

Doktora Tezi

**PHOENIX'İN EVRİMİ:
EDİP CANSEVER'DE DRAMATİK MONOLOG**

MURAT DEVRİM DİRLİKİYAPAN

**TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara**

Ağustos 2007

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**PHOENIX'İN EVRİMİ:
EDİP CANSEVER'DE DRAMATİK MONOLOG**

MURAT DEVRİM DİRLİKYAPAN

Türk Edebiyatı Disiplininde Doktora Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Ağustos 2007

Bütün hakları saklıdır.
Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.
© Murat Devrim Dirlikyapan

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

.....
Yrd. Doç. Dr. Süha Oğuzertem
Tez Danışmanı

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

.....
Prof. Dr. Fazlı Can
Tez Jürisi Üyesi

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

.....
Doç. Dr. Ali Cengizkan
Tez Jürisi Üyesi

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

.....
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı
Tez Jürisi Üyesi

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

.....
Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....
Prof. Dr. Erdal Erel
Enstitü Müdürü

ÖZET

PHOENIX'İN EVRİMİ: EDİP CANSEVER'DE DRAMATİK MONOLOG

Dirlikyapan, Murat Devrim
Doktora, Türk Edebiyatı Bölümü
Tez Yöneticisi: Yrd. Doç. Dr. Süha Oğuzertem

Ağustos 2007

Modern Türk şiirinin en yenilikçi ve üretken şairlerinden biri olan Edip Cansever (1928-1986), 17 şiir kitabı yayımlamıştır. Uzun şiirlerin öne çıktığı veya uzun bir şiirin bölümlerinden oluşan *Umutsuzlar Parkı* (1958), *Nerde Antigone* (1961), *Tragedyalar* (1964), *Çağrılmayan Yakup* (1969), *Ben Ruhi Bey Nasılım* (1976), *Bezik Oynayan Kadınlar* (1982) ve *Oteller Kenti* (1985) adlı kitaplarında belli varoluşsal sorunsallar üzerinde durmuş, birçok özgün karakter yaratarak dramanın olanaklarından yararlanan bir anlatımı benimsemiştir. Bu tezde Cansever'in uzun şiirlerinin yoğunlukta olduğu kitapları, çözümleyici bir yaklaşımla incelenmiş ve "dramatik monolog" türü içinde değerlendirilmiştir. Bir ya da daha fazla karakterin anlatısına dayanan dramatik monolog, Cansever'in çoksesli bir şiire ulaşmak amacıyla benimsediği bir şiir türüdür. Modern dünyada insanın gündelik edimlerini yerine getirirken kılıktan kılığa girdiğini, çeşitli rollere bölündüğünü düşünen Cansever, hep birilerine ya da bir şeylere uyum göstererek yaşadığımızı, bunun sonucunda ise giderek kişiliğimizi yitirdiğimizi vurgular. Cansever'e göre, şiiri anlatıcılara bölmek, yani "dramatik" bir şiire yönelmek, bu bölünmüş bireyin şiirde hakkıyla temsil edilmesini sağlar. Edip Cansever'in dramatik monologları modern insanın bölünmüşlüğü ve çelişkileri üzerine kuruludur. Cansever'de hem kendi içlerinde çelişkiye düşen, hem de çevreleriyle çatışma içinde olan karakterler, İstanbul'un kamusal mekânlarından seçilirler ve çoğunlukla toplumun en marjinal kesiminde yer alırlar. Cansever'in neredeyse bütün dramatik monologlarının temelinde "Phoenix" imgesi yatar. Şairin ilk şiirlerinde yalnızca bir ayrıntı gibi duran Phoenix, giderek yaşamın sürekliliğine işaret eden bir simgeye dönüşür. Her kitapla birlikte yeniden üretilen Phoenix, yaşamın acımasız çelişkileri içinde tekrar tekrar küllenir. Her kül oluşta ise başka anlatıcılara bölünerek yeniden doğar.

Anahtar Sözcükler: dramatik monolog, dramatik şiir, uzun şiir, Phoenix.

ABSTRACT

THE EVOLUTION OF THE PHOENIX: DRAMATIC MONOLOGUE IN EDİP CANSEVER

Dirlikyapan, Murat Devrim

Ph. D, Department of Turkish Literature

Supervisor: Assist. Prof. Süha Oğuzertem

August 2007

Edip Cansever (1928-1986), who is one of the most avant-garde and productive poets of modern Turkish poetry, published 17 books of poetry in his life time. In such books as *Umutsuzlar Parkı* (The Desperates' Park, 1958) *Nerde Antigone* (Where's Antigone? 1961), *Tragedyalar* (The Tragedies, 1964), *Çağrılmayan Yakup* (Yakup the Unhailed, 1969), *Ben Ruhi Bey Nasılım* (I'm Mr. Ruhi, How Am I? 1976), *Bezik Oynayan Kadınlar* (Women Who Play Bezique, 1982) and *Oteller Kenti* (The City of Hotels, 1985), where long poems gain prominence or which make up a long poem, Cansever dealt with particular existentialist themes and adopted a "dramatic" expression by creating many original characters. This dissertation analytically examines the long poems of Edip Cansever and considers these poems within the genre of "dramatic monologue". In order to reach a polyphonic poetry, Cansever adopted dramatic monologue based on the narration of one or more characters. He thought that, throughout his daily routine, modern man disguised himself and put on several masks. He also emphasized that we always live according to someone or something, consequently losing our personality. Cansever's dividing up the single voice of poem into different narrative voices, namely his drawing near the form of a dramatic poem, enabled him to represent this divided man properly. Thus the dramatic monologues of Cansever are based on the fragmentation and self-contradictions of the modern man. Cansever's characters, who are in conflict both within themselves and with others, are chosen from the public life of Istanbul, and mostly from the most marginal sections of the society. The image of the "Phoenix" lies behind almost all the dramatic poems of Cansever. Seemingly a detail in the early poems, it evolves into a symbol of the continuity of life. Regenerating in every new book of the poet, the Phoenix is reduced to ashes repeatedly all through the cruel contradictions of life. But it rises from its ashes by dividing up into ever new narrators.

Key Words: dramatic monologue, dramatic poetry, long poem, Phoenix.

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında başta Cansever şiirlerinin elektronik dosyalarının sağlanması olmak üzere kimi zaman yorumları kimi zamansa yalnızca mimikleriyle önemli katkılarını gördüğüm danışmanım Süha Oğuzertem'e, 12 yıl önce aldığım ilk şiir ödülümün jürisinde yer aldığı gibi, doktora tez jürimde de yer alarak beni destekleyen değerli şair Ali Cengizkan'a, Phoenix'e ilişkin görüşleriyle yorumlarımı zenginleőtiren değerli hocam Fazlı Can'a, tez süreci boyunca görüşlerinden yararlandığım Laurent Mignon hocama, tezimin önemi ve kitaba dönüşmesi noktasında beni cesaretlendiren sevgili hocam Mehmet Kalpaklı'ya, her zaman olduğu gibi bu çalışmada da ikinci kütüphanem olan sevgili dostum Yalçın Armağan'a, tez yazma sürecinin son günlerini bir adaya düşmüş Robinson ve Cuma olarak aynı evde geçirdiğimiz sevgili dostum Ali Serdar'a ve tezimin her aőamasında benimle birlikte koőuőturan, heyecanımı paylaőan, gerektiğinde yol açan, "kaç kere" hayatımın anlamı kar'ım Jale'ye yürekten teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

	sayfa
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR	v
İÇİNDEKİLER	vi
GİRİŞ	1
A. Dramatik Monoloğun Tanımı ve Kapsamı	7
B. Cansever’de Dramatik Monolog Düşüncesi	15
C. Önceki Çalışmaların Değerlendirilmesi	23
I. BÖLÜM: CANSEVER’DE İLK DRAMATİK YAPIT: <i>UMUTSUZLAR</i>	
<i>PARKI</i>	29
A. Bir Yanda “Yoksulluk Odası”, Bir Yanda “Milyonerli Çember”	29
B. Boşluk İçinde İmgesel Bir Mekân Olarak “Umutsuzlar Parkı”	36
C. Dramatik: Rollere Bölünmüş İnsanın Şiiri	47
II. BÖLÜM: DRAMATİK VE LİRİK ARASINDA <i>NERDE ANTİGONE</i>	56
A. Antigone “Salıncak”ta mı?	56
B. Cansever’de Sıkıntı, Enstantane ve Aralık	61
C. Korunun İçinde Bir Şairin Sesi	69
III. BÖLÜM: ÜÇÜNCÜ SESİN KEŞFİ: <i>TRAGEDYALAR</i>	78

A. Tragedya Kuramı ve Cansever'in Notları	79
B. Cansever'de Trajik Olan ve Tanrıların Tanrısı Alkol	87
C. <i>Tragedyalar</i> 'da Üçüncü Sesler	98
IV. BÖLÜM: BİR DURUŞMALAR KİTABI: <i>ÇAĞRILMAYAN YAKUP</i>	106
A. Yakup'ların "Dava"sı	106
B. Dökümcü Niko ve Tanıkları	119
V. BÖLÜM: MUTLU ANLATICININ DOĞUMU: <i>BEN RUHİ BEY NASILIM</i>	125
A. Ruhi Bey'de "Yaşamı Besleyen Ölüm"	125
B. Bir Cenazenin Yeniden Doğuş Korosundakiler	138
VI. BÖLÜM: "SEVİŞMENİN GÖLGESİ" NDE <i>BEZİK OYNAYAN KADINLAR</i>	145
A. Anılarına Gömülmüş Karakterler	146
B. Şairin Şairi "Ester'in Söyledikleri"	157
VII. BÖLÜM: <i>OTELLER KENTİ</i> 'NDE YAŞAMIN SÜREKLİLİĞİ	160
A. Cansever Şiirinde Otel	161
B. <i>Oteller Kenti</i> 'nde Anlatıcılar	164
C. <i>Oteller Kenti</i> 'nde Cinsellik ve Zaman	176
SONUÇ	182
SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA	190
A. Birincil Kaynaklar	190
B. İkincil Kaynaklar	191
ÖZGEÇMİŞ	196

GİRİŞ

Yirminci yüzyıl Türk Şiirinin en önemli şairlerinden biri olan ve etkisini günümüzde de sürdüren Edip Cansever, 8 Ağustos 1928'de İstanbul'da doğmuştur. 1946'da İstanbul Erkek Lisesi'nden mezun olduktan sonra girdiği Yüksek Ticaret Okulu'ndaki öğrenimini yarıda bırakarak babasının Kapalıçarşı'daki antikacı dükkânında ticaret hayatına atılmıştır. İlk şiirlerini 19 yaşındayken yayımladığı *İkindi Üstü* (1947) adlı kitabında bir araya getiren Cansever, 28 Mayıs 1986'daki ölümüne kadar toplam 17 şiir kitabı yayımlamıştır: *İkindi Üstü* (1947), *Dirlik Düzenlik* (1954), *Yerçekimli Karanfil* (1957), *Umutsuzlar Parkı* (1958), *Petrol* (1959), *Nerde Antigone* (1961), *Tragedyalar* (1964), *Çağrılmayan Yakup* (1969), *Kirli Ağustos* (1970), *Sonrası Kalır* (1974), *Ben Ruhi Bey Nasılım* (1976), *Sevda ile Sevgi* (1977), *Şairin Seyir Defteri* (1980), "Eylülün Sesiyle" (1981, Toplu Şiirleri *Yeniden*'in içinde), *Bezik Oynayan Kadınlar* (1982), *İlkyaz Şikâyetçileri* (1982) ve *Oteller Kenti* (1985). Bu kitapların *Umutsuzlar Parkı*, *Tragedyalar*, *Çağrılmayan Yakup*, *Ben Ruhi Bey Nasılım*, *Bezik Oynayan Kadınlar* ve *Oteller Kenti* olmak üzere altısı, uzun şiirlerin öne çıktığı veya uzun bir şiirin bölümlerinden oluşan yapıtlardır. Cansever'in *Nerde Antigone* gibi başka kitaplarında da uzun şiirlere yer verdiği göz önünde bulundurulursa, nicel bir değerlendirme olarak, yazın yaşamının üçte birinden fazlasını uzun şiirlerin oluşturduğu söylenebilir. Kısa şiirlerinde, çoğunlukla, lirik bir dili tercih ederek yaşanan anları şiirleştiren Cansever, uzun

şiiirlerinde ise belli varoluşsal sorunsallar üzerinde durmuş, birçok özgün karakter yaratarak dramanın olanaklarından yararlanan bir anlatımı benimsemiştir. Birçoğu “dramatik monolog” türü içinde değerlendirilebilen uzun şiirlere en az kısa şiirler kadar önem veren Cansever’in bu yapıtları, poetikasında çok belirgin bir yere sahiptir.

“Phoenix’in Evrimi: Edip Cansever’de Dramatik Monolog” başlığını taşıyan bu tezin öncelikli amacı, Cansever’in uzun şiirlerinin yoğunlukta olduğu *Umutsuzlar Parkı*, *Nerde Antigone*, *Tragedyalar*, *Çağrılmayan Yakup*, *Ben Ruhi Bey Nasılım*, *Bezik Oynayan Kadınlar* ve *Oteller Kenti* adlı kitaplarına çözümleyici bir bakış açısıyla yaklaşarak Cansever şiirinin kendine özgü dinamiklerini ortaya çıkarmaktır. Bu doğrultuda hem düzyazı ve tiyatronun Cansever şiirine katkısı irdelenerek şiirlerin dramatik yapısı ve anlatıcıların konumu saptanacak, hem de Cansever’in şiire taşıdığı sorunsallar ve temalar üzerinde durulacaktır.

Edip Cansever, modern Türk şiirinin en yenilikçi ve üretken şairlerinden biridir. Bir yandan sözdizimi ve imge yapısında önemli değişiklikler yapmış, diğer yandan diyalog ve iç monolog gibi düzyazılara özgü çeşitli anlatım biçimleri deneyerek şiirin olanaklarını geliştirmiş, yarattığı özgün karakterler aracılığıyla farklı bir ses ve anlam düzenine ulaşarak yeni bir şiir kurmuştur. Bu yenilikte çağın insanını “toplumdan soyutlanmamış bir birim” (“Yaşam Öyküsü” 32) olarak ele almasının, kentleşmenin ve makineleşmenin getirdiği bunalımı yaşayan, bu nedenle de çoğunlukla yalnız, sıkıntılı, yabancılaşmış ve çaresiz olan bireyi öne çıkarmasının payı büyüktür. Cansever’in şiirleri, sürekli bir “yenilik arayışı” ve “çağının şairi olma çabası” üzerine kuruludur. Çoğunlukla Garip hareketinin etkisiyle yazılmış şiirlerin bulunduğu ilk kitabı *İkindi Üstü*’nün (1947) yeni basımını yapmayan Cansever, ikinci kitabı *Dirlik Düzenlik*’ten (1954) ise yalnızca dört şiiri toplu şiirlerine almıştır.

Dirlik Düzenlik'te yer alan "Masa da Masaymış Ha" gibi şiirlerle kendi özgün sesinin ilk örneklerini veren şair, üçüncü kitabı *Yerçekimli Karanfil* (1957) ile birlikte Muzaffer Erdost tarafından "İkinci Yeni" şeklinde adlandırılan şiir hareketinin öncüleri arasında kabul edilmeye başlanmıştır. 1950'li yıllarda Türk edebiyatının bütün alanlarında görülen yenileşmeye koşut olarak ortaya çıkan bu hareketin şairleri arasında Edip Cansever'le birlikte Ece Ayhan, İlhan Berk, Sezai Karakoç, Cemal Süreya ve Turgut Uyar da vardır. Ancak Edip Cansever, bu hareketin yönelimleri arasında sayılan "anlamsızlık", "rastlantısallık", "akıldışılık" ve "bireycilik" gibi özellikleri hiçbir zaman benimsememiştir. Bunların karşısında "düşüncenin şiiri"ni savunmuş ("Düşüncenin Şiiri" 41) ve şiiri "toplumla ilgiler kurmak" ("Edip Cansever'le Konuştum" 71) şeklinde tanımlamıştır. İkinci Yeni'yi, kendisi hep o bağlamda değerlendirilmişse de, bir akım olarak kabul etmeyen Cansever, bu hareketin "bir karşı çıkışın değil, bir yetersizliğin sonucu" olduğunu düşünmüştür ("Umutsuzlar Parkında Bir Umutlu..." 76).

Edip Cansever'in uzun şiirlerden oluşan ilk kitabı *Umutsuzlar Parkı* (1958), hem İkinci Yeni'nin en önemli yapıtlarından sayılan, biçimci ve "aşırı yenici" (Bezirci, "Edip Cansever" 83) bulunan *Yerçekimli Karanfil*'den (1957) hemen sonra yayımlandığı için, hem de o döneme dek görülmemiş biçimde düzyazıdan yararlanan bir kitap olduğu için, birçok eleştiriyle karşılanmıştır. Bazı eleştirmenler, şiirin "az sözle çok şey anlatma sanatı" olmasından hareketle *Umutsuzlar Parkı*'nı "kısa lafın uzununu" olarak nitelerken, bazıları da Türk şiirinin "düz anlatım"a döneceği yolundaki kaygılarını dile getirmişlerdir. Kimileri de Edip Cansever şiirinin, dolayısıyla İkinci Yeni'nin, bir dönüşüm geçirdiği düşüncesindedir. Örneğin Ahmet Oktay, 1976'da yayımlanan "Cansever'in Şiirine Çözümleyici Bir Yaklaşım" başlıklı yazısına "*Yerçekimli Karanfil*'in 'avant-garde' şairine ne oldu da birdenbire *Umutsuzlar*

Parkı'na geçti? Biçimsel araştırma niye birdenbire içeriksel araştırmaya dönüştü?" (176) şeklindeki sorularla başlar. Oktay, bu soruların yanıtını Demokrat Parti iktidarının düşünce hayatına getirdiği yoğun baskı ortamında arar ve Cansever'in böyle bir ortamda "avand-garde olmayı bir yana bırakarak insan sorunlarına eğilmeyi" seçtiği sonucuna varır (177).

Cansever, *Umutsuzlar Parkı* ile birlikte bazı varoluşsal sorunsallar üzerinde durmaya, şiirde duygudan çok düşünceyi öne çıkarmaya başlamıştır. O dönem yazdığı yazılarda ve katıldığı söyleşilerde "düşüncenin şiiri"ne ve şairin bir düşünür olarak önemine dikkati çeker. Bu bakımdan Ahmet Oktay'ın vardığı sonuç, doğrudur. Ancak, Cansever şiirinde tam anlamıyla bir "dönüşüm"den söz edemeyiz. Çünkü Cansever, *Umutsuzlar Parkı*'ndan (1958) sonra yayımlanan *Petrol* (1959) adlı kitabıyla kısa şiirden vazgeçmediğini, ondan sonra yayımlanan *Nerde Antigone* (1961) ve *Tragedyalar* (1964) adlı kitaplarıyla da uzun şiirlerini sürdüreceğini göstermiştir. Ayrıca, *Yerçekimli Karanfil*'de olduğu gibi, *Umutsuzlar Parkı*'nda da bir "biçimsel araştırma"dan söz edebiliriz. Benzer şekilde, *Yerçekimli Karanfil*'de de, *Umutsuzlar Parkı*'nda olduğu gibi, modernleşmenin kısıkcı içindeki insanın varolma çabasına yönelik bir "içeriksel araştırma"nın izlerini sürebiliriz. Söz konusu olan, şairin bir yıl içinde tarzını değiştirip başka bir şiir anlayışına yönelmesi değil, başından beri hem biçimsel anlamda yeniyi arama, hem de şiir için yeni olan temaları işleme noktasında kısa ve uzun şiirler olarak iki ayrı tarz geliştirmeye çalışmasıdır. *Umutsuzlar Parkı*'nın düşünceyi öne çıkarması ve düzyazıdan yararlanmasına rağmen "düz anlatım"a düşmemesi ve *Yerçekimli Karanfil*'dekine benzer bir imge yoğunluğuna sahip olması, bunun bir kanıtıdır. Cansever'in 1959'da *Umutsuzlar Parkı* üzerine yapılan bir söyleşisinde yer alan şu sözleri, bu görüşlerimizi destekler niteliktedir:

Yerçekimli Karanfil'deki biçim anlayışım, *Umutsuzlar Parkı*'nda değişmedi. Gerçekte değişemez de. Örneğin Picasso'yu ele alalım; bu ressam her döneminde bir Picasso çizgisini koruyabilmiştir.

Benim son kitabımda öz daha belirginse, bu, sadece biçim bakımından deneylerimin arttığını gösterir. Ayrıca *Umutsuzlar Parkı*'nda daha başka özlere yöneldiğimi de söyleyebilirim. (“Umutsuzlar Parkında Bir Umutlu...” 75)

Yerçekimli Karanfil ile *Umutsuzlar Parkı* arasındaki farklılık, biçim ve içerik sorunundan çok, şiirsel anlar ve sorunsallar arasındadır. Yukarıda da ifade edildiği gibi, kısa şiirlerinde yaşanan anları şiirleştiren Cansever, uzun şiirlerinde ise belli varoluşsal sorunsallar üzerinde durmuştur. Cansever'in iki tarzı da sürdürmekte kararlı oluşu, doğal olarak, sonraki yıllarda yayımlanan kitaplarıyla birlikte daha iyi anlaşılmiş, eleştirmenlerin değerlendirme ölçütleri de bu doğrultuda değişmeye başlamıştır. Günümüzden bakıldığında ise, yalnızca uzun şiirlerin değil, bazı kısa şiirlerin de “düşünce”ye yaslandığı, dolayısıyla Cansever'de sorunsal yanı ağır basan yapıtların öne çıktığı söylenebilir. Mehmet H. Doğan'ın 2005 yılında yayımlanan bir yazısında belirttiği gibi, Cansever'in bazen “kısa şiirler olarak başladığı kimi şiirlerin bile hemen bir dizi-şiir halinde uzun şiire dönüştüğü görülür” (“Şairin Seyir Defteri” 58). Bunun ilk başarılı örneğinin *Umutsuzlar Parkı*'ndaki şiirler olduğu söylenebilir.

Edip Cansever, *Umutsuzlar Parkı*'nda kent yaşamının kısıtlanmışlığı içinde yalnızlığa ve umutsuzluğa itilmiş olan bireylerin toplumsal yapıya uymakla uymamak arasında yaşadığı çelişkileri şiirlerinin merkezine alır. *Umutsuzlar Parkı*'nda seslenen bireyler, bir yandan çevrelerine “alışmak” gereği duyarken, diğer yandan “Bitmedi, diyorum bitmedi şaşkınlığımız” (58) diyerek alışmadıklarını imlerler. Alışmak ile şaşkırmak, boş vermek ile aramak arasında belirginleşen

çelişkiler, kimi zaman bir umuda, kimi zaman da, *Tragedyalar*'ın karakterlerinden biri olan Stepan'ın yaşadığı gibi, bir çıkmaza dönüşür. Stepan, bütün karşıtlıkları yitirdiğini ve bir anlamsızlığın içinde yaşadığını belirtir (181). *Tragedyalar*'da önemli bir yere sahip olan yabancılaşma olgusu, *Çağrılmayan Yakup*'ta daha ön plandadır. Başkaldırma ve boyun eğme arasında gidip gelen karakterler, hayatı bir yargılanma süreci olarak yaşarlar. Henüz hiç kimse tarafından çağrılmamış olan Yakup ise en başta kendine yabancıdır: “Ben, yani Yusuf, Yusuf mu dedim? Hayır Yakup / Bazen karıştırıyorum” (221). Bireyin uyumsuzluğu, toplumsal yaşam içindeki parçalanmışlığı ve yabancılığı, Cansever'in *Ben Ruhi Bey Nasılım* kitabında da ağırlığını korur. Kitabın ilk şiirinde “Baktım ki, ben Ruhi Bey / Nasıl olan Ruhi Bey / Daha nasılım” (21) diyen Ruhi Bey'in kendini bir soru sözcüğü ile, “nasıl” ile tanımlamasında bile bir “ne olduğundan emin olmama”nın ifadesi söz konusudur. Cansever'in son kitaplarından biri olan *Bezik Oynayan Kadınlar*'da ise, yabancılaşmadan kaynaklanan bir “yaşamazlığın” öne çıktığı görülür. Şair, *Tragedyalar* ve *Ben Ruhi Bey Nasılım* kitaplarında olduğu gibi, *Bezik Oynayan Kadınlar*'da da aile içi ilişkilerdeki iletişimsizliği, sevgisizliği ve mutsuzluğu dile getirir. Şiirde yer alan karakterler, sevgisizlik nedeniyle cinselliği bile “sıkıntı” ile yaşarlar. Cansever, uzun şiirlerden oluşan bu kitaplarında, benzer temalarla hep aynı varoluşsal kaygıları dile getiriyormuş gibi görünse de, yarattığı farklı karakterler, farklı imgeler ve anlatım özellikleriyle her kitabında ayrı bir atmosfer kurmayı başarmıştır. Son kitabı *Oteller Kenti*'nin en önemli özelliklerinden biri, şairin temel mekânlarından biri olan “otel”in de şiirin karakterlerinden birine dönüşmesidir.

Tezin bölümlerine geçmeden önce dramatik şiirin, daha özgül bir ifadeyle “dramatik monolog”un tanımı ve kapsamına ilişkin değerlendirmelerde bulunmak,

ardından da Cansever'in dramatik monoloğa yönelmesinin nedenleri ve konuyla ilgili düşünceleri üzerinde durmak yerinde olacaktır.

A. Dramatik Monoloğun Tanımı ve Kapsamı

Dramatik şiiri konu alan ya da bir şekilde dramatik şiirden söz eden Türkçe kaynaklara bakıldığında, bu kavramla ilgili tanımsal sorunlar bir yana, en başta bir adlandırma sorununun varolduğu görülecektir. Dramatik şiirle kastedilen, dramadaki şiir mi, yoksa şiirdeki drama mıdır? Başka bir deyişle, tiyatro yapıtlarında yer alan şiirlere ya da tümüyle şiir biçiminde yazılmış oyunlara mı, yoksa tiyatrodan yararlanan ve şairin bir anlatıcılığı konuşturduğu belli bir şiir türüne mi dramatik şiir denmektedir?

Dramatik şiirle ilgili Türkçe kaynakların çoğu, ortaöğretim düzeyinde genel edebiyat bilgisi veren kitaplardır. Bu kitaplar, konuya kavramsal açıdan değil tarihsel açıdan yaklaştıkları için dramatik şiiri eski Yunan edebiyatıyla başlatmakta ve bununla sınırlamaktadırlar. Örneğin, Emin Özdemir'in *Yazı ve Yazınsal Türler* adlı kitabında dramatik şiir "hareketin taklidine dayanan bir şiirdir" (78) şeklinde tanımlanmakta, bu bağlamda eski Yunan edebiyatının iki önemli türü olan tragedyalardan ve komedyalardan söz edilmektedir. Cevdet Kudret'in *Örneklerle Edebiyat Bilgileri* adlı kitabında ise dramatik şiire temel bir bölüm ayrılmış, ancak bu bölüm tek ve bozuk bir cümleyle, deyiş yerindeyse geçiştirilmiştir: "Dramatik şiir ile ilgili ve örnekler, 'Drama' bölümünde, öteki drama türleriyle birlikte verilecektir" (164, özgün vurgu). Kitabın "Drama" bölümünde ise Emin Özdemir'in kitabında olduğu gibi tragedya ve komedyadan söz edilmektedir. Konuyu eski Yunan edebiyatıyla sınırlamayan Türkçe kaynaklar da vardır. Örneğin, bir üniversite yayını

olan *Edebiyat Bilgi ve Kuramları* adlı kitabın “Şiir Bilgisi” bölümünde dramatik şiir, “Konularına Göre Şiir Türleri” başlığı altında yalnızca şu satırlarla ele alınmıştır:

Dramatik şiirin konusu olaydır. Konuyu tiyatro gibi canlandıran şiirlerdir. Eski Yunan'daki tragedya ile başlayan dramatik şiir, günümüzde manzum tiyatrolarla varlığını sürdürmektedir. Batıda *Cornille, Shakespeare* vardır. Türk edebiyatında şiir ile yazılan tiyatro Tanzimat edebiyatında başlar. *Namık Kemal, Abdülhak Hamit, Faruk Nafiz* dramatik şiirin ilk örneklerini verirler. (İleri 88, özgün vurgular)

Görüldüğü gibi, bu kaynakta da “dramatik şiir”le kastedilen, şiirden çok tiyatrodur. Tanım ya da genel edebiyat bilgisi veren kitapların dışındaki kaynaklarda ise konu tiyatro ile sınırlanmasa da hem şiir biçiminde yazılmış oyunlar için, hem de tiyatrodan yararlanan şiirler için “dramatik şiir” terimi kullanılmaktadır.

Bazı kaynaklarda ise “dramatik şiir” yerine “dramatik monolog” ifadesinin tercih edildiği görülür. Örneğin, ansiklopedilerin çoğunda “dramatik şiir”e değil, “dramatik monolog” maddesine yer verilmiştir. *AnaBritannica*'nın söz konusu maddesinde bu kavram, “bir karakterin konuşması biçiminde yazılmış şiir” şeklinde tanımlanır (“Dramatik Monolog” 478). *AnaBritannica*'ya göre dramatik monologda “canlı bir sahne içinde konuşmacının öyküsü anlatılır ve kişiliğinin psikolojik yanları aydınlatılır”. Bu türün en yetkin örneklerini veren Victoria dönemi İngiliz şairlerinden Robert Browning'dir (1812-1889). *AnaBritannica*, dramatik monoloğu başarıyla kullanan diğer şairler arasında Ezra Pound, T. S. Eliot ve Robert Frost'un adlarını sayar (478).

Yabancı dildeki kaynaklarda ise şiir ve drama arasındaki ayrımın daha net bir şekilde ortaya konduğu, buna karşılık adlandırmaların da çeşitlendiği görülmektedir. Örneğin, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* adlı kitabın

“Dramatic Poetry” (Dramatik Şiir) maddesinde “dramatik şiirin en büyük modern savunucusu” olarak nitelendirilen T. S. Eliot’ın “farklı zamanlarda dramatik şiir (*dramatic poetry*), şiirsel drama (*poetic drama*) ve dizelerden oluşan drama (*verse drama*)” yazdığı belirtilmektedir (“Dramatic Poetry” 304). Aynı maddede “dramatik şiir” adlandırmasının eleştirmenler tarafından üç şekilde yorumlandığı da ifade edilmektedir: “Batılı eleştirmenler dramatik şiiri üç temel şekilde yorumlamışlardır: (1) bir mizansen içeren lirikler veya kısa şiirler; (2) ‘şiirsel’ nitelemesiyle değerlendirilen oyunlar ve (3) diyalogu hesaplı bir şekilde ritme dayanan, çoğu zaman vezinle düzenlenmiş ve genellikle sayfada dizeler şeklinde sunulan dramalar” (304). Burada yalnızca ilk madde bir tür olarak şiirle ilgilidir ve *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*’in “Dramatic Poetry” kısmında ilk maddeden çok diğer iki madde üzerinde durulmuştur. Kitapta ilk madde ile ilgili asıl bilgiler “Monologue” kısmında verilmiştir.

The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory adlı kaynakta ise dramatik şiire değil dramatik monolog maddesine yer verildiği görülür. Dramatik monolog, bu kitapta şu şekilde tanımlanmıştır: “Hayali bir izleyiciye hitap eden tek bir hayali konuşmacının olduğu şiir türü. Çoğu dramatik monologda doğal söylem taklit edilmeye çalışılır. Türün başarılı bir örneğinde şiir kişisi şairle karışmaz” (“Dramatic Monologue” 237).

Ele aldığımız bu kaynaklara dayanarak “dramatik şiir” adlandırmasının eski Yunan edebiyatıyla sınırlandırılabilir bir kavram olmadığı, hem dramadaki şiiri hem de şiirdeki dramayı kapsayan genel bir ifade olduğu söylenebilir. Dramatik monolog ise, yukarıda da belirtildiği gibi, şairin birtakım karakterler yaratarak onları konuşturduğu ve Robert Browning’in öncüsü olduğu belli başlı bir şiir türünün adıdır. Dolayısıyla, Edip Cansever’in çalışmamıza konu olan şiirlerinden söz ederken

“dramatik şiir”i değil, “dramatik monolog” terimini tercih etmemiz yerinde olacaktır.

“Dramatik şiir” ise daha genel bir kavram olarak kullanılabilir.

Dramatik monolog hakkında yazılmış makalelere bakıldığında bu türün özelliklerinin şairden şaire değiştiği, eleştirmenler tarafından ise türün en belirgin özelliklerinin bile çok farklı şekillerde yorumlanabildiği dikkati çekmektedir. Örneğin, dramatik monoloğun belirgin özelliklerinden biri, şiirdeki anlatıcının ya da konuşmacının şair değil, ondan başka bir karakter olmasıdır. Bazı yazılarda bu özellikten hareket edilerek dramatik monoloğun lirik şiirin karşıtıymış gibi ele alındığı görülür. Oysa, “monolog” ifadesinden de anlaşılacağı gibi, dramatik monolog da lirik şiir de birinci tekil kişi ağzıyla yazılan türlerdir. Bir şiirde anlatıcının şair mi, yoksa başka bir karakter mi olduğu açık bir biçimde belirlenemeyebilir. Böylesi bir durumda o şiirin dramatik monolog mu, yoksa lirik şiir mi olduğuna nasıl karar verilecektir? Bu gibi soruların yanıtını arayan İngiliz dilbilimci Elisabeth A. Howe’un 1996’da yayımlanan *The Dramatic Monologue* (Dramatik Monolog) adlı kitabı, dramatik monolog hakkındaki görüşlerin eleştirel bir gözle değerlendirilmesi ve yapıtlardan örneklerle karşılaştırılması açısından bu konudaki en önemli kaynaklardan biridir. Kitabın ilk bölümü, “Dramatik Monolog Nedir?” başlığıyla Türkçeye de çevrilmiş, *Atlılar* dergisinin Mayıs-Haziran 2000 tarihli üçüncü sayısında yayımlanmıştır.

Elisabeth A. Howe, kitabının önsözünde dramatik monoloğu tanımlama girişimlerinin “fazla sınırlayıcı ya da fazla serbest olmak üzere birbirine zıt iki engele” takıldığını belirtir (24). Howe’un aktardığına göre, eski eleştirmenlerin dramatik monolog tanımında “konuşma dilinin ya da en azından sözlü dilin olanaklarının kullanılması”, “bir dinleyicinin var olması”, “konuşmacının iyi tanımlanmış zamansal ve mekânsal bir bağlamda sunulduğu kadar psikolojik

dışavurumunun da yapılması” gibi özellikler vardır. Howe’a göre Robert Browning’in bazı monologları bu özellikleri karşılarsa da, birçoğu karşılamamaktadır. Bu, dramatik monolog yazdığı kabul edilen başka şairler için de geçerlidir. Howe, bundan dolayı “sözlü dil, dinleyicinin varlığı ve psikolojik dışavurum” gibi ölçütlerin Browning’in bazı başarılı şiirlerinde bulunmasına rağmen dramatik monolog için şart olmadığı görüşüne varır ve “Sadece Browning’in dramatik monologlarını (o da tamamını değil) doğru dürüst tarif edebilen bir tanımın tür ismi olarak yetersiz olduğu açık” ifadesini kullanır (24). Howe’a göre Browning, Tennyson, Ezra Pound ve T. S. Eliot’ın ünlü dramatik monologlarında yalnızca tek bir ortak nokta vardır: hepsinde konuşmacının şairden başkası olması. Bu sonuç, dramatik monoloğun lirik şiirden nasıl ayırt edileceğinin bilinmesini gerekli kılmaktadır.

Elisabeth A. Howe, dramatik monologdaki “ben”in liriğinkinden farklı olduğunu ifade eder. Dramatik monologdaki “ben”ler, “şiirlerin başlık ya da alt başlıklarında açıkça verilmiş olan kurgusal, mitik veya tarihsel karakterlerdir” (25). Karakterler isimlendirilmiyorsa da sosyal unvan, meslek veya diğer ayırıcı özellikler yoluyla tanımlanırlar.

Öte yandan, Howe’a göre “lirik ‘ben’ ile şairin biyografik ‘ben’ini eş koşturmak tehlikelidir” (25). Lirik şiirlerde “ben”, ille de şairin kendisini temsil etmez, ancak bir başkasını da temsil etmez. “Lirik ‘ben’ in karakteristik bir özelliği, okuyucunun onu tam olarak şairle özdeşleştirmesini, belki de kendini onunla bir tutmasını ya da onu hiç kimseye ait olmayan veya herkese ait olan evrensel bir ‘ben’ olarak görmesini mümkün kılan bu muğlaklıktır” (25). Dramatik monoloğun “ben”inde ise durum böyle değildir. Dramatik monologdaki konuşmayı, konuşmacıya ait olarak algılarız. Howe’un William Rogers’dan alıntılıdığı gibi, “konuşmacının yalnızca yazarından

değil, kendimizden de ‘başka’lığını hissederiz” (25). Elisabeth A. Howe, buradan şu sonuca ulaşır:

O halde dramatik monologlar bir yandan şairle konuşmacı, diğer yandan da okuyucuyla konuşmacı arasına açık bir ayırım ya da mesafe koyar. Konuşmacının ‘başka’lığı isim, unvan ya da meslek belirterek, tarih vererek, [...] belli bir yerin veya çağın havası yaratılarak kurulabilir. [...] Şair aynı zamanda ayıplanan bir karakter sunarak okuyucuyla konuşmacı arasına ‘ahlaki mesafe’ de koyabilir –Bu, Browning tarafından geliştirilen bir tekniktir– veya konuşmacısını tarihten ya da mitten seçerek tarihsel mesafe bırakabilir. Konuşmacıyı başkalaştırmanın biraz farklı bir yolu da, Eliot’ın dramatik monologlarının ayırıcı bir özelliği olan ironidir. (25-26)

Howe, okuyucunun şiirdeki karakterin kimliğini algılayışına göre bir şiiri dramatik monolog olarak da lirik olarak da okuyabileceğini ifade eder. Howe’a göre bu, bir derece meselesidir: “Bir yandan şairle konuşmacı arasına, diğer yandan da konuşmacı ve okuyucu arasına çeşitli yollardan ne kadar büyük mesafe konursa, o şiire o kadar dramatik monolog gözüyle bakabiliriz; küçük yahut belirsiz bir mesafe varsa, şiire lirik diyebilir, konuşmacıyla özdeşleşebiliriz” (26).

Elisabeth A. Howe’un bu görüşlerinin T. S. Eliot’ın “Şiirin Üç Farklı Sesi” başlıklı yazısındaki düşünceleriyle ilişkili olduğu söylenebilir. Eliot, söz konusu yazısında şiirin üç sesi olduğunu savunur:

Birinci ses şairin kendisiyle konuştuğu, ya da hiç kimseyle konuşmadığı sesidir. İkinci ses, büyük ya da küçük kitlelere hitap eden sesidir. Üçüncü ses ise şairin yarattığı hayali dramatik bir karakteri dizelerle konuşturmasıdır; kendi düşüncelerini değil, belli kalıplar

içinde hayali bir karakterin diğer hayali bir karakterle konuşacağını konuşur. (250)

Eliot'a göre bir şiirin dramatik olup olmadığını belirleyen, üçüncü sestir. Her şiirde birden fazla ses duyulduğunu ifade eden Eliot, şiiri en başta şairin kendi kendisiyle konuşması olarak kabul eder. "Eğer şair şiirinde kendisiyle konuşmasaydı, sonuç, mükemmel bir hitabet olsa bile şiir olmazdı" der (261). Hemen ardından "Ama şiir özellikle şair için yazılmış olursa, çok özel ve bilinmeyen bir dilde yazılmış olurdu; ve yalnızca şairine hitap eden şiire şiir denemez" diye ekler (261). Buradan, Eliot'a göre her şiirde birinci ve ikinci seslerin var olduğu sonucu çıkmaktadır. Dramatik monologlarda ise bu seslere üçüncü ses de eklenmiş durumdadır. Eliot'ın dramatik monologlarda yalnızca üçüncü sesi değil, üç sesi birden duyduğumuzu düşünmesi, dramatik monolog ile lirik şiir arasındaki yakınlığı da kabul ettiği anlamına gelmektedir. Eliot'a göre "dramatik monologlarda işittiğimiz ses, kendine ya tarihi kişilerin, ya da edebi karakterlerin değişik maske ve kostümlerini almış olan yazarın kendi sesinden başka bir ses değildir. Karakterin kişiliği, bir birey ya da en azından bir tip olarak konuşmaya başlamazdan önce kendisini göstermeli[dir]" (256).

Elisabeth A. Howe, dramatik monoloğu lirik şiirden ayıran ve onun karakteristiği hâline getiren özellikler arasında romansal nitelikler ve dramatik öge üzerinde de durur. Romansal niteliklerin en önemlisi ise "anlatı"dır. Howe, dramatik monologta yer alan karakterlerin "hikâyelerinin aşamalı sunumuna [...] ve özellikle de hayatlarındaki önemli bir olaya romanda yaptığımız gibi katılırız" der (26). Romansal niteliklerin bir diğeri ise, karakterlerin bir zaman ve mekân kurgusu içine yerleştirilmeleridir. Howe'un Sharon Cameron'dan aktardığına göre, bir anlatıda "karakterlerin 'ilk görevi' [...] 'kendilerini ifşa etmektir'; öte yandan lirik şiirde

konuşmacının kimliği ‘kasten belirsiz’ bırakılır ve ‘zamansal belirsizlik’ dünyasına taşınır” (27). Howe, bununla ilişkili olarak Browning’in ve Pound’un karakterlerini çoğunlukla tarihten seçtiklerine dikkati çeker. Romansal nitelikler arasında sayılabilecek diğer bir özellik de karakter betimlemesidir. Ancak, Howe’a göre bu özellik, dramatik monolog sayılan tüm şiirlerde görülmez; birçoğunda çok az betimleme vardır. Dramatik monoloğun karakteristik özelliklerinden biri olan “dramatik öge” ise, “dram”ın sözcük anlamında da yatan “çatışma ve gerilim”dir. Howe’a göre bazı dramatik monologlarda anlatıcı ile çevresindeki dünya arasında bir çatışmanın varlığı göze çarpar. Eliot’ın “Mr. Proofrock’tan Aşk Türküsü” (İng. “The Love Song of J. Alfred Prufrock”) gibi bazı şiirlerde ise bu çatışma, çevre ile anlatıcı arasında değil anlatıcının kendi içindedir. Söz konusu şiirde anlatıcının “sen” şeklinde seslendiği kişi onun “kendi beninin diğer yarısıdır”. Her iki şekilde de anlatıcı, hep “bir tür dramla iç içedir” (28).

Howe’ın da aktardığı gibi dramatik monolog hakkında yapılmış çalışmaların büyük bir çoğunluğu, bu tür ile lirik şiirler arasındaki ayrımlara ve ortak noktalara odaklanmışlardır. Örneğin, Käte Hamburger, *The Logic of Literature* adlı kitabında dramatik monoloğu hem lirik şiir gibi birinci tekil kişi ağzından yazıldığı, hem de kurmacanın tutarlı yapısını taşıdığı için lirik ile kurmaca arasında bir tür olarak ele almış ve “rol şiir” (*role poem*) şeklinde adlandırmıştır (294). Ralph W. Rader ise, dramatik monologlarda anlatıcının şairden yansıyan yapay bir kişi olduğunu savunmuş ve “maskelenmiş lirik şiir” (*mask lyric*) ifadesini ortaya atmıştır (39). Sonuçta, dramatik monoloğun en temel özelliği, şairden farklı birinin anlatısına dayanması ise de, bu anlatıda şairin sesinin varlığı da yadsınamaz bir durumdur. Dramatik ve lirik arasındaki bu yakınlık, yeri geldikçe ele alınacağı gibi, şiirlerinin

bazı bölümlerine kendi sesini özellikle yerleştiren Edip Cansever'in dramatik monologları için büyük önem taşımaktadır.

B. Cansever'de Dramatik Monolog Düşüncesi

Edip Cansever'in ortaöğretim yıllarından beri dünya edebiyatıyla yakından ilgilendiği, bazı yakın arkadaşları tarafından zaman zaman ifade edilen bir bilgidir. Cansever, 1977'de yayımlanan "Yaşam Öyküsü" başlıklı yazısında bunu kendisi de dile getirir. Örneğin, bu yazıda 1940'lı yıllara denk düşen lise yıllarını anlatırken şu açıklamalarda bulunur:

Ekmek karnesi ve karartma yılları.. İstanbul Erkek Lisesi'nde okuyorum. [...] Artık "Bab-ı âli" ile komşuyuz. Akşamüstleri okuldan çıkınca "Yokuşu" iniyorum çoğu kez. Marmara, ABC, ve Yokuş kitabevleri.. Yeni şiir akımını dikkatle, tutkuyla izliyorum. Tabî öykü kitaplarını ve romanları da. Milli Eğitim Bakanlığı yayınlarını da hiç mi hiç kaçırmıyorum. Yunan, Latin klasikleriyle 19. Yüzyıl Rus edebiyatı beni iyiden iyiye sarıyor. Çehov ve Dostoyevski başucu yazarlarım. Türkiye'deki özgürlüksüzlüğü ve yoğun baskıyı duyuyor, bilinçli bir senteze varmak için edebiyat dışı kitaplar arıyorum. *Altın Zincir, Kadın ve Sosyalizm* (sanırım Sabiha Sertel'in çevirisi olacak), *Diyalektik Materyalizm, Sosyalizm ve Sosyal Mücadelelerin Umumi Tarihi*, Nâzım'dan bir iki oyun ve ilk şiir kitaplarından bir ikisini bulabildiğimi anımsıyorum. (27)

Burada Cansever'in Milli Eğitim Bakanlığı yayınlarını kaçırmadığını ifade ettiği yerin altını çizmek gerekmektedir. Çünkü, o yıllarda Milli Eğitim Basımevi tarafından Hasan Âli Yücel'in öncülüğüyle eski Yunan edebiyatının en önemli

yapıtları ilk kez Türkçeye çevrilmiştir. Tezin ilgili bölümlerinde de ortaya konacağı gibi, Cansever şiirinin kaynakları arasında eski Yunan edebiyatının, özellikle de tragedyaların önemli bir yeri vardır. Cansever'in "dramatik"le ilk tanışması bu yayınlar sayesinde olmuştur.

Edip Cansever'in yakın arkadaşlarından Ahmet Oktay, 1986'da yayımlanan "Şairin Kanı" başlıklı yazısında Cansever'in kaynaklarını "düşünsel", "şiirsel" ve "toplumsal / siyasal" olmak üzere üç kısma ayırır ve şiirsel kaynaklar olarak "Anglo-sakson şiiri" ile "Yenilikçi ve Varoluşçu yazın"dan söz eder:

A) Anglo-sakson şiiri: Türk şiirinin daha çok Fransız şiirinden etkilendiği biliniyor. Ancak 1958'lerde İngiliz ve Amerikan şiirinin modern örnekleri ile tanışılmış ve bu tanışma hemen her şairde bazı değişmelere yol açmıştır.

Edip Cansever'in, özellikle T. S. Eliot'un şiirinden etkilendiğini söyleyebileceğimizi sanıyorum. Yalnız bu etkinin daha çok biçime ilişkin olduğunu da sanıyorum. Eliot'un belli oranda öykülemeye yaslanan biçiminde, Cansever kendi içeriğinin dışlaştırılması açısından uygun bir yol bulmuştu.

B) Yenilikçi ve Varoluşçu yazın: Edip Cansever'in şiiri her zaman tüm dünya yazınının içinde oluşmuştur denebilir. Öteki metinler her zaman ilgisini çekmiştir Edip'in. Özellikle Kafka ve Beckett, Faulkner ve Woolf, son yıllarda da Canetti ve Marquez. (239)

Cansever şiirinde çoğunlukla üstü örtülü bir şekilde yer alan göndermeler dikkate alındığında bu kaynaklara çok daha fazlasını eklemek gerekecektir. Ancak, Oktay'ın belirttiği adlar arasında T. S. Eliot'ın ayrı bir önemi vardır. Cansever, birçok söyleşisinde Eliot'ın adını, özellikle "nesnel bağlılık" kavramıyla ilgili

olarak sıklıkla anmıştır. “Şiire nesnelere aracılığıyla bir dekor hazırlama” ya da “insanın doğal göstergesi olan nesnelere didik didik etme” gibi ifadelerle dile getirdiği bu kavramı şiirlerinde de başarıyla uygulamıştır. Dramatik monolog tarzını da Eliot’ın şiirlerinden etkilenerek benimsediği söylenebilir. Özdemir İnce, bir yazısında buna değinmiş ve “dramatik öge”nin Cansever şiirine *Pazar Postası* döneminden itibaren çevirileri yayımlanmaya başlayan T. S. Eliot şiirleriyle girdiğini belirtmiştir. Ancak, İnce’ye göre Cansever, Eliot’ın sıklıkla başvurduğu metinlerarası ilişkilere yer vermemiştir: “T. S. Eliot’un başta *Çorak Ülke* [İng. *The Waste Land*] olmak üzere öteki dramatik yapıları şiirlerinde görülen göndermeler, alıntılar, anıştırmalar ve parodiler (genel olarak metinlerarası ilişkiler) Cansever’in şiirinde yöntem olarak kullanılmaz” (128). Cansever’in başka yapıtlara gönderme yapmadığı ya da metinlerarası ilişkilere sıcak bakmadığı, Cansever hakkındaki, başka yazarlarca da ifade edilen, genel kanılardan biridir. Oysa, tezin ilgili bölümlerinde de ele alınacağı gibi, Cansever şiirinin arkasında zengin bir kültür birikimi vardır ve bir yakın okuma süreci bu göndermelerin birçoğunu açığa çıkarabilmektedir.

Edip Cansever’in dramatik monoloğa yönelmesinin bir nedeni T. S. Eliot’tan etkilenmesi ise, diğer nedeni de onun çok sesli bir şiire ulaşmaya yönelik arayışıdır. 1964’te yayımlanan ve edebiyat dergilerinde önemli tartışmalara yol açan “Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire” başlıklı yazısı, bu arayışın bir ifadesi olarak görülebilir. Cansever, bu yazıda “mısra işlevini yitirdi” diyerek Türk şiirinde geleneksel bir ağırlığı olan mısra tutumunu eleştirmekte, bu tutumun “insanı, insanla gelen en çağdaş sorunları karşılayamadığını” düşünmektedir (57). Tek sesli şiirden çok sesli bir şiire yönelmek gerektiğini, bunun içinse en kapsamlı ölçünün mısraçılık değil, akıl olacağını savunmaktadır. Akıl ölçü yapmaya giden yolu ise şu şekilde anlatmaktadır:

Yapacağı işin bilincine varmış ozanlar kabına sığamıyor artık. Hiç değilse zorlanıyor şiir, seçkin, soy bir anlatım yolu bulmak için savaşıyor. Örneğin cümleler parçalanıyor; söze yeni bir devinim katılıyor böylelikle. Bir bakıma cümle tavır takınıyor, insanlaşıyor. Derken bir satır başı, bir parantez, bir diyalog... Bakıyorsunuz düzyazıya geçmiş ozan; anlatıyor, açıyor, anlamı genişletip yoğunlaştırıyor. Mısra yerine devinim, mısrayı ölçü yapmak yerine usu ölçü yapmak! (57-58)

Cansever'in çok sesli şiir yaratma düşüncesi, düzyazı türlerden yararlanmayı da gerekli kılmış, birçok yazısında ve söyleşisinde şair, şiirin olanaklarını genişlettiği ölçüde düzyazıdan kaçınmamak gerektiğini savunmuştur. 1985 yılında *Broy* dergisinde yayımlanan ve son söyleşilerinden biri olan "Şiir Üstüne Söyleşi Notları"nda da bu konuya değinmiştir:

Bütün sanatların şiire, şiirin de bütün sanatlara katkısı vardır elbette. Örneğin, *Oteller Kenti*'nin "Sera Oteli" bölümündeki düzyazısal şiirler dikkatle okunduğunda görülecektir ki, dizelerden daha yoğun bir dizeler bireşimi ön plana geçmektedir. Bu böyleyse, bir düzyazı örtüsü, bir düzyazı dokusu şiiri çerçevelemiyor, bunaltmıyor, onun özgür yapısını kısıtlamıyor demektir.

Uzun şiirlerimdeki öykü ögesine gelince, öyküden çok bir "anlatma" söz konusudur burada da. Ayrıca her şiir önünde sonunda (az ya da çok) bir "anlatma" değilse nedir?

Ekleyeyim: Sait Faik'in "Hişt Hişt" öyküsünde ne kadar şiir varsa, benim şiirlerimde de o kadar öykü vardır.

Diyebilirim ki, bütün sanatsal türler, şiirin potasında eriyebildiğinde, şiirin doğal gereçleridirler. (65)

Aynı söyleşide Cansever, şiirindeki karakterler ile şairin kişiliği arasındaki ilişkiyi ise şu şekilde ifade eder: “Şiirlerimdeki kişiler satranç taşlarına benzerler. Onlar, düşsel ya da gerçek, bende olup bitenlerin toplamıdır olsalar. Gene de... Şair kendi özel kişiliğini şiirinin ardında gizlemesini iyi bilmelidir” (66). Bu görüşler, Eliot’ın yukarıda ele aldığımız “Şiirin Üç Farklı Sesi” başlıklı yazısındaki düşüncelerle büyük ölçüde örtüşmektedir. Dramatik monologda anlatıcının sesi ile şairin sesi arasında bir mesafenin kurulması önemlidir; ancak, bir anlatıcı aracılığıyla da olsa konuşanın şair olduğunu gösteren kimi işaretler vardır. Bu, yalnızca üçüncü sesin değil, üç sesin de bir arada duyulması anlamına gelir. Cansever’in dramatik monolog tarzı içinde zaman zaman ortaya çıkan lirik anlatımı ve şiirlerin bazı bölümlerinde yer alan şairin sesi de bu bağlamda değerlendirilmelidir. Aynı söyleşide şair, James Joyce’un “Liriği söyleyen kimse, kendi duygulanışının bilincinden çok, duygu anının bilincindedir” düşüncesinden hareket ederek “Güzellik düşündürücüdür. Bu yüzden de lirizmle hiçbir ilişkim olmadı diyebilirim” (66) görüşünü savunur. Bu düşünce, lirik şiiri “duygusal şiir” ya da “aşk şiiri”ne eşitleyen indirgemeci tanımlardan kaynaklanmaktadır. Oysa, Melih Cevdet Anday’ın bir söyleşisinde belirttiği gibi lirik şiir, “düşünsel” de olabilir:

Çeşitli kullanımlarını bir yana bırakırsak, lirik şiir, şairin kendi ağzından konuştuğu şiir, daha açarsak, kendini anlattığı şiirdir. Ama sizin deyişinizle “düşünsel şiir”in karşıtı değildir. Kendi ağzından konuşan şair, düşünsel olana neden yönelmesin! [...] Yani şair kendini kapıp koyverdi mi lirik olacak, ne dediğine, nasıl dediğine dikkat edince ise “düşünsel” niteliğini hak edecek... Yanlış buradadır.

Şiir bir hesap, kitap işidir, kendini kapıp koyvermeye gelmez. Bir başka deyişle, duygularla da, düşüncelerle de yazılmaz şiir, onun baş koşulu, sağlam bir yapıyı oluşturmasıdır. Duygu da, düşünce de bundan sonra ortaya çıkar. Hatta bunu şair de, okurları ile birlikte çıkarır. Besteciler, mimarlar örnek alınmalıdır bu konuda; liriklik eğer duygululuk sanılıyorsa tümünden yanlıştır bu. Bestecinin, mimarın duygulanmaya vakti yoktur ki! (“Ben Belki de Duyguculuğa...” 40-41)

Edip Cansever’in dramatik monoloğa yönelmesinin en önemli nedenlerinden biri de, bu türün onun dünyaya bakışıyla örtüşen bir yanı olmasıdır. Cansever’in 1963’te yayımlanan “Şiiri Bölmek” başlıklı yazısı, en başta şairin dramatik monoloğu yalnızca biçimsel bir deneme olarak görmediğini ortaya koymaktadır. Bu yazısında Cansever, modern dünyada insanın gündelik edimlerini yerini getirirken kılıktan kılığa girdiğini, çeşitli rollere bölündüğünü ifade eder. “İnancımızı somutlayan eylemlerle değil de, ancak bize uygun buldukları düzenlerden birini seçmekle biçimleniyoruz” diyen Cansever, hep birilerine ya da bir şeylere “göre” yaşadığımızı, bunun sonucunda ise giderek kişiliğimizi yitirdiğimizi vurgular (9). Cansever’e göre bu rollerden sıyrılıp kendi öz varlığımızla tanışmak, çoğu kez karmaşık, çözülmez bir problem olmaktadır. Yaşadığımız “toplumsal çatı altında, bir yalnızlık anıtı”na dönüştüğümüzü belirten Cansever’e göre, bu bölünmüş bireyi şiire aktarabilmek için şiiri de bölmek, dramatik bir şiire yönelmek gerekecektir:

Öyleyse bu ikili ben’i, daha doğrusu bölüne bölüne ayrıcalığını, kimliğini yitirmekte olan ben’i şiire aktarmak, ona bir etkinlik kazandırmak istiyorsak, eninde sonunda dramatik bir şiire yönelmemiz gerekecektir. Gerçekte korkunç bir dramı sürdürmekteyiz

çünkü. İşlevini tamamlamış bir gizemciliğin yerine, gene toplumun üst katlarında yer alan toplumsal - ekonomik bazı güçler, bu güçlere bağlı kurullar, sinen ya da başkaldıran; sayan ya da değerlenmeye doğru atılan; tutsaklığı ya da yokolmayı kabullenen bir yığın varoluş biçimi yaratıyor. Çoğu zaman da olumluyla olumsuz birlikte ya da çelişe çelişe yaşıyor insanoğlunda. [...] Bu durumda bölmek gerekiyor şiiri. Bir birey olarak neyiz? Bunu bilinceye ya da bilme olanaklarını edininceye kadar bölmeliyiz şiirimizi. Tıpkı yaşamamızda olduğu gibi: bir yanda yaslarımız acılarımız; öte yanda inancımız, umudumuz, direncimiz. (9)

Bu düşünceler, Cansever'in şiiri neden anlatıcılara böldüğünü ve dramatik bir şiire yöneldiğini açık bir şekilde göstermektedir. Dramatik monologda anlatıcılar, şairin konuştuğu maskelerdir. Nitekim şair de, modern yaşam içindeki herhangi bir insan gibi, çeşitli toplumsal rollere bölünmek, birtakım maskelerle yaşamak zorunda kalabilir.

Edip Cansever'de dramatik monoloğun en temel özelliği, mitolojiye ya da tarihe değil toplumsal yaşamdaki çelişkilere ve çatışmaya dayanmasıdır. Onun şiirlerinde karakterler, Browning'in ya da Eliot'ın bazı şiirlerinde olduğu gibi tarihsel metinlerden ya da mitolojik öykülerden seçilmezler; İstanbul'un sokaklarından, meyhanelerinden ya da otellerinden şiire taşınırlar. Çoğu, çevreleriyle uyumsuz, bazen kişilik yapısıyla bazen de toplumsal roller açısından bölünmüş, kendisini gerçekleştirmenin ya da kendisi olarak var olmanın yollarını arayan, direnme ile boyun eğme arasında gidip gelen kişilerdir. Bu kişiler arasında çoğunlukla eşcinseller, iktidarsızlar, alkolikler, fahişeler ya da ölüseviciler gibi toplumun en marjinal kısmında yer alanlar vardır. Toplum tarafından itilmiş, hem topluma hem

kendilerine yabancılaşmışlardır. Birçoğu, hem fiziksel özellikleriyle hem de toplumsal konumları ya da meslekleri itibarıyla şairden farklılığı kolayca ayırt edilebilen karakterlerdir. Ancak, Edip Cansever’de dramatik monoloğun belirgin özelliklerinden biri de şairin varlığıdır. Cansever’in bir söyleşide *Umutsuzlar Parkı*’na ilişkin olarak ifade ettiği şu düşünce, onun dramatik monoloğa ilişkin tavrını belirleyen önemli bir görüşür: “[*Umutsuzlar Parkı*,] bağlantılarını yitirmiş insanlara yanıtlar hazırlıyor bir bakıma. Onlara karşı çıkararak değil, aynı durum içinde onlara katılarak” (“Umutsuzlar Parkında Bir Umutlu...” 73). *Umutsuzlar Parkı* ve *Nerde Antigone* kitaplarında anlatıcılar birbirlerinden net bir şekilde ayrılmamışlardır. Dolayısıyla şair de onların arasında biridir. *Tragedyalar*’la birlikte ise hem karakterler adları ve özellikleriyle daha da netleşir, hem de şairin onlarla karışması azalır; ancak hiçbir zaman bütünüyle ortadan kalkmaz. *Ben Ruhi Bey Nasılım* gibi bazı kitaplarında ise şairin kendi sesi olarak kadroya özellikle katılır.

Cansever’in dramatik monologlarında mitolojik öge, bir karakter olarak değil bir imge olarak vardır. Bunlardan en önemlisi olan Phoenix, Cansever’in neredeyse tüm uzun şiirlerinin temelinde yatar. Phoenix, 500 yılda bir kendini ateşe atan ve küllerinden yeniden doğarak kendini yenileyen Anka kuşudur. *Umutsuzlar Parkı*’ndaki anlatıcılardan biri, “bir yığın ölüden” geldiğini söyler. *Çağrılmayan Yakup*’ta yer alan bir anlatıcı, “düzlük”le savaşır ve her defasında “yeniden” yenilir. *Ben Ruhi Bey Nasılım*’da ilk kez bir karakter ölülerini gömmeyi başarır ve yeniden doğumun mutlu sürecini yaşar. *Oteller Kenti*’ndeki bir anlatıcının küllerinden ise ilk kez kendisi değil bir başkası doğar. Bu yönüyle bakıldığında Cansever’in dramatik monologları, bir bakıma Phoenix’in evrimidir. Phoenix, sanki her kitapla birlikte yeniden üretilir ve her üretilişinde ona yeni bir öge katılır.

Edip Cansever'in şiirlerinin önemli bir kısmını antikacı dükkânında yazdığı düşünülürse, Phoenix imgesinin onun yaşamıyla da örtüştüğü görülecektir. Antikacı dükkânındaki eşyalar, kullanılmış ve terkedilmiş, ancak yeniden kullanılmak için sahibini bekleyen nesnelere sahiptir. Eski sahipleri için küllenmiş olsalar da, yeni sahiplerinin elinde bir Phoenix gibi yeniden doğacaklardır. Bu eşyalar için antikacı dükkânı, "Her bitişi bir başlangıca ekleyen" (354) bir "otel" gibidir ve ilgili bölümlerde ele alınacağı gibi, Cansever'in ölümün yaşamı beslediğine dair düşünceleriyle de doğrudan ilişkilidir.

C. Önceki Çalışmaların Değerlendirilmesi

Günümüze kadar Edip Cansever şiiri üzerine Asım Bezirci, Hüseyin Cöntürk, Mehmet H. Doğan, Ahmet Oktay, Ali Serdar, Güven Turan ve Tomris Uyar gibi yazarların önemli çalışmaları yayımlanmıştır. Asım Bezirci, "Edip Cansever" başlıklı incelemesinde şairin ilk beş kitabını ele alarak her kitabın öne çıkan belirgin özellikleri üzerinde durur. Cansever'i "her yeniliğe ilk katılan ve ilk ayrılan bir gezgin" olarak gören Bezirci, onun her yenilik akımından kazançla çıktığı, bunların en yararlı yanlarını alarak şiirine alışılmadık olanaklar sağladığı sonucuna varır (85).

Hüseyin Cöntürk'ün " 'Salıncak' Şiiri" başlıklı incelemesi ise, şairin yalnızca bir şiirini çözümlemesine rağmen, Cansever hakkında yapılmış en kapsamlı çalışmalardan biridir. Cöntürk, Cansever'in *Nerde Antigone* başlıklı kitabında yer alan "Salıncak" şiirini "eksiksiz bir yapıt" olarak görür ve şiirin başarısını sağlam bir iç mantığa sahip olmasına bağlar. Cansever'in okuyucuya "tam bir dünya" sunduğunu ifade eden Cöntürk'ün "Salıncak" şiirini yorumlarken kullandığı "enstantane" ve "aralık" kavramları, Cansever'in başka şiirlerine de uygulanabilir niteliktedir (157).

Mehmet H. Doğan ise “Cansever’in Dünyası” başlıklı yazısında, şairin özellikle *Kirli Ağustos* başlıklı kitabı üzerinde durur. *Kirli Ağustos*’u okurken *Nerde Antigone* kitabında yer alan “Ne gelir elimizden /  nsan olmaktan başka” dizelerinin kendisine yol gösterdiğini belirten Doğan, Cansever’in insana, topluma ve yaşama bakışını değerlendirir (168). Cansever’in kendisine yazdığı mektuplardan da yararlanan Mehmet H. Doğan, yazısında bu mektuplardan Cansever’in şiirlerini  z mlememize katkısı olacak bazı alıntılar da yapar: “Bizlere dadanan her yakıcı umutsuzluk, her küstah acı, bir güzelliğe, bir yaşama sevincine dönmek zorundadır ister istemez. Anlam da bizde, anlamsızlık da” (168). Mehmet H. Doğan’ın “şairin Seyir Defteri” başlıklı yazısı ise Cansever’in şiirlerinin  kinci Yeni döneminden itibaren genel bir değerlendirmesini yapması bakımından önemlidir.

Cansever hakkında yapılmış önemli çalışmalardan biri de Güven Turan’ın “Yüzler ve Maskeler” başlıklı yazısıdır. Cansever’in *Umutsuzlar Parkı*’ndan itibaren dramatik bir şiir yazdığını ifade eden Turan’a göre şairin yalnızca uzun şiirleri değil, kısa şiirlerinin çoğu da dramatiktir.  nk  bu şiirlerin bir anlatıcısı vardır ve bunlar, lirik şiirler gibi tek yönlü değil, dinleyiciye yönelik oldukları için iki yönlüdürler (222). Güven Turan, yazısında şiirlerin bir özümlemesini yapmaz, ama Cansever’in kitaplarını teker teker ele alarak her kitabın belirgin özelliklerini belirtir. “Yüzler ve Maskeler”, Cansever şiirinin ayrıntıları üzerinde durmayan, ancak Cansever’in tarihsel şiir serüvenine ışık tutan bir çalışma olarak nitelenebilir.

Tomris Uyar ise “Bir Doğa Vatandaşı Edip Cansever” başlıklı yazısında Cansever’in insanı doğanın içinde bir birim olarak ele aldığını, şiirlerinde insanın nesnelere, nesnelere de insana özgü özellikler yüklendiğini ifade eder. Yazının en önemli saptamalarından biri, Cansever şiirindeki “görüntü” ögesine dikkat çekmesidir. Ancak Tomris Uyar, bu konunun ayrıntıları üzerinde durmamış, yalnızca

değirmekle yetinmiştir (163). Oysa “görüntü” ögesi, Cansever şiirinin *Yerçekimli Karanfil*’den itibaren öne çıkan önemli özelliklerinden biridir.

Cansever hakkında, bir kısmına yukarıda değindiğimiz çalışmaların birçoğu, şairin daha çok ilk kitaplarına yoğunlaşmaktadır. Eleştirel çalışmalarda Cansever’in son kitapları üzerinde yeterince durulmamıştır. Özellikle uzun şiirlerini çözümleyen çalışmalar yok denecek kadar azdır. Bunlar arasında Ali Serdar’ın “Patoloji ile Varlık Arasında *Ben Ruhi Bey Nasılım*” başlıklı yazısı, Cansever şiiri üzerine son yıllarda yayımlanan en başarılı çalışmalardan biridir. Çalışmasında Cansever’in *Ben Ruhi Bey Nasılım* adlı kitabını inceleyen Serdar, çözümlemesini “patolojik düzlem” ve “varoluşsal düzlem” olmak üzere iki ana çizgiye dayandırır. Patolojik düzlemde ezici baba figürü ile üvey anne tacizi arasında kalan Ruhi Bey’in içselleştirilmiş nesne ilişkilerinde yaşadığı karmaşa üzerinde dururken, varoluşsal düzlemde Cansever’de en önemli temalardan biri olan “ölüm”ü Ruhi Bey’in varoluşsal kaygıları açısından ele alır. Serdar’ın vardığı sonuçlardan biri, Cansever’in bu kitabında “pek çok çelişkinin bir bireşimini yaratmayı” başardığı yönündedir (87).

Cansever’in uzun şiirlerine odaklanan çalışmalardan biri de Ahmet Oktay’ın “Cansever’in Şiirine Çözümleyici Bir Yaklaşım” başlıklı yazısıdır. Oktay, bu yazısında Cansever’in *Tragedyalar* ve *Ben Ruhi Bey Nasılım* adlı kitaplarını karşılaştırmalı olarak inceler. Karakterleri çözümlerken zaman zaman psikanalitik eleştirinin kavramlarından yararlınsa da çoğunlukla toplumsal ve sınıfsal bir temele odaklanır. Cansever’i sınıfsal gerçeklerinin dışında karakterler yarattığı ve “dünyanın değişmezliği yolunda” bir anlama ulaştığı için eleştirir. Oktay’a göre Cansever’deki “dünya yorumlanan bir dünya olarak kalır hep, *değiştirilmesi gereken bir dünya olarak değil*” (187, özgün vurgu). Ahmet Oktay, “Yabancılaşmış Bireyin Son Sözü: Sevgilim Ölüm” başlıklı yazısında ise Cansever’in *Bezik Oynayan Kadınlar* adlı

kitabını ele alır. Önceki yazısında yer alan bazı savlara burada da bağlı kalan Oktay, Cansever'in bu kitabıyla da “ölüme doğru bir söylem” geliştirdiğini savunur (175, özgün vurgu).

Oktay'ın her iki yazısında da yeterince açıklanmamış kimi gözlemler ve bazı ikna edici olmayan yorumlar dikkati çekmektedir. Örneğin “Yabancılaşmış Bireyin Son Sözü” başlıklı yazısında Oktay, *Bezik Oynayan Kadınlar*'da yer alan “Kırmızı bir balıkla oynuyordu / Öptü bir ara balığı – neden – / Öperken dudağını kesti / [...] / Ağlamadı, hiçbir şey söylemedi” (197) dizelerinden hareket ederek şiirin temel karakterlerinden biri olan Cemal'in “sado-mazoşist” bir yanı olduğunu ifade eder. Oysa, Cemal'in dudağının kesilmesine karşın ağlamaması, ona “sado-mazoşist” tanısı koymak için yeterli bir gerekçe değildir. Oktay'ın Cansever'in ölüme doğru bir söylem geliştirdiği yönündeki görüşü de tartışmaya açık bir düşüncedir. Cansever şiirinde ölüm, çalışmanın ilgili bölümlerinde de ele alınacağı gibi, çoğunlukla Phoenix imgesinden hareket ettiği için gerçek anlamıyla bir “yok oluş” değil bir “yeniden doğuş” olarak da okunabilir. Bu gibi örneklere karşın, Ahmet Oktay'ın çalışmaları, Cansever'in poetikasına ilişkin önemli sonuçlar çıkardığı ve bu alanda neredeyse tek olduğu için önemlidir. Cansever hakkında yazılmış birçok yazıda, Ahmet Oktay'ın çalışmalarına yapılmış açık ya da örtülü bir göndermeye rastlamak mümkündür. Öte yandan, bu kadar dikkate alınan ve gerçekten de önemli sonuçları olan bir yazıda bile, yeterince aydınlatılmamış düşüncelere ve “aşırı yorum”lara rastlamamız, bu alanda hâlen büyük bir boşluğun bulunduğunu göstermektedir. Oysa, Cansever'in poetikasını bütünselliği içinde anlayabilmek için kısa şiirlerinin yanı sıra uzun şiirleri hakkında da kapsamlı çözümler yapılması gerekmektedir. Edip Cansever'in *Umutsuzlar Parkı*, *Nerde Antigone*, *Tragedyalar*, *Çağrılmayan Yakup*, *Ben Ruhi Bey Nasılım*, *Bezik Oynayan Kadınlar* ve *Oteller*

Kenti adlı yapıtlarındaki uzun şiirlerin anlatı biçimi ve içerik açısından çözümlenmesi, bu kısmın başında da ifade edildiği gibi, bu tezin öncelikli amacıdır.

Yukarıda adlarını andığımız yazarların Cansever şiirine özgü parametreleri yakalayabilen ve özgün değerlendirmeler ortaya koyan çalışmalarının ve anma niteliği taşıyan bazı yazıların dışında kalan birçok makalede Cansever hakkında daha önce yapılan saptamaların tekrar edildiği ve görüşlerin örneklerle doğrulanmasında çoğu kez başarısız kalındığı gözlemlenmiştir.

Tezde T. S. Eliot, Käte Hamburger, Elisabeth A. Howe, Ralph W. Rader gibi yazarların dramatik monolog hakkındaki, bir kısmına yukarıda değinilen, tarihsel ve kuramsal çalışmalarından yararlanılacaktır. Ancak, Cansever şiirinin varolan tanımlara ve görüşlere uygunluğunu tartışmaktan çok, Cansever'e özgü dramatik monologların özellikleri saptanmaya çalışılacaktır. Şiirler içerik ve biçim açısından incelenirken Cansever'in açık ya da örtülü bir şekilde gönderme yaptığı yapıtlardan da yararlanılacak, Cansever şiiri ile bu yapıtlar arasındaki ilişkiler üzerinde de durulacaktır.

2003 yılında tamamlanan "İkinci Yeni Dışında Bir Şair: Edip Cansever" başlığını taşıyan yüksek lisans tezinde Cansever'in İkinci Yeni tartışmaları içindeki yeri değerlendirilerek, onun hem düşünceleri hem de şiirleriyle, eleştirmenler ve İlhan Berk tarafından belirlenmiş "İkinci Yeni ilkeleri"ne aykırı bir şair olduğu ortaya konmuştur. Tezin büyük bölümü tartışmalara ve Cansever'in düşüncelerine ayrılmış, ancak İkinci Yeni ile ilgisi ölçüsünde "nesnel bağlaşıklık" ve "çok gözlülük" açısından bazı şiirleri de incelenmiştir. Bu çalışmada yüksek lisans tezinde ortaya konan bulgulardan da yararlanılacaktır.

Çalışma, Cansever'in ele aldığımız 7 kitabına uygun olarak 7 bölüme ayrılmış, bu bölümler kitapların yayım yılına göre sıralanmıştır. Her bölümde,

öncelikle, incelenen kitaba ilişkin bir içerik çözümlemesi yapılacak, bu çözümleme şairin diğer kitaplarıyla ve gönderme yaptığı yapıtlarla da bağlantılı bir şekilde sürdürülecektir. Çoğunlukla her ana bölümün sonunda, ele alınan yapıtın dramatik yapısı, yapıttaki anlatıcıların konumu, düzyazı türlerin yapıta katkısı gibi dramatik monoloğun belirleyici özelliklerine ilişkin saptamalarda bulunulacaktır. Şiirlerin lirik, dramatik ve anlatısal yanlarına ilişkin değerlendirmeler de bu kısımda yapılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

CANSEVER'DE İLK DRAMATİK YAPIT: *UMUTSUZLAR PARKI*

Edip Cansever'de “dramatik şiir”in başlangıcı olarak kabul edilen *Umutsuzlar Parkı* (1958), birbiriyle bağlantılı dört uzun şiirden oluşur. “Amerikan Bilardosuyla Penguen” başlığını taşıyan ilk şiir 5 bölüme, “Çember” başlıklı ikinci şiir 10 bölüme, kitabın en uzun şiiri “Umutsuzlar Parkı” 14 bölüme, “Sığınak” başlıklı son şiir ise 8 bölüme ayrılmıştır. Cansever, “Çember” şiirinin 4 bölümünü şiirlerinin toplu basımına almamış, “Sığınak” şiirini ise bütünüyle kitabından çıkarmıştır. Cansever'in çıkardığı bölümler, kitaptaki diğer kısımlara göre şiirsel açıdan zayıf görülebilirse de, kitabın bütünlüğünü anlamamız ve “düşünce”sini açığa çıkarabilmemiz için gerekli olan bölümlerdir. Çünkü, şiirler ayrı ayrı ele alındığında ya da tüm kitap tek bir şiir olarak düşünüldüğünde farklı yorumlara ulaşılabilir.

A. Bir Yanda “Yoksulluk Odası”, Bir Yanda “Milyonerli Çember”

Umutsuzlar Parkı'nın ilk şiiri “Amerikan Bilardosuyla Penguen”, 2003'te tamamlanan “İkinci Yeni Dışında Bir Şair: Edip Cansever” başlıklı yüksek lisans tezinde de ele aldığımız gibi, nesnel bağlantı uygulamasının başarılı bir örneğidir. Şiirde temel olarak gündelik koşuşturmalar içinde sıkışıp kalmış, hayata nasıl

müdahale edeceğine ve isteklerini nasıl gerçekleştireceğine karar verememiş, yalnız ve tedirgin bir insana seslenilir. Tedirgin insan, Amerikan bilardosunun başında topa nasıl vuracağına karar verememiş biri olarak betimlenir.

“Elleri el gibi kocaman / Beyazda bir nokta gibi kocaman / Kocaman boşluğun küçülttüğü her şey gibi / Biriyle kendini artırıyor durmadan” (39) dizeleriyle başlayan şiirde öncelikle bilardo masasına ilişkin bir dekor kurulmaktadır. “Amerikan bilardosu”nun başlıktan başka hiçbir yerde geçmediği şiirde dekoru sağlayan en önemli öge, “Eliniz yok mu, bastonla iş görmeli” (41) gibi dizelerin yanı sıra, “penguen” imgesidir. Örneğin, “Geceler, işte geceler / Gündüzler, işte gündüzler / Beyaza siyah penguen sürüleri gibi” (40) dizelerinde bir yandan gecenin siyahı ile gündüzün beyazı “penguen” sözcüğünde birleştirilirken, öte yandan Amerikan bilardosunda sona kalan siyah ve beyaz toplara işaret edilmektedir. Anlatıcı, “Bir penguen / Nişanla pengueni [...] Vur düşür pengueni / Ama nasıl, daha karar vermediniz ki” (41-42) diyerek siyah topun argodaki karşılığı olan “penguen”e gönderme yapmakta, bilardo masası önünde son topa nişan alan birinin kararsızlığını sergilemektedir.

Öte yandan şiirde gündelik yaşama ilişkin eylemler ve nesnelere başka bir dekor kurulmaktadır. Bu dekorun öğeleri arasında “eve dönme[k]”, “yemek yeme[k]”, “uykuya dalma[k]”, “anahtar”, “pencere”, “çay masaları”, “gezintiler”, “hafta tatilleri” (40-41) sayılabilir. Bunları dikkate aldığımızda “vur düşür pengueni” dizesindeki geceye ve gündüze, yani “zaman”a ilişkin anlam açığa çıkmakta ve Amerikan bilardosu dekoru ile somutlanan durumun gündelik yaşama ilişkin koşuşturmalar olduğu sonucuna varılmaktadır. Böylece “Yaşamının hızları” (43) arasında kararsız kalmış olmanın tedirginliği, nesnel bağlaşığını bilardo masasındaki kişinin tedirginliğinde bulmuş olur. Her bölümün sonunda biraz

değiştirilerek tekrar edilen “Doğrusu elinizden ne gelir ki / Siz dolgun yaşamaya bakın günleri” (42) dizelerindeki “dolgun yaşamak” ise, kişinin kendi istekleri doğrultusunda yaşaması olarak yorumlanabilir. Dolgun yaşamayı gündelik koşuşturmacalar olarak aldığımızda ise ironik bir anlam öne çıkacaktır (Dirlikyapan 78-80).

Edip Cansever, bir söyleşisinde Asım Bezirci’nin “ ‘penguen’ sözcüğü ile neyi anlatmak istiyorsunuz” sorusuna “Kararsız, tedirgin bir insanı, Amerikan bilardosunun başında çizgilemek istedim. Onun, pengueni her nişanlayışında, yerine getirilemeyen isteklerini belirttim” yanıtını verir (Cansever, “Umutsuzlar Parkında...” 75). Bu yanıt, yukarıda da ortaya koyduğumuz gibi, “Amerikan Bilardosuyla Penguen” şiirindeki “penguen”e ilişkindir. Oysa bu şiiri “Çember” başlıklı ikinci şiirle birlikte düşündüğümüzde “penguen” imgesinin farklı bir anlam kazandığı görülmektedir. “Çember”in, Cansever’in sonradan kitabından çıkarmış olduğu üçüncü ve onuncu bölümlerinden anlaşılacağı gibi, “penguen”, “Fraklı, beyaz yakalı, simsiyah yüzleriyle” (Cansever, *Sonrası Kalır* 155) * birtakım balolara ve eğlencelere giden, “yiyici” ve rahat insanları temsil etmektedir. Şair, onlardan çoğunlukla “milyonerler” değil, “milyoner ağızları” (155) şeklinde söz ederek yiyici oluşlarının altını çizer. Milyoner ağızlarını penguenlerin yaşam alanlarına uygun olarak buz gibi bir lokantada betimler:

Her lokanta bir buz dağı olarak titreşir

[...]

Masalar buz

Aynalar buz

* Yapı Kredi Yayınları tarafından 2005 yılında yayımlanan *Sonrası Kalır* adlı yapıtta Edip Cansever’in kitaplarının ilk baskılarında yer alan, ancak sonraki baskılarda kitabından çıkardığı şiirlere de yer verilmiştir. Bu kaynaktan yalnızca Adam Yayınları’ndan çıkmış olan *Yerçekimli Karanfil* adlı kitapta yer almayan ya da eksik bir şekilde yer alan şiirler söz konusu olduğunda yararlanılmıştır.

Bir usta virtüöz kemanyla
Her kasılıştta
Buz
Işıklar erimez buzlar olarak sallandırılır
Çiçek kokular alıp veriyorken burunlara
Buz olarak
Buz, buz (Cansever, *Sonrası Kalır* 147)

Milyonerlerin özellikleri, onlar ile anlatıcı arasında bazı karşıtlıklar kurularak verilir. Milyonerlerin yaşamlarının serüven artıkları, sevmelerinin cinayet gibi olmasına karşılık, anlatıcı kendisini “Ben her şeyim” (149) şeklinde tanımlar. Onların milyoner “ağızlar”ına karşılık ise, anlatıcının “eller”i öne çıkar: “Bir kadın evine girer ellerimden / Bir adam tıraşı uzar ellerimden” (146). Öte yandan “Ben omuzlarımı alıp sıkıntıya giderim” (146) diyen anlatıcının aksine, milyonerlerin omuzlarında “sadece rahata isyan” vardır: “On adet çarktan çıkma milyoner / Yanlarında kadından gezintilerle / Omuzlarında sadece rahata isyan / Çiçeğin mor kalmasına değil” (147). Anlatıcının “ben” söylemi, çoğu yerde “biz”e dönüşerek “milyonerli çember” tarafından kuşatılmış “yoksulluk odası”nın insanlarını oluşturur:

Evet, bakalım insan nereye gidecek
Ben omuzlarımı alıp sıkıntıya giderim
Bir asker kışlaya döner
Sonra çok olağan bir şeymiş gibi
Yerine yer koyarak biraz
Bir şehir kendine ilerler
Böylece
Ama böylece

Gittikçe daraltır bizi o siyah

O büyük milyonerli çember. (Cansever, *Sonrası Kalır* 146)

Şiirin birçok bölümünde çemberi yaratanlarla çember tarafından kuşatılmışlar arasındaki eşitsizliğe, dengesizliğe dikkat çekilir. Örneğin, sekizinci bölümde bu eşitsizlik “bir güzellik eri” ile “bir güneşlik eri” karakterlerinin eylemlerindeki çelişki ile verilir. Güzellik eri, “kıymılda” diye seslendiği çarşıdan denge ister: “Bize değerler ver / Dengeyi sağla / Çocuğa çocuğa / Düdüğü öttürme olanakları” (152). Buna karşın Güneşlik eri ise, gölgeyle anlaşmaktadır: “Bir güneşlik eri de gölgeyle anlaşıyor / Kirazla votka içiriyor / Bir milyoner ağzına” (152). Düdüğü olmayan çocuk ile votka içen milyoner arasındakine benzer çelişkiler, çemberin içindekilerin hoşnutsuzluğuna, kendilerine çok uzak olan yaşamlara imrenmelerine neden olur. Anlatıcı dokuzuncu bölümde “Gözleri durduramıyoruz / İşte bu kadar!” (153) der. Çünkü onlar hep uzakta olanları istemektedir: “Oysa tam istediğimiz gibi uzaklar / Bir şey sonsuz mu, elbette istediğimiz gibi” (153). İstediklerinin hep uzaklarda oluşu, sürekli bir yerlere gitme arzusu uyandırır insanlarda. Bir yandan sahip olmadıklarına özenirler, öte yandan sahip olduklarını da içselleştiremedikleri için kendilerine ait hissetmez, bir çalıntı olarak görürler: “Çünkü biz sadece / Maviler çalıyoruz doğadan / Elimiz değdi mi bir nehir kıyısını / Bir yüzük taşının parlamasını çalıyoruz” (153). Ne var ki, çaldıkları ya da çalıntı olarak gördükleri de istedikleri gibi değildir ve hevesleri çabucak tükenir: “Ama hiçbiri istediğimiz gibi değil / Eve dönünceye kadar bitiriyoruz / Çaldığımız her şeyi” (154). Bunun sonucunda ise çaresiz bir şekilde avunmak gelecektir: “O kadar avunuyoruz ki avunmak bile değil / Anlaşıyoruz çaresiz” (154). Bu sonucun “Amerikan Bilardosuyla Penguen” şiirindeki “Ama elinizden ne gelir ki” (40) düşüncesiyle buluştuğu, dolayısıyla çemberdekilerin “dolgun” yaşamalarının mümkün olmadığına işaret edildiği söylenebilir. Böylelikle

“Siz dolgun yaşamaya bakın günleri” (40) dizesindeki ironik anlam ağırlık kazanmakta, Doğan Hızlan’ın bir yazısında bu dize için ortaya attığı “Bulduğu çözüm bir Epikür felsefesi anlayışına yaklaşıyor. Daha doğrusu belli belirsiz bir Hedonizm” (11) şeklindeki görüşü geçerliliğini yitirmektedir.

“Çember” şiirinin son bölümünde yeniden penguen imgesine dönülür ve çekirdek ailenin sıradan yaşamları ile milyonerlerin son bir karşılaştırması yapılır: “Çocuk penguen diyordu, vallahi penguen / Baba haritalara çömelmiş / Kutupları gösteriyordu / Anası bulaşık yıkıyordu – nasılsınız?” (Cansever, *Sonrası Kalır* 155). Bu dizelerden de anlaşılacağı gibi, çemberin içindekiler için penguenlerin yaşamları kendilerinden o kadar uzaktır ki, ancak haritadan yerlerini gösterebilirler. Şiirin sonunda anlatıcı “Milyoner milyoner / Bize ne” (155) diyerek bir bakıma bu konuyu kapatmaktadır. Çemberin içinde her şey olağan hâline döner: “Çocuk susuyor / Adam yatıyor / Kadınsa bulaşığa gene” (155).

“Çember” şiiri tek başına ele alındığında insanların sıradan yaşamlarındaki sıkıntı ve memnuniyetsizliğin zengin ayrıntılar ve özgün imgelerle betimlendiğini, ancak çembere müdahale etme olasılığına ilişkin herhangi bir düşünceye yer verilmediğini görürüz. “Çember”, “Amerikan Bilardosuyla Penguen” şiiri ile birlikte düşünüldüğünde ise “Vur düşür pengueni” (41), bir olanak olarak belirse de hemen arkasından gelen “Ama elinizden ne gelir ki” (41) dizesi bu olanaktan duyulan kuşkuyu öne çıkarmaktadır. Sonuçta yoksulluk odasının milyonerli çember tarafından kuşatılmış olma sorununun bir sorunsal olarak kaldığı, çarenin okuyucuya bırakıldığı söylenebilir. Hüseyin Cöntürk, Cansever’in şiirini incelediği bir yazısında bu konu ile ilgili olarak şu düşünceleri dile getirir: “Penguen’i öldürmek suretiyle gösterilen çare, sıkıntıya ‘gerçek’ bir çare değildir, hayalsal bir çaredir. Şaire de asıl yakışan budur. Öteki türlü daha çok doktorlara, toplumbilimcilere düşer”

(“ ‘Salıncak’ Şiiri” 149). Edip Cansever, toplumsal çelişkilerin sertleştiği kimi dönemlerde sanatçılara yüklenen “toplum için bir yol gösterici olma, umutsuzluğa kapılmama” gibi misyonların dışında görüldüğü için, Cöntürk gibi düşünen eleştirmenlerce olmasa da, birçok yazar tarafından sıklıkla eleştirilen şairlerden biridir. Asım Bezirci’nin “Umutsuzlar Parkında Bir Umutlu ile Konuşma” başlığıyla yayımlanan söyleşisinde de bu konuya ilişkin soruların gündeme getirildiği görülür. Örneğin, “Umutsuzluk gerçeğini işlerken [...bir ışık] gösterdiğinizizi söyleyebilir misiniz? Tüm[üyle] umutsuzluğa mı inanıyorsunuz yoksa?” (74) şeklindeki soruya Cansever, sadece bireyin yaşadıklarını saptamakla uğraştığını belirten bir yanıtla karşılık verir: “Bireyde özellikle duruşum, onu, toplumda canlı kılmak isteğinden geliyor. Bence toplumsal sanat başarısının ana kaynağı bu davranıştır. Demek oluyor ki insan için bir ışık, bir açık yol her zaman vardır. Ama dedim ya, ben sadece işi saptamakla yetindim. Yersiz heyecanlar biriktirmek istemedim şiirlerimde” (74). *Umutsuzlar Parkı*’ndaki insanları umutsuz değil, “umutlarına yön arayan kişiler” (74) olarak değerlendiren Cansever, “penguen”lerde karşılığını bulan “rahat insanlar” için ise şu görüştedir:

Bunaltı, mutsuzluk, tedirginlik sözcükleri tek başına düşünülürse, bir eksikliği, güçsüzlüğü, yüreksizliği işaret ediyor sanki. Öyle ya günümüz insanı sadece bu kavramların kölesi midir? Rahatlarına düşkün insanların barınağı mıdır dünyamız? Buna evet demek zor. Yoksa kişinin kötülüğe, baskıya, bağınazlığa karşı duruşunu nasıl yorumlardık. Demek hesapta başka şeyler de var. [...] Toplumun zenginliğini, Japon estampları gibi silik, yaşantısız, rahat insanlar sağlamıyor. (74)

Cansever'in bu görüşleri, şiirindeki saptamalarla çelişen düşünceler değildir. Özellikle “Çember” ve “Umutsuzlar Parkı” şiirlerinde dönemin toplumsal sorunlarına ilişkin çok sayıda ayrıntıya yer verilmiştir. Örneğin, “Çember”de geçen “Radyoyu açıyor Bill / Radyoda kalın harflerle Amerika” (Cansever, *Sonrası Kalır* 146) şeklindeki dizeler, dönemin siyasal yaşamına yön veren Amerika'nın gündelik yaşam içinde de bir dayatmaya dönüştüğünü göstermeye yetmektedir (Cansever, bu dizeyi toplu şiirlerine “Radyoda isterik bir sesle Amerika” (*Yerçekimli Karanfil* 46) şeklinde değiştirerek almıştır). Edip Cansever'in “yersiz heyecanlar”la şiire zarar vermektense, “saptamalar”la yetinerek hem tavrını belli etmekten geri kalmadığı, hem de kalıcı bir şiire ulaştığı ortadadır.

Ayrıca, birçok insan için, özellikle paytak yürüyüşleri nedeniyle, sevimli bir imgesi olan penguenlerin Cansever şiirinde olumsuz çağrışımlarla yer alması, ondaki özgün yanlardan biri olarak kaydedilebilir.

B. Boşluk İçinde İmgesel Bir Mekân Olarak “Umutsuzlar Parkı”

Kitabın üçüncü bölümünü oluşturan “Umutsuzlar Parkı”, daha önceki iki şiirde de temel sorunsallar olarak karşımıza çıkan sıkıntı ve çaresizlik durumlarını pekiştirerek bir çeşit varolma sorunu hâline getiren bir şiirdir. Gündelik yaşamın tekdüzeliği karşısında “Bir sıkıntı şiiri gibi” (51) duran “Umutsuzlar Parkı” insanları, artık evlere sığamamakta, gittikleri her yerde kendilerini, başka bir deyişle varoluşlarını gerçekleştirmenin yollarını aramaktadırlar.

“Biliyorsunuz parkların / Sizi çağıran tarafları / İnsanın gizli, karanlık köşeleriyle oranlı” (51) dizeleriyle başlayan şiirde daha en baştan “park”ların somut bir mekân değil, kişilere göre değişen düşsel bir mekân olarak tasarlandığı izlenimi uyandırılır. Çünkü şiirde “park” sözcüğü yalnızca ilk bölümde ve üç kez

kullanılmakta, diğler 13 bölümde ise “avlu”, “bahçe”, “banka”, “bar”, “dükkân”, “kahve”, “lokanta”, “meydan”, “meyhane”, “müze” ve “otel” gibi birçok mekândan söz edilmesine rağmen “park”ı çağrıştıracak somut bir ayrıntıya yer verilmemektedir. Söz konusu olan, gezinti ya da buluşma yeri olarak kullanılan bir park mıdır, yoksa gidecek daha uygun bir yer bulunamadığı için sığınak işlevi gören veya gizli eylemlerin yapıldığı karanlık köşeleriyle öne çıkan bir park mıdır? Ya da uçan sandalyeler, dönme dolaplar, korku tünelleri gibi gündelik yaşamın işleyişinden epeyce farklı görünen, ama modern yaşamın karmaşası ve yanlısalarıyla benzerlik kurulabilecek araçlara sahip olan bir lunapark mıdır? Cansever şiirinin çok anlamlılığına ve ayrıntılarla örülmüş tematik yapısına dayanarak bu sorulara tek değil genel bir yanıtla “hepsidir” deyip geçebilir, şiirden “kendini arayan insanlar için her yer umutsuzlar parkıdır” gibi bir sonuç çıkarabiliriz. Ancak “neden başka bir mekân değil de park seçilmiştir” sorusuna yanıt olabilecek, yakın çağrışımlar yapan somut örnekler arıyorsak, Cansever’in başka şiirlerine de bakmamız gerekecektir. Hüseyin Cöntürk, Cansever’in “Salıncak” şiirini incelediği ve 1962’de yayımlanan bir yazısında dönemin şiir anlayışını değerlendirirken, bu konuya da ışık tutabilecek, önemli saptamalarda bulunur:

Eskiden şiirler kendilerine yeterdi. Bir şiiri okuduğumuz zaman, onu beğenmesek de, başladığını ve bittiğini görürdük. Şimdilerde ise başka türlü şiirler yazılıyor. Başı sonu belli değil. İçinde birçok nesnelere bulunuyor, bir nesne değil. Birçok canlar bulunuyor, tek can değil. Bunları birbirine yakıştıramıyor, bağlayamıyorsunuz. Eski şiire alışkın, üstelik, sabırsız ve dikkatsiz iseniz, çağımızın çoğu iyi şiirini okuyamayacağınızın resmidir. Süreksiz bir iç yaşayışları, çizgisi belirsiz bir gelişmeleri var şiirlerin. Sanki bütün şiirler başka şiirlerde

başlıyor, başka şiirlerle devam ediyor, başka şiirlerde bitiyor.

Kısacası, şimdilerde şiirler, çoklayın, kendilerine yetmiyor.

(“ ‘Salıncak’ Şiiri” 144)

Bu düşünceler, ileride yeri geldikçe ele alacağımız gibi, kendi şiirlerine sıklıkla gönderme yapan ve kitapları arasında bağ kurmaya özen gösteren Edip Cansever’in yapıtları için son derece doğru ve gözden kaçırılmaması gereken saptamalardır. Dolayısıyla “neden park” sorusunun yanıtını *Umutsuzlar Parkı*’nda değilse de, *Nerde Antigone* kitabında yer alan “Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka” şiirinde bulabiliriz:

Parklara gidiyorum üst üste niyetler çekmeye

İhtiyar kumruların ağzından

Kocaman kamyonlara düzenle sıralanan

Kutulardan birini

Çekiyor gibi en altından

Alışıyorum buna da, bu fırtınaya da

Bir ellik, bir avuçluk, bir anlık bu avuntuya (127)

Bu dizelerde, günümüzde fazla karşılaşmasak da, parkların önemli bir özelliği ortaya çıkmaktadır: İnsanların tavşan, kumru gibi hayvanların ağzından niyet çekerek umut aradığı bir mekân olması. Çekilen kâğıt parçasının kamyonlara yüklenen kutulara benzetilmesi ise, bu küçük umutların ne ölçüde yıkılabileceğini gösteren başarılı bir örnektir. Küçük umutların arandığı somut bir mekân olan park, yukarıda saydığımız bütün mekânları içine alarak varoluş umudunun arandığı, hatta bu umudun her “kutu”yu deneme şansı bırakmadan yıkılıp gittiği imgesel bir mekân olan “Umutsuzlar Parkı”na dönüşmüştür.

“Umutsuzlar Parkı”nda “en alttaki kutu” olarak nitelenebilecek mekânın “ev” olduğu söylenebilir. Şiirde öncelikle kişinin kendisini gerçekleştirebileceği bir ev özlemine, sonrasında ise eve dönmenin bir dayatmaya dönüşmesinden duyulan rahatsızlığa dikkat çekilir. Evdeki huzursuzluk, başka bir deyişle insanın kendi evinde bile kişiliğine uygun bir yaşantı kuramaması, dışarıdaki arayışın ve umutsuzluğun da temel kaynağı olarak ortaya çıkmaktadır. İkinci bölümün anlatıcısı “Oysa ne bir evim oldu, ne de bir yerim var şimdi gidecek / Ama gitmenin saati geldi / Kirlı bir gömleği çıkarıp asmak / Yıkayıp kurutmak ister ellerimi” (52) diyerek sınıllacak bir ev özleminin yanı sıra gündelik gereksinimlerin karşılanmasına ilişkin zorunlulukları dile getirir. Dışarıda olmasına rağmen bir perdeyi açtığını değil, kapadığını hatırlamaktadır. Çünkü asıl istediği yaşam tarzı olan eve kapanmayı gerçekleştirebilse kendisini bulacağını düşünür: “Bilirim içerde kendimi bulacağımı / Dışarda görüldüysem inattan başka değil” (53). Ancak, yalnızca içeri kapanarak yaşanamayacağını, insanın toplumsal bir varlık olduğunun da altı çizilir. Üçüncü bölümde geçen “Oysa ben düz insan, bazı insan, karanlık insan / Ve geçilmiyor ki benim / Duvarlar, evler, sokaklar gibi yapılmışlığımdan” (54) dizeleri, hem özel bir mekân ihtiyacına, hem de toplumsallaşmanın gereğine işaret etmektedir. Ancak, toplumsal roller ve gündelik edimlerin kuşatması “özel mekân”da da devam ettiği için, özellikle yedinci bölümden itibaren, evlerden şikâyet başlar. Evin insana dış dünyanın karmaşasından ve tehlikelerinden uzaklaşma imkânı vermesi gerekirken, sakin bir ortam olmaktan çıkmaya başladığı, gittikçe dışarıya benzediği görülür. Yedinci bölümde anlatıcı “Evlere sığamıyoruz, öylesine büyüdü ki vücutlarımız / Ve konuşmalarımız, öyle büyüdüler ki peşi sıra (59) diyerek, eve sakin bir kafayla değil dışarıda yaşanan olumsuzlukların ve sıkıntılıların yüküyle birlikte geldiğini imler. En başta “kahveden, meydandan, sokak içlerinden” konuşmalar taşımıştır. Üstelik eve

getirdikleri, yalnızca zihninde taşıdıkları ya da alışkanlıkları değil, gerekli gereksiz birtakım zorunluluklar nedeniyle eve doldurulan eşyalardır:

Kalmadı adım atacak yer bu yüzden
Oğuza söylemeli, bir daha çiçek getirmesin
Lale de saçlarını kestirmeli
Sonra gereksiz eşyalar var, bir gün oturup konuşalım
Örneğin şu hasır koltuk neye yarıyor
Bana kalırsa babamın mineli saati
Tek başına bütün bir odayı dolduruyor
Hele annemin güneş gözlükleri
Yarımdan tezi yok, çakımı, kol saatimi, eldivenlerimi
Aaaa! kitaplarınız (60)

Yaşamın yüklerinden ve dayatmalarından kurtulma isteği, Lale'nin saçlarını bile fazlalık olarak görmeye, en küçük eşyaların bile insanın kendini özgür hissetmesine engel olduğunu düşünmeye iter. Eşyalar sorun oluşturmadığında ise bu dayatmayı gerçekleştirecek gelenekler vardır: “ ‘Ya ne yapmalı’ diyor annem bu geçkin çizgileri / ‘Yıllardır aynı evdeyiz’ bunu ne yapmalı / Babam: ve ne yapmalı diyor bu bir yığın geleneği / İşte bir sahnedeyiz: ev, gelenek, duygulu kadın” (68). Burada anlatıcının bir insanın toplumsal rollerinden sıyrılıp kendisi olabileceği en uygun mekân olan “ev”i bile “sahne” olarak görmesi, dayatmayı ne ölçüde hissettiğini göstermeye yetmektedir. Bu his, Cansever şiirinde pek rastlanmayan “öfke”yi de beraberinde getirir. Sekizinci bölümde anlatıcı “Sıktım ki sıktım bir ara dişlerimi / Bir bakış, bir korku, ya da gereksiz bir eşya / Yani ne varsa atılması gereken sırtımda [...] Soyundum, yıkandım, ki görülmemiştir böylesi” (61) diyerek “ev”i sırtından atmaya, kendini aramak için dışarı çıkmaya hazırlanır. Evden

beklenen sakinliğin yerini, gürültü isteği almıştır artık: “Sonra da gürültüler yapmak için dışarı çıktım / Kocaman bir adamdı dışardakiler” (62). Dokuzuncu bölümden itibaren insanların dış mekânlardaki uyumsuzlukları öne çıkar. Anlatıcı, ya banka ve lokanta gibi dışarıda bir yere gider, ya da dışarıda bir yerde, örneğin askerdeyken gittiği otelde, yaşadıklarını hatırlar. Dışarı çıkmak ve eve dönmek arasında gidip gelir. Her iki durumda da “dört duvar arası bir yerde” kalakalmaktadır (64). Sonuçta içeride ya da dışarıda olmanın önemini yitirdiği bir noktaya gelinir: “Hep böyle diyordum işte, çıkalım çıkalım çıkalım / Çıkalım diyordum, çıkalım diyorduk, hadi çıkalım! / Nereye, ama nereye?” (66).

Bulunduğu yerden çıkıp kurtulma isteğine rağmen gidecek bir yer bulamama sorunsalı, Cansever’in sonraki kitaplarında da ele alacağı konulardan biridir.

Örneğin, *Bezik Oynayan Kadınlar*’da yer alan Seniha karakteri, “Özür dilerim dünya / Ben bu otelden çıkamam” (238) diyerek intiharı seçecek, *Oteller Kenti*’nin Bayan Sara’sı ise otelde mi dışarıda mı olduğunun ayırımına varamadığı, ikisini de “aynı şey” olarak gördüğü bir duruma gelecektir (380). “Umutsuzlar Parkı”nın insanları ise dışarıda olsalar bile dışarı çıkmış gibi hissedemeyecekleri bir konumdadırlar. Çünkü bu kez de zihinlerinde “evlere sığamıyoruz” yerine, “eve dönmeliyim” kaygısı vardır. 11. bölümde anlatıcı, bir yandan “Yorulduğum, bunaldım, canım sıkılıyor / Eve dönmeliyim, iyi bir yemek, uyumak istiyorum sonra” (70) dizeleriyle gündelik gereksinimlerden özlemle söz ederken, diğer yandan yalnızca bu gereksinimlerin ve alışkanlıkların yönlendirdiği bir insan olmaktan kurtulma isteğine işaret eder: “Bilirim, her şey tamam, yemek de yendi kurtuldum” (70). 13. bölümde ise eve dönmek, bir gereksinim olmaktan çıkıp dayatmaya dönüşmüştür. Anlatıcı, karısının doğum günü olduğu için eve erken dönmesi gerektiğini bilmesine rağmen, meyhaneyi ve sokakları bırakıp da bir türlü eve gidemez: “Gece; saat on, karım

otuzunda olmalı diyorum / Bir gidip bir geliyorum karanlıklarda / Çiçekler alıyorum, bitmeyen çiçeklerini gecikmelerin” (76).

Buraya kadar verdiğimiz örneklerden de anlaşılacağı gibi, “Umutsuzlar Parkı”nın temel sorunsalı, insanın kendi varoluşuna uygun bir şekilde yaşamak yerine, başkaları tarafından uygun görülmüş bir hayatı yaşamak zorunda kalmasıdır. Birileri tarafından bir sahne kurulmuştur ve bireye yalnızca kendisine biçilmiş rolü oynamak düşer. Gündelik kaygıların ve toplumsal zorunlulukların oluşturduğu bu rolden kurtulmaya, kendi kişiliğine uygun olanı yaşamaya çalışmak ise, evinde bile kendisi olamayan bireye kaçınılmaz olarak “sıkıntı”yı getirecektir. Çünkü varolmanın ne anlama geldiğini sorgulamayı da içeren bu süreçte birey, direnmek ile uyum sağlamak, boş vermek ile mücadele etmek, alışmak ile değiştirmeye çalışmak arasında şaşkına dönecektir. Bu nedenle “Umutsuzlar Parkı”nın yedinci bölümünde büyük harflerle altı kez tekrar edilen “BİTMEDİ, DİYORUM BİTMEDİ ŞAŞKINLIĞIMIZ” (58) dizesi, şiirin temel sorunsalını ortaya koyan anahtar dizelerden biridir.

“Sevgi vermez kadın uçlarıyla / Korkuya, sadece korkuya sığınmış olarak” (51) varolmaya çalışan “Umutsuzlar Parkı” insanları, aşklarını da ya aceleyle getirilmiş, ya da boş verilmiş bir şekilde yaşarlar: “Bu nasıl sevişmek, üstelik bu kadar hızlı / Ya da tam tersine / Boş vermek öperken, severken boş vermek sevmelere” (52). İletişimsizliğin ve yabancılaşmanın hüküm sürdüğü ilişkilerinde giderek bütünlük duygusunu da kaybeder ve kendilerini parçalanmış hissederler: “Gözlerim görüyordu, öyle ki, benden ayrı görüyordu gözlerim / Dişlerim ağrıyordu, denir ki ayrıca ağrıyordu benden” (61). Sonuçta nereye giderlerse gitsinler “gittikçe sıkılmaktır ülkesi sıkıntının” (57) durumunda kalan insanlar, Edip Cansever’in bir söyleşisinde belirttiği gibi, sürekli olarak bir boşluk içinde dengelerini

arayacaklardır. Cansever, *Umutsuzlar Parkı*'nin “bağlantılarını yitirmiş insanlara yanıtlar” hazırladığını, bunu da onlara karşı çıkararak değil, aynı durum içinde onlara katılarak yaptığını ifade eder. “Yani kendimi ve ilgilerimi yokluyorum burada. Bir boşluk içinde dengemi arıyorum” der (Cansever, “Umutsuzlar Parkında...” 73). “Umutsuzlar Parkı”nın insanları da yaşamlarını bir boşluğu doldurmaya çalışarak geçirirler. Bu yüzden karakterlerin vücutlarının, konuşmalarının ve eşyalarının büyümesi ile ilgili olan imgeler, bir boşluk doldurma çabasıyla da ilişkilendirilebilir. Dokuzuncu bölümün anlatıcısı, “Bardaklar büyümüş – o gün bugündür anlatamam büyüme / Çoraplar, gömlekler, kravatlar taşıyordu sokağa” der (67). Ancak, eşyaların, sıkıntıların ya da dayatmaların büyümesi, boşluğu doldurmaya yetmeyecektir. “Çünkü bu boşluk; tüneller, çukurlar, kap kacak ağızları / Mağralar, denizler, gökyüzleri değil de / Bu boşluk, o bir türlü dolduramadığımız, o / Orman, dağ, kısacası evrenle” (77) dizelerinde görüldüğü gibi, karakterler, kimi zaman boşluğun doldurulamayacağını kabullenir, kimi zaman da “Bilmem ki, bilmiyorum da, belki de benim annem yok / Belki de öyle beyaz ki, alışmış görünmezliğe [...] Sanki biz olmayan insanlarız biraz da kuşkuluyuz / Ya da çok kuşkuluyuz – böyle” (56) diyerek bir bakıma boşluğun kendisi olurlar. 11. bölümün anlatıcısı ise, iyi bir yemek ve uyumak gibi gündelik isteklerin dışına çıkamayan insanları, “Tek umut, tek varış, tek kurtuluş gibi / Ve kaskatı kesilmiş, beyaz / Sallanıyorsunuz boşlukta” (71) dizeleriyle, intihar etmiş, başka bir deyişle boşluğa tutunmuş kişiler olarak betimler.

Edip Cansever'in “boşluk” sözcüğüne yüklediği anlamlar, Albert Camus'nün *Sisifos Söyleni* adlı yapıtındaki uyumsuzlukla ilgili olan bazı sözlerini anımsatmaktadır. Camus'ye göre, birinin neler düşündüğüne ilişkin bir soruya “hiç” yanıtını vermesi “yapmacık” olabilir. Ancak “bu yanıt içtense, boşluğun çok şeyler

anlattığı, günlük devinimler zincirinin koptuğu, yüreğin kendisini yeniden düğümleyecek halkayı arayıp da bir türlü bulamadığı [...] tinsel durumu belirtiyorsa, o zaman uyumsuzluğun ilk belirtisi gibidir” (24). “Umutsuzlar Parkı”ndaki karakterlerin içinde bulunduğu ruhsal durum da Camus’ün belirttiği durumdan pek farklı değildir. Asım Bezirci ve Ahmet Oktay gibi yazarlar, Cansever’in *Umutsuzlar Parkı*’ndan itibaren, dönemin yazınsal yönelimlerine uygun olarak, “varoluşçu sözlük”ten yararlandığını ifade ederler. Örneğin, Ahmet Oktay, çalışmanın giriş kısmında da sözünü ettiğimiz “Şairin Kanı” başlıklı yazısında Cansever’in düşünsel kaynaklarını Marksçılıkta ve varoluşçulukta görür: “Edip Cansever de daha iyi bir dünya isteği özlemini Marksçılıktan, yalnızlık, umutsuzluk ve iletişimsizlik duygusunu ise varoluşçuluktan esinlenmiştir. [...] *Umutsuzlar Parkı*, tümüyle *Varoluşçu Sözlüğü* kullanır ve şair, bu sözlüğü son kitabı *Oteller Kenti*’nde bile elden bırakmaz” (238, özgün vurgular). Cansever’in şiirsel kaynakları arasında ilk sıraya T. S. Eliot’ı koyan Ahmet Oktay, ardından Franz Kafka, Samuel Beckett ve William Faulkner gibi yazarların adlarını anar. Varoluşçu sayılan yazarların ortak noktalarından biri, bireyin varoluşu ile buna aykırı düşen toplumsal zorunluluklar arasındaki çatışmayı sergilemeleridir. Ancak, bu çatışmadan her yazarda farklı bir sonuç, farklı bir varoluş anlayışı çıkmaktadır. Cansever’in hangi yazarın varoluş anlayışına daha yakın durduğu ya da genel olarak varoluş felsefesi ile olan ilgisi, bu tezin amacını ve kapsamını aşan bir konudur. Ancak, yeri geldikçe Cansever şiirinin varoluşçu edebiyatla buluştuğu noktalara değinilecektir. Örneğin, *Umutsuzlar Parkı*’nda açık bir gönderme yapılmamasına karşın belirgin bir *Godot’yu Beklerken* etkisinden söz edilebilir. Samuel Beckett’in “uyumsuz tiyatro”nun başyapıtı olarak kabul edilen bu oyunu, kimsenin gelip geçmediği ıssız bir yerde durmuş, Godot adında birini bekleyen Vladimir ve Estragon karakterleri üzerine kuruludur.

Godot'nun gelip gelmeyeceğinden emin olmamalarına rağmen buluşma yerini terk edip gidemeyen bu karakterler, zamansal ve mekânsal bağlarını yitirmiş, eyleme geçme iradesinden yoksun, birey olabilmekten uzak, hiçbir şey hatırlamayan ve yarın hakkında hiçbir şey düşlemeyen kişilerdir. Godot'yu bekleme bahanesiyle yaptıkları tek şey bir şekilde oyalanmak, bir boşluk gibi gördükleri zamanı bazen konuşarak bazen de oynayarak doldurmaya çalışmaktır. Kimi zaman da kendilerini asarak öldürmeyi denerler, ama bunu bile beceremezler. Ayşegül Yüksel'in Beckett üzerine bir incelemesinde ifade ettiği gibi, "Vladimir ve Estragon, insanın doğumuyla ölümü arasında yaşadığı serüveni dile getirirler. Oyunun iki perdesi de aynı biçimde başlar, aynı biçimde noktalanır. Beckett anlamsız bir varoluşun sonsuza dek sürecekmiş gibi gelen sürecinden bir kesit sunmuştur seyircisine" (26).

Umutsuzlar Parkı'ndaki karakterler, Vladimir ve Estragon gibi varoluş umudunu tamamen yitirmiş bir durumda değildirler. Ancak, bir yerlere gitme isteğinde olmalarına rağmen gidecek bir yer bulamamaları, nereye giderlerse gitsinler kendilerini dört duvar arasında hissetmeleri, boşluk içinde dengelerini aramaları, çaresizlik ve kararsızlık içinde kalmaları gibi özellikleriyle onlara benzerler. "Umutsuzlar Parkı"nda özellikle "bekleme"ye ilişkin çok sayıda imge vardır. Örneğin, sekizinci bölümde anlatıcı, Cansever'in *Ben Ruhi Bey Nasılım* kitabında tekrar karşımıza çıkacak olan, "Ben ki bir ölüyü beklemekle geçirdim geceyi / Bir ölüyü ve ölünün bütün inceliklerini" (61) dizeleriyle beklediği kişinin asla gelmeyeceğini, boşu boşuna beklediğini imler. Aynı bölümde beklediği ölüden hiçbir zaman ayrılmadığını ve giderek beklediği ölülerin arttığını ifade eden anlatıcı, sonunda kendisini de bir ölü olarak görmeye başlar: "Ya da bir ölüydük işte ve ölünün bütün incelikleri" (63). Dokuzuncu bölümün başında geçen "Artık ne uyanmak için bu sabahlar / Ne de bekliyoruz, beklemek için değil [...] Yok, hayır,

kaskatı durmuşuz sadece” (64) şeklindeki dizeler ise, Vladimir ve Estragon’da da söz konusu olan amaçsızlığı ve eylemsizliği ifade etmektedir. “Umutsuzlar Parkı”nın onuncu bölümünde ise hayatın bir tramvay bekleme sahnesi ile ilişkilendirildiği görülür: “Sanki bir tramvaya bindik, az sonra ineceğiz / Aksilik bu ya, diyelim ansızın bozuldu tramvay / İndik, ve yeniden beklemeye koyulduk hepimiz” (68-69). Bu gibi örnekler, Cansever’in Beckett’ten etkilendiğini göstermektedir. Ancak, Beckett’in felsefesini benimsediği, varoluşun saçmalığına ya da anlamsızlığına ilişkin bir düşünceye ulaştığı söylenemez. Cansever, Asım Bezirci’nin yaptığı söyleşide Vladimir ve Estragon’un “kendimizi assak” düşüncesi ile ilgili olarak “Yaşamakla, yaşama gücüyle bir geçerlik kazanmak zorundayız” görüşünü savunur (Cansever, “Umutsuzlar Parkında...” 73). *Umutsuzlar Parkı* kitabını ise büyük harflerle basılan “İNSAN / SANA GÜVENİYORUM / SAYGILARIMLA” (Cansever, *Sonrası Kalır* 199) şeklindeki sözlerle bitirir.

Umutsuzlar Parkı’nın son şiiri “Sığınak”ta kendi varoluşsal sorunlarıyla uğraşmanın yanı sıra diğer insanlar için de bazı düşünceler geliştiren bir aydın karakterinin belirginleştiği görülür. Kendisini “sığınakçı” olarak tanımlayan anlatıcının “Hepiniz, ama hepimiz kendi karanlığımızı savunacak” (Cansever, *Sonrası Kalır* 191) ya da “Size yalvarırım beni karıştırmayın / Ben sadece bir sığınakçı [...] Herkes kendi çaresine bakacak” (191) şeklindeki sözleri, Doğan Hızlan gibi yazarlar tarafından bencillik olarak algılanmış, Cansever’in böyle insanlara “sana güveniyorum” dediği için “çürük tahtaya bastığı” iddia edilmiştir. Doğan Hızlan’a göre, “Herkesin kendi çaresine baktığı toplumda, hiç kimsenin çaresine bakılmaya imkân yok demektir” (11). Oysa bu şiirde insanlara yapay umut telkin edenlere karşı özellikle ikinci bölümde açığa çıkan ironik bir tavır söz konusudur. “Budur en uygun olanı dünyaya / Yani size karşılık sizi / Savunan bir bakıma” (192) dizeleriyle “halka

karşı halk için” sloganını çağrıştıran anlatıcı, “Ödevim / Hepsi bir çarktan çıkmış gibi / Umutla donatmak sizi” (192) diyerek aydınlara yüklenen misyonla alay etmektedir. “Sığınak”tan çıkan anlam, insanları bencilce davranmaya çağırarak değil, onların kimseyi bir kurtarıcı ya da sığınak olarak görmemesine ilişkin istektir. Dolayısıyla “sana güveniyorum” sözünün altında “her şey senin elinde” gibi bir mesaj yatmaktadır. Cansever’in “Sığınak” şiirini toplu yapıtlarına almamasının nedeni de, bu mesajın şiire zarar verecek ölçüde öne çıkması olabilir.

Cansever, yıllar sonra kendisiyle yapılan bir söyleşide *Umutsuzlar Parkı*’nın sonunu neden değiştirdiğiyle ilgili olarak şu açıklamayı yapmıştır: “Açıkça söyleyeyim, o yıllarda umutsuzluğu büyük bir yanlış olarak görüyordum. Dıştan gelen etkiler de daha farklı değildi. Bu edilgenliği silerek yapay bir umutla bitirdim kitabımı. Sonuç, ikinci bir yanlış oldu elbette. Son bölümün üstünü çizerek düşünsel bütünlüğü koruduğumu sanıyorum” (“Edip Cansever’le Söyleşi” 96). Cansever’in “İnsan / Sana Güveniyorum / Saygılarımla” şeklindeki yapay umudu silmesi şiirsel nitelik açısından yerinde bir davranış sayılabilirse de, yapay umut telkin edenlerle dalga geçtiği “Sığınak” şiirini bütünüyle çıkarmasının, düşünsel bütünlüğü korumak bir yana, bu bütünlüğe zarar verdiği de söylenebilir. Asıl neden, sanki düşünsel bütünlük değil de, “Sığınak” şiirinin Cansever’in imgelerle örülü şiir yapısına uymaması ve diğer şiirlerin yanında son derece yalın kalmasıdır.

C. Dramatik: Rollere Bölünmüş İnsanın Şiiri

Edip Cansever, bir söyleşisinde “İnsan anlatan bir yaratıktır... Benim için şiir bir anlatma yoludur. İletmek istediğim özdür beni uzun yazmaya zorlayan” der (alıntılayan Ünlü 551). Bu sözlerin hakkını veren ilk önemli yapıtı ise *Umutsuzlar Parkı*’dır. Ancak, Cansever şiirinde anlatma ya da öyküleme yoluna başvurma,

Umutsuzlar Parkı öncesinde de varolan bir eğilimdir. Örneğin, Cansever'in Garip etkisiyle yazdığı ilk kitabı *İkindi Üstü* bile, Orhan Veli tarafından, şiirden çok öykü olması nedeniyle eleştirilmiştir: “Bazı genç şairler şiir yerine hikâye yazıyorlar. Bir şiirde birçok sanatlardan birçok unsurlar bulunabildiği gibi hikâye unsuru da bulunabilir. Ama belkemiğinin şiir olması gerektir” (175). Orhan Veli, bu görüşlerine “Karikatürden Şiire” başlıklı yazısında yer verir ve Cansever'in “Hoyrat bir delikanlı sarışın bir kızı caddeye doğru çekiyordu” dizesini örnek göstererek “böyle mısra olmaz” şeklinde eleştirir (176). Cansever'in daha sonraki kitaplarında da buna benzer dizelere rastlayabiliriz. Ancak Cansever, *İkindi Üstü* kitabını bütünüyle reddetmiş, *Umutsuzlar Parkı*'ndan itibaren ise, zaman zaman düzyazıya çok yaklaşmış olsa da, “hikâye”yi şiirin hizmetinde kullanmayı bilmiştir. Cansever'de cümle biçimine de ilk kez, onun reddettiği şiirlerden biri olan, *Yerçekimli Karanfil* kitabındaki “Altın Ayak” şiirinde rastlarız. Bu şiirdeki düzyazı bölüm, şu şekildedir:

Bunu neden mi söylüyorum? Bir Pazar sabahı lokantaya sığınmıştık;
kiliseye, camiye sığınır gibi... Garson! baktık iyice silinmiş
camlardan başkası hak getire. Garson! baktık denizler götüren bir
kedi. Garson! baktık çıkageldi karayağzı birisi; kötümser mi kötümser.
Kendini papanın özel askerlerine benzetmiş olacak: [...] Hiç
unutmam bir gün kalabalığı deniyordum kendimde. Adında bolca “Z”
harfi geçen bir bankada görevliydim. Görevli de ne? Bankanın canlı
olan tarafıydım sanki. Ben bu değişimle büyür büyürken, işi fazlaca
uzatmışım galiba. Mal sahibini az ötemde dikili buldum; giyinik,
kurnaz, gülüşlü. Çık! çıkımmam. Gel! gelmem. İç! içmem. Bak!
bakmam. Sonunda: (Cansever, *Sonrası Kalır* 129-31)

Görüldüğü gibi bu kısım, dize anlayışının bütünüyle dışına çıkan bir monologtan oluşmaktadır. “Garson! baktık denizler götüren bir kedi” gibi, dış biçim (görüntü) olarak değilse de, sözcük seçimi ve sözdizimi itibariyle dize sayılabilecek imgesel kullanımlar bir yana, ağırlık öyküleme ve cümlede. Metin boyunca bir “anlatma” çabasının öne çıktığı görülür. “Çık! çıkmam. Gel! gelmem. İç! içmem. Bak! bakmam” şeklindeki diyalog oluşturabilecek iki ayrı durumun bir monologta birleştirilmesi gibi kullanımlar ise, Cansever’in *Umutsuzlar Parkı*’nda ve sonraki yapıtlarında da sıklıkla kullandığı, tiyatrodan ve öyküden gelen yöntemlerden biridir. Örneğin, “Umutsuzlar Parkı”nın ikinci bölümünde geçen “Açınca camları – diyelim camları açtık ya sonra? – / Sonrası şu: ben bir camı, bir perdeyi açmış adam değilim” (52) ya da onuncu bölümde yer alan “Düşünsek bile şimdiden – düşünemiyoruz ya / Üstelik ne çıkar bundan, ve ne katardı yaşamamıza” (68) şeklindeki dizelerde bu yöneme başvurulmuştur. Bu tür bir biçimsel tercihin içerikten kaynaklandığı söylenebilir. Anlatıcının kendi kendine söylediği herhangi bir şeyi, söylediği anda sorguladığını veya olumsuzladığını gösteren bu yöntem, karakterlerin kuşkulu ve kararsız kişiliklerine uygun düşmektedir.

Asım Bezirci, Edip Cansever’le yaptığı söyleşide “ ‘Umutsuzlar Parkı’ nı günümüzün çoğu mutsuz, bunaltılı, tedirgin insanının serüveni sayıyorum ben. Buna kahramanı ‘Çağdaş İnsan’ olan bir öykü de diyebilirim” (74) ifadelerini kullanır. Cansever’e özellikle “Umutsuzlar Parkı” şiirinde “öyküye ve nesre kaçmışsınız” der (76). Cansever ise şiirin olanaklarını genişlettiği sürece öyküden kaçmaya gerek duymadığını belirtir: “Yer yer tiyatrodan yararlandığımı söyleyebilirim; şiirden değerler alan oyunları göz önünde tutarak. Buna bir iç savaşı da diyebiliriz. İnsanın kendiyile konuşmaları, ‘Ben’iyle çatışmaları, derken bir iç bağlam örgüsü. Öyküye gelince; şiirin olanaklarını genişlettikten sonra ondan kaçınmak gereksinmesini

duymadım” (76). Burada Cansever’in, Mehmet H. Doğan’ın bir yazısında dikkat çektiği gibi, “iç konuşma” yönteminin henüz telaffuz edilmediği bir zamanda buna değinmiş olması ilginçtir (“Şairin Seyir Defteri” 56). Bu açıklama ayrıca Cansever’in ilk dönemlerinden itibaren ne yaptığını bilen bir şair olduğunu da göstermektedir. *Umutsuzlar Parkı*’nın birçok kısmında yer alan iç konuşmalar, yukarıda belirttiğimiz gibi karakterin kişiliğindeki kararsızlığı ya da çatışmayı yansıtmının yanı sıra, hem şiire bir akış sağlamakta, hem de tekrar edilen kimi imge ve sözlerle bağlamı tamamlamaktadır. Anlatıcılar, kimi zaman “Duvara alıştırıyorum gözlerimi – siz nesiniz duvarlar? / Hiiiç! sadece duvarız biz / Öyleyse bir yarım saat, karım da bekleyebilir” (75) dizelerinde olduğu gibi nesnelere konuşur; kimi zaman da karşılarındaki düşsel kişilerle çeşitli diyaloglara girer:

Karımı sormuştunuz, nedense ölmüştür karım

Sizinle yemeğe gitmek gibi kolay ölmüştür işte

[...]

Sonra da bir bara gittim – neee! bara mı gittiniz?

Doğrusu müzeleri gezecektim, biriyle buluşacaktım – sonra da

Tam üç yıl oluyor özlediğim bir kadınla...

Öldüyse, hayır ölmemiştir, nereden çıkardınız? (65-66)

Umutsuzlar Parkı’nın herhangi bir bölümünün karakterleri ve olay örgüsüyle akıp giden bir öykü olduğunu söyleyemeyiz. Ancak, bazı bölümlerde öyküleme yönteminin öne çıktığı ve bu kısımların bazı öykü parçaları içerdiği görülür. Kitabın öyküye en yakın kısmı, birçok olay ve davranış içermesi nedeniyle, “Umutsuzlar Parkı”nın dokuzuncu bölümüdür. Burada “Biz ki dört kişiyiz evde; ben, çocuklar ve karım” (64) dizeleriyle kendini tanıtan anlatıcı, yaşadığı birçok olaydan söz eder. Dışarı çıkmış, geceleri “kapkalın adamlarla” (65) dövüşmüş ve bir keresinde

yaralanmıştır. Bir adamın peşine takılmış ve onu bankaya kadar takip etmiştir. Ardından bir lokantaya gitmiş, garsonun elini kestiğini görmüştür. Birden askerdeyken gittiği oteli hatırlamıştır. Üç çocuğu olan otelcinin karısını dövdüğüne tanık olmuştur. Sonra otelden çıkıp bara gitmiştir. Örnekleri daha da çoğaltılabilecek olan bu olaylar, nereye giderse gitsin kendisini dört duvar arasında hisseden ve varoluşunu gerçekleştireceği yeri bulamayan karakterin içinde bulunduğu durumu ortaya koymak için gerekli görülebilir. Sonuçta şiirin temel sorunsalına hizmet etmektedir. Ancak, “Başını salladı, kim olsa böyle yapardı, çıktık” (66), “Üçüncü sınıf bir otele indim, tırnaklarım kirliydi biraz” (66) ya da 12. bölümde geçen “Bir kedi başını kaldırdı, ve adam esnedi” (72) gibi bir öyküde görülebilecek ifadelerin metnin şiirden uzaklaşmasına neden olduğu söylenebilir. Cansever, ilgili bölümde ele alacağımız gibi, *Tragedyalar*’dan itibaren buna bir çözüm bulacak, fiillerden çok fiilimsiler kullanarak hem şiirin kendine özgü ritmini koruyacak hem de onu öyküden uzaklaştıracaktır.

Güven Turan, “Yüzler ve Maskeler” başlıklı yazısında Cansever’in *Umutsuzlar Parkı* kitabını bir öykü üzerine değil, bir “insanlık durumu” üzerine kurduğunu söyler. Turan’a göre, “Öykünün uzun şiirdeki belirgin rolü, şiirin belkemiğini oluşturup, dağılmasını önlemektir”. *Umutsuzlar Parkı*’nda ise insanlık durumu, tematik bir öge olarak öykünün görevini üstlenir (220-21). Güven Turan, Cansever’in öyküyü silerek dramatik bir şiir yazdığını ifade eder:

Edip Cansever’in *Umutsuzlar Parkı*’ndan başlayarak sonuna dek “dramatik” şiir yazdığını söylemeliyim. Dramatik şiirin en önemli özelliği de bir “anlatıcı”sının olmasıdır. Bu “anlatıcı” bir diyalogun sürdürücüsüdür ya da bir monolog kurar. Edip Cansever’in “öyküyü” silerek dramatik bir şiir kurması da önemlidir. *Umutsuzlar Parkı*’nın

tamamı monologdur. Yer yer karşısındaki bir kişiye yöneltilmiştir, yer yer bir iç monolog halindedir. İç monologlarda kişi, kendiyle dönüşümlü olarak “sen/ben” karşılığında konuşur. Ve yukarda sözünü ettiğim dünya ya da “insanlık durumu” bu monologla daha da belirlenir. (221)

Aynı yazıda Güven Turan, Cansever’in bazı kısa şiirlerinin de dramatik şiir olarak kabul edilebileceğini savunur. Turan’a göre tek bir anlatıcının “öznel ve kişisel bir açıdan duygu ve düşüncelerini ifade ettiği şiirlere lirik şiir denir”. Ancak Cansever’in bazı kısa şiirleri “bir ‘dinleyici’ye yöneliktir, onunla bir konuşmanın -bir diyalogun- bir bölümüdür. Yani, lirik şiirin tek yönlü olmasına karşın, bu şiirler iki yönlüdür. Dolayısıyla, ‘dramatik monologdur’ bu şiirler. Lirik şiirler gibi tek ‘kişi’li değildir” (222).

Umutsuzlar Parkı’nda Cansever’in sonraki kitaplarında yapacağı gibi adı olan bir karakter yaratarak sözü tamamen ona bırakması gibi bir durum söz konusu değildir. Gerçi bu kitapta da “Bay Kemik Taciri”, “Kral”, “Leyla” ve “Oğuz” gibi adlarla anılan bazı karakterler vardır, ama onların söz aldığı görülmez. Buna karşılık, *Umutsuzlar Parkı*’ndaki şiirlerin tek bir anlatıcının monoloğu olduğunu söylemek de doğru olmayacaktır. İfadeleri ve davranışları birbirine çok benzese de, birden fazla anlatıcının konuştuğunu gösteren bazı ayrıntılara yer verilmiştir. Örneğin, “Umutsuzlar Parkı”nın dördüncü bölümünde anlatıcı “Biliyorsunuz, size geldim sadece” (55) diyerek gittiği birine seslenir. Beşinci bölümün anlatıcısı ise, kendisine gelen birini karşılamaktadır: “Nereden geldiniz, tam sizi soracaktım – böyle [...] Yukarı çıkalım, hadi çıkalım, annem çay pişirir size” (56). Burada iki ayrı anlatıcının olduğuna dair bir izlenim ediniriz. Ancak, yeterli ipucu verilmediğinden, “beşinci bölümdeki anlatıcı, dördüncü bölümdeki anlatıcının gittiği kişidir” şeklinde net bir

sonuca ulaşmamız da mümkün olmayacaktır. Farklı anlatıcıların varlığına ilişkin başka bir örnek de, yedinci bölümde yer alan, anlatıcının dışarıdan taşıdığını ifade ettiği, ancak daha önceden şiire girmiş olan karakterlerin sözleriymiş izlenimi veren “Konuşmalar”dır (59). Örneğin, “Ağzım mı kokuyor ne, yaa!... çok kötü bir günümdeyim” (59) şeklindeki konuşma, dördüncü bölümdeki anlatıcının “Ağzımız koksun, ama koksun, biz iğrençliğe de varız” (55) dizesine, “Annem mi, çok sevinecek” (59) şeklindeki konuşma ise beşinci bölümdeki “annem çay pişirir size” (56) sözüne gönderme yapmaktadır. Ayrıca, bu konuşmaların çoğu birbiriyle ilgisiz sayıklamalar gibi görünse de, diyalog oluşturabilecek sözlere de yer verilmiştir: “– Bana kalırsa.. / – Evet size kalırsa? / – Bana kalırsa şimdiden eğlenelim” (59). Farklı anlatıcılara bir örnek de, karakterlerden söz edilen yerlerde ortaya çıkmaktadır. Bazı şiirlerde anlatılan “anne, baba, çocuk”, bazılarında ise “adam ve karısı”dır. “Umutsuzlar Parkı”nın bazı kısımlarında anlatıcıların seslendiği kişilerin de değiştiği görülür. Örneğin, ikinci bölümde geçen “Ne çıkar sanki sardıysam sizi kollarımla / Unutmak, belki de unutmak olsun diye mi” (52) gibi dizelerde anlatıcı belirli bir kişiye seslenirken, bazı yerlerde de herhangi bir kişiye ya da topluluğa karşı konuşmaktadır. Kitapta farklı anlatıcıların yer aldığına ilişkin en açık örnek de “Umutsuzlar Parkı”nın son bölümünde “Çoğullama” başlığıyla verilen kısımlardır. Buralarda anlatıcı, *Tragedyalar* kitabında daha belirgin bir şekilde ortaya çıkacağı gibi, bir korodur ve kadınlardan oluşur. Şiirin sonunda yer alan “Ben biliyorum, yalan mı, siz de biliyorsunuz” (78) şeklindeki dizede öznenin “biz” yerine “ben” olması ise, bu kısmın koronun sözü olmadığına dair bir kuşku yaratmamalıdır. Çünkü eski Yunan tragedyalarında da “Koro”nun zaman zaman birinci tekil şahısla konuştuğu görülür. *Nerde Antigone* ve *Tragedyalar* kitaplarını ele alacağımız bölümlerde de görüleceği gibi, eski tiyatro metinlerinin Cansever şiirinde önemli bir

etkisi vardır. Şairin *Umutsuzlar Parkı*'nda tiyatrodan yararlandığını gösteren en açık örnek ise 13. bölümde “*Kral tacını çıkarıyor, başı ağrımış olacak*” (75) gibi italik şekilde yazılmış dizelerdir. Bu kısımlar tiyatro oyunlarında parantez içinde verilen açıklamalara benzemekte ve kimi zaman birkaç dizeyi de aşarak ayrı bir şiir parçasına dönüşmektedir. Ayrıca 10. bölümün anne, baba ve çocuktan oluşan bir sahne gibi kurulmuş olması da tiyatro etkisini gösteren belirgin örneklerden biridir.

Cansever'in *Umutsuzlar Parkı* ile birlikte dramatik şiire yönelmesine rağmen, bu kitabında anlatıcıları birbirinden net bir şekilde ayırma kaygısı taşımadığı söylenebilir. Bir söylemin hangi anlatıcıya ait olduğu belirgin bir şekilde verilmediği için, kimi zaman aynı şiirde çelişkili ifadelerin yer aldığı görülür. Bu ifadelerden olsa gerek, bazı yazarlar, kitabın bütünlük taşımadığını savunmuşlardır. Örneğin Asım Bezirci, Cansever'in şiirlerini incelediği bir yazısında *Umutsuzlar Parkı*'nın öz bakımından bir tutarlılığa ulaşmadığını, varoluşçu felsefenin sözlüğünden yararlanmasına rağmen felsefi bir kavrayışı olmaması nedeniyle “iskeletsiz bir beden” olarak kaldığını belirtir (“Edip Cansever” 70). Bu eleştirinin şiirden geleneksel anlamda bir bütünlük beklemekten kaynaklandığı söylenebilir. Oysa, yukarıda Hüseyin Cöntürk'ten alıntılıdığımız gibi, dönemin şiir anlayışında zengin ayrıntılarla kurulu ve kimi yerlerde başka şiirlerin varlığıyla anlam kazanan farklı bir bütünlük anlayışı egemendir. Bütünlüğe büyük önem veren ve şairin tutarlı bir evren yaratması gerektiğine dikkat eden, her kitabı “Tüm Şiirleri” başlıklı uzun bir şiirin bir bölümü gibi görülebilecek olan Edip Cansever için de geçerlidir bu. Cansever, çalışmanın “Giriş” bölümünde de ele aldığımız gibi, 1963'te yayımlanan “Şiiri Bölmek” başlıklı yazısında modern dünyada insanın gündelik edimlerini yerini getirirken kılıktan kılığa girdiğini, çeşitli rollere bölündüğünü ifade eder. Bu bölünmüş bireyi şiire aktarabilmek için şiiri de bölmek ve dramatik bir şiire

yönelmek gerektiğini savunur. Cansever'in şiiri bölmekle ilgili düşünceleri, onun neden dramatik şiire yöneldiğini göstermenin yanı sıra, şiirlerinin bazı yazarlara neden iskeletsizmiş gibi görüldüğünü de açıklar niteliktedir.

İKİNCİ BÖLÜM

DRAMATİK VE LİRİK ARASINDA *NERDE ANTİGONE*

Edip Cansever, *Umutsuzlar Parkı*'ndan sonra kısa şiirlerden oluşan *Petrol* (1959) kitabını, ardından da *Nerde Antigone*'yi (1961) yayımlamıştır. *Nerde Antigone* adlı kitabı 11 kısa ve 2 uzun şiirden oluşur. Bu uzun şiirlerden biri olan “Salıncak”, birinci tekil kişi anlatısına çok az yer verdiği için dramatik monolog sayılmayabilir. Ancak drama geleneğinden yararlanması ve Cansever'in uzun şiirlerinin en önemli temalarından biri olan “sıkıntı”yı ele alışı bakımından önemlidir. “Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka” başlığını taşıyan diğer uzun şiir ise, Cansever'in dramatik şiirinde yeni bir aşamayı haber verdiği gibi, kimi yerlerdeki lirik anlatısıyla da dikkat çeker.

A. Antigone “Salıncak”ta mı?

Türk edebiyatında şiir kitaplarına genellikle o kitapta yer alan bir şiirin adı verilir. Oysa *Nerde Antigone* kitabında bu başlıkta bir şiir olmadığı gibi, eski Yunan edebiyatının karakterlerinden biri olan Antigone'nin adı bile geçmemekte, bu karakterin günümüze kalmasını sağlayan Sophokles'in *Antigone* adlı tragedyasına da açık bir gönderme yapılmamaktadır. Dolayısıyla *Nerde Antigone*'nin akla getirdiği ilk soru, Cansever'in bu adı neden tercih ettiği olmaktadır. Metin Eloğlu, kitabın

yayımlanması üzerine yaptığı bir söyleşide Cansever'e bu adı seçişinin nedenini sorsa da, Cansever, bunun bir yaşantıyı simgelediğini ifade etmekle yetinir:

Kitapta yer alan herhangi bir şiirin başlığını, o kitaba ad olarak seçmek kural olmuş bizde; ya da çoğun böyle yapılıyor. Gereksiz bir alışkanlık. Ayrıca kitabımdaki şiirler belli bir yaşantının ürünleri. “*Nerde Antigone*”, ise bu yaşantıyı simgeliyor; düşünülerime, duygularıma da daha bir açıklık kazandırıyor. (Cansever, “Cansever’in İşi Gücü” 79)

Nerde Antigone, “nerede o eski kahramanlar” ya da “nerede o günler” şeklinde idealleştirilen birinin ya da bir dönemin imkânsızlığına işaret eden sözlerde olduğu gibi, öncelikle derin bir özlemi ifade etmektedir. Ancak, bir soru olarak da düşünülebilir. Belki de Cansever, kitabın adında bir soru işareti olmasa da, okura açık bir şekilde soru sormaktadır: Nerede Antigone?

Sophokles’in *Antigone*’si *Kral Oidipus* ve *Oidipus Kolonos’ta* tragediyalarının devamı niteliğindedir. Oidipus, bilmeden babası Laios’u öldürmüş ve annesi İokaste ile evlenmiştir. Bu evlilikten Polyneikes ile Eteokles adında iki oğlu ve Antigone ile İsmene adında iki kızı olmuştur. Oidipus öldükten sonra oğulları bir iktidar mücadelesine girişerek birbirlerini öldürürler. Thebai şehrinin hükümdarlığı ise, en yakın akraba olan, İokaste’nin erkek kardeşi Kreon’a kalır. Kreon, Eteokles için büyük bir cenaze töreni hazırlamasına karşın, Polyneikes’in cesedinin çıplak bir şekilde savaş meydanında bırakılmasını emreder. Polyneikes için bir cenaze töreni düzenlemeye ya da diğer ölülere yapıldığı gibi saygı göstermeye kalkışanın cezası ölüm olacaktır. Bu hareket, hem Yunanlıların geleneklerine aykırıdır, hem de tanrılara karşı bir suç teşkil etmektedir. Bu yüzden Antigone, bu haberi duyar

duymaz, her tehlikeyi göze alarak kardeşini gömmeye ve ona karşı kardeşlik görevini yapmaya karar verir.

Buradan itibaren *Antigone* tragedyası başlar. Antigone, öncelikle kararını kardeşi İsmene'ye açar ve işbirliği talebinde bulunur. Ancak, İsmene, sonu ölüm olacak böyle bir işe kalkışmayacağını, bunun çılgınlık olacağını düşünür. Antigone'ye hak vermekte, ancak başına geleceklerden korkmaktadır. Sonuçta Kreon'a boyun eğeceğini ifade ederek Antigone'nin işbirliği talebini reddeder. Antigone ise, "Dirilerden çok ölülerin hoşuna gitmek isterim. Çünkü onların yanında ebediyen kalacağım" (3) diyerek kararını uygulamaya girişir. Kardeşinin cesedini kuru toprakla örter ve su dökerek takdis eder. Ancak, feryatları muhafızlar tarafından yakalanmasına neden olur. Muhafızlar, Antigone'yi Kreon'un karşısına çıkarırlar. Antigone, gelecekte tanrıların cezasına çarpılmaktansa kralın cezasını tercih ettiğini, bu yüzden de ölümü göze aldığını ifade eder. Kreon, aynı zamanda Antigone'nin nişanlısı olan, oğlu Haimon'un sözlerini bile dinlemez ve Antigone'yi kayalar içindeki bir mezara diri diri kapattırır. Bir süre sonra Kreon, kâhin Teiresias'ın ısrarıyla kararından dönmeye razı olur. Ancak, artık çok geçtir. Çünkü Antigone, kapatıldığı mezarda kendini asmış, oğlu Haimon ise bu acıya dayanamayarak kılıcıyla kendini öldürmüştür. Felaketler bununla da bitmemiş, olanları duyan Kraliçe Eurydike de hançerle canına kıymıştır. Bütün bu intihar silsilesi Kreon'u büyük bir pişmanlığa ve acıya boğar. Tragedya, Koro Baş'ının "Faniler, alınlarına yazılmış olan felâketlerden asla kaçıp kurtulamazlar" (43) gibi sözleriyle son bulur.

Tragedyanın sonunda Antigone'ye ne olduğu bellidir, ancak İsmene'nin başına ne geldiği bilinmez. İsmene, başlangıçta kardeşine katılmamış, ancak Antigone yakalandıktan sonra onun ölüme gönderilmesine dayanamayarak Kreon'a karşı suçu birlikte işlediklerini savunmuştur. Ancak, Antigone "Bu işi kimin

yaptığını Hades ve ölümler biliyorlar. Ben, yalnız lâfta dost olan dostları sevmem” (16) diyerek böylesi geç kalınmış bir fedakârlığı kabul etmemiştir. Bu sahneden sonra muhafızlar Antigone ve İsmene’yi götürürler. Antigone daha sonra mezara kapatılmıştır, ancak İsmene’ye ne olduğundan hiç söz edilmez. Dolayısıyla tragedyanın sonunda okuyucunun zihninde “nerede İsmene” sorusu kalır.

“Nerede İsmene”, Edip Cansever’in şiirinde *Nerde Antigone*’ye dönüşmüştür. Çünkü Cansever’in birçok şiirinde insanların, İsmene gibi, “korkuya sığınmış” bir şekilde kalakaldıkları, kararsızlıklarını yenebilecek irade gücünden ve kendilerini gerçekleştirme cesaretinden yoksun oldukları görülür. Oysa Antigone, bir amaç uğruna ölümü bile göze aldığı ve Kreon’a karşı hiçbir zayıflık göstermediği için “azim” ve “cesaret”in simgesi olarak çizilmiştir. Oyunun sonlarına doğru Antigone’nin Koro’yla konuşmalarında kendinden ölümü kabullenmiş biri gibi değil de zavallı ve çaresiz bir insan olarak söz etmesi, onun cesaretine gölge düşürmez. Çünkü sonuçta ölüme de kendi isteğiyle gitmiştir. Dolayısıyla Cansever’in şiirinde özlemi duyulan İsmene değil, Antigone’dır.

Cansever’in kitabında Antigone’yi en çok çağrıştıran şiirin “Salıncak” olduğu söylenebilir. Ancak, burada onun daha çok “çaresiz” yanına dikkat çekilir. Şiir, bir dekor tasvirini andıran şu dizelerle başlar:

Büyük bir oda. Bahçeye açılan bir pencere

Ortada bir masa

Yanda bir kapı

Daha birkaç şey: Örneğin bir yunus balığı camdan, bir heykel

Sabah. Duvarda gün tanrıları

Rezneler, sedef otları, küpe çiçekleri görünür pencereden

Görünür ama görünmez

Yani hiçbir şey yerinde değil pek. (110)

Dört bölümden oluşan şiirin tiyatroya özgü bir dekor tasviri ile başlaması ve baş karakterin bir kadın olması, *Antigone*'yi çağrıştıran ilk öğeler olarak görülebilir. Şiirde temel mekân bir “oda”dır. Ancak, “odanın orta yerinde bir kayalık” (112) vardır. Sarı bir kertenkeleden, sıcaktan ve sıcak nedeniyle donakalmış bir kartaldan söz edilir. Sanki oda, kapalı bir yer değil, dışarının bağlantılarıyla varolan bir yerdir. Buna rağmen odadaki kadın, oraya kapatılmış gibidir: “Kadınsa kımıldamak ister, olmaz / Yer değiştirmek ister, olmaz / Solumak birdenbire / Gene olmaz” (113). Bir yandan beyazlar giyinmiştir, öte yandan “bir çamur gibi sıvanmış[tır] odaya” (115). Şiirin son bölümünde “Yaşamış bir kadın yaşıyor orada [...] Orada / Bir ayak boyu yerde, bir kadın / Bırakılmış gibi yıllarca” (116) dizeleriyle kadının ölmüştüğünün ve mezar gibi bir yere kapatılmışlığının altı çizilir. Odadaki kadının tümüyle Antigone olarak çizilmese de, Antigone'den etkiler taşıyan biri olduğu söylenebilir. “Tek imge kayalardır” (116) diyen anlatıcının sarkaçtan söz etmesi ve tanrıdan “salıncak” istemesi de, kendini asarak öldürmüş olan Antigone'yi çağrıştırmaktadır: “Tanrım ona bir salıncak! / Taş kesilmesin diye taş / Donakalması diye boşlukta” (116).

Hüseyin Cöntürk'ün “Salıncak” şiiri üzerine çözümlemesi, Edip Cansever hakkında yapılmış en başarılı çalışmalardan biridir. Ancak, Cöntürk'ün yazısında da yeterince açık olmayan ya da eksik yorumlanmış kimi kısımlardan söz edilebilir. Örneğin, şiirin “Tanrım size bir salıncak” (117) dizesiyle bitmesi, Cöntürk'ün ifade ettiği gibi, beklenmedik bir sonuç değil (161), tersine, şiirin olması gereken sonucudur. Şiirde öncelikle “Tanrım bize bir salıncak! / Çok çabuk geçmek için şu olup bitenleri” (112) dizeleriyle “biz”e, ardından “kadın”a, en sonunda da tanrının kendisine salıncak istenir. Bunun nedeni tanrının şiirde yoğun bir şekilde yer alan sıkıntı atmosferini dağıtacak güce sahip biri olarak görülmemesindedir. *Antigone*

tragedyası, başka tragedyalarda da olduğu gibi, tanrılardan sıkça söz edilen, ancak onların ortalarda görünmediği bir tragedya. Antigone, tanrılar için ölümü göze alarak kutsal olan görevini yerine getirmiş, ancak ölüme giderken Yeraltı Tanrısı Hades bile onu kurtarmamıştır. Tragedyalarda kahramanın trajik sonuna tanrılarının engel olmaması, yazgı kavramıyla açıklanır. Tanrılar tarafından ne yazılmışsa, o olacaktır. Karakterlerin buna yönelik bir şikâyeti söz konusu bile olamaz. Hatta bazen herkesin yazgısını bilinmeyen bir gücün belirlediğine yalnızca insanların değil tanrılarının bile inandığı görülür. “Tanrılar tanrısı Zeus bile kendi öz oğlu Sarpedon’u Troia harbinde Patrokles’in ölüm darbesinden kurtaramamıştır. Mukadderat böyledir” (Ozansoy 21). Cansever’in “Salıncak” şiirinde ise “Tanrım size bir salıncak” dizesiyle işte bu yazgı sistemine karşı çıkıldığı söylenebilir. Anlatıcı, önce boşlukta asılı kalan kadın için tanrıdan yardım istemiş, ardından da gelmeyen bu yardımı belki de asıl ihtiyacı olan tanrının kendisine yönlendirmiştir.

Kapatıldığı mezarda kendini asmış olan Antigone’nin o anki görüntüsü ise, “Salıncak” şiirinin tümüne sindirilmiş durumda olan “sıkıntı”nın resmidir.

B. Cansever’de Sıkıntı, Enstantane ve Aralık

Edip Cansever şiirinde “sıkıntı”, şairin ilk kitaplarından itibaren sıklıkla ele alınan temalardan biridir. *Umutsuzlar Parkı*’nda “Ben omuzlarımı alıp sıkıntıya giderim” (146) ya da “Gittikçe sıkılmaktır ülkesi sıkıntının” (57) gibi dizelerle sıkıntıyı yoğun bir şekilde işleyen şair, bunu *Petrol* kitabındaki “Acı Bahriyeli”, “İnfilak” ve “Tahtakale”, *Nerde Antigone* kitabında ise “Kumcul”, “Şairin Kanı” ve “Yılkı” gibi şiirlerle de sürdürmüştür. “Salıncak” ise bu açıdan, “sıkıntı” sözcüğüne hiç yer verilmemesine rağmen, bir doruk sayılabilir. Kesik kesik ritmi ve durağanlığa odaklanan imgeleriyle “Salıncak”, tam anlamıyla bir sıkıntı şiiridir.

Hüseyin Cöntürk, yukarıda sözünü ettiğimiz yazısında “Salıncak”taki sıkıntı etkisinin daha ilk dizede ortaya çıktığını belirtir: “Pencere bahçeye açılmaktadır, sokağa değil. Daha ilk mısra ile ortaya konan bu özellik şiire ‘sıkıntı’ yönünde istikametini vermeyi başarmaktadır” (145). Buradan hareketle Cöntürk, şiirdeki öğelerin “çizgi dışı” bir konumda bulduklarını ifade eder. Şiirde yer alan tasvirlerden de anlaşılacağı gibi, tüm nesnelere yerlerinden edilmiş, çizgi dışına çekilmiştir. “Günlerden Salı bile, diğer günlerle birlikte bir zincir üzerinde bulunması gerekirken, zincirin dışında gibi görünmektedir” (145):

Yani hiçbir şey yerinde değil pek. Bugün ne?

Salı! O bile yerinde değil

Bir bardak, bir sürahi yerinden edilmiştir, nereye koysak

Nereye?

Bilmem!

Bir çığırık bir zaman dışını kolaçan eder şöyle

İyi. Biz buna bir durumun sınırsız gelişimi diyoruz

Diyoruz; sanki o her şey kadar bir her şeyi getirir, yığar

Çığırık

Bir su gürültüsü, bir pul koleksiyonu, bir duanın yaratılışı

duyulur bu ara

Duyulmaz ama duyulur

Başlar çünkü onlar da; yani pul, su gürültüsü, dua

Başlar bir insan gibi; süreyi, düzeni, ölümü taşımaya (110)

Cöntürk’ün ifade ettiği gibi, burada yalnızca “çizgi dışı”lık değil, bir “zaman dışı”lık da söz konusudur. Devinimin varolabilmesi için hem çizgi, hem de zaman kavramlarına ihtiyaç duyulur. Bunlar olmadığı için öğeler yığılmakta, kendini tekrar

etmektedir. Sıkıntı etkisini yaratan da bu yığılmalar ve tekrarlardır. Cöntürk, buradan “enstantane” ve “aralık” şeklinde adlandırdığı iki önemli kavrama ulaşır. “Bir gül çukuru tersine döner, bir alev kıyısı doğuranaşır / Çıkar boş kuyulardan katılaşımiş akşamüstleri / Böler o bakışları bir sarkaç gibi binlere / Ama bir zaman gibi değil, bir sarkaç gibi böler” (112) dizelerinde bakışlar bölünerek onların enstantane hâli verilmektedir. “Uzağa bakar kartal. O kadar bakar ki, bakmaz” (112) dizesinde ise uzaklara dikkatle bakan bir gözün donakalışı ve bu durumun aynı zamanda bakmamaya eşit oluşu anlatılmaktadır. Bu dizelerle birlikte “Görünür ama görünmez” (110) ve “Duyulmaz ama duyulur” (110) gibi dizeler de bir anlam kazanmakta, dolayısıyla hepsinde “zamanın zaman olmayan, ölü olan en küçük parçası”na, yani “enstantane”ye işaret edilmektedir (152). Cöntürk’e göre şair, zamanı durdurup enstantaneye vardığı gibi, uzayı da durdurmakta ve böylece “aralık”a ulaşmaktadır. Örneğin, “Diyoruz; çünkü o, kadın / Ne yapsa, neye uygulansa / Bir aralıktır şimdi dünyada / Bir aralık, bir aralık!” (114) dizelerinde kadın, bir “aralık”a benzetilmiştir. Cöntürk, aralığı canlandıran diğer sözcüklere “bıçak izi”, “geçit” ve “yara”yı örnek verir (156). Bu sözcüklere “alev kıyısı”, “boş kuyu”, “çatlak”, “gül çukuru” da eklenebilir. Yalnızca “salıncak” sözcüğü bile yarattığı sarkaç imgesiyle bir aralığı temsil etmektedir. Anlatıcının “Çok çabuk geçmek için şu olup bitenleri” (112) uzaklaşmayı sağlayacak bir araç yerine bulunduğu yerde sallanmaya yarayacak bir salıncak istemesi, sıkıntının yanında çaresizliği de ortaya çıkarmaktadır. Şiirde zamanın geçmesinin ya da uzaklara çekip gitmenin de sıkıntıya çare olmayan bir sarkaç hareketine eşdeğer olarak görüldüğü söylenebilir.

Cöntürk, sıkıntı etkisini yaratan “enstantane” ve “aralık” kavramlarına Cansever’in “Salıncak şiirleri dizgesi” dediği diğer şiirlerinden de örnekler vererek

“Salıncak” şiirinin başarılı bir biçim çalışması olduğu sonucuna varır. Çünkü “Salıncak”, “sağlam bir iç mantığa dayanması”, “şiirden bir şeyler bekleme, onda bir şeyler arama gücümüzü geliştirme[sinin]” yanında (161), Cansever’in diğer şiirlerini de anlamamızı sağlayacak kimi ipuçları barındırmaktadır. Cöntürk’e göre “Cansever’in bazı yönsüz ruh durumları ‘Salıncak’la bir anlam kazan[makta], dağınık görünümünden çıkıp bir bütün içindeki yerine otur[maktadır]. Sonuç olarak da bize *tam* bir dünya sunul[maktadır]” (143, özgün vurgu).

Cöntürk’ün çözümlemesini, yukarıda ele aldığımız gibi eleştirilecek kimi noktalarına rağmen, başarılı kılan nedenlerden biri, bulduğu “enstantane” ve “aralık” kavramlarının Cansever’in sonraki kitaplarına da uygulanabilir olmasıdır. Cansever’de *Çağrılmayan Yakup*’ta yer alan “Her gün bir tahtaboşta asılı duruyorum” (224) ya da *Oteller Kenti*’nde geçen “Bir tenis topu / Takılmış boşluğa ve zamansızlığa / Öylece kalmış” (336) dizelerinde görüldüğü gibi darlığa ve durağanlığa işaret eden, dolayısıyla sıkıntı etkisi yaratan çok sayıda imge bulunabilir. Cansever, “sıkıntı” sözcüğünü ise en çok *Umutsuzlar Parkı*, *Petrol*, *Nerde Antigone* ve *Tragedyalar* kitaplarında kullanır. *Tragedyalar*’ın baş karakterlerinden “Baba Armenak durmadan sıkıl[maktadır]” (163). “Dünya bir sıkıntının yönetiminde”dir (164) ve Stepan, insanların “bir sıkıntı avcısı” gibi kaldıklarını düşünür (180). Vartuhi ise “Ben demiştim, bir gün canımız sıkılacak / Bu kadar sıkıntının içinde” (185) der. Kitabın sonlarına doğru *Tragedyalar*’ın anlatıcısı, “Susarız, katlanırsız / Uçsuz bucaksız rengini alırsız bir daha hiç konuşmamanın / Sorularımız ancak kalır, sıkıntılarımız” (216) diyerek Cansever’in 1960 yılında yayımlanan bir söyleşisinde de görüldüğü gibi sorular ve sıkıntılar arasında bağ kurmaktadır:

İlkin şunu sormak gerekir: Sıkıntı nedir? Öyle sanıyorum ki, buna verilebilecek en kestirme yanıt, sıkıntının kendisinin de bir soru

olduğunu söylemektir. Ne günlük olaylara inmek, ne de günlük olayların dar sınırından kurtulup, ölümsüz bir öze yönelmek!.. İkisi de sıkıntıyı kaldıramıyor ortadan. Nedenlerine gelince, ayrı bir yazı konusu bu; toplumsal çıkmazlardan tutun da, en kişisel bunalımlara kadar bir yığın sorunu kurcalamak gerekiyor. Şimdilik şunu diyebilirim: Şiirlerime yerleşen her sözcük, ancak bir sıkıntıya bulandıktan sonra eyleme geçebiliyor. (“Edip Cansever Anlatıyor” 8)

Cansever, burada ifade edilen sözcüklerin sıkıntıya bulanması imgesini daha sonra “Ve doğa / Konuştuğumuz bir şey gibi duruyordu, tam öyle duruyordu / Sıkıntıya boğulmuş kelimeler halinde” şeklindeki dizelerle *Çağrılmayan Yakup*’ta yer alan ve sonradan kitabından çıkardığı bir bölümde de kullanacaktır (*Sonrası Kalır* 422). Şairin “sıkıntı” sözcüğüne en çok yer verdiği *Umutsuzlar Parkı* (1958), *Petrol* (1959), *Nerde Antigone* (1961) ve *Tragedyalar* (1964) adlı kitaplarının yayım tarihleriyle örtüşen yıllarda Erdal Öz’e yazdığı mektuplarda da “sıkıntı”dan sıklıkla söz ettiği görülmektedir.

Erdal Öz, Edip Cansever’in 1958 ve 1962 arasında ona yazdığı mektupların bir bölümünü *Yeni Düşün* dergisinin 1990 yılında çıkan bir sayısında yayımlamıştır. Bu mektuplardan 4 Nisan 1958 tarihli olanında Cansever, *Umutsuzlar Parkı*’nı bitirmek üzere olduğundan söz eder ve sıkıntıya dair şunları söyler: “Önce şunu icat ettim: Sıkıntı, insanın iki nokta, daha doğrusu iki ölüm arasında olduğunu bilmesiydi. [...] O yukarıda andığım eskici var ya, onu sıkıntı sembolü yaptım. Sen de sıkıl Erdal. Hem de sıkıntının değerini bil. Herkes sıkılamaz” (alıntılayan Öz 27). 19 Haziran 1958 tarihli mektubunda ise *Umutsuzlar Parkı* ve *Petrol* kitabında yer alacak şiirlerinden alıntılar yapar ve Erdal Öz’e sıkılma çağrısını yineler: “ ‘Gittikçe sıkılmaktır ülkesi sıkıntının’ / İşte öylesine sıkıl ki, ortada sıkılmak diye bir şey

kalmasın” (29). 11 Kasım 1958 tarihli mektubunda da “Gittikçe sıkılmaktır ülkesi sıkıntının” dizesini yeniden alıntılararak “Bana öyle geliyor ki, biz buyuz işte... Sıkılan adamlarız. Her şeye, ama her şeye bu açıdan bakmayı benimsedik. Olsun, sakınmak gerekli değil. Yaşayalım, deneyelim, yorumlayalım da ne olursa olsun” (29) der ve mektubunu “Selâmlar, sevgiler, iyi sıkıntılar” dilekleriyle bitirir (30). 20 Ocak 1961 tarihli mektubunda ise sıkıntının olumlandığı değil, yakınma ile dile getirildiği görülür:

Müthiş sıkılıyorum. Daha kötüsü, insanlardan soğuyorum galiba...

Oysa ben onlarsız, onlara güvenmeden edemem. Ama elimden ne gelir. Sevgiden, yakınlıktan, insanca davranmaktan anlayanlar o kadar az ki... Büsbütün kabalaşmaktansa, uzaklara gitmek daha iyi.

Gitmiyorum herkeslerin olduğu meyhanelere. Gene on, on iki yıl önce yaptığım gibi, deniz kıyılarında, martılar içinde bir başıma içiyorum.

Sonra, övünmek için söylemiyorum – sen anlarsın – kendimle yetinebiliyorum ben. Bazan da düşünüyorum; belki bütün kötülüklerin kaynağı bende... Durum ne olursa olsun seçeceğim tek şey yalnızlık oluyor. (30)

Edip Cansever’in bu mektupları yazdığı sıralarda Erdal Öz askerdedir.

Cansever’in askerden ya da askerlikten en çok söz ettiği şiirler de ilginçtir ki bu yıllara rastlar. *Umutsuzlar Parkı* ve *Tragedyalar* arası dönemde “Adamla sıkıntı çatılmış silahlar gibi”dir (91). *Umutsuzlar Parkı*’nda yer alan şiirlerde “Ben omuzlarımı alıp sıkıntıya giderim / Bir asker kışlaya döner” (146) ya da “Ben askerdim, yağmur mu yağıyordu, bir yere geldim” (66) gibi dizelerde bir askerden söz eden Cansever, *Petrol* kitabındaki “Bir Ay Aldım Diyarbakırdan Tokatta Biri Öldü O Zaman”, “Ben Bu Kadar Değilim” ve “Tahtakale”, *Nerde Antigone* kitabında

ise “Tah Tah Tah” ve “Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka” başlıklı şiirlerinde askere ve askerliğe ilişkin imgelere yer verir. “Asker” sözcüğünü “Kuru kan, ölü asker, ağustosböceği” (161) dizesiyle kullandığı *Tragedyalar* kitabından sonra ise bu sözcükten yalnızca bir iki yerde yararlanacaktır.

Cansever’in bir askere sıkıntı dolu mektuplar yazması ile şiirlerinde “asker” ve “sıkıntı”yı buluşturmasının aynı döneme rastlaması bir tesadüf olmayabilir. Belki de kimi dizelerini ya da şiirlerini Erdal Öz’ü düşünerek ya da kendisini Erdal Öz’ün yerine koyarak yazmıştır. Nitekim bir mektubunda “Hasta mısın, yalnızlığını mı deniyorsun, yazarlığın tadını mı çıkarıyorsun” gibi sorularla arkadaşının nasıl olduğuna dair tahminler yürütür ve bu tahminlerle bir bakıma kendini açıkladığını ifade eder: “Belki de yukarıda yazdıklarımla sadece kendimi açıklıyorum. Üstelik içimde seni konuşturduğumu sanarak yapıyorum bunu. Senin orada dağlar, ovalar, nehirler, askerler içinde oluşun var; düşünmenin lezzetine bırakmışsındır kendini” (Öz 29). Başka bir mektubunda ise “Senin de sıkılan bir adam olduğunu biliyorum. Bana etkisi oluyor bunun; çok şey buluyorum sıkıntılar içinde; kendimi yaşadığımı duyuyorum” (Öz 30) der. Bu satırlar, Cansever’in şiirlerini insanları gözlemleyerek ve kendisini çevrenin etkisine açık tutarak yazdığını göstermenin yanı sıra dramatik monolog yazan bir şair için son derece doğal olan bir konuma da işaret etmektedir. T. S. Eliot, çalışmanın giriş kısmında da sözünü ettiğimiz “Şiirin Üç Farklı Sesi” (İng. “The Three Voices of Poetry”) başlıklı yazısında *Murder in the Cathedral* (Katedraldeki Cinayet) adlı kitabında yer alan kadınlar korosunu yazarken “Kendimi bu kadınlarla özdeşleştirmek yerine onların yerine koymam epey zor oldu” der (253). Şairin yarattığı karakterle karşılıklı bir etkileşim içinde olduğunu belirten Eliot, “bir yazarın kendi benliğinden pek çok şeyi karakterine yansıtırken, kendisinin de o karakterin etkisi altında kalacağına inanıyorum” düşüncesindedir (255). Eliot’ın bu

düşüncesi, şair ile onun yarattığı karakter arasındaki ilişki noktasında Cansever için de geçerlidir. Dolayısıyla Cansever'in sıkıntıyı işlerken bir askerin sıkıntısından da yararlandığı, bunun için de kendisini askerin yerine koyduğu söylenebilir.

Aynı yazıda Eliot, şairin yaratma sürecinin de bir sıkıntı olduğuna değinir: “Bu sıkıntıya başkalarına bir şey söylemek için girmez, sadece bu ani sıkıntıdan kurtulup rahata kavuşmak ister. Nihayet, sözleri yerli yerine oturttuğu zaman [...] tarifi mümkün olmayan bir rahatlama, hafiflik, aynı anda bitkinlik ve yorgunluk hisseder” (260). Cansever'in Erdal Öz'e yazdığı mektuplarda sıkıntıdan çoğunlukla olumlu bir şekilde söz etmesi ya da sıkılmayı önermesi, en başta işte bu yaratma sıkıntısına işaret etmektedir. Ayrıca, sıkılan insan, çevresinde olup bitenlerin daha çok farkına varır ve bu farkındalık onu yaratmaya iter. Walter Benjamin'in belirttiği gibi, “Uyku bedensel gevşemenin doruğuyorsa eğer, can sıkıntısı zihinsel gevşemenin doruğudur. Deneyim yumurtası üstünde kuluçkaya yatan bir hayal kuşudur can sıkıntısı. Yapraklardaki küçücük bir hışırtı onu kaçırmaya yeter” (84). Cansever'in şiirlerinde ise sıkıntının bu yönüyle ele alındığı, daha doğrusu olumlandığı pek görülmez. Bu konuda yalnızca *Yeniden* (1981) adlı toplu şiirlerinde yer alan “Eylülün Sesiyle” başlıklı şiiri bir istisna sayılabilir: “Bu dünyada can sıkıntısının bir başka anlamı var baylar [...] Gizlisi yok, bu dünyada sıkılmak iyi / Sıkılmak iyi baylar” (179). Bunun dışında, Cansever şiirindeki sıkıntının insanın başkaları tarafından belirlenmiş tekdüze bir yaşamı sürmesinden ya da varoluşunu gerçekleştirilememesinden kaynaklanan bir sıkıntı olduğu ve çoğunlukla yakınma ile dile getirildiği söylenebilir.

C. Koronun İçinde Bir Şairin Sesi

Nerde Antigone'de yer alan ikinci uzun şiir, çalışmanın birinci bölümünde ele aldığımız “Amerikan Bilardosuyla Penguen” şiirinde geçen “Ama elinizden ne gelir ki” (43) dizesine verilmiş bir yanıt gibidir: “Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka”. Birçok açıdan *Umutsuzlar Parkı*'nın devamı gibi görülebilecek olan bu şiir, modern insanın sıkıntısı ve yalnızlığına “anlaşılmama kaygısı”nı da ekleyen, bu yüzden de anlatıcının kimi bölümlerde şairin kendisi olduğuna dair izlenimler yaratan bir şiirdir.

“Ne çıkar siz bizi anlamasanız da / Evet, siz bizi anlamasanız da ne çıkar / Eh, yani ne çıkar siz bizi anlamasanız da” (118) dizeleriyle başlayan şiirde anlatıcı, sanki dönemin eleştirmenleri tarafından “anlamsız” bulunan bir kuşağın içinden seslenerek yaptıklarını anlamayan bir topluluğa karşı konuşuyor gibidir. Bir yandan yazdıklarının yerini bulmamasından kaynaklanan bir “kendini ifade edememe” sorunsalı ile uğraşırken, diğer yandan varolmanın nedenlerini sorgulamakta, nasıl bir insan olmak gerektiği üzerine sorular üretmektedir. Bu yüzden belki “ben kimim, kime anlatıyorum, neyi anlatıyorum ayrıca / Neyim ben, bu olanlar ne, ya kimdir tüketen isteklerimi” (119) diyen anlatıcı, *Umutsuzlar Parkı*'nda da yer alan varolma sorunsalına ilişkin durumları çoğaltmaya, “kaç kere”lerle ifade etmeye başlar. En başta tek olma özelliği bozulan ise, yalnızlıktır:

Ben şimdi ne yapsam, ben şimdi ne yapsam kaç kere yalnız

Hem bunu kaç kere söylemek, ne türlü söylemek adına

[...]

Ben şimdi ne yapsam, ben işte ne yapsam kaç kere yalnız

Kaç kere yalnız, ama kaç kere yalnız, gene kaç kere insan olmalarım

[...]

Kaç kere ölmemişiz, kaç kere sormamışız, bu kaçınıcı dalgınlığımız

Yani kaç sesli bir evrende kaç kere yalnız (119-22)

Yalnızlık, yılgınlık, şaşkınlık ve bitkinlik gibi durumları “çarparak” ifade eden anlatıcı, kendiliğini ise “bölerek” var etmeye çalışmaktadır. Dört bölümden oluşan şiirin birinci bölümünde yer alan iç konuşma, sıkıntıyla baş edebilmek ve oyalanabilmek için kendi kendine iskambil oynayan, iskambil oynayabilmek için de kişiliğini dörde bölmüş olan birinin monoloğudur. Bir yandan oynayarak oyalanırken, öte yandan kendi kendine bir varlık-yokluk tartışması içine girer:

Ama hiç seslenmeyelim – seslenmeyelim – içimizden oynayalım

ayrıca

– Dört kişiyiz!

– Hayır, on!..

– Bin kişiyiz!

– Bana kalırsa..

Ne kadarcık bir fark var bizimle bütün insanlar arasında

Öyleyse başlayalım: Koz kupa! Ah şu sinek onlusı, bire bir

unutulmaya

[....]

Gene mi, başladınız mı? peki şimdi kim var sırada

Sakın haa! biz yoğuz, bizi unutun, yok deyin adımıza

Yok deyin, çünkü biz.. biz işte korkuyoruz ne güzel korkumuzla

Ne güzel ağzımızla.. Yok canım, ben var ya, istiyorum sırada

Olmayı istiyorum – Sahi mi – ama isterseniz siz olun

Siz olun, biz olalım, kim olacak? – Hep böyle oyalansanız (120-21)

Anlatıcının şiir boyunca “ben” ve “biz” arasında gidip gelen söylemi, kişiliğindeki bölünmeyi göstermenin yanı sıra, hem kendi kuşağının sözcülüğünü üstlenerek konuştuğunu, hem de herkesten ayrı bir birey olma, kendi adına yaşama kaygısını ifade etmektedir. Şiirin ikinci bölümünde anlatıcı, bir hekime gittiğinden söz eder. Hekimin “siz niye yoksunuz” sözüne yanıtı ise “niye olmalı” şeklindedir (123). Bölüm boyunca sık sık tekrar edilen “niye olmalı” sözünden iki anlam çıkmaktadır. Birincisi, zaten kimsenin kendi adına yaşamadığı, dolayısıyla “olmadığı”dır: “Ölüversem şuracıkta / Bakınca herkes orama burama / Derler mi bir ağızdan: bu ölen de kim / Hey tanrım! bu ölen de kim, yani kim yaşamış kendi adına” (123). İkincisi ise “herkes gibi olmama”nın, ayrı bir birey olmanın ifadesidir:

Herkes gibi bir şey niye olmalı
Bakınca işte şurdan şuraya
Masalar, masada yazı makinaları
Derim ki, niye olmalı
Bu yenilgin elleri, düzensiz, ak kâğıtları
Sürüngen parmakları
Çağrısız yüzleriyle önce ve ıssız
Hayata bir şey demeyen bu garip adamları
Bu cami önlerini, bu mühür kazıcılarını
[...]
Bilmem ki niye
Yani masalar işte, masada yazı makinaları
İstemem, niye olmalı (123-24)

Burada görüldüğü gibi “herkes”i işaret eden birçok nesne ve varoluş biçimi sıralanır. İnsan, toplumsal rollerin dayatmasından kurtulup kendi özüne uygun bir şekilde varolmalı, kendini bulmalıdır:

Varken kendini bulmak, bulmalı

Hem nasıl bulmalı ki, çılgınca uzaklaşan

Sizlere gelmek için, geçerek bir ot kokusundan

Atlayıp bir çiti birden, okşayıp bir kediyi

Ah nasıl istediğim, sizlere gelmeli belki

Sizlere, sizlere gelmeli bitirmiş gibi bir şiiri (125)

İnsanın kendini bulmasının bir şiirin bitirilmesine benzetilmesi, anlatıcının şairin kendisi olduğunu düşündüren başka bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu şekilde bakıldığında varoluşunu gerçekleştirme ile yaratma arasında bir ilginin kurulduğu görülür. Bir şiiri bitirmek, yukarıda da ele aldığımız gibi, yaratma sıkıntısını nasıl sonlandıracaksa, insanın kendini bulması da kendisini gerçekleştirememe sıkıntısını bitirecektir. Ancak, “sizlere gelmek için” tıraş olup dişlerini fırçalayarak hazırlık yapan anlatıcı, dışarıda karşılaştıklarıyla şaşkına uğrayacak, başka bir deyişle, kendini bulmak için çıktığı yolda kendini yitirecektir. “Ya sonra kaç kere şaştım o tuhaf çarşılarda” (125) ve “Bilseniz kaç kere duydum bir kızın neyi duyduğunu” (126) diyen anlatıcının kendini yitirmesinin nedeni ise “gözler”idir. Çünkü gözleri, hayatın tüm olumsuzluklarına tanık olmakta, bu yüzden de kirlenmektedir:

Çünkü ben mutsuz kişi, durmadan onları kullanıyorum

Gözleri, göz bildiğim her şeyi

Yazık ki bir fırtınayla her zaman kirleniyorlar

Bir şehrin içinden geçen nehirler gibi

Sürüyüp götürüyorlar olanca pislikleri

Kaskatı bir intiharı, yok yerden bir cinayeti

Bir sevişmeyi... o benim yapayalnız gözlerime fırlatıyorlar (126)

Bu noktada anlatıcı, “Salıncak” şiirindeki “O kadar bakar ki bakmaz” durumda olan kartalı anımsatır bir şekilde gözlerinin çok gördüğü için görmez olduğunu ifade eder: “Her gün bir o kadar görmeyle kayboluyorlar” (126). Daha sonra ise kaybolan gözlerini yeniden bulmak için “Çırpınıp duruyorum dört duvarında kendimin” (126) ifadesini kullanır. Dolayısıyla kendini bulma eylemi gerçekleştirilememiş, şair düzleminden bakılacak olursa, uzayıp giden şiir bitirilememiştir. Ardından karşılaştığı bir park bekçisine “Nasıl anlamam ben kendimi” diye soracak, “azıcık anlayıver beni” şeklinde yakınacaktır (128).

İkinci bölümde geçen “Ben omuzlarımı sevmem, o geldi birden aklıma / Bir sürü kemiktir onlar, salt kemik, takır da takır boyuna” (126) şeklindeki dizeler ise şiirin üçüncü bölümüne geçiş niteliği taşımaktadır. Üçüncü bölümde anlatıcı bütün mezarlıkları gezdiğini belirterek “bir avuç kemik” şeklinde ifade ettiği ölülerle kendi bedeni arasında bir ilgi kurar: “Ölüler gördüm ölüler, bir avuç kemikle o sonsuz / Onlar ki ne yaparlar hiç bilmem – ben sevmem omuzlarımı / Ayaklarımı da / Takır da takır, takır da takır omuzlarımı” (129). Burada *Umutsuzlar Parkı*’nda da yer alan, insanın kendi bedenine yabancılaşması söz konusudur: “Ayaklarımı, omuzlarımı / İçimde yürürler doldurup uykularımı / Dışında yürürler, ki benden değiller gibi kaskatı” (129). Bu yüzden anlatıcı, yaşadığının bilincine varmak, bir etki yaratmak için, İsa’nın ölüleri dirilttiği gibi diriltmek ister kendini:

Ve nasıl isterim ki, açınca bağırimi birden

Der gibi, diyerekten: ey Lazar çık dışarı!

Çık dışarı, çık dışarı!

Oysa ne mezarlar konuşur, ne Lazar çıkar dışarı

Ne de bir ses olur ağızımda: kaygılı, titrek

Göstermek için sizlere yaşıyor diye insanı (129)

Burada Cansever, hem *İncil*'e hem de Eliot'a gönderme yapmaktadır.

“Yuhanna”nın 11. bölümünde İsa, kendisinin Tanrı tarafından gönderilmiş olduğunu Yahudilere kanıtlamak için bir ölüyü diriltmektedir. İsa, çevresindeki insanlarla birlikte Mecdelli Meryem'in kardeşi olan Lazar'ın mezarı başına gider ve “Lazar, dışarı çık!” diye bağırır. Bunun üzerine “Ölü, elleri ayakları sargılarla bağlı, yüzü bezle sarılmış olarak dışarı çık[ar]” (*Kitabı Mukaddes* 217). Lazar'ın diriltilmesi, Eliot'ın “Mr. Proofrock'tan Aşk Türküsü” başlıklı şiirinde ise şu şekilde yer almıştır: “ ‘Ben Lazar'ım’ diye çıkmak ortaya ‘Ben ahretten geldim / Anlatmak için size her şeyi, anlatacağım size her şeyi’ ” (168). Görüldüğü gibi Eliot, Lazar'ı bilinmeyen dünyanın gizlerini anlatması için çağırırken, Cansever, ona insanın yaşadığını göstermek için başvurur. Ne var ki peygamber değildir; “ne mezarlar konuşur, ne Lazar çıkar dışarı”. Eliot da aynı şiirde “Demiyorum, peygamberim ben” (167) der. Edip Cansever'in Eliot'tan etkilendiğini gösteren başka bir örnek de Eliot'ın şiirinde sık sık tekrar edilen “bulunacak vakit” sözüdür: “Elbet de bulunacak vakit / Kaysın diye yol boyunca sarı duman / Pencere camlarına sürterekten sırtını; / Bulunacak vakit, bulunacak vakit” (166). Cansever ise Eliot'ın tersine “vakit olmayacak” sözünü tekrar eder: “Derim ki vakit olmayacak, olmayacak pek şimdi [...] Ah nasıl bilirim ben vakit olmadığını / Yaşarken olmadığını, sonra hiç olmadığını” (129).

Şiirin dördüncü ve son bölümüne gelindiğinde çağrışımların ve iç konuşmaların iyice arttığı, birçok nesne ve durumların “bir böceğin vızıltısı” olarak nitelendiği görülür. Anlatıcı, “Dedim ya, ne gelirse yapıyorum elimden – unutmak için – ah şu böceğin vızıltısı / Bastırıyor durmadan. Bense yalnızlığa daha bir

yalnızlık koyuyorum, hepsi bu / Yani bir böcekte yaşıyorum – dersem inanın – onu deviniyorum hep, bilmem ki..” (134-35) diyerek Kafka’nın *Dönüşüm* adlı yapıtına gönderme yapmaktadır. Ayrıca, anlatıcı, hem duyduklarının hem de anlattıklarının bir böceğin vızıltısına dönüştüğünü düşünür. Önce vızıltı yüzünden anlatacaklarını yerine ulaştıramamış, ardından da her şey vızıltının kendisi olmuştur: “Vardır ya, sirenler gibi işte: ‘Size ben öğreteceğim dünyanın gizlerini!’ / Gel gör ki anlatamam, vardırıramam sözlerimi. Bildiniz, hep o böceğin vızıltısı / Durmadan bastırıyor. Kötü bastırıyor şimdi. Örneğin ben o vızıltıyla bakıyorum yanıma yöreme” (136). Şiirin ritmi de giderek bir vızıltıya dönüşmektedir. Felsefi sayılabilecek bir söylem ile konuşma üslubunun birbirine girmesi, bu “vızıltı”yı sağlayan etkenlerden biridir. Ayrıca, “dedi ki”, “dedim ki” gibi sözcüklerle öykü etkisinin ikinci bölümden itibaren giderek yoğunlaştığı şiirde birçok karakter ve olaydan söz edilir. Buna koşut olarak şiirin sonlarına doğru dizelerin gittikçe daha da uzadığı, böylelikle bir birim olarak “işlevini yitirdiği”, bunun yerine bitmeyen cümlelerin sıklaştığı görülür. Örneğin, dördüncü bölümdeki şu kısım yalnızca üç dize olarak düzenlenmiştir: “Yepyeni bir sözlüğünden. Ölümün. O yılgın silahlardan. Yani bir şiir parçasından belki. Bir sokak kargaşasından. Cinsel bir çekişmeden / Arta kalan bir yerden: bitkisel gözlerinden, katılmış içlerinden, o kansız evlerinden, sürekli hüznlerinden / Bilmem ki neden. İşte bir çocuk durgunluğu gibi. Ama tam öyle gibi. Önce bir sorguya takılı: uyumlu, ürkek, bitimsiz derinleşen” (135).

Anlatıcı, “O kadar hızlıyım ki, başım dönüyor – bari şu vızıltı olmasa / İyi ya, belki de yalnız değilim – değilim de – durmuşum bir yalnızlıkta / Durmuşum, bunu anlıyorum, duyurmak istiyorum üstelik / İstiyorum – duyurmak – düşmeden bir kayıtsızlığa” (136-37) diyerek kayıtsızlığa düşmeden anlatmak istediğini söylese de, şiiri “Ne çıkar siz bizi anlamasanız da” düşüncesiyle sona erdirecektir: “Ne çıkar siz

bizi anlamasanız da / Evet, siz bizi anlamasanız da ne çıkar / Eh, yani ne çıkar siz bizi anlamasanız da” (137). Böylelikle bir yandan “ne çıkar siz bizi anlamasanız da” diyerek koronun içinden seslenmekte, diğer yandan koro da dâhil olmak üzere herkes gibi olmaya karşı bir isyanı dile getirmektedir. Sonuçta elden gelen ise “insan olmak”tır. Aslında *Nerde Antigone*’nin ilk baskısında şiirin sonu bu şekilde değildir. Bu dizelerin ardından Cansever’in son derece yerinde bir kararla şiirden çıkardığı şu üç dize gelir: “Hiçbir şey! Biz gene anlarız nasıl olsa / Evet, biz nasıl olsa anlarız / Tanrılar kaybolurken yepyeni tanrılarla” (*Sonrası Kalır* 269). Görüldüğü gibi bu kısım şiirin temel düşüncesiyle çelişmekte, “Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka” düşüncesinin önüne geçmektedir. “Yepyeni tanrılar” düşüncesi, Cansever’in o dönemde antik dönem tragediyalarıyla yakından ilgilenmesinin bir sonucu olabilir. Çalışmanın üçüncü bölümünde ele alınacağı gibi, aynı dönemde yazdığı *Tragedyalar* kitabında da yeni tanrılardan söz edilir. Bir kısmına yukarıda değindiğimiz, Erdal Öz’e yazdığı mektuplarda da bunun etkisini görmek mümkündür: “Öyle pek yalnız da sayılmam ya... Benim şiir Tanrılarım, kendimle konuşma Tanrılarım, hüznün Tanrılarım, çılgınlık ve isyan Tanrılarım, bazan da düpedüz Tanrım var” (30).

Edip Cansever’in *Umutsuzlar Parkı*’nda olduğu gibi burada da kendisi olamamış, rollere bölünmüş anlatıcıları vardır. Bu roller arasında “Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka” şiirinde daha net ortaya çıktığı gibi “şair” de bulunur. Bu şair, Edip Cansever’in kendisi olabileceği gibi, herhangi bir şair rolü de olabilir. Aslında Cansever, şiirlerinde şiirden sık söz eden şairlerden değildir. Dramatik monologlarının en az bir bölümünde çoğunlukla bir üst anlatıcı olarak kendisi de vardır; ancak bu üst anlatıcı genellikle şiirden söz etmez; şair olduğunu belli etmez. Bu açıdan “Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka” şiiri, *Şairin Seyir Defteri* adlı kitabı ile birlikte bir istisna sayılabilir. *Şairin Seyir Defteri*’nde

anlatıcının bir şair, hatta Edip Cansever'in kendisi olduğu bellidir. Ancak *Nerde Antigone*, özellikle de ele aldığımız son şiir, şairin sesini başka rollerle, başka seslerle birlikte yansıttığı için tam olarak lirik ya da dramatik monolog sayılmayabilir; dramatik ve lirik arasında kabul edilmelidir. Şiirin lirik sayılabilecek bazı kısımları da, şairin konuştuğu izlenimi yaratan yerlerin yanında, varoluşunu gerçekleştirme kaygısı taşıyan evrensel bir "ben"i öne çıkardığı bölümlerdir. Hem okuyucu ve anlatıcı, hem de anlatıcı ile şair arasındaki mesafeyi duyumsatan üçüncü sesin belirgin bir şekilde ortaya çıkması ise *Tragedyalar*'la birlikte olacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÜÇÜNCÜ SESİN KEŞFİ: *TRAGEDYALAR*

Güler Çelgin'in *Eski Yunan Edebiyatı* adlı yapıtına göre, antik tiyatrodaki ilk oyunlar, yalnızca korodan oluşmaktadır. İlk tragedya şairlerinden Thespis, koroya anlatıcı birini ekleyerek tragedyanın oluşmasında önemli bir adım atar. Daha sonra Aiskhylos ikinci oyuncuyu, Sophokles ise üçüncü oyuncuyu ekler. Böylelikle tragedyalarda " lirik unsurun yanında diyalog ve konu" da önem kazanmaya başlar (70). Euripides'in son oyunlarında ise koronun rolü gittikçe azalır ve neredeyse tragedyanın asıl konusundan bağımsız bir "aksesuar" hâline gelir (101). Edip Cansever, *Tragedyalar*'ında antik tiyatronun bu tarihsel gelişim çizgisinden yararlanmış, beş ayrı "tragedya"dan oluşan kitabında ilk tragedyadan sonra doğru koronun rolünü gittikçe azaltarak, karakterlerin sözlerini ve diyalogları artırmıştır. İlk tragedyada 6 Koro, 1 Koro Başı ve 5 Episode'dan oluşurken, Koro'nun sayısı ikinci tragedyada 4'e, üçüncü tragedyada 2'ye düşer. Dördüncü tragedyada ise, yalnızca 1 Koro vardır ve sözleri üç dizayle sınırlanmıştır. Son tragedyada ise Koro ve Episode'a yer verilmemiş, bölüm numaraları ve karakterler devreye girmiştir.

Cansever şiirinde karakterlerin belirgin bir şekilde söz aldığı ilk kitap olan *Tragedyalar* (1964), elbette bir "tragedya" olarak değerlendirilemez. Çünkü tragedyanın yukarıda belirttiğimiz kimi olanaklarından yararlansa da, bir tiyatro

yapıtı olarak sunulmamıştır. Kaldı ki “tragedya” teriminin Shakespeare’den, hatta antik Yunan’dan sonra yazılmış oyunlar için kullanılması bile tartışmalıdır.

Cansever, tragedyanın değil “trajik” olanın peşindedir. Yine de, *Tragedyalar*’a geçmeden önce gerçek anlamıyla tragedyanın karakteristik özelliklerini ve şairin tragedya hakkındaki düşüncelerini irdelemek yerinde olacaktır.

A. Tragedya Kuramı ve Cansever’in Notları

AnaBritannica’ya göre, tragedya, “bir kahramanın yaşadığı kederli ya da korkunç olayları ve kahramanın kaçınılmaz yenilgisini ciddi ve yüceltilmiş bir dille anlatan sahne yapıtı” şeklinde tanımlanmakta, bu tür “konuları işleyen romanlar ve dramatik şiirlerle genel olarak bütün kederli ve umutsuz insani durumlar ‘trajik’ sayıl[maktadır]” (“Trajedi” 148). “Tragedya” sözcüğünün “keçi şarkısı” anlamına gelen “tragodoi” ile ilişkili olduğu kabul edilir. Çünkü, tragedyanın “Tanrı Dionisus için söylenen ve onun acıklı serüvenlerini dile getiren koro şarkılarından türediği ve bu korodaki kişilerin, Dionisus’un yordakçıları ve kutsal hayvanları olan keçileri temsil etmek üzere keçi postuna büründükleri ileri sürülmüştür” (Şener, *Yaşamın Kırılma...* 82). İsa’dan önce 6. yüzyılda doğduğu kabul edilen tragedyanın ilk şairleri Phrynikhos, Pratinas, Khoerilos ve Thespis’ten günümüze hiçbir oyun ulaşmamıştır. Yapıtlarının küçük bir kısmı günümüze ulaşan en önemli tragedya şairleri ise Aiskhylos, Sophokles ve Euripides’tir (“Trajedi” 149).

Tragedya genel olarak şu soruları sorar: “İnsan acı çekmeye yargılı mıdır? Çektiği acıların nedeni kendi davranışları mıdır, yoksa tanrıların buyruğu ya da rastlantı gibi dışsal etkenler mi vardır? Tanrısal adalet niçin bireylerin, iyi ve kahraman insanların yok edilmesi pahasına gerçekleşmektedir?” Bireyin davranışları ile tanrısal yasalar arasındaki çatışmaya odaklanan tragedya, insanı bir çözümsüzlük

durumu ya da kaçınılmaz bir yıkım içinde bırakır (149). Örneğin, Aiskhylos'un *Zincire Vurulmuş Prometheus* adlı tragedyasında Prometheus, Zeus'un şimşeğinden bir huzme çalarak insanlara ateşi öğrettiği için tanrıların gazabına uğramıştır. Prometheus, iyilik yapmak ile Zeus'un buyruğu arasında bir açmaz içindedir. Ancak, açmazda kalan tragedya kahramanı, bu sayede hem yazgının gücünü "hem de kendi direncini, karşı koyma potansiyelini öğrenir; böylece olgunlaşır, kendi özel durumunun üstüne çıkar" (149). Sophokles'in tragedyalarında ise çözümsüzlük durumu biraz daha farklıdır. "Sophokles, yıkımı ve çözümsüzlüğü, daha yüksek bir anlam içinde eritmeye çalışmaz. İnsan yaşamında kaçınılmaz bir olumsuzluk olduğunu kabul eder" ("Trajedi" 150). Ayrıca, insanın tanrısal yasalarla çatışması, Sophokles'in tragedyalarında yerini insanın insanla çatışmasına bırakır. Buna rağmen, yazgının gücü geçerliğini korumaktadır. *Kral Oidipus*'ta yer alan İokaste'nin şu sözleri, buna iyi bir örnektir: "Böyle mütemadiyen kendine işkence mi edeceksin? İnsan, mukadderatın esiridir. Buna karşı gelinmez. En iyisi, kadere razı olmaktır. Annenle evlenmek tehlikesi seni ürkütmemeli: bir çokları rüyalarında anneleri[y]le yatmışlardır. İnsan, mütemadiyen böyle faciaları düşünürse, dünyada rahat yüzü görmez" (Sophokles, *Kral Oidipus* 75). Euripides'te ise "dinsel inanç iyice zayıflamıştır. Tanrıların kaprislerini insani bir adalet içinde değerlendirmek, Euripides'e göre olanaksızdır. [...] Sophokles'te de tanrılar insan dünyasına uzaktır, ama adaletleri ve ahlaki ölçüleri sorgulanmaz. Euripides'te ise tanrılar düpedüz ahlaksızdır" ("Trajedi" 150). Euripides'in *Herakles* adlı tragedyasında Herakles, Tanrıça Hera'nın gönderdiği delilik nöbeti yüzünden kendini kaybederek karısını ve çocuklarını öldürür.

Birçok açıdan olduğu gibi, tragedya konusunda da ilk ve en önemli kuramsal yapıt, Aristoteles'in *Poetika*'sıdır. Aristoteles'e göre tragedya, "başı sonu olan, belirli

bir zamana yayılan, soylu bir eylemin taklididir. [...] Bu taklit, anlatı yoluyla değil, eylem içindeki kişiler tarafından yapılır; uyandırdığı acıma ve korku aracılığıyla da, bu türden heyecanların *katharsis*'ini gerçekleştirir" (30, özgün vurgu). Burada Aristoteles, "başı sonu olan" derken yapıtın bütünlüğüne dikkati çeker. Tragedyayı oluşturan "eylem tek ve bütün oluşturan bir eylem olmalıdır. Ve bu eylemin parçaları öyle düzenlenmelidir ki, bunlardan birini çıkartır ya da yerini değiştirirsek, olayın bütününi değiştirip altüst etmelidir bu; çünkü eklenip eklenmemesi belirgin bir etki yaratmayan şey, bir bütünün parçası değildir" (36). Aristoteles, "belirli bir zamana yayılan" derken de tragedyanın kendini "elden geldiğince güneşin bir günlük dönüşüyle sınır[laması]" gerektiğini kasteder (29). Tragedyanın "soylu bir eylemin taklidi" olması ise tragedya ile komedyaya arasındaki en temel farklardan biri olarak karşımıza çıkar. Aristoteles'e göre komedyaya, "aşağı karakterli insanların taklidi" (28) iken tragedya üstün nitelikleri olan, "günümüz insanların daha iyi" (23) kişilerin taklididir. Bu, tragedyanın uyandırması gereken korku ve acıma duygularının ortaya çıkması için gereklidir. Çünkü mutluluktan yıkıma sürüklenen erdemli kişiler acıma ve korku uyandırmayacak, itici bulunacaktır. Yıkımdan mutluluğa geçen kötü insanların taklidi ise korku ve acımaya en uzak durumdur. Mutluluktan yıkıma geçen gerçek kötülerini göstermek ise sıradan bir yakınlık duygusu yaratsa da acıma ve korku uyandırmayacaktır. Çünkü "acıma, haketmediği halde yıkıma uğrayan insana yönelir; korku ise bize benzer kişi için duyumsanan şeydir" (42). Bu durumda tragedyanın kahramanı, "bir erdem ya da dürüstlük örneği olmasa da, kötü huyları ya da acımasızlığı yüzünden değil, bir yanlış yüzünden yıkıma sürüklenen bir adam; büyük bir üne sahip, büyük bir mutluluk içinde yaşayan, Oidipus gibi, Thyestes gibi ya da bu türden ailelerin şanlı üyeleri gibi biri" olmalıdır (43). Taklidin "anlatı

yoluyla değil, eylem içindeki kişiler tarafından” yapılması ise tragedyada karakterlerden çok onların eylemlerinin önemli olduğuna işaret eder.

Çünkü tragedyada, insanları değil eylemleri, yaşamı, mutluluğu ya da yıkımı taklit eder; ve mutluluk ya da yıkım, eylemin içindedir; hedeflediğimiz son da bir durum değil, bir eylemdir. İnsanlar karakterlerine göre, ne idiyeler o olurlar; ama eylemleriyle mutluluğa ya da tersine ulaşırlar. Kişiler, karakterleri taklit etmek için eyleme geçmezler; ama eylemleri sırasında ve ölçüsünde karakterlerine bürünürler”. (31-32)

Başka bir deyişle karakter, “sözler ya da eylemler bir seçimi açığa vurduğunda ortaya çıkar. Bu seçim iyiye, karakter de iyi olacaktır” (47). Bununla ilişkili olarak Aristoteles, öykünün tragedyanın en önemli ilkesi olduğunu, karakterlerin ikinci sırada geldiğini belirtir (32). Öykünün öğeleri ise “olayın gidişini tersine çeviren anlar” (*peripeteia*), “tanınmalar” (*anagnorisis*) ve “heyecan yaratan olaylar”dır (*pathos*). Aristoteles’e göre, “baht dönüşü” de (43) denen olayın gidişini tersine çeviren anlar, karakterin yazgısının mutluluktan yıkıma döndüğü anlardır. Tanınma ise karakterin gerçeği öğrenmesi, “bilgisizlikten bilgiye” geçmesidir (40). Heyecan yaratan olaylar ise, ölüm ya da yaralanma gibi “bir yıkım ya da acıyla sonuçlanan olaylardır” (41). Aristoteles, yıkım ya da acıyla sonuçlanan olayların heyecan yaratması için yakın insanlar arasında geçmesi gerektiğine de dikkat çeker. Örneğin bunlar, “bir kardeşin kardeşini, bir oğlun babasını, bir ananın oğlunu ya da bir oğlun anasını öldürdüğü, öldürmek istediği ya da taraflardan birinin ötekine karşı buna benzer bir eyleme geçtiği durumlar” olabilir (45). Aristoteles’e göre baht dönüşü, tanınma ve heyecan yaratan olaylar bir araya geldiğinde seyircide korku ve acıma duyguları uyanacak, böylelikle “arınma” (*katharsis*) gerçekleşecektir.

Aristoteles, *Poetika*'da tragedyanın biçimsel bölümlerini de ele almıştır. Bunlar, “prologos”, “epeisodos”, “eksodos”, “parodos”, “stasimon” ve “kommos”tur (41). Prologos, tragedyanın korodan önceki ilk bölümü; epeisodos, iki koro şarkısı arasında kalan kısımlar; eksodos, son koro şarkısının ardından gelen bölüm; parados ve stasimon, koronun söylediği şarkılar; kommos ise koro ile oyuncuların birlikte söyledikleri bir ağıttır (41-42).

Antik çağdan sonra eleştirmenlerin çoğu tragedyaya hakkındaki görüşlerini Aristoteles'e dayandırmışlardır. Aristoteles'ten sonra tragedyaya anlayışındaki en önemli değişme ise romantizmle birlikte gerçekleşir. Örneğin, Alman romantik eleştirmen Lessing, “ ‘krallara acıyorsak, kral oldukları için değil, insan oldukları içindir’ diyerek insanın en çok kendi durumunu anımsatan durumlardan etkilendiğini” ifade etmiş, tragedya kahramanlarının hep soylu kişilerden seçilmesini eleştirmiştir (“Trajedi” 149). Alman filozof Hegel ise diyalektiğe iyi bir örnek olarak gördüğü tragedyanın bir “karşıtların dengesi” olduğunu savunmuştur. “Çünkü olayı oluşturan eylem, karşıt güçlerin çatışması ile oluşur. Karşıtlık ve çatışma bir bütün oluşturmaktadır. Bu bütün uyumludur. Uyum, karşıtların dengelenmesinden, ya da karşıtların sentezinden oluşur” (Şener, *Diünden Bugüne...* 126). Hegel'e göre klasik tragedyadaki kahramanlar, “kişiliklerindeki ahlaki bir zayıflıktan çok, iki ahlak sistemi arasında kaldıkları, birine bağlı kalırken kaçınılmaz olarak ötekiyle çatışmaya girdikleri için sonunda yenik düşerler” (“Trajedi” 149). Sophokles'in, çalışmanın ikinci bölümünde ele aldığımız *Antigone*'indeki Kreon ile Antigone arasındaki çatışma, bunun en iyi örneklerinden biridir. Hegel'e göre, “kahramanın trajedisi karşıt ahlaki tutumları uzlaştırmanın aracıdır”. Tragedyanın sonunda “kahraman yenilse de süreç tamamlanmakta, kahramanın yenilmesine karşın değil, tam da o yenildiği için uzlaşma sağlanmakta, daha kapsamlı bir iyiye ulaşılmaktadır” (149).

Tragedya anlayışına köklü değişiklikler getiren diğer düşünürler arasında Schopenhauer ve Nietzsche'den de söz edilebilir. Schopenhauer'a göre "gerçek trajedi, kahramanın kendi günahlarından değil, varoluşun temelinde yatan suçtan, ilk günahtan kaynaklanır. Bu yüzden insan ancak acı çekerek bu günahtan, kendi bencilliğinden arınabilir". Nietzsche'ye göre ise tragedya, Yunanlıların "ölümü ve yokluğu kabullenerek yaşamı bir oyun olarak kavramalarının ürünü"dür ("Trajedi" 149). Nietzsche, Yunan tragedyasının Euripidies ile birlikte öldüğünü, yeni bir trajik çağın doğduğunu, bu çağın tragedyasının da "opera" olduğunu savunur. Ona göre tragedyanın en yüce amacı Wagner'de gerçekleşmiştir. "Bu tragedya Aristoteles'in anlamında acı ve korku uyandırarak artmaz. Hegel'de olduğu gibi en yüksek ahlak düzeninin kurulmasını da sağlamaz. Tragedya ritüeldir, mitdir, acı çekmektir. Bu yaşama inancını fizikötesi rahatı temsil eder" (Şener, *Dünden Bugüne...* 189).

Günümüzde eski Yunan yazarlarının oyunları için "antik tragedya", Rönesans ve Klasik dönem yazarlarının oyunları için "klasik tragedya", Anton Çehov ve Arthur Miller gibi yazarların oyunları için de "çağdaş tragedya" adlandırmaları kullanılmaktadır. Ancak, bir tanım yanlışı yapmanın önüne geçmek için "tragedya" teriminin yalnızca antik dönem oyunları için kullanılması daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Çünkü tragedya, Aristoteles'ten itibaren sınırları kesin bir şekilde belirlenmiş bir türün adıdır. Sevda Şener'in de belirttiği gibi, modern yapıtlar için tragedyadan değil de "trajik olanı barındırandan" söz etmek daha akılcı bir seçimdir (Şener, *Yaşamın Kırılma...* 84). Şener'e göre trajik olan ise, "insanın her şeyden önce çelişkili bir dünyada yaşamak ve eylemek zorunda olması[dır]" (104).

Buraya kadar özetlemeye çalıştığımız tragedya hakkındaki kuramsal çalışmaların bazılarında ve antik Yunan tiyatrosundan etkilenen Edip Cansever ise, *Tragedyalar'*ın yayımlanmasından kısa bir süre önce, belki de okuru kitabına

hazırlamak niyetiyle, *Yeni İnsan* dergisinin Ağustos 1963 tarihli sayısında “Şiiri Bölmek”, Eylül 1963 tarihli sayısında da “Tragedya Üzerine Notlar” başlıklı iki yazı yayımlar. Çalışmanın giriş kısmında ve birinci bölümünde de ele aldığımız “Şiiri Bölmek” başlıklı yazısında Cansever, “gerçek bir tragedyanın içindeyiz” der ve hemen ardından ekler: “Şu farkla ki, klasik tragedya ile bağdaşamadığımız yan, yazgıya boyun eğmeksizin, hiçlenmeyi karşı ko[y]makla çatıştırmamız, soylu kişilerin töresel davranışlarına öykünmek yerine, bilimsel düşünceyi karşıtlarına egemen kılmamız olacaktır” (9). “Tragedya Üzerine Notlar” başlıklı yazısına ise “Evrensel bir kötümserlik midir tragedya? Olumsuzluğun olumluluk karşısındaki kaçınılmaz utkusu mudur?” sorularıyla başlar (9). Cansever, modern şiirin içeriğinin “trajik eylem” olduğunu belirtir ve “Sophokles’den bu yana nice sanat yapıtları, ancak böylesi bir trajik süreci katederek günümüze ulaşabilmişlerdir” görüşünü savunur. Cansever’e göre bu süreç, bir “insanlık yazgısı” değil, kendini küllerinden yaratan Phoenix gibi, insanlığın “yeniden doğuşunu, direncini, yaşama tutkusunu hazırlayan korkulu bir düş alanı”dır. Özellikle Aristoteles’in ve Hegel’in tragedya hakkındaki görüşlerinden etkilendiği görülen Cansever, “çağdaş tragedya”yı hem bir “eylem” hem de bir “çatışmalar bütünü” olarak görür: “Yazgının ortadan kalktığı, mistiğin gerçekliğini yitirdiği, klasik felsefenin soyutluktan yaşamaya indirgetildiği, bilimin gizemciliğe çoktan üstün geldiği çağımızda, bu çatışmalar bütünü kapsıyan, insancıl içeriği öngören, daha önemlisi, [...insanoğlunu] dogmalardan koruyan her yaratı, çağdaş tragedyanın kendisidir” (9). Antik dönem tragedyasındaki yazgı kavramının yerine bilimi ve insancıl içeriği koyan Cansever, tragedyanın geleneksel bölümlenmelerini de dönemin güncel ve politik olaylarıyla ilişkilendirir:

Evet, bir eylemdir tragedya, tikelden tümele doğru bir kargaşanın en çağdaş bağirtisidir; bireysel iççatışmalarının, metafiziksel bir yönelimi

değildir. Hiçbir zaman. Artık haberciler, soyca üstün kimselerin uğradığı yıkımları duyuran kişiler değil, örneğin “Korkunç Yenge” Nhunun buyruğunda, kendilerini Amerikan yardımı petrole yakan Budist rahiplerinin, o korkunç ölümünü bildiren kişilerdir. Ve koro, barışla savaşın, insan dışı ölümle doğal ölümün, atom korkusuyla insanca yaşamının arasına yerleştirilmiş, sinemalardan radyo haberlerine, yemek sofralarından miting alanlarına dek uzanan ortaklaşa bir sestir. Episode Cezairde geçer, zencilerin siyah - beyaz ayırımına son verilmesi için başkaldırdığı ülkelerde geçer. (9)

Yazısına “tragedya, umudun yok görüldüğü yerde, bir umutlanma başkaldırısının altında yatan o korkunç dramların bütünüdür” şeklinde son veren Cansever’in her iki yazısındaki düşüncelerinden de açıkça görüldüğü gibi, onun “tragedya” kavramına bakışı, “dramatik şiir”e bakışından farklı değildir. Yani, konunun teknik ya da yazınsal tür yanıyla ilgili değildir Cansever. Dramatik şiir konusunda “madem ki korkunç bir dramı sürdürmekteyiz, öyleyse dramatik bir şiire yönelmemiz gerekir” şeklinde ifade edebileceğimiz mantık, tragedya için de benzer bir şekilde dile getirilebilir: Gerçek bir tragedyanın içindeyiz, çünkü yaşadığımız korkunç bir trajedidir. “Dram”, “dramatik”, “tragedya”, “trajedi” ve “trajik” sözcüklerinin yazınsal anlamından çok günlük konuşma diline geçen anlamlarını öne çıkarmak, “Ben insanın içsel ve dışsal dramını yazmaya çalışıyorum” (“Edip Cansever’le Söyleşi” 97) ya da “İnsanı birey olarak da, toplumdaki soyutlanmamış bir birim olarak da kurcalamak istiyorum, yaşamım tükeninceye kadar” (“Yaşam Öyküsü” 32) diyen bir şairden beklenebilecek bir yaklaşımdır. Ancak, tragedya hakkındaki “yazgının ortadan kalkması”, “mistik olanın gerçekliğini yitirmesi”, “insanlığın yeniden doğuşunu hazırlaması”, “insancıl içeriğin öngörülmesi” gibi

düşüncelerini şiirinde ne kadar gerçekleştirebildiğinin irdelenmesi gerekir.

“Salıncak” şiiri, çalışmanın ikinci bölümünde de ifade ettiğimiz gibi, bu yazgıya karşı çıkışın başarılı örneklerinden biridir. *Tragedyalar* ise, bir yazgıya karşı çıksa da, sergilediği çözümsüzlük durumuyla sanki başka bir yazgıyı dile getirir.

B. Cansever’de Trajik Olan ve Tanrıların Tanrısı Alkol

Sophokles’in tragedyalarında trajik olanın tanrılar ve insanlar arasındaki çatışmadan değil insanların kendi aralarındaki çatışmadan doğduğunu, tanrılarla insan dünyası arasına büyük bir mesafenin konduğunu ve insanların yazgılarıyla baş başa bırakıldığını yukarıda ifade etmiştik. Edip Cansever’in ise *Tragedyalar*’da Sophokles’in oyunlarından yola çıktığı, bunu daha da ileriye götürerek bütünüyle tanrısız kalmış bir dünyanın şiirine ulaştığı, ardından da modern çağın tanrılarının eleştirisine yöneldiği söylenebilir. Beş bölümden oluşan kitabın ilk şiiri, Koro’ya ait olan “Çünkü bir bir yıkılmakta açsanız radyoları / Sokaklar, köpekler, tanrının bütün eşyaları” (141) dizeleriyle başlar. Daha en baştan bir kaos ortamını yansıtan şiirde yoğun bir şekilde bir yetersizlik ve terkedilmişlik duygusunun yer aldığı görülür. Ağrısız, anlamsız, ateşsiz, avuçlarsız, bavullarsız, boyutsuz, çaresiz, doğasız, ilgisiz, kararsız, kaygısız, korkusuz, sayısız, sırasız, sonsuz, süssüz, tanrısız ve yalnız gibi bir eksikliğe işaret eden çok sayıda sözcük dikkati çeker. “Gemilerde hiçbir kaptan yok”tur (141), “gök bırakılmaktan doğan bir yaratıktır” (142) ve bir şeyler hep eksik kalır (141). Tanrılar çekip gitmiş, yalnızlık mevsim olmuştur. İnsan, “tanrısız ve bavullarsız çıkagelmenin / Gölgesi, ama hiç anlaşılmadık bir istasyonunda” (142) kalakalmıştır. Kendini “Biz ki bir güz artığı, erkeğiz hem de kadınız / Doldurulmuş bir geyiğiz, korkarız, açıklanırız” (141) şeklinde tanımlayan Koro ise, bir ölümler korosuna dönüşmüştür: “Ölüyüz. Ölümler kendilerini toplar orada” (143). Şiirin

sonunda Koro, “Bozulduk. Ve bozuldu alinyazımız. Yalnız / Kuşandık yastutmaz giysilerini SENİN” (144) diyerek yazgının da ortadan kalktığına ve ölülerin tanrılaştığına işaret eder. Ardından Koro Baş’ının “Hepimiz tanrı kaldık, kimse mutluyum demesin” (144) sözleriyle şiirin temel sorunsalı olan “insanın kaçınılmaz yalnızlığı” vurgulanmış olur ve “Tragedyalar I” biter.

Koro ile Episode arasında söylem bakımından bir farklılığın görülmediği ilk şiirde, ölümler ve ölümlerden farksız durumdakiler, sanki tek bir sözü birbirlerinden devralmaktadırlar. “Tragedyalar II”de ise Koro ile Episode arasında bir diyalogun kurulmaya başladığı görülür. Koro, ölümlülere seslenerek “Direnmek elinizdeydi” der, “Ey sizi bir şeylerle durmadan değiştirenler” (147). Episode ise “Biz böyle nerelerde, yorgun, yaralı” (147) gibi sözleriyle bir bezmişlikten, yılgınlıktan dem vurmaktadır. Her şey öyle “beyaz”dır ki, “yastutmaz”; çare o kadar yetersizdir ki yapılanlardan geriye iz kalmamıştır: “Değil mi, ne kadar beyaz gemiler / Fenerler ve bütün yol göstericiler. Parmak uçlarımız / Kim bilir kime yazdığımız bin yıllık dilekçeler” (147). Antik dönem tragedyasının geleneksel bölümlerinden biri olan “Ağıt” kısmında ise Koro ile Episode’da yer alan kişiler, hep birlikte bu yetersizliğe seslenirler: “Ey yetersiz el, ilkimiz, şaşkınlığımız” (148). Diğer yandan, ilk şiirin tükenmişliği, bırakılmışlığı duyuran sesine karşın ikinci şiirde acılara rağmen umutların sonsuz olduğuna dikkat çekildiği de görülür. “Ve umutlar sonsuzdur. Çünkü en büyük yaslar / En büyük ölümlerden sonra tutulur” (145) şeklindeki Koro’nun ilk sözüne karşılık, Episode’un son sözü “Ey umut, ey beyaz örtülerin tükenmez uzunluğu / Kimse bir gün sana koşmaktan kendini alamaz” (148) şeklinde olur. Tanrıların çekip gitmesi gibi, büyük bir ölümün yası da büyük olacak, yeni bir umuda koşulacaktır. Şiirin sonunda Koro Baş, henüz her şeyin bitmediğini ifade eder: “Varın, duyurun artık birlikte sesinizi / Duyurun acınızdan yeni bir soy

yaratmanın / Doyumsuz, sonsuz, o eşsiz görkemini / Daha işiniz bitmedi, öykünüz sona ermedi” (149). Koro Başı'nın bu sözü, Sophokles'in tragedyelerinde kötü yazgılarına rağmen savaştan vazgeçmeyen kahramanları anımsatmaktadır. Sophokles'in *Kral Oidipus*'unu Türkçeye çeviren Bedrettin Tuncel'in de belirttiği gibi, Oidipus, her şeyin tanrılar tarafından önceden belirlenmiş olmasına rağmen mücadele etmeyi sürdüren kahramanlardan biridir. Alın yazısından kurtulamayacağını bile bile “kendini yok etmek isteyen kuvvetlerin elinden kurtulmaya çalışır, uğraşmaktan yılmaz” (Tuncel 11). Aynı kararlılık ve irade, Antigone ve Elektra için de geçerlidir. Cansever'in *Tragedyalar*'ında ise bunun, yukarıdaki gibi birkaç ayrıntı dışında, pek görüldüğü söylenemez. *Tragedyalar*'ın karakterleri, yalnız ve yaralı olmalarının yanı sıra, yalın ve yitiktirler. Kitabın sonlarına doğru “Baş eğmez, ama yalın” (206) ya da “Baş eğmez, ama yorgun” (207) oluşları, daha belirgin bir şekilde ortaya çıkacaktır.

Tragedyalar'ın en siyasal ve toplumsal şiiri sayabileceğimiz “Tragedyalar III”e gelindiğinde ise “insanın kaçınılmaz yalnızlığı”na, toplumsal karmaşanın, korkunun ve güvensizliğin de eklendiği görülür. Artık tanrılardan söz edilmemekte, birbirlerini yargılayan, öldüren, birbirlerine işkence eden insanların bulunduğu “soğuk bir çağdan” geçilmektedir. Çünkü hiçbir şey yapmasanız bile sanki herkes kuşkuyla bakmaktadır yüzünüze (150), ya da az ötede bir adam durmaksızın sizi izliyordur (151). Koro, “Durmadan suçlusunuz” sözünü tekrar eder: “Durmadan suçlusunuz ve artık kendinizi / Gücünüz yok ödemeye” (151). Bir şeyler yapmaya kalktığınızda ise başka bir ses yankılanır kulaklarınızda: “Ansızın bir hastanın kendini iyi sanması gibi / Gücünüz yetse de azıcık bağırsanız / Bir yankı: durmadan yalnızsınız / Durmadan yalnızsınız” (151). Mehmet H. Doğan, bir yazısında “Tragedyalar III”te “1960'ların hemen başlarında Irak'ta yürütülen 'komünist

avı'ndan söz edildiğini" belirtir ("Şairin Seyir Defteri" 60). Şiirde trajik olanı yalnızca bu olayla sınırlamamak için açık bir göndermeye yer verilmemiştir. Ancak, en başta, izleniyor olmaktan kaynaklanan, yoğun bir korku atmosferi dikkati çeker. Episode'u seslendiren kişiler, "Yani bizim hiç korkmadığımız şeyler / Doğrusu en çok korktuğumuz şeylerdir gerçekte" (151) diyerek uzaktaki birileri için duyulan "acıma"nın insanın kendi başına da geleceği, dolayısıyla "korku"ya dönüşeceği bir süreci anlatmaya başlar. Bu sürecin ilk aşaması, kıyımları yansıtan haberlerdedir: "Birden bir ses biçiminde, radyomuzun içinde / Duyurur iki caz parçası arasından biri / Ya gülünç bir yas töreni / Ya toptan bir öldürme" (151). Antik dönem tragedyasındaki "Haberci"nin rolünü üstlenen bu haberler, evde yaşanan huzuru yıkıma çeviren bir "güvenlik manşeti" de olabilir:

Soğumaya yüz tutmuş bir fincan sütlü kahve

Dönüşür ellerimizde kanlı, kırbaçlı

Bastırılmış bir greve, yırtılmış dövizlere

Örneğin üç yüz ölü, bir o kadar yaralı

Ve sömürge şapkalı ve sten tabancalı

Gözü dönmüş biriyle

O güvenlik manşetleri birtakım gazetelerde. (152)

Ardından, hiç umulmadık bir zamanda, evde kahvenizi içerken, korkunun kapıyı çalabileceği olasılığı belirir. Diyelim ki "Kilidi çevirdiniz, açtınız kapıyı usulca / Bir kurşun!" yere serebilir sizi (153). Koro, "Sormayın kendinize: bir vahşet mi bu, değil mi / Düştünüz sırtüstü yere ve işte avlandınız / Sadece avlandınız" der (154). Yine bir "Ağıt" bölümünden sonra Koro Baş'ın "Daha bir süre böyle / Silahlar eleştirecek sizi belki de" (155) şeklindeki sözleriyle "Tragedyalar III" sona erer. Böylelikle ilk üç şiirden çıkan trajik sonuç, bir bütünlük oluşturur: Tanrısız

kalmış bir dünyada acılarından yeni bir soy yaratmak için yola çıkanların öni, silahlarla kesilmiştir.

“Tragedyalar IV”e gelindiğinde ise “imgeler ve bütün çözüm yolları” (156) solmuştur artık. Böylesi bir durumda insan, ya kendine yeni tanrılar yaratacak ya da başka tanrılarca yaratıldığına inanacaktır. Bu açıdan “Tragedyalar IV”, *Nerde Antigone* kitabına dönmeyi gerekli kılar. Kitabın “Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka” başlığını taşıyan şiirinde rollere bölünmüş anlatıcılardan biri, “Bir tanrı duruyordu az ötelere / Mutluydum, niye mi? çünkü ben yaratmıştım o tanrıyı, o şeyi” der (128). Şiirin sonu ise, ilgili bölümde ele aldığımız gibi, *Nerde Antigone*’nin ilk baskısında “Evet, biz nasıl olsa anlaşıyoruz / Tanrılar kaybolurken yepyeni tanrılarla” şeklindedir (*Sonrası Kalır* 269). Cansever, söz konusu şiirin temel düşüncesiyle çelişen bu kısmı, yerinde bir kararla toplu şiirlerinden çıkarmıştır. Ancak, her iki ifadenin de *Tragedyalar*’a bir öndeyiş niteliğinde olduğu söylenebilir. Çünkü *Tragedyalar*’da anlatıcının “sen bizim her türlü aşkınlığımız” şeklinde seslendiği bir “sirk tanrısı” (147), “kasvet tanrısı” (213) ya da “inatçı bir keder tanrısı” (213) gibi “yepyeni” tanrıların yaratıldığı görülür. Tanrıların tanrısı ise “alkol”dür.

Daha önceki şiirlerde yalnızca bir ayrıntı gibi duran “alkol” imgesi, “Tragedyalar IV” ile birlikte giderek bir imgeler zincirinin parçası olur. İlk şiirde gerektiği gibi yaşamadıkları için doldurulmuş bir geyiğe ya da ölümlere benzetilenler, alkol söz konusu olduğunda koşabilmektedirler: “Doldurulmuş bir geyiğin koşarak korkak / İçkiler, içkiler, o tekrar içkilerin / Yeni açmış yapraklarına / Kurarak yapısını hem aşkın hem ilgisizliğin” (144). İkinci şiirde ise Koro’nun ağzından “Başlar ceplerinizin alkolle işleyen saatleri” (146) sözüyle sanki bir zaman birimi belirlenir. “Ya alkol olmasaydı. Bir uzun bardaklarımız vardı. Herkes birbirinden

artardı” (156) şeklinde başlayan “Tragedyalar IV”e gelindiğinde ise tam anlamıyla bir “alkol yörüngesi”ne (161) girilmiştir:

Sonra birden çağımıza girerdik. O çılgın

Atlarımız, örtülerimiz alkolden

Anılarımız, içgüdülerimiz

Ve büyük çıplaklığımız alkolden

Alkole biraz olsun alkolden yaratıldığımız

Tanrımız bilincimiz tanrımız

Çağımıza girerdik (157)

Burada alkolün “atlarımız, örtülerimiz” şeklinde tanımlanmasıyla hem bir kaçışı, hem de korunmayı ifade ettiği söylenebilir. “Ve büyük çıplaklığımız alkolden” dizesi ise Cansever şiirinde alkolün temel işlevlerinden birini açığa çıkarmaktadır. Alkol, toplumsal rollerin dayatması altında kalan, maskelerle yaşayan bireylerin geçici de olsa bu maskelerden kurtulabilmelerini, “çıplak kalabilmelerini” sağlamaktadır. Cansever şiirinde bireyin kendisi olamaması ya da varoluşunu gerçekleştirememesi, ölü olmasıyla eşdeğerdir. Ölüm, çalışmanın beşinci bölümünde daha ayrıntılı ele alınacağı gibi, genelde fiziksel değil, çoğunlukla imgeseldir. Kişinin gerçek anlamıyla yaşamının son bulmasını değil, rollerinden birinden kurtuluşunu, hatta buna bağlı olarak bir yeniden doğuşu da ifade eder. Bu durumda “alkolden yaratılmak”, gerçek anlamıyla bir yaradılışı değil, kişinin kendi özünün ortaya çıkmasını ifade ettiği için anlaşılır hâle gelmektedir. “Tragedyalar V”te yer alan “Çünkü başka ne vardı, alkoller bizi yıkardı” (158) dizesi de bununla ilgilidir. Burada alkolün arınmayı sağlayan bir nesne gibi görülmesinin ötesinde, “kirlenmenin adıdır” (207) şeklinde tanımlanan ölüme, başka bir deyişle kişinin kendi “ben”inin ölümüne bir çözüm olarak sunulması söz konusudur. “Ve alkol

olmasaydı biz ölümsüz kalırdık / Dayanılmaz acısında bir ölümsüzlüğün” (158) dizelerinde de aynı anlam açığa çıkmaktadır. Ölümlü olmak yaşayanlara özgüyse, ölümsüzlük de ölü olmaya ya da hiç doğmamış olmaya eşdeğerdir. Dolayısıyla alkol olmasaydı ölümsüz kalacağını düşünen biri, ona “tanrımız, bilincimiz” diye seslenebilir. Ancak, yaşıyor olmayı sağlayan alkole ölümün nedeni de alkol olacaktır. Bu da bireyin kendisi olmasını sağlayan alkolün aynı zamanda onun başka bir kılığa girmesine de neden olacağı anlamına gelir. “Alkol biçiminde olmak”, işte bu çelişkinin ifadesidir: “Çünkü yalnız o vardı, o alkol biçiminde olmak / O sonsuz buruşukluk” (158).

“Tragedyalar V”in tümüyle bu “alkol biçiminde olmak” çelişkisi üzerine kurulu olduğu söylenebilir. Yedi bölümden oluşan şiir, ilk ve son bölümlerin birbirine koştur ifadeler barındırması nedeniyle, bir bakıma başladığı gibi biter: “Ve onlar ceninler gibi orada. Öyle bir rahim çıplaklığına / Uzatılmış bir ışıkla buruşmuşlar gibi / Çok ağır bir tabutu kaldırıyorlar gibi arada” (217). Koro ve Episode’un yer almadığı şiirde hem “ceninler gibi” hem de “bir tabutu kaldırıyorlar gibi” olan karakterler, alkolden yaratılır, alkolle yaşar, alkole gömülürler. Şiirin temel karakterlerinden biri olan Vartuhi, “Alkolden dürbünleriyle / Aç, susuz bir böcek gibi kabuğuna çekilip / Büsbütün yitmemek için” (184) sürekli kendine bir yer aramaktadır. “Çantasında taşıdığı dürbünsü bir şişeden” (207) içip durmaktadır. Stepan, “Alkolden bir İsa gibi pencereye gerilmiş[tir]” ve “alkol korumakta[dır] onu” (183). “Öyle bir buz çağını yaşıyorum da / İçkiyle aşıyorum, içkiyle çözüyorum bu cehennem” der (177). Ayrıca, “Adıdır Stepan’ın ‘Bir Konyak İçer misin’ ” (212). Armenak ise “ufacık meyhaneler”de içer ve içkiden ölmüştür arkadaşları (204). Dünya bir sıkıntının yönetimindedir ve herkes biraz içmektedir:

Ve alkol tanrının dengesini yitirdiği

Gibi bir gürültüyle çıtırdıyor

Ve tanrının uçsuz bucaksız denizlerde güneşlendiği

Bir günde alkol

Dünya bir sıkıntının yönetiminde ve uzun

Herkes biraz içiyor (164)

Bu kadar çok alkole rağmen Vartuhi, “alkol olmasaydı biz ölümsüz kalırdık” düşüncesiyle çelişir bir biçimde “Biz ölümsüz aile” (196) şeklinde tanımlar kendilerini. Armenak’ın arkadaşı İvanof, “Sen ne kadar içsen de / İçmedin bir gün bile” (211) der. Stepan, acılı ve mutsuz bir efsane olduklarını söyler (197). Başka bir anlatıcı, “Olmayan insanlarız. Üstelik olmamaya / Tanıgız, kararlıyız” (214) şeklinde konuşur. Kendilerinin olmayan “görünmez bir mutluluğun yollarını” (178) zorlamaktansa alkolde var olmayı seçmişler, şiirin sonuna yaklaşıldıkça büsbütün yok olmuşlardır. Geriye varlıkları ya da yoklukları değil, alkol biçiminde oluşları kalır.

Edip Cansever, hem yaşamından hem de şiirlerinden alkollü eksik etmeyen şairlerden biridir. Onu yakından tanıyanların ifadelerine göre İstanbul’un hemen hemen her semtinde bir meyhane ya da bar bulmuş, bunlardan bazılarının müdavimi olmuştur (ör. bkz. Canberk 45). 1977’de yayımlanan “Yaşam Öyküsü”nde kendisinin de belirttiği gibi, “Çiçek Pasajı”, “Degüstasyon”, “Lefter” ve “Nil” gibi mekânların onun için özel bir anlamı vardır: “Yakama hiçbir zaman çiçek takmadım. Ama Çiçek Pasajı’nın bizleri takındığı yeni koparılmış çiçekler gibiydik. Bin dokuz yüz altmışlardaydık. Sanki karaciğer sözcüğü sözlüklerde yoktu. İçkiler dostça sokulurdu bize. Panayot’un zehir gibi şarapları bile” (“Yaşam Öyküsü” 30). Aynı yazıda Cansever, *Tragedyalar*’ın karakterlerinden Armenak’ı Beyoğlu’nun arka sokaklarında bir meyhanede, Vartuhi’yi de Çiçek Pasajı’nın üst katlarındaki evlerin

birinde gördüğünü anlatır (31). Bu yüzden belki karakterlerinin bir “alkol yörüngesi”nde olduğu *Tragedyalar*, Cansever şiirinde “alkol” sözcüğünün ilk kez kullanıldığı bir kitap olmasının yanı sıra, alkolden en çok söz edilen kitaplardan da biridir. İçki mekânlarının Cansever şiirine önemli bir esin kaynağı olduğu ortadadır. Ancak Cansever, içkiyi bir esin kaynağı olarak görmez. Şiir yazarken içki içmediğini sık sık dile getirir. “Yaşam Öyküsü”nde “çalışırken içkinin damlasını koymam ağzıma” der (32). Bir söyleşisinde ise sağlıklı bir kafayla yazdığını ifade eder: “Bugüne kadar içkiliyken tek satır yazmış değilim. Ben çok sağlıklı bir kafayla yazarım. [...] Alkolle katiyen. Alkol beni tamamen uyuşturur. Örneğin, bazen meyhanede içerken aklıma bir şey gelir, garsondan bir tükenmez kalem alırım, kâğıt peçeteye bir şeyler yazarım [...] ama şimdiye kadar oradan bir dize çıkardığımı bilmem” (“Edip Cansever’le Yaşamı...” 123). “Edip Cansever Şiirinde Alkol Oranları” başlıklı bir inceleme yapan Onur Caymaz, Cansever’in “çok içen” bir şair olmasının şiiri üzerindeki etkisine dair şu sonuçlara varmıştır:

1. yaşamını şiirine sokan şair, şehrin ve düzenin sıkıntılarından beyoğlu’na kaçtığında, ya da şehrin içinde bir yerlerde kendi içine kapandığında, alkol başlıyor. alkol şiire sokuluyor. hüznün alkölü getiriyor iyice.
2. tüm bunları unutup doğaya denizlere açıldığında, hepsi azalıyor. şiir dışında.
3. alkol’ün görüldüğü gibi şairin şiiri üzerinde, alkolle ilgili kelimeler dışında hiçbir etkisi yok. onun şairlik düzeyini iyi ya da kötü etkilemiyor hiç. (www.itusozluk.com)

Cansever’in bütün kitaplarında alkolle ilgili sözcüklerin bir taramasını yapan Caymaz’ın sonuçlarına göre, 93 sözcükle ilk sırada *Tragedyalar* vardır. Ardından 69

sözcükle *Oteller Kenti*, 31 sözcükle *Bezik Oynayan Kadınlar*, 30 sözcükle *Kirli Ağustos* ve 29 sözcükle *Ben Ruhi Bey Nasılım* adlı kitapları gelir. Alkol ile ilgili en çok kullanılan sözcükler ise kullanma sıklığına göre “içki”, “alkol”, “cin”, “içmek”, “konyak”, “bira”, “meyhane”, “şarap”, “rakı”, “kadeh” ve “votka”dır.

Edip Cansever’in alkolden bu kadar çok söz etmesi kimi zaman bazı yanlış anlamalara ve suçlamalara neden olmuştur. Örneğin, *Kirli Ağustos*’ta yer alan “Ey deniz! sen bile ıslanırsın / Ben senin sonsuzundan bir alkolik çocuğum” şeklindeki dizeler, Vedat Günyol’un bir yazısında şairi “buğulu, bulantılı ve boğuntulu bir alkol süzüntüsü içinde” bir “alkol çocuğu” olarak nitelemesine yol açmıştır (282).

Cansever ise “Timsah” başlıklı yazısında bu dizelere şu şekilde bir açıklama getirmiştir: “Buradaki alkoliklik bildiğimiz alkoliklik midir? Hem sonra alkolik bir çocuk düşün[ül]ebilir mi? Buradaki anlam, denizin sonsuzluğu karşısında çocuklaşmak ve esrikleşmek olmalı, bana kalırsa” (10). Aynı yazıda Cansever, alkölü sık ele almasının nedenini “mitos” kavramıyla açıklamaktadır: “Sırası gelmişken ekleyeyim, ben alkol temasını çok işledim. Özellikle Tragedyalar’da. Üstelik alkölü “keyif” verici bir nesne olarak düşünmedim hiç, onu bir mitos olarak büyütme çabasındayım, hepsi o kadar” (10). Cansever, benzer düşünceleri “Edip Cansever’le Yaşamı Besleyen Ölüm Üstüne” başlığıyla yayımlanan söyleşisinde de dile getirmiştir:

Oysa, ben alkolden çok söz etmişimdir, bu yüzden de çok kınayanlar çıkmıştır, ben alkölü bir mit olarak görüyorum. Bir örtü olarak, çağımızın, günümüzün bir örtüsü olarak görüyorum. Yani, alkole sığınmak değil, alkolle neşelenmek değil, alkole dadanmak değil, alkölü bir mit olarak düşünmek. Alkolle birlikte düşünüyorum. Yani, altından şiirin tema’sını, konusunu, düşüncesini, duygusunu, birçok

şeyleri çeksek de, alkol tek başına bile günümüzden sonraya kalıcı bir şey olarak görünebilir. Mit diyorum ona ben. (111)

Buradan da anlaşıldığı gibi, Cansever, “alkol”ü yalnızca sözcük anlamıyla ya da yalnızca bir metafor veya simge olarak kullanmadığını ifade etmektedir.

Cansever’in bütün şiirleri dikkate alındığında “alkol”ün her zaman aynı ya da benzer anlamları taşımadığı, kimi zaman ilk anlamıyla, kimi zaman da kendinden geçmeyi, dolayısıyla bireyin kendini bulmasını ya da ondan uzaklaşmasını sağlayan bir nesne anlamıyla kullanıldığı görülmektedir. Ancak, *Tragedyalar*’da alkol, çoğunlukla bir yaşam ve ölüm çelişmesini ifade etse de zaman zaman “tanrı”nın, hatta “tanrıların tanrısı”nın yerine geçmektedir. “Alkolden yaratılanlar”, yalnızca *Tragedyalar*’ın karakterleri değil, o karakterlerin içinde buldukları durumları belirleyen çeşitli tanrılardır. Antik dönem tragedyalarıyla koşutlukları bulunan ve modern çağın tragedyası olma iddiasında olan bir yapıt için, bu durum yadırgatıcı sayılmayabilir. Ancak Edip Cansever, alkölü bir mit olarak görmenin bütünüyle metafizik bir yöne gideceğinden kaygı duymuş olacak ki, “Tragedyalar V”in beşinci kısmında yer alan “İçmek artık çok yeni bir metafizikti” (*Sonrası Kalır* 364), “Oysa ölüm çok eski bir metafiziktir bay yargıç” (365) ve “Suçlayan bir metafizikti alkol” (364) gibi dizeleri toplu şiirlerine “İçmek bize yepyeni bir iyilikçilikti” (206), “Ve ölüm ki nedir bay yargıç” (207) ve “Suçlayan bir şeydi alkol” (206) şeklinde değiştirerek almıştır.

C. *Tragedyalar*’da Üçüncü Sesler

Eski Yunan tragedyalarının belirgin özelliklerinden biri, karakterlerin soylu kişiler olmasının yanı sıra birbirleriyle akrabalık ilişkisi bulunan kişilerden seçilmesidir. Tragedyanın Aristoteles’in ifade ettiği “arınma”yı (*katharsis*) gerçekleştirebilmesi için mümkün olan en trajik durumlara yer vermesi gerekir.

Karakterlerin akraba olan kişilerden seçilmesinde de, bu kısmın başında Aristoteles'ten aktardığımız gibi, böyle bir amaç etkindir. Çünkü kardeşin kardeşi öldürmesi, iki yabancıнын birbirini öldürmesinden daha acıklı bir etki yaratacaktır. Edip Cansever de dramatik monologlarının çoğunda aile içi ilişkilere yönelmiştir. Bunlardan ilki olan *Tragedyalar*'da son şiirde ortaya çıkan beş karakter, aynı aileden kişilerdir. Armenak, ailenin babası, Vartuhi ise onun karısıdır. Diran, Armenak'ın kendisinden olmadığından kuşkulandığı oğlu, Lusin ise Diran'ın eski karısıdır. Şiirin en önemli karakteri olan Stepan ise ailenin diğer oğludur.

Armenak, “Baba Armenak durmadan sıkılıyor” (163) şeklinde tanıtılır. Sıkıntısının yanında öne çıkan özelliklerinden biri de unutkanlığıdır. Bir gün “Ben kralları, din adamlarını sevmem diye” (195) tüm iskambil kâğıtlarını yırtmış olmasına rağmen, sürekli iskambillerini arar. Kuşkucu, güvensiz biridir. Diran'ın babası sandığı birini kumar oynarken öldürmüş, cesedi gömmüş ve çok içtiği o gecenin sabahında “topraksı bir titremeyle Vartuhi'ye sokul[up]” (164) onunla beraber olmuştur. Sonra da Stepan'ın doğumuna neden olacak bu “gözyaşlımsı döllemeye” (184) deliler gibi ağlamıştır. Bu yüzden, Stepan'ın “bir ölü gömme töreninden doğmuş” (164) olduğu sık sık tekrar edilir.

Stepan, “Yarı kalmış bir çiftleşme”den doğan bir “yarı kalmış yaratık”tır (165). “Alkolün yaşlı çocuğu”dur (212). Lusin'le konuşurken söylediği “Bak Lusin, çünkü ben sevmiyorum kadınları / Bu tuhaf alışkanlığı, bu gereksiz yakınlığı” (176) gibi ifadelerinden eşcinsel olduğu anlaşılır. Yaşamı, “Hepimizi yalnız bıraktıkları bir oyun” olarak algılar (180). “Kaçınılmaz bir yalnızlık” yaşadığını, kimseyle anlaşmanın mümkün olmadığını düşünür (178). Yoğun bir anlamsızlığın içinde yaşamaktadır ve tüm karşıtlıkları yitirdiğini söyler: “Duymuyorum ben acılarımı. Ve

yitirdim çoktan / Yitirdim bütün karşıtlıkları. Ne umut / Ne umutsuzluk, ne hiçbir şey / Kurtaramaz varlığımı benim” (181).

Diran ise, “Armenak’ın sinirli oğlu” (165) olarak sunulur. Ancak, aile ile konuşmalarında öfkeden çok alaycı ve umursamaz bir tavır içinde görülür. Bu yönüyle şiirin en silik karakteri sayılabilir. Çoğunlukla Stepan’ın söylemini taklit eder ve ona benzemek istediğini söyler (189). Mavi gözlü ve kül sarısı sakalları olan Diran, akşamları barlarda garsonluk yapar. İpeksi bir sesi vardır. Anlatıcı, “Unutulmuş bir erkekliğin / Acısından oluşan bir Anka gibi / Ve yakan kendini durmadan / Zavallı Diran” (166) şeklindeki dizelerle Diran’ın iktidarsız olduğunu imler. “Maden tadından başka bir şey olmayan” ya da “çürük ilkyaz ağacı” gibi ifadelerle anılır (166).

Lusin, “Diran’ın eski karısı” şeklinde sunulsa da, hâlen aile ile aynı evdedir. Belki bu nedenle “dokunulmamış”tır (170). Önceleri tanrıya inanan ve Diran için dua eden Lusin, “dayanılmaz bir yalnızlığın altında”dır ve tüm inançlarını yitirdiğini söyler (171). Günlerce kendini korumuş, sonunda dayanamayıp Stepan’ın yanına gitmiştir. “Giderek tanrıyı buldum ben de. Tanrıysa / Yitirdi kesinliğini bir insan kılığında” (172) diyerek Stepan’a olan ilgisini belli eder. İçindeki özgürlük duygusunu “Tanrıya inandıkça tanrının olması gibi” şeklinde açıklar (172). Lusin için insanın ötesinde bir şey yoktur artık ve “Denemek istiyorum ben kadınlığımı da / Kadınlığımı ve her şeyi” der (173). Ancak, kadınlığını Stepan’la denemesine olanak yoktur. İçinde bulunduğu “yanlış orospuluktan” (177) çıkıp geneleve gitmeyi düşünür: “Diyorum bir geneleve gitmeli / Hiç değilse bir karşıkoyma biçimi. Ve belki / O yalanlardan, o yalan ilişkilerden / Daha önemli bu, kim bilir” (179). Stepan ise bunun bir kurtuluş yolu olmadığını, zaten bir genelevde yaşıyor gibi olduğunu söyler. Lusin ise “Düşmeli bir çirkinliğin içine. Ve yavaş yavaş / Aşmalı çirkinliği”

(179) görüşündedir. Bu yönüyle Lusin, *Tragedyalar*'ın dışı kapalı evrenini, doğru sayılamayacak bir yolla da olsa, kırmaya çalışan tek karakter olarak göze çarpar. Ancak şiirin sonunda eve döner ve “Her şey aynı her yerde” (203) der. Sanki denemiş ve geri dönmüş gibidir.

Evin annesi “kısa saçlı Vartuhi” ise “O her yerde dürbünleri olan”dır. Koynundan ve çantasından dürbünler çıkaran, “çok uzaklara bakmak için din kitaplarından / Dürbünler yapan” bir kadındır (164-65). Bu yönüyle sanki cinsel açıdan “röntgenci” bir yanı olduğuna işaret edilir. Anlatıcı, Vartuhi'nin bir gece Lusin ile Diran'ı gözetlediğini belirtir. “Hem o kadar düşündüm ki onu ben” (198) gibi sözleriyle Lusin'e ilgi duyduğuna dair bir izlenim bırakır. Ayrıca, din kitaplarında “İsa'nın / Acıdan ve uzun boylu bir korkudan / Çıkarılmış bir homoseksüelliği götür[düğünü]” görmek istemesi (165), onun da eşcinsel olabileceğini düşündürmektedir.

Edip Cansever, yukarıda da ifade edildiği gibi, Vartuhi'yi Çiçek Pasajı'nda içerken üst katlardaki evlerin birinde keşfeder. Meyhanelerin üstündeki pencereleri seyrederken gördüğü bir kadın, ona gençliğinde karşılaştığı başka bir kadını hatırlatmıştır: “[Ç]ocuk yaşımı aşmıştım. Yanımda bir eskiciyle Pasaj'ın üstündeki katlardan birine girdik. Bir şeyler satın alacaktık. Babam göndermişti. Ne var ki, kapı açılır açılmaz korkuyla karışık bir duygu çörelendi içime. Karşımda saçları çok kısa kesilmiş, iri yarı, kadına benzemeyen bir kadın duruyordu” (“Yaşam Öyküsü” 31). Cansever, bu kadından ürker ve bir bahane bulup oradan kaçarcasına çıkıp uzaklaşır. Daha sonra eskiciden kadınla ilgili bilgi alır ve onun “zürafa” olduğunu öğrenir: “Bana, bu kadın zürafadır, dedi. Zürafanın ne olduğunu sormadım ama, sonradan araştırdım, sevicî kadın anlamında kullanılan bir sözcük olduğunu öğrendim. Şimdi

gene altmış üçlere gelelim. Pasaj'daki binalara bakarken gördüğüm [...] o kadındı. Böylece ailenin ilk bireyini buldum. Gerisi kendiliğinden gelişti” (31).

Aynı yazıda Cansever, *Tragedyalar*'ın karakterleri için “Hepsinin de az ya da çok hasta tipler oluşu, çökmekte, kokuşmakta olan bir düzeni saptamak, sergilemek içindi” görüşünü savunur (31). Gerçekten de bütün karakterler hem “hasta tipler” hem de dış dünya ile bütün bağlantılarından koparılmış bir odada yaşıyor gibidirler. Şiirin başında yer alan “Odalardan odalara bu kadar çok geçmeler / Kapıların hiç bitmeyen açılıp kapanması” (161) şeklindeki dizeler, tüm eylemlerin evin içine hapsedildiğini gösterir. Hepsi de “korkular, iğrenmeler, anlaşmazlıklar olarak” odalara dolmuşlardır (162). Ancak, gökyüzünün bile duvar kâğıtlarıyla kaplı olduğunu düşünmeleri, bu hâllerleriyle ev dışında da farklı olamayacaklarını gösterir (213). Birbirlerine karşı yoğun bir yabancılaşmışlık içindedirler. Vartuhi, “neden anlayamıyoruz” diye sorar (190). Diran, “küfürle mi anlayıyoruz” der (196). Armenak'ın “neden sevmiyoruz birbirimizi” sorusuna ise Vartuhi, “alıştık sevmemeye” yanıtını verir (199). Ahmet Oktay'ın da belirttiği gibi, “gerek birbirleriyle ilişkilerinde, gerek kendi içlerinde durmadan kabuk bağlamış bir yarayı deşmektedirler. [...] Bu kişiler için hayatın anlamı sanki Sartre'ın ünlü cümlesinde yatmaktadır: ‘Cehennem başkalarıdır’ ” (“Cansever'in Şiirine...” 178; 181).

“Alkol” sözcüğü gibi, “cehennem” sözcüğü de Cansever şiirine *Tragedyalar* ile birlikte girmiştir. Bunda Sartre'ın *Gizli Oturum* adlı oyununun bir etkisi olduğu söylenebilir. Bireyler arasındaki çatışmaya odaklanan yapısıyla antik dönem tragedyasından beslenen *Gizli Oturum*, daha önce birbirlerini tanımayan üç insanın öldükten sonra öte dünyadaki bir odaya, bir “ateşsiz cehennem”e hapsedilişlerini konu alan bir oyundur. Estelle, Garcin ve Inès, cehennemde umdukları gibi “maddi bir işkence” ile karşılaşmazlar; yalnızca çıkışı olmayan bu odada sonsuza kadar

birlikte kalacaklardır. Estelle zatürreden ölmüş, Inès gazdan zehirlenmiş, aralarındaki tek erkek olan Garcin kurşuna dizilmiştir. Inès lezbiyendir; dolayısıyla bütün ilgisi Estelle üzerinde toplanır. Estelle ise Garcin'den ilgi bekler. Garcin, bu beraberliğin neye varacağını bilir gibi ikisiyle de ilgilenmez ve sadece susmak ister. Üçü de başlarda ölümlerinin ardından dünyada neler olduğunu izleyebilmektedirler. Ancak bir süre sonra bu bağlantıları kesilir. Böylelikle bütün dikkatleri birbirlerine yönelir. Hiçbir şekilde kendileriyle baş başa kalmamaları, kendileriyle ilgilenmemeleri için odada ayna işlevi görececek her şey kaldırılmıştır. Giderek birbirlerinin geçmişlerini didikleme, birbirlerini suçlayıp yargılamaya başlarlar. Odadan dışarı çıkmaları mümkün değildir. Herkesin bir köşeye çekilip uyuması da söz konusu değildir, çünkü ölümlerin uykuya ihtiyacı yoktur. Birbirlerini öldürüp kurtulmalarına da imkân yoktur, çünkü zaten ölüdürler. Sonsuza dek birbirlerini didikleme devam edeceklerdir. Garcin'in oyunun sonunda yer alan şu sözleri, *Gizli Oturum*'un temel düşüncesini özetler: “Demek cehennem bu. Hiç aklıma getirmezdin böyle olacağını... Acı, ateş, kızgın ızgara, hepsi sizsiniz demek... Ay! ne gülünç şey... Kızgın ızgaranın ne gereği var: cehennem Başkalarıdır” (50).

Tragedyalar'da *Gizli Oturum*'u çağrıştıran çok sayıda dize vardır.

“Tragedyalar I”de yalnızca söz konusu edilen “ateşsiz cehennemler” (143),

“Tragedyalar V”te karakterlerin anlaşmazlıklarıyla uygulamaya dökülmüş olur.

Anlatıcı, Vartuhi'nin kendini “bir cehennem gibi dayanılmaz yap[tığını]” ifade eder

(165). Stepan, “içkiyle çözüyorum bu cehennemi” der (177). İçmenin cehennemini

de birlikte getireceği söylenir (206). Anlatıcı, “Çünkü eski bir toplumbilimdi

yargılanmak / Ve eski / Bir cehennemi uygulamaktı bizlere” der (207). Vartuhi ise

evdekilere sık sık “canınız cehennemi” diye küfreder (194). “Ve alkol olmasaydı biz

ölümsüz kalırdık / Dayanılmaz acısında bir ölümsüzlüğün” (158) dizesinde de *Gizli*

Oturum'daki ölümsüzlüğün dayanılmaz acısı dile getirilir. Cansever'in *Kirli Ağustos* kitabında yer alan bir şiirinde geçen "İnsanın insana verebileceği en değerli şey / Yalnızlıktır" (277) şeklindeki dizeleri ise Garcin'in ağzından alınmış gibidir.

Tragedyalar'ın genel atmosferindeki "ateşsiz cehennem" in yanı sıra, karakterlerde hızla küllenmeye doğru giden ya da küllerden doğmuş olan Phoenix imgesi de dikkati çekmektedir. Stepan'ın "bir ölü gömme töreninden doğmuş" olması, Lusin'in çirkinliği aşmak için onun içine düşmek gerektiğini düşünmesi ve Diran'ın "unutulmuş bir erkekliğin acısından oluşan bir Anka"ya benzetilmesi, Phoenix'i yeniden üreten imgelerin en önemlileri arasında sayılabilir. Ancak, yeniden doğuş ânından çok onları hızla kül olmaya götüren süreç yansıtılmıştır. Son bölümlerde alkole dayalı yaşamları olumsuzlansa ve yılgınlıklarına karşın "baş eğmez" oldukları söylene de, sürecin doğuma değil çözümsüzlüğe doğru gidişi daha belirgindir.

Tragedyalar'da iki anlatıcının bulunduğu görülmektedir. Karakterlerden Armenak dışında hiçbiri bir anlatıcı olarak yer almaz. Beşinci şiirin üçüncü ve dördüncü bölümlerinde yer alan "sahne"lerde karakterlerin konuşmaları doğrudan, diyalog şeklinde verilir. İlk konuşma, Stepan ve Lusin arasında, diğer konuşma ise tüm aile üyeleri arasında gerçekleşir. "Tragedyalar V" in son kısmında bütün şiirin anlatıcısının Armenak olduğuna dair bir etki yaratılır. Armenak, hem ailenin diğer üyelerinden, hem de kendisinden söz etmektedir. Kendisinden söz ederken hem birinci hem de üçüncü tekil kişiyi kullanır. Diğer tragedyalardaki söylem biçiminin ortaklığı da dikkate alınır, bütün şiirin tek anlatıcısının Armenak olmadığı, ancak son bölümde Armenak'ın sesinin üst anlatıcının sesiyle birleştiği anlaşılır.

Tragedyalar'daki anlatım biçiminin belirgin özelliklerinden biri, durum ve olayları saptama çabasının anlamı belirsizleştirecek derecede öne çıkmasıdır. Bunun

en açık örneği, eylemleri de nesneleştirmek için olsa gerek, fiillerden çok fiilimsilerin tercih edilmesinde görülür. Örneğin, “Tragedyalar V”te geçen, aşağıdaki 21 dizelik kısımda bir tane bile fiil yoktur:

Ve Armenak’ın gene çok içtiği bir geceden sonra
Bir pazar sabahı
Genelev yakınlarında o falcı kadına rastlayıp
şapkasını ayaklarıyla ezdiği
Ve neden ezdiği pek bilinmeyen
Sonuna kadar sıktığı kravatını
Ve neden sıktığı pek bilinmeyen
Baba Armenak
Sonra yanık kelebek renkli saçlarını
Etine çok yakıştıran bir orospuyla
Ölümün ekşi sarı kokusuna daldığı
Baba Armenak’ın
Ve ölüm bulununca kendine maskot yaptığı
O topaz heykelciği koynundan çıkarıp
Yüzüne tutaraktan ağlayıp bağırması
Ölümün kansız rengine sığan Armenak’ın
Gene bir insanın kansız, soğuk parlaklığından
Yani bir ölüden, ölünün devinimsiz taşkınlığından
Bir mağribi gibi kayıp da
O topaz taşta Diran’ın
Sarı bir kan gibi donuşup kalınlaşması. (168)

Bu tür kısımlar, şiirsel bir akış sağlasa ve onu düzyazı cümlesinden uzaklaştırırsa da, öykünün ve düşüncenin açığa çıkmasını son derece güçleştirmektedir. Ayrıca kitabın birçok yerinde, “Bir şeyler çözülüyor, bir şeyler yıkılıyor, anlıyorum / Öyleyse / Sayılar neden böyle yumuşak” (209) örneğinde de görüldüğü gibi, bağlaçların, iki eylemi ya da iki düşünceyi birbirine bağlamak için değil, yalnızca şiire bir akış sağlamak ya da bir konuşma ritmi oluşturmak için kullanıldığı dikkat çekmektedir.

Sonuçta, bağlaçların bağlanmaması ve eylemlerin fiille sonuçlanmaması, belki de *Tragedyalar*'ın temel trajedisini ortaya koyan “anlamsızlık” ile ilgilidir: “Gelişen bir korku bu yalnız / Umudu, umutsuzluğu / Bir anlama getiren / Anlamsız bir soy olma korkusu” (205).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BİR DURUŞMALAR KİTABI: ÇAĞRILMAYAN YAKUP

Edip Cansever'in *Tragedyalar*'ın (1964) ardından yayımladığı *Çağrılmayan Yakup* (1969) adlı kitabı, modern Türk şiirinde “yabancılaşma” denince ilk akla gelen yapıtlardan biridir. “Çağrılmayan Yakup”, “Cadı Ağacı”, “Pesüs” ve “Dökümcü Niko ve Arkadaşları” başlıklı dört uzun şiirden oluşan kitap, bir yargılanma süreci ile ilişkilendirilen yaşamda çeşitli tanıkların ifadelerinin yer aldığı bir dosya gibidir. Tüm karakterler, sanki aynı “suç”tan söz ederler. Bu yüzden hem tek bir seste birleşir, hem de kendi seslerini korurlar. *Çağrılmayan Yakup*, Cansever'deki anlatma çabasının, bir duruşmada savunma yapıyormuşçasına, doruğa ulaştığını gösteren bir yapıttır.

A. Yakup'ların “Dava”sı

Çağrılmayan Yakup, edebiyat tartışmalarına, biraz da sansasyonel bir şekilde, sıkça konu olmuştur. Yakup kimdir? Neden hiç çağrılmamıştır ve neden kendisini Yusuf'la karıştırmaktadır? Neden Yakup kurbağalara bakmaktan gelir? Kurbağalara bakmak, onları beslemek midir, yoksa seyretmek midir? Kurbağalar neyi temsil etmektedir? Bu sorular çoğaltılabilir. Yakup'un ve kurbağaların kimleri temsil

ettiğine ilişkin en ilginç yorumu Vedat Günyol yapmıştır. Günyol’a göre Yakup, Cansever’in kendisi, kurbağalar ise İşçi Partisi’ndeki insanlardır:

E. Cansever kapalı bir ozan. Alalım *Çağrılmayan Yakup*’u. Kim bu Yakup. Kendisi. O kurbağalar, aç gözlü kurbağalar kim? Bir zamanların İşçi Partisini oluşturan o güzelim insanlar. Eğer ben, bir zamanlar E. Cansever’in gönülden yürekten İşçi Partisine kayıtlı olduğunu ve sonra bir anlaşmazlık sonucu partiden uzaklaştırıldığını bilmesem, Çağrılmayan Yakup ve aç gözlü kurbağalar benim için kapalı, haydi çekinmeden söyleyelim, anlamsız kalırdı. (Günyol 284)

Cansever, 1975’te *Yeni Ufuklar* dergisinde yayımlanan “Timsah” başlıklı yazısında Vedat Günyol’un bu yorumu karşısında “vurgun yemişe döndüğünü” ifade eder. “Hayatım boyunca böyle bir iftiraya uğramış değilim” diyen Cansever, “Çağrılmayan Yakup”u yazarken Türkiye İşçi Partisi’nin aklından bile geçmediğini, partiden uzaklaşmasının ise güncel politikadan anlamamasından kaynaklandığını belirtir: “Günyol sözlerini geri almazsa, kendi yorumunun altında ezilecektir. Ben o şiiri yazarken, İşçi Partisi aklımdan bile geçmedi. Bugün de Parti içindeki ilişkilerimi, arkadaşlarımı ve dostluklarımı saygıyla, sevgiyle anıyorum. Partiden uzaklaşmak zorunda kalmışsam, salt kendi yüzümden, güncel politikadan anlamadığım içindir” (9).

Genellikle şiirleriyle ilgili açıklama yapmaktan uzak duran Edip Cansever, kurbağalara ilişkin görüş belirtmese de, bir söyleşisinde Yakup’un “yabancılaşmış bir tip” olduğuna dair şunları söyler: “ ‘Çağrılmayan Yakup’ baştan sona yabancılaşma olgusunun öne çıktığı bir kitap oldu. ‘Kendil[i]ğindenlik’in sınırlarını aşmadan, doğal, saf bir biçimde. Yakup, toplum tarafından itilmiş, horlanmış, uzaklaştırılmış bir insanı simgeliyor sanırım. Böylece topluma, insana, kendine

yabancılaşmış bir tip olarak çıkıyor karşımıza” (“Edip Cansever’le ‘Yeniden’ ”... 137). Aynı söyleşide Cansever, diğer şiiirlerdeki anlatıcıların da az çok Yakup gibi olduklarını ifade eder. Bunlardan farklı olarak ise “Pesüs” şiiirine dikkati çeker: “ ‘Pesüs’ şiiiri ise doğaya yabancılaşmanın öyküsüdür, diyebilirim. Bu şiiirin ilk bölümüne dikkat edilirse, düzlük’le savaşıyan ve yenilen, ama son dizelerde gene de yenilmeyen, savaşıma hazır bir insan buluruz” (137).

Sabit Kemal Bayıldırın’a göre Yakup, Albert Camus’nün *Yabancı* adlı yapıtındaki baş karakterin bir yansımasıdır: “Gerçekte Yakup, A. Camus’nün Meursault’s[unu]n bir yansımasıdır. Yakup da topluma yabancı, Meursault da. Her ikisi de sevgilileriyle anlamsız, saçma bir ilişki içerisinde. Yalnız Me[u]rsault’n[u]n sevgilisi ile avukatı ayrı kişilerdir. Yakup’un sevgilisi ve avukatı aynı kişidir” (34).

Güven Turan ise “Edip Cansever’in Hayvanları” başlıklı yazısında, “alegoriye benzese de kurbağalar gerçektir, Yakup için gerçektir. Yakup için vardılar. Edip Cansever bir şizofrenin dünyası içinde o çok sevdiği yaşadığımız dünyanın saçmasını gene çok sevdiğini söylediği Beckett ve İonesco uyumsuzluğu doğrultusunda sergilemektedir” görüşünü savunur (98). “Neden başka şey değil de kurbağa” sorusunun yanıtını ise kurbağaların niteliklerinde arar: “Kurbağaları sevmiyordu belki Edip Cansever; belki de sadece kurbağaların nitelikleri yüzündendir: Sürüler halinde yaşarlar, sürekli hareket ederler, ürkektirler, yapış yapış, tiksindirici bir derileri vardır ve en önemlisi de çok ses çıkartırlar” (99).

Edip Cansever’in Eski Yunan tiyatrosuyla yakından ilgilendiğini bilmemiz, “Çağrılmayan Yakup”taki kurbağaların, öncelikle, bilinen ilk komedyacı şairi Aristophanes’in *Kurbağalar* adlı komedyası ile ilgili olabileceğini düşündürmektedir. Ancak, Aristophanes’in bu komedyasının da kurbağalarla ne derece ilgili olduğu ayrı bir sorudur. Çünkü, Dionysos’un yeraltına inişi ve Aiskhylos

ile Euripides arasındaki şiir yarışması olmak üzere iki bölümden oluşan oyunda kurbağalar bir kez bile görünmezler, yalnızca bir sahnede sesleri duyulur. Oyunun başlarında yer alan bu sahnede Kurbağalar, bir çeşit korodur ve yeraltında bir gölde kürek çeken Tanrı Dionysos'a tempo tutmaktadırlar (Erhat 91). Dionysos, onların şarkı söylemek adına bağırıp durmalarından hoşlanmaz ve aralarında kısa bir çekişme yaşanır. Sonunda Dionysos, onların sesini taklit eden bir biçimde gaz çıkarır ve kurbağaları susturur (92). Sonrasında kurbağaların sesi oyun boyunca bir daha hiç duyulmaz. *Kurbağalar*'ın başka bir çevirisinde ise yalnızca ses olarak değil "gölge" olarak yer aldıklarına dair bir açıklama yapılmıştır (Aristophanes, *Kurbağalar* 81). Sonuçta, komedyanın, adının neden *Kurbağalar* olduğu bir yana, Edip Cansever'in kurbağalarıyla pek de ilgili olduğu söylenemez.

Cansever'in Aristophanes ile bir ilgisi varsa, tematik olarak *Eşekarıları* adlı komedyanın *Çağrılmayan Yakup*'a daha uygun olduğu söylenebilir. *Yargıçlar* adıyla da bilinen bu komedya, "yargıçlık hastalığı"na tutulmuş bir ihtiyarla onu bu kötü huyundan vazgeçirmeye çalışan oğlu arasındaki çekişmeye dayanır ve Atina'nın adalet mekanizmasına ilişkin "ciddi" bir alaydır. Yargıç Philokleon, bu hastalığa kendini o kadar kaptırmıştır ki, her akşam eve "mumlarla mühürlerle oynamaktan, eşekarılarına dönmüş bir halde" gelir (14). Oğlu Bdelykleon, babasının mahkemeye gitmesine engel olmak için onu eve kapatır. Her fırsatta evden kaçmaya çalışan Philokleon ise bunu bir türlü başaramaz. Bdelykleon, babasını oyalamak için evde düzmece bir duruşma tertipler. Evin peynir çalan köpeği yargılanacaktır. Duruşma sonunda Philokleon, köpeğe idam cezası verir. Ancak, yargıcın oğlu bir hile yaparak sandıktan beraat kararının çıkmasını sağlar. Philokleon, köpeğin affedilmesine dayanamaz ve fenalık geçirir. Oyun, babasını eğlendirmek için çeşitli numaralar deneyen Bdelykleon'un çabalarıyla devam eder. Aristophanes, bu komedyasında

yargıçları “arı gibi soktukları” için ve kararlarını balmumu tabletler üzerine sivri bir kalemle yazdıkları için eşekarlarına benzetmiştir (6). Ayrıca, oyundaki yargıçlar korusu, sahneye eşekarısı kostümleriyle çıkmaktadır.

Ne kadar acımasız da olsa sonuca çabuk varan bir adalet mekanizması için eşekarısı simgesi son derece uygundur. Ancak, yalnızca sonucun değil “dava”nın bile ne olduğu belli olmayan, giderek insanın tüm yaşamına yayılan bir mekanizma için “yapışkan” imgesi olan bir hayvan, daha uygun olacaktır. “Çağrılmayan Yakup”ta kurbağaların betimlemesine yönelik fazla bir bilgi yoktur. Şiir, “Kurbağalara bakmaktan geliyorum, dedi Yakup / Bunu kendine üç kere söyledi / Onlar ki kalabalıktılar, kurbağalar” (221) şeklinde başlar. Burada “kalabalık” oldukları belirtilen kurbağaların sonraki kısımlarda “telaşlı” ve “açgözlü” olduklarına da dikkat çekilir. Kurbağalara giden merdivenlerin yapışkan olduğu ise şiir boyunca birkaç kez vurgulanır:

Kurbağalara bağlayan taş merdivenleri

Durmadan kendimle karıştırıyordum

Kimse beni tutup çıkarmıyordu

Vıcık vıcık taşlar duyuyordum ayaklarımın altında

Anlamsız, yapışkan bir yığın taşlar (224)

Buradaki “taş merdivenler” ilk bakışta açık alanlardaki merdivenleri çağırırsa da, “Ara katta bir pencerenin önüne ancak gelebildim / Şimdi bir kurtarabilsem ayaklarımı / O benim ayaklarımı... taşlardan” (225) gibi dizeler, bu merdivenlerin bir binanın içinde olduğunu gösterir. Şiirin ikinci bölümünde Yakup, “Bir avukat benim ellerimi tuttu” der (226). Gözlüklü, “kendine özgü bir duruşu olmayan”, ama güçlü kolları olan, bayan bir avukattır bu. Yakup’u taş merdivenlerden çekiverecektir: “Çekiverdi beni taş hamurun içinden / Pek öyle

gürültüyle değil / Bir başka yapışkanlığın içine” (226). Bir başka yapışkanlık, Yakup ile avukatın sevişmeleridir. “Terlerimiz üstümüzde duruyordu, yıkanmış yeni kaplar gibiydik” gibi dizelerle betimlenir. Bu sevişme sonrasında Yakup, avukatla bütünleşir ve avukat da Yakup olur: “Biz Yakup / Biz gözlükten, taş hamurdan ve beyaz çarşaflardan / Ve biraz hiç çağrılmamaktan yapılmış” (226). Bölümün “Kurbağalara geldik” şeklinde bitmesi ise avukatın Yakup’u yapışkanlığın içinden pek de çekmediğini ya da çekemediğini göstermektedir.

Şiirin üçüncü bölümüne geldiğinde ise kurbağaların yazı makineleri ve kâğıt sesleri olan bir ortamda, masalarda oturduklarını öğreniriz. Bu bölümde ayrıca adalet mekanizmasını çağrıştıran en önemli ipucu ortaya çıkar. Kurbağalardan biri “mübaşir kılıklı”, bir diğeri ise “yüksekçe bir yere oturmuş”tur (227). Mübaşir kılıklı olan Yakup’un sigara içmesine izin vermez. Yüksek bir yere oturmuş olan ve yargıç olduğu izlenimi bırakan kurbağa ise Yakup’la ilgili bir şeyler söylemektedir. Ancak, Yakup, söylenenlerden hiçbir şey anlamamaktadır: “Birtakım sözler ediliyordu, onları ben anlamıyordum / Anlamıyordum ama, iyi sözler söylemiyorlardı benim için / Sonra bir şey daha vardı anlamadığım: yani ben neydim ki, ne yapmış olmalıyım” (227). Yakup, bir sanık mıdır, birileri onu sorguya mı çekmektedir, suçu nedir, kurbağaların bulunduğu bu ortamda bir duruşma mı söz konusudur, açık bir şekilde belirtilmez. Ancak, Yakup, “İnsan ne söylerse söylesin / Ve ne yaparsa yapsın [...] / Bütün bunlar bir bir kalacaktır yaşamının içinde” (227-28) diye düşünerek, bunu bütün gücüyle haykırır. Yakup’un bağırmasıyla birlikte bütün kurbağalar bir olup onu dışarı atarlar. Bir odaya alıp “bakarlar” ve bırakırlar: “Bir odaya aldılar beni, ellerime, gözbebeklerime / Daha başka yerlerime de baktılar / Sonra bilmiyorum ki, kapıyı gösterdiler bana” (228). Bu dizelerden gerçek anlamıyla bir tutuklanmanın da olmadığı anlaşılır. Sonuçta Yakup, kurbağalara bakmaktan gelmektedir. Şiir boyunca

Yakup'un oraya neden gittiği belirtilmediği gibi, orada ne aradığı ve neden oradan geldiği de bilinmez: “Evet, kurbağalara bakmaktan geliyorum / Sanki böyle niye ben oradan geliyorum” (221).

Bu durumda, yukarıda sözünü ettiğimiz, Yakup'un Albert Camus'nün *Yabancı* adlı romanındaki baş karakterin bir yansıması olduğu düşüncesi, bir “aşırı yorum” olarak nitelenebilir. Çünkü *Yabancı*'da suç da ceza da bellidir. Meursault, birini öldürmüş ve idam cezasına çarptırılmıştır. Ancak, kimi benzerlikler de yok değildir. En başta, her iki kitap da “yabancılaşma” denince ilk akla gelen yapıtlardandır. Camus'nün *Yabancı*'sı, kendine ve topluma yabancılaşmış, pek bir şeyleri dert edinmeyen, herhangi bir seçimde bulunmayan, önüne çıkan alternatifleri de “fark etmez” ya da “bence bir” gibi ifadelerle karşılayan, yaşamına rastlantıların yön verdiği bir adamın, Meursault'nun romanıdır. Annesi ölen herhangi birinin yapması gereken “yas tutmak” gibi bir rolü benimsemediği, böylelikle toplumun temel kurallarından birini reddettiği için yadırganır. Birini öldürdüğü için değil de bir bakıma bu yüzden yargılanır. Tek anlatıcısının Meursault olduğu roman, karakterin içinde bulunduğu yabancılaşmışlık durumunu şaşırtıcı bir nesnellikle yansıtır. Anlatıcının en trajik durumlarda bile soğuk, duygusuz denebilecek bir dili vardır.

Edip Cansever'in *Çağrılmayan Yakup*'unda ise bu ölçüde olmasa da güçlü bir yabancılaşmışlık durumundan söz edilebilir. Yakup, öncelikle kendine yabancılaşmış, kim olduğunu unutmuştur: “Ben, yani Yusuf, Yusuf mu dedim? hayır, Yakup / Bazen karıştırıyorum” (221). Çünkü kimse onu çağırmamakta, adını anmamaktadır. Otobüse bindiğinde “biletçinin bilet bile kesmek istemediği” (223) kadar toplum dışına itilmiştir. “Bütün ilgiler sizin olsun / Her türlü bir şeyler sizin olsun” (222) der insanlara. Bir Yakup olarak değil, “Yakubun o dağılğan şekli” (225) olarak “her gün bir tahtaboşta asılı” (224) durmakta, “yaşar gibi” (222) kalmaktadır.

Yakup ile Meursault arasında bir benzerlik kurulacaksa, bu daha çok “dava” ile ilgili olacaktır. Yakup’ta Meursault’nun özellikle mahkeme salonundaki hâline benzeyen kimi ortak noktalar görülür. Örneğin, Meursault, mahkemede herkesin kendi davasıyla ilgili bir şeyler konuşuyor olmalarına rağmen sık sık dikkatini kaybeder ve söylenenleri anlamadığını, yalnızca anılan bazı adların dikkatini çektiğini belirtir: “[B]aşkanın avukata, savcıya ve jüri üyelerine sorduğu soruları [...], bir çırpıda okunan ve içinde, bildik yerlerin, bildik insanların adları geçen iddianameyi ve avukatıma sorulan yeni soruları pek anlayamadım. Başkan ‘Tanıkları dinleyelim,’ dedi. Mübaşirin okuduğu bazı adlar dikkatimi çekti” (84). Yakup da kurbağaların kendisiyle ilgili bir şeyler söylediklerini, ancak bunlardan yalnızca “Yakup” sesini anlayabildiğini ifade eder: “Ve ‘Yakup’ sesini ancak anlıyordum. Yakubun ötesinde / Birtakım sözler ediliyordu, onları ben anlamıyordum” (227). Başka bir örnek de Meursault’nun mahkemede dikkatinin sık sık insanların dış görünüşlerindeki ayrıntılara kaymasıdır. Bu durum, Yakup’ta da görülür: “Olmaz, dedi mübaşir kılıklı kurbağanın biri / Belli ki yeni tıraş olmuştu, bana yakasından bir kopça eksik gibi geldi” (227). Öte yandan, mahkeme uzayıp giderken Meursault’nun zihninde çoğu zaman davanın nasıl sonuçlanacağı değil, gündelik ihtiyaçların karşılanmasına yönelik istekler vardır: “İçimden yalnız bir şey için acele etmek geliyordu: Şu işi bir bitirsinler de kapağı hücreme atıp uykuya dalıvereyim, istiyordum” (101). Kurbağalara bakıp gelmekten yorulan Yakup da şiirin sonunda uyuma isteğini iki kez ifade eder: “Bir güzel uyumak istiyorum” (229).

Yakup ile Meursault arasındaki ortak noktalara ilişkin örnekler çoğaltılabilir. Ancak, *Çağrılmayan Yakup*’un Albert Camus’nün davasından çok Franz Kafka’nın *Dava*’sı ile daha yakından ilişkili olduğu görülmektedir. *Dava*’nın baş karakteri Josef K., bir sabah uyandığında odasında iki adamla karşılaşır. Adamlar ona tutuklandığını

söylerler. Ancak, bir tutuklamadan beklendiği gibi onu alıp götürmezler. K., tutuklanmıştır, ama normal yaşamına devam edebilecektir. Adamlar giderler ve K., herhangi bir “çağırılma” olmadan gidip mahkemeyi bulur ve davayı kendi girişimleriyle yürütmeye çalışır. Kendini savunmak istemektedir, ama bunu neden istediğinin farkında değildir. Roman boyunca ne K.’nın kendisi, ne de başka bir karakter, suçun ne olduğunu bilmez. Kimse K.’ya “suçun nedir” diye sormadığı gibi, K. da suçunu ya da kim tarafından dava edildiğini sorgulamaz. Çünkü *Dava*’nın sisteminde “suç diye bir şey yoktu[r]” (136). Josef K., başlarda böylesi bir yargı sisteminin saçma olduğunun farkındadır, ancak giderek bu sistemin bir parçası hâline gelir. Mahkemede işlerin yavaş ilerlemesinden şikâyet etmeye başlar. Sanki davadan kurtulabilmek için mahkûm olmaya can atmaktadır. Ortada suç yoktur, herhangi bir hüküm de verilmez, ama bir ceza uygulanacaktır. Romanın sonunda iki adam gelir ve K.’nın hiçbir itirazıyla karşılaşmadan onu götürüp öldürürler. Böylece K., davadan canını vererek kurtulmuş olur.

Yakup da Josef K.’nin içinde bulunduğu, tüm yaşam boyu sürdürülen ve gerçek bir aklanmanın mümkün olmadığı bu sisteme benzer bir durum içindedir. Suçunun ne olduğunu ya da ne yaptığını bilmediği gibi, onların dillerinden de anlamaz. Kurbağalar, gerçek anlamıyla onu tutuklamazlar, ama Yakup sürekli onlara bakmaktan geldiğini ifade ederek sanki hiç bitmeyecekmiş gibi görünen bir sürece işaret eder. Ayrıca, *Dava*’da avukatın evi, yargıçlarla gizemli bir ilişkisi olan ressamın odası ve mahkeme salonu gibi, yargı gücünü temsil eden çoğu yere merdivenlerle çıkılmaktadır. Bu merdivenlerin darlığına ve yüksekliğine, ortamın havasızlığına ve pisliğine özellikle vurgu yapılır (150). Bu mekânlar bireyi bütünüyle hapseden ve soluksuz bırakan kasvetli yerlerdir. Josef K., bir keresinde bu binaların birinde kımıldayamaz duruma gelir. Yakup’un “vıcık vıcık” ve “yapışkan” diye

betimlediği taş merdivenler de benzer bir şekilde bireyi içine gömen bir sistemi ve bu sistemin tiksindiriciliğini imler. Kıvılcılamamak ise, tüm kitapta sık sık karşımıza çıkan durumlardan biridir: “Her şey hiç kıvılcılamadan öyle duruyor” (268).

Dolayısıyla, şiirin ilk bölümünde Yakup, “Özgürüm, cezasız duruyorum” (223) dese de, bu bir yabancılaşmanın ifadesi olmaktan öteye gitmeyecektir.

Elbette Yakup, ne Meursault ne de Josef K.’dır. Ancak, bu karakterlerden, özellikle de Josef K.’dan etkiler taşıdığı söylenebilir. Şiirin son bölümünde onlar gibi ölümü “seçmeyecek”, caddelerde ayna taşıtmayı tercih edecektir:

Çünkü bir gün bir boy aynası satın almak istiyorum ben

Kirli ve eski

Bir at arabasının aynaya doğru büyüyen içinde

Onu ben taşıtmak istiyorum, caddelerin

İntiharlara doğru büyüyen içinde

Ben, yani Yakup

Kurbağalara bakmaktan geliyorum işte (229)

Yakup’un insanlara onların da bir Yakup olduklarını göstermek istediğini ifade eden bu dizeler, Stendhal’ın *Kızıl ile Kara* adlı romanına gönderme yapmaktadır. Romanın bir yerinde araya giren bir anlatıcı, parantez içinde verilmiş bir bölümde şöyle der:

A efendim, roman dediğin bir uzun yol üzerinde dolaştırılan bir aynadır. Bir bakarsın, göklerin maviliğini, bir bakarsın yolun irili ufaklı çukurlarında birikmiş çamuru görürsün. Sonra da kalkıp heybesinde bu aynayı taşıyan adamı ahlaksızlıkla mı suçlayacaksınız? Aynası çamuru gösteriyor diye aynaya suç bulmak olur mu?” (473)

Belki de Edip Cansever, Yakup'un ağızından böyle bir gönderme yaparak, bir söyleşide açıkça ifade ettiği bir konuyu burada örtülü bir şekilde dile getirmiştir: “Anlattığı şey, savunduğu şey değildir şairin. Sergilemektir yaptığı. Bir durumu, bir kişiyi, bir tavrı, bir yaşama biçimini sergilemek. *Çağrılmayan Yakup*'u düşün. Yabancılaşmayı sergiledin diye yabancılaşmış olmuyorsun ki kendin! Savunuyor da değilsin yabancılaşmayı” (“Edip Cansever’le Konuşma” 89).

Çağrılmayan Yakup'ta yabancılaşmaya ve yargı sistemine ilişkin imge ve göndermeler yalnızca aynı adlı şiirle sınırlı değildir; kitabın sonraki şiirlerinde de benzer temalara yer verilmiştir. “Cadı Ağacı” şiirinde “inecekler insan” ve “binenler yerlerine otursun” (235) gibi söylemlerinden bir otobüs şoförü olduğu anlaşılan anlatıcı, hep aynı işi yapmasından olsa gerek, işine ve kendine yabancılaşmıştır. Bir yolda hareket ediyor gibi değil öylece duruyor gibidir: “Ben kendi yarattığım yolda duruyorum / Öyle hep duruyorum” (235). Bu yüzden cadı ağacı ile kendisi arasında bir ilgi kurar: “Üç biyoloji uzmanı, biri de çakısıyla / Bir parça koparıyor cadı ağacından / Ben ne biçim bir şeyim ki, sancısız bir acı duyuyorum” (234). Bir ağaç gibi yollara çakılı kaldığını hisseden otobüs şoförü, otobüse inip binenlerin hep hareket ediyor olmalarından da bir şey anlamamaktadır: “Hem nedir, bir camın üstündeki cam kırıkları gibi / O saydam varlığınızla / Hepiniz durmadan yer değiştiriyorsunuz / Şu da var ki, ben bunu anlamıyorum, o kadar” (235). Anlatıcıdaki durağanlık hâli o kadar belirgindir ki doğanın bütünlüğüne ilişkin algısının da bozulduğu görülür. Kuşların uçtuğunu değil, koptuğunu düşünür: “Sanki hiç uçmuyorlar, durmadan kopuyorlar” (231). “Bir evin camlara doğru çok boşalan içini” (236) şeklindeki benzer ifadeleriyle, otobüs şoförünün de bir Yakup olduğu söylenebilir. O da Yakup gibi ne olduğunu, nasıl olduğunu bilmez: “Öyleyse ben nasıl bir şeyim ki, bilmem ki” (239). Ayrıca, o da gözlüklü bir avukattan ve bir

savunma biçiminden söz eder. Ancak, burada yargı, “Çağrılmayan Yakup”ta olduğu kadar üstü örtülü değildir:

Biz işte onunla birlikte savunacağız beni

Düşlerimi ve düşlerimden arta kalan ellerimi

Biz ikimiz

Böylece parmaklarımı masanın üstüne koyuyoruz biraz

Şimdiden koyuyoruz ki onları, biz buna alışalım

Öyle bir suç unsuru gibi, gerçekte

Benim olmayan eşyalar gibi

Biz buna alışalım.

Gerçekten alışıyoruz da. Ama kimseler kendini savunamıyor ki (240)

Bu dizeler, yargılama sürecinin bir yaşam boyu sürdüğüne ya da yaşamın bir yargılanma olduğuna, giderek buna alışıldığına da işaret etmektedir. Savunmayı “bir yaratılış biçimi” ya da “bir kendine yetme biçimi” (241) olarak tanımlayan anlatıcı, şiirin sonlarına doğru birileri tarafından alınıp götürülür. Yakup gibi o da “kırmızı yakalı” bu adamların ne dediklerini anlamaz: “Doğrusu pek anlamadım, anlamadım da / Dedim ki onlara ben de, boşuna yargılıyorsunuz beni / Öyle ya, çünkü siz olmasanız da, ya da sussanız / Ben var ya, kendimi yargılarım, öyle değil mi?” (241). Son bölümde bu yargılama biçimi, alışmaya karşı bir başkaldırı niteliğinde olsa da, kesin bir çözümsüzlük durumunu öne çıkaracaktır. Josef K.’nın sürekli olarak dava süreciyle yaşamaktansa ölümü tercih etmesine benzeyen bu kısımda, otobüs, uçurumda asılı kalacaktır: “Ve tuhaf bir şekilde bir uçuruma akıyoruz / Ne düşmek, ne sarkmak, ne gitmek bir parça ileriye / Öylece kalıyoruz” (242).

“Pesüs” adlı şiirde ise anlatıcının “bütün ayrıntılarından sıyrılmış bir düzlük”le (243) savaşması söz konusudur. “Düzlük”le temsil edilen, insanın doğaya

yabancılaşması olduğu kadar hep aynı biçimde sürdürülmesi dayatılan yaşamdır. “Yani hiçbir şey değilim de ben, sadece bir konuyum / Öyle mi” (245) diye soran anlatıcı, hem nesneleştirilmeye hem de başkaları tarafından biçimlendirilmeye isyan eder: “Ben, diyorum, demek oluyor ki bir anlamım var benim de / Değişen bir şey olarak ve değiştiren / Bir anlamım var / Peki öyleyse neden hep başkaları tanımladı beni şimdiye kadar” (245). Ancak, düzlük güçlüdür ve gerektiğinde isyanı da bir kalıba uydurabilir. Anlatıcı, “Pek denenmemiş bir boğuşma şekli” (243) diye tanımladığı savaşımında öfkesinin bile düzlük tarafından belirlendiğini fark eder: “Ne zaman biraz öfkelenmeye kalksam, bu bile / Onların istediği bir öfke oluyordu ki / Sonra ben susuyordum” (246). Susmak ve haykırmak arasında gidip gelen anlatıcı, savaşını yenile yenile sürdürür. Ancak, tüm kitaba yayılmış olan “kımıltısızlık” durumu, bu şiirde de geçerliğini korur ve giderek bir donmuşluğa dönüşür: “Şunu da söylemeliyim ki, hiçbir şey kımıldamıyordu bu yüzden / Bir tanrı yere düşse parçalanacak / [...] / Gökler kalıplı ve kalın / Duruyordu bir buz dağı gibi şehrin üstünde” (249). Anlatıcı, bu “donmuşluk”, “durmuşluk”, “kımıltısızlık” arasında geleceğe hiç olmazsa bir soru kalacağını düşünür: “Biz tarihin hangi döneminde yaşadık? / Bir insan müzesi gibi” (250).

Şiirin sonunda anlatıcının “Yeniden, yeniden, yeniden doğruluyordum” (251) şeklindeki sözleri ise, “Cadı Ağacı”nın çözümsüzlüğünden farklı bir duruma işaret etmektedir. Samuel Beckett’in “Denedin yenildin, gene dene, gene yenil” şeklindeki ünlü sözünü anımsatan bu durum, Cansever’in neredeyse tüm şiir serüvenine yayılmış durumda olan Phoenix imgesinin yeniden üretimidir. Kitabın son şiiri “Dökümcü Niko ve Arkadaşları”nın temel çelişkisini belirleyen de bu imgede ve “yeniden” sözcüğünde gizlidir.

B. Dökümcü Niko ve Tanıkları

Çağrılmayan Yakup'un ilk baskısında Dökümcü Niko'nun 12 arkadaşından söz edildiği görülür. Bunlar, “Fener Bekçisi Salih”, “Kontrbas Öğretmeni Rıza”, “Oltacı Eyüp”, “Hizmetçi Firdevs”, “İskele Memuru Yahya”, “Ayakkabı Tamircisi Sahyon”, “Madrabaz” ya da “Madam Hayguhi”, “İranlı Celal”, “Arabacı İzzet”, “Nuri”, “K. Kilisesinin Papazı” ve “Belvü Otelinin Garsonu Kleanti”dir. Ancak Cansever, kitabın bazı bölümlerini toplu şiirlerine almadığı için karakterlerin bir kısmı silinmiştir. Böylece “Dökümcü Niko” ile birlikte “Fener Bekçisi Salih Anlatıyor”, “Kontrbas Öğretmeni Rıza Diyor ki”, “Anlatıyor Oltacı Eyüp Anlatılmazını” ve “Hizmetçi Firdevs ve Cam Bölmeler” başlıklarıyla sunulan temel anlatıcılar, 5'e inmiştir. Kitabın diğer şiirlerinde yer alan tematik öğelerin tekrar edildiği şiirde bu anlatıcıları birleştiren en önemli noktalar, kendilerine dışarıdan biriymiş gibi bakma, karşıt iki eylem arasında gidip gelme, aynı işi ya da aynı söylemi tekrar etmekten kaynaklanan yabancılaşma hâli ve durağanlıktır.

Şiir, Dökümcü Niko'nun kendini “Siz bana Dökümcü Niko, diyorsunuz” (252) şeklinde tanıtmayla başlar. Kendinden emin olmayan Niko, “Söze uymayan bir şey”dir (252). Bu yüzden sözlerinden de kuşkuludur: “Sonra bir düşünürdüm ki, hangisi benim bu cümlelerin / Hep aynı cümlelerin” (253). Ardından arkadaşlarını tanıtan Niko, içinde buldukları durumun nasıl anlatılabileceğini düşünür. “Bir anlatımı olabilir mi dersiniz” (253) diye sorar. Fener Bekçisi Salih ise, “Anlatırım” (256) der kendi anlatısına başlarken. Fener Bekçisi olması nedeniyle kara ile denizin birleştiği noktada duran Salih, sanki yaşamla ölümün de kesiştiği yerdedir. Kendisinden söz ederken sık sık üçüncü tekil kişi anlatısını kullanır: “Bilemem, öyle bir Salihim ki ben, onda hiçbir şey barınmaz / Salihin kendi bile” (257). Karakterlerin kendilerine ve çevrelerine yabancılaşmalarının doruk noktasına

çıkıldığını gösteren en açık örnek de, Salih'in soyutlamalarında görülür. "444'e benzer bir bahçenin ortasındayım" (256) diyen Salih, kendini de "2+1'lere, 1-2'lere" benzetir (257). Bütün günlerin birbirine benzediğini de rakamlarla ifade eder: "Bilmem ne kadar 'her gün' geçirdim, bilmem de / Bütün günler birbirine benzer, 10'lara, 100'lere, 1000'lere benzer / Ve biraz 100 000'lere" (257). Bütünü anlamsızlığa gömülmüş durumda olan Salih için "kontrbas kara bir 66'ya", intihar etmiş olan Kontrbas Öğretmeni Rıza da bükülmüş 666'ya benzer (261). Bazen kendisini "88'e benzer bir yunus balığı" (259) gibi gören Salih'e anlatısının sonuna varıldığında rakamlar da yetmeyecektir: "İnsan yaşarken ölümler bırakmalı ardında. Ben Salih / X'lere, sonsuz'lara benzeyen bir Salih biçiminde" (261). Bazen de kendini "Bir balığın şaşkın ve çaresiz duruşu" (256) olarak açıklar. Her şeyi birbirine benzetmeye çalışması, "Ölümün saydam ve kıpırtısız sallantısını sürdür[en]" (256) yaşamında bir anlam arayışı olarak yorumlanabilir. Ancak, bu benzetmeleri başkalarının yapmasından da korku duymaktadır. Bir yandan her yere bazı işaretler çizen Salih, diğer yandan "Ya ansızın bir şeylere benzetirlerse bu işaretleri" (258) diye kaygılanır. Çünkü "bir gizliliğin, bir bilinmezliğin / Salihi olduğuna göre" (259) bunu yitirmek istemeyecektir. Bu yüzden belki bir yunus balığına gizlenir, yunus ise onu yeniden doğurur, "yunusla Salih'in sayısız kesiştiği / Bir yunus" (259) olur.

Ve yunus Salihse, Salihin bir yunus olduğu düşünülürse

Her çelişkide yunusun bir şekli durur

Doğurur, yaratır, gene doğurur

Sayısız yapar bunu

Ve Salih boşalınca yunustan

Onda hiçbir şey barınmaz.

Salihin kendi bile

Onda hiç barınamaz

Ve Salih yeniden başlar. (260)

Yeniden başlamak, Kontrbas Öğretmeni Rıza'nın anlatısında da temel bir öğedir. Kara ile denizin kesiştiği bir noktada intihar ettiğini Salih'ten öğrendiğimiz Rıza, “Ölümüm yeni bir şey olmadı, vardı” (262) der. Kendi intiharını hâlâ yaşıyormuşçasına ve başka birinin ölümünden söz eder gibi anlatır. Çünkü Rıza'ya göre ölüm, yeniden başlamaktır: “Bence, bir yaratılış gibiydi ölüm, bunu anlatabilirim / Ve gittikçe çoğalan ve elimde olmayan / Bir boğuntudan doğmuş gibiydi / Bunu anlatabilirim” (262). İntiharından önce tıraş olmuş, kolacıdan gömleğini almış ve tetiği çekmiştir. Diğer bölümlerde de söz konusu olan durağanlık, Rıza'nın anlatısında tekrarlarla sağlanır: “Bir yaratılış gibiydi ölüm, bana hiç danışmadan / Ve müthiş bir boğuntudan sızmış gibiydi” (263).

Ardından Oltacı Eyüp'ün anlatısı gelir. Ancak, Eyüp'ün bir “anlatılmazı” vardır. “Sanki bir öyküm varmış, herkes bir öykü bilir de ondan / Benim öyküm yok” (264) diye başlar anlatılmazına. O da kendisine dışarıdan biri gibi bakar: “Dur şimdi Eyüp! duruyorum, dinlerim ben Eyübü” (265). Yunusa gizlenen ve bir yunus olan Salih gibi, Eyüp de denizlere gizlenir ama deniz olmaz; deniz Eyüp olur: “Ben denize uzadıkça da kocaman bir Eyüp oluyor deniz / Kim bilir, bu da bir saklanma biçimi – belki – / Ya da ben kendimi ayrı tutmaktan o kadar çoğalıyorum ki / Saklanıyorum böylece” (265). Eyüp'ün denizlere kaçmasının nedeni, duyduğu korkudur; ancak bu korkunun ne korkusu olduğunun da bilincinde değildir. Kimse onu bulmasın ister. Bir yandan “Beni kimse bulamaz” (264) der, diğer yandan “Ne olur bulmasınlar / Ama hiç bulmasınlar, olur mu” (267) diye yalvarır kendine. Aslında kimsenin onu aradığı yoktur. Hâl hatır sormayı da kendi kendine yapar: “Ve sorarsam ben soruyorum: Eyüp ne haber? / Ne olsun, yok işte, bulunamıyorum”

(266). Sonunda “Ben anlatmaya yetişemiyorum anlatılmazımı / [...] / Demek oluyor ki, benim hızım başkalarının hızı değildir. Öyleyse / Beni kimse bulamaz / Eyübün kendi bile” (267) şeklinde bir mantık yürütür. Eyüp’ün anlatısında da “Her şey hiç kımıldamadan öyle dur[maktadır]” (268).

Şiirde bir şeyler anlattığına dair ifadesi bulunmayan tek anlatıcı Hizmetçi Firdevs’dir. Çünkü anlatırken de işini yapmak zorundadır. Sürekli cam bölmeleri silmektedir ve yalnız “Hepsini bitirdin mi’ye kadar vakti” (269) vardır. Kendini “koca götlü bir tanrıyım” şeklinde açıklayan Firdevs, “neden hiç bitmiyor’a kadar” durmadan cam siler. Yaşamının sınırlarını, “kadar”la biten söylemlerinden de anlaşıldığı gibi, hizmet ettiği kişilerin belirlediği Firdevs, bu kuşatılmışlıktan hiçbir zaman kurtulamaz. Üstelik bir güvensizlik çemberi vardır çevresinde: “Ve bana kızıyorlar, bilmem ki, nedense kızıyorlar / Başımda duruyorlar, yanımdan geçiyorlar, ansızın geri dönüyorlar / Üstüme dikiyorlar birden gözlerini” (269). Konuşsa konuştuklarını, düşünse düşündüklerini görürler. Düşleri bile ona ait değildir: “Çoktan onların olmuş gece gördüğüm rüyalar” (269). Hizmetinde bulunduğu kişiler için “Sanki dünyada değil, dünyayı paylaşmış gibi yaşıyor onlar” der. Bu paylaşımından Firdevs’e kalansa boşluğun parçalarıdır: “Yaşamak ben oluyorum. Firdevs ki birden yok oluyor / Ve zaman ben oluyorum / Boşluğun kendisi ben olunca da, Firdevs cam bölmelerin içinde / Boşluğun arta kalan parçalarına benziyor” (269).

Firdevs’in anlatısından sonra Dökümcü Niko tekrar karşımıza çıkar. Niko’nun bu bölümdeki sözleri, yalnızca “Dökümcü Niko ve Arkadaşları” şiirine değil, bütün *Çağrılmayan Yakup* kitabına bir sonuç niteliği taşır. Burada Niko, Kafka’nın *Dava*’sını hatırlatır bir biçimde suçu kesinleşmemiş bir sanık olduğunu söyler: “Unutulmuş bir acıyım ben, suçu pek kesinleşmemiş / Bir sanığım. Ve

bilmem neden / Sırası gelmemiş bir sanığım, o kadar bekledim ki” (270). Bu bekleme sürecinde ardında yenilgiler bıraktığına, ama doğmanın da sonu olmadığına dikkat çeken Niko, “yargıların insanları barındırmayan içinde” bütün arkadaşlarını içinde barındıran bir kimliği öne çıkarır:

Tane tane yenilgiler bırakarak arkamda
Birinde bir Eyüplük olan, birinde bir Salihlik bulunan
Firdevsler bırakıyorum ben
Ve olması gereken bir şey oluyorum bu yüzden
Direnen, başeğen, tekrar direnen
Biz, yani dökümcü Niko
Ölümsüzlüğümü tanımlıyorum sizlere
Dünyanın sonsuz ve değişken bütünlüğünden. (271)

Böylelikle Dökümcü Niko’nun kimliğine Yakup, otobüs şoförü ve Pesüs’ün anlatıcısı da eklenmiş olur. Hiçbiri mübaşir tarafından mahkeme salonuna “çağrılmayan”, ancak hepsi de hayatı bir yargılanma süreci olarak yaşayan Yakup’lardır. Bu süreçte direnir, baş eğer, tekrar direnirler. Bu iki varoluş biçimi arasında gidip gelmeyi kitapta yer alan dört şiirin sıralama düzeni de ortaya koyar. İlk şiirin Yakup’u hiç değilse caddelerde ayna gezdirmek ister. İkinci şiirdeki otobüs şoförü baş eğmiş, uçurumda asılı kalmıştır. “Pesüs”ün anlatıcısı ise, düzlükle boğuşmasından doğrularak çıkar. Ayrıca, her biri direnme ve baş eğme arasındaki çelişkiyi “yeniden, yeniden” yaşarlar. Küllerinden doğan Phoenix gibi ölümsüzlüklerini tanımlarlar.

Edip Cansever’in şiir kitapları arasında “yabancılaşma” temasına en fazla odaklanan *Çağrılmayan Yakup*, bazı yazarlar tarafından şiir yoğunluğunu iyice yitirerek öyküsel bir anlatıma dönüşmesi nedeniyle zayıf bulunmuş, şairin diğer

kitaplarına oranla “şiiir düzeyi düşük” şeklinde eleştirilmiştir (Öneş 197-98).

Çağrılmayan Yakup’ta öyküsel bir anlatımın değil, yoğun bir anlatma çabasının öne çıktığı söylenebilir. Olaylar değil, durumlar birbirine bağlanır. Karakterlerin “anlatılmaz” gördükleri kimi durumları bile anlatma çabaları, kitabın anlatım biçimini de belirleyen bir etmendir. Bu çaba, kitabın tematik yapısına uygun olarak benzer durumları “yeniden, yeniden” ele aldığı için kimi yerlerde sıkıntı verici tekrarlara neden olur. Ancak, imgesel anlatım da her şiirde etkisini korur. Anlatıcılar, birçok açıdan Yakup’ta ya da Dökümcü Niko’da birleşseler de söylem biçimi olarak her birinin ayrı bir sesi vardır. Her biri farklı sesi olan bir monoloğu sürdürür.

Kitabın anlatım biçimini değerlendirirken gözden kaçırılmaması gereken bir nokta, ana tema olarak seçilen “yabancılaşma” kavramının kendisinden kaynaklanan belirsizliktir. Kitapta yabancılaşmayı sergilemek amacıyla zaman zaman “saçma”ya ya da “anlamsız”a yaklaşan kimi durumlara yer verilmiştir. İmgesel olarak kavranması zaten güç olan bu durumların anlatım biçimi, *Yerçekimli Karanfil*’de olduğu gibi sözdiziminde aşırı değişikliklerin yapıldığı, ya da *Tragedyalar*’da olduğu gibi fiillerden çok fiilimsilerin öne çıktığı bir şiir dili olsaydı, öyle sanıyoruz ki pek çok durum, “anlatılmamış” olurdu. Oysa, bu bölümün başında da belirttiğimiz gibi, *Çağrılmayan Yakup*, bir yargılanma süreci ile ilişkilendirilen yaşamda çeşitli tanıkların ifadelerine başvurulduğu bir dosya gibidir ve “anlatılabildiği”.

BEŞİNCİ BÖLÜM

MUTLU ANLATICININ DOĞUMU: *BEN RUHİ BEY NASILIM*

Edip Cansever'in 1977 Türk Dil Kurumu Şiir Ödülü'ne değer görülen 11. kitabı *Ben Ruhi Bey Nasılım* (1976), bazı bölümlerine o kısmın anlatıcısına göre başlık verilmiş, 20 bölümden oluşan uzun bir şiiirdir. Cansever, daha öncekilerden farklı olarak, bu kitabındaki hiçbir bölümü dergilerde yayımlamamış, ilk kez kitapta okurun karşısına çıkarmıştır. Bütünlüklü kurgusuyla dikkati çeken, hatta bu açıdan Selim İleri'nin "romanın şiiiri" (192) olarak nitelediği *Ben Ruhi Bey Nasılım*, hem Cansever şiiirinde bir dramatik monolog başyapıtı, hem de içerik ve biçim açısından yeni bir yönelimdir. Anlatım tekniği olarak çoğunlukla geriye dönüşün (*flash back*) kullanıldığı kitap, şairin başından beri sık sık ele alarak geliştirdiği "ölüm-yeniden doğuş" dizgesinde, yeniden doğabilmek için ilk kez belirgin bir şekilde ölümlerini gömmeyi başarabilen bir karakteri öne çıkarmasıyla önem kazanır.

A. Ruhi Bey'de "Yaşamı Besleyen Ölüm"

Ben Ruhi Bey Nasılım, çocukluk ve ergenlik döneminde yaşadığı trajik deneyimlerle hesaplaşarak kendini özgür kılan, böylelikle artık "var olan" Ruhi Bey'in "öyküsüdür". Kitabın ilk kısımlarında Ruhi Bey, diğer Edip Cansever karakterlerinden pek de farklı değilmiş gibi görünür. Örneğin, alkolle ilgili

düşünceleri *Tragedyalar*'daki karakterleri anımsatır: “Ve ne çıkar ayırmasam kendimi / Suların büyük içkilere kavuştuğu koylardan” (10). Yaşadığı can sıkıntısı da Cansever'in daha önceki karakterlerindeki sıkıntıdan çok farklı değildir. Kendisinden “sıkıntıyı buruşuk bir iç çamaşırı gibi saklayan / Bu kımlıtsız gövde” (11) diye söz eder. Ancak, kitabın sonraki kısımlarında Ruhi Bey, bu benzerliklerden sıyrılarak, başka bir karakter hâline gelecektir. Başlarda kendini “O ben ki / Bir kadında bir çocuk hayaleti mi / Bir çocukta bir kadın hayaleti mi / Yalnızca bir hayalet mi yoksa” (9) şeklinde tanıtan Ruhi Bey'in yavaş yavaş “hayalet” olmaktan çıkıp insana dönüşmesini, kendi anılarından ve onu tanıyanların ifadelerinden izleriz.

Kitabın bütünüyle Ruhi Bey'in monoloğundan oluşan ilk 6 bölümünde öncelikle trajik deneyimin temelini oluşturacak kimi öğelere yer verilir. “Yanmış bir limonluk” (9), “içinden koyu yeşil bir çocuğun baktığı, taşları kırık bir havuz” (17), “kızgın bir sardunya”ya (22) benzetilen bir annenin iğrenmeye ya da gözlerinizi kaçırmanıza neden olacak “fazla abartılmış yüzü” (15), “anılmaması kırmızı bir konak” (18), “kırbaç” (19), “evlatlık” (19) ve “denizi ilk defa gören bir çocuğun birdenbire yaşlanması” (22) bunlardan bazılarıdır. Önceleri “Ansak mı anmasak mı” (14) kararsızlığı yaşayan anlatıcı, giderek “nasıl” olduğunu anımsamaya başlar. İlk kez beşinci bölümde “Ben Ruhi Bey, nasıl olan Ruhi Bey / Nasılım” (19) diyerek kimliğini açıklar. Burada kendini bir soru sözcüğüyle tanımlaması, öncelikle dış görünüşüyle takınaklı bir şekilde ilgilendiğini göstermektedir. Nerede bir ayna görse kendine bakar. Yakışıklı, temiz giyimli, sarışın ve ince bıyıklı olduğunu kendi ifadelerinden öğreniriz. Arada bir bıyıklarını düzelten Ruhi Bey'in bu ilgisi için yalnızca aynalar değil, pencere camları da iş görmektedir: “Bir ara pencere camında kendime baktım / Baktım ki, ben Ruhi Bey / Nasıl olan Ruhi Bey / Daha nasılım” (21).

Altıncı bölümün ardından başka anlatıcıların tanıklıklarına başvurulduğu kısımlar başlar. Bunlardan ilki olan “Bir Çiçek Sergicisi”nden geçmişteki Ruhi Bey ile şimdiki Ruhi Bey’in birbirinden farklı olduğunu öğreniriz. Eski Ruhi Bey “Ölümü pek beğenmez / Şimdiki Ruhi Bey ölüme daha yatkındır / Yaşamaya da / Ölümle yaşam arasında bunalır bunalır” (26). Bu sözler Ruhi Bey’de birden fazla Ruhi Bey olduğunu gösteren ipuçlarından biridir. Benzer ipuçları “Meyhane Patronu”nun ifadelerinden de ortaya çıkar. Sanki şimdiki Ruhi Bey, geride bırakmadığı genç Ruhi Bey ile hesaplaşmaktadır:

Ruhi Bey uzaklara bakar

Sanırsınız ki işte çok uzaklarda bir Ruhi Bey daha var

Bana öyle gelir ki durmadan geri çağırır onu

Ama durmadan

Ve alır karşısına – neden bilinmez –

Suçlu bir çocuktur da sanki o, gizli gizli azarlar. (32)

Patron, Ruhi Bey’i “binlerce şey” (32) ya da “dört mevsimin karışımı” (33) diye tanımlar. “Ruhi Beyi pek tanımam / Yok, hayır, belki de iyi tanırım” der (31). Ardından hem bu çevrede onu herkesin tanıdığını hem de kimsenin tanımadığını belirterek Ruhi Bey’in bölünmüş kişilik yapısını tekrar vurgulamış olur. Böylelikle “nasıl olan Ruhi Bey” tanımlaması, Ruhi Bey’in dış görünüşüyle aşırı ilgilenmesini göstermenin yanında, bir Ruhi Bey’in diğer Ruhi Bey’e dışarıdan baktığını da ifade etmiş olur. Patron’a göre Ruhi Bey, hem ince ve soylu biridir hem de hep aynı elbiseyi giyer. Bir keresinde Patron’a saldırmış, elindeki bıçakla onun bileğini kanatmıştır. “Kürk Tamircisi Yorgo” ise Ruhi Bey’le karakolluk olmuş biridir. Çünkü Ruhi Bey, sürekli Yorgo’nun dükkânının önünde dikilip orada çalışan, yeni evli Anjel’in bacaklarına bakmaktadır. “Bakıyor bakıyor bakıyor yalnız” (36) diyen

Yorgo, Ruhi Bey'in son zamanlarda daha seyrek geldiğini belirtir. Yorgo'nun ifadelerinden Ruhi Bey'in bakmaya olan ihtiyacının yalnızca kendisiyle sınırlı olmadığını, "röntgencilik" gibi bir eğiliminin de bulunduğunu öğreniriz.

Hemen arkasından gelen iki bölümde ise Ruhi Bey'in kişiliğini ele veren iki cinsel deneyimi anlatılır. "Bir Düğün Günü ve Sonrası" başlığını taşıyan bölümün anlatıcısı, kitabın başında olduğu gibi Ruhi Bey'dir. Burada Hayrünnisa ile olan ilk gecesinden ve evliliğinden söz eden Ruhi Bey'in "Hayrünnisa vardı, ben yoktum / Üç gün üç gece geçti, ben yoktum / On gün daha geçti, sonra ben günleri unuttum" (38) şeklindeki sözlerinden cinsel girişiminin başarısızlıkla sonuçlandığı anlaşılır. Bunun nedeni ise gerdek gecesinin "Pencerede sapsarı bir limon görüntüsü / Duvarda rengârenk bir kırbaç koleksiyonu" (38) olan konakta geçmesi ve Ruhi Bey'in "Kırbaçla birlikte bir çam ağacına gömülü" (37) olan babasının ölümünü ve yanmış limonluğu aklından çıkaramamasıdır. Bir yazısında *Ben Ruhi Bey Nasılım* kitabına psikanalitik açıdan yaklaşan Ali Serdar'a göre, burada " 'kırbaç', hem şiddeti hem de cinsel anlamda erilliği temsil eden bir simgedir ve anlaşıldığı kadarıyla çocukluğundan ergenliğine kadar bu simgelerle bir arada bulunan baba imgesi, Ruhi Bey'in benliğini ezen bir biçimde zihnine sızmış ve imgeleminde yer etmiştir" (70). Eşiyle olan cinsel başarısızlığın ardından Ruhi Bey, yaşadığı konağı bir kadın gibi betimleyerek şehvetle soyduğunu, öfkeyle kanını akıttığını ve konakla beraber olduğunu anlatır. Ruhi Bey'i sapkın davranışlara iten trajik olay giderek gün ışığına çıkmaya başlamıştır. Sonraki bölümün anlatıcısı olan bir "Genelev Kadını", Ruhi Bey'le yaşadığı "vuran, ezen, öldüren" bir cinsel ilişkiden söz eder (41). Eşi ile olan ilişkisinde iktidarsızlık sorunu yaşayan Ruhi Bey, konak dışındaki ilişkisinde ise saldırgan bir davranış sergilemektedir.

“Ruhi Bey ve Limonluktaki Yangın” başlıklı bölümde ise Ruhi Bey’in anlatısına yeniden dönülür ve onun tüm hayatını değiştiren travmatik olay açığa çıkar. 16 yaşındaki Ruhi Bey, limonlukta uyurken üvey annesi yanına gelmiş ve onu taciz ederek cinsel ilişkiye girmiştir. “Birden beyaz bacaklarını gördüm / Sonra her şeyi gördüm / O her şeyi ben ilk defa gördüm” (43) diyen anlatıcı, üvey annesiyle sevişmesini “köpüren sütler”e benzetir. Ancak, süt denecek, üvey anne bir daha yanına gelmeyecektir. Bu noktada Ruhi Bey bunun bir ilgi değil kötülük olduğunu anlar:

Anladım kötülük olsun diye geldiğini limonluğa

O bembeyaz dişleriyle yoktu, ben vardım

Üç gündüz daha geçti, ben vardım

On gün daha geçti, sonra ben günleri unuttum

– Unutmak! Ben büyüdükçe o benim çocukluğum – (44-45)

Bu dizelerden de anlaşıldığı gibi, Ruhi Bey’in üvey annesiyle sevişmesi ile karısı Hayrünnisa’yla olan beraberliği arasında bir koşutluk kurulmaktadır. Annesine karşı “ben vardım” diyen anlatıcının bu ifadesi, eşi söz konusu olduğunda “ben yoktum”a dönüşür. Genelev Kadını ile olan ilişkisinde de “var”dır Ruhi Bey; ancak, bu kez, yukarıda da ifade edildiği gibi, saldırgan bir biçimde vardır. Ruhi Bey’in bu durumunu Ahmet Oktay, “İlk zevkin *suçta* elde edilmesi ve yeniden cinsel *doyum* alabilmek için bir suçluluk durumuna ihtiyaç duyulması” şeklinde açıklar (“Cansever’in Şiirine...” 180, özgün vurgular). Aynı bölümde Ruhi Bey’in “Çocukken vururdu, kanatırdı, ezerdi / Bu kez de / Anladım severekten / Okşayaraktan yapmak istedi aynı şeyi” (45) şeklindeki sözleri ise üvey annenin ona çocukken de iyi davranmadığını gösterir. Bu olaydan sonra Ruhi Bey, bir gece

“yaralı bir hayvan gibi sürünerek” limonluğa gider ve gaz dökerek orayı ateşe verir (45).

“Kısa Bir Not: Konakta Son Gün Ve...” başlığını taşıyan sonraki bölümde ise Ruhi Bey, üvey annesinin ölümünü “Ve yıllarca sonra kadının ölüsünü / Bir bulantı cenazesi gibi kaldırdılar içimden” şeklinde anlatır (46). Cenazenin ardından konaktaki eşyaları parçalayarak dışarı fırlatır. Konağa uyguladığı şiddetten sanki cinsel bir haz duymaktadır: “Boşaldım boşaldım boşaldım” (47). Sonrasında konağın müdavimleri oldukları anlaşılan kişileri davet eder ve onların da eşyaları yağmalamalarına izin verir. Bir yandan Ruhi Bey’in iç dünyasındaki zedelenmenin ne kadar derin olduğunu gösteren bu bölüm, diğer yandan da “konak” ile temsil edilen değerler sisteminin ve kentsoyluluğun bir eleştirisine dönüşür: “Yalanla avunurlar, yalanla korunurlar / Bilmezler utanmayı hiç bu kokuşmuş kentsoylular” (49). Sonunda Ruhi Bey, davetlileri de dışarı atar ve konağı yakar: “Yaktım konağı da o gece / Bir daha bir daha bir daha yaktım / Yüzlerce, yüzbinlerce yaktım hiç usanmadan” (49). Bölümün sonunda anlatıcının “Bir Ruhi Bey olarak Ruhi Beysiz / Kentin içine kadar sokuldum” şeklindeki sözleri, Ruhi Bey’in hayatını acıya boğan Ruhi Bey’lerden birini öldürdüğünü, benliğinin o parçasından kurtulduğunu göstermektedir. Ancak, henüz tam anlamıyla bir özgürleşme gerçekleşmemiştir. Bunun için ölen “ben”in cenazesini kaldırmak gerekecektir.

Konağı yok edip otellerde kalmaya başlayan Ruhi Bey’i sonraki bölümde bir de “Otel Kâtibi” anlatır. Otel Kâtibi, Ruhi Bey’in oteldeyken pencereye yanaşıp aralıksız bir şekilde sokağa baktığını söyler, “Öyle bakar ki, sokakta bir şeyler olmuş sanırsınız” der (52). Ardından gelen bölümde ise sokakta gerçekten bir şeylerin olduğu görülür. Anlatıcısı Ruhi Bey olan “Bir Olay: Ruhi Bey ve Gülcünün Ölümü” başlığını taşıyan bu bölümde dışarıdaki bir ceset ile Ruhi Bey arasında bazı

koşutluklar kurulur. Ruhi Bey, “her yanı aynalarla çevrili bir meyhanede”dir ve bu aynalarda benliğini oluşturan parçaları görür: “Sırçaları dökülmüş aynalarla / Parça parça görüyordum kendimi” (54). Dışarıda ise yağın altında kıvrılıp kalmış bir gül satıcısının cesedi vardır. Ruhi Bey, “parça parça” olan benliğinin bir parçasını bu ölüyle özdeşleştirmektedir: “İçerde ve kar içindeydim / Bir demet gül içindeydim / Güle gömülüydüm / Kana” (55). Dışarıdaki cesedi morg arabasına kaldırıp götürdüklerinde ise “Günlerdir ilk olarak güldüm, gülümsedim / Yıllardır ilk olarak / Sanki ilk gözyaşının tarihini buldum, üstünü çizdim” (57) diye konuşur. Sanki Gülcü’nün cenazesini değil Ruhi Bey’in 16 yaşında üvey annesinin tacizine uğrayan parçasını kaldırmışlardır.

Ruhi Bey’in anımsamaya yönelik anlatısı bu bölümle birlikte sona erer.

Ahmet Oktay’ın dediği gibi, anımsama iyileştirici bir rol oynamış, bellek kendiliğinden psikanaliz yapmış ve ilk travmayı bulmuştur (“Cansever’in Şiirine...” 178). Ardından “Acaba” başlığıyla araya giren ve aşağıda ele alınacağı gibi şairin kendisi olduğu izlenimi veren bir anlatıcı, “Bütünüyle bir semte benziyor Ruhi Bey / Binlerce, on binlerce kedinin hep birden kımıldandığı” (62) dizeleriyle hem Ruhi Bey’in parçalanmış kendiliğine vurgu yapar, hem de herkesin, Ruhi Bey’de olduğu gibi, ölü parçalarının olabileceğini imler. “Düşlüyor Ölümünü Ruhi Bey” başlığını taşıyan bölümde ise Ruhi Bey’in hasta yatağında kendi ölüsünü beklemesi anlatılır: “Ölüsünü bekliyor Ruhi Bey / Bir yanda Ruhi Bey bir yanda ölü” (64). Bölümün anlatıcısı Ruhi Bey değil, Ruhi Beyler’dir. “Ruhi Beyin ölüsü / Hepsi de ur gibi beni / Sarmıştı ur gibi Ruhi Beyi” (64) dizelerinde olduğu gibi hem birinci hem de üçüncü tekil kişi anlatısına yer verilir. Ardından Ruhi Bey’in ilk defa ölüsünü gördüğü belirtilir: “Ve o gün ilk defa ölüsünü gördü Ruhi Bey / Soğumuş gövdesini gördü / Donuk gözlerini, durmuş kalbini / Gördü neye benzerse bir ölü” (65). Bu dizeler,

Ruhi Bey'in bu kez gerçek anlamıyla öldüğüne dair bir izlenim yaratır. Ancak, sonrasında gelen “Ruhi Bey öldü / Bu ölüm töreninde mutlaka bulunacağım / Bir daha görmek için ölümü” (66) şeklindeki dizeler, bu ölümün de, Ruhi Bey'in benliğinden bir parçayı öldürmesi gibi, imgesel olduğunu düşündürmektedir. Hem Ruhi Bey'in üvey annesi ve babası gibi “dışındaki ölümler” hem de bir alaşım hâlindeki “içindeki ölümler” olmak üzere “sayısız ölümler”den söz edilmekte (66), diğer yandan “Niye ölmemeli öyleyse / Yaşamak mutlu bir devinimse” (64) gibi dizelerle de ölümden yana bir düşüncenin geliştirildiğine ilişkin bir kuşku yaratılmaktadır. Bu bölümle ilgili olarak kesin olan bir şey varsa, o da Ruhi Bey'in mutlu oluşudur. Kitaba adını veren ve şiir boyunca birkaç kez tekrar edilen “Ben Ruhi Bey Nasılım” sorusunun yanıtı, ilk kez “mutlusunuz” olur: “– Ben Ruhi Bey nasılım / – Mutlusunuz Ruhi Bey” (65). Anlatıcı, “Ve benim mutluluğumun altında / Akıp gidecek bütün kötülükler / Ölümün armaları gibi” (66) diyerek Cansever'in uzun şiirlerinde daha önce pek görülmemiş bir biçimde mutlu anlatıcı portresi çizer.

Koro ile Ruhi Bey'in karşılıklı konuşmalarının yer aldığı son bölümde de bu mutluluk söylemi devam eder. Ruhi Bey, burada da “nasıl olan” değil “mutlu olan”dır: “Ben Ruhi Bey, mutlu olan Ruhi Bey” (67). Koro'nun “Neredesiniz Ruhi Bey?” sorusuna Ruhi Bey'in yanıtı ise “Ölümlü gömdüm, geliyorum” şeklindedir:

Hepsini, hepsini gömdüm, geliyorum

Havuzun kırık taşlarını – siz bilmezsiniz –

Limonluğu ve kırmızı konağı – siz bilmezsiniz –

Aynalarda kendini seven Ruhi Beyi – siz bilmezsiniz –

Ve bildiğiniz Ruhi Beyi – ya da pek bilmediğiniz –

Gömdüm ben, geliyorum. (67-68)

Bu sözlerin ardından gelen Koro'nun "İyi biliriz sizi biz, iyi biliriz / Neredesiniz Ruhi Bey" (68) şeklindeki söylemi ise bir cenaze töreninde olduğumuz hissini uyandırır. Böylelikle "Ben Ruhi Bey Nasılım" ifadesi, "Beni nasıl bilirdiniz?" sorusunu da içermiş olur. Koro, "ya sonuç" diye sorar. Ruhi Bey ise "Sonuç hiç gömülür mü, geliyorum" (68) yanıtını verir. Koro'nun "Her insan biraz ölüdür / Biz de biraz ölüyüz" sözüne karşılık ise Ruhi Bey'in kitabın son dizelerini oluşturan sözleri gelir:

Ölüler ki bir gün gömülür
İçimizdeki ölüler, dışımızdaki ölüler
İnsan yaşıyorken özgürdür
İnsan
yaşıyorken
özgürdür. (69)

Diğer bölümlerden farklı bir şekilde kurgulanmış olan son iki bölümdeki Ruhi Bey'in "ölümleri", değişik yorumlara açık gibi görünmektedir. Benliğinin travmatik deneyime maruz kalan kısmını zaten gömmüş olan Ruhi Bey, bu kez gerçek anlamıyla ölüme mi gitmektedir, yoksa içinde taşıdığı diğer ölülerini mi gömmektedir? Ahmet Oktay, yukarıda da yararlandığımız, "Cansever'in Şiirine Çözümleyici Bir Yaklaşım" başlıklı yazısında bu konuyla ilgili olarak şu düşüncüyü dile getirir: "Bütün kitap bir aşma çabasıdır, bir ölü gömme töreni var elbet, ama bu bir *gerileme* değildir, tam tersine: Gömülen yanlış-bilinç'tir. Şudur okura söylenen: Ruhi Bey kendisini bu dünyaya *yabancılaştırın* [...] şeyleri gömmektedir" (186, özgün vurgular). Oktay, kitabın son kısmı ile ilgili olarak ise Ruhi Bey'in yeni bir ölüme gittiği düşüncesindedir: "Nereye gitti dersiniz? Yeni bir acıdan, yeni bir ağrıdan, yeni bir ölümden başka *gidebileceği* yer var mı? Bana kalırsa yok" (186,

özgün vurgu). Cansever'in karakterlerini mutlu kılamadığını düşünen Ahmet Oktay'ın kitabın sonunu bu kadar "karamsar" okumasının nedeni, ölümü kesin bir son gibi düşünmekten kaynaklanıyor olabilir. Oysa, Ruhi Bey, "Sonuç hiç gömülür mü, geliyorum / Ben yalnız ölülerimi gömdüm, geliyorum" (68) demektedir. Ayrıca, "geliyorum" diye seslendiği Koro'daki kişiler, içindeki veya dışındaki ölüler değil, bazı "ölü" yanları olsa da yaşayan kişilerdir: "*Çiçek sergicisi, meyhane garsonu, meyhane patronu, kürk tamircisi Yorgo, Hayrinnisa, genelev kadını, otel kâtibi, cenaze kaldıracısı Adem, akordeoncu kadın, emekli postacı, vb*" (67, özgün vurgu). Burada yalnızca kendisini tanıyanların değil, Gülcü'nün cenazesinde adı geçenlerin de (56) bulunması, ölülerin değil yaşayanların arasına "geldiğini" gösteren başka bir ayrıntıdır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde de ifade edildiği gibi, Cansever şiirinde bireyin kendisi olamaması, ölü olmasıyla eşdeğerdir. Burada "ölü"nü yalnızca sözcüğün ilk anlamıyla düşünülmemesi gerekir. Ölüm, kişinin fiziksel olarak yaşamının son bulmasını değil, onu kendisi olmaktan alıkoyan rollerden veya benliğinin hastalıklı tarafından kurtuluşunu da ifade edebilir. Bu durumda yaşamayı yücelten, olumlu bir anlam kazanır. Koro'nun "Her insan biraz ölüdür" şeklindeki sözünde insanların farklı "ben"lerden ya da "rol"lerden oluştuğuna, bunlardan bir kısmının da kişinin kendisi gibi yaşamasına engel oluşturduğuna dair bir anlam vardır. *Umutsuzlar Parkı*'nın "Çember" şiirinde yer alan "İnsan günün her parçasında yaşamıyor" (*Sonrası Kalır* 150) sözü de bununla ilgilidir ve gündelik yaşam içinde her zaman kendimiz gibi davranamadığımıza işaret eder. Yine *Umutsuzlar Parkı*'nda anlatıcının "bir yığın ölüden gelen kendimi" (53) demesi ya da *Ben Ruhi Bey Nasılım*'da Ruhi Bey'in başlarda kendinden bir "hayalet" olarak söz etmesi de bu yaşamamışlığı ifade eden örneklerdir. *Nerde Antigone* kitabındaki

şiiirlerden birinin başlığı olan “Ölü Öldü” ifadesi de bu yüzden anlamsız değildir ve zaten gerektiği gibi yaşamamış olanın ölümünü imler. *Ben Ruhi Bey Nasılım*’ın son sözleri olan “İnsan yaşıyorken özgürdür” düşüncesi ise insanın ancak kendini var edebildiğinde özgür olacağı tezini öne çıkarır.

Öte yandan, *Ben Ruhi Bey Nasılım*, Cansever’de sık sık karşımıza çıkan Phoenix imgesinin yeniden üretimi noktasında da büyük önem taşımaktadır. Cansever’in *Ben Ruhi Bey Nasılım* adlı kitabına kadar Phoenix’i kül olmaya kadar götüren süreç anlatılmış, bu sürecin “yeniden, yeniden” tekrarlanacağına işaret edilmiş ve küllerinden yeniden doğma süreci belirsiz bırakılarak bunun okuyucuda tamamlanacağı düşüncesi açığa çıkarılmıştır. Bu durum, yeniden doğma olgusuna en çok vurgu yapan *Çağrılmayan Yakup* kitabı için de geçerlidir. “Pesüs” şiirinin anlatıcısı gibi bazı karakterler, yeniden doğsalarda da bu “mutlu” bir doğum olarak değil başka bir küllenmeye giden sürecin başlangıcı olarak çizilmiştir. Elbette Ruhi Bey’in doğumu da yeniden ölümle devam edecektir; ancak bu kitapla birlikte ilk kez yeniden ölüme gitmeden önceki “mutlu süreç” belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır. Cansever’in *Petrol* adlı kitabında yer alan “Phoenix” başlıklı kısa şiirde anlatıcı, “Kim ne derse desin ben bugünü yakıyorum / Yeniden doğmak için çıkardığım yangından” (85) der. Phoenix’in temeli olan “yangın”, *Ben Ruhi Bey Nasılım* kitabının da temel ögesidir. Kitabın Phoenix ile ilgisi bu açıdan da belirgindir. Öte yandan, küllerinden doğma imgesinin yanı sıra, aşağıda ele alınacağı gibi, “başlangıçlar sona kalsa” ya da “budanmış ağaç” imgelerini de aynı dizgede düşünmek gerekir.

“Ölüm” ile “yaşam”ın iç içeliği ya da ölüm ve yaşam imgelerinin birlikte ele alınması, antik dönem tragediyalarından beri önemini koruyan, birçok yapıtın temel çelişkisi olarak karşımıza çıkan bir olgudur. Bu konuda *Hamlet*’in “mezarlık”

sahnesi ise tam anlamıyla bir “klasik”tir. Bu sahnede Birinci Mezarıcı, diğer mezarıcıya “Duvarcıdan, dülgerden, kalafatçıdan daha iyi yapı kuran adam kimdir?” diye sorar (145). Yanıt, mezarıcıdır. Çünkü “Onun yaptığı evler kıyamete kadar yerli yerinde durur” (146). Mezarıcı, ayrıca Âdem’in de toprak bellediğini, bu yüzden de mezar kazmanın “Âdem Baba”nın işini sürdürmek olduğunu savunur. Burada yaşamın başlangıcını simgeleyen “Âdem” ile sonunu temsil eden “mezar” yan yana getirilerek ironik bir yaklaşım öne çıkarılmaktadır. Ruhi Bey’in ölümünün aynı zamanda onun kendisini var etmesi anlamına gelmesi ya da *Tragedyalar*’daki karakterlerin hem “ceninler gibi” hem de “ağır bir tabutu kaldırıyorlar gibi” (217) olmaları da benzer bir ironik anlam taşır. Ruhi Bey’in “Cenaze Kaldırıcısı”nın adının ilk insanın adı olan Adem olması da bir tesadüf olmasa gerektir.

Edip Cansever’in, *Ben Ruhi Bey Nasılım*’ın yayımlanmasından 6 yıl sonra, 1982’de yayımlanan bir söyleşide dile getirdiği düşünceler bu konuya önemli ölçüde ışık tutmaktadır. Adnan Benk, Nuran Kutlu ve Tahsin Yücel’in birlikte yaptıkları, çalışmanın önceki kısımlarında da yararlandığımız, “Edip Cansever’le Yaşamı Besleyen Ölüm Üstüne” başlıklı bu söyleşide ele alınan konulardan biri de, Cansever’in *İlkyaz Şikayetçileri* (1984) kitabında yer alan “Sona Kalsa” başlıklı şiiridir. Adnan Benk, bu şiirde geçen “Gölgesi bir kuş ölüsü / Karşıda yeni budanmış ağacın” (303) ve “Ölüm / Sen en güzelsin bu saatlerde / Büyütmüş yetiştirmişsin beni / Söyler miyim hiç sana hayran olmasam” (304) şeklindeki dizeleri “Budanmış ağaç yaşamsa, ölüm yaşamı besliyor demektir. Ölüm ve yaşam üstüne edilen sözler arasında bu bana değişik gibi geldi. Ölümle yaşamın iç içe girmesi değil de, ölümün yaşamı beslemesi” (104) sözleriyle yorumlar. Edip Cansever ise ölümün yaşamı beslemesi düşüncesini yaşama karşı bir saygı olarak gördüğünü belirtir ve “Ölümü anlayış biçimim benim doğmamış olmamın özdeşidir. Önce bir doğmamış olmak

vardır, sonra da ölüm. Ölüm de bir çeşit doğmamış olmaktır. Ama doğduğuma göre ölüm zaten var. Ölüm dirimi beslemiş oluyor” der (105). Nuran Kutlu’nun “ölümü biraz değiştiriyorsunuz. Bunun acaba bir açıklaması olabilir mi” sorusuna ise “Ölüm yalnızca anladığımız anlamda kullanılsa, şiirlerde belki de ölümün üstüne bu kadar düşmek doğru olmaz[dı]” diyerek Rilke’nin “insan ölümünü içinde taşır” şeklindeki sözünü örnek verir (110). Genellikle şiirleriyle ilgili açıklamalar yapmaktan kaçınan Cansever, bu konuda da tatmin edici yanıtlar vermese de Rilke’nin adını anması önemlidir. Çünkü, Cansever’in birçok şiirindeki “ölümü anlayış biçimi”nin kaynağı Rilke’dir. Bunun en açık örneği, Rilke’nin *Malte Laurids Brigge’nin Notları* adlı kitabında görülebilir. Kitabın en dikkati çeken özelliklerinden biri, daha ilk cümlesiyle, “yaşam” ve “ölüm” imgelerini tersine çevirmesidir: “Demek buraya yaşanacak yer diye geliyorlar; burası ölünecek yer desem, daha doğru” (3). Kitabın anlatıcısı Malte Laurids Brigge, kaldığı oteli anlatırken de “ölüm”den yararlanır: “Bu mükemmel hôtél çok eskidir, ta kiral Chlodwig zamanında burada birkaç yatakta ölünecekti. Şimdi 559 yatakta ölüyor” (8). Cansever’in söyleşide sözünü ettiği düşünce de kitapta şu şekilde yer alır: “Evvelden insan biliyordu (yahut belki de hissediyordu) ki, meyvanın, çekirdeğini taşıması gibi, ölümü kendi içinde taşımaktadır” (9). İnsanın ölümünü kendi içinde taşıdığı düşüncesi, Cansever’in neredeyse bütün kitaplarında karşımıza çıkar. *Çağrılmayan Yakup*’ta intihar eden Kontrbas Öğretmeni Rıza’nın “Ölümüm yeni bir şey olmadı, vardı” (262) demesi, bunun en açık örneklerinden biridir.

Öte yandan, *Malte Laurids Brigge’nin Notları*, yalnızca Edip Cansever’i değil 1950’li yılların yenilikçi öykü yazarlarını da derinden etkilemiş bir yapıttır. Örneğin Demir Özlü, “Kalın, Ciltli Defterler” başlıklı yazısında Rilke’nin söz konusu kitabındaki düşüncelerini özetleyerek ona olan hayranlığını dile getirir ve

neredeysse onu bir Tanrı yerine koyar: “Yalnızın yalnızı sen. Bizi esirge. Bilmeden çırpın[dığı]mız bu doğanın içinde yaşamak için bize sabır ver. Bize güven ver ki kendimize inanalım” (224).

B. Bir Cenazenin Yeniden Doğuş Korosundakiler

Ben Ruhi Bey Nasılım'da Ruhi Bey, Çiçek Sergicisi, Meyhane Garsonu, Patron, Kürk Tamircisi Yorgo, Genelev Kadını, Otel Kâtibi, Cenaze Kaldıracısı Âdem ve şairin kendisi olmak üzere 9 anlatıcının bulunduğu söylenebilir. Ahmet Oktay, şiirde yer alan bu karakterlerin hepsinin de “Sokağa çıkmadan önce durmadan giysi değiştiren Ruhi Bey” olduğunu savunur (182). Karakterlerin çoğunda “ölü” bir yan olduğu düşünülürse bu düşüncede haklılık payı vardır. Ancak, kitaptaki rolleri yalnızca Ruhi Bey'i açıklamak ya da onun benzer yönlerini başka bir ağızdan anlatmak değildir. Birçoğu, öncelikle Ruhi Bey'i değil, kendilerini anlatırlar; dolayısıyla kendileri olarak da vardırırlar.

Ruhi Bey'den sonraki anlatıcılardan ilki olan Çiçek Sergicisi, “çok yaşlı” bir adamdır. Yaşlılarda sık sık rastlandığı gibi yıllara gönderme yaparak konuşur. İlk sözü “Bin dokuz yüz on iki miydi, bin dokuz yüz elli iki miydi” (24) şeklindedir. Aradaki zaman diliminin büyüklüğüne bakılırsa, epeyce unutkan bir adamdır. Ruhi Bey'in babasını da tanıyan Sergici, oğlunun yanında kaldığından, oğlunun kendisini anlamadığından ve bir mezar satın aldığından söz eder. Bu yönüyle tipik bir yaşlı sayılabilir. Ancak, çiçeklere ve özellikle karanfile yüklediği anlamlar, onu farklı kılar. “Ruhi Bey de çiçek alırdı / Nedense benden alırdı. Çünkü ben çiçekleri çok biçimli tutarım” der (24). Çiçekleri bir heykeltıraş gibi yeniden yarattığını söyler: “Sanki ben onları hep yeniden yaratırım, yontarım” (25). Çiçek Sergicisi'nde, diğer karakterlerin çoğunda karşılaştığımız, normal olmayan cinsel davranışlar görülmez.

Onun “ölü yanı”, 1943’te karanfile benzettiği birinin ölümüdür: “Boynu değil, bir karanfilin sapıydı, yana düştü / Düşünce öldü / Bir ölümlük sindi ellerime / Bir ölümlük bana sindi” (25).

İkinci anlatıcı Meyhane Garsonu’dur. Kimselerin ilgilenmediği, “sayılmayan bir adam”dır (28). Dar bir sokaktan geçerken karşıdan karşıya asılmış çamaşırları görünce “Hoşlandım” der (29). İşyerine gelip anahtarı kilide soktuğunda da hoşlanır: “Anahtarı kilide soktum, bundan da hoşlandım / Çevirdim bir iki kez, kapı titredi / Ben de titredim / Dükkânı açtım” (29). Karşiki evlerde gördüğü birinden sonra ise “Önce helaya girdim, bir süre helada kaldım / Terledim, adını bilmediğim bir kokuyla koktum” şeklinde konuşur (30). Gördüğü kişi, balkonda ağlayan kız çocuğu mudur, yoksa başka biri midir, tam anlaşılmaz. Eğer öyleyse son derece “hasta”, “ölü” biridir. Ruhi Bey’e ilişkin olarak yalnızca “Evet, gelirdi / Ruhi Bey mi dediniz, evet, gelirdi” ifadesini kullanır (30).

Meyhane Garsonu’nun ardından “Patron Masaya Gelir”. Kadınlara düşkün biridir. “Kadın dendi mi sanki ben / Vişneli bir dondurmayı durmaksızın yalarım” diye konuşur (31). Diğer bir özelliği de herkesi, onlarla bir olacak kadar, iyi tanıdığını düşünmesidir: “Herkesle bir olurum / Kişiliksiz kalırım” (31). Ruhi Bey hakkında en çok konuşan karakter olan Patron, kendisine dair başka bir bilgi vermez. Ardından söz alan Kürk Tamircisi Yorgo da kendisi hakkında çok konuşmaz. Dükkânı loş bir yerdir ve “Loş olsun, ben severim, böylesi daha güzeldir” der (34). Kürk kaplayıp diktikleri dükkânda karısı ve yanlarında büyümüş olan Anjel ile “hemen hemen hiç konuşmadan” birlikte çalışırlar. Burada Ruhi Bey’in dükkânın önünde dikilip durmasına neden olan Anjel’in ilginç bir karakter olduğu dikkati çeker. Açık saçık giyinen Anjel, masada değil yerde oturarak, kürkleri bacaklarının arasına sıkıştırarak çalışır. Yorgo’nun uyarılarına aldırmaz. “Kızarsa donunu filan

gösterir” (35). Göstermekten hoşlanan biridir. Yeni evlidir ama “kocas1 burada yoktur”. Anjel, bir anlatıcı olarak yer almaz, ancak Yorgo’nun anlatısının içinde Anjel’in kısa sözlerine de yer verilir: “Anjel, derim, bak kızım Anjel / – Söylerim, dinlemez – / Yeni evlisin, kocan ne der / – Hiçbir şey demez!” (35). Yorgo’dan sonra beşinci anlatıcı olarak “Bir Genelev Kadını” sahneye gelir. Genelev Kadını, yalnızca Ruhi Bey’i ve onunla yaşadığı “Vuran, ezen, öldüren bir” (41) cinsel ilişkiyi anlatır. Ruhi Bey’in bu “şiddetli” ilişkisine rağmen, ona hayranlık besleyen ifadeleriyle dikkati çeker. “Gün ışığı gibiydi”, “bir İsa tasviri gibi uçumluydu, güzeldi” (40) gibi benzetmeler kullanır. Ruhi Bey’in kendisine acı vermesinden hoşlanmıştı ve bunu o gittikten sonra düşlerinde de sürdürür: “Bir daha gelmedi, hayır, bir daha hiç gelmedi / Ama onunla ben / Ne zaman istedimse o zaman yattım” (41).

Başka bir anlatıcı, Otel Kâtibî’dir. “Papazlardan, homoseksüellerden”, “Kız kurularından ve saldırgan dullardan” ve kendinden öğrenen bir adamdır (50). “Eskiyim, renksizim, kimsesizim” der (50). Tüm hayatı otel olmuştur. Kendisinden çok oteli ve genel olarak otel kâtiplerini anlatır. Sorgulayan bir anlatımı vardır. “Anlamadığım şu / Ben neden bir otel kâtibiyim” (50) diye başladığı sorularına “gün nedir”, “terlik nedir”, “insan nedir” şeklinde devam eder. “Sorarım – ki otel kâtipleri sorar –” sözünü tekrarlar (51).

Kitabın Ruhi Bey’den söz etmeyen tek anlatıcısı olan “Cenaze Kaldırıcısı Adem” ise, Ruhi Bey’i hiç tanımayan, ancak Gülcü’nün cesedini götürürlerken adı geçen biridir. “Bir ölü nedir ki bir ölüm nedir / Acıyla kirlenmektir, acıya sevinmektir” (58) gibi ifadeleriyle, söylem biçimi olarak Otel Kâtibî’ne benzer. O da yaşamındaki bazı durumları sorgular ve genelleştirir. “Ne de olsa herkes biraz ölüdür” der (61). “Her zaman bir ölü vardır” omuzlarında, ölüler içindedir ve kendini “Ölülere takılmış bir uçurtma gibiyim” şeklinde tanımlar (59). Çıplak ölüleri görünce

huylandığını ifade eder: “Yeni ölmüş genç kızlar yeni doğmuş çocuklara benzerler / Görünce huylanırım” (59). Şu dizelerden ise, bir gün arkadaşlarıyla birlikte ölümlerle cinsel ilişkiye girdikleri anlaşılır: “Ölüleri gördük, ölümler koltuktaydılar / Ölüleri gördük ölümler yatakta / Ölümler giyinik, ölümler çıplak / İşte biz dört kişi buna alıştık” (58). Adem’in anlatısındaki son sözleri de onun bir “ölüsevici” olduğunu gösterir: “Ya karımla ya da / Bir başka ölüyle yatacağım” (61). Cinsel açıdan “ölü” bir yanı olan Adem, başka açılardan ise dürüst, hak yemeyen biridir. Bir keresinde bir ölümlün arka cebinde fazla miktarda döviz bulmuş, götürüp iade etmiştir. Başka bir keresinde ise yaşlı bir Ermeni kadının üzerinde altın dolu torbalar bulmuş, onu da geri vermiştir. Bir defasında da herkesin ölü sandığı bir adamın hâlen yaşıyor olduğunu son anda fark etmiş ve adamın hayatını kurtarmıştır. Kendini iyi bir adam olarak görür: “[İ]yi adamımdır / Benden kötülük gelmez” (60).

Buraya kadar ele aldığımız karakterlerin anlatıcı oldukları, kitabın bölümlerine verilen başlıklardan açık bir şekilde anlaşılacaktır. “Cenaze Kaldırıcısı Adem” ve “Düşlüyor Ölümünü Ruhi Bey” başlıklı bölümlerin arasında yer alan “Acaba” başlığını taşıyan bölüm ise, kitabın anlatıcısı açık bir şekilde belirtilmeyen tek bölümdür. Ancak, kimi ipuçlarından yola çıkıldığında bu anlatıcının şairin kendisi olduğu kanısına varılabilir. Bu ipuçlarından birincisi, bölümün ilk sözcüğü olan ve birkaç kez tekrar edilen “Dönelim” (62) ifadesidir ve Ruhi Bey’in anımsamaya dayalı anlatısını şimdiki zamana döndüren bir anlam da taşımaktadır. İkincisi, “Üstelik son bölümde, perdenin kapanmasına / Azıcık vakit kalmış” (63) şeklindeki dizelerdir ve Ruhi Bey’in hayatının sonuna yaklaştığını ifade etmenin yanı sıra şairin de sonuna gelindiğine işaret etmektedir. Üçüncüsü ise, anlatıcının Ruhi Bey’i tanımlarken “Eh belki de bir satır fazlalığı ya da bir satır eksikliği / Belki de genç bir şairden ödünç alınan” (63) ifadelerini kullanmasıdır. “Düşlüyor Ölümünü

Ruhi Bey” başlığını taşıyan sonraki bölümde gerçekten de genç bir şairden birkaç dize ödünç alınmıştır. Bu genç şair, *Umutsuzlar Parkı* yıllarındaki Edip Cansever’dir. Dizeler ise “Ben ki bir ölüyü beklemekle geçirdim geceyi / Bir ölüyü ve ölünün bütün inceliklerini” (64) ve “Bilmem böylece kaçta çıktı beklediğim ölüler” (65) şeklindedir ve *Umutsuzlar Parkı*’nın sekizinci bölümünde de (61, 62) kullanılmıştır.

Ben Ruhi Bey Nasılım, Ahmet Oktay gibi bazı yazarlar tarafından çoğunlukla *Tragedyalar*’la ilişkilendirilse ya da onun bir devamı gibi görülse de, kitabın asıl kökleri *Umutsuzlar Parkı*’ndadır. Bu, yalnızca yukarıdaki alıntıyla sınırlı değildir. Örneğin, *Umutsuzlar Parkı*’nda yer alan “Çember” şiirinin Cansever’in sonradan kitabından çıkardığı 7. bölümünde anlatıcı, “Ve Siirtli iki göz dünyaya alışmak için yoruluyor” der; “Bu yüzden çizmeleri akıl almayacak kadar boyalı / Bu yüzden elinde her gün bir tüfek / Bir kırbaç” (*Sonrası Kalır* 151). Aynı şiirde anlatıcı sarışın bir çocuktan söz eder ve “Yoksa ben sarışın mıyım” diye sorar (151). “Umutsuzlar Parkı” şiirinin bir bölümünde de “Beni ne sandınız! – evde mi? – hayır! limonlukta / Ve hemen kalktınız, bir yangın yeri yidi orası / Ya da aklınız olacak sizi bir yangın yerine bağladı” dizeleri yer alır (71). Yine aynı şiirde “Öyle ya, ha dibinde ölmek gümüş şamdanların / Ha bir cellat elinde, gözleriniz kapalı” (70) şeklinde “gümüş şamdan”dan, “Yanmış bir cep saatini aklımda tutmuştum yıllarca” (73) dizesiyle “cep saati”nden ve “Bilmem ki, bilmiyorum da, belki de benim annem yok / Belki de öyle beyaz ki, alışmış görünmezliğe” (56) dizeleriyle de “olmayan bir anne”den söz edilir. Tüm bunlar, *Umutsuzlar Parkı*’nın zengin tematik yapısında yalnızca bir ayrıntı gibi görünse de *Ben Ruhi Bey Nasılım* kitabındaki “öykü”nün temelini oluşturan öğelerdir. İki kitap arasındaki bu ortaklık, her ikisinde de kullanılan bu motiflerin otobiyografik öğeler olmasından kaynaklanıyor olabilir. Edip Cansever,

bir kısmını kendisinden başka biriymiş gibi söz ederek yazdığı “Yaşam Öyküsü”nde bununla ilgili olarak şu bilgilere yer vermiştir:

Karşıda uzun mu uzun, yüksek mi yüksek bir duvar. Büyük büyük ağaçları ve kuleleri olan bir köşkü sınırlıyor. Giz dolu bir yer. İçinde kimler oturur? Nereden bilsin Edip? *Ben Ruhi Bey Nasılım* kitabında, Ruhi Bey’in yaktığı konak bu mu? diye soruyorum. Yüzüme bakıyor. Baktıkça da Edipler’in sayısı çoğalıyor. En sonuncu Edip söze karışıyor: “Evet, bu köşk” diye yanıtlıyor hemen, sevmediği bir çocukluk ve ilk gençlik dönemini anımsayaraktan. (25)

Cansever, “Yaşamımda ‘İlk’ler” başlıklı yazısında da *Ben Ruhi Bey Nasılım*’ın yazılma sürecine ilişkin olarak bazı açıklamalar yapar: “*Ben Ruhi Bey Nasılım* adlı kitabımı, bugünden çocukluğuma doğru uzanan bir çizgiyi bölüm bölüm yazarak sürdürmeyi düşünmüştüm. Baştan dört bölümünü de bu amaçla yazmıştım. Kitap hem yavaş yürüyordu, hem de bir yerde tıkanıp kalacak gibiydi” (36, özgün vurgu). Bu yüzden bir süre sonra yazmayı bıraktığımı belirten Cansever, bir gün Krepen Pasajı’nda otururken gördüğü birinden esinlenerek Ruhi Bey’i yazmaya yeniden başladığını ifade eder. Gördüğü kişi, “sakalları uzamış, saçları dökük ve yağlı, askılı pantolonunu karnının üstüne kadar çekmiş, omzunda birkaç kemerle dolaşan ve kimselerle konuşmayan bir adam”dır (37). Cansever’in tam karşısındaki masaya oturan bu adam, henüz yazılmamış olan Ruhi Bey’dir:

Dikkatle izlemeye başladım. Kendi kendiyile konuşur gibi dudaklarını hafiften kıpırdatıyordu. Bir kadeh içki verdiler, içti. Birdenbire Ruhi Bey’i, daha yazılmamış olan Ruhi Bey’i bulduğumu anladım. Çocukluğumdan, gençliğimden ve ‘şimdi’lerden sıyrılarak onun

dünyasıyla özdeşleştim. Eve döndüm, ilk notlarımı yazdım. Kitap o
günkü rastlantıdan sonra hızla gelişti. (37)

Görüldüğü gibi, omzundaki kemerlerin kırbacı anımsatmasından başka kitaptaki Ruhi Bey'e hiç benzemeyen bu adam, Edip Cansever'in bir dramatik monolog başarıyı yaratmasına yol açmıştır. Otobiyografik öğelerin kullanılması ve kitaptaki bir bölümün anlatıcısının şairin kendisi olması, *Ben Ruhi Bey Nasılım*'ın başarılı bir dramatik monolog sayılmasının önünde bir engel değildir. Çünkü önemli olan, birinci sesin değil, farklı söylem biçimleri ve öyküleriyle üçüncü sesin varlığıdır.

Ben Ruhi Bey Nasılım kitabını farklı kılan özelliklerden biri de, kişinin kendisi olmasını önleyen nedenlerin değişmesidir. Cansever'in daha önceki kitaplarında karakterlerin kendilerini gerçekleştirmelerinin önündeki en önemli engel, toplumsal rollerdir. Bu kitapta ise karakterin varolamaması, ilk kez toplumsal rollerden değil, kişinin kendi geçmişinden kaynaklanır.

ALTINCI BÖLÜM

“SEVİŞMENİN GÖLGESİ”NDE *BEZİK OYNAYAN KADINLAR*

Edip Cansever’in son kitaplarından biri olan *Bezik Oynayan Kadınlar* (1982), her biri ayrı bir monolog olan dört anlatıdan oluşur: “Manastırlı Hilmi Beye [...] Mektup[lar]”, “Cemal’in İç Konuşmaları”, “Seniha’nın Günlüğünden” ve “Ester’in Söyledikleri”. Dört farklı anlatıcıya sahip olan kitabın en dikkat çeken özelliklerinden biri, aynı evde yaşayan karakterleri konu almasına rağmen, hiçbir karşılıklı konuşmaya yer vermemesidir. Bunun yerine, kişiler, birbirlerine ve kendilerine yönelik düşüncelerini, iç konuşma, günlük ve mektup gibi diyalogu gerektirmeyen biçimlerle iletirler. Bu biçimlerin tercih edilmesi, kitabın ana temalarından biri olan iletişimsizliğin etkili bir şekilde yansıtılmasını sağlamak ve yalnızlık vurgusunu güçlendirmektedir. Kitabın öne çıkan diğer bir özelliği de, Cansever’in daha önceki dramatik monologlarında görülen şairin ya da üst anlatıcının sesine farklı bir şairin sesini de eklemesidir. Ester’in anlatıcı olduğu son bölüm, söylem biçimi olarak kitabın diğer bölümlerinden son derece farklıdır ve kısa şiirler şeklinde düzenlenmiştir. Böylelikle Edip Cansever, Güven Turan’ın bir yazısında belirttiği gibi, “maskenin maskesi”ni yaratmıştır (Turan, “Yüzler ve...” 228).

A. Anlarına Gömülmüş Karakterler

Ana tema olarak iletişimsizliğin ve sevgisizliğin işlendiği *Bezik Oynayan Kadınlar*, Cansever'in *Tragedyalar* ve *Ben Ruhi Bey Nasılım* adlı kitaplarından sonra aile içi ilişkileri yeniden ele aldığı bir yapıttır. Şiirin anlatıcıları olan Cemile, Cemal, Seniha ve Ester, aynı zamanda şiirin dört temel karakteridir. Cemile, Cemal'in annesi, Seniha'nın ise kardeşidir. Aynı evde yaşayan bu kişilerden aileye dâhil olmayan tek kişi Ester'dir ve bazen "yahudi matmazel" olarak anılır (198). Şiirde kişilerin toplumsal yaşamlarına ilişkin herhangi bir bilgi verilmez. Genellikle vakitlerini evlerinde bezik oynayarak, rakı içerek geçirirler. Cemile, oğlu Cemal ile birlikte zaman zaman parklara çıkar. Seniha ile Ester ise sık sık Muhassen'e giderler. Muhassen, bir randevu evinin sahibidir. Dolayısıyla sevgisizliğin, iletişimsizliğin ve mutsuzluğun egemen olduğu şiirde cinsellik de böyle bir ortamda yaşanır.

Kitabın ilk bölümünü oluşturan "Manastırlı Hilmi Beye [...] Mektup[lar]"ın anlatıcısı Cemile'dir. Cemile, odasına kapanıp Hilmi Bey'e mektuplar yazmakta, bu mektupları kimseyle paylaşmamaktadır. "Kimdir bu Hilmi Bey" (249)? Cemile, dördüncü mektubunda "Arada mektup yazıyorum sana / Ah, olmayan sana. Hiç olmadın ki" (219) der. Seniha ise günlüğünün ikinci bölümünde Cemile'den söz ederken "Odasına kapanıyor / Yazıyor yazıyor yazıyor / Kitliyor çekmecesine yazdıklarını" (224) diyerek bu mektupların kimseye gönderilmediğine işaret eder. Ester ise, "Kimdir bu Hilmi Bey ki yoktur / [...] Öyleyse yığınla mektup / Ne durur bir çekmecedeyim" (249) dizeleriyle Hilmi Bey'in gerçekte varolmadığını ifade eder. Bu verilerden, Ahmet Oktay'ın *Bezik Oynayan Kadınlar* ile ilgili bir yazısında belirttiği gibi, Hilmi Bey'in Cemile'nin uydurduğu biri olduğu sonucu çıkarılabilir ("Yabancılaşmış Bireyin..." 179). Ancak, Cemile'nin Hilmi Bey'e ilişkin anıları ve ölümü imleyen ifadeleri dikkate alındığında onun "uydurulmuş" biri olduğundan

kuşku duyulmaktadır. Çünkü Cemile, o gün yaşadığı olaylardan ya da kendisinin o anki durumundan çok, anılarından söz eder:

Günler – seni anımsadığım zaman –

Birden Kurtuluş’tan Taksim’e giden bir tramvay görüntüsü

Mavi bir elektrik çakımı tellerde

Sanki kar yağıyor da sürekli, Tepebaşı’ndayız

Karlar gıcırıyor ayaklarının altında

Besbelli Gümüşsuyu’ndayız, Rus lokantasındayız. (194)

Cemile’nin Hilmi Bey’i “hatırladığına” ilişkin pek çok örnek gösterilebilir.

Bunlardan birinde onun neden “olmadığı” da sezdirilmektedir: “Ödünç alıyorum seni bazen / Çoğu kez geceleri / Niye almayayım – kaç güz geçti – / Islak kaputun gibi kokardı güzler” (202). Buradaki “ıslak kaput”, büyük olasılıkla “ölüm”e işaret etmektedir. Dolayısıyla Hilmi Bey’in öldüğü, belki de onun Cemile’nin eski kocası olduğu söylenebilir. “ ‘Nerdesin akşam oldu’ / Biraz anımsıyorum / Sen bahçe kapısından girerken” (203) dizeleriyle sanki kocasını karşılayan bir kadın anlatılmaktadır. Cemile’nin anılarında sık sık ölümü çağrıştıran nesnelere bulunması, Hilmi Bey’in öldüğü yorumunu güçlendirmektedir: “Eski bir lokantadayız Hilmi Bey / Beyoğlu’nda, arka sokaklarda / Karşıdaki vitrinde / Yeni cilalanmış bir tabut” (218). Yine de bu ifadeler, bütünüyle Cemile’nin mektuplarında yer aldığı için öznel ve Hilmi Bey’in kim olduğuna ilişkin kesin bir sonuca varmayı sağlamaz. Geçmişine gömülü bir şekilde yaşadığı anlaşılan Cemile, her ne kadar üçüncü mektubunda “Seni sevdiğimi unutmuşum Hilmi Bey / Seni de unutmak istiyorum artık / Unutmak! Ama nasıl” (202) dizeleriyle Hilmi Bey’i unutmaya isteğini dile getirirse de, belki de bütün bu anıları uydurmuştur. Herhangi biriyle ilişkisi olduğunu gösteren bir geçmiş uydurmak, kimseyle gerçek bir iletişime geçemeyen

Cemile'nin "yaşamamız"lığına uygun düşer. Ancak, yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, şiirde bunun net olarak ortaya çıkmasını sağlayan bir veri yoktur. Cemile'nin dikkat çekici özelliklerinden biri de, çizgisel bir zaman algısına sahip olmamasıdır. "Saatin ölçebileceği herhangi bir zaman parçası yok" (193) diye düşünerek, evin saatini satar. Takvimlerin gösterdiği tarihe de inanmaz. "Bugün pazartesi mi? kapının, pencerenin durumu / Salıyı gösteriyor" der (193).

İlk mektupta "Gittiği yeri bilmeyen böcekler gibi" (193) olduğunu söyleyen Cemile, yaşamı da "bir oyuk" benzetir. Kendini bir kadın olarak değil, bir "oyuk" olarak tanımlar: "Hiçbir yere taşmıyorum, kendime sızıyorum yalnız / Ben dediğim koskocaman bir oyuk / Koltuğun üstünde, aynadaki yansıda / Bir oyuk! Sofada, mutfakta, yatağında" (193). Bu dizeler, Cemile'nin öncelikle yaşama ve çevresine karşı etkili biri olmadığını ve içine kapandığını göstermektedir. Bir boşluğun yarattığı etki ne ise Cemile'nin değeri de o kadardır. Diğer yandan, "oyuk" cinsel çağrışımlarını da beraberinde getirir ve Cemile'nin kendisini bir "oyuk" gibi görmesine neden olacak bir durumda olduğunu ifade eder. Bu durum, birinci mektubun sonunda ortaya çıkar:

Üstümden biri kalkmıştı – yok canım –

Öyle değil, bir gölgeydi hepsi hepsi

Yer değiştiren gezgin bir gölge

Bahçedeki ceviz ağacından

İçeri sürüklenen (196)

Buradaki gölge, hem yalnızlığın hem de sevgisiz bir cinselliğin ifadesi olabilir. Cemile'nin üçüncü mektupta zaman zaman evlerine gelen Muhassen'i anlatırken de gölgeden söz etmesi, bu imgenin daha çok cinsellikle ilgili olduğunu düşündürmektedir:

Az sonra Muhassen geldi – tanımazsın –
Kurtuluş'ta, aynı caddede oturuyoruz
Sevişmenin gölgesi gibidir yalnızken
Düşünmenin dişisi
Evini işletiyor – bana ne bundan – (204)

Cemile, ikinci mektubunda “Melekler dişi midir Hilmi Bey” diye sorar. Hemen ardından onlar dişiye, “Öyleyse [ben] neyim / Elimde bir yapma çiçekle” der (198). Üçüncü mektubunda ise “Erkeğe benzer yalnız bir dişi” olduğunu söyler (203). Cemile'nin cinsel tercihlerine dair açık bir ipucu yoktur şiirde. Ancak, oğlu Cemal'in ve kardeşi Seniha'nın ifadelerinden Ester ile Cemile arasında eşcinsel bir ilişki yoksa da bir ilgi olduğu netlik kazanır. Kokulara cinsel bir anlam yüklediği anlaşılan Cemal, ilk “iç konuşma”sında “Ama annem Ester'in / Ester'se annemin kokusunu biliyordur” (208) der. Üçüncü konuşmasında ise Ester'in annesine baktığını söyler: “Ester parmaklarını geçirmiş kalbine / [...] / Sürekli anneme bakıyor” (214). Ester'in Cemile'ye ilgiyle bakışı, Seniha'nın günlüğünde de dile getirilmektedir:

Ester'se bir ucunda salonun
Bakıyor bakıyor bakıyor bize
Cemile'ye
O kadar bakıyor ki
Sanki yazdıklarını okuyor (225)

Bu örnekler, Ester'in Cemile'ye olan ilgisini açığa vurmaktadır. Ancak, şiirde eşcinsel bir ilişkinin olduğunu gösteren açık bir ipucu bulunmaz. Ahmet Oktay, yukarıda sözünü ettiğimiz çalışmasında, bizim de ele aldığımız verilerden yola çıkarak Cemile'nin Ester ile eşcinsel bir ilişki içinde olduğunu savunur (181). Oysa,

Cemile'nin söylemlerinde herhangi bir şekilde bir "ilişki" değil, bir iletişimsizlik ve yaşamasızlık öne çıkmaktadır. Üçüncü mektupta yer alan "Kaçarak yaklaşıyorum her görünmeye / Uzaktan uzağa göz gözeyim / Uzaktan uzağa öpüşüyorum / Uzaklarda biriyle sevişiyorum" (203) dizelerinde ve dördüncü mektupta geçen "Hiç kimsenin ağzını dayayıp da / Suyunu içmediği bir çeşme gibi durdum" (217) şeklindeki sözlerde bu tür durumların ifadesini buluruz. Cemile bir "sevişme" yaşıyorsa, bu büyük olasılıkla "gölge" imgesinden de anlaşıldığı gibi, sevgisiz bir cinsellikten ibarettir. Cemal'in iç konuşmalarında da belirtildiği gibi, evin kapısı sık sık çalmakta, odasına kapanmış olan Cemal, içerideki ut seslerini duymaktadır. Ayrıca, Cemal, Mühibbe adında birinden "Parası bitince gelir bize / Bir iki gün kalır gider / Sabahtan akşama ut sesleri / Rakı sofraları" (210-11) şeklinde söz eder. Bunlar, toplumsal yaşamlarına ilişkin hiçbir bilgi verilmeyen karakterlerin geçim kaynaklarının evde olduğunu, para karşılığı yaşanan cinselliğin yalnızca Muhassen'in eviyle sınırlı olmadığını göstermektedir.

Şiirin ikinci anlatıcısı olan Cemal'e ilişkin ilk bilgiler, annesinin mektuplarında verilmektedir. Cemile, sık sık Cemal'in kendisini odasına kapadığını, oradan çıkmadığını ifade eder. Cemile, oğlu için "Evet, hiç çocuk olmadı Cemal / Olmayacak da" (204) ifadesini kullanır. Bu sözünden Cemal'in çocukluğunu yeterince yaşamadığı anlaşılmaktadır. Bunu kendisi de iç konuşmalarında "Yaşlı bir çocuğum ben, çocukların en yaşlısı" (206) şeklinde ifade eder. Bu yüzden belki Cemal'in iç konuşmaları, söylem olarak bir çocuğun bilinç düzeyini yansıtmaz. Bir yetişkin gibi bazen acılardan bazen de sevişmelerden söz eder: "Gelinciklerle tuzlu suyun sevişmesi miydi / Ne dedin" (211). Hangi yaşta ya da çocukluğunun hangi döneminde olduğuna ilişkin bir ipucu verilmemiştir. Annesiyle gittiği çarşıda

“kırmızı bir balıkla” (198) oynaması gibi örnekler dikkate alınırsa ergenlik öncesinde olduğu söylenebilir.

Cemal’in en dikkat çekici özelliği, annesinde de varolan yaşamasızlık durumudur. Dolu dolu yaşamaya olan özlemini ya da çocukluğunu yaşamamış olmaktan kaynaklanan doyumsuzluğunu “Suyu musluktan içiyorum sık sık / Kimseye göstermeden / Böylece / Hiç mi hiç bitmiyor içmem” gibi sözlerle ifade eder (207). O da çocuk olmasına rağmen annesi gibi anılarına takılıp kalmıştır. Geçmişinden söz ederken “Ben herkesin oğluydum o zamanlar / Kalabalıktık” (207) der. Ancak, buradaki gibi birkaç örnek dışında geçmişe ilişkin düşünceleri de olumlu değildir. Babaannesini anımsar ama onun Cemal’e duyduğu sevgiden değil ölümünden söz eder. İyice içine kapanmış, bir penceresi bile olmayan odasında kendi kendisiyle konuşmaya dalmıştır: “Odamın penceresi yok – iyi ki yok / Konuşuyorum kendimle” (211). Evdeki iletişimsizliğin ve sevgisizliğin en çok etkisi altında kalan kişi Cemal’dir. Yalnızlıktan kurtulmak için hiç yoktan eve gelen misafirler hayal eder. “Kapı mı çalınıyor ne” diyerek gidip açar. Kimse yoktur kapıda. Ama o bir yandan “Nasıl karşılanır yok olan bir şey” derken, diğer yandan onu içeri alır, içki ikram eder. O “yok olan şeyle” karşı karşıya oturur, eğlenirler (215). Sonunda onu “mutluluk” olarak tanımlar:

Anlıyorum

Gezintiye çıkmış mutluluk o

O, yok olan şey

Büyüyünce bulacak

Büyüyünce sevecek beni (216)

Ardından kapının sık sık çalındığını ve her defasında gidip açtığını ifade eder. Cemal'in ve Cemile'nin, kapının sürekli çalındığını “zannetmeleri”, her ikisinin de yaşamdan bazı beklentilerinin olduğunu ancak bu beklentilerin karşılanmadığını gösterir. Sürekli çalınan kapılardan dem vurmak, karakterlerin bekleyişinin ve bu bekleyiş sonucunda yaşadıkları hayal kırıklığının ifadesidir. Kapıda kimse yoktur. Ancak, “kapının çalınması” durumu, şiirde iki düzlemde ele alınabilir. Birincisi, anlatıcının yaşamdan beklentilerine gönderme yapan imgesel bir güçtür. Diğer yandan öyküsel düzlemde kapı “gerçekten” çalınmaktadır. Ancak gelen kişiler Cemal'in yalnızlığını giderecek insanlar değildirler; dolayısıyla “yok”turlar. Cemal evde olup bitenlere yönelik tepkisini “Ut sesleri kesildi, iyi” (212) şeklinde dile getirir. Cemile'nin bir mektubunda da Cemal'in “Bu kapı hiç değişmez mi [...] / Bu kapı / Ve her şey” (205) diye sorduğu belirtilir. Kapının sürekli çalınmasından rahatsızdır ve bu “tekdüzeliği” mutluluğa dönüştüren bir düşünür. Evde yaşananlar ondan gizlenmeye çalışılsa da, o, bütün olup bitenleri “kokular”dan bilir. “Sanırım bazı kokular da duyulmaz, görülür” (208) diyerek, annesini, teyzesini ve Ester'i bir kokuda gördüğünü ifade eder. Bazı kokuların işaret parmağına benzediğini söyleyerek, kokuların “belirtici” gücünü vurgular:

Çok ağır bir kokudan gelmiş oluyor teyzem

Muhassen'den döndüğü zaman

O evden

İşaret parmağına benziyor bazı kokular

Gösteriyor gösteriyor gösteriyor (209)

Cemal'in kokulara yüklediği anlamlar, onun Ester'e olan ilgisini de ortaya koyar. Bir konuşmasında Ester'in kokusunu düşündüğünü belirtir: “Kokusunu duyuyorum uzaktan / Hayır, kokusunu düşünüyorum / Benim olmayan kokular”

(208). Başka bir yerde de Ester'in yanından geçerken onun başka türlü koktuğunu "Baharda kar yağar mı, öyle kokuyor / Kapısını ilk kez açıp da / İçeri giriliveren / Yeni bir ev gibi kokuyor" şeklinde ifade eder (209). Cemal'in Ester'e ne tür bir ilgi duyduğunu anlamak güçtür. Cemal'in yalnızca bu konuda değil, genel olarak kolay çözümlenemeyecek bir ruh hâli içinde olduğu söylenebilir. Örneğin, Cemile'nin ikinci mektubunda Cemal'in bir balığı öperken dudağını kanattığı anlatılır:

Dün dudağını kesti çarşıda
Kırmızı bir balıkla oynuyordu
Öptü bir ara balığı – neden –
Öperken dudağını kesti
Balık da kırmızıydı, kan da
[...]
Ağlamadı, hiçbir şey söylemedi
Bu çocuk anlaşılmanın ta kendisi (198)

Bu kısım, "Tragedyalar V"te Vartuhi'nin Stepan için söylediği şu sözleri anımsatmaktadır: "Tam on yaşındaydı, hiç unutmam / Biri dövmüştü onu, dudağı yarılmıştı / Ve hatırlar mısın günlerce / Dudağında gezdirmişti o kanı" (186). Stepan'ın eşcinsel eğilimler gösterdiğini ifade eden "dudaktaki kan" imgesi, Cemal için biraz farklı bir anlam taşımaktadır. Çünkü, Cemal'in de kadınsı sayılabilecek özelliklerine yer verilmesine rağmen eşcinsel bir eğilim gözlemlenmez. Örneğin, Cemal, iç konuşmalarından birinde dudaklarına bir ruj gibi gelincik sürdüğünü anlatır: "Sürdün dudaklarına gelincikleri, sürdün sürdün / İri bir ruj lekesine benzetinceye kadar / Sonra da öptün kendini, öptün öptün" (212). Başka bir yerde saçlarının neden uzun olduğunu sorgular: "Saçlarım neden böyle uzun – kimbilir – / Sevmiyorum hiç / Yalnız yapıyor beni" (207). Bu gibi örnekler, Cemal'in Stepan

gibi eşcinsel eğilimler taşıdığını göstermeye yetmez. Çünkü en başta bir çocuktur Cemal. Çevresinde ona model olabilecek bir erkek yoktur. Aile ortamında yer alan üç kadın ise annelik ya da teyzelik rolleriyle değil “kokularıyla” vardılar. Dolayısıyla Cemal’in “ruj”u çağrıştıran “dudaklarındaki kan”, çevresinde gördüklerini taklit eden bir çocuk davranışının ya da özentinin ifadesi olarak nitelenebilir. Belki de sevgisizliğin hüküm sürdüğü bir ortamda ilgi çekmeye çalışmaktadır. Konuşmasının sonunda “İkaros’um ben / Kimse artık beni görmüyor” (216) demesi de bu ilgisizliğe işaret eder. Ahmet Oktay, çalışmanın giriş kısmında da belirttiğimiz gibi, Cemal’in dudağını kanatmasına rağmen ağlamamasını “sado-mazohist” bir eğilim olarak yorumlar (182). Oysa burada Cemal’in dudağını bilerek kanattığına ve bundan zevk aldığına ilişkin hiçbir ipucu yoktur. Gerçi Cemal’in iç konuşmalarında “Çaydanlıktan ayaklarıma dökülen / Kaynar suyun acısını geri getiriyorum / Ve öperken dudağımı kanatan balığı” (215) gibi ifadeler de vardır. Ancak bu ifadelerde “acıdan zevk alma” değil yaşadığını duyumsama ihtiyacı söz konusudur. Çünkü söz konusu kısım, Cemal’in “yok olan şey”le karşılıklı konuştuğunu düşlediği bölümden hemen sonra gelir ve bir bakıma insanın düşte mi gerçekte mi olduğunu anlamak için kendisini çimdiklemesine benzer. Cemal, “mutluluk” diye adlandırdığı yok olan şeyle konuşmasına kendini o kadar kaptırır ki bunun bir düş olduğunu ayağına dökülen kaynar suyun acısını hatırlayarak anlar. Ayrıca, Cemal’in oyuncak gibi gördüğü balığı öperken dudağının kanaması, onun sevgisizlikle örülü yaşamında her şeyin ne kadar can yakıcı olduğunu da ifade edebilir.

Cemal’in iç konuşmaları, Cemile’nin üçüncü ve dördüncü mektuplarının arasında yer almaktadır. Bu düzenleme, kitapta kronolojik bir sıranın gözetildiğini gösterir. “Manastırlı Hilmi Bey’e Dördüncü Mektup” başlığını taşıyan bölüm, Cemal

ile Cemile'nin öykülerinin sonuna işaret eder. Bu bölümde Cemile, "Oyuğumdan çıktım / Çıkmamı duydum" (217) diyerek dışarı çıktığını anlatır. Cemal'in saçlarını kestirmiştir. Onu okuldan alır ve birlikte bir lokantaya giderler. Cemile'nin anlatısı "Bitti yalnızlıklar, bir büyük yalnızlık var artık / İki kaktüs gibiyiz Cemal'le ben / Kendi çöllerimizden koparılmış" (219) şeklinde sona erer. Bu dizelerden Cemal ile Cemile'nin evi terk ettiğine dair bir izlenim ediniriz. Ancak, şiirde birçok konuda olduğu gibi bu konuda da bir kesinlik yoktur.

Seniha'nın anlatısında da kronolojik bir sıra izlenir. Yedi kısımdan oluşan "Seniha'nın Günlüğünden" başlıklı bölüm, Seniha'nın bölünmüş kimliğini açığa çıkaran ifadelerle başlar. "Gözlerimden uçtum – bırakıp eski gövdemi –" (220) diyen Seniha, bir yanılla Muhassen'e gitmeyi umursamaz görünürken, diğer yanılla bundan rahatsız olan biridir. Muhassen'in randevu evinde bir "sermaye" değildir. Ancak, o ne zaman çağırırsa gider. Bu işe çok uygun olduğunu düşünür:

Ben kendimi kendime sunuyorum, o kadar

Bu işe çok uygunum, o kadar

Toprağına karışmış bir çiftçi gibi

Bir gün: yüzü olmayan bir erkek

Bir gün: yanmış süt kokulu bir oğlan

Gözkapaklarımı indiriyorum (221)

"Ben ki herkesin bilmediği / Birtakım şeyler yapan biriydim" diyen Seniha, kimsenin kimseye ait olmaması gerektiğini savunur: "– Sevişmek! / Kimse kimsenin olmasın –" (222). Ancak, fahişelik yapmasının nedeni, bu şekilde düşünmesi değildir. O da Cemal ve Cemile gibi sevgisizdir ve anılarına dönük bir şekilde yaşar. Sevgisizliği "kalıcı bir gülümseme" yaptığını söyler (227). Cemile'nin anlatısından öğrendiğimiz kadarıyla evlidir ve kocası İzmir'de yaşamaktadır. Seniha'yı aldatmış,

başka birini bulmuştur (201). Seniha ise, kocasını “Aşk mı yok ettiydi kocamı / – Ah, aşkların çocuk bahçesi / Neden ömrün çok kısa” dizeleriyle anar (227). Bu sözlerini başka bir kısımda “Neden buruk bir özlemdir anılar” şeklinde sürdürür (223).

Kocasıyla tanıştıkları günü ve düğünlerini özlemlerle anımsar. Artık yalnızca sevmeyi değil, sevmeyi de yitirmiştir:

Sevmek istiyorum, sevemiyorum
Çarpıyor birbirine kalbimin kapıları
Gülmek istiyorum, gülemiyorum
Öne geçiyor acılarımın çizgileri
Vermek istiyorum, veremiyorum
Geri çekiyor beni tenimin güçlü dokusu
Konuşmak istiyorum, konuşamıyorum
Kapanıyor büsbütün dudaklarım (228).

Bu sözler, sevişmeye çok uygun olduğunu düşünen Seniha’ya değil de başka bir Seniha’ya aitmiş gibidir. “Her yengi, her yenilgi / Her tutarsızlık, her ikilem / Güzelliğimi doldurur benim” (229) şeklindeki sözleri, Seniha’nın bu tür ikilemleri kanıksadığını gösterir. Ancak, zamanla bu kanıksama ve anılar da bir dayanak olmaktan çıkar. “Ben bu ‘evler’e sığamam” (230) diyerek evi terkeder, Muhassen’e gitmekten vazgeçer ve yanına intihar etmiş bir şairin, Nerval’in kitabını alarak otele gider. Seniha, Nerval’e, Rilke’ye ve Rimbaud’ya yaptığı göndermelerle evin diğer üyelerinden daha kültürlü olduğuna dair bir izlenim yaratır. Rilke’den söz ederken, “Ölümünü içinde taşıyan” (226) ifadesini kullanır. Bu ifade, ilgili bölümde ele aldığımız gibi, Rilke’nin Cansever’i çok etkilemiş olan bir düşüncesine ilişkindir. Seniha da ölümünü içinde taşıdığını düşünmektedir ve günlüğünün dördüncü bölümünde ölümden “sevgilim” diye söz eder: “Ah güzel yaşam! sevgilim ölüm! /

Ben yalnız ikinize hayranım / Bilin ki gitmiyorum ‘başka evler’e artık / O günden bugüne hiç çağrılmadım” (232). Aynı bölümde Seniha, “sütünü esirgemeyen / Eski bir mezar taşına / Günaydın!” (232) diye seslenerek Cansever’in ölümün yaşamı beslediğine ilişkin düşüncesini anımsatır. Seniha, ölüme bu seslenişleriyle “yaşamı kımıldattığını” düşünmektedir. Günlüğüne yazdığı son not şu şekildedir: “Özür dilerim dünya / Ben bu otelden çıkamam / İmza: Seniha” (238). Seniha evlerden ve fahişelikten kurtulmanın çaresini intiharda bulmuş, “ölüme kurulanmış”tır (233). Şiirde Seniha’nın intiharı da açık bir şekilde yer almaz. Bunu Ester’in “Fildişi bir tahtırevana biniyor / Kaldırıyoruz onu dört kişi / Ben, Cemile ve Cemal / Bir de sonsuzluk” (259) gibi sözlerinden anlarız.

B. Şairin Şairi “Ester’in Söyledikleri”

Bezik Oynayan Kadınlar’ın son anlatıcısı “Ester’in Söyledikleri”, 20 kısa şiir hâlinde sunulmuştur. Diğer anlatıcıların sesinden farklı olan bu bölümün söylem biçimi, kitabın en “rahat” görünen karakteri Ester’in düşüncelerine ve ruhsal durumuna son derece uygun düşmektedir. Ester’e ilişkin ilk bilgileri Cemile’nin anlatısından öğreniriz. Cemile’ye göre Ester, sürekli olarak “soyunan” biridir (199). Cemile, onun “hırslı bir dişi” olduğunu düşünür: “Nedense odasına kapandıkça Cemal / Soyundukça soyunuyor yahudi matmazel / Hırslı bir dişi gibi” (199). Ester ise bu durumdan övgüyle söz etmektedir:

Çünkü ağzım öyle istedi

Dudaklarım öyle istedi

Ve göğsüm ve avucumun çukuru

Ve arkam ve önüm ve boynum

Öyle istedi

Çıplaklığımıla övünürüm
Dişiliğimle övünürüm
Benim olan her şeyi kullanırım
Kullanmak ayıp mıdır? Değildir
Ayıp olan ki nedir?
Ben bunları bir güzellik bilirim (242)

Burada görüldüğü gibi Ester, cinsel kimliğiyle barışıktır ve bu kimliği rahatça sergiler. Ancak, sonraki şiirlerinden anladığımız kadarıyla Ester'in bu "rahat" söyleminin ardında da bir arayış ve deneme çabası vardır. O da sevgisiz ve mutsuzdur, ama "elbette deneyeceğim" der (253). "Bana söz vermeliydi biri / Sesi uzaklardan gelen / Görünmez yıllarla ilgili" (254) dizelerinden ise, Ester'in de güvenebileceği, acılarına dayanak yapabileceği birini aradığını anlarız. Cinselliği istediği gibi yaşamasına rağmen "bitmeyen" i bulamamıştır (257). Sonunda o da yenildiğini kabul eder:

Açılmamış bir şarap şişesiydim
Ki öyle kaldım
Acımı köpürtmedim
İçime sağdım
Gözyaşlarımı göstermedim
Ki sildim
Özgürlüğüm beni tutsak düşürdü
Başaramadım (256)

Buradan Ester'in yenilgisine neden olan yanlıştın "paylaşmamak" olduğu da anlaşılmaktadır. Evdekilerle arasında gerçek bir paylaşımın bulunmaması, "Ester'in Söyledikleri"nde sıkça vurgulanan noktalardan biridir. Ester, kimseye karışmadığını,

sormadığını, acımadığını (241) ve kimsenin sözlerini dinlemediğini (242) söyler. Evdekilerin birbirlerini sevemediklerinden yakınır (244) ve onlarla kendisi arasına “Ben ben idim, onlar oydular” (245) şeklinde kesin bir ayırım koyar. Ancak, sonuçta o da aynı evde yaşayan dört kişiden biridir. Aralarındaki iletişimsizlik, onu da kendi içine çeker. “Nedensiz bir çocuk ağlaması bile / Çok sonraki bir gülüşün başlangıcıdır” (250) dese de, umudunu uzun süre ayakta tutmayı başaramaz. “Bildiğimiz tek şey yalnızlık” (246) şeklindeki sözü ise hem kendisi için, hem de diğerleri için en geçerli saptamalardan biridir. Ancak, Ester için bunun bir “çare” olduğu da söylenebilir. Bu çareyi Cemile anılarında, Cemal hem düşlerinde hem de anılarında, Seniha ölümde, Ester ise yalnızlıkta bulmuştur. “Ester’in Söyledikleri”nin son şiiri olan “Bitiş”, bu çareye ilişkindir. “Yalnızlığına korku vurma” diyen Ester, kendi kendine insanlarla bir bütün olmayı, aynı zamanda kendini de onlardan ayrı tutmayı öğütler. “İnsanlara uzaklık vurma / Ama herkes ki kendisi olsun / sonra herkes kendisi olsun / Bir gün herkes kendisi olsun” der (262). Böylelikle Ester’in söyleminde “birey olma” ile “toplumsallaşma” arasında bir denge kurulmaktadır. Kitabın sonuçlarından biri de, cinselliğin, ister özgürce isterse bir kaçış şeklinde yaşansın, “sevgi” olmadığı sürece “sıkıntı”ya yol açacağıdır.

YEDİNCİ BÖLÜM

OTELLER KENTİ'NDE YAŞAMIN SÜREKLİLİĞİ

Edip Cansever şiirinin önemli imgelerinden biri olan “otel”, ilk kez *Kirli Ağustos* (1970) adlı kitapta yer alan “Otel” başlıklı şiirle onun temel mekânlarından biri hâline gelmiştir. Cansever’in 1985’te yayımlanan *Oteller Kenti* adlı son kitabı ise, en başta “otel” kavramının sorgulanmasına dayanan, ayrıca oteli de şiirin karakterlerinden birine dönüştüren bir nitelik taşır. “Otel Otel”, “Eros Otel”, “Sera Otel” ve “Phoenix Otel” olmak üzere dört bölümden oluşan kitabın ana teması, cinsellik, zaman ve yaşamın sürekliliğidir. Cansever şiirinde hem düzyazı şiirin, hem de düzyazı şeklinde yazılmış tiyatro oyunu biçiminin ilk kez büyük ölçüde öne çıktığı *Oteller Kenti*, bu özelliğiyle şairin farklı biçim ve söylem arayışlarını ölümüne kadar sürdürdüğünü gösteren önemli bir yapıttır. Kitabın diğer bir önemi de Cansever şiirinde başından beri varolan Phoenix imgesinde yaratılan değişimdir. *Oteller Kenti*’nde Phoenix’in küllerinden ilk kez kendisi değil başka bir Phoenix doğar. Böylelikle herhangi birinin değil yaşamın sürekliliğine işaret eden bir anlam kazanır.

A. Cansever Şiirinde Otel

Edip Cansever'in özellikle belli varoluşsal sorunsallar üzerinde duran uzun şiirlerinde meyhane, otel, park ve pasaj gibi kamusal mekânların önemli bir yeri vardır. Bir söyleşisinde yaşamıyla yazdıklarının birbirine son derece bağlı olduğunu ifade eden Cansever, sık sık gezdiği bu mekânları “şiirlerinin önsözü” olarak gördüğünü belirtir: “Genellikle kalabalık yerleri severim. Caddeler, sokaklar, içkiievleri, garlar, iskeleler... şiirlerimin önsözü gibidir. İnsan ilişkilerine, tek tek insanlara yakından bakmak fırsatını bulurum böylece. Onların dramlarını yakından, somut olarak kavrarım” (“Edip Cansever’le Konuşma” 90). Cansever, şiirlerinde yer alan karakterleri de bu mekânlarda karşılaştığı veya gözlediği insanlardan yararlanarak yaratmıştır. Örneğin, aynı söyleşide *Ben Ruhi Bey Nasılım* kitabının karakterlerinden biri olan “Cenaze Kaldırıcısı Adem”i Balık Pazarı’nda karşılaştığı, işleri “cenaze kaldırmak olan üç kişiyle, bir gazeteci gibi röportaj yaparak, konuşarak” yazdığını söyler (90). Cansever’in modern yaşamın gereklerine uymakta zorlanan bireylerin yalnızlık ve yabancılaşmışlıklarını sergilerken bu mekânlardan yararlanması, onun anlatımını güçlü kılan nedenlerden biri olmuştur. Çünkü bu mekânlar, Ahmet Oktay’ın bir yazısında belirttiği gibi, “Yalnızlığa son verebilecek gibi görünen, ama son kerte de bireysel yaşamı olanaksızlaştıran”, dolayısıyla insanı “içe kapanmaya zorlayan mekânlar”dır (Oktay, “Şairin Kanı” 239). Bu yüzden, Cansever şiirinde bireyin kalabalıklar içinde olması, onun yalnızlığını pekiştiren bir öğedir. Benzer şekilde, kendilerine ve çevrelerine yabancılaşmış durumdaki bazı karakterlerin aynı zamanda bir ülkenin veya bir kentin de yabancıları olmaları, onların psikolojik yabancılaşmışlıklarını artıran bir etkidir. Tam anlamıyla bir “yabancı mekânı” olarak nitelenebilecek “otel” de, şairin çoğunlukla yabancılaşmış bireyler üzerine kurulu olan uzun şiirlerinde karşımıza çıkar.

Edip Cansever şiirinde “otel” sözcüğünün şairin dokuzuncu kitabı *Kirli Ağustos*’a (1970) kadar çoğunlukla mekânı imleyen bir imge olarak kullanıldığı, *Kirli Ağustos*’tan itibaren ise çeşitlenerek, kimi zaman simgeye, kimi zaman da “nesnel bağlılık” kavramıyla ilgili olarak bir temsil ilişkisine işaret eden çeşitli motiflere dönüştüğü görülür. Cansever, “otel” sözcüğünü *Kirli Ağustos*’tan önce yalnızca beş şiirinde kullanmıştır: “Umutsuzlar Parkı”nın dokuzuncu bölümünde, *Petrol* adlı kitabında yer alan “İnfilâk” şiirinde, *Tragedyalar* kitabının ikinci ve beşinci şiirlerinde ve *Çağrılmayan Yakup*’un “Dökümcü Niko ve Arkadaşları” bölümünde. Bunlar arasında Cansever’in “otel” sözcüğünü ilk kez kullandığı ve ilk uzun şiiri olan “Umutsuzlar Parkı”ndaki imge, diğerlerinden epeyce farklıdır: “Otele döndüm sonra, oteller gidiyordu biraz / Girmeler, çıkmalar, uzanıp yatmalar büyüyordu odalarda / Otelci duruyordu, karısı duruyordu, çocuklar durmuşlardı” (67). Burada “otel”in otel müşterisi için hareketi imleyen, otelci içinse durağanlığı temsil eden bir yer olarak tasarlanması önemlidir. Çünkü benzer tasarımlara, Cansever’in *Kirli Ağustos*’tan sonraki bazı şiirlerinde ve *Oteller Kenti*’nde de rastlanır. Aşağıda ele alınacağı gibi, *Oteller Kenti*, otelde kalanlar için gidiş gelişlerin ya da girip çıkmaların yaşandığı, otelci içinse tenis toplarının bile boşluğa ve zamansızlığa takılıp kaldığı bir yer olarak tasarlanmıştır. Dolayısıyla şairin bütün şiirleri içinde “otel” imgesinin ilk kullanımı ile son kullanımı arasında belirgin bir ilişki olduğu dikkati çeker. Bu ilişki en başta Cansever’in tutarlı bir evren yaratma çabasını açığa vurmaktadır. Cansever, yazdıklarının yaşamla bağı olmasına dikkat ettiği kadar, şiirleri arasında da bağ kurmaya özen göstermiştir. Bir söyleşisinde şiirlerini bir resim sergisi gibi düşündüğünü belirterek bu ilişkiye vurgu yapar (“Edip Cansever’le Yaşamı...” 105).

“Otel”in *Kirli Ağustos*’la birlikte önem kazanmasının ve temel mekânlardan biri olmasının nedenini de, Cansever’in yaşamı ile yazdıkları arasındaki güçlü ilişkide aramak gerekir. Bunu “Yaşam Öyküsü” başlıklı yazısında şu şekilde ifade eder: “Otel bir yaşamdır. Peki, bir otelin bütün ışıkları ne zaman söner? *Kirli Ağustos*’taki ‘Otel’ şiirini yazdıktan, *Çağrılmayan Yakup*’u unutmaya başladıktan sonra iki kez güneye indim. İkinci gidişimde Bodrum’u gördüm. Doğaya açılma, doğayla ilişki kurma... Döner dönmez *Kirli Ağustos*’u bitirdim. Her zaman söylemişimdir, sanat yaşamdır benim için” (32).

Kirli Ağustos’ta yer alan “Otel” başlıklı şiirde otelin girip çıkılan bir yer olma tasarısından yola çıkılarak birçok benzetmeye başvurulmuştur. “ ‘İkinci Yeni’ Dışında Bir Şair: Edip Cansever” başlıklı yüksek lisans tezinde saptayabildiğimiz kadarıyla, bu şiirde “otel”, hem “Yunus Peygamber’in bindiği gemi” ve “yunus balığı” ile, hem de “bellek” ve “mahşer yeri” ile ilişkilendirilerek yaşamın geçiciliğini imleyen, böylelikle de anlatıcının olacaklar karşısındaki umursamazlık durumunu güçlendiren temel bir dekor olarak kurulmuştur (Dirlikyapan 82-87).

Kirli Ağustos’tan sonraki en önemli “otel” imgeleri ise *Ben Ruhi Bey Nasılım* ve *Bezik Oynayan Kadınlar* adlı kitaplarda yer almaktadır. *Ben Ruhi Bey Nasılım*’da Cenaze Kaldırıcısı Adem, otellere ve otel müşterilerine ilişkin olarak şu düşüncüyü öne çıkarır: “Ne de olsa herkes biraz ölüdür / Otel müşterileri en önde gelir / Kendileri soyar kendilerini kendileri giydirir / Büyük kentlerin büyük tabutlarıdır oteller” (61). Edip Cansever’in, çalışmanın beşinci bölümünde ele aldığımız, ölüm anlayışını ifade eden bu dizeler, otel müşterilerinin gerçek anlamıyla yaşamadıklarına, dolayısıyla cenazelerinin de kaldırılmasına gerek olmadığına işaret eder. Bu yüzden Adem’in onlarla bir işi yoktur. Herkesin birtakım ölü yanları vardır ve içlerinde en fazla ölüyü barındıranlar, otel müşterileridir. Otel Kâtibi’nin de

belirttiği gibi, söz konusu olan, “kötünün kötüsü bir oteldir” (51) ve bu otel, toplum dışına itilmiş en marjinal insanları barındırır. Bu yüzden bir tabuttan farkı yoktur. *Bezik Oynayan Kadınlar*’da yer alan Seniha için ise otel, hiçbir zaman ışıkları sönmeyen, dolayısıyla sürekliliğin simgesi olan bir yerdir. Seniha “Özür dilerim dünya / Ben bu otelden çıkamam” (238) şeklindeki notuyla kendi sonunu bu sürekliliğin içinde karşılar. Otelin yaşamın sürekliliğini ifade eden bir mekân olarak sunulması, *Oteller Kenti*’nde daha da belirgin bir düzeye çıkar. Otele gelip gidenler hep değişecek, ama otel her zaman var olacaktır.

B. Oteller Kenti’nde Anlatıcılar

Cansever’in *Oteller Kenti*’nden önceki birçok dramatik monoloğunda söz konusu şiirin başlığından ya da o şiirdeki ifade yapısının farklılığından hareket ederek anlatıcıları ayırt edebilmek mümkündür. *Oteller Kenti*’nde ise, anlatıcıların söylemleri kimi yerde birbirine girdiği ve bazı bölümlerde şiirin başlığı da bir ipucu vermediği için bunu yapmanın daha zor olduğu söylenebilir. Kitabın bazı kısımlarında karakterlerin birbirlerinin yerine geçirilmesinin sonucu olarak anlatıcının belirsiz bırakıldığı gözlemlenmiştir. Yine de öne çıkan temel anlatıcılar olarak Otel, Metrdotel, Tenis Öğretmeni ve Bayan Sara’dan söz edilebilir.

“Otel Oteli” başlığını taşıyan birinci bölüm, “Giriniz / Giriniz, giriniz / Elbette, tam zamanında geldiniz” (333) dizeleriyle başlar. Altı şiirin yer aldığı bölümdeki ilk beş şiirde anlatıcı, otele gelen konukları karşılamakta ve onlara oteli gezdirmektedir. Bu şiirlerde anlatıcının konuklara bir rehber gibi seslenmesi, onun otelci ya da otelde çalışan herhangi biri olduğu izlenimini uyandırır. Bölüme adını veren “Otel Oteli” başlıklı son şiirde ise, “Arka kapıdan dışarı çıktım / Tenis kortuma, yüzme havuzuma / Uzun uzun baktım” (349) gibi dizelerle anlatıcının

otelci değil, otelin kendisi olduğu netlik kazanır. İlk beş şiirde kendisini konuklara tanıtan otel, son şiirde sanki kendi bedeninde dolaşmaktadır.

Anlatıcının otelin kendisi olduğunu gösteren işaretlerden biri de, bazı bölümlerde otelin okuyucuya kişileştirilerek sunulmasıdır. “Tenis topu” adlı şiirde anlatıcı, konuklara tenis kortunu gezdirirken, sanki onları biriyle tanıştırtıyor gibidir: “Bir yüzün anlamını – üstelik iyi tanıdığınız – / Giz dolu anlamını fark edip birden / Sanki bir yabancıyla tanışır gibi / Yeniden tanıştığınız / Ne çıkar, bir de böyle bakınız” (335). “Yüzme Havuzu” başlıklı şiirde ise, “Görür gibi birinin / Bir yüz çizgisini bir başka yüzde / Gördünüz işte / Yüzme havuzuydu eskiden” (338) dizeleriyle otelin kişileştirilmesinin yanında, insanla karşılaştırılmasına da kapı açılır. Otel, sanki orada yaşayanlardan çizgiler, izler almış ve onların yaşamlarının bir ifadesi olmuştur. Bölümdeki şiirler boyunca otel ile insan arasında bir koşutluk kurulur ve “Bir otel de sizin adınız” (337) dizesiyle otelin de bir insanınki gibi yaşamı, öncesi, şimdisi ve sonrası olduğu düşüncesi öne çıkarılır. Ancak, “Yüzme Havuzu” başlıklı şiirde konukların da sesini duymaya başlarız ve bu konuşmalarda otel ile insan arasındaki koşutluk değil farklılık ortaya çıkar. Şiirin bu bölümünde “Maviden yeni doğmuş bir beyazlık değil miydi / Avuçlarımızda tuttuğumuz istiridyeler?” (340) ve “Akıtlırdı havuzun suyunu / Yeniden doldururlardı” (341) gibi dizelerle bir yandan doğanın ve doğanın bir parçası olan otelin sürekliliğine ve bütünlüğüne vurgu yapılırken, diğer yandan insanın tekliğinin ve amaçsızlığının altı çizilir. Konuşanlardan biri “Yenemedik arta kalan olmayı” (339) derken, diğeri “Ama biz dağınık kaldık” (340) der. Bir başkası ise “Gezinirdik yaban kedileri, tatlı su yengeçleri gibi / avsız, amaçsız” (341) diye konuşur.

Anlatıcı olarak Metrdotel’in sesini ise ilk kez “Metrdotel Eros Otelinde” başlıklı şiirde duyarız. Erotik çağrışımları güçlü olan şiir, Metrdotel’in cinsiyetini

sorgulamamıza neden olur. “Erkekliğin gönderine çekilmiş / Kişiliksiz bir bayrak gibi” (357) salındığını belirten Metrdotel’in, bu ifadesinden erkek olduğu anlaşılabilir. Ancak, gömleğinin alttan iki ucunu beline bağlaması gibi, onun dişil yanlarına da dikkat çekilir. Sanki kişiliğini örten sisin üstündeki kısım “kadın”dır: “Sisin oldukça üstünde göğüsleri gergin bir tepe” (358). Ancak kadınları “Eğilip eğilip altlarından geçtiğim / Birer hamaktı onlar / Sonra sonra çok büyük bir hamaktılar her bir deliğinden ayrı ayrı geçtiğim” (358) sözleriyle anlatır. Erkek söylemine özgü sayılabilecek bu sözlerin hemen arkasından ise şu dizeler gelir:

Geçmek istediğim yani

Ama bırakmadılar

Çünkü onlara yoktum

Onlar da bana yoktular.

Ey bana başka olmayanlar

Siz de yoktunuz. (358)

Buradan Metrdotel’in cinsiyetinin ne olduğuna tam olarak karar veremsek de eşcinsel bir erkek olduğuna dair bir izlenim ediniriz. Hem “her bir deliğinden ayrı ayrı geçmek” istediği kadınlara, yani “başka” olanlara, hem de kendi cinsinden olanlara “yok”tur çünkü.

Okuyucu, *Oteller Kenti*’ndeki şiirlerde anlatıcının kim olduğunu ve kimden söz ettiğini anlamak için tekrar eden bazı imgelere ve söylem biçimlerine dikkat etmek durumundadır. Örneğin, hamak imgesi, kitapta üç kez tekrar edilir. Birincisi, yukarıda ele aldığımız, Metrdotel’in kadınları hamak olarak görmesine ilişkindir. Diğer ikisi ise, “Tenis Öğretmeni” başlıklı şiirde ve “Phoenix Oteli” bölümünde geçer. Her ikisinde de hamaktan söz eden (364) ya da hamağa uzandığını belirten (414) Tenis Öğretmeni’dir. Buradan yola çıkarak Metrdotel’in hamak imgesiyle

Tenis Öğretmeni'ne gönderme yaptığı, dolayısıyla Tenis Öğretmeni ile Metrdotel arasında bir ilişki olduğu söylenebilir. Bu ilişkinin, "Phoenix Oteli"nde Bayan Sara ile Metrdotel arasında geçen konuşmada biraz daha netlik kazandığı görülür. Şiirde Bayan Sara, Metrdotel'e Tenis öğretmenini görüp görmediğini sorar. Metrdotel, Tenis Öğretmeni'nin bir iki gün kalıp gideceğini söyler ve ardından "Kim bilir, gitmeyebilir de" der (409). Metrdotel'in yanıtına karşılık Bayan Sara, "Anladığım kadarıyla gitmesini istemiyorsunuz. Yüz çizgileriniz açıkça belirtiyor bunu. Size bir şey söyleyeyim mi, önemli olan istemek. Ama gerçekten istemek" diye konuşur (409). Metrdotel ise şunu söyler: "Siz iyi tanımıyorsunuz onu, Bayan Sara, özgür bir kadındır o, bağlanamaz. İyi biliyorum bunu, çok iyi biliyorum" (409).

Metrdotel ile Tenis Öğretmeni arasındaki ilişkinin ortaya çıkması, Metrdotel'in eşcinsel olabileceğine yönelik ilk izlenimimizi çürütmektedir. Her iki cinse de "yok" olduğunu ifade ettiği dizelere tekrar döndüğümüzde ise Metrdotel'in eşcinsel değil, aseksüel olduğu sonucuna varırız. "Phoenix Oteli"nde Bayan Sara ile Metrdotel arasındaki konuşmada geçen aşk ve cinsellik tartışması, bu sonucu destekler niteliktedir. Söz konusu konuşmada Bayan Sara, birlikte yaşamayı ve "somut bir sevgiyi" savunurken, Metrdotel, "Sevginin sadece sevgiye benzemesini anlamıyorum ben" diyerek iki insanın birbirine bağlanmasının gerekmediğini, sevginin çeşitlenerek zenginleşeceğine inandığını belirtir (409-10). Bayan Sara'nın "siz aşkı da, dolayısıyla yaşamı da soyutluyorsunuz. Sorarım, bu durumda cinsellikten başka ne kalır geriye?" (410) şeklindeki eleştirisine karşı çıkar. Çünkü Metrdotel için cinsellik zaten yoktur ve o, çoğunluğun yaşadığı ilişki biçiminin "sevginin gerçek dengesini" bozduğu düşüncesindedir (409).

“Phoenix Oteli”nin ikinci bölümünde Tenis Öğretmeni’nin Rilke’den okuduğu şiir de Metrdotel ile Tenis Öğretmeni arasındaki ilişki hakkında bir ipucu sağlamaktadır:

Kuledeki oda karanlıktır.

Ama aydınlatırlar yüzlerini gülüşleriyle.

Körler gibi elleriyle yordarlar önlerini ve bulurlar

ötekini, bir kapı gibi. Sanki çocuklar gibi,

geceden ürken, yaklaşırlar, içlerine girerler birbirlerinin. Ama

korkmazlar hiç. Hiçbir şey yoktur, onlara karşı

olabilecek: Ne dün, ne yarın; çünkü yıkılıp gitmiştir

zaman. Ve çiçeklenip açarlar onlar da,

onun yıkıntılarında.

Beriki sormaz ‘Kocan?’ diye.

Öteki sormaz ‘Adın?’ diye.

Bulmuşlardır ya birbirlerini, birbirlerine yeni bir cins olmak için.

Birbirlerine yüzlerce ad vereceklerdir ve yeniden alacaklardır birbirlerinden,

yavaşça, bir küpe çıkarır gibi. (417)

Bu bölüm, Rilke’nin “Sancaktar Christoph Rilke’nin Sevgisine ve Ölümüne Dair” başlıklı şiirinin Oruç Aruoba çevirisiyle ve *Sancaktar* adıyla yayımlanmış kitabından alıntılanmıştır. Alıntıda öncelikle dikkat edilmesi gereken “Bulmuşlardır ya birbirlerini, birbirlerine yeni bir cins olmak için” dizesidir. Çünkü bu dizenin Metrdotel ile Tenis Öğretmeni’nin birbirlerine yeni bir cins olduklarına işaret ettiği söylenebilir.

Burada Metrdotel'in "otelci" konumunda olması da dikkatimizden kaçmamalıdır. Çünkü Cansever, "Umutsuzlar Parkı"nda olduğu gibi, burada da otelciyi durağan konuma sahip biri olarak tasarlamış olabilir. Yani otelci, otele bir müşteri gibi "girip çıkamaz", çünkü sürekli orada kalmaktadır. Diğer düzlemde ifade edecek olursak, otelci, müşterilerin otelde yaptığı gibi cinsel ilişkiye giremez, çünkü aseksüeldir.

Metrdotel ve Tenis Öğretmeni arasındaki ilişki, "Eros Oteli" bölümünde yer alan "Tenis Öğretmeni" başlıklı şiirde de açığa çıkmaktadır. Şiirde anlatıcı Tenis Öğretmeni'dir ve cinsiyetinin kadın olduğu açık bir şekilde belirtilir. Bir tenis maçı gibi üç set olarak kurgulanan şiirin "İkinci Set"inde anlatıcı, panjurları kapattığını, kapatır kapatmaz da birinin panjurları zorlamaya başladığını söyler ve onun "Gölgesini görüyorum yalnız" der (361). Bütün kitap boyunca tekrar eden imgelerden biri de "gölge"dir ve çoğu kez Metrdotel'i çağrıştıran anlamlarda kullanılır. "Sol La Si O" şiirinde bunun açıkça belirtildiği de görülür: "Yokluğuyla görünen bir metrdotelin / Sürekli yer değiştiren gölgesi" (346). Metrdotel'in aseksüel olduğuna ilişkin bulgumuz, "Tenis Öğretmeni" şiirinde panjurları zorlayan kişinin neden Metrdotel değil de, onun gölgesi olduğunu anlaşılır kılmaktadır.

Anlatıcı daha sonra bir adamın panjurları açtığını ve içeri girdiğini söyler. "Gül" ve "elma" imgeleriyle örülmüş, "kaçınılmaz bir durum" (361) olduğu söylenen bir sevişme betimlenir. Anlatıcı, adamın yanına uzanmasını "Aynanın önünde bir gülü ipe çekiyorlar" (362) dizesiyle ifade eder. Sanki Tenis Öğretmeni ile sevişen aynadaki bir yansımadır. Ya da anlatıcı, aynayı bir hatırlama aracı olarak kullanmakta, böylelikle geçmişte yaşanmış bir sevişmenin Metrdotel'in gölgesi ile yeniden yaşandığına işaret etmektedir. Burada dikkat edilmesi gerekenlerden biri de, şiirde tekrar edilen iki imge olan "gül" ve "sümbül" sözcükleridir. Tenis Öğretmeni,

şiiirinin son bölümünde “Sapsarı, güz kokulu, yanık sümbül gözlü bir kızdım / Daha sapsarı, daha güz kokulu, daha yanık sümbül gözlü bir kadın oldum” (364) der.

Kitabın “Sera Otelii” bölümünde ise kim olduğu belirsiz bırakılan, ancak ipuçlarından yola çıkıldığında Teniis Öğretmeni olduğu anlaşılan birinden “Öyleydi, o idi, sanki / Gül içinde bir sümbülün iç çekişii” (383) diye söz edilir. Dolayısıyla aynanın önünde bir gülün ipe çekilmesinin, en başta bekâretin yitiriliişine ilişkin bir anlamı olsa gerektir. “Panjur” ise kızlık zarını temsil eden bir anlam kazanır. Zaten anlatıcı, şiiirin son bölümünde kız iken kadın olduğunu da açıkça belirtmiştiir. Cinsel ilişkinin “elma” imgesiyle anlatıldığı bölüm ise şu şekildedir:

Ve otelin tırabzanından – otelin otelin –
Pespeembe bir elmayı yuvarlıyorlar aşağıya
İkiye bölünüyor aşağıda elma
Bir elma kurdu kıvrılıyor kıvrılıyor
Yeniden yerleşiyor elmanın yarısına
Bu kez de yüzükoyun uzanıyorum
Ben yüzükoyun uzanır uzanmaz
Elma kurdu öteki yarıya geçiyor kolayca
Bir elma sesi
Bir elma sesi daha
Ben elma ayna panjur elma. (362)

Burada bekâretin yitiriliişinden duyulan rahatsızlık, “Gül içinde bir sümbül”e benzer şekilde, “elma içinde kurt” ile ifade edilmiştir. Ancak son bölümde bu rahatsızlık, bir “sonsuz uyum”a dönüşür. Teniis Öğretmeni, “yırılmış bir teniis topu” (364) gibi hissetse de, “o görkemli uyumu”, kendini bulmuştur (365).

Tenis Öğretmeni'nin karakterine ilişkin ipuçları “Phoenix Oteli” bölümünde de karşımıza çıkar. Bu bölümde Tenis Öğretmeni, Bayan Sara'ya çok sevdiği bir iki dizeyi okumak istediğini söyleyerek “Garip sarı çiçekler sererdi dört yanıma. Duraklar kalırdım diz çökmüş bir kadın gibi” (416) der. Bayan Sara ise, bu dizeleri “Hem diz çöküş, hem görkem... İkisi bir arada. Hiç de fena değil. Hatta güzel” (416) şeklinde yorumlar. Tenis Öğretmeni'nin okuduğu ve hangi şaire ait olduğu belirtilmeyen dizeler, modern Türk şiirini en çok etkileyen şairlerden biri olan Arthur Rimbaud'nun Sabahattin Eyuboğlu tarafından Türkçeye çevrilen “Sarhoş Gemi” (Fr. “Le Bateau Ivre”) adlı şiirinden alınmıştır. Simgesel bir anlatımın egemen olduğu şiirin anlatıcısı “gemi”dir ve alıntılanan bölümde denizden söz etmektedir: “Bazen doyardım artık kutbuna, kıtasına; / Deniz şıpır şıpır kuşatır, sallardı beni; / Garip sarı çiçekler sererdi dört yanıma; / Duraklar kalırdım diz çökmüş bir kadın gibi” (47). Edip Cansever'in Tenis Öğretmeni aracılığıyla “Sarhoş Gemi”ye gönderme yaparak, Tenis Öğretmeni'nin kişiliğini okuyucunun zihninde daha da somutlaştırdığı söylenebilir. “Sarhoş Gemi”, Metrdotel'in “kimseye bağlanamaz o” (409) dediği Tenis Öğretmeni'nin özgür ruhuna son derece uygun düşen bir şiirdir. Ayrıca *Oteller Kenti*'nde Tenis Öğretmeni'nin kendi ağzından denizle olan ilgisi de kurulmuştur:

Gencecik bir kız idim
Marine marina aquamarine
Bir oğlan çiçekler attı gözlerime
[...]
Ne olur adımla çağırın beni
Bukina bukini bukina
Adım mutluluk benim
Marine marina aquamarine. (360)

“Eros Oteli”nin son şiiri olan “Bahar Sezgisi-Bahar Ötesi-Bahar Ertesi”nde ise anlatıcı olarak karşımıza Bayan Sara çıkar. Kitabın üçüncü bölümünü oluşturan “Sera Oteli”ndeki şiirlerde de Bayan Sara’nın bir anlatıcı ve kendisinden söz edilen kişi olarak varlığı sezilir. Ancak “Sera Oteli”nde karakterlerin söylemlerinin birbirine girdiği, herhangi bir karakterle ilişkilendirilmiş olan bir imgenin başka bir karakter için de kullanıldığı görülmektedir. Örneğin anlatıcılar, içtikleri içkilerin türüne bakılarak birbirinden ayırt edilebilir. Bayan Sara, çoğunlukla cin içtiğinden söz eder. Metrdotel birayı, Tenis Öğretmeni ise limonlu votkayı tercih eder. Ancak, “Sera Oteli”nde anlatıcıların içtikleri içkiler de çeşitlenir ve kimin hangi karakter olduğunu anlamak güçleşir. Bu noktada kim olduklarının değil, neyi paylaştıklarının, hangi ortak özelliklere sahip olduklarının önem kazandığı söylenebilir. Örneğin, karakterlerin çoğu yalnızlık içindedir ve bu yalnızlık, çoğu zaman kendi kendilerine konuşmalarına, kişiliklerinin diğer yanını sorgulamalarına neden olur. Metrdotel, “O müthiş yalnızlık / Bir sen vardın. Vardın da / Neden iki kişiydim” (358) diye sorar ve yukarıda ele aldığımız gibi, ne erkek ne de kadın olamamasının sıkıntısını yaşar. Tenis Öğretmeni, “Gül içinde bir sümbülün iç çekişi”dir (383). Bayan Sara ise, “iki boy aynası arasında”dır (366) ve arkasında “iki tek kiraz” bir sevişme sesi gibi kalmıştır (370). Kendisini “bakmamın gölgesiyim ben” (366) şeklinde ifade eden Bayan Sara, “Her şey ayrı ayrı yaşıyordu bende. [...] Ne yapsam bütünleşemiyordu olup bitenler” (375) der. O da Metrdotel gibi bir ikilikten söz eder: “Her şey ikiydi sanki – ben bile –” (380).

Karakterlerdeki bu ikiliğin kaynağı, John Berger’in *G* adlı romanında bulunabilir. Cansever, *Oteller Kenti*’nin “Metrdotel Eros Otelinde” başlıklı şiirinde Berger’in *G*’sinden uzun bir alıntı yapar (358-59). Ancak, aşağıda ele alacağımız gibi, Cansever’in romanın yalnızca alıntılanacağı bölümünden değil, birçok yerinden

etkilendiği, yalnızca Metrdotel'in değil, Bayan Sara karakterinin çizilmesinde de *G*'den yararlandığı görülmektedir. Türkçede 1984'te Tomris Uyar çevirisiyle yayımlanan *G*, cinselliği, uğrunda ölümü bile göze alacak derecede büyük bir tutku biçiminde yaşayan ve anlatıcının kendisinden “*G*” diye söz ettiği baş karakterin kadınlarla olan ilişkilerini anlatan bir romandır. Kitapta 1800'lü yılların sonlarından Birinci Dünya Savaşı'na kadarki İtalya'nın toplumsal durumuna ilişkin konular ile *G*'nin cinsel deneyimleri iç içe geçmiş bir şekilde anlatılır. Kimi yerde karakterler için yazılmış şiirlere, kimi yerde çizimlere, kimi yerde kaynak gösterilmeden başka yapıtlardan alınmış bölümlere, kimi yerde de bir makalede görülebilecek cümlelere yer veren roman, bu özellikleriyle deneysel roman kategorisinde sayılabilir.

Berger'in *G*'si ile Cansever'in *Oteller Kenti* arasındaki koşutluk, en başta *G*'nin kadınlara olan ilgisinde açığa çıkmaktadır. Bir bakıma bir Don Juan gibi yaşayan *G*, bir kadının peşinden aşırı bir cinsel tutkuyla koşmakta, ancak seviştikten sonra başka bir kadın arayışına girerek kimseye bağlanmamaktadır. Savaşlara bakış açısında bile kadınlara olan ilgisinin aşırılığı görülür. Savaş olduğunda “yüzlerce kadın kalacaktı geride, nişanlısız, kocasız, erkek kardeşsiz bir kadın ordusu, üstelik birkaç hafta içinde binlerce dulla dolup taşacaktı ortalık” diye düşünür (316). Dolayısıyla *G*'nin kadın bedenini evi olarak değil, bir “otel” gibi gördüğü söylenebilir.

John Berger, *Görme Biçimleri* adlı kitabındaki bazı düşüncelerini fazla değiştirmeden *G* adlı romanına da almıştır. Kadın kişiliğinin ikiliği konusunda yazar, *Görme Biçimleri*'nde şu düşünceleri savunur:

Kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir. Kadınların toplumsal kişilikleri, böylesine sınırlı, böylesine koşullandırılmış bir yerde yaşayabilme

ustalıklarından dolayı gelişmiştir. Ne var ki bu, kadının öz varlığının ikiye bölünmesi pahasına olmuştur. Kadın hiç durmadan kendisini seyretmek zorundadır. Hemen hemen her zaman kendi imgesiyle birlikte dolaşır. Bir odada yürürken ya da babasının ölüsünün başucunda ağlarken bile ister istemez kendisini yürürken ya da ağlarken görür. Çocukluğunun ilk yıllarından başlayarak hep kendi kendisini gözlemesi, bunun gerekli olduğu öğretilmiştir ona. Böylece kadın içindeki gözleyen ve gözlenen kişilikleri, kadın olarak onun kimliğini oluşturan ama birbirinden ayrı iki öge olarak görmeye başlar. (46)

Bu düşünceler Berger'in *G* romanında da benzer şekilde işlenir. *G*'nin anlatıcısına göre "Kadının şart kipinde geçen dünyası, varlığının yayıldığı bu ülkede girilen hiçbir eylemin bütünlük taşımayacağını kesinleştir[mektedir]; her eyleme gözlemleyene ve gözlemlenene bölünmüş kişiliğin kaypaklığı yansı[r]. Kadının bu sözde çift-kişilikliliği, erkeğin bütüncül egemenliğinin sonucu[dur]" (204). Kadının tek başınlığı ise, bir çelişki gibi görünse de, aşık olma gibi durumlarda ortaya çıkmaktadır. Aşık olan bir kadında gözlemleyen, gözlem yapmayı keser ve kadın, ancak böyle anlarda kendini bütünlenmiş duyar (*G* 205).

Berger'in bu düşüncelerini kabul ettiğimizde *Oteller Kenti*'nin kadınlarının, özellikle de Bayan Sara'nın neden kendini iki kişi gibi hissettiği de bir anlam kazanmaktadır. Böylelikle Bayan Sara'nın ikiliğinin yalnızlıktan ve artık aşık olamamaktan kaynaklandığı söylenebilir. *Oteller Kenti*'nde Firs'e yapılan göndermeyi de dikkate alırsak, bunlara yaşlılık da eklenebilir. Bayan Sara, "Sera Oteli"nin sekizinci bölümünde Çehov'un *Vişne Bahçesi* adlı oyunundaki yaşlı uşak Firs'ten şu şekilde söz eder:

Duyar gibiyim Şimdi uzaktan
O alkıŐ seslerini s¼rekli
Ve bir de yaşlı uşak Firs'in
Vişne bahçesindeki Firs'in sesini
“Yaşam gelip geçti, sanki hiç yaŐamadım”
Oysa ben yaşamın –ki yıllar geçti–
Dağıttım ellerimle o sırça çatısını
Ah nasıl da yitirdim ben g¼len aslanı. (395)

Vişne Bahçesi'nde Lubov Andreyevna Ranevskaya ve ailesi, değişen toplumsal ve ekonomik koŐullar nedeniyle sahip oldukları çiftliği satıp Paris'e taŐınmayı d¼Ő¼n¼rler. TaŐınma zamanı, çocukluğundan beri çiftlikte uŐaklık yapmış olan 87 yaşındaki Firs'in çiftlik dışında olduğu bir âna rastlar. Herkes çekip gittiğinde Firs, çiftliğe d¼ner ve kapıyı kilitli bulur. Yaşamı boyunca efendilerine sadık kalmış Firs'i orada unutup gitmiŐlerdir. Oyun, çiftliğin kapısına uzanıp orada yatıp kalan Firs'in “Yaşam geçip gitti, hiç yaŐamamıŐım gibi. [...] G¼c¼n de kalmadı; hiçbir Şeyin kalmadı, hiçbir Şeyin” (226) gibi s¼zleriyle sona erer. Oyunda Firs'in 87 yaşında olmasına rağmen, yaŐamamıŐlıđına dikkat çekilir. Bayan Sara'da da birçok anıya sahip olunmasına karşın bir yaŐamamıŐlık duygusu hâkimdir. Yaşamı boyunca acı çekmiş, buna rağmen Firs gibi “son g¼len aslan” da olamamıŐtır. Bu y¼zden *Oteller Kenti*'nde zaman sorunsalı ile en çok uđraŐan anlatıcı da Bayan Sara'dır. Örneğin, “Phoenix Oteli” b¼l¼m¼nde Bayan Sara, Metrdotel'e içinde birbirine çok benzer fotoğraflarının bulunduğu iki alb¼m g¼sterir. “Her g¼n hep aynı saatte, aynı yerde, aynı durumda” (407) fotoğraf çekirmiŐtir. Bunu neden yaptığını kendisi bile çok iyi bilmez ve “saçma” olarak niteler. Sonra “Zaman çok ağır. Saydam ve ağır artık. Bu fotoğraflarda zaman var, zaman kesikleri. Sınıra gelinmiŐ”

(408) yorumunu yapar. Öte yandan, “Hoparlördeki Ses” adıyla “oyun”a katılan dış ses, bunu “Yaşamı durdurur gibi, kendini bir fotoğraf ölüsüne yapıştırıyordu sürekli” (407) şeklinde yorumlar.

Kitabın “Sera Otel” bölümünde de fotoğraflara ve zamana ilişkin imgelere sık sık rastlanır. Dördüncü şiirde “Ey zaman aralıkları, zaman aralıkları! bilmem ki ne isterdiniz bir gidiş-dönüş biletine” (390) diye seslenen Bayan Sara, beşinci şiirde ise bir fotoğrafı “hüzünlü bir çınlamayla seslendir[diğini]” (391) ifade eder. Okuyucu, bütün şiir boyunca Bayan Sara’nın geçmişe ilişkin duygularına ve anılarından gelen görüntülere tanık olur. Bayan Sara’nın geçmişe ve bugüne yönelik tavrı yaşlılıktan kaynaklanan bir zamanı durdurma isteği olarak yorumlanabilir. “Sera” ve “Sara” çağrışımından yola çıkarak Bayan Sara’nın, serada yetişen bir meyve gibi, mevsiminin geçtiği ya da kendini bir seradaymış gibi duyumsadığı söylenebilir. Mevsimlerden yaz olsa bile, Bayan Sara cin içerken kar yağmaktadır (374).

C. Oteller Kenti’nde Cinsellik ve Zaman

Oteller Kenti’nin buraya kadar ele aldığımız kısımlarından da anlaşılacağı gibi, kitapta belirgin bir cinsellik ve zaman sorunsalı vardır. Daha ilk şiirde konukları “tam zamanında geldiniz” diyerek karşılayan anlatıcı, okuyucuyu zaman üzerine düşünmeye yönlendirir. Bir otel için “tam zamanında” belirlemesi, neyi ifade edebilir? Oteller genellikle 24 saat açık olan ve günün her saatinde gidilebilen yerlerdir. Bu yüzden “tam zamanında” ifadesi, aslında herhangi bir zamana karşılık gelebilir. Zaten şiirin sonlarına doğru anlatıcı, “Üstelik tam zamanında geldiniz / – Az önce, biraz sonra ve şimdi – / Yani vakitlerden bir dokunma vakti” (333) diyerek nesnel zamanı otel için öznel hâle getirir ve geniş zamana vurgu yapar.

“Tenis Topu” adlı şiirde ise Otel, arka bahçeyi ve tenis kortunu gezdirirken çevreyi bir fotoğrafı betimler gibi anlatır. Ya da sanki bir tenis maçı filminin gösterimindedir de, tenis topu havada kaldığı bir sırada durdurmuştur filmi:

Üstünde tenis kortunun, biraz üstünde
Bir gülüş kadar üstünde
Sevimli bir yüz kadar üstünde
Tutkulu bir ağız kadar üstünde
Bir yengi, bir yenilgi çılgılığı kadar üstünde
Boşluğa takılmış bir tenis topu
Bilmem ki, denebilirse
Olsa olsa kaçamaklı bir bakış büyüklüğünde
Bir tenis topu
Takılmış boşluğa ve zamansızlığa
Öylece kalmış. (335-36)

Anlatıcı burada otel olduğu için bir “zamansızlık”tan söz etse de şiirin zamanın sürekliliğine ilişkin bir vurgusu vardır. Bu, anlatıcının tenis maçındaki atışların yönünü “Geçmişe, bugüne, daha sonraya” (337) şeklinde ifade etmesinden de anlaşılır. “Sürekli devinimler / Sürekli sesler” (336) içinde betimlediği otel müşterilerinin otele geliş anlarını ise zamana yayarak “Gelecekler, geliyorlar, geldiler” (336) ifadesiyle anlatır. Tenisteki bir atış ânını bile tüm zamana yayarak anlatması, otelde o an olup bitenlerin aslında her zaman olagelen şeyler olduğunu gösterir. Tenis oynayan herhangi biri için o an eşsiz olabilir, ama otel için sürekli tekrar eden, dolayısıyla da durmuş gibi görünen bir zaman diliminden ibarettir. Otelin kendisi zaman olmuştur: “Geçmişe, bugüne, daha sonraya / Yani / Gene bir otelden başka şey olmayana” (337). Birinin otele geliş ânı, bir başkasının gidiş ânı

olabilir. Otel ise “Her bitişi bir başlangıca ekleyen” (354) geniş bir zamanı temsil eder.

Zamansızlık ya da zamanın sürekliliğine ilişkin düşünceler, otel dışındaki anlatıcıların söyleminde de görülür. Örneğin Tenis Öğretmeni, kendisini “Ve dünyanın bütün vakitlerini / Aynı anda ve birden / Gören ben” (364) şeklinde anlatır. Bayan Sara ise, “Bahar Sezgisi-Bahar Ötesi-Bahar Ertesi” başlıklı şiirde geçmişte yaşadıkları ile otelde o an yaşamakta olduklarını aynı zaman diliminde görür. Şiir, “Uyandım. Demin. Beyaz ve / Gün saçaklı perdelerimi açtım. Günaydın / Merdivenleri indim” (366) dizeleriyle başlar. Şiirin anlatıcısı Bayan Sara otelden çıktığını ve bir meyhaneye gittiğini anlatır. Zaman zaman anılarından söz eder ve birdenbire “Merdivenleri / Ağır ağır indim” (370) diyerek tekrar başa, oteldeki ânına döner. Geçmişten söz ettiği yerler parantez içinde verilmiştir ve bu kısımlarda, dışarıda olmasına rağmen kapının vuruluşunu duyar. Şiirde beş kez tekrar edilen “kapı çalınıyor” ifadesi, her biri ayrı zaman dilimlerini kapsayan anları, getirip o ânın içine yerleştirir. Okuyucu şiir boyunca Bayan Sara’nın otelde mi yoksa dışarıda mı olduğuna, anlattıklarının anıları mı yoksa düşledikleri mi olduğuna karar vermekte güçlük çeker. Şiirin sonlarına doğru anlatıcı, “Merdivenleri indim – iniyorum – / Aynaları geçtim – geçiyorum – / Dışarı çıktım – hayır çıkmadım –” (380) dizeleriyle otelin dışarı ile içerisi arasında zaman ve mekân açısından bir koşutluk kurmaya başlar. Böylelikle zamansızlığın ifadesi olan otel, aynı zamanda mekânsızlığın da ifadesine dönüşür. Şiirin sonunda Bayan Sara’nın dışarı çıkmakla otelde kalmayı “aynı şey” olarak gördüğünü belirtmesi, şiirin önceki kısımlarında geçen birçok imgeyi de anlamamızı sağlar. Geçmiş ile şimdinin, içerisi ile dışarısının birbirine girmesi ile bağlantılı olarak, Bayan Sara’nın her şeyi birbirine karıştırması da bir anlam kazanmış olur. “Değişen ne anlamıyorum ki” diyen Bayan Sara, içkisini

değiştirdiğini bile fark etmez. Garsonun “Neden değiştiriyorsunuz içkinizi” sorusuna karşılık, kendini içen biri gibi değil, bir çalgıcı gibi duyumsar:

Değişen ne anlamıyorum ki

Böyle sürekli

Değişen ne, değişmeyen ne

Bir çalgı başında nota yapraklarını

Çeviren biri gibi

İçiyorum sadece. (378)

John Berger’in Cansever’i yalnızca cinsellik açısından değil, zaman konusunda da etkilediği görülmektedir. Cinsellik ve zaman, hem Berger’in romanının hem de Cansever’in şiirinin temel sorunsallarıdır. *Oteller Kenti*’ni Berger’in zaman kavramına bakış açısıyla okuduğumuzda ise, en başta yine cinsel imgeler öne çıkar. Örneğin, Berger’in *G*’deki anlatıcısı şöyle der:

Cinsel istek, yaşanan durumla kızılaşmasına ya da uyanmasına karşın, nesnel koşulları ve süresi ne olursa olsun, öznel olarak zamanın iki noktasına çakılıdır: başlangıcımıza ve sonumuza. Çözümlendiğinde, cinsel istekte amansız bir sıla özlemi taşıyan öğeler buluruz, bunlar doğum deneyimine kadar geriye götürebilirler bizi: başka bir takım öğeleriye bilinmeze, en ötedekine, yaşamın son gerçeğine –en sonunda yalnızca yaşamın olumsuzlanmasıyla erişilene– ölüme duyduğumuz giderilmez açlığa açılır. Orgazm anında bu iki nokta, başlangıcımız ve sonumuz, kaynaşmış gibi görünebilir. O zaman, iki nokta arasındaki her şey, yani bütün yaşamımız “anlık” oluverir. (193-94)

Bu düşünce *Oteller Kenti*'ndeki "zaman"ın neden bir "dokunma vakti" olarak belirlendiğini anlamamızı sağlamaktadır. Bardakların iç içe geçtiği, günlerin günleri emdiği, her şeyler arasında bir gidiş gelişlerin yaşandığı, boşluğun itilip çekildiği ve girip çıkılan bir yer olarak kurulan Otel, orgazm ânının yaşandığı yerdir. Bu yüzden otelde "geçmiş, şimdi ve sonra", bir "an"da kaynaşarak nesnel zaman kavramını ortadan kaldırmakta, onu bir "dokunma vakti"ne dönüştürmektedir.

Hem zamansızlığa hem de zamanın sürekliliğine ilişkin düşünceler, *Oteller Kenti*'nde ve *G*'de sıklıkla karşımıza çıkar. Bayan Sara'nın geçmiş ile şimdiyi aynı anda yaşamasına benzer şekilde, *G* de, kimi anlarını bir anı olarak geride bırakmaz ve onları "bir sürekliliğin parçaları" olarak görür (403). Bu süreklilik bazen bir kişinin anlarını da aşarak tarihsel bir düzleme de taşınır. Örneğin, hem *G*'nin, hem de *G*'nin babasının cinsel deneyimleri benzer betimlemelerle anlatılır. Berger'in anlatıcısı, *G*'nin babası Umberto'nun cinsel deneyimini "Elleri Laura'nın apışarısında, parmağı onun dölyatağının dudaklarında, yatıyor. Sıcak salgı, dokuzuncu bir deri gibi kaplıyor parmağını" (25) gibi cümlelerle anlatırken *G*'ninkini ise şu şekilde betimler: "Kadın, bacaklarını açıyor. Oğlan, parmağını içeri itiyor hafifçe. Sıcak salgı, dokuzuncu bir deri gibi sarıyor parmağını" (150).

Edip Cansever'de başından beri varolan Phoenix imgesinin geliştirilmesi noktasında da bir *G* etkisinden söz edilebilir. Berger'in romanının sonunda *G*, pasaportunu yasadışı örgüt üyesi birine verir ve kendisi İtalya'da kalır. Pasaportu olmadığı için ülkeyi terk edip gidemez ve çıkan olaylar sonucunda öldürülür. Pasaportu alan karakter ise Fransa'ya kaçar ve *G*'nin kimliğini kullanarak yaşamını sürdürür. Böylelikle *G*, bir bakıma küllerinden doğmuş olur (417-19). *Oteller Kenti*'nin sonunda ise Bayan Sara yerinden kalkıp gider ve onun yerine Tenis

Öğretmeni gelip oturur. Bayan Sara'nın yarım bıraktığı içkiye o devam eder. Sanki Bayan Sara'nın küllerinden Tenis Öğretmeni doğmuştur.

Oteller Kenti'nin sonunda Bayan Sara'nın yerini Tenis Öğretmeni'nin almasına karşılık Hoparlördeki Ses, "İlk kez oluyor, böylesi ilk kez oluyor" (418) diyerek Cansever şiirinde gerçekten ilk olan bir noktaya dikkati çeker: Phoenix'in küllerinden kendisinin değil başka bir Phoenix'in doğması. Böylece Cansever'in dramatik monologlarında başlarda yalnızca bir ayrıntı gibi duran Phoenix, kendini de aşarak herhangi birinin değil yaşamın sürekliliğine işaret eden bir anlam kazanır.

Oteller Kenti'ndeki bölüm adları bile yaşama ya da yaşamın sürekliliğine gönderme yapan sözcüklerden seçilmiştir. Her zaman bir gidiş gelişin ya da girip çıkmaların yaşandığı "Otel", bu sürekliliğin işaretlerinin başında gelir. "Eros", zaten doğrudan yaşamın başlangıcı ve sürdürülmesine ilişkindir. "Sera" ise, mevsim değişse bile üretimin sürdüğüne, yani yaşamın sürekliliğine gönderme yapar. Cansever, "Phoenix Oteli" başlıklı son bölümde bir bakıma son sözünü söylemiştir.

SONUÇ

Modern Türk şiirinin en yenilikçi ve üretken şairlerinden biri olan Edip Cansever (1928-1986), şiirlerini iki önemli çizgide sürdürmüştür. Cansever'in, *Yerçekimli Karanfil* (1957), *Petrol* (1959), *Kirli Ağustos* (1970), *Sonrası Kalır* (1974), *Sevda ile Sevgi* (1977), *Şairin Seyir Defteri* (1980), "Eylülün Sesiyle" (1981, Toplu Şiirleri *Yeniden*'in içinde) ve *İlk yaz Şikâyetçileri* (1982) adlı kitaplarında yer alan kısa şiirlerinde, çoğunlukla, lirik bir dili tercih ederek yaşanan anları şiirleştirdiği dikkat çeker. Uzun şiirlerin öne çıktığı veya uzun bir şiirin bölümlerinden oluşan *Umutsuzlar Parkı* (1958), *Nerde Antigone* (1961), *Tragedyalar* (1964), *Çağrılmayan Yakup* (1969), *Ben Ruhi Bey Nasılım* (1976), *Bezik Oynayan Kadınlar* (1982) ve *Oteller Kenti* (1985) adlı kitaplarında ise belli varoluşsal sorunsallar üzerinde durmuş, birçok özgün karakter yaratarak dramanın olanaklarından yararlanan bir anlatımı benimsemiştir. "Phoenix'in Evrimi: Edip Cansever'de Dramatik Monolog" başlığını taşıyan bu çalışmada Cansever'in uzun şiirlerinin yoğunlukta olduğu kitapları, çözümleyici bir yaklaşımla incelenmiş ve dramatik monolog türü içinde değerlendirilmiştir.

Bir veya daha fazla karakterin anlatısına dayanan dramatik monolog, en yetkin örneklerini Victoria dönemi İngiliz şairlerinden Robert Browning'in (1812-1889) verdiği, T. S. Eliot (1888-1965) ve Ezra Pound (1885-1972) gibi şairlerce geliştirilen bir şiir türüdür. Eliot'a göre bir dramatik monologda üç ses bulunur. Bunlar, şairin kendi sesini temsil eden birinci ses, başkalarına seslendiği ikinci ses ve

bir karakterin ya da karakterlerin ağızından konuştuğu üçüncü sestir. Edip Cansever'in hem Eliot'tan etkilenecek hem de çok sesli bir şiire ulaşmak amacıyla benimsediği bu tür, öncelikle onun dünyaya bakışıyla örtüşmektedir. Modern dünyada insanın gündelik edimlerini yerine getirirken kılıktan kılığa girdiğini, çeşitli rollere bölündüğünü düşünen Cansever, hep birilerine ya da bir şeylere uyum göstererek yaşadığımızı, bunun sonucunda ise giderek kişiliğimizi yitirdiğimizi vurgular (“Şiiri Bölmek” 9). Cansever'e göre, şiiri anlatıcılara bölmek, yani dramatik bir şiire yönelmek, bu bölünmüş bireyin şiirde hakkıyla temsil edilmesini sağlar.

Dramatik monolog, antik dönem tragediyalarındaki kahramanların içinde buldukları çelişkiyi miras alır. Modern dramatik şiir, tragediyadan doğmuştur. Tragedya ise, Sevdâ Şener'in de belirttiği gibi, “bir çelişkiler sanatı”dır (Şener, *Yaşamın Kırılma...* 104). Tragedyalardaki çelişki, karakterler arasında bir çatışma olarak yaşandığı gibi, bir karakterin kendi içinde yaşadığı ikilemi de ifade eder. Antigone, hem cesur hem çaresizdir; bir yandan Kreon'un emirlerine karşı çıkarak büyük bir cesaret gösterir, diğer yandan tanrıların belirlediği yazgıya boyun eğerek çaresiz bir şekilde ölümünü kabullenir. Benzer şekilde hem isyancı hem tutucudur; Kreon'a başkaldırmasının nedeni, kardeşinin cenaze töreniyle ilgili olarak kralın tanrısal yasaların öngördüğü şekilde davranmamasıdır; bu hâliyle, bir isyancı da olsa, Kreon'dan daha muhafazakâr bir tutum sergiler. Modern çağın insanı ise, tragedyalarda çizilen karakterlerden çok daha bölünmüş durumdadır. Yalnızca bir ikilem içinde değil birçok varoluş biçimiyle karşı karşıyadır. Bu biçimler, tragedyalarda olduğu gibi her zaman birbirlerinden kolaylıkla ayırt edilemez. Eliot'ın ve Cansever'in şiirlerinde zaman zaman anlatıcıların seslerinin birbirine girmesini de bu açıdan değerlendirmek gerekir. Eliot'ın en önemli dramatik monologlarından biri sayılan *Çorak Ülke*, büyük kentlerde yaşayan modern insanın parçalanmışlığı üzerine

kuruludur. Kendini Tresias olarak tanıtan bir karakter, iki hayat arasında bocalar durur: “Ben Tresias, iki hayat arası bocalayan, kör, / Pörsük dişi memeli yaşlı adam” (Eliot, *Çorak Ülke* 50). Bu dizelerde de görüldüğü gibi, karakterin cinsiyeti bile çelişkilerle ifade edilir; hem dişi memeli hem yaşlı adamdır. *Çorak Ülke*’de bir karakterin cinsiyetini ayıramadığımız gibi, bazen onu başka bir karakterden ayırmamız da güçleşir. C. M. Bowra’nın *Çorak Ülke* üzerine bir yazısında belirttiği gibi, şiirde “[g]örüntü görüntüye, karakter karaktere karışır” (180). Sylvia Plath’ın başarılı dramatik monologlar arasında sayılan *Üç Kadın* adlı yapıtı da çelişkilere ve bölünmüşlüğe odaklanır. Plath, bu kitabında anne olmanın yarattığı etkiyi anlatabilmek için şiiri üç sese böler. “Birinci Ses”, başlarda korkunç bir fırtına olarak gördüğü gebeliğinden yakınır, ancak oğlunu kollarına aldığı anda tüm bebeklerin dünyaya dökülen mucizeler olduğunu düşünür; ölü esmerlik, anne olunca “süt ırmağı”na dönüşmüştür (42). “İkinci Ses”, sürekli düşük yapan bir “anne”dir; çocuk doğuramaz ama “cesetler yarat[ır]” (35). “Üçüncü Ses”, bakamayacağı bebeğini doğumunda bırakmak zorunda kalır, ama dışarı çıktığında “taburcu edilen bir yara[dır]” artık; anne çocuğu bırakır, hastane yarayı doğurur (47). Sylvia Plath’ın çocuklarına bakmak ile iyi bir entelektüel olmak arasında gidip gelen ve sonunda intiharla noktalanmış yaşamı dikkate alındığında, üç sesin toplamından ortaya çıkan çelişkiler, daha iyi anlaşılır.

Edip Cansever’in dramatik monologları da modern insanın bölünmüşlüğü ve çelişkileri üzerine kuruludur. *Umutsuzlar Parkı*’nın birbirlerinden ayırt edilemeyen bireyleri, gündelik yaşamın gerektirdiği davranışlar ile kendi istedikleri yaşam biçimi arasında kalarak sürekli bir sıkıntı içinde yaşarlar. Toplumsal rollerin dayatması, evlerinde bile kendileri olmalarına engel olur. Ev dışarı, dışarı da ev gibidir. Bir yandan evi sırtlarından atıp dışarı çıkar, diğer yandan dışarıda bile dört duvar

arasında kalırlar. *Tragedyalar*'ın en önemli karakterlerinden biri olan Stepan ise, başkaları tarafından biçimlendirilmiş bir mutluluğu yaşamamakta direnir. “İçkiyle aşıyorum, içkiyle çözüyorum bu cehennemi” (177) diyerek kendisini alkolde var eder. Ancak alkol, kendi cehennemiyle birlikte gelir (206). *Tragedyalar*'da karakterlerin varoluşlarını tanımlayan “alkol biçiminde olmak”, başlı başına bir çelişkinin ifadesidir. *Çağrılmayan Yakup*'ta ilk şiirin anlatıcısı, hem Yakup hem Yusuf'tur. Pesüs'ün anlatıcısı ise donmuş bir dünyada “bir pesüs gibi ağırdan yan[ar]” (244). Karakterlerin çoğu, bir yandan kendilerine başka biriymiş gibi dışarıdan bakar, bir yandan da boyun eğme ve direnme arasında gidip gelirler. *Ben Ruhi Bey Nasılım* kitabının baş karakteri Ruhi Bey ise, kendisini gerçekleştirmesine engel olan geçmişini benliğinden ayırır, bir “ölü” olarak gördüğü bu parçaya bir cenaze töreni düzenler. Mesleği yaşamın sonuyla ilgili olan Cenaze Kaldırıcısı'nın adı, yaşamın başlangıcını simgeleyen Adem'dir. Kitabın temel çelişkisi, modern insanın ölümünü de yaşamını da kendi içinde taşıdığına ilişkindir. *Bezik Oynayan Kadınlar*'da Seniha, bir yandan fahişeliğe çok uygun olduğunu düşünür, diğer yandan ne sevgisini ne de tenini kimseye veremediğini söyler. Cemile ise büyük olasılıkla uydurmuş olduğu anılarını unutamamaktan yakınıır. Cemal'in kendini yaşlı bir çocuk olarak görmesi, gerektiği gibi yaşamadığını gösteren bir çelişkidir. Karakterlerin yaşadığı evin kapısı sık sık çalınır, ama gelen “yok”tur. *Oteller Kenti*'ndeki karakterler de hep bir çelişki ve bölünmüşlük içindedir. Metrdotel, ne erkek ne de kadın olamamasından kaynaklanan bir ikilem içindedir ve neden iki kişi olduğunu sorgular (358). Tenis Öğretmeni, “Gül içinde bir sümbülün iç çekişi”dir (383). Bayan Sara'da ise her şey ayrı ayrı yaşamaktadır; “Her şey ikiydi sanki – ben bile –” der (380).

Edip Cansever’de hem kendi içlerinde çelişkiye düşen, hem de çevreleriyle çatışma içinde olan karakterler, Browning’in ya da Eliot’ın bazı şiirlerinde olduğu gibi tarihsel metinlerden ya da mitolojik öykülerden değil, İstanbul’un kamusal mekânlarından seçilirler. Toplumsal yaşama uyum sağlayamayan ve kendilerine yabancılaşmış durumda olan bu karakterler, çoğunlukla toplumun en marjinal kısmında yer alırlar. Örneğin, Stepan ve Vartuhi eşcinsel, Diran iktidarsız, Adem ölüsevici, Genelev Kadını mazoşist, Ruhi Bey sadist, Seniha ve Ester fahişe, Metrdotel aseksüeldir. Hemen hemen çoğu alkolik, asosyal ve İstanbul’un azınlıklarındandır. Birçoğu, gerek fiziksel özellikleri gerekse toplumsal konumları ya da meslekleri itibarıyla şairden farklılığı kolayca ayırt edilebilen karakterlerdir.

Dramatik monologlarda okur ile anlatıcı ve anlatıcı ile şair arasında bir mesafenin bulunması önemlidir. Anlatıcının sesinin şairin sesiyle karışmaması gerekir. Edip Cansever, karakterlerini marjinal insanlardan seçerek hem okur ile anlatıcı hem de anlatıcı ve şair arasına ahlaki bir mesafe koyar. Ancak, Cansever’de dramatik monoloğun belirgin özelliklerinden biri de şairin varlığıdır. Cansever, bir söyleşisinde *Umutsuzlar Parkı*’nın “bağlantılarını yitirmiş insanlara yanıtlar hazırl[adığını]”, bunu da “onlara karşı çıkararak değil, aynı durum içinde onlara katılarak” yaptığını söyler (“Umutsuzlar Parkında Bir Umutlu...” 73). Bu görüş, şairin dramatik monoloğa bakışını gösterdiği için son derece önemlidir. Bu yüzden olsa gerek, Cansever, dramatik monologlarının çoğunda anlatıcıların sesinin yanına şairin kendi sesini de koyar. *Umutsuzlar Parkı* ve *Nerde Antigone* kitaplarında anlatıcılar birbirlerinden net bir şekilde ayrılmadığı için şair de onlar arasında biridir. *Umutsuzlar Parkı*’nda şairin sesini ayırt etmek güçtür. *Nerde Antigone*’de ise “Ne çıkar siz bizi anlamasanız da” gibi dizelerle sanki dönemin eleştirmenlerince yazdıkları anlaşılmayan bir şairin sesi vardır. *Tragedyalar*’la birlikte karakterlerin

adları ve özellikleriyle şiirde daha net bir şekilde yer aldıkları görülür. Ancak, kitabın son bölümlerinde üst anlatıcının sesi ile Armenak'ın sesi birbirine girer. *Ben Ruhi Bey Nasılım*'da "Acaba" başlıklı bölümün anlatıcısı, şiirle ilgili ipuçları veren şairin sesidir. *Bezik Oynayan Kadınlar*'da ise şairin sesinin yerine, anlatısı kısa şiirler hâlinde sunulan Ester adında bir anlatıcı ortaya çıkar. Ester, şairin sesi değildir, ancak şairin yarattığı bir şair gibidir. *Oteller Kenti*'nde ise "Hoparlördeki Ses", anlatıcıların sözlerinin arasına girerek kimi yorumlarda bulunur. Ancak, bu sesi karakterler değil, yalnızca okur duyar.

Cansever'in bir söyleşisinde yer alan "İnsan anlatan bir yaratıktır... Benim için şiir bir anlatma yoludur. İletmek istediğim özdür beni uzun yazmaya zorlayan" (alıntılayan Ünlü 551) şeklindeki sözleri, dramatik monoloğun başka bir karakteristiği olan anlatıya dayanması özelliğini ortaya koyar. Anlatı, dramatik monoloğa ilişkin kuramsal çalışmaların çoğunda bu türün temelleri arasında sayılsa da, şiirde yer alan karakterlerden söz edilirken anlatıcı yerine "konuşmacı" (İng. *speaker*) teriminin tercih edildiği görülür. Bunun nedeni, Browning'in monologları başta olmak üzere, dramatik monologların bir kısmında birine ya da birilerine "seslenme" eğiliminin varolmasından veya şiirde bir dinleyicinin var sayılmasından olsa gerektir. Dramatik monologlar, birilerine açık bir şekilde seslensin ya da seslenmesin, bir konuşma ritmi yaratırlar ve bunu farklı şekillerde sürdürmeye çalışırlar. Konuşma ritmi, Edip Cansever şiirinin de belirgin özelliklerinden biridir ve onun şiirine Garip akımından taşınan belki de tek özelliktir. Ancak, dramatik monologların sahnelenmek için yazılmadığı göz ardı edilmemelidir. Browning de Eliot da sahnelenmek üzere oyunlar yazmışlar, dramatik monologlarını bunlardan ayrı tutmuşlardır. Hatta Browning'in dramatik monologları ne kadar başarılıysa, oyunları da bir o kadar başarısız bulunmuştur ("Browning, Robert" 21). Edip

Cansever ise zaman zaman oyun yazmak istese de bundan hemen vazgeçtiğini, şiir varken buna gerek olmadığını söyler (“Yaşam Öyküsü” 32). O hâlde, dramatik monologlar, bir konuşma ritmine sahip olsa da, sahnelenmek üzere yazılmayan ve anlatıya dayanan bir tür olduğu için, bu şiirlerde söz alan karakterlere, bu tezde de yapıldığı gibi, konuşmacı yerine anlatıcı demek daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

Hem Browning’in ve Eliot’ın hem de Cansever’in dramatik monologlarında mitolojik göndermelere sık rastlanır. Ancak, Cansever’in şiirinde mitolojik öge, bir karakter olarak değil bir imge olarak vardır. Bunlardan en önemlisi ise Phoenix’tir. 500 yılda bir kendini ateşe atan ve küllerinden yeniden doğarak kendini yenileyen Anka kuşu olan Phoenix, Cansever’in neredeyse bütün dramatik monologlarının temelinde yatar. *Umutsuzlar Parkı*’ndaki anlatıcılardan biri, “bir yığın ölüden” gelmiştir. Benzer şekilde *Tragedyalar*’ın Stepan’ı da “bir ölü gömme töreninden doğmuş”tur. Yine *Tragedyalar*’da Lusin’in çirkinliği aşmak için onun içine düşmek gerektiğini düşünmesi ve Diran’ın “Unutulmuş bir erkekliğin / Acısından oluşan bir Anka”ya (166) benzetilmesi, Phoenix’i yeniden üreten imgelerin başında gelir. *Çağrılmayan Yakup*’ta yer alan bir anlatıcı, “düzlük”le savaşıyor ve her defasında “yeni” yenilir. *Ben Ruhi Bey Nasılım*’da ise ilk kez bir karakter ölümlerini “yangın”la gömmeyi başarır ve yeniden doğumun mutlu sürecini yaşar. *Bezik Oynayan Kadınlar*’da Cemile, yaşadığı yeri “yok oluşumdan doğan kent” (193) şeklinde tanımlar. Ester ise yeni başlangıçlara dikkati çeker. *Oteller Kenti*’nde yer alan Bayan Sara’nın küllerinden ise ilk kez kendisi değil bir başkası, Tenis Öğretmeni doğar. “Hoparlördeki Ses”, “Geldiler işte. Meydan ateşinden, külden geldiler. Yaratırken yaratılmaktan geldiler” der (412). Böylece Cansever’in ilk dramatik monologlarında yalnızca bir ayrıntı gibi duran Phoenix, yaşamın sürekliliğine işaret eden bir anlam kazanır. Edip Cansever’de dramatik monoloğun Phoenix’in evrimi

üzerine kurulu olduğu söylenebilir. Her kitapla birlikte yeniden üretilen Phoenix, yaşamın acımasız çelişkileri içinde tekrar tekrar küllenir. Her kül oluşta ise başka anlatıcılara bölünerek yeniden doğar.

Edip Cansever'in dramatik monologları ile Eliot'ın şiirleri arasındaki en önemli farklardan biri de, insanlara sunulan çareye ilişkindir. *Çorak Ülke*, bir çözümsüzlük durumunu tekrar etse de, Eliot'ın sonraki şiirlerinin çoğunda modern insanın mutsuzluğunun temelinde yatan nedenin inançsızlık olduğuna dair bir düşünce açığa çıkar. Örneğin, Türkçeye “The Rock’dan Korolar” (İng. “The Rock”) başlığıyla çevrilen şiirinde insanların tanrıyı ve kiliseyi yadsımaları, bunun yerine parayı ve iktidar hırsını koymaları eleştirilir (*Çorak Ülke* 111). Eliot'ta karakterlerin, yaşadıkları ikilemlerden inançlarıyla kurtulabileceği sezdirilir. Onun şiirinde çare, öte dünyadadır. Cansever'in şiirlerinde ise çare, zaman zaman belirsiz bir şekilde yer alsa da, Phoenix imgesindedir. Cansever'in şiirinde insanın yaşadığı çelişkiler kendini kül etmesine neden olur, ancak o, bu küllerden yeniden doğar. Bu açıdan Cansever'in şiiri Eliot'ın şiirinden daha trajik bir alanda seyredir. Çünkü, insanın trajedisi cennete kavuştuğunda bitmeyecek, küllerinden doğan insan kendini yeniden kül edecektir.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

A. Birincil Kaynaklar

- Cansever, Edip. “Cansever’in İşi Gücü”. Söyleşiyi yapan: Metin Eloğlu. Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda* 78-86.
- . “Düşüncenin Şiiri”. Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda* 41-44.
- . “Edip Cansever Anlatıyor”. Söyleşiyi yapan: Muazzez Menemencioğlu. *Varlık* 540 (15 Aralık 1960): 8.
- . “Edip Cansever’le Konuşma”. Söyleşiyi yapan: Füsün Akatlı. Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda* 87-92.
- . “Edip Cansever’le Söyleşi”. Söyleşiyi yapan: Erdoğan Albayrak. Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda* 96-98.
- . “Edip Cansever’le Yaşamı Besleyen Ölüm Üstüne”. Söyleşiyi yapanlar: Adnan Benk, Nuran Kutlu ve Tahsin Yücel. Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda* 99-123.
- . “Edip Cansever’le ‘Yeniden’ Üstüne Konuşma”. Söyleşiyi yapan: Sennur Sezer. *Yazko Edebiyat* 18 (Nisan 1982): 135-37.
- . *Gül Dönüyor Avucumda*. İstanbul: Adam Yayınları, 1994.
- . *Sonrası Kalır 1: Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005. Bu kaynaktan yalnızca Adam Yayınları’ndan çıkmış olan *Yerçekimli Karanfil* adlı kitapta yer almayan ya da eksik bir şekilde yer alan şiirler söz konusu olduğunda yararlanılmıştır.
- . *Şairin Seyir Defteri: Toplu Şiirleri II*. İstanbul: Adam Yayınları, 1992. Şairin *Ben Ruhi Bey Nasılım, Sevda ile Sevgi, Şairin Seyir Defteri, Eylülün Sesiyle, Bezik Oynayan Kadınlar, İlk yaz Şikâyetçileri* ve *Oteller Kenti* adlı kitaplarını içermektedir.
- . “Şiir Üstüne Söyleşi Notları”. Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda* 64-66.

- . “Şiiri Bölmek”. *Yeni İnsan* 8 (Ağustos 1963): 9.
- . “Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire”. Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda* 57-59.
- . “Timsah”. *Yeni Ufuklar* 264 (Eylül 1975): 8-11.
- . “Tragedya Üzerine Notlar”. *Yeni İnsan* 9 (Eylül 1963): 9.
- . “Umutsuzlar Parkında Bir Umutlu ile Konuşma”. Söyleşiyi yapan: Asım Bezirci. Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda* 73-77.
- . “Yaşam Öyküsü”. Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda* 25-32.
- . “Yaşamımda ‘İlk’ler”. Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda* 36-38.
- . *Yerçekimli Karanfil: Toplu Şiirleri I*. İstanbul: Adam Yayınları, 1995. Şairin *Dirlik Düzenlik, Yerçekimli Karanfil, Umutsuzlar Parkı, Petrol, Nerde Antigone, Tragedyalar, Çağrılmayan Yakup, Kirli Ağustos* ve *Sonrası Kalır* adlı kitaplarını içermektedir.

B. İkincil Kaynaklar

- Aiskhylos. *Zincire Vurulmuş Prometheus*. Çev. Azra Erhat ve Sabahattin Eyuboğlu. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968.
- Anday, Melih Cevdet. “Ben Belki de Duyguculuğa Bir Tepkiyimdir”. Söyleşiyi yapan: Enver Ercan. *Şair Çünkü Onlar*. İstanbul: Kavram Yayınları, 1990. 35-45.
- Aristophanes. *Eşekarıları: Yargıçlar*. Çev. Sabahattin Eyuboğlu. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.
- . *Kurbağalar*. Çev. Nevzat Hatko. Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1946.
- Aristoteles. *Poetika: Şiir Sanatı Üstüne*. Çev. Samih Rifat. İstanbul: Koç Kitaplığı, 2003.
- Bayıldırın, Sabit Kemal. “Cansever’in ‘Çağrılmayan Yakup’u”. *Soyut* 5 (Ekim 1976): 33-40.
- Beckett, Samuel. *Bütün Oyunları I: Godot’yu Beklerken: Tüm Düşümler: Oyun Sonu*. Çev. Uğur Ün. İstanbul: MitosBOYUT Yayınları, 1993.
- . *Godot’yu Beklerken*. Çev. Ferit Edgü. İstanbul: Çan Yayınları, 1963.
- Benjamin, Walter. “Hikâye Anlatıcısı”. Çev. Nurdan Gürbilek ve Sabir Yücesoy. *Son Bakışta Aşk*. Haz. Nurdan Gürbilek. Çev. Ahmet

Doğukan ve diğer. İstanbul: Metis Yayınları, 1995. 77-100. Kitabın çevirmenlerine ilişkin bilgi başlık sayfasında değil, dördüncü sayfada verilmektedir.

Berger, John. G. Çev. Tomris Uyar. İstanbul: İletişim Yayınları, 1984.

———. *Görme Biçimleri*. Çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.

Bezirci, Asım. “Edip Cansever”. Hüseyin Cöntürk ve Asım Bezirci. *Turgut Uyar. Edip Cansever*. İstanbul: De Yayınevi, 1961. 59-85.

Bowra, C. M. “T. S. Eliot - Çorak Ülke”. Çev. Dilek Aksu. *Yaratıcı Deney*. Çev. Erdal Alova ve diğer. İstanbul: Adam Yayınları, 1993. 175-204.

“Browning, Robert”. *AnaBritannica: Genel Kültür Ansiklopedisi*. İstanbul: Ana Yayıncılık A. Ş., 1992. 5: 20-22.

Browning, Robert. *Selections From The Poems of Browning*. Ed. H. A. Needham. Londra: Ginn and Company Ltd., 1963.

Camus, Albert. *Sisifos Söyleni*. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Can Yayınları, 1997.

———. *Yabancı*. Çev. Vedat Günyol. İstanbul: Can Yayınları, 2006.

Canberk, Eray. *A'dan Z'ye Edip Cansever*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003. *Kitap-luk* dergisinin Mayıs 2003 tarihli 61.sayısı ile birlikte ek olarak verilmiştir.

Caymaz, Onur. “Edip Cansever Şiirinde Alkol Oranları”. 25 Kasım 2006. <<http://www.itusozluk.com/goster.php?t=edip+cansever+%FEiirinde+alkol+oranlar%FD>>

Cöntürk, Hüseyin. “‘Salıncak’ Şiiri”. Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda* 143-61.

Çehov, Anton. “Vişne Bahçesi”. *Bütün Oyunları 1*. Çev. Ataol Behramoğlu. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002. 163-226.

Çelgin, Güler. *Eski Yunan Edebiyatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990.

Dirlikyapan, Murat Devrim. “‘İkinci Yeni’ Dışında Bir Şair: Edip Cansever”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2003.

Doğan, Mehmet H. “Cansever’in Dünyası”. Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda* 167-75.

———. “Şairin Seyir Defteri”. *O Ben ki: Edip Cansever*. Haz. Yalçın Armağan. İstanbul: Alkım Yayınları, 2005. 48-63.

- “Dramatic Monologue”. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Ed. J. A. Cuddon ve C. E. Preston. Londra: Penguin Books, 1999. 237-41.
- “Dramatic Poetry”. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ed. Alex Preminger ve T. V. F. Brogan. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994. 304-11.
- “Dramatik Monolog”. *AnaBritannica: Genel Kültür Ansiklopedisi*. İstanbul: Ana Yayıncılık A. Ş., 1992. 7: 478.
- Eliot, T. S. *Çorak Ülke: Dört Kuartet: Ve Başka Şiirler*. Çev. Suphi Aytimur. İstanbul: Adam Yayınları, 2000.
- . “Mr. Proofrock’tan Aşk Türküsü”. Çev. Can Yücel. *Yalvaçlar ve Biliciler*. Haz. Mehmet H. Doğan. İstanbul: Dünya Kitapları, 2004. 165-69.
- . “Şiirin Üç Farklı Sesi”. Çev. Mine İşgüven. *20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı*. Haz. Hüseyin Salihoglu. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 1995. 250-64.
- Erhat, Azra, haz. *Aristophanes: Hayatı Sanatı Eseri*. İstanbul: Varlık Yayınları, 1958.
- Euripides. *Herakles*. Çev. Lütfi Ay. Ankara: Maarif Matbaası, 1943.
- Günyol, Vedat. “Cansever’in Haklı-Haksız Öfkesi”. *Çalاکalem*. İstanbul: Çan Yayınları, 1977. 280-85.
- Hızlan, Doğan. “Umutsuzlar Parkı”. *Köprü 7* (15 Şubat 1959): 10-11.
- Hamburger, Käte. *The Logic of Literature*. Çev. Marilyn J. Rose. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1993.
- Howe, Elisabeth A. “Dramatik Monolog Nedir?” Çev. Serhat Eloğlu. *Atlılar 3* (Mayıs-Haziran 2000): 24-32.
- . *The Dramatic Monologue*. New York: Twayne Publishers, 1996.
- İleri, Canan ve diğer. *Edebiyat Bilgi ve Kuramları*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1998.
- İleri, Selim. “Kimsesiz Bir Atlıkarıncadayım”. Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda* 192-94.
- İnce, Özdemir. “Edip Cansever: Yani O Kendine Sürgün Olan”. *Tabula Rasa*. İstanbul: Can Yayınları, 1992. 122-30.
- Kafka, Franz. *Dava*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Can Yayınları, 1999.

- Kanık, Orhan Veli. “Karikatürden Şiire”. *Bütün Yazıları*. İstanbul: Adam Yayınları, 1992. 175-76.
- Kitabı Mukaddes*. İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi, 2000.
- Kudret, Cevdet. *Örneklerle Edebiyat Bilgileri 2*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2003.
- “Monologue”. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ed. Alex Preminger ve T. V. F. Brogan. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994. 798-800.
- Oktay, Ahmet. “Cansever’in Şiirine Çözümleyici Bir Yaklaşım”. Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda* 176-91.
- . “Şairin Kanı”. Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda* 236-40.
- . “Yabancılaşmış Bireyin Son Sözü: ‘Sevgilim Ölüm’ ”. *Şairin Kanı: Yazınsal Eleştiriler 1: 1954-2000*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001. 174-207.
- Ozansoy, Halit Fahri. *Yunan Tiyatrosu: Tragedia*. İstanbul: Ahmet Saitoğlu Kitabevi, 1946.
- Öz, Erdal. “ ‘Gittikçe Sıkılmaktır Ülkesi Sıkıntının’: Edip Cansever’in Mektupları”. *Yeni Düşün* 64 (Yaz 1990): 27-34.
- Özdemir, Emin. *Yazı ve Yazınsal Türler*. İstanbul: Varlık Yayınları, 1983.
- Özlü, Demir. “Kalın, Ciltli Defterler”. *Yeni Ufuklar* 67 (Aralık 1957): 219-24.
- Plath, Sylvia. *Üç Kadın*. Çev. Gürkal Aylan. İstanbul: Oğlak Yayınları, t. y.
- Rader, Ralph W. “Notes on Some Structural Varieties and Variations in Dramatic ‘I’ Poems and Their Theoretical Implications”. *Critical Essays on Robert Browning*. Ed. Mary Ellis Gibson. New York: G. K. Hall & Co, 1992. 37-53.
- Rilke, Rainer Maria. *Malte Laurids Brigge’nin Notları*. Çev. Behçet Necatigil ve Dr. Tietze. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1948.
- . *Rainer Maria Rilke: Bütün Şiirlerinden Seçmeler*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Kavram Yayınları, 1994.
- . *Sancaktar*. Çev. Oruç Aruoba. İstanbul: Ada Yayınları, 1984.
- Rimbaud, Arthur. “Sarhoş Gemi”. Çev. Sabahattin Eyuboğlu. *Ofelya*. Haz. Faruk Sur. Ankara: Opus Yayınları, 1997. 43-50.
- Sartre, Jean-Paul. *Gizli Oturum*. Çev. Bertan Onaran. İstanbul: De Yayınevi, 1965. Kitabın ilk Türkçe çevirisi Oktay Akbal tarafından yapılmış ve Milli Eğitim Basımevi’nce 1950’de yayımlanmıştır.

- Serdar, Ali. "Patoloji ile Varlık Arasında Ben Ruhi Bey Nasılım". *O Ben ki: Edip Cansever*. Haz. Yalçın Armağan. İstanbul: Alkım Yayınları, 2005. 64-89.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Çev. Sabahattin Eyuboğlu. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.
- Sophokles. *Antigone*. Çev. Sabahattin Ali. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.
- . *Elektra*. Çev. Azra Erhat. Ankara: Maarif Matbaası, 1941.
- . *Kral Oidipus*. Çev. Bedrettin Tuncel. Ankara: Maarif Matbaası, 1941.
- . *Oidipus Kolonos'ta*. Çev. Nurullah Ataç. Ankara: Maarif Matbaası, 1941.
- Stendhal. *Kızıl ile Kara*. Çev. Nurullah Ataç. İstanbul: Can Yayınları, 1984.
- Şener, Sevda. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. İstanbul: Adam Yayınları, 1982.
- . *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- "Trajedi". *AnaBritannica: Genel Kültür Ansiklopedisi*. İstanbul: Ana Yayıncılık A. Ş., 1992. 21: 148-50.
- Tuncel, Bedrettin. "Kral Oidipus". *Kral Oidipus*. Çev. Bedrettin Tuncel. Ankara: Maarif Basımevi, 1959. VII-XXI.
- Turan, Güven. "Edip Cansever'in Hayvanları". *O Ben ki: Edip Cansever*. Haz. Yalçın Armağan. İstanbul: Alkım Yayınları, 2005. 48-63.
- . "Yüzler ve Maskeler: Edip Cansever'in Şiirine Genel Bir Bakış". Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda* 90-103.
- Uyar, Tomris. "Bir Doğa Vatandaşı Edip Cansever". Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda* 162-66.
- Ünlü, Mahir ve Ömer Özcan, haz. *20. Yüzyıl Türk Edebiyatı 3: Cumhuriyet: Yeniler Dönemi 1940-1960*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1990.
- Yüksel, Ayşegül. "Samuel Beckett ve Çağdaş İnsanın Söyleni". Samuel Beckett. *Bütün Oyunları 1: Godot'yu Beklerken: Tüm Düşenler: Oyun Sonu*. Çev. Uğur Ün. İstanbul: MitosBOYUT Yayınları, 1993. 5-37.

ÖZGEÇMİŞ

Murat Devrim Dirlikyapan, 1974 yılında Nevşehir’de doğdu. İlk ve orta öğrenimini Nevşehir’de tamamladı. Eskişehir Anadolu Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi İktisat Bölümü’nü 1997’de bitirdi. Gazetecilik, düzeltmenlik ve yöneticilik gibi işlerde çalıştı. 2003 yılında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü’nden “ ‘İkinci Yeni’ Dışında Bir Şair: Edip Cansever” başlıklı teziyle yüksek lisans derecesi aldı. Aynı yıl Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı bölümünde doktora çalışmalarına başladı. İki şiir kitabı yayımlandı: *Epitaph* (1995), *Karla Gelen* (1997). Bu kitaplarıyla, başta 1997 Behçet Aysan Şiir Ödülü ve 1999 Cemal Süreya Şiir Ödülü olmak üzere, çeşitli ödüller aldı. Hâlen KKTC Lefke Avrupa Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.