Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

CEMAL SÜREYA ŞİİRİNDE BEDENİN YAZINSALLAŞMASI

MEHMET SELİM ERGÜL

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Haziran 2003

Bütün hakları saklıdır.
Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.
© Mehmet Selim Ergül

Oğlumuza, Cem Şıvan’a

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

……
Prof. Talât Halman
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

……
Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon

Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

……
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Barış Gümüşbaş

Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

……
Prof. Dr. Kürşat Aydoğan
Enstitü Müdürü

ÖZET

Türkiye'nin önde gelen şairlerinden Cemal Süreya'nın (1931-1990) şiirinde yazınsallaşan beden, kadın bedenidir. Cemal Süreya şiirinde yazınsallaşan bedenler üç kategori altında ele alınabilir: Anlatıcının bir "çapkın" olarak konumlandığı şiirlerdeki "öteki beden", anlatıcıyla aşk yaşayan ve hemen her zaman idealize edilen "kusursuz beden" ile cinsel imkânları vurgulanmayan ve bu yüzden kusuru da gösterilen "kusurlu beden". Cemal Süreya'nın hemen hemen bütün ilk dönem şiirlerinde başka bir bedenle karşılaşılmakta, bazı şiirlerde ise birden çok beden söz konusu edilmektedir. Bu dikkat, bu şiirlerdeki "çapkınlık sistemi"ni çözümlemeye yönelmemize neden olmuştur. Cemal Süreya'nın, erotik vurgu taşısın taşımasın, aşka ilişkin şiirlerinin çoğunda kadın bedeni kusursuz bir form olarak betimlenmiştir. Bu anlayış, Antik Yunan sanatının "estetik ideal"iyle benzerlikler taşımaktadır. Cemal Süreya'nın şiirinde "kusurlu beden", yoksul ve ezilen kadınları niteler. Bu noktada kusur, anlatıcıların politik tutumunu da simgeler. Erotizm, Cemal Süreya şiirinin ayırıcı özelliği sayılagelmiştir. Cemal Süreya şiirinde bedenin erotik bağlam içinde yazınsallaşmasının dört boyutu olduğu ileri sürülebilir: Alegorik, metaforik ve örtük erotizm ile priapik öğelere de yer verilen uç-anlatım. Ancak, Cemal Süreya'nın sayılan özellikleri taşıyan şiirleri ile naif, toplumsal, duygusal ve anlatıcının edilgin noktalara çekildiği, "adanma"ya yönelik şiirleri iç içe ve yan yana varlıklarını sürdürmüşlerdir. Bu anlamda, Cemal Süreya şiirinde erotizmin doğrusal değişiminden söz edilemez. Ancak çapkınlık gibi bazı söylemlerin zamanla nitelik değiştirdikleri ve geri çekildikleri gözlenmektedir. Buna karşın Cemal Süreya'nın şiiri, kendi karşıtını da barındıran, kendini ve karşıtını değilleyen, ama birden çok söylemi de taşıyagelen bir şiirdir.

Anahtar sözcükler: Cemal Süreya, şiir, erotizm, beden

ABSTRACT

Cemal Süreya (1931-1990), one of Turkey's major poets, explores the female body in his works. The bodies in Süreya's poetry can be studied under three headings: Poems about the "other body" where the narrator is constructed as a libertine, about the idealized "perfect body" which is in love with the narrator and about the "imperfect body" which is not sexualized and thus can be depicted as imperfect. Different bodies are mentioned in almost all of Cemal Süreya's early poems. Sometimes more than one body is encountered in the same poem. This issue has led us to explore the system of libertinism. The female body is represented as a perfect form in most of Cemal Süreya's love poems, even if their focus is not on eroticism. This approach has similarities with the aesthetic ideal of ancient Greek art. The imperfect body represents the poor and oppressed woman in Cemal Süreya's poetry. Physical imperfection also symbolizes the political views of the narrator. Eroticism has always been considered the distinctive feature of Cemal Süreya's poetry. It can be argued that the *literary* body in Cemal Süreya's poetry has four different dimensions: Allegorical, metaphorical, hidden and priapic. Nonetheless poems with the above characteristics have always existed side by side with naive, social and sentimental poems as well as with verses where a submissive poet expresses his dedication to one particular woman. Hence one cannot speak of a linear evolution in Cemal Süreya's poetic discourse on eroticism. Even so, his discourse on libertinism has gradually changed and become marginal in his later work. Cemal Süreya's poetry includes various discourses that include opposite and contrary elements.

Keywords: Cemal Süreya, poetry, eroticism, body

TEŞEKKÜR

Oğlum, her gece saat üç sularında uyanarak bana bir tezim olduğunu hatırlattı. Eşim Sibel, oğlum kadar bana da annelik etti. Onları seviyor ve kucaklıyorum. Değerli hocam Hilmi Yavuz'a, tez yazma sürecindeki sabrı ve ilgisi için; titizliği ve bilimsel dikkatini "kıskandığım" değerli hocam Süha Oğuzertem'e, üstümdeki emeği için; değerli hocam Talât Halman'a, edebiyata olan müthiş sevgisi ve hizmeti için (öğrencisi ve bir şiir işçisi olarak); değerli hocam Barış Gümüşbaş'a, bu teze gösterdiği ilgi, ayırdığı zaman ve katkıları için; değerli hocam Laurent Mignon'a, paylaştığı büyük birikimi ve yakınlığı için teşekkür etmeyi borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

sayfa

Özet v

Abstract vi

Teşekkür vii

İçindekiler viii

Giriş 1

Bölüm I: Cemal Süreya Şiirinde Çapkınlık ve Bedenin Ekonomi-Politiği . 6

A. Çapkın (Libertin) ve Sofu (Püriten) Arasında 6

B. Bedenin Değişim ve Kullanım Değeri Bağlamında Çapkınlık Söylemi . 15

C. "Çapkınlar Topluluğu"na "Anlatılan" Şiirler 25

Bölüm II: Cemal Süreya Şiirinde Beden İlgisi 37

A. Cemal Süreya Şiirinde Kusursuz Bir Form Olarak Beden . . 41

B. Cemal Süreya Şiirinde Bedenin Deformasyonu 50

C. Cemal Süreya Şiirinde Cinsel İmkânları Vurgulanmayan Bedenler . 59

Bölüm III: Cemal Süreya Şiirinde Erotojenik Bir Yüzey Olarak Beden . 67

A. Cemal Süreya Şiirinde Alegorik Erotizm 71

B. Cemal Süreya Şiirinde Örtük Erotizm 76

C. Cemal Süreya Şiirinde Metaforik Erotizm 82

D. Cemal Süreya Şiirinde Priapik Öğeler 84

E. Elde Etmeden Adanmaya: Cemal Süreya Şiirinde Adanma Söylemi . 91

Sonuç 99

Seçilmiş Bibliyografya 101

Özgeçmiş . . . .

GİRİŞ

Dişisiz kalınca çiroza dönmüş! Ey ten, ey beden, amma da balıklaşmışsın! Artık Petrarch'ın o akıcı vezinleriyle düşüp kalkıyor: Onun sevgilisi Laura, Romeo'nunki yanında bulaşıkçı kız gibi kalırdı olsa olsa, ama Laura'nın âşığı, doğrusu daha iyi kafiyelendirirdi onu! Evet, bunun sevgilisi yanında, Dido, orospu kalırdı; Kleopatra, çingene; Helen ile Hera, sokak karıları; Thisbe, gökgözlü mökgözlüydü ya, işe yaramaz. Sinyor Romeo, b o n j o u r! Fransız pantalonuna Fransız selâmı işte! Dün gece bizi ne güzel atlattınız! (Shakespeare 60)

Aşk ve onun kendini anlatmak ve gerçekleştirmek için gereksindiği sevilenin bedeni, yazının öteki türleri gibi şiirin de en önemli temalarından biri olagelmiştir. Her âşık, Petrarca gibi iyi kafiyelendirmeyi beceremese bile, aşkı ve sevilenin bedenini anlatma önkoşulunu öteki âşıklarla paylaşır. Bedenin yazınsal olarak dile getirilmesinde aşkın ileriye çıkması ya da geriye itilmesi, şiirin "bir tür" tarihini verir. Cemal Süreya şiirinde de bedenin böylesi bir "salınım" içinde vurgulandığı gözlenmektedir.

Cemal Süreya şiirinde beden, ilk şiirden son şiire kadar başlıca temalardan biri olarak varlığını duyurmaktadır. Ancak bu ilgi, onun şiirinde bedenin tekboyutlu biçimde ele alındığı anlamına gelmez. Cemal Süreya şiirinde beden ilgisi, cinsel etkinliğin birden çok eş ile gerçekleştirilmesi olarak tanımlanabilecek çapkınlıktan,

tek bir bedene adanmaya kadar süren geniş bir alanda biçimlenmektedir. Adanma söylemini de gözardı etmeyen bu çalışma, daha çok, Cemal Süreya şiirinde bedenin, "erotik etkinlik" içinde ele alınışına ve onun nasıl yazınsallaştığına odaklanmaktadır.

Erotik yazın olarak tanımlanan tür, "Sefahat"ten "Örtük Erotizm"e, "Sadist" metinlerden cinsel organları yüceltmek amacıyla yazılan "Priapeler"e kadar geniş bir alana yayılır. Cemal Süreya şiirinde erotik yazının çeşitli imkânlarının kullanıldığı gözlenmektedir. Ancak, Cemal Süreya şiirinin birincil özelliği sayılagelen erotizm, yeterli ölçüde değerlendirilmiş değildir. Pek çok değerlendirmede öncelenen bu özelliğin tekboyutlu olmadığı ve Cemal Süreya şiirinde de tekboyutlu biçimde ele alınmadığını belirtmek gerekiyor.

"Cemal Süreya şiirinde bedenin yazınsallaşması", onun şiirinde kadın bedeninin poetik bağlam içinde ele alınışını niteler. Bu ifade, Cemal Süreya şiirinin "görünen yüzü"nün ötesine geçmeyi amaçlar. Zira, onunla ilgili olarak yapılmış yayınların çoğunda, şiirinin "görünen yüzü" hemen hemen aynı ifadeler ve uzlaşılmış belirlemelerle vurgulanmaktadır. Cemal Süreya ile ilgili yazıların büyük bir bölümü, Cemal Süreya "imge"sini öne çıkaran "anı" niteliğinde yazılardır. Ramis Dara, Özdemir İnce, Ahmet Oktay ve Aydın Şimşek gibi yazarlar ise, Cemal Süreya'nın şiirine "yakın gözlük"le bakmışlar; tartışılmaya değer ya da tartışmaya açık yazılar yayımlamışlardır.

Bu tez, "Cemal Süreya'nın imgesi" üzerinde değil, "Cemal Süreya'nın şiiri" üzerinde yoğunlaşmayı amaçlıyor. Cemal Süreya ile ilgili olarak söylenen pek çok sözün gerekçelerini ortaya koymak konusunda yetersiz kalışı, onun bir şair olarak oluşagelen imgesinin yüceltilmesine öncelik tanınmasından kaynaklanmaktadır. Bu yüzden çalışmamızda, yazınsal eleştirinin gerekli saydığı "mesafe" korunmaya çalışılmıştır.

Cemal Süreya şiirinde bedenin yazınsallaşmasını odağa alan bu çalışmanın, "Cemal Süreya Şiirinde Çapkınlık ve Bedenin Ekonomi-Politiği" başlıklı birinci bölümünde, bedenin "çapkınlık ekonomisi" içindeki konumu ve bu ekonominin Cemal Süreya şiirindeki görünümü ele alınacaktır. Bu bölümün "Çapkın (Libertin) ve Sofu (Püriten) Arasında" adlı birinci altbölümünde, bir "kavram çifti" olarak, insan cinselliğinin iki karşıt ucunu ifade eden "çapkın" ve "sofu" üzerinde durulacaktır. "Bedenin Değişim ve Kullanım Değerleri Bağlamında Çapkınlık Söylemi" adını taşıyan ikinci altbölümde, birden çok beden gereksinen çapkınlığın Cemal Süreya şiirindeki görünümünün ele alınması amaçlanmaktadır. Birinci bölümün son altbölümü olan "'Çapkınlar Topluluğu'na 'Anlatılan' Şiirler"de ise, Cemal Süreya'nın "çapkınlık izlenimi veren" şiirlerinden çapkınlar topluluğuna anlatılanlar üzerinde durulacaktır.

İkinci bölüm, "Cemal Süreya Şiirinde Beden İlgisi" başlığını taşımaktadır. Bu bölümde, Cemal Süreya şiirindeki beden kavramı ve bunun başka "estetik idealler"le ilişkisi değerlendirilecektir. "Cemal Süreya Şiirinde Kusursuz Bir Form Olarak Beden" adını taşıyan birinci altbölümde, erotik etkinlikle birlikte anılan bedenin bir form olarak ele alınışı üzerinde durulacaktır. İkinci altbölüm olan "Cemal Süreya Şiirinde Bedenin Deformasyonu"nda ise, formun estetik ya da politik amaçlarla deformasyonu irdelenecektir. Bu bölümün "Cemal Süreya Şiirinde Cinsel İmkânları Vurgulanmayan Bedenler" adlı son albölümünde, bu şiirin "öteki kadın"a yönelik ilgisi ele alınacaktır.

"Cemal Süreya Şiirinde Erotojenik Bir Yüzey Olarak Beden" başlığını taşıyan son bölümde, şiirinin başat özelliği sayılagelen erotizmin onun şiiri içindeki seyrine bakılacaktır. "Cemal Süreya Şiirinde Alegorik Erotizm" adlı birinci altbölümde, erotik vurgunun simgelerle kurulduğu şiirler irdelenecektir. İkinci

altbölüm, “Cemal Süreya Şiirinde Örtük Erotizm” adını taşımaktadır. Bu altbölümde Cemal Süreya ile Gerçeküstücülük akımı arasındaki “kan bağı”, “Örtük Erotizm” bağlamında açığa çıkarılacaktır. “Cemal Süreya Şiirinde Metaforik Erotizm” adlı üçüncü altbölüm, erotik vurguları metaforik anlatıma dayanan şiirleri odağa almaktadır. Dördüncü altbölüm olan “Cemal Süreya Şiirinde Priapik Öğeler”de, bu şiirin, erotik yazının tür özelliklerini gözardı edenlerce “pornografik” diye nitelenen örnekleri üzerinde durulacaktır. Son altbölüm olan “Elde Etmeden Adanmaya: Cemal Süreya Şiirinde Adanma Söylemi”nde ise, erotik vurgu taşıyan şiirlerle birlikte varlığını sürdüregelen adanma söylemi ele alınacaktır.

Asıl adı Cemalettin Seber olan Cemal Süreya, 1931 yılında Erzincan’da doğdu. 1954 yılında Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi’nden mezun oldu. Kesintilerle toplam 53 sayı çıkan *Papirüs* dergisini yönetti. 1958 yılında ilk şiir kitabı olan *Üvercinka* yayımlandı. Yeditepe Şiir Armağanı’na değer görülen *Üvercinka*, hem Garip şiirinin etkilerini hem de yeni şiirin ipuçlarını taşıyan bir kitap olarak değerlendirildi. Cemal Süreya’nın 1965 yılında yayımlanan ve 1966 TDK Şiir Ödülü’ne değer görülen ikinci şiir kitabı *Göçebe* adını taşımaktadır. Cemal Süreya’nın 1973 yılında yayımlanan üçüncü şiir kitabının adı *Beni Öp Sonra Doğur Beni*’dir. 1984 yılında ise, *Uçurumda Açan* adlı dördüncü kitap, *Sevda Sözleri* adı altında yayımlanan toplu şiirlerin içinde yer alır. Cemal Süreya’nın 1988 yılında Behçet Necatigil Şiir Ödülü’ne değer görülen *Sıcak Nal* ve *Güz Bitiği* adlı kitapları, yine 1988 yılında yayımlanmışlardır. Cemal Süreya’nın şiir kitaplarının yanı sıra, deneme ve eleştiri alanlarında da yayımlanmış kitapları bulunmaktadır. Bunlar: *Şapkam Dolu Çiçekle* (1976), *Günübirlik* (1982, bu kitabın yeni basımı *Uzat Saçlarını Frigya* adını taşımaktadır, 1992), *99 Yüz: İzdüşümler-Söz Senaryoları* (1991), *Folklor Şiire Düşman* (1992), *Aydınlık Yazıları: Paçal* (1992), *Oluşum’da*

Cemal Süreya (1992), *Papirüs'ten Başyazılar* (1992) ve *Toplu Yazılar I: Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar* (2000) adlı kitaplardır. Cemal Süreya'nın günlükleri *999 Gün: Üstü Kalsın* (1990, bu kitabın yeni basımı *Günler* adıyla yayımlanmıştır, 1996) adlı kitapta toplanmıştır. *On Üç Günün Mektupları* (2000) adlı kitap ise, Cemal Süreya'nın Zühal Tekkanat'a yazdığı mektupları içermektedir. Cemal Süreya ile yapılmış söyleşiler, *"Güvercin Curnatası"* (1997) adıyla bir araya getirilmiştir. Cemal Süreya'nın *Aritmetik İyi Kuşlar Pekiyi* (1993) adlı bir de çocuk kitabı vardır. *Mülkiyeli Şairler* (1966) ve *100 Aşk Şiiri* (1967) adlı derlemeleri bulunan ve 9 Ocak 1990'da İstanbul'da ölen şair, yeni yazının kurucu öznelerinden sayılmıştır (Yalçın 218-22).

Feyza Perinçek ve Nursel Duruel'in birlikte yazdıkları *Cemal Süreya: "Şairin Hayatı Şiire Dahil"* adlı kitap 1995 yılında yayımlanmıştır. Bu kitap, bir Cemal Süreya biyografisi niteliğini de taşıyan, onunla ilgili olarak yapılmış en geniş çalışmalardan biridir. Zühal Tekkanat'ın hazırladığı *Dostlarının Kaleminden Cemal Süreya Portresi*, 1998 yılında yayımlanmıştır. Bu kitap da Cemal Süreya biyografisinden bölümler içermektedir. 25-26 Şubat 2000 tarihleri arasında "Cemal Süreya Günleri" adıyla Ankara'da gerçekleştirilen sempozyuma sunulan bildiriler ise, *Cemal Süreya: "Üstü Kalsın"* adıyla kitap olarak yayımlanmıştır. Bu kitapta ayrıca, Cemal Süreya ve şiiri hakkında sempozyum tarihinden önce yayımlanmış kimi yazılara yer verilmiştir.

BÖLÜM I

CEMAL SÜREYA ŞİİRİNDE ÇAPKINLIK VE BEDENİN EKONOMİ-POLİTİĞİ

Cemal Süreya şiirinde "cinsel bir imkân" olarak bedenin çeşitli biçimlerde yazınsallaştığı gözlenmektedir. Tezin bu bölümü, Cemal Süreya şiirinde bedenin "çapkınlık" bağlamı içerisinde yazınsallaşmasını konu etmektedir. "Bedenin Politik Ekonomisi", Anne Deneys'den alınmış bir kavramdır. Kavram, basitçe, "Çapkınlık Ekonomisi" içinde bedenin nasıl algılandığına işaret eder. Burada amaç yazını değil, çapkınlığı ekonominin diline çevirmektir. Çünkü erotizm ya da bu tezde ele aldığımız biçimiyle erotizmin yazınsal alandaki görünümü, cinsel eylemin anlatımı kadar o anlatımın arkasındaki düşünsel planı da önemli kılmaktadır.

A. Çapkın (Libertin) ve Sofu (Püriten) Arasında

Cinsel eş seçiminde iki karşı ucu gösteren kavramlardan *libertine*, "Ahlâksal ya da cinsel açıdan kendini hiçbir baskı altında hissetmeyen, özgür düşünen ve yaşayan kişi" (Paz, "Pan'ın Krallıkları" 22), *puritan* ise, "Ahlâk ve din hususunda çok sofu" (Avery 784) olan kişi biçiminde tanımlanmaktadır. Ayrıca libertin için "haylaz", "kötü yollara sapmış", "hovarda" gibi karşılıklar kullanılırken, püriten için

"çileci", "halis", "ilkeci" gibi karşılıklar da verilmektedir. Bu tez boyunca libertin için "çapkın", püriten için ise "sofu" karşılıklarını kullanacağız.

Octavio Paz, her iki "uç"un da aynı noktada buluştuklarını ileri sürer: "Erotizm, simgesel değer taşıyan iki figüre oturtulmuştur: Çileci ve 'libertin'. Simgeler karşıt olsa da aynı yönde ilerler: İkisi de çiftleşmeyi reddederek kurtulmaya adanış ya da düşkün, yoksun, tutarsız, gerçek dışı bir dünyadan çıkış çabalarıdır" (Paz, "Pan'ın Krallıkları" 24). Bunun yanında, eş seçimi veya cinsellikteki "seçmeciliğin" sosyobiyolojik bir açıklaması da mümkündür. Richard Alexander ve Matt Ridley'nin düşünceleri, bu anlamda, çapkınlığa "izin belgesi" niteliğindedir:

> Dişi üstün olanı seçiyorsa, erkek de tabii ki dişiyi üstün olduğuna ikna etmeye çalışır. Dişiyi üstün olduğuna ikna etmek onu etkilemekle mümkündür. Bunun da iki yolu vardır. Ya gerçekten üstün olmak, ya da bir yolunu bulup da karşıdakini kandırmak. İşte insan zekâsı da kandırmaya çalışmak ve kandırılmamaya çalışmak için gelişmiştir. Erkek bir yandan diğer erkeklerle üstünlük mücadelesi yaparken bir yandan da kandırmaya çalışır. Kadın bir yandan üstün erkeklerin üstünlüklerini anlayacak kadar üstün olmaya çalışırken bir yandan da kandırılmamaya çalışır. (Erdur 22-23)

Bu tür "seksist" açıklamalar, antropologlar ve doğabilimciler tarafından da yinelenmektedir. Örneğin Charles Darwin, birden çok cinsel eşe yönelmeyi, erkeğin, birden çok dişiye tohumlarını bırakma, dolayısıyla genetik yapısını sonsuz kez yinelemesi isteğine bağlar (Fisher 78). Böylesi seksist anlayışlar, "kadın"ı erkek-egemen söylem içinde konumlandırır: "'Salt' erkek-etkinlik, kadın'ı nesneleştirir; kadın'ı, salt 'kadın-edilginlik'e dönüştürür. Böylece, cinsellik de iki kutbunda saltlaşarak nesneleşir ve bir yabancılaşma alanına dönüşür" (Aktunç 15). Aşağıda da

açımlanacağı gibi çapkınlık, her iki cinsiyet için de bir "seçenek" olarak değerlendirilmelidir.

Çapkın ile sofu, bir kavram çifti olarak cinselliğin insanî boyutunu da vurgulamış olur. Çünkü öteki canlılarınkinden farklı olan insan cinselliği, yalnızca türün devamlılığı gibi doğal güdülerle sınırlı değildir (Erdur 21). İnsan cinselliğinde "kızışma" ve "çiftleşme" ay ya da dönemleri yoktur ve "cinsel edimi düzenleyen otomatik, psikolojik bir regülatör" söz konusu değildir (Paz, "Pan'ın Krallıkları" 20). Aksine, insan cinselliği bir süreklilik gösterir ve doğrudan üreme amacı taşımaz (Erdur 25). Üreme önkoşulundan kurtulma, cinsel arayışın da tetikleyicisi olmaktadır. Bu noktada öteki canlılarda "çiftleşme" üreme için bir amaçken, insan için bir araç haline gelmiştir:

> Çiftleşmenin bir sürü çeşidi olsa da, cinsellik eylemi hep aynı şeyi söyler: Üremeyi. Erotizm, eyleme geçmiş cinselliktir, ama saptırdığı ya da yok saydığı için işlevin amacına karşı çıkar. Cinsellikte, haz döllemeye yardım eder; erotik ayinlerdeyse haz, kendi başına bir amaçtır, ille de döllemeyle sonuçlanmaz (Paz, "Pan'ın Krallıkları" 14-15).

Bu aşamada birden çok "cinsel eş", her iki cinsiyetin önünde bir seçenek olarak belirir. Helen E. Fisher, "Evlilik dışı cinsellik çoğu kez 'karışık' eşleşme taktiklerimizin ikinci[l] ve bütünleyici bir öğesidir" demektedir (Fisher 56). Burada birincil öğe, evliliktir. Margaret Mead'in ailenin, dolayısıyla evliliğin bütün cinsel toplumsallaşmaların önünde olacağını, insanın "tek bir eşle bağ kurmak için biçimlen[diğini]" (63) ileri sürmesi, bu olguyu ortadan kaldırmaz. Çünkü çokeşlilik arayışının yaygınlığı, bilimsel araştırmalarca da kanıtlanmaktadır (68). Bu noktada gündeme gelen çapkınlık, bir "tarz" olarak "aldatma"nın ötesine geçer.

Anne Deneys'e göre, genelgeçer çapkınlık tanımları üç maddede toplanır. Birinci tanım, "çapkınlığın toplumbilimsel bir olgu olduğu[nu]" ileri sürer ve "erotik konular arasında son etkili rolünü oynamakta olan sınıf veya 'düzenin' (aristokrasi) tarihsel sona erişinin izleri[ni]" taşır. İkinci tanım, çapkınlığı "bir arayış -bazen sonuç vermese de [...] olumlu bir zevk arayışı-" olarak değerlendirir. Üçüncü tanıma göre ise çapkınlık, "var olan cinsel yasaya karşı gelmenin (ki bu karşı gelme ahlâk kurallarına uyar ya da uymaz) kusursuz bir modelidir, çünkü [...] özgürlük ve yetki[nin] kötüye kullanımından yarar sağlar" (Deneys 58).

Çapkının karşısında konumlanan sofu ise, cinselliği dinî, ahlâkî çerçeve içinde görmekle kalmaz; cinselliği vurgulanmayan aşkta evrensel bir "iyi"nin, evrensel bir "uygun"un varlığından da söz edilebileceğini ileri sürer. Sofu, kendi adına değil, genel bir "Doğru" adına harekete geçer. Cinsellikte, karşı cinsin yüceltilmesi yoluyla, bir tabular alanının oluşmasına aracılık eder. O da, çapkın gibi cinsiyetleri eşitleyen bir tavra sahip değildir:

> "Hovarda"nınki gibi "püriten"in tavrı da insani gelişime karşıt olarak ele alınabilir; biri, önemini azaltmak ve yok etmek için, diğeri yüceltmek ve kışkırtmak için olmak üzere, her ikisi de cinselliği yalıtır. Cinsel olanı varoluşun tamamından ayırarak hem aşkı, hem eşlerini hem de kendilerini sakatlarlar. (Burney, "Aşkın İnsani Düzeyi" 23-24)

Octavio Paz'ın dikkat çektiği gibi (Paz, "Pan'ın Krallıkları" 28), sofu, cinselliğin doğasını değil, toplumsal, dinî, ideolojik söylemin bu alanda yeniden üretilmesini temel veri sayar. Çapkının bedeni "özelleştirme"sine karşılık, sofunun bedeni "kamulaştırarak" benzer bir "şeyleşme"ye neden olduğu ileri sürülebilir:

> Çileci ile 'libertin' arasındaki asıl fark, çilecinin erotizminin aracısız, tek başına bir yücelme olması, 'libertin'in erotizminin ise uygulamaya

> geçilince bir suç ortağına ya da bir kurbana gereksinim duymasıdır. 'Libertin', her zaman öteki'ni ister. Onun lâneti de budur: Ereğine güvenir ve kurbanına köle olur. (Paz, "Pan'ın Krallıkları" 28).

Elbette bir birey olarak Cemal Süreya'nın "çapkın" nitelemesine uygunluğu, bu tezin ilgi alanı dışında kalmaktadır. Ancak onun, "şiir" ve "çapkınlık" sözcüklerinin birlikte her kullanılışında akla gelen ilk isimlerden biri olması da rastlantı değildir. Çünkü, Cemal Süreya'nın pek çok şiirinde "anlatıcılar"ın kendilerini birer çapkın olarak konumlandırdıkları gözlemlenir. Buna karşılık, Cemal Süreya, kendisi için yapılan "çapkın" nitelemesini kabul etmez: "Çapkın güzel bir söz değil bence. Kadının fahişesinin erkekteki karşılığı gibi" (Cemal Süreya, "Şiir Bir Karşı..." 211). Cemal Süreya, "Çapkınlığı tanımlar mısınız?" sorusunu ise şöyle yanıtlamaktadır: "Çok hanımla arkadaşlık eden, sık sık hanım arkadaş değiştiren, hoşuna giden bir hanım gördüğünde derhal ilgi gösteren demek bence. İşte bu kötü. Çapkın, hemen ilgisini belli edecek bir davranışta bulunur, bir söz söyler" (216). Ancak Cemal Süreya'nın şiir yolculuğunun başında ve ortalarındaki pek çok şiirde "anlatıcı"lar, bir "çapkın görüntüsü" verirler ve bir "çapkınlık sistemi"ne sahip olduklarını duyururlar. Bunun yanı sıra, Cemal Süreya'nın çapkınlığı tanımlarken kullandığı "kadının fahişesinin erkekteki karşılığı", "çok hanımla arkadaşlık eden" sözlerinin de imâ ettiği gibi, onun pek çok şiirinde çapkınlık, hatta cinsel birleşme, anlatıcılarca, uzun süre, bir "erkek etkinliği" olarak anlaşılmıştır.

Bu tez boyunca Cemal Süreya şiirini, *Sevda Sözleri* adıyla kitaplaşan toplu şiirlerinden yola çıkarak izleyeceğiz. Bunu yaparken, adı geçen toplamın içinde "Dergilerde Kalanlar", "Mektuplarda Kalanlar" ve "Yarım Kalanlar" gibi bölümlerdeki şiirlere de bakacağız. Bu aşamada kitaplara girmemiş şiirlerle de ortaya

çıkarmaya çalışacağımız profilin ilk çizgileri, oluşagelen “Cemal Süreya imgesi”ne karşıt bir noktada durmaktadır:

Karım vardı ya benim
Karım beni gölgemle aldatıyordu
Saat yedi demeden daha
Onun kollarına atılıyordu
[...]
O daima evde, karım daima güzel
Delirmek işten bile değildi.
Ne yapmak diye içimi yerken
Gölgemin karısı aklıma geldi
Ben bu tarakta bezi olmayan
Ben gölgemin karısını ayartamazdım
Delirmek işten bile değildi.

En makûlü çırılçıplak bir çare;
Hafta sekiz cürmümeşhut bir...
Karım gözlerindeki son damla maviyi
Elleriyle saklıyordu her seferinde.
Başka bir şey olsa insan affedebilir
Ama namus vardı ortada namus,
Hafta sekiz cürmümeşhut bir... (“Hafta Sekiz” 279)

Mülkiye dergisinin Mart 1953 tarihli 13. sayısında yayımlanan “Hafta Sekiz”, Cemal Süreya şiirinin başlangıcındaki “sofu”luğu imlemesi açısından önemlidir. “Ben bu tarakta bezi olmayan” ve “Ben gölgemin karısını ayartamazdım” dizeleri,

baştan çıkarmayla, çapkınlıkla kurulan mesafeyi vermektedir. Böyle bir okumanın "düz" bir okuma sayılması tehlikesi de bulunmaktadır. Ancak, şiire meşruiyetini kazandıran "çokkatmanlılık", "görünenden çok şey söylüyor olma" gibi önkoşulları gözardı etmeden, metinde "görünür kılınan" her öğenin okunabileceğini ileri sürmek de mümkündür. Cemal Süreya'nın şiir hakkındaki şu sözleri, onun şiirlerini yorumlarken bu "okunabilirlik"in nasıl mümkün olabileceğini gösterir:

> Şiirin birimi kelime [...] bir hacimdir. Ele aldığımız anda bir tarihi, birtakım çağrışımları, serüvenleri vardır. Onu nice değiştirmiş olursak olalım yine de pek fazla değiştirmiş sayılmayacağızdır. Renkleri bir ressam bir yüzeye nasıl vurursa vursun, bu o renklerin doğalarına aykırı düşmez. Ama kelimeler eninde sonunda gerçeğin ufak parçaları oluyor, unutmamalı. ("*Üvercinka* Dedi ki..." 21)

"Hafta Sekiz"de, deyimlerin bozularak şiir diline yaklaştırılması söz konusudur. "Hemen her gün, bıktıracak ölçüde" anlamında kullanılan "hafta sekiz gün dokuz" (Çotuksöken 92) deyiminin "Hafta sekiz cürmümeşhut bir" biçiminde bozulması, cinsel ilişkinin sıklığına gönderme yapar. Şiirin, daha önce geçen bu dizenin yinelenmesi ve üç noktayla bitirilmesi, yüzeydeki anlamla yetinilmemesi gerektiğine işaret eder ve arkadan gelen cinsel birleşmenin de bir mahremiyet alanı içinde düşünüldüğünü duyurur. Cemal Süreya şiirinde erotik vurgunun en cüretkâr biçimde kullanıldığı şiirlerde bile bu mahremiyet kaygısı çoğunlukla korunur ve vurgulanır. Yazınsallaşan "öteki beden" (kadının bedeni), kendi bedeninden (erkeğin bedeni) pek söz etmeyen anlatıcının diliyle anlatılır. Bedenlerin yüz ve gözlerden soyundukları an olan cinsel birleşmeye sıra geldiğinde, anlatıcı ya ironik bir bahaneyle okuru "şiirin yatağı"ndan uzaklaştırır ("Şiir", "Hür Hamamlar Denizi" vb.) ya da başka bir konuya geçer ("Elma", "Aşk" vb.). Bununla birlikte cinsel

birleşmenin “gösterildiği” şiirler de yok değildir; bunlar tezin üçüncü bölümünde ele alınacaktır.

“Hafta Sekiz”in başka bir özelliğinin ironi olduğu ileri sürülebilir ve bu bizi, yukarıda giriştiğimiz yorum denemesini geçersiz kılma sakıncasıyla karşı karşıya bırakabilir. İroniyle anlatıcı, tersyüz ettiği şeyin (çapkınlığın) “ustası” olduğunu, kendini çapkın değilmiş gibi göstererek “söylemiş” olacaktır. Bu arada çapkınlıkta ironi, “çapkının stratejisi” olarak tanımlanmaktadır (Baudrillard, “Cinselliğin Tutulumu” 14). Ancak bu şiirde, en azından bir tekeşlilikten söz edilebilir. Cemal Süreya’nın yayımlanan ilk şiirlerindeki “tekeşlilik” vurgusu, kısa süre sonra yerini çapkınlık söylemine bırakacaktır.

“Gölge Oyunu” şiirinde “Ayıp fiiller kuruyor belli” (Cemal Süreya, “Gölge Oyunu” 286) dizesiyle yazınsallaşan erotizm, “Piyale” şiirinde başkasını yeğleyen, ama “başkasının olmayı beceremeyen” bir kadında odaklanır. Bu şiir, Ahmet Hâşim’in “Mukaddime” adlı şiirine yapılan birtakım göndermelerle kurulmuştur. “Mukaddime”de aşktan çekinilmesi önerilirken (Ahmet Hâşim 126), Cemal Süreya’nın “Piyale”sinde anlatıcı, sevilenin başkasıyla olmasını “gülünç” bulur. Sevilen beden, anlatıcı ile başka bir erkek arasında bir rekabete konu olan beden değil, kaybedilmiş bir bedendir:

> Sıra hep son kadehe geliyordu
> Dudakların başkasının masasında lâle
> Ben boynumdaki ipe bir düğüm daha atıyordum
> Peşinden başka gidecek yer yoktu
> Seni artık hiç sevmediğim halde

Senin o eskisi olmamana imkân yoktu

Ama inadından yapıyordun bunu Cemile

İnattandı hep o içip içip gitmeler

Bense boşalttığın kadehleri satın alıyordum

Enayilik ettiğimi bile bile

Hele o çıkışın yok mu kapıdan

O Allahın belâsı herifle

Başkasının olmayı bir türlü beceremiyordun

Millet arkandan gülüyordu

Düştüğün hale... (Cemal Süreya, “Piyale” 285)

“Piyale”de anlatıcının eski sevgilisini, başkasıyla olduğu için, onun cinsiyetinin “ayıpları”nı da kullanarak eleştirdiği görülmektedir. “Dudakların başkasının masasında lâle” dizesi ile başlayan bu eleştiri, “Senin o eskisi olmamana imkân yoktu” dizesi ile devam eder. Bu şekilde kadının farklılaşması, değişmesi, başkasını seçmesi bir “imkânsızlık” olarak değerlendirilir. Henüz bir çapkın yoktur ortada. İleride, öteki bedeni cinsel birleşmeye razı etmenin tek yolu olarak ileri sürülen “ısrar” (“Hür Hamamlar Denizi” 36), bu şiirde aşkta ısrar etmedir ve “enayilik”le özdeşleştirilmiştir.

Cemal Süreya şiirinde anlatıcıların kendilerine bir çapkın görüntüsü vermeye başlamalarını, 1953’te yayımlanan “Adam” şiiriyle başlatmak mümkündür. “Adam”da anlatıcı, kendisi için bir anıya dönüşmüş “kadın”ı hatırlar. Ancak kadın, “başkasının karısı” olması nedeniyle, “yasak bir ilişki”nin nesnesi olarak değerlendirilebilir. O, çapkın onu hatırladığı için vardır:

Adam şapkasına rastladı sokakta

Kimbilir kimin şapkası

Adam ne yapıp yapıp hatırladı

Bir kadın hatırladı sonuna kadar beyaz

Bir kadın açtı pencereyi sonuna kadar

Bir kadın kimbilir kimin karısı

Adam ne yapıp yapıp hatırladı (15)

Bu şiirden şöyle çıkarımlara varılabilir: "Adam" sokakta şapkasına rastlıyor ama şapka onun değil; kimin karısı olduğu bilinmeyen kadın gibi. "Hatırlayan adam", kadının kimin karısı olduğunu değil, "bir kadını" hatırlamaktadır. İçeriyi dışarıya, pencereyi "sonuna kadar açarak" gösteren bu kadın, herhangi birinin karısı değil, çapkının potansiyel kadınıdır. Çünkü, çapkınlık ekonomisinde kalıcı bir mülkiyet söz konusu değildir. Aşağıda genişçe açımlanmaya çalışılacağı gibi, çapkınlık ekonomisinde öteki bedenler "değişim değeri"yle vardırlar ve bu ekonomi içerisinde sürekli olarak dolaşım halinde bulunurlar.

B. Bedenin Değişim ve Kullanım Değeri Bağlamında Çapkınlık Söylemi

Adam Phillips, "Erotik hayat dünyayı yeniden düzenlediği için politiktir. Erotik hayatın her biçimi bir dünya yaratır" (Philips 81) demektedir. Erotik hayatın bir biçimi olarak çapkınlık da bir "sistem"e sahiptir ve bu sistem ekonomi-politik boyutları da olan bir dünyayı öngörür. Çapkınlığın inşa ettiği dünya, kullanım ve değişim değeri atfedilen cinsel eşleri ("öteki bedenler"i), toplumsal alanda egemen olan Cinsel Yasa'yı saptırarak elde etmeye, öteki çapkın ya da çapkınlara, ticarî olmayan bir etkinlikle, devretmeye dayalıdır. Bununla birlikte çapkınlık ekonomisi,

tecavüz gibi rıza dışı bir uygulamayla değil (Agacinski 119-20), öteki bedenin de katılımını kendi yasallığı içinde sağlayan bir uygulamayla koşut biçimde ilerler.

Çapkınlık, bir "ana beden"i, yani çapkının bu etkinliğe elverişli bedenini (Değişmez Sermaye) ve kullanım ve değişim değerleri olan başka ve birden çok bedeni (hammadde - meta) gereksinir. Anne Deneys'in referans aldığımız metni olan "Vücudun Politik Ekonomisi: Choderlos de Laclos'[n]un *Tehlikeli İlişkiler*'i"nde ise sermaye, "kadın" olarak gösterilmektedir (Deneys 59)[1]. Ancak çapkınlık ekonomisi içinde çapkının cinsel eşlerini sermaye olarak göstermek, ancak fuhuş ekonomisi bağlamında mümkün olabilir: "Genellikle fahişelik olarak adlandırılan şey, kişinin organizmasını tecimselleştirmesidir; kullanım değeri olan ilk ve temel nesne" (Lingis 31-32).

Çapkın için karşı cinsin sermaye olması, onları kendi ticarî ilişkilerinde kullanmasını gerektirir. Oysa burada cinsel eşler "sermaye" değil, "meta"dırlar; çapkın ekonomisi içinde değişim değeri boyutuyla ele alınan birer meta. Pek çok cinsel eşten oluşan stokun (çapkının türlü yollarla elde ettiği eşler) ise, yeni ve daha çok cinsel eşi elde etmek için kullanıldığını söylemek mümkündür. Bu anlamda, cinsel eş bir "sermaye"ye dönüşür. Ancak burada "sermaye" terimi kullanılırken, bunun ne tür bir "sermaye" olduğunun belirtilmesi gerekecektir.

Deneys'in de genel hatlarıyla referans gösterdiği Marksist kuramda iki tür sermayeden söz edilmektedir: "Değişken Sermaye" ve "Değişmez Sermaye". Değişken Sermayenin değeri, "gerçekleşmesini sağladığı ürünün değerinden ve buna

[1] Deneys'in tek "maddi hata"sı bu değildir. Ona göre *Tehlikeli İlişkiler*'deki çapkınlık ekonomisinde yalnızca kadınlar dolaşımdadır (Deneys 57). Ancak bu romandaki çapkınlar arasında erkekler kadar kadınlar da bulunur ve stratejileri hemen hemen aynıdır. Markiz de Merteuil ve sonraları Cécile de Volanges da birer çapkın olarak betimlenmişlerdir. Valmont, Markiz de Merteuil'e "darılmayın benim güzel Markizim, benden hiç geri kalmıyorsunuz" (Laclos 34) der. Valmont'a çapkınlıkta destek ve -kendi çapkınlık deneyiminde "işe yarayan"- taktiği veren ise, bizzat Merteuil'dir. Hatta, Valmont'un "pek sofu" olan Madame de Tourvel'i elde etmesi halinde ödül olarak "kendini" verecektir (69).

dahil olan değişmez sermaye değerinden düşüktür. Birikimin kaynağı olan 'artı-değeri' yaratan işte bu farktır" (Bremond ve Geledan 289). Bu noktada çapkının stoku, onun Değişken Sermayesidir. Çapkın bununla, yeni cinsel eşler bulur. Değişmez Sermaye ise, Değişken Sermayeyi açığa çıkaran ve "kendisi yeni bir değer" üretemeyen sermayedir: "Bu, makineler, binalar, hammadde, enerji; kısaca daha önceki çalışmadan elde edilen ve mal ortaya çıkarmak için kullanılan sermayedir. Bu, önceki çalışma ürünü [,] üretim sırasında ortadan kalkar ve yaratılan nesne içinde yeni bir biçim alır" (Bremond ve Geledan 288-89). Burada söz konusu edilmesi gereken sermaye türü, Değişmez Sermayedir. Reel ekonomide, daha önceki işlerden sağlanan gelirle yapılmış ya da alınmış olan "makineler, binalar, hammadde, enerji" gibi getiriler, çapkınlık ekonomisinde, çapkına "çapkın" niteliği kazandırmış olan "eski maceralar" olarak tanımlanabilir. Çapkın, yeni girişimlerinde eski kazanımlarıyla birlikte Değişmez Sermayesine dönüşen bedenini kullanacak ve ona etkinliğin içinde "yeni bir biçim" kazandıracaktır. Bu noktada yeni cinsel eşler de, çapkının Değişmez Sermayesinden onları elde etmek için harcadığı "emek"inin çıkarılması işleminin sonucunu gösteren hanede "kalan" olacaklardır ki, buna da "artı-değer" demek mümkündür. Son olarak çapkının "stok"u, başka bir deyişle "eski maceralar"ı ise, onun "Cinsel Bank"taki "mevduat"ıdır.

Cinsel etkinliği verili ekonomi-politik kuramları ışığında okuma girişimleri yeni değildir. Pek çok yazınsal metinde bedenin egemen üretim biçimi içinde ele alındığı veya bu tür kullanımların toplumsal eleştiri boyutu taşıdığı belirlemeleri yapılmıştır. Bedenin cinsel etkinliğin doğasından koparılarak egemen üretim biçiminin mantığı içinde açıklanması, ahlâkçı yorumun karşısına ve ötesine geçmeyi amaçlar. Örneğin, Marquis de Sade'ın "El Dorado Ütopyası"nda alış veriş, erkek ve kadınlar kullanılarak gerçekleşir (Lingis 32-33). Pierre Klossowski'nin *Canlı Para*

(1970) romanında da para yerine canlı varlık kullanılır (Alexandrian, “Gerçeküstücü Erotizm” 513). Esther Vilar ise, *Çokeşlilik: Erkeğin Birçok Kadına Hakkı* adlı kitabında çokeşliliği, ekonomik sistemlerdeki muhtemel görünümleriyle ele almaktadır (Vilar 59).

Anne Deneys, 1944 yılında Maarif Vekaleti Yayınları arasından Nurullah Ataç çevirisiyle çıkan Choderlos de Laclos’nun *Tehlikeli İlişkiler* (Türkçedeki ilk baskısı *Tehlikeli Alâkalar* adını taşımaktadır) adlı romanında çapkınlığın bir ekonomik sistem gibi işlediğini ileri sürer. Cemal Süreya’nın da bir yazısına adını verecek (Cemal Süreya, “‘Tehlikeli Alakalar’” 228-29) ve kendini romanın erkek çapkınlarından Valmont’la karşılaştıracak kadar (Perinçek ve Duruel 374-75) iyi bildiği bu roman, mektup-roman türündedir. Anne Deneys’e göre, bu romanın çapkınları arasındaki ilişkiler şu şemaya uygunluk göstermektedir: “(1) Bir çapkın başka bir çapkının kadınını çalar, (2) onu kullanır veya tüketir, (3) geri verir [;] dolaşımda olan bu kadın ‘kâr bırakır’” (Deneys 60). Cemal Süreya şiirinde de çapkınlık sistemi, “evli kadınlar” üzerinde yoğunlaşır, ancak Laclos’nun romanındaki işleyiş yinelenmez. Cemal Süreya şiirinde kendini bir “çapkın” olarak tanımlayan anlatıcı, kadınları elde eder, ancak “devretmez”. Bunun yerine, onları “hatırlamak” söz konusudur. Bu hatırlama, onları bir “bütün” olarak hatırlama biçiminde dile getirilir. Bu bütünün içinde tek tek kadınların ayırıcı özellikleri yoktur; onlar yalnızca “evli kadınlar”dır.

Ramis Dara, *Üvercinka’*daki “Adam”, “Hamza Süiti”, “Gazel”; *Göçebe’*deki “Tabanca”; *Beni Öp Sonra Doğur Beni’*deki “Sayım” ve “Yeraltı” gibi şiirler ile dergilerde çıkan kimi şiirlerdeki “evli kadın” vurgularına dikkat çekmektedir (Dara 93-95). Evli kadınlar, “özgür aşk”a bağlı çapkınlar için hem hedef, hem de yerleşik ahlâkı temsil etmeleri nedeniyle birer fetih nesnesi olarak değerlendirilebilir. Werner Sombart’a göre “Özgür aşkın asla ve asla çekemediği şey, aşk yaşamına evlilik

kurumu elbisesinin giydirilmesi[dir]. Keza evrensel aşk güdüsü de, tıpkı rafine olmuş aşk hazzı kadar, yasaların belirlediği ölçülerle bağdaşmıyor: Aşk, doğası gereği gayri meşrudur ya da daha doğrusu, meşruluğa karşıdır" (Sombart 73). Sombart'ın bu düşüncelerinin Cemal Süreya tarafından da paylaşıldığını ileri sürmek mümkündür: "Aşk meşru bir şey olamaz. O da şiir gibi meşrulaşınca ölür" (Cemal Süreya, "Aşk Meşru Bir..." 108). Erotik yazının, Cinsel Yasa'nın evlilikle ilgili kabullerini yıkmaya yönelen "evlilik alerjisi", Cemal Süreya'nın şiirlerinde de belirmektedir. Yerleşik ahlâka yönelik bir "hücum" olarak anlaşılabilecek bu vurgular, Ramis Dara'ya göre, aynı zamanda, evliliği yücelten bir yön de taşırlar:

> Evli kadının, "dal"ındaki bir meyve ya da çiçeğe benzetilmesiyse iyice şaşırtıcı ve ilginç: Bir meyve ağacında beslenir, güzellenir; çiçek dalında açar, güzelleşirse; kadın da evlilikle, kocasının yanında sevilecek bir kıvama ulaşır, şiire bakarsak. Bu durumda ozan "eski bir uygarlığın dingin lâğımları" ya da "karıkocalığın dükkânı" dediği; Reich'ınsa "buyurgan öğretiyi üreten fabrika" olarak nitelediği ailenin karşısında değil, özellikle yanında olmuyor mu? (Dara 97-98)

Ancak bu yorumun, erotik yazının "tür özellikleri"ni gözardı ettiği ileri sürülebilir. Erotik yazının en tanınan ve Türkçede bir sıfata da dönüşmüş olan tiplerinden Don Juan örneği üzerinde duralım. İlk kez 1630'lu yıllarda İspanyol tiyatro yazarı Tirso de Molina'nın *Sevillalı Kadın Avcısı* adlı piyesinde ortaya çıkan Don Juan tipi (Altan 209), Michel Foucault'ya göre, "Batı'nın cinselliği yönetmek için" kurguladığı "evlilik hukuku ve isteklerin düzeni"ni yok eden bir tiptir (Foucault 45). Şiirlerinde aşk temasına genişçe yer veren şairlerden Dante'nin sevgilisi Beatrice ile Petrarca'nın sevgilisi Laura da evli kadınlardır (Paz, "Soylu Hanım ile..." 96). Cemal Süreya, "Kökü dışarda bir aşk / Dante ile Beatrice'inkine / Fena öykünüyor"

dizeleriyle aradaki "kan bağı"nı vurgular (Cemal Süreya, "Bu Bizimki" 189). Çapkınlığı odağa alan metinlerde de evli kadınlar, çapkının başlıca hedefi olarak ele alınırlar. Örneğin Brantôme'un *Evli Kadınlar, Dullar ve Genç Kızlar Üzerine, Aşkta Hangilerinin Daha Sıcak Olduğunu Anlamak İçin* adlı kitabında, evli kadınların kolay hedefler olduğu ileri sürülür: "Bir ateş ne kadar körüklenirse o kadar yakıcı olur. Evli kadınların durumu böyledir; kocasıyla birlikte çok ısınır ve koca karısında yaktığı ateşi nasıl söndüreceğini bilmediğinden kadın başkaların[dan] ödünç almak zorundadır" (Alexandrian, "Rönesans Erosu" 120).

Çapkınlık ekonomisinde öteki beden hemen her zaman "patron"un gölgesinde durur. Bunun da erotik yazının bir tür özelliği olarak anlaşılması gerekir. Bedenin bu ekonomi içinde iki biçimde konumlandırıldığı görülmektedir: "Kullanım değeri" ve "değişim değeri". Tom Bottomore'un editörlüğünü yaptığı *Marksist Düşünce Sözlüğü*'nde değişim ve kullanım değerleri şöyle tanımlanır:

> Marx, kullanım değerinin, metanın değişime girmesi ve dolayısıyla bir değişim değerine sahip olması için yeterli bir koşul olduğunu (hiç kimse yararlı bir ürünü yararsız bir ürünle değiştirmez), ancak metanın kullanım değerinin, metanın üretim koşullarının bir yansıması olan değişim değeriyle sistematik bir niceliksel ilişki içinde olmadığını vurgular. Marx, daha da ileri giderek, ekonomi politiğin esas konusunun üretimi ve değişim değeri hareketini yöneten yasalar ya da daha açık bir deyişle, metaların değişim değeri biçiminde ortaya çıkan bir özelliği olarak "değer"i yöneten yasalar olduğunu öne sürer. (Bottomore 368)

Reel ekonomide olduğu gibi çapkınlık ekonomisinde de kullanım değerine "nitelik" demek mümkündür. Eğer çapkın erkek ise, söz konusu edilen kadının

"kadınlık durumu" onun niteliğidir; dolayısıyla da "kadın olma" onun kullanım değeridir. Değişim değeri ise, burada da "nicelik"tir. Bu anlamda kadın, çapkınların ekonomisine bir "meta" olarak girdiğinde ya da dolaşıma sokulduğunda, nicelik boyutuyla ele alınır. Metaın değeri, çapkınlık ekonomisinin yasalarıyla belirlenecektir. Ancak bu, kadının verdiği hazla değişim değerini belirlediği, dolayısıyla hazzın bir nicelik olarak ölçülebilir olduğu anlamına gelmemektedir.

Anne Deneys'e göre, *Tehlikeli İlişkiler'*de "Çapkınlar arasında kadınlar, mallar ve sözcükler" el değiştirmektedir (Deneys 57). Deneys, *Tehlikeli İlişkiler'*de çapkınlık ekonomisinin, burjuva ticaret sisteminin küçük bir modeli gibi işlediğini belirtir. Çapkınlıkla kapitalist ekonomi arasında da alegorik ilişkiler kuran Deneys, Fordist üretim bandını, bu benzerliği vurgulamak için kullanmaktadır: "Çapkınların cinselliği, işbölümü modeline göre işler, aynı seri üretim bandında olduğu gibi" (59). Bu aşamada çapkınlar arasında oluşan rekabet de sınıflı toplum modeline bir örnek oluşturur. Ernest Mandel'e göre rekabet, kapitalist toplumların belirgin özelliklerindendir: "Değişim değerleri üretimi ve dolaşımına dayalı toplumlarda, bireyler arasındaki rekabet, üstünlüğünü ilan eder" (Mandel 54-55). Çapkınlık ekonomisinde de bu türden bir rekabet söz konusudur.

Cemal Süreya şiirinde anlatıcıların, kadınları biriyle paylaşmaları ya da başka çapkınlarla değiş tokuş etmeleri "bilgisi"ne rastlanmaz. Buna karşın, anlatıcıların çapkınlıklarını vurguladıkları ya da övdükleri şiirlerin sayısı oldukça kabarıktır. Bu tür şiirleri ikiye ayırmak mümkündür: Anlatıcının çapkınlıklarını bir kadına anlattığı şiirler ile anlatıcının çapkınlıklarını bir "çapkınlar topluluğu"na anlattığı şiirler. Birinci yönelime "Türkü" (Cemal Süreya 24) ve "Şu da Var" (28) şiirleri örnek olarak gösterilebilir. İkinci yönelime örnek olarak ise, "İngiliz" (20) ve "Hür Hamamlar Denizi" (32) şiirlerini göstermek mümkündür.

Cemal Süreya'nın "Türkü" adlı şiirinde anlatıcı, mavi boncuk dağıtıyor gibidir. "Hafta Sekiz"deki aşkta ısrar etmenin yerini, çapkının bir "şıpsevdi" oluşu ve bu durumun öteki bedenler gibi "yeni öteki beden"ce de, yani elde edilen yeni kadınca da kabulü almıştır. Öteki çiçeklerin "aralarında gül" olan yeni öteki beden, çapkının, çapkınlık etkinliğinin devam ettiğini biliyordur. Anlatıcı ona "zevk arayışı"nın sürdüğünü, ama kendisinin yerinin "müstesna" olduğunu duyurur:

Bir sürü çiçek ama saydırmaya kalkma
Ayrı ayrı kadınlardan koparılmış
Kadınlardan ya hem de bilsen nerelerinden
Kahin-klin kahin-klin
Ben ne kadar öbür çiçekleri denesem
Seninki gül oluyor aralarında ("Türkü" 24)

Bu söyleme "Bun" şiirindeki "Ablasını her saat meryemsiyorum / Çünkü her kadını meryemsiyorum" dizelerinde de rastlanır (37). "Sen el kadar bir kadınsındır / Sabahlara kadar beyaz ve kirpikli" dizeleriyle başlayan "Balzamin" şiirinde de bu söylem yinelenir (40). Çünkü bu şiirdeki, "Besbelli arandığından haberli" dizesi, talibi çok olan birini işaret etmektedir. Ben-anlatıcı erkektir ve sevgili, bu dizeyle çapkınlık söylemi içine çekilir veya "ikna edilir". Bu şiirde rekabet ve bunun sonucunda galip gelme de söz konusudur. Çünkü bu kadar talibi olan biri, yalnızca anlatıcıyla bir aşk ilişkisine girmiştir.

Üvercinka'nın ikinci basımına alınan ve bu bölüm için verilebilecek en son örnek "Gazel" şiiridir. Bu şiirin öteki şiirlerden, alegoriye daha çok yaslanmasıyla ayrıldığı ileri sürülebilir. Çapkının bu şiirdeki hedefi, evli bir kadındır:

Sen ne iydin güzeldiysen de çirkindiysen de
Kocan ne iydi sonra Niyde ilinden gökyüzleri

[...]

Sonra bulunmaz hint kumaşı lafbilirliğindi

Beni yüzyıllık kümesine dadandıran tilki

[...]

Ama ben nice göz nice deniz nice gazel

Lerimle gördüm lerimle bildim lerimle becerdim o işi (42)

Cemal Süreya şiirinde, *Tehlikeli İlişkiler*'deki gibi baştan çıkarma, elde etme, sahip olma süreçleri yaşanmaz. Aksine, Cemal Süreya'nın şiirindeki anlatıcıların kadınları "hazır ve nâzır"dır. Onlara gider ve onların bedenini yazınsallaştırır. Evli kadınlarla girilen ilişkilerde ise "kaçamak", anlatıcının değil, evli kadınındır. Bu noktada araçlaşanın evli kadın değil, anlatıcı olduğu ileri sürülebilir. O halde burada özne oluş'un yanında, nesne oluş'tan da söz edilmelidir. Dolayısıyla, Cemal Süreya'nın konuyla ilgili şiirlerindeki kadınlar da "çapkın" olarak tanımlanabilir.

Tehlikeli İlişkiler'in Valmont'u, baştan çıkarmayı bir tür "iş" edinmiştir. Onda çapkınlık, uzun süren, tadı çıkarılan bir oyuna, kadını ona mahkûm kılan bir "şiddet"e göre biçimlenmiştir. En sonunda Valmont, elde ettiği kadınların cinsel ve toplumsal kimliklerini mahveden bir finale ulaşır. Madame de Tourvel, Valmont'un duygusal şiddetine "teslim" olunca terk edilir ve küçük düşürülür. Cemal Süreya şiirinde ise, böyle bir durum söz konusu değildir. Anlatıcılar, "Kolay Meryem"in, "usulcacık Meryem"in bedenine "kolayca" sahip olurlar ("İngiliz" 20). Dolayısıyla onun şiirindeki çapkınların değişken sermayeleri de değişmez sermayeye sahip biçimde gösterilirler. Onlar da güç sahibidirler ve anlatıcı tarafından "eşite yakın" bir noktada konumlandırılırlar.

Bu belirlemelerden sonra akla şu soru geliyor: Çapkınlık ekonomisi içinde cinsel etkinlik nasıl tanımlanacaktır? Başka bir deyişle, çapkınlık ekonomisi içinde

cinsel etkinliğin ekonomik değer olarak anlamı ve adı nedir? Jean Baudrillard'a göre, bu ekonomide cinsellik, "iktisadî bir artık" olarak görülmelidir (Baudrillard, "Yüzeysel Uçurumlar" 125). Bu aşamada arzu, "aşk eğilimi", adanma gibi aşka ilişkin öğeler "mekanik bayağılık ve tensel fizik" olarak değerlendirilir (126).

*Baştan Çıkarıcının Günlüğü'*ndeki Johannes (144), *Tehlikeli İlişkiler'*deki "Valmont [...] ya da Sade gibi Don Juan mirasçıları" (Burney, "Aşkın Tarihi Konusunda..." 12) ve yine *Tehlikeli İlişkiler'*deki Markiz de Merteuil'nin çapkınlıklarının "zalimane" olduğu ileri sürülebilir. Cemal Süreya da Don Juan, Casanova ve Valmont'u karşılaştırdığı günlüğünde benzer belirlemeler yapmaktadır:

> Don Juan baştan çıkarır.
>
> *Tehlikeli Alakalar*'daki Valmont odur. Güç kadına yönelir. Namus, erdem taslayan kadına.
>
> Casanova güç kadına yaklaşmak istemez. Kopma, ayrılma istemez.
>
> Don Juan ister, kendisi bozuşur [...] Casanova'da ise hep kadın ayrılır.
>
> Kadın bilir onun güvenilmezliğini. İki günlük sevgili, cömert, sevecen.
>
> Evlenme teklifi yapar, ama kadın bilir ki, onunla evlilik sağlam değil.
>
> Kin bırakmaz, öfke bırakmaz ardında. Don Juan'ın sevgilileriyse onu "yıkıntı" içinde, öfkeyle anarlar.
>
> Casanova eski sevgilisiyle yeniden buluşabilir, onlara yeni bir aşk ya da evlenme için maddi olanak da sağlayabilir. (Perinçek ve Duruel 374-75)

Cemal Süreya şiirindeki çapkınların, elde ettikleri öteki bedenleri küçük düşürmeye yönelik bir tavırları söz konusu değildir. Onlar da Casanova gibi öteki bedenlerle diyaloğu sürdürürler. Örneğin, "Şiir" (Cemal Süreya, "Şiir" 14) ve "Hür Hamamlar Denizi"nde (32) cinsel eş olarak görünen Güzin, "Terazi Türküsü"nde

dostlardan biri olarak gösterilir (52). Cemal Süreya şiirinde öteki bedenlerin *Tehlikeli İlişkiler*'le karşılaştırıldığında tamamen yok edilmemesi ya da burjuva ticaret sistemi veya kapitalist ekonominin tüketim mantığıyla "harcanmamasının" nedenini, anlatıcıların kendilerini aynı zamanda "rejim muhalifi" olarak konumlandırmalarında aramak gerekir. Bu yönelim en açık biçimde, çapkınlık söyleminin en çok vurgulandığı şiirlerden biri olan "İngiliz"de belirir:

Çünkü ne zaman ağzından öpecek olsam
Hele bu onun kendi ağzıysa
Kocaman bir gül yer alıyor arkamızda
Zulma karşı (20)

C. "Çapkınlar Topluluğu"na "Anlatılan" Şiirler

Cemal Süreya'nın hemen her kitabında "evli kadınlar" vurgusu ya çapkınlığı evliliğe yeğlemek, ya çapkınlığı övmek ya da çapkınlığı hatırlamak için vardır. Bu ve benzeri şiirlerde bir "çapkınlık görüntüsü" verilmektedir. Cemal Süreya'nın 1958 yılında yayımlanan ilk kitabı olan *Üvercinka'*da "çapkınlık görüntüsü" oldukça belirgindir. Bu şiirlerde çapkın, maceralarını bir çapkınlar topluluğuna anlatılıyor gibidir:

İstanbullar geminin altında
Kadınları sorarsan onlar da öyle
Şişeler de geminin altında, Güzin de
Allahtan beni kimsecikler görmüyor
Canımın istediğini yapıyorum

Çırılçıplak sularda yıkanıyorum, utanıyorum

Güzin utanmak istiyor ama nerde

Nasıl utanacak bu boş şehirde

Güzin utanmak gerektiğini ileri sürüyor

Boyuna ileri sürüyor, gözleri mavi

Güzinciğim ufak bir kadın bir öpüşlük canı var

Hakkın var diyorum utanıyorum

Ama İstanbullar kadınlar deniz yıldızları

Hepsi hepsi geminin altında ("Şiir" 14, Bu şiire *Üvercinka*'nın birinci basımında yer verilmemiştir.)

"Kadınları sorarsan onlar da öyle" dizesiyle anlatıcı, olan biteni birilerine "hikâye" etmektedir. Anlatıcı, kadınların nerede olduklarını soran birilerine, yerlerini "onlar da geminin altında" diyerek gösterecek kadar bilen biridir. "Şiir"de öne çıkan başka bir özellik de, Cemal Süreya'nın daha pek çok şiirinde açığa çıkan "mantığı" göstermesi bakımından önemlidir. Bu şiirdeki anlatıcıya göre, kadının utanması için başkalarının da olması gerekmektedir. Bu boş şehirde kadın utanamaz; ancak bir erkek olan çapkın, başkasına gerek duymadan utanabilmektedir. Benzer bir gözlemi "Önceleyin" (13) şiiri için de yapmak mümkündür: "Sen çıkardın utancını duvara astın". Bu noktada kadının bedeni ve (utanma zihinsel bir etkinlik olduğuna göre) varlığı gözardı edilmektedir düşüncesi ileri sürülebilir. Ancak utanma, aynı zamanda cinsel etkinliğe de gönderme yapmaktadır. Hulki Aktunç, "utanma" sözcüğü ve duygusunun cinsel organlarla ilişkisini şöyle açıklar: "Eskiler cinsel organın bulunduğu bölgeye 'ut yeri' derler. Utanç da aynı sözcükten türemiştir. Cinsellik = ut yeri = utanç!" (Aktunç 129). Şiirdeki "utanç"ın cinselliğe işaret eden bu ikinci

katmanının da, “Önceleyin” şiiriyle ilişkisini kurmak mümkündür. Zira, “Önceleyin” şiirinde de kadının utancı “duvara asılır” ve görünen ya da görülmesi gereken bir zemine yerleştirilir. Kadındaki “ut yerinin”, “vulva”nın “kendi kendine yetmemesi”, “Üçgenler” şiirinde daha doğrudan anlatılır: “Kendi kendine yetmeyen zavallı bir üçgen” (“Üçgenler” 22).

Özdemir İnce, “Şiir”deki erotik vurgulara saçma, mizah ve “dikey okunurluk” düzlemlerinden de bakılabileceğini göstermektedir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, erotik temalı şiirlerde sevişme anlatılırken, sıra cinsel birleşmeye geldiğinde, anlatıcı ya ironi yaparak ya da konuyu saptırarak anlatımı keser. İnce’ye göre, bu durum, Cemal Süreya şiirinin “yazılı olmayan düzlemine” göndermeler yapmaktadır ve onun şiiri, gücünü bu “yazılmamış olan”dan almaktadır:

> ‘Utanmak’ eylemi çok uzak bir olasılığa bağlanıyor. Sanki saçmanın sınırlarında dolaşan bir bağlantısızlık, bir kopukluk. Kara mizah. “Boş şehir”, dilsel olarak değil ama anlamsal olarak olumsuzluğu, olumsuzlamayı içeriyor [...] Boş’un yarattığı olumsuzlama şiiri yatay düzlemden (yani dizenin yapısında), dikey yapıya (yani şiirin yazılı olmayan düzlemine) yönlendirerek anlam katmanlarını kuruyor. (İnce 19)

“Şiir”de anlatıcının Güzin’i “gözetlediği” de ileri sürülebilir. Zira Güzin’le bir “temas”ın varlığından çok “Hakkın var diyorum utanıyorum” dizesinden anlaşıldığı kadarıyla, bir “konuşma”dan söz edilebilir. Şiir böyle yorumlanırsa, bir cinsel ilişkiden değil, sözcüğün temel anlamıyla “utanma”dan söz etmek gerekecektir. Mary Warnock, Jean-Paul Sartre üzerine yaptığı incelemede, onun “utanma” ve “öteki” arasında kurduğu ilişkiye dikkati çeker. Buna göre, utanmak, “öteki”yi de gereksinir: “Çünkü, utanma duymak için, [insanın] kendisinden başka birisinin farkında olması

zorunludur" (Warnock 65). Bu noktada "Şiir"deki çapkının, amacına ulaşamadığı, öteki bedeni seyrederken, onu erotik düzlemde "kurguladığı" anlaşılacaktır. 1953 yılında yayımlanan "Şiir"deki bu kurgunun 1984 yılında yayımlanan *Uçurumda Açan* kitabındaki "Üzerinden Sevişmek"te de yinelendiği gözlemlenir. "Üzerinden Sevişmek"te de bir temas söz konusu değildir. Buna karşın, anlatıcı ile öteki beden arasında erotik bir ilişki kurgulanır. Bu şiirde, öteki bedenin bütün hareketlerinin anlatıcı için erotik anlamları vardır. Burada bütün ilişki, "görme" üzerine kurulmuştur:

Başkaları da var masada
İleri geri konuşuluyor

Ötedesin o adamın duldasında
Gözkapaklarına bürünmüş adam
[...]
Onunla gelmişsin buraya
Yüzün yandan ve uzaklarda
[...]
Ama yalnız ikimizin sözcükleri
Sarmaşdolaş

Üzerinden sevişmek, kadınım,
Sigaranın, Asya'nın, omuzların,

Üzerinden aile fotoğraflarının
Eller nasıl duygandır nasıl yalın (151)

Deneys'e göre, *Tehlikeli İlişkiler'*de "ticaret ekonomisi olarak çapkınlık, doyuma ulaşmaya değil, zorluğa dayanma ve kendini yoksun bırakma etiğine bağlı bir sistem olarak uyarlanmıştır" (Deneys 67). Ancak, Cemal Süreya şiirinde bu türden bir kendini yoksun bırakmaya ya da "geçici sofuluk"a, "Şiir" (Cemal Süreya 23) ve "Üzerinden Sevişmek" (151) şiirleri dışında rastlanmaz. *Tehlikeli İlişkiler'*deki Valmont, Madame de Tourvel'i elde etmek için alışık olduğu "sefih hayat"tan uzak durmayı başarır. Ona artık değiştiğini, onun sofuluğundan etkilenip iyi bir Hıristiyan olmaya karar verdiğini söyler. Böylelikle "ünlü ve güzel sofu"yu elde edecektir. Cemal Süreya'nın "İngiliz" şiirindeki anlatıcı ise, tam tersine, kolay olanın peşindedir:

> Ben soluğu Meryem'in sokağında alıyorum
> Meryem'in diyorsam, Kolay Meryem'in, usulcacık Meryem'in
> Karanlık bastırmış üstümüzü külliyetli miktarda
> Alçak sesle konuşuyoruz korkudan değil
> [...]
> Ayakta duran kadınlar olur ya
> Meryem bunlardan
> Üç türlü ayakta duruşu var
> Birini yalnız bana kullanıyor
>
> — Güzel mi bari
> — Hem de nasıl ("İngiliz 20)

Meryem'in "sıfat"ı olarak belirlenen "Kolay"dan, Cemal Süreya şiirindeki anlatıcılar, özellikle de "ben-anlatıcıların" çapkınlıktan kolay olanı yeğlemeyi anladıkları gözlenmektedir. Ayrıca bu şiirde, *Tehlikeli İlişkiler* gibi çapkınlığı

odağına alan pek çok metinde bulunmayan bir özelliğe rastlanır: Bütün çapkınların "yakından" bildikleri Meryem, kendini anlatıcıya en iyi şekilde "kullandırtmaktadır". Buradaki övünmenin, klasik çapkın sisteminin dışında kaldığı ileri sürülebilir. Çünkü elde etme için pek bir çaba sarfetmesi gerekmeyen çapkına, Kolay Meryem, "kullandığı" üç şeyden birini, yalnızca ona vermiştir. Şiirde, çapkınlar topluluğundan birinin sesi duyulur. Sorar: "Güzel mi bari?". Anlatıcı, soruyu soranın elde edemediğini ve elde edemeyeceğini över: "Hem de nasıl".

Çapkınlar topluluğuna anlatılan şiirlerde gündelik dil kadar ironi de öne çıkar. Nitekim çapkınlar topluluğuna anlatılan ironik "Dalga" şiiri şu kıta ile bitmektedir:

İki gemiciynen Van Gogh'dan aşırılmış
Bir kadının yüzü kaçıyordu yetişemedim
Ben ömrümde aşk nedir bilmedim
Süheyla'yı saymazsak ha ha ha. (18)

Cemal Süreya şiirinde ironi, bazen gerçekliğin ya da gerçeklik kaygısının yerini alacak kadar öne çıkan, "olur olmaz yerde" okuru yadırgatan bir özelliğe sahiptir. "Dalga" şiirinde, çapkınlık meydanında "nam salma" ironik biçimde ve "tecahül-i ârif" (bilmezlikten gelme) sanatı kullanılarak ifade edilir. Nükte, asıl söyleneni başka bir biçimde ifade etmek için kullanılmıştır. Cemal Süreya şiirinde nükte, tecahül-i ârif ve ironi, erotik temalı olanlardan toplumsal temalı olanlara kadar hemen her şiirde bir yere yerleştirilir. Hatta, onun şiirinde erotizmden çok ironinin ön planda olduğunu ileri sürenler vardır: "Örneğin Cemal Süreya'da şiir, ironidir. Başat düzey, ironidir Cemal'in şiirinde. Tipik olduğu için Cemal Süreya'yı örnek gösteriyorum. Bak, örneğin Cemal'in şiirinde bütün düzeyler ve katmanlar, ironinin içinden verilirler" (Yavuz, "Hilmi Yavuz İle...").

İroninin çapkınlık övünüsüyle birlikte kullanıldığı şiirlerden birisi de "Elma"dır. Bu şiirde öteki bedenin "cömertliği"nden söz edilmektedir. Öteki beden, değişim değeriyle ele alınmaz. Bunun yerine o, cinselliğini "bağışlayan" biri gibidir:

> Bir yandan elma yiyorsun kırmızı
> Bir yandan sevgilerini sebil ediyorsun sıcak
> [...]
> Ben de çıplağım ama elma yemiyorum
> Benim öyle elmalara karnım tok
> Ben öyle elmaları çok gördüm ohooo
> [...]
> Bir yanda esaslı kederler içinde gençliğimiz
> Bir yanda Sirkeci'nin tiren dolu kadınları
> Âdettir sadece ağızlarını öptürürler
> Ayaküstü işlerini görmek yerine (Cemal Süreya, "Elma" 25)

Mehmet Kaplan'ın dikkat çektiği gibi (Kaplan 235), Cemal Süreya şiirindeki konuşma diline yakınlığa ve gündelik deyimlerin kullanılışına bu şiirde de rastlanır. "Elma"ya yapılan vurgu, sanatta elmanın cinsel bir simge olarak kullanılagelmesini akla getirmektedir. "Bir yarısı kırmızı bir yarısı yine kırmızı" ve "Bir yandan elma yiyorsun kırmızı" (Cemal Süreya, "Elma" 25) dizelerinde geçen "kırmızı" da bu çerçevede değerlendirilebilir: "Sanatçılar özellikle kırmızı rengi devingenlik, cinsel tutkular, fırtınalı atmosferler" için yeğlemişlerdir (Beykal 29). Öte yandan Laurent Mignon'a göre, "Elma"da anlatıcı soyunmuştur ve duvardaki çıplak kadın resmine bakarak "konuşur":

> İlk önce bir resme, bir sanat eserine, cinsel bir tema olarak bakan anlatıcı, şiirin sonunda kadınlara da öyle baktığını açıklar. Sadece

> ağızlarını öptürmek ile suçlanan kadınlar onun için sadece cinsel arzularını giderme yoludur. Burada bir aşk arayışından söz edilemez. Buradaki arzu cinseldir, çıplak bir kadın resmine veya isimsiz bir kadına yönelik olabilir. (Mignon, "Aşkın Ötesinde" 122)

Ancak "Elma", "Şimdi sen çırılçıplak elma yiyorsun" dizesi ile başlamaktadır. Buradaki "sen"de, anlatıcının kendine dönük bir tanımlaması söz konusu değildir. Dolayısıyla çırılçıplak elma yiyen, ikinci tekil kişidir, yani anlatıcı değildir. Mignon'nun bilinç-akışı tekniğiyle yazıldığını belirttiği "Elma"da, tekniğin gereği olarak pek çok bağımsız düşünce, imge ve mecaz şiire sokulmuşsa da, anlatım "sen" düzleminde sürer. Bu şiirde anlatıcı bir çapkın olarak konumlanmıştır. Mignon'nun bu görüşleri için örneklediği şiirin son dizeleri, Cemal Süreya şiirindeki çapkınlık söylemi içinde ele alınabilir. Çünkü bu şiirin çapkınlar topluluğuyla asıl ilişkisi, son üç dizede açığa çıkar. "Elma" gibi "Süveyş" (30) şiirinde de, öteki bedenle "konuşan" anlatıcı, şiiri "başkalarının da duyabileceği" bir "sesle" bitirmektedir. "Elma"da Sirkeci'nin kadınlarının, yalnız kendisinin bildiği özelliğinden söz eden anlatıcı, bunu, yalnızca ağızlarını öptürmeleri ve "işlerini ayaküstü görmeleri" biçiminde ifade eder.

"Süveyş" şiirinde çapkın, Ortadoğu'nun kadınlarını anlattıktan sonra sözü Meryem'e getirir: "Meryem Meryem benimle bir daha öyle konuşma Meryem" (30). "Süveyş" de "Elma" gibi, öteki bedene değil, başkalarına seslenmeyle sona erer: "Biz seviştik Süveyş kanalı kapalıydı / Ellerimizin balıkları bütün kanallarda". "Dalga" şiirinde de "görünen" Süheyla, "Üçgenler" şiirinde bu kez "üçgeniyle"[2] görünür. "Üçgenler" şiirinin birinci ve üçüncü parçasında "üçgen", "Ali"nin ve "kimbilir

[2] Cemal Süreya'nın 1960 yılında *Papirüs* dergisinde yayımlanan "555 K" adlı şiirinde ise "üçgen", "sömürü düzeni"ni işaret eder: "Hırsızlar, yüzde oncular, kumar erleri / Cebren ve hile ile haklarımızı alan / Zulmu ve alçaklığı yöneten murdar üçgen" (289).

kimin" üçgenleridir. Ancak şiirin aşağıya alınan ortadaki parçasının, kadının "ut yerini" işaret ettiği açıktır:

Bu da Süheyla'nınki işte aynı
Her yerde görülen herhangi bir üçgen
Bir kenarını yamuk çizmişler Üsküdar'a gidiyor
Bir kenarına istesek her akşam rastlayabiliriz
Bir kenarı da bir terzinin makasına komşu Allah versin
Kendi lafına bakarsanız bunu üşümemek için yapıyor
Sadece üşümemek için ne sandınız
Ne şundan
Ne bundan
Sadece üşümemek için bu kışta kıyamette
Kendi kendine yetmeyen zavallı bir üçgen (22)

*Beni Öp Sonra Doğur Beni'*deki "Yeraltı" şiiri, anlatıcının birinci tekil kişi olarak, bir başka deyişle ben-anlatıcı olarak çapkınlar topluluğuna anlattığı son şiirdir. Ancak bu kez çapkınlık bir tür anıya dönüşmüştür. Çapkınlar topluluğuna anlatılan bu şiir, çapkının, deyiş yerindeyse, "jübile"si gibidir. Şiirdeki anlatıcı bir şairdir ve Vladimir Mayakovski'nin "Genç şairlerin bitmemiş şiirleri yoktur" sözü üzerinde, kendi gençliğinde yazdığı şiirleri hatırlayarak, düşünür. Anlatım, çapkınlığı bir "değini" gibi geçer ve o yıllardan yitirilmiş bir dostu odağa alır:

İstanbul'daydım, kimi zaman da Ankara'da
Evli kadınlardan açılmıştı bahtım
Yani dalında sevmeye alışmıştım kadını;
Bir süre de tatlı çişi gelmeye başlamış
Öğrenci kızlar ardında sürttüm biraz, orda burda,

Bugün bu huylarımın çoğunu bıraktım

Tabii hepsini değil (125)

Çapkınlar topluluğuna anlatılan "Hür Hamamlar Denizi" şiirindeyse, anlatıcı "onlar"ı anlatır. Başka bir deyişle anlatıcı, "ben-anlatıcı" değil, "Tanrısal-anlatıcı"dır. Anlatıcı, kadını elde etmek için ısrarın yeterli olduğunu, "O güzel bacak sudan çıkacak" dizesiyle de, ısrarın mutlaka sonuç vereceğini duyurur. Çapkının elde etme stratejisinin "fallus-merkezci" bir strateji olduğu ileri sürülebilir. Jean Marie Goulemot'na göre, "toplumsal uzamda bir çapkının amacı 'her kadının içinde gizlenmiş bir fahişe olduğunu, suçlu ya da ihtiraslı, utangaç veya baştan çıkarıcı, ama hep orada olduğunu' kanıtlamaktır" (Deneys 75). Cemal Süreya'nın "Hür Hamamlar Denizi" adlı şiirinde kadın, tam da bu şekilde ele alınır. Ancak, erotik vurgularla kurulan öteki şiirlerin aksine, bu şiirde anlatıcı "kendi adına" konuşmaz. Bu şiirde bir "Tanrısal-anlatıcı" vardır. "Onlar"ın başından geçenleri, bir nüktedan tavrıyla ve, asıl önemlisi, çapkınlar topluluğundaki "acemilerin" bir şeyler öğrenmelerini istiyormuş havasında anlatır. Bu şiirde Süleyman'ın ısrarı Güzin'in içindeki "gizlenmiş fahişe"nin açığa çıkmasını "sağlar":

Kadın kısmı n'apar Güzin onu yapacak

Bacağını azıcık yukarı çekti

Süleyman yutar mı kaçın kurrası

Bu sefer biraz aşağıdan öptü

Hadi bakalım (Cemal Süreya, "Hür Hamamlar Denizi" 32).

Bu şiirde mekân olarak seçilen yer de önemlidir. Zira, Doğu erotologyasında hamam oldukça önemli bir yere sahiptir: "Peştemalden kurnaya, keseden göbektaşına, takunyadan peşkire kadar hamam dünyasına ait bir dizi aksesuar, temizlikten çok örtülü cinselliği çağrıştıran araçlara dönüşmüştür Doğu'da [....] Hamam, Doğulu için

herkesin memnu meyveden tatmaya aday olduğu kösnül bir şölendir öncelikle" (Ergüven, "Türk Hamamı" 139-40). "Hür Hamamlar Denizi"nde bu "şölen", erkeğin ısrarının zaferiyle sürer. Ancak zafer, şiirin finali ya da bağlandığı düşünce değildir. Süleyman, Güzin'i elde ettiği noktada bırakır ve saçmaya doğru ilerler:

Erkekler hamamında Süleyman
Az namussuz adam değilmiş hani
Kalkıp dosdoğru Eskişehir'e gitti
Geçirdiği gibi başına şapkasını
Enflasyon parasıyla otuz lira. (Cemal Süreya, "Hür Hamamlar Denizi" 32)

1990 yılında *Yeni Yaprak* dergisinde yayımlanan "Şarap" şiirinde anlatıcının kendini, öteki şiirlerden farklı olarak, kişilerin ve seslenmenin üzerinde konumlandırdığı gözlenmektedir. Bu şiirdeki çapkınlık sistemi, çapkınlar topluluğu kadar, dinleyen herkesin anladığı kadarını alabileceği bir söylemle kurulmuştur: "Saat on ikiden sonra, / Bütün içkiler, / Şaraptır" ("Şarap" 302). Bu şiirde "içkiler"in kadınları, "şarap"ın ise karanlıkta aynılaşan bedenleri gösterdiği ileri sürülebilir. benzer bir kullanıma Ovidius'in *Aşk Sanatı*'ında da rastlanmaktadır:

Kapılma ışıldakların altında gördüklerine:
Elbiredince içkiyle geceleyin yandığın gündür.
Bakmış doyasıya Tanrıçalara günün aydınlığında
Paris, sonra dönmüş: Sen ötekilerden
Çok güzelsin, demiş, ey Venüs.

Gizler, göstermez geceler bütün eksikleri.
Ondan bütün kadınlar güzeldir geceleri.
Bir deneyegör inciyi, güzel örülmüş

Bir dokumayı, bir gövdenin alımını

Gün ışığında anlarsın ancak. (Ovidius 27)

Tezin ikinci bölümünde üzerinde durulacağı gibi, Cemal Süreya şiirinde erotik etkinlik, hemen her zaman karanlıkla, geceyle ilişkilendirilmiştir. Karanlığın herkesi bir anlamda bedensizleştirmesinin, aynılaştırmasının da salt niceliği vurgulayan değişim değerini işaret ettiği ileri sürülebilir.

1965 yılında yayımlanan *Göçebe* kitabındaki "Rokoko" şiirinde "Bir kız vardı sarışın / Hisseli bir tiyatroda" (54) dizelerinde de bir çapkınlık görüntüsü söz konusudur. Burada "hisseli" sözcüğüyle bir "çok ortaklılık" imâ edilir. Aynı kitaptaki "Tabanca" şiirinde, "evli kadın" ve "cesaret" temaları işlense de, *Göçebe* kitabını, çapkınlık söyleminin ortadan kalktığı kitap olarak değerlendirmek gerekecektir. "Terazi Türküsü" şiirinde "dost" olan Elif, Güzin ve Necla (52), yeni bir cinsiyetler politikasına doğru gidişin de ipuçlarını verir. Tezin üçüncü bölümünde üzerinde duracağımız gibi, Cemal Süreya şiirinde çapkınlık söyleminin, *Göçebe'*den başlayarak yerini, adanma ve tekeşliliğe bıraktığı gözlenmektedir. Çapkınlık, başat konumunu yitirir ve bir tür "değini"ye dönüşür. Örneğin, 1973 yılında yayımlanan *Beni Öp Sonra Doğur Beni* kitabındaki "Yeraltı" şiirinde (125-27) çapkınlık, "anıların bir parçası" olarak konumlandırılır ve vurgulanmaz. 1988 yılında yayımlanan *Sıcak Nal* kitabında da çapkınlık yalnızca "Kadınlar uçtadırlar / Hele evli kadınlar" ("Dostluklar İçin Düzyazı" 215) biçiminde yazınsallaşır. Aynı yıl yayımlanan *Güz Bitiği*'nde ise, çapkınlığa hiçbir gönderme yapılmaz. Bu noktada, *Üvercinka'*da en sık işlenen tema olan çapkınlığın, yedi yıl sonra yayımlanan *Göçebe* kitabında pek az yer bulduğu, anıların bir parçası olarak ele alındığı, giderek bütünüyle geriye çekildiği ileri sürülebilir.

BÖLÜM II

CEMAL SÜREYA ŞİİRİNDE BEDEN İLGİSİ

Karşıt kavramlar olan “ruh” ya da “zihin” ile birlikte anılan “beden”, felsefede “Karşılıklı Etkileşimcilik” ve “Paralelizm” adlı öğretilerde iki farklı biçimde konumlandırılır. Birinci öğreti, “hem bedeni hem de zihni, birbirlerini etkileyen ve dolayısıyla birbirlerine nedensel biçimde bağlanmış iki ayrı tözsel varlık” olarak değerlendirir (Cevizci 66). İkinci öğretiye göre ise, iki töz “birbirlerine yalnızca eşlik et[mektedirler]”. Ancak aralarında karşılıklı bir “etkileşim ve nedensel bağ olduğ[u] öne sür[ül]mez” (66). Öte yandan, İslamiyetin “beden kavramı”nın bu noktada bir farklılık taşıdığı gözlenmektedir. İbn Arabî’ye göre, “Eğer duyusal hazların doruğunu oluşturan kösnüllük kendi dışında bir şeye gönderme yapmıyor, kendiyle sınırlı kalıyor ve kösnüllüğe ilahi sevgi eşlik etmiyorsa, duyusallık, ‘ruhsuz bir kalıp’ kalmaya mahkûmdur ve içine ruh üflenmemiş bir şekil, zaten güzellikten azadedir” (Sayın, “Batı’da ve Doğu’da... II” 210). Dolayısıyla İslamiyette bedenin kendinde bir anlamı ve ereği yoktur sonucuna varılabilir. Batı’da ise, Sokrates’tan beri beden hakkındaki algının değişegeldiği ileri sürülmektedir:

Bedenin ruhun mezarı olduğuna inanan Sokrat; bedeni mezar olmasına rağmen kişinin yücelmesini sağlayan ilahi bir merdiven olarak gören

> Eflatun; hem günahın kaynağı, ama aynı zamanda da kutsal ruhun tapınağı olarak kabul eden Ortaçağ Hıristiyan düşüncesi birtakım farklılıklara sahip olsalar da temelde ruhun bedene önceliği olduğu ortak fikrini paylaşırlar. (Şişman 1)

Haz ve cinselliği iktidar söylemi içinde çözümleyen Foucault'ya göre ise, haz ve iktidar, birbirlerine karşıt konumda değil, birbirlerini karşılıklı olarak besleyen ve kışkırtan mekanizmalarla bağlanmış biçimde düşünülmelidir (Foucault 55). Ona göre, "biyolojik üreme" ve "seks ilaçları" arasında cinselliği tıbbîleştiren 19. Yüzyıl Avrupa'sı, "cinsellik hakkında bir yöntem"e de ulaşmıştır (Peppis 563). Bu aşamada cinsel seçimler sınıflandırılmaya ve "sapkınlık" bilimin de konusu olmaya başlar. Foucault'ya göre, moderniteyle birlikte "ruh" hapsedilir ve beden, "biyolojik varoluşunun ötesinde, güç ilişkilerinin merkezinde [...] yer alır" (Işık 108).

Türk yazınında ise beden, üzerinde pek az düşünülmüş bir konu olmaya devam etmektedir. Ancak aşkın (dolayısıyla bedenin), Türk yazınının hemen her döneminde konu edildiği görülür (Mignon, "Giriş" 11). Örneğin, Divân şiirinde, özellikle Gazel ve mesnevilerde, aşkın ve erotik söylemin vurgulandığı gözlenmektedir. Mehmed'in *Işknâme* adlı mesnevisinde "[a]nlatılan aşkın amacı birleşmedir. Erkek kahraman olan Ferruh ile sevgilisi Huma'nın sevişmelerini dile getiren açık-saçık bölümlere sık rastlanır" (Ertop, "Mesnevilerde Sevişme Sahnelerine..." 93). Kimi gazellerde ise, aşkın cinsel yönünün daha uç anlatımla dile getirildiği görülür: "Bu arada daha serbest ve çapkınca anlatışa yönelenler sevgilinin vücudunun daha mahrem yerlerinden, gerdanından, göğsünden, pistan diye anılan göbeğinden vb. söz ederler. Sevgiliyle mahrem ilişkileri anlatan örneklerde sevgiliyi öpmekten, aynı zamanda bus etmekten, buse almak ya da vermekten söz edilir" ("Divân Şiirinde Özellikle..." 79).

Moderniteyle tanışmakla birlikte gelişmeye başlayan Tanzimat yazınında, kadın-erkek ilişkilerinin ibret ve ahlâk dersi vermek için konu edilmesine değinen Konur Ertop, bunun nedenlerini moderniteye bağlamakta yetersiz kalır ("Tanzimat, Kadın-Erkek..." 215-36). Bedeni, aklın taşıyıcısı olarak ele alan ve Foucault'nun belirlemesiyle "dil düzeyine indirge[yen]" (Bağlı 294) modernite, bedenden söz etmeyi "kışkırtır". Ancak artık dile getirilebildiği için, söyleme kışkırtılan beden, söylem alanında kendi kendini ve söylemi disipline edecektir (295). Bu noktada Atilla Özkırımlı daha dikkatlidir ve Tanzimat yazınının cinsellikle ilgili konularda Avrupa'da gelişen düşüncelerden etkilendiğini belirler (Özkırımlı 49).

Tanzimat'la birlikte modernizmle tanışan Osmanlı toplumunda, daha önce dolaşımda olan Bahnâme, Letâifname, Hammâmiye, Şehrengiz, Hezeliyat, Mütatafa, Tariz, Tehzil gibi metinlerin yanı sıra Ortaoyunu ve Karagöz'deki açık saçıklık da eleştirilmeye başlanır. Özellikle Namık Kemal gibi, yazının yenileşme hareketinin öznelerince bu metinler, "edep ve edebiyat dışı" sayılmaya başlanmışlardır (50). Çünkü modern söylem, bedeni "pasifleştirerek" kontrol altına almak istemektedir. Bu anlamda Batı'da, "cinselliğin tıbbîleşmesi" olarak ifade edilen olgunun Türk yazınına, "cinselliğin elitize edilmesi" biçiminde yansıdığı ileri sürülebilir. Bunun nedenleri arasında rejimin baskıları kadar, Foucault'nun "biyo-politik kontrol"ü diye kavramsallaştırdığı durumu (Işık 108) da saymak gerekecektir.

Mignon'a göre, Divân şiirinde söz konusu edilen ama cinsiyeti pek de belli olmayan beden, Recaizâde Mahmut Ekrem'in şiirlerinde belirginleşir: "Ekrem ile, kadının bedeni ve bedensel güzelliği şiirde önemli bir konu oldu ve böylece daha kösnül bir şiir arayışının tohumları atıldı" (Mignon, "Giriş" 17). Türk yazınında modern şairler, cinsel söylemi erotik olanın, lirik olanın alanına taşımışlardır. Bu

açıdan bakıldığında, Cemal Süreya'nın, şiirdeki erotik vurgunun öncülleri olarak iki modern şairin, Yahya Kemal ve Ahmet Hâşim'in adlarını vermesinin bağlamı anlaşılacaktır (Cemal Süreya, "Cemal Süreya İle" 49). Yahya Kemal için, "Divân şiirinin son şairi ise, ilk modern şair de sayılmalı" belirlemesini yapan Cemal Süreya (*Günler* 7), "XVI. yüzyıldan günümüze kadar [geçen süreçte] sevgilinin 'idée' durumundan kurtulup insanîleştiği" belirlemesini yapmaktadır (Hüseyin Ferhad 102). Yahya Kemal'in, "Sevgilinin insanîleştiği" noktada durduğu ileri sürülebilir. Mignon'a göre, Yahya Kemal'in şiirlerinde aşk, "gerçekçi" ve "seçkinci", Ahmet Hâşim'de ise, "hayalî"dir (Mignon, "Vuslattan Sonra" 32). Bununla birlikte Mignon, Yahya Kemal ile birlikte erotizm de "aşk ilişkisinin bir öğesi durumuna gel[ir]" (37) diyerek, onun şiirinin bu anlamda temsil ettiği yeri belirler. Konur Ertop ise, Yahya Kemal'in şiirinde erotizmin "dengeli biçimde kullanıldığını" ileri sürmektedir:

> Yahya Kemal Beyatlı'nın şiirinde geniş ölçüde bir erotizmle karşılaşılır. Ancak, sanatçının, şiir yapısında gözettiği bütünlük anlayışı bu öğeyi bir erek gibi gösterilmekten kurtarmış, ilk bakışta dikkati bile çekmeyen dengeli şiir gereçlerinden biri durumuna getirmiştir. Şairin eski Yunan sanatının kusursuz güzellik anlayışına bağlandığı ve "Yeni Yunancılık" adını verdiği bir akıma bağlı dönemindeki şiirlerinden biri pagan uygarlığın "omuzlarında testileri, başlarında gülden çelenkleriyle çıplak Sicilya kızları"nı canlandırır. (Ertop, "20. Yüzyıl Edebiyatında..." 24)

A. Cemal Süreya Şiirinde Kusursuz Bir Form Olarak Beden

Yahya Kemal'deki, "Nev-Yûnânî" kusursuzluk anlayışını Cemal Süreya'nın şiirinde de gözlemlemek mümkündür. Yunan sanatındaki kusursuzluk anlayışını, "gerilmeyen, sağlıklı bir et üzerinde usulca çekilen bir ten" diye tanımlayan Johann Joachim Winckelmann'a göre bu sanatın karakteristik özellikleri şöyle sıralanabilir:

> Bizim bedenlerimizin üstündeki gibi değil, tersine asla kırışmayan ve katlanmayan bir tendir bu... Gerçek güzelliğin formunda kesintili parçalar yoktur... Yunan sanatçılarının resimlerinde gerçek güzelliklerin çeneleri çukurlarla kesintiye uğramaz... Aradan yıllar geçtikten sonra orada olması gereken kırışıklıklar ima edilmez. (Sayın, "Batı'da ve Doğu'da..." 176).

Cemal Süreya da pek çok şiirinde beden, kusursuz bir form olarak ele alınır. Bu tür şiirlerde öteki beden erotik etkinlik içinde gösterilir. Böylesi bir etkinlikte beden, hemen her zaman "güzel" diye nitelenir. "Güzel"in bu kadar vurgulanması, güzelle arzu arasındaki ilişkiyi akla getirmektedir:

> Güzelliğin -ve özellikle kadın güzelliğinin- gizeminin kışkırttığı bütün araştırmalar, bütün önseziler ve varsayımlar ne olursa olsun bu güzellikle arzu arasındaki ilişki hiçbir zaman yadsınmaz; sadece güzellik arzuya yol açmaz, fakat arzu ve aşk güzelliğin yaratıcılarıdır ve aşk, arzu ettiği nesneyi daha da güzelleştiren aşığın ruhunda ve hatta sevilenin kişiliğinde gelişir. (Burney, "Aşkın İnsani Düzeyi" 33)

Cemal Süreya şiirinde "güzel" diye nitelenen bedenin güzelliği, pek çok kez yüzün küçüklüğüyle ilişkilendirilmiştir. "İyice inceltip ufak yüzlerini" (Cemal Süreya, "Eski Kadınlar" 284), "Bir kadının yüzü avucum kadar" ("Dalga" 18) gibi örneklerde de görüldüğü gibi, yüzün güzelliği küçüklüğüyle doğru orantılı biçimde değerlendirilir.

Bununsa, kusursuzluk arayışının bir yönü olarak Yunan sanatına bağlandığı, ancak Aristoteles'nun "güzel"inin ölçütlerine uygunluk göstermediği açıktır:

> "[G]üzel" ister bir canlı varlık, isterse belli parçalardan oluşmuş bir nesne olsun, sadece içine aldığı parçaların uygun düzenini göstermez. Aynı zamanda onun gelişigüzel olmayan bir büyüklüğü de vardır. Çünkü "güzel, düzene ve büyüklüğe dayanır". Bundan ötürü ne çok küçük bir şey güzel olabilir, çünkü kavrayışımız, algılanamayacak kadar küçük olanın sınırlarında dağılır, ne de çok büyük bir şey güzel olabilir. Zira o, bir kezde kavranamaz; bakanda birlik ve bütünlüğü sağlayamaz. (Aristoteles 27-28)

Cemal Süreya'nın pek çok şiirinde "güzel" diye nitelenen öteki bedenlerle karşılaşılır: "Karım daima güzel" (Cemal Süreya, "Hafta Sekiz" 279), "Sen o kadar güzelsin ki artık o kadar olur" ("Güzelleme" 16), "Güzelsin güzelliğin mutlak amenna" ("Şu da Var" 29), "Güzelsindir de oldukça, çocuksundur da" ("Balzamin" 40), "Dünyanın en güzel kadını bu oydu" ("Yazmam Daha Aşk..." 43) ve "Güzelsin sevgilim / Ama çok yakından" ("Yakın" 154) vd. Bedenin kusursuz bir form olarak tasarlandığı Cemal Süreya şiirinde, öteki beden, anlatıcıyla sevişmeden önce, sevişme sırasında ve sevişme sonrasında katmerli bir güzellik kazanır[1]. 1954'te yayımlanan "Güzelleme", sevişme sonrasını ve bu sırada "iyice güzelleşen" bedeni anlatır:

> Bak bunlar ellerin senin bunlar ayakların
> Bunlar o kadar güzel ki artık o kadar olur
> Bunlar da saçların işte akşamdan çözülü

[1] Gülten Akın'a göre, Cemal Süreya, "Kimi kez geniş kimi kez dar dolayımlı imgelerle anbean, bir sevişme sonrasını işlemiş[tir]" (Perinçek ve Duruel 347). Ancak, yukarıda belirtildiği gibi, Cemal Süreya şiirinde öteki beden sevişmenin öncesi, sevişme anı ve sonrasında katmerli bir

Bak bu sensin çocuğum enine boyuna

Bu da yatak olduğuna göre altımızdaki

Sabahlara kadar koynumda yatmışsın

Bak bende yalan yok vallahi billahi

Sen o kadar güzelsin ki artık o kadar olur

İşe bak sen gözlerin de burda

Gözlerinin ucu da burda yaşamaya alışık

İyi ki burda yoksa ben ne yapardım

Bak çocuğum kolların işte çıplak işte

Bak gizlisi saklısı kalmadı günümüzün

Gözlerin sabahın sekizinde bana açık

Ne günah işlediysek yarı yarıya

Sen asıl bunlara bak bunlar dudakların

Bunların konuşması olur öpülmesi olur

Seni usulca öpmüştüm ilk öptüğümde

Vapurdaydık vapur kıyıdan gidiyordu

Üç kulaç öteden İstanbul gidiyordu

Uzanmış seni usulca öpmüştüm

Hemen yanımızdan balıklar gidiyordu (16)

"Bak bu sensin çocuğum enine boyuna" dizesi, "enine boyuna" deyiminin "(düşünme, konuşma için) bütün ayrıntılara inerek, her yönüyle [...] eksiksizce" (Püsküllüoğlu 549) anlamıyla birlikte düşünüldüğünde, anlatıcının öteki bedeni

güzellik kazanır ve bu "aşamalar" yazınsallaşır. "Önceleyin" (Cemal Süreya 13) sevişme öncesini;

"eller", "saçlar", "gözler", "kollar" ve "dudaklar" olarak "bütünlediği" görülür. Ancak bedenin yalnızca bunlardan oluşmadığı açıktır. Erotik etkinlik sırasında bedenin parçalar halinde algılanması ya da anlatılmasına ve bunun erotik etkinliğin doğası gereği olduğuna ileride döneceğiz. Böylesi şiirlerde bedenin parçalar halinde algılanmasıyla, bedenin bütünlüğü bozulmuş olmaz. Çünkü, erotik etkinlikte dokunma duyusu devrededir (Kott 21). Oysa "Güzelleme", Yunan sanatının ilk dönemleriyle Divân şiirinin bedeni bir "bütün" olarak göremeyişine benzer bir beden algısı taşımasıyla Cemal Süreya'nın öteki şiirlerinden ayrılır. Bruno Snell, Antik Yunan sanatının erken dönemlerinde beden "bir birim ('unit') olarak tasavvur edil[memiştir]" der (Yavuz, "Divân Şiiri ve..." 116). Hilmi Yavuz'a göre, Divân şiirinde de aynı durum söz konusu edilebilir:

> Nedim'e (18. yüzyıl) gelinceye kadar Divân şiirinde 'gövde'nin (ya da 'beden'in) organik bir bütünlük olarak kavrandığına ilişkin herhangi bir kanıt yoktur. 'Vücut' konsepti ise zaten anatomik değil, tasavvufî bir kavramdır, -ve elbette 'gövde'yi birbiriyle fonksiyonel mânâda ilişkili organlar bütünü değil, tersine, birbirinden ayrı, bağımsız parçaların eklemlenmesi olarak tasvir etmiştir. Bir bütünlük değil, bir yığışımdır gövde... Kısaca, gövde saçlar, gözler, kaşlar, kirpikler, dudaklar, ağız, endâm (boy) gibi, birbirinden bağımsız parçalardan ibâret bir yığışıma indirgenmiştir - ve bu parçaların birbiriyle hiçbir organik ilişkisi yoktur! (115)

"Güzelleme"de, "sevişmede kullanılan" organlar, bedenin bütünü sayılmaktadır. Yavuz'un Divân şiirinden örnek olarak verdiği "bağımsız parçalar", "Güzelleme"de de vardır. Bu parçalara başka ve yeni bir parça eklenmiş değildir.

"San" (11) sevişme anını, "Güzelleme" (16) ise sevişme sonrasını yazınsallaştırır.

Bununla birlikte, Cemal Süreya'nın, sevişmenin anlatıldığı şiirlerinde beden, yine bazı organların vurgulanmasıyla dile getirilir, ancak burada artık bütünü "parçalama" değil, dokunma duyusuyla algılanan parçaları anlatma söz konusudur:

Kadın kendini gösterdi usulcana
Çekingenlikle koşulu beyaz usulcana
Gittiler gözleri aşka yaşamaya yangın
Gidip gelenler oldu gitti geldiler

Kadın saçlarını getirmedi uzakta tuttu
Umutsuzlukla dolu soyunuk uzakta
Düştüler karanlıkta aralık aralık
Düşüp ölenler oldu düştü öldüler

Kadın gözlerini koydu ortaya
Bir mavi bir gökyüzü aldı çevrelerini
Sevdiler sonsuz bir maviyle alıngan
Sevip yaşayanlar oldu sevdi yaşadılar (Cemal Süreya, "Şiir" 23)

"Gidip gelenler oldu gitti geldiler" dizesiyle, sevişmenin ritmine ve sevişmenin sürmesine işaret edilmektedir. Cinsel birleşmenin bittiği an, "gidip gelmenin" durduğu, kesildiği andır. "Gözler" ve "saçlar", bedenin parçaları olarak, bedenin cinsel birleşme sırasında varlıklarını hissettiren parçaları olarak düşünülmelidir. Bunun yanında, "Gittiler gözleri aşka yaşamaya yangın" dizesiyle "gözler", aşka ve yaşamaya tutkunluğu anlatılıyorsa, bedenin vurgulanan tek parçası kalacaktır ki, o da "saçlar"dır.

Sevişmeyi anlatan şiirlerde bedenin parçalanmadığına, aksine, bir bütün olarak ele alındığına ilişkin düşünceyi, sevişme mekânının "karanlık" olmasıyla birlikte ele aldığımızda daha açık sonuçlara varmak mümkün olacaktır. Cemal Süreya'nın sevişmeyi anlatan şiirlerinde "karanlık", hemen her zaman vurgulanır. "Şiir"de karanlık, "Düştüler karanlıkta aralık aralık" dizesiyle belirtilir. "İngiliz"deki "Karanlık bastırmış üstümüzü külliyetli miktarda" (20), "Hamza Süiti"ndeki "Başladı Afrikası uzun bir gece" ve "Geceler yukarda telcek-bulutcak" (28), "Aslan Heykelleri"ndeki "Karanlık maranlık ama iyi seçiliyor" ve "Ayık gecemizi dolduruyorlar bir uçtan bir uca"(31) ile "Yazmam Daha Aşk Şiiri"ndeki "Uzatmış ay aydın karanlığıma" (43) dizeleriyle örnekler çoğaltılabilir. Böylesi kullanımları erotik etkinliğin doğasına bağlamak mümkündür. Jan Kott'a göre, "karanlıkta beden parçalara ayrılır [ve] hepsi birbirinden bağımsız birer varlık olan çeşitli nesnelere bölünür" (Kott 21). Böylelikle, görme duyusu geri çekilir:

> Dokunma, sınırlı bir duyudur. Görme duyusunun tersine, bütün kişiyi kuşatmaz. Dokunma duyusu her zaman parça parçadır, ayrıştırır. Dokunma duyusuyla keşfedilmiş bir beden hiçbir zaman bir bütün oluşturmaz, bir arada yaşayan, birbirine dokunan, ama birleşmeyen parçalar toplamıdır [...] parçalar birbirleriyle ilişki içinde olmayı sürdürür, ama bir biçim ya da bir yapı oluşturmaz diyebiliriz. (21)

Sevişmeyi anlatan şiirlerden olan "Aslan Heykelleri"nde de, kusursuz beden ve karanlıkla karşılaşılır. Bu şiirde "eller", "gözler" ve "bacaklar" ile "boynun" sevişmeye katıldıkları ya da varlıklarını hissettirdikleri gözlenmektedir. Bütün bu parçalar, "karanlıkta" dokunma duyusuyla algılanır ve bu duyunun yardımıyla anlatılır:

> Çoğaltan ellerini seviyorum kaç kişi

Dokundukça dokundukça aslanlara

Parklarda yakışıklı aslan heykelleri

Birdenbire önümüze çıkıyorlar buysa çok güzel

Bizim bu aşkımızın aslan heykelleri

[...]

Olduran yıkan yeniden yapan gözlerini seviyorum kaç kişi

Bir senin gözlerin var zaten daha yok

Ya bu başını alıp gidiş boynundaki

Modigliani oğlu Modigliani

Az şey değil seninle olmak düşünüyorum da

İçimde bir sevinç dalgası dallanıyor kaç kişi

Bir geyik kendini çiziyor karanlığa sonra kayboluyor

Karanlık maranlık ama iyi seçiliyor

Bir uçtan bir uca bacaklarının aslan heykelleri

Onları ne denli sevdiğimin aslan heykelleri

Ayık gecemizi dolduruyorlar bir uçtan bir uca (Cemal Süreya, "Aslan Heykelleri" 31)

Jan Kott'a göre sevişme sırasında, "karanlı[k], bedeni parçalara ayırır" (Kott 21). Ancak burada "karanlık", metaforik anlamıyla kullanılmaktadır: "Erotizm karanlığa dalmak demektir, eylem güpegündüz gerçekleşse bile" (Kott 21). Bu noktada, Cemal Süreya'nın sevişmeyi anlatan şiirinlerde ortaya üç özelliğin çıktığı söylenebilir: 1. Bedenin, dokunma duyusuyla algılanan parçaları anlatılır; 2. bu beden kusursuzdur ve 3. bu bedenle "karanlıkta" sevişilir. Her üç özelliği de taşıyan şiirlere örnek olarak "Yazmam Daha Aşk Şiiri" gösterilebilir:

Oydu bir bakışta tanıdım onu[2]

Kuşlar bakımından uçarı

Çocuk tutumuyla beklenmedik

Uzatmış ay aydın karanlığıma

Nerden uzatmışsa tenha boynunu

Dünyanın en güzel kadını bu oydu

Saçlarını tararsa baştan başa rumeli

Otursa ama hiç oturmazdı ki

Kan kadını rüzgârdı atların

Hep andım ne yaşanır olduğunu

En çok neresi mi ağzıydı elbet

Bütün duyarlıklara ayarlı

Öpüşlerin türlüsünden elhamra

Sınırsız denizinde çarşafların

Bir gider bir gelirdi işlek ağzı[3]

Ah şimdi benim gözlerim

Bir ağlamaktır tutturmuş gidiyor

Bir kadın gömleği üstümde

Günün maviliği ondan

Gecenin horozu ondan (Cemal Süreya, "Yazmam Daha Aşk..." 43)

[2] Bu dize, Ahmet Muhip Dıranas'ın "Hatıra" adlı şiirinden metinlerarasılık bağlamında alınmıştır: "Oydu, ilk bakışta tanıdım onu" (Dıranas 20).

Yukarıda belirlenen "dokunma duyusuyla algılanan parçayı vurgulama" özelliğini "Nerden uzatmışsa tenha boynunu" dizesinde bulmak mümkündür. "Dünyanın en güzel kadını bu oydu" dizesi, ikinci özellik olan kusursuzluğa bağlanır. Son özellik olan karanlık ise, "Gecenin horozu ondan" dizesinde açığa çıkar. Cemal Süreya'nın diğer kitaplarında da, yukarıda sayılan üç özelliği taşıyan şiirlere rastlanır. *Göçebe* kitabındaki "Ülke" şiirine bakalım:

Karım olan karnını ve önlerini
Orospum olan yanlarını ve arkalarını
[....]
En gizli kelimeleri akıtırdı ağzıma
Şu karangu şu acayip şu asyalı aşkın
[....]
Geceyse ay hemen tazeler minareleri
[...]
N'olur ağzından başlayarak soyunmaya
Bir kez daha sür hayvanlarını üstüme üstüme
Çık gel bir kez daha yıkıntılardan
Çık gel bir kez daha beni bozguna uğrat (48-49)

"Ülke"de sayılan özelliklerden birincisi, "Karım olan karnını ve önlerini" dizesinde; ikinci özellik, "Şu karangu şu acayip şu asyalın aşkın" ("acayip" sözcüğünün olağan dışını ve benzersizliği de gösterdiği hatırlanırsa) dizesinde; üçüncü özellik ise, "Geceyse ay hemen tazeler minareleri" dizesinde açığa çıkar. Cemal Süreya'nın 1988 yılında yayımlanan son kitabı olan *Güz Bitiği*'ndeki "İçtim

[3] Cemal Süreya'nın "Bir gider bir gelirdi işlek ağzı" dizesi, Guillaume Apollinaire'in "Marizıbıll" şiirinin çevirisindeki "Bir gider bir gelirdi akşam vakti" (Apollinaire 98) dizesine, metinlerarasılık bağlamında göndermede bulunmaktadır.

O” şiirinde, karanlık ve bedenin dokunma duyusuyla algılanan parçaları söz konusu edilirken, “kusursuzluk”, “yıllanmışlık”la ifade edilir. Ancak bu şiirde erotik söylem, şiirin bütününe yayılmaz. Öteki bedenin cinselliğine yapılan vurgu, yaşamın başka gerçeklikleriyle birleşir:

İçtim o bin yıllanmış testiden, içtim, içtim,
Örtüler arasında yeryüzü beğenisiyle
Ayışığını paylaşırdı bacakları
Öptüm ayak parmaklarını, öptüm, öptüm, öptüm

Put’unu cezalandırıyor kır delisi
Oğlan iki ev ötede, Londra’dan gelmiş;
Yazsınlar felaketlerin hep çift geldiğini,
Garson acıması tutmuş içkievini. (250)

B. Cemal Süreya Şiirinde Bedenin Deformasyonu

Cemal Süreya şiirinde bedenin üç nedenle deforme edildiği gözlemlenir. Birinci neden, bir “estetik mesafe” koymanın gereğidir ve bununla bedenin belli parçaları vurgulanarak şiirsel etki güçlendirilir. İkinci neden, erotik etkinliğin doğasında yatar. Erotik etkinlik sırasında dokunma duyusuyla üç boyutlu bir görüntü elde edilemez. Görsel yakınlaşmada ise, bedenin boyutları değişir (Kott 21-22). Bu durum, bedenin belli parçalarının gerçek boyutlarından daha küçük ya da daha büyük bir biçimde betimlenmesine neden olur. Üçüncü neden ise, zaten

kusurlu olan bedenlerin bu gerçeklikleri ile betimlenmelerinde yatar. Son gruptaki bedenlerin "cinsel eş" olarak ele alınmadıklarını belirtmek gerekiyor.

Sevda Sözleri'nde, bedenin deforme edilişini "Üçgenler" şiiriyle başlatmak mümkündür. Bu şiirde Süheyla'nın "yamuk" çizilmiş üçgeni, deformasyona örnek gösterilebilir (Cemal Süreya, "Üçgenler" 22). "Aslan Heykelleri" şiirindeki "Ya bu başını alıp gidiş boynundaki / Modigliani oğlu Modigliani" (31) dizelerini çözümleyen Mehmet Kaplan, burada bir deformasyonun söz konusu olduğunu ileri sürmektedir: "[Y]ukarda geçen Modigliani adından da anlaşılabileceği üzere, şairin kadın vücudununun muhtelif kısımlarını 'déformation'a tâbi tutarak mübalâğalı bir şekilde tasvir etmesinde, modern resim ve heykelin de tesiri olduğu muhakkaktır" (Kaplan 240). Bu deformasyonla Cemal Süreya şiirinde kusursuz form anlayışından uzaklaşılmış mı olmaktadır? Zira, Yunan sanatında, bir kusursuzluk anlayışının hâkim olduğu, bedenin "durgun" ve "çukursuz" biçimde ele alındığı gözlemlenir:

> Winckelmann'a göre "resimde ve heykeltraşlıkda Yunan şaheserlerini mükemmel surette tavsif eden umumî karakter tavırlarda ve ifadelerde görülen asil bir sadelik ve sâkin bir büyüklükten ibarettir. Denizin yüzünde hareket ne kadar şiddetli olursa olsun derinlikleri daima sâkin kalır; aynile [Y]unan san'atında çehrelerin ifadesi, en şiddetli ihtiraslara rağmen büyük ve müsterih bir ruhu gösterir". (Lessing 21)

Gotthold-Ephraim Lessing, Antik Yunan'da, sanatın bu biçimde ele alınmasının "ahlâkî değil, bedîî" ilkelere dayandığını belirtmektedir (25). Cemal Süreya şiirinde bedenin belli parçalarının abartılmasının, erotik etkinliğin doğası gereği olduğunu yukarıda belirtmiştik. Ancak bazı şiirlerde abartı ya da deformasyon, birtakım politik-ideolojik göndermelere aracılık etmektedir. Antik Yunan'da Pauson ve Pyreikus gibi sanatçılara, estetik idealin dışına çıktıkları için

"Ryparographe" (Pislik Ressamı) deniyordu (25). Cemal Süreya şiirinde ise "pislik", "aşırılık" ya da "sapkınlık", burjuvaziye ve birtakım tarihsel kişiliklere atfedilir. Bununla bir tür politik tavır da alınmış olur. "Aslan Heykelleri"nin son bölümünde anlatım, öteki bedenden uzaklaşarak, burjuvazinin "bozulmuş ahlâkı"nı cinsel sapkınlık bağlamında göstermeye yönelir:

> En olmadık günde geldin tazeledin ortalığı
> Alıp kaldırdın bu kutsal ekmeği düştüğü yerden
> Bunlar hep iyi şeyler ya öte yanda
> Olsa yüreğim yanmayacak aslan heykelleri
> Ama yok aslan heykelleri var köpek
> Delikanlı bir köpeği var onunla yatıyor
> Adalet Hanım iki kişilik karyolasında
> Bozulmuş burjuva ahlakına örnek (Cemal Süreya, "Aslan Heykelleri" 31)

Bu şiirde zoofili imâsında bulunan "Delikanlı bir köpeği var onunla yatıyor" dizesini, Sarane Alexandriane'a ait bir kavram olan, "devrimci argo" (Alexandrian, "Hovardalığın Altın Çağı" 244) ile tanımlamak mümkündür. Bir sınıf, muhalefet hareketi ya da hizip adına söz alanların rakiplerini cinsel bayağılık, cinsel eksiklik ve sapkınlıkla suçlamaları yeni değildir. Özellikle Avrupa'da Reform sonrasında kızışan Katolik-Protestan mücadelesinde taraflar birbirlerini "sefih" olmakla suçlamışlardır. Bu tür metinler, genellikle her iki tarafın en dindar ve müminler tarafından en müstesna sayılan kişilerince kaleme alınmıştır (Alexandrian, "XVII. Yüzyılda Yasak..." 140).

Burjuvaziye yönelik eleştiri, üç kıtalı "Terazi Türküsü" şiirinde her kıtanın aynı ikilik ile bitirilmesinde de açığa çıkar. Şiirin yer aldığı sayfadaki "editör

notu"nda belirtildiğine göre, *Göçebe* kitabının birinci baskısında "Doldur doldur Allahı seversen / Anasını sat burjuvazinin" biçiminde yazılan dizeler, sonraki baskılarda şöyle değiştirilmiştir: "Doldur doldur Allahı seversen / Anası satılsın burjuvazinin" (Cemal Süreya, "Terazi Türküsü" 52). Benzer bir tutuma "Kurt" şiirindeki "Bakkal, tefeci, orospu" (121) dizesinde de rastlanır. Bununla anlatıcı, kapitalist ekonomiyi "özetlemiş" olur.

Bu noktada bedenin deforme edilme biçimi, onun "normalin dışına itilmesi" ya da anlatıcının politik duruşuna göre "yargılanması"yla açığa çıkmaktadır. Böylesi şiirlerde deformasyon, ahlâka yönelik bir eleştiriyi de içinde taşır. Bedenin kusursuz bir form olarak ele alındığı şiirlerde kutsanan beden, bu tür şiirlerde potansiyel bir ahlâksızlığı taşıyormuş gibi sunulur. Hatta, böylesi bir eleştiri taşıyan kimi şiirler ile kusursuz bedeni odağa alan şiirlerde yapılan şey hemen hemen aynıdır. Bu "çelişki"nin nedenini anlatıcının politik duruşunda aramak gerekecektir. Zira Cemal Süreya şiirinde anlatıcılar, politik yelpazenin solunda olduklarını sık sık duyururlar.

Cemal Süreya şiirinde, burjuvazi öncesi egemen sınıfların da ahlâkı eleştirilir: "Kent / Kibar ve fahişe sıfatlarla / Kus barsaklarında tembelleştirdiğin ilkeyi" ("Kişne Kirazını ve..." 83). Kentin "kibar" ve "fahişe" sözcükleriyle nitelenmesi ile, Antik Yunan ve Roma kentlerinde başlayan ve burjuva çağına kadar devam eden "kibar fahişelik" kurumuna, "kurtizan"lara (Sombart 76-85) gönderme yapılır. Burjuva çağında nitelik değiştiren "kurtizanlık", Cemal Süreya şiirinde, kentin eleştirisi gibi, egemen sınıfların da eleştirisine dönüşmüştür. Cemal Süreya'nın kitaplarına almadığı "555 K" şiirinde ise, "beyler", bu kez, cinsel göndermeleri olan bir "küfür"le "eleştirilir": "Kavat derbeyleri yüreksiz Bolu beyleri" (Cemal Süreya, "555 K" 289). Yine kitaplarına girmeyen "Mezartaşı Çiçekleri"nin altıncı kıtasında, bu kez "yönetici kesim"den bir kadına "cinsel sataşma"da bulunulur:

Kontenjan senatörü bir bayan vardı ya,

Fuzuli'nin cinsel eğitim görmediğini söylemiş;

Söyler miydi şairle çekilmiş olmasa tenhaya,

Demek üç yüzyıl önce Leylâ'dan daha işveliymiş. (292)

Bunun yanı sıra, bazı tarihsel kişiliklerin "sapkın" cinsel eğilimleri, yargı bildiren sözcüklere yer verilmeksizin işlenir: "Nasıl anımsamazsın Özdemiroğlu'nu, / Hani gün boyu içer içer de sonra / Uyurdu kolları bir gulamın boynunda" ("Yazgıcı Şiir" 193). Ancak, Osmanlı padişahlarından Abdülmecid ile Adolf Hitler ve Mussolini'nin cinselliklerinin vurgulandığı dizelerde, yargı da devreye girer:

Nasıl anımsamazsın Abdülmecid'i,

Gülhane hattının kırkyaprak gülü

Bir bezmde âlem yaparken öldü.

— Hoş, annesinin adı da

Bezmiâlem'di.

Nasıl anımsamazsın Adolf Hitler'i,

Neden hiç evlenmediğini soranlara

Karısının Almanya olduğunu söylerdi.

— Söylentiye göre alev alev

Yandı onun koynunda.

Nasıl anımsamazsın Mussolini'yi,

Garsoniyerinde mutlaka bulundururdu

Bir dua iskemlesi.

— Ama son duasında

Toprağa doğru açılmıştı elleri. (193)

Cemal Süreya'nın bir şiirinde de anlatıcı, kendine "cinsel sapkınlık" atfeder. "1994 Eliyle, Samanyolu'na" şiirinde, başka hiçbir şiirde rastlanmayan bir "sapkınlık imâsı" bulunmaktadır. Bu şiirde anlatıcı, dünyaya bir daha, ama bir kadın olarak gelirse eşcinsel olacağını, kadınları o derece sevdiğini söyler:

Yaşadım, Tanrım,
Yarım ve uluorta,
Bir dahaki hayatta,
Varsa öyle bir hayat,
Şiir yazar mıydım,
Bilmiyorum.

Ama kadınlar, Tanrım,
Öyle sevdim ki onları,
Gelecek sefer
Dünyaya
Kadın olarak gelirsem,
Eşcinsel olurum. (208)

Bunun dışındaki hiçbir şiirde anlatıcılar, kendileri hakkında cinsel anomali, cinsel şiddet veya uç cinsellik imâsında bulunmazlar. Dolayısıyla Ahmet Oktay'ın *Üvercinka* için 1957'de yaptığı belirlemenin, Cemal Süreya'nın yapıtını da nitelediğini ileri sürmek mümkündür:

> *Üvercinka* öz bakımından nerde duruyor acaba? İlkin Freud'dan hız alan, ama onun uç noktalarına ulaşmayan, normal karakterli bir seksüalizm göze çarpıyor. Modigliani boyunlu, işlek ağızlı kadınlar.

> Bir ruh ve vücut beraberliği. Gerçeküstücülerin itilmiş libido'sunun garip ve patolojik görüntüleri, simgeleri yok Cemal Süreya şiirinde. (Ahmet Oktay 39)

Cemal Süreya'nın "kusursuz beden" anlayışından uzaklaştığını, yazınsallaşan cinsel bedende ilk kez "kusur" da bulabildiğini görmek için, 1984 yılında yayımlanan *Uçurumda Açan* kitabındaki "Özür" şiirini beklemek gerekecektir. Bu şiir, cinsel eşin kusurlarını da gören ilk şiirdir. Bu şiirde kusurlar bedenden taşarak giysileri de niteler:

Sen akışkan ayna dertli böcek
Çamaşırımda besleyici leke

Alınyazımın tek okunaklı yeri
Bıçkın sevinç kunt öfke

Küçük dilini yutmuş kırmızı soğan
Yücegönüllü akasya

Havı çıkmış eteklik
Hafifçe karnı olan

Sen eli sürencil
Öyle bir laf varsa işte o

Dün için özür dilerim
Şimdi işten çıktın Beşiktaş'tasın

Kim istemez mutlu olmayı

Mutsuzluğa da var mısın? (Cemal Süreya, "Özür" 155)

1989 yılında *Milliyet Sanat* dergisinde yayımlanan "Bent Kapağı" şiirinde de "kusur"lar gösterilir. "Özür" gibi "Bent Kapağı"nda da, anlatıcının verdiği "hoşgörü pozu" dikkati çeker. Öteki beden aşağıda konumlandırılarak aşırılığı ve uyumsuzluğuyla birlikte kabul edilir. Bu noktada ironi yerine, öteki bedene yönelik "şakacı tavır" ileri çıkar:

Sen eteklerinden erdemler sarkan

Kırmızı başlıklı pis kız,

Dağ - taş derdinde bahçe toprağı,

Kulplu platin, paçalı tavuk,

Geldin değiştirdin bütün anılarımı. (293)

Ancak bedenin cinsel imkânlarıyla değil de, bir "kendinde varlık" olarak ele alındığı şiirlerde kusur, anlatımın da önüne geçer. Özellikle toplumsal-politik kimi tutumları odağa alan şiirlerde kusur, "ezilenlerin" bedenlerinde vurgulanarak bir tür simgeye dönüştürülür. Bu simgeleştirme, "sömürücü sınıfların" güzellik anlayışlarına karşı bir duruşu da ifade eder. Anlatıcı, "kusurluların" yanında durur; bu aşamada kusur, politik tutumun da bir tür koduna dönüşür. Bu tavrın en çarpıcı örneklerinden birini, "Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm" şiirinde bulmak mümkündür. Bu şiirde anlatıcının "öteki kadınlar"a yönelen söyleminde bir "şefkat tonu" söz konusudur:

Porsuk nehrinin geçtiği kadınlar

Hepsine yüzer kere rastladım en azdan

Umutsuz sevdalara tutulmak onlarda

Bozkıra doğru seyrele seyrele yaşamak onlarda

Verdi mi adama her şeylerini verirler

Ben gördüm ne gördümse kadınlarda

Porsuk nehrinin geçtiği

Kızılırmak parça parça olasın

Bir parça ekmek siyah, on kuruşluk kına kırmızı

Taş toprak arasında türküler arasında

Karanlıkta bir yanları örtük bir yanları üryan

Kocaman gözleriyle oy anam bu kadar dokunaklı

Kimler ürkütmüş acaba bu kadar kadını

Dicle kıyılarına tiren varınca

Büyük bir gökyüzü git allahım git

Genel olarak önce kaşları görünür

Sonra bütünsüz uykuları kaşla göz arasında

Yanaklarında çıban izi taşıyan kadınlar

Gül kurusu

Bir gün sizin de yolunuz düşer memlekete

Siz de görürsünüz bunları kadınlarda

Ödevleri yenilmek olan hep

Bıçakla kemik arasında

Susmakla ağlamak arasında

Yenilmek

Kadınlar (33)

1955 yılında yayımlanan bu şiirde kadınlar birer umutsuz âşık, fedakâr, her iyiliğin kaynağı, yoksul, zor koşullarda yaşayan, üryan (çıplak değil), dokunaklı, ürkek, ezilmiş, tedirgin ve yenik gibi ifadelerle nitelenirler. Anlatıcı, şiirin son bölümünde okura seslenir ve onun da bu kadınları gördüğünde kendisinin hissettiği şeyleri hissedeceğini belirtir. Kadın, bütün bir coğrafya parçasındaki yoksulluk ve sömürüyü yüzü ve yüreğinde taşıyordur. Ancak bu şiirdeki naif vurgu yerini, 1960'lı yıllarla birlikte kadını, devrimin ya da devrimcinin gerisinde lojistik denebilecek noktalarda konumlandırmaya bırakacaktır. 1960 yılında *Papirüs* dergisinde yayımlanan "555 K" adlı şiirde çalışan, devrim için çabalayan, "o güzel günleri" yakınlaştıranlar erkeklerdir: "Anamız çay demliyor ya güzel günlere / Sevgilimizse çiçekler koyuyor ya bardağa / Sabahları işimize gidiyoruz ya sessiz sedasız" ("555 K" 289).

C. Cemal Süreya Şiirinde Cinsel İmkânları Vurgulanmayan Bedenler

"Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm" örneğinde de görüldüğü gibi, *Sevda Sözleri*'nde bedenin cinsel imkânlarının vurgulanmadığı şiirlere de rastlanır. Üstelik bu şiirler, pek çok yazarca ileri sürüldüğü gibi, onun şiirinde bir değişime değil, bir bütünlüğe işaret ederler. Zira, bu şiirlerle erotik vurgulu şiirler, hatta priapik öğelere yer verilen şiirler iç içe ve yan yanadırlar. Cemal Süreya'nın yayımlanan ilk şiiri olan "Şarkısı-Beyaz"dan son kitabı olan *Güz Bitiği*'nin "16 Dize" adlı şiirine kadar süren bir söylemsel bütünlük söz konusudur. Cemal Süreya'nın *Üvercinka*'ya almadığı ve *Mülkiye* dergisinin Ocak 1953 tarihli sayısında çıkan "Şarkısı-Beyaz",

cinsel imkânları vurgulanmayan şiirlerin bir prototipi olduğu kadar, bu anlamda, son şiire kadarki eğilimi belirleyen bir örnek olarak da değerlendirilebilir:

Arada bir ağlamak için
Onu kocaman ellerimle sevdim
Ölüm daha saçlarına gelmemişti Şarkısı-beyaz
Saçlarını koynumda saklıyorum
Arada bir ağlamak için. (“Şarkısı-Beyaz” 277)

Mülkiye dergisinde yayımlanan ve Cemal Süreya’nın kitaplarına almadığı “Şiir”deki, “Başlar yeniden aramızda kadınlık, erkeklik, sevgililik / Sevdalanırız yeni baştan” (283) dizelerinde, bu kez doğrudan bir erotik göndermeye yer verilmez. “Eski Kadınlar”daki “şefkat tonu”, bu tür şiirlerin ortak özelliğini de içerir. Kadın, bir cinsel imkânı değil, kendi kadınlık durumunu taşıyor ve temsil ediyordur:

Baktık çıldırmak işten değil
Söndürüp attık cigaramızı
Bir adam düşündük camların arkasında
[...]
Kaptığımız gibi şapkamızı eski
O eski kadınları bilirsiniz
Keder basınca bilhassa hatırlanan
Sokaklarda yaşanmış ya da evde
Karanlığın ortalık yerinde beyaz
Ve sevgili olan enine boyuna
[...]
Baktık değişen bir şey yok ortalıkta
İki kişi bezik oynuyordu veya tavla

Birinin zavallı olduğunu gördük

O zavallı kadınları bilirsiniz

Sevildimi pekalâ sevilebilen

Geceyken yağmurluyken hava

İyice inceltip ufak yüzlerini

Birebir gelirler yağmura karanlığa

O eski kadınlar o zavallı (284)

Cemal Süreya'nın en sevilen şiirlerinden biri olan "Gül"de, başka şiirlerde erotik çağrışımlarıyla ele alınan "gül" sözcüğünün (örneğin, "Türkü" şiiri) böylesi bir çağrışımı yoktur. Burada bedenin "gösterilen parçalar"ı erotik bir vurgu taşımazlar. Öteki bedenin gözleri ve elleri, erotik iletiler verebilen parçalardan çok, duyguyu ileten parçalar olarak betimlenmişlerdir:

Gülün tam ortasında ağlıyorum

Her akşam sokak ortasında öldükçe

Önümü arkamı bilmiyorum

Azaldığını duyup duyup karanlıkta

Beni ayakta tutan gözlerinin

Ellerini alıyorum sabaha kadar seviyorum

Ellerin beyaz tekrar beyaz tekrar beyaz

Ellerinin bu kadar beyaz olmasından korkuyorum

İstasyonda tren oluyor biraz

Ben bazan istasyonu bulamayan bir adamım

Gülü alıyorum yüzüme sürüyorum

Her nasılsa sokağa düşmüş

Kolumu kanadımı kırıyorum

Bir kan oluyor bir kıyamet bir çalgı

Ve zurnanın ucunda yepyeni bir çingene (12)

"Gül"ün, Türk şiirinin tarihi içinde oldukça önemli bir yeri vardır. 1954'te yayımlanan "Gül", yeni şiirin de müjdecisi gibidir. Hilmi Yavuz, *Sokak* dergisinin 14 Ocak 1990 tarihli sayısında şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

> "Gül" şiirine gelinceye değin, her akşam sokak ortasında öldükçe gülün tam ortasında ağlayan birini daha görmemiştik hiçbirimiz. Trenlerin istasyonlarda biraz olduklarını da! Müthiş bir dil yeniliğiyle ve müthiş bir duyarlıkla, bir şair, hem de 24 yaşında bunları nasıl yazabilirdi? (Perinçek ve Duruel 95)

Mehmet Kaplan ise, bu şiiri "Üvercinka" şiiriyle karşılaştırmakta ve "Üvercinka"da "dünyanın merkezi" olarak görülen "işçi kızın" yerini "her nasılsa sokağa düşmüş" kadının aldığını belirtmektedir: "Şiirin konusunu yine bir kadın teşkil ediyor ve bu kadın her nasılsa sokağa düşmüştür. Şair onu sembollerin en güzeli olan 'gül' ve kuvvetli aşkıyla idealize ediyor ve yüceltiyor" (Kaplan 238). Yahya Kemal'in şiirinde üst sınıflardan olan sevgili (Mignon, "Vuslattan Sonra" 37), Cemal Süreya şiirinde sıradan bir insandır, hatta, "Üvercinka" şiirinde olduğu gibi "sınıfsız" ya da "sınıfsızlaştırılmış" bir insandır.

Göçebe'deki şiirlerde, aşkın cinsel yönünün *Üvercinka*'daki kadar vurgulanmadığı, bunun yerine hüzün, yalnızlık ve keder gibi temalara ağırlık verildiği görülmektedir. "Kars" şiirinde aşk, mutsuzluk ve ayrılığın da katıldıkları bir duygudur artık:

Anla ki her durakta

Yok sınırları aşkın

O iyi yüzlü Tanrı

Beklesin dursun bizi

Kurduğumuz rahat tuzakta (Cemal Süreya, "Kars" 51)

Beni Öp Sonra Doğur Beni'de yeniden erotik söyleme dönülür. Bununla birlikte, bedenin cinsel imkânlarının vurgulandığı şiirlerde, artık, "tekeşlilik" başattır. "İki Şey" şiiriyle birlikte de, "sistem olmaya yetecek" bir aşk düşüncesinin temellerinin atıldığı gözlenir:

kıkırdağını

uçarı, gergin tayların,

silmeye çalışma yavrum

bir bildiridir leke

günden ve bedenden

yüreğe ve kansere. (123)

Bu şiirde toplumcu gerçekçi şairlerin sıkça kullandıkları "bildiri", "gün" ve "yürek" sözcüklerine yer verilir. "İki Şey"deki "uçarı" ve "gergin taylar", "San" (11) ve "TK" (36) şiirlerinde cinsel çağrışımlarla ele alınan atlarla benzerlik taşımaz. "Tay", erginlemekte olanı, büyümekte olanı işaret eder. Erginleyen ve büyüyen şeyin, anlatıcının da yandaşı olduğunu duyurduğu muhalif hareket olduğu ileri sürülebilir.

Selim İleri'ye göre, "*Beni Öp Sonra Doğur Beni*'de bir şairin 1960'tan sonra ülkemizde iyice beliren kökten düzen değişikliği konusundaki düşüncelerini, tarihin bu anlamdaki gelişim çizgisini kavrayışını, bireyin, sınıfsal konumuna paralel olarak, kendini soyutlamaksızın toplumun bugünkü ortamıyla yüzleşmesini izl[emek]" mümkündür (Perinçek ve Duruel 242-43). Orhan Kahyaoğlu ise, *Beni Öp Sonra*

Doğur Beni için: “Şiir coğrafyasında saptadığımız genişleme, bu kitapta kolaylıkla yerini bulacaktır. Erotikasının kisvesi daha da genişleyecek ve tutkun ya da âşık olduğu alan tamamıyla bir Anadolu coğrafyası olacaktır” demektedir (246). Benzer belirlemeleri Cemal Süreya da yapar. Cemal Süreya’nın 1967’de yayımlanan bir yazısına göre, duygusal ve cinsel ilişkiler de “devrim süreci” ekseninde yeniden tanımlanmalıdır. Bu açıdan bakıldığında, “İki Şey”i, Cemal Süreya’nın Türkiye’de toplumun bir devrim sürecine girdiğine ilişkin belirlemesi dolayımında okumak mümkündür:

> Bugün ülkemizde havagazı bile, çıra bile, daha iyi bir dünyanın kurulması amacıyla yanıyor. Devrimci eğilim, şiire, dıştan gelen bir şey değil; şiirin kendi varlığı, gerçeği, bir özelliğidir devrimcilik. Kurulu düzenin değerlerini kovarak, eskiterek, yıpratarak işler şiirin çarkı. Devrim sürecinde bu temel özelliğin öne çıkması kadar doğal ne olabilir? (Cemal Süreya, “Can Yücel’in Şiirinde...” 163)

1960 yılında yayımlanan, ancak Cemal Süreya’nın kitaplarına almadığı “555 K” şiirinde de politik vurgu ön plandadır. Bu şiire göre hemen her şey, bu arada duygusal ilişkiler de, “gelecek güzel günlerin” habercisidir. “Karasevda”nın bile aşka ilişkin bir göndermesi yoktur:

> Biz şimdi alçak sesle konuşuyoruz ya
> Şimdi Bursa’da ipek çeken kızlar
> Bir karasevda halinde söylemektedir:
> Görmeye alıştığımız nice yazlar
> Kimleri alıp götürdüler ama kimleri
> Karanfil bıyıklı genç teğmenleri
> Ak saçlı profesörleri, öğrencileri

Adları şuramızda işlemektedir

[....]

Biz şimdi alçak sesle konuşuyoruz ya

Sessizce birleşip sessizce ayrılıyoruz ya

Anamız çay demliyor ya güzel günlere

Sevgilimizse çiçekler koyuyor ya bardağa

Sabahları işimize gidiyoruz ya sessiz sedasız

Bu, böyle gidecek demek değil bu işler

Biz şimdi yanyana geliyor ve çoğalıyoruz

Ama bir ağızdan tutturduğumuz gün hürlüğün havasını

İşte o gün sizi Tanrılar bile kurtaramaz. (288-89)

"Dikkat, Okul Var!" şiirinde, aşktan çekilen acıya yer verilir: "Aşkımız şimdi görklü bir hayatın / Yabancaya berbat bir çevirisi" (139). "Banko"da tutkunluk, bıkkınlıkla birlikte ele alınır. Bütün kadınları "meryemseyen" ("Bun" 37) anlatıcıdan, bıkkınlık duyabilen anlatıcıya gelinmiştir: "Evet, gün geliyor bıkıyorum senden / Ama İstanbul'dan bıkmak gibi bir şey bu" ("Banko" 148). "İntihar" (298) şiirinde cinsel etkinliği başlatan ve sürdüren "ses", "8. 10 Vapuru"nda sevgilinin sesine dönüşür (202). "Uçurumda Açan" şiirinde ise, sevilen bedenin güzelliği, ilk kez "ahır" gibi, uzlaşımsal (*conventional*) güzellik kavramına aykırı düşen bir benzetmeyle anlatılır:

Aşktın sen kokundan bildim seni

Bir ahırın içinde gezdirilmiş gül kokusu

Taşıttan indin sonra da karşıya geçtin

Elinde bir tuhaf çanta saçında soku (149-50)

Güz Bitiği'nde yer alan "20 Şiir" bölümündeki bütün şiirler, "Keşke yalnız bunun için sevseydim seni" dizesi yinelenerek bitirilir. Erotik vurgunun en aza indirildiği "20 Şiir" bölümü, Cemal Süreya şiirindeki aşk anlayışı söylemini özetleyen ve bütünleyen bir manifesto gibi de anlaşılabilir. "20 Şiir" bölümünün ilk şiiri olan "İki Kalp"teki birinci kıta, son şiir olan "Gece Bitkilerinden"de ikinci kıtada yinelenir. Bu kıta, "20 Şiir"in olduğu kadar, Cemal Süreya şiirindeki aşk düşüncesinin de özeti olma özelliğini taşır:

> İki kalp arasında en kısa yol:
> Birbirine uzanmış ve zaman zaman
> Ancak parmak uçlarıyla değebilen
> İki kol. ("İki Kalp" 241, "Gece Bitkilerinden" 260)

Bu noktada, Cemal Süreya şiirinde bedenin dört boyutta ele alındığı açığa çıkmaktadır. Birinci boyutta, cinsel imkânları özellikle vurgulanan ve bütün özelliği "güzel" olmak olan "öteki ve cinsel beden" yer alır. İkinci boyutta, hem ruh, hem de fiziksel güzellikleri vurgulanan bedenler söz konusudur. Üçüncü boyut, cinsel eş olarak ele alınmayan "öteki kadınlar"a yönelik şefkat tonunda açığa çıkar. Dördüncü boyutta ise, aynı zamanda "sevgili" olan bedenin cinsel imkânları vurgulanmaz.

BÖLÜM III

CEMAL SÜREYA ŞİİRİNDE EROTOJENİK BİR YÜZEY OLARAK BEDEN

Erotizm üzerine üretilen düşünceler, onun "insana ilişkin" olduğu noktasında birleşirler. Buna göre cinsellik doğal ise, erotizm insanîdir. İnsanın doğal olanı bozarak, daha doğrusu ona müdahale ederek oluşturduğu "kültür"ün bir parçası da, kültürün cinsel alandaki görünümü olan erotizmdir. Erotizmin yazınsallaşmasının Cinsel Yasa'ya uygunluğu, tartışılagelen bir konu olmuştur. Ancak öteki sanatlar gibi şiir de, erotizmi bir tema olarak kullanmayı sürdürecektir. İnsana ilişkin olan erotizmin, bir insan etkinliği olan şiirde yer bulması doğaldır. Nitekim, bu konuda "bağnaz düşüncelere sahip" kesime destek veren "Dr. Von Krafft-Ebing *Cinsel Psikopatlık* adlı kitabı[nda] yüksek kültürün erotizmin temelleri üzerinde yükseldiğini [...] teslim [etmektedir]: 'Cinsel temelleri olmasa ne durumda olurdu şiir ve plastik sanatlar!'" (Gay 63). Plastik sanatlarla şiiri karşılaştıran Lessing de benzer düşünceleri ileri sürer: "Şiir, çehre ve beden güzelliğini tasvir edecektir, lâkin kendi tarzına göre, ve kendine mahsus vasıta ve usullerle, eğer onu bize maddî ve görünen

unsurları içinde gösteremiyorsa, tesirleri içinde, ruhumuzda yaptığı intibalar içinde gösterecektir" (Lessing 53).

Pierre Burney, "beyin kabuğu ve 'kültür' artan bir önem kazandıkça, insani aşkın karmaşıklığının, 'psikolojik' ve 'sosyolojik' olanın sıkı sıkıya birbirine karıştığı iki plan üzerinde geliştiğini görüyoruz" (Burney, "İnsani Aşkın Düzeyi" 23) diyerek, erotizm ve kültür arasındaki ilişkiyi vurgular. Cemal Süreya ise, kendi şiirinin belirgin temalarından saydığı erotizmin (Cansever 81) "yeni bir kültür" olarak düşünülmesini yanlış bulur (Cemal Süreya, "Erotizm Üstüne" 23, "Şair Bir Tavırdır..." 120, "Cemal Süreya" 46). 1975 yılında yayımlanan "Erotizm Üstüne" adlı yazısında, "erotik yazına karşı çıkmanın tarihini yazının kökleri kadar eski" diye niteleyen Cemal Süreya, erotizmin ancak bir "değer yargısı" olarak düşünülebileceğini ileri sürer: "Yine de, erotizmi her şeye başat olabilecek bir noktada düşünmemek gerekir. Erotizmi yeni bir kültür gibi ele almamalı. Evet, 'epik' gibi, 'mistik' gibi, bir de 'erotik' vardır. Ama onu olduğundan çok büyütmeğe kalkmak yanlıştır" (24). Bununla birlikte Cemal Süreya, 1967'de yayımlanan "Azgelişmiş Ülkelerde Şiir" adlı yazısında, "cinsel yaşantı"yı, toplumlar arasındaki kültürel farklılıkları açıklamak için bir veri saymaktadır: "Bir Alman için cinsel birleşme, yemekten sonra yenen büyücek bir çikolatadır [...] Bir Türk için ise cinsel birleşmede güzelliğin üstünde, hatta dışında bir tat vardır: Bir felaket tadı, bir varlık-yokluk kavgası, bir mahvoluş" (49). Cemal Süreya, 1979 tarihli bir yazısında ise, Batı'da yayımlanan erotik dergileri incelerken, bu tür dergilerdeki erotik fotoğraf ve yazılardan, ait oldukları toplumların erotizm anlayışlarının, dolayısıyla da kültürel özelliklerinin çıkarılabileceğini ileri sürer:

> [Marcelin] Pleynet, [...] pornografinin erkeğin gücünden çok güçsüzlüğüne dayanarak geliştiğini söylüyor [...] Sanırım, bu gözlem, doğu ve batı arasındaki erotik ayrım çizgisini gösterdiği gibi

> (Bahnâmeleri düşünün), Birleşik Devletler'deki erotik edebiyatla Batı Avrupa ülkelerindeki erotik edebiyat arasındaki ayrımcığı da ortaya koyuyor. ("ABD, İngiltere, Fransa..." 31)

Cemal Süreya'nın erotizm hakkında birbiriyle çelişen düşünceleri, şiir ile erotizmin kendi "bütün"leriyle kurdukları "anlamı saptırmaya dayalı" ilişkiyi akla getirmektedir. Burada "bütün", şiir ve erotizmin her birinin ait oldukları alanı tanımlamaktadır. Şiir dile, erotizm ise cinselliğe kopmaz bağlarla bağlıdır ve her biri, kendi "bütün"leri söz konusu edilmeden ele alınamazlar. Octavio Paz'a göre, bu kopmazlık ilişkisi, şiir ve erotizmin amacı saptıran birer etkinlik olarak anlaşılması gereğini ortadan kaldırmaz:

> Erotizm ve şiir arasındaki bağlantıyı, erotizm bedenin şiiridir, şiir de dilin erotizmi diye açıklarsak abartmış olmayız. Dil -anlam taşıyan, manevî şeylerin maddî izini süren ses- en uçucu, anlık olana bile bir ad yakıştırabilir. Yalnızca hayvan cinselliği de değildir erotizm; bir törendir, bir gösteridir. Cinsel bir değiştirim, bir eğretilemedir. Hem erotik eylemi, hem de şiirsel eylemi tetikleyen, imgelemdir. İmgelem, cinselliği törene ve ayine, dili ritm ve eğretilemeye dönüştürür. Şiirsel imge, karşıt gerçekliklerin kavuşmasıdır, uyak ise seslerin çiftleşmesi; şiir, temelde erotizmden yola çıktığından dili de, dünyayı da erotikleştirir. (Paz, "Pan'ın Krallıkları" 14)

Bu aşamada şiir, bedenin cinselliğine değil, bedenin erotik potansiyeline yönelecektir. Yani seksoloji için amaç olan şey, şiir için araç olacaktır. Bedenin cinsel heyecana duyarlı noktaları, dilin erotik etkinliği olan şiir tarafından cinsel etkinlik için değil, yazınsallık adına vurgulanır. "Erotik hislerin ortaya çıkabildiği

herhangi bir beden bölgesi" (Rycroft 48) olarak tanımlanan erotojen bölgeler, Cemal Süreya şiirinde de erotik vurgunun yoğunlaştığı bölgelerdir.

Seksoloji kitaplarında erotojen bölgeler (isteklenme bölgeleri, tehyic bölgeleri), cinsel heyecanın toplandığı beden bölümleri olarak tanımlanmaktadır[1]:

> Kadında[,] cinsel isteklenme topografyası şu noktalarda doruklaşır:
>
> -Klitoris'te ve Venüs Tepesi'nde;
>
> -Çok duyarlı olan küçük dudaklarda [...];
>
> -Tepe aşağı çizilmiş bir üçgenin kapladığı alanda (aşağıda vajina girişi, yukarda memeler) ki, sevişmede, erkeğin cinsel davranışının öpüşlerle dile geldiği [...] bölge[ler ve] kulak memesi, butların iç yanları, kaba etler. (Tordjman, "Deneysel ve Klinik..." 211)

Baudrillard'a göre "dişinin özgüllüğü", ondaki "erotojen bölgelerin dağınık olmasında" yatmaktadır (Baudrillard, "Cinselliğin Tutulumu" 18). Jean-Paul Sartre'a göre ise, erotik etkinlik sırasında beden "ten"e, duyarlı bir yüzeye dönüşür: "Arzunun heyecanı içinde, bilinç, bedenin 'sarhoşluğuna' boyun eğer, 'beden olmak ve bedenden başka bir şey olmamak', ona 'gömülmek' ister: 'Başkasının bedenine sahip olmak için başkasının önünde beden oluyorum'" (Burney, "Aşkın İnsani Düzeyi" 26). Roland Barthes da "beden"i, "Sevilen bedenin âşık öznede yarattığı her türlü düşünce, coşku, ilgi" (Barthes 68) sözleriyle tanımlar. Bu noktada erotik etkinliğe katılan bedenin bütünüyle erotojen bir yüzeye dönüştüğü söylenebilir. Bedensel bir imkân olarak erotik etkinlik, "düşünceyi dışlar [...] anlıktır, akıl bağlarından bir kaçıştır, fiziksel arzunun haz dolu çözülüşüdür" (Botton 47).

[1] Cemal Süreya şiirinde erkek anlatıcılar kendi erotojen bölgelerini pek anlatmadıkları için, burada yalnızca kadının erotojen bölgeleri kaydedilecektir. Bu noktaya dikkati çeken Özlem Sezer, anlatıcıyla şairi aynı kişi saymak yanlışlığına düşse de, onun (anlatıcının) bedeninin "vadeden bir beden" olduğunu belirlemektedir (Sezer 105).

Cemal Süreya şiirinde "erotik etkinlik"in yazınsallaşmasında dört kategori öne çıkmaktadır: Alegorik, örtük, metaforik erotizm ve priapik öğelerle pornografinin
sınırlarına dayandırılan uç-anlatım. İlk üç biçim "tanıdık" gelmektedir, ancak priapeler, erotizm ve pornografi arasında nasıl bir ayrım olduğu sorusuna yeterli yanıt verilmesini koşullamaktadır. Çünkü priapelerin pornografik bir boyutu da vardır. Cemal Süreya şiirinde erotizmin vurgulandığı şiirler, bunun tam karşıtı sayılabilecek şiirlerle aynı sıralarda yazılmış ve yayımlanmıştır. Bu yüzden bölümün sonunda "elde etmeden adanmaya" doğru ilerleyen süreç üzerinde de durulacaktır.

A. Cemal Süreya Şiirinde Alegorik Erotizm

"Bir düşüncenin, duygunun ya da kavramın sembollerle gösterilmesi" olarak tanımlanan alegori (Köklügiller 9), yazınsal olanı açığa çıkarmada kullanılagelen tekniklerden biridir. Cemal Süreya şiirinde, erotik söylemin alegorilerle kurulduğu örneklerde göze çarpan özellik, alegorinin, doğal öğelerden yapay öğelere kadar pek çok öğeyle gerçekleştirilmesidir. "Hafta Sekiz"de "gölge" ile kurulan alegori (Cemal Süreya, "Hafta Sekiz" 279), "İntihar" şiirinde "ses"le kurulur. "İntihar"da "ses", bedenin simgesi olarak açığa çıkmaktadır:

Sen tam tabancayı
Şakağına dayamışsın;
Kapı açılıveriyor
Ve üstündekileri
Bir bir fırlatıp atan

Bir leylak sesi... (298).

"Terle iliğindeki o en eski, o en etkin, / O en uyarıcı zambak vahşetini" ("Kişne Kirazını ve Göç..." 82) dizelerindeki "zambak", bazen bazen vulvayı, bazen kadını, bazen de kadın cinsiyetini imler. "Akıl almaz işleri şu zambakgillerin" ("Uçurumda Açan" 149) ve "Tek bir çiçek anlamayacak / Şu zambakgillerin akıl almaz işlerini" dizeleriyle kadın cinsiyeti, "Zambak gibi hırsla açıyor bir kuğu" ("Bent Kapağı" 296) dizesiyle vulva ("Bugün Ne?" 310) ve "Sen son kokladığım gül: adın zambak" (Gitsin Efendim" 318) dizesi ile de "bir kadın" gösterilir.

"Mektuplarda Kalanlar" bölümünde yer verilen "Dikkat, Okul Var!"da bir şair olarak beliren anlatıcı, etkinliğini "ortaya" anlatır. Bu şiirde kurulan alegori, anlatıcının yazdığı şiirlerdeki erotizmi, "hayat", "alev" ve "çiçek tozu" imlerine bağlamasıyla açığa çıkar:

Bütün çocuklar anlar da
Okul kitaplarına girmez benim şiirim
[...]
Alevdir çünkü benim şiirim
Hayatın alev halidir
Çiçek tozudur (312)

Anlatıcıya göre şiirindeki erotik vurgu, çocukların bile anlayacakları kadar açıktır. Ancak anlatıcı, "çiçekte döllenmeyi sağlayan toz"u (Püsküllüoğlu 381), "çiçektozu"nu kullanarak başka yerlere de göndermelerde bulunur. Birinci göndermede erotik vurgu, başka bir canlının, çiçeğin üreme biçiminden insanınkine aktarılır. İkinci göndermede anlatıcı, şiir yazan, şiir "üreten"lere de kendi şiirinin, şiir anlayışının "toz"larını taşırdığını belirtir. Üçüncü göndermede ise, "Ama alevlerimi kimse görmüyor da / Dumanlarım (tanık şairler) önemseniyor" (312)

dizeleriyle önceki göndermeler pekiştirilir ve yazın dünyasına yönelik örtük bir eleştiri yapılır.

"Dünyayı erotikleştirmenin" alegorik erotizm bağlamındaki örneklerinde anlatıcıların yapıları, doğa öğelerini ve olaylarını erotikleştirdikleri gözlenmektedir. "Rokoko"da Fransa'nın başkenti Paris'teki Eyfel Kulesi için "Korseli A" nitelemesini kullananan anlatıcı, "ay" için, "Matmazel Ay" ifadesini kullanır (54). "Mardin" şiirinde ise anlatıcının, "Hey bayan Erozyon budur dileğim" diye seslendiği duyulur (118). "Çarşılardan / erkek bakır / dişi bakır" dizeleriyle anlatıcı ("Yırtılan İpek Sesiyle" 89), Türkçede kullanılagelen bu adlandırmaları, "sertlik-yumuşaklık" ve "kadın-erkek" karşıtlığını pekiştirmek için kullanılır.

"San"da "Kırmızı bir kuştur soluğum", "Kırmızı bir at oluyor soluğum" ve "Kumral göklerinde saçlarının" dizeleriyle kurulan alegori, erotik etkinliği anlatmak için kullanılmıştır: "Yoksuluz gecelerimiz çok kısa / Dörtnala sevişmek lazım" (11). Cemal Süreya'nın ilk kitabına (*Üvercinka*), sözcüğün deforme edilmesiyle adını veren "güvercin", farklı şiirlerde farklı anlamlara gelen bir alegorik söylemin nesnesi olarak karşımıza çıkar. "Senin Sesin"de "Güvercin curnatasında yan yana akan iki güverciniz" (316) dizesi, tekeşlilik ve adanma aşkını anlatır. 1960'lı yıllardan sonra bir "Ortadoğu duyarlığı" oluşturma çabasına girişen Cemal Süreya, 1954'te yayımlanan "Cıgarayı Attım Denize" şiirinde bu duyarlığın ilk ipuçlarını vermektedir. Bu şiirde ise "güvercin", pek çok türünün göçücü olmasının sağladığı çağrışımla, coğrafî bir bölgenin de anılarını ve kültürünü simgelemektedir:

> Uzun saçlı iri memeli kadınlarıyla
> Bir Akdeniz şehri çıkabilir içinden
> Alıp yaracak olsak yüreğini
> Şimdi bir güvercinin (21)

Erotik etkinliğin alegorilerle kurulduğu şiirlerde coğrafî terimlerin , erotik etkinliği anlatmak için birer alegori olarak kullanılmasının örneklerini çoğaltmak mümkündür: “Biz seviştik Süveyş Kanalı kapanmıştı / Ellerimizin balıkları bütün kanallarda” (“Süveyş” 30) ve “Sevişmek bir daha yürürlüğe giriyor / Bütün kara parçalarında / Afrika dahil” (“Üvercinka” 38) dizelerinde görüldüğü gibi. Yine coğrafî bir terim olan “berzah”, iki bedeni birleştirmekte, daha önce “ada” olan beden, “anakıta” ya da “kara”ya berzah ile bağlanarak bir “yarımada”ya dönüşmektedir: “Evet sevgilim, vücutlarımızın arasında binbir titizlikle kurduğumuz berzah, coğrafya anlamından taşmakta ve mimarî bir olanak halinde uzamakta şimdi” (“Burkulmuş Altın Hali...” 92). “Biliyorum papağan renklidir mahşer / Aralık durur, harita, giysi ve ten” (“Bent Kapağı” 295) dizeleri ile daha önce çapkınlık söylemi bağlamında sözünü ettiğimiz “Şarap” şiirinde erotik etkinliğin alegorik biçimde anlatıldığı gözlenir: “Saat on ikiden sonra, / Bütün içkiler, / Şaraptır” (302).

“İnan Selimiye’nin minareleri gibisin / Her seferinde başka yoldan çıkılır nirvanaya” (“Roman Okudum Seni Düşündüm” 314) dizelerinde “minare”, kadın bedenini imler. “Minare” dolayımında kadın bedeniyle kurulan alegori, cinsel doyumun “nirvana” sözcüğünde simgeleştirilmesiyle tamamlanır. “Sonra bulunmaz hint kumaşı lafbilirliğindi / Beni yüzyıllık kümesine dadandıran tilki” (“Gazel” 42) dizeleri de alegorik erotizm çerçevesinde değerlendirilebilir. Cemal Süreya şiirinde alegorik erotizmin kullanılışına örnek olarak “Striptiz” şiirini de gösterebiliriz. “Striptiz” şiiri, anlatıcının “katılımcı” olma noktasından uzaklaşıp “izleyici” konumuna çekilmesiyle benzeri şiirlerden ayrılır. Bu şiirde kadının giysileri bir nota ile simgeleştirilir:

Kaç nota var

Do re mi fa sol la si

Onun da üstünde o kadar giysi

Etekliği fa

Sütyeni sol

Papuçları la

Şapkası si

[...]

Gel ki geceleri sahnede

Müzik başlamayagörsün

Her şey hızlanır birden

Açılıp kapanmaya başlar

Burun delikleri

Hiç de uzakta olmayan

Bir piyano eşliğinde

Müthiş bir hışımla

Atı atıverir

Üstündekileri:

Alın size si

işte la

sol

fa

mi

re

dooo! (156-57)

B. Cemal Süreya Şiirinde Örtük Erotizm

Gerçeküstücülüğün önde gelen üye ve kuramcılarından André Breton, "utançtan kurtulmuş erotizm, ancak bu bedelle, hakkı olduğu önemli yeri isteyebilir" der (Alexandrian, "Gerçeküstücü Erotizm" 505). Bedenin erotik bağlam içerisinde yazınsallaşması konusunda Gerçeküstücü olmanın belirleyici özelliği, "Kaba sözcükler ve bayağı düşüncelerden kurtulma"dır:

> Gerçeküstücülük, ortaya çıkışından itibaren müstehcene, dışkıcılığa, açık saçıklığa egemen bir küçümsemeyle karşı koydu [...] Onların yerine "çırpıntılı güzellik"i oluşturan örtülü erotiği yerleştirdi [...] Böylece, sezdiren metafor, her şeyi söyleyen ifadeden daha fazla aşka/şiire hizmet eder. Örtülü erotik aynı zamanda örtüsünü çıkaran erotiktir: O, tenin bulanık yanını beklenmedik bir bağlamda ortaya çıkaran bir ışıktır. Demek ki örtülü erotik çıplak şeylerin etkili bir düzenlenişini içerir. Onun kışkırtıcı gücü, saklanan şeye, saklama biçimine ve onu algılanabilir kılmak için saklanan şeyde açılan deliğe bağlıdır. (454)

Cemal Süreya şiirinde bedenin "örtük erotizm" bağlamında yazınsallaştığı şiirlerde erotik etkinlik, "örtülerek" açığa çıkar. "Aşk" şiirindeki "Şurda da etin çoğalıyordu dokundukça lafların dünyaların / Öyle düzeltici öyle yerine getiriciydi sevmek" dizeleri (Cemal Süreya, "Aşk" 17), kaba sözcükler kullanılmadan örtülen, ama aynı zamanda gösterilen erotik etkinliği anlatmaktadır. Şiirdeki örtük erotizm bununla da sınırlı değildir:

> Oysa bir bardak su yetiyordu saçlarını ıslatmaya

Bir dilim ekmeğin bir iki zeytinin başınaydı doymamız

Seni bir kere öpsem ikinin hatırı kalıyordu

İki kere öpeyim desem üçün boynu bükük

Yüzünün bitip vücudunun başladığı yerde

Memelerin vardı memelerin kahramandı sonra

Sonrası iyilik güzellik (17)

"Aşk"ın bu son bölümünde bir "etkili düzenleyiş" ve "saklanan şey"de onu daha iyi göstermek için "delik açma" söz konusudur. Memeler "kahraman" diye nitelenerek, kişileştirilir. "Sonrası iyilik güzellik" dizesiyle biten şiir, "sonrası"ndan duyulan hoşnutluğu anlattığı kadar, "sonrası"nı örter de. "İyilik güzellik" yanıtı, "nasılsınız?" sorusuna karşılık olarak söylenen ve "iyi durumda olunduğunu" belirten bir kullanımdır (Püsküllüoğlu 838). Şiirin bu sözlerle bitirilmesi, anlatıcı ile öteki bedenin mahremiyet alanını da belirler. "TK" şiiri ise, belli bölümleriyle değil, bütünüyle örtük erotizme dayandırılmıştır. Doğal ya da yapay pek çok simge, erotik etkinliğe gönderme yapar:

Atlarla. Uzun bacaklı evrensel atlar

Bunlarla gelişiyor sevdamız anlatılmaz

Çocuklarla, kuşlarla, ağaçlarla.

Büyüyen, uçan, dal budak salan.

Yalnız aşkta rastlanan o seçkin nokta.

Sen kadınsın ya büsbütün soyunuyorsun

Sana vergi, atılacak her şeyi kolayca çekip atmak

Öptüğün gibi dünyanın bütün adamlarını bu arada beni

Uzanıp öpüyorsun ya atları çırılçıplak

Ne oluyorsa işte o zaman oluyor.

Sen ağzını ilave edince atlara
Birdenbire oluyor bu, şaşırıyoruz
Korkunç bir güzellik halkların havasında
Birden ötesine geçiyoruz varmak istediğimizin
Ayır ayırabilirsen, hangimiz kadın hangimiz erkek (36)

"San" şiirinde erkeğin cinsel gücünü gösteren "at" (11), "TK"da, iki kişinin katıldığı ve ikisinin de vurgulandığı erotik etkinliği imler. Bununla bir "eşitleme" düşüncesinin ifade edildiği ileri sürülebilir. Bunun yanı sıra "at", erotik söylemi güçlendiren bir öğedir: "Atın cinsel çekim gücü erkeğin 'penisneid"ı [penis hasedi] ötesinde, birçok kadın için de 'zoophilie'nin sınırlarını zorlayan bir ilgi alanına girer" (Ergüven, "Dışkı ve Dehşet" 167). Ancak bu şiirdeki lirizm, atı, cinsel bir simge olması noktasında terk eder ve Mehmet Ergüven'in belirttiği anlama, yani daha ileriye taşımaz.

"Çığlığındaki sessiz harfler / Dün gecenin ağırlığıdır damarlarında" (Cemal Süreya, "Kan Var Bütün..." 98) dizelerinde, yaşanan erotik etkinliğin zamanına ve etkisine örtük göndermeler yapılır. Örtük göndermenin lirizmle kurulması, "cinsel birleşme"yi yazınsallaştırır. Benzeri bir lirik vurguya "Sayım" şiirinde de rastlanmaktadır. Bu şiirde erotik etkinliğin bütün aşamaları anlatılır ve lirizm elden bırakılmaz:

Ayışığında oturuyorduk
Bileğinden öptüm seni

Sonra ayakta öptüm

Dudağından öptüm seni

Kapı aralığında öptüm
Soluğundan öptüm seni

Bahçede çocuklar vardı
Çocuğundan öptüm seni

Başka evlerde karşılaştık
İliğinden öptüm seni

En sonunda caddelere çıkardım
Kaynağından öptüm seni (119)

"Sayım" şiiri, daha önceki şiirlerde beliren mahremiyet kaygısının ötesine geçen bir saydamlığa örnek oluşturmaktadır. Bu şiirdeki erotik etkinliğe dışarısı (çocuklar, başka evler ve bu evlerdeki başka insanlar ile caddeler) da tanık olabilmektedir. Bununla sağlanan etki, öteki bedenle birlikte anlatıcının da içinde yaşayageldiği çevrenin katılımıyla pekiştirilir. Jean Rostand, "İki insan vücudunun birbirine gizlice yaklaşmasında, toplum her zaman üçüncü şahıs olarak bulunur" (Burney, "Aşkın İnsani Düzeyi" 23) demektedir. "Sayım"da "gizli" olandan çok, "örtük" olandan söz edilebilir. Bunun yanı sıra, üçüncü şahıs olan toplumun "gözlerinden kaçmak" yerine, topluma "görünmek" söz konusudur. "Sayım"da örtülü erotik söylem, bilek, dudak, sokak, çocuk, ilik ve kaynak sözcükleri üzerinden gerçekleşir. Bununla erotik etkinlik simgesel düzeyde ele alınmış olur.

Sıcak Nal kitabındaki "Lavanta" şiiri, örtük erotizmi örnekleyen bir şiir olarak değerlendirilebilir (Cemal Süreya, "Lavanta" 206). *Üvercinka* kitabındaki erotik söylem çeşitli biçimlerde (çapkınlık, cinsel gücünü övme, öteki bedeni araçlaştırma vb.) yazınsallaşırken *Sıcak Nal* ve *Güz Bitiği* kitaplarında örtük erotizm öne çıkar. Pierre Burney, "Gerçeküstü şiir hem duyumsallığı (*La Liberté ou L'Amour* -Özgürlük ya da Aşk-, R. Desnos) hem de tutkulu ve dışlayıcı 'Çılgın Aşk'ı (André Breton) yüceltiyor" (Burney, "Aşkın Tarihi Konusunda..." 13) der. Cemal Süreya'nın adı geçen son iki kitabında bu söylemin içselleştirildiği gözlenmektedir. Örneğin "Lavanta" şiirinde cinsel birleşme ertelenir, hatta önemsizleştirilir:

Odanız kızkardeşinizdir,
Büyük Ş'lerle iner giysiniz;
Bir kez onarılmış anıt mihrap;
Hemen pencereye geçersiniz.

Bütün şarkıları düşünün,
Sizin yüzünüz çıkar ortaya,
Konsolun üstünde yelpaze,
Yan yana yan yana düşünün ama.

En derin çizgiler, güzelim,
En tatlı anlardan kalma...
Değme acı baş edemez
Hazların lâl oyuklarıyla.

Çıkarken yığılan basamaklar

Kaçı kaçıverirler inerken,

Beyaz sunağıyla gotik tapınak,

Eliniz sanki hep tırabzanda.

Bir şeyiniz olayım sizin,

Hani nasıl isterseniz,

Oğlunuz, kiracınız, sevgiliniz;

Dünyanın bir ucuna

Birlikte gider miyiz?

Bekletilmiş ipeklinizden

Kopmaya can atar bir düğme;

Boş verin, o düğme hayın,

Gider miyiz?

Şimdiye dek düşünmediyseniz

Bakmayın içinde ne var,

Küçük bir kitaptır yaşamak

Elinde tutmaya yarar. (Cemal Süreya, "Lavanta" 206)

Sevişme mekânı olan oda, "kızkardeş"e dönüşmüştür. Yelpaze, "üst üste" değil, "yan yana" düşünülür. Bu şiirde haz, ilk kez "lâl" (dilsiz, ahraz) ve "oyuk" gibi birtakım kusurlarla birlikte anılmaktadır. "Çıkarken yığılan basamaklar / Kaçı kaçıverirler inerken" dizeleri ise, yaşlılığa göndermede bulunulur. "Eliniz sanki hep tırabzanda" dizesiyle pekiştirilen yaşlılık durumu, öteki bedenin "siz" diye çağrılmasıyla, onu eşitleyen, hatta yücelten bir tavıra dönüşür. Onun sevgilisi olma isteği, "oğul" ve "kiracı"olma isteğinden sonra gelir. Bir "talep" olarak üçüncü ve

son sıradadır. İpekliden kopmaya can atan düğme ise "hayın"dır, onu "boş vermeli"dir. Zira dostluk, aidiyet ve aşk, erotik talebin önüne geçmiştir. Bununla birlikte, öteki bedenin erotik imkânlarının bütünüyle gözardı edildiği de ileri sürülemez. Çünkü "En tatlı anılardan kalma en derin çizgiler" ile "kopmaya can atan düğme", erotik imkânları imâ eder. Ancak bu kullanım, doğrudan erotik anlatıma yönelik şiirlere göre daha kapalı sayılabilir.

Güz Bitiği'nde örtük erotizmin daha da öne çıktığı gözlenmektedir. "Eşdeğeriyle Yan" şiirinde "birey olmak", incelmenin bir sonucu sayılır: "Ve en inceldikten sonra / İlkel sözcüklerle konuşmak seninle" (242). Birey olmanın sonucu, sevişme sırasında sarf edilen "ilkel sözcükler"e bağlanmıştır. "İçtim O" şiirinde ise, erotik söylem geçmişin bir anısı olarak örtülür (250). Cemal Süreya şiirinde erotik söylemin örtülmesi, bu tür şiirlerde erotojen bölgelerin adının anılmadığı anlamına gelmez. Nitekim öteki şiirler gibi "İçtim O"da da bu erotojen bölgeler ("Ayışığını paylaşırdı bacakları") gösterilmiştir.

C. Cemal Süreya Şiirinde Metaforik Erotizm

"Bir sözcüğün alışılmış anlamı dışında kullanılması" (Âşıkoğlu 168) olarak tanımlanan metafor (eğretileme), şiirin en yaygın imkânlarından biridir. Cemal Süreya şiirinde metaforların erotik vurguyu öne çıkarmak ya da erotik etkinliği "saptırmak" için kullanıldığı gözlenmektedir. "Roman Okudum Seni Düşündüm" şiirindeki, "Seversin mi beni, doğru söyle ama? -Sigara? / Ne eflâtun etin var, yanarca mı yanarca" (314) dizeleri, metaforik kullanıma örnek olarak gösterilebilir. Bu şiirde "eflâtun", "et" ve "yanarca" (kibrit) sözcükleri "ten"i nitelerken temel

anlamlarından farklı biçimde kullanılmışlardır. Benzer bir kullanıma "Sen incelikler antolojisi, uyut beni / Sesin bir cibinlik gibi soluğumu kessin" ("Gitsin Efendim" 319) dizelerinde de rastlanır. Burada, "antoloji" ve "cibinlik" sözcükleri alışılmış anlamlarından farklı biçimlerde kullanılmışlardır.

"Sokaklardan kadınsı bir seccade gibi akıyor iklim" ("Bir Kentin Dışardan Görünüşü" 75) dizesinde "seccade" ve "iklim" sözcükleri temel anlamlarından farklı biçimlerde kullanılmıştır. "Sımsıcak, Çok Yakın, Kirli" şiirinde, "mırıltı" ve "çığlık" sözcükleri erotik bağlamın içine metaforik bir kullanımla yerleştirilir: "Ben istesem de istemesem de / Derin mırıltısı içinden teninin / İki çığlık halinde yükselir memeleri" (86). 1955 yılında yayımlanan "Önceleyin" şiirinde ise, erotik etkinliğin bileşenleri olarak kadın ve erkek ile onların giysileri, utançları, kuralları metaforik kullanıma aracılık etmektedirler. Bu şiirde dişil bir simge olan "kapı" (Morali-Daninos 132), kadının çıktığı ya da dönüştüğü bir "geçit" olarak anlaşılır:

> Önceleyin bir ellerin vardı yalnızlığımla benim aramda
> Sonra birden kapılar açılıverdi ardına kadar
> Sonra yüzün onun ardından gözlerin dudakların
> Sonra her şey çıkıp geldi
>
> Bir korkusuzluk aldı yürüdü çevremizde
> Sen çıkardın utancını duvara astın
> Ben masanın üstüne kodum kuralları
> Her şey işte böyle oldu önce (Cemal Süreya, "Önceleyin" 13)

"Tristram" şiirindeki erotik simgeleştirme, "mızrak" ve "flüt" sözcükleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Beş dizeli dört kıtadan oluşan şiirde, her kıtanın üç ve beşinci dizeleri aynıdır: "Tek şövalye bırakıp kendinden üstün [...] Mızrağını geçirdi

içinden bir flütün" (58). Dördüncü dizeler takip edildiğinde ortaya bir "öykü"nün çıktığı görülecektir: "Yazıldı yalnızlığın yuvarlak masasına", "Aldandı Papadanmış gibi gelen mektuba", "Sevgiyi tutundurmak için belki de" ve "Fin dilinde gelecek zaman yok diye". Şiirde geçen "mızrak" sözcüğü fallusa, "yüzük" sözcüğü ise "vulva"ya göndermede bulunmaktadır. Bu simgeler, Louis-Julien Rochemond'un *Yirmi Beş Yaşındaki Yaşlı Bir Adamın Anıları* kitabında da aynı biçimde kullanılmıştır: "Olimpiya'nın yüzüğüyle oynuyordu ve Olimpiya tekrarlanan kıvrılıp bükülmelerle, tüm varlığında hissettiği zevki kanıtlıyordu; güçler canlandığında, aşk mızrağını kaldırdı ve onu nemli sadağa soktu" (Alexandrian, "XIX. Yüzyılın Yasadışı..." 261). Bu şiir, Avrupa Ortaçağının ünlü romansı olan *Tristan ve İsoulde*'e göndermelerle kurulmuştur: "İki sevdiği vardı İsoud adı ikisinin de". Ancak şiirin adının "Tristram" olması, Laurence Sterne'ün *Tristram Shandy* adlı romanını da akla getirmektedir. Bu romanın ironik üslûbunun (Parla 146) şiire de yayıldığı gözlenmektedir. Ancak *Tristan ve İsoulde* romansıyla kurulan ilişki "saptırma"ya dayalıdır. Zira bu metin, "yüceltilmiş arzu" ve "hayal edilen tutku" gibi bir aşk idealine bağlı bir metindir (Burney, "Aşkın Tarihi Konusunda..." 9). "Tristram" şiirinde ise ironi ve cinsel imâlar ön plandadır.

D. Cemal Süreya Şiirinde Priapik Öğeler

Alexandrian'a göre priapeler, "cinsel organlar onuruna yazılmış şiirlerdir ve kadının [bunlardaki söylemi] kabul etmesi ve [bu söylemin] hizmetine girmesi istenir" (Alexandrian, "XVII. Yüzyılda Yasak..." 144-45). Bir şiirde priapik öğelere yer verilmesi, o şiirin, cinsel organları göstermesi nedeniyle, pornografi bağlamında

tartışılmasına neden olacaktır. Cemal Süreya şiirinde pornografinin varlığını sorgularken, bu anlama gelebilecek kullanımların erotik yazın tarihi ve Cemal Süreya'nın şiiri içinde hangi bağlama oturduğunu belirlemek gerekecektir. Zira, Cemal Süreya şiirinin erotik olduğunu belirten düşüncelerden[2], onun şiirinde eşcinsel imâlar bulunduğunu ileri süren düşüncelere[3] kadar geniş bir "yargı" yelpazesi söz konusudur. Cemal Süreya ise, insana ilişkin olan her şeyin yazınsallaşabileceğine tam bir inançla bağlıdır: "Şiir her şeyi anlatma özgürlüğünü kullanmalıdır diyorum. Bireyci şair için de doğru bu, toplumcu şair için de" (Cemal Süreya, "At, Otobüs, Büfe" 97).

Öte yandan Cemal Süreya, pornografiyi şöyle tanımlamaktadır: "Pornografi başarıya ulaşamamış erotizmdir [...] Sanat değeri taşıyan bir yapıt pornografik değildir" ("Erotik, Porno ve..." 99-100). Cemal Süreya, "Hangi Seks" adlı yazısında ise, "Erotik kitapların cinsellik konusunda kişide bir sağduyu, bir yaşama görgüsü, denebilirse, bir davranış kültürü yarattığı kanısındayım. Hatta pornografik kitapların da öyle" (166) demektedir.

Çetin Altan'a göre pornografi, cinsel etkinlikte cinsel "organların serüvenine" odaklanır. Erotizm pornografiden, bu tür "tahrikçilikten" uzaklaşıp sanatsal bir "incelik"e yönelerek ayrışır (Akar 9). Priapeler, "görsel" bir yön taşımalarına karşın, şiirsel uzam içinde devinirler. Bu noktada görsel sanatlar için pornografi ya da erotizm daha kolay tanımlanan kategoriler olurken, priapelerde bu kategoriler aşılır. Çünkü priapeler cinsel organların serüveninden çok, imkânlarını vurgularlar. Bunun yolu da, "Yasa"ya uygun ya da aykırı sayılabilecek "ahlâk dersi"nden geçer. Buradaki ahlâk dersi, püriten anlamda bir ahlâk önerme değil, bedenin cinsel imkânlarına yönelik öğütleri odağa alır.

[2] Aydın Şimşek'in "Hayatın Alev Hali" adlı yazısı (Şimşek 83-93).

Cemal Süreya şiirinde priapik öğelerin bulunduğu şiirlerde, priapelerin "ahlâk dersi"ne yer verilir. Priapelerde, "vücudumuz sağlıklı ve uyanıkken gerektiği gibi yararlanalım" (Alexandrian, "XVII. Yüzyılda Yasak..." 145) "dersi" söz konusudur. *Sevda Sözleri'*nin "Mektuplarda Kalanlar" bölümünde yer alan "Korkarak Vinç!" şiirinde bu tür bir "ders" söz konusudur:

Sigara bas parmağıma
Yansın parmağım cızz! desin
Benim ceketim askıda
Böyle yıllarca beklesin
Gömleğin eteğinin içinde
Yüzyıllarca...
Çamaşırlarımız tutkuyla çıkarılmış
Aşkla sıyrılmış çamaşırlarımız
Dört kat çimenin üstünde
ve çırpınan bedenlerimizin altında
ve yaşlı, hoşgörülü aynanın karşısında
ve saatimi mutlaka çıkarmalıyım bundan böyle
Ne diyordum, işte çamaşırlarımız
Dalgalanan etimizin altında
Ezilsin böyle binyıllarca.
Bir kokun var senin: iksirdir
Yaptığın çay iksirdir
İçindeyken senin, ne içindeyim
Birtakım yapraklar içindeyim

[3] Bu iddia Necdet Evliyagil'e aittir (Cemal Süreya, *Günler* 21).

[...]

Ben böyle düşünüyorum

Senden ne haber? (Cemal Süreya, "Korkarak Vinç!" 312-13)

"Birtakım yapraklar"la vulvanın, "çırpınan bedenler"le cinsel etkinliğin yazınsallaştığı şiir, son dizeleriyle bedenin cinsel imkânlarına vurgu yapar. "İçinde olma", cinsel birleşmenin "erkek dili"yle anlatımıdır. Buna karşın, pornografinin "görünür kılma"ya dayanan özelliğinin (Baudrillard, "Porno-stereo" 41) şiirdeki lirizmle aşıldığı gözlenmektedir. Alexandrian'a göre pornografi, lirizm ve güzellik kavramından yoksun olan erotizmdir (Alexandrian, "Gerçeküstücü Erotizm" 504). Bu şiirde lirizm ve anlatılmak isteneni güzel biçimde dile getirme kaygısı belirgindir. Ancak cinsel etkinliğe kendi anlamı dışında bir anlam katıldığını söylemek güçtür. Örneğin, başka bazı şiirlerde cinsel etkinliğe politik anlamlarda atfedilmekteyken[4], bu şiirde böylesi bir anlamdan kaçınma söz konusudur.

Cemal Süreya'nın "ayrılık", "keder", "hüzün", "yalnızlık" gibi temalara yer verilen "Ülke" şiirinde de priapik bir kullanım söz konusudur. Bu şiirde kadının erotojenik bölgeleri ile cinsellik organı, "kardeş"ten "orospu"ya kadar süren çeşitli nitelemelerle anılır. Lirizm ve güzellik kaygısının eşlik ettiği anlatım, şiirin ilerleyen bölümlerinde anlatıcının kişisel acılarına odaklanır:

Yalnız aşkı vardır aşkı olanın

Ve kaybetmek daha güç bulamamaktan

Sen yüzüne sürgün olduğum kadın

Kardeşim olan gözlerini unutmadım

Çocuğum olan alnını sevgilim olan ağzını

Dostum olan ellerini unutmadım

[4] "İngiliz" şiirindeki "Kocaman bir gül yer alıyor arkamızda / Zulma karşı" (20) dizeleri vb.

Karım olan karnını ve önlerini

Orospum olan yanlarını ve arkalarını

İşte bunlarını bunlarını bunlarını

Nasıl unuturum hiç unutmadım (“Ülke” 48)

“Sımsıcak, Çok Yakın, Kirli” şiirinin hüzün ve ayrılıkla kurulmuş egemen atmosferinin içine priapik öğeler giriverir. Rochemond’un “sadak” sözcüğüyle gösterdiği vulva, Cemal Süreya’da “mermi yatağı” metaforuyla gösterilir. “Tristram”da “mızrak” sözcüğüyle gösterilen fallus ise, burada “güvercin” sözcüğüyle karşılanır. Şiirin bu bölümü, vulvanın çeşitli benzetmelerle gösterilmesine ve yüceltilmesine ayrılmış gibidir:

Bacaklarının daraçısında

Bir yumak

Bir kırlangıç yuvası

Bir söğüt yaprağı susuz ve erkenci

Bir mermi yatağı derin ve pusuda

Bir saat kapağı tık diye açılır

Bir tünek dalgın güvercinler için

Yabancım diyorum ona

Geriye kalan bütün kelimeleri de

Kamulaştırıyorum böylece

Hadi sevgilim

Bir yudum süt koy yuvaya

Ve iç içe iki hilâl

Sımsıcak, çok yakın, kirli

Unutma ki

İnsanlarımız gibi aşkımız da

Kazılarla bulacak güneşini (86-87)

Yukarıda söz edildiği gibi, Cemal Süreya'nın 12 mayıs 1973 tarihli bir mektubunda bulunan "Roman Okudum Seni Düşündüm" (314) şiirinde "minare", kadın bedenini anlatmaktadır. Ancak bu tarihten önce yayımlanan iki şiirde ise "minare", fallusu gösterir. Bu şiirler, 1954 yılında yayımlanan "Şu da Var" ile 1979 yılında *Yusufçuk* dergisinde yayımlanan "Saat Beş" adlı şiirlerdir. "Şu da Var"da "Uzunminare" fallus'u işaret etmektedir. Yine güzellik vurgulanırken, bu kez "kızlık" olarak ifade edilen kadın cinselliği "duvara asılmaz". "Önceleyin"deki, "Sen çıkardın utancını duvara astın / Ben masanın üstüne kodum kuralları" (13) dizelerinde utanç, "duvar" gibi "gösteren" bir zemine yerleştirilmiştir. "Şu da Var"da ise utanç, "masa" gibi "gösteren" bir zemine yerleştirilmiştir:

Bir de var sen koynumda yatıyorsun

Güzelsin güzelliğin mutlak amenna

Kızlığın masanın üstünde

Kocana saklıyorsun

Oysa koca da ne benim kollarım var

Soy bir portakal yedir bana dilim dilim

Ben Uzunminareliyimdir doğma büyüme

Ne yapıp yapıp denizi görmek isterim (“Şu da Var” 29,

Üvercinka’nın birinci basımında “uzun minareliyimdir” ifadesi, takip eden basımlarda “Uzunminareliyimdir” biçiminde yer almıştır.)

Cemal Süreya’nın şiir kitaplarına almadığı “Saat Beş” şiirinde de, aynı simgeler kullanılır. “Şu da Var”gibi, “Saat Beş” şiiri de “evli kadın” vurgusunu taşımaktadır. “Saat Beş”teki minare ise, “sertleşmiş fallus”u imler:

İstanbul’da elimi kaldırdım

Biraz içkiliydim, biraz sevdalı, biraz da minareli

[...]

Ben bir zamanlar yelpazeli kadınlar görürdüm

Evlerinde kocalarında uykularında

Yarı yarıya saç yarı yarıya dudak

Nasıl sıcak olurlardı düşünürdüm

[...]

İstanbul’da Divanyolu’nda denizin orda

[...]

Bir kadın döktüre döktüre susuyordu

Yaklaştım yanına elini tuttum (290)

Her iki şiirde de “fallus”un, “devâsâ” boyutlarda betimlenmesiyle, pek çok toplumda var olduğu bilinen “fallus kültü”ne bir göndermede bulunulduğu ileri sürülebilir. Pek çok eski uygarlıkta üreme, doğurganlık, yaratıcılık, kozmik güç gibi olguları simgeleyen “fallus”un dinsel bir önemi de vardı. Böylesi dinsel törenlerde devasa fallus heykelleri taşınırdı (Tordjman, “Cinsellik ve Doğurganlık” 23). Yukarıda “dünyayı erotikleştiren” anlatıcıların varlığından söz edilmişti. Bu erotikleştirme eğilimi, insanlar tarafından inşa edilen birtakım yapıları da cinsel

simgecilik için kullanmayı gündeme getirir. Bunlar, özellikle de, "erkeklerin" inşa ettikleri yapılardır: "Doğadaki manzaralardan sonra erkeğin bizzat yaptığı binalar da cinsel simgecilik içinde yer alırlar. Ev anneyi temsil eder, insanı oraya getiren göbek bağını; kulelerdeki ve kapılardaki simgecilik ise gayet açıktır" (Morali-Daninos 132). Fallus'un erkeklerin inşa ettikleri minare ile anlatılması, cinsel simgeciliğin bir örneği olarak kabul edilebilir. Her iki şiirde de cinsel bir simge olan suyun (131), "Şu da Var" şiirinde vulvayı da işaret ettiği ileri sürülebilir: "Ben Uzunminareliyimdir doğma büyüme / Ne yapıp yapıp denizi görmek isterim" (Cemal Süreya, "Şu da Var" 29).

E. Elde Etmeden Adanmaya: Cemal Süreya Şiirinde Adanma Söylemi

Tezin birinci bölümünde, Cemal Süreya şiirinde erotik vurgunun *Göçebe* kitabından itibaren, birdenbire yön değiştirerek "elde etmeden adanmaya" kaydığını belirtmiştik. 1965'te yayımlanan *Göçebe*'de olduğu gibi, onu izleyen kitaplarda da çapkınlığa ve erotizme dayalı söylemin izlerine rastlanır. Ancak artık çapkınlık bir tür anıya dönüşürken, erotizm "tek eş"te yoğunlaşır. Bununla birlikte, Cemal Süreya şiirinin birincil özelliği olarak kabul edilebilecek olan erotizmin, onun her kitabında başka biçimde yer aldığını ileri sürenler de bulunmaktadır. Örneğin Enis Batur, Cemal Süreya şiirindeki erotik vurgunun -doğru bir belirlemeyle- gösterdiği değişimi değerlendirirken, yerleşik kanıyı yineler ve Cemal Süreya'nın her kitabında farklı bir erotizm anlayışının bulunduğunu ileri sürer:

> Ars Erotica -genel çizgilerinde, üzerinde herkesin anlaştığı bir yanı. Ama ne türden bir erotizm anlayışı? Kitaptan kitaba değişiyor bana

> kalırsa: çünkü 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 hedonizmle yan yana gider: Bazen şiirin sıcaklığı yengiyle çıkmıştır işin içinden, bazen de gövdenin sıcaklığı. Ne olursa olsun, en üryan anında bile mahcup bir kişiliği taşır onun şiiri. (Batur 70)

Enis Batur'un her bir kitabın ayırıcı özelliği olarak saydığı nitelemeleri Cemal Süreya'nın öteki kitaplarında da bulmak mümkündür. Örneğin, eğer *Göçebe* kitabı "hazzın ve tensel olanın yüksek gerilimli noktalarına gidiş"le öteki kitaplardan ayrılıyorsa, *Beni Öp Sonra Doğur Beni* kitabındaki "Bir kadın canıma mercan sokuyor / Dayamış ağzıma bir memesini" (Cemal Süreya, "Kişne Kirazını ve..." 81) dizelerini nasıl değerlendirmek gerekecektir? Yine *Beni Öp Sonra Doğur Beni*'de "bilge" bir duruştan söz edilebilirse, *Güz Bitiği*'ndeki "An ki fıskiyesi sonsuzluğun" dizesinin bilgelikle ilişkisi olmadığı mı söylenecektir? Enis Batur, "Süreya'nın erotizmi, tuhaf bir dengede hedonizmle yan yana gider" derken, onun kendi şiiri hakkındaki yargısının karşısına geçer. Zira Cemal Süreya, şiirindeki erotik söylem için Enis Batur'un düşüncelerinin tam tersini ifade eder: "Humor ve erotizm, yapıtıma ben hiç farkına varmadan sinmiş iki nitelik. Hayatımın ve okuduklarımın yansıları demek bunlar. Ama her zaman bu nitelikleri tek tek ya da bir arada lirik, hatta trajik bir plana götürme özlemi içinde de olmuşumdur. Görülebildi mi bilmiyorum" (Cemal Süreya, "Şair Bir Tavırdır..." 120). Cemal Süreya'nın bu

belirlemesini "gören" yazar Aydın Şimşek'tir. Ona göre Cemal Süreya şiirinde erotizm, lirik ve trajik olmak üzere iki ayrı ve karşıt boyut taşır (Aydın Şimşek 87).

Yukarıda açımlandığı gibi Cemal Süreya'nın şiirinde pek çok söylem iç içe gelişmiştir. Bu anlamda *Güz Bitiği*'ndeki "adanma" temasına *Üvercinka*'da da rastlamak mümkündür. Pierre Burney'ye göre "'Elde etme' aşkından 'adanma' aşkına geçmek [...] zaten kolay değildir. Tensel aşkın içerdiği mistik çağrıya boyun eğmek ise daha da zordur" (Burney, "Aşkın Aşma Güçleri" 94). Ancak Cemal Süreya şiirinde elde etme ile adanma söylemleri iç içe olmuşlardır. Bu anlamda bir geçişten söz etmek güçtür. Bunun yerine, Cemal Süreya şiirinde elde etmeden "bütünüyle adanmaya geçiş"ten söz edilebilir ve bunun *Göçebe* kitabında yoğunlaştığı gözlenmektedir. Ancak yayımlanan ilk şiirden son şiire kadar uzanan adanma söylemi de kaydedilmelidir. Cemal Süreya'nın yayımlanan ilk şiiri olan "Şarkısı-Beyaz"da da adanma teması öne çıkar:

> Arada bir ağlamak için
> Onu kocaman ellerimle sevdim
> Ölüm daha saçlarına gelmemişti Şarkısı-beyaz
> Saçlarını koynumda saklıyorum
> Arada bir ağlamak için. (Cemal Süreya, "Şarkısı-Beyaz" 277)

Yenilik dergisinin Eylül 1955 tarihli sayısında yayımlanan ve Cemal Süreya'nın *Üvercinka*'ya almadığı "Kesik" şiirinde adanma söylemi, her şeyin ancak aşkla birlikte "güzel" ve "insanî" olabileceğini vurgulamada açığa çıkar. Bu şiirde aşk, barış, gökyüzü, özgürlük, insan sevgisi, aydınlık "sol değerler" ile birlikte düşünülür:

> Sokaktaki adamların gözlerinde yitik
> Nasıl oluyor bir türlü anlamıyorum

Arada bir barış arada bir gökyüzü

Her şeyin güzeli aşkla beraber

Kesik kesik

Hiç durmadı aşk dursa bile dünya

İnsanlar sevdiler hep bazı insanları

Gece inmesin gözlere ve sokaklara

Vücutlar arasında kadınlık erkeklik

Aşkla ayakta

Ama ne var eskisi gibi değil

Bir başına değil aşk başka sevilerle koşullu

Meselâ barışa arada bir gökyüzüyle

Her şeyin gerçeği insanlıkla beraber

Aşk ünlü güzellik (287)

Cemal Süreya'nın kitaplarına girmeyen ve 1989 yılında *Broy* dergisinde yayımlanan "Park" şiirinde de adanma söylemi ön plandadır. Yukarıda belirtildiği gibi, "çapkınlık"ı odağa alan metinlerde çapkın, öteki bedeni elde etmek için kendini yoksun bırakmaya dayalı bir çileyi yaşar. *Tehlikeli İlişkiler'*deki Valmont, Madame Tourvel'yi elde ettikten sonra kendini yoksun bırakmaya, "cinsel perhiz"e son verir. "Park" şiirinde ise, anlatıcı, öteki bedenin "çektirdiği acılar"dan kaynaklanan çileyi çekmektedir:

Öylesine sevdim ki seni

Öylesine sensin ki!

Kuşlar gibi cıvıldar

Çektirdiğin acılar (301)

"Mektuplarda Kalanlar" bölümünde yer alan "[Sevgilim Ben Şimdi...]" (307), "[Sevgilim, Bir Günün...]" (308), "Bugün Ne?" (309-11), "Korkarak Vinç!" (312-13), "Roman Okudum Seni Düşündüm" (314), "Senin Sesin" (315-17), "Gitsin Efendim"

(318-19) ve "[Biliyorum Sana Giden...]" (323-24) şiirlerinde de adanma söylemine rastlanır. Kitaplara alınan şiirlerdeki adanma söylemini ise, "Gül" şiiriyle başlatmak mümkündür (12). 1954 yılında yayımlanan "Aşk"ta (17), adanma söylemi erotik göndermelerle kurulur. Aynı değerlendirmeyi "Üvercinka" (38-39) şiiri için de yinelemek mümkündür. *Göçebe'*deki "Kars" şiirinde adanma, elde etme ya da erotik etkinlik gösterilmeden, tek başına ele alınır:

Anla ki her durakta
Yok sınırları aşkın
O iyi yüzlü Tanrı
Beklesin dursun bizi
Kurduğumuz rahat tuzakta (51)

"İşte Tam Bu Saatlerde" şiirinde adanmaya öteki bedeni, kadını yüceltme de katılır. Hatta, bu şiirde "erkek anlatıcı"dan çok kadının aşkı ve aşkı biçimlendirişi ileriye çıkar:

İşte tam bu saatlerde bir yara gibidir su
Yeni deşilmiş uçlarında sokakların, küçük uçlarında.
Senin güneş sarnıcı gözlerin
Ölüm yası içindeki bir evde
Olmaması gereken bir şey gibi, kırılan bir ayna gibi.
Bu saatlerde.

Çarmıhını yanından eksik etmeyen bir İsa gibi

Merdiven taşıyan bir adam görüyoruz

Sırtında on iki basamak taşıyan bir adam görüyoruz

Bu adamı ne kadar çok seviyorum, bu kuşu ne kadar

Sen ne seviyorsun sen zaten sevince

Alnınla ayıklarsın yeryüzünü,

Çardaklar binaların ağızlarında

Aşar gider kendi sınırlarını,

Köpekler gizli bir dağı havlar. (68)

"Yırtılan İpek Sesiyle" şiirindeki hüzün tonu (88-89), aşk ya da erotizmin coşkulu anlatımından uzaktır. Buradan, anlatıcının daha edilgin noktalarda konumlandığı şiirlere gidilecektir. Cemal Süreya, şiirindeki bu değişimi, yükselen kadın hareketine ve kadının toplum içinde değişen rolüne bağlar:

> Erkek anlamaya başladı ki kadın istemezse yanına yaklaşılamaz. Kentleşme yanında kadın çalışmasından doğdu bu. Biraz da yoksulluğun artmasından olabilir. Çünkü yoksulluk eşitlik getirir. Ben eskiden şiirlerimde erkeğin kadına söylediği sözleri yazıyordum. Şimdi istiyorum ki aynı zamanda kadının da erkeğe söyleyebileceği şeyler yazayım [...] Tuhaf gelecek belki, ben birkaç kez evlendim; bir sürü serüvenim oldu; ama kendimi feministlerden yana hissediyorum. Feminist devinim bir devrimdir. ("Cemal Süreya ile..." 90)

Ancak Cemal Süreya şiirinde kadının öne çıkması, adanma söyleminin sınırları içinde kalmaz. Burada yeni iki durumdan söz edilebilir. Birinci durumda anlatıcı "kadına dönüşür"; ikinci durumda ise anlatıcı, "ihanete uğrayacak" kadar

edilgin bir noktaya çekilir. Birinci duruma *Üvercinka'*da yer alan "Yazmam Daha Aşk Şiiri"nin son bölümü örnek olarak gösterilebilir:

Ah şimdi benim gözlerim
Bir ağlamaktır tutturmuş gidiyor
Bir kadın gömleği üstümde
Günün maviliği ondan
Gecenin horozu ondan (43)

Birinci duruma verilebilecek ikinci örnek, *Göçebe* kitabındaki "Sarılır eşkiyama türkümü söylerim / Bembeyaz bir kadın halinde" dizeleridir ("Kaçak" 55). İkinci duruma örnek olarak ise, 1984 yılında yayımlanan *Uçurumda Açan* kitabındaki "Karne" şiiri gösterilebilir. "Karne"de anlatıcı iki kadından söz etmektedir. Ancak buradaki kadınlar, çapkınlık bağlamı içinde elde edilen kadınlar değil, anlatıcıyı iradesizleştiren, teslim alan kadınlardır ve "mağduriyet söylemi"nin nedenidirler:

Onunla aşkımız, o diyorum ona,
Bir kez söylenmiş ve istense de
Bir daha geri alınamaz
Kırıcı sözler gibiydi

Tartışıp dururduk yollarda
Hızla çevirirdi başını
Çiçek aşısı gibi bakardı
Seğirtir karşı kaldırıma

Ötekiyse nasıl incelikli

Türkçe sığmazdı ağzına

Bir ilçeyi sever gibi

Yürürdü odalarda

[...]

Birinin ısırığı badem şekeri

İç kaslarıyla uçar biri

Yüz kez yırtılmıştır gömleğim

Doksan dokuz kez dikildi

Kısacası o yıllarda ben

Hayatım karışık çantam gibi

İki kişiyi birden severdim

Karnemde sevinç bir aşk iki (159)

"Karne"de erkek anlatıcının tam anlamıyla "edilgin" olduğu görülmektedir. Daha önce "bir sürü kadından koparılmış" "gül"ü ("Türkü" 24) olan anlatıcı, bu şiirde de iki kadından söz eder. Bunlar "cinsel eşler" değil, "âşık olunan" kadınlardır. Üstelik anlatıcı "Türkü"deki gibi kadınlara sahip değil, tam tersine, onlara aittir. Birinci kadın, bitirilemeyen bir aşkı ifade eder. Daha önce aşka ya da cinsel birlikteliğe kendisi son verebilen anlatıcı, bu şiirde "bağımlı" konumundadır.

Cemal Süreya'nın son kitabı *Güz Bitiği*'nin son şiirlerinden biri olan "11 Beyit"deki "Baktım aşk dizesi ayakta duramıyor / Kadın adına da söylenmemişse" dizeleri (267), onun şiirindeki "menzil"i göstermesi açısından çarpıcıdır.

SONUÇ

Cemal Süreya şiiri, kendini kurma ve sürdürmede "erotik vurgu" gibi ayırıcı bir özelliği odağına yerleştirmiştir. Ancak bu vurguyu, şiirin tümüne rengini veren bir eğilim saymak mümkün gözükmemektedir. Zira Cemal Süreya şiirinde aşka ilişkin şiirle erotik temalı şiir yan yana durabildiği gibi, politik şiirle her türlü politik belirlenimden âzade bireyin şiiri de yan yana gelebilmektedir. Başka bir deyişle, Cemal Süreya şiirinde farklı açılımlar, birbiri içinde gelişen ve ilerleyen bir özellik göstermektedirler. Buna karşın erotik olanın, "dünyayı erotikleştiren" şiir kişileri ve anlatıcılar tarafından bazen "ilgisiz" sayılabilecek bağlamlarda dile getirilebildiğini de belirtmek gerekir.

Cemal Süreya şiirinde beden, hemen hemen bütün boyutlarıyla ve yazınsallaşma adına ele alınmıştır. Cemal Süreya şiirinin ilk döneminde birden çok "cinsel eş" söz konusu edilmektedir. Bu dönem, Ahmet Hâşim'in "hayalî", Yahya Kemal'in "seçkinci" erotizm anlayışlarının uzağında konumlanma olarak tanımlanabilir. Çapkınlık söyleminin ileriye çıktığı bu dönem, "sıradan kadınlar"ın birer "arzu nesnesi" olarak yazınsallaşmasını kapsar. Özellikle *Üvercinka* kitabında anlatıcıların, çapkınlığı bir "macera" olarak değil, bir "sonuç" olarak değerlendikleri gözlemlenir. *Göçebe* ve onu izleyen diğer kitaplarda ise çapkınlık, bir "anı"ya dönüşür. Bu şiirlerin tümünde aynı beden söz konusu edilmemiştir. Ancak her şiirde

bir tek bedenin varlığı söz konusudur. Dolayısıyla, bu süreçte "tekeşlilik"in öne çıktığı ileri sürülebilir.

Cemal Süreya'nın erotik vurgular taşıyan şiirleri kadar, bedenin "ruh"uyla birlikte sevildiği şiirleri de bulunmaktadır. Ancak bütün bu şiirler, bedeni kusursuz bir form olarak tasarlamak paydasında birleşirler. Bedenin deforme edilmesinde ise, estetik amaçlar söz konusudur. Bu deformasyonda erotik etkinliğin de payı unutulmamalıdır. Zira erotik etkinlik, ona katılan beden parçalarının daha çok vurgulanmasını gerektirir. Cemal Süreya şiirinde bedenin kusurluluk ya da kusursuzluğu, politik imâlar söz konusu edildiğinde bir tür "tutum"u da simgeler. Bu tür şiirlerde "ezenler" kusursuz beden, "ezilenler" kusurlu beden ile simgeleştirilirler. Bu şiirlerde, bir "kendinde kusurluluk" söz konusudur. Bu noktada kusur, uzlaşımsal estetik ideali bozar.

Cemal Süreya şiirinde bedenin erotojenik bir yüzey olarak ele alınması, onu yazına özgü bazı "teknik"lerle dile getirmeyi gerekli kılmıştır. Bedenin erotik potansiyelini daha iyi vurgulamak ve onu poetik düzlemde temsil etmek için kullanılan bu teknikler, Cemal Süreya şiirinde erotizmin de tek boyutlu olmadığını göstermektedir. Bedenin erotik bağlam içinde vurgulanması, Cemal Süreya şiirinin ilk dönemlerindeki "dilsel muhalefet"i simgelemektedir. Ancak 1960'lı yıllarla birlikte hızlanan toplumsal süreç, bu vurguyu yeni ve muhalif olmaktan alıkoyar. Bu da, Cemal Süreya şiirinde baştan beri taşınagelen adanma söyleminin daha fazla açığa çıkmasına neden olur.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

Agacinski, Sylviane. "Siyasetler". *Cinsiyetler Siyaseti.* Çev. İsmail Yerguz. Ankara:

Dost Kitabevi Yayınları, 1998. 109-51.

Ahmed Arif. *Cemal Süreya'ya Mektuplar*. İstanbul: Kaynak Yayınları, 1992.

Ahmet Hâşim. "Mukaddime". *Şiirler*. Haz. Kenan Akyüz. İstanbul: Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Kültür Yayınları, 1973. 126.

Ahmet Oktay. "Hoşgeldin *Üvercinka*". *Cemal Süreya: "Üstü Kalsın"*. Haz. Gökhan Cengizhan. Ankara: Edebiyatçılar Derneği Yayınları, 2001. 37-40.

Akar, Atilla. *Erotizm.* İstanbul: BDS Yayınları, 1999.

Aktunç, Hulki. *Erotologya?* İstanbul: Sel Yayıncılık, 2000.

Alexandrian, Sarane. "Gerçeküstücü Erotizm". *Erotik Edebiyat Tarihi.* Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Mitos Yayınları, 1993. 445-513.

——. "Hovardalığın Altın Çağı". *Erotik Edebiyat Tarihi* 185-255.

——. "XIX. Yüzyılın Yasadışı Kitapları". *Erotik Edebiyat Tarihi* 257-324.

——. "XVII. Yüzyılda Yasak ve Doğanın Açıklanışı". *Erotik Edebiyat Tarihi* 139-84.

——. "Rönesans Erosu". *Erotik Edebiyat Tarihi* 69-137.

Altan, Çetin. *Aşk, Sanat ve Servet.* İstanbul: Afa Yayınları, 1993.

Apollinaire, Guillaume. "Marizıbıll". Çev. Sabahattin Eyuboğlu ve Necati Cumalı. *Çağdaş Fransız Şiiri.* Haz. Ahmet Necdet. İstanbul: Yeditepe Yayınları, 1959. 98.

Aristoteles. *Poetika.* Çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.

Âşıkoğlu, İsmail. *Anlatım Sözlüğü.* İzmir: İmece Yayıncılık, 2002.

Avery, Robert ve diğer, ed. *İngilizce-Türkçe Redhouse Sözlüğü.* İstanbul: Redhouse Yayınevi, 1990.

Bağlı, Mazhar. "Bilginin Mahremiyeti Tacizine Bir Açıklama Örneği Olarak M. Foucault". *Modern Bilinç ve Mahremiyet.* İstanbul: Perşembe Kitapları, 2000. 273-329.

Barthes, Roland. "Ötekinin Bedeni". *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Metis Yayınları, 1996. 68-69.

Baudrillard, Jean. "Cinselliğin Tutulumu". *Baştan Çıkarma Üzerine.* Çev. Ayşegül Sönmezay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001. 11-66.

——. "Porno-stereo". *Baştan Çıkarma Üzerine* 40-50.

——. "Yüzeysel Uçurumlar". *Baştan Çıkarma Üzerine* 67-158.

Bataille, Georges. *Erotizm*. Çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu. Ankara: Bilkamat Basın Sanayi, 1993.

Batur, Enis. "Cemal Süreya'nın Şiiri İçin 10 Kıvılcım". *Cemal Süreya: "Üstü Kalsın"* 69-72.

Beykal, Canan. "Bütün Suç Elmada mı?". *Hürriyet Gösteri* 171 (Şubat 1995): 29-32.

Bottomore, Tom, ed. *Marksist Düşünce Sözlüğü*. Çev. Mete Tunçay. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

Botton, Alain de. "Akıl ve Gövde". *Aşk Üzerine.* Çev. Ahu Antmen. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2002. 47-54.

Bremond, Janine ve Alain Geledan. *İktisadi ve Toplumsal Kavramlar Sözlüğü.* Çev. Ertuğrul Özkök. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984.

Burney, Pierre. "Aşkın İnsani Düzeyi". *Aşk.* Çev. Ayşen Ekmekçi ve Alev Türker. İstanbul: İletişim Yayınları, 1990. 14-38.

——. "Aşkın Tarihi Konusunda Bir Taslak". *Aşk* 7-13.

Cansever, Edip, Cemal Süreya ve Turgut Uyar. "Yaş ve Şiir Üstüne Söyleşi". *Güvercin Curnatası*. Söyleşiyi Yapan: Tomris Uyar. Haz. Nursel Duruel. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002. 69-85.

Cemal Süreya. "ABD, İngiltere, Fransa ve İtalya'daki *Playboy*'la Yarışan, Onun Açtığı Yolda Yürüyen Dergiler". *Milliyet Sanat* 316 (26 Mart 1979): 13, 31.

——. "Adam". *Sevda Sözleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002. 15. Editörlüğünü Birhan Keskin'in yaptığı *Sevda Sözleri* adlı bu toplamda Cemal Süreya'nın *Üvercinka, Göçebe, Beni Öp Sonra Doğur Beni, Uçurumda Açan, Sıcak Nal* ve *Güz Bitiği* adlı kitapları ile "Kalanlar" adını taşıyan ve şairin dergi ve mektuplarda kalan şiirleri ile bitmemiş şiirleri bulunmaktadır.

——. *Aritmetik İyi Kuşlar Pekiyi*. Haz. Necati Güngör. İstanbul: Broy Yayınları, 1993.

——. "Aslan Heykelleri". *Sevda Sözleri* 31.

——. "Aşk". *Sevda Sözleri* 17.

——. "Aşk Meşru Bir Şey Olamaz, O da Şiir Gibi Meşrulaşınca Ölür. *"Güvercin Curnatası"*. Söyleşiyi Yapan: Zeynep Oral. 103-11.

——. "At, Otobüs, Büfe". *Aydınlık Yazıları: Paçal*. İstanbul: Kaynak Yayınları, 1992. 97-98.

——. "Azgelişmiş Ülkelerde Şiir". *Papirüs'ten Başyazılar.* Haz. Zühal Tekkanat. İstanbul: Cem Yayınevi, 1992. 49-51.

——. "Balzamin". *Sevda Sözleri* 40.

——. "Banko". *Sevda Sözleri* 148.

——. “Bent Kapağı”. *Sevda Sözleri* 295-96.

——. “555 K”. *Sevda Sözleri* 288-89.

——. “[Biliyorum Sana Giden”..]”. *Sevda Sözleri* 323-24.

——. “1994 Eliyle, Samanyolu’na”. *Sevda Sözleri* 408.

——. “Bir Kentin Dışardan Görünüşü”. *Sevda Sözleri* 75-77.

——. “Bu Bizimki”. *Sevda Sözleri* 189.

——. “Bugün Ne?”. *Sevda Sözleri* 309-11.

——. “Bun”. *Sevda Sözleri* 37.

——. “Burkulmuş Altın Hali Güneşin”. *Sevda Sözleri* 90-92.

——. “Can Yücel’in Şiirinde İroni”. *Şapkam Dolu Çiçekle*. İstanbul: Çizgi Yayıncılık, 1985. 158-65.

——. “Cemal Süreya”. *“Güvercin Curnatası”*. Söyleşiyi Yapan: Can Kolukısa. 43-47.

——. “Cemal Süreya İle”. Söyleşiyi Yapan: Behzat Ay. *“Güvercin Curnatası”* 48-50.

——. “Cemal Süreya ile Her Şey Üzerine”. *“Güvercin Curnatası”*. Söyleşiyi Yapan: Tuğrul Tanyol. 88-96.

——. “Cıgarayı Attım Denize”. *Sevda Sözleri* 21.

——. “Dalga”. *Sevda Sözleri* 18.

——. “Dikkat, Okul Var!”. *Sevda Sözleri* 139.

——. “Dostluklar İçin Düzyazı”. *Sevda Sözleri* 214-15

——. “Elma”. *Sevda Sözleri* 25.

——. “Erotik, Porno ve Müstehcen”. *Folklor Şiire Düşman.* İstanbul: Can Yayınları, 1992. 99-103.

——. “Erotizm Üstüne”. *Oluşum’da Cemal Süreya.* Haz. Nisa Kadıbeşegil. İzmir: Oluşum Yayınları, 1992. 23-24.

——. “Eski Kadınlar”. *Sevda Sözleri* 284.

——. “Eşdeğeriyle Yan”. *Sevda Sözleri* 242.

——. “Gazel”. *Sevda Sözleri* 42.

——. “Gece Bitkilerinden”. *Sevda Sözleri* 260.

——. “Gitsin Efendim”. *Sevda Sözleri* 318-19.

——. “Göçebe”. *Sevda Sözleri* 61-64.

——. “Gölge Oyunu”. *Sevda Sözleri* 286.

——. “Gül”. *Sevda Sözleri* 12.

——. *Günler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.

——. “Güzelleme”. *Sevda Sözleri* 16.

——. “Hafta Sekiz”. *Sevda Sözleri* 279.

——. “Hamza Süiti”. *Sevda Sözleri* 28.

——. “Hangi Seks”. *Uzat Saçlarını Frigya.* İstanbul: Yön Yayıncılık, 1992. 166-68.

——. “Hür Hamamlar Denizi”. *Sevda Sözleri* 32.

——. “İçtim O”. *Sevda Sözleri* 250.

——. “İntihar”. *Sevda Sözleri* 298.

——. “İki Kalp”. *Sevda Sözleri* 241.

——. “İki Şey”. *Sevda Sözleri* 123-24.

——. “İngiliz”. *Sevda Sözleri* 20.

——. “İşte Tam Bu Saatlerde”. *Sevda Sözleri* 68-69.

——. “Kaçak”. *Sevda Sözleri* 55.

——. “Kan Var Bütün Kelimelerin Altında”. *Sevda Sözleri* 98-99.

——. “Karne”. *Sevda Sözleri* 159.

——. “Kars”. *Sevda Sözleri* 51.

——. “Kesik”. *Sevda Sözleri* 287.

——. “Kişne Kirazını ve Göç, Mevsim”. *Sevda Sözleri* 81-83.

——. “Korkarak Vinç!”. *Sevda Sözleri* 312-13.

——. “Kurt”. *Sevda Sözleri* 120-21.

——. “Lavanta”. *Sevda Sözleri* 206.

——. “Mardin”. *Sevda Sözleri* 118.

——. “Mezartaşı Çiçekleri”. *Sevda Sözleri* 291-92.

——. “Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm”. *Sevda Sözleri* 33.

——. “16 Dize”. *Sevda Sözleri* 271

——. “11 Beyit”. *Sevda Sözleri* 267-68.

——. *On Üç Günün Mektupları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.

——. “Önceleyin”. *Sevda Sözleri* 13.

——. “Özür”. *Sevda Sözleri* 155.

——. “Park”. *Sevda Sözleri* 301.

——. “Piyale”. *Sevda Sözleri* 285.

——. “Rokoko”. *Sevda Sözleri* 54.

——. “Roman Okudum Seni Düşündüm”. *Sevda Sözleri* 314.

——. “Saat Beş”. *Sevda Sözleri* 290.

——. “San”. *Sevda Sözleri* 11.

——. “Sayım”. *Sevda Sözleri* 119.

——. “8.10 Vapuru”. *Sevda Sözleri* 202.

——. “Senin Sesin”. *Sevda Sözleri* 315-16.

——. “[Sevgilim Ben Şimdi...]”. *Sevda Sözleri* 307.

——. “[Sevgilim, Bir Günün...]”. *Sevda Sözleri* 308.

——. “Sımsıcak, Çok Yakın, Kirli”. *Sevda Sözleri* 85-87.

——. “Striptiz”. *Sevda Sözleri* 156-57.

——. “Süveyş”. *Sevda Sözleri* 30.

——. “Şair Bir Tavırdır ve Şiirinin de Üstünde Bir Yerdedir...”. *“Güvercin Curnatası”*. Söyleşiyi Yapan: Enver Ercan. 114-23.

——. “Şarap”. *Sevda Sözleri* 302.

——. “Şarkısı Beyaz.”. *Sevda Sözleri* 11.

——. “Şiir”. *Sevda Sözleri* 14.

——. “Şiir”. *Sevda Sözleri* 23.

——. “Şiir”. *Sevda Sözleri* 283.

——. “Şiir Bir Karşı Çıkma Sanatıdır”. *“Güvercin Curnatası”*. Söyleşiyi Yapan: Ali Koçman. 203-21.

——. “Şu da Var”. *Sevda Sözleri* 29.

——. “Tabanca”. *Sevda Sözleri* 53.

——. “‘Tehlikeli Alakalar’”. *Toplu Yazılar I: Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000. 228-29.

——. “Terazi Türküsü”. *Sevda Sözleri* 52.

——. “TK”. *Sevda Sözleri* 36.

——. “Tristram”. *Sevda Sözleri* 58.

——. “Türkü”. *Sevda Sözleri* 24.

——. “Uçurumda Açan”. *Sevda Sözleri* 149-50.

——. “Üçgenler”. *Sevda Sözleri* 22.

——. “Ülke”. *Sevda Sözleri* 48-49.

——. “Üvercinka”. *Sevda Sözleri* 38-39.

——. “*Üvercinka* Dedi ki...”. *“Güvercin Curnatası”* Söyleşiyi Yapan: Halis Acarı (Asım Bezirci). 19-23.

——. “Üzerinden Sevişmek”. *Sevda Sözleri* 151.

——. “Yakın”. *Sevda Sözleri* 154.

——. “Yazgıcı Şiir”. *Sevda Sözleri* 193-94.

——. “Yazmam Daha Aşk Şiiri”. *Sevda Sözleri* 43.

——. “Yeraltı”. *Sevda Sözleri* 125-27.

——. “Yırtılan İpek Sesiyle”. *Sevda Sözleri* 88-89.

——. *100 Aşk Şiiri*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1967.

Cevizci, Ahmet. *Felsefe Sözlüğü.* Ankara: Ekin Yayınları, 1996.

Çotuksöken, Yusuf. *Deyimlerimiz.* İstanbul: Varlık Yayınları, 1988.

Dara, Ramis. “Cemal Süreya’nın Şiiri”. *İç Sızıları.* Ankara: Dayanışma Yayınları, 1985. 74-100.

Deneys, Anne. “Vücudun Politik Ekonomisi: Choderlos de Laclos’un *Tehlikeli İlişkiler*’i”. *Erotizm ve Politika.* Haz. Lynn Hunt. Çev. Ayşe Lahur Kırtunç. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1996. 57-83.

Dıranas, Ahmet Muhip. “Hatıra”. *Şiirler.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1974. 20-21.

Duby, Georges. *Erkek Ortaçağ: Aşka Dair ve Diğer Denemeler.* Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. İstanbul: Ayrıntı Yayınevi, 1991.

Erdur, Oğuz. “Leyla’dan Geçme Faslı”. *Defter* 29 (Kış 1997): 17-29.

Ergüven, Mehmet. “Dışkı ve Şehvet”. *Pusudaki Ten.* İstanbul: Sel Yayıncılık, 1998. 166-78.

——. “Türk Hamamı”. *Pusudaki Ten* 135-43.

Ersamuk, Adil. *Antik Çağda Kadın.* İzmir: Us Yayınları, 1995.

Ertop, Konur. “Divân Şiirinde Özellikle ‘Gazel’ Türü, Sevgiliyle Her Türlü İlişkiyi

Soyutlayarak Anlatır". *Türk Edebiyatında Seks.* İstanbul: Seçme Kitaplar Yayınevi, 1977. 63-81.

——. "Mesnevilerde Sevişme Sahnelerine Geniş Yer Verilir; Cinsel İlişkilerden Açık

Bir Dille Söz Edilir". *Türk Edebiyatında Seks* 83-97.

——. "Tanzimat, Kadın-Erkek İlişkilerini, Ahlâk Dersi Çıkarmak İçin Ele Alıyordu".

Türk Edebiyatında Seks 215-36.

——. "20. Yüzyıl Edebiyatında Seksin Yaşam İçindeki Yerine Gerçekçi Gözle Bakılmağa Başlandı". *Türk Edebiyatında Seks* 237-58.

Foucault, Michel. "Baskıcı Varsayım". *Cinselliğin Tarihi*. Cilt I. Çev. Hülya Tufan.

İstanbul: Afa Yayınları, 1993. 21-56.

Fisher, Helen E. *Cinsel Aşkın Anatomisi*. Çev. Meral Gaspıralı. İstanbul: Cep Kitapları, 1995.

Gay, Peter. "Burjuvazide Erotik (Kadındaki Cinsellik Üstüne Tartışmalar). *Aşk ve Toplum.* Çev. ve Der. M. Yılmaz Öner. İstanbul: Spartaküs Yayınları, 1995. 49-69.

Hüseyin Ferhad. "Aşk Bir Âşık Islığıdır". *Aşka ve Barbarlara Dair.* Ankara: Ekin Yayınları, 1995. 96-114.

Işık, Emre. "Beden ve Aydınlanma Eleştirisi". *Beden ve Toplum Kuramı: Öznenin Sosyolojisinden Bedenin Sosyolojisine.* İstanbul: Bağlam Yayınları, 1998. 89-117.

İnce, Özdemir. "Ve Şiirin Gişesinde Oturan Şair". *Hürriyet Gösteri* 111, "Cemal Süreya Eki" (Şubat 1990): 18-21.

Kaplan, Mehmet. "Üvercinka". *Şiir Tahlilleri II: Cumhuriyet Devri Türk Şiiri.*

İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000. 233-45.

Kott, Jan. "Erotizm Üzerine". Çev. Sosi Dolanoğlu. *Adam Sanat* 14 (Ocak 1987):

21-23.

Köklügiller, Ahmet. *Türkçe Edebiyat Sözlüğü.* İstanbul: Hür Yayınevi, 1974.

Laclos, Choderlos de. *Tehlikeli İlişkiler.* Çev. Nurullah Ataç. İstanbul: Can Yayınları, 1984.

Lessing, Gotthold-Ephraim. *Laocoon.* Çev. Suut Kemal Yetkin. İstanbul: Vakit Gazete, Matbaa ve Kütüphanesi, 1935.

Lingis, Alphonso. "Tenochtitlán". *Susturulmuşlar*. Çev. Figen Dereli. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2002. 15-35.

Mandel, Ernest. "Dedektif Romanının İdeolojisi". *Hoş Cinayet: Polisiye Romanın Toplumsal Bir Tarihi.* Çev. N. Saraçoğlu. İstanbul: Yazın Yayıncılık, 1985. 54-68.

Mignon, Laurent. "Aşkın Ötesinde". *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Âşıklar ve Mekânlar*. Ankara: Hece Yayınları, 2002. 115-28.

——. "Giriş". *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Âşıklar ve Mekânlar* 9-23.

——. "Vuslattan Sonra". *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Âşıklar ve Mekânlar* 25-41.

Morali-Daninos, Andre. "Cinsel Simgecilik". *Cinsel İlişkiler Tarihi.* Çev. İbrahim Yakupoğlu. İstanbul: İletişim Yayınları, 1991. 130-37.

Ovidius. *Aşk Sanatı.* Çev. İsmet Zeki Eyuboğlu. İstanbul: Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları, 1987.

Özarıkça, Barlas. *Seks Aşkı Öper*. İstanbul: Varlık Yayınları, 1992.

Özkırımlı, Atilla. "Cinsellik ve Açık Saçıklık Üzerine". *Hürriyet Gösteri* 10 (Eylül 1981): 49-50.

Parla, Jale. "Yazarlar ve Okurlar". *Don Kişot'tan Bugüne Roman.* İstanbul: İletişim Yayınları, 2000. 113-230.

Paz, Octavio. "Pan'ın Krallıkları". *Çifte Alev: Aşk ve Erotizm.* Çev. Tomris Uyar. İstanbul: Okuyan Us Yayın, 2002. 13-32.

——. "Soylu Hanım ile Aziz". *Çifte Alev: Aşk ve Erotizm* 75-98.

Peppis, Paul. "Rewriting Sex: Mina Loy, Marie Stopes and Sexology". *Modernism/Modernity* 9 (November 2002): 561-79.

Perinçek, Feyza ve Nursel Duruel. *Cemal Süreya: "Şairin Hayatı Şiire Dahil"*. İstanbul: Kaynak Yayınları, 1995.

Phillips, Adam. *Tekeşlilik.* Çev. Bülent Somay. İstanbul: Metis Yayınları, 1997.

Püsküllüoğlu, Ali. *Türkçe Sözlük.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.

Rycroft, Charles. *Psikanaliz Sözlüğü.* Çev. M. Sağman Kayatekin. İstanbul: Ara Yayıncılık, 1989.

Sayın, Zeynep. "Batı'da ve Doğu'da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet". *Defter* 39 (Bahar 2000): 159-204.

——. Batı'da ve Doğu'da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet II. İslami Beden Temsili: İffet ve Zillet". *Defter* 40 (Yaz 2000): 195-234.

Shakespeare, William. *Romeo ile Juliet.* Çev. A. Turan Oflazoğlu. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968.

Sezer, Özlem. "Cemal Süreya Şiirinde Aşk ve Kadın Bedeni". *Cemal Süreya:"Üstü Kalsın"* 95-108.

Sombart, Werner. "Aşkın Dünyevileşmesi". *Aşk, Lüks ve Kapitalizm.* Çev. Necati Açа. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1998. 61-85.

Şimşek, Aydın. "Cemal Süreya; Hayatın Alev Hali". *Cemal Süreya:"Üstü Kalsın"* 83-93.

Şişman, Nazife. "'Güzel Beden'in Kurumsallaşması: 'Miss World' Yarışması".

www.zaman.com.tr/2002/12/29/yorumlar/default.htm.

Tekkanat, Zühal. *Dostlarının Kaleminden Cemal Süreya Portresi.* İstanbul: Yön Yayıncılık, 1998.

Tordjman, Gilbert. "Cinsellik ve Doğurganlık". *Seksoloji İçin Anahtar.* Çev. T. Yaşamak. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1975. 13-62.

——. "Deneysel ve Klinik Çağ". *Seksoloji İçin Anahtar* 201-69.

Vilar, Esther. *Çokeşlilik: Erkeğin Birçok Kadına Hakkı.* Çev. Sevgi Tamgüç. İstanbul: Göçebe Yayınları, 1998.

Warnock, Mary. *The Philosophy of Sartre.* Londra: Hutchinson, 1965.

Yahya Kemal (Beyatlı). "Sicilya Kızları". *Kendi Gök Kubbemiz.* İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1999. 165-66.

Yalçın, Murat, ed. *Tanzimattan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*. Cilt I. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001. 218-22.

Yavuz, Hilmi. "Divan Şiiri ve Homeros". *İslam ve Sivil Toplum Üzerine Yazılar.* İstanbul: Boyut Kitapları, 1999. 114-16.

——. "Hilmi Yavuz ile Söyleşi: Elinde Bir Gül, Yenikapı'ya, Denize İnen Çocuk!". Söyleşiyi Yapan: Enver Ercan. *Cumhuriyet Kitap* 225 (16 Haziran 1994): 1-2

ÖZGEÇMİŞ

Mehmet Selim Ergül, annesine göre 27 nisan 1972'de Batman'ın Doluca (Merina) Köyü'nde, Batman Nüfus Müdürlüğü'ne göre ise, 04. 04. 1971 yılında Batman'da doğdu. Ortaöğrenimini Batman'da tamamladıktan sonra girdiği Ankara Üniversitesi DTCF Etnoloji Bölümü'nden 2000 yılında mezun oldu. Aynı yıl Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü master programına kabul edildi.

Yazarlık adı olarak Selim Temo'yu kullanan Ergül'ün ilk şiir kitabı olan *Ah! Tamara* 1995 yılında yayımlandı. 1997 yılında ikinci şiir kitabı *Kırgın Nehirler Meseli* adıyla yayımlandı. Aynı yıl Yaşar Nabi Nayır Gençlik Şiir Ödülü'ne değer görüldü. 1998 yılında, Halkevleri Roman Ödülü'ne değer görülen *Çiftlere Cinayet Dersleri* adlı kitabı yayımlandı. 2000 yılında üçüncü şiir kitabı *Uğultular* yayımlandı. Bir gün sinema yapmayı, en azından bir sinemada yergösterici olmayı umuyor