygulamak istemesidir. Halbuki aklın ve sezginin yöntemleri, araçları elbetteki farklıdır.

“Dağlarca, eskiden sezgiyi kök alan bir şiirselliğe dayanıyordu; bir süre sonra us şairi olarak çıktı karşımıza, ama o eski sezgi şiirinin bütün verimlerini ve malzemesini yeni şiirine olduğu gibi taşıyarak yapmak istediği bunu. Eski şiirin bütün kazançlarını yeni bir us şiirinin kültürüne mal etmek istedi. Bunu da başaramadı. Böylece belli bir dönemin en büyük yeteneklerinden biri büyük bir açmazda girdi. Çünkü eski şiirimizdeki 'absürd' öğeler bu kez Öz Türkçe çevirileriyle yeni şiirine

doluşmuştu. Absürdle silahlı bir us... şairin birey olarak yenilişi... Fazıl Hüsni Dağlarca şiirinin dramı burada yatar.” (Süreya 2005: 170)

3. 2. 8. 3. Behçet Necatigil

Süreya, Behçet Necatigil’in önemini şöyle ifade eder: “Yeni şiirimizi kuran birkaç kişiden biri de o.” (Süreya 2000: 220)

Süreya’ya göre, Behçet Necatigil şiirinin önemli özelliklerinden biri: “küçük adamın, yorgun argın işten dönen, tedirgin memurun” (Süreya 2000: 363) şiirini yapmasıdır. O, şiirlerinde “küçük insanın bunalımını” aktarmıştır. Onun şiir kahramanları gururlu ama incinmiş insanlardır. Behçet Necatigil, şiirlerinde üzgün ve kötümserdir. Sürekli kaçış halindedir. Küçük insan, sadece bunalımlarından değil, her şeyden kaçmak ister. (Süreya 2000: 219)

Behçet Necatigil’in bir diğer özelliği klişeci olmasıdır. Küçük adam, hüzne batık bir humor ve ironi ile gün yüzüne çıkar. Bunu da şair klişelerle işler. Söz klişelerinden parodiler ortaya çıkarır. Süreya, Necatigil’in klişeci tavrını eleştirmez. Onun farkını şöyle ortaya koyar:

“Ama şiire sadece kuru anlam bağlantıları arayanlar onun mısralarındaki inceliği güç anlayacaklardır. Ona klişeci dedim. Behçet Necatigil klişe kullanarak klişeyi aşan sanatçılardandır. Onun o tutuk, o girişik, o atlamalı mısralarında asıl olan kişiliktir. Ben, bir şiir onu yazn şairden başka bir şey değildir diyorum. Eğer bu sözümü kabul ederseniz Behçet Necatigil’i çok iyi bir şair olarak düşünmemiz gerekecek.” (Süreya 2000: 220)

Süreya’nın Necatigil’i Türk şiiri ve gelecek kuşaklar açısından değerlendirmesi şöyledir: “Kendi başına br şiir necatigil’in şiiri: Bundan sonrası için bir şey söylenemez; ama ölümüne dek doğurgan bir şiir olamadı. Nitekim kendisini izleyen etkileriyle gelişen hiçbir şair çıkmamıştır.” (Süreya 2000: 363)

3. 2. 8. 4. Can Yücel

Cemal Süreya, Can Yücel'in şiirini "zekânın iyi niyeti" (Süreya 2000: 139) diye özetler. Can Yücel şiiri ironiye dayanmaktadır.

Süreya, Can Yücel'in şu sözünü nakleder: "Şiir hayatı çok hızlı bir şekilde anlatmaktır, tabii daha iyi bir dünyanın kurulması amacıyla." (Süreya 2000: 143). Can Yücel, hedefi "insanın ve dünyanın değiştirilmesi" (Süreya 2000: 140) olan bir şiir anlayışına sahiptir.

Onun ironisi, argo ve küfürle iç içedir: Süreya bu noktaya farklı bir açıdan bakar:

"Argo ve küfür bir arınma işlemidir Can Yücel'de. Kötülüğe, kötü düzene karşı aşlanmak için kutsal'ı delik deşik eder. Tabii eski kutsal'ı. Ve yeni kutsal adına. Bu yüzden sürekli olarak tarihsel olaylarla bugünkü olayları iç içe işler. Şiirsel eylemini kurmak, sürdürmek için en elverişli yolu seçmiştir: parodi. Gerçekten de parodi toplumsal eylemle şiirsel eylemi birleştiren bir yoldur. Tarihi, gazete güncelliğine getirir. Bunu yaparken halk kaynaklarına, halk ağzına, daha çok halk türkülerinin deyişlerine yaslanır." (Süreya 2000: 142)

Süreya, Can Yücel'in soyut şiire yöneldiğini söylerken oluşturmak istediği dil üzerine dikkat çeker. O, halk dilini kullanarak yeni bir dil oluşturmak arzusundadır. Süreya'ya göre bunun bir tehlikesi vardır: "Halk kaynaklarından devşirdiği dille yaratmak istediği özel dilin çatışması (birleşmesi değil) onu yeni bir güçlüğün eşiğine getirmiş bulunuyor." (Süreya 2000: 144)

Can Yücel, 1940 sonrası şiirimizin önemli kilometre taşlarındandır. Süreya 1940 sonrası şiirin Can Yücel'siz değerlendirilmesinin büyük bir eksiklik olacağını düşünür. Buna rağmen Can Yücel'e hak ettiği değerin verilmediğini söyler.

BEŞİNCİ BÖLÜM

CEMAL SÜREYA'NIN GÖZÜNDEN KENDİ ŞİİRİ

1. CEMAL SÜREYA'NIN GÖZÜNDEN KENDİ ŞİİRİ

Süreya, Batı ve Doğu edebiyatını özümsemiş bir aydındır. Medeniyetlerin ürettiği bu birikimi şiir ve denemelerinde ustaca kullanır. Üniversiteye kadar sağlam bir divan edebiyatı kültürü almıştır. Batı edebiyatından yaptığı çeviriler iyi derecede Fransızca bilmesine dayanır. Paris'e gitmesiyle Batı şiirini bizzat solumuştur. Şiirlerinde bu iki kültürü -batı ve doğuyu- beraber sunar. Fakat ona göre batı ve doğu kültürleri birbirinden farklı tarzda akan iki ırmak gibidir. Onları uzlaştırmak yerine ikisinden de ayrı ayrı istifade eder şiirlerinde. Cemal Süreya şiiri, bu iki temel kaynağın çelişmesiyle oluşur. Süreya, şiirini "Güneşten yırtılmış caz ve kavalardan akan gökyüzü." (Süreya 2002: 195) diye tanımlayarak bu çelişkiyi ifade eder.

Süreya, donanımlı bir düşünce insanıdır. Onun öncelikli inceleme alanı, kendi edebiyatımızdır. Üretici yazıların kendi gerçeğimizle yüzleşmemizden çıkacağını düşünen Süreya, birikimini bütüncül bir yaklaşımla tek tek şairlere yöneltir (Süreya 2002: 65). Ancak, eleştirmen olmadığını söyler. O, bir şairdir. Onun düzyazıları ise bir deneme yazarının "yazar eleştirileri"dir. Şair, eleştirinin bir disiplin ve plan işi olduğunu düşünür (Süreya 2002: 66). Deneme ise daha serbest bir tarzdır.

Şiir üzerine yazdığı denemelerde hareket noktası eserdir. Gerçeğe ulaşmak için çabalar. Şiirin bir dizi kurallar içine hapsedilmesine karşıdır. Çünkü her bir şiir özgün ve özgürdür; genel kurallara ulaşarak değerlendirilemez. Şiir, kuralları yıkma özelliğine sahiptir. Kuralları yerine getirmek için şiir yazılmaz. Tek tip fabrika ürünü değildir ki genel kuralları olsun. Farklı farklı olmak zorundadır. Süreya'ya göre her şiirin özgünlüğü ve bütünlüğü vardır. Aynı şekilde her şiir kitabının da bir bütünlüğü vardır. Bu yüzden o, değerlendirmelerini şiir kitapları üzerinden yapar.

Süreya şairin kendisini değerlendiremeyeceğini düşünür. Çünkü, "İnsan kendi yüzünü göremez! Yani tanımlayamaz. Kendi sesini de öyle. Bunun gibi kendi şiirini de. Ama ben, başkalarının sanatlarıyla fazla uğraşmış bir şairim. Bu yüzden diyorum ki, acaba kendime bir başkası olarak bakabilir miyim? Sanmıyorum." (Süreya 2002: 195)

Cemal Süreya şiirini birçok şair, araştırmacı değerlendirmiştir. Atanur Memiş'in hazırladığı "Cemal Süreya'nın Gözünden Kendi Şiiri ve İkinci Yeni" yüksek lisans tezi dikkate değer bir çalışmadır. Atanur Memiş, Cemal Süreya'nın şiirini şöyle değerlendirmektedir:

"Cemal Süreya'nın deneme ve söyleşilerinin bir bölümünü kendi şiiri üzerine yaptığı değerlendirmeleri oluşturur. Bu yazılarında da söze düştüğü gibi, şiirinde en göze çarpan özellikler: erotizm, humor, sözcük seçimindeki özen, biçimciliği ve toplumsal bakış açısıdır." (Atanur 2005: 22)

Atanur Memiş, Cemal Süreya şiirinin diğer özelliklerini "jest ve ironi" olarak (Memiş 2005: 20-21) gösterir.

Cemal Süreya, kendi şiiriyle ilgili değerlendirmelerde bulunurken iki yolu izlemiştir. Birincisi, genel hatlarıyla kendi şiirinden bahsetmiştir. İkincisi ise kendi şiir kitaplarından hareketle şiirindeki değişimi, gelişimi değerlendirmiştir.

Süreya, genel hatlarıyla Cemal Süreya şiirinin özelliklerini şöyle sıralar:

"Erotik bir şiirdir benimki.. Sanırım en belirgin özelliği budur. Dipte tarih içinde uygarlık ve varolma sorunu tartışılır. Mitler, günlük hayatın küçük olaylarına dağılarak somutlaşır. Nişancı bir şairim ben. Yarattığım her imgenin hem çağdaş duyarlılığı kavramasını hem de şiirimizin en eski örnekleriyle çağrışım bağı kurmasını özlerim. Şiirin kurulu düzene karşı olduğu inancındayım. Çok şeyi konuşma dilinden çıkarırım. İlk sıralarda daha biçimciydim... Şimdilerde insani özün peşindeyim. Ama baştan beri toplumsal bir ağıntı vardır yapıtlarımda." (Süreya 2002: 46)

Erotik, imgeci, konuşma dilini önemseyen, insanî özün peşinde koşan ve bütün bunları toplumcu bir alt akıntıyla veren bir şiir. Bunlarla birlikte Cemal Süreya şiirinde portre ustalıkla kullanılmalı, her bir imgenin yakaladığı duyarlık geçmiş şiirimizle bağ kurmalıdır. Uygarlık ve varoluş sorunu, günlük olaylarda somutlaşan mitler hissedilmelidir.

Şiirinin en belirgin özelliği ise erotizmdir.

Cemal Süreya, erotik bir şiir olduğunu kabul ettiği şiirinde erotizmin ayırıcı özellik olma durumunu insan olmasına bağlar. Ona göre insanda bulunan iki özellikten biridir aşk. Aşk sadece duygusal aşk olarak ifade etmek eksiklidir. Aşkın bir de cinsel yönü vardır. Cinsel aşk insan hayatında önemli bir yer işgal eder. İnsanî özü arayan şiirin erotik izler taşıması doğaldır:

"Hayatımda da, yazdıklarımda da cinsel duygu ağır basar. Bunun, böyle olmasını istediğim için değil. Zaten öyle olduğu için. İnsan hayatının binlerce yıllık

serüveninde iki temel öge olmuş: Açlık ve aşk. Kenarda bir konu değil aşk ya da cinsellik...” (Süreya 2002: 109)

Süreya, cinselliğin edebiyatımıza Batı edebiyatından daha geç girmesini toplumsal yapımıza bağlar. “Toplumumuzda cinsellik başka toplumlara göre daha ağır ve dev boyutlu koşullar içinde. Çok büyük bir sorun cinsellik.” (Süreya 1992: 15) diyen şair erotizmin dünyayı değiştirme çabası içinde ele alınması gerektiğini savunur. Zira şiir kurulu düzene isyandır. Erotizm de insanın bir boyutu olduğuna göre o da düzenle kavga halindedir. Halbuki toplumsal yapı, cinselliği geri plana itmiştir. Bu ise insanî olandan sıyrılmaya çabasıdır. Süreya buna şiddetle karşı çıkar:

“Erotizm, soylu anlamıyla, dünyayı değiştirme çabasıdır. İsteğin güçlerini temel durumlarından adamakıllı saptırmış bir toplum içinde yaşıyoruz. Bir utanç cinselliği her şeye hâkim. Ve utanç cinselliğinin adı iffet.” (Süreya 2002: 120)

Süreya’ya göre insan doğasında olan bir şey niye utanılacak bir şey olsun ki? Batı dünyası bunu çoktan aşmıştır.

“Bir Alman için cinsel birleşme, yemek üstüne yenen büyücek bir çikolatadır, yeri, konumu bilinen, belli bir edimdir; güzel bir şeydir. Bir Türk için ise cinsel birleşmede güzelliğin çok üstünde , hatta dışında bir şey vardır: Bir felaket tadı, bir varlık-yokluk tartışması, bir mahvoluş duygusu” (Süreya 2002: 43-44)

Süreya, erotizmi sadece erkeğin kadına yönelimi olarak ele almaz. Erkek olması kadına karşı hissedilen cinsel duygunun aktarımını kolaylaştırır. Ama erotizm tek yönlü değildir. Kadının da erkeğe karşı duyguları vardır. Son dönem şiirlerinde cinsel seviyi iki yönlü olarak ele alır (Süreya 2002: 217).

Enis Batur, Cemal Süreya’daki erotizminin bir kitaptan diğer kitabına geçtiğini kaydeder:

“Yaştan yaşa değişiyor. Üvercinka’da daha çok hınzır, yasakları gülümseyerek delen, haşarı bir temas; Göçebe’de hazzın ve tensel olanın yüksek gerilimli noktalarına gidiş; Beni Öp Sonra Doğur Beni’de bilge, Yüreğin Yaban Argosu’yla da destekli bir duruş; Güz Bitiği’nde ikinci bir gençliğin ortasından bakan tortulu göz. Cemal Süreya’nın erotizmi tuhaf bir dengede hedonizm ile yan yana gider: Bazen şiirin sıcaklığı yengiyi çıkmıştır işin içinden, bazen de gövdenin sıcaklığı. Ne olursa olsun, en üryan anında bile mahçup bir kişiliği taşır onun şiiri.” (Duruel 2003: 27)

“Cemal Süreya Şiirinde Bedenin Yazınsallaşması” tezini hazırlayan Mehmet Selim Ergül, Cemal Süreya’nın Üvercinka’da çapkınlık anlayışının egemen olduğunu Göçebe’den sonra çapkınlığın anıya dönüştüğünü belirtir. (Ergül 2003: 99)

Yusuf Alper ise Cemal Süreya şiirinde kullanılan beden -bütün şiirlerde- şaire ait olması gerektiğini söyler:

“Cemal Süreya maddi dünyanın insanıdır. Onda erotizmde yaşayan bir kadın olarak karşı cinsin yer alması da bu yüzdendir. O, dokunulmayan bir beden şiirini yazmaz. Genel olarak birinci tekil şahıs kipini kullanması şiirlerinde otobiyografik öğelerin olduğunu düşündürür. Bu genel olarak böyledir ancak şairle şiirin ben’i aynı kişi olmak zorunda değildir. Yani şair her şiirin öznesi olmak durumunda değildir.” (Alper 2005: 25)

Cemal Süreya şiirinin ikinci özelliği “humor”dur.

Erotik şiiri humorla birleştiren şair, hüznün ve gülümsemenin özlemi içindedir:

“Humor ve erotizm, yapıtımın ben hiç farkına varmadan sinmiş iki nitelik. Hayatımın ve okuduklarımın yansılarını demek bunlar.” (Süreya 2002: 120)

Süreya, humoru şöyle açıklar: “Ben humor’u burada kaba güldürü ya da kara eğlence karşılığı olarak almıyorum. Sanat yapıtındaki ince, seçkin espri benim demek istediğim.” (Süreya 2000: 195)

Süreya, özgürlük ve güven duygusunun kendisini lirizme götürdüğünü söylerken, sıkıntı ve buhranların şiirine humor olarak yansıdığını kaydeder (Süreya 2002: 119). Şaire göre zayıf yanları humor olarak ortaya çıkmıştır. Humorunu niçin kullandığını şöyle ifade eder:

“Küfürden kaçma girişiminin yarattığı bir şeydir belki de bende humor.

Çocukluk günlerimi düşündüğümde, böyle bir olay vardı gibi geliyor. Bir şeyi aşagılamaktan kurtarma. İşi şakaya vurma.” (Aktaran Perinçek-Duruel 1995: 18)

Süreya, şiirlerinde ironiyi de kullanmıştır. Tuğrul Tanyol, Cemal Süreya’nın mizah anlayışını Orhan Veli’ye benzetir. Bunun üzerine Süreya kendi mizah anlayışını Orhan Veli’yle karşılaştırarak açıklar. Ona göre Orhan Veli, mizahı eski şiiri yemek için kullanmıştır. Kendisi ise mizahı biçimin bir güzelliği olarak görür:

“Orhan Veli’de mizah, bir silah olarak belirir: eski şiirin tersini söylemekle, tersin yapmakla kullanılır o silah. ‘Minarelerin en ilahisi’, ‘lapinaların en harelisi’ olur. Ya da öyküye dayanır. Sanırım, benim şiirimde, mizah ögesi doğrudan metinden doğan ve biçimle ilgili bir şey oluyor. Onda satir var, bende ironi. Orhan Veli satir iyi kullandı. Lirizmle savaşında hep ondan yararlandı. İnsan karşısında naif, şiir karşısında yergicidir Orhan Veli.” (Süreya 2002: 98-99)

Eleştirmen Mehmet H. Doğan’a göre Cemal Süreya’daki erotizm, humor ve ironi asal bir nitelik değildir. Onun için şiir ilk amaçtır :

“Daha çok zeka ve duyarlık odaklarında bulabiliriz onun şiirinin ipuçlarını. Hatta denilebilir ki erotizm bile bu zeka ve duyarlık odaklarından fıskıran humor ve

ironidebiçimlenir. Humor ve ironi başka şairlerde olduğu gibi işlevsel bir amaca değil, artistik bir oyuna, kısacası şiire yöneliktir. Çünkü her şeyden önce şairdir o. Yazdıklarının şiir olması ilk amaçtır.” (Duruel 2003: 26)

Süreya’ya göre şiirinin bir diğer özelliği jesttir: “Şiirim tutku ve jesttir.” (Süreya 2002: 117)

Süreya, jest konusu üzerinde özellikle “günlük”lerinde durur. “Şiirim tutku ve jesttir. Bunu en iyi Sezai görmüştür. Daha Pazar Postası yıllarında yazmıştır” (Duruel 2003: 29) Sezai Karakoç, “Cemal Süreya’nın Çıkışı” yazısında Cemal Süreya’daki jesti tiyatro, bale ve plastik sanatlarla ilişkilendirir ve üç planda işler:

“İlk planda, amacının ‘İnsan vücudunun şiirini kurarken plastik bir alana çıkmak’ olduğunu, önce duruşları kullandığını söyler. “Modern ressamlar gibi uzuvları işler, değiştirir, kişilendirir. Bir Modigliani boynu, bir Chagall horozu, bir ‘işlek ağız’, bir Picasso gözü belirir şiirlerinde. İkinci planda, nü’ler, portreler, güzellemelerle yetinmediğini, duruşlardan ‘hareket’e geçtiğini belirtir. Bu ikinci planda şiirinin realiteleri artmıştır. Utanç, korku, cesaret, iyilik, saygı gibi insanî davranışlar poetik plana girmiştir. Üçüncüsü ise toplumsal plandır.” (Duruel 2003: 29)

“666. Gün”de şiirin erkeksi yönünü anlatır. Batı edebiyatında kahramanlık ve destan ile jest arasında doğrudan bir ilişki olduğunu söyler. “668. Gün”de jestte düşmanı bile dost gibi selamlama anlamı olduğundan bahseder. Bunu bir örnekle açıklar. İkinci Dünya Savaşında iki taraf askerleri hem savaşmaktadır, hem de birbirlerine siperlerinden sigara paketleri, çikolatalar göndermektedir. Onun bu konudaki yaklaşımına Atanur Memiş de dikkati çekmiştir:

“Süreya jesti bir cesaret, özgüven, sağduyu; bir güç unsuru; bir şeyin, bir gerçeğin bir anlık farkına varma; hazırlıksız olunan bir konuda iyi anlamda birden aşama kaydetme; gerçek özeleştirme yapma gibi anlamlarıyla değerlendirmekte ve onu bu özellikleriyle şiire benzetmektedir.” (Memiş 2005: 20)

Süreya şiirinin bir diğer özelliği, şairin biçime ve şiir diline verdiği önemdir. O, her şairin ayrı bir dili olması gerektiğine inanır. Dilde yangınlar çıkarır. Yakar, yıkar, bozar. Sonra yeniden yapar ve özgün eserler üretir. Şiir, onun için, bir biçim sanatıdır. Şiirin biçimden ayrı düşünülmemeyeceğini savunur ve şiirin en çok biçim olduğunu söyler (Süreya 2000: 223).

Süreya şiirinin önemli özelliklerinden biri de toplumsal yapıdır. Şiirin merkezine insanı yerleştiren her şair, toplumsal olaylardan etkilenir. Şairin bu etkilenme doğrultusunda şiirine yön vermesi kaçınılmazdır. Türkiye’nin içinde bulunduğu siyasi karmaşa, Cemal Süreya’nın şair duyarlığına da yansır. Kaos ortamı, darbeler,

ideolojilerin yok olması, sınırsız ve sınıfsız bir dünya özlemini kamçılar. Fakat bu ideal bile küreselleşmenin hızına yetişemeyecektir. Dünyanın nereye sürüklendiğini bilemeyen ve inandığı değerler bir bir yıkılan şair, akli karışık bir halde bunalıma sürüklenir:

“Türkiye bugün kaynayan bir kazan. Şairin siyasal olaylara duyarsız kalması beklenemez. Zaten okuduğumuz her şiirin altında bir yeni hayat, bir yeni dünya özlemi var.” (Süreya 2002: 117)

İkinci Yeni şiir hareketinin doğuşunda mevcut şiir anlayışının beğenilmemesi vardır. Karakoç hariç Marksist düşünceye sahip olan bu şairler, sloganlaşmış dava şiiriyle uzlaşamazlar. Toplumcu söylem yetersiz bir tavidir. Şiir, her şeyden bahsetmelidir. Sadece davadan bahsetmek, şiiri dar kalıplar içine hapsetmektir. Bu düşünce farklılığı, İkinci Yeni'nin temellerini atmıştır:

“Çıkışımızda bile hepimiz toplumcu şiiri, daha doğrusu toplumcu değerleri seven, onlara bağlı kişilerdik, ama önümüze konan şiir bizi doyurmadığı için başka kapılar açmaya çalıştık. Bu kapılar, İkinci Yeni'nin sonradan yapılmış, o gün yapılmış tanımlarında sözü geçen kapalı öğeler değildi; şiir, her şeyi söyleyebilmek sanatıydı, her şeyi açabilmek sanatıydı.” (Süreya 2002: 72)

Ali Püsküllüoğlu, toplumsal yönün alt akıntı şeklinde verildiğini söyler. Bunun sebebini de şöyle açıklar:

“Siyasa onun şiirinde bir alt akıntıdır; çayırın altında, gideceği yolu, yönü bilen su gibidir; bir sözcük, bir tümce, birkaç dize... Onun dünya görüşünün çağdaş olduğuna kuşku yok; bilimsel toplumculuğu çok iyi bilen Cemal Süreya, şiirini ondan uzak tutamazdı. Anck onu egemen bir izlek, egemen öge olarak sunmaktan kaçınmasını, sanatın, şiirin isterlerine bakışında aramız gerektiğini sanıyorum.” (Püsküllüoğlu 2001: 20)

Toplumcu gerçekçi şiiri fazla sloganlaşmış bulan Süreya, davayı doğrudan doğruya işlemeyi şiiri öldüren bir tavır olarak görür. Marksist çizgide şiir yazmadığı için kendisini eleştirenlere bu yüzden karşı çıkar. Şiirin toplumsal yapıya sahip olması tamamen şairin tercihidir. Ayrıca şair, toplumsal şiir yazmak zorunda da değildir. Şiir, her şeyden bahsetmelidir, şiiri salt ideolojilerin emrine vermek şiire haksızlıktır.

Süreya, kendi şiir kitaplarını da değerlendirmiştir.

Cemal Süreya, 1958 yılında yayımladığı ilk şiir kitabının ismini “Üvercinka” koyar. “Üvercinka”, “güvercin kanadı”nın deformasyona uğramış şeklidir. Şiirinde yeni imkânlar deneyen şair, kitabının isminde de biçim bozmaya gitmiştir:

“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. Şiirimden ufak, ama anlamlı bir kesit vermiş oluyorum. İşin ikinci nedeni son derece özel...” (Süreya 2002: 19)

Süreya, yeni şiirde olması gereken her şeyi *Üvercinka*'da sunmuştur: Şok, humor, deformasyon... Cemal Süreya şiirinin temelinde bunlar vardır:

“Üvercinka'yı bir kelimeyle özetliyorum: şok. O kitaptaki çok şiirimde şok etkisi aradım. Sonra dile büyük bir yaslanmışım var. Humor var. Kusurlu şiirler, biliyorum. Kusurlu olmalarını istedim.” (Süreya 2002: 20)

Yusuf Alper, Cemal Süreya şiirindeki “şok” üzerinde durur:

“Cemal Süreya şiirinde temel izleklerden biri tabii ki aşk ve erotizmdir. Kimselerin söyleyemediği ilginç ve incelikli, derinlerden köken alan imgeler oluştur ki okuyucuda bir sürpriz duygusu yaratıp çoğu zaman ‘olamaz!’ dedirtir. Ama o bunu konuşma diline çok yakın biçimde, çok rahat bir söyleyişle deyip geçivermiş gibidir. Dilindeki bu rahatlık ve şaşırtıcı imgeler onun bir çığır açıcı olmasını sağlamıştır.” (Alper 2005: 31)

Şair, ilk şiir kitabı olan *Üvercinka*'yı Cemal Süreya çizgisinin ilk adımı olarak görür ve beğenir. Yayımlamadan önce ince eleyip sık dokuduğu için *Üvercinka*'da acemice bir tavır görmez. Şair, belli şiirlere tahammül edemediğini söylese de *Üvercinka*, Türk edebiyatında bomba etkisi yapar. Erotik şiirler, dildeki deformasyon Türk edebiyatında farklı bir açılımın sinyallerini vermektedir. *Üvercinka*, yeni bir insan, tutkulu bir şiirdir. Şair, şiirde eskimeyi yok olma veya antik değer kazanma olarak niteler. *Üvercinka*'da antikalasmış birkaç şiir olduğunu söyler:

“Zaman zaman Üvercinka'yı açarım. Eskimediğini sandığım beş altı şiir var orda. Bununla gönenirim. Bence bir kitapta iyi birkaç şiir varsa, bir de genellikle bir tutarlılık, bütünlük varsa, o kitap iyi bir yapıttır. Bugün baktığımda, Üvercinka'nın ilgi toplamasında bir iki nedenin ağır basmış olabileceğini düşünüyorum. Bir kere yeni bir kişiyi ortaya koyuyor. İkincisi, tutku var onda. Ayrıca, ilk yapıt olarak kaba bir acemilik içinde değil. Yayımladığım bütün şiirleri koymamıştım içine, kendime göre bir seçme yapmıştım. Belki de bundandı o tür bir acemilik taşımayı. Belki de şundan: Şiirde bir acemilik dönemim olmadı benim. Geç yayımladım şiirlerimi. Çok şair on yedi, on sekiz yaşında kitap çıkardığı halde, ben ilk şiirimi yayımladığım zaman yaşım yirmiye geçiyordu. Acemilik dönemimi yayına geçmeden geçirdim.

Yine de Üvercinka'da öyle dizeler var ki, bana ‘tahammül’ edilmez geliyor bugün.” (Süreya 2002: 64)

Ancak 1967’de yayımladığı *Yüz Aşk Şiiri* isimli derlemeye kendisinden “San” şiirini alır. Çünkü şiirin “Yoksuluz gecelerimiz çok kısa/ Dörtmala sevişmek lazım” dizeleri geniş kitleler tarafından sevilmiştir.

Süreya, *Üvercinka’da* tahammül edemediği şiirler olduğunu söyler. Halbuki bu şiirler Süreya’yı geniş kitlelere sevdiren ve bir devrin sözcüsü niteliğindedir. Her ne kadar beğenmediğini söylese de onlar benim diyerek şiirlerine sahip çıkar:

“Beş altısını değil de üçünü söyleyeyim. “San”, “Gül”, “Dalga”. İstersen, beş de yapalım. “Güzelleme”yi ve “Süveyş”i de ekleyelim. Hadi altı olsun: “İngiliz”

Çok kötü şiirler var *Üvercinka’da*. Sözelimi “Şiir” adlı parça. Başarısız hece şiirlerini andırıyor. Ayrıca benim havama uygun değil. “Sizin Hiç Babanız Ödü mü?” de öyle. Bir şey anlatıyor, ama çok ilkel.

“Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm” de kötü bence. Asıl önemlisi, benim değil.

“Şarkısı-beyaz”ı (ilk şiirim), “Üç Adet Yıldız”ı almadığım kitaba bunları hangi akılla sokmuşum acaba? Onlar da kötü aslında.

Şu dizeye kimse tahammül edemez: “Bir yandan sevgilerini sebil ediyorsun sıcak” (“Elma”) Yalnız şiir değil, kitabı da batırıyor.

Tabii, daha bir sürü kötü şiirim var. Ama onlar benim; onlar da ben'im.” (Süreya 2002: 115-116)

İlk şiir kitabı *Üvercinka’da*, kişisel şiirler ağırlıktadır. Cemal Süreya, yazdığı aşk şiirlerinin toplumsal şiirlerinden daha başarılı olduğunu söyler. Toplumcu gerçekçilerin sloganlaşan şiir anlayışına alternatif olarak dolaylı bir toplumcu şiir denemektedir. *Üvercinka’yı* da bu özelliğiyle niteler:

“Toplumsal ya da toplumcu bir yön var benim şiirlerimde. Ama doğrudan doğruya değil de dolaylı olarak. ‘Bun’, ‘Kanto’, ‘Üvercinka’, ‘Hamza Süiti’ gibi şiirlerde bunları daha belirgin olarak göreceksiniz. Kitabın aşk şiiri yönünün ağır basmasına gelince, o tip şiirlerimde daha bir başarı sağladığımdan seçmede en çok öyle şiirleri bir araya getirdim de ondan.

Bununla beraber şiirin toplumsal olması diye kesin bir zorunluluk yok. şiir yaşamamızın her yanıyla ilgili olabilir. Niye sadece ‘dava’ aracı niteliğiyle sınırlayalım onu.” (Süreya 2002: 22-23)

Şair ve yazarların *Üvercinka* için yorumları şöyledir:

“Melih Cevdet Anday: “Şiiri bütün fazlalıklardan kurtarmak istiyor, usun özgürlüğünden ne güzellikler doğabileceğini gösteriyor.”

Sezai Karakoç: “Sanatına Rönesans ressamı gibi insanla başlamıştır”

Ahmet Oktay: “Asıl Yeniliği eşyayı soyutlaştırışından ve dilinden geliyor.”

Muzaffer Erdost: “İnsan üzerine değil şiir üzerine düşünmeyi seçmiştir.”

Muzaffer Şerif Onaran: “Alışılmış kelimelerin, alışılmış duyguların şairi değil.”

Gülten Akın: “İkinci Yeni onunla da bir bayrak dikmiş oldu.”

Orhan Duru: “Bir kuşak şairini arıyordu. Galiba buldu.”

Enis Batur: “Her majör şairin ilk kitabı gibi bütün programı taşır Üvercinka.”

(Duruel 2003: 57)

Üvercinka'da aşk şiirleri sosyal nitelikte birlikte akmaktadır. İkinci şiir kitabı *Göçebe*'de bu çizgi sürdürülür. *Üvercinka*'daki şok, homuor burada da vardır. Sosyal çerçeve daha geniş bir platforma kayar. 1960 ihtilali sonrası olumlu hava, Paris'e gitmesi ve Batı edebiyatına tanık oluşu şiirini yeni bir aşamaya getirmiştir. Her şeyin yolunda gitmesi şairi coşkulu bir lirizme yönlendirir:

“Göçebe'deki şiirleri 27 Mayıs Devrimi'nden sonra yazmışım. 1960 anayasasının gökyüzünü 'İçime çekiyorum'. O arada Avrupa'ya gidip gelmişim. 'Göçebe'yi (yani o şiiri) Paris'te tamamladım. Bu kitabımda daha bilinçliyim. Kendime bir yol seçmiş gibiyim. Yine de iki türlü şiir yazıyorum. İki yanım var, ikisini de bastıramıyorum sanki.” (Süreya 2002: 118)

Beni Öp Sonra Doğur Beni, 1973'te yayımlanmış. İlk şiir kitabı *Üvercinka*'dan sonra Cemal Süreya şiirinde nasıl bir değişim yaşanmıştır?

En belirgin özellik, şiirin toplumsal bir ağırlık kazanmasıdır. İkinci şiir kitabı olan *Göçebe*'yi 1965'te Paris dönüşü yayımlamıştır. Paris'ten getirdiği gerçeklik, materyalizm, emek kavramları, *Bösodobeni*'de tarihî derinlikle bütünleşir. Göçebe, Anadolu'da dolaşır. Şair yayımladığı şiir kitapları arasında en çok *Bösodobeni*'yi beğenir:

“Bösodebeni'de elbet daha ustayım. Ayrıca şiirimi daha bir yayıyorum. Tarihsel bir çizgi yakalıyorum. Anadolu'yu divanece dolaniyorum. Göçebe'deki soyut yalınlıktan, daha 'gayrisafi', ama daha ağırlıklı bir aşamaya geçiyorum. Bir yerde Şeyh Galib'i, bir yerde Yunus Emre ve Pir Sultan'ı yoklayışım da bu kitaptadır. Her kitabımda çok sevdiğim şiirler vardır. Ama en çoğu Beni Öp Sonra Doğur Beni'de. En çok öykünölmüş şiirler de ordadır.” (Süreya 2002: 65)

Bösodobeni, Süreya'nın çizgisini farklı yönsemelere genişlettiği şiir kitabıdır. Toplumun kökleri bugünden sıyrılır; tarih ve coğrafya, Mezopotamya'ya, Ortadoğu'ya genişler. Köklerdeki kültürel değerler, efsaneler, düşler şiirle buluşur.

Bösodobeni şekillenirken, 1960 anayasasının getirdiği olumlu hava sosyal beklentilerle bütünleşir. Emek kavramı ve sınıfsız toplum isteği güçlenir. 1965'ten 1971'e kadar devrimin ülkede önem kazanması, tarihî birikime yönlendirir şairi. Şair,

medeniyetlerin -özellikle Ortadoğu medeniyetlerinin- tarih boyunca oluşturduğu kültür zenginliklerinden yararlanmak ister. Şiire, coğrafyadan süzülen tarihî bir derinlik kazandırır. Artık coğrafya ve tarih malzeme olmaktan çıkar; şiir olur:

“Beni Öp Sonra Doğur Beni’deki şiirlerin çoğu da memurluktan ayrıldığım 1965 ile 12 Mart olayı (1971) arasındaki ürünler. O günlerde tarih hızlı akıyordu, elinizi uzatınca dokunabiliyordunuz sanki tarihe. Özel hayatımın en özgür dönemini yaşıyordum. Dergi çıkarıyordum. İstedğim yere Cağaloğlu’na gelmişim. Üstelik bir de oğlum oldu.” (Süreya 2002: 118)

Özellikle 1971 ihtilalinden sonra gerek ülkedeki karmaşa gerekse özel hayatındaki düzensizlik Süreya’nın şiirden uzaklaşmasına yol açar. İhtilal sonrası ülke kaos ortamında gidip gelmektedir. İşler hayal edildiği şekilde gitmemiştir. 1971 ihtilali en fazla devrimcilere ağır bedeller ödetir.

Ülkenin çalkantı içinde olması yetmezmiş gibi şairin özel hayatı da düzensizlikler içindedir. Maddî problemler şiirsel bunalıma yol açar. 1978’e kadar bu bunalım sürer. Şair ürün vermekten çekinmektedir. Çünkü tutunacağı dallar bir bir kırılmıştır.

1978 sonrası şiirleri, şiir kitabı olarak tasarladığı ama *Sevda Sözleri’nde* bir bölüm olan *Uçurumda Açan*’da yayımlanır:

“1971, benim için mali yönden de tam yıkım oldu. Yeniden memurluğa dönmek zorunda kaldım. Bu benim için çok ağır bir yenilgiydi. Üstelik bir süre sonra aile düzenim de bozuldu. Ama kişisel bunalımım daha çok şiir bunalımı olarak ortaya çıktı. Kendimle bir türlü hesaplaşamıyordum. Yazmış olduklarıma da inanmıyordum artık. 1976’ya, bir bakıma da 1978’e kadar sürdü bu. Uçurumda Açan’da daha çok bu tarihten sonra yazdığım şiirleri bir araya getirdim.” (Süreya 2002: 118-119)

Süreya ilk şiirini Ocak 1953’te yayımlar. Otuz beş senede altı şiir kitabı çıkarmıştır. Şiir kitabı yayımlama süresi ortalama yedi-sekiz yıldır. *Üvercinka*, *Göçebe* ve *Bösodobeni* arasında yaklaşık yedişer sene vardır. Son üç kitabın yayımlanması arasında ise dört sene gibi kısa bir süre geçer.

1984’te *Sevda Sözleri* yayımlanır. Bu kitapta diğer şiir kitaplarıyla birlikte müstakil bir şiir kitabı olarak tasarlanan ama yayımlanamayan *Uçurumda Açan* bölümü de vardır.

1988’de *Sıcak Nal* ve *Güz Bitigi* isimli şiir kitapları bir gün arayla, 31 Mart 1988- 1 Nisan 1988, yayımlanır. *Sıcak Nal*, bildiğimiz Cemal Süreya şiirinin devamıdır.

Güz Bitigi ise farklı bir arayışın ürünüdür. Süreya ömrünün sonuna doğru mevcut şiirine alternatif bir arayışa yönelmiştir. Buna kendisi de bir söyleşide işaret eder:

“1984’te Uçurumda Açan çıkmıştı. Şimdi 1988’deyiz. Kendi ritmime göre acele etmiş de sayılıyorum. ‘Sıcak Nal’ ve ‘Güz Bitigi’ arasında şöyle bir ayırım var: Birincisi benim bugüne dek yazdığım şiirin doğal uzantısı. Güz Bitigi’nde ise ayrı bir çıkış, çıkış demeyelim, ayrı bir çalışma, hayat deneyi var. Tek bir şiir, tek bir yapı Güz Bitigi. Sıcak Nal ise son dört yılda tek tek yazıp yayımladığım şiirlerden oluşuyor.” (Süreya 2002: 177)

Her anı şiirle geçen ve mükemmel şiir özlemi içinde yanıp tutuşan bir şairin kaliteyi sayıya feda etmesi beklenemez. Şiirlerini kuyumcu titizliğiyle işlemesine rağmen hep daha az ama daha nitelikli şiirler yazmak ister. Onun için önemli olan, Türk şiirinde bir iz bırakmaktır. Her döneme seslenen yenilikçi ve taze bir şiir en önemli hedefidir: “Biz hepimiz yeni kalmak istedik. Bizim için yenilik, öbür öğelerden baskın bir öge oldu hep.” (Süreya 2002: 73) Geçmiş ve gelecek kuşakları etkilemek, Türk şiirine yeni bir yönseme getirebilmek Süreya’nın diğer amaçlarıdır. Yoksa çok şiir yayımlamakla kalıcı bir ‘Cemal Süreya şiiri’nin oluşmayacağını en iyi o bilmektedir. Türk şiir tarihi buna şahittir. Süreya kendisinin tembel bir şair olduğunu kabul etmez. Tembellik, şiirle hiç uğraşmamaktır: “Az yazdım, ama 24 saatimi şiirle geçirdim. Her şeye, şu bardağa, şair olarak baktım.” (Süreya 2002: 220)

Kendi yapıtlarını değerlendirirken sanatta özlediği Cemal Süreya’yı dile getirir. Sanat üzerine kafa yoran, şiirselliği asla kaybetmeyen, halkıyla bütünleşmiş bir şair:

“Şiirim, ‘şiir sanatı’ içinde, aynı zamanda o sanat üstüne düşünen, buna karşın şiirselliğini yitirmeyen bir nitelikte olmasını özledim. Halkımızın duyarlılığını bir iki noktada da ben yansıtmış olamaz mıyım?” (Süreya 2002: 87)

Cemal Süreya az ve öz şiir peşindedir. Şiirinde, diğer şairlerden farklı olarak, birkaç amacı birlikte hedefler. Daima yeni bir şiir, bu yenilik içinde geçmiş ve gelecek dönem şairlerine seslenme, Türk şiir tarihine yeni bir yönseme getirebilme. Yani Cemal Süreya şiiri:

“Şiir benim koşulumdur; yazgımdır; kabul ettim. Aslında daha çok yazmak isterdim. Ama ‘keşke daha az, ama daha nitelikli şeyler yazsaydım’ dediğim günler de oldu. Kısacası, bugüne dek bizden bu kadar çıktı. Cahit Külebi şöyle dermiş: ‘Bizde kötü mal yok.’ Bir Cemal Süreya şiiri var mı bugün? Önemli olan, bu sorunun karşılığıdır. Benden önceki kuşaktan, kuşağımdan, daha sonrakilerden şairleri etkilemiş miyim? Şiirim şiirin kendisinin olduğu kadar gelişen şiir düşüncesine de şu kadarlık katkıda bulunmuş mu?” (Süreya 2002: 97-98)

Şair, fil dişi kulede oturmaz. Karşılaştığı her türlü obje ve olay onu etkileyebilir. Bu etkiyi şiirleriyle topluma yansıtır. Sanat, bir yönden de topluma yön verme işidir. Cemal Süreya'nın şiiri, şairinin eşyaya bakışı, evreni kendi dünyasında şekillendirmesi ve biçimiyle oluşur. Yeni şairler, toplumsal ve kişisel çalkantılar, farklı çevreler şairin dünyaya bakışını etkiler. Fakat her türlü gelişme, onun stilizasyonundan süzülür ve şiire öylece yansır. Bütün bunlara rağmen Cemal Süreya, şiir çizgisinde köklü bir değişim yaşamadığını, 'tek bir deney'i geliştirmeye çalıştığını söyler:

“İlk şiirimle son şiirim arasında benim için hiçbir ayrım yok. Bana öyle geliyor. Bak, başka şairler nerden nereye gittiler. Ben tek deneyi, onun altında ezile ezile sürdürdüm. Tabii, ülkemdeki büyük siyasal sarsıntılar, özel hayatımdaki çalkantılar (benimki hep çalkantı içindeydi), dünya durumu, içlerinde bulunduğum değişik çevreler, çok şey etkiledi beni. Yeni kuşakların çıkışı etkiledi. Bunlar da elbet şiirime yansıdı. Ama büyük bir değişme var denemez.” (Süreya 2002: 115)

Süreya'nın hayata ve şiire vedası ağıt olmamalıdır. Süreya, şiire şöyle veda etmek ister: “Benimki sevinçli olmalı. Şöyle demeliyim: ‘Benden bu kadar arkadaşlar, özür dilerim.’” (Süreya 2002: 233)

Sonuç olarak, Cemal Süreya, kendi şiirinin özelliklerini erotizm, humor, jest, ironi, biçimcilik ve toplumsal bakış açısı olarak özetler.



SONUÇ

“Cemal Süreya’nın Düzyazılarında Şiir ile İlgili Görüşleri” adını taşıyan bu çalışmanın ana hedefi, Cemal Süreya’nın şiir sanatına ve Türk şiirine bakışını ortaya koyup Cemal Süreya’nın şiirine ve İkinci Yeni şiir hareketine ışık tutmaktır.

İkinci Yeni şairleri, ortak bir bildiri ile ortaya çıkmamışlardır. Bu şairler bireysel özelliklerine bağlı olarak kendilerine özgü bir şiir anlayışı içinde dünyaya bakmışlar, hayatı yorumlamışlardır. İkinci Yeni’nin öncü şairleri birbirlerinden habersizce şiirlerini yayımlamışlardır. Yazılan şiirlerdeki imge, hayal, kapalılık vb. ortaklıklar ve benzerlikler sebebiyle şiirin ortak özellikleri belirtilmeye başlanmıştır.

İkinci Yeni şairlerinin her noktada uzlaştıkları ortak bir şiir anlayışları yoktur. Onların ortak yönü mevcut şiirden “farklı” bir şiir ortaya koymalarıdır. Her şair bireysel bir tavırla kendi şiirini kurmuştur. Hatta birbirlerinin zıttı görüşler dile getirilmiştir. Görülen o ki, bu şairlerin yolları İkinci Yeni’de kesişmiş, bir süre burada şiire hizmet ettikten sonra tekrar kendi yollarına devam etmişlerdir.

Cemal Süreya da diğer İkinci Yeni şairleri gibi şiire benmerkezli bakmaktadır. Şiirin kuramdan önce geldiğini düşünen Süreya, değerlendirmelerini tümevarımcı bir yaklaşımla, günümüz şiirinden hareketle yapar.

Cemal Süreya, şiirin sadece şair ve eseri arasındaki bir etkileşim olmadığını düşünür. O, üçüncü bir unsur olan okuyucuyu dışlamaz. Şiirinin her şeyden önce dil işi olduğunu düşünen Süreya, “şiir, dil içinde bir dildir ama kuş dili de değildir” (Süreya 2002: 193) derken okuyucuya verdiği önemi gösterir. Ona göre şiir, halkın konuştuğu dilden kopmamalıdır. İlhan Berk ve Ece Ayhan okuru önemsememişler ve anlamsız varan şiiri savunmuşlardır. Turgut Uyar, Edip Cansever, anlam konusunda biraz daha yumuşaktır. Diğer uçta anlaşılacak için yazan Sezai Karakoç yer alır. İkinci Yeni şiiri Marksist eleştirilenlerce -Attilâ İlhan, Asım Bezirci başta olmak üzere- eleştirilmiştir. Yapılan eleştiriler; anlamsızlık, kapalılık, topluma sırtını dönme gibi meselelere odaklanır. Süreya bu eleştirilere cevap verirken kendi şiir görüşünü de ortaya koymuştur. Şiir, sloganlaşmamalıdır. Topluma mesaj vermek, bağırarak değildir. Şiirin

dava aracı olması onu öldürür. Şiir sanatı içinde de mesaj verilebilir. Süreya, İkinci Yeni şiirinin anlaşılmasını doğrudan anlatmak yerine sezdirmeyi esas almasına bağlar. İkinci Yeni şiiri okuru zorlamakta, çaba sarfetmesini sağlamaktadır. Diğer bir sebep de şairin hayat deneyiminin iyi bilinmemesidir.

Süreya, şiirin biçim ve üslûp yönleriyle de yakından ilgilenmiştir. Ona göre şiirin en önemli birimi kelimedir. Şiir, kelimelerle yazılır. Şair, dilde yangınlar çıkarır, onu bozar ve yeniden yapar. Şairin kelimeyle ilgisi onun stilini, ustalığını ortaya çıkarır. Çağdaş şiir, imgeye dayanmaktadır. İmgelerle okurunu şaşırtır, düşündürür. Süreya kendi şiirinin özelliklerini birçok yazısında açıklamıştır. Erotizm, jest, ironi, humor, biçimcilik ve toplumsal bakış onun şiirini oluşturan başlıca özelliklerdir. Süreya, şiirinin en önemli özelliği olarak erotizmi gösterir. Şiir, insanla ve insana ait her şeyle ilgilenir. Erotizm de insanın bir parçasıdır. Öyleyse şiir erotizmle ilgilenmelidir. Bu yüzden Süreya'nın şiiri erotiktir.

Süreya, dönemlerine göre Türk şiirini değerlendirirken alışlagelenden farklı bir sınıflama yapar. Şiirimizin ilk kolu, klasik şiirimiz olarak nitelendirdiği Divan şiiridir. Onun yanındaki ikinci kol halk şiiridir. Süreya'nın üzerinde en fazla durduğu bölüm Batı etkisindeki şiirimizdir. Tanzimat'tan Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'e kadarki bölümü ilkel dönem olarak nitelendiren şair, Türk şiirinin Batılı anlamdaki atılımını ergenlik döneminde, yani bu iki şairden sonra yaptığını düşünür. İlkel dönem, Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemlerinden oluşmaktadır. Türk şiirinde ergenlik döneminin iki önemli odağı Garip ve İkinci Yeni'dir. Süreya, şiirimizdeki en büyük atılımın Orhan Veli tarafından Garip hareketiyle yapıldığını düşünür. İkinci Yeni ise bu atılımı genişletmiştir.

Süreya bu değerlendirmelerini yaparken Millî Edebiyat'a hiç değinmez. Fecr-i Âti ve Yedi Meşalecileri "adı var, kendi yok" diye niteler. Hece şairlerini ikiye ayıran Süreya, Beş Hececiler'i başarısız bulurken, ikinci grup hececiler olarak nitelendirdiği Necip Fazıl Kısakürek ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın başarılı olduğunu düşünür.

Sonuç olarak Cemal Süreya, 1950 sonrası Türk şiirine gerek şiirleri gerekse düzyazılarıyla damgasını vurmuş önemli bir şairdir. Bu çalışmada, onun şiir sanatına ve Türk şiirine bakışı yansıtılmıştır. Şiir görüşünün bilinmesi, hem kendi şiirinin hem de İkinci Yeni şiir hareketinin daha iyi açıklanmasına yardımcı olacaktır.

KAYNAKÇA

- Ahmet Haşim, **Bütün Şiirleri**, Dergah Yayınları, 1996, İstanbul.
- Aka, Pınar, **Hilmi Yavuz Şiirine Metin Merkezli Bir Bakış**, Bilkent Üniversitesi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Haziran, 2002.
- Aksan, Doğan, **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, Engin Yayınevi, Ankara, 1995.
- Akyüz, Berna, **Cemal Süreya Şiiri**, Ankara Üniversitesi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2002.
- Alper, Yusuf, “Psikodinamik Açından Cemal Süreya ve Şiiri”, **Ünlem Dergisi**, İstanbul, 2005, s.16-22.
- Andaç, Feridun, **İlhan Berk’le Şiirin Anayurdunda**, Dünya Yayınları, İstanbul, 2004.
- Arif Ahmed, **Cemal Süreya’ya Mektuplar**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1992.
- Atikoğlu, Ayça, “Şiir Kapitalist ve Sosyalist Sistemlerde Geriledi”, **Milliyet**, Cemal Süreya ile Söyleşi, 24 Mayıs 1988, s.10-11.
- Atikoğlu, Ayça, “Toplu Şiirler’i Yayımlanan İki Ünlü Şair: Cemal Süreya, Turgut Uyar”, **Milliyet Gazetesi**, Cemal Süreya ve Turgut Uyar ile Söyleşi, 2 Haziran 1984, s.10-11.
- Ay, Behzat, “Cemal Süreya ile”, **Varlık Dergisi**, Cemal Süreya ile Söyleşi, 1 Ağustos 1976, s.22-23.
- Ayhan, Ece, “Cemal Süreya’yla Çırılçıplak, Başıbozuk Ama Uygarca”, **Güvercin Curnatası**, Cemal Süreya ile Söyleşi, 1990, s.202-204.
- Ayhan, Ece, **Dipyazılar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996.
- Ayhan, Ece, “Kargalar ve Nilgün Marmara”, **Güvercin Curnatası**, Cemal Süreya ile Söyleşi, Mayıs 1988, s.206-208.
- Ayhan, Ece, **Yalnız Kardeşçe**, Evrim Sanat Yayınları, İstanbul, 1984.
- Ayhan, Ece, “Sarışın Cumhuriyet”, **Güvercin Curnatası**, Cemal Süreya ile Söyleşi, 1987, s.210-213.
- Ayhan, Ece, **Sivil Denemeler Kara**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.
- Ayhan, Ece, **Şiirin Bir Altın Çağı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993.
- Ayhan, Ece, **Yalnız Kardeşçe**, Evrim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 1984.
- Başat, İsmet Mert, “Ân ki Fıskiyesi Sonsuzluğun”, **Ünlem Dergisi**, İstanbul, 2005, s.30-32.

- Bezirci, Asım, “Halk Şiiri, İkinci Yeni ve Kemal Tahir”, **Yazko Edebiyat**, S. 39-40, s. 12-16, Ocak-Şubat 1984.
- Bek, Kemal, “Divan Şiirinde Eda ve Söylem”, **Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler**, İstanbul, 1996, s.43-48.
- Berk, İlhan, **İnferno**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994.
- Berk, İlhan, **El Yazılarına Vuruyor Güneş**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992.
- Berk, İlhan, **Kanathlı Ay**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994.
- Berk, İlhan, **Kült Kitap**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.
- Berk, İlhan, **Şairin Toprağı**, Simavi Yayınları, İstanbul, 1992.
- Bezirci, Asım, “Üvercinka Dedi ki...”, **Pazar Postası**, Cemal Süreya ile Söyleşi, 20 Nisan 1958, s.21-24.
- Bezirci, Asım, **İkinci Yeni Olayı**, Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul, 1996.
- Bilgegil, M. Kaya, **Cehennem Meyvası**, Yeni Türk Matbaacılık, İstanbul, 1944.
- Birinci, Necat, “Osmanlı Dönemi Türk Edebiyatı”, **Millî Eğitim Dergisi**, Ankara, 2004, S.163.
- Cansever, Edip, **Gül Dönüyor Avucumda**, Adam Yayınları, İstanbul, 2000.
- Cansever, Edip, “Edip Cansever’in Antikacı Dükkânında (söyleşi)”, **Dost**, Nisan 1960, s.11-13.
- Cansever, Edip, “Şairler Şiirlerini Savunuyor (soruşturma)”, **Ant**, S.12, 21 Mart 1967, s.9-11.
- Cansever, Edip, “Şiiri Açıklamak”, **Yeditepe**, S.4, Mayıs 1959, s.4-5.
- Çetişli, İsmail, **Metin Tahlillerine Giriş -Şiir-**, Fakülte Kitabevi, Isparta, 2002.
- Çetişli, İsmail, “M. Kaya Bilgegil’in Şiire Dair Düşünceleri”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, S. 52, Kasım, 1990, s. 67-78.
- Develioğlu, Ferit, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat**, Doğu Matbaası, Ankara, 1978.
- Diclehan, Şakir, **Sanat ve Düşünce Dünyasında Sezai Karakoç**, Piran Yayınları, İstanbul, 1980.
- Dirlikyapan, Murat Devrim, **İkinci Yeni Dışında Bir Şair: Edip Cansever**, Bilkent Üniversitesi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2003.
- Dönmez, Süheyla, **İkinci Yeni Hareketinde Dil Problemi**, Gazi Üniversitesi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1993.

- Duruel, Nursel, **Kitaplık Dergisi -A'dan Z'ye Cemal Süreya-**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003.
- Ercan, Enver, “Her Şey Şiirde”, **Broy**, Cemal Süreya ile Söyleşi, Mayıs- Aralık 1989, s.8-9.
- Ercan, Enver, “Şairlik Dervişlik Değil mi Zaten?”, **Güneş**, Cemal Süreya ile Söyleşi, 9 Mayıs 1988, s.4-5.
- Ercan, Enver, “Şair Bir Tavırdır ve Şiirinin de Üstünde Bir Yerdedir...”, **Yeni Düşün**, Cemal Süreya ile Söyleşi, Ocak 1986, s.5-6.
- Ercilasun, Bilge, **Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit**, Ankara, 1981.
- Erdost, Muzaffer, **Üç Şair -Nâzım Hikmet, Cemal Süreya, Ahmed Arif-**, Onur Yayınları, 1994.
- Ergül, Mehmet Selim, **Cemal Süreya Şiirinde Bedenin Yazınsallaşması**, Bilkent Üniversitesi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2003.
- Erkoca, Yurdağül, “Tırnağa Yazılan Ödül”, **Cumhuriyet**, Cemal Süreya ile Söyleşi, 14 Aralık 1988, s.7.
- Fuat, Memet, **İkinci Yeni Tartışması**, Adam Yayınları, İstanbul, 2000.
- Güngör, Necati, “Yönetenler ve Sanatçılar”, **Aydınlık Gazetesi**, Cemal Süreya ile Söyleşi, 1979, s.9.
- Güngör, Semih, **Asaf Halet Çelebi**, Suffe Yayınları, İstanbul, 1985.
- Gariper, Cafer, “Yenileşmenin Başlangıcı ve Öncüleri”, **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, Grafiker Yayınları, Ankara, 2004, s.11-32.
- Hızlan, Doğan, “Genç Şairler Arasında Çok Büyük Benzeşme Var”, **Gösteri Dergisi**, Cemal Süreya ile Söyleşi, Mayıs 1982, s.11-12.
- İlhan, Attilâ, **İkinci Yeni Savaşı**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1996.
- İlhan, Attilâ, “Çeteler Sinek Uçurtmuyor”, **Hangi Edebiyat**, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2002, s.66-72.
- Kahraman, Hasan Bülent, **Türk Şiiri, Modernizm, Şiir**, Büke Yayınları, 2000.
- Kahyaoğlu, Orhan, “Behçet Hoca Kalktı ve Alnımdan Öptü”, **2000'e Doğru**, Cemal Süreya ile Söyleşi, 18 Aralık 1988, s.31-32.
- Kanık, Orhan Veli, **Bütün Şiirleri**, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1975.
- Kaplan Mehmet, **Tevfik Fikret**, Dergah Yayınları, İstanbul, 1987.

- Kaplan, Mehmet- Enginün, İnci- Emil, Birol, **Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi I**, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1978.
- Kaplan, Ramazan, **Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi**, Ankara Üniversitesi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1981.
- Karaca, Alaaddin, **İkinci Yeni Poetikası**, Hece Yayınları, Ankara, 2005.
- Karakoç, Sezai, **Edebiyat Yazıları II**, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1986.
- Karakoç, Sezai, **Edebiyat Yazıları I**, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1988.
- Karakoç, Sezai, “Vaka Sanatında Enine Boyuna Realizma III”, **Büyük Doğu**, 10 Mayıs 1956, s.4-5.
- Karakoç, Sezai, “Yeni Türk Şiirinin Yönü I”, **Şiir Sanatı**, S.1, 15 Ocak 1955, s.4-7.
- Kemal, Yahya, **Edebiyata Dair**, Yahya Kemal Enstitüsü, İstanbul, 1971.
- Kısakürek, Necip Fazıl, **Şiirlerim**, Fatih Yayınları, İstanbul, 1969.
- Koçman, Ali, “Şiir Bir Karşı Çıkma Sanatıdır”, **Vizon**, Cemal Süreya ile Söyleşi, Kasım 1988, s.18-20.
- Kolcu, Ali İhsan, “Yenileşmenin İkinci Kuşağı”, **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, Grafiker Yayınları, Ankara, 2004, s.202-254.
- Kolcu, Hasan, **Türk Edebiyatında Aruz Hece Tartışmaları**, Ankara, 1993.
- Kolukısa, Can, “Cemal Süreya”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Cemal Süreya ile Söyleşi, 13 Ocak 1973, s.14-15.
- Korkmaz, Ramazan, **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, Grafiker Yayınları, Ankara, 2004.
- Korkmaz, Ramazan- Özcan, Tarık, “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri”, **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, Grafiker Yayınları, Ankara, 2004, s.260-285
- Kurtuluş, Akif, “Mavi Bir Şey Değildir, Halkın Dostları Bir Şeydir”, **Edebiyat Dostları**, Cemal Süreya ile Söyleşi, Kasım 1987, s.6-7.
- Kutlu, Nuran, “Gerçeküstü Yazında Şiirsellik Sorunu”, **Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler**, İstanbul, 1996, s.48-59.
- Külebi, Cahit, **Şiir Her Zaman**, Başak Yayınları, Ankara.
- Memiş, Atanur, “Cemal Süreya ve Erotizm”, **Derkenar Dergisi**, S.14, s. 42-44, Ocak 2006.

- Memiş, Atanur, “Cemal Süreya’da Biçim ve Öz”, **Derkenar Dergisi**, S.11, s. 54-56, Ekim 2005.
- Memiş, Atanur, “Cemal Süreya’da Humor ve Jest”, **Derkenar Dergisi**, S.13, s. 20-22, Aralık 2005.
- Memiş, Atanur, “Cemal Süreya’nın Gözünden İkinci Yeni”, **Derkenar Dergisi**, S.12, s. 36-38, Kasım 2005.
- Memiş, Atanur, “Cemal Süreya’nın Kelime Anlayışı”, **Derkenar Dergisi**, S.9, s. 22-26, Mayıs- Haziran 2005.
- Memiş, Atanur, “Cemal Süreya’nın Kişilik Anlayışı”, **Derkenar Dergisi**, S.10, s. 40-44, Temmuz- Ağustos 2005.
- Memiş, Atanur, **Cemal Süreya’nın Gözünden Kendi Şiiri ve İkinci Yeni**, Boğaziçi Üniversitesi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2003.
- Meriçelli, Anıl, “Cemal Süreya ile Konuşma”, **Soyut Dergisi**, Kasım 1966, s. 15-18.
- Oktay, Ahmet, “İkinci Yeni”, **TRT TV-2**, Cemal Süreya ile Söyleşi, 15 Eylül 1988, s.17-19.
- Oral, Zeynep, “Aşk Meşru Bir Şey Olamaz, O da Şiir Gibi Meşrulaşırsa Ölür”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Cemal Süreya ile Söyleşi, Ekim 1985, s. 5-6.
- Oral, Zeynep, “Cemal Süreya’nın Kırlangıç Yaşamı”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Cemal Süreya ile Söyleşi, 1988, s.5-6.
- Oral, Zeynep, “On İnsan Bin Yaşam”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Cemal Süreya ile Söyleşi, 1988s. 5-6.
- Orhan, Ahmet, **Ece Ayhan ve Tarih Yaklaşımı**, Bilkent Üniversitesi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2002.
- Önertoy, Olcay- Parlatır, İsmail, **Tanzimat Sonrası Osmanlıca Metinler**, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara, 1977.
- Özkan, Abdullah, “Genç Kuşaklar Diye”, **Soyut**, S.25, 1967,s. 10-11.
- Özkırımlı, Atilla, “Şiir Görüntüye Yenilmeyecek”, **Cumhuriyet**, Cemal Süreya ile Söyleşi, 11 Haziran 1988, s.13-16.
- Parlatır, İsmail, **Recaizâde Mahmut Ekrem**, AKM Yayınları, Ankara, 1995.
- Perinçek, Feyza, **Cemal Süreya Arşivi**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1991.

- Perinçek, Feyza-Duruel, Nursel, **Cemal Süreya -Şairin Hayatı Şiire Dahil-**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1995.
- Püsküllüoğlu, Ali, “Cemal Süreya’nın Şiiri Üstüne”, **Üstü Kalsın**, Edebiyatçılar Derneği Yayınları, Ankara, 1990, 44-48.
- Recaizâde Mahmut Ekrem, **Takdir-i Elhan**, İstanbul, 1886.
- Rifat, Mehmet, **Gösterge Avcıları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997.
- Rifat, Oktay, **Şiir Konuşması**, Adam Yayınları, İstanbul, 1992.
- Safa, Peyami, **Sanat Edebiyat Tenkit**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1978.
- Sarı, Ahmet, **Türk ve Alman Poetikasının Kitabı**, Atatürk Üniversitesi, Basılmamış Doktora Tezi, Erzurum, 2003.
- Süreya, Cemal, “12 Mart ve Şiirimiz”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.253-255.
- , “Şiirin Birimi Sözcüklerdir”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.359-361.
- , “Yergi”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.118-119.
- , “3 Yahya Kemal”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.407-414.
- , “363. Kitap”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.192-193.
- , **99 Yüz**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1992.
- , **Aritmetik İyi Kuşlar Pekiye**, Broy Yayınları, İstanbul, 1993.
- , “Artıra Artıra Rimbaud”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.226-227.
- , “Attan İspanyoldan”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.52-54.
- , **Aydınlık Yazıları/ Paçal**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1992.
- , “Azgelişmiş Ülkelerde Şiir”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.308-310.
- , “Bayankuş”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.321-325.
- , **Beni Öp Sonra Doğur Beni**, E Yayınları, İstanbul, 1973.

- , “Beyaz Yüzlü Hamlet”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.296-300.
- , “Biçimi Anlamak”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.215-218.
- , “Büyük Hayat”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.169-172.
- , “Cahit Külebi’nin Çıkışı Üstüne Notlar”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.149-152.
- , “Can Yücel’in Şiirinde İroni”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.139-144.
- , “Cemal Süreya ile Her Şey Üzerine”, **Güvercin Curnatası**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s.88-96.
- , “Cemal Süreya ile...”, **Güvercin Curnatası**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s.61-63.
- , “Cemal Süreya’ya 3 soru”, **Güvercin Curnatası**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s.124-128.
- , “Cevahir Yürekli Şair: Tevfik Fikret”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.212-214.
- , “Chagall’ın Şiirleri”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.239-240.
- , “Cinsellik”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.281-283.
- , “Çin İşi Japon İşi”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.47-48.
- , “Çizgi”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.39-41.
- , “Deneme”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.240-242.
- , “Dergiler”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.263-264.
- , “Dinamit”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.195-196.

- , “Dize”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.38-41.
- , “Duru Gök”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.237-238.
- , “Düşüncenin Giysisi”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.171-176.
- , “Eleştirmenin Kaderi”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.276-277.
- , “Eleştirmenler”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.118-122.
- , “Eşyanın Kötü Tadı ve Gerçek Hayat”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.102-106.
- , “Etkiler Ağı”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.205-207.
- , “Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın Şiirinde İki Dönem”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.59-70.
- , “Folklor Şiire Düşman”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.192-194.
- , **Folklor Şiire Düşman**, Can Yayınları, İstanbul, 1992.
- , “Garip’çilerin İlk Şiirleri”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.306-308.
- , “Gelenek Bağı”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.371-372.
- , “Genç İrisi”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.128-131.
- , **Göçebe**, De Yayınları, İstanbul, 1965.
- , **Günler**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996.
- , **Günübirlik**, Adam Yayınları, İstanbul, 1982.
- , “Günümüzde Halk Şiiri”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.27-28.
- , **Güvercin Curnatası**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.
- , **Güz Bitigi**, Dönemli Yayıncılık, İstanbul, 1988.

- , “Halit Ziya- Cenap Şahabettin”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.363-364.
- , “İbrahim”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.187-188.
- , “İki Kazık Soru”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.211-213.
- , “İmgenin Kökleri”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.317-320.
- , “İnsan Töresi”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.19-20.
- , “Kapalı Kedi”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.208-209.
- , “Kendini Çevirten Şiir”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.98-101.
- , “Latin Amerika, Brecht”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.176-178.
- , “Liselerde Edebiyat Dersleri”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.353-355.
- , “Liseli Şairler”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.384-386.
- , “Mektup Yaz”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.387-390.
- , “Mutluluğun Şiiri Yazılamaz”, **Güvercin Curnatası**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s.112-113.
- , “Nâzım Hikmet”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.42-48.
- , “Oktay Rifat’ın Şiir Çizelgesi”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.84-93.
- , “Oktay Rifat’ın Şiirinde Fırsat Rantı”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.187-191.
- , “Okur”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.298-299.

- , “Orhan Veli’nin Yanlışı”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.114-117.
- , “Öyküenin Öfkesi”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.43-45.
- , “Öz Konuyu Aşar Parantezi”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.223-225.
- , **Papirüs’ten Başyazılar**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1992.
- , “Pir Sultan Abdal”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.222-223.
- , “Rubai”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.71-72.
- , “Sanatçılarla Konuşmalar”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.237-238.
- , “Sel ve Yatak”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.268-270.
- , **Sevda Sözlere**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Eylül 2005.
- , “Sevgilinin Halleri”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.30-37.
- , “Sevil Berberi”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.71-74.
- , **Sıcak Nal**, Dönemli Yayıncılık, İstanbul, 1988.
- , “Sirk”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.230-233.
- , “Sivil Savunma Uzmanları”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.301-304.
- , “Sözcük Kabuğu”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.216-217.
- , “Sözcükleri Değiştirmek”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.373-375.
- , “Statisque yani Stylistique”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.254-256.

- , “Şair Yağmurdan Söz Etme Bize O Yağmuru Yağdır”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.291-292.
- , “Şairin Donatımı”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.86-88.
- , “Şairin Kendini Tanıması”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.243-245.
- , “Şairin Yaşı”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.287-288.
- , “Şairler”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.371-372.
- , “Şapkam Dolu Çiçekle”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.203-204.
- , **Şapkam Dolu Çiçekle**, Yön Yayıncılık, İstanbul, 1991.
- , “Şiir Adamı Rahatsız Etmeli”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.249-251.
- , “Şiir Anayasaya Aykırıdır”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.281-283.
- , “Şiir Evreni Değiştirir”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.279-280.
- , “Şiir Üstüne Kafa Yormak”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.194-195.
- , “Şiir ve Devrim”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.326-329.
- , “Şiirde İmajların Eşitliği”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.288-290.
- , “Şiirde Yeni Kelimeler”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.274-276.
- , “Şiire Kasket Giydirdi”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.401-402.
- , “Şiiri Unutanlar”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.252-253.

- , “Şiirimiz Üstüne Bir İki Söz”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.80-83.
- , “Şiirin Sefaleti”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.246-248.
- , “Şiirin Sürümü”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.342-345.
- , “Şiirsel Düzyazı”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.143-144.
- , “Şuara Suresi”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.55-58.
- , “Tanpınar”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.284.
- , “Tanpınar’ın Şiiri”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.205-206.
- , “Tehlikeli Alakalar,” **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.228-229.
- , “Televizyon ve Şiir”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.73-75.
- , “Tevfik Fikret Üstüne”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.75-79.
- , **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000.
- , **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005.
- , “Tortu”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.313-314.
- , “Turgut Uyar’ın Girişimi”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.145-148.
- , “Türk Şiirinde Dada”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.134-136.
- , “Ufak Özler Biçimin İçindedir”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.217-218.
- , **Uzat Saçlarımı Frigya**, Yön Yayıncılık, İstanbul, 1992.
- , **Üvercinka**, Yeditepe Yayınları, İstanbul, 1958.

- , “Üzgünüm Leyla”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.219-220.
- , “Ya Onlardan Biri Daha İyiyse?”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.398-400.
- , “Yâr Kavramı Üzerine”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.422-424.
- , “Yataklar Kazdığımı...”, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.386-387.
- , “Yeditepe Armağanı Dolaylarında”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.241-242.
- , “Yeni Perspektifler”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.199-202.
- , “Yeni Şiirimiz ve Dada”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.269-271.
- , “Yeni Şiirimizin Yönü”, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.277-278.
- Şemseddin Sami, **Kâmus-ı Türkî**, İkdam Matbaası, İstanbul, 1317.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1997.
- Tanyol, Tuğrul, “Şiirin Labirentinde”, **Gösteri Dergisi**, Cemal Süreya ile Söyleşi, Temmuz 1984, s.15-16.
- Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, **Cemal Süreya**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.
- Tarancı, Cahit Sıtkı, **Bütün Şiirleri**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1983.
- Tok, Perihan, “Turgut Uyar’la Söyleşi”, **Cumhuriyet**, Mayıs 1977, s.4-5.
- Tuncer, Hüseyin, **Servet-i Fünûn Edebiyatı**, Akademi Kitabevi, İzmir, 1998.
- Tuncer, Hüseyin, **Tanzimat Edebiyatı**, Akademi Kitabevi, İzmir, 1996.
- Turgut, İhsan, **Sanat Felsefesi**, Bilgehan Matbaası, İzmir, 1991.
- Türk Dili Dergisi, **Muzaffer Erdost’la Bir Konuşma**, Haziran 1977, S. 309, s.533.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, “İkinci Yeni”, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1981, c.4.
- Türkçe Sözlük**, TDK Yayınları, Ankara, 1981.

Uyar, Tomris, “Yaş ve Şiir Üstüne Cemal Süreya ile Söyleşi”, **Varlık Dergisi**, Mart 1983, s.19-22.

Uyar Turgut, “Bir Yıl”, **Dost**, S.40, 1961, s.7-9.

Uyar, Turgut, “Ölü Mevsim Biterken”, **Pazar Postası**, 14 Eylül 1958, s.7-8.

Uyar, Turgut, **Sonsuz ve Öbürü**, Broy Yayınları, İstanbul, 1985, s.13-14.

Uyar, Turgut, “Turgut Uyar ile(söyleşi)”, **Güney**, Kasım 1969, s.8.

Yağcı, Ömer, **Cemal Süreya Aydınlığı-Üstü Kalsın-**, Edebiyatçılar Derneği Yayınları, İstanbul, 2001.

Yavuz, Hilmi, “Cemal Süreya ile Konuştum”, **a Dergisi**, Cemal Süreya ile Söyleşi, 1957, s.10-12.