

**T.C.
KIRIKKALE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

OĞUZ ÖCAL

EDİP CANSEVER'İN ŞİİRLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

DOKTORA TEZİ

**TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. İBRAHİM ŞAHİN**

**KIRIKKALE
2009**

KİŞİSEL KABUL/AÇIKLAMA

Doktora tezi olarak hazırladığım “*Edip Cansever’in Şiirleri Üzerine bir İnceleme*” başlıklı çalışmamı, ilmî ve insanî ahlâka aykırı bir yardıma başvurmaksınız hazırladığımı; faydalandığım eserlerin bibliyografyada gösterdiklerimden ibaret olduğunu, bunlara atıf yaparak yararlanmış olduğumu belirtir, bunu şerefim ve haysiyetimle onaylarım.

ÖZET

Bu çalışma, modern Türk şiirinin önemli şairlerinden birisi olan Edip Cansever'in hayatını, edebî görüşlerini ve şiirlerini konu almaktadır. Çalışmanın amacı, şimdiye kadar müstakil yazılarla farklı yönlerine temas edilmiş, ancak bütün olarak değerlendirmemiş olan Cansever şiirini, şair-şiir-düşünce bağlamında ele almaktır. Bunun için burada, öncelikle, Cansever şiirinin bütünü tespit edilmiş; sonra bütünün neliği, birimlerden getirilen örneklerle ispatlanmaya çalışılmıştır.

Diyalektik materyalist/Marksist bir aydın olan Cansever'in yaşamını, şiire dair görüşlerini ve şiirlerini, benimsediği bu mantık belirler. Cansever; yaşamıyla, poetik görüşleriyle ve şiirleriyle bu mantığı somutlar. Benimsediği mantığa uygun olarak paradoksal bakan ve düşünen şairin şeylerle ilişkisi daima eleştirel ve diyalektik olmuştur. Onun varolan şiir biçimleriyle, insan ve toplumla, Kapalıçarşı ve İkinci Yeni ile kısaca şeylerle kurduğu ilişki, bu bağlamda düşünüldüğünde daha iyi anlaşılabilir.

Düşüncenin şiirini yazmayı amaçlayan ve düşünce ile diyalektik düşünceyi kasteden Cansever, içinde lirik ve dramatik türlere ait unsurların bileşimsel olarak yer aldığı bir şiir oluşturmuştur. Lirik, özellikle dramatik unsurların öne çıktığı bu şiir, şair tarafından 'düşünü şiiri' olarak adlandırılmıştır. Şaire göre bu şiirin birbiriyle iç içe geçmiş üç hedefi vardır. Bunlar: Şiir-yaşam-düşünce birlikteliğini kurmak, diyalektik sıçramayı gerçekleştirmek ve dışavurumcu düz anlatıma ulaşmak olarak ifade edilebilir. Cansever, sözünü ettiğimiz bileşimsel şiir anlayışıyla bu üç hedefi de gerçekleştirmiştir.

Şiiri yaşamının merkezine koyan Cansever, lirik-dramatik bileşimsel form ile kapitalist düzen içinde bir trajik dramı yaşamakta olan insanın durumunu şiirleştirir. Şiirini niteliksel olarak kısa ve uzun şiirleri olarak ikiye ayıran Cansever, dramatik kısa şiirlerinde verili düzene karşı direnen özne bireyin umudunu veya trajik dramını ifade eder. Uzun şiirlerinde ise verili düzenle özdeşleşmiş insanların yabancılaşmasını veya trajik dramını şiirleştirir. Bütün olarak Cansever şiirinde verili düzene inanan, sosyalizmin daha insanî olduğunu düşünen bir aydının umudu ifade bulur. Cansever şiiri, umudun şiiridir.

İnsanın trajik dramı, şairin şiirlerinde drama has bir kurgu içinde dramatize edilerek somutlanır. Cansever şiiri, drama has bir yapı üzerine kurulmuştur. Kısa ve uzun şiirlerinde bu yapı, anlatıcının sahneye çıkması, durumunu tanımlaması, olanaklarla karşılaşması, seçim yapması ve bir sonuç durumuna ulaşması aşamalarından oluşur. Şairin şiirlerinde anlatıcılar, bu aşamaları içeren kurgu/yapı içinde, yaşamakta oldukları durumu dramatize ederek gösterirler. Şairin kısa şiirlerinde bu kurgu içinde protagonist güçlere karşı Antagonist bir tavırla çıkan birey öznenin direnişi dramatize edilir. Uzun şiirlerinde ise yabancılaşmış anlatıcı bireyler, yaşamakta oldukları durumu dramatize ederek gösterirler. Cansever şiirinde imge ve sembol başta olmak üzere, diyalog ve monologlar, kısaca diğer anlatım şekilleri, dramatisyona bağlı ve ona hizmet eden birimler olarak yer alır.

Kendisinden önceki şiirle arasına bir çizgi çektiğini söyleyen Cansever, bu çizgiyi, şiir-düşün-yaşam birlikteliğini kurmuş ve dışavurumcu düz anlatıma sahip olan lirik-dramatik bileşimsel form ile gerçekleştirir. Edip Cansever, şiirimizde bir evrimdir.

ABSTRACT

This study includes life, literary views and poems of Edip Cansever, who is one of the most important poets of modern Turkish poetry. So far, different aspects of Cansever's poems have been touched on with autonomous articles rather than considered wholly, so the aim of this study is to consider his poems in the poet-poem-idea context. For that reason firstly the integrity of Cansever's poems was determined; then the characteristic of this integrity was tried to be proved with the samples from the units.

This logic, he adopted, determines the life, the poetic views and the poems of Cansever, who is a materialistic/Marxist intellectual. Cansever concretizes this logic with his life, poetic views and his poems. The poet adopted a paradoxical thought in accordance with this logic and his relationship with things has always been critical and dialectic. When his relationship with existing poetry styles, individuals and society, *Kapalıçarşı* and *İkinci Yeni* in short with the things is considered in this context, he can be better understood.

Cansever, who aims to write the poem of thought and by referring thought means the dialectic thought, composed a poem which includes the elements of lyric and dramatic types in syntheses. This poem, which prominently includes lyric and especially dramatic elements, is named as 'thought poem' by the poet. According to the poet this poem has three aims one within the other. These can be stated as; establishing poem-life-thought integrity, realizing dialectic springing, attaining an expressionist direct exposition. Cansever attained these three aims by syntheses poem perception we referred before.

Cansever, who puts poem into the centre of his life, writes the poems about the situation of the man experiencing a tragic dram in a capitalist system with a lyric-dramatic syntheses form.

Cansever, who qualitatively categorizes his poems in two as short and long poems, describes the hope and tragic dram of the subject individual struggling against the given system in his short dramatic poems. In his long poems, he poetizes alienation and tragic dram of the people who identified with the given system. Generally in Cansever's poems hope of an intellectual who doesn't believe in the system given and thinks that socialism is more humanistic is described. Cansever's poems are the poems of hope.

In the poet's poems, the man's tragic dram is concretized by dramatizing in a fiction peculiar to dram. Cansever's poem is established on a structure peculiar to dram.. This structure in his long and short poems is formed of the stages as narrator's appearing on the stage, describing his situation, experiencing the options, making a selection and coming up to a result. The narrators in the poems of the poet show the situation they are experiencing in the fiction/structure involving these stages by dramatizing. In the poet's short stories, the Antagonist resistance of the individual subject against protagonist forces is dramatized. In his long poems, alienated narrator individuals show the situation they are experiencing by dramatizing. In Cansever's poems involve mainly image and symbol and in short the other descriptive types serving dramatization.

Cansever who says that he keeps his distance from the poems before him actualizes this distance by a lyric-dramatic synthesis which has a expressionist direct exposition and which established poem-thought-life integrity Edip Cansever is a revolution in our poetry.

ÖNSÖZ

1950 sonrası Türk şiirinin önde gelen isimlerinden birisi olan Edip Cansever, yaklaşık kırk yıl şiirle uğraşmış, kendisine has bir şiir çizgisi oluşturabilmiş şairlerimizden birisidir. Düşüncenin şiirini yazmayı gaye edinen ve bu şiire, şiir-düşünce-yaşam birlikteliğini gerçekleştirme, diyalektik sıçrama yapma ve dışavurumcu düz anlatımı başarma hedefleri koyan Edip Cansever ve şiiri, şimdiye kadar birçok değerli eleştirmen tarafından ele alınmış; ancak bütün olarak değerlendirilmemiştir. Bütünün ne'liği tespit edilmeden parçalar üzerine söylenen her söz, bütüne değil parçalara dair bir yorumdur. Bunun için öncelikle bütünün tespit edilmesi, bütünden kalkarak parçaların değerlendirilmesi, ele alınan konunun ne'liğini daha iyi ortaya çıkarabilmektedir. Bu çalışmada, Edip Cansever şiirinin bütünü tespit edilmeye çalışılmış; parçalar, hem kendi başlarına, hem bütün içindeki yerleri bağlamında tarif ve tasvir edilmiş; şairin şiirleri, ontiko-ontolojik bütünlüğü zedelenmeden değerlendirilmeye gayret edilmiştir.

Çalışma; 'Önsöz', 'Giriş', 'Sonuç', 'Kaynakça' bölümleri dışında 'Edip Cansever'in Hayatı ve Edebî Görüşleri', 'Cansever Şiirinde Tema ve Yapı', 'Cansever Şiirinde Dil ve Üslûp' başlıklarını taşıyan üç ana bölümden oluşmaktadır.

Birinci bölüm, 'Edip Cansever'in Hayatı ve Edebî Görüşleri' başlığını taşımakta ve kendi içinde iki alt bölüme ayrılmaktadır. 'Hayatı' başlıklı birinci alt bölümde, şairin şiirlerinin daha iyi anlaşılmasına olanak sağlayacak olan biyografik bilgilere yer verilmiştir. Söz konusu bölümde kronolojik sıra ile şairin 'aile çevresi', 'doğumu', 'çocukluğu', 'öğrenimi', 'evliliği', 'askerliği', 'ticarî yaşamı', 'TİP üyeliği', 'emekliliği', 'vefatı' ve 'kişiliği' üzerinde durulmuştur. 'Edebî Görüşleri' başlıklı ikinci alt bölümde ise şairin öncelikle İkinci Yeni edebî çıkışının neresinde olduğu tespit edilmeye çalışılmıştır. Daha sonra şairin şiire dair görüşleri; 'şair', 'şiir', 'soyut-somut', 'şiir-bunalım ve yalnızlık', 'şiir ve politika', 'Halk ve Divan şiiri', 'şiir-eleştirmen, okuyucu', 'şiir ve genç şairler' başlıkları altında ele alınmıştır.

Çalışmanın 'Cansever Şiirinde Tema ve Yapı' başlıklı ikinci bölümünde şairin şiirleri, tema ve yapı başlıklarını taşıyan ilk alt bölümde değerlendirilmiştir. 'Şiirlerin Tema Bakımından İncelenmesi' başlığını taşıyan birinci bölüm, kendi içinde iki alt başlığa ayrılmaktadır. 'Umut' başlıklı birinci alt bölümde şairin doğrudan ben'ine bağlanan dramatik kısa şiirleri incelenmiştir. 'Yabancılaşma/Umutsuzluk' başlıklı ikinci kısımda ise Cansever'in ötekileri konu alan dramatik uzun şiirleri içerikleri bakımından değerlendirilmeye çalışılmıştır.

'Cansever Şiirinde Yapı' başlıklı ikinci alt bölümde ise tematik incelemesi yapılan şiirlerin nasıl bir yapı üzeri kurulduğu izah edilmiştir. Bu bölümde evvela şairin şiirlerindeki dramatik yapının nasıl tezahür ettiğine değinilmiş; nazım birimi bahsinde, şairin temel aldığı birim etrafında diyalojik yapı izah edilmeye çalışılmıştır. Ayrıca bu iki bölümde söylenenler çizilen tablolar vasıtasıyla daha bir belirginleştirilmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın 'Cansever Şiirinde Dil ve Üslûp' başlıklı üçüncü ana bölümü, dil ve üslûp başlıklarını taşıyan iki alt bölüme ayrılır. 'Dil' başlıklı birinci alt bölümde, şairin şiirlerinde kullanılan diyalojik dilin insan ile ilişkisi ortaya konmuş, bu dilin metinlerdeki tezahürüne değinilmiştir. 'Üslûp' başlıklı ikinci alt kısımda ise önce dramatik şiir yazar şairin şiirlerindeki en geniş anlatım tarzı olan drammatizasyon ele alınmış, sonra sıra ile bu anlatım şekline bağlı olan ve onun birer birimi kabul ettiğimiz imge ve sembole temas edilmiştir. Takip eden alt bölümlerden birisi olan 'Alegori'de şairin şiirlerinin alegorik bir içeriğe sahip olup olmadığı tartışılmış; 'İroni' başlıklı alt bölümde ise şairin hem bir anlatım hem bir yaşama tarzı olarak istifade ettiği ironiye temas edilmiştir. Bölümün 'Dışavurumcu Düz Anlatım/İçtenlik/Doğrudanlık' başlıklı alt kısmında, şair tarafından düşüncenin şiirini oluşturan üçüncü unsur olarak işaret edilen dışa vurumcu düz anlatımın/doğrudanlığın gerçekleştirilip gerçekleştirilmediği üzerinde durulmuştur.

‘Sapmalar’ ve ‘Tekrarlar’ başlığını taşıyan diğer iki alt bölümünde ise şairin şiirlerinde rastlanan yazım, noktalama ve ses sapmalarına, ritim ve ahenk unsuru olan tekrarlara temas edilmiştir.

‘Giriş’te, Cansever şiirinin bütünü hakkındaki kanaatimiz belirtilmiş; ana bölümlerde izah edilecek olan bütün ve onun parçaları üzerinde durulmuştur.

Çalışmanın ‘Sonuç’ kısmında ise şairin hayatı, edebî görüşleri ve şiirlerine dair genel bir değerlendirme yapılmıştır. Son bölüme isim olan ‘Kaynaklar’da ise önce çalışma esnasında yararlanılan kitapların künyesi verilmiştir; daha sonra gerek şairin süreli yayınlarda rastladığımız yazılarının, gerekse şairin şiirleri hakkında süreli yayınlarda karşılaştığımız yazıların dökümü yapılmıştır. Bu bölümde künyeleri verilen kimi eserler ve özellikle gazete/dergi yazıları, şahsımız tarafından bir şekilde görülmüş ve incelenmiş olanlardan seçilmiştir.

Cansever’in farklı edebiyat ve sanat dergilerinde yayınladığı ancak hemen hiçbir şekilde şiir kitaplarına almadığı şiirleri, bir edebiyat araştırmacısı tarafından derlenmiş ve “öncesi de kalır” başlığıyla yayınlanmıştır. Şair tarafından bilinçli olarak şiirinin dışında bırakılan bu şiirler, onun şiirine dair yeni bir yorum yapmamıza neden olacak nitelikte olmadığı için bu çalışmada değerlendirilmemiştir.

Bu incelemenin gerçekleşmesi esnasında fikrî, hissî, en geniş ifadeyle insanî desteğini gördüğüm hocam Prof. Dr. İbrahim Şahin’e çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

Kişisel Kabul/Açıklama.....	II
Özet.....	III
Abstract.....	IV
Önsöz.....	V
İçindekiler.....	VII
Kısaltmalar/ Tablolar Listesi.....	XI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM: HAYATI VE EDEBÎ GÖRÜŞLERİ

1.1. HAYATI	16
1.1.1. Aile Çevresi, Doğumu, Çocukluğu.....	16
1.1.2. Öğrenimi.....	17
1.1.3. Evliliği.....	18
1.1.4. Askerliği.....	18
1.1.5. Kapalıçarşı.....	19
1.1.6. Tıp Üyeliği.....	20
1.1.7. Emekliliği ve Ölümü.....	22
1.1.8. Kişiliği.....	22
1.2. EDEBÎ KİŞİLİĞİ	26
1.2.1. Edebiyatla Tanışması, İlk Şiirleri.....	26
1.2.2. Şiir Kitapları, Aldığı Ödüller.....	29
1.2.3. Sanata Dair Görüşleri.....	31
1.2.3.1. Edip Cansever ve İkinci Yeni.....	31
1.2.3.2. Şair.....	35
1.2.3.3. Şiir.....	37
1.2.3.4. Soyut-Somut; Açık-Kapalı.....	42
1.2.3.5. Şiir ve Bölümlenme.....	43
1.2.3.6. Şiir, Bunalım ve Yalnızlık.....	44

1.2.3.7. Şiir ve Politika.....	45
1.2.3.8. Halk ve Divan Şiiri.....	46
1.2.3.9. Şiir, Eleştirmen ve Okuyucu.....	47
1.2.3.10. Şiir ve “Genç Şairler”	48
1.2.3.11. Şiir ve Diğer Edebî Türler.....	49

İKİNCİ BÖLÜM: CANSEVER ŞİİRİNDE TEMA VE YAPI

2.1. ŞİİRLERİN TEMA BAKIMINDAN İNCELENMESİ.....	51
2.1.1. UMUT.....	52
2.1.1.1. Direniş, Karşı Koyuş.....	53
2.1.1.1.1. Modernliğin Olumsuz Sonuçlarına Karşı Koyuş, Direniş.....	53
2.1.1.1.2. Umutsuzluğa Karşı Direniş.....	76
2.1.1.2. Acı, Sıkıntı, Hüzün.....	80
2.1.1.2.1. Varolan Düzendeki Kaynaklanan Acı, Sıkıntı, Hüzün (Çaresizliğin Doğurduğu Acı, Hüzün)	83
2.1.1.2.2. Tip’ten Ayrılmış Olmanın Neden Olduğu Acı, Sıkıntı.....	96
2.1.1.2.3. Kent Yaşamı ve Geçen Zamanın Doğurduğu Acı, Sıkıntı.....	102
2.1.1.2.4. Son Dönem Şiirlerinde Acı, Hüzün.....	106
2.1.1.3. Dostluk.....	111
2.1.1.4. Aşk/Sevgi.....	117
2.1.2. YABANCILAŞMA (UMUTSUZLUK).....	123
2.1.2.1. İsteyememe (İradesizlik), Kayıtsızlık (Sorumsuzluk, Özgür Olamama) yahut Umutsuzluk.....	126
2.1.2.2. Tavrı Alamama/Kaçış ve Telafi Mekanizmaları.....	190
2.1.2.2.1. Bir Kaçış Olarak İçki ve İçmek.....	191
2.1.2.2.2. Bir Sığınak Olarak Erotizm ve Cinsellik.....	201
2.1.2.2.3. Bir Telafi Mekanizması Olarak Oyun ve Oynamak -Yabancılaşma Oyunu-.....	209
2.1.2.2.4. Kamusal Alana Sığınma, “Boş Konuşma” ve Yansıtma.....	215
2.1.2.3. Değerlerden Yalıtılmışlık ve Yalnızlık.....	219

2.1.2.4. Tarihselliğini Yitirme.....	226
2.1.2.5. İsyan/Aşma.....	230
2.2. ŞİİRLERİN YAPI BAKIMINDAN İNCELENMESİ.....	232
2.2.1. Nazım Şekli.....	232
2.2.1.1 Kısa Şiirleri.....	232
2.2.1.1.1. Eşit Dizeli Serbest Nazım Şekilleri.....	232
2.2.1.1.2. Karışık Dizeli Serbest Nazım Şekilleri.....	235
2.2.1.2. Uzun Şiirleri.....	239
2.2.2. Nazım Birimi.....	244
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: CANSEVER ŞİİRİNDE DİL VE ÜSLÛP	
3. 1. DİL.....	251
3.1.1. Kelime, Kelime Grupları ve Cümle.....	251
3.2. ÜSLÛP.....	260
3.2.1. Anlatım Şekilleri.....	260
3.2.1.1. Dramatizasyon.....	260
3.2.1.2. İmgesel Anlatım.....	270
3.2.1.2.1. İmge.....	270
3.2.1.2.2. Sembol.....	288
3.2.1.2.3. Alegori.....	299
3.2.1.3. İroni.....	303
3.2.1.4. Dışavurumcu Düz Anlatım/İçtenlik/Doğrudanlık.....	322
3.3. SAPMALAR.....	328
3.3.1. Yazım, Noktalama ve Ses Sapmaları.....	328
3.4. RİTİM ve AHENK UNSURLARI/YİNELEMELER.....	334
3.4.1. Yinelemeler.....	334
3.4.1.1. Ön Yineleme.....	334
3.4.1.2. Art Yineleme (Redif)	336
3.4.1.3. Kıvrımlı Yineleme.....	342

3.4.1.4. İkiz Yineleme.....	345
3.4.1.5. Sözdizimsel Yineleme.....	347
3.4.1.6. Ek Yinelemeler.....	350
3.4.1.7. Bağlaç ve Ünlem Yinelemesi.....	353
SONUÇ	356
KAYNAKLAR	359
1. Genel Kaynaklar.....	359
2. Dergi, Gazete ve Kitap Yazıları.....	363
2.1. Edip Cansever'in Yazıları, Söyleşileri.....	363
2.2. Dergi ve Gazete Yazıları, Makaleler.....	364
2.3. Tezler.....	367
ÖZGEÇMİŞ	368

KISALTMALAR

- A.g.e.:** Adı geçen eser.
A.g.s.: Adı geçen sayfa/söyleşi.
A.g.m.: Adı geçen makale.
Ank.: Ankara.
Bknz: Bakınız.
C.: Cilt.
çev.: Çeviren.
Haz.: Hazırlayan
İst.: İstanbul.
Ktbv.: Kitabevi.
S.: Sayı.
s.: Sayfa.
Söy.: Söyleşen
TİP: Türkiye İşçi Partisi.
vb.: Ve benzeri, ve bunun gibi.
vd.: Ve diğerleri.
Yay.: Yayın, yayınları, yayınevi.
YKY: Yapı Kredi Yayınları.

TABLolar LİSTESİ

- Tablo 1:** Kısa Şiirlerin Nazım Şekli
Tablo 2: Olumlama-Olumsuzlama Tablosu
Tablo 3: Dramatik Kısa Şiirlerin Bent Kümelenmesi
Tablo 4: Dramatik Uzun Şiirlerin Bent Kümelenmesi

GİRİŞ

Modern şiirimizin önemli isimlerinden birisi olan Edip Cansever'in yaşamını, şiire dair görüşlerini ve şiirini, diyalektik düşüncenin oluş, nitel değişim, çelişki ve bileşim gibi ilkeleri belirler. Cansever yaşamıyla, poetik görüşleriyle, şiirleriyle doğrudan veya dolaylı olarak bu düşünceyi somutlar.

Diyalektik bakan ve düşünen şairin yaşam karşısındaki duruşu, benimsediği düşünceyle özdeşdir. Şair, mesela Kapalıçarşı'da ticaretle uğraşmış; ancak para ekonomisinin somut uygulama alanı olan Kapalıçarşı ile daima diyalektik ilişki içinde kalmış bir aydındır. Çok para kazanma imkânı olmasına rağmen şair, dükkânının asmatına çekilmiş; orada, düşüncesini somutlayan bir eylem şekli olarak şiirle ilgilenmiştir. Asmakat, Cansever için şimdi burada seçtiği düşünceyi olumlamasını, para ekonomisini olumsuzlamasını ifade eden bileşimsel bir mekândır. Daha açık bir ifadeyle Cansever, içinde yaşamak zorunda olduğu düzenle daima paradoksal bir ilişki içinde olmuştur. Cansever için asmakata çekilmek ve orada sanat faaliyetiyle uğraşmak, verili olanı olumsuzlayan, dünya görüşünü olumlayan bileşimsel bir eylemdir. Yanlış yaşam, ancak paradoksla yaşanabilir. Cansever, özdeş olmadığı, bilakis çelişkili bir şekilde içinde yer aldığı düzenle paradoksal ilişki kurmuş; böylece hem kendisini gerçekleştirmiş, hem de düşüncesini somutlamıştır. *Belleğini Yitiren Toplum* başlıklı kitabında Jakoby, kuram ve uygulamanın özdeşliğinin antagonistik olmayan bir toplumda elde edileceğini, o zamana kadar insanın şeylerle ilişkisinin bilinçli bir çelişki olabileceğini söylerken aynı duruma bir başka şekilde vurgu yapar¹.

Varolan her şeyle diyalektik ilişki içinde olan Cansever'in poetik görüşleri de diyalektik düşüncenin bir açılımını ifade eder. Cansever, şiir tarihimizin önemli edebî hareketlerinden birisi olan İkinci Yeni'nin içinde yer alan şairlerimizden birisidir. Onun şeylerle ilişkisi, Kapalıçarşı bahsinde de işaret ettiğimiz gibi paradoksaldir. O, özellikle eleştirmenlerce tarif edildiği şekliyle 'İkinci Yeni' şairi olduğunu kabul etmez; bu şiir çıkışını, şiirde bir 'yenileşme' ve 'evrim' olarak kabul eder. Kendisini, yenileşen şiirin bir temsilcisi olarak görür. Cansever, içinde yaşadığı düzenin nasıl hem içinde hem dışındaysa İkinci Yeni'nin de hem içinde hem dışında bir şairdir. Ancak ne sadece içindedir, ne dışındadır. Çünkü şiiri sürekli bir evrim olarak düşünen ve diyalektik düşüncenin oluş ilkesince belirlenen şair için bir uğrakta kalmak, özellikle şiirde arayış içindeyken mümkün değildir. Şairi, İkinci Yeni'nin içinde düşünmek mümkün olmadığı gibi dışında düşünmek de olanaklı değildir. Zira o, adı geçen edebî çıkışın içinde şiirleriyle yer almış bir şairdir. Şairin o dönem şiirleri, yok sayılmaz.

'Geçiş' düzenine uygun bir şiir kurmak isteyen Cansever'in şiire dair görüşleri, verili olanın çelişkili gerçekliklerini çok iyi tespit etmiş bir şairin görüşleri olarak tezahür eder. Cansever, verili düzeni her hâlükârda onaylayan şiirde estetizmle de, verili düzen tarafından kolaylıkla soğurulan toplumcu şiirle de eleştirel bir ilişki içindedir. Ona göre ne şiirde estetizm, ne özcü anlayış, çağla gelen yeni sorunları ifade edebilecek durumdadır. Cansever, çağla gelen sorunların ne'liğine derli toplu bir yazıyla açıklama getirmez. Ancak yazılarının satır aralarında ifade bulan ve şiirlerinde somutlaşan fenomenlere dayanarak yeni olan bu sorunları şöyle tespit etmek mümkündür: Çağın insana getirip dayattığı sorunlardan ilki ve en çok dikkati çeken, verili düzenin kapitalizmden yana seçim yapmış olması, aydınların ellerindeki etik/yasama vs. yetkileri alması, onları baskı altında tutması ve dışlaması olarak ifade edilebilir. Bunun yanında; yabancılaşmanın belirginleşmesi, birey öznenin varlığı için çok önemli bir tehdit olan kitlenin ortaya çıkması, para ekonomisinin belirlemede olan olağan yaşantının kenti ve insanı dönüştürmesi, bireyciliğin tetiklenmesi, cemaatten cemiyete geçişin yaşanıyor

¹ Russell Jakoby, *Belleğini Yitiren Toplum -Adler'den Lang'e Komformist Psikolojinin Eleştirisi-*, çev. Hakan Atalay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1996, s.151.

oluşu, siyasal-toplumsal modernliğin yarattığı hayal kırıklığı, insanın dramatik/trajik bir durumda bırakılması, demokrasi eksikliği ve insan özerkliğinin tek boyutlu yapılar tarafından tehdit edilmesi çağın getirdiği diğer sorunlar olarak sıralanabilir². Siyasal toplumsal modernitenin veya kapitalizmin getirdiği bu tip sorunları mevcut ve her hâlükârda lirik olan şiirin ifadede yetersiz kaldığını düşünen Cansever, estetik ve özcü şiiri sentezi içine katacak ve bunları aşacak yeni bir şiirin oluşturulması gerektiğini savunur. Cansever'e göre böyle bir şiir, 'düşüncenin şiiri' olabilir. Düşünce ile diyalektik materyalizmi/Marksizmi kasteden Cansever'e göre düşüncenin şiiri:

- a) Düşünceyi somutlayan³
- b) Düşün-yaşam-şiir, kuram-pratik bileşimini kuran; diyalektik sıçramayı gerçekleştiren ve dışavurumcu düz anlatıma sahip olan bir şiirdir⁴.

Düşüncenin şiiri, her şeyden önce diyalektik (hümanist) materyalizmi/Marksizmi somutlayan; bu düşüncenin oluş, nitel değişim, çelişki, sentez/bileşim ilkelerince belirlenen şiirdir⁵. Cansever'in "düşüncenin şiirsel formülü"⁶ olarak tanımladığı düşüncenin şiiri, diyalektik/paradoks (hem, hem de) mantığını açığıklayan bir şiirdir.

Düşüncenin şiiri, insanın içerisinde özdeş değil, paradoksal biçimde yer aldığı bir düzeni/yaşamı, düşünce-şiir bileşimini sahici bir şekilde kuran; kuramı, yaşamda ve şiirde pratize eden; en önemlisi de insanı, 'ya, ya da' ile trajik seçime zorlayan bir düzeni, 'hem, hem de' ile olumsuzlayan, dolayısıyla düşünceyi olumlayan bir şiirdir.

Bu şiirin bir diğer hususiyeti ise diyalektik sıçramayı gerçekleştiren şiir olmasıdır. Bu durumda düşüncenin şiiri, o güne kadar özcü ve biçimci olmak üzere iki kanaldan 1950'lere kadar gelen lirik şiiri, bileşimine katan şiirdir. Düşüncenin şiiri, sadece lirik türün farklı ve alt türlerini değil, aynı zamanda epik ve dramatik edebî türlerden gelen unsurları da sentezine katan şiirdir. "Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire" başlıklı yazısında, "düşünü şiiri" yazan şairlerin epik ve dramatikten gelen unsurları kullandığını söyleyen Cansever, adını koymamış olmasına rağmen türler arası sıçramayı kastetmiştir⁷. O hâlde düşüncenin şiiri; epik, lirik ve dramatik türlerden gelen unsurları sentezleyen bir şiirdir. Cansever, sentezin bileşenlerinden epik türe ve o türden gelen unsurlara, hemen hiç temas etmez. Sadece bir konuşmasında "bütün sanatların şiire, şiirin de bütün sanatlara katkısı vardır", "bütün sanatsal türler, şiir potasında eriyebildiğince şiirin doğal gereçleridir" der ve epiğin temelini oluşturan öykü ve anlatma unsurlarından özellikle anlatmadan yararlandığını söyler⁸. Öte yandan sentezin bir diğer bileşeni olan dramatik türe ise birkaç yazısında dikkati çeker. "Tragedya" başlıklı yazısında dramatik türün (tragedyanın), eylemi içerdiği için diyalektik düşünceye uygun olduğunu söyleyen şair, aynı yazısında ayrıca çağdaş şiir içeriğinin trajik eylemden oluştuğuna vurgu yapar⁹. "Şiiri Bölmek" başlıklı yazısında ise insanın verili düzende özdeş değil çelişkili bir şekilde yaşadığını, dolayısıyla dramatik bir durumda bulunduğunu söyler; dramatik şiire yönelim, der¹⁰.

Cansever, yukarıda kısaca özetlediğimiz poetik görüşlerini, çoğunlukla şiirde atılım yaptığı ve kendisine has bir şiir çizgisi oluşturmaya çalıştığı 1955–1965 yılları

² Devrin toplumsal ve kültürel iç yapısındaki "karışıklık" ve "çok yapıllık" hakkında özellikle bakınız: Ahmet Oktay, "Şairin Kani", Milliyet Sanat, 15 Haziran 1986, s.21.

³ Edip Cansever, "Düşüncenin Şiiri", Yeditepe, 16–31 Temmuz 1959, S.8, s.3.

⁴ Edip Cansever, "Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire", Dönem, 5 Şubat 1964, S.5, s.1.

⁵ Diyalektik düşünce için bakınız: Selahattin Hilav, *Diyalektik Düşüncenin Tarihi*, Sosyal Yay., İst. 1997; Henri Lefebvre, *Diyalektik Materyalizm*, çev. Barış Yıldırım, Kanat Yay., İst.2006; Georges Politzer, *Felsefenin Temel İlkeleri*, çev. Muzaffer Erdost, Sol Yayınları, Ankara 2008.

⁶ Edip Cansever, "Düşünceye Sunu", Yeditepe, 1–15 Nisan 1960, S.11, s.3.

⁷ Edip Cansever, "Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire", s.1.

⁸ Seyyit Nezir (Söyleşen), "Şiir Üstüne Söyleşi Notları", Broy, Aralık 1985, S.2, s.9.

⁹ Edip Cansever, "Tragedya Üzerine Notlar", Yeni İnsan, Eylül 1963, s.9.

¹⁰ Edip Cansever, "Şiiri Bölmek", Yeni İnsan, Ağustos 1963, S.13, s.8.

arasında yayınlanan düz yazılarında ve kendisiyle yapılan söyleşilerde ortaya koymuştur. Şair, şiire dair görüşlerini açıklamayı, gerek ortaya attığı görüşlerin devrinde anlaşılma-şması, gerekse bağlı olduğu partiden -TİP'ten- ayrılmış olmasından kaynaklanan kırgınlık gibi nedenlerden dolayı bir yana bırakmış; savunduğu anlayışı pratize etmeyi seçmiştir¹¹. Bunun için Cansever'in ortaya koyduğu ancak esas olarak açıklamadığı poetik görüşlerini, varolan yazı ve konuşmalarından tam olarak ortaya çıkarmak mümkün değildir; ancak şiire dair yazı ve konuşmaları ile şiirin bütünü göz önünde bulundurularak aşağı yukarı tespit edilebilir. Cansever'in ne'liğini açıklamak yerine pratize ettiği bu anlayışın özelliklerini, şiire dair yazılarından ve şiirinin bütününden hareket ederek şöyle açıklayabiliriz:

1- Cansever'in 'düşüncenin şiiri' olarak adlandırdığı bu şiir, lirik, epik ve dramatik edebî türlerden gelen unsurları dönüştürerek sentezleyen bir şiirdir. Bu şiirde epikten gelen unsurlardan çok, lirik ve dramatikten gelen unsurlar daha belirgindir ve öncelenmiştir. Cansever'in 'düşünü şiiri' olarak da adlandırdığı bu şiir, lirikten koşuk ve imgeyi, dramatik türden drama has öğeyi (seçim/eylem, dram ve trajedi), dramatik yapı/kurgu ve dramatisasyon unsurlarını bileşimsel olarak içerir¹². Söz konusu bileşim, diyalektik olan adına gerçekleştiği ve diyalektik olan özellikle dramatik türde -özellikle tragedyada- içkin olduğu için bu sentezci şiir, lirik ve epik öğeleri içkin olan dramatik bir şiirdir veya Eliot'un ifadesiyle söyleyecek olursak şiirsel dramdır¹³, denilebilir. Bir konuşmasında 'ben hiç lirik şiir yazmadım' diyen şair, bu cümlesiyle söylediklerimizi pekiştirecek nitelikte bir tespit yapar¹⁴.

2- Dramatik şiir, hem diyalektik düşünceye temellendiği, hem de dramatik bir tür olan tragedyaya, diyalektik oluş, çelişki/çatışma, nitel değişim, eylem/sentez gibi unsurlarını içerdiği için hem diyalektiktir, hem de diyalojiktir. Aziz Çalışlar, "Tragedya (Trajik Görüş) ve Diyalektik" başlıklı yazısında, tragedyaya ile diyalektik düşüncenin ilkeleri bakımından özdeş olduğunu söyler¹⁵. Cansever de "Tragedya Üzerine Notlar" başlıklı yazısında dolaylı olarak bunu anlatmış, ancak onu etraflıca açıklamak yerine şiirinde gerçekleştirmeyi seçmiştir. Cansever şiiri; dramatik, diyalektik ve diyalojik bir şiirdir.

3- Dramatik şiirin özelliklerinden birisi de bir anlatıcısının olmasıdır¹⁶. Bu anlatıcı, hem bir dramı-trajediye yaşayan ve sahneleyen kişidir; hem de olanakların sınırında şeylerle söyleşen, müzakere eden ve onlar arasından seçim yapan/eylemde bulunan bireydir. Onun gerçekleştirdiği eylem veya seçim, diyalektik oluş, çelişki, değişim ve sentez unsurlarını içerir. Bu durumda dramatik şiir, diyalektik/diyalojik bir

¹¹ Cansever'in düz yazıları, çoğunlukla 1955-1966 yılları arasında yazılmıştır. Şair, sözü edilen tarihten sonra doğrudan şiirinden bahseden bir yazı kaleme almamıştır. Bu tarihten sonra yayınlanan yazıları, çoğunlukla polemik ve eleştiri yazılarıdır. Cansever, şiire dair görüşlerini açıklamaktan neden vazgeçtiğini veya düz yazıyı neden terk ettiğini, katıldığı bir açık oturumda, denemede iyi olmamasına ve iyi bildiği iş olarak şiire yönelmek istemesine bağlar. Ayrıntılı bilgi için bakınız: Tomris Uyar, "Yaş ve Şiir Üstüne Söyleşi" (Haz.: Tomris Uyar. Katılanlar: Edip Cansever, Cemal Süreya, Turgut Uyar), Varlık, Mart 1983, S.906, s.16-22.

¹² Sevda Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, Dost Kitabevi, Ankara 2003, s.39-vd.: Sevda Şener, içinde bulunduğumuz zaman diliminde tragedyaya ve dramın birbiri içine geçtiğini, bunun için türlerin esas olarak bir ana özellik taşıdığı söyler. Bu özelliği, drama has olanı ya da dramatik olanı içerme ve bunu dile görünüme getirme olarak tanımlar. Devam eden kısımda ise dramatik olanın drama has bir kurgu/yapı içinde dramatisasyonla gösterilen şey olduğuna dikkati çeker. Onun bu görüşüne temellenerek diyebiliriz ki drama has öğe, drama has bir kurgu içinde dile ve görünüme getirilen şeydir; birbiriyle iç içe geçmiş ve birbirine sıkı sıkıya bağlı üç unsur içerir. Bunlar: Drama has öğe, drama has yapı/kurgu ve dramatisasyondur.

¹³ 'Şiirsel dram' bahsi için bakınız: T. S. Eliot, *Denemeler*, çev. Halit Çakır, Remzi Ktbv., İst. 1988, s.61-69.

¹⁴ Seyyit Nezir, a.g.s., s.10.

¹⁵ Aziz Çalışlar, "Tragedya (Trajik Görüş) ve Diyalektik", Yeni Dergi, Eylül 1967, S.36, s.182-189.

¹⁶ Güven Turan, "Yüzler ve Maskeler -Edip Cansever Şiirine Genel Bir Bakış-", Adam Sanat, Aralık 1986, s.13, s.46. Güven Turan, adı geçen yazısında, dramatik şiirin ön önemli özelliğinin bir anlatıcısının olması olduğunu söyler. Sözlerine bu anlatıcının ise ya bir diyalogun sürdürücüsü ya da monologun kurucusu olduğunu ilave eder.

eylem şiiridir, denilebilir. Bir gösterge olarak eylem, hem insanın iç gerçeğini ve ahlâkî tavrını işaret eder, hem de yarattığı zıddiyetle varolan gerçekliği belirginleştirir. Eylem, ayrıca drama has bir ögedir; dramın veya trajedinin ortaya çıkmasını sağlar. Dram, kısa bir ifadeyle beklenen ile gerçekleşen arasında özdeşliğin mümkün olmaması durumudur. Trajedi ise karşı karşıya kalınan ve mutlaka feda edilmesi gereken iki yüksek değerden birisinin yok olmasıdır. Bu bağlamda trajik öge, hem bir şeyin yok olmasını, hem de var olmasını birlikte içerir; dolayısıyla diyalektik ve ironiktir.

4- Dramatik şiir, öznenin yaşadığı trajik dramı -drama has ögeyi yani eylemi, seçimi-, drama has bir yapı/kurgu ile sunar. Söz konusu kurgu/yapı; özne, özel durum, çatışma, eylem/seçim ve sonuç unsurlarını içerir¹⁷. Bu kurguda özne, yaşamın sahnesine çıkar, bir özel durumla karşılaşır; karşılaştığı durum, onu olanakların sınırına getirir. Özne, olanaklar arasından seçim yapar veya eylemde bulunur ve sonuca ulaşır. Özetlersek dramatik şiirin ifade ettiği trajedi ve dram, bu kurgu/yapı içinde somutlanır.

5- Dramatik şiirde diyalektik monologu veya diyalogu sürdüren özne anlatıcı, yukarıda kısaca tanımladığımız dramı ve trajediyi, bu yapı içinde dramatize eder, görüntüler. Bunun için dramatik şiirde en geniş anlatım şekli, dramtizasyondur. Dramtizasyon; görüntüleyerek, göstererek, canlandırarak anlatmak demektir. Dramtizasyonun temel anlatım şekli olarak yer aldığı bu tarz şiirde yer alan bütün anlatım şekilleri, imge, anlatma, tasvir, dramatik monolog ve diyalog, tekrarlar dramtizasyonun birimidir; yaşanan durumu göstermeye hizmet ederler.

6- Çağdaş yaşam, özellikle zaman değil mekân tarafından belirlendiği, diğer ifadeyle tarihsellik yerini mekânsallığa bıraktığı için lirik-dramatik şiir, bir öyküyü değil, durum varlığına dönüşen insanın durumunu anlatır. Bir durumu somutlayan dramatik şiirde diyalojik anlatıcının soyut durumları somutlamak için en büyük yardımcısı, nesnel bağlılıklardır. Diğer bir ifadeyle dramatik şiirde imge, anlatıcının kişiliğini, tavrını işaret eden ya da yaşanan durumu somutlayan bir dil göstergesidir. Bu tarz şiirde imge, bir durumun nesnel bağlılığının olma işlevini üstlenir.

7- Dramatik şiir, bir dramı veya trajediyi ifade eden şiir olduğu için onda lirik güzelin iç ve dış kriterleri değil, trajik değerlerin ortaya çıkıp çıkmadığı aranmalıdır. Trajik değer, eylem sonucunda bir insanî yüksek değer yok olması olarak ortaya çıkar. Eylemle ortaya çıkan trajik değer, 'hem, hem de' ile açıklanabilecek bir içeriğe sahiptir; hem bir şeyin olumlanmasını, hem de bir başka şeyin olumsuzlanmasını içerir. Eylemi gerçekleştiren özne, eylemiyle hem trajik ironiyi gerçekleştirir; hem bir şeyi yitirir, yitirdiği şeyle bir değeri olumlar, bir başka değeri ise olumsuzlar.

8- Dramatik şiir, çok katmanlı bir şiirdir. Bu şiir, hem bir trajediyi ifade eder, yani özneye has bir etik tavrı vurgular, hem de ironi katmanını içerir. Dramatik şiir, ironik bir şiirdir. İroni; estetik bir figür, kendilik-ötekilik ve tarihin diyalektiği olarak ironi olmak üzere üçe ayrılır. Özellikle kendilik-ötekilik diyalekti ve tarihin diyalektiği olarak ironi, antitezin teze karşı hem kendisini yaratması, aynı zamanda hem kendisini sentezle yok etmesi ve sınırlaması uğraklarını içerir; dolayısıyla sürekli bir evrimi ifade eder. İroni, aynı zamanda bir stratejidir: Hem olumsuzluğun, kırılmanın itirafıdır; hem de onlarla başa çıkmanın bir yoludur.

9- Dramatik şiir, aynı zamanda diyalojik bir niteliğe sahiptir. Söz konusu şiirde diyaloji, makro ve mikro olmak üzere iki şekilde tezahür eder. Makro düzeyde diyaloji, şiir kitapları, şiirler ve bir şiirin kendisinde içkin olarak mevcuttur. Diğer bir ifade ile

¹⁷ Sevdâ Şener, a.g.e, s.40-41. Şener, adı geçen eserinde klasik, epik, modern ve modern sonrası dramın yapısı/kurgusu için geçerli olan beş asıl ögenin olduğunu söyler. Bunları, insan (oyun kişisi), özel bir durum (oyun kişisini tepki göstermeye zorlayan durum), eylem (tavır, tutum, hatta eylemsiz kalma çeşitlendirmeleriyle), sonuç (eylemin sonunda ortaya çıkan yeni durum) karar (anlamlı, düşündürücü, heyecan uyandırıcı insanlık gerçeği) olarak sıralar.

söyleyecek olursak bu şiir türünde dizeler, diğer dizelerden, şiirler diğer şiirlerden, şiir kitapları diğer şiir kitaplarından ayrı düşünülemez. Mesela bu tarz şiirde her hangi bir dize, diyalojik ilişki içinde olduğu metnin tamamından ve diğer şiirlerden koparılabilmemesi, böyle yapılırsa metnin ontiko-ontolojik bütünlüğü zedelenir.

Mikro düzeyde diyaloji ise öncelikle bir olumlama-olumsuzlama çelişkisini ifade eder. Bu tarz şiirde dil, eş ve art zamanlı olarak hem bir şeyi olumlar, hem de olumsuzlar. Ayrıca bu dil, diyalojik olduğu için bir diyalektik monologu ve diyalogu içerir. Her monolog, diyalogun bir uğrağıdır, bunun için bu tarz şiirlerde sadece yüzeysel bağlamda diyaloglar ve monologlar işaret edilebilir.

10- Lirik-dramatik şiir, bir trajik dramı yaşayan insanın durumunu şiirleştirdiği için hem insanı o duruma getiren çağı, asrı, devri, mekânı, zihniyeti, kısaca verili düzeni; hem de trajedi yaşayan öznenin kişiliğini, tavrını gösteren bir şiirdir. Dolayısıyla şiirsel dramın şairi, hem hümanist dünya görüşüne temellenmiş ve kişilik vurgusu olan bir bireydir. Hem de çağın, asrın, devrin, mekân ve hâkim zihniyetin, kısaca siyasal, ekonomik ve toplumsal modernitenin iç yüzünü dışa çeviren, onunla bütünleşmiş standartların mesela araçsal aklın, bireyciliğin, sağlıklılık ve normallik standardının, özdeşlik ve iktidarlı olma iddiasının içeriğini boşaltır ve onları olumsuzlar. Bu şiirin amacı, sadece haz vermek değil aynı zamanda bir gerçekliği teşhir edip, okuyucusunu onun üzerine düşündürmektir. Diğer bir ifadeyle lirik-dramatik şiir, hem aynileştirme, hem yabacılaştırma işlevlerini birlikte gerçekleştiren şiirdir.

Dramatik şiir, çok sesli şiir midir? Çok sesli şiirin tek sesli olandan, farkları ortaya konmadığı, ne'liği henüz tanımlanmadığı, diğer bir ifadeyle 'çok sesli şiir, tek sesli olandan hangi yönleriyle ayrılır?', 'çok sesli şiir, nasıl bir özne gerektirir?', 'hangi mantığa temellenir?', 'onda tek sesli şiirin hangi unsurları, nasıl yer alır?' gibi sorular, bugün bile hâlâ tam anlamıyla cevaplandırılmadığı için bu çalışmada şairin şiirleri, lirik-dramatik şiirler olarak değerlendirmiştir. Şairin şiirlerinde çok sesliliğin kimi özellikleri, mesela "azımlık tercihi", "şizoid bilinç", "diyaloji", "tekilcilik", "sunumsallık" ve "eşik" gibi birçok unsur bulunmasına rağmen, bütün olarak bu şiir, özellikle çok sesli şiirin gerektirdiği özne anlayışına uymaz. Çünkü Cansever, Marksist'tir, bunun için Cansever şiiri, çok sesli şiir değildir¹⁸. Şiirimizin İkinci Yeni ve sonrasında ortaya konan ürünleri, bu bağlamda okunmayı beklemektedir. Bütün tespitlerden sonra yukarıda sıraladığımız hususiyetleri şöyle açıklamak mümkündür:

Lirik-dramatik bir şiir anlayışı savunan Cansever, bu bileşimsel, dolayısıyla diyalektik form/tür içinde neyi anlatır? Cansever, bu bileşimsel form/tür içinde modern insanın trajedisini ve dramını veya trajik dramını dile getirir. Dram, beklenen ile gerçekleşen arasındaki özdeşliğin imkânsızlığını ve yaşanan hayal kırıklığını; trajik olan ise bir eylem/seçim sonrasında insanî iki yüksek değerden birisinin yok olması durumunu ifade eder. Şair Cansever bağlamında insan ister kapitalist, ister sosyalist olsun varolan düzen içinde bir dramı ve trajediyi yaşamaktadır. Sosyalist insanın dramı, yaşamı ancak bütün çöküşüyle onaylayarak insan olan varlığın yabancılaşmış düzenle özdeş olmaması ve yaşamı kendilik-ötekilik diyalektiği içinde bölünmüş olarak sürdürüyor olmasıdır. Yaşamı onunla bütünleşmek yerine kendilik-ötekilik diyalektik içinde sürdürüyor olmak, bir özdeşlik durumunu değil bölünmeyi işaret eder. Buradaki bölünme, psiko-patolojik değil, diyalektiktir. Başka şekilde söyleyecek olursak, içinde yaşadığı düzen yerine, bir başka ancak daha insanî düzen kurulmasını istiyor olması, insanın dramıdır. Bu, hem modernitenin yarattığı hayal kırıklığını, modernliğin bekleneni gerçekleştiremediğini ifade eder; hem de olan-olması gereken gerginliğini canlı tutan insanın yaşadığı bir dramı

¹⁸ Çok sesli şiirin ne'liğine dair özellikle şu yazılara bakılabilir: Hayriye Ünal, "Çok Sesli Şiir Politikası: Hipotezler", Hece, Eylül 2007, S.129, s.55-69; Ali K. Metin, "Çok Sesli Şiire Bir Giriş Denemesi", Hece, Eylül 2007, S.129, s.70-88; Maurizio Lazzarato, "Diyalojizm ve Çokseslilik", çev. Deniz Derinyol, Hece, Eylül 2007, S.129, s.142-151.

işaret eder. Verili düzen içinde dramı yaşayan sosyalist insanın trajedisi ise inandığı değerler uğruna uyumlu ve mutlu yaşamı feda etmesidir. Bu bir seçimdir/eylemdir. Söz konusu eylem, yaşam ile kişilik/onur arasından ikincisinin seçilmesini, birincisinin feda edilmesini işaret eder. Birey, bu eylemiyle yaşam ile onur gibi iki yüksek değerden birisini yok etmektedir. Yaşam, onu belirleyen ve şekillendiren kapitalist düzen olsa bile, insanın temel hakkıdır ve her hâlükârda bir yüksek değerdir. Birey, bu seçimiyle bağlandığı düşünceyi olumlamakta, öteki durumu olumsuzlamakta; trajik olan ise burada ortaya çıkmaktadır.

Şaire göre sadece sosyalist birey değil, aynı zamanda kapitalist düzenle özdeş insan da bir dramı ve trajediyi yaşamaktadır. Verili olanla uyumlu insanın dramı, yabancılaştıran bir düzenle özdeş olması, dolayısıyla zorunlu olarak yabancılaşmasıdır. Yabancılaşma, ‘insan olma’ bağlamında, olanla olması gerekenin özdeş olmaması durumunu karşılar. Daha açık bir ifadeyle yabancılaşma, insanın onur, kişilik gibi yüksek değerlere, ayrıca isteme, sorumlu olma, tarihsel olma, kendini verme, sevmeye gibi varlık şartlarına sahip olmamasıdır. Bu durumda yabancılaşma, özdeşliğin yokluğunu veya bir dramı işaret eder. Verili olan ile özdeş insanın trajedisi ise verili olanın insana sunduğu olanağı olduğu gibi kabul etmesi, olan-olması gereken gerginliğini yitirmiş olması ve olması gerekenin insanî sorumluluğunu üstlenecek gücü kendisinde bulamaması olarak ifade edilebilir. Bu durumda trajik; onur, kişilik gibi yüksek insanî değerlerin uyumlu yaşama feda edilmesidir. Rollo May, modern yaşam içinde insanın kişilik, onur gibi trajik değerlerini yitirdiğini söylerken aynı durumu vurgular¹⁹.

Kısaca; insan ister düzenle uyumlu, ister uyumsuz olsun, şimdi ve burada, bir dramı ve trajediyi yaşamaktadır. Dram ile trajedi, iç içe geçtikleri için modern kapitalist düzende insan trajik bir dramı yaşamaktadır. Cansever, kısa ve uzun şiirlerinde yukarıda kısaca tanımlamaya çalıştığımız modern insanın trajedisini ve dramını şiirleştirir. Modern insanın trajik dramı, onun şiirlerinde, umut ve umutsuzluk/yabancılaşma olmak üzere iki şekilde ifade bulur²⁰.

Cansever, dramatik kısa şiirlerinde verili düzene direnen, kendisini gerçekleştiren sosyalist öznenin umudunu şiirleştirir. Umut, en kısa ifadesiyle insanı belirleyen şey; sosyalizme duyulan inanç, şeyleşme üreten kapitalizmden duyulan tiksintidir. Umut, gücünü dünya görüşünden alan bir kişiliğe, her türlü acıya ve hüznü rağmen ödün vermeden sahip çıkmaktır. Umut, kapitalist bir şimdi burada’yı yani yanlış yaşamı, doğru yaşamaya çalışmaktır. Umut; trajik bir dramdır, direniştir, acı ve hüzdür, aşktır, dostluktur, yalnızlıktır. Şairin kısa şiirlerinde direniş, acı/hüzün/sıkıntı, aşk ve dostluk gibi bütün konu/temalar, trajik bir dramı içeren umudun birimidir; umudu işaret eder.

Kısa şiirlerinde umudu somutlayan Cansever, uzun şiirlerinde ise ‘bozuk’, ‘çürük’ ve ‘hasta’ olduğunu düşündüğü bir düzeni, o düzenin insanlarını, ötekilerin yabancılaşmasını/umutsuzluğunu dile getirir. Şairin uzun şiirlerinde yabancılaşma/umutsuzluk; isteyememe, kayıtsızlık, sorumsuzluk, tavır alamama veya kaçış, değerlerden yalıtılmışlık ve yalnızlık, kendini verememe ve tarihselliğini yitirme gibi alt başlıklar hâlinde görünür. Kısaca şairin uzun şiirlerdeki bütün fenomenler, mikro düzeyde umutsuzluğu, makro düzeyde ise yabancılaşma durumunu işaret eder. Bir

¹⁹ Rollo May, *Kendini Arayan İnsan*, çev. Ayşen Karpat, Kuraldışı Yay., İst. 2000, s.63–64.

²⁰ Edip Cansever, “Şiiri Bölmek”, s.1. Künyesini verdiğimiz yazısında, verili düzenle özdeş olmayan insanların kendisini gerçekleştirmek ile direnmek, acıları ve yasları ile düşüncesini somutlamak arasında bölündüğünü söyleyen Cansever, geçiş dönemi toplumunda yazılacak şiiri, bu duruma uygun olarak bölelim der. Diğer bir ifadeyle Cansever, insanın yaşama arada herhangi bir engel olmadan kendisini vermesinin mümkün olmadığı, yani insanın varlığını özdeş değil ancak paradoks bir şekilde sürdürebildiği bir düzende, şiiri, bu bölünmüşlük -buradaki bölünme psiko-patolojik değil, diyalektiktir- gerçeğine uygun olarak bölmek ister. Kendi şiirini, bu görüşüne uygun olarak kısa ve uzun şiirleri olarak ikiye böler. Kısa şiirlerinde kendisini (kendilerini), uzun şiirlerinde ise ötekileri anlatır şair. Böylece şairin şiiri, birbirini çevrimsel olarak belirginleştiren ve kendilik-ötekilik diyalektiğini içeren bir şiir olur.

konusmasında “şair yaşadığı zaman diliminin ya da kesitinin dışına bilinçle çıkabilir”²¹ diyen Cansever’in uzun şiirleri, sadece içinde yaşadığı geçiş dönemi toplumunun değil, aynı zamanda gelecekte daha belirginleşecek şizoid toplumun da önsel bir belirlenimidir. Rollo May, sanatçıların sadece içinde yaşadıkları zamanın değil aynı zamanda geleceğin de şizoid birer kâhini olduklarını söyler²². Edip Cansever, uzun şiirlerinde sadece kapitalist düzenin içeriğine değil, aynı zamanda 1980 sonrası dünyada, geçen her on yılda daha belirginleşen şizoid durumun ve şizoid çağın varlığına da işaret etmiştir. Buradaki ‘şizoid’ kelimesi, yakın ve uzun soluklu ilişkiden kaçınma, sevememe, bağlanamama, insanî yüksek değerlerden yalıtılmışlık ve yalnızlık vs. anlamında kullanılmıştır.

Cansever, izah ettiğimiz gibi kısa şiirlerinde, verili düzenle özdeş değil paradoksal ilişki içinde olan, kendilik-ötekilik diyalekti içinde hem direnen, hem de oluşunu sürdüren uyumsuz yabancı ben’ini/kendini, yani umudunu şiirleştirir. Uzun şiirlerinde ise verili düzenle özdeşleşmiş, dolayısıyla yabancılaşmış ötekilerin yabancılaşmasını ele alır. Şair, uzun şiirlerinde ötekilere, yaşamakta oldukları durumu anlatır. Şairin bu grup şiirlerinde anlatılan, yabancılaşmadır/umutsuzluktur; ancak onun arkasında duran umut yani sosyalizme duyulan inanç olduğu için somutlanan, dolaylı olarak umuttur. Bu bakımdan şairin kısa ve uzun şiirlerinde bileşimsel olarak tezahür eden, umuttur. Cansever şiiri, umudun şiiridir.

Bileşimsel bir şiir kuran Cansever, kısa ve uzun şiirlerinde umudu, klasik, modern ve modern sonrası dramın da temelinde bulunan drama has bir yapı içinde somutlar. Bu dramatik yapı, kısa bir ifadeyle ben’in sahneye çıkması, iç ve dış gerçekliği tanımlaması, olanaklarla karşılaşması, seçim yapması ve sonuç durumuna ulaşması aşamalarını içeren bir yapı şeklindedir. Cansever’in kısa şiirlerinde -özellikle 1961’den itibaren- ben’ anlatıcı, yaşamın sahnesindedir, kendi durumunu tanımlar, olanaklarla karşılaşır, seçim yapar ve sonuç durumuna ulaşır. Bir diğer ifadeyle şairin kısa şiirlerinde ben’ler, kapitalist düzenin sahnesindedir. Verili düzen, onlara iki olanak sunar: Ya verili olanla uyumlu olacaklar, rahat yaşayacaklar ya da uyumsuz kalacaklar, bunun bedeline katlanacaklardır. Şiirlerde ben’ anlatıcılar, bu iki olanak arasından ikincisini seçerler. Diyalektik materyalist birey için verili olanla özdeş/uyumlu yaşamak, ölmek veya kişisiz kalmak demektir. Uyumsuz olmak ise umutlu olmak veya seçilen dünya görüşüne bağlı kalmaktır. Şiirlerde ben’ anlatıcılar, bu ikinci olanağı seçer ve olurlar; uyumluluk durumunu, olumsuzlar. Dolayısıyla şairin kısa şiirlerinde ben’ler, her şiirde ister bu dramatik yapı belirgin olsun, ister olmasın, bu seçimi yaparlar; dolayısıyla Cansever, her şiirinde seçmiş olduğu dünya görüşünü yeniden üretir ve onaylar. Bu arada şunu da ilave edelim: Şairin kısa şiirlerinde bu dramatik yapı, bazen bütün uğraklarıyla, bazen de uğraklardan bir veya ikisiyle yer almaktadır. Ancak bu durum, dramatik yapının varlığını ortadan kaldırmaz.

Dramatik yapı, uzun şiirlerde ise sözünü ettiğimiz yapının bütün aşamalarını ihtiva edecek şekilde kurgulanmıştır. Şairin uzun şiirlerinde birer durum içinde olan anlatıcı kahramanlar, sahneye çıkarlar. Yaşamakta oldukları durumu tanımlarlar; farkına vardıkları durumları, onları, olanaklarla karşı karşıya getirir. Şiir kişileri, olanaklar arasından seçim yapar ve bir sonuç durumuna ulaşır. Biraz daha açacak olursak şiirlerde anlatıcı kahramanlar, yaşamın sahnesindedir ve yabancılaşmış durumdadırlar. Önlerinde yaşamakta oldukları durumu olduğu gibi bırakmakla onu aşmaktan oluşan iki olanak vardır. Onlar, çoğunlukla birinci olanağı tercih ederler. Bu tarz şiirlerde kişiler, yabancılaşma veya umutsuzluk durumundadırlar; dolayısıyla seçimleriyle yaşamakta oldukları durumu olduğu gibi bırakırlar. Kısaca Cansever şiiri, dramatik yapı üzerine kurulmuştur, dramatik bir şiirdir.

²¹ Mustafa Öneş (Söyleşen), “Edip Cansever: Şair, Yaşadığı Zaman Dilimin Dışına Çıkabilir”, Hürriyet Gösteri, Ocak 1981, S.2, s.7.

²² Rollo May, *Aşk ve İrade*, çev. Yudit Namer, Okuyan Us Yayınları, İstanbul 2008, s.19–28.

Şairin şiirlerinde diyalojik ilişki, makro ve mikro olmak üzere esas olarak iki şekilde tezahür eder. Diyalojik ilişki, makro düzeyle birbirleriyle tez-antitez ilişkisi içinde olan kısa ve uzun şiirleri arasında gerçekleşir. Cansever, uzun şiirlerinde tezini ortaya koyar. Kısa şiirlerinde ise antitezi sunar. Şairin şiiri, bütün olarak antitezin tezi olumsuzlayarak aşığı bir bileşimi karşılar. Diğer bir ifadeyle şairin kısa ve uzun şiirleri, birbirleriyle diyalektik ilişki içinde olan şiirlerdir; yarattıkları zıddiyetle birbirini belirginleştirirler.

Cansever şiirinde diyalojik ilişki, sadece kısa ve uzun şiirleri arasında değil, aynı zamanda özellikle kısa şiirleri ve şiir kitapları arasındaki ilişki olarak da tezahür eder. Şairin herhangi bir şiiri, öteki şiiriyle, herhangi bir şiir kitabı kendisinden önceki şiir kitabıyla diyalojik ilişki içindedir. Cansever'in herhangi bir dizesi, dizeci şiirde olduğu gibi tek başına alındığında diyalojik hüviyetinden koparılmış olmaktadır. Şairin şiirlerindeki dizeler, ancak bütünlüğü içinde yani diyalektiğin diğer uğraklarıyla birlikte düşünüldüğünde diyalojik yapıya uygun olarak anlaşılabilir. Bu ilişkiyi, şairin müstakil şiirleri ve şiir kitapları arasında da görmek mümkündür. Mesela *Kirli Ağustos*'taki şiirleri, *Nerde Antigone*'la, *Sonrası Kalır*'daki şiirleri *Kirli Ağustos*'taki şiirlerle art zamanlı okunduğunda diyalektik tamamlanabilmektedir.

Bir yazısında, şairin şiirlerindeki anlamın öteki metinleriyle birlikte düşünüldüğünde tamamlanacağını söyleyen Cansever, bu cümlesiyle metinler ve dizeler arasındaki diyalektik ilişkiye dikkati çeker²³. Şairin kendi şiiri de ancak bu tarz bir bakışla incelendiğinde kendi içinde tutarlı olmaktadır. Bütünlüğü göz önünde bulundurulmadığı takdirde, metinler ve dizeler, bütünden ayrı birer anlamı işaret etmekte ve diyalojik yapı bozulmaktadır. Cansever şiiri, diyalektik, dolayısıyla diyalojik yapısından dolayı tek sesli şiirde olduğu gibi tek başına değil, ancak birbirleriyle diyalojik ilişki içindeki kitaplar, şiirler ve dizeler olarak düşünüldüğü takdirde bütünlüğünü içinde kavranabilmektedir.

Cansever şiiri, mikro düzeyde ise olumlama-olumsuzlama diyalojisini içerir. Dramatik, dolayısıyla diyalektik bir şiir anlayışını savunan Cansever'in şiirlerindeki dil, dolayısıyla diyalojiktir. Diyalojik dil, bileşimsel dildir. Dil ve dilin bütün birimleri, kelimeler, kelime grupları, cümleler diyalojik bileşimselliklerinden dolayı bir şeyi olumlayan, bir başka şeyi ise olumsuzlayan birer göstergedir. Söz konusu göstergeler, olumlama-olumsuzlama eş ve art zamanlılığına sahiptir. Mesela şairin kullandığı herhangi bir cümle, bir şeyi olumlarken aynı zamanda başka bir şeyi olumsuzlamaktadır. Şairin kısa şiirlerinde bu diyalojik dil, kendisini olumlu olanın olumlanması, olumsuz olanın ise olumsuzlanması diyalektiği içinde dışlaştırır. Söz konusu kısa şiirlerde olumlu olan; direniştir, kişiliktir, sosyalizmdir, olumlanır. Olumsuz olan; kapitalist baskı düzeni, kişiliksizlik ve uyumlu yaşamdır, olumsuzlanır. Şair, bu diyalektik içinde her kısa şiirinde, seçmiş olduğu dünya görüşünü, ondan beslenen kişiliğini, uyumsuz yabancılığını ve direnişini olumlar; aynı zamanda öteki durumu, olumsuzlar. Umutsuzluğu genel olarak yabancılaşmayı konu alan uzun şiirlerinde ise kısa şiirlerdeki diyalojik dil, tersine döner. Uzun şiirlerin anlatıcı kişileri, olumsuz olanı olumlarlar. Olumsuz olan; umutsuzluk ve yabancılaşmadır, olumlanır. Olumlu olan; umutlu olmaktır, olumsuzlanır. Dil göstergeleri, kısa ve uzun şiirlerde bu diyalojik hüviyetiyle karşımıza çıkar. Cansever şiirindeki dil, eş ve art zamanlı olarak olumlama-olumsuzlama diyalojisini içerir. Özellikle bu diyalojik dilin art zamanlı olumlama-olumsuzlama yapısı, şairin şiirlerini ironiye açar.

Diyalektik/diyalojik bir şiir kuran Cansever şiirlerindeki en genel ve belirgin anlatım şekli, seçilen şiir tarzına bağlı olarak dramatisasyondur. Dramatik türe has bir anlatım şekli olan dramatisasyon, bir durumu veya etik tavrı görüntüleyerek, göstererek anlatmak demektir. Şairin şiirlerinde dramatisasyon, en geniş ve genel anlatım şeklidir;

²³ Edip Cansever, "Eceğilleri Okumak", Papirüs, Şubat 1967, S.9, .s.4-6.

bileşimi içinde anlatmayı, tasviri, dramatik diyalog ve monologları, imgeyi, ironiyi ihtiva eder. Diğer bir ifadeyle şairin istifade ettiği bütün anlatım şekilleri; imge başta olmak üzere monologlar, diyaloglar, anlatma ve tasvirler dramtizasyonun bir birimidir, ona hizmet eder. Dolayısıyla hem kendi başlarına, hem bütünle birlikte diyalektiğin tamamlanmasına olanak sağlarlar.

Şairin kısa şiirlerinde umut, mitik bir kişi olan Antigone'dan ödünçlenen bir tavır olarak somutlanır. Şairin söz konusu şiirleri, Antigonist bir tavrı işaret eder, gösterir. Antigonist tavır, en genel anlamıyla mitik kişi Antigone'a has dramatik ve trajik tavır demektir²⁴. Şair tarafından ödünçlenen bu tavır, diyalektik, diyalojik ve trajik bir eylemi işaret eder. Diyalektiktir, mümkünlerin sınırında bulunmayı ve onlarla söyleşip bir seçim yapmış olmayı işaret eder. Seçim olduğu için trajiktir. Trajik olan, iki yüksek değerden birisini feda etmektir²⁵. Antigonist seçimde insan; onurunu, kişiliğini korurken, uyumlu yaşamın içinde kendisini gerçekleştirme olanağını yitirmektedir.

Antigonist tavır, şair Cansever bağlamında verili olanın insana sunduğu olanaklar arasından uyumlu yaşam ile uyumsuz yaşam arasından ikincisini seçmiş olmayı karşılar. Şair, bu seçimiyle bölünmüşlüğü ve yaşamı öyle sürdürme gerçeğini kabul etmektedir. Daha açık bir ifadeyle, bu seçimle birey, kişiliğini korurken öte yandan verili yaşam ile özdeşliğini yitirmekte, uyumlu yaşamın insana sunduğu rahatlığı ötelemektedir. Bu, insanın yaşama kendisini ancak bütün coşkusuyla verebildiği yani yaşamla özdeşleşerek kendisindeki insanı gerçekleştirebildiği düşüncesi göz önünde bulundurulursa yaşam gibi bir yüksek değerden vazgeçmeyi işaret eder²⁶. Dolayısıyla şair, bir yüksek değer adına bir başka yüksek değerden vazgeçmekte ve trajik bir eylemde bulunmaktadır. Bu trajik eylem, aynı zamanda kapitalist düzenin dolayısıyla siyasal toplumsal modernitenin çelişkili doğasını işaret etmektedir. Kapitalist düzene inanmayan insan, ötekiyle özdeş değil, çelişkilidir; o düzen, ancak kendilik-ötekilik diyalektiği içinde yaşanabilir. Sosyalizm, kapitalizmin bu çelişkili doğasını ortadan kaldıracak düzen olduğuna göre çok açık ki Cansever, geçiş toplumu insanının dramını ve trajedisini şiirleştirmiştir. Burada şunu söylemek zorundayız: Eğer Cansever'in dramatik kısa şiirlerindeki Antigonist tavır çıkarılır veya yok sayılırsa, şairin söz konusu şiirleri, verili düzenin uyumlu insanları gibi yaşamayı başaramamış bir bireyin, patolojik sızlanması veya patolojik dilsel sızıntısı olarak kalmaktadır. Böyle bir bakış ise kişilik vurgusu olan, duyarlılığı ve kayıtlılığıyla sıradan insandan ayrılan yaratıcı insana veya şair denilen varlığa yapılmış en büyük haksızlık olacaktır.

Kısa şiirlerinde umutlu bireyin Antigonist tavrını dramatize eden Cansever, uzun şiirlerinde ise yabancılaşmayı yaşayan anlatıcı kişilerine, yaşamakta oldukları durum neyse onu dramatize ettirir. Bir diğer ifadeyle şairin uzun şiirlerinde kahraman anlatıcılar, yaşamakta oldukları yabancılaşma durumunu, yaşamın sahnesinde dramatize ederler. Özetleyerek söylersek Cansever'in kısa ve uzun şiirindeki en geniş anlatım şekli, dramtizasyondur.

Dramtizasyonla kısa ve uzun şiirlerinde birer durumu somutlayan şairin, soyut durumları somutlamak için kullandığı bir diğer anlatım şekli ise imge veya nesnel bağlılıktır. Nesnel bağlılık; mecaz ve benzetme yoluyla veya bütün hâlinde dil göstergeleriyle, konuşma çizgisi ve parantez gibi işaretlerle, metinler arası anlam ödünçlenmesiyle bir durumun doğrudan veya dolaylı olarak ancak çağrışım zenginliği içinde somutlanması şeklindedir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi Cansever şiiri, kısa ve uzun şiirleri olarak ayrı ayrı ele alındığında umudu ve yabancılaşmayı (umutsuzluğu),

²⁴ Ayrıntılı bilgi için bakınız: André Bonnard, *İnsan ve Tragedya*, çev. Yaşar Atan, Evrensel Basın Yayın, İst. 2006, s.11-79.

²⁵ İoanna Kuçuradi, *Sanata Felsefeyle Bakmak*, Ayraç Yayınevi, Ankara 1997, s.43.

²⁶ Kendini bir şeye verme ve özdeşleşme bahsi için bakınız: Takiyettin Mengüşoğlu, *İnsan Felsefesi*, "Kendisini Bir Şeye Veren, Seven Bir Varlık Olarak İnsan", Remzi Kitabevi, İstanbul 1988, s.159-166.

bileşimsel olarak da umudu dramatize eden bir şiidir. Şairin kısa ve uzun şiirlerinde imgeler, ister umudu, ister yabancılaşma durumunu işaret etsin, bileşimsel olarak sosyalizmin daha insanî olduğunu olumsuzlayan, verili düzeni olumsuzlayan birer nesnel bağlılıktır. Biraz daha açacak olursak Cansever şiiri, imgesel bir şiidir. Şairin kısa şiirlerinde imgeler, umudun, direnişin ve Antigonist tavrın nesnel bağlılığı olarak yer alır; doğrudan veya dolaylı olarak şairin Antigonist tavrını işaret eder, somutlar. Uzun şiirlerinde ise anlatıcı kişilerin yaşamakta oldukları yabancılaşma durumunu işaret eder; o durumun bağlılığı olarak yer alır.

Cansever şiiri, aynı zamanda ironik bir şiidir. İroni, en kısa ifadesiyle söylenen şeyin tersini kastetmektir²⁷. Kendi içinde estetik bir figür olarak ironi, kendilik-ötekilik diyalekti olarak ironi ve tarihin diyalektiği olarak ironi olarak üçe ayrılır²⁸. Şair, ironinin bu üç tarzından da yararlanmıştı. Daha ziyade ilk dönem ve İkinci Yeni dönemi şiirlerinde şair, ironiden estetik bir figür olarak yararlanmıştı. Estetik bir figür olarak ironinin bu şiirlerdeki hedefi, şeyleşme üreten düzendir ve şeyleşmedir. Şair *Umutsuzlar Parkı* ve *Nerde Antigone*'dan son şiirlerine kadar ise ironiden kendilik-ötekilik diyalektiği olarak istifade eder. Kendilik-ötekilik diyalektiği olarak ironi, öznenin kendisini yaratması, yok etmesi ve sınırlaması uğraklarını içine alan bir bileşimdir. Şair, bu tarz ironi ile çelişkili düzeni ve kendisini hedef alır. Özdeşliğin hiçbir şekilde mümkün olmadığı veya insanın paradoksal bir şekilde yaşamak zorunda olduğu düzende şair için gerçeklikle, olumsuzluk ve kırılgnlıkla mücadele etmenin yolu, ironidir. Cansever, ironiyle kendisini yaratır, yok eder ve sınırlar; yanlış yaşam içinde, umudu paradoksla canlı tutmaya çalışır. Yanlış yaşam yani çelişkili düzen, doğru yani özdeş yaşamamaz²⁹. Kendilik-ötekilik diyalektiği olarak ironi, şairin şiirlerinde birkaç şekilde tezahür eder. En geniş düzeyde kısa şiirlerinde düzene karşı kendisini yaratan şair, uzun şiirlerinde ise empatik ilişki içinde olduğu ötekileri şiirleştirir. Empati, insanın ötekini kendisinde anlamasıdır³⁰; ayrıca ben'in kendisinden gönüllü ayrılmasını işaret eder. Cansever, empatiyle ötekilerin dünyasına girer, yarattığı kendisini yok eder ve aynı zamanda sınırlar. Ya da uzun şiirlerinde ötekileri anlatan ve kendisini yok eden şair, kısa şiirlerinde kendisini yaratır ve sınırlar. Şairin dramatik kısa ve uzun şiirleri, birbiriyle diyalektik ve ironik ilişki içindedir. Ayrıca Cansever şiiri, kendilik-ötekilik diyalektiği ile ötekileri, empatik ilişkiyle şiire taşıyan ilk şiidir.

Mikro düzeyde ironi, şöyle anlatılabilir. Şairin kısa şiirleri hem birer bütün olarak kendi içinde ironiyi barındırır, ironi bu tarz şiirlerde metin içinde uğraklardan geçerek bileşime ulaşır. Kimi zaman ise şairin şiirleri, birbirinin ironisidir. Mesela bir şiirinde verili olana isyan ederek kendisini yaratan şair, onu takip eden bir başka şiirinde kendisini yok eder ve sınırlar. Şairin şiirleri, hem kendi içinde, hem de birbirleriyle ironik ilişki içindedir. Bunu şairin şiir kitapları arasındaki ilişki olarak da düşünmek mümkündür. Şiire Garip tesirinde başlayan şair, *Dirlik Düzenlik*'te bir önceki şiir kitabındaki bohem özentili özneyi yok eder ve kendisini yaratır. *Dirlik Düzenlik*'te kendisini yaratan şair, *Yerçekimli Karanfil* kitabıyla bir önceki şiir kitabında yarattığı kendisini hem yok eder, sınırlar, hem de yeniden yaratır. Bilindiği gibi *Yerçekimli Karanfil*'deki şiirler, şiirde bir evrimdir; estetizmi de bileşimine katan özcü şiirin birer örneğidir. Cansever, 1961'de yayınlanan *Nerde Antigone*'da bir önceki şiir döneminde yarattığı kendisini yok eder ve sınırlar. Diğer bir ifadeyle Cansever, *Nerde Antigone* şiir kitabıyla birlikte İkinci Yeni dönemini kapatır. *Nerde Antigone*'daki şiirler, şiiri sürekli evrim olarak düşünen insanın kendisine yönelik bir ironidir; verili olan tarafından söğrülme istemeyen bir tinin kendisini yeniden yaratmasını ifade eder. Şairin *Kirli Ağustos*'taki şiirleri, *Nerde*

²⁷ Soren Kierkegaard, *İroni Kavramı*, çev. Sıla Okur, İş Bankası Kültür Yay., İst. 2004, s.227.

²⁸ Schlegel'den alıntılan: Besim F. Dellaloğlu, *Romantik Muamma*, Bağlam Yay., İst. 2002, s.101.

²⁹ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia -Sakatlanmış Hayattan Parçalar-*, Metis Yay., İst. 2005, s.41.

³⁰ Arno Gruen, *Empatinin Yitimi -Kayıtsızlık Politikası Üzerine-* çev. İlknur İgan, Çitlenbik Yayınları, İstanbul 2006, s.11-14.

Antigone'un; *Sonrası Kalır*'daki şiirleri, *Kirli Ağustos*'un; *Sevda ve Sevgi*'den itibaren şairin ölümüne kadar yayınlanan şiir kitapları ise hem *Sonrası Kalır*'ın, hem birbirinin ironisidir. İroni, sürekli evrimdir³¹.

Tarihin diyalektiği olarak ironi ise tarihselliği işaret eden bir ironi şeklidir. Tarihsellik devam ederek değişmek, yani öncekini özümseyerek onu aşmaktır³². Şiiriyle kendisinden önceki şiir arasına “kesin bir çizgi” çektiğini söyleyen Cansever³³, 1950’li yıllara kadar iki ayrı koldan gelişen özcü şiir ile estetiği dönüştürerek içine alan bileşimsel bir şiir kurar. Kendisinden önce daima lirik olan Türk şiiri, onunla birlikte dramatik bir yapıya bürünür. Bu şiirde bir evrimdir. Cansever, kendisinden önceki şiirle arasına kalın bir çizgi çekmiştir. Bu çizginin ismi, lirik-dramatik, diyalektik ve diyalojik şiirdir. Cansever uzun ve kısa şiirleri bağlamında bu çizgiyi, 1958’de yayınlanan *Umutsuzlar Parkı* ve 1961’de yayınlanan *Nerde Antigone*’la birlikte belirginleştirir. Bu iki şiir kitabından sonra yayınlanan bütün şiirleri, esas olarak bu iki kitaptaki şiirlerin birer devamıdır; bu iki şiir kitabındaki çizgiyi kalınlaştıran şiirlerdir.

Bir söyleşisinde ‘ben güzel şiir yazmıyorum’ diyen Cansever³⁴, bireyin trajik dramını dile getiren/görüntüleyen lirik-dramatik bir şiir ortaya koymuştur. Cansever şiiri, hem trajik değeri, hem de güzel şiirin iç ve dış kriterlerini bileşimsel olarak, dolayısıyla dönüşmüş hâlde içeren bir şiirdir. Bunun için onun şiirlerinde, tiyatroyun özellikle tragedyanın ortaya çıkarmayı amaçladığı trajik değer ile lirik şiirin belirginleştirmeye çalıştığı güzele ait kriterler birlikte yer alır. İnsanın trajik dramını dile getiren Cansever şiirinde, öncelikle ortaya çıkarılmaya çalışılan trajik değer olduğu için onun şiirinde güzel şiirin iç ve dış kriterleri, ancak trajik değer araştırmasından sonra aranabilir.

Trajik değer, gerçek yaşamda, insanî bir yüksek değer çöküşü; estetik metinde ise çöküşün kendisi değil, görünüşü olarak ortaya çıkar³⁵. Kısa bir ifadeyle trajik değer, estetik metinde acı veren insanî yüksek bir değer çöküşü ve onun görünüşü olarak ifade bulur. Ortaya çıkarılması amaçlanan trajik değer, paradoksal bir içeriğe sahiptir. Trajik olan, öznenin eylemiyle ortaya çıkar. Eylemde ve eylemle somutlaşan trajik değer, romantik bir ironidir; ‘hem, hem de’ ile açıklanabilecek bir içeriğe sahiptir. Başka türlü söyleyecek olursak eylem, insanî ve ahlâkî olanın çöküşünü gösterirken, aynı zamanda hem insanî bir büyüklüğe işaret eder; hem de yarattığı zıddiyetle çöküşü hazırlayan protogonist güçleri değersizleştirir. Özne eylemiyle, insanî ve ahlâkî olan adına kendisini feda ederken, bu eylemiyle onur, kişilik gibi insanî değerleri yüceltir, bir başka şeyi ise değersizleştirir.

Sözünü ettiğimiz trajik değer, şairin kısa şiirlerinde, anlatıcı öznenin seçimi/eylemi veya kendisini yok edişi ile ortaya çıkar. Şöyle ki şairin kısa şiirlerinde özne, verili düzenin insana sunduğu uyumlu, rahat, mutlu ve kayıtsız yaşam yerine kişilikli, onurlu ve etik olanı seçer. Özne, trajik değeri ortaya çıkaran bu eylemiyle kendisini, insanî yüksek değer adına feda eder. Kapitalist düzende insan kalmaya çalışmanın acı, hüznü, mutsuzluk, yalnızlık ve yaşarken ölmek gibi bedelleri olduğunu gösterir. O, ayrıca bu eylemiyle, insanî ve ahlâkî olanın çöküşünü, yıkılışını gösterirken aynı zamanda esas çürümenin, çöküşün varolan düzende içkin olduğunu açık eder, belirginleştirir. Özne, eylemiyle karşılaştığı sonucun sorumlusudur; o, bu insanî tavrıyla

³¹ İroni bahsi için bakınız: Octavio Paz, *Çamurdan Doğanlar -Romantizmden Avangarda Modern Şiir-*, çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul 1996, s.62–80.

³² Takiyettin Mengüşoğlu, a.g.e., “Tarihsel Bir Varlık Olarak İnsan”, s.144.

³³ Seyyit Nezir (Söyleşen), “Şiir Üstüne Söyleşi Notları”, s.9. Edip Cansever, bu görüşünü Seyyit Nezir’e şu cümlelerle ifade etmiştir: “Benden veya benim kuşağımdan önce yazılmış şiirleri kendi değerleriyle baş başa bırakarak araya kesin bir çizgi çizdiğime inanıyorum. Bu çizginin başlangıç noktasına, bugüne gelişine, kısacası belli bir şiir sürecinin ayrıntılarına değinmek istemiyorum.”

³⁴ Adnan Benk vd., “Edip Cansever’le Yaşamı Besleyen Ölüm Üstüne”, (Söyleşenler: Adnan Benk, Nuran Kutlu, Tahsin Yücel), *Çağdaş Eleştiri*, Haziran 1982, s. 13; Tomris Uyar, a.g.s., s.19–20.

³⁵ İsmail Tunali, *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1998, s. 239.

bir ‘büyüklük’ü ortaya çıkarırken bir başka şeyi kesin olarak olumsuzlar. Ortaya çıkarmaya çalıştığı trajik değerle Cansever, R. Rorty’nin Proust için kullandığı cümleyle söyleyecek olursak “başka insanları kendisinin yargıcı olmaktan çıkarıp kendisi gibi acı çeken yoldaşlar hâline getirmiş ve böylece kendisini yargılarken başvurulabilecek beğeni yaratmayı başarmıştır”, denilebilir³⁶.

Trajik değer, şairin uzun şiirlerinde ise anlatıcı bireylerin insan olma gibi bir yüksek değere/olanağa kapalı kalmaları ve yüksek bir değerden vazgeçmeleri olarak tezahür eder. Açıklayacak olursak: Şairin uzun şiirlerinde bir yabancılaşma durumu içinde olan anlatıcı özneler, yaşamın sahnesinde durumlarını tanımlarlar. Tanımladıkları durumları, onları iki olanakla karşı karşıya getirir: Ya yaşamakta oldukları durumu aşacaklar, insan olmanın sorumluluğunu üstlenecekler ya da şeyleri olduğu bırakacaklardır. Onlar, bu ikinci olanağı seçerler. Dolayısıyla önlerinde duran insan olma veya yabancılaşmayı aşma olanağını geri çevirirler. Trajik değer, bu seçimde ortaya çıkar. Trajik olan, bireyin insan olma ve insan olmanın değerlerine uzak kalması veya insanî değerlerin çöküşüdür. Söz konusu şiirlerin anlatıcı kişileri; çöküşü, çürüyüşü görüntüleyen veya canlandıran bireylerdir. Onların trajik eylemleri, yarattıkları ziddiyetle insanî ve ahlâkî iyi ve yüksek olanın ne’liğini belirginleştirir. Diğer ifadeyle yabancılaşmış bireyler, yaşadıkları durumu olduğu gibi bırakan tavırlarıyla çökmekte ve çözülmekte olanın kapitalist düzende insan ve değerleri olduğunu ortaya çıkarırlar.

Cansever şiiri, dramatik olanı öncelendiği için bu şiirde lirik şiirde güzeli ortaya çıkarmak için gerekli görülen iç ve dış kriterler, olduğu gibi değil ancak diyalektiğin süzgecinden geçmiş ve dönüşmüş olarak yer alır. Lirik şiirin güzel olarak kabul edilmesi; ‘tipe, türe, ideye uygunluk’, ‘yetkinlik’, ifadede ‘canlılık’ ve anlatım’ gibi iç; ‘simetri’, ‘harmoni’, ‘orantı’ ve ‘çoklukta birlik ve ekonomiklik’³⁷ gibi dış kriterleri ortaya çıkarmış olmasına bağlıdır. Cansever şiirinde özellikle güzelin iç kriterleri, bilinçli bir şekilde ihlal edilmiştir. Mesela; Cansever şiiri, lirik şiirin türe ve tipe uygunluk ilkesine hemen hiç uymaz. Onun şiirinde epik ve dramatik edebî türlerden gelen unsurlar bileşimsel olarak yer alırken türlerin sınırı aşılır. Ayrıca Cansever şiirindeki özneler, verili düzenin genel insan tipine de, toplumcu sanatın öngördüğü insan tiplerine de uymaz. Onun şiirlerdeki kişiler, hem yurtsuzdur, hem azınlıktır. Cansever şiiri, lirik şiirin teksifliğinden yani en ‘yetkin’ ve yoğun ifadeyi gözeten anlayışından da uzaktır. Yetkinlik, onun şiirinde, gerek ifade, gerekse insan tipleri bakımından diyalektiğin süzgecinden geçmiş olarak yer alır. Dolayısıyla varolan düzene hizmet edecek bir yetkinlik söz konusu değildir. Ayrıca şairin şiirinde ifadede ‘canlılık’ ilkesi, bilinçli olarak ihlal edilmiştir. Cansever şiirinde, gerek anlatıcılar, gerekse onların anlatım şekilleri, canlı da, yaşam dolu da değildir. Pek çok eleştirmen tarafından ‘kuru’ ve ‘soğuk’ bulunan bu anlatım, hem canlılık ilkesini ihlal eder, hem de neyse onu ifade ederek içtenliği gerçekleştirir. Cansever, ifadede ve insanda canlı olanı bilinçli olarak ötelemiştir. O, ‘soğuk’, ‘mesafeli’, ‘şizoid’ ve kapitalizmin belirlemesindeki bir düzene³⁸, her şiirinde yeniden ürettiği acı, hüznün ve mutsuzlukla hizmet eder; tersinden söyleyecek olursak hizmet etmez. Ece Ayhan şiirinin verili düzene “hizmet etmeyeceğim” çığılığı atan bir bireyin şiiri olduğunu söylerken Cansever, biraz da

³⁶ Richard Rorty, *Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma*, çev. Mehmet Küçük-Alev Türker, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1995, s.154.

³⁷ Güzelin iç ve dış kriterleri hakkında bakınız: İsmail Tunalı, a.g.e., s.201–226. Edip Cansever, Cumhuriyet’te yayımlanan ve Cemal Süreya’nın “Genç İrisi” başlıklı yazısına cevap niteliği taşıyan yazısında, “insanın trajik varlığını” konu alan çağdaş şiirin “yüzölçümü de geniş olacaktır” der. Sözlerine çağdaş yaşam içinde insanlığın yeni sorunlar karşısında olduğunu, bunun için genç şairlerin uzun şiirler yazabileceğini ekler. Aynı yazısında kısa-uzun şiir tartışmasının kısır bir tartışma olduğunu belirten Cansever, dolaylı olarak lirik değil dramatik bir şiir yazdığını ve yukarıda söylediklerimizi teyit eder. Söz konusu yazı için bakınız: Edip Cansever, *Şiiri Şiirle Ölçmek*, “Terazinin Kefesi Küçük, Hem de Su Tartıyor”, (Hazırlayan: Devrim Dirlikyapan), YKY, İstanbul 2009, s.166–168.

³⁸ Georg Simmel, *Modern Kültürde Çatışma*, “Metropol ve Tinsel Hayat”, çev. Nazile Kalaycı, İletişim Yayınları, İstanbul 2006, s.85–103.

kendi şiirini tarif etmiştir³⁹. Onun şiirinde aranması gereken canlılık değil, içtenlik olmalıdır.

Cansever şiirinde güzelin dış kriterleri de, iç kriterleri gibi ancak dönüşmüş bir şekilde bulunabilmektedir. Mesela; Cansever, Nazım Hikmet sonrası şiirin temel vezni olan serbest vezinle yazar; simetrik bir vezni tercih etmez. Güzelin özellikle ekonomiklik ilkesi, şairin kısa, özeklikle uzun şiirlerinde bilinçli olarak ihmal edilmiştir. Cansever, lirik güzelin ekonomiklik ilkesini gözetemeyen değil, trajik olanı doğrudan anlatımla ortaya çıkarmayı önceleyen, dolayısıyla ekonomiklik ilkesini ihlal eden bir şiir oluşturmuştur. Ritim ve ahengi, çoğunlukla kendiliğinden söyleyişle ve tekrarlarla elde eden şairin şiirlerinde harmoni unsurları, ayrıca bir durumun ses cihetinden bağlantılılığı olma işlevini üstlenmiştir. Kısaca; Türk şiirinin tekrarlarla ahenk yaratan, daha önemlisi, bireyin trajik dramını, şiirsellikten ödün vermeden, slogan atmadan ifade eden önemli şairlerinden birisidir Edip Cansever.

Düşüncenin şiirini oluşturan unsurları sıralarken üçüncü temel unsur olarak dışavurumcu düz anlatıma işaret eden Cansever, lirik-dramatik şiiriyle sadece bir şeyi dramatize ederek değil; aynı zamanda canlandırılan/görüntülen şeyi, dışavurumcu düz bir anlatımla daha belirginleştirerek anlatır. Şairin şiirlerinde dışavurumcu düz anlatım; duyulana, düşünüleni olduğu gibi ifade etmek veya neyse onu içinden geldiği gibi anlatmak (içtenlik) veyahut doğrudan ifade etmek olarak tezahür eder. Kısa bir tanımla dışavurumcu düz anlatım, duyulan, düşünülen ne ise onu, üst-ben'in baskısını kırarak doğrudan veya içinden geldiği gibi ifade etmek demektir.

İçten ve doğrudan anlatım, şairin kısa şiirlerinde acı, hüznün, mutsuzluk gibi fenomenlerle; uzun şiirlerinde ise yabancılaşmanın birimleriyle birlikte ortaya çıkar. Hem bir anlatım şekli, hem de özneye has bir tavır olan içtenlik veya doğrudanlık, şairin kısa ve uzun şiirlerinde de, hem neyse onu ortaya koyar, hem de yarattıkları ziddiyetle öteki durumun belirginleşmesine olanak sağlar.

Şairin kısa şiirlerinde hem bir tavır ve hem de anlatım şekli olarak içtenlik; acı, hüznün ve mutsuzluk olarak tezahür ederken bu fenomenler aynı zamanda yarattığı ziddiyetle verili düzenin normallik, sağlıklılık, iktidarlı olma, yapaylık, ironik olma gibi hususiyetlerini belirginleştirir. Başka türlü söyleyecek olursak, şair, içtenliğe yaptığı vurguyla varolana ait standartların gerçekliklerini ortaya çıkarır. Özellikle şairin bu anlatım şekli, kapitalist modernliğin sağlıklılık ve normallik standardının ne kadar sağlıklı olduğunu tartışmaya açar. Ayrıca kapitalist düzende sağlıklı olarak kabul edilmenin ne gibi bedeller ödemeye bağlı olduğunu düşündürür. Erkek egemen söylemin ısrarla vurgu yaptığı iktidarlı olma, sahip olma gibi mitlerin bir iktidarsızlığı gizlediğini ortaya çıkarır. İronik olan ve öyle değilmiş gibi yapmaya zorlanan insanın ironik olduğunu açık eder. Bu son unsuru açıklayacak olursak:

İçtenlik, ironik bir varlık olan yani hem kendisiyle, söyledikleriyle özdeş, hem de çelişkili olan insanın özdeşlik ve çelişki varlığı olduğunu ancak sadece bu iki unsurdan birisi olmadığını ortaya çıkaran bir anlatım şeklidir. Diğer bir ifadeyle hem kendisi, hem öteki, hem ben', hem süperego olan insanın bütün değil, parçalanmış olduğunu; insan ruhunun harmonik değil en az iki parçadan oluştuğunu ortaya çıkaran bir anlatım şeklidir içtenlik. İçtenlik, hem insan için mutlak özdeşliğin yani ben' ve kendisi olmanın mümkün olmadığını ortaya koymaktır; hem de insanın ancak çelişkilerin bileşimi olduğunu itiraf etmektir. 'Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka' şiirinde insan için mutlak ben' olmanın yani özdeşliğin mümkün olmadığını, insanın ancak hem kendisiyle özdeş, hem çelişkili; hem kendisi, hem öteki için varlık olduğunu, diğer ifadeyle insan olmanın başka şekilde mümkün olmadığını ifade eden Cansever, içtenliği, sahteliğe daima tercih etmiş bir şairdir. İçtenlik, normallik standardıyla bakılacak olursa psiko-patolojik bir tavrıdır,

³⁹ Edip Cansever, "Eceğilleri Okumak", s.4-6.

ancak normalliğin bir hastalığı gizlediği dikkate alınırsa içtenlik, insanın imkânsız istemesi, kendisine karşı iyi niyetli olmaya çalışmasıdır. Mutlak, insan için mümkün olmayan şeydir. Bu hususu unutmadan diyebiliriz ki içtenliğiyle insanın kökten gerçekliklerine işaret eden Cansever, şiirimizin ‘iyi niyetli’ şairlerinden birisidir.⁴⁰

Bir tavır ve anlatım şekli olarak içtenlik, psikanalizin terimiyle söyleyecek olursak babaya açılmış bir savaştır. İçtenlik, şeyleşmeye ve onu üreten başka kapitalist ve erkek egemen düzen olmak üzere pek çok şeye karşı duyulan derin bir tiksintiyi; samimiyete, doğallığa duyulan derin bir özlemi ifade eder. Söz konusu tavır, büyük bir yalnızlığı ve uyumsuz yabancılaşmayı zorunlu kılar; hem uyumlu olmak, hem de içten ve iyi niyetli olmak kolay bir araya gelebilen şeyler değildir. Şairin şiirlerinde öznel ve öznel anlatıcılar, bu bağlamda bir yalnızlığın, uyumsuzluğun ve ‘kabileşizliğin’ dili ile konuşurlar. Bir konuşmasında, kendileri için asıl geleneğin Garip şiiri olduğu söyleyen⁴¹ Cansever, bu kişilik ve üslup özelliğiyle Türk şiirine birçok yeniliğin yanında içtenliği, doğrudanlığı, çocuksu masumiyeti ve neyse onu ifade eden doğrudan anlatımı getiren Garip şiirine eklemlenmiştir. Burada son olarak şunu dile getirelim: Şairin şiirlerindeki içtenlik/doğrudanlık, neyse onu ifade eder, ne drammatizasyona, ne de imgeye zarar verir; imge ve drammatizasyon ise içten/doğrudan anlatımı geri besler, onları gölgelemez.

⁴⁰ ‘İyi niyet’, ‘kötü niyet’ kavramları için bakınız: Talip Karakaya, *Jean-Paul Sartre ve Varoluşçuluk*, Elis Yay., Ankara 2004; Hakan Savaş, *Sinema ve Varoluşçuluk*, Altıkkırkbeş Yay., Ank.-İst. 2003, s.121-126.

⁴¹ Fahir Aksoy (Soruşturan), “İkinci Yeni ve Eleştirmeciler”, *Yeditepe*, 1-15 Şubat 1960, S.18, s.9.

BİRİNCİ BÖLÜM
HAYATI VE EDEBÎ GÖRÜŞLERİ

1.1. HAYATI

1.1.1. Aile Çevresi, Doğumu, Çocukluğu

Modern Türk şiirinin önemli şairlerinden birisi olan Edip Cansever, 8 Ağustos 1928'de İstanbul'da doğar⁴². Tam ismi, Ömer Edip'tir. O, "Ömer" ismini, ilk şiirleri ve ilk şiir kitabı dışında hiç kullanmamış; hemen daima, Edip Cansever imzasını tercih etmiştir. Şairin bu iki isimden birisini tercih etmesinde yakın arkadaşlarından Mustafa Şerif Onaran'ın önemli bir rolü olmuştur⁴³.

Edip Cansever, aslen Çankırlı bir aileye mensuptur. Annesi Pembe Cansever, "ev hanımı"; babası Fazlı Cansever, tüccardır. Çiftin evliliklerinden üçü kız, biri erkek dört çocuğu olmuştur. Edip Cansever, ailenin üçüncü ferdidir.

Cansever'in babası Fazlı Cansever, askerlik sonrası İstanbul'da kalmış, ticaretle uğraşmaya başlamış bir kişidir. Fazlı Cansever, önceleri amatörce yürüttüğü ticarî faaliyetlerini, bir süre sonra Kapalıçarşı'da babasıyla birlikte kiraladıkları ve işlettikleri bir dükkânda devam ettirir. Daha sonra babasından ayrılır; işlerini, kendi başına yürütmeye başlar. Edip Cansever, bu hususu şöyle anlatır: "(...) Babam ve annem Çankırı'nın Atkaracalar köyünde doğmuşlar. İkinci Dünya Savaşında havacı çavuş yapmışlar babamı. Görevi İstanbul'da. Becerikli adammış ki çarşıda -Kapalıçarşı'da- bir şeyler alıp satmaya başlamış. Sonra Uzunköprü'de, Keşan'da, daha başka yerlerde sergilere katılmış. Sonra dedemle ortak olarak bir dükkân tutup işletmeye başlamışlar. Daha sonra dedemden ayrılıp bir başına sürdürmüş işini. Ev kendi evimiz olmuş. Yemeğimizi yer sofrasında yiyoruz (...)"⁴⁴.

Bir ailenin tek erkek çocuğu olan Ömer Edip'in çocukluğu, İstanbul'da geçer. Edip Cansever, devrin imkânsızlıkları içinde "tutumlu" ve hemen maddî hiç problemi olmayan bir aile içinde geçen mutlu çocukluk günlerinden bahsederken annesinin çalışkanlığına, tutumlu tavırlarına, özellikle de dedesi ile dayısının ziyaretlerine ve kız kardeşleriyle geçen günlere vurgu yapar: "(...) Çoraplarım babamın çoraplarının küçültülmüşü. Pantolonum yeniye bile yamalanır, annemin "Süvari" dediği bu yama sayesinde uzun süre giymem sağlanırdı. Oyuncağım, bir sepete doldurulmuş tahta parçaları, tekerlekler, tüller, bir sürü ıvır zıvır. Annem çok döverdi, babamsa yılda bir iki kez. Tavan arasına kaçırdım, merdivenlerde yorulur yetişemezdi bazen annem. (...) Evimizdeki tek kitap parça parça açılıp uzayan bir uçak resimleri kitabıydı. (...) En sevinçli günlerimizi dedemin ya da dayımın Polatlı'dan misafir gelmeleri, bizlere birer küçük Nestle çukulatası getirmeleriyle yaşadık. Dedem, Polatlı'daki dükkânına mal almak için çarşıya giderken beni de götürür, şiş kebabıyla komposto yedirir, en büyük zevkim bu olurdu"⁴⁵.

Cansever, mutlu çocukluk yıllarının küçük bir dönemini, Çankırı'nın Atkaracalar köyünde geçirir. II. Dünya savaşı yıllarının gergin ortamında İstanbul'dan geçici bir süre

⁴² Edip Cansever, "Yaşam Öyküsü", Türkiye Yazıları, Haziran 1977, S.3, s.28.

⁴³ Mustafa Şerif Onaran, "Ömer Edip'ten Edip Cansever'e Şiirli Yol", Varlık, 1 Nisan 2002, S.1135, s.55. Mustafa Şerif Onaran, Edip Cansever'in Ömer isminden vazgeçmesinde önemli bir rol oynar. Onaran künyesini verdiğimiz yazıda bu konuda şöyle der: "O mektup arkadaşlığında şiirlerini Ö. Edip Cansever adıyla yazarken ona takıldığım olmuştur: "Neden Ö. Edip diye kullanıyorsun adını! Sanki öğürür gibi oluyor. Ya doğru dürüst Ömer adını kullan ya da bırak o adı."

⁴⁴ Edip Cansever, "Zaman İçinde", Kitap-lık, Mart-Nisan 2002, s.52, s.9. "Zaman İçinde" başlıklı yazı, Edip Cansever'in Mehmet H. Doğan'a 1970'li yılların başında gönderdiği yaşam öyküsünü içeren bir mektuptur. Mehmet H. Doğan tarafından yayınlanan bu yazıda Cansever, babasının İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra İstanbul'da kaldığını söylüyor. Söz konusu tarih, İkinci Dünya Savaşı sonrası değil, Birinci Dünya savaşı sonrası olmalıdır. Çünkü Cansever 1928'de İstanbul'da doğmuştur. Bunun için söz konusu yazıda, ya yayına hazırlanırken bir yazım hatası yapılmış, ya da Cansever'in bir dikkatsizlik sonucu Birinci Dünya Savaşı yerine İkinci Dünya savaşı ifadesini kullanmış olmasından dolayı bir karışıklık olmuştur. Fazlı Cansever'in Birinci Dünya savaşı yıllarından sonra İstanbul'a yerleşmiş olması daha muhtemeldir.

⁴⁵ Edip Cansever, a.g.y., s. 97.

uzak kalmak isteyen baba Cansever, eşini ve çocuklarını doğduğu köye götürür. Cansever ailesinin bu muvakkat ziyareti, dört ay sürer. Edip Cansever, kısa bir zaman bulunmuş olmasına rağmen imkânsızlıklarla dolu köy yaşamından memnuniyet ifade eden cümlelerle bahseder: “İstanbul’da karartma var. İstanbul bombalanacak! Babam bizi doğduğu köye götürüyor, dört ay kalıyoruz. Harman yerinde futbol maçları... Değirmen’e buğday götürüyoruz, ununu Seniye kadına veriyoruz, bize ekme yapıyor. Döğenin üstünde öküzleri sürüyorum, biri pisliğini edeceği sıra bir teneke tutup topluyorum onları, sonra samanla karıştırıp tezek yapıyoruz. Harmanda buğday kurutuyorum, kuşlar yemesin diye bekçilik yapıyorum. Samanlıklarda on metre yükseklikten atlayıp gömülüyoruz samanların içine. Dört ay yanık ayak gezdim. Kadınlar giremezdi çarşıya. (...) Derede balık tutardık, yağmur duasına çıkardık. (...)”⁴⁶.

1.1.2. Öğrenimi

Edip Cansever, ilköğrenimini “Saraçhanebaşı”nda bulunan “56. İlkokul”da tamamlar. *Zaman İçinde* ve *Yaşam Öyküsü* başlıklı yazılarında kendisi için ilkökul yıllarının pek çok ilke sahne olduğunu söyler. Aynı yazılarda, henüz altı yaşında iken okula başladığını, okulun daha henüz ilk günlerinde öğretmeninden yediği sille sebebiyle okula gitmek istemediğini, bir süre sonra bu durumu aştığını, okula alıştığını söyler. Okuma hevesinin söz konusu yıllarda takip edilen çocuk dergileriyle başladığını belirtir. İlk aşkı bu yıllarda yaşadığını vurgular. Babasının kendisini, okul sonrası zamanlarda “iş öğrenmesi” için Kapalıçarşı’ya götürdüğünü belirtir; yaklaşık otuz yıl bulunacağı Kapalıçarşı’yla tanışmasının bu yıllarda gerçekleştiğini söyler: “Bir gün mektebe gideceksin, dediler. Annem götürdü, müdüre rica eti, altı yaşını bitirmeden 56. ilkokula yazıldım. İlk gün arka sırada konuşuyorum diye bir tokat yedim öğretmenden, sanki evde yediklerim az geliyormuş gibi. Ertesi gün karyolanın altından çıkıp -annemle babamın karyolası, biz yer yatağında yatarız- gönderdiler okula. Yavaş yavaş alıştım bu işe, okula ısınmadım ama göğüsliğim, beyaz yakam biraz hoşuma gitti. Yedi sekiz yaşında Yavrutürk, daha sonraları Ateşçocukları gibi dergileri almaya başladım. (...) Son sınıfta Güler isimdeki bir kıza, sonra da Nebahat’a âşık oldum. Birinin de bacağını sıkıştığımı hatırlıyorum. Okul tatil olunca babam iş öğrenmem için dükkâna götürmeye başladı beni. Dayaktan fena geldi bu bana. Sıkıldım nefret ettim. Para kazanmaya başlayınca kadar sürdü bu nefret, sonra sonra alıştım. (...) Okulda “koca kafa Edip” diye kızdırırlardı. Bir de mektep dönüşü kavgaları... Kimseyi dövemediğimi hatırlamıyorum”⁴⁷.

Cansever, ilkokuldan sonra ortaokula kaydettirilir (1942). Onun ortaokulda ilk durağı, bir yıl okuyacağı Gelenbevi Ortaokulu’dur. Okulun diğer iki sınıfını ise Gedikpaşa’daki Kumkapı Ortaokulu’nda tamamlar. Velisi ise Ahmet Hamdi Tanpınar’ın kardeşi Kenan Beydir. Cansever, bu yıllardan bahsederken “anılarım çok silik” der, sadece kendisinde izi kalan birkaç yaşantıya değinir. Mesela bu yıllar, şairin ilk şiirini yazdığı, bir çocuk dergisinde yayınladığı ve aynı zamanda ergenliğe ilk adımını attığı yıllardır: “Ortaokuldayım. Tanpınar’ın kardeşi Kenan Bey velim. İkinci sınıftayım yani, Kumkapı Orta Okulu’nda. Birinci sınıfı Gelenbevi Orta Okulu’nda okudum. Fatih camisinin arkalarında. Anılarım çok silik. (...) İkinci sınıfta ilk şiirlerimi yazdım. Bir çocuk dergisine yolladım ve çıktı. Artık şairdim. Hayat ansiklopedilerini toplayıp ciltlettim. Bu ara horozum da öttü, erkeklığe geçtim. (...) Sonra Langa bostanlarına gitmeler, Yenikapı’daki kömür iskelelerinde yüzme öğrenmeler, donumuzu başımızda kurutup eve dönmeler. İlk radyo, ilk pkap. Münir Nureddin’in, Safiye’nin, Müzeyyen Senar’ın plakları”⁴⁸.

⁴⁶ Edip Cansever, a.g.y., s.97–98.

⁴⁷ Edip Cansever, a.g.y., s.99.

⁴⁸ Edip Cansever, a.g.y., s.99.

Cansever, lise öğrenimini ise İstanbul Erkek Lisesi'nde tamamlar (1946). Lise yılları, şairin kendisini ve şeyleri daha kesif tanıma ve anlama yıllarıdır. Bu yıllarda hece ve aruzla şiir denemeleri yapan, yazdıklarını yayınlamaya çalışan genç şairin dünya görüşü, yine bu yıllarda şekillenmeye başlar. Şiir ekseninde dünyayı ve kendini daha yakından tanımaya çalışan Cansever, bu arayış ve bilinçlenme yıllarını şöyle anlatır: “İstanbul Erkek Lisesi'ne girdim. (...) Şiir yazıyorum ve Tevfik Fikret'in etkisindeyim. Salim Rıza Kırkpınar çok iyi şiir okuyor. Şiiri başka türlü sevmeye başlıyorum. Son sınıftaki hocam Hakkı Süha Gezgin. Şiiri yasaklıyor. Bir ara Çınaraltı dergisini okuyorum. Aruzla şiir yazıp yolluyorum, Orhan Seyfi'nin bir cevabı çıkıyor: Şiiri heceyle yazmışım ve bazı dizelerde bir hece eksikmiş. Heceyle bir şiir yazıp yolluyorum ve öbür şiirimin aruzla yazıldığını ekliyorum, şiir yayınlanıyor. Sonra İstanbul dergisine bir şiir yazıp yolluyorum, çıkıyor, ikincisini yolladığımda, cevaplar kısmında beni dergi yazıhanesine çağırıyorlar. Neşet Halil Atay'la Mehmet Kaplan'la tanışıyorum. Ondan öyle toplantı günleri oluyor, uğruyorum. Şiirleri kendim götürüyorum artık. Okulun bahçesinde dama oynuyorlar öğle aralığında. Bir arkadaşım var biz toplumculuk tartışmaları yapıyoruz. (...)”⁴⁹.

Dört sene süren lise öğreniminden sonra şair, biraz babasının ısrarıyla, biraz arkadaşlarının dolayısıyla Yüksek Ticaret Mektebi'ne kaydolar (1946). Ancak okulu bitirmesinin kendisine bir fayda sağlamayacağını düşünür. Ticaret Mektebi'nden ayrılır. Kapalıçarşı'da ticaretle uğraşmaya başlar: “Okul bitiyor. Yakın arkadaşlarım Yüksek Ticaret'e kaydoluyorlar. Ben de onlarla birlikte tabii. Biraz da babamın isteği baskın çıkıyor. Bir yandan da anahtarları tutuşturuyor elime, dükkânın anahtarlarını. Düşünüyorum, ne olacak sanki Yüksel Ticaret'i bitirip de, deyip okulu terk ediyorum”⁵⁰.

1.1.3. Evliliği

Yüksek Ticaret Mektebi'nden ayrılan Kapalıçarşı'da ticaretle uğraşmaya başlayan Cansever, aile dostları tarafından tanıştırıldığı Mefharet Hanımla henüz on dokuz yaşındayken 12 Nisan 1947'de evlenir. Mefharet Cansever, Edip Cansever'le birlikte geçen süreci şöyle özetler: “İkimiz de o kadar gençtik ki neredeyse kişiliklerimiz bile birlikte oluştu. Her şeyi birlikte kotardık. Edip edebiyat çevrelerine yeni yeni giriyordu. Ben de onunla birlikte... Bu yüzden edebiyatçıların başkalarına tuhaf gelebilen yaşayışları benim için hiç de öyle olmadı... Tartışmalar, evde yapılan içkili yemekli toplantılar, meyhaneler... Hiçbirini yadırgamadım”⁵¹.

Cansever çiftinin bu evlilikten biri kız, Nuran Birol; diğeri erkek, Ömer Cansever iki çocuğu olur. Kızı Nuran Birol, babasından bahsederken Edip Cansever'in çocuklarıyla arkadaş ilişkisi kurmaya çalıştığını belirtir: “Bizim sorunlarımıza çözüm arayan ancak çözüm üretmeyi de yine bize bırakan bir babaydı. İnsan ilişkilerindeki inceliği, dürüstlüğü hep ondan öğrendik... Bize öğüt vermeden, sanki ortaya konuşurcasına söylediği sözler bugün bile kulaklarımızda çınlamaktadır. Ben kendi adıma, bu yaşımda, keşke babamı baba olarak değil de sadece bir dost olarak kabul etseydim diyorum”⁵².

1.1.4. Askerliği

Henüz yirmi yaşında iken baba olan, aile sorumluluğunu üstlenen Edip Cansever, 1949 yılında yakın arkadaşı Salah Birsal'le birlikte askere gitme kararı alır. Yedek subay adayı Cansever, aynı yıl askere alınır. Önce kıta talimi için iki ay Gelibolu'da kalan Cansever, bu iki aylık zaman diliminden bahsederken serbest nazımla şiir yazdığını, devrinde serbest nazımla şiir yazanların “komünist”likle itham edildiğini, bu yüzden kendisinin de dünya görüşü nedeniyle iki aylık süreci, çavuş çıkarılma korkusuyla

⁴⁹ Edip Cansever, a.g.y. s.99.

⁵⁰ Edip Cansever, a.g.y. s.100.

⁵¹ Eray Canberk, A'dan Z'ye Edip Cansever, YKY (Kitap-lık dergisinin armağanı), İst. 2002, s.28.

⁵² Eray Canberk, a.g.e. s.18, 20.

geçirdiğini söyler: “Lise mezunu olanlar Gelibolu’daki hazırlık kütasında iki ay talim görüyorlardı ayrıca. Önce Gelibolu’ya gittim. Oradaki sefaleti anlatmam için sayfalar dolusu yazmam gerekir. Şu kadarını söyleyeyim ki orda burda şiir yayınladığım için çavuş çıkmaktan çok korkuyordum. O yıllarda serbest nazımla yazan şairlere komünist damgası vuruyorlardı hemen”⁵³.

Cansever, iki aylık kıta eğitiminden sonra Ankara’da altı ay yedek subay eğitimi alır. Kitap okumanın yasak olduğu bu altı aylık süreçten sonra Cansever, “kıta görevi”ni tamamlamak için Hadımköy yakınlarındaki Ömerli’ye görevlendirilir. “Topçu teğmeni” Cansever, askerliğini, kıtanın askerî mahkemesinde tamamlar: “Yıl 1950. Askerlik yılları. Okula “Ulus” gazetesinden başka gazete girmiyor. Kitap okumak zaten yasak. Şiirsiz bir altı ay. Hafta sonları fırsat buldukça okuyorum. Anlatacak pek bir şey yok. Renksiz, kupkuru günler. Yanılmıyorsam Kızılay’da adı Buket olan bir lokantayla, Ulus’ta, Üç Nal meyhanesine uğruyorum cumartesi akşamları. Cahit Sıtkı’yı, Orhan Veli’yi daha başka sanatçıları yakından görüp tanımak istiyorum. Ne var ki böyle bir rastlantı gerçekleşmiyor bir türlü. (...) O bitmek bilmeyen altı ay bitiyor sonunda. İstanbul’a dönüyorum. Kısa bir izinden sonra Hadımköy dolaylarında Ömerli’de kıta görevime başlıyorum. Okumak için vaktim çok artık. Şiir? Şiir gene yok”⁵⁴.

1.1.5. Kapalıçarşı

Bir dünya görüşünü seçmiş ve içselleştirmiş, onunla yaşantısı arasında daima sahici bir ilişki kurmanın peşinde olmuş olan Cansever’in evinden sonra en çok bulunduğu mekân, Kapalıçarşı’dır. Edip Cansever, Kapalıçarşı ile ilkokul yıllarında tanışır, askerlik yıllarından sonra, 1975’te antikacı dükkânını satacağı zamana kadar yaklaşık otuz yıl burada bulunur. O, Kapalıçarşı’ya bir tüccar olarak girmiş, orada tüccardan ziyade diyalektik mantığı benimsemiş bir sanatçı olarak kalmıştır. Cansever’in Kapalıçarşı ile ilişkisi diyalektiktir. O, bu mekânı, kapitalist ekonomi modelinin çok iyi canlandığı simge bir mekân olarak görür. Buna karşılık Cansever, bulunduğu çevrenin dünya görüşüyle tamamen zıt bir anlayışın temsilcisidir. Onunla simge mekân arasındaki durum, gergin ve dramatik bir durumdur. Şair, kendisini “ya, ya da” ile seçime zorlayan bu çevre ile ilişkisini diyalektik mantığın bileşimsel tavrıyla aşmaya çalışır. Açık bir ifadeyle hem çarşının içindedir, ticaretle uğraşır; hem de onun dışında kalmaya çalışır. Bunu ona sağlayan ise Fethi Naci tarafından duvarları halılarla kaplı “ortasından kesilmiş bir silindire benzeyen bu oda”⁵⁵ cümlesiyle tasvir edilen antikacı dükkânının asmakatıdır.

Cansever, Kapalıçarşı’daki dükkânın asmakatında yaklaşık yirmi yıl çalışır. Asmakata çekilmek, burada okumak ve yazmak, sanat faaliyeti yürütmek şairin hem kendisini olumsuzlayan düzeni olumsuzlamasını sağlamış, hem de olumluyu (umudu) olumlamasına olanak vermiştir. Bileşimsel olarak bakıldığında asmakat, olumsuzlu olumluya dönüştüren bir sentezdir. Olumlu olanın olumsuz olana üstünlüğünü temsil eder. Cansever, kendisine bu bileşimsel imkânı sunan hadisenin bir tesadüf sonucu ortaya çıktığını söyler. Bu tesadüfte 1954’te Kapalıçarşı’da çıkan yangının rolü büyüktür. Söz konusu yangında Cansever, dükkânını kaybeder. Sigortanın ödediği para ise yeni bir dükkân açmaya yetmez. Cansever, kendisine yeni bir ortak arar; ortak olacağı Jak Salhoşvili ile tanışır. Birlikte bir dükkân açarlar. Bir süre sonra ortağı “Jak”, işlerle ilgilenebileceğini, kendisinin ise asmakatta istediği gibi çalışabileceğini söyler. Bu, Cansever için çok önemli bir jesttir. Cansever, kaderini değiştiren bu yangından ve ortağı “Jak”tan daima minnetle bahseder: “1954 yılında çıkan büyük Kapalıçarşı yangınında dükkânım tamamen yandı. Sigortadan aldığım para, yeniden bir iş yeri açamayacak kadar azdı. Günler, haftalar geçti. Sonunda bir dükkân buldumsa da dükkânın satışı

⁵³ Edip Cansever, “Zaman İçinde”, s.100.

⁵⁴ Edip Cansever, “Yaşam Öyküsü”, s.28.

⁵⁵ Fethi Naci (Söyleşen), “Edip Cansever’in Antikacı Dükkânında”, Dost, Nisan 1960, S.31, s.19.

değeri elimdeki paranın hemen hemen iki katıydı. Kendime bir ortak aradım. (...) Ama daha önemlisi şuydu: Birkaç ay sonra ortağım bana alım satımla kendisinin uğraşabileceğini, benimse yukardaki asma katta istediğim gibi çalışabileceğimi, saatlerimin de kısıtlı olmadığını müjdeledi. İşte kitaplarımın dokuzunu bu asma katta yazdım. Tam yirmi yıl. Bugün düşünüyorum da ya o yangın olmasaydı?”⁵⁶.

Cansever için Kapalıçarşı, esnafıyla, müşterileriyle çöken, çözülen, insanı hüznü boğan bir düzenin temsilcisi; insan tininin ekonomikleştiği ve sahip olma hırsının çok açık görüldüğü bir yerdir. “Kapalıçarşı” başlıklı yazısında şair, çiçek satıcılarının hemen hiç uğramadığını söylediği bu sosyo-ekonomik çevredeki insanların birbirlerinin kazanmasını istemeyecek kadar içtenlik ve samimiyetlerini yitirdiğini belirtir. Tarihselliğiyle çarşının insana mukayese imkânı verdiğini ifade eder. Bu labirent mekânın içinde yıllarca bulunanlarda yarattığı duygusal körleşmeye değinir. Bunun için kendisinin bu çevreye dışarıdan bakmaya çalıştığını söyler. Hülasa, kendisini tiksindiren düzen ve ilişki ağından şöyle bahseder: “Kapalıçarşı hiçbir zaman “Kapalı kutu” olmadı benim için. Sınıf ayrımının en belirgin, en somut olarak görülebildiği bir küçük ülkeydi orası. Herhangi bir eşyaya sadece para değerini düşünerek bakan koleksiyoncuların o kendine özgü jestlerini, mimiklerini izlemeliydiniz. Ne güzel senaryolar çıkardı kim bilir. Gerçekte düşkünlüğün verdiği acıya eski görkemliliğini ekleyerekten gülünçleşen “deli saraylılar”ı da görmeliydiniz. Sonra levantenler, Türkçe ve yabancı dil karışımı konuşmalarıyla... Eski ama ütülü, düzgün giysileriyle... Aracılar, tefeciler, hamallar, Osmanlı tipi “gizli dilenciler”... Evet, her şey gözler önündeydi. Mezat salonlarına otuz yıl içinde otuz kez giremedim. Yüzler. Tahta sıraları dolduran insan yüzlerini dikkatle izleseniz, korkuya, paniğe kapılırdınız. Tutkunun, para hırsının önce tek tek, sonra sel gibi çoğullaştığını hiçbir yerde böyle seyredemezsiniz”⁵⁷.

Cansever, benimsediği dünya görüşü ile çelişen bu sosyo-ekonomik çevrede, varlığını ancak diyalektik bir ilişkiyle devam ettirebilirdi. Nitekim öyle yapmıştır. Çok para kazanma imkânı olmasına rağmen olumsuzlu olumsuzlamak da demek olan asmakata çekilmiş; böylece hem kendisini korumuş, geliştirmiş; hem de para ekonomisinin insan ruhuna kadar sinen ilişki ağının dışında kalmaya çalışmıştır. Diğer bir ifadeyle imkânsızı gerçekleştirmeye çalışmıştır.

Cansever, bu mekânda yaklaşık otuz yılını geçirir. Dokuz şiir kitabını burada yazar. Kapalıçarşı bunun yanında onun şiirine hem konu/tema, hem de özellikle uzun şiirlerinde ele aldığı sorunsalları yaşayan insan malzemesiyle önemli bir imkân sunar. Mesela *Ben Ruhi Bey Nasılım* şiirinin yazılışını hızlandıran Kapalıçarşı pasajlarında karşılaşılan bir insandır. Edip Cansever, “Yaşamımda ‘İlk’ler” başlıklı yazısında bu şiiri, bugünden çocukluğuna uzanan “bir çizgiyi bölüm bölüm yazarak sürdürmeyi” düşündüğünü, şiirin ilk dört bölümünü böyle yazdığını, ancak bir süre sonra şiirin yazım sürecinin yavaşladığını belirtir. Söz konusu tikanıklığı ise Krepen Pasaj’ında karşılaşılan bir “adam”ın uyandırdığı, çağrıştırdığı düşüncelerle aştığını söyler. O karşılaşmadan sonra kitabın hem esas kişisini bulduğunu, hem de yazılışının hızlandığını belirtir. “(...) 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”⁵⁸.

1.1.6. TİP Üyeliği

Diyalektik materyalist, Marksist ve sosyalist bir aydın olan Cansever, lise yıllarında bilinçli bir şekilde yaptığı bu seçime, yaşamının sonuna kadar sadık kalmıştır. Bilindiği gibi diyalektik materyalizm, bütünsellik, oluş, çelişki ve nitel değişim gibi

⁵⁶ Edip Cansever, “Yaşamımda ‘İlk’ler”, *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İst., 1994, s.37.

⁵⁷ Edip Cansever, “Kapalıçarşı”, *Gül Dönüyor Avucumda*, s.34.

⁵⁸ Edip Cansever, “Yaşamımda ‘İlk’ler”, s.37.

ilkeleriyle formel mantığa eklenerek onu aşan ve dünyayı bu esaslar etrafında dönüştürmeye, yeniden tanımlamaya çalışan bir mantıktır⁵⁹. Cansever'in hayata ve şeylere bakışını, şiir anlayışını diyalektik düşünce belirler. Diyalektik düşünce, Cansever için umuttur. Cansever, diyalektik düşüncenin veya umudun şairidir.

Düşünce-yaşam birlikteliğine kesin ifadelerle vurgu yapan Cansever, benimsediği dünya görüşünü savunan Türkiye İşçi Partisi'nin ve bu partinin "Sanat Kolu" temsilcilerinden birisidir. Ahmet Oktay, Edip Cansever'in bu şubede Selahattin Hilav, Leyla Erbil, A. Mehmetoğlu ve kendisiyle birlikte üye olduğunu belirtir; bu şubenin faaliyette bulunamadan dağıldığını söyler⁶⁰. Vedat Günyol, soyut somut meselesinden dolayı Edip Cansever'in kendisine yönelttiği eleştirilere cevap niteliğini taşıyan bir yazısında, şairin TİP'ten "bir anlaşmazlık sonucu uzaklaştırıldığını" söyler⁶¹. Edip Cansever ise bu partiden siyasetten anlamadığı için ayrıldığını belirtir⁶². Edip Cansever'le birlikte TİP üyesi olan Fethi Naci, partinin ilk büyük kongresinde (2 Şubat 1964) kendisiyle birlikte ismini söylemediği dokuz üyenin iç muhalefeti sürdürdüğü gerekçesiyle ihraç edildiğini söyler⁶³. Murat Belge ise Fethi Naci ve Vedat Günyol'u destekler nitelikteki açıklamasıyla Edip Cansever'in bir grup aydınla birlikte parti içi muhalefet nedeniyle ihraç edildiklerini belirtir. Edip Cansever'in parti ile ilişkisini ve yaşadığı ihraç hadisesini kısaca şöyle anlatır: "Evet. Şiir ve edebiyat temel meselemizdi. Biraz da siyaset ve sosyalizm; felsefi konular... Edip için sosyalizm, bir insan olarak yapılması gereken görevdi. Hayatta ancak sosyalist olunur, başka bir şey olunmaz, diye düşünürdü. Ama asıl merakı bu değildi. Türkiye İşçi Partisi'ne girmişti. Ama partinin daha ilk kongresinde bunlar kovuldular.

—Nasıl kovuldular?

Bayağı kovuldular işte. Bütün bu şair takımı tasfiye edildi. Zaten her kongrede bir mesele çıkarılırdı İşçi Partisi'nden adam atmamak için. Birincisindeki şöyle oldu: Tüzükte-işçi aydın dengesi diye bir şey vardı. Yönetim organlarına yüzde 50'şer oranında seçilecekti bunlar. Böylece partinin aydınlara kalması engellenmiş olup emekçiler korunmuş oluyordu. Bu iyi niyetli bir şeydi belki. Ama bir ayırım getiriyordu partinin içinde. Emekçi denilenler de sendikacılar oluyordu genellikle. Bu tüzük maddesi sendikacıların kuvvetle Aybar'a dayattıkları bir şeydi galiba. Bir bakıma Aybar'a da uyan bir şeydi. Fakat Fethi Naci buna karşı çıktı. Fethi Naci bütün bu edebiyat çevresi içinde sosyalizme en akıllı yatan adamdı. Herkesin "Naci bilir!" dediği bir adamdı. Dolayısıyla Edip Cansever, Demir Özlü, Muzaffer Buyrukçu gibi yazar çizer takımı onunla birlikte tavır aldı ve hep birlikte atıldılar partiden. Hâlbuki Edip partinin kültür politikasının oluşturulmasında bayağı çalışmıştı(...)"⁶⁴.

TİP'in ilk büyük kongresinden (2 Şubat 1964) hemen sonra partiden ihraç edilen şairin şiirine bu hadisenin bir yansıması olmuş mudur? Bu ayrılışın Cansever şiirinde doğrudan olmasa da kırgınlık, burukluk, kısmen umutsuzluk ve yalnızlık olarak tezahür eden bir olumsuz tesiri olmuştur. *Çağrılmayan Yakup*'ta (1966) alegorilerin arkasına gizlenmiş olarak ifade edilen bir bırakılmışlık, hüznün, kırgınlık ve "afroz" sezilir. Bunun yanında *Kirli Ağustos*'taki şiirlerin bir kısmında şairin çok vurgulamasa bile kırgın olduğu görülür. *Ben Ruhi Bey Nasılım* şiir kitabının aynı zamanda alegorik bir içeriğe sahip olduğu var sayılırsa, bu şiirin yaklaşık on sene önce gerçekleşen hadisenin olumsuz

⁵⁹ Bakınız: Selahattin Hilav, *Diyalektik Düşüncenin Tarihi*; Henri Lefebvre, *Diyalektik Materyalizm*; Georges Politzer, *Felsefenin Temel İlkeleri*.

⁶⁰ Ahmet Oktay, "Şairin Kanı", s.21.

⁶¹ Vedat Günyol, "Edip Cansever'in Haklı Haksız Öfkesi", "Çalاکalem", Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 1999, s.215.

⁶² Edip Cansever, "Timsah", Yeni Ufuklar, Eylül 1975, S.23, S.264, s.8-9.

⁶³ Fethi Naci, "Türkiye İşçi Partisi Anıları", *Dönüp Baktığımda*, Adam Yay., İst. 1999, s.89-95.

⁶⁴ Tüba Çandar, *Murat Belge -Bir Hayat-*, Doğan Kitap, İstanbul 2007, s.113-114.

sonuçlarından bir arınmayı, kırgınlıklardan kurtulma ve yeniden büyülenmeyi simgelediğini söyleyebiliriz. Buna karşılık Cansever, ister partiye dâhil olsun, isterse oradan ihraç edilmiş olsun, kesin olan husus, şairin bu partinin de benimsediği Marksist/sosyalist dünya görüşüne, sonuna bağlı kalmış olduğudur. Onun için bu dünya görüşü, yaşam içinde diri kalmasına olanak sağlayan umuttur. Bundan dolayı Cansever, hemen her zaman kişisel meselelerin iç gerginliğe yol açmasına izin vermeyen bir tavrın sahibi olmuştur.

1.1.7. Emekliliği ve Ölümü

TİP'ten ayrıldıktan sonra “iki defa yalnız” kaldığını belirten Cansever, sakin ve sessiz geçen bir on yıldan sonra kendisi için bir “tabut” a dönüşen Kapalıçarşı'daki antikacı dükkânını satar. Bir çeşit “emeklilik” dönemine girer. Okuma ve yazma faaliyetlerini evinde sürdürmeye başlar. Cansever, “Bütün Mutlulukların Toplamı” başlıklı yazısında emeklilik dönemi yaşantısını şöyle özetler: “*Geceleri geç yatar, sabahları erken uyanırım. (...) Yatakta gazete okumak yıllardır süregelen bir alışkanlık olmuştur benim için. Sonra kalkar, boş mideye sigara içmemek için küçük bir kahvaltı (buna kahvaltı denebilirse) yaparım. Kendime kahve pişirir, her zamanki koltuğuma oturur (bu hiç mi hiç değişmez), ilk sigaramla birlikte kahvemi içerim. Bu arada mutlaka müzik dinlerim bir süre. Tıraş olup giyindikten sonra çalışma odama geçmeye hazırım. (...) Şiir çalışmalarım öğleye bazan da geç vakitlere kadar sürebilir. Ama çoğu kez öğle saatlerinde bitirmiş olurum işimi. (...) Öğle yemeğinden sonra biraz uzanırım. Ama kesinlikle uyuyamam. Kalktıktan sonra okurum. (bazen da yatakta). Kitap seçiminde çok titizimdir. Hiçbir zaman okumuş olmak için okumam.*

(...) Artık gün bitmiş, güzelim bir akşam üstü başlamıştır. (...) Dışarı çıkar Etiler yokuşunu yürüterek iner, bir yerde bir iki kadeh içki içerim. (niye saklamalı, içkiyi de, meyhaneyi de çok severim). Daha sonra evde sürdürürüm içmeyi. Bu arada müzik dinlerim, iyi bir program varsa televizyon seyredirim biraz. Bazan da bir dostuma giderim, ya da bir dostum bana uğrar, söyleşiriz. (...) Kendimi düzenli ve sürekli çalışmaya verdiğim zamanlar yukarıda anlattığım geometrik yaşam biçimim aşağı yukarı doğrudur (...)”⁶⁵.

Kapalıçarşı'dan ayrılışından ölümüne kadar geçen on yıl içinde İstanbul içinde gezintilere çıkar. Bu arada oğlu Ömer'le birlikte bir yurt gezisinde bulunur⁶⁶. Özellikle yurt içinde yaptığı gezinin izlerini, *Şairin Seyir Defteri* adlı şiir kitabında kısmen de olsa bulmak mümkündür. Cansever, söz konusu yılların kış mevsimlerinde İstanbul'dadır, evindedir; yazları ise eşyle birlikte Akdeniz gezilerine çıkar. Hayranlık duyulan Akdeniz, onun için bir yeniden canlanma, yeniden büyülenme mekânıdır. Şair, doğanın kendisindeki olumlu tesirlerini bildiği için Bodrum'da bir yazlık satın alır. 28 Mayıs 1986'da İstanbul'da vefat eder⁶⁷.

1.1.8. Kişiliği

Ticaretle uğraşan ancak ticaretle daima diyalektik bir ilişki içinde olan Edip Cansever, nasıl bir kişiliğe sahiptir? Onun kişiliğini kuran unsur nedir? Bu kişiliğin belli başlı hususiyetleri nelerdir? Bu sorulara yanıt vermeden önce kişiliğin ne'liğini tasvir eden, insanları kişiliklerine göre tipolojik sınıflandırmalara tabi tutan pek çok kuramın

⁶⁵ Edip Cansever, “Bütün Mutlulukların Toplamı”, *Hürriyet Gösteri*, Ağustos 1982, S.22, s.70-71.

⁶⁶ Doğan Hızlan (Söyleşen), “Edip Cansever'le Konuşma”, *Cumhuriyet Gazetesi*, 8 Ekim 1977, S.19108, s.7.

⁶⁷ X, “Şair Edip Cansever'i Yitirdik”, *Milliyet*, 29 Mayıs 1986, S.13850, s.10; Refik Durbaş, “Kendini Taşındı Nice Şiirlere ve Ölümüne”, *Cumhuriyet*, 1 Haziran 1986, *Gül Dönüyor Avucumda*, s.233-235; Mehmet H. Doğan, “Şiirin Kıyılarında Bir Ay”, *Broy*, Temmuz 1986, S.9, s.10; Füsün Akatlı, “Ahmet Abi, Güzelim Bir Mendil Niye Kanar?”, *Hürriyet Gösteri*, Temmuz 1986, S.68, s.14-15.

olduğunu belirtmek gerekir⁶⁸. Ayrıca söz konusu kuramların çoğu, komformist psikolojinin ürünüdür; “sağlıksız” bir sağlıklılığı, bencil bireyci bir uyumluluğu çoğaltır. Bunun yanında söz konusu kuramlar, insanın bütünlüğünü göz ardı eden, onu sadece izmlere indirgeyen birer hususiyet taşır. Bunun için burada insanın bütünlüğünü zedeleyen psikolojik ve sosyo-psikolojik bir kişilik anlayışını tatbik etmek yerine, insanı bütün olarak kavrayan ontolojik antropolojinin bilimsel sonuçlarından kalkmak; Cansever’in kişiliğini, kişiliğini somutlayan eylemlerini bu felsefenin ortaya koyduğu varlık şartları, öge ve ilkeleriyle eşleştirerek ana hatlarıyla belirlemek istiyoruz. Konuyu daha bir aydınlatacağı için burada öncelikle, insanın varlık şartları, öge ve ilkeleriyle somut bütünlüğü içinde tarif eden ontolojik antropolojiden kısaca bahsetmek gerekiyor.

Ontolojik antropoloji; fiziksel, biyolojik, psişik ve tinsel bir varlık olan insanın fiziksel ve biopsişik yanlarını da içine alan tinsel bir bütün olduğunu söyler. Buna göre insan, somut bir bütündür; fenomenleşen eylemleriyle, varlığının ayrılmaz öğeleriyle, kendisine varolma imkânı veren şartlarıyla ve karşılıklı ilişki içinde olduğu varlık ilke/kategorileri ile ilişkisi bağlamında tanımlanmalıdır. Ülkemizde insanı ontiko-ontolojik bütünlüğünü zedeledikten, onu izmlerin esaretinden kurtararak tanımlamaya çalışan bu felsefenin en önemli temsilcisi, özellikle *İnsan Felsefesi* ve *Felsefeye Giriş* adlı kitaplarıyla tanınan Takiyettin Mengüşoğlu’dur⁶⁹. *İnsan Felsefesi* yazarına göre insanın varolabilmesi için birbiriyle sıkı sıkıya ilişkili olan, daima birbirini kapsayan on yedi varlık şartı; insanın varlığıyla birlikte getirdiği dört esas öğesi ve insanı hem belirleyen hem de insan tarafından şekillendirilen on esas varlık ilkesi vardır. Varlık şartları; bilmek, eylemek, değerlerin sesini duymak, tavır takınmak, önceden görmek ve belirlemek, seçmek, sevmek, inanmak, istemek, çalışmak, kendini vermek, eğitmek ve eğitilmek, dili kullanmak, sanat ortaya koymak, biyopsişiklik, disharmoniklik, devlet kurmak vs. olmak üzere on yedi tanedir. Varlık öğeleri; ölüm, yaşam, biyopsişe ve disharmoni olarak sıralanabilir⁷⁰. Varlık ilkeleri ise zaman, mekân, kalıtımsallık, görenek, eğitim, değerler, oluş, zihniyet, bir millete ait olma, devlet olmak üzere on tanedir⁷¹. İnsanı insan kılan; varlık şartları, öge ve ilkeleriyle kuracağı diyalogdur. İnsan ancak varlık şartları, öge ve ilkeleriyle kurduğu ve eylemleriyle somutladığı ilişki ile bütün olarak kavranabilir.

Cansever’in kişiliğini ontolojik antropolojinin işaret ettiği varlık şart, öge ve ilkelerine göre tasvir edecek olursak onun her şeyden önce bilmeye, bilime önem veren bir kişiliği olduğunu söyleyebiliriz. O, bir şair olarak insanın hem kendisini, hem de toplumu tanımasını, farklı bilim dallarından gelen bilgileri özümsemesini, kendisini yenilemesi ve bütünselliğini oluşturması için şart olduğuna inanır. Özellikle içinde bulunduğu çağı, ‘bilinç çağı’ olarak adlandırır. Şairin bilinç çağında gereksiz bir ‘duygululuğa’ kapılmaması gerektiğini söyler. Kendisinin bunun için lirik şiir yazmadığını söyler. Burada dikkat edilmesi gereken husus, onun hiç lirik şiir yazmadığı değil, esas olarak lirik bir şiir yazmadığıdır. Cansever’in bilmeye yaptığı vurgu, diyalektiktir. Birey özneliğini farkına varmış oluşundan destek alır. Birey özne olmak demek, bileşim kurmak; hem biricik varlık, hem de genelin bir parçası olduğunu bilmek demektir. Genç şairlere bu bileşimsel tavrı tasfiye eden Cansever, bunun yanında bilime önem veren bir kişiliktir. Erdal Öz’le yaptığı bir konuşmada bilime çok önem verdiğini, şartlar el verse zamanının büyük bir çoğunluğunu laboratuarda geçireceğini söyler: “*İnsan aklının son serüvenleridir şiir. (...) Biz bilimin en gelişmiş çağındayız şimdi. Yeni fiziğin kuralları eskiyi silip süpürüyor. (...) Ama Ben makine dünyası karşısında*

⁶⁸ Tipolojik tasnifler için bakınız: Ernst Kretschmer, *Beden Yapısı ve Karakter*, çev. Mümtaz Turhan, Doğan Kardeş Yay., İst. 1949; Carl Gustav Jung, *Analitik Psikoloji*, çev. Ender Gürol, Payel Yay., İst. 1997. Özellikle bireyi nevrozun kaynağı olan ‘bozuk’ ve ‘hasta’ bir toplumsal-ekonomik düzene uyuma zorlayan komformist psikolojinin eleştirisi için bakınız: Russell Jacoby, *Belleğini Yitiren Toplum*.

⁶⁹ Takiyettin Mengüşoğlu, *İnsan Felsefesi*, Remzi Ktbv, İst. 1988; *Felsefeye Giriş*, Remzi Ktbv, İst., 2000.

⁷⁰ Takiyettin Mengüşoğlu, *İnsan Felsefesi*, s.65.

⁷¹ Takiyettin Mengüşoğlu, *Felsefeye Giriş*, s.191.

iyimserim. Makinenin insan zekâsını sınırlayacağını, onu güdümlü bir robot haline getireceğine inanmıyorum. Üstelik tüplere, kıl borulara, çeliklere, vidalara tutkunum. Benim mutluluğumu sağlayacak o cansızları insan insan seviyorum. Elimden gelse boş zamanlarımı laboratuarda geçireceğim”⁷².

Burada şu hususa dikkat edilmeli: Cansever’in bilime, tekniğe verdiği önem, bilim ve teknik karşısında diyalektik bir tavra sahip olan Marksist düşünceyle örtüşür. O, insan için bilimin çok şey başaracağına inanır, bilim ve tekniğin insanı özgürleştireceğini düşünür. Diğer yandan bilimin, tekniğin sömürü aracına dönüşmesini istemez.

Cansever kişiliğinin diğer bir özelliği ise hem eylemde bulunan, yapıp eden, hem de değerlerin sesini duyan bir kişilik olmasıdır. Bilindiği gibi insan, bir eylem varlığıdır. Mekanik yapıp etmelerinin dışındaki bütün eylemleri, araç veya yüksek değerler tarafından yönetilir. Marksist düşüncenin de esasında bir eylem felsefesi olduğu ve o eylemin Marksist hümanizmanın değerleriyle belirlendiği bilinen bir gerçektir. Cansever de Marksist, sosyalist bir aydın olduğuna göre onun eylemlerini diyalektik düşünce ve hümanizmin değerleri şekillendirir. Aynı zamanda Cansever’in hemen bütün eylemleri, bunu somutlar. O hâlde Cansever, benimsediği dünya görüşüne uygun olarak hem eyleyen, hem de değerlerin sesini duyan bir kişidir. Onun için en temel eylem şekli, şiirdir. O şiiriyle hem dünya görüşünden gücünü alan kişiliğini dışlaştırır, hem de dolaylı olarak dünya görüşünü somutlar. Bunun için Cansever, düşünce-yaşam-şiir arasında halis birlikteliğin olmasına ısrarla vurgu yapar. Örneklendirecek olursak şairin zamanının çoğunu dükkânının asmakatında geçirmesi, ayrıca Türkiye İşçi Partisi’ne üye olması, her şiirinde verili olana karşı Antigonist bir tavırla çıkması birer yapıp etmedir; söz konusu dünya görüşünün değerleri tarafından belirlenir. Sayısını çoğaltabileceğimiz bu tür yapıp etmeleri, onun para vs. araç değerlerin belirlemede olmadığını gösterir. Bunun yanında insanın sömürülmeden, kardeşçe, eşit bir şekilde yaşaması gerektiğine inanması, bu değerlerin sesini duyan bir kişi olduğunun diğer bir göstergesidir. Hülasa o öncelediği insanî yüksek değerleri, eylemlerinde somutlayan bir kişiliğe sahiptir. Değer bilinci olması, onun bilen kişiliğiyle ve aşağıda sayacağımız kişilik hususiyetleriyle bir örgü oluştur; onlarla derin ilişki içindedir.

Bunun yanında Cansever, insanın özgür bir varlık olduğuna inanan bir kişiliğe sahiptir. Özgürlük, insanın hem kendisini belirlemesini, hem de belirlenmesini içerir; alternatifler arasından birisini seçmeyi, öncelemeyi, seçimle birlikte gelen sorumluluğu üstlenmeyi kapsar. Cansever, bu bağlamda hem şair olarak kendisini seçmiş bir insandır, hem de özgürce seçmeye, bağlanmaya önem veren bir kişiliğe sahiptir. Bilme, seçme ve eylemeye bu kadar önem veren Cansever, aynı zamanda seçtiğine anlam veren, onu ideleştiren bir kişiliktir. Anlam vermek, bir şeyi yaşam içinde öne almak, onun sorumluluğunu üstlenmektir. Cansever, seçtiği dünya görüşünü ideleştiren bir kişidir kısaca. İdeleştiren bir kişilik olması, onun, ayrıca farklı hayat durumlarına takılıp kalmadan kendisini sürekli yenilemesine olanak sağlamıştır.

Söz konusu kişiliğin bir diğer özelliği ise tavrı alması, aldığı tavrı üstlenmesidir. Cansever, yukarıda da söylediğimiz gibi bir dünya görüşü ekseninde baskı ve meta düzenine, onun estetik planda temsilcisi, onaylayıcısı kabul edilen mimetik sanata karşı tavrı almış; nice acıya, bunalıma, anlaşılmanmaya ve sıkıntıya rağmen aldığı tavra sadık kalmıştır. Bu onun tavrı alan bir kişiliği olduğunu gösterir. Tavrı almak, aynı zamanda hem inanmayı, hem sevmeyi içerir. O, özellikle diyalektik materyalist mantığa ve felsefeye, başta insan anlayışı olmak üzere, varolanı değiştirme ve dönüştürme gücü vs. pek çok noktada inanan bir kişidir. Bunun yanında o, insanın burada iken varolması gerektiğe, burada iken sorumlu olduğuna inanır. Bunun için burada iken öte tarafa yatırım yapmaz; somut insanın ne yaparsa burada yapacağını düşünür.

⁷² Erdal Öz (Söyleşen), “Edip Cansever’le Konuştum”, A Dergisi, 1 Kasım 1956, s.16, s.3-4.

Cansever, aynı zamanda seven, sevgi dolu bir kişiliğe sahiptir. Söz konusu sevgi, aşkı da kuşatan bileşimsel bir hüviyet arz eder. Ona göre sevginin özel şekli olan aşk ise fiziksel yakınlığı, biopsişik gereksinmeyi de karşılayan, tinsel şefkat ve itinayı da bütünselliği içinde barındıran bir mahiyete sahiptir. Yerçekimli Karanfil şiirini buna örnek göstermek mümkündür. Onun sevgiye yaptığı vurgu, şairin varlık mücadelesi verirken karısındaki de insan olduğunu unutmaması gerektiğini ifade eden şu sözlerinde de açıkça somutlaşır: “(...) Şairin davranışı da Yunanlıların davranışından farklı değil. O da düşüncelerinin, varmak istediği güzelliğin savaşını yapıyor. Bu arada insanlıktan en ufak bir şey yitirmiyor; acılarını, mutsuzluklarını, korkularını, kısacası insanı zayıflıklarını saklamadan yürüyor yolunda. Karşısındaki düşman bellemeyerekten savaşmanın erdemini bir düşünün! Öyle sanıyorum ki, bizi savaşızsızlığa, gerçek güzelliğe götürecek tek yol da budur”⁷³

Bu kişiliğin bir diğer özelliği, kendisini eylemlerine vermesidir. Cansever, şairin nasıl olması gerektiğinden bahsederken şairi, sahici ve kendisini düşün-yaşam-şiir birlikteliğine halis veren insan olarak tanımlar. Kendisinin böyle yaptığını belirtir. Bunun için onun kişiliğinin bir özelliği, kendisini halis verebilmesidir. Şiirindeki ölüme yaslanmış ve ilk bakışta umutsuz gibi görünen durum, umuduna halis bağlı olduğunun bir işaretidir. Şiiriyle bugün yaşamakta oluşu, zamanı aşp nesillere ulaşması, açıkça kendisini seçtiği ve üstlendiği işe vermiş olduğunun göstergesidir.

Cansever kişiliğinin bir diğer açılımı ise tarihselliğinin bilincinde olmasıdır. Bir insan olarak o insanın devraldığını ve devrettiğini bilir. Zaten benimsediği dünya görüşü olan tarihsel materyalizm, bu varlık şartının bizzat kendisini ifade ettiği için Cansever, tarihsel bir kişiliğe sahiptir. Şair anlayışında göreceğimiz gibi o, insanın bileşimsel bir devamlılık olduğunu, hiçbir neslin, hiçbir sözün son olmadığı düşünen bir kişiliği dışlaştırır.

Cansever, insanın ancak dili kullanarak, duyduğunu, düşündüğünü dille somutlayarak insan olduğunu bilen, buna göre de dili kullanmaya, dili hem de billur bir şekilde kullanmaya önem veren bir kişiliktir. O, bunun için derinliği dilde arayan, dilde yetkinleşmek, dilde somutlaşmak ve öylece zamana kalmak isteyen bir kişiliktir. Aldığı şiir ödülleri, bunu gösterdiği gibi özellikle TDK şiir ödülünü alması, bu inancının bir sunucudur.

Cansever, ayrıca insanın sanatın yaratıcısı olduğunu bilir, sanatın da insan için neleri başardığının farkındadır. Bu durumda o hem kendisini yaratır, yeniler, kişiliğini somutlar; hem de insana, sorumlu bir sanat anlayışıyla ufuk olmak ister. Çok açıktır ki Cansever hem sanatı, hem kendisini yapan bir kişiliktir. Cansever, sanat yapan bir kişidir, sanatçıdır.

Cansever kişiliğinin bir diğer özelliği ise insanın disharmonik yani uyumsuz şeylerin çekirdeklerini içinde taşıdığını bilmesidir. Bu, zaten diyalektik aklın çelişki ve bileşim kanunudur. Cansever, uyumsuz şeylerin birbiriyle içkin ve aşkın bir ilişki içinde olduğunu bilen ve bunu sanatında somutlayan bir kişiliktir. Yani tohumun hem kendi olumlamasını, hem kendi olumsuzlamasını içinde taşıdığını bilen bir insandır.

Yine o, insanın devlet kuran bir varlık, devlet ile bireyin karşılıklı ilişkisi olduğunun farkında bir insandır. Bunun için o yöneticilerin “bilimsel” tavrıdan sapmadan, zorbalasmadan, insanın devletle bütünsellik ilişkisi olduğunu bilerek devleti yönetmesi gerektiğini söyler. Aksi durumda bireyin dramatik ve trajedik bir durumda kalacağını düşünür.

Cansever’in kişiliğini açıklayan hususlardan birisi de ölüm karşısında almış olduğu bileşimsel tavrıdır. Bir vakıa olan ölüm, onun için yaşamın içinde ve onunla

⁷³ Edip Cansever, “Yalnızlık, Yenilik ve Katılaşanlar Üzerine”, Yeditepe, 16-31 Mayıs 1960, S.25, s.11.

diyalektik ilişki içindedir. Bir konuşmasında ölümün yaşamı beslediğini, anlamlı kıldığını söyler⁷⁴. Varoluşçu düşünür Irvın Yalom, *Varoluşçu Psikoterapi* başlıklı kitabında ölüme karşı geliştirilen bilincin, yaşamı daha anlamlı kıldığını söylerken şairin sözünü ettiğimiz farkındalığını, bir psikiyatrist olarak teyit eder⁷⁵. Cansever, insanın ölmek ve doğaya katılarak devam etmek zorunda olduğunu bilen bir kişi olarak insanın ölse bile şiiriyle yaşayacağını düşünür. Şiiriyle diyalektik sürece katılmak ister. En temel eylem şekli olan şiirle kendisini yaşama taşır, ölüme hem karşı çıkar, hem de ona hazırlanır. İnsanın doğa ile diyalektik bir ilişki içinde olduğuna inanır, bir doğa vatandaşı olmak ister.

Cansever, kişiliğinin bir diğer hususiyeti ise insanın hem kendini belirlediğini, hem de ilkelerce belirlendiğinin farkında olmasıdır. O, özellikle diyalektik materyalist bir aydın ve kişilik olduğu için alt yapı ile üst yapı arasında karşılıklı belirlemelerin olduğunun, özellikle alt yapının üst yapı kurumlarını şekillendirdiğinin farkındadır. Bunun için o alt yapısını kapitalizm ve ‘sahip olmak’ ilkesinin oluşturduğu bir düzende, bir üst yapı unsuru olan insanın nasıl ekonomik bir tıne dönüştüğünü; sahip olmak ve mülkiyet ilişkisinin insan yaşamında ne çok olumsuzluğu doğurduğunu bilir. Aynı zamanda üst yapıda ekonomikleşen veya şeyleşen insanın kendisine uygun olanı nasıl koruduğunun farkındadır. Bunun için onun bütün şiiri, diyalektik düşünceye uygun olarak olumsuzlu olumsuzlayan, dolayısıyla da olumluyu olumlayan bir hususiyete sahiptir. Kişiliğinin sanata aksi budur. Mesela gerek kısa ve gerekse dramatik uzun şiirlerinde, kapitalizmin belirlemesindeki modern yaşamın ve sahip olmak kültürünün somut insandaki olumsuz sonuçlarını teşhir ederken, verili düzen içinde insanın trajik bir dramı yaşamakta olduğunu somutlarken dolaylı olarak kişiliğini de ifade etmiş olur.

Cansever, bunun yanında insanın zaman ve mekân tarafından da belirlendiğini bilen bir kişidir. Poetikasında da göreceğimiz gibi içinde yaşanan zaman (devir, çağ, asır) ve mekânın insanı hangi dramatik ve trajik konuma getirdiğini, buna karşı insanın nasıl tavrı alınması gerektiğini izah ederken zaman ve mekân belirleyicilerine karşı bir farkındalığının olduğunu göstermiş olur. Ayrıca Cansever, insanın bir değer varlığı olduğunu, bütünüyle değerlerce yönetildiğinin farkındadır. Bunun için şair ve şiir tanımlamasında ısrarla şairin kişiliği ile dünya görüşünün değerleri ilişkisine temas eder. Dünya görüşünün özerk yansıması olduğunu düşündüğü kişiliğe, sık sık vurgu yapar. O, bunun yanında insanın ayrıca oluş ilkesince belirlendiğinin farkındadır. Oluş ilkesi, aynı zamanda şairin benimsediği mantığın da nitel değişim ilkesi olduğu için Cansever, oluşun ne’liğini bilen bir kişilik sahibidir. Bu çerçevede sözü çok uzatmadan hülasa edecek olursak Cansever, hem insanın varlık şartlarına, hem öge ve ilkelerine dair farkındalığı olan bir kişiliğe sahiptir, diyebiliriz. Bu kişiliğin en toplayıcı ifadesi ise bilinçlilik, sahilik ve halisliktir.

1.2. EDEBÎ KİŞİLİĞİ

1.2.1. Edebiyatla Tanışması, İlk Şiirleri

Edip Cansever, aydın bir ailenin ferdi olmamasına, çocukluğunda ve ilk gençlik yıllarında evlerinde hemen hiç kitap bulunmamasına rağmen, buna hiç sığınmamış; okumayı, düşünmeyi bir tutku olarak benimsemiştir. “Yaşam Öyküsü” başlıklı yazısında, sanat ve edebiyatla ilgisinin ortaokul yıllarında başladığını, ilk şiirlerini bu yıllarda yazdığını belirtir. Kendisine günde en elli sahife okuma zorunluluğu koyan Cansever, okuldan arta kalan zamanlarda Millet Kütüphanesi’nden istifade ettiğini, sanat dergilerini okuyup notlar aldığını söyler. Yine lise yıllarında, yeni şiir akımlarını, öykü ve romanları tutkuyla izlediğini; tercüme edilen Yunan, Latin ve Rus klasiklerini hiç kaçırmadan takip ettiğini belirtir. Bunun yanında seçtiği dünya görüşünü, diyalektik materyalist tavrını hem temellendirmek, hem düşüncesine uygun bilinçli bir senteze varmak için edebiyat dışı

⁷⁴ Adnan Benk vd., “Edip Cansever’le Yaşamı Besleyen Ölüm Üstüne”, s.8.

⁷⁵ Irvın Yalom, *Varoluşçu Psikoterapi*, Çev. Zeliha İyidoğan Babayigit, Kabalcı Yay., İstanbul 2001, s.57–69.

kitaplara da ilgi duyduğunu söyler. Bir karabasana dönüşen baskı atmosferi içinde tutkuyla okuduğuna dikkati çeker: “(...) Türkiye’deki özgürlüksüzlüğü ve yoğun baskıyı duyuyor, bilinçli bir senteze varmak için edebiyat dışı kitaplar arıyorum. Altın Zincir, Kadın ve Sosyalizm (sanırım Sabiha Sertel çevirisi olacak), Diyalektik Materyalizm, Sosyalizm ve Sosyal Mücadelelerin Umumi Tarihi, Nazım’dan bir iki oyun ve ilk şiir kitaplarından bir ikisini bulabildiğimi anımsıyorum. Bir de okulda “rahle-i tedris”inden geçtiğim bir arkadaşım var ki ona çok şey borçluyumdur. Baskı öyle bir karabasandı ki kısaca bir anıma değinmek isterim. (...)”⁷⁶.

Yoğun okuma ve kendini arama dönemi olarak da nitelendireceğimiz bu yıllarda Cansever, yazdığı şiirleri *Çınaraltı* ve özellikle de *İstanbul* gibi dergilerde yayınlamaya başlar. Mehmet Can Doğan, Cansever’in *Çınaraltı* ve *İstanbul* dergilerinde 16–18 yaş dönemi arasında yayınladığı şiirler üzerine yaptığı bir araştırmada/incelemede, “*delikanlı Ömer Edip Cansever*”in bu iki dergide özellikle *İstanbul* dergisinde yayınlanan şiirlerinde, döneminin güçlü şairlerinden Ahmet Hamdi, A. Muhip, F. Nafiz Çamlıbel ve O. Veli’den izler taşıdığını söyler. Cansever’in bu yıllarda yazdığı on üç şiirden sadece “*İnsan Hâli*”ni “*İkinci Üstü I*” adıyla 1947’de yayınladığı *İkinci Üstü* adlı kitabına aldığını belirtir. Diğer şiirlerini ise dünya görüşüyle örtüşmediği için elediğini söyler: “*Yazı boyunca sözü edilen şiirlere toplu olarak bakıldığında delikanlı Ö. Edip Cansever’in ne bir şiir çizgisi bulunduğunu, ne de o günlerdeki herhangi bir şiir oluşumunu veya şiir anlayışını benimsediğini söyleyebiliriz. Bu şiirler, Cansever’in şiire çalışmasının ve şiirde ısrarının göstergeleri olmakla birlikte zamanında yazılan şiiri okuduğunun ve izlediğinin de işaretleridir. (...)*”

Edip Cansever, 1947’de yayınlanan İkinci Üstü’ne İstanbul’daki şiirlerinden sadece “İnsan Hâli”ni almıştır. Şiirin adı değiştirilmiş ve “İkinci Üstü I” olmuştur. Kitaptaki şiirlerde Garip şiirinin etkisi görülmektedir. Bu gösterge, şiirin neye göre elendiğinin de işaretidir”⁷⁷.

Cansever, bunun dışında 16–19 yaş arasında yazdığı ve ayrıca *Fikirler*, *Kaynak* ve *Edebiyat Dergisi*’nde yayınladığını söylediği şiirlerini, 1947’de kendi imkânlarıyla bastıracağı *İkinci Üstü* adlı kitabında bir araya getirir. Adı geçen kitaptaki şiirler, kendisini arayan bir gencin umutlu arama ve denemelerini içermesi bakımından önemlidir. Şair Cansever, bu şiir kitabını, daha sonra yayınlacağı toplu şiirlerine almamış; kitabının varlığını inkâr etmeden unutulmaya terk edilmesini istemiştir. Muhtelif yazılarında bu şiir kitabının devrin şiir modasını aşamayan, mizacını yansıtmaktan uzak şiirleri içerdiği gizlemeden, saklamadan belirtmiştir.

İkinci Üstü, kendisini dilde, ifadede arayan bir gencin ilk ürünleridir. Bu kitaptaki şiirler, Garip şiirinden hem dil ve söyleyiş, hem de konu/tema bakımından yoğun izler taşır. A.H. Tanpınar’ın bizzat şairin kendisine “*Bu şiirler çok güzel, hepsi de güzel. Ama hiçbiri şiir değil!*”⁷⁸ ifadesiyle tanımladığı/değerlendirdiği bu şiirler, Orhan Veli ve Melih Cevdet tarafından, şiir-nesir ayrımını henüz fark etmemiş buna karşılık umut veren bir şairin şiirleri olarak değerlendirilir. O. Veli, “*Karikatürden Şiire*” başlıklı yazısında, Cansever’in genç bir şair oluşundan dolayı şiir ile öteki sanatlar arasındaki ayrılığı fark edemediği söyler. Genç şairden, şiiri şiir eden, onu öteki sanatlardan ayıran hususlar üzerinde düşünmesini ister. Şöyle der: “*Bazı genç şairler, şiir yerine hikâyeye yazıyorlar. Bir şiirde birçok sanatlardan birçok unsurlar buluna bileceği gibi hikâyeye unsuru da bulunabilir ama belkemiğinin şiir olması gerekir. Bunları düşünmeme son günlerde elime geçen bir şiir kitabı sebep oldu. İkinci Üstü adını taşıyan bu kitabın şairini tanımıyorum ama genç bir şair olduğunu sanıyorum. Galiba da ilk kitabı. Genç bir şairin, insana*

⁷⁶ Edip Cansever, “Yaşam Öyküsü”, s.27.

⁷⁷ Mehmet Can Doğan, “Edip Cansever’in 16–18 Yaş Şiirleri”, E, Ekim 2001, s.16.

⁷⁸ Edip Cansever, “Yaşam Öyküsü”, s. 27.

birçok umutlar veren bir şairin ilk çıkardığı kitap için kötü sözler söylemek istemem. Bununla beraber oldukça önemli bulduğum bir nokta üzerinde de durmadan edemeyeceğim. İkinci Üstü şairinin hoşlandığı bir takım olaylar bulunabilir. Üstelik bunlar güzel şeyler de olabilir. Ama bunları anlatmakla şiir söylenmiş olmayacağını, bunların şiirden ayrı şeyler olduklarını bir genç şairin düşünmesi lâzım. Düşünmezse hem kendine, hem şiire kötülük etmiş olur. Şiiri şiir eden onu öteki sanatlardan ayıran özelliklerin neler olduğunu düşünmezsek, vezinsiz, kafiyesiz şiirleri, nesirden farksız sayan münekkitleri haksız bulmamıza imkân kalmaz. (...)"⁷⁹.

Melih Cevdet ise Varlık'ta yayınlanan "Yeni Bir Şiir Kitabı" başlıklı yazısında, genç şairlerin özellikle dilde "avare" olmamalarını tasfiye eder; şiirin bir söz sanatı olduğunu unutmamaları gerektiğini vurgular. Cansever'in de bu sorunlarla karşı karşıya olduğunu, bunlardan kurtulması gerektiğini belirtir: "İkinci Üstü... Şiiri, Ömer Edip Cansever. Duygulu, rahat bir konuşması var. Şehir duyularında, meyhanelerden, parklardan, limanlardan bahseden küçük avarelik şiirleri. Bu avarelik hemen bütün yeni şairlerin ruhlarına sinmiş gibidir. Yalnız ruhlarına olsa iyi. Çoğu dillerinde de endişesiz, başıboş. Zaten şiirde sadelik, konuşma dili hevesi yeni şairlerimizden çoğunu nesir cümlesine götürdü. Şiirin bir kelâm sanatı olduğunu büsbütün unutmuş görünüyor. Ömer Edip Cansever de böyle. Ama bence o bu hâlden kurtulacak, Mısraı aramaya başlayacaktır"⁸⁰.

Cansever'in ilk edebî ürünleri ortaya koyduğu yıllarda ona umut ve cesaret veren insanlardan birisi de Salah Birsal'dir. Bir tesadüfle başlayan ve dostluğa dönüşen bu ilişki, şiir etrafında genişler. Cansever, ilk edebî faaliyetlerinden bahsederken Salah Birsal'in kendisine şiirle ilgili ufuk açıcı bilgiler verdiğini, şiire dair pek çok şeyi ondan öğrendiğini söyler⁸¹.

Cansever, ilk şiir kitabı nedeniyle aldığı eleştiriler, evliliği, askerliği, babasından işi devralması gibi nedenlerden dolayı yedi yıl şiir kitabı yayınlamaz. İkinci şiir kitabını, 1954'te *Dirlik Düzenlik* adıyla çıkarır. Söz konusu şiir kitabında dünya görüşünü belirlemiş bir genç şairin halkçı ve varolana yönelttiği toplumcu eleştiriler dikkati çeker. Mustafa Öneş, "Cansever'in İlk Şiirleri" başlıklı yazısında *Dirlik Düzenlik*'teki şiirleri şöyle değerlendirir: "Edip Cansever'i, 1954'te yayımlanan ikinci kitabı *Dirlik Düzenlik*'te bir yandan karşılıklı etkilenmeler, öte yandan yeni arayışlar içinde buluyoruz. Kişiliğini kazanma yolunda giriştiği denemeleri, sonradan "İkinci Yeni" diye adlandırılan şiir akımının ilk güzel örneklerinden saymak gerekir. Bunlar "Masa da Masaymış Ha", "Şekerli Gerçek" şiirleriyle "Duvara vermiş sırtını/ İşin tuhafı ardında duvar da yok" gibi dizelerdir. Ama kitapta genellikle, halk şiirinin mâni biçiminden de yararlanılarak "Garip"çilerden kalma yalın gerçekliğin alaycı ve eleştirel söyleyişin sürdürüldüğü görülüyor. Gerçeklikteki toplum düzenini, tek tek bireylerin yaşantılarından kesitler alarak kaba çizgilerle ve bilimsel olmayan bir tutumla yargılamasına karşın, yazıldığı yıllardaki genç sanatçı kuşağının bilinç düzeyine göre ileri bir yapıttır *Dirlik Düzenlik*. Ne var ki, sınıf ayrımları umursanmadan bir varlıklı-yoksul karşıtlığından söz edildiği ve karşıt sınıfların doğmasına yol açan gelir dağılımındaki eşitsizliğin giderilmesi sorununa yönelinmediği için devrimci bir çekirdek taşıdığı söylenemez. (...)"⁸².

Cansever, bu şiir kitabındaki şiirlerinden "Masa da Masaymış Ha", "Mesire Yerleri", "Şekerli Gerçek", "Dipsiz Tepsisi" başlıklı dört şiirini ayırır; diğer şiirlerini, o dönemin şiir zevkini aşamadığı, mizacını belirtmekten uzak olduğu gerekçesiyle⁸³ tıpkı

⁷⁹ Orhan Veli Kanık, "Karikatürden Şiire", Varlık, 1 Aralık 1947, s.329, s.5.

⁸⁰ Melih Cevdet Anday, "Yeni Bir Şiir Kitabı", Varlık, 1 Aralık 1947, s.329, s.14.

⁸¹ Edip Cansever, "Yaşam Öyküsü", s.28.

⁸² Mustafa Öneş, "Cansever'in İlk Şiirleri", Yeni Dergi, Ocak 1971, S.76, s.33.

⁸³ Erdoğan Albayrak (Söyleşen), "Edip Cansever'le Söyleşi", *Gül Dönüyor Avucumda*, s.96.

İkinci Üstü'deki şiirler gibi yok sayar. Mehmet H. Doğan, Cansever'in bu tavrını, kendi şiirine milat koyması olarak yorumlar. “*Yerçekimli Karanfil*'den önceki kitaplar, şiirler, Cansever'in karanlıkta kalmasını yeğlediği, elinden gelse yakmak istediği bir hazırlık ve kendini aşma dönemidir(...)

der⁸⁴. Bir yazısında kendisi için asıl geleneğin Garip şiiri olduğunu belirten Edip Cansever'in ilk şiirlerinde, Ahmet Hamdi'den Ahmet Muhip'e Nazım Hikmet'ten Metin Eloğlu ve Salah Bırsel'e, özellikle de Garip şairlerine uzanan günün hâkim şiir temayüllerinin izleri görülür. Cansever, bu etkileri de yayınladığı şiirleri de inkâr etmez, sadece kendi şiirini, *Dırlık Düzenlik*'ten alınan dört şiir ve özellikle *Yerçekimli Karanfil*'le başlatmak ister.

1.2.2. Şiir Kitapları, Aldığı Ödüller

Cansever'in yayınlanmış on yedi şiir kitabı vardır. İlk yayınladığı şiir kitabı *İkinci Üstü*'dür. 1947'de yayınlanan bu ilk kitaptan sonra Cansever, ölüm tarihi olan 1986'ya kadar on altı, toplamda on yedi şiir kitabı yayınlar. Şairin yaşarken yayınlanan son şiir kitabı, 1985 tarihini taşıyan *Oteller Kenti*'dir. Cansever, o zamana kadar yazdığı bütün şiirleri, 1981 yılında, *Yeniden* -Toplu Şiirler- başlığı altında bir araya getirir. Bu şiir seçkisine, ilk şiir kitabı *İkinci Üstü*'den hiç şiir almamış; ikinci kitabı *Dırlık Düzenlik*'ten ise sadece dört şiire yer vermiştir. Toplu Şiirler'e, ayrıca yayınlanmış kitaplarında yer alan kimi şiirlerini de almamıştır. Dergilerde kalan şiirlerini, şiir kitaplarına almadığı gibi *Yeniden*'e de almaz. Şairin ölümünden sonra Adam Yayınları, Cansever'in kendi eliyle seçtiği kimi yazılarını, hakkında yazılmış yazıları, seçtiği kimi konuşmaları, şairin 1985–1986 yılları arasında yazdığı şiirleri de dâhil ederek *Gül Dönüyor Avucumda* adıyla yayınlamıştır. Cansever'in bütün şiirleri Cem, Adam ve Yapı Kredi Yayınları tarafından ayrı ayrı basılmıştır. Bu çalışmada, şairin dergilerde yayınlanan ancak şiir kitaplarına hiçbir şekilde almadığı şiirleri dışarıda bırakılmıştır⁸⁵.

1- *İkinci Üstü*:

1. baskı: İstanbul 1947.

2- *Dırlık Düzenlik*:

1. baskı: Yeditepe Yayınları, İstanbul 1954, 80 s.

3- *Yerçekimli Karanfil*:

1. baskı: Yeditepe Yayınları, İstanbul 1957, 64 s.

Yerçekimli Karanfil, 1957 Yeditepe Şiir Armağanı'nı kazanır⁸⁶.

4- *Umutsuzlar Parkı*:

1. baskı: Yeditepe Yayınları, İstanbul 1958, 80 s.

5- *Petrol*:

1. baskı: Yayınevi yok, İstanbul 1959, 32 s.

6- *Nerde Antigone*:

1. baskı: Yeditepe Yayınları, İstanbul 1961, 48 s.

7- *Tragedyalar*:

1. baskı: de Yayınevi, İstanbul 1964, 88 s.

8- *Çağrılmayan Yakup*:

1. baskı: de Yayınevi, İstanbul 1966, 64 s.

9- *Kirli Ağustos*:

1. baskı: de Yayınevi, İstanbul 1970, 88 s.

⁸⁴ Mehmet H. Doğan, “Şairin Seyir Defteri”, Kitap-lık, Mayıs 2004, s.72.

⁸⁵ Bu çalışmada şairin şiirlerine yapılan atıflar/göndermeler, *Şairin Seyir Defteri* ve *Eylülün Sesiyle 1980–1981* başlıklı şiir kitapları hariç, kronolojik olarak sıraladığımız şiir kitaplarının ilk basımlarından yapılmıştır. Adı geçen iki şiir kitabındaki şiirlere Yapı Kredi tarafından yayınlanan *Sonrası Kalır II*'den atıf yapılmıştır.

⁸⁶ X, “Bu Yıl Yeditepe Şiir Armağanını Edip Cansever'in Kitabı Kazandı”, Yeditepe, 1 Nisan 1958, s.152, s.1. (Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat, Adnan Benk, Vedat Günyol, Oktay Akbal ve Hüsamettin Bozok'tan oluşan jüri, 1957 yılı şiir ödülünü, *Yerçekimli Karanfil* kitabıyla Edip Cansever'e vermiştir.)

10- Sonrası Kalır:

1. baskı: Cem Yayınevi, İstanbul 1974, 94 s.

11- Ben Ruhi Bey Nasılım:

1. baskı: Koza Yayınevi, İstanbul 1976, 112 s.
Türk Dil Kurumu 1977 Şiir Ödülü'nü kazanır⁸⁷.

12- Sevda ile Sevgi:

1. baskı: Koza Yayınevi, İstanbul 1977, 104 s.

13- Şairin Seyir Defteri:

1. baskı: Ada Yayınevi, İstanbul 1980, 58 s.

14- Eylülün Sesiyle

1. baskı: Cem Yayınevi, İstanbul 1981 (*Yeniden*'in içinde yayınlanmıştır. Ayrı bir kitap olarak yayınlanmamıştır.)

Yeniden:

1. baskı: Cem Yayınevi, İstanbul 1981.

Bütün şiirlerin bir arada yayını. *Yeniden*, 1981 Sedat Simavi Vakfı Edebiyat Ödülü'nü alır⁸⁸.

15- Bezik Oynayan Kadınlar:

1. baskı: Ada Yayınları, İstanbul 1982, 112 s.

16- İlkyaz Şikâyetçileri:

1. baskı: Adam Yayıncılık, İstanbul 1984, 72 s.

17- Oteller Kenti:

1. baskı: Adam Yayıncılık, İstanbul 1985, 96 s.

Gül Dönüyor Avucumda:

1. baskı: Adam Yayıncılık, İstanbul 1988.

Sonrası Kalır I, II

1. baskı: Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005. Bütün şiirlerinin bir arada yayını.

Öncesi De Kalır -Kitaplarına Giremeyen Şiirler-:

1. baskı: Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2009, 141 s. (Yayına hazırlayan: Mehmet Can Doğan). *Öncesi De Kalır*, Cansever'in dergilerde kalan ve yayınlanan şiir kitaplarına hiçbir şekilde almadığı şiirlerinin bir arada yayını.

⁸⁷ Adnan Binyazar, "Türk Dil Kurumu Ödülleri", Türk Dili, 1 Ocak 1978, S.316, s.32-33. Adnan Binyazar, seçili kurulunda Necati Cumalı, Prof. Dr. Özdemir Nutku; Sami Karaören, Konur Ertop ve kendisinin bulunduğu seçici kurulun, 1977 TDK şiir ödülünü, *Ben Ruhi Bey Nasılım* adlı şiiriyle Edip Cansever'e verildiğini söyler. Ödülün verilmiş sebebinin ise şöyle anlatır: "*Cansever, deyişindeki özgünlük, dünyaya bakışındaki kendine özgün yorum ve şiirini oluşturmada kullandığı ölçüt yönünden şiirimizde önemli bir yer tutmuştur. Ben Ruhi Bey Nasılım da Cansever bu gücünü ve özgünlüğünü göstermektedir. Gerçekte tek bir şiir olan Ben Ruhi Bey Nasılım, insanın kendisiyle, toplumuyla, evrenle yüz yüze gelmesinin öyküsüdür.*"

⁸⁸ X, "Sedat Simavi Vakfı Ödülleri", Gösteri, Ocak 1982, Yıl:2, S.14. Gösteri dergisinde, ödülü veren jüri üyeleri ve söz konusu ödülün Edip Cansever'e niçin verildiği şöyle işaret edilir. "*Sabahattin Kudret Aksal, Çetin Atlan, Mehmet H. Doğan, Aydın Emeç, Doğan Hızlan, Rauf Mutluay, Fethi Naci, Cemal Süreya ve Prof. Dr. Tahsin Yücel'den oluşan Edebiyat Ödülü Seçici Kurulu da Edip Cansever'i 'Yeniden' adlı 'Bütün Şiirleri'nin şairin son yirmi yedi yıl içinde yayınlanmış on iki kitaplık eskimemiş birikimiyle bugün de aynı özgünlükte sürüp gitmekte olan ilginç ürünlerinin başarılı değerini yansıtmaması nedeniyle ödüle değer gördü.*"

1.2.3. Sanata Dair Görüşleri

1950'li yıllardan itibaren verili estetiğe, mimetik sanata onun dayandığı özdeşlik mantığına paradoks/diyalektik mantıkla karşı çıkan, bu mantığa uygun yeni bir sanat anlayışı ortaya koymaya şairlerden birisi de Edip Cansever'dir. Diyalektik düşünceyi umut olarak gören Cansever'in poetik evreninde açar kavramlar; bileşim (çelişkileri özümseyerek aşma), düşünce, düşündürme, sorumluluk, somutluk, açıklık, kişilik, ilgi kurma olarak tespit edilebilir. Bu kısımda evvela 'İkinci Yeni nedir? Edip Cansever, İkinci Yeni'nin neresindedir? İçinde midir, dışında mıdır?' sorularına yanıt aranacak, daha sonra Edip Cansever'in şair ve şiir ekseninde sanata dair görüşleri tespit edilmeye çalışılacaktır.

1.2.3.1. Edip Cansever ve İkinci Yeni

İkinci Yeni, bilindiği gibi ilk ürünlerini Pazar Postası, Yenilik, Yeditepe gibi süreli yayınlarda veren, özellikle İlhan Erdost tarafından adlandırılan, eleştirmenlerce hususiyetleri belirlenen bir şiir çıkışıdır⁸⁹. Söz konusu çıkışın varolan şiir çizgisinden farklı ve yeni bir anlayışı getirdiği yadsınamaz bir gerçektir. Alaaddin Karaca'nın ifadesiyle şiirimizde bir ark değişimini gerçekleştiren bu yeni şiir⁹⁰, Mehmet H. Doğan'ın ifadesiyle Garip sonrası şiirimizdeki modernist bir çıkış⁹¹; Özdemir İnce'nin ifadesiyle cenazesine kimsenin sahip çıkmadığı, şöhretinden herkesin yararlandığı bir edebî açılımdır⁹². Üzerinde özellikle 1956–1958 yılları arasında yoğun tartışmaların yaşandığı İkinci Yeni, bu edebî hareketin içinde anılan şairler tarafından diyalektik/paradoksal bir tavırla karşılanmıştır. Adı bu çıkışla anılan şairler, hem kendilerini, özellikle eleştirmenlerce adı konan, hususiyetleri belirlenen İkinci Yeni'nin dışında tutmuşlar; öte yandan hem de yeni şiirin birer temsilcisi olduklarını kabul etmişler; bu yeni şiirin savunmasını üstlenmişlerdir.

Adı İkinci Yeni ile anılan şairler, her şeyden önce İkinci Yeni'yi bir manifestosu, ortaklaşa kabul edilmiş prensipleri olan bir edebî akım olarak kabul etmezler. İlhan Berk dışında hemen bütün diğer şairler, bu şiir çıkışının akım olmadığı konusunda fikir birliği içindedirler. Cemal Süreya da, Turgut Uyar da, Ece Ayhan da bu şiir çıkışının bir akım niteliğini taşımadığını söyler⁹³.

Edip Cansever de İkinci Yeni'nin akım olmadığı fikrindedir. O, tartışmaların yoğun olduğu yıllarda bu fikirde olduğu gibi sonraki yıllarda da aynı görüşünü tekrar eder. Yaptığı bir konuşmada, İkinci Yeni'nin bir akım olmadığını söyler: “Şunu hemen açıklamak istiyorum. Ta başından beri, o Pazar Postası yıllarından, 1957'lerden beri İkinci Yeni diye bir ad koydular üç beş şairin çıkışına ya da değişmesine. Gene başından beri kimse İkinci Yeni'nin bir akım olduğunu kabul etmedi. Bir İlhan Berk çıktı İkinci Yeni'nin bir akım olduğunu savunan. İlhan Berk çok ayrı bir şair, söylediği sözler de kendi şiiri üzerinedir, kimseyi ilgilendirmez. Yani biz zaten birlikte çıkış yapmış değiliz.

⁸⁹ İkinci Yeni hakkında geniş bilgi için şu kaynaklara bakılabilir. Alaaddin Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, Hece Yay., Ankara, 2005, s.59–199; Muzaffer İlhan Erdost, *İkinci Yeni Yazıları*, Onur Yayınları, Ankara 1997; Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2005; Atilla İlhan, *İkinci Yeni Savaşı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2004; Memet Fuat, *İkinci Yeni Tartışması*, Adam Yayınları, İstanbul 2000; Cevat Akkanat, *Gelenek ve İkinci Yeni*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002.

⁹⁰ Alaaddin Karaca, a.g.e., s.238.

⁹¹ Mehmet H. Doğan, “İkinci Yeni Şiir”, *Papirüs*, Kasım 1969, S.41, s.1.

⁹² (Soruşturma), “Soruşturma”, *Türk Dili*, 1 Haziran 1977, S.309, s.529.

⁹³ Turgut Uyar'ın görüşleri için bakınız: Zübeyde Şenderin, *Turgut Uyar'ın Hayatı, Sanatı, Şiirleri Üzerine Bir Araştırma*, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü -Yayınlanmamış Doktora Tezi-, Ankara 2004, s. 105–110; Alaaddin Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, s.239–240; Cemal Süreya'nın görüşleri için bakınız: Atanur Memiş, *Cemal Süreya'nın Gözünden Kendi Şiiri ve İkinci Yeni*, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü -Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi-, İstanbul 2003, s.84–97. Ece Ayhan'ın görüşleri için bakınız. Hulusi Geçgel, *İkinci Yeni Şiirinin Çevresinde Ece Ayhan*, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, -Yayınlanmamış Doktora Tezi- Edirne 2002, s.39–76; Alaaddin Karaca, a.g.e., s.242.

*Onun için demin de söyledim, konuşacaksam ben diye konuşmak zorundayım, biz diye konuşma hakkına sahip değilim, o zaman da ben diye konuştuğuma göre soru bana yöneltilmeli demek istiyorum. Çünkü ben ‘İkinci Yeni’ diye bir akım kabul etmiyorum ki! Kuramsal bir şey değil, çünkü ayrı ayrı yazılar yazıldı, herkes ayrı bir şey söyledi. Ben hiç birine uyduğumu sanmıyorum (...)*⁹⁴.

Bunun yanında İkinci Yeni şairleri, kendilerine özellikle toplumcu eleştirmenlerce yöneltilen ‘soyut’, ‘kapalı’, ‘anlamsız’, ‘toplumla, insanla ilgisiz’, ‘sinik’, ‘bireyci’ vs. şiir yazmak suçlamalarına karşı da diyalektik bir tepki gösterirler. Hemen hepsi, yeni şiirin söz konusu ithamlarla tanımlanamayacağını söylerler. Buldukları çizgiden kalkarak söz konusu ithamlara karşı benimsedikleri şiir anlayışlarını açıklamaya çalışırlar. Cemal Süreya, hemen bütün yazılarında söz konusu ithamlara karşı yeni şiiri savunduğu gibi Turgut Uyar da, Edip Cansever de aynı tavrı sürdürmüştür. Söz konusu ithamlar karşısında Ece Ayhan ile İlhan Berk’in tavırları, diğer üç şairden farklı olmakla birlikte her ikisi de bu tür ithamları ihtiyat kaydıyla karşılamışlar; inandıkları şekilde bu ithamlara karşılık vermişlerdir. Ece Ayhan, diyalektik materyalist tavrını marjinal bir çizgiye kadar çeker; İlhan Berk ise yine diyalektik materyalist bakış açısına uygun bir modernizmi savunur. Adı bu akımla anılan Sezai Karakoç ise hepsinden farklı olarak diyalektik idealist bir çizgide kendi şiirini kurar, savunur.

Bu durumda İkinci Yeni nedir? İkinci Yeni olarak anılan şairler, bu şiirin neresindedir? İçinde midir, dışında mıdır? İkinci Yeni edebî hareketi, içinde bir değil çok anlayışı barındıran, farklı tesirlerin özellikle de varolan düzen tarafından soğurulan toplumcu gerçekçi şiir ile Garip şiirini diyalektik bir tavırla aşan diyalektik materyalist veya neo-Marksist modernist bir şiir çıkışıdır. Adı bu şiir çıkışıyla anılan şairler, hem Marksist, dolayısıyla diyalektik materyalist mantığı benimsemiş birer aydındırlar; hem de gerek varolanla, verili düzenle, gerekse İkinci Yeni ile diyalektik ilişki içinde olan birer şairdirler. Benimsedikleri sanat anlayışı paralelinde, hem adını yeni şiir, varolana göre başka şiir olarak koydukları İkinci Yeni’yi savunurlar, hem de tanımlandığı, özellikle maketi çıkarılmaya çalışıldığı şekliyle İkinci Yeni’nin dışında durmaya çalışırlar. Tavırları da, anlayışları da paradoksaldir. Hem içinde, hem dışında bir yere yerleşirler. Bu yeni şiir veya İkinci Yeni, Cemal Süreya’nın ifadesiyle 1953–1957 yılları arasında birbirinden bağımsız, dergi sayfalarında karşılıklı etkileşerek, başka bir düzende şiir söyleyen şairlerin şiiridir⁹⁵. Bu yıllardan sonra her bir şair, kendi özgün çizgisini kalınlaştırmaya çalışır.

Bu tezin konusu olan ve şeylere diyalektik baktığını söylediğimiz Edip Cansever de İkinci Yeni ile diyalektik bir ilişki içindedir; İkinci Yeni’nin hem içinde, hem de dışında bir şairdir. O, kendisini adı, hususiyetleri eleştirmenlerce konan, belirlenen; soyut, kapalı, anlamsız, insan ve toplumla ilgisiz, diktanın ürünü, sinik, bireyci vs. olarak tanıtılan İkinci Yeni’nin dışında tutar. İkinci Yeni şairlerinden birisi olduğunu kabul etmez. Buna karşılık bu şiir çıkışını, kişilikleri ve poetik görüşleri farklı olan şairlerin birlikte gerçekleştirdikleri şiirde bir ‘yenileşme’ olarak kabul eder. Kendisini, İkinci Yeni’nin değil, ‘yeni şiir’in, ‘yenileşen’ şiirin bir temsilcisi olarak görür.

Edip Cansever, İkinci Yeni’nin dışındadır.

O, daha “*İkinci Yeni*” adı konmadan, bu edebî çıkış etrafında tartışmalar başlamadan önce kendisiyle yapılan bir konuşmada, şiiri de şairi de üstlendiği toplumsal sorumluluğuyla tanımlar. Kendisine yöneltilen “*nasıl şiir yazıyorsunuz*”, “*bugünün şiiri üzerine ne düşünüyorsunuz*” gibi sorulara verdiği yanıtlarda, yazdığı şiirin insanla, hayatla ilgili olduğunu belirtir. Şairin toplumsal sorumluluğuna, şiirin bir “*lüks*” olmadığına vurgu yapar: “*Şairin ele aldığı konular kendi durumunu değil çevresini*

⁹⁴ Adnan Benk vd., a.g.s., s.16.

⁹⁵ Alıntılayan Atanur Memiş, a.g.t., s.91.

kapsayan yığınların iç dünyasını ışıtacak, onların yaşayışlarını yenileştirecek; başka başka görüşler katabilecek özellikler taşımalıdır. Kuvvetin, dayanıklılığın, hayata bağlılığın, gündün güne uygarlığa gitmenin kökleri şiire de bağlıdır. Demek oluyor ki şiir yalnız lüks olmaktan çıkmış, gerçeği gösteren, insanı inceleyen bir güzellik olmanın yolunu tutmuştur. Ayrıca dilimizin sadeleşmesi şiire yeni kalıp ve imkânlar kazandırmaktadır”⁹⁶.

Görüldüğü gibi o henüz tartışmalar başlamadan, İkinci Yeni adı telaffuz edilmeden önce bile toplumcu tavrı olan bir sanata inanmaktadır. O, bu tavrını, sanat hayatının sonuna kadar ödün vermeden sürdürür. 1956’da Erdal Öz ile yaptığı konuşmada da bu esas fikrine sadık olduğunu gösterir. Sorulara verdiği yanıtlarlarda İkinci Yeni için bir ithama dönüşecek olan soyut sanat anlayışını, “günümüzün özentisi” olarak niteler. Soyut sanatın bir yenilik değil, değişiklik ve moda olduğunu belirtir. Soyut somut ithamlarına karşı, şiirin toplumla ilgiler kurmak olduğunu yineler: “Ben bu denli ayrımları önemsemiyorum. Şiir yapmak toplumla ilgiler kurmaktır, en önce. Usta ozan, işi ne yandan alırsa alsın sonuca varan adamdır. Soyut şiir yapıyorum diye bilinçaltı saçmalıklarını dökenleri de, salt dış gerçeklere bağlanıp sanattan yoksun mısralar düzenleri de anlayamıyorum ben”⁹⁷.

Cansever, şiirle insan ve hayat arasında bağ kuran bu avangard anlayışını, Pazar Postası’nın Ocak 1957’de yaptığı “İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor” başlıklı soruşturmaya verdiği yanıtlarda da sürdürür. Kendi şiirini ve şiiri anlayışını, Muzaffer İlhan Erdost tarafından kimi hususiyetleri belirlenen “İkinci Yeni”nin dışında tutar. “İkinci Yeni”nin M. İ. Erdost’un tanımlamaya, çıkış noktalarını tespit etmeye çalıştığı şekliyle “topluma faydasız” olacağını belirtir. İsimleri, Erdost tarafından “İkinci Yeni” arasında anılan şairlerin anlamsız şiir yazan şairler olamayacağını vurgular. Söz konusu şiirin soyutun, anlamsızın, faydasızın peşinde olan bir çıkış değil, şiirin tabii seyri içinde bir “evrim” olduğuna dikkati çeker: “Bence “II. Yeni” gene Erdost’un adını andığı ozanlarla kuruluyor. Ne var ki onları anlamsız şiir içinde düşünmek yanlış bir yol. Can Yücel’in de belirttiği gibi bu yeni silkiniş, tilcit-görüüt-anlam üçlemine çözecek ozanlarla kendini bulacak. Hatta böyle bir oluşmanın içinde bulunduğumuzu da ekleyebiliriz o sözlere. İşte II. Yeni bu açıdan gözlemlenebilirse onun bir evrim sonucu olduğunu kabul edebiliriz”⁹⁸.

Buna karşılık yazmakta olduğu şiirin bireyci değil, toplumcu; hayatla, insanla çağla ilgili bir şiir olduğunu söyler. Şiiriyle değişen çevre ve şartların doğurduğu yeni özleri, çağın insandaki tezahürlerini yakalamaya ve anlatmaya çalıştığını belirtir: “(...) Çoğu zaman da kişinin bilinçli olarak söz hâline getiremediklerini biçimleyip, onlara yeni bir mut kazandırmak amacını güdüyorum. İnsanlığın ortaklaşa yönlerini bulup çıkaramıyorsam yazdıklarımı kendime saklıyorum. Ayrıca iç dünyamız yeni özler ediniyor. İnsan konusunda toplum bilimciler, felsefeciler, politikacılar bir yarışmaya çıktılar sanki. İnsan en gerçek çizgileriyle beliriyor artık. Ama şiir de boş mu duruyor. O da çağımızın sorunlarını karşılamaya çalışıyor elbette. Yaşantılarımızın hesabını veriyor. Kötü davranışları, insanı insanlığından eden inançları kovmaya uğraşılıyor. Kendimi anlattığımı söylüyordum. Bunu da çevrem sağlıyor. Ben onlarla birlikte varım, onlarla birlikte tükeneciğim (...)”⁹⁹.

Edip Cansever, belirtmiş olduğumuz gibi kendisini maketi çıkartılan ve soyut, anlamsız, kapalı, toplumla ve hayatla ilgisiz gibi nitelemelerle tavsif edilen İkinci Yeni’nin dışında tutar. Onun bu anlayışı, kendisini İkinci Yeni’nin öncüsü olarak

⁹⁶ X (Söyleşen), “Edip Cansever’le Bir konuşma”, Yeditepe, 15 Nisan 1954, S.59, s.4.

⁹⁷ Erdal Öz, a.g.s., s.3-4.

⁹⁸ (Soruşturma), “İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor”, “Edip Cansever’in Cevabı”, Pazar Postası, 27 Ocak 1957, S.5, s.7.

⁹⁹ Edip Cansever, a.g.y., s.7.

göstermeye çalışan Oktay Rifat'ı eleştirmek için kaleme aldığı “Perçemli Sokak” başlıklı yazısında da açıkça görülür. Edip Cansever, söz konusu yazıda Oktay Rifat'ı anlamsız şiiri savunduğu, okuyucuyu “boş veren” bir tavrı benimsediği, şiirini yenilemek yerine şiir anlayışını değiştirdiği, Batı'da bile modası geçmiş sürrealizmi devam ettirmeye çalıştığı, bilinçaltı “saçmalık”larını dışlaştırdığı için eleştirir. Onu, toplumsal bir işlevi olduğunu söylediği şiiri, işlevine yabancılaştırmak; şairin “iyi günler”, “mutlu yarınlar” için mücadele eden bir savaşçı olduğunu unutmak; biçimci bir anlayışa kaymak, duyduğunu anlatamamak, bunun için de fantezi ve süse sığınmakla suçlar¹⁰⁰.

Sanatın toplumcu bir işlevi olduğunu düşünen Cansever, sonraki yıllarda yazdığı yazılarda, yaptığı konuşmalarda da İkinci Yeni maketinin dışında durmaya çalışır. Eleştirilenlerce çerçevesi çizilen, kimi hususiyetleri belirlenmeye çalışılan İkinci Yeni ismini ortaya atanların tutarsız bir anlayışı savunmak istediğini belirtir. Bunun için “İkinci Yeni olgu”sunu kimsenin benimsemediğini söyler.¹⁰¹ Pek çok kez İkinci Yeni'nin bir akım olmadığını belirtir¹⁰².

O, yukarıda özetlemeye çalıştığımız görüşlerini, Türk Dili dergisinin 1977'de yaptığı sorduğuya verdiği yanıtla pekiştirir. Kendisine sorulan “*İkinci Yeniden ne anlıyorsunuz*” sorusuna, 1955'li yıllarda ortaya çıkan şiirdeki yenileşme vakıasının farklı şekillerde tarif edilmeye çalışıldığını, ancak yapılan tariflerin “*ortak yargılama alışkanlığı*”nın bir sonucu olduğunu söyler. Söz konusu şiir çıkışının bir akım yani şairlerin üzerinde anlaştıkları, bir fikre bir eğilime, belli ilkelere uygun bir edebî çıkış olmadığına vurgu yapar. İkinci Yeni'yi tanımlandığı şekliyle kabul etmez. Onu, temsilcileri arasında kendisinin de olduğu şiirde bir yenileşme olarak niteler: “*Önünde sonunda İkinci Yeni olayını varsaymak zorundaysak niye susmalı, yayıldı, genişledi, etkisi büyük oldu. Açın şiir kitaplarını, açın sanat dergilerini, bugün okuduğunuz şiirlerin büyük bir bölümü bu özden, bu biçimden, bu kıvamdan ve ayrı ayrı mizaçlardan kaynaklanmaktadır. 1955'lerde başlayıp zenginleşen bu yenileşmeye ayak uyduramayıp onu kıyasıya yerenler, yararlı bir ilacın ancak yan etkilerini duyabilen onmasız (şifasız) hastalardır, diyeceğim sonuç olarak*”¹⁰³.

İkinci Yeni'yi, şiirde gerçekleşen bir evrim, değişik şairlerin değişik şiir alanları ve kişilikler kurduğu “bir yenileşme” olarak kabul eden¹⁰⁴ Cansever, benimsediği anlayışı ise bireyin hem fert, hem de toplumun bir üyesi olarak durumunu tespit etmek ve düzenin çelişkilerini sergilemek olarak ifade eder. Cansever'e göre kendisinin de içinde yer aldığı bu yeni şiir, ayrıca şiirde önemli değişimler gerçekleştiren ancak bir noktada tıkanan Garip edebî hareketine doğrudan tepki değil, onun getirdiği anlayışa eklenen bir çıkıştır. Yine bu yeni şiir, yaratılan geniş şiir ortamıyla Garip'e çok şey borçludur. Değişen koşulların, düşüncelerin ve beğenilerin doğal bir sonucudur; yeni bir durumda bulunan insanın şiiridir. Onu kapsayacak tek sözcük ise kişiliktir. Kişilik, ona göre değerlerini bir dünya görüşünden alan şairin, içselleştirdiği düşünceye vurduğu kişisel damgadır¹⁰⁵. Yeni şiir, yeni toplumsal koşullarla kuşatılmış, baskılanmış dramatik ve trajedik bir durumda bırakılmış olan bireyin durumunu ve gerçeğini tespit etmiş, ona uygun tavır almış şairin bireysel ve toplumsal oluş mücadelesini somutlayan bir şiirdir. Bu yeni şiir diyalektik düşünen, bu düşünce etrafında bireyliğine, kişiliğine sahip çıkan sorumlu aydınının şiiridir¹⁰⁶.

¹⁰⁰ Edip Cansever, “Perçemli Sokak”, A Dergisi, Ocak 1957, S.9, s.1, 7–8.

¹⁰¹ Fahir Aksoy, “İkinci Yeni ve Eleştirmeciler”, s. 9, 11.

¹⁰² Doğan Hızlan, “Edip Cansever'le Konuşma”, s.7.

¹⁰³ (Soruşturma), Türk Dili, 1 Haziran 1977, S.309, s.526–527.

¹⁰⁴ Fahir Aksoy, a.g.s., s.9.

¹⁰⁵ Fahir Aksoy, a.g.s. s.9.

¹⁰⁶ Fahir Aksoy, a.g.s., s.9, 11.

Özetleyecek olursak Edip Cansever, bir akım gibi gösterilmeye çalışılan İkinci Yeni'nin dışında bir şairdir. Kendisi bu ithamı daima reddetmiştir. Öte yandan adını “yeni şiir” olarak koyduğu “İkinci Yeni”nin veya 1950 sonrası şiirin bir temsilcisi olarak kabul etmiştir. O muhtelif yazılarında şair ve şiir nedir, ne değildir sorularına yanıt ararken daima bu esas çizgi içinde kalmıştır. Bunun için o, tanımlandığı şekliyle İkinci Yeni'nin dışında bir şairdir; kendi tanımladığı şekliyle yeni şiirin bir temsilcisidir. Dolayısıyla İkinci Yeni'nin hem dışındadır, hem de içindedir.

1.2.3.2. Şair

Edip Cansever'e göre şair, kendisinden, şiirden, toplumdan sorumlu kişidir. “Anlamsız Anlamak” başlıklı yazısında şair, sorumlu kişidir, “öyle başıboş bir varlık değildir”, der¹⁰⁷. O, ulaşabildiğimiz ilk konuşmasından yaşamının son dönemine kadar soruşturmalara verdiği yanıtlarda, sanatçıyı daima sorumlu insan olarak görmüş; sorumluluğuyla tanımış, tanımlamıştır. Bunun için onun poetikasında sorumluluk, diyalektik düşünceye uygun bileşimsel açar bir kavramdır. Şair, Cansever'e göre dünya görüşünü seçmek, özgürce bağlanmak ve ona uygun düşünmekle; düşüncesine uygun bir kişilik kurmakla; diyalektik düşünceye uygun olanı araştırmak, yeni bileşimlere varmak, tarihselliğini kurmak, kısaca diyalektik düşünceye uygun varolmakla sorumludur. Şair, umutlu insandır. Umudundan sorumludur. Bunları kısa kısa şöyle izah edebiliriz.

Cansever'e göre şair, her şeyden önce dünya görüşü bağlamında özgürce kendini seçen kişidir. Kendini seçen, dolayısıyla seçtiğini önceleyen, ideleştiren ve ona inanan, bağlanan insan/şair, seçilen dünya görüşünün temelinde duran mantığa uygun bir bakış açısı geliştirmek zorunda olan kişidir. Buna göre şair, seçtiği dünya görüşü ve onun dayandığı mantığa uygun düşünen, düşüncesini şiirle somutlayan kişidir. E. Cansever, “Düşüncenin Şiiri” başlıklı yazısında şairi, düşüncesini duygularla örten, gizleyen kişi değil, açığa çıkaran, bildirisini ulaştırmaya çalışan kişi olarak tanımlar¹⁰⁸. Ona göre şair, şiiri düşünen kişi değil, düşünen insandır. Şiiri düşünmek, düşünmeye bağlı ikinci dereceden bir iştir¹⁰⁹. Şair, “tek insanlıklarıyla özelleştirdikleri bütünsel bir dünya görüşünü dile getiren” kişidir¹¹⁰.

Cansever'e göre şair, yine gücünü dünya görüşünden alan, onun değerlerini özümsemiş bir kişiliktir. Şair, kişiliğini oluşturmakla vazifelidir. Çünkü şairin şiiriyle kişiliği arasında derin bir ilişki vardır. Şiir, şairin kişiliğini yansıtır¹¹¹. Ona göre kişiliğin gelişmesi, biricikleşmesi ise hem iç, hem dış eleştiriye bağlıdır¹¹².

Şair, sadece düşünen kişi değil, aynı zamanda düşüncesine uygun olanı araştıran, insanla, hayatla ilgiler kuran; birey olarak kendisini de, insanı da, toplumu da tanıyan, bilen; insanın da toplumun da durumuna, gerçeğine uygun şiir yapmak, aynı zamanda Batı'yı etkileyebilecek bir şiir kurmak zorunda olan kişidir. E. Cansever, “Düşünceye Sunu”da şairi, düşüncesine uygun olanı araştırıp bulan kişi olarak tanımlar¹¹³. “Geleceğin Şiiri” başlıklı yazısında ise şairi, şiirin diyalektik evrimine temel olabilecek araştırmayı yapmak, buna uygun bir “akım”ı başlatmak zorunda olan kişi olarak tarif eder¹¹⁴.

Şair, diyalektik düşünceye uygun bir bileşimdir. Diyalektik düşüncenin esasında özdeşlik mantığına hem bir başkaldırı, hem de onu özümseme girişimi olduğu düşünülmürse şair, kendiliğinden direnen, başkaldıran kişi olur. Nitekim Cansever,

¹⁰⁷ Edip Cansever, “Anlamsız Anlamak”, A Dergisi, Haziran 1959, S.17, s.6.

¹⁰⁸ Edip Cansever, “Düşüncenin Şiiri”, s.3.

¹⁰⁹ Edip Cansever, “Düşünceye Sunu”, s.3.

¹¹⁰ Edip Cansever, “En Genç Şairlerle”, Papirüs, Ağustos 1966, S.3, s.3.

¹¹¹ Edip Cansever, “Şiiri Açıklamak”, Yeditepe, 16–31 Mayıs 1959, S.200, s.6.

¹¹² Edip Cansever, “Şiir Üstüne Bir Konuşma”, Yeditepe, 1–15 Nisan 1959, S.1, s.6.

¹¹³ Edip Cansever, “Düşünceye Sunu”, s.3.

¹¹⁴ Edip Cansever, “Geleceğin Şiiri”, Yeni İnsan, Haziran-Temmuz 1963, s.8.

“Geleceğin Şiiri” başlıklı yazısında şairi, birey olarak kendisini yok sayan, hiçleyen, baskılayan ve dışarıda bırakan “gerçek”e “soy” bir gelecek için direnen, başkaldıran, toplumsal mücadeleye inanan insan olarak tanımlar¹¹⁵. Şair ona göre daha insanî bir düzen için mücadele veren bir savaşıdır¹¹⁶. Varolanı olduğu gibi kabul etmeyen¹¹⁷; toplumsal gerçekler karşısında kuramsal da kalsa mücadelesini sürdüren kişidir¹¹⁸. Ona göre şair, bunun yanında şiir geleneğinin kalıplarıyla, ön yargılarla şiire bakan, insanı ancak kendisi gibi düşündüğü zaman kabul eden anlayışa karşı hoşgöründen, sevgiden ayrılmadan karşı koyabilen kişidir¹¹⁹.

Sorumlu bir varlık olarak şair, hayata ve insana dair söyleyecek sözü olan insandır. Bunun için şair, seçilen dünya görüşü temelinde hem duymak, hem düşünmek, hem de duyduğunu, düşündüğünü duyurmak ve düşündürmekle vazifeli kişidir. Cansever, insanın düşüncesinden dolayı dramatik ve trajedik durumda bırakıldığı bir zamanda şairin vazifesini düşündürmek, uyarmak, yanlış ve olumsuz olanı teşhir edip göstermek, bilinçlendirmek olarak görür. Şair, bunun için düşüncesini billur bir anlatımla somutlayan; ancak ne kapalı, ne yapay, ne soyut, ne de anlamsız yazma hakkına sahip olan kişidir. Cansever, “Perçemli Sokak” başlıklı yazısında şairi, “toplumsal işlemi” olan kişi olarak tanımlar¹²⁰. “Soyut Somut” başlıklı yazısında ise bunu “şairlerin gerçek çabaları, kamusal duyguya, kamusal isterlere yön vermek, buna bir çeşitlilik kazandırmak, yeni bir biçim, en önemlisi de yeni bir kişilik kazandırmak” olarak tarif eder¹²¹. Cansever, aynı düşüncesini “Şiiri Şiirle Ölçmek” başlıklı yazısında da tekrarlar¹²².

Edip Cansever’e göre şair, hem şiirini kurmakla, hem de onu geleceğe bırakmakla vazifelidir. Bundan dolayı şair, şiirin diyalektik gelişimini bilen, onu şimdide yenileyen ve geleceğe sunan tarihsel bir varlıktır. Dolayısıyla şair gibi şiir de bir yüzü geçmişe, diğer yüzü geleceğe dönük bir sentez; zamanın üç boyutu arasında kurulmuş bir diyalog, bir bileşimdir. Kısa bir ifadeyle o, özümseyen/eklemlenen ve aşan kişidir. Cansever, “Soyut Somut” başlıklı yazısında şiirin neden soyut olmadığını izah ederken, hem doğrudan, hem de dolaylı olarak şairin tarihselliğine dikkati çeker. İki ayrı yerde şairi şiir geleneğini bilmek ve onu özümseyip bileşime varmakla vazifeli kişi olarak tanımlar¹²³. “Geleceğin Şiiri” başlıklı yazısında ise şiiri dolayısıyla şairi, bir yüzü geriye öteki ileriye bakan Roma tanrılarında Ianus’a benzetir¹²⁴. Aynı yazıda geleceğin şiiri nasıl olacak sorusuna cevap ararken, şimdiye kadar gelen şiirde özümleyici, bileşimsel ve denetleyici bir ilişki kurulamadığını söyler. Bunun için şairlerin, şiirin “*eytişimsel evrimine temel olabilecek bir ön çalışma*” yapmak zorunda olduklarını belirtir. Ona göre şiiri düşünsel özsel bir evrimle yenileyecek ve geleceğe bağlayacak böyle bir çalışma, bugüne uygun bir şiir ortaya çıkarabilecek, bu da gelecek kuşakların eklemlenebilecekleri bir şiir geleneği yaratacaktır. “*Öyleyse “geleceğin şiiri nasıl bir şiir olacak” sorusunu yanıtlayabilmemiz için bize bu olanağı veren şiirlere daha doğrusu şiirin özsel düşünsel tarihine eğilmemiz gerekir. Gerçek bir şiir akımında söz açmak da ancak o zaman mümkün olur. (...) Bu yüzdendir ki şiirler arası bir ilişki; özümleyici, denetleyici bir ilişki kurulamamıştır. Bu güne dek. Öyleyse her şeye yeniden başlamamız gerekiyor. Şiirin eytişimsel evrimine temel olabilecek bir ön çalışma, günümüz ozanlarının karşısına bir zorunluluk olarak çıkmaktadır. Buysa hem toplumsal başkalaşmayı (istihale) kavrayıp değerlendirmek, hem de gelecekteki yeni nitelermeleri sezerek bu nitelermelere uygun*

¹¹⁵ Edip Cansever, a.g.y., s.8.

¹¹⁶ Edip Cansever, “Perçemli Sokak”, s.7.

¹¹⁷ Edip Cansever, “Doğa Vatandaşlığı”, Papirüs, Ocak 1967, S.1, s.5–7.

¹¹⁸ Fahir Aksoy, “İkinci Yeni ve Eleştirmeciler”, s. 11.

¹¹⁹ Fahir Aksoy, a.g.s., s.11.

¹²⁰ Edip Cansever, “Perçemli Sokak”, s.7.

¹²¹ Edip Cansever, “Soyut Somut”, Değişim, S.4, s.1–2.

¹²² Edip Cansever, “Şiiri Şiirle Ölçmek”, Yeditepe, 1–16 Şubat 1961, S.36, s.3.

¹²³ (Soruşturan), “Gençlerden Bekledikleri”, Yeni Dergi, Eylül 1960, S.60, s.225; Metin Eloğlu, a.g.s., s.7.

¹²⁴ Edip Cansever, “Geleceğin Şiiri”, s.8.

düŖecek, onu zenginleŖtiren Ŗiiri düŖünüp baŖlatmak demektir. Ancak bu yolladır ki bugünün toplumsal geliŖimine ayak uydurduğumuz gibi, gelecek kuŖakların da yeniden ele alıp değerlendirebilecekleri bir Ŗiir geleneği yaratmıŖ olacağız”¹²⁵.

Edip Cansever’e göre Ŗair, aynı zamanda kültür ve medeniyet, din, ekonomik dizge vs. sebeplerle ortaya çıkan genelde yabancılaŖmayı, özeldede insan-doğa-Ŗiir yabancılaŖmasını aŖmak, diyalektik dŖnceye uygun bir insan-doğa-Ŗiir bileŖime varmakla vazifelidir. Ŗair, hem insan olarak doğadan bir parçadır. Doğa varlıkları gibi onun kanunlarına tabidir. Doğmak/yaŖamak ve ölmek eliŖkisini içinde taŖır. O, bu iki uyumsuz kanunun bileŖimidir. Yine onun gibi bileŖimsel bir devamlılıktır, yenilenmedir. İnsan bunun yanında hem de doğaaya rağmen oluŖunu gerekleŖtirmek; ölüm gerçeğini göz önünde bulundurarak ona uygun bir varoluŖ mücadelesini ortaya koymak zorundadır. Bir konuŖmasında doğa ne kadar dıŖımızdaysa o kadar da içimizdedir, der¹²⁶. Bu hâlde Ŗair, hem doğadan geldiğini doğaaya döneceğini, hem de insan olarak sorumlu olduğunu unutmadan doğa-insan bileŖimini kurmalıdır.

“Doğa VatandaŖlıđı” baŖlıklı yazısında Cansever, Ŗiirimizin önemli devir ve isimlerinin doğa anlayıŖlarına değinirken doğrudan olmasa da Ŗairin vazifesinin yabancılaŖmayı aŖmak olduğunu belirtir. O, bu yazısında Ŗair-doğa-Ŗiir bileŖiminin Ŗiirimizde “sağlam bir dünya grŖ” olan Nazım Hikmet’le kurulduğunu söyler. Ona göre N. Hikmet, hem doğadan bir parça olduğunu, onun kanunlarına tabii olduğunu, hem doğaaya karŖı olmak zorunda olduğunu bileŖimsel bir tavırla Ŗiirimizde somutlayan ilk kiŖidir. Ondan önce mesela Divan Ŗiirinden N. Hikmet’e kadar olan dönemde insan-doğa yabancılaŖması aŖılamamıŖtır. Divan Ŗiiri, somut insanı doğadan teolojik bir silkinifle koparmıŖ; kendi gerçeğine uygun bir bileŖime varmıŖtır. Bu kopuk ve yabancılaŖmıŖ iliŖki ve onu doğuran sebepler, egemenliğini sürdürdüğü için diyalektik (materyalist) bir bileŖim uzun zaman söz konusu olmamıŖtır. Söz konusu insan-doğa yabancılaŖması, Ŗiirimizin iki önemli ismi olan Ahmet HaŖım ve Yahya Kemal tarafından da aŖılamamıŖtır. “Sinik bir seyirci” olarak kalan A. HaŖım, söz konusu bileŖimsel iliŖkiyi kuramadığı gibi insan-doğa iliŖkisini fark eden ancak bu iliŖkiyi bütünsel bir Ŗekle sokamayan Y. Kemal de bu anlayıŖı gerekleŖtirememiŖtir. N. Hikmet’in bütünsel tavrı, sadece bu iki Ŗairde değil aynı zamanda, ne A. M. Dranas’ta, ne C. Sıtkı’da, ne de F. Hsn’de vardır. Bu tavrı özümseyerek, eklemelenerek devam ettiren ise Garip edebî hareketidir. Cansever’e göre Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat, N. Hikmet’in bileŖimsel anlayıŖını, onun fazlalıklarını ortadan kaldırarak devam ettirmiŖlerdir. Ŗiiri, doğa hâline yani en yalın hâline en çok yaklaŖtıran onlar olmuŖtur. Hlusa edersek ona göre Ŗair, doğa-insan-Ŗiir birlikteliğini diyalektik dŖnceye uygun bir Ŗekilde kurmak, derinleŖtirmek ve yenilemekle vazifelidir¹²⁷. Ŗair, varolan yabancılaŖmayı aŖmak zorunda olan kiŖidir.

1.2.3.3. Ŗiir

Ŗairi sorumluluklarıyla tanımlayan Cansever’e göre Ŗiir, hem bir dŖncenin somutlanması, hem birey ve toplumla ilgi kurmak, hem de Ŗairin kiŖiliđinin yansıtılmasıdır. Ona göre Ŗiir, her Ŗeyden önce bir dŖncenin somutlanmasıdır¹²⁸. Edip Cansever, “DŖncenin Ŗiiri” baŖlıklı yazısında, Valery’nin bir sözünü yorumlarken Ŗiirin dŖnceyi gizlemek değil, açığa çıkarmak, somutlamak olduğunu söyler. Ona göre dŖncenin Ŗiiri, Ŗairin dŖncesini söylediği, bildirdiği Ŗiirdir. Cansever, söz konusu “dŖnce” ile neyi kast eder? Somutlama nedir? Cansever, dŖnceyle neyi kast ettiğini çok açık belirtmez. Ancak yazılarının satır aralarından çıkardığımız, Ŗair anlayıŖından

¹²⁵ Edip Cansever, a.g.y., s.8.

¹²⁶ Sennur Sezer (SyleŖen), “Edip Cansever’le “Yeniden” stne Bir KonuŖma”, Yazko Edebiyat, Nisan 1982, S.18, s.136.

¹²⁷ Edip Cansever, “Doğa VatandaŖlıđı”, s.4-9.

¹²⁸ Edip Cansever, “DŖncenin Ŗiiri”, s.3, 12.

anladığımız kadarıyla düşünceyle diyalektik mantığa uygun bir eylemi, fikri kastetmektedir. Buna göre düşünce, en kısa ve en dış şekliyle bir tavır alışı ifadesidir; en geniş ifadesiyle de diyalektik mantığın belirlemesinde olan bir eylemdir. Somutlama ise diyalektik düşüncenin yeniden üretimidir. Cansever için yeniden üretimin en önemli aracı ise T. S. Eliot'ın “nesnel karşılık” “kuramı”dır. Mustafa Öneş'le yaptığı söyleşide, duygu ve düşünceyi somutlamak için Eliot'ın “nesnel karşılık” kuramına çok önem verdiğini belirtir¹²⁹. Adnan Benk, Nuran Kutlu ve Tahsin Yücel'in katıldığı bir açık oturumda ise bir somutlama tekniği olarak Eliot'ın “nesnel karşılık” kuramından istifade ettiğini söyler. “(...) Şiir elbette bir soyutlama işidir ama eninde sonunda somutlama işidir. Somutlamadan şiirde hiçbir şey elde edilemeyeceğine inanıyorum ben. Bu somutlama kaygısından ötürü burada dekor dediğimiz, nesnel karşılık dediğimiz bir takım öğeler yer alıyor.”¹³⁰ Bu hâlde somutlama, nesnel bağlaşıklarla duygu ve düşüncelerin, özellikle düşüncelerin yeniden üretilmesidir¹³¹.

Bir konuşmasında “düşüncenin şiiri deyimini ortaya atmak, sonra da onu açıklamaya çalışmak, benim için eytişimsel bir düşünüş yolu”¹³² diyen Cansever'e göre düşüncenin şiiri, bir bütünselliğin şiiridir. Bütünselliği içine hem özcü, hem de biçimci sanat anlayışını alır. Ancak ne sadece özcü (toplumcu gerçekçi), ne de sadece biçimci (estetizm) olan düşüncenin şiiri, çelişkileri nitel bir evrimle aşmış bir şiirdir. Ona göre bu şiir, bileşimine öncelikle “özcü” anlayışı katan bir şiirdir. Cansever'e göre özcü şiirin modern edebiyatımızdaki ilk örnekleri, Namık Kemal ile Tefik Fikret'in şiirlerinde görülür. Ne var ki bu iki şair de yapıtlarıyla değil, tutumlarından dolayı özcüdür. Bunun dışında özcü tavrın edebiyatımızda bir akım olarak tezahürü ise Garip öncesi şiirde, Nazım Hikmet ve toplumcu gerçekçi şiirle gerçekleşir. Ancak bu özcü şairler, politik kaygılardan dolayı kendilerini sınırlamış, politik anlayışlarını da içine alacak bir bütünlüğe ulaşamamışlardır: “(...) Özcülüğün bir akım olarak belirmesine gelince bunu da Orhan Veli- Melih Cevdet- Oktay Rifat öncesinin şiirinde aramamız gerekir. İşte o süre içinde yazılan şiirler özcü davranışım en bilinçli, en etkin şiirleri olmuştur. Etkin diyorum, çünkü bu başlangıç Orhan Veli ve arkadaşlarının şiirinden ayrı bir çizgide süregelmiştir. Ama aynı özleri savunmak isteyen şairler, bu özleri belirleyen kelimeleri, deyimleri, etkisiz birer simge hâline getirmekle yarışmışlardır sanki. (...) Giderek şunu da söyleyebiliriz: Politik kaygılar, ama salt bu kaygılar yeni şiirin ustalarını sınırlamış, bir bakıma içdişlemiştir. Çünkü onlar özcülüğü bir aşama değil, amaç olarak bellemişlerdir. Böylece tek yanlı olmaktan kurtulamamışlar; yani politik anlayışlarını da kavrayacak bir bütünlüğe erişememişlerdir”¹³³.

Cansever'e göre düşüncenin şiirini, önemli ve yeni kılan sadece özcü anlayışı değil, aynı zamanda derin ve kuvvetli bir yabancılaşmayı temsil eden biçimci estetizmi de özümseyerek bileşimine dâhil etmiş olmasıdır. Böylece düşüncenin şiiri, 1950'li yıllara kadar iki ayrı arkta devam eden iki ayrı anlayışı, iki çelişik unsuru bileşimine katarak o ikisini aşmak isteyen bir şiir olur. Cansever, böyle bir şiirin kendi gerçeklerimize daha uygun olduğunu belirtir: “Ben ayrıca duygudan, biçimden düşünce adına yararlanmayı, kendi gerçeklerimize daha uygun buluyorum. Hatta şunu da söyleyebilirim: Batının şiir dünyasında yeri olan ya da Batı şiirine etkin bir Türk şiiri yaratmak istiyorsak seçeceğimiz yol bu olmalıdır. Orhan Veli ve arkadaşları “halkın şiir zevkini” bulmaya yöneldiler, başardılar da. Bize gelince bütün bu davranışları kapsayabilecek bir anlayışla yazmamız gerekiyor. Galiba “zor şiir” dediğimiz de bundan başkası değil”¹³⁴.

¹²⁹ Mustafa Öneş, “Edip Cansever: Şair, Yaşadığı Zaman Dilimin Dışına Çıkabilir”, s.6-7.

¹³⁰ Adnan Benk vd., a.g.s., s.15.

¹³¹ “Nesnel bağlaşıklık” bahsi için çalışmanın “İmge” bahsine bakınız.

¹³² Fethi Naci, “Edip Cansever'in Antikacı Dükkânında”, s.20.

¹³³ Edip Cansever, a.g.y. s.3.

¹³⁴ Edip Cansever, a.g.y. s.12.

Düşüncenin şiiri, Cansever'e göre bileşimsel yapısıyla şairin "*düşüncesinin şiirsel bir formülüdür*". "Düşünceye Sunu" başlıklı yazısında, düşüncenin şiirini, düşünce-hayat-şiir birlikteliğini kurmuş şiir olarak tanımlar. Aynı yazıda Ziya Paşa, Ahmet Haşım ve Necati Cumalı'yı; özellikle Necati Cumalı'yı düşünce-yaşam-şiir birlikteliğini sahil bir şekilde kuramadığı, düşüncüyü içselleştiremediği ve düşüncesiyle çelişen bir tavır takındığı için eleştirir. Düşüncenin şiirine veya düşünce-yaşam-şiir birlikteliğini kurmuş şiire ise Turgut Uyar'ın iki dizesini örnek gösterir. Bu iki dize etrafında düşüncenin şiiri ile neyi kastettiği kısaca şöyle izah eder:

*"Çok üşürdük hep üşürdük üşümekti bütün yaşadığımız
Üşürdü ellerimiz, aşklarımız, sonsuz uzun sakallarımız"*

*Buradaki "üşümek" sözcüğü, ezilmekle, sıkılmakla, mutsuz olmakla ne bileyim buna benzer her hangi bir sözcükle değiştirin; şiir bozulur ama Turgut Uyar'ın düşünce dünyası bozulmaz. Çünkü şairin söylediği her söz, onun düşüncelerinin şiirsel bir formülü hâline gelmiştir"*¹³⁵.

Cansever'in şiir nedir sorusuna toplayıcı bir şekilde cevap verdiği yazısı, "Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire" başlığını taşır. Sadece devrinde değil daha sonraki dönemlerde de içerdiği kavramların anlamsal belirsizliğinden dolayı anlaşılması güç bulunmuş olan bu yazıda Edip Cansever, o güne kadar farklı yazılarında temas ettiği, inandığı ve uygulanmakta olduğu şiir anlayışını toplu olarak ifade eder. Cansever adı geçen yazıda, dizeci/tek sesli şiirle, ister özcü, ister biçimci olsun mimetik/güzel, lirik ve modern şiiri, bu şiiri yapılandıran ve ona sahip olan geleneği, düzeni; çok sesli şiir kavramıyla düşüncenin şiirini, yani içine özcü ve biçimci anlayışı alan diyalektik/bileşimsel modernist şiir anlayışını kastetmektedir. Biraz daha açık ifadeyle Cansever, tek sesli şiirle özcü ya da biçimci ama lirik olan şiiri, çok sesli şiirle mikro planda özcü ve biçimci anlayışı bileşimine katmış olan şiiri, makro düzeyde ise lirik, dramatik ve epik türlerin tür sınıflaması olmadan bileşimsellik içinde yer aldığı şiiri kastetmektedir. Adı geçen yazıda ifade edilen hususları şu altı maddeyle tespit etmek mümkündür:

Dizeci şiir, insanın çağdaş sorunlarını karşılayamamaktadır; bunun için şiire diyalektik düşüncenin ölçü kılınması gerekmektedir.

Ölçüsü diyalektik düşünce olacak bu yeni şiirin ismi, düşüncenin şiiridir.

Düşüncenin şiiri, lirik şiirinin yani dizeci şiirin kalıplarının dışında, lirik, epik ve dramatik edebî türlerden gelen unsurları bilişimi içinde dönüştürerek barındıracak olan bir anlayış tesis edecektir.

Aynı zamanda maddeci olan bu şiir, sahilliği, kolay olana yani gelenekselleşmiş olana tercih edecek; kuram-yaşam birlikteliğini gerçekleştirecek olan şiirdir.

Bu şiirin yapısında bulunan unsurlar; düşün-yaşam-şiir birlikteliği, diyalektik aşma ve dışavurumcu düz bir anlatım olarak ifade edilebilir.

Bu şiir ayrıca Garip şiirinin de, toplumcu ve biçimci sanatın da başaramadığı bileşimsel 'denge'yi tesis edecek olan şiirdir. Söz konusu şiirin ölçüsü diyalektik düşünce olduğu için onun bütün unsurları diyalektik düşüncenin belirlemede olacak; özellikle bu anlayış, kuşaktan kuşağa, çağdan çağa dönüşerek insanlığa hizmet edecektir. Bu altı maddeyi şöyle açıklamak mümkündür:

Cansever'e göre, o güne kadar gelen şiir, yani dizeyi en küçük birim alan mimetik/lirik/tek sesli şiir, insanı ve insanla birlikte gelen çağdaş sorunları karşılayacak durumda değildir. Bunun için şiire, mimetik/dizeci/tek sesli/güzel ve lirik şiirin dışında

¹³⁵ Edip Cansever, "Düşünceye Sunu", s.3.

bir düşünsel/ussal ölçü gerekmektedir. Cansever, bu düşünsel ölçünün ne olduğuna değinmez. Ancak şairin daha önceki yazılarını göz önünde bulundurarak bu ölçünün diyalektik düşünce olduğunu söylemek mümkündür. Ona göre tek sesli, dolayısıyla özdeşlik mantığına temellenen lirik şiirden, ölçüsü diyalektik düşünce olan çok sesli şiire yönelmenin en kapsamlı ölçüsü, diyalektik düşüncedir. Çok sesli şiir, diyalektik düşüncenin ölçü alındığı şiiridir. O, bu hususu şöyle ifade eder: “Mısra işlevini yitirdi; şiiri şiir yapan bir birim olarak yürürlükten kalktı. Eski rahatlığını, o sessiz kıpırtısız düzenindeki rahatlığını boşuna arıyor şimdi. Öfkelerin, bunlukların, başkaldırmaların dışında kendini yineliyor daha çok. Ne denli güçlü görünürse görünsün, duygularımızı, gerilimlerimizi, düşünce coşkularımızı başlatıcı bir öge, bir ölçü olmaktan çoktan çıktı. İnsanı, insanla gelen en çağdaş sorunları karşılayamaz oldu. Öylesine durallaştı ki onca bir sözcük yılı da uzak kaldı bize.

Öyleyse usla okumalı şiiri, usla biriktirmeli artık; mısra ile değil. Diyeceğim ille de bir ölçü gerekliyse bu, düşünsel ussal bir ölçü olmalı. Tek sesli şiirden çok sesli bir şiire yönelişteki en kapsamlı ölçü de budur sanıyorum”¹³⁶.

Diyalektik düşünceyi şiirin temel ölçüsü kabul eden Cansever’e göre bu ölçüye uygun şiir, gereksinme duyulan şiirdir. Soyut değil, somut olan bu şiirin adı, düşünüyü şiiridir. Düşünü şiiri, ona göre tek değil, çok sesli şiirdir. Çok sesli şiirse dolayısıyla düşünüyü şiiri veya düşüncenin şiiridir. Cansever, açıklayarak ifade ettiğimiz bu hususu şöyle anlatır: “(...) Nicedir şiiri soyut bir kavrammış gibi düşünemiyoruz. Her toplumun kendisine özgü bir şiir ya da şiirleri olduğu için böyle düşünemiyoruz. Ülkemiz de mucizeler ülkesi değil. Bizim de gereksinmesini duyduğumuz bir şiir anlayışı var. Hatta bir bakıma uygulanıyor da bu. Düşünü şiiri diye adlandırabileceğimiz bu şiir biçimini (tarzını) yerleştirirken, en azından şiire bakma ölçülerimizi değiştirmek zorundayız”¹³⁷.

Düşüncenin şiiri veya çok sesli şiir, Cansever’e göre, lirik/tek sesli/dizeci ve mimetik şiirin aksine, diğer edebî türlerden gelen unsurları bileşimine katan şiirdir. Cansever, uygulanmakta olan şiirin bileşimselliğini ve lirik şiirin türe has özelliklerine uymayışını, düşüncenin şiirini yazan şairlerin tavırları etrafında şöyle ifade eder. “Örnekler ortada. Yapacağı işin bilincine varmış ozanlar kabına sığamıyor artık. Hiç değilse zorlanıyor şiir, 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 düz yazıya geçmiş ozan; anlatıyor, anlatıyor, anlamı genişletip yoğunlaştırıyor. Mısra yerine devinim, mısrayı ölçü yapmak yerine usu ölçü yapmak! Güç şiir buradan çıkıyor, şiir okuma zorluğu burada doğuyor”¹³⁸.

Lirik ve mimetik şiirin türe has kalıplarının dışına çıkan ve diğer edebî türlerden gelen anlatım şekillerini bileşimine katan bu diyalektik şiir, dizeci şiir gibi türe ait belli kurallara uyan -bu kurallar aynı zamanda toplumun ve düzenin de kurallarıdır- bir şiir değil, dirimsel (maddeci) bir şiirdir. Cansever’e göre o güne kadar yazılmış olan şiirler, ister maddeci, ister lirik biçimci mimetik şiir olsun, her ikisi de “katkısız bir yaşamdan gelen sahilliği değil, başka yaşam biçimlerine öykünme”yi içerir. Oysa diyalektik düşünceyi ölçü kılan şiir, verili şiirin bu eksikliğini kuram-yaşam bileşimiyle giderecek olan şiirdir. “Bu ön güzellik duygusunu nasıl aşmalı? Önce mısranın mısraya örnek tutulmasıyla sağlanan iyi işçilik görünüşü yerine, dirimsel bir şiir anlayışını gerçekleştirmekte. Buna karşılık şöyle bir soru sorulabilir: bugüne dek yazılan şiirler, dirimsel olana bunca uzak mıydı? Bir bakıma öyle. Düşünürsek, yalnızca kendi olanaklarıyla yetinen ozan çok azdır bizde. Daha çok deneyler vardır; katkısız bir

¹³⁶ Edip Cansever, “Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire”, s.1.

¹³⁷ Edip Cansever, a.g.y., s.1.

¹³⁸ Edip Cansever, a.g.y., s.1.

yaşamda gelen sahilik (authenticite) ve bu sahilliğin pekiştirilmesi yerine başka yaşam biçimlerine öykünme vardır. (...) Kısaca kuramın yaşamla birleşerek yarattığı gerçek şiir alanı, Fethi Naci'nin deyişiiyle tümdengelimle tümevarımın çakıştığı nokta, bir iki ozan ayrı tutulursa hiç denenmemiş, bir "Çorak Ülke" gibi cansız, yaşamsız kalakalmıştır"¹³⁹.

Kuram-yaşam birlikteliğini kurmuş olan bu maddeci şiirin dokusunda bilinçli bir düşünce-yaşam birlikteliği yer alır. Ona göre bu şiir, sahiciliğe vurgu yapan bileşimsel bir şiirdir. Söz konusu şiir, dizeci şiiri dönüştürerek aşacak veya diyalektik düşünceye uygun olarak yerelliği gerçekleştirip evrenselliğe doğru sıçramayı gerçekleştirecek bir şiirdir. Bu şiirin bir diğer özelliği ise dışavurumcu düz bir anlatıma sahip olmasıdır. Kısaca Cansever, lirik şiirin türe, tipe uygunluk vs. kriterlerine değil, diyalektik düşünceyle sahici ilişki kuran ve içtenliği, lirik şiirin diğer kurallarına tercih eden bir şiirden bahsetmektedir. "Öyleyse şiirin yapısında, şiirin dokusunda bilinçli, özgün, vurucu bir düşünce yaşam birliğinin yer alması gerekiyor. Buradan da araştırmacı, eytişimsel bir sıçrama. Dışavurumcu bir düz anlatım. Aruza, heceye, genel olarak mısraya sığdırılmaya çalışılan şiirin, yerelliğe, yerellikten doğacak bir bütünselliğe, bir evrenselliğe yerleştirilmesi"¹⁴⁰.

Bileşimsel bir anlayışı ifade eden bu şiir, beyiti nazım birim alan Divan şiirine de, dizeyi birim kabul eden yeni şiire de, yeni şiirin biçimci ve toplumcu anlayışlarına hem bir tepkidir; hem de eklenerek onları aşma girişimidir. Ölçüsü diyalektik düşünce olan bu şiir, Garip şiirinin ihmal ettiği şiirin "öz sorunları"ni giderecek, "kof ve yanlış toplumculuğun" gerçekleştiremediği tutarlılığı gerçekleştirecek olan şiirdir. Cansever'e göre, bu tarz şiir, eski mantık kurallarıyla değil, diyalektik düşünceden gücünü aldığı için onunla ölçülmesi gerekmektedir. Onu denetleyecek olan, güzel ve lirik şiirin kriterleri değil, diyalektik düşüncenin ilkeleridir. Diyalektik düşünceye uygun bir içeriğe sahip olan böyle bir şiir, hem oluşunu sürdürecektir, hem de şiiri tarihsel-toplumsal koşullarından koparmayacaktır. Cansever, açıklayarak izah ettiğimiz bu hususiyetleri, adı geçen yazısında şöyle ifade eder: "Oysa biz mısraya göre yaşıyoruz hâlâ. Mısra sanki bir yaşama biçimi, aşılması olmayan bir nesne. Nedeni ortada bunun. (...) Bugün bile çok şey değilmiş değil. Geleneğe saygı yüzünden hep aynı çıkmazlarda dolaşıp duruyoruz. Kim bilir belki de koşullar değişmedi ya da koşulları zorlayan güçlü kişiler çıkmadı. Yeni bir akımın öncüsü olan Orhan Veli bile halkın beğenisini alıp, onun toplumsal ekonomik gerçeklerini şiir dışı ederken, şiiri öz sorunlarına ne denli yabancı kaldığını, hiç değilse her şeyden bağımsız bir şiir düşünmekle ne denli yanıldığını ortaya koyalı kaç yıl geçti aradan? İşte her söylediğini şiir diye söyleyen, adı ustaya çıkan, gerçekte çelişmeler ustası Cahit Sıtkı nerede? Ya Cahit Külebi? Acaba "Yeşeren Otlar'daki gizemciliğine hangi deneylerden geçtikten sonra varabildi? Hiçbir deneyden! Çünkü o, eskiden de bir görüş bütünlüğüne varamamıştı. Örnek mi? İşte kadınları övdüğü kısa bir şiirden son iki satır: "Ben yine insanlığı severim/Bütün kadınlardan ziyade". Kadınları insanlık dışı tutan kof ve yanlış bir toplumculuktan başka nedir ki bu? Ayrıca şiirimizin bugünkü dengesizliği, bugünkü bunluğu da, hep bu mısraçı tutumun kılık değiştirmesinde aranmalıdır.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, değişmesi gereken, bir bakıma da değişmekte olan şiire, yeni bir ölçü bulmak zorundaysak, bu hiç şüphesiz us dışı bir ölçü olmayacaktır. Bunun için alışkanlıklarımızı yenmemiz, eskimiş mantık kurallarından kurtulmamız gerekir. Çünkü ussal bir coşku olan şiiri, ancak usun ölümsüzlüğüyle denetleyebiliriz. Usun ölümsüzlüğü ise onun durmadan değişmesi, durmadan yenilenmesi, kuşak kuşak,

¹³⁹ Edip Cansever, a.g.y., s.1.

¹⁴⁰ Edip Cansever, a.g.y., s.1.

çağ çağ bir gelişmeye, bir yüceliğe aracılık etmesidir. Şiiri, tarihsel-toplumsal koşullarından soyutlamayı düşünmedikçe, mısra da işlevini yitirmiş sayılır”¹⁴¹.

Şiir Cansever’e göre aynı zamanda değerlerini dünya görüşünden alan bir kişiliğin yansıtılmasıdır. O, “Şiiri Açıklamak” başlıklı yazısında “*şiiirin anlamı, şairin kişiliğine sıkı sıkıya bağlıdır*” der¹⁴². Şiir, bunun yanında toplumla hayatla kopmaz bağlar kurmaktadır. Ayrıca en yeni duyguların, iletilmesi en güç düşüncelerin açık seçik ifadesidir¹⁴³. Şiir, insanî değerlerden, ölümsüz özlerden, yaşam koşullarından, çağını yansıtmaktan kopmazlığıyla somut bir olgudur¹⁴⁴. Düşünsel, dirimsel gerçeklerin ifadesidir¹⁴⁵.

1.2.3.4. Soyut-Somut; Açık-Kapalı

Edip Cansever’in şair ve şiir tanımlamasında görüldüğü gibi sanatçıyı sorumlu insan olarak tanımlar. Bir konuşmasında şiiri için “*ne söylüyorsam o anlaşılmalıdır*” diyen Cansever, poetik metinlerinde şiirin soyut da, kapalı da, anlamsız da olmaması gerektiğini savunmuştur. Cansever, daha 1957’de *Perçemli Sokak* vesilesiyle O. Rifat’ı eleştirirken şiirin anlamdan, okuyucudan soyutlanmaması gerektiğini belirtmiş; soyut ve anlamsız şiirin karşısında olduğunu ortaya koymuştu. Yine o, bu yazısındaki fikirlere paralel olarak yeni şiirin ne olduğundan bahsederken de esas olarak bu fikrini korumuş; sanatın soyut olamayacağını savunmuştur. Ona göre soyut ve soyutlama, somut ve somutlamanın bir ön uğrağıdır. Amaç değil sadece araçtır¹⁴⁶. Şairin işi, soyutu somutlamaktır¹⁴⁷.

“Soyut Somut” başlıklı yazısı, onun bu konudaki fikirlerini en derli bir arada ifade eden yazı olduğu için üzerinde kısaca durulması gerekmektedir. Cansever, adı geçen yazısında, yeni şiir için bir karalama yaftası olarak kullanılan ve basitliğinin simgesine dönüşen “*soyut*” ithamına karşı çıkar. Yeni şiirin neden soyut olmadığını izah eder. Diyalektik düşünceye inanan bir aydın olarak şiirin tarihsel, bundan dolayı da onun geçmişiyile organik bir bütün olduğunu söyler. Bunun için şairin de şiirin de eklemlenmeden varolamayacağını belirtir. Böyle bir durumda şiir, şiir geleneğine eklemlenmiş somut bir bütün, diyalektik bir bileşimdir. Bunun için soyut değildir. O bu konuda şöyle der: “*İlkin şöyle bir soru saralım kendimize: Şiiri şiirden soyutlamak mümkün müdür? Yani ilk günden bugüne dek yazılmış şiirlerle bir ortak düzen kurulmuştur da bu düzenin dışında kalabilen şiirler olmuş mudur? Olmuşsa bunlar canlılıklarını, etkinliklerini, işlevlerini sürdürebilmişler midir? Hiç sanmıyorum. Yıkıcı bir şiir akımı bile yıktığı değerlerle beslenmek, geride bıraktığı dil, biçim, yapı özelliklerini kaynak yaparak güçlenmek zorundadır. (...) Şiir tarihi içinde yer alan, çağdan çağa uygulanabilen, kendi öz gerçeğini yitirmeden değişebilen bütün şiirler, canlı, yaşamalı olan örgensel (organik) bir bütünlük kurarlar. Şiirin somutluğu da önce bu örgensel bütünlüğe bağlılığıyla oranlıdır (...)*”¹⁴⁸.

Şiir, bu hususiyetinin yanında çeşitli iç ve dış öğeleri arasındaki devamlılıktan, ayrıca hayatı ve insanı, çağını “*yansıtmaktan kopmazlığıyla somut olgudur*”. Ayrıca şiir, şiir olarak varolabilmek için kendisinden önceki şiirlerle oluş mücadelesi vermesinden, oluşun da nitel değişimi ve çelişkiyi içermesinden dolayı soyut değildir. Özellikle gücünü diyalektik düşünceden alan yeni şiir, ne kapalı, ne soyut, ne de anlamsızdır: “*Öyleyse soyut dediğimiz şiirler, ne kapalı, ne anlamsız ne de toplumcu olmayan şiirlerdir. Soyut*

¹⁴¹ Edip Cansever, a.g.y., s.1.

¹⁴² Edip Cansever, “Şiiri Açıklamak”, s. 6.

¹⁴³ Edip Cansever, “Kolaylaşan Şiir mi, Eleştirme mi?”, Yeditepe, 16–30 1960, S.23, s.3.

¹⁴⁴ Edip Cansever, “Soyut Somut”, s.1–2.

¹⁴⁵ Edip Cansever, “Yapay Dil Yapay Zenginlik”, Yeni İnsan, Ekim 1963, s.8.

¹⁴⁶ Erdal Öz, “Edip Cansever’le Bir Konuşma”, s.3–4.

¹⁴⁷ Fethi Naci, a.g.s., s.31.

¹⁴⁸ Edip Cansever, “Soyut Somut”, s.1–2.

şiiir, olsa olsa daha yazılmamış bir şiiirdir; bir de dediğimiz gibi yazılmış görünüp de belli bir şiiir düzeninde yer almamış, geleneğinden kopuk, geleceğe yönelmemiş, salt ozanını ilgilendiren her türlü şiiir soyuttur"¹⁴⁹.

Soyut ve anlamsız şiiire karşı olan Edip Cansever, yeni şiiirin ne'liği, nasıllığı dikkate alınmadan kolaycı bir yaklaşımla "kapalı" olarak nitelendirilmesine de karşı olmuştur. "Kapalı" başlıklı yazısında 1950 sonrası şiiirini kapalı bulan "şiiir severler"i, yeni şiiire alışkanlıklarının perspektifinden bakmakla itham eder. Onları, alıştıkları kalıpların dışına çıkan şiiiri, "kapalı" bulmakta, şiiiri kalıplaştırarak sevmekle, "şiiirin ölümsüz bölgelerini tadamamakla", "şiiirde alttan alta işleyen determination'u ayırt edemeyenler ya da kötü örneklere iyi niyetle bakan kimseler"¹⁵⁰ olmakla suçlar. Kimilerince "kapalı" bulunan şiiirlerin gelecekte bir zaman keşfedecekleri belirten Cansever, yazısında özetle çağdaş yaşamla gelen yeni özleri ifade eden, yeni sorunları ele alan şiiirlerin kalıpcı yaklaşımlara daima kapalı geleceğini belirtir.

Cansever, şair bahsinde de belirttiğimiz gibi şiiirin açık olmasını savunur. Füsun Akatlı ile yaptığı bir konuşmada yalınlığın çok önem verdiği bir hususiyet olduğunu söyler. "Çok önem verdiğim, şiiirde temel aldığım bir özelliktir yalınlık. Basitlik, bayağılık değil, yalınlık diye vurgulamak isterim. Basitlikle kıl payı vardır yalınlığın arasında. Biri şiiiri batırır, öbürü kurtarır. Belki ancak olgunluk yaşlarında varılabilen bir özelliktir yalınlık, ustalığın doruğudur"¹⁵¹.

Cansever, esas olarak açıklığı, yalınlığı, savunur. Ancak şairin kimi zaman "kutsal bildiğini yere düşürmemek" için şiiirde kapalı anlatıma başvurabileceğini söyler¹⁵². Onun bu tespiti, sadece bir korunma, şiiire saygı olarak düşünülmelidir. Bu cümle şiiire dair esas fikriyle çelişkili değildir.

1.2.3.5. Şiiir ve Bölümleme

Cansever'e göre çağdaş insan, birey özne, özellikle varolan düzene karşı öteki aklı ve düzeni savunan birey, varolanla özdeş durumda değildir. Bireyle düzen arasında özdeşlik yoktur. Birey bir yandan bireyselliğini kurmak ve korumakla, diğer yandan ülküsel-toplumsal mücadelesini sürdürmek arasında bölünmüştür. Dolayısıyla o "günlük edimleri içinde bir yağın çıkmazın buyruğunda direnmekle çevreye uymak arasında şaşkına dönüver"miştir. Şöyle der: "(...) Boyutsuz, anlamsız, sallantılı bir yaşama düzeyinde bocalıyoruz durmadan. İncancımızı somutlayan eylemlerle değil de, ancak bize uygun buldukları düzenlerden birini seçmekle biçimleniyoruz. Böylece düşüncelerimiz kuramsal, ilişkilerimiz soyut kalıyor. Her durumda aşınıyoruz, kişiliğimizden biraz daha yitiriyoruz. Düşünsek düşünemeyeceğimiz, duysak duyamayacağımız 'göre' bir yaşayış tutturmuşuz. (...)"¹⁵³.

Cansever'e göre birey, düşünce yaşam birlikteliğini kuramayacak durumdadır. Kimliğiyle yazdıkları arasında gerçek bir özdeşlik, "benzeşlik" yoktur. Bu durumda kimliğiyle yazdıkları arasında varolan, çelişkidir. Cansever'e göre bu noktada şaire düşen iş, bireyin dramatik ve trajik gerçeğine uygun bir şiiir yaratmaktır: "Öyleyse bu ikili ben'i, daha doğrusu bölüne bölüne ayrıcalığını, kimliğini yitirmekte olan ben'i şiiire aktarmak, ona bir etkinlik kazandırmak istiyorsak dramatik bir şiiire yönelmemiz gerekecektir. Gerçekte korkunç bir dramı sürdürmekteyiz çünkü. (...) Çoğu zaman da olumluyla olumsuz birlikte ya da çelişe çelişe yaşıyor insanoğlunda. İşte biz bu durumu çağımızın, toptan yaşamamızın bir niteliği sayıyorsak, o denli büyütüp yoğunlaştırabiliyorsak, aynı zamanda gerçek bir tragedyanın içindeyiz. Şu farkla ki klasik tragedya ile

¹⁴⁹ Edip Cansever, a.g.y., s.1-2.

¹⁵⁰ Edip Cansever, "Kapalı", Yeni İnsan, Ocak 1963, S.1, s.7.

¹⁵¹ Füsun Akatlı (Söyleşen), "Edip Cansever'le", Türk Dili, 1 Nisan 1978, S.319, s. 329.

¹⁵² Edip Cansever, "Kapalı", s.7.

¹⁵³ Edip Cansever, "Şiiiri Bölmek", s.8.

*bağdaşamadığımız yan, yazgıya boyun eğmeksizin hiçlenmeyi karşı komakla çatırtmamız, soylu kişilerin töresel davranışlarına öykünmek yerine bilimsel düşünceyi karşıtlarına egemen kılmamız olacaktır”*¹⁵⁴.

Bireyin durumunu dramatik bulan ve onun varolmak için karşı koymak zorunda olduğunu söyleyen Cansever, verili düzen içinde bölünmüş olan bireyi en iyi yansıtacak şiirin bölünmüş şiir olabileceğini düşünür: *“Bu durumda bölmek gerekir şiiri. Bir birey olarak neyiz? Bunu bilinceye ya da bilebilme olanaklarını edininceye kadar bölmeliyiz şiiri. Tıpkı yaşamımızda olduğu gibi: Bir yanda yaslarımız, acılarımız; öte yanda inancımız, umudumuz, direncimiz.. Kısa mutluluklardan güvenli mutluluklara yol aldıkça şiirimiz de tekleşecek, bütünleşecek, bireyliğini kazanacak elbette. Belki de gelecekteki ozanlara düşecek bu iş. Biz yalnızca dramımızı yazacağız. Çünkü ne geçmişteki şiiri yinelemek, ne de gelecekteki şiiri bugünden zorlamak var artık”*¹⁵⁵.

Cansever, bu yazısında da belirttiği gibi şiirini, kısa ve uzun şiirler olmak üzere ikiye ayırır. Kısa şiirlerinde; umutsuzluk, yalnızlık, bunalım, sıkıntı, hüznün, tiksinti gibi uğraklardan geçen, farklı dramatik durumların hem içinde yer alan, hem onların ardında duran umudu şiirleştirir. Söz konusu şiirlerinde diyalektik materyalist düşünceyi benimsemiş uyumsuz yabancı bir aydının umudu somutlanır. Uzun şiirlerinde ise insanı yabancılaştıran, şeyleştiren meta düzeni içinde umutsuz yaşayan, uyumlu yabancı insanların trajik dramını konu alır. Onun şiiri, sözünü ettiği bağlamda tek değil çok görünüşlü bir şiirdir. Söz konusu iki esas şiir şekli, genelde umut kelimesi içinde bütünleşir. Kısaca Cansever, sözünü ettiğimiz poetik görüşünü şiirinde somutlar.

1.2.3.6. Şiir, Bunalım ve Yalnızlık

Cansever’e göre 1950 sonrasında, 1950 öncesinin sosyo-politik ve sosyo-psişik atmosferi, bazı yeni *“yorumlarla”* devam eder. 1950 öncesinde olduğu gibi 1950 sonrasında da geleneklerin aydınlar üzerindeki *“ağır yükü”* daha ağırlaşarak devam etmiş; yeni düzenle politik değerler ve güven sarsılmış; ekonomik düzensizlikler, fıkır baskı artmış, özgürlükler kısıtlanmış, baskıyla oluşan *“korku çemberi”* sanatçının kendisini koruma *“içgüdü”*nü, kendisini savunmasını tetiklemiştir¹⁵⁶. Bireyin bireyliğini tehdit eden, bireyi *“ya, ya da”* ile trajik bir seçime zorlayan, onu kendisi gibi düşünmediği için yok sayan düzen veya *“gerçek”*, aydını bunalıma itmiştir. Yine bu dönemde birey bireyliğinin farkına varmış, baskıya, daralan yaşam alanlarına rağmen tavır almak zorunda kalmıştır. Bu tavır, Cansever’e göre düşünce-yaşam birlikteliğini kuran, kuramsal kalsa da bilinçle sürdürülmesi gereken bir oluş mücadelesidir¹⁵⁷.

Cansever’e göre 1950–1963 yılları arasında yayınlanan eserlerin ortak özelliği, bir bunalımı somutlamasıdır. Kimilerince bir taklit, dolayısıyla yapay olan bunalım, ona göre varlık’ını fark etmiş bireyin bunalımıdır. Cansever’e göre bu bunalım, bir vakiadır; ancak umutsuz bir bunalım olmamak kaydıyla yaşanmalıdır. O, direnmeyen veya sinen bir bunalımı, dolayısıyla umutsuzluğu kabul edemez. Şairin vazifesini, varolan bunalımı umuda dönüştürmek olarak işaret eder. Bu eylem ise ancak karşı koymakla, direnmekle, toplumsal savaşa katılmakla mümkündür: *“(…) Bu böyle olunca, bizim de bu savaşa etkin bir yazar olarak katılmamız, bizi yabancılayan nedenler bilindiğine göre bu nedenlere başkaldırmamız, hiç değilse öfkelenmemiz gerekmez mi? Yani bunalım edebiyatının zorunlu bir sonuç oluşu, onun aynı zamanda bir yönelimi de ortaya koymasına bir engel midir? Toplumun her kesiminde sürekli değişmelere tanık olduğumuz bir dönemde sanatçının görevi yalnızca susmak, bir köşeye çekilmek mi olacaktır?”*¹⁵⁸.

¹⁵⁴ Edip Cansever, a.g.y., s.8.

¹⁵⁵ Edip Cansever, a.g.y., s.8.

¹⁵⁶ Fahir Aksoy, a.g.s., s.8–9.

¹⁵⁷ Fahir Aksoy, a.g.s., s.8-9.

¹⁵⁸ Edip Cansever, “Geleceğin Şiiri”, s.8.

Bunalımı ve aydının durumunu sorgulayan Cansever'e göre bunalım çağın insana getirip dayattığı bir vakiadır. Ancak o, umutsuz bir bunalımı kabul etmez. Bir soruşturmaya verdiği yanıtta, özellikle 1950 sonrası şiir ve öyküde görülen bunalımın toplum sorunlarıyla ilgisizliği göstermediğini söyler¹⁵⁹. Dolayısıyla bunalımın ancak değerleri ve sorumluluğu olan insan tarafından yaşanabileceğini düşündürür. Bunalımın bir umut olduğu sezdirir. Bu fikrini, Varlık dergisinde yayınlanan bir konuşmasında da tekrarlar. Sıkıntının, bunalımın yaşam ile düşünce arasındaki sahil birliğin bir tezahürü olduğunu söyler¹⁶⁰.

Bunalımdan umutla çıkmaya çalışan ve bileşimsel bir tavır alan Cansever için bunalım gibi yalnızlık da diyalektiktir. Ona göre insanın temel gerçeği, yalnızlıktır. İnsan yalnızlığını başka varlıklarla gideren tek varlıktır¹⁶¹. Cansever, "Yalnızlık, Yenilik ve Katılaşanlar Üzerine" başlıklı yazısında, yalnızlığı, bir sığınmış, bir kaçış değil, insanın şeyleri önce kendinde bulması ve oluşturması olarak diyalektiğin bir uğrağı olarak tanımlar: "*Övgüye de yönelse, yergiye de, karşısına çıkan ilk varlık "ben" oluyor. Böylece her şeyde kendine benzer bir şey bulduğu gibi yazdığı şiirlerde de herkesin kendisine benzer bir şeyler bulmasına alan hazırlıyor o. Bence böylesi bir yalnızlık çok doğal ve olumludur; övülmeye değer. Ama "ben" sığınmaktan çok daha kolay olan bir durum daha var: Tanrıya sığınmak, her şeyi Tanrıdan bilmek. Oysa bu kısa yoldan erince kavuşmak, sorumluluğu üstümüzden atmak değil de nedir?*"¹⁶².

Yalnızlık, düşünmek için geri çekilmektir. Düşünmek ise inanılan uğruna çalışmak/çatışmaktır. Yalnızlık, umutlu insanın umudunu gerçekleştirmek isteyen insanın tavrıdır. Yalnızlık, yergilere de, suçlamalara da, toplum içinde eriyip gitmeye neden olan övgülere de karşı koymaktır. Yalnızlık, umutlu insanın düşünen, düşündüğünün arkasında duran insanın oluşu için bir gerekliliktir. Söz konusu yalnızlık marazî de, patolojik de, sorumsuz da, umutsuz da değildir. Bilakis umudunu, sevgisini, insan oluşunu koruyan ve sürdüren bir yalnızlıktır. Yalnızlık, bir karşı koyma şeklidir, umuttur¹⁶³.

Özetleyerek ifade edecek olursak bunalım da yalnızlık da Cansever için diyalektiktir. Her ikisi de hem olumsuzun olumsuzlanması, hem de olumlunun olumlanması çelişmesini içinde taşıyan bileşimsel birer eylemdir. Düşünce-yaşam-şiir arasında kişilikli veya sahil bir ilişki kuran insanın tavrıdır.

1.2.3.7. Şiir ve Politika

Şairi sorumlu insan olarak tanımlayan Cansever, sanatçıyı da politikayla bileşimsel bir ilişki içinde görür. Ona göre sanatçı mutlak özgür kişi değil, seçmiş, seçiminden dolayı da gerçek özgürlüğü tadabilmiş kişidir. Gerçek sanatçı, politikanın dışında kalamayan sanatçıdır¹⁶⁴. Cansever'e göre sanatçı ile politikacı ilişkisi, politikacının sanatçıyla ilişkisi ve sanatçının politikayla ilişkisi olmak üzere ikiye ayrılır.

Sanatçı düzenle, devleti yönetenlerle uyumsuzluğu yaşadığı durumlarda karşı koyan kişidir. Bu durumda sanatçı, varolanla uyuşmadığı için düzen tarafından "*hor görüle*"bilir. Bunun için o, toplumun temsilcisi olamaz. Düzen değişip şairin istediği ortam oluştuğunda ise şair politikayla uyum içinde olacaktır. Böyle bir durumda şair ile politikacı aynı idealler için mücadele edeceğinden ayırım sadece uzmanlık ayırımı olacaktır. Politikacı, bu durumda sanatçıyı denetleyebilir.

¹⁵⁹ Sunullah Arısoy (Soruşturan), "Soruşturma", Varlık, 1 Eylül 1967, S.701, s.10.

¹⁶⁰ Muazzez Menemenciöğlü (Söyleşen), "Edip Cansever Anlatıyor", Varlık, 15 Aralık 1960, S.540, s.8.

¹⁶¹ Sennur Sezer, "Edip Cansever'le "Yeniden" Üstüne Bir Konuşma", s.137.

¹⁶² Edip Cansever, "Yalnızlık, Yenilik ve Katılaşanlar Üzerine", s.3.

¹⁶³ Edip Cansever, a.g.y., s.3.

¹⁶⁴ Edip Cansever, "Sanatçı ile Politikacı", Yeni İnsan, Nisan-Mayıs 1963, s.8.

Sanatçının politikayla ilişkisi de bileşimseldir. Ona göre sanatçı politikanın hem içinde hem dışındadır. O, bu konuda Sait Faik'in bir sözünü değiştirerek “*sanatçı olarak bizi, politikanın dışında görseleler kızarız, görmeseler kızarız*” der. Yine ona göre sanatçı politik baskılardan korkup politikanın dışında kalmayı yeğleyebilir. Bu durum risklidir. Çünkü dışında kalmak sanatçıyı bencilliğe, bireyciliğe götürebilir. Eğer sanatçı politikanın insanî ve yüceltici yanına inanıyorsa politikanın içinde yer almalıdır. “*İkinci davranışta ise sanatçıyla, sanata özünü kazandıran politik yapının çelişmediği bir denge vardır. Çünkü gerçek politikanın temelinde bir tutarlılık, olumluluk, yapıcılık, kısacası bilimsel olana uygunluk yatar. Bu ad sanata, sanatçıya aykırı düşmez hiçbir zaman. Demek oluyor ki gerçek sanatçı politikanın dışında kalamayan sanatçıdır. Ayrıca o seçiminden ötürü de gerçek bir özgürlüğü tadabilen kişidir*”¹⁶⁵.

Cansever, şiirin politika karşısında özerk olmasını daha iyi bir ifadeyle hem politik bağlılığı olmasını, hem de bağlılık içinde özgür olmasını ister. Bir bileşimi savunur. “*Sözlerimizi şöyle bağlayalım: Politikacı bir anlamda sanatçıya karışmasın! Ne var ki sanatçı da kendini her şeyden bağımsız görmesin; sanatını insanlığın, karşılıklı etkilenmelerin, yaşamayı yüceltme çabasının dışında düşünmesin*”¹⁶⁶.

1.2.3.8. Halk ve Divan Şiiri

Hayat-düşünce-sanat birliğini kurmak isteyen Edip Cansever, sanatçıyı ancak bu avangard çizgi içinde olduğu zaman kabul eder. O edebî devirleri ve kişileri daima bu perspektiften tanımlamış, edebî şahsiyetleri bu bağlamda değerlendirmiştir. Cansever'in Halk ve Divan şiiri üzerine ayrıntılı bir incelemesi yoktur. Kimi yazılarında birer vurgu ile tanımlamaya çalışır bu iki şiiri de. Mesela “Yapay Dil Yapay Zenginlik” başlıklı yazısında, devrinin yapay şiirinden bahsederken söz konusu şiirlerin geçmişteki şiir akımlarıyla bağdaşmaz bir tutumla ortaya çıktıklarını belirtir. Bu vesileyle Halk ve Divan şiirini birer paragrafta değerlendirir.

Ona göre Halk şiiri; “*halk gerçekleriyle beslenen ama bu gerçeklere toplumsal-çağdaş bir anlam katamayan, çoğu zaman şiirsel gerilimden yoksun, ilkel ve ortaklaşa diyebileceğimiz bir şiir biçimidir. Ne var ki bu şiirlerde kullanılan dil, o şiirlerin yapılarına, konularına ve temalarına sıkı sıkıya bağlıdır. Bu bakımdan toplumsal isterlerle oranlı, ilkel bir gereksinmeye cevap veren halk ozanları, dayandıkları gerçeklerin özüyle başat bir dili de incelemişlerdir*”¹⁶⁷.

Divan şiiri ise “*genel olarak mistisizmden doğan, dar fantezilerini aşamayan, düşünsel olandan çok duygusal ve görütsel olana ayarlı bir şiirdir. Ama divan şiiri de tıpkı halk şiiri gibi kullandığı dille iç özellikleri bakımından bir çelişkiye düşmez. Ayrıca bu uygunluk yani divan ozanlarının kendi oyunsal gösterilerini Arap-Fars kırmaları bir dille gerçekleştirilmeleri, saray çevrelerince ve o çağların soylu katlarınca istenilen görkemli havayı yaratabilmiştir. Kısaca divan şiiri bir takım soyut durumları soyut bir dille şiir sahnesine aktarmış, böylece dili, özünün özüyse dilinin gerçek bir izdüşümü olmuştur*”¹⁶⁸.

Cansever “Günümüzde, şiir yaratısında Divan şiirinden yararlanılabilir mi?” başlıklı soruşturmaya verdiği yanıtta, yaşamında ve şiirinde Divan şiirine bir ilgi duymadığını belirtir. Divan şiirinin biçimsel ya da özsel bakımdan kendi şiirine hiçbir katkısının olmadığını söyler. Söz konusu şiiri, yazıldığı dönemin koşulları ile değil bulunduğu avangard noktadan değerlendirir; bunun için Divan şiirini, “öz bakımından yapay”, “yaşamdan uzak”, “manzumlar, deyişler”, “edalar yarışması” ve “sanat değil zanaat” olarak niteler. Çağdaş şair için sadece bir şiir geleneğinin değil, bütün şiir

¹⁶⁵ Edip Cansever, a.g.y., s.8.

¹⁶⁶ Edip Cansever, a.g.y., s.8.

¹⁶⁷ Edip Cansever, “Yapay Dil Yapay Güzellik”, s.8.

¹⁶⁸ Edip Cansever, a.g.y., s.8.

geleneklerinin birer kaynak olarak önlerinde hazır durduğunu belirtir. Şöyle der: “Ben kendi adıma Divan şiirine yaşamımda ve şiirlerimde yakın bir ilgi duyduğumu söyleyemem. Nedeni, öz bakımından yapay, durağan, gerçek yaşamdan uzak bir şiirdir de ondan. Ne doğası doğa, ne aşkı inandırıcı bir aşk, ne de insanı etiyle kanıyla somut bir insandır. Manzumlar, deyişler, edalar yarışmasıdır daha çok. Sanat değil zanaattır kısacası. Onca yüzyıl egemenliğini sürdürmüş bu şiirden tek bir ‘Osmanlı insanı’ bile çıkaramayız. Öyleyse? İnsanın olmadığı yerde şiir aramak çabası boş bir çaba değilse nedir? Yaşamazlığın getireceği tek şey ölü şiir hücreleri, ölü bir doku olmaktan öteye geçemez. Bu bakımdan biçimsel ya da özsel hiçbir etkisi olmadı bana Divan Şiirinin.

‘Geleneklerimizden yararlanmıyoruz’ diye tuturanların unuttukları bir nokta var: Dünyada (geçmişte ve günümüzde) sanat adını yapılış ve yapılmakta olan ne varsa, bunlar, Türk sanatçısının da yararlanacağı en doğal, en hak edilmiş birer mirastır. Geçmişimizi biraz da bu gözle değerlendirmemiz, özellikle Divan Şiirinin durduğu gerçek yeri saptamamız bakımından oldukça önemlidir sanırım”

Edip Cansever, “Doğa Vatandaşlığı” başlıklı yazısında ise şiir-doğa ilişkisini incelerken şiirimizdeki insan doğa yabancılaşmasının geçmişini Divan şiirine kadar geri götürür. Divan şiirinde de doğanın “var olduğu için var gibi” olduğunu söyler. Divan şiirinin teolojik bir silkinişle insanı doğadan kopardığını belirtir. “Şiirimizin doğadan yoksun kalışı ya da “var olduğu için var gibi”liği bir giz değildir. İmparatorluk düzeninin entelektüel ağırlığını taşıyan Divan şiiri, teolojik bir silkinişle insanı doğadan koparır. Böylece şairi de... Bilimin gelişmemiş olması, dinin geleneksel baskısı ve devlet düzeniyle bağdaşık durumu, düşünceyi maddeden çözer. Kısacası Divan şiiri için doğa, Tanrıdır, ölümsüz ruhtur, ölümden sonraki dirilişin balta girmemiş değil de, gerçekte balta giremeyecek ormanlarıdır”¹⁶⁹.

O görüldüğü gibi Halk şiirini de Divan şiirini de düşünce-yaşam-şiir birlikteliğini kurmaya çalışan avangard çizgiden kalkarak değerlendirir. Ancak bu Cansever’in her iki şiiri de yok saydığı anlamına gelmez.

1.2.3.9. Şiir, Eleştirmen ve Okuyucu

Cansever’e göre şiir açıklanamaz. O, “Şiiri Açıklamak” başlıklı yazısında “Bir şiiri açıklamaya çalışmak, şiiri değil de şiirin seçtiği düzeni açıklamak olacağından, bu da şiiri çıkış noktasına, hammaddesine çevirmek gibi gereksiz bir işlemdir”, der. Yazının devamında “O hâlde şiir açıklanamaz mı?” diye soran Cansever bu soruya “evet açıklanamaz” diye cevap verilse bile bu işi meslek hâline getirenlerin varlığının inkâr edilemeyeceğini söyler. O, şiirin esasında açıklanamayacağını düşünür, ancak okuyucu tiplerini ve eleştirmen gerçeğini göz önde tutarak bu fikrini esnetir. Özellikle varolan okuyucu tipleri onu, bu sonuca sevk eder.

Ona göre şiir karşısında iki tür okuyucu vardır: Bunlardan ilki, şiire açık; ikincisi, kapalı olan okuyucudur. Birinci gruba giren okuyucular, şiirle doğrudan ilişki kurabilen kişilerdir. Ötekiler ise bu yakınlığı araçsız kuramayan okuyuculardır. Edebiyat tarihinde bu tarz okuyucularla şiir arasındaki köprüyü kurma görevini, eleştirmenler üstlenir. Eleştirmenin vazifesi, şiirle doğrudan ilişki kuramayan okuyucuyla şiir arasında ilişki kurulmasına yardım etmektir. Cansever’e göre bu işi üstlenen kişiler, “sağlam” ilkelere dayanmak zorundadır. Ona göre bir eleştirmenin bir metni açıklarken dikkat etmesi gereken hususlardan ilki, metnin ne anlattığını anlamak, metnin yazarını, onun kişiliğini tanımadır. Çünkü metnin anlamı, şairin kişiliğine sıkı sıkıya bağlıdır. Kişilik ise değerlerini dünya görüşünden, hayat karşısında alınan tavırdan aldığı için şairin ne söylediğini özdeş olmasa bile en yakın anlamda kavramak, şairin kişiliğini bilmeye

¹⁶⁹ Edip Cansever, “Doğa Vatandaşlığı”, s.5.

bağlıdır. Eleştirmen metne, dolayısıyla şaire bağlı kalmalıdır. Böyle bir tavır, eleştirmeni keyfi yorumlardan alıkoyacağı için önemlidir¹⁷⁰.

Cansever'e göre şiir açıklanamaz. Açıklansa bile bu işi üstlenen eleştirmenlerin sağlam ilkelere dayanması gerekir. O, yukarıda söylediğimiz esas iki unsurun dışında "sağlam ilkeler" in neler olduğuna doğrudan temas etmez. Bu durum, şairin gündelik olanın dolayısıyla poetik görüş bildirmiş olmasından kaynaklanır. Kaynak olarak gösterdiğimiz yazının Memet Fuat'ın eleştiri yöntemini tenkit için kaleme alınmış olduğu gerçeği, bunu işaret eder.

1.2.3.10. Şiir ve "Genç Şairler"

Gerek poetik görüşleriyle gerek şiiriyle özerkliğe çok belirgin bir vurgu yapan Edip Cansever, esas olarak yetişkin şairlerin genç şairleri belirlemek, şekillendirmek isteyen nasihatvarî tavırlarına karşı çıkar¹⁷¹. Bunun için genç şairlere nasihat vermek yerine, inandığı şiir anlayışı ve dünya görüşü bağlamında birkaç uyarıda bulunur, birkaç teklif yapar. Söz konusu uyarılar, Cansever'in poetik görüşlerini de içerdiği için önemlidir.

Cansever'e göre genç şairler, dergi, gazete vs. vasıtalarda kendilerine yol yöntem göstermeye çalışanlara karşı çıkmalıdır; özgürce kendilerini seçmeliler, farklı bilim ve sanat dallarından gelen birikimi özümseyip yeni bileşimlere varmalıdırlar¹⁷². Genç şairler, bunun yanında şair olarak kişiliklerini kurmak; "tek insanlıklarıyla özelleştirdikleri bütünsel bir dünya görüşünü dile getirmelidirler". Ona göre bu, sahil bir tavırla yani düşünce-yaşam-şiir birlikteliğini kurmakla, kendisi bizzat bileşim olan eleştirel bir bilinç geliştirmekle ve şiir okumakla mümkündür. Genç şairler, ayrıca özdeşleşemedikleri bir düzene karşı şairin düşüncesinin ne olduğunu göstermeli, varolan düzene rağmen oluş mücadelesini sürdürmelidirler: "(...) Bir anlamda şiirin ancak şiir okuyarak yazıldığı varsayımı da büsbütün yadsınamaz. Nedir ki bu da şiirsel hayatla kendimizi birleştirmemizin bir üslubu olduğu zaman doğrudur. Bizi pek de yadırgatmayan bu dünya ile özdeşleşemediğimize göre ne olduğumuzun belirtilerini onun içinde ve ona karşı işlemek zorundayız"¹⁷³.

Ona göre genç şairlerin üzerinde durması gereken hususlardan birisi de "şiiri aralıksız inceltmek, biçim bakımından ona yeni olanaklar sağlamak" değil, sanatın/şiirin "insanlığın ölmez değerlerini geri vermek ya da bu değerleri yeniden aşılacak" yasasını daima göz önünde tutmak olmalıdır¹⁷⁴. Cansever'e göre genç şairlerin bir özgün kişilik geliştirebilmeleri, şiirin de şairin de tarihsel olduğunu unutmamalarına bağlıdır. Tarihselliği önemsemek, şairin geçmişi bilmesine, onu şimdide bileşimsel bir özgün kişilikle yenilemesine olanak verecektir. Cansever, Turgut Uyar ve Cemal Süreya ile birlikte katıldıkları "Yaş ve Şiir Üzerine Söyleşi"de genç şairleri, "şiirin huyunu ve soyunu" bilmemekle, önceki kuşağın yaptığını özümsemeden "en son istasyonda" trene atlamakla suçlar. Yine onları kişiliklerinin peşine düşmemekle, "politik"i şiirin içine sindirmek yerine "genelde politik" bir şiir yazmakla itham eder¹⁷⁵.

Özetleyerek ifade edecek olursak Cansever, genç şairlere özgürce seçen ve bağlanan, seçtiğine, bağlandığına uygun bir şiir ortaya koyan kişilik sahibi bir şair olmalarını; varolanı özümseyen ve bileşime varan bir şiir oluşturmalarını teklif eder.

¹⁷⁰ Edip Cansever, "Şiiri Açıklamak", s.6-7.

¹⁷¹ Naci Çelik (Soruşturan), "Gençlerden Bekledikleri", Yeni Dergi, Eylül 1969, S. 60, s.225.

¹⁷² Naci Çelik, a.g.s., s.225.

¹⁷³ Edip Cansever, "En Genç Şairlerle", s.3-4.

¹⁷⁴ Edip Cansever, a.g.y., s.4.

¹⁷⁵ Tomris Uyar, "Yaş ve Şiir Üstüne Söyleşi", s.18.

1.2.3.11. Şiir ve Diğer Edebî Türler

Edip Cansever, şiir ve diğer edebî türlerin birbirine farklı olanaklarıyla katkı yapabileceğini düşünür. Kendisinin diğer edebî türlerin imkânlarını şiirde kullandığını söyler. Seyit Nezir’le yaptığı söyleşide, dünya yazınında farklı türlerin iç içe geçebildiğini, bizde ise bu tutumun yadırgandığını; bunun ise şiirin dünya şiiriyle diyalektik bir ilişkisi olduğunu fark edememekten kaynaklandığını söyler. Diyalektik bakış açısına uygun olarak bütün “sanatsal türler”in “doğal geçiş”ler olarak şiirin potasında erimesi gerektiğini belirtir¹⁷⁶.

“Çağdaş şiir olgusunun içeriğini trajik eylem” olarak işaret eden Cansever, edebî türler arasından özellikle tragedyaya özel bir önem verir. Muhtelif yazılarında modern insanın, özellikle varolanı dönüştürmek isteyen insanın trajik bir dramı yaşadığını söyleyen Cansever, “Tragedya Üzerine Notlar” başlıklı yazısında ise tragedyanın insan için neden ehemmiyetli olduğuna değinir. Şiirle doğrudan bir bağlantı kurmasına rağmen bu yazı, şairin şiirlerindeki dramatik öge ve içeriğin ne’liğini sezdirecek bir niteliğe sahiptir. Bunun için burada tragedyanın insan için önemine değinen makaleden kısaca bahsetmek gerekmektedir.

Cansever’e göre tragedyaya her şeyden önce, içerdiği trajik öge dolayısıyla insana direnme ve yaşama tutkusu veren bir anlatım şeklidir. Ayrıca eyleme yaptığı vurguyla özellikle yabancılaştıran düzende unutulmuş sadakat, onur, erdem, öfke, sevgi, şefkat gibi kavramların anlamlarını günceller; bu kavramların yerel anlamlarını aşarak evrensel birer kavram olmasını sağlar. Tragedya, bunun yanında içeriğini oluşturan eylem yönüyle diyalektik düşünceye uygun bir içeriğe sahiptir. Bileşimsel bir bütün olan eylem, işaret ettiği içeriğiyle insana, bir ‘bükülgenlik’ olanağı sağlar. Bükülgenlikle şair, çevresel koşullardan, baskılardan soyutlanması mümkün olmayan, onlarla bir arada yaşamak zorunda olan insanın kendisine ve ötekine dair bilinç geliştirmesini ve farkındalık kazanmasını anlatmak ister. Tragedyadaki eylemin bir seçim, seçimin ise bir şeyi olumsuzlamak, bir başka şeyi olumlu yapmak olduğu düşünülürse şairin, tragedyanın içerdiği bu öge ile kırılmalı bir varlık olan insanı, bilinçlendirerek güçlendirmek istediğini söylemek mümkündür. Daha açık bir ifadeyle tragedyaya, şaire göre vurguladığı eylemle, insanın kendisine ve ötekine karşı bilinçlenmesine; kırılmalılığını, bilince ve dirayete dönüştürmesine olanak sağlayan bir niteliğe sahiptir. Bu son hususu, yazıdan aldığımız şu parçada görmek mümkündür:

“Giderek denilebilir ki salt bir eylem olan tragedyanın, eylemsel düşünceye uygunluğu da bir gerçektir. Hatta çağdaş tragedyanın anlamı da budur bence. Yazgının ortadan kalktığı, mistiğin gerçekliğini yitirdiği, klasik felsefenin soyutluktan yaşamaya indirgetildiği, bilimin gizemciliğe çoktan üstün geldiği çağımızda, bu çatışmalar bütününe kapsayan, insancıl içeriği öngören, daha önemlisi insanoğluna bir bükülgenlik (souplesse) kazandıran, onu doğmalardan koruyan her yaratı çağdaş tragedyanın kendisidir.

Yukarıdaki sözlerden çok yanlılığı, giderek bir yansızlığı savunduğum anlamı çıkmaz. Tersine, bilincimizi daha bir açığa çıkarmak, geleceğe atılmaktaki kararımızı daha bir pekiştirmektir amacım. Şu var ki, ne denli bilinçli olursak olalım, geleceğe özgü tasarılarımız ne kadar olumlu olsun, o kandan, kemikten, ustan çizdiğimiz biçim, biz istemesek de bu dramı yapınacak, yaşayacak ve tüketecektir. Hiçbir zaman içinde yaşadığımız koşullardan; engellerden, baskılardan, korkulardan soyutlanamayız.”¹⁷⁷

¹⁷⁶ Seyit Nezir, “Şiir Üstüne Söyleşi Notları”, s.9.

¹⁷⁷ Edip Cansever, “Tragedya Üzerine Notlar”, s.9.

İKİNCİ BÖLÜM
CANSEVER ŞİİRİNDE TEMA VE YAPI

2.1. ŞİİRLERİN TEMA BAKIMINDAN İNCELENMESİ

“Şiir ve Bölümleme” başlıklı yazısında, verili düzenle özdeş olmayan insanların yaşamakla düşüncesini somutlamak arasında bölünmüş olduğunu belirten, aynı zamanda “bir birey olarak neyiz?” sorusuna yanıt verebilmek için şiiri bölmeliyiz diyen Cansever¹⁷⁸, şiirini bu anlayışına uygun olarak kısa ve uzun şiirleri olarak ikiye böler. Kısa şiirlerinde şair, ütöpik beklentili, hâlihazırdan memnun olmayan, sosyalizmin daha iyi yaşam sunacağına inanmış bir öznenin umudunu dışlaştırır, somutlar; ‘bir birey olarak neyim/neyiz?’ sorusuna yanıt arar. Uzun şiirlerinde ise ‘çürük’, ‘bozuk’ ve ‘hasta’ olan bir düzenin teşhirini yapar. Diğer ifadeyle ötekilerin umutsuzluğunu/yabancılaşmasını şiirleştirir; ‘bir birey olarak ne değiliz veya onlar/ötekiler ne?’ sorularına yanıt verir. Şairin birinci grup şiirlerinde, kendi ifadesiyle “bütünsellik içinde yazılan ve anlık duygulanımları ifade eden” şiirlerinde umut, doğrudan somutlanırken ikinci grup şiirlerde, dolaylı ifade bulur. Bir sorunsalı ele alan bu ikinci grup şiirlerde sergilenen, umutsuzluktur; ancak bu, şairin düzenden duyduğu umutsuzluktur. Dolayısıyla umutsuzluğun arkasında duran, sosyalizmin daha insanî olduğunu düşünen şairin umududur. Kısa ve uzun şiirlerine bir bütün olarak bakıldığında Cansever şiiri, mevcut olanı insan için iyi ve son görmeyen, sosyalizmin daha iyi yaşam ütopyasıyla büyülenmiş, bunun için verili olana uymayan, inanmayan, katılmayan ‘uyumsuz yabancı’¹⁷⁹ bir aydının umudunu somutlar. Cansever şiiri, umudun şiiridir¹⁸⁰.

Yüzeysel bir bakışla iki ayrı görünüş arz eden ancak esas olarak bir bütün olan Cansever şiiri, kendilik-ötekilik diyalektiğini içeren bir şiirdir. Kendilik-ötekilik diyalektiği, şairin kısa ve uzun şiirlerinde hem ayrı ayrı, hem de kısa ve uzun şiirlerinin birbiriyle kurduğu diyalektik ilişki olarak tezahür eder. Başka bir şekilde ifade edecek olursak, şairin kısa şiirleri, kendiliği; uzun şiirleri, ötekiliği; kısa ve uzun şiirleri ise birlikte kendilik-ötekilik diyalektini gerçekleştiren metinlerdir. Şiirini diyalektiğe uygun olarak ikiye ayıran Cansever, verili düzen içinde her hâlükârda trajik bir dramı (umut ve yabancılaşma/umutsuzluk) sürdüren insanın trajik dramını, drama has bir yapı ve anlatım şekli ile şiirleştirir. Şair, dramatik kısa şiirlerini: *İkindi Üstü* (1947), *Dirlik Düzenlik* (1954), *Yerçekimli Karanfil* (1957), *Petrol* (1959), *Nerde Antigone* (1961), *Kirli Ağustos* (1970), *Sonrası Kalır* (1974), *Sevda ile Sevgi* (1977), *Şairin Seyir Defteri* (1980), *Eylülün Sesiyle 1980–1981* (1981), *İlkyaz Şikâyetçileri* (1984) başlıklı şiir kitaplarında bir araya getirmiştir. Uzun şiirlerini ise *Umutsuzlar Parkı* (1958), *Tragedyalar* (1964), *Çağrılmayan Yakup* (1966), *Ben Ruhi Bey Nasılım* (1976), *Bezik Oynayan Kadınlar* (1982) ve *Oteller Kenti* (1985) başlıklarıyla yayınlamıştır¹⁸¹.

Çalışmanın bu kısmında, “Umut” başlığı altında şairin dramatik kısa şiirleri ele alınmış; “Yabancılaşma/umutsuzluk” başlıklı ikinci kısımda ise dramatik uzun şiirleri değerlendirilmiştir.

¹⁷⁸ Edip Cansever, “Şiiri Bölmek”, s.8.

¹⁷⁹ ‘Uyumsuz yabancılaşma’, yabancılaşmış ve yabancılaştran düzene karşı bireyin geliştirdiği bir stratejidir. Hem uyumsuzluğu, hem yabancılığı işaret eder. Buradaki uyumsuzluk da, yabancılık da psiko-patolojik bir uyumsuzluk da, yabancılık da değildir. Öznenin bilinçli bir eylemi, bir karşı koyuşudur. ‘Hem bir olmak, hem ayrı durmak’ olarak da tarif edilen uyumsuz yabancılaşma, diyalektik bir tavidir. Yabancılaşma yabancılaşmaya yabancılaşarak aşılabilir, savının somutlanmasıdır.

¹⁸⁰ Mustafa Öneş, “Edip Cansever: Şair Yaşadığı Zaman Diliminin Dışına Çıkabilir”, s.7. Cansever, adı geçen söyleşide kendi şiirini, anlık duygulanımları ifade eden şiirleri ve bir sorunsalı ele alan şiirleri olarak ikiye ayırdığını söyler: “Yörüngemde iki şiir devinimi oluyor. Bunlardan biri, gene de bir bütünsellik içinde yazdığım (*Sevda ile Sevgi*’de olduğu gibi) kısa şiirler. Anlık duygulanımların şiirleri de denilebilir. Ötekisi ise düşünceye ağırlık veren, bir sorunsalı içeren şiirler. Birinden birine geçerken, daha geçme döneminde kitapları birbirine bağlayabiliyor yazdıklarım. Bazen de birkaç kitaptan sonra gerçekleşiyor bu”.

¹⁸¹ Cansever şiirinin gelişim öyküsü Ahmet Oktay, Tomris Uyar, Mehmet H. Doğan, özellikle Güven Turan ve Mustafa Öneş gibi yazarların kaynakçada künyelerini verdiğimiz müstakil yazılarında ortaya konduğu için burada ayrı bir bölüm olarak ele alınmamış; sadece şairin şiirlerinde evrilen ve değişen unsurlar, çalışmanın farklı kısımlarında -Giriş, Tema ve Sonuç- ana hatlarıyla değerlendirilmiştir.

2.1.1. UMUT

Umut nedir? Cansever için en geniş planda bir dünya görüşü olarak Marksizm ve sosyalizmdir. Ernest Bloch, sosyalizmi, her şeyi belirleyen 'zorunlu en yüksek iyi' ve somut ütopyanın pratiği olarak tanımlar¹⁸². Bu hâlde umut, insanı, gelecekte belirleyen şeydir. Şair için bu, sosyalizmdir. Daha dar manada kapitalist demokrasiye, daha iyi bir yaşam ve ülke için çürük, bozuk olduğu düşünülen düzene karşı eleştirel bir mesafede durmak; devrim gerçekleşene kadar benimsenen dünya görüşü ve onun değerlerinden ödün vermemektir. Umut, Cansever için temel sonuçları kapitalizm, küreselleşme, sanayileşme ve silahlanma olan moderniteye karşı durmaktır. Söz konusu karşı oluş, tekniğin ve medeniyetin reddi değil, tekniğin ve medeniyetin kapitalizme birleşerek ortaya çıkardığı sonuçlara karşı oluştur; kapitalizmle birlikte araçsallaşan akla karşı aklın bütünlüğünü savunmaktır. Modernite bilindiği gibi reform ve rönesansla başlayan, Fransız Devrimi, Sanayi İnkılabı gibi gelişmelerle yapılanan, aklın ve bilimin ışığında Ortaçağa ait kalıntıların çözüldüğü, yerine yeni olanın konulduğu bir süreçtir. Sözü edilen hadiseler etrafında gelişen ve yapılanan modernite, 19. yüzyılda ve özellikle 20. yüzyılda da projesini gerçekleştirmeye devam eder. Hatta bu son yüzyılda evrenselleşmeye yüz tutar. Aklın, bilimin çağı olarak nitelendirilen modernite, insan yaşamı için pek çok kolaylık getirmiş olduğu gibi somut insanda ve insan yaşantısında tezahür eden pek çok olumsuz gelişmeye de sebep olur. Kapitalizmin evrensel bir sömürüye dönüşmesi, aklın araçlaşması, savaşlar, silahlanmanın artması, sanayileşme, birey olmanın bencilliğe dönüşmesi vs. modernliğin ilk bakışta dikkati çeken olumsuz tezahürleridir.

Bir 20. yüzyıl şairi olan ve modernleşen Türkiye'yi içeriden görme fırsatı bulmuş olan Cansever için umut, sosyalizmin düşündüğü daha iyi yaşam adına modernliğin hâlihazırdaki sonuçlarını hem teşhir etmek, hem de birey olarak onlara karşı eleştirel bir mesafede durmaktır. Umut, henüz demokrasiyi yapılandıramamış, ayrıca ABD'den dolayısıyla kapitalizmden yana tercih yapmış olan bir düzene karşı sosyalizmi savunmaktır. Sosyalizmin daha iyi yaşam idealine sarılmak, kapitalizmin insan tınıni ekonomik tıne dönüştüren meta karakterine, kapitalist rekabetin doğurduğu patolojilere, şeyleşmeye, nicelikleşmeye, modernliğin kalbi olan kent yaşamına, artan kalabalıklar arasında kaybolmaya veya herkesleşmeye direniştir. Cansever için umut, kapitalist düzenle uyumsuz yabancı olmayı tercih etmiş bireyin verili olana rağmen seçtiğini üstlenmesi, onu eylemiyle somutlaması; kısaca varlığını, varolan düzene rağmen gerçekleştirmesidir. Umut, şair için uniform bir mantıkla şeylere bakan moderniteye, bireyin bireyliğini göz ardı eden her türlü tek tipçi yaklaşıma, insanı ancak 'köle' olduğu zaman kabul eden iktidara, iktidarın doğurduğu her türlü baskıya direniştir. Umut, özellikle 1971 ve 1980 askerî darbelerinin yarattığı umutsuzluğa karşı umutla isyan etmektir. Umut, Cansever için 'yanlış bilinç' düzeninin her türlü baskısına, toplumsal sıkıştırma ve ötelemesine rağmen acıyı, çaresizliği, sıkıntıyı en derin boyutuna kadar yaşamak; bir diğer ifadeyle gerek düzenden, gerekse seçmiş ve üstlenmiş bireyin kendisinden kaynaklanan her türlü soruna seçilenden ödün vermeden, daha iyi yaşam idealinden sapmadan katlanmaktır. Acı, sıkıntı, verili olanı reddetmektir; reddetmek isyandır, umuttur. Umut, şair için aynı zamanda dostluktur. Dostluk, verili olanı insan için iyi ve son düzen olarak görmeyen ve onu değiştirmek isteyen devrimci aydına ve devrime inanmaktır. Dolayısıyla düşünceyi hem kendinde, hem ötekende onaylamaktır. Cansever için umut, bunun yanında geleneksel ve idealist bir toplumda bütünselliğini yitiren aşkı, bütünselliği için görmeye; diyalektik materyalist mantığa uygun olarak onu yeniden tanımlamaya çalışmaktır. Umudun bir birimi olan aşk, ayrıca bir olmak, birlikte direnmek ve yabancılaşmayı aşmaktır. Hülasa ederseniz umut, varolan düzene yönelik bir tiksinti, bir nefrettir. Aynı zamanda daha iyiye duyulan sevgi, özlemdir. Umut, nefret ile sevginin bileşimidir. Ancak bunlardan sadece birisi değildir.

¹⁸² Ernest Bloch, *Umut İlkesi -Cilt 1-*, çev. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, s.36.

Cansever'in kısa şiirlerinde umut; direniş/karşı koyuş/karşı oluş, acı/sıkıntı/hüzün, aşk/sevgi, dostluk gibi dört esas başlık olarak ifade bulur.

2.1.1.1. Direniş, Karşı Koyuş

Cansever'in direniş/karşı koyuş konu/temalı şiirlerini, kendi içinde ikiye ayırmak mümkündür: Birinci gurup şiirlerinde şair, siyasal-toplumsal modernitenin sonuçlarına; mesela yabancılaşmaya, metalaşmaya, şeyleşmeye, nicelleşmeye, bencillik olarak anlaşılan bireyciliğe, sorumsuzluğa, sevgisizliğe, iletişimsizliğe, patolojik kent yaşamına ve kentin ilgi ve çıkar avcısına dönüşen insanına, kalabalıklar arasında yitişe veya herkesleşmeye, uniform yapısıyla akla, umutsuzluğa karşı koyan/direnen birey öznenin direnişini ifade eder. İkinci grup şiirlerinde ise 1971 askerinin neden olduğu umutsuzluğa karşı koyuşu/direnişi şiirleştirir. Her iki gurup şiirde de konuşan ben' anlatıcılar, olanla-olması gereken arasındaki gerginliği yaşayan umutlu bir öznedir; umudu dillendirirler.

2.1.1.1.1. Modernliğin Olumsuz Sonuçlarına Karşı Koyuş, Direniş

Cansever, yukarıda da belirttiğimiz gibi Marksist bir aydın olarak kapitalist modernliğin olumsuz sonuçlarını gören, tanımlayan ve eleştiren bir şairdir. Onun bu konuyla ilgili ilk şiirlerine *Dirlik Düzenlik* başlıklı şiir kitabında rastlıyoruz. Bu kitapta yer alan Halkın Görüşü, Benlik Duygusu, Saray Köftesi gibi şiirlerde varolana diyalektik materyalist perspektiften yöneltilen eleştiriler dikkati çeker. Söz konusu şiirlerden ilki Halkın Görüşü başlığını taşır. Beş bentten oluşan şiirde, toplumcu tavrı olan bir ben' anlatıcının sanatta yabancılaşmanın tezahürü olan estetizme yönelttiği eleştiriler ifade olur. Estetizm, nedir? Estetizm, her şeyden önce sanatın kendisi dışındaki her şeye yabancılaşması, hayat ve hayat pratikleriyle bağını koparması, kendisine dilin içinde yapay bir cennet oluşturması; dış dünyanın yabancılığına, yapaylığına, aşırı hız ve değişime karşı bir sığınağa dönüştürülmesidir. Estetizm sadece yabancılaşma değil, aynı zamanda sanatı saflaştırma girişimidir. Estetizmle sanat, etik ve sosyal işlevlerinden ayrılır, sadece kendisine has amaca hizmet edecek bir konuma yükselir. Her iki tavrıyla da estetizm, bir yabancılaşmadır¹⁸³. Söz konusu yabancılaşma, bir yandan şeylerden duyulan tedirginliğin, tiksintinin yansımasıdır; öbür yandan varolan karşısında susuşun, kabullenişin ifadesi, insanî ve toplumsal sorumluluğun geriye bırakılmasıdır. Estetizm, Peter Bürger'in ifadesiyle bu sükûneti, saflığı dolayısıyla varolan ideolojiler tarafından yaşamasına müsaade edilen bir sanat hareketidir¹⁸⁴. Sanatı ve sanatçıyı estetizme sığınmaya zorlayan ise hayatı parçalayan, gücü ve yetkiyi uzmanlara paylaştıran, entelektüele sadece estetik işlevi bırakan ve onun elinden eleştiri gücünü alan, organik toplumda sanatın bir uzmanlık kurumu olarak sadece estetik haz kaynağı olarak görülmesine müsaade eden siyasal toplumsal modernitedir. Estetizm, bu bakımdan eleştiri gücü ve öncü rolü elinden alınmış sanatçının, ilgi, çıkar ve fayda ekonomisiyle, toplumu kuşatan yapaylık ve sahtelikle uyuşmayan insanın tiksindiği bir dünyadan sanatın saf ve yapay dünyasına sığınışı; Habermas'ın ifadesiyle burjuva toplumunda bastırıldığı için karşılanamayan 'kalıntı ihtiyaçlar'ın karşılanmasıdır¹⁸⁵. Bu yönüyle estetizm, varolana hem uyumu, hem isyanı ifade eden bir 'saf' sanat hareketidir. Bütün bu hususiyetlerinden dolayı estetizm, diyalektik materyalist aydınlar tarafından sanatın bütünlüğünün bozulması olarak görülür. Edip Cansever, şiire dair görüşlerini ele alırken değindiğimiz gibi diyalektik düşünceye uygun bileşimsel bir sanat anlayışını savunmaktadır. O, daha açık bir ifadeyle sanatın hem estetik/biçimci, hem de öncü/özcü rollerini bir arada gerçekleştirmesini, bir bileşim olmasını ister.

Şairin ilk dönem ürünlerinden birisi olan bu şiirde sözü edilen bileşim, çok alt seviyede de olsa kurulmaya çalışılmıştır. Şiir, 'Sizi biz bu kadar şımarttık' mısraı ile

¹⁸³ Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, çev. Yıldız Gölönü, Remzi Kit., İst. 1984, s.377.

¹⁸⁴ Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s.100.

¹⁸⁵ Peter Bürger, a.g.e., s.67-68.

başlar; devrin değiştiğini ifade eden ‘Bir saygı başladı geçek olana’ dizesiyle biter. Hemen her dizesinde estetikizm ve estetikmi sanat anlayışı olarak benimsemiş şairlere yönelik eleştirileri içeren bu şiirde, özellikle estetikizmin isimleri vurgulanmayan şairleri, dekorunu ‘ay’, ‘mehtap’ gibi unsurlarla kurdukları şiirleriyle halkı duygusallaştırmakla itham edilir. Öte yandan toplumun değiştiği, gerçek olana bir saygının başladığı vurgulanır. Değişen dünya ve toplum içinde bu tür şairlere de, şiirlere de artık yer olmadığına değinilir. Toplumcu perspektiften estetikizmin eleştirisi yapılır:

*“Ha babam yazıp çizdiniz
Aştı mehtaptı canına okudunuz tabiatın
Kiminiz sürdürüp gitti yalnızlığını
Bir düşüncedir tutturdu kiminiz
Ağlamaklı ettiniz en sonunda halkı”*
(Halkın Görüşü, *Dirlik Düzenlik*, s.6)

Modernliğin olumsuz sonuçlarından birisi de birey olmanın bireycilik olarak deforme edilmesidir. Erich Fromm, bencilliğin ‘yarışmacı’ toplumun üzerine kurulduğu temel ilke olduğunu söyler; pazar ekonomisinin içselleştirilmesiyle yaygınlaştığını belirtir¹⁸⁶. Bu durumda bencillik, bireyin doğduğu çağda parçalanması ve ölmesidir. Diğer bir ifadeyle bencillik, ben’ ile sen’in bileşiminden oluşan, bireysel ve toplumsal sorumlulukları olan bireyin sen’i yalnız bırakması, kendi üstüne kapanmasıdır. Şairin adı geçen kitabında yer alan Saray Köftesi, Benlik Duygusu, Bir Karaborsacının Şairlere Öğüdü, Hoşaf, Non-Figüratif başlıklı şiirlerinde kapitalist düzene, toplumu sömüren insanlara, bencillik olarak anlaşılan bireyciliğe yöneltilen eleştiriler dikkati çeker.

Saray Köftesi başlıklı şiirde şair, tersinmeli -ironik- bir anlatımla varolan karşısında kayıtsız kalan insanları eleştirir; ilgi ve gereksinimlerinden başka bir şeye prim vermeyen, aç, yoksul insanlar karşısında duyarsız kalan ‘burjuva’ları duyarsız kalmakla itham eder. Şiirin isminde yer alan ‘saray köftesi’, ‘burjuva’ düzenini simgeler. Saray köftesi yemek, şair için burjuva olmak; geniş kitle maişetini temin etmekte zorlanırken kendi ilgi ve çıkarından başka bir şeye prim vermemek, duyarsız/kayıtsız bir yaşam sürmek demektir. Hemen her dizesinde toplumcu perspektiften ‘üst sınıf’a yöneltilen eleştirileri içeren şiir, verili düzenin insanı insanlığından çıkaracağını bildiren bir tespitle biter:

*“Ardarda betikler yazsınlar size ne
Böyle yaşıyacaksızın işte söz yok
Ölümsüz bir çiçek sofranızda
Yaz güneşi pembeden kırmızıya kırmızıdan pembeye
Kapılar pencereler tabiatla oynaşacak
Bu düzen size insanlığınızı unutturacak”*
(Saray Köftesi, *Dirlik Düzenlik*, s.13)

İnsan, bilindiği gibi hem bir ben’, hem bir sen’ varlığıdır. Ben’ ile sen’in, birey ile toplumun bileşimidir. Dolayısıyla insan hem kendisinden, hem toplumdan sorumludur. Kapitalist modernite ile bireyin bu bileşimsel dengesi, ben’in lehine bozulur; ben’, sen’den kopar. Burada şunu belirtelim ben’ kendisinden koptuğu, kendisine yabancılaştığı için ötekenden kopar. Bireyin iflasını, bütünlüğünün bozulmasını ifade eden bu parçalanışın temel sebebi ise modern teknikle birleşerek yapılanan para ekonomisidir¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Erich Fromm, *Kendini Savunan İnsan*, çev. Necla Arat, Say Yayınları, İstanbul 1996, s. 130.

¹⁸⁷ Ben’in kendisinden ve toplumsaldan kopuşunu ifade eden bencillik ve modern hayatın bencil görünimleri, stratejileri ve genel tezahürü için şu çalışmalara bakılabilir: Zygmunt Bauman, *Parçalanmış Hayat -Post modern ahlak denemeleri-*, çev.: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yay., İst. 2001; *Bireyselleşmiş Toplum*, çev.: Yavuz Alagon, Ayrıntı Yay., İst. 2005; Steven Lukes, *Bireycilik*, çev.: İsmail Serin, Ark Yay., Ankara 1995; Erich Fromm, *Sahip Olmak ya da Olmak*, çev. Aydın Arıtan, Arıtan Yay., İst. 2003.

Metanın hem belirleyen, hem ölçü olduğu bu düzende birey, kendisini sahip olduklarıyla tanıır, ötekileri de öyle görür. Bu bireyin problemi değildir. Bütün bir çağdaş yaşam bu 'şeyleşmiş mantık'tan türediği için şeyleşmenin araçsal akılla birlikte insanın içine yerleştiğini, bireyin bu akıl çizgisinden çıkışının kolay olmadığını söylemek mümkündür. Birey, modern yaşam içinde istese de istemese de bencildir. Bir Marksist olan ve bireyin bencilleşmesine karşı çıkan Cansever'in bu tavrını, ilk dönem şiirlerinden birisi olan Benlik Duygusu başlıklı şiirinde açıkça görmek mümkündür. Şiirin özne anlatıcısı, 'benlik duygusu' olarak nitelendirdiği bencilliği, tersinmeli bir ifadeyle şöyle eleştirir:

*“Gördüğün her şey senin işte
Sen astığı astık kestiği kestiksin
Sultanlık efendilik senin için
Varsa sen yoksa sen
Sen kimine göre insan
Kimine göre benlik duygusu
Sensin içlenen sensin uygulanan
Sensin anlayan dostluktan hürriyetten
Oyundan resimden şiirden
Sensin bizim iç dünyamızı ıztan
Varsa sen yoksa sen
Sen değil misin yerle gök arasını
Sen değil misin toplumu karıştıran”*

(Benlik Duygusu, *Dirlik Düzenlik*, s.55)

Modernliğin Cansever tarafından eleştirilen olumsuz sonuçlarından birisi de araçsallaşan akılla birlikte kendisini 'normallik', 'sağlıklılık standardı' ardına gizleyen sömürüdür. *Minima Moralia*'da Adorno, günümüzde bireyin bedence ve ruha sağlıklı olduğunu kanıtlamasını ancak en derin düzeyde sakatlanma ve içselleşmiş hadımlaşma pahasına elde edilebildiğini söyler, “normallik ölümdür”, der¹⁸⁸. Arno Gruen ise *Normalliğin Deliliği* başlığını taşıyan kitabında, kültür ve medeniyetin normallik olarak insanlara dayattığını sağlıklılığın bir 'deliliği' maskeleydiğini belirtir¹⁸⁹. Normallik ve sağlıklılık; kapitalist ekonomi modelinin cereyan ettiği bir düzende, insan tininin ekonomikleşmesi, şeyleşmesi, kişiliksizleşmesi vs. sağlıklı durumların kendisini normalmiş gibi göstermesi; öte yandan duyarlı, sorumlu ve eleştirel bakabilen insanların anormal ve hastalıklı görülmesi durumudur¹⁹⁰. Cansever, bu bağlamda kapitalizmle birlikte amaç olmaktan çıkıp sömürünün aracına dönüşen akla, araçsal aklın normallik standardının karşısında durmaya çalışan bir aydındır. Bir Karaborsacının Şairlere Öğüdü başlıklı şiiri, onun bu anlamda kapitalist ekonomi modeli içinde sömürünün ne kadar normalleştiğini gösteren önemli bir şiiridir. Şiirde anlatıcı konumunda bulunan karaborsacı, bencilliğini, hastalıklı ve kişiliksiz tavrını över; sömürsünü normalmiş gibi gösterir. Kendisine karşı çıkan, sömürüye göz yummayan, sömürü karşısında en azından kayıtsız kalmayan şairleri ise eleştirir. Tersinmeli bir anlatımla sunulan şiirde 'normalliğin deliliği' teşhir edilir. Cansever, şiirin imkânları içinde tını ekonomikleşmiş karaborsacıyı şöyle konuşturur, normalliği şöyle sergiler:

*“Beni övün demiyorum ama
Baksanıza günün adamı oldum
Benim için yüzüyor bu gemiler
Bu insanlar benim için çalışıyor*

¹⁸⁸ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, “Ölüme Götüren Sağlık”, s.60–62.

¹⁸⁹ Arno Gruen, *Normalliğin Deliliği, -Hastalık Olarak Gerçeklik: İnsandaki Yıkıcılık Üzerine Bir Kuram-*, “Gerçeklik Adına Gerçekliğin Reddi”, çev. İknur İgan, Çitlembik Yay., İst. 2005, s.15–43.

¹⁹⁰ Ayrıntılı bilgi için şu kaynaklara bakılabilir: Erich Fromm, *Sağlıklı Toplum*, çev. Yurdanur Salman, Payel Yay., İst. 1990; Dieter Duhm, *Kapitalizmde Korku*, çev. Sargut Şölçün, Ayraç Yayınevi, Ankara 2002.

Bu dağ gibi çuvallar benim mi sizin mi?

İşiniz yoksa beni çekiştirin durun

Şair misiniz masalcı mısınız ne

Size nasıl anlatayım bilmem

Yazdıklarınız bile okunmuyor memlekette”

(Bir Karaborsacının Şairlere Öğüdü, *Dirlik Düzenlik*, s.26)

Modernliğin özellikle Marksist düşünürler tarafından eleştirilen hususiyetlerinden birisi de kavram olarak içine insanın şeyleşmesini, nicelikleşmesi, metalaşmasını da alan yabancılaşmadır. Yabancılaşma nedir? İnsandaki tezahürleri elerdir? Yabancılaşma, insanın kendisine, insana ve topluma yabancı olması durumudur. Selahattin Hilav, K. Marks'a dayanarak yabancılaşmayı, “*insanın yarattığı ürünü kendi elinden kaçıp kurtulması ve hem insana yabancılaşması, hem de düşman haline gelmesi*” olarak tanımlar; yabancılaşmanın kapitalizmin ortaya çıkardığı bir sorun olduğu söyler¹⁹¹. Sadece Hilav değil, hemen bütün Marksist düşünürler, psikologlar ve sosyo-psikologlar, yabancılaşma olgusunu, modernitenin önemli ideolojilerinden birisi olan, modern toplumun alt yapısını kuran ve üst yapısını şekillendiren kapitalizme bağlar. Marksist düşünürlerden birisi olan Pappenheim da *Modern İnsanın Yabancılaşması* başlığını taşıyan kitabında, yabancılaşmanın parçalanma, duyarsızlaşma, ilgisizlik, uyuşukluk, herkesleşmek, heyecansızlık, bağlanamama, kişisel sorunlarla ilgilenme, kişilik, kendilik ve özerkliğin yokluğu, gerçeklik kaybı gibi birbirini hazırlayan tezahürleriyle modern çağın ve onun toplumsal yapısının bir sonucu olduğunu söyler¹⁹². Selim İleri, “Aydının Yabancılaşması” başlıklı denemesinde Pappenheim gibi yabancılaşma fenomenini modern çağın iktisadî ve içtimaî yapısına bağlayarak açıklar¹⁹³. Sosyo-psikolog Erich Fromm da yabancılaşmayı, pek çok Marksist düşünür gibi 19 ve özellikle 20. yüzyılda aşırı gelişen kapitalizme, endüstriyel gelişmelere, aklın araçsallaşmasına, tüketim toplumunun ortaya çıkmasına, insanın nesneleştirilmesine bağlar. Ona göre 20. yüzyılda çok belirginleşen üç yabancılaşma çeşidi vardır: İşin, tüketimin ve siyasetin yabancılaşması. Bu üç yabancılaşma, somut insanda sıkıntı, hayatta anlam bulamama, sevinçten yoksun olma, hayatın yönünü şaşırma, insanî özün ve bilincin yitirilmesi, tatminsizlik, duyarsızlık, umursamazlık, bencillik, yalnızlaşma, bireyin kendini güçsüz hissetmesi, sevgi yitimi, tüketim çılgınlığı, içine kapanma gibi şekillerde tezahür eder¹⁹⁴. Genelde kapitalist ekonomik dizgenin doğurduğu yabancılaşmanın tezahürleri, insanın insan olarak değil, bir meta, bir şey, bir nicelik olarak görülmesini işaret eder. Bireyin varlığını tehdit eden yabancılaşmaya karşı bilinç geliştirmek isteyen şair, Alüminyum Dükkân başlıklı şiirinde, modern kapitalist toplumda insanın bir metaa dönüşmüş olduğunu yani şeyleştiğini veya yabancılaştığını, ‘dizilmiş kutu’, ‘bükülmüş teneke’, ‘alüminyum dükkân’ metaforlarıyla şöyle anlatır:

“İşte bu yeninin yenisi insan;

Dizilmiş kutu,

Bükülmüş teneke

Alüminyum dükkân”

(Alüminyum Dükkân, *Yerçekimli Karanfil*, s.35)

Alıntıladığımız metinde ‘yeninin yenisi insan’, ‘dizilmiş kutu’ya, ‘bükülmüş teneke’ye ve ‘alüminyum dükkân’a benzetilmiştir. Söz konusu metaforunda insan ile üç ayrı meta, anlam birimleri içinde yer alan ‘şekillendirilme’ bakımından eşleştirilmiştir. İnsan da sözü edilen metalar da yapılan, şekillendiren varlıklardır. Çağdaş hayatta, kapitalist

¹⁹¹ Selahattin Hilav, “*Yabancılaşma Kavramı*”, Felsefe Yazıları, YKY., İst. 1993, s. 40–50.

¹⁹² Fritz Pappenheim, *Modern İnsanın Yabancılaşması -Marx ve Tönnies'ye Dayalı Bir Yorum-*, çev. Salih Ak, Phoenix Yay., Ankara, 2002, s.6.

¹⁹³ Selim İleri, *Düşünce ve Duyarlılık*, Adam Yay., İstanbul, 1982, s.202.

¹⁹⁴ Cevat Özyurt, *Modern Toplumun Çözümlemesi*, Açılım Kitap, İstanbul 2005, s.213–240.

düzende insan da bir metadır: Eğilir, şekillendirilir, işlevini sürdürdüğü müddetçe önemini korur. Ne var ki işlev yapamaz duruma gelince kullanım değerini yitirir. Alüminyum Dükkân şiiriyle Cansever, modern insanın, özellikle meta ekonomisinde istese de istemese de maruz kaldığı bir durumu, insanın kaderini orijinal bir imgeyle somutlar. Bu, insanî olmayanın gösterilmesi yoluyla insanî olana dikkat çekilmesi, şairin seçtiği mantığın şiirsel bir açılımıdır.

Kapitalist modernliğin ortaya çıkardığı sorunlardan birisi de yabancılaşmanın birimi olarak kabul edebileceğimiz nicelleşme ve soyutlamanın birey ve toplumda içselleşmesi; yaşamı kuşatmasıdır. Nicelleşme, en kısa ifadesiyle niteliksel farklılıkların niceliksel özdeşliklere dönüşmesi; soyut değişim değeri ve paranın niteliksel olanın önüne geçmesidir¹⁹⁵. Diğer bir ifadeyle maksimize edilmiş faydanın, paranın hem belirleyen hem ölçüt olmasıdır. Alüminyum Dükkân başlıklı şiirinde kapitalist düzende insanın metalaşmasını konu edinen şair, Aaaa başlıklı şiirinde ise modern insanın insanî niteliklerden mesela duyma, acı çekme, sevinme, tavır almadan soyutlanmasını, bir nicelik varlığına dönüşmesini ele alır. Mübalağa sanatı üzerine temellendirilmiş olan bu şiirde, anlatıcı özne, sıradan bir insan olan ‘süleyman’la konuşmak ister, konuşamaz. Kızır, ‘bir bıçak sallar’; ‘süleyman’ insan olmanın fenomenlerinden soyutlandığı, yabancılaştığı, kapitalist düzende yaşarken öldüğü için somut insanî hiçbir tepki göstermez. Anlatıcı ben’ ise insanın herhangi bir insan veya hastalık vs. tarafından değil de düzen tarafından öldürüldüğünü yapma bir hayretle izah etmeye çalışır:

*“Bir Süleyman gördüm hiçbir yanı kılmıdamıyor
Oturmuş bir iskemleye
Pek de oturmuşluğu yok iskemle ayaksız
O nasıl şey, bu adam soyut mu ne?
(...)
Konuştum konuşmuyor
Dürttüm dürtülmüyor
Kızdım, bir bıçak salladım karnına
Aaaa!
Yok yahu bana mısın demiyor.
Şaşırdım, yokladım kendimi iyice
Bir çağ mı değiştik sabah sabah ne?
Artık ölüm insanlardan olmuyor.”
(Aaaa, Yerçekimli Karanfil, s.11)*

Modern insanın kaderini bir anlamda ekonomik dizgenin belirlediğini düşünen Marksizm için modernliğin asıl ideolojisi olan kapitalizm, bir şeyleşme mantığını kendi içinde hem koruyan, hem de yeniden üreten bir ideolojidir. Söz konusu ideolojinin bizzat kendi mantığı şeyleşmeyi içkin olduğu için ürettiği her şey, yabancılaşma ve şeyleşmedir. Şeyleşme, yabancılaşmadır; insanî şeylerin değerinin değişim ve kullanım değerine dönüşmesidir¹⁹⁶. Z. Bauman, *Bireyselleşmiş Toplum* başlıklı kitabında, kutsal olan her şeyi dünyevileştiren kapitalist modernliğin, öbür dünyaya ait ve ebedî olan diğer bütün şeyler gibi cehennemi de yeryüzüne indirdiğini ve cehennemi olağan yaşamın içine sıkı bir şekilde yerleştirdiğini söyler¹⁹⁷. Cehennemin yeryüzüne inmesi, şeyleşmiş veya ekonomikleşmiş tinin, kendi şeyleşmiş bilincinden dolayı hem kendisini, hem ötekini mutsuz etmesidir. Diğer bir ifadeyle insanın kendisini de ötekini de insan gibi değil bir rakip, bir düşman, bir meta gibi görmesi; hem kendisine, hem ötekine bir ‘şey’ gibi

¹⁹⁵ Michael Löwy-Robert Sayre, *İsyan ve Melankoli -Moderniteye Karşı Romantizm-*, çev. Işık Ergüden, Versus Kitap, İstanbul 2007, s.45–52.

¹⁹⁶ Timothy Bewes, *Şeyleşme -Geç Kapitalizmde Endişe-*, çev. Deniz Soysal, Metis Yay., İst.2008, s.102.

¹⁹⁷ Zygmunt Bauman, *Bireyselleşmiş Toplum*, çev. Yavuz Alagon, Ayrıntı Yay., İst. 2005, s.146.

davranmasıdır. Yangın başlıklı şiirinde Cansever, kapitalist düzen içinde yabancılaşmış insanın hem kendisine, hem insana cehennem olduğunu şöyle ifade eder:

*“Dışarı çıkıyorsanız dikkat! Çiçeklerle karşılaşmayın
Ya da koklamayın onları, iyisi mi yüzünüzü örtün şapkanızla
Ya da düşünmeyin hiç, ben bakın öyle yapıyorum
Neden diyeceksiniz? İnsandaki sevgiyi eksiltiyor bu çiçekler
Güneşe benzetiyorlar adamı, masaya vurmuş koyun butlarına
Pek tuhaf! Ben de sahanda yumurtayı kıskanırım...”*
(Yangın, *Yerçekimli Karanfil*, s.15)

Alıntıladığımız metinde geçen ‘çiçek’, yabancılaşmış kadının metaforudur. Çiçek ile kadın kelimeleri, anlam birimleri arasında yer alan ‘güzellik’, ‘cazibe’ vs. unsurları bakımından birbiriyle ilişkilendirilmiştir. Takip eden dizelerde yer alan ‘masaya vurmuş koyun budu’ imgesi, yabancılaşmış kadın tarafından aşktan ve insanî ilişkiden soğutulmuş insanı temsil eder. Et, bilindiği gibi canlı varlığın ölü bedeninden bir parçadır. Masaya vurmak, kesilmiş olmayı ve kullanıma hazır hâle gelmeyi işaret eder. İnsanın masaya konmuş bir et parçasına dönüşmesi, insanın alınıp satılabilir, kullanılıp atılabilir bir meta gibi görülmesi; bir tininin olduğunun unutulması demektir. Şaire göre yabancılaşmış kadın, kendisine insan olamadığı için ötekine insan gibi davranamaz. Ne kendisine, ne ötekine cennet olabilir. Çünkü yabancılaşmış insan sevgisini yitirmiş, sahip olma arzusuyla histerik hâl almış bir durumdadır. Histerik olmak, gerçek bir isteğe sahip olmadan sürekli istemek, istekler gerçekleşse bile tinsel tatmin bulamamaktır. Böyle bir insan, tabî olarak kendi durumunu ilişkisine taşır; hem kendisi, hem öteki için sıkıntı kaynağı olur. İnsanın yabancılaşması karşısında şaşkın olan anlatıcı, varolan karşısındaki şaşkınlığını ve çaresizliğini son dizelerde ifade edilen alayla aşmaya çalışır.

Modernlik, bütün dünyayı dönüştürme projesi olarak evrenselleşirken farklılıkları uniform bir yapıya, tek şekle sokmak ister. Söz konusu tek boyutun insan tinindeki önemli tezahürü ise insanın alışılmış mantık kurallarının dışına çıkan hususları şaşkınlıkla izlemesidir. Hayret ve şaşkınlık, Gasset tarafından ötekileşmenin en ileri biçimi olarak tanımlanır¹⁹⁸. Yangın şiirinde Cansever, modernliğin uniform yapısını benimsemiş ve öteki bakış açısına yabancılaşmış insanların yabancılaşmışlığını, ‘*Bu cümle tuhafsa dikkat! Pek tuhaftır insanın tırnak çıkardığı/ Sonra da boyadığı, ne demeli sonra da kestiği*’ dizeleriyle tespit eder. Alışılmış yaşamlarına, alışılmış mantıklarına eleştirel bakamayan düzenin uyumlu insanlarını şöyle eleştirir:

*“Bir gün ölümü beğenmeyeceksiniz dikkat! Ölmeyin kolayla
Kadınlara sarkıntılık edin, hoş giden bardaklar satın alın
Ya da bir aptalın yalnızlığını seçin; çiçekler sulamakla olsun bu
Tıkır da tıkır işleyen apartmanlar vardır ya, sakın ha!
Ya da her sabah
Göge bir yüz metre kollarınızla...”*
(Yangın, *Yerçekimli Karanfil*, s.18)

Yukarıda da tekrar tekrar vurguladığımız gibi Edip Cansever, para ekonomisine, insanın ekonomik bir tine dönüşmesine, yabancılaşmasına insanca yaşam ve insan için karşı çıkan bir aydındır. O, tezimizin “Kapalıçarşı” başlıklı kısmında da belirttiğimiz gibi yabancılaşan, yabancılaştıran bir işe karşı paradoksal bir tavırla durmaya çalışır. Uyanınca Çocuk Olmak başlıklı şiirinde kendi direnişini şöyle anlatır:

*“Armut ağacı! İyi sabahlar! Sana bakınca yüzüm değişti!
Bütün gün çalışıyorum en kötü iş yerlerinde
Yorulup bunalınca hep o sana bakmayı deniyorum*

¹⁹⁸ Ortega Y Gasset, *İnsan ve “Herkes”*, çev. Neyire Gül Işık, Metis Yay., İst., 1999, s.47.

*Birden çarşıyı gösteriyor dallarının inceliği
Bak! Şakur şukur şapka satın alan birisi
Yusyuvurlak bir kişilik ediniyor
Pis adam -ne kötü dünya- öyle değil mi?"*

(Uyanınca Çocuk Olmak, Yerçekimli Karanfil, s.55)

İnsanın sosyo-ekonomik bir çevrede, konuşacak, sığınacak insan bulamaması, çok açıkça bir çatışma durumunu işaret eder. Şiirin ben' anlatıcısı, vahşi rekabetin ve yabancılaşmanın hüküm sürdüğü sosyo-ekonomik çevrede, sığınılacak bir unsur olarak armut ağacını görmesi, onunla konuşması, ona bakınca yüzünün değiştiğini söylemesi, üzerinde durulması gereken önemli bir göstergedir. Bu gösterge, öncelikle insanın tavır alarak varolabilen bir varlık olduğunu; diğer bir ifadeyle insanın yabancılaştıran bir çevrede, yabancılaşmaya ancak yabancılaşarak karşı koyabileceğini işaret eder. Bireyin yabancılaştıran bir sosyo-ekonomik dizgeye karşı duruşunu, direnişini ifade eden bu gösterge, aynı zamanda trajik bir dramı da barındırır içinde. İnsanın bir çevrede, konuşulabilecek pek çok insan varken onlarla konuşmak yerine bir armut ağacına sığınması, trajik bir eylemdir. Zira şeyleşmiş bilinciyle meta peşinde koşan insana sığınmak da bir ağaca, dolayısıyla yalnızlığa sığınmak da iki olumsuz durumdur. Şair, bu iki olumsuz olanak arasından ağacı seçerek trajik bir eylemde/seçimde bulunur. O, bu seçimiyle olumsuz durumu olumsuzlar, aynı zamanda seçtiği dünya görüşünü olumlar. Arkasında diyalektik materyalizmin bulunduğu bu seçim, çok alt seviyede ve basit de olsa ötekini 'yanlış bilinç' olarak gören insanın trajik dramını ifade eden önemli bir örnektir. Şiir somutlamaktır derken arkasında diyalektik materyalist mantığın bulunduğu bu tarz bir ifadeyi kast eden Cansever'in yukarıdaki ifadeleri, onun bu anlayışını somutlar. Dolaylı olarak da poetikasında belirttiği gibi dünya görüşünü dışlaştırır.

Cansever'in direnişi, sadece Kapalıçarşı ile sınırlı kalmaz. O, genel planda özgürlükleri kısıtlayan, insanları fikirlerinden dolayı fişleyen, kovuşturan düzene karşı da direnen bir şairdir. Öyle ki özgürlüğün kısıtlandığı bu düzende, insanlar aşklarını bile özgürce yaşayamamaktadır. Kaybola şiirinde şair, söz konusu özgürsüzlüğü muhtemelen polis tarafından takip edilen sevgililerin yaşadıkları tedirginlik etrafında izah etmeye çalışır. Beş bentten oluşan şiirin ilk bendinde şair, aşk yaşayan ancak takip edildikleri için zor buluşan, buluşmalar bile hemen ayrılmak zorunda kalan sevgililerin durumunu, 'çiçek gibi gelmek', 'kartal gibi gitmek' teşbihleriyle resmeder. Takip edilen kadın, bir çiçek gibi gelir. Kartal gibi ansızın gider. Kadının tedirgin gelişi, toprağın altından yavaş yavaş ortaya çıkan, bir süre sonra da açan çiçekle anlatılmıştır. Çiçek gibi yavaş gelen sevgilinin gidişi ise bir anda havalanan kartal benzetmesiyle ifade edilmiştir. Keskin gözleriyle sürekli dikkat hâlinde olan kartal, ansızın havalanan, avına ansızın saldıran bir varlıktır. Sevgilinin, baskı ortamında ansızın ortadan kaybolması kartalın bir hususiyeti ile ifade edilirken baskının şiddeti de böylece belirtilir. Ülkedeki baskı ortamı, şiirde, aşk gibi son derece masum bir ilişki yaşayan insanların tedirginliğiyle, bunun yarattığı geniş zıddiyetle ifade edilmeye çalışılmıştır. Söz konusu baskının, ince bir alayla aşılabileceği sezdirilmiştir:

*"Sana her zaman söylüyorum, senin yüzünden gülmek var
Bakınca bir yaşama ordusu çıkıyor aydınlığa
Bir çiçek geliyorsun yeraltı çevresinden
Bir kartal gidiyorsun çıplağın ayaklarla
Şimdi bir pembeyi kovuşturuyor
Omzundan yukarıya üç kişi
Deli ediyor onları saçlarında bir karanfil çok
Bir karanfil azala azala"*

(Kaybola, Yerçekimli Karanfil, s.42)

Modernliğin somut yaşamda tezahür eden olumsuz sonuçlarından birisi de anlamsızlık duygusu veya bireyin yaşamda anlam bulamamasıdır. Rollo May'e göre çağdaş yaşam içinde bireyin baş etmekte zorluk çektiği önemli ve acil sorun, boşluk duygusu ve yaşama anlam veremeyiştir¹⁹⁹. Victor Frankl ise “varoluşsal boşluk” olarak nitelendirdiği anlamsızlığın günümüz insanını tehdit eden en büyük problemlerden birisi olduğunu söyler²⁰⁰. Anlamsızlık nedir? Birey, yaşamda neden anlam bulamaz? Anlamsızlığı doğuran sebepler nelerdir?

Anlamsızlık, bireyin insanî özlemlerine karşı dünyanın sessiz kalması; öte yandan özlemlerini gideremeyen bireyin çaresizlik içinde yaşamını yeniden anlamlandırarak özlemler oluşturamaması; nihayet mekanik, monoton, yabancı ve geleceğe inancını yitirmiş bir şekilde yaşamını sürdürmesidir²⁰¹. Anlamsızlık, varlık sebebini unutmak, varoluşsal boşluğa düşmektir. Felsefî antropolojinin ifadesiyle insanın kendisini şeylere verememesidir. Kendisini bir şeye vermek, inanmak, yapıp etmelerinde coşku duymak, şimdide ve geleceğe dair umut beslemektir²⁰². Anlamsızlık ise bu hâlde, insanın yaşamdan coşku duymaması, geçmiş-şimdi-gelecek bütünselliğini yitirmesidir. Varoluşçu filozoflar tarafından ‘agnosizm’, ‘absürd’, ‘yaşamak için bir nedenin olmaması’ olarak da isimlendirilen anlamsızlık, her şeyden önce rasyonaliteye, dolayısıyla moderniteye duyulan güvenin azalmasının bir sonucudur. Bilindiği gibi modernite aklın ışığında geleneksel olanın yerine seküler olanın yapılandırıldığı evrensel bir ilerleme projesidir. Ne var ki aklın dünyayı daha iyiye dönüştürme projesi, geçen zaman içinde akıl, etikten ve bireyden koptuğu, teknik ve işletmelerin/kapitalizmin eline geçip araçsallaştığı için iflas eder. Aklın araçlaşması ise bireyin düşüşünü ve anlamsızlığı hazırlar. Horkheimer şöyle der: “(...)ilerlemenin putlaştırılması, ilerlemenin tersi olan bir gelişmeye yol açar. Anlamlı bir amaca yönelik zahmetli bir emek zevkli bulunabilir, hatta sevebilir de. Ama emeği başlı başına amaç haline getiren bir felsefe, sonunda her türlü emekten nefret edilmesine yol açar. Bireyin düşüşünün sorumlusu insanın teknik başarıları değildir, hatta insanın kendisi de değildir -insanlar çoğu zaman düşündükleri, söyledikleri ya da yaptıkları şeylerden daha iyidirler- asıl sorumlu, “nesnel zihin”in bugünkü yapısı ve içeriğidir, toplumsal hayatın her alanına sinmiş olan anlayıştır”²⁰³.

V. Frankl ise dünyayı rasyonel bir kafese dönüştüren modernitenin bireye ne yapması gerektiğini söyleyen geleneksel değerleri yok ettiğini; yönlendirici etkeni kaybeden bireyin ya başkalarının yaptığını yapar konuma geldiğini yahut da başkalarının ondan istediklerini yapar durumda kaldığını söyler²⁰⁴. Anlamsızlık problemi, bu durumda araçsal aklın denetiminde olan dünyanın bireydeki tezahürlerinden birisidir, denilebilir. Anlamsızlığı hazırlayan sebeplerden birisi de yaşamın mekanikleşmesi ve monotonlaşmasıdır. Diğer sebepler ise bireyin kendisine, insana ve dünyaya yabancılaşmış olması, geleceğe dair beklentilerin olmaması, geçen zaman ve ölüm karşısında duyulan çaresizlik olarak sıralanabilir²⁰⁵. Sıraladığımız sebepler arasında özellikle insanın verili dünya karşısında kendisini çaresiz hissetmesi, kendisine ve insan olmaya yabancılaşması, varoluşsal boşluğun vurgulanması gereken en önemli nedenidir.

Anlamsızlık, bireyin -ister bunun farkında olsun isterse olmasın- Sisifos’un trajedisini çağdaş yaşamda sürdürmesidir. Bilindiği gibi Sisifos, Tanrılara karşı suç işlemiş, onlarla boy ölçüşmeye giriştiği için ölümlülerin dünyasında korkunç bir cezaya çarptırılmış mitik kişidir. Sisifos’un suçu, ölümlülerin dünyasına veya yaşama tutku ile

¹⁹⁹ Aktaran: Hakan Savaş, *Varoluşçuluk ve Sinema*, s.56.

²⁰⁰ Victor Frankl, *Duyulmayan Anlam Çığılığı*, çev. Selçuk Budak, Öteki Yay., İst. 2006, s.18, 93.

²⁰¹ Ali Osman Gündoğan, *Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi*, Birey Yay., İst. 1997, s.165.

²⁰² Takiyettin Mengüşoğlu, *İnsan Felsefesi*, “Kendisini Bir Şeye Veren, Seven Bir Varlık Olarak İnsan”, s.159-166.

²⁰³ Marx Horkheimer, *Akl Tutulması*, çev. Orhan Koçak, Metis Yayınları, İst. 2005, s. 162-163.

²⁰⁴ Victor Frankl, a.g.e., s.20.

²⁰⁵ Gündoğan, a.g.e., s. 64.

bağlı olması, Tanrıların düzenini bozmasıdır. Suçunun cezası ise insan için yapılabilecek en büyük kötülüklerden birisi olan bir kayayı dağın tepesine kadar aşırılamayacağını bildiği hâlde çıkarmaya çalışması, bunu bütün yaşantısında tekrar etmeye mahkûm olmasıdır²⁰⁶. Modern insanın sisifik kılan ise mekanik, monoton ve anlamsız bir yaşam ile ölüm arasından yaşamı tercih etmesidir. Söz konusu tercih, esas olarak trajiktir. Ancak onu gerçekten trajik kılan, seçim yapan bireyin seçimine dair bilinçli olmasıdır. Bir anlamda trajiği trajik kılan, seçim yapan bilincin yaptığı seçimin sorumluluğunu üstlenmesidir. Bilinçli insanın aksine sıradan insan, bu trajiği çoğu zaman fark etmez; yazgısına boyun eğer; mekanik, monoton ve yabancılaşmış yaşantısını çaresizce sürdürür. Kısaca anlamsızlık, hem ölme cesaretini gösteremeyen, hem de varlığının sorumluluğunu üstlenemeyen insanın umutsuz, yabancı yaşamını sürdürmesidir. Çağdaş yaşamın bireye çizdiği bir kaderdir bu. Edip Cansever, bu bağlamda modern insanın yazgısını İstanbul'da gören, bu kaderi tanıyan, ona isyan eden bir şairdir. Salıncak başlıklı şiirinde Cansever, hem kent insanının sisifik yaşantısını şiirleştirir; hem de bu kadere isyan eder.

Salıncak, sisifik yaşantı sürdüren bir kadınla aynı evde bulunan ve kadının sisifik yaşantısını gören bir anlatıcının, hem kadının yaşamakta olduğu sıkıntıyı anlattığı bir sıkıntı, hem de şiirin sonunda bu yaşantıya başkaldırışını ele alan bir isyan şiiridir. Daha açık bir ifadeyle Salıncak, aynı evi paylaşan birisi sisifik yaşantı sürdüren bir kadınla, diğeri bunun trajedi olduğunu bilen anlatıcı ben'in hem sıkıntıyı, hem de sıkıntıya karşı isyanı dile getirdiği bir şiirdir. Bir başka ifadeyle söyleyecek olursak şiir, modern kapitalist çağın bireye yazdığı kaderi (varolanı) gören, bunu bir kadının sıkıntısı ile somutlayan, aynı zamanda söz konusu kadere olması gereken adına isyan eden bireyin isyanını dile getiren bir metindir. Şiir, bu bakımdan eş zamanlı sunulan iki anlam katmanına sahiptir; iç içe geçmiş iki ayrı düzlemde gelişir. Söz konusu düzlemlerden birincisi, sisifik trajedi yaşayan ancak bunu fark etmeyen kadının sıkıntısının somutlandığı düzlemdir. İkincisi ise bu yaşantının trajik olduğunu gören, bunu anlatan ve ona isyan eden anlatıcının düzlemidir.

Şiirin birinci düzleminde sisifik kadın, trajiği yaşayan kahramandır. Onunla aynı evde yaşayan anlatıcı ben' ise kadının sıkıntısını somutlayan kişidir. Metnin bu düzleminde sıkıntıyı kadın yaşar, erkek anlatır. Bu düzlemde her şey kadının varoluşsal boşluk içinde olduğunu somutlamak için oluşturulmuştur. Kahraman kadın, yabancılaşmış ve her günü birbirinin aynı olan bir yaşantı sürmektedir. Bir apartman dairesinde veya 'orada' anlatıcı erkekle birlikte. Kendisine olduğu gibi ona da yabancıdır. Anlamsızlık içinde sıkıntı duymaktadır. 'Bir yokluğun içinden' uzanır 'yokluğu sağlar'. Yokluk, anlamsal boşluktur. Diğer ifadeyle kadın anlamsızlıktan bir şey üretmeye çalışır. Sonuç yoktur. Çünkü yokluktan çıkacak olan yokluktur. 'Bir kadın gibi', 'bir aşk gibi, bir umut gibi' değil 'bir aralık gibi' durur dünya ile. Bir kadının kadın gibi durmaması, aşksız, umutsuz ve dünyayla arasında bir boşluğun olması, kadının anlamsız bir yaşantı sürdüğünü işaret eder; yabancılaşmış olduğunu belirtir. Kadın, aynı zamanda 'yıllanmış ağaç kabuklarındaki yara'dır; 'bir batışın korkunç, ama hiç bitmeyecek izlenimine' benzer. Kısaca umutsuzdur. Anlamsızlık içinde sisifik bir yaşantı sürdürür. Onu harekete geçirecek bir umudu olmadığı gibi, yaşantısına dair bir farkındalığı da yoktur. Varoluşsal boşluk içinde yaşam denilen 'kaya'yı tepeye çıkarır, akşamlarla birlikte kaya yuvarlanır. Sabah olur. Kadın için süreç yeniden başlar.

Metnin ikinci düzleminde ise anlatıcı hem sıkılan kadınla aynı kaderi paylaşır, hem de bu sıkıntıya dair bilinçlidir. Sürdürdükleri yaşantının sisifik bir yaşantı olduğunu farkındadır. Bir yandan söz konusu sıkıntıyı tarif eder, öte yandan sıkıntıyı aşmak için Tanrı'dan kendileri için bir salıncak ister; 'Tanrım bize bir salıncak', der. Anlatıcı trajik olanı tanımladıkça bu istek sadece kadın için bir isteğe dönüşür. Anlatıcı 'Tanrım ona bir

²⁰⁶ Albert Camus, *Sisifos Söyleni*, çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları, İstanbul, 2006, s.127-131.

salıncak', der. Salıncak, metinde tevriyeli kullanılmıştır: Hem bilinen sallanma aracı olan salıncağı; hem de umudu, anlamı karşılar. Anlatıcı salıncak isteğini birkaç defa yineler. Ne var ki Tanrı onun bu isteğine de, modern çağın bireye yaptığı bu kötülüğe de sessiz kalır. Böylece birey için başkaldırı, Tanrı'nın kötülöklere sessiz kaldığı bir dünyada haklılık kazanır. Nihayet anlatıcı, metnin sonunda modern yaşamın bireye dayattığı sisiflik kadere -kötülüğe- karşı sessiz kalan Tanrı'ya isyan eder:

*“İyi bir gün başlar. Dünyadayız artık. Dünya!
Şu tatlı pencereniz. Sizin. Bunu anlamayacak ne var? Pencere
Tanıklık ediyor işte. Kendine. Gün mavisi bir şey. Tanıklık ediyor.*

(...)

İşte

Yaşamış bir kadın yaşıyor orada

Yitmek, hani durmadan yitmek, ulaşmak bir aşkınlığa

Var ya

Orada

Tek imge kayalardır, işte orada

Yaşar hiç konuşmadıklarımız, işte orada

Dışa vurmadıklarımız, şimdi orada

Her şey hep kayalardır; otlar da, böcekler de, sular da

Günler de, zamanlar da

(...)

Tanrım ona bir salıncak!

Taş kesilmesin diye taş

Donakalmasın diye boşlukta.

(...)

Tanrım size bir salıncak!”

(Salıncak, *Nerde Antigone*, s.21–22)

‘İyi bir gün’ün başlaması ve ‘dünyadayız artık’ ifadeleri, sıkıntılı yaşamlarını bütün gün sürdüren ve gece ile bu sürece nokta koyan bireylerin ‘kaya’yı taşımaya yeniden başladıklarını ifade eder. “Dünya! / Şu tatlı pencereniz. / Sizin. / Bunu anlamayacak ne var? / Pencere / Tanıklık ediyor işte. Kendine. Gün mavisi bir şey. Tanıklık ediyor” ifadeleri ise sıkıntı dolu sürecin yeniden başladığını destekleyen ifadelerdir. Sıkıntıyı karşılamak için kısa ve kesik olarak ifade edilmiştir. Takip eden dizelerde yer alan ‘yaşamış bir kadın yaşıyor orada’ ifadesindeki ‘yaşamış’ fiili, yaşarken ölmüş olmayı; cümlelerin sonundaki ‘orada’ zarfı, sisiflik yaşamın mekânı olan apartman dairesini ve genelde dünyayı karşılar. ‘Yitmek’, ‘ulaşmak bir aşkınlığa” ifadeleri ise kadının sıkıntısı ile yüzleşmek yerine ondan kaçmak istediğini belirtir. Takip eden dizelerde yer alan ‘hiç konuşmamak’, ‘dışa vurmamak’, bir arada bulunan ve anlamsızlığı yaşayan bireylerin aynı zamanda iletişimsiz olduklarını işaret eder. ‘Orada’ ‘tek imge’ nin ve ‘her şey’in ‘kaya’ olması, hem monoton yaşantı içinde sıkıntıdan taşlaşmış olmayı işaret eder; hem de sürdürülen yaşantının sisiflik bir yaşantı olduğunu belirtir. Monoton yaşantı içinde günler, zamanlar, hemen her şey bireyin taşıdığı birer kayadır. Yukarıda da belirttiğimiz gibi anlatıcının Tanrı’dan kadının boşlukta taş kesilmemesi için ‘salıncak’ isteği, en basit düzeyde bir özlemi, bir varlık nedeni arayışını ifade eder. Ancak istek karşılanmaz. Birey ise insanî isteğine sessiz kalan Tanrı’ya isyan eder. İsyân, sadece modern yaşamın bireye yazdığı kötü kadere sessiz kalan Tanrı’ya değil, bireye bu kötülüğü reva gören moderniteye karşıdır da. Albert Camus, başkaldırının haklı olma durumu olmazsa, başkaldırının başkaldırı olamayacağını söyler²⁰⁷. Sisiflik bireyin isyanını haklı kılan modern çağın kötülöklere Tanrı’nın sessiz kalmasıdır. Bu hâlde şiirin

²⁰⁷ Gündoğan, a.g.e., s.115.

anlatıcı ben'i için umut, içinde hem 'hayır'ı, hem 'evet'i barındıran başkaldırıdır. Başkaldırıyla birey hem kendisini bulur, onaylar; hem de insanı 'ezen' kötü kadere hayır, der. Cansever için kapitalist modernitenin insana dayattığı kötülöklere karşı durmak, umuttur. Salıncak şiirinde bu anlamda bir umut somutlanır.

Modernliğin hâlihazırdaki tezahürlerinden birisi de yaşamın ve nüfusun büyük şehirlerde toplanması, metropol tipi şehirlerin ortaya çıkmasıdır. Metropol veya kent, tekniğin ve bilimin getirdiği aşırı değişimin ve hareketin, modernin veya en yeni olanın, modanın, en önemlisi de para ekonomisinin merkezidir²⁰⁸. Modernin, para ekonomisinin 'kalbi' olan kent, Besim Dellaloğlu'nun ifadesiyle bireyin hem doğduğu, hem öldüğü yerdir. Diğer bir ifadeyle kent, birey için hem ana rahmi, hem de bir 'tabut'tur²⁰⁹. Sesi, görüntü akışı ve hızlı değişimiyle, bireye sunduğu geniş olanaklarla kent, modern kamunun mekânıdır. Modern kamunun adı ise herkestir veya hiç kimsedir. Jean Baudrillard tarafından 'sessiz kitleler'²¹⁰ olarak nitelendirilen modern kamuyu dolduran kalabalığın en bilinen özelliği, insan olmanın varlık şart ve ilkelerine yabancılaşmış olmalarıdır.

Herkes veya hiç kimse, modern kamudur. Heidegger tarafından sahici varoluş alanının karşısına konan ve onlar alanı olarak tanımlanan bu varoluş şekli, bütün hususiyetini yabancılaşmış olmakta ve sıradanlıkta bulur. Onlar veya herkes, gündelik yaşamın öznesidirler. Olağanlığını, sıradanlığını sürekli yeniden üreten onlar alanı, hem bireye kendisi olma fırsatı vermeyen bir baskı, hem de sorumsuz bir özgürlük alanıdır. Heidegger, onlar alanını şöyle tanımlar: "*İnsana her zaman en yakın olan, içinde insanın günlük yaşam uğraşlarının olup bittiği alan "kamu" alanıdır. Gerek kamu ulaşım araçlarının, gerek haberleşme araçlarının (örneğin gazetenin) kullanımında her öteki diğer ötekenden farksızdır. Bu ötekilerle-birlikte-olma'da insanın kendisi ötekiler içinde erir ve her ötekinin kendi farklılık ve özelliği artan biçimde ortadan kalkar. Bu "göze batmazlık" ve "belirsizlik" içinde "herkes alanı" ve bu alanın egemenliği gelişir. Herkes neden hoşlanır ve nasıl eğlenirse biz de ondan hoşlanır ve öğle eğleniriz. Sanat ve edebiyatı herkes nasıl okur, görür ve yargılsa, biz de öyle okur, görür ve yargılarız. Kalabalıktan herkes nasıl kaçınırsa, biz de öyle kaçınıyoruz. Herkesi öfkeliendiren, bizi de öfkeliendirir. Belirliikten yoksun ve hepimizden oluşan "herkes" alanı, insana günlük varoluş biçimini dikte eder*"²¹¹.

İnsan ve "Herkes" başlıklı kitabında Gasset, "herkes" adı verilen öznenin belirsiz kimse olduğunu söyler. Herkes alanını oluşturan eylemlerin, davranış ve düşünce biçimlerinin bireye zorla benimsetilmiş olan görenekler olduğunu belirtir. Görenekler ise öyle düşünülür diye düşündüğümüz, öyle söylenir diye söylediğimiz, öyle yapılır diye yaptığımız; mekanik olarak benimsetilen, kısmen akıl dışı şeylerdir. Herkesleşmek ise Gasset'e göre görenekleri izleyerek yapıp etmek, bir robot gibi toplumun izdüşümünde yaşamak; "tuhaf bir kişiliksizliğin belirtisi olan '-ir' ekini içselleştirmek", herkes tarafından yapılanı yapmak, herkesçe söyleneni söylemektir²¹².

Heidegger, onlar alanındaki insanın yaşamını gevezelik, belirsizlik ve merakla andlandırdığını söyler²¹³. Herkes, meraklıdır. Merak, otantik ilgi ve dikkatini kaybetmek; anlamaya, tanımaya çalışmak için değil bakmak için bakmaktır. Bakmak ile görmek arasındaki fark, ilgi ve dikkatin sahiciliği ile ayrılır. Bakmak, kendisine ve ötekine

²⁰⁸ Georg Simmel, *Modern Kültürde Çatışma*, "Metropol ve Tinsel Hayat", s.85-103.

²⁰⁹ Besim F. Dellaloğlu, *Romantik Muamma*, s.52.

²¹⁰ Jean Baudrillard, *Sessiz Yiğınların Gölgesinde- Toplumsalın Sonu-*, çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, İstanbul 2006.

²¹¹ Martin Heidegger, "Günlük İnsan ve "Onlar" Alanı", çev. Akın Etan, Bedia Akarsu, *Çağdaş Felsefe Akımları*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1979, s.232-235.

²¹² Ortega Y Gasset, *İnsan ve "Herkes"*, s.25-26; 173, 182.

²¹³ A. Kadir Çüçen, *Heidegger'de Varlık ve Zaman*, Asa Kitabevi, Bursa 2003, s.77-78, 248.

yabancılaşmış insanın bakışıdır. Görmek ise anlamak ve kavramak için bakmaktır. Herkes, bakanlar, seyredenler ama görmeyenler; sadece bakışlarıyla varolanlardır. Bakmalar Denizi şiirinde Cansever, modern kamuyu bakmalar denizi olarak tanımlar:

*“Bakmalar görüyorum bütünü gün türlü bakmalar
(...)
Bakmalar görüyorum gök ortası gibi karşımda
Bulutta göz, uçakta göz, derinlikte göz
Göz oluyorlar birden; bu gözler de yatağa iç yapanları
Masaya üst yapanları bunlar; atlara akça parlaklık
Yıldandan çöreklenmeyi, kediden uyuşmayı çıkaran bunlar da
İşte uzunlardan ayak, işte beyazlar beyazından kalabalığı
Bakmalar görüyorum durmadan göz olan bakmalar
Başlama gözleri; çocuklu, masallı, sinemalı...
(...)
Kar gözleri; soğuk-güzel, buğu gözleri hamamlarda
En harlısı bu: savaşlarda, en ışsız ölülerdeki
Bitti gözler onlar bitti.”*

(Bakmalar Denizi, *Yerçekimli Karanfil*, s.51–53)

İnsan, dış dünyaya gözleriyle açılan bir varlıktır. İlk dizede yer alan ‘bakmalar görmek’, kamusal içinde herkesle karşı karşıya gelen öznenin herkes’i en önemli yanıyla yakalamış olduğunu işaret eder. Akış ve hareket hâlindeki modern kamuyu dolduran kalabalığın en bariz vasfı bakmasıdır. Yukarıda da değindiğimiz gibi modern kamu, bir bakmalar denizidir. Herkes, gözüyle dışarıya açılır. Herkeslerin en ortak vasfı, bakmasıdır. Her bakış, ayrı bir rengi, ayrı bir durumu karşılar. Bulunduğu ortama ve şartlara uyar. Çevrenin hususiyetlerine bürünür. Kimi uysal, kimi sert, kimi uyumlu, kimi uyumsuzdur. Hamamda buğulu olan göz ve bakış, savaşta ateşli, ölülerde ışsız, karlı bir havada soğuktur. Ancak mutlaka bakıştır. Son dizede yer alan ‘bitti gözler onlar bitti’ ifadesiyse herkesin varlığının ancak bakış süresince sürdürebildiğini ifade eder. Z. Bauman, görmenin bakmaya dönüşümünü, modern kent örgütlenmesinin başarmaya çalıştığı bir iş olarak tanımlar. Modern insanın bakan ama görmeyen insan olduğunu söyler²¹⁴. Cansever ise para ekonomisi ve yabancılaşmanın yeniden üretildiği modern kamuyu, orijinal bir imgeyle tarif etmiştir. Mehmet Kaplan, modern kamuyu merak ve bakış bağlamında tanımlayan bu şiiri, “*sabahtan akşama kadar bin bir türlü insanla karşılaşan bir esnaf-şairin yaşantısından nasıl orijinal bir şiir çıkartabileceğini gösteren güzel bir örnek*” olarak değerlendirir. Öte yandan şairin yakaladığı bu orijinalliği geniş bir alana yaydığı için şiirin insicamını ve kesafetini kaybettiğini belirtir. Cansever’i orijinal olmaya, tuhaf görünmeye çalışmakla eleştirir²¹⁵.

Şiire dair görüşlerine değinirken belirttiğimiz gibi Cansever, sahici oluşa sık sık vurgu yapan bir şairdir. Sahici olmak, herkesleşmeye direnmek, birey olmanın sorumluluğunu herkesleşmenin rahatlığına sığınmadan üstlenmek; kayıtsız, sorumsuz ve yabancılaşmış kamuya karşı durmaktır. Uyanınca Çocuk Olmak başlıklı şiirinde Cansever, herkese, dolayısıyla şehrin yabancılaşmış kalabalığına isyan eder:

*“(...)
İyi ama niye sevmeli her önüne geleni?
Herkesin, herkese, herkesi
Daha dün yepyeni bir son koydumdu şiire
Aldı, yepyeni bir kalabalığı getirdi*

²¹⁴ Zygmunt Bauman, *Parçalanmış Hayat -Postmodern Ahlak Denemeleri-*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001, s.177–179.

²¹⁵ Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri II -Cumhuriyet devri Türk şiiri-*, Dergâh Yay., İst. 1997, s.308.

Ama iyi yaptım, öyle değil mi?”

(Uyanınca Çocuk Olmak, *Yerçekimli Karanfil*, s.56)

Herkesleşme, en basit ifadesiyle bireyin kendisine ve birey olmaya yabancılaşmasıdır. Diğer bir ifadeyle ben' varlığının ben' değil, sen' veya öteki olması, ötekiler arasına karışan ben'in yeniden kendisine dönememesidir. Herkesleşme, bakma ama görmeme, duyma ama algılamama, yitip gitmek ama yitip gittiğini fark edememe durumudur. Ses ve görüntü kirliliği içinde insanın kendisini yitirmesi, kitlenin içinde kaybolmasıdır. Ben Bu Kadar Değilim şiirinde anlatıcı özne, kent yaşamının akışı ve değişimi içinde kendisini yitirdiğini fark eder. Yitikliğine, yabancılaşmasına isyan eder, yaşadığı durumu aşarak kendisini yeniden bulur:

*“Ben bu kadar değilim
Kışlada ölü bir zaman
Bir güzel at durdukça gider
Gittikçe döner bir güzel at durdukça
Askerim, benim ağzım kuşlardan.*

*Güneşi sormuyorum lekelenmiş dallardan
Dalları sormuyorum dallardan daha iyi
Yüzümü istiyorum bir süvari alayından
Ne yapсам istiyorum, ama istiyorum
Bir kişi bile değilim yalnızlıktan.*

(...)

*Ben bu kadar değilim
Kışlada ölü bir zaman.”*

(Ben Bu Kadar Değilim, *Petrol*, s.20)

İlk bölümde geçen 'kışla', 'asker', 'güzel at', ikinci bölümde yer alan 'süvari alayı' ifadeleriyle kent yaşamı, dolayısıyla modernite farklılıkları uniform yapıya dönüştüren askerî bir yaşama benzetilmiştir. Kışla ile yaşam, süvari alayı ile herkes, asker ile birey kastedilmiştir. Kurulan dekorla hem bireyin yitik, yalnız ve yabancı olduğu vurgulanmış; hem de bu dekor içinde bireyin yitikliğini fark etmesi, kendi durumunu tanımlaması sağlanmıştır. Her tanımlama, ayraç içine alma ve 'şey' hakkında bilinçlenme olduğu için aynı zamanda bir aşmayı karşılar. Şiirin ikinci bölümünde yer alan bireyin herkeslerden kendi yüzünü istemesi, kendi yitikliğini, yabancılaşmışlığını ve yalnızlığını fark etmesi ve kendini herkesten ayırmasını işaret eder. Son bölümde yer alan 'ben bu kadar değilim' ifadesi ise çok açıkça herkese, herkesler içinde kaybolmaya, dolayısıyla yabancılaşmaya isyanı dile getirir. İnsan, varoluşun yitimi ile kendisini yeniden bulmak arasında gidip gelen ancak asla tek uğrakta uzun süre kalamayan varlıktır. Bu durumda umut, bireyin yaşamakta olduğu yabancılaşmayı aşması; kendisini yeniden bulmasıdır.

Karl Marks'ın ifadesiyle 'katı olan her şeyi buharlaştıran' modernliğin bir diğer özelliği ise ilerleme idealine bağlı olarak ortaya çıkan aşırı hareketi ve hızıdır²¹⁶. Aşırı hız, değişim, bireyde dıştan gelen mesaj yoğunluğunu algılayıp dönüştürme yeteneğini felç eder²¹⁷. Böylece insan bir yandan değişime, hıza ayak uydurmaya çalışırken diğer yandan akış içinde durup kendine bakacak, içini dinleyecek vakit bulamaz. Bir yüzyıl öncesinden Kierkegaard, bu durumu şöyle izah eder: “(...) Çağımız bir insanın hareketsiz kalıp içine dalmasına izin vermiyor; yavaş yürümek zaten şüpheli bir hareket: İnsan, yaşadığımızı şu şüpheli günlerde, herkesin olağan üstü bir şeylere gebe olduğunun kabul edildiği bu karanlık saatlerde nasıl olur da böyle bir hareketi aklından geçirebilir? Bizim

²¹⁶ Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaştırıyor -Modernite Deneyimi-*, çev. Ümit Altuğ-Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul 2006, s.384.

²¹⁷ Georg Simmel, a.g.e., s.91.

çağımızda soyutlanmaktan nefret edilir; nasıl olur da insanoğlunun böyle bir çağda, el ele kol kola (seyyahlar ve paralı askerler gibi) topluluk İdeası için yaşadığı bir dönemde, bir kişinin hayatını yalnız geçirmesi fikrini kabul edebilir?”²¹⁸.

İnsan, aşırı hız ve değişim içinde hem kendisine, hem de topluma yabancılaşır. Özellikle kalabalıkların doldurduğu bir zaman ve mekânda, aşırı akış, değişim ve mesaj trafiği içinde kendini yitirir, kaybolur. Bireyin dramı, yabancılaşmasıdır. Hiçbir birey hareketlilik ve değişimin neden olduğu yabancılaşmadan azade değildir. Birey bu zorunluluk karşısında ya uyumlu olacak, doğal olarak yabancılaşacak; ya da yabancılaşmaya karşı yabancılaşacaktır. Her iki durumda da söz konusu olan yabancılaşmadır. Yabancılaştıran bir sosyo-ekonomik atmosferde uyumsuz yabancılığı seçmiş olan Cansever’in Ay Kırmızı Aylar Kırmızılar başlıklı şiiri, yabancılaşmaya yabancılaşan bireyin dramını dile getirir; seçmiş olduğu bu tavrı ifade eder. Dört bölümden oluşan şiirin ilk iki kısmı, şairin kendisini tanımladığı iki bölümlük bir giriş gibidir. Şair ‘korkulu’, ‘tedirgin’ ve ‘anlaşılmaz’ bulur kendini. Son iki bölümde ise bunun sebepleri izah edilir. Son iki bölüm şöyledir:

*“Bütün yüzler budur sanıyorum
Çok kaybettim niye olduğumu
Oynasam kazanırdım kendime göre
Belki de bir Tanrı bulup, sığınır ellerime
Büyütür dururdum korkunçluğumu.*

*Onu gezdiriyorum şimdi; o garip, anlaşılmaz
Ben ki ölmedim daha, ölümün yüzü bu
Bir çiçek kırılrsa, bir dal eğilse
Yok diyecek doğrusu ölümün zaferine
Yani bu uzaklık zorunlu”*

(Ay Kırmızı Aylar Kırmızılar, *Petrol*, s.25)

Bütün yüzlerin ‘bu’ olması, şehir insanının istisnasız yabancılaşmış olduğunu ifade eder. İkinci dizede yer alan insanın niçin var olduğunu unutmaması, kalabalık içinde kendisini kaybetmenin, yabancılaşmanın kaçınılmaz olduğunu belirtir. Aşırı hareket ve değişimin yaşandığı bir uzam ve zamanda yabancılaşma kaderdir. Takip eden mısradaki yer alan ‘oynasam kazanırdım kendime göre’ ifadesi, bireyin yaşam oyununu zorlamadığını, bir anlamda kendisini para ekonomisinin cari olduğu bir yaşamdan ayrı tutmaya çalıştığını işaret eder. İnsanın Tanrı’ya ve kendisine sığınarak kendi yitikliğini, yabancılaşmışlığını telafi etmek istememesi, öznenin kendiliğe dair bilinci olduğunu ifade eden bir göstergedir. Birey için olağan yaşamaya katılmak da, ondan kendisini ayırmak da yabancılaşmadır. Olağan yaşantı içinde olmak, başlı başına uyumlu ve bilinçsiz bir yabancılaşmayı karşılar. Öznenin kendisini ayırarak gerçekleştirdiği yabancılaşma ise ilkinde göre bilinçli eylem ve bilinçli bir yabancılaşmadır. Her hâlükârda birey için akıp giden kalabalığa ve düzene uymak da, kendini onlardan ayırmak da dramatiktir. Şair için bu iki durumdan tercih edilebilir olanı, olağanla, verili olanla uzaklığı zorunu kılan yabancılaşmadır. Bu olumsuzun olumsuzlanmasıdır. Diğer bir ifadeyle bireyin yüzüne ölüm sinse bile verili olana direnmesidir. Umut, olumluyu somutlamaktır, direnmektir.

Cansever’in herkesleşmeye direnişi en yoğun anlatan şiiri, Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka ismini taşır. Şiir üzerinde durmadan önce ‘insan nasıl bir varlıktır?’ sorusunun cevaplandırılması gerekir. İnsan, öncelikle bir ‘ben’, ancak ondan ayrılmayan bir de ‘sen’ varlığıdır. Kısaca insan, ‘sen’le ‘ben’in, kendisi için varlık ile öteki için varlığın bileşimidir. Ancak insan mutlak anlamda ne sadece ‘ben’iyle özdeşdir, ne de ‘sen’le. Her iki özdeşlikte de insan bütünlüğü parçalanır. Mutlak bir ‘ben’ olmak, sosyal bir varlık için mümkün olmadığı gibi salt bir ‘sen’ olmak da ‘ben’i yitirmek,

²¹⁸ Soren Kierkegaard, *İroni Kavramı*, s.226–227.

bütünlüğü kaybetmektir. ‘Ben’ ile ‘sen’, varolabilmek için birbirine zorunlu olarak gerektirir. Ben’in ben’ olabilmesi, sen ve senlere ihtiyaç gösterir. Ben’, kendisini ancak öteki ben’lere göre tanımlar. Öyleyse insan ben’ ile senin bileşimidir. Alman romantizminin işaret ettiği ve güncellediği bir problem olan bu özdeşlik-çelişki problemini Cansever adı geçen şiirinde ‘tecrübe’ eder, ele alır²¹⁹.

Birbirinden numaralarla ayrılmış dört bölümden oluşan şiir, herkesten ayrı bir ben’ olamamanın sıkıntısını duyan bireyin bu yeni sorunu karşısında duyarsız kalan, onu hiç anlamayan insanlara yönelttiği bir isyan cümlesiyle başlar. Anlatıcı ben’, ‘siz bizi anlamasanız da bir şey olmaz’ cümlesini üç ayrı cümle kuruluşuyla üç defa tekrar eder:

*“Ne çıkar siz bizi anlamasanız da
Evet, siz bizi anlamasanız da ne çıkar
Eh yani ne çıkar siz bizi anlamasanız da”*

(Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka I, *Nerde Antigone*, s.25)

Şiirin birinci kısmı, anlatıcı öznenin modern kent içinde yaşamakta olduğu durumunu tanımlamasına tahsis edilmiştir. Anlatıcı özne, herkesler arasında yitik, yalnız ve kayıptır. Hem ne istediğini bilmez, hem kime ne anlattığını sorgular durumdadır. Herkesleşmenin acısını duyar; kendisine, varolmak için umuduna bir yön arar. Zihni ‘ne yapsam’ sorusuyla meşguldür. Bir birey, bir ben’ olamamış olmanın sıkıntısından kurtulmak için evine kapanmak ister. Ne var ki ben’ olamamanın sıkıntısından kurtulamaz. Eve kapanmak, bir kurtuluş değil sadece sıkıntının yeniden üretilmesine neden olur. Özne anlatıcı şöyle der:

*“(…)
Kapansam, evlere kapansam, yıkanmış bir deniz bulacaksam orada
Anılar bulacaksam -Anılar mı dediniz? Ne sesli bir vuruşma
Odalar bulacaksam, odalarda kadınlar, çiçekler, çok aynalar
Rakılar, gene rakılar, kırıklar, sonsuz yaralar
Bulacaksam orada, bir koltuğu bir koltuğa doğru
Bir yüzü bir yüze, bir eli bir ele doğru yakınlaştıran çocuklar
Sinekler bulacaksam, kaskatı yapan boşluğu sinekler
Zorlanmış bir gülüşten -iğrenip birden- kasmalar,
Bulacaksam belki de: Susanlar, bilmem ki niye susarlar
Ölümler bulacaksam -ölü gözleri onlar, cesetler, giderek dışa vurmalar (...)”*

(Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka I, *Nerde Antigone*, s.27)

Ne yapsa yitiktir, herkesten birisidir. Kendi yitikliğini, kendi varlık korkusunu aşamaz. Kapandığı evde, parçalanmış ben’iyle veya kendisindeki insanla ‘kâğıt oynar’, oyalanır. Bir yandan da iç konuşmalarıyla kendisiyle hesaplaşmasını sürdürür. Geleceğe dair korkuları vardır. ‘Bir gün’ kimsenin kimseyi sevmeyeceğini düşünür. Yaşamakta olduğu yalnızlığı, yabancılığı yeniden fark eder. Çıkmazları yaşamak, ‘olmıyanlarla’ sevişmek, ormana benzettiği yaşamı ‘tavşansı sıçramalarla’ bitirmek ister. Herkes alanının çekim alanındadır: Şaşkın, dalgın ve yalnız; ölümle yaşam arasında askıdadır. Sıkıntıyı bütün varlığıyla yaşar. ‘Ne yapsak’ sorusuna bir türlü cevap bulamaz. Ne yapsa hiçliğin veya herkesten biri olmanın sıkıntısını gideremez. Umutsuzluğunu aşip umuda geçemez:

*“(…)
Diyoruz: yaşasak çıkmazları, sevişsek olmıyanlarla
Tavşansı sıçramalarla bitirsek şu ormanı
Böylece, niye olmasın, işte bir orman daha*

²¹⁹ Ben’-sen’ ilişkisi ve özdeşlik-çelişki problemi için bakınız: Besim F. Dellaloğlu, a.g.e., “Felsefi Romantizm”, s.23-44.

*Sanki bir gölgeye geldik; yorulduk, acıktık, susadık biraz
Ve doyduk, ve içtik, ayıldık bir anlamda
Ayıldık ve sorduk, baktık ki hep ormandayız
Kaç kere ölmemişiz, kaç kere sormamışız, bu kaçınıcı dalgınlığımız
(...)*

*Biz şimdi ne yapsak, biz şimdi ne yapsak, biz işte bilmiyoruz ya
Diyoruz: yaşasak çıkmazları, sevişsek olmiyanlarla”*

(Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka I, *Nerde Antigone*, s.29)

Şiirin ikinci bölümü, yitikliğini, yabancılaşmışlığını adlandıran öznenin mutsuz olduğunu itirafı ile başlar. Anlatıcı, kendisi olamamanın neden olduğu sıkıntıyı gidermek, yitirdiği kendisini bulmak için ‘hekim’e gider. Kendi yitikliğini bir kere de hekime onaylatır. Sıkıntısı katlanılmaz seviyeye ulaşan özne anlatıcı, ‘daralmış’ ‘yüreğini kullanarak’ ölmek ister. Ölse bile kimsenin kendisini tanıyamayacağını düşünür. Çünkü kendi adına bir yaşam sürmemiştir ve sürmemektedir. Nihayet sıradan olma çemberi içinde kimseye kendisi olma imkânı vermeyen, kimseye kendi adına yaşama şansı tanımayan herkes’e isyan eder. Söz konusu isyan, kendisi olmak isteyen ben’in kendilik isyanıdır. Ben’in herkeslerden kopuşunu ifade eder. Anlatıcı, şöyle der:

“(…)

Hem sonra şaşarım buna, niye olmalı insansak bu akıntıda

Herkes gibi bir şey niye olmalı

Bakinca 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

(...)

Şu oynak bacakları, yıkanmış köpekleriyle yan yana

Kadife ayakları

Bir sarı yol üzerinde neşesiz kadınlarla

Hep aynı çizgiyi peyleyen o yorgun çocukları

Niye olmalı

Herkes gibi bir şey niye olmalı.

Varken kendini bulmak, bulmalı

(...)”

(Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka II, *Nerde Antigone*, s.30–32)

Başkaldırı ile özne, kendisini bulmuştur; ancak varlığın sıkıntısı ortadan kalkmamış, kurtuluş gerçekleşmemiştir. Umutsuzluğun, herkesleşmenin hafifliği, yerini umudun ağırlığına bırakmıştır. Diğer bir ifadeyle sıkıntı yer değiştirmiştir, özne, varlığıyla baş başa kalmış veya herkesleşmenin sıkıntısından ben’ olmanın sıkıntısına geçmiştir. O, bu yeni aşamada da mutsuzdur, yitiktir, yalnızdır. Yalnızlığını gidermek için parka gider. Sıkıntısı gitmez. Mezarlıkları gezer. Ölüler görür, ölülerin ‘bir avuç kemikle’ ne yaptığını merak eder. Kendi omuzları gelir aklına. Yaşarken ölmüş olduğunu fark eder. İç konuşmalarıyla ‘insan nedir?’ sorusuna yanıt arar; kendisini anlamayanlara isyan eder. Varlıklarını unutan herkesin, şiirdeki ifadesiyle ‘siz’in kendisini anlamamasından hiçbir şey çıkmayacağını ikrar eder. Sıkıntı gündemdedir yine. Dördüncü bölümde bu kez sıkıntıyı vızıldayan, ona hiçliğini duyuran bir böcek çıkar ortaya. Özne, böceğin vızıltısından kurtulmak için elinden geleni yapar. Vızıltı artar. Varoluşun sıkıntısı, baş dönmesine dönüşür. Bulantıdan kurtulamaz özne:

“(...)

*Bir süre değişik, bir süre anlamamış, giderek tam eskisi gibi kendime bakıyorum
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
Bilmem ki... Üstelik sevmiyorum da -neyi sevmiyorum ben- yalnızlığı öyle mi?*

(...)

*Gel gör ki anlatamam, vardıramamam sözlerimi. Bildiniz, hep o böceğin vızıltısı
Durmadan bastırıyor. Kötü bastırıyor şimdi. Örneğin ben o vızıltıyla bakıyorum
yanıma yöreme*

*Bakınca bir baş dönmesi -o kadar hızlı ki her şey- bir kalın testere bir gökyüzünü
kesiyor tam ortasından*

(...)

*O kadar hızlıym 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”*

(Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka IV, *Nerde Antigone*, s.41–42)

Nihayet özne anlatıcı, insanın bir bileşim varlığı olduğunu, insanın insan olmaktan başka elinden bir şeyin gelmediğini ikrar eder. İnsanın salt ben’ varlığı da, yalnız sen’ varlığı da olamayacağını, insanın bileşimsel bir varlık olduğu sonucuna ulaşır: Çünkü birey için bir ben’ olamayıp herkesleşmek de herkesten kopmak da insan olmanın bütünlüğünü zedeleyen birer özdeşleşmedir. Her iki özdeşlikte de özne, insan olmanın bütünlüğünü yitirir. Her ben’, zaruri olarak biraz ötekidir. Herkesleşmek de, herkesten kopmak da, sıradanlaşmak da sıradanlaşmamak da birer yabancılaşmadır. Herkesleşen birey kendisine, herkesten kopan birey ise insana ve topluma yabancılaşır. Oysa insan, çelişik unsurların bileşimidir; hem kendisi hem öteki için varlıktır. İnsan için sahici varoluş her iki yabancılaşmayı aşmak, bileşimi kendinde kurmaktır:

*“Bir oyun başka olamaz oyundan gibi
Bir söz başka olamaz sözden gibi
Bir şey başka olamaz şeyden gibi
Tam öyle gibi, varıyor gibi bir mutluluğa
Ne gelir elimizden insan olmaktan başka
Ne gelir elimizden insan olmaktan başka”*

(Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka IV, *Nerde Antigone*, s.44)

Son iki dizeyi oluşturan ‘Ne gelir elimizden insan olmaktan başka’ cümlesi, herkesleşmeyi de, herkesten kopuşu da yaşamış öznenin varlığı bir sonucu bildirir. Öznenin tecrübesi, özdeşliğin insan için mümkün olmadığını ifade eder. Özne ben’, kendisiyle özdeş olduğunda da, herkesle özdeşleştiğinde de yabancılaşır. Çözüm, öznenin kendisini sınırlamasında; insanın bileşim varlığı olduğunu onaylamasındadır. İnsan olmak, insanın bileşim varlığı olması, insanın elinden bundan başka bir şey gelmemesi demektir. Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka şiiri, insan bileşimidir, sonucuna varan öznenin kendisinde oynadığı bir oyundur, denemedir. Oyunun yazarı da, yönetmeni de, oyuncusu da anlatıcı ben’dir. İlk dizede yer alan bir oyunun oyundan başka bir şey olmaması, bunu işaret eder. Hülasa edersek, insan, kendisi için varlık ile öteki için varlığın bileşimidir, ancak ne sadece kendisi için varlıktır, ne de öteki için.

Cansever’in kalabalık ve patolojik kent yaşamına karşı koyuşu dile getirdiği şiirleri, özellikle *Kirli Ağustos* başlıklı şiir kitabında yer alır. Bu kitapta yer alan Kül, Şahinin Kopardığı Elmas, Bir Yitişten Sonra başlıklı şiirlerinde kenti dolduran, patolojik ve yabancılaşmış kalabalığa karşı bir isyan ve nefret dile gelir.

Kent, ekonomik modelin dayattığı şartlar içinde hem ilgi ve çıkarını incelemek, küçük ve gündelik maişetini temin etmek, hem de onun peşinde koşuşturmak zorunda olan insanların, dolayısıyla umutsuzların mekânıdır. Birey, istese de istemese de ekonomik model, onu buna zorlar. Şimdi burada yaşamak zorunda olduğu için insanın onun dışında kalması hemen hemen mümkün değildir. Cansever'e göre şehir insanı, ilgi ve çıkarının peşinde koştururken, olan-olması gereken gerginliğini yitirmiş, bunun için umutsuz bir diğer ifadeyle varolanı en iyi yaşam biçimi olarak gören bir varlıktır. Bu mekânda bulunan insanların daha iyi yaşama dair bir arzusu yoktur. Kül başlıklı şiirinde Cansever, şehir insanını ve umutsuzluğu, 'kül' kelimesiyle simgeler. Yanmak umutlu olmaksızın, kül olmak ise umutsuz kalmak demektir. Şaire göre şehirde her şey küldür yahut külden oluşmaktadır. Her şey külü çağırıştır. Kül akar her yandan. Ağzılara dolar, ellere bulaşır. Şair, -den, -dan redefinini sağladığı imkânla umutsuzluğun bu sosyo-ekonomik ve kültürel çevrede kendisini sürekli yeniden ürettiğini çoğaltarak şöyle anlatır:

*“Sızar saçaklardan, su borularından
Camlardan, kapılardan, yangın merdivenlerinden
Bir dönemeçten, ayaküstü konuşmalarından
Sorgulardan, alışverişlerden, Pazar gürültülerinden
Bayraklardan ve gemilerden
Kıyılardan, varoşlardan
Bundan böyle konuşulmayacak bir yaşantıdan
(...)
Bulaşık sularından, çöp kutularından
Bir homoseksüelin kırmızı kazağından
Oksijenli saçlarından
Vitrinlerden, mağaza patronlarından, sokak satıcılarından
(...)
Bir ölüye kadar her şeyden”
(Kül, Kirli Ağustos, s.83)*

Umutsuzluk, insanın tali şeylere takılıp kalması, daha genel ve önemli olanı isteyememesidir. Daha açık bir ifadeyle daha iyi yaşam adına varolana direnmek umuttur, varolanı son görmek ona katılmak umutsuzluktur. Besim Dellaloğlu umudu, varolanla yetinmeyen bir çeşit kötümserlik olarak tanımlar²²⁰. Buna göre umutlu olmak, kötümserliktir. Umutsuz olmaksızın iyimserliktir. Tersinden bakılacak olursa varolanı onaylamak anlamındaki iyimserlik, sadece derin bir kötümserliktir; kötümserlikse daha iyiye duyulan bir özlem olarak iyimserliktir. Cansever, bu bağlamda kötümser bir şairdir. Bunun için ona göre şehrin 'külden adamlar'ı, diğer ifadeyle gündelik arzularının tatmininden başka bir şey isteyemeyen iyimser insanları, umutsuzların oluşturduğu kitleden başka bir şey değildir. Belli başlı özellikleri; halis umutlarının olmaması, tüketerek, harcayarak, bencilliliklerini gizleyerek yaşamaları; ayrıca yabancılaşmış olduklarının farkında olmamaları, nihayet hayata bir şey dememeleridir. Külden insanlar, herkeslerdir. Kül şiirinin kötümser öznesi, 'külden adamlar'ı gündelik yaşam içinde şöyle görür:

*“Koşar bakışları külden adamlar
Ordan oraya
Soğuk etlere, sosislere, yumurtalara
Konservelere ve jambonlara
İtişirler, üşüşürler, saatlerine bakarlar
Koşuşurlar masalara, bardaklara, ayakta durmalara
(...)*

²²⁰ Besim Dellaloğlu, a.g.e., s.85.

*Yavaş yavaş çiftleşir kalabalık
Yağlı kâğıtlar, cıgara izmaritleri, ruj lekeleri kalır ortalıkta
Ve doğar ıslak cesedi külün
Bir daha doğar
Kurudukça savrulmaya başlar havada.
Her şey kül için! Her şey kül için! Her şey!
Bağırır bakışları külden adamlar”
(...)”*

(Kül, Kirli Ağustos, s.84–85)

İlk dizede yer alan bakışları külleşmiş adamlar ifadesi, modern kapitalist insanın ilgi ve çıkarından başka hiçbir şeye ehemmiyet vermediğini ve insanî bütünlüğünü yitirdiğini işaret eder. İlgi ve çıkarına takılıp kalmak, birey olamamak ya da bileşimsel bir niteliğe sahip olan sorumluluk bilincini yitirmek demektir. Bu bir umutsuzluk durumudur. Külden adamların şeylere koşması, umutsuzluklarını şeyleri tüketerek telafi ediyor oluşlarını gösterir. Kapitalist düzende yılgın, yitik ve umutsuz bireyler için tüketim, içeriği pek şeyle doldurulabilecek olan bir telafi mekanizmasıdır. Kalabalığın yavaş yavaş ‘çiftleş’mesi; ortada izmaritlerin, ruj lekelerinin kalması, modern olağan yaşamın tüketiciliğinin belirtileridir. Her şeyin kül için olması, kapitalist ekonomi modelinde her şeyin umutsuzlar için düzenlenmesini, umutsuzluğunun düzen ve kitle tarafından karşılıklı olarak sürekli yeniden üretilmesini işaret eder. ‘Herkes’ varlık alanının sıradan olmada herkesi birleştirdiğini düşünülürse ‘her şey kül’ için ifadesi daha iyi anlaşılabilir. Başka bir deyişle kapitalist düzende her şey ne yazık ki külden adamlara göre ayarlanmıştır. Şair için umut, birey olarak kendisini o düzenden ayırmak; olağan yaşantının tüketici egemenliğine karşı durmaktır. Söz konusu eylemle özne, hem trajik bir seçimde bulunur, hem de bir trajik dramı yaşar: Burada trajik olan, verili düzenin insana sunduğu uyumlu olmakla bedeline katlanmak arasından öznenin ikinci olanağı seçmiş ve yaşamını bölünmüş bir şekilde sürdürmeyi kabul etmiş olmasıdır. Zira bu eylemle özne, kendisini yaşama bütün coşkusuyla ve arada hiçbir engel olmadan verme gibi bir olanağı yitirmektedir.

Şehir, aynı zamanda kalabalığıyla, akışı ve hızlı değişimiyle insanı kendisine uymaya zorlayan, insana hiçliğini duyuran bir yaşam alanıdır. Orada tutunmak, ‘yaşam oyunu’nu onun kurallarına göre oynamaya bağlıdır. Mesela; bireyselleşmiş bir toplumda birey, oyunu sahip olma kültürünün kurallarıyla oynarsa tutunur, dolayısıyla kişiliği ve değerleri yiter; eğer oynamazsa derin bir yalnızlık ve uyumsuzlukla baş başa kalır. Meta ekonomisi içinde bu çelişkiyi kendinde çözmeye yazgılıdır birey. Ya bu durumu fark edip kendisini ayıracak yahut akış içinde yitip gidecektir. Cansever’e göre bireyin bu bağlamda bir tercihe zorlayan şehir yaşamı ve para ekonomisi, ‘dişi’liğin emaresidir. Bireyin bir değer silsilesine yaslanarak bunun karşısında karşı durması ise ‘eril’liği temsil eder. Şehrin sosyo-psişik ve ekonomik vs. baskılarına karşı direnen Cansever, Şahinin Kopardığı Elmas başlıklı şiirinde ‘dişi’ olarak nitelendirdiği kente ve ‘dişi’ kelimesiyle karşıladığı umutsuzluğa karşı direnişini canlı tuttuğunu şöyle dile getirir:

*“Ey Galata rıhtımlı sonbahar, ey gök kuyusu!
Ölü bir martıyı tekrarlıyordun boyuna
Ağzında güneşten bir solucanla
Düşürüp yükseltiyordun onu
Sen, dişi kent, sense
Az kalsın dişi bir şiir yazdıracaktın gittikçe azalan yaşıma
Ayaklarımı denize sallandırarak gözlerimi bir deniz kuşuna doğru uzattıkça
Tuğba ağacında kesilmiş iki dal parçası gibi
Yazdıracaktın nasıl olsa, yazdıracaktın da...”*

(Şahinin Kopardığı Elmas I, Kirli Ağustos, s.66)

Kent ve kent yaşamıyla, o yaşamın öznesi olan ‘hiçbir şeyden yapılmamış adamlarla’ daima eleştirel bir ilişki içinde olan Cansever, Gökanlam şiirinde ise yitik, yabancı, çaresiz, umutsuz ve ‘bütün gün adres soranlar’a, umutsuzluk üreten düzene karşı duyduğu öfkeyi şöyle ifade eder:

“*Gecelerden sabaha usulca kanayanlar*
Üşümüş, yorgun ve bütün gün adres soranlar
(...)”

Onlar, o hiçbir şeyden yapılmamış adamlar
Üşümüş, yorgun ve bütün gün adres soranlar”
(Gökanlam I, *Kirli Ağustos*, s.36)

Şair için verili düzenin olağan yaşantısına katılmak, ‘çirkin’ bir şeydir. Olağan yaşantı nedir, şair neden ona katılmak istemez? Olağan yaşantı, sosyalist bir dikkatle bakıldığında para ekonomisinin belirlemesinde olan bir yaşantıdır. Georg Simmel’in ifadesiyle modern kent yaşamı, paranın niteliksel farklılıkları niceliksel özdeşliklere dönüştürdüğü bir sahnedir²²¹. Bu sahnede varılmak, ‘burjuva’ veya ‘küçük burjuva’ standartları içinde kendi ilgi ve çıkarından başka bir şeyle esas olarak ilgilenmemek; yabancılaşmışlığını, duyarsızlığını, kayıtsızlığını ve birey olamadığını fark etmeden yaşamak demektir. Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat* başlıklı kitabında olağan yaşantının, kendi ifadesiyle gündelik hayatın, çizgisel ve döngüsel tekrarlardan oluştuğunu belirtir²²². Modern dünyada gündelik yaşantının, özellikle 19. yüzyıldan itibaren yaygınlaşan rekabetçi kapitalizm ve meta dünyası tarafından yapılandırıldığını söyler²²³. Batıda 19. ve 20. yüzyılda, bizde ise özellikle 20. yüzyıl ve 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren belirginleşen olağan yaşantının dikkati çeken ilk hususiyeti, cemaatin cemiyete dönüşmesi veya bireyselliğin yükselişidir. Bireyselliğin yükselişiyle birlikte ortaya çıkan özel ile kamusal alan arasındaki kopuş; insanî bütünlüğün parçalanması; tarihselliğin yerini, mekânsallığa bırakması; artan işbölümünün ve para ekonomisinin yaygınlaşması; yabancılaşma; şehirlerinin kalabalıklaşması; göstergelerin artması, aşırı değişimin neden olduğu anlamsızlık ve felç durumu, modern olağan yaşantının belirgin diğer birkaç hususiyeti olarak sıralanabilir. Bu durumda olağan yaşantı sürmek ise sıraladığımız bütün bu hususları yaşam içinde somutlamanın yanında ayrıca kültür ve medeniyetin çifte standartlarına, bireyi baskı altına alan dayatmalarına karşı sessiz kalmak; her şey olabileceklerin en iyisiymiş gibi davranmak demektir. Bütün bu hususiyetleri ile modern olağan veya gündelik yaşantı, Cansever için bireyi yok eden bir ‘çirkin’liktir. Ona katılmak, çürümektir, bozulmaktır. Şair Cansever, bedeli yalnızlık, sıkıntı da olsa kendisini olağan yaşantıdan ayrı tutmak ister. Seçilen dünya görüşünün değerlerince şekillendirilen eylem, bir uyumsuzluk durumunu işaret eder. Bireyin kendisini bir sosyo-ekonomik düzenden ayırması, gündelik hayatın içindeyken dışında durması, kendi bağlamı içinde görüldüğü takdirde trajik bir eylemdir, dolayısıyla umuttur:

“(…)”
Güçlenir yalnızlığımız -çünkü bir gün nasılsa
Çirkindir bir görünmek, yarışmak olağanlıkla-
Sanki böyle kalmışsak ne çıkar karanlıkta
Yaşanır yaşanırsa azıcık ayrıntılarda
Sen sıkıntı mavi ve uzun
Boşalan bardakları bir daha bir daha doldurduğumuzun”
(Gökanlam II, *Kirli Ağustos*, s.37)

²²¹ Georg Simmel, a.g.e., s.91–92.

²²² Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, çev. Işın Gürbüz, Metis Yay., İst. 2007, s.14, 29.

²²³ Henri Lefebvre, a.g.e. s.50.

Verili düzen ve onun belirlenmesinde olan olağan yaşantıyla özdeşleşmeyi yabancılaşma olarak gören Edip Cansever için direnişin önemli stratejilerinden birisidir yalnızlık. Şiire dair görüşlerine değinirken de belirttiğimiz gibi Cansever için yalnızlık, diyalektik bir eylem, olağan yaşamın akışı içinde yabancılaşmamak için geri çekilmektir. H. Lefebvre, bireyin gündelik hayatı, geri çekilmeksizin veya pasif bir şekilde yaşayarak kavramasının imkânsız olduğunu söylerken²²⁴ aynı duruma başka bir ifade ile vurgu yapmıştır. Olağan yaşantı ‘çirkin’se, yabancılaştırıcı ve bencilleştirici ise birey için yalnızlık güçlendirici bir direniş olanağını karşılar. Bedeli ‘karanlıkta kalmak’, ‘ayrıntılarda yaşamak, alkolle ödünlemek olsa da olağana katılmak, teslimiyet ve yabancılaşmaktır. Şair, olağanı olduğu gibi yaşamak yerine ondan kopmuş ve bir dünya görüşüne bağlanmış olmanın sıkıntısını yaşar. Dolayısıyla sorumluluk, sıkıntılıdır; gök kubbe, ‘uzun ve mavi’ye dönüşür. Birey alkole gider. Ancak ödün vermez. Yalnızlık umut dolu bir direniştir.

Yalnızlık şair için bireyin aynı zamanda para ekonomisinin hâkim olduğu bir burada ve şimdide çıldırıp yitmemesi için kendi kendisiyle iletişim kurma ve iç bütünlüğünü koruma olanağıdır. Şair, ‘Başlangıç’ başlıklı şiirinde şöyle der: “*Doğanın bana verdiği bu ödülde/ Çıldırıp yitmemek için/ İki insan gibi kaldım/ Birbiriyle konuşan iki insan*” (Başlangıç, Şairin Seyir Defteri, s.176). Yalnızlık hem bir geri çekilme ve kendini kurma, hem de bir koruma şekli olarak görüldüğü gibi şair tarafından onaylanmaktadır. Bu bağlamda yalnızlık, verili ilişkiler ağına karşı bir başkaldırıdır. Robespierre başlıklı şiirinde ise yalnızlığı tebci ederken şair, her yalnızlığın bir ‘ihtilal’ olduğunu söyler. İhtilal olarak yalnızlık, hem bir seçim, hem de olağanın tazyikini güç kullanarak bastırmaktır: “*Her gün biraz daha yalnız Robespierre/ Ve Fransa biraz uğultulu/ Yalnızdır akşamı yok edilen bir subay/ Bilinmez atları ne çok sevdiği/ Her yalnızlık biraz ihtilal.*” (Robespierre, Petrol, s.26).

Şair Cansever yalnız ötekinin yabancılaşmasına değil birey olarak kendi yabancılaşmasına karşı da eleştirel tavır alan bir şairdir. Özeleştirici, insanın kendi yabancılaşmasını tanımlayıp aşmasında önemli bir uğraktır. Georges Politzer, özeleştirici ile ilgili olarak şöyle der: “*Sosyal demokrat ideolojinin etkisi altında bulunan bir emekçi, özeleştirici onursuzluk ve yerlere kapanma sanır. Oysa özeleştirici, bilimsel bir devrimci anlayıştan ileri gelir, özeleştirici yoluyla savaştı, kendi öz bilincinde, kendi günlük eyleminde eskiye karşı yeninin utkun savaşımına elverişli koşulları yaratır. Özeleştirici yapmayı kabul etmemek, onurunu korumak değildir: ilerleme olanaklarını bozmak, kendi kendini gerilemeye mahkûm etmek, kendi öz varlığını aşığılamak demektir(...)*”²²⁵ Bu bağlamda şair, alışkanlıkların yozlaştırıcı etkilerine karşı bir isyanı dile getirdiği Altın Ayak başlıklı şiirinde hem kendisinin, hem de diğer insanların yaşamakta olduğu yabancılaşmayı şöyle eleştirir:

*“Büyük bir tiyatrodaki Molière’i oynuyorlar, bizse -alışkanlık
İşte- sosislere, siyah havyalara, patates kızartmalarına gülüyoruz
O kadar gülüyoruz ki ağlamışa dönüyoruz bir bakıma
Sonra çocuk olarak gülmeyi tekrarlatıyoruz kırmızı balonlara
Sonra da öziir diliyoruz; öyle ya balon çok önemli bir yuvarlaktır;
Sabahları göbeğim erisin diye
Ayaklarımı çevirdiğim
Balondur işte
(...)”
(Altın Ayak, Yerçekimli Karanfil, s.61)*

²²⁴ Henri Lefebvre, a.g.e. s.38.

²²⁵ Georges Politzer, *Felsefenin Temel İlkeleri*, s.111–112.

Bir tiyatro oyununda insanın esası bırakıp sosislere, havyara ve patates kızartmasına gülmesi, seyirci olarak insanın niteliğinin yitmiş olmasını işaret eder. Bir oyunda esası bırakıp olağana takılıp kalmak niteliksizleşmedir, yabancılaşmadır. Devam eden satırlarda ifade edilen bir ‘fitness aleti’ olarak balon ve balon etrafında ayakları ‘çevirmek’, haksız kilo almayı ve zayıflamaya çalışmayı işaret eder; geniş kitle aç ve yoksulken insanın olağandan fazla tüketmesi hiç tartışılmayacak kadar açık bir yabancılaşma veya kayıtsızlıktır. Şair, rekabet ekonomisinde son derece normal olan bir durumu ve yaşadığı yabancılaşmayı, kendisini alaya alarak aşmaya çalışır. Özeleştirir, diyalektik bütünlüğü olan insan için umuttur.

İnsan yabancılaşmaya karşı ne kadar bilinç sahibi olursa olsun araçsallaşan ve yabancılaşan akıl, bireyin içine yerleştiği için yabancılaşma zorunludur. Bütün bir modern yaşam araçsal aklın hem kendisini yapılandırdığı ve hem de şeylerle kendisini yeniden ürettiği bir alan olduğu için burada ve şimdi yaşayan insan mutlaka yabancılaşır. Bu husus, direnişin mümkün olmadığını ifade etmez. Bilakis yabancılaşmanın ancak diyalektik bir süreçle aşılabileceğini ifade eder. Daha açık bir ifadeyle yabancılaşma, yaşanarak ve yabancılaşmaya yabancılaşarak aşılabılır. Şair Cansever, zaman zaman hem yabancılaşan, hem de yaşadığı yabancılaşmayı aşan bir şairdir. Phoenix şiirinde yaşadığı ve aştığı yabancılaşmayı şöyle ifade eder:

*“Ben orda, akşamına orospular dadanan
Camlarında pis sinekler gezinen, ben orda
Eskimiş bir tutuşla şarabını içiyor
Kadınlar da oluyor kadınsız bakışlar da
Başıyla öne düşmüş yüreğiyle beraber
Ya Tanrı’ya inanır ya da isyana.*

*Orası bir ölümdür şarabımı doyuran
Ölünen yüzler gibi bir bütündür adamlar
Vaftizi gün ışığında bir garip Protestan
Tanrısıyla sevişir; her herkes bilir sevişmeyi o kadar
Kim ne derse desin ben bu günü yakıyorum
Yeniden doğmak için çıkardığım yangından”*

(Phoenix, *Petrol*, s.12)

Alıntıladığımız metin, bir meyhanede içen şair ile muhtemelen gündelik yaşamı içinde halledemediği sıkıntıyı alkolle ödünleyen, dolayısıyla kendisine yabancılaşan bir insanın karşılaşması üzerine kurulmuştur. İlk iki dizede yer alan ‘akşamına orospular dadanan’, ‘camlarında pis sinekler gezinen’ ‘orda’ ifadeleri, bir mekân olarak meyhanenin göstergeleridir. Üçüncü dizede yer alan ‘başı öne düşmüş’, ‘eskimiş bir tutuşla’ şarabını içen, isyanla inanma arasında, alkolle acılarını gömen yalnız birey, yabancılaşmanın somut kişisidir. Şiirdeki vazifesi, ayna olmak, ötekine kendi yabancılaşmasını hatırlatmaktır. Ötekinde kendisini gören şair, kendi külünden kendisini yeniden ortaya çıkaran Phoenix gibi yeniden doğmak için çıkardığı yangında ‘bu günü’ yakar. Kendi gününü yakmak, yabancılaşmayı tanımlamak ve aşmak demektir. Umut, döngülerden oluşan ve daha büyük döngüler içine giren yaşam içinde tükenmek ve yeniden başlamak demektir. Henri Lefebvre, tekrarlardan oluşan gündelik hayat içinde bir şeye başlamak aslında baştan alıp yeniden başlamak, yeniden doğmak demektir, der²²⁶. Yabancılaşmanın zorunluluk olduğu bir yaşam içinde umut, kendi yabancılaşmışlığını fark edip onu sürekli aşmaktır.

Cansever, bireyi uniform yapısı ve ‘öznel’leşen aklı ile doğduğu çağda yok eden kapitalist modernliğe karşı durduğu gibi şeylere sadece kendi perspektifinden bakan, bireyi de ancak kendi tek boyutundan dünyaya baktığı zaman kabul eden bir siyasî parti

²²⁶ Henri Lefebvre, a.g.e. s.14.

olarak TİP'e karşı da tavrı olan bir aydındır. Yaşam öyküsü bahsinde de kısaca belirttiğimiz gibi Cansever, TİP'ten bir anlaşmazlık sonucu ayrılmıştır. Hakkında daha fazla bilgi sahibi olamadığımız bu hadisenin şairde -şiirinde ifade bulduğu kadar- derin bir kırgınlık, küskünlük yarattığını biliyoruz. Kırgın, küskün olan ancak kendisinden de emin olan Cansever, bu bağlamda partiye olmasa bile partinin karar mercii olan kişilere karşı da birey adına, -bireycilik değil- karşı duran bir aydındır. Söz konusu hadisenin kendisindeki tesirlerini özellikle *Kirli Ağustos* kitabına aldığı şiirlerde görmek mümkündür. Mesela *Ölümlü Akit* başlıklı şiirinde “Yanlış kalalım, uzak kalalım, tek kalalım/Biz bunu istedik mi?” gibi sorularla partiden uzaklaştırılmasını sorgulayan Cansever, *Eski Bir Takvim İçin Şiirler*'de ise kırgın ve hüznü bir ifadeyle kendisini partiden ihraç eden kişilere karşı -TİP'e değil, sorumlu kişilere- bir isyanı dile getirir. İsyani, bireyi ancak parti programı çevresinde kaldığı zaman kabul eden, öteki durumlarda onu dışlayan yöneticilere yöneliktir. Şiirin anlatıcı ben'i şöyle der:

*“Su gürültüleri! Ey benim güneşimi ikiye bölen hızarlar!
Ben işte günün birinde belli olurum
İki olmam, bir olurum günün birinde
Hızarlar! Bir olurum, tarih de düşerim
Cep defterime bir şeyler de yazarım
Bir gün bir akşama doğru bulunurum da
Bir kapıdan uzanmış binlerce boyun tarafından
Hızarlar! Neden olmasın, elbette sorulurum.*

Ey benim güneşimi ikiye bölen hızarlar!”
(Eski Bir Takvim İçin Şiirler II, *Kirli Ağustos*, s.28)

Birinci dizede yer alan ‘güneş’ ibaresi, şairin umudunu simgeler. Bilindiği gibi güneş, ısıtıcı ve aydınlatıcı bir gök nesnesidir. Umut da insan için öyledir: Motive eder, canlandırır, direnişi güçlendirir. Umut, güneşe bu yönüyle benzetilmiştir. Aynı dizede yer alan ‘hızar’ kelimesi ise Cansever’in TİP’ten ayrılmasında etkili olan parti yöneticilerini simgeler. Hızar, kesici, koparıcı, ayırıcı bir araçtır. Bireyi bir partiden ayıran yöneticiler, ayırma, koparma özellikleriyle sorgulama, anlama, dinleme yeteneği olmayan hızara benzetilerek yaşanan ihraç veya bireyin haksız ayrılışı dolaylı olarak ifade edilir. Hızar tarafından güneşi ikiye bölünen özne, bir yandan acısını yaşar, öte yandan umudunun yeniden bütünleşeceğini, kırılan kalbinin onarılacağına inanır. ‘Bir gün bir akşama doğru bulun’mak ve ‘kapıdan uzanmış binlerce boyun’ tarafından sorulmak ifadeleri, hem umudun nesnel bağlantılarıdır; hem de dolaylı olarak adı geçen partinin yöneticilerine karşı bir isyanı dile getirir. Görüldüğü gibi umutlu özne, partinin uniformuyla uyummadığı hâlde birey olarak düşüncesinin arkasında durmaktadır. Ancak haklı ve kendisinden emin olan birey, yapılan yanlışın bir gün düzeltileceğine inanır. İnanmak, direnmektir; direnmek, umut etmektir. Besim Dellaloğlu’nun ifadesiyle söyleyecek olursak direnmek umut etmek, umut etmek direnmektir²²⁷.

Diyalektik materyalist bir aydın olduğu için üstten veya alttan hiç bir metafizik şeye inanan Cansever, bir metafizik unsur olan Tanrı’ya da inanmaz. Onun bu diyalektik materyalist duruşu, özellikle *Bir Yitişten Sonra* başlıklı şiirinde çok açık ifade bulur. Söz konusu şiir, kent yaşamı içinde kendi yitikliğinin farkına varan öznenin hem kendi yitikliğine, hem de Tanrı’ya isyanını dile getirir. Şair, metafizik olanı somut olan adına reddeder; dolayısıyla düşüncesini, düşünceye bağlı olan umudunu somutlar:

*“Ne ettik de yitirdik böyle kendimizi
Ölüm ne, dirim ne, bilmiyoruz anlaşılın
Kimimiz ateş yakıyor durup dururken, dağılan tavus tüyleri renginde
Gecenin içinde, olduğundan da büyük kimi zaman*

²²⁷ Besim F. Dellaloğlu, *Benjamuna: Dil, Tarih ve Coğrafya*, Versus Kitap, İstanbul 2008, s. 26.

*Sanırım böyle yaratmışlar tanrıyı da
Bir gün ateşin başında doğurmuşlar onu
Bir kişi doğurmuştur bana kalırsa
Sonra birlikte beslemişler el ele verip
Büyüyünceye dek
(...)
Şimdi kocaman kentlerde kimseler uğraşmıyor onunla”
(Bir Yitişten Sonra I, Kirli Ağustos, s.56)*

2.1.1.1.2. Umutsuzluğa Karşı Direniş

Cansever şiirini, umudu somutlayan bir şiir olarak tarif etmiştik. Bir önceki başlık altında da belirttiğimiz gibi o, kapitalist moderniteye ve onun hâlihazırdaki tezahürlerine sorumlu ve ütöpik umutlu bir birey adına karşı duruşu somutlamış; birey özne için varoluşun başkaldırısıyla, isyanla mümkün olabileceğini ortaya koymuştu. 1960’lı yıllarda Asım Bezirci ile yaptığı bir söyleşide umutsuzluğa kabul edemediğini söyleyen Cansever, bütün yaşamı boyunca bu görüşüne sadık kalır²²⁸. Onun bu direnişi, umudu canlı tutmaya çalışan tavrı, özellikle 1971 askerî darbesinin ortaya çıkardığı umutsuzluk ortamında yüksek sesli bir ifade bulur. Ahmet Oktay, *Metropol ve İmgelem* başlıklı kitabında, Edip Cansever’in *Sonrası Kalır* ile Turgut Uyar’ın *Toplandılar* adlı şiir kitaplarını göz önünde bulundurarak 1971 askerî darbesinin şiirsel imgelemi doğrudan etkilediğini; söz konusu iki kitaptaki tınların, imgelerin farklı olmasına rağmen vurgunun ölüme, yenilgiye, umuda ve isyana ilişkin olduğunu söyler²²⁹. Hakikaten Cansever, *Sonrası Kalır* başlıklı şiir kitabına aldığı şiirlerinde hem varolan acıyı, hüznü yaşayan, hem de umudu canlı tutmaya, dostlarına arız olan umutsuzluğu ortadan kaldırmaya çalışan sorumlu bir aydın olarak görünür. Bu şiir kitabında yer alan özellikle İdris’le Konuşma, Dostlar, Yok mu Var, Gül Kokuyorsun, Sonrası Kalır, Ölü mü Denir; *Sevda ile Sevgi*’de yer alan İçindeki Sessiz Parlaklık gibi şiirlerinde hem sosyalist çevredeki umutsuzluğu silmeye veya umudu canlandırmaya çalışır, hem de varolan düzene karşı bir direnişi somutlar. Söz konusu şiirlerde her iki durumda da somutlanan umuttur.

İdris’le Konuşma başlıklı şiirinde Cansever, devrimci düşünceye duyduğu inancı, umudu izah ederken inanılan şeyin çocukluğunun, gençliğinin geçeceğini, hayatın bir gün hayat gibi olacağını söyler; insanın gelip geçtiğini, kuşların ‘bir uçumluk olduğunu’ bunun için kendisini bir tohum olarak sonsuza diktiğini belirtir. Tohum, bilindiği gibi bileşimdir: Kendi olumlamasını da olumsuzlamasını da içinde taşır²³⁰. Kısaca insan tarihsel bir varlıktır. Tarihsel olmak, zamanın üç boyutu arasında diyalog kurmak; devralmak, devretmek ve bütünselliği olan bir devamlılık kurmaktır²³¹. Umut, bu devamlılığa inanmaktır. Şiirin umutlu anlatıcısı şöyle der:

*“Yaşayıp ölmek deriz, ne denir daha başka
Denir, çok şeyler denir, biliyorum
Gececektir hayatımızda mutlaka
Çok inandığımız bir şeyin çocukluğu
Sonra gençliği, sonra oturmuşluğu
Sonra hayat hayat gibi olacaktır.

Bakma sen, kuşlar bir uçumludur ne de olsa
Denizler bir fırtınalık görkemli
Bizse kendimizi insan olarak*

²²⁸ Asım Bezirci (Söy.), “Umutsuzlar Parkında Umutlu Bir Konuşma”, Yeditepe, 29 Ocak 1959, S.170, s.3.

²²⁹ Ahmet Oktay, “Kent’in Dönüşümü, İmgenin Dönüşümü”, *Metropol ve İmgelem*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2002, s.87.

²³⁰ Selahattin Hilav, *Diyaletik Materyalizm*, s.99, 189.

²³¹ Takiyettin Mengüşoğlu, a.g.e., “Tarihsel Bir Varlık Olarak İnsan”, s.144.

Bir tohum gibi dikmişiz sonsuzluğa.”

(İdris’le Konuşma, *Sonrası Kalır*, s.27)

Üçüncü dizede yer alan ‘çok inan’ılan şey, devrimle kurulacak olan sosyalist düzendir. Bu şeyin sırayla geçecek olan çocukluğu, gençliği ve oturmuşluğu, teşhis edilen şeyin oluş sürecini ifade eder. Hayatın hayat gibi olması ifadesi ise sömürünün, para ekonomisinin, eşitsizliğin, bencilliğin ortadan kalkmasını; bireyin potansiyellerini insanca gerçekleştireceği bir düzenin kurulmasını ifade eder. Çok açık ki Cansever, umudu somutlayan bir şairdir. Umut, en kısa ifadesiyle tarihselliktir, sosyalizmdir.

Dostlarının da belirttiği gibi 1971 darbesinin acısını, diğer sosyalist aydınlar gibi derinden duyan ve darbenin yarattığı umutsuzluğa karşı diri durmaya çalışan Cansever, Dostlar şiirinde, ‘sevgilim’ diye hitap ettiği yakın arkadaşı Mehmet H. Doğan’ın şahsında sosyalist aydınlara, yaratılan umutsuzluk karşısında öfkeyle durmak gerektiğini hatırlatır²³². Şairin söz konusu diyalektik tavrı, şöyle ifade bulur:

“(…)

Üstelik biliyorsun da

Öfkeliyiz, öfkeyse sonuçtur er geç

Bir aşk gibi yaşamak gerek öfkeyi

Sevginin ağıtıdır bir bakıma

Ve bir gün de gelebilir ki sevgilim

Kapkara bir davet olabilir kin

Zulmün ve tutsaklığın diyeti olabilir

Sen bunu bilmezsin

Bilsen de şairsin, havalar da soğudu, kendine iyi bak

Ve sakın unutma: sıra öfkenin”

(Dostlar, *Sonrası Kalır*, s.38)

Öfke, şaire göre susturulan, çaresiz kalan bireyin kanalize edemediği nefretini ifade eder. Darbenin bir sonucu olan öfke, özgürlüğün tutsaklığa ödediği bir diyet, aynı zamanda ütöpk düzene duyulan sevginin, ona bağlanmanın bedelidir. Son dizede yer alan ‘sıra öfkenin’ ifadesi ise devrimin veya umudun susarak değil karşı durarak gerçekleşebileceğini, bireyin öfkesini canlı tutarak kendisini var edebileceğini işaret eder. Dolayısıyla ifade edilen umuttur.

Umutsuzluğa karşı direnen Cansever, Gül Kokuyorsun başlıklı şiirinde ise ‘gül’ ile simgelediği umudun her şeyi kuşatacağını söyler. ‘Üstüne’ redifinin sağladığı çoğaltarak anlatım imkânıyla ifade edilen umut, sadece bireyde kalmayan yayılan, her tarafı kuşatan ve yeniden bireye dönen diyalektik/paradoksal bir içeriğe sahiptir. Şiirin ben’ anlatıcısı, şöyle der:

“Gül kokuyorsun, amansız acımasız kokuyorsun

Bu koku dünyayı tutacak nerdeyse

Gül, gül! diye bağırarak çocuklar bütün

Herkes, hep bir ağızdan: gül!

Ve her şeyin üstüne gül işlenecek

Saçların, alınların, göğüslerin üstüne

Yüreklerin üstüne

Bembeyaz kemiklerin

Mezarsız ölümlerin üstüne

Kurumuş gözyaşlarının

²³² Mehmet H. Doğan, “Şair Edip Cansever”, Adam Sanat, Temmuz 1996, S.128, s.14–15. Doğan, şairin Dostlar şiiri için şöyle der: “İzmir’e hemen hemen her yıl bir kez gelirdi. Gelişleri hep habersiz, apansızın olurdu. (...) Bir gece orada oturduk Edip’le ikimiz. Bir süre sonra o gece ve o meyhane şöyle girdi “Dostlar” adlı şiire. (...) Daha sonra İstanbul’da, Rauf’ların evinde bir gece nasıl gülmüştük o sevgilim sözüne!”.

*Titreyen kirpiklerin üstüne
Kenetlenmiş çenelerin
Ağarmış dudakların
Unutulmuş çığlıkların üstüne
Kederlerin, yasların, sevinçlerin üstüne
Her şeyin üstüne gül işlenecek .”*

(Gül Kokuyorsun, *Sonrası Kalır*, s.58–59)

Gül, şairin şiirlerinde belirttiğimiz gibi umudu simgeler. ‘Gül kokmak’, umutlu olmayı, ‘amansız acımasız kokmak’ ise umuda duyulan inancın niteliğini ifade eder. Gül kokusunun dünyayı tutması, çocukların ‘gül gül’ diye bağırması, herkesin ‘bir ağızdan’ gül diye seslenmesi; her şeyin üstüne gülün işlenmesi, umudun hem ortaya çıktığı andan itibaren yayılmış, hem de mutlağa yakın bir inanca dönüşmüş olmasını karşılar. Yürekerin, kurumuş gözyaşlarının, kenetlenmiş çenelerin, unutulmuş çığlıkların, kederlerin, yasların üstüne gül işlenmesi ise hem devrimci düşüncenin maruz kaldığı baskıyı, şiddeti özetler; hem de bütün zedelenmişliklerin, örselenmişliklerin, karşılaşılan haksızlıkların umutla aşılabileceğini işaret eder. Umut, bireyden çevreye yayılan, çevreden bireye dönen bir paradoks, mutlaka yakın bir inançtır. Daha önce de belirttiğimiz gibi mutlak, insan için değil; sadece Tanrı için mümkündür.

Şiirin takip eden birimlerinde ise dostlarından darbenin doğurduğu umutsuzluktan, yalnızlıktan çıkmalarını isteyen Cansever, yeniden bir araya gelip daha güçlü, daha inançlı ortaya çıkabileceklerini vurgular. Kararlı bir sesle şöyle der:

*“Öyleyse dostlar bırakın bu yalnızlıkları
Bu umutsuzlukları bırakın kardeşler
Göreceksiniz nasıl
Güller güller güller dolusu
Nasıl gül kokacağız birlikte
Amansız, acımasız kokacağız
Dayanılmaz kokacağız, nefes nefese.”*

(Gül Kokuyorsun, *Sonrası Kalır*, s.59)

Mehmet H. Doğan’ın ifadesiyle söz konusu yıllarda şiirleriyle kavganın tam ortasında²³³ olan şairlerden birisi olan Cansever, darbenin yaratmış olduğu travmayı birey olarak hem kendisinde aşmaya çalışır, hem de ‘yoldaş’larının varolan bunalıma umutla karşı çıkmalarını ister. Ölü Kalmış Biri Yaşıyor Her İkisi De başlıklı şiirinde, muhatap kişiye umutla yürüme teklif ederken şair, umutsuzluğun karşısına umudu çıkarır:

*“Ben doğduğum günkü kadarım
Sense bir ölüm sonrası güzelliğinde
Basarak geçeceğiz yeniden
Yeniden yeniden yeniden
Daha öfkeli
Yenikken bıraktığımız ayak izlerimize.”*

(Ölü Kalmış Biri Yaşıyor Her İkisi De, *Sonrası Kalır*, s.61)

İnsanın kendisini doğduğu ‘günkü kadar’ hissetmesi, baskı ve şiddetle dolu olan bir burada ve şimdinin neden olduğu yıpratıcı tesirleri üzerinden atmış, kendisini olumsuz hadiselerin tesirinden arındırmış olduğunu işaret eder. İkinci dizede yer alan muhatap kişi ‘sen’in ‘ölüm sonrası güzelliğinde’ olması ise yaşarken ölüp yeniden doğmasını, diğer bir ifadeyle umutsuzluk uğrağından umut uğrağına yeniden geçmesini ifade eder. ‘Yenikken bırak’ılan ayak izlerine ‘yeniden yeniden’ ve ‘daha öfkeli’ basmak, bireyin seçmiş ve

²³³ Mehmet H. Doğan, a.g.y., s.14.

üstlenmiş olduğuna ne kadar inanmış, tavrında ne kadar kararlı olduğunu belirtir. Umud; umutsuzluğu, acıyı yaşayıp aşmak ve tinsel yenilenmektir.

Umutlu özne için verili olanın doğurduğu hüznü, çaresizliğe takılıp kalmak, eylem gerektiren umut için olmaması gereken bir durumdur. Ölü mü Denir başlıklı şiirinde Cansever, olması gerekenin belirlemede bir insan olarak sosyalist aydınların şimdi ve burada yaşamakta oldukları hüznü ve çaresizliğe, hüznün ve çaresizliğin 'sırası' olmadığını için hayır, der. Craib, umut etmenin çoğu zaman umutsuzluğu veya umudun gerçekleşmeyeceği ihtimalini kabul etmeyi de gerektirdiğini söyler²³⁴. Bu hâlde umut, insanın kendisine, şeyleri gerçekleştirebilmesi için yeni bir şans vermesi; olanaklar dâhilinde bulunan yenilme riskini yeniden üstlenmesidir:

*“Kimse hüznünlü olması
Sırası değil hüznün daha
Bir gün bir şehrin alanında
Bir mermer yığınının gözlerine
Omuzlarına düşerse bir çınar yaprağı
Hüznünlensin yaşayanlar o zaman
Sırası değil hüznün daha”*
(Ölü mü Denir, *Sonrası Kalır*, s.90)

Askerî darbenin yarattığı baskı ortamında yüksek sesli bir tavır takınan Cansever'e göre, susturulmak istenen umut, her yerdedir, her şeydedir. 1965 yılından Melisa Gürpınar'a yazdığı ve E dergisi tarafından 1999 yılında yayınlanan mektubunda Cansever, “(...) Varolmak bir umudun sözcüsü olmaktır aynı zamanda. Yazar da olsun böyle, ihlamur ağacı da. Elinden gelmez ki umutsuz olmak. Yazı makinasının harfleri oynadığı sürece umut var senin içinde, değişmez bir yazgı bu. Bilimsel düşünceye uygunluğu da cabası. Sıkıntı var, boğuntu var, tedirginlik var, çirkinlik var, yalan, her şey var. Ama hep umut var her şeyin içinde. Kısaca yaşamının gereği, umutlu olmak zorunda insan” der²³⁵. Her yerde umudu görmek isteyen şair, bu tavrını, söz konusu mektuptan yıllar sonra yayınlanan ve *Sonrası Kalır*'da yer alan Yok mu, Var başlığını taşıyan şiirinde günceller. Karısı Mefharet Cansever'e ithaf ettiği bu şiirinde Cansever, yaşanan acı dönemde, insanların hüznünlü, yenik ve çaresiz olduğu bir yer ve zamanda, her yerde ve her şeyde umut görmek, her yerde ve her şeyde varolan umudu göstermek ister. Ona göre umut; bir 'çilekte', 'altın gibi parlayan ferik elmasında', 'güneşte', 'gümüşte', 'tahtada', 'kömürde', 'sütte', 'bir tütün kırıntısında', bütün canlı-cansız nesnelere, bitkilerde, insanda, daha çoğaltılabilecek her şeyde vardır:

*“Şunu aklında tut iyice
Çilekte var, altın gibi parlayan ferik elmasında var
Güneşte, gümüşte, fildişinde
Tahtada, kömürde, sütte
(...)
Bilir miydik, sever miydik, inanır mıydık?
O olmasaydı hiç
Ama bugün, şimdilik
Yenik düşmeden hiç de
Var, diyoruz sadece, çünkü var.”*
(Yok mu, Var, *Sonrası Kalır*, s.47)

Cansever için yüksek sesli isyan, sadece siyasî hadisenin canlandırdığı bir eylemdir. Olağan zamanlarda bireyin verili düzeni olumsuzlayan tavrında ifade bulan umut, alıntılıdığımız metinlerde de görüldüğü gibi olağanüstü bir durumda, yüksek sesli

²³⁴ Ian Craib, *Hayal Kırıklığı*, çev. Aylin Onacak, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2006, s.16.

²³⁵ Edip Cansever, “Edip Cansever'den Melisa Gürpınar'a Mektup”, E, Aralık 1999, S.8.

bir ifade bulur. Söz konusu direniş/umut, şairin daha sonra yayınladığı şiirlerde bir daha asla *Sonrası Kalır*'daki kadar yüksek sesle ifade edilmez. Bu şairin umutsuz olduğunu göstermez; umudunu bireysel planda yaşattığını ifade eder. Bir başka ifadeyle umut, yüksek sesle somutlanmasa bile alttan alta bireyi belirlemeye devam etmektedir. *Sevda ile Sevgi*'de yer alan İçindeki Sessiz Parlaklık başlıklı şiirinde Cansever, geçen zamanın beraberinde getirdiği çaresizlik duygusuna rağmen umudunu canlı tuttuğunu, verili düzene karşı yaşamının sonuna kadar direnmekte kararlı olduğunu söyler.

“(...)

Daha pek düşünmek istemiyorum ölümü

Yeter ki eksilmesin öfkem

Yeter ki aklım gücüm yerinde

Ve sonuna kadar direnmede

Adımı unutup

Bir kaya gibi sert ve görkemli kalmayı bileyim

Elbette umutsuzluğa düşerim bazan

Elbette umutluyum her zaman

Neden yazılır bir şiir

Neden okunur bunca yazı

Çünkü nasıl aşılabilir başkaca

İnsanın karmaşıklığı”

(İçindeki Sessiz Parlaklık, *Sevda ile Sevgi*, s.26–27)

2.1.1.2. Acı, Sıkıntı, Hüzün

İnsan kendisini özgürce seçen bir varlıktır. Onu insan yapan, kendisini seçmesi ve bağlanmasıdır. Seçmek, en genel anlamda alternatif dünya görüşleri arasından birisinin tercih edilmesidir. Birey özneye has bir tavır olan seçim, hem vazgeçmek, hem bağlanmak, hem de üstlenmektir. Edip Cansever, bu bağlamda kendisini seçmiş, kapitalist düzende sosyalist bir aydın olarak varolmayı tercih etmiştir.

Kendisini seçen Cansever için ‘burada ve şimdi’de olmak, alt yapısını kapitalizmin oluşturduğu bir tinsel dünyanın burada ve şimdisi ile uyumsuz olmak; ‘yanlış bilinç’ düzeninde, yanlış yaşamı ‘doğru bilinç’le doğru yaşamaya çalışmaktır. Adorno’nun ifadesiyle “yanlış yaşam, doğru yaşanamaz”²³⁶. Cansever, burada ve şimdide yanlış yaşamı, doğru yaşamaya çalışan bir aydındır. Yanlış yaşam, para ekonomisinin belirlemesindeki yaşam olduğuna göre ‘doğru yaşam’ sosyalist bir yaşamdır. Doğru yaşamak, sosyalist hümanizmanın belirlemesinde olmak, onu somutlamaktır. Burada ve şimdi olmak, seçilenin sorumluluğunu üstlenmek, onu sevmek, ideleştirmek ve incelemektir. Seçilene inanmak, onu dilde, sanatta gerçekleştirmek ve kendini ona vermektir. Burada ve şimdi olmak, verili olanın insan için son ve en iyi yaşam tarzı olduğuna inanmamak; bu ülke insanı için daha iyi ve insanca yaşamın sosyalizmle gerçekleşeceğini savunmaktır. Burada ve şimdi olmak, idealist ve erkek egemen toplum düzeninin geleneklerini, diyalektik materyalizmle karşılamak; onları bu mantığın süzgecinden geçirip benimsemek ya da reddetmektir. Bunun yanında gelenekselden moderne geçiş süreci yaşayan ve kendisine kapitalist modernliği örnek seçen düzene, daha genel olarak kapitalist modernliğin yabancılaştırıcı, şeyleştirici, metalaştırıcı, nicelleştirici, bencilleştirici; mülkiyeti, rekabeti ve tüketimi kışkırtan tekboyutlu, dayatmacı yapısının karşısına ötekini konumlandırmaktır.

Burada ve şimdi olmak, insanları fikirlerinden dolayı fişleyen, kovuşturan, dışlayan, daha geniş planda insana uyumlu olmak ile esir olmak arasında tercihi dayatan bir devlet düzeninde yaşamak; her türlü dayatmaya, baskı ve yıldırma mekanizmasının

²³⁶ Theodor W. Adorno, a.g.e., s.41.

varlığına rağmen düşünülene yaşamak ve yaşatmaktır. Varolanı kabul etmeyen, hatta ona hayır diyen öznenin trajik bir seçim yapmasıdır burada ve şimdi olmak. Açık bir ifadeyle seçime zorlanan bireyin sunulan uyumsuz yabancı ancak diyalektik bir tavırla aşmaya çalışmasıdır. Uyumsuz yabancılığı tercih etme, varolan yabancılaşmaya, ölmekle bir anlama gelen uyuma karşı bireyin trajik sonunu hazırlayan bir seçim yapmasıdır. Bedeli yalnızlık, acı, sıkıntı, yaşarken ölmek de olsa bu seçimi yapmak, onu sonuna kadar sahiplenmek; uyumlu olup kişiliksiz ölmek yerine, uyumsuz ancak kişilikli bir ölümü yaşarken tercih etmek, sahiplenmektir. Diğer bir ifadeyle mitik kahraman Antigone'nin kaderini 20. yüzyılda yaşamaktır²³⁷.

Burada ve şimdi olmak, 'iyi niyet'li olmak, 'kötü niyet'li olmamaktır²³⁸. İyi niyetli olmak, kendini kandırmamak, kendine yalan söylememek; bedeli ne olursa seçilenin sorumluluğunu, baskıya, özgürsüzlüğe rağmen ödün vermeden sonuna kadar üstlenmektir. Bozuk ve çürük olanın karşısına Antigone kararlılığıyla çıkmak, bunun bir trajik sona gittiğini bile bile doğru bilinenden şaşmamaktır. Kötü niyetli olmaksızın insanın kendisini kandırması, kendisine yalan söylemesi, kendini bile bile yanılsatmasıdır. Şair için kötü niyetli olmak, umutsuzluktur: Her şey çok iyiymiş gibi yapmak; şeyleşmiş bir ekonomik modelin yabancılaşma ve şeyleşme üreteceğini görmemezlikten gelmektir. Para ekonomisinin, rekabet ve mülkiyet ilişkisinin bireydeki patolojik tezahürlerine karşı kayıtsız kalmaktır. Bencil ve kişiliksiz bir birey olmak, kendi ilgi ve çıkarından başka bir şeye prim vermeden yaşam sürmektir. Bir sınıfının toplumu sömürmesine; zaman ve mekâna hâkim zihniyetin, dinin ve geleneklerin bireye uyguladığı psişik ve sosyo-psişik baskılara göz yummaktır. Erkek egemen toplumun ve en önemlisi de para ekonomisinin oluşturduğu normallik standardına hayır dediği için ötelenen duyarlı, sorumlu, kayıtlı insanların dramına gözünü kapamaktır.

Burada ve şimdi olmak, sadece düzenin değil içten ve dıştan, alttan ve üstten bütün tekboyutlu dayatmalara karşı çıkmaktır. Mensubu olunan partinin bireyi ancak kendisi gibi düşündüğü ve yazdığı zaman kabul eden tek boyutlu yapısına, ihraç gibi

²³⁷ André Bonnard, *İnsan ve Tragedya*, s.11-79, 167-168. Bonnard, adı geçen kitabında Antigone miti ve Antigonist tavrı hakkında özetleyerek ifade edecek olursak şunları söyler: Sofokles'in dünya edebiyatına kazandırdığı mitik kahraman Antigone, Kral Oidipus'un öz annesi ve sonradan karısı olan İokaste'den olan kızıdır. Tragedya kahramanları içerisinde insanlığı en çok etkileyen Antigone, eylemleri ve davranışlarıyla, günümüzde bile henüz çözümlenememiş, insanı derin derin düşündüren bir toplum sorununu dile getirir. Yasalara ve yasaklara karşı vicdanının yasalarından ödün vermeyen ve aşka dayalı vicdan yasası uğruna ölüme bile gitmekten kaçınmayan "sevgi yumağı" bir kişiliği canlandırır. İlk kez Sofokles'in işlediği Antigone'nin dramı, günümüze dek seçkin tiyatro yazarlarına konu ve esin kaynağı olmuştur.

Bilici, Kral Oidipus'a geçmişte öz babasını öldürdüğünü ve öz annesiyle evlendiğini söyler. Bunun gerçek olduğunu araştırmalarının sonunda anlayan Oidipus, kendi elleriyle gözlerini kör eder. Ülkesi ve iki oğlu, Polyneikes ve Eteokles, onu lânetler. Ama kızı Antigone, ülkesinden göç eden babası Oidipus'u yalnız bırakmaz. Onunla ülke ülke dolaşarak ona sığınabileceği bir kent arar. Sonunda Kolonos'ta babasına böyle bir sığınma olanağı sağlar. Antigone, babasının ölümünden sonra ülkesi Tebayi'ye döner... Taht kavgası yüzünden Oidipus'un iki oğlu birbirini öldürür. Kreon, kral olarak tahta kurulur. Yeni kral Kreon; kardeşlerden Eteokles'in yurdunu savunurken öldüğünü, bu yüzden onun kahramanlara özgü resmî bir törenle gömülmesini gerektiğini bildiren bir ferman yayınlı. Ama aynı fermanla, yabancı bir ülkenin yardımını alarak yurduna saldırdığı için Polyneikes'in mezarsız kalmasını ve kurda kuşa yem olmasını buyurur. Ayrıca onun ölüsünün üzerine toprak serpenin bile ölümle cezalandırılacağını bildirir bu fermanıyla. Antigone, kral Kreon'un bu keyfi yasasına başkaldırır. Başına geleceklere bile bile, kardeşinin cesedini gömer. Yakalanır. Bu konuda kendisini sorgulayan kral Kreon'a "bu eyleminin bir suç olmadığını, tam tersine bunun yazılı olmayan ama vicdanlara kazınmış yasaların bir buyruğu olduğunu" söyler. Bununla da kalmaz; suç ve devlet yönetimi konusunda kralla tartışır. Krala haksız olduğunu söyler. Bunun üzerine kral Kreon, Antigone'yi bir mağaraya diri diri kapatır. Antigone ise kendisini asar. Devletin ve onu simgeleyen bir zorbanın baskıcı ve dayatmacı yasalarına karşı, özgürlüğü ve vicdana kazınmış yasaları savunan Antigone, sonunda ölüm pahasına da olsa krala karşı özgür istencini kullanarak tam bir yenilgiye ve ölümsüzlüğe ulaşır. Çünkü ölümüyle arkasında bin yıllar süresince kendisini örnek alacak yeni Antigone'lerin doğumuna neden olmuştur.

Oyunun tamamı için bakınız: Sofokles, Antigone, çev. Sabahattin Ali, Maarif Matbaası, İst. 1941.
²³⁸ Varoluşçu düşüncenin kavram çifti olan 'kötü niyet' için bakınız: Talip Karakaya, *Jean-Paul Sartre ve Varoluşçuluk*, s.135; Hakan Savaş, *Sinema ve Varoluşçuluk*, s.121-126.

yıpratıcı tavrına rağmen birey olmaktan sonuna kadar ödün vermemektir. Kişiliğinden taviz vermiş bireyin iyi bir sosyalist olamayacağına inanmaktır. Burada ve şimdi olmak, söz konusu ihracın doğurduğu acıyı, sıkıntıyı, yalnızlığı, diğer bütün olumsuz sonuçları üstlenmek; ancak seçileni sonuna kadar -yalnız kalmış olmaya rağmen- somutlamaya devam etmektir.

Burada ve şimdi olmak, “kararlı” bir oluş için gerek dinin, gerek herkesleşmenin, gerekse konformizmin rahatlatıcı olanaklarına hayır demek; şeylere karşı ve rağmen varlığını gerçekleştirme dirayetini göstermektir. Özellikle otantiklik/sahici olmak - içtenlik ve kararlılık olarak düşünülmesi bu-, şair için burada ve şimdide olmanın en önemli özelliğidir. Kendisi şair kimdir sorusuna yanıt ararken bu hususu özellikle vurgulamıştır.

Burada ve şimdi olmak, Cansever için ayrıca kötü niyetli, ‘gizli burjuva’ ve ‘dönek’ olmamaktır. Seçilen dünya görüşüne ve onun diyalektik materyalist mantığına sadık kalmaktır. Varolan karşısında çaresiz kalmak, ancak duyarsız kalmamaktır. Acıyı, sıkıntıyı, bunalımı yaşamak, yaşamı böyle de olsa kabul etmektir. Burada ve şimdi olmak, bir yanıla varolana karşı koyan, diğer yanıla kendisini somutlamaya çalışan bireyin bölünmüşlüğü fark etmesidir; verili düzene hayır diyen bireyin bölünmüş bir yaşamı sürdürmesidir. Bu, sakatlanmış bir yaşamın bilincidir. Burada ve şimdi olmak, bütün bir ömrü direnişle geçen, dolayısıyla kimi zaman gücü tükenen, anlam kaybı yaşayan ben’in yaşadığı anlam kaybını, tükenmişliğini, isteksizliğini gizlemeden, bastırmadan çok açık ifade etmesidir. Nihayet burada ve şimdi olmak, hayatta iken devrimi görmekten umudunu kesen bireyin insanların hazzı, metaya koştuğu bir zaman diliminde duyduğu acıyı, sıkıntıyı ve hüznü hemen her şiirde yenileyerek çoğaltmasıdır. Varolan düzen tarafından kolaylıkla soğurulamayacak olan insan dramını dile getirmesi, bunu özellikle hem sanattan ödün vermeyen, hem de diyalektik düşünceyi somutlayan bir anlayışla gerçekleştirmeye çalışmasıdır.

Şair Cansever için burada ve şimdide insanın varlık şartlarını gerçekleştirmeye çalışmak acının, sıkıntı ve hüznün temel sebebidir. Onun acı, sıkıntı ve hüznün konulu şiirleri, seçmiş ve üstlenmiş olan, kararlılığından ödün vermeyen öznenin varlık acısını, sıkıntısını dile getirir. Mounier; iç sıkıntısı ve bunalımın, zayıflığın veya hiçliğin değil, seçmiş olmanın bedeli olduğunu söyler²³⁹. Seçmiş/üstlenmiş olmanın bedeli olan acı/sıkıntı, umudun öteki yüzüdür. Dolayısıyla umuttur. Kısa bir ifadeyle şairin acı, sıkıntı konulu şiirlerinde düzeni olumsuzlayan, onu dil ve içerik, özellikle içerik planında yeniden üretmek istemeyen; bilakis seçileni onaylayan, yeniden üretmeye çalışan umut söz konusudur. Diğer bir ifadeyle şairin söz konusu şiirlerinde umutlu öznenin acısı, sıkıntısı dile gelir²⁴⁰.

Cansever’in acı/sıkıntı konulu şiirlerini, kendi içinde varolan düzenden kaynaklananlar; TİP’ten ayrılmış olmanın sebep olduğu acılar; kent yaşamı, yalnızlık ve zamanın akışından kaynaklananlar ve son dönem şiirlerinde ifade bulan acı/sıkıntı olarak dört esas kısma ayırmak mümkündür. Şairin ilk grup şiirlerinde varolan düzenin sebep olduğu acı, sıkıntı ve hüznün dile getirilir. İkinci grup şiirlerinde TİP’ten ayrılmış olmanın doğurduğu acı, sıkıntı ifade edilir. Üçüncü grup şiirlerinde ise şehir yaşamının, yalnızlığın, geçen zamanın ve yaşlanmanın sebep olduğu acılar, sıkıntılar yer alır. Şairin son dönem şiirlerinde ise -1980 sonrası dönem- yaşama anlam verememekten kaynaklanan bir acı, sıkıntı dile getirilir.

²³⁹ Emmanuel Mounier, *Varoluş Felsefelerine Giriş*, çev. Serdar Rıfat Kırkoğlu, Alan Yayıncılık, İstanbul 1986, s.86.

²⁴⁰ Sıkıntının ne’liği ve ‘tip’leri hakkında ayrıntılı bilgi için bakınız: Lars FR. H., Svendsen, *Sıkıntı’nın Felsefesi*, çev. Murat Erşen, Bağlam Yayınları, İst. 2008, s.50-54.

2.1.1.2.1. Varolan Düzenden Kaynaklanan Acı, Sıkıntı, Hüzün (Çaresizliğin Doğurduğu Acı, Hüzün)

Cansever'in kapitalist dünya düzeninden kaynaklanan acıyı/sıkıntıyı, hüznü konu alan şiirleri, varolan karşısında çaresiz kalan bireyin umutlu çaresizliğini dile getirir. Söz konusu şiirlerde birey özneler için daha iyi bir yaşama duyulan arzu, burada ve şimdi o düzende yaşamayı acıya, sıkıntıya dönüştürür. Bu şiirlerde dile gelen acı, sıkıntı, umudun öteki yüzüdür. Bir başka ifadeyle seçileni onaylamak/olumlamak; varolanı çok açıkça hayırlamak/olumsuzlamaktır. Söz konusu fenomenlerde ifade bulan tavır, ne teslimiyetin bedelini yükseltmek için yapılan entelektüel bir naz; ne psiko-patolojik, sado-mazoşist bir sızıdır. Acı, sıkıntı ve hüznün şairin hemen şiirinde art zamanlı olarak tekrarlanması ise onaylama-reddetme, olumlama-olumsuzlama diyalektiğinin devamlılığını ifade eder.

Şair Cansever için varolan düzen, bir meta ve yabancılaşma düzenidir. Belli başlı özellikleri; paranın belirleyen olması, insanın kendisini insan kılan olanaklara yabancılaşması, pek çok varlık şartının çürümüş ve bozulmuş olmasıdır. Eleştirel kuramın düşünürlerince bir baskı, korku, sömürü ve hastalık düzeni olarak tanımlanan kapitalizm, katı olan pek çok şeyi buharlaştırmış, pek çok insanî hususu silip süpürmüştür. Çalışmamızın 'direniş' başlıklı kısımda belirttiğimiz gibi kapitalist modernite, araçsallaştırdığı aklıyla nitel olanı nicel olana, somut olanı soyut olana dönüştürmüştür. Modernlik evrensel bir proje olarak gelişirken paranın belirlemesine giren insan, sevgisini, inanmasını, uzun soluklu bağlanmasını yitirmiş; rekabet ve para ekonomisi içinde zorunlu bencil bir varlığa dönüşmüştür. Bencil olmak, insan olmanın değil sahip olma, mülk edinme arzusunun belirlemesinde olmak demektir²⁴¹. Bunun tinsel varlıktaki olumsuz tezahürlerinden bir kaçını sevginin, inanmanın, hem kendisi hem öteki için varlık olmanın sorumluluğunun ortadan kalkması olarak sıralamak mümkündür. Var Var başlıklı şiirinde Cansever, kapitalizm öncesi insanda var olan 'büyük sevgi'lerin hâlihazırda yok denecek bir durumda olduğunu söyler. Bireye acı olarak dönen, toplumsal bir durumu fark etmiş olmaktır. Başka şekilde diyecek olursak acı olan, yok olmaya yüz tutmuş en insanî şartın bile canlı tutulması için bireyin tavır almak zorunda kalmasıdır. Birey, sevgisini bir şeye tavır alarak korumak zorunda kalırsa sevgi kendiliğindenliğini yitirir. Şiirin anlatıcı ben'i, bunu şöyle ifade eder:

*"Vay! Mendili dörtlere katlayıp cebine koyan ben
Çok ağrıyan yerlerim pembeye mavi
Bir gün üç kişi tam pıçakla çekip alacaklar
Bilirim ondan öyle ne ağrı, ne sızı
Aklımda damların üstünde koşmak koşmak
Bu uçanlar serçe cıva gibileri serçe
Gittikçe unuttum o kadar insan sevdim de;
Çekik gözlü, kıvrıkcık saçlı, düz beyaz yüzlü o kadar
Diyorum elleri nerde? Benimkisi bu bu...
Hani o büyücek sevgiler? Şimdi de yok mu?
Yok denecek bir şey ama var var."*

(Var Var, *Yerçekimli Karanfil*, s.21)

Cansever için acı olan memleket insanının fakir bırakılması, aydının bu durum karşısında çaresiz kalmasıdır. Birey için varolanın yanlış ve bozuk olduğunu görmek, daha iyi yaşamın nasıl bir düzenle gerçekleşeceğini bilmek, ancak varolana çaresiz katlanmak acı kaynağıdır. Şairin *Petrol* adlı şiir kitabında yer alan Tahtakale ve Bir Ay Aldım Diyarbakır'dan Tokat'ta Biri Öldü O Zaman başlıklı şiirlerinde 'bütün gün acılarıyla sevişen', 'bir yoksulluğu ödeyen', dokunulsa 'ağlayacak' durumda olan halktan

²⁴¹ Erich Fromm, *Sahip Olmak ya da Olmak*, "İnsanları 'Sahip Olmak' Davranışına Yönelten Şey Nedir?", s. 101-122.

insanların dramı dile gelir. Her iki metinde de acı olan, sömürü düzeni içinde hem halkın, hem de aydının çaresiz durumda olmasıdır. Bu şiirlerden birisi olan Tahtakale'de Cansever, bir sosyo-ekonomik çevreyi dolduran fakir halk ile süslenmiş çarşı arasındaki çelişkiyi ve onun doğurduğu hüznü şöyle ifade eder:

*“Çocuksun anlamıyorsun, süslemişler her yeri
Dokunsan ağlayacak, konuşsan susmayacaklar bir daha
Elleri vardır bilseniz durmadan sizi gösterir elleri
Baksanız bakılırlar, sevseniz sevilirler kimseye benzemeden
Biri de bir kadındır alınmış efsanelerden
Bir kadındır unutmuş güzelim erkekleri
(...)
Belki de bir Tanrısı var acının, hüznün ayrılığın
Ki durup dururken öyle ansızın yürüdükleri...”*
(Tahtakale, *Petrol*, s.21)

Her yerin süslenmiş olması, Tahtakale bağlamında düşünülecek olursa müşteri çekmek için esnaf tarafından çarşının cazibesinin artırılması için yapılan makyajı işaret eder. Ayrıca her şey yerli yerindeymiş gibiyi konumlandırın para ekonomisinin sahteliğini belirtir. Her yer süslü iken öznenin halkın çaresizliğine dikkat çekmesi, çevrenin örten, gizleyen imajını aşması ve empatik iletişim kurmasını karşılar. Her yer süslü iken, donatılmışken, o çevrede muhtemelen gezinen halkın dokunulsa ağlayacak, konuşulsa susmayacak olması çevre ile o çevrede bulunan insanlar arasındaki çelişik bir durumu işaret eder. Çelişkiyi gören özne için acı olan, para ekonomisinin belirlemesinde olan bir çevrede fakir halkın dramını fark etmek, söz konusu düzenin çelişkileri karşısında çaresiz kalmaktır.

Cansever için sahteleşmeden, her şey iyiymiş gibi yapmadan verili olanı görmek ve onun karşısında çaresiz kalmak, acıdır. Bir Ay Aldım Diyarbakır'dan Tokat'ta Biri Öldü O Zaman şiirinde şair, muhtemelen Kapalıçarşı'da karşılaştığı 'esmer', 'bıyıklı', 'çelimsiz', 'yoksul', 'ezilmiş', durmadan yoksulluğu ödeyen insanlar karşısında çaresiz seyirci kalmaktan kaynaklanan bir hüznü dile getirir:

*“(...)
Sonra o adamlar ki; çelimsiz, esmer, bıyıklı
Ve bütün gün sevişirler acılarıyla.

Tokatlı diyorlar ya da bir ekmeğin başlangıcı
Ezilmiş, sakın, onca bir yoksulluğu ödüyor durmadan
Bu kimin evreni, bu saçına bir el atma saatlerinde
Bu kim ki ölüyor, Tokat'ta ölüyor her zaman
Ya da bir erkek bir erkeği öper gibi
Hiçbir şey anlamamış yaşamaktan.”*

(Bir Ay Aldım Diyarbakır'dan Tokat'ta Biri Öldü O Zaman, *Petrol*, s.9)

'Bıyıklı', 'esmer', 'çelimsiz', 'bütün gün' acılarıyla 'sevişen' 'bu adamlar' olarak tanımlanan kişiler, şiirin ilk iki dördlüğünde belirtildiği kadarıyla Tokatlı veya Hopalı ancak İstanbul'da yaşayan fakir halkın temsilcileridir. Belli başlı özellikleri; 'ezilmiş', yoksul ve yaşamaktan bir şey anlamıyor olmalarıdır. Ezilmiş olmak, para ve rekabet ekonomisi içinde çok küçük pay almayı veya parası olana imkân sunan düzen içinde çaresiz kalmış olmayı işaret eder. Bütün gün acılarıyla sevişmek, kent kalabalığı ve para ekonomisi içinde bütün gün geçim derdiyle meşgul olmayı belirtir. Yaşamaktan hiçbir şey anlamamış olmak ise maişet peşinde koşuştururken insanî olandan uzak kalmayı işaret eder. Devam eden dizelerde yer alan bir yoksulluğu ödemek ifadesi, şimdi burada insan olmanın ve yoksul yaşıyor olmanın karşılığıdır. Zira para ekonomisinde yoksul olmak, parası olmamak demektir; parasız olmak, para ekonomilerinde ister istemez bedeli

acı olan bir durumdur. Burada hemen şunu belirtelim, yoksul insan insanî değerlerden yoksun insan demek değildir. Özetleyecek olursak şair Cansever için acı olan para ve rekabet ekonomisinin ülke insandaki olumsuz yansımalarını görmek ve bunun karşısında çaresiz kalmaktır.

Sorumlu, duyarlı özne için pek çok maddî-manevî olanağa sahip olan ancak onu işletecek yeterli tekniği, teknolojisi, en önemlisi de onu insanca yönetecek bir 'yönetimi' olmayan ülkenin durumu, bu ülke insanının hayatını temin etmek için Almanya'ya işçi olarak gitmesi, acı veren bir durumdur. Mendilimde Kan Sesleri şiirinde şair, 'dağılmış bir pazar yerleri'ne benzeyen memleketin durumu karşısında çaresizliğin sebep olduğu acıyı dile getirir:

“(…)
Bilmezlikten gelme Ahmet abi
Umudu dürt
Umutsuzluğu yatıştır
Diyeceğim şu ki
Yok olan bir şeylere de benzerdi o zaman trenler
Oysa o kadar kullanışlı ki şimdi
Hayalsiz yaşıyoruz nerdeyse
Çocuklar, kadınlar, erkekler
Trenler tıklım tıklım
Trenler cepheye giden trenler gibi
İşçiler
Almanya yolcusu işçiler
(…)
Onlar ki hepsi
Bir tutsak ağaç gibi yanlız yerlere büyüyenler
Ah güzel Ahmet abim benim
Gördün mü bak
Dağılmış pazar yerlerine benziyor şimdi istasyonlar
Ve dağılmış pazar yerlerine memleket
Gelmiyor içimizden hüznlenmek bile
Gelse de
Öyle sürekli değil
(…)”

(Mendilimde Kan Sesleri, *Sonrası Kalır*, s.55–56)

Memleketin 'dağılmış pazar yer'ine benzemesi, varolanın tüketilmesini, sahiplenilmesini ve sömürülmesini işaret eder. Sorumlu, kayıtlı bir aydın olarak şairin varolan karşısında sadece hüznlenenebilmesi, sömürü karşısında çaresiz kalmış olduğunu işaret eder. Şair için acı olan, sömürüyü görmek, bu durum karşısında derin bir çaresizlik duymaktır.

Bir ülkenin varolan imkânlarının bir sınıf tarafından sömürülmesi, 'bin kişinin üretip bir kişinin' o emeği sömürmesi, memleketin merkeze uzak bölgelerinin yoksul kalışı, özellikle Doğu Anadolu'nun bu anlamda ihmal edilişi, sorumlu ancak düzen karşısında çaresiz bireyi hüzne sevk eder. Sosyalist düzende insanların hem birey olarak kendisini gerçekleştireceğini hem de insanların eşit ve kardeşçe bir yaşam süreceğine inanan Cansever için verili olana çaresiz katlanmak zorunda oluş, acıdır. Kaç Kişiydik şiirinin şair, sevginin bile 'kullanım'ının değiştiği, sevginin bile şeyleştirdiği bir düzende, varolan durum karşısında hüzn duyar. Acı olan, burada ve şimdi varolana katlanmaktır:

“(…)
Yoksulluk az da olsa insanlar arası bir yaklaşımdı

*Hiç değilse bu vardı çok değişti sevginin kullanımı bay memur
Örneğin siz bana niye kıızıyorsunuz, ben biliyorum
Ama siz bilmiyorsunuz neden
Böyle öfkeyle çıktığınızı
Yeri gelmişken söyleyeyim
Ben de alt tarafı bir şirketin satış memuruyum
İş gereği Doğu'ya gittim bu yıl
Gözlerimle gördüm, inanın bana
Hastalar tabutla taşınıyor illere, kasabalara
Hepsi hepsi şu arabayı yanlış park etmişim ne çıkar
İşini bilen biliyor
Bin kişi üretiyor bir kişi yiyor
Her neyse geçelim bunları şimdi
Ben bu arabayı buraya park ediyorum
İnatçı bir sonbahar gibi.”
(Kaç Kişiydik, Seveda ile Sevgi, s.43)*

Şair için sömüren üst sınıfın aksine geniş kitleyi oluşturan ‘fakir halk’, cömerttir, paylaşımcıdır. Bir sömürü düzeni tarafından memleket insanının yoksul bırakılmış olması, sorumluluk duyan insanın bu durum karşısında bir şey yapamaması acıdır:

*“Hisarlı balıkçı ağlarını ayıklıyor
Ağları pembeden hüzne giden
Dip sularında mercanlar gibi koyulaşan
Kirpiksiz gözleri böyle daha güzel
Çil basmış yüzünü bütün
Parmakları capcanlı, pavuryalar gibi
Merhaba, desem bir kucak balık atacak önüme
Biliyorum atacak
Böyledir memleketin yoksul halkı
Bir onlarda rastladım bu cömertliğe
(...)”
(Aşklar İçinde, Sonrası Kalır, s.62–63)*

Acı olan, sadece ülkenin bozuk ve çürük bir anlayışla yönetiliyor olması değil, aynı zamanda kapitalist emperyalizmin evrenselleşmeye yüz tutmasıdır. Kapitalizm, bilindiği gibi 20. yüzyılda iki büyük savaşa sebep olmuş, binlerce insan bu savaşlarda ölmüş; bu siyasî-askerî vakıalardan sonra kapitalizmle birlikte gelişen modernliğe duyulan inanç sarsılmış, modernliğin sürekli ilerleme ideali kendi kendisini çürütmüştür²⁴². İnsanlık tarihinin en buhranlı yüzyılında yaşanan büyük tecrübeler rağmen kapitalist modernliğin kendisini sürekli yeniden yapılandırması, bireyin buna araç olması, kendi bozulmuşluğuna bile hayır diyememesi Cansever’i hüzne boğar. Aşklar İçinde şiirinin ben’ anlatıcısı, muhtemelen Boğaz’dan geçen bir petrol tankerinin yaptığı çağrışımla kapitalizmin sürekli kendini yeniden üretmesi ve insanların dünyanın bu vahşî yanına seyirci kalması karşısında acı duyar. Acı olan, kapitalist düzende duyarlı olmaktır.

*“Bir tanker geçiyor şimdi de tam akıntının ortasından
Baştanbaşa gül rengi
Kimseler görünmüyor içinde
Neden görünmüyor bilmiyorum
Yolcu uçaklarına, yük kamyonlarına, fabrikalara petrol taşıyor
Tanklara, savaş gemilerine, roketlere de
Yılların, yüzyılların*

²⁴² Bknz: Giddens, Anthony, *Modernliğin Sonuçları*, çev. Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yay., İst. 1998.

*Bitmeyen vahşetini ateşlemek için
Sanki bu yüzden kimse görünmüyor
Utancı bilerek yaşamak korkunç
Daha korkuncu da var: utancı bilerek yaşatmak
Gördük hepsini işte, daha da görüyoruz.”
(Aşklar İçinde, Sonrası Kalır, s.66)*

Şair için sadece aydınların değil, aynı zamanda devrimin itici gücü işçi sınıfının da çaresiz olması acıdır. Aşklar İçinde şiirinde Cansever, düzen karşısında ‘yarını kuracak’, devrimi gerçekleştirecek olan işçi sınıfının da çaresiz kalacağını düşünür; verili düzenin baskın ve dönüştürücü gücü karşısında hem kendisi, hem de işçi sınıfı adına derin bir hüznün yaşar. Acı olan, insanın verili olanın baskın gücü karşısında çaresiz kalması, kendisine karşı dürüst olmak zorunda olmasıdır:

*(...)
Küçüksu çayırını şantiye yapmışlar
İşçiler beton döküyor, demir eğiyor, zift kaynatıyor
Vakit öğleyi geçti çoktan, yemeklerini yemiş olmalılar
Coca-Cola’yı doğrayıp ekmeklerine
İşçilerimiz, yarını kuracak işçilerimiz
Ben görür müyüm bilmem, ama kuracaklar mutlaka
Coşkuyla vuracaklar her çiviye, türkülerle dövecekler betonu
Ve onlar
Onlar, diyorum sadece
Bir yolculukta karşılıklı konuşan adamların
Parmak uçlarındaki sigaralar gibi şaşkın
Bilmeden ne yapacaklarını
Anlayacaklar ne kadar güçsüz
Ne kadar zavallı olduklarını
Vakit öğleyi geçti çoktan.”
(Aşklar İçinde, Sonrası Kalır, s.65–66)*

Şaire göre insanların mülkiyet isteğiyle koşuşturduğu, bencil bireyci bir düzende ‘yılgın’, ‘yitik’ ve yalnız insanların dünyasında yaşamak acıdır. Kumcul şiirinde Cansever, kardeşçenin rafa kaldırıldığı, insanların birbirleriyle sadece ilgi ve çıkarı vesilesiyle konuştuğu bir düzeni, yalnız gövdesi görünen ‘upuzun bir kuş’a benzetir. Birey için acı olan bu ‘gölge’de çaresizce yaşamaktır:

*“Öyle durgun ki çok sıkılan bir yüzde
Hep aynı şeyi düşünmek kadar
Yaşadığımız gibidir uçsuz bucaksız
Upuzun bir kuşa benzer
Gövdesini gördüğümüz yalnız
Kıyıları, gökyüzü, büyütülmüş bardaklar.”
(Kumcul, Nerde Antigone, s.9)*

İkinci mısradaki yer alan ‘aynı şeyi düşünmek’ ifadesi, şair Cansever bağlamında varolan ile olması gereken arasındaki sürekli mukayeseyi işaret eder. Başka şey düşünememek, aynı şeye takılıp kalmak, ya sürekli ütöpik düzeni düşünmek yahut bozuk olanı sürekli yeniden görmektir. Bireyin bozuk olana mesafeli durması, ütöpik olanın gerçekleştirememesi, aslı kalan bireyin yaşama bütünüyle kendisini verememesi, sıkıntının sebebidir. Oysa insanı insan kılan hususlardan birisi de kendisini eylemlerine vermesidir. Kendisini vermek, insanın yapıp etmelerinde anlam görmesi ve coşku duyması; özellikle hem kendisi için, hem de mensubu olduğu millet ve insanlık için birey

olarak elinden geleni yapmasıdır²⁴³. Şaire acı olarak dönen, bireyin sıkıntısının kendisindeki insana zarar verdiğini fark etmesi; diğer bir ifadeyle yaşama bütün coşkusuyla kendisini verememesidir. Yaşam bunun için hep aynı şeyi düşünen veya varolandan sıkılan özne için sadece gövdesi görülen, bir kuşa benzer. Kuş da dünya da sürekli dönen nesnelere. Şair için kendisi görülmeyen, sadece gövdesi görünen bir dünyada yaşamak acıdır.

Kapitalizm, Dieter Duhm'un ifadesiyle 'bütün tipik özellikleriyle korku üretir'. Nedir tipik özellikleri? Para ekonomisi ve piyasanın demir kafese dönüşmesi, mülkiyet isteğinin yıkıcı genişlemesi, yabancılaştırma ve şeyleşmenin akli işgal etmesi, negatif rekabet ve başarının yayılması; hülâsa bütün bunların devlet düzeni tarafından içselleştirilmesi, şiddet araçlarıyla korunması ve yeniden üretilmesidir²⁴⁴. 1940 sonrası Türkiye, bir yandan sözü edilen korku kültürünü derinleştirirken diğer yandan da demokrasi denemeleri yaşamıştır. Ahmet Oktay'ın ifadesiyle 1940–1980 yılları arasında Türkiye'nin vakası, aydınlar üzerindeki siyasî baskıdır²⁴⁵. Şair Cansever için özgürlükleri yok sayan, bireyin özne olmasına izin vermeyen baskı düzeninde yaşamak, çaresizce dayatılanı kabul etmek acıdır. Uyumlu yaşama hayır diyen şaire göre insanların susturulduğu, ötelendiği, hiçlendiği bir düzende yaşamak acıdır. Medüza başlıklı şiirinde Cansever, baskı düzeninde sorumlulukları bir yana koymanın acı olduğunu söyler.

*“Bir buluşma yeridir şimdi hüznümüz
Biz o renksiz, o yalnız, o sürgün medüzalar
Aşar söylediklerimizi çeker gideriz
Ülkemiz, toprağımız, her şeyimiz
Kıyısında camların boz bulanık rakılar
Çizeriz yeryüzünü kaygısız ayaklarla
Yüzümüzdür bir yağmur ağırlığınca düşer
Sonra pek anlamadan içkiler ne çabuk biter
Ne kadar konuşursak o kadar bir sessizlik olur
Adımız sorarız birine, o bize adını söyler.”
(Medüza, Nerde Antigone, s.10)*

Hüzünlerin buluşma yeri olması, varolan karşısında çaresiz kalan sosyalist aydınların ortaklaşa yaşadıkları trajik bir dramı işaret eder. Zira hüznülenmek, düzenin insana sunduğu bireyci uyumlu ve kayıtsız yaşam ile acı arasından ikincisinin seçilmiş olduğunu işaret eder. Diğer bir ifadeyle hüznün, bir eylemdir; derin ve kuvvetli bir kayıtlılığı belirtir. Şiire isim ve sosyalist aydınların metaforu olan medüza, denizde yaşama imkânı bulan bir varlıktır. Onun yuvası orasıdır. Eğer deniz, kendi parçasını kabul etmezse parçaya düşen şey, onurlu olandır veya kendine sürgünlüktür. Onuru seçen insanların belli başlı özelliği ise renksiz, solgun ve sürgün olmasıdır. Renksiz ve solgun olmak, daha iyi için ne yapılması gerektiğini bilip çaresiz kalmış olmayı ifade eder. İnsanın sürgün olması, varolanı değil ötekini savunanın düzen tarafından dışlanmasını belirtir. Kapitalizm ve erkek egemen düzen, kendisi gibi düşünmeyi daima bir şekilde sürmüştür. Bireyin söylediklerini aşır içkiye gitmesi ise çaresiz kalmış ve alkolün bir olumsuzlama anlamında tek olanak olduğunu ifade eder. Fethi Naci, o zamanki yaşantılarını, Turgut Uyar'ın bir mısramı değiştirerek “Çok içerdik, hep içerdik, içmekti bütün yaşadığımız” cümlesiyle ifade eder²⁴⁶. Alkol, uyumlu olmakla esaret/ ölmek arasından tercihe zorlanan bireyin verili olanı hem uyumsuz, hem de ölüm gibi trajik bir seçimle aşmasıdır. Bu seçimde feda edilen yüksek değer, çok açık ki yaşamdır. Yaşam her ne kadar bütünüyle kapitalizmin belirlemesinde olsa bile her hâlükârda bir yüksek

²⁴³ Takiyettin Mengüşoğlu, a.g.e., s.159–166.

²⁴⁴ Dieter Duhm, a.g.e., “Kapitalizm Bütün Tipik Özellikleriyle Korku Üretir”, s.40–85.

²⁴⁵ Ahmet Oktay, *Metropol ve İmgelem*, s.88, 210.

²⁴⁶ Fethi Naci, a.g.s., s.21.

değerdir. Acı olan, yaşamın ölümle değiştirilmesidir. İkinci birimde yer alan bireyin yüzünün düşmesi, mutsuzluk durumunun nesnel bağlaşığıdır. İçkilerin çabuk bitmesi ve her konuşmanın sessizlikle noktalanması, bireyin trajik durumunu yani her şeyin çaresizliğine çıktığını karşılar. Kısaca ötelenen, susturulan ve dışlanan aydın için acı olan böyle yaşamaktır.

Modernite evrensel bir proje olarak genişlerken kendi aklını, bu aklın dayandığı özdeşlik mantığını, kapitalist ekonomi modelini, insanlığa mutluluk getireceği düşüncesiyle bütün dünyada yapılandırmaya çalışır. Yapılandırılmaya çalışılan bu düzenin adı, Herbert Marcuse'nin ifadesiyle 'tekboyutlu toplum', 'tekboyutlu insan'dır. Siyasette liberalist demokrasi, ekonomide kapitalizm, sanatta mimetik sanat, mantıkta özdeşlik mantığı, devlet planında ulus devlet, yerleşim planında kent, bu tek boyutun birkaç tezahürüdür²⁴⁷. Özellikle kent, tek boyutun yapılandırıldığı bir uzam ve zamandır. Para ekonomisinin kalbi olan kent, rasyonalizmin, ulus devletin en önemli yerleşkesi, birey öznenin doğduğu ve öldüğü sahne; modernin hem kendi tekboyutlu yapısını konumlandığı, hem de her şeyi bu tekboyut içinde dönüştürüp yeniden ürettiği büyük bir fabrikadır. Bauman'ın ifadesiyle modern kent, büyük bir çöldür. Modernlik, bütün hususiyetleriyle çölü kente taşımıştır²⁴⁸. Çöl bilindiği gibi tek renkli, geniş, soğuk bir mekândır. Kentin çölleşmesi, tinsel yaşamın gayr-i şahsi, soğuk ve tekboyutlu olması demektir. Cansever, Bedevi başlıklı şiirinde, kent yaşamını çöl imgesiyle somutlar:

*"Gözlerimin ıssız, donuk, kahverengi kentinde
Geçiyor ak boyunlu develer, yorgun sürücülere
Günlerdir, öyledir, bir daha anlamak üzere
Bakıyorlar durmadan pek uzakta bir yere
Sorsanız görmüşler mi, bir masal kadar olsun gördüklerini
Gözlerimin ıssız, donuk, kahverengi kentinde
(...)*

*Ne arar, bilinmez ki, bir kanımlık su belki de"
Ne durak, ne dinlenme
Gelseler de duyamaz ak boyunlu develer
O yorgun sürücüler çökse de önüne
Bir soğuk çöl kuşunun bir daha ölüşü gibi
Dünyanın tekdüzenli renginde"*

(Bedevi, *Nerde Antigone*, s.11)

Alıntıladığımız metinde gözlemci anlatıcı için kent, soğukluğu, gayr- şahsiliği, tek rengi ve geniş boşluğuyla çöle; kent insanı, tek düzenli yaşam içinde iletişimini yitirmiş, çölün soğuk ve gayr-i şahsiliğini içselleştirmiş tüccar bir bedeviye benzetilmiştir. Çölün bütün hususiyetlerini içselleştirmiş olan 'bedevi'ler, uçsuz bucaksız bir mekânda, belirsiz bir gelecek içinde günlük maişetin peşinde koşuşturmadan bıkkındırlar. Kent yaşamının en önemli fenomenlerinden birisi olan bıkkınlık, niteliksel farklılıklar karşısında kayıtsızlaşmayı karşılar²⁴⁹. Bıkkın dolayısıyla kayıtsız kişiler, hem kendilerine, hem ötekine yabancıdırlar. Ne aradıkları, ne gittikleri yer bellidir. Tekrenkli bir dünyadan, onun neden olduğu sıkıntıdan kurtulmak için sürekli uzağa bakarlar; ancak yaşam her günkü sıkıcı tekrarlarıyla sürekli kendi üzerine kapandığından onlar için bir kurtuluş yoktur. Şair için şehirde olmak, kendisinin de dışına çıkamadığı soğuk, gayr-i şahsî bir yaşamı sürdürmek; soğuk, mesafeli insanlarla bir arada yaşamak demektir. Acı olan çölde yürümek; burada ve şimdide, öyle yaşamaktır.

²⁴⁷ Tek boyutun yaşamın farklı alanlarındaki tezahürleri için bakınız: Herbert Marcuse, *Tek Boyutlu İnsan*, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul 1997.

²⁴⁸ Zygmunt Bauman, *Parçalanmış Hayat*, s.114-116.

²⁴⁹ Georg Simmel, *Modern Kültürde Çatışma*, "Metropol ve Tinsel Hayat", s.90-91.

Varlık Yılığının yaptığı bir soruşturmaya verdiği yanıtta Cansever, “anayasaya aykırı kanunlar yürürlükte” olduğu müddetçe özgürlükten söz açılmayacağını belirtir. Aydının vazifesini, bu anti-demokratik kanunların kaldırılması için savaşmak, “gerçek bir söz ve fikir özgürlüğünü topluma kazandırmak” olarak işaret eder. Ayrıca gerçek bir özgürlük gerçekleşirse “hangi görüşün hangi görüşe üstün” geleceğinin açıkça anlaşılacağını, baskı ve sindirme politikasının böyle bir durumda iflas edeceğini söyler²⁵⁰. Bireyin ülkedeki anti-demokratik kanunlarla özgürlüğünün sınırlandığını düşünen Cansever için acı olan, tek boyuta yaşama hakkı veren, ötekini kabul etmeyen düzenle çelişik ve kısmen esaret içinde yaşamaktır. Yılık şiirinde şair, zamanı ata, kendisini at binicisine benzeterek duyduğu sıkıntıyı imgesel olarak anlatır:

*“Ben burada bir sıkıntıyım, atımdan iniyorum
Benim atım her zaman
Kim bilir kime sesleniyorum, sessizlik
Yosunlar, taşlar, o mezar yazıtlarından
Yaz gelmiş, zakkumlar açmış, elimi bile sürmedim
Sürsem bile ne çıkar, ama sürmedim
Ölü bir şey kalıyor dünyadan, yapraklardan.

Ben burada bir sıkıntıyım, atımdan iniyorum
Benim atım her zaman.”*
(Yılık, *Nerde Antigone*, s.12)

İnsan, zamana bağlı bir varlıktır, zamanın üç boyutu içinde yaşar. Eğer birey o zamanı kuşatan zihniyet/anlayışla uyumsuzsa, başka bir ifadeyle varolana katılmıyor ve kendisini ondan ayırıyorsa birey için yaşamın kendisi, sıkıntı kaynağıdır; sürekli sıkıntı üretir. Alıntıladığımız parçada açıkça görüldüğü gibi anlatıcı özne, bir zihniyetin her şeyde kendisini ürettiği ve her şeyi kendisini kabul edenlere göre ayarladığı düzende sürdürülen yaşantıyı istememekte; bunun için yaşam her şeyiyle bireye acı olarak dönmektedir. Takip eden dizelerde yer alan yazın gelmesi ve bireyin bu canlanma zamanına kayıtsız kalması, hem verili yaşama duyulan inancın yokluğunu işaret eder; hem de bireyin verili olanı olumsuzladığını ortaya koyar. Çünkü o düzenin belirlemede olan yaşamı onaylamak, hem düzeni onaylamak, hem de dolayısıyla değerlerinden ödün vermek, çürümek ve bozulmak demektir. Acı olan, şimdi burada insan olmaktır.

İnsanın varlık şartlarını yalnız uyumlu olduğu zaman bütünlüğü içinde gerçekleştirilebildiği tekboyutlu düzende, duraksız direnmek ve yaşamı tersinden kollamak, varolana hizmet etmemek için alınmış bilinçli bir tavır ve tercih edilen bir acıdır. Direniş, sürekli bir kendilik-ötekilik bilinci gerektirir. Sürekli bir bilinçle yaşamak tüketici, tedirgin edicidir. Bu tedirgin yaşam, aynı zamanda bireyin parçalanmışlığını işaret eder. Cansever, “Şiiri Bölmek” yazısında varolan yaşam içinde bireyin kendisini korumakla ülküsel eylemde bulunmak arasında bölündüğünü, bunun için yaşama kendisini tam olarak veremediğini söyler. Oysa insan yaşama bütün enerjisi ile katılarak insan olur. Acı olan burada ve şimdide bireyin bölünmüş bir şekilde kendisi koruyabilmesi; yaşama, bütün coşkusuyla katılamamasıdır:

*“(…)
Ben bir tırnak iziyim kanımın akmadığı
Bir çentik, bir kırık şey... aranızdayım nasılsa

O zaman neresiydi, hepsi hep karanlıkta
Bir garip ev içiydi, ışıklar kirlili
Herkesin ellerinde bir şeyler gizlediği
Alıp okşadığım şimdi çok eski bir olayla*

²⁵⁰ (Soruşturma), “Soruşturmaya Cevap”, 1963 *Varlık Yılığın*, Varlık Yay., İstanbul 1964, S.938, s.132–134.

*Yenisini bulmalı -önce hafif bir yelken
Bir bakış, bir serüven, kısa bir hastalık hiç olmazsa.”
(Bakır Heykel, Nerde Antigone, s.13)*

Ötekini ancak uyumlu olduğu, kendisi gibi düşündüğü zaman kabul eden ve yaşama hakkı veren bir düzende şair olmak; duyarlı, sorumlu ve sahteleşmeden, kişiliğinden ödün vermeden yaşamak zordur, acıdır. Sanatçı olmak, verili iktidarın yalnız işine geleni değil aynı zamanda işine gelmeyi de ifade edebilmektir. Belki de sanatçıyı halis yapan bu ikinci husustur. Tam da bunun içindir ki sanatçı, tarihin pek çok önemli noktasında ideal toplumdan dışlanmış. İnsanlık tarihinde sitesinden sanatçıyı ilk olarak kapı dışarı eden Platon olmuştur. Yalnız Platon değil Aristo, Hegel ve Marx da ideal toplum düzenlerinde sanatçıyı ancak ideale hizmet ettikleri sürece kabul etmişler; bunun dışında sanatçıyı kabul etmemişlerdir²⁵¹. Bütün bir tarih boyunca sanatçının kaderi hep bu şarta bağlı olmuştur. Sanatçının durumu, bu bağlamda daima iktidarla ilişkisine göre şekillenmiştir. İktidara evet diyen sanatçı ile iktidara hayır diyen sanatçı. Özellikle para ekonomisinin cari olduğu toplumlarda sanatçı, topluma sağladığı faydaya göre değer kazanır. Cemal Süreya, “Şiir ve Devrim” başlıklı yazısında özellikle kapitalist ekonomik düzenlerde topluma doğrudan fayda sağlamadığı için şiirin, dolayısıyla şairin dışlandığını söyler: “Bir kere şiir eğlence (distraction) niteliğini hiç taşımayan bir sanat. Bu bakımdan çok genel anlamda temizleyici, (belki) yetiştirici, (mutlaka) bileyici özellikleri dışında bir nedenle bir aracının ona yaklaşması söz konusu olamaz. Resim, mobilya olarak kullanılabilir; roman, vakit öldürmek için okunabilir; şiir ise kendi akışı dışında, yararlanılabilecek bir nitelik taşımayan bir sanat. Asi bir sanat. Bu yüzden paramal düzenine pek giremiyor, kapitalist üretimin çarkında “başka bir özel planda” görünerek devinmiyor. Kapitalist üretim de kendisine elverişli gelmeyen bu uğraş alanını kovuyor, gerilere itiyor Yarattığı hayat biçimleri içinde bir yer vermek istemiyor ona”²⁵². Şairin Kanı başlıklı şiirinde Cansever, şairin bu yazgısını sevilmemek, yalnız bırakılmak ve sıkıntıyla yaşamak olarak tarif eder.

*“Kanıdır şairin bu sevilmeyen yüz
Gözleri bir köpeğin, bırakmış köpeğini
Tanrısız, kimsesiz, her şeysiz biraz
Gözleri bir başına insanlar gibi
Kanıdır şairin ölümle kımıldamaz*

*Yüzüdür şairin kanarsa yalnızlıktan
Bir yüz ki upuzun kadınsız günler gibi
Ve nasıl bir acıdır ki, acıyla anlatılmaz
Bir için bir ağızla duraksız kemirildiği
Öyle bir sıkıntı ki ölümle kımıldamaz.”*

(Şairin Kanı, Nerde Antigone, s.15)

İnsanı insan kılan hususlardan birisi de tavır alan bir varlık olmasıdır. Alınan tavır konuşarak somutlanabildiği gibi kimi zaman da susarak gerçekleşir. En büyük tavır, olumsuz olan karşısında biraz da susmaktır. Ancak her zaman için geçerli değildir bu durum. Susmak, bir seviyeye kadar direniştir. Ne var ki sınırlarını aşınca paslanmaya dönüşür. Paslanmak, insanın kendisini insan kılan dili, özgürce kullanamaması; duyduğunu, düşündüğünü ifade edememesidir. Şeylere susarak katlanmak, bir anlamda bastırmaktır. Bastırılan, ortadan kaldırılan değil yeniden ve daha rahatsız edici bir şekilde ortaya çıkma ihtimalini içinde taşıyan bir geriye atıştır. Acı olan, insanın, kendisini insan kılan varlık şartlarından birisini gerçekleştirememesi ya da yaşamını ancak susarak

²⁵¹ Ayrıntılı bilgi için bakınız: Karl Popper, *Açık Toplum ve Düşmanları*, Cilt I, II, çev. Harun Rızatepe, Remzi Kitabevi, İstanbul 2000.

²⁵² Cemal Süreya, *Toplu Yazılar I -Şapka Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar-*, “Şiir ve Devrim”, YKY, İstanbul 2006, s.322.

sürdürebilmesidir. Pas başlıklı şiirinde Cansever, bireyi baskılayan düzen karşısında susmayı acı olarak tarif eder:

“(…)
Biliyorsun ki bir eylemdir yerine göre susmak
Duvar diplerinde ve sakınarak
Bütün paslar kabarıyor bir bir
Ağzın ve dilin ve parmakların pası
Yüreğin ve bilincin
Bak işte, patlamış kentin su boruları da
Duyduğu bir çürük su şırlıtısı
Ki hemen geliyor aklına
(…)
Gererek yapraklarını
Gererek göz kapaklarını
Yumruklarını sıkarak
Ağlamayı unutmak için”
(Pas, *Sonrası Kalır*, s.16–17)

Dilini kullanarak, konuşarak kendini var eden²⁵³ insan için susmak, trajik bir seçimdir; konuşmak gibi bir yüksek değerın feda edilmesiyle elde edilmiş bir imkândır. Tüfekkk şiirinde Cansever, özgürlüklerin yok sayıldığı bir düzende bireyin susturulmuş oluşunu tüfek metaforuyla anlatır. Söz konusu metaforda insan, tüfeğe; konuşmak, tüfeğin patlamasına benzetilmiştir. Acı olan, medenî sınırlar dâhilinde dili kullanarak veya konuşarak varolabilen insanın susuyor oluşudur:

“(…)
Susmak, o ölüme denk susmak
Var ya,
Bir tüfektir işte insanda
Hem de pırıl pırıl bir tüfek
Çocuklar korktuğuyla…”
(Tüfekkk, *Yerçekimli Karanfil*, s.27)

Susmak kadar acı olan bir başka şey ise her şeyi ertelemek, sonraya bırakmaktır. Ertelemek, sadece şeyleri gelecek zamana bırakmak değil, burada ve şimdi eylemek ve kendini insan kılmak zorunda olan insanın varoluşunu ötelemesidir. Acı olan yani bireyin katlanmak zorunda olduğu şey, burada ve şimdi kendisini gerçekleştirme gereken insanın şeyleri sonraya bırakmasıdır. Cansever, 1971 askerî darbesinin yarattığı şok ortamında her şeyi ötelemenin acısını duyan bir aydın olarak okuyucunun karşısına çıkar. *Sonrası Kalır*’da yer alan Saate Bakmak şiirinde şair, insan için acı olanın, darbenin yarattığı atmosferde her şeyi sonraya bırakmak, ‘tutsak’ ve ‘yenilmiş’ olmak olarak işaret eder:

“*Köşedeki tütüncü silaha çevirdi sigaralarını*
Ödemesi çok güç sigaralara
Manav yarı anlamlı güldü biz geçerken
Eriklerden, çiçeklerden, o canım kirazlardan bile utanmadan
Hani o çocukluk küpesi olan kirazlardan bile utanmadan
(…)
Köşeyi döndük, bütün köşeleri hızla döndük
Su birikintilerinin ağaçlandığı eski bir sokağın tarihinde
Şöyle yazdı:

²⁵³ Takiyettin Mengüşoğlu, a.g.e., “Konuşan Bir Varlık Olarak İnsan”, s.213–214.

Her şey sonraya kaldı.”
(Saate Bakmak, *Sonrası Kalır*, s.19)

Devrimden ümidini kesen, yaşarken devrimi göremeyeceğini düşünen birey için burada ve şimdi, acıyla, bunalımla, sıkıntıyla dolu ve katlanılması gereken bir süreç dönüşür. *Sonrası Kalır* şiirinde Cansever, şimdiden adeta istifa eder gibi konuşur, ‘sonrası kalır’, der. ‘*Sonrası kalır*’ ifadesi, umutsuzluk dolu olan şimdi geçer, umutlu bir gelecek kalır karşılar; geleceğe duyulan umudu işaret eder. Şairden geleceğe kalacak olan, acı, sıkıntı, kısaca bunalımdır. Cansever bağlamında acı duymak, bunalmak, Antagonist bir seçimi ve tavrı işaret eder. Acı, sıkıntı, o seçimin bedeli ve umudun öteki yüzüdür. Adı geçen şiirde Cansever ‘kalır’ redefinini sıralama imkânıyla kendisinden geriye kalacak olanları sıralarken dolaylı olarak düzeni olumsuzlar, umudu olumlar:

*“On kalır benden geriye, dokuzdan önceki on
Dokuz değil on kalır
On çiçek, on güneş, on haziran
On eylül, on haziran
On adam kalır benden, onu da
Bal gibi parlayan kekik gibi bunalan
On adam kalır.
(...)”*

*Akşam olur bir günden dibe çökerim
Su içer dibe çökerim
İyimser bir duvarım her gün bir tuğla düşürürüm elimden
Bu yüzden gecikirim
Size bu sıkıntı kalır”*

(*Sonrası Kalır, Sonrası Kalır*, s.79)

Yaşamakta olduğu zaman ve mekânda bunalan özne için her şeyi geleceğe bırakmak, şimdiyi, yetinmezliğin zamanı yapar. Birey için acı olan, çaresizlikle dolu olan şimdi burada mutsuz olmaktır. Şimdiki zamanda duyulan mutsuzluk, Günlerden şiirinde acı olarak ifade edilir:

*“(...)”
Bütün bunları kendime bir adres gibi sorup
Hüznüme, kalbime, soğuşuma
Gelecekte arta kalan bir mutluyum
(...)”*

*Sözüm, şarkım, duygum
Kederlerde bütün yüzler birleşir
Ve unutmaya gereklidir
Bir başka bakışında da gökyüzleri vardır, düz
Kuş sürüleri vardır, eğri
Bir sana bir ayak bileklerine bakanların dünyası da vardır ki
İster kıyıları çekine çekine döven sulara benzet
İster ağır ağır yanan yaprak kümelerine
Anlıyor musun
Anlıyorsun elbette
Ne yaparsan yap yürürlüktedir yetinmezlik”*

(*Günlerden, Sonrası Kalır*, s.73–74)

Alıntılıdığımız metinde geçen ‘gelecekte arta kalan mutluyum’ ifadesi, şimdide mutsuz olmayı, geleceği düşünerek mutsuzluğun zamanı olan şimdiyi aşmaya çalışmayı ifade eder. Devam eden dizelerde yer alan ‘kederlerde bütün yüzlerin birleşmesi’, askerî

darbenin ve baskının yarattığı çaresizliğin topluca yaşandığını ifade eder. Yetinmezliğin yürürlükte olması ise bireyin içinde yaşadığı zaman diliminde acının hiçbir şeyle telafi edilemediğini işaret eder.

Bir fotoğraf makinesi nasıl flaşı patladığı zaman kendisi olabiliyorsa insan da ancak duyduğunu, düşündüğünü -insanî sınırlar dâhilinde- açık olarak ifade edebildiği zaman insan olabilmektedir. Baskı ve dayatma karşısında susmak, varolana susarak katlanmak acıdır:

*“Yaşlandık da ondan mı
Susarak katlanıyoruz her mutsuzluğa
(...)
Hatırlıyorum da kelimelerini bir bir:
Şairlerin flaşları kalpleridir
Dışarıya da parlamalı biraz
Kaldı ki ben içimde gezinmekten yoruldum
Sensin, iyi anlarsın beni
Gözlerine başka türlü bakıyorum
Ben bütün gözlere başka türlü bakıyorum şimdi
Nemli bir tülbent olup buğulanıyor
Ve yası ve mahzun
Ve devrilmiş bir boya kabı gibi de yoğun
Memleketin gözleri
Yağmur yağacak.
Öyle bir yağmur ki bu bilirsin
Dam saçak demeyecek, yağacak
Yaşacak bir hışım gibi canevine kentin
Kalplerimiz küle gömülmüş elmalar gibi
Patladı patlayacak
Alacak sonunda kendi rengini.”*

(Flaş, *Sonrası Kalır*, s.41–42)

Acı olan, sıkıntı veren, konuşmak isteyen ancak baskısıyla, saldırdığı korkusuyla insanı susturan bir düzende susarak yaşamaktır. ‘Kalp’, zihnin aksine sıcaklığı ve samimiyeti temsil eder. Şairler, dünyayı kalpleriyle aydınlatan duyarlı, kayıtlı insanlardır; duyduğunu acı olsa, kınansa da gizlemeden ifade eden kişilerdir. Sadece kendisiyle sınırlı değildir duyarlılığı şairin. Mensubu olduğu insanlığın da acısını, sıkıntısını yüreğinde duyan kişidir şair. Onu sıradanlık çemberinden çıkararak ve insan yapan çok duyarlı, çok kayıtlı oluşudur. Devam eden dizelerde yer alan ‘yağmurun yağacak olması’, ‘kalplerin sıkıntı külü içinde yavaş yavaş sıcaklığının yükselmesi’ ve ‘patlaması’ ifadeleri ise susmanın neden olduğu iç tazyikin veya bastırılanın bir anda ortaya çıkacağını ve önüne geleni ortadan kaldıracak bir potansiyele sahip olduğunu karşılar. Son dizelerde yer alan ‘kendi rengini alacak’ ifadesi ise rahatsız edici sıkıntının aşılabacağına ve yitirilenin yeniden bulunacağına duyulan inancı işaret eder.

Sonrası Kalır’daki birçok şiirinde de vurguladığı gibi Cansever için acı olan, burada ve şimdi insanın susturulmasıdır. Dostlar şiirinde şair, darbenin yarattığı ortamda umutla hem acıyı yaşar, hem de varolana karşı çıkar:

*“(…)
Kolumu tutuyor Fethi Naci, şu manzaraya bak, diyor
Tam Galata Köprüsü’nün üstünde
Diyor ya, biz alıştık, yüreklerimize bakıyoruz gene de
Uykusuz gecelerimize bakıyoruz: onurun uykusuzluğu
Susturulmanın*

*Ve gün batımıyla leylek sürüsü
Hüzünlü bir görüntü akıtıyor Naci'nin yüzüne
Kırmak, ama birlikte
Birlikte, ama kırılmamak
(...)"*

(Dostlar, *Sonrası Kalır*, s.36–37)

Mendilimde Kan Sesleri şiirinde Cansever, varolan baskı karşısında duyduğu çaresizliği, çaresizliğin doğurduğu acıyı, hüznü ifade ederken acı/hüzün, şairin kayıtsızlıkla kayıtlı olmak arasından ikincisini tercih etmiş olduğunu işaret eder. Söz konusu tercih, dolaylı olarak şairin Antigonist tavrını ele verir:

*"Boynu bükük duruyorsam eğer
İçimden böyle geldiği için değil
Ama hiç değil
Ah güzel Ahmet abim benim
İnsan yaşadığı yere benzer
O yerin suyuna, o yerin toprağına benzer
(...)
Minibüslerine, gecekondularına
Hasretine, yalanına benzer
Anısı ıssızlıktır
Acısı bilincidir
Bıçağı gözyaşlarıdır kurumakta olan
Gülemiyorsun ya, gülmek
Bir halk güliyorsa gülmektir
Ne kadar benziyoruz Türkiye'ye Ahmet abi."*

(Mendilimde Kan Sesleri, *Sonrası Kalır*, s.52–53)

'Boynu bükük durmak', karşılaşılan haksızlık karşısında öznenin çaresiz kalmış olduğunu işaret eder; ayrıca çaresizlik durumunun nesnel bağlaşığıdır. Sorumlu, duyarlı insan için ben', ben' ile sen'in, kendi ile ötekinin bileşimidir. Bunun için insan hem kendisidir, hem de memleketine, onun insanına, toprağına benzer. Bu, insanın memleketini içselleştirmiş olmasını işaret eder. Ancak sorumlu insan için memleket insanı mutluydu insan mutludur; bencil, çıkarıcı ve bütünlüğünü yitirmiş insan için böyle bir problem zaten yoktur. Acı olan toplumsal dramı ben'inde yaşamaktır; dolayısıyla insan olmaktır.

Cansever için acı olan bir tarihi 'insan gibi' yaşamaktır. Şair için tarihi insan gibi yaşamak; varolan düzenin haksız, bozuk ve baskıcı taraflarını eleştirmek, onu düzeltmek/değiştirmek için bir 'sağlam görüş'e -diyalektik materyalizme- dayanmanın dilsel karşılığıdır. Aşklar İçinde şiirinde şair, böyle bir tavra sahip olan insanların öteki tarafından kiskanılmasını bile acı bulur; duyduğu hüznü şöyle ifade eder:

*"(...)
Nerede okumuştum, hatırlamıyorum şimdi, biri mi anlatmıştı yoksa
Mahpusunu kıskanan bir gardiyanı
Ve düşün sevgilim, mahpusunu kıskanan bir gardiyan düşün
Ne kadar acı bunlar
Kıskanıyorlar hepimizi ve kıskanacaklar
Güç iştir çünkü bir tarihi insan gibi yaşamak
Bir hayatı insan gibi tamamlamak güç iştir
(...)"*

(Aşklar İçinde, *Sonrası Kalır*, s.67)

Şiirde geçen ‘gardiyan’ kelimesi, sadece hapisane memurunu değil aynı zamanda ‘koruyucu’, ‘nöbetçi’ anlamlarıyla varolan düzenin resmî diğer memurlarını da simgelenmektedir. Kıskanmak, mülkiyet ilişkisini içselleştirmiş bireyin ötekindeki kıymetli ve değerli olanı kabullenemeyişidir. Mülkiyet isteğinin ve modern para ekonomisinin zorunlu patolojik bir sonucudur kıskanmak. Şaire göre bir düzenin mülkiyet ilişkilerini içselleştirmiş ‘gardiyan’ları tarafından bile kıskanılmak, hem patolojik bir durumdur, hem de şaire kendi tuttukları yolun doğruluğunu onaylatan bir anekdottur. Birey için acı olan insanların ezilmesi, hapsedilmesidir; kısaca acı olan burada ve şimdi sosyalist olmaktadır.

Cansever için bir diğer acı/sıkıntı sebebi, 1971 askerî darbesinin yarattığı umutsuzluk ortamında insanların birbirinden ayrı kalması, dostların birbirinden uzak düşmesidir. Ayrılmak, ayrı düşmek, bir zorunlu çaresizliği yaşamaktır. Şair için burada ve şimdi insanların bir ve beraber olmaması; düzenin ortaya çıkardığı nedenlerle içlerine, özel dünyalarına çekilmesidir. Şair, Uzak Yakınlık başlıklı şiirinde, yaşanan çaresizlik içinde insanların birbirinden uzaklaşmasının acı olduğunu söyler.

*“Bir hüziin kaç kişinin hüznü olurdu
Çıkartsak toplamak yerine
Her hüziin başka türlü olurdu
Ne yaparsan yap saati kurma
Öyle dağıldık ki hepimiz
Her günün geçmesi yeni bir gerçek oluyor
Seninle her uzaklık gibi böyle.”*
(Uzak Yakınlık, *Sonrası Kalır*, s.69)

2.1.1.2.2. TİP’ten Ayrılmış Olmanın Neden Olduğu Acı, Sıkıntı

Edip Cansever, TİP’ten ayrıldıktan sonra yayınlanan ilk şiir kitabı olan *Kirli Ağustos*’ta yer alan şiirinde ihraç edilmiş olmanın neden olduğu acıyı, burukluğu, kırgınlığı şiirleştirir. Kitabın ilk şiirlerinden birisi olan Oda şiirinde Cansever, zaten yalnız olan bireyin, kendisine yakın bulduğu insanlardan ayrılmış olmanın neden olduğu acıyı, kuru bir dal parçasını içinden yiye yiye dal parçasına dönüşen böceğin yazgısıyla eşleştirerek anlatır.

*“Gün günden odamın şeklini alıyorum
İşliyorum bu inilti varlığı yeniden
Kim bilir, duyuyorum yazgısını belki de
Kuru bir dal parçasını içinden yiye yiye
Dal olan bir böceğin
O garip yazgısını
Ne ölüme benzer, ne ölümsüzlüğe”*
(Oda, *Kirli Ağustos*, s.5)

Acı olan, sıkıntının alkolle aşılmaya çalışılmasıdır. Bireyin öğle üzeri alkole sığınması, acının alkolle bastırılmak istenmesini işaret eder. Bu sadece geriye atmaktır. Geriye atılansa hem anımsandığında acı olanı yeniden duyuran bir tetikleyicidir. Acı, sadece yaşanarak, ‘siyah yüz’üne ‘dimdik’ bakılarak aşılabilen bilen, yaşadığı zaman insanı sağaltan bir durumdur. Adorno, negatif olanın yüzüne dimdik bakmanın ve yuvasını oraya kurmanın insanı güçlendiren bir husus olduğunu söyler²⁵⁴. Cansever’in acısıyla hesaplaşmak yerine alkole sığınması, bir kaçış olarak da yorumlanabilir. Cin başlıklı şiirinde Cansever şöyle der:

“Tam o sıra bir dolu bardak cin istemiştin sen

²⁵⁴ Theodor W. Adorno, a.g.e., s.15.

*Bir dolu bardak cin, ög1e üzeri
Damıtılmış g1nd1zden
Cin, cin!
Seni bir daha kendine g1men, bir daha
Kendine g1md1k1e de bir 1nceki acı yenisinden
Elbette g1zeldir
İnsanın insana verebileceği en değerli Şey
Yalnızlıktır”
(Cin, Kirli Ağustos, s.7)*

Yaşanan olumsuz hadisenin hem bilinci, hem bilinçaltını/belleği kuşatmış olması; birey 1znenin bilincinde de belleğinde de o olumsuz hadisenin tesirini taşıyor olması acıdır. Otel başlıklı Şiirinde Cansever, bu bağlamda acı olan hadise ve onun olumsuz sonuşlarının hem bellekte, hem bilinçte yaşamakta olduğunu dile getirir. ‘Otel’ metaforu 1zerine kurulmuş olan ve beş kısımdan oluşan Şiirin birinci kısmı, bilinçten belleğe - otele- geriye d1n1ř1 ifade eden bir giriştir. İkinci ve 1ç1nc1 kısımlarda, kırıgın, k1sk1n ve 1l1me yaslamış 1znenin bellekte yaşadıkları; d1rd1nc1 b1l1mde, belleğe y1nelen bilincin yeniden olağan durumuna d1n1ř1 anlatılır. Son b1l1mde ise bilincin olağan yaşantısından bir kesit sunulur. Alıntıladığımız metin, acı 1eken 1zne anlatıcısının belleğinde yaşadıklarını işaret eden bir parçadır.

*“Bazı adamlar ki
Dokunur ge1erlerdi
Yani bir piyanoya ve onun tek tuşuna
Dokunur gibi
Ses, o kalın ses, hi1bir Şey umdurmayan
Doru bir at dilinde orman ve su
Korkuyu, sonra da yalnız korkuyu
B1y1ten ordan oraya
Sayısız 1eşitlendiren onu
Yani bir hayat olarak 1ıkararak karşımıza
Bir sesteki bu
Sadece bir ses idiyse, bir durup bir boşaldıkça
İ1imize d1ř1ren boynumuzu
Yerleşen bizi pek az tanıyan y1z1m1ze sonra da
İğrenmenin koşulu bir at gibi durduğu
Bir uzunluğu ya da bir alanı olmayan y1z1m1ze
Yerleşen
Sızdıkkça sızan bir 1ay saati gibi i1imize
Yani b1t1n bir burukluğu i1eren
Ve soran birden sorusunu
Hanlarda denk saran yolcuların
Yağmura kuşku ile bakan
G1zleri gibi
Ses, o b1y1k ses, desem ki
Sorardı bize durmadan
Sorardı 1l1m1n b1t1n bildiklerini.”
(Otel I, Kirli Ağustos, s.9)*

‘Bazı adamlar’ın ‘bir piyano’nun ‘tek tuşuna dokunur gibi’ sıkıntılı 1zneye dokunup ge1mesi, akıp ge1en zaman i1inde acı durumu aşamamış 1zneye yaşadıklarını hatırlatmasını ifade eder. S1z konusu dokunup ge1iş ile ortaya 1ıkan, ‘kalın’ ve ‘b1y1k’ kelimeleriyle vasıflandırılan bu ses, hi1liğin, 1l1m1n sesidir. Korkuyu, 1znenin karşısına b1y1terek, daha geniş planda ‘bir hayat olarak’ 1ıkararak bu ses, 1znenin akış i1inde

boynunun içine düşmesine sebep olur. Bir burukluğu içeren bu ses, iğrenmeye dönüşür; gelir, öznenin yüzüne yerleşir. Nihayet ölümün bütün bildiklerini sorar özneye. Korkunun hayata dönüşmesi, hiç olan ölümün hep olan yaşama üstün gelmesini işaret eder. Boynun içine düşmesi, öznenin haksızlığa uğramış olduğunu ve yaşanan olumsuz hadise karşısında çaresiz kalmış olduğunu işaret eder. İğrenmenin koşulu bir at gibi insan yüzünde beklemesi, ölümün sevgiyi boğmasını ve sevginin önüne geçmesini belirtir. Özneyi ölüme dair sorgulaması ise ölümün yaşama üstün olmasını, öznenin yaşamın değil ölümün çekim alanında olduğunu işaret eder. Acı olan, olumsuz hadisenin yaşamın karşısına ölüm olarak çıkması ve ölümün belleği işgal etmesi; insanın içine yerleşmesidir.

Özne için acı olan sadece belleğin değil bilincin de olumsuz hadiseyle işgal edilmiş olması; öznenin bellekte olduğu gibi bilinçte de acıyı yaşamaya devam etmesidir. Otel şiirinin 'Ek' başlıklı beşinci ve son kısmı, bu bağlamda bellekten/geçmişten şimdiye dönen şairin olağan yaşamında da acıyı yaşamakta olduğunu belirtir:

*“Silik bir izlenim gibi kalıyordum kendimde
Elimle filân bir şeyler yaptığımı görüyordum
Seyrek de olsa konuşuyordum, meselâ
Eski bir efsaneyi anlatıyordum birilerine
Ya da bir yerleri tarif ediyordum yüzümü buruşturarak
İçki de içiyordum, hem de sert içkiler içiyordum
Bazan bir iki bardak
Bazan da sabahtan akşama kadar
Durmadan içiyordum
Canım elbette, diyordum, nasılsa
Otel batacak, otel batacak”*

(Otel, Ek, Kirli Ağustos, s.14)

'Silik bir izlenim gibi kalmak', öznenin yaşama karşı isteksiz olduğunu, yaşam içinde gerilediği; acının veya ölümün yaşama isteğinin önüne geçtiğini belirtir. Eliyle 'filan' bir şeyler yapmak, 'seyrek de olsa' konuşmak, 'birilerine eski bir efsaneyi' anlatmak, 'yüzünü buruşturarak birilerine bir yerleri tarif etmek', 'durmadan içmek', yaşanan acı hadisenin ölüme dönüşüp bireyi kendisine çektiğini, yaşamdan uzaklaştırdığını işaret eder. Özellikle az konuşmak ve durmadan içmek, acı olanın sıcaklığını koruduğunu belirtir. Son iki dizede yer alan otelin nasılsa batacak olması ifadesi ise sıcaklığı koruyan acı durum karşısında şairin bir korunma yolu olarak kayıtsızlığı tercih ettiğini belirtir. Ancak sorumsuz bir kayıtsızlık değildir bu. Şair Cansever için acı olan olumsuz hadisesinin ölüme dönüşerek burada ve şimdide bireyin aşılabilir duvarı olmasıdır.

Kendine bırakılmış, ötelenmiş özne için burada ve şimdi yaşamak, büyüü çözülmüş bir dünyada yalnız ve parçalanmış yaşamaktır. Bir duruma saplanıp kalan Cansever, O Yalnız başlıklı şiirinde, ötelenmiş olmanın boğan acısını/sıkıntısını şöyle ifade eder:

*“Kuzeyde ince bir kar dağıtımda
Çocukların oyun oynamadığı yerlerde
Bulunmaya hazır
Eski çağlara ait bir parayım
Akşam, soyulmuş gün ışıkları
Bölüşülmüş insan yüzü gar
Sayısız beni toplar bakışlarım
Dört güneşten biri o. Kendimi tarif edemem
Güneşler ıslak, soluğum kalın.”*

(O Yalnız, Kirli Ağustos, s.17)

İlk dörtlükte yer alan ‘kuzeyde ince bir kar dağıtımında’, ‘çocukların oyun oynamadığı yerlerde’, ‘bulunmaya hazır’ ‘eski çağlara ait bir para’ olmak ifadeleri, içinde bulunduğu zaman dilimi içinde çok üzgün olan öznenin bırakıp gitmeye, uzaklaşmaya ‘hazır’ olduğunu ifade eder. Bireyin kendisini parçalanmış, ‘güneşleri ıslak’, ‘soluğunu kalın’ ve kendisini tarif edemeyecek durumda hissetmesi, tarifi zor bir acı yaşamakta olduğunu belirtir.

Yalnız bırakılmış, kendisine terk edilmiş, dışlanmış insan için her şey acıya dönüşür. Kirli Ağustos şiirinde Cansever, yalnız kalmış olmanın acısını karamsar bir üslûpla anlatır:

*“O da var olmanın ağır ağır yokluğu
Şurda bir gündüz kıvıldamakta
Dağılmanın beyaz organı: tuz birikintileri
Gibi bir gündüz
Kalın kabuklarını kaldırır doğa
(...)”*

*Başka değil, yokluğu görmek için
Kirli Ağustos! Gözkapaklarımı da yaktım sonunda”*
(Kirli Ağustos, Kirli Ağustos, s.18)

Bırakılmışlığın yalnızlığını duyan özne için olumsuz olanın aşılammaması, acıyı doğurur. Kırdan Karanlık şiirinde acının doğurduğu derin karamsarlık ifade bulur:

*“Gündüzler kimi yerde gecedir artık
Bakışım kumdan şimdi
Önce yaşlı ışınlar, sonra sonra karanlık
Avuçlarımı yüzüme kapatıyorum
Ben kapatır kapatmaz
Evet, biliyorum, iki kere karanlık”*
(Kırdan Karanlık, Kirli Ağustos, s.20)

Gündüzlerin ‘kimi yerde gece’ olması, gecenin sessizliğinin, cansızlığının gündüze taşınmasını belirtir. Bakışın ‘kumdan’, ışınların ‘yaşlı’ olması, öznenin kötümserliğini ve bir acı yaşamakta oluşunu işaret eder. ‘Avuçlarını yüzüne kapamak’, özne bağlamında düşünülecek olursa sıkıntı anında ben’in aydınlıktan karanlığa, yaşamdan ölüme gerilediğini; kötümser ben’in hem acıya, hem ölüme doğru tercih yaptığını işaret eder. Son dizede yer alan ‘iki kere karanlık’ ifadesiyse, bastırılması hâlinde acının ikiye katlandığını ifade eder.

İnsan, yaşadıklarına anlam veren, anlam vererek onları aşan, hayata ve şeylere yeniden büyülenen bir varlıktır. Felsefî antropoloji tarafından ‘ideleştirme’ olarak tarif edilen bu varlık şartı, hem bir şeyi yüceltmek, önem verip öcelelemek, hem de yaşananlarla bireyin hesaplaşmasını kapsar. Mengüşoğlu’nun ifadesiyle ideleştirmek, “içinde yaşanan real duruma teslim olmamak, onu gidilecek son yol olarak görmemek demek, bu real durumu ideleştirmek demektir. Fakat real durumları ideleştirmek demek, onu yok saymak yahut onu ayrıca içine almak, avcuyu görmemek için başını kuma sokan kekklik gibi hareket etmek demek değildir. Tersine, gerçekliğin, real durumun gözünü içine bakmak, fakat onu son ve biricik olanak olarak görmemek, onu geldiği gibi kabul etmemek demektir. İşte bu ideleştirmenin, anlam vermenin bir başarısıdır.”²⁵⁵. Yılan şiirinde Cansever, yaşanan durumu aşamamanın neden olduğu acıyı yılan metaforuyla anlatır:

“Her şey biraz öyledir: Açtık ve solduk

²⁵⁵ Takiyettin Mengüşoğlu, a.g.e., “İdeleştiren Bir Varlık Olarak İnsan”, s.150.

(...)

*Belki de sonra unuttuk, mevsimler değiştirmedi yılanı
Yılan değişse bile
Durdu bir helezon gibi gömleği
Sırtı yontulmamış topaz renginde*

*Dalgınız şimdi
İçinde yağmurlar yağmurlar.”
(Yılan, Kirli Ağustos, s.22)*

Şiirde geçen ‘yılan’, insanın metaforudur. Yılan da insan da belirli zaman aralıklarıyla yenilenen varlıklardır. İnsan yaşadıklarına anlam vererek onları aşar. Yılan ise eskiyen derisinden sıyrılarak yenilenir. Yılanın derisini değiştirememesi, insanın yaşadığı olumlu-olumsuz hususları aşamaması, onları takılıp kalması demektir. Dalgın olmak ise yaşam ile ölüm arasında ne yaşama ne de ölüme yakın bir şekilde acının ilk tesirinin geçmesini beklemek demektir. İnsanın yaşamla ölüm arasında durması, melankolik bir durumdur. Bu melankolik tavır, şaire, varolanı tüketme ve yeni yaşantılara hazırlanma olanağı sağlar.

Aşılamayan durum, yaşanan olumsuz hadisenin sıcaklığını koruması, uykusuz ve geçmek bilmeyen gecelerin sebebidir; şairi, kimi zaman çıldırma seviyesine getirir. İnsan için acı olan, sıkıntıyı gece gündüz ayrımı olmadan bütün gün yaşamaktır.

*“Yüzümü içime kırbaıyorum, korkunç yüzümü
Gülüyorum orda acıya
Gülmüyorum bile acıya
Çok kollu bir deniz hayvanı gibi
ıldırıyorum onu şehvetten
Cüceler şarkı söylüyorlar mutfakta.*

*İelim ey cüceler, içelim
Vaktimiz var nasıl olsa
Doğacak yeni acılar için.”
(Cüceler, Kirli Ağustos, s.23)*

Cansever için acı, boşlukta yalnız kalmaktır. Ölümün Konumu şiirinde ben’ anlatıcı, kendisini yaprağa, boşluğu ise tırtıla benzetir; acı olanın boşluk tarafından kemirilmek olduğunu yaprak, tırtıl benzetmesiyle anlatır. Acı veren sadece boşluk kalması değil; aynı zamanda bireyin kırgın, küskün olduğunu imgeleyen yaz mevsiminde toprağa yüzükoyun uzanmasıdır. Yüzükoyun uzanmak, acı durumunu yaşayan öznenin bir anlamda kendisi üzerine kapanmasıdır. Derin bir kırgınlık yaşayan şair, açıklanmaya gerek olmayacak kadar açık bir durumu karşılayan ölümün imgesi olduğunu söyler:

*“Ölüsünün ağzında bir düzlüğün ölüsü
Ben kendimi isterim her yerdeki bir yerde
Ayak bileklerimin üstünde iki kıvrım
Unuttuğum bir şey var, onun içinde
Ve yadırgadığım. Ben kendimi taşırım
İçinde olmadığım bir güne
Bir yaprak biçiminde -boşluksa tırtıl-
Bir de işte tek kalmanın acısı, bir de
Nemli toprakta yüzükoyun
Yokluğuma kar biriktiren yazla birlikte
İmgesiyim ölümün”
(Ölümün Konumu, Kirli Ağustos, s.26)*

Kirli Ağustos'ta yer alan Yengeç şiirinde şair, saplanıp kaldığı acıyı yaşamakta olan kendisini, sıkıntı içindeyken kısılcını kesen yengece benzetilir. Yengeç, bilindiği gibi sıkıntı anında kendi kısılcını keserek intihar eden bir hayvandır. Sıkıntı duyan, acıyı dönüştüremeyen insanın da acısıyla kendisini boğması mecazî bir intihardır.

“(…)
*Sızar kentlere, evlere, döl yataklarına
Bir gün ölü bulmuştum kendimi, korkmuştum
Öyle bir yok olma saatine, bir kuytuda
Sanırım boynumdaki bu yara izi ondan*

(…)
*Nedense her başlangıçta bir acı vardır: Sabah
Kuşatır bu acıyı önce
Eskiyip gider sonra da
Ve yengeç batırır göğsünün ortasına
Tam göğsünün ortasına. Artık görüp göreceğiniz ölü bir yengeç kabartmasıdır
Her gümüş sikkenin üstündeki
Yalnızca bir kabartma. (…)*

(Yengeç, *Kirli Ağustos*, s.18)

Dışlanmış birey için yaşamı ‘kesik bir el’le sürdürmek acıdır. El, bilindiği gibi eylemin temel aracıdır; insan için el umuttur. Elin birileri tarafından kesilmesi, hem fiziksel, hem tinsel bir işdişi işaret eder. Ölü Sirenler şiirinde Cansever, kendisini acı durum içine fırlatan hadiseyi yani partiden ayrılışını, ‘kaç yerinden kesilmişti ellerim’ imgesiyle somutlar. Söz konusu imge, haksızlığa maruz kalmış olmanın veya mağdur olmanın nesnel bağlaşığdır; çaresizlik durumunu işaret eder. Şair için acı olan, kesik kesik olmuş elle yaşamak zorunda olmaktır:

“*Hangi dili öğreniyordum? Mutluluk
İki tek ağustosu çarpıştıran
Sızdıran kanını bu yaz gününe
Yayan bir mutluluk muydu? Ve işte
Kaç yerinden kesilmişti ki ellerim
Bekletip durdu da acısını bunca yıl
Şimdi bir gülümseme gibi sindi yüzüme.*”
(Ölü Sirenler, *Kirli Ağustos*, s.33)

Yaşadığı hadisenin etkisiyle kimi zaman karamsar ve umutsuz, kimi zaman ölümü isteyen, kimi zaman kaçmayı düşünen özne için olumsuz hadise kimi zaman da derin bir tiksintiye dönüşür. Eski Bir Takvim İçin Şiirler I başlıklı şiirde şair anlatıcı şöyle der:

“*Ve içimde gezerim ucu sivri bir bıçakla
Söylerim size söylerim ey ipini kendi gerenler
Kedere kederle, ağrıya ağrıyla karşı çıkarım

Masam ki şuracıkta solgun bir köy akşamı
Bir uzun yoksul, bir başka yoksul
Düşer ellerim bir çağın artıklarına
Çatalımda kemikler, ölü gözleri
Ve inilti, çılgınlıklar
Benden bir şey sorulmaz gibiyim. Biri gelsin şu tabağımı kaldırsın
Çatalımı da
İğrenmenin, tiksindenmenin en eskisiyim
İki eşya arasında bir hiçlik*

Ne iskemle, ne masa, tam orda tökezlenirim.

*Bir haziran, bir temmuz nasıl olsa gelir de
Sorsanız size söylerim ey ipini kendi gerenler
Ben döğüşken olanlara açılmış bir mendilim.”*

(Eski Bir Takvim İçin Şiirler III, *Kirli Ağustos*, s.29)

İçinde ‘sivri’ bir bıçakla gezmek, bireyin iç hesaplaşmasını, kendisini sorgulamasını ifade eder. Cansever, hem kendisini, hem dış dünyayı eleştirebilen, diğer ifadeyle eleştirinin bütünselliğine sahip olan bir şairdir. ‘İpini kendi gerenler’, muhtemelen TİP’in yönetici kadrosunu karşılar. Bireyin kedere kederle, ağrıya ağrıya karşı koyması, olumsuz hadise karşısında kendisini suçlu hissetmediğini ifade eder; ayrıca acı karşısında umutla durduğunu belirtir. Serol Teber, bilinçlenmenin artmasıyla ruhsal acının yoğunlaştığını, ancak bu acıyı aşmanın tek yolunun da bu bilinçlenmeyi geliştirmek olduğunu söyler²⁵⁶. Birey özne, masum olduğunu düşündüğü için insanları kendi ufukları ile anlamaya çalışan insanlara karşı çıkar. İkinci bent, ilk bentte haksızlığa uğradığını düşünen, umutlu öznenin derin tiksintisini, insanı ‘tökezletecek’ kadar yoğunlaşmış nefretini; acının en sıcak anını ifade eder. Son bent ise kendi acısını hatırlayan ve hatırladığı zaman acısı dayanılmaz bir hâl alan öznenin durulduğunu ve ‘ipini kendi gerenlere’, ihraç gibi olumsuzluğa rağmen hoşgörülü yaklaşmaya hazır olduğunu belirtir. Sorulunca söylenecek olan, acıdır; bireye haksızlık yapılmış olduğudur.

Murat Belge’nin de işaret ettiği gibi TİP’in “kültür politikasının oluşturulması”²⁵⁷ için epey çalışan, ancak bir grup aydınla birlikte partiden ihraç edilen şair, yaşadığı hayal kırıklığını, suya düşen düşlerin neden olduğu acıyı, Düş Suda başlıklı şiirinde çaresizlik durumunun bağlaşığı da olan sandalın ipini çözmek deyimiyile ifade eder:

*“Neyi bekliyoruz böyle neyi
Yendik mi yenik mi düştük
Bir ufak kuş yukarıda
Sürüyüp durur gölgemizi*

Çözmüşüz nasıl olsa ipini sandallarımızın da.”
(*Düş Suda IV, Kirli Ağustos*)

*“Yok düş kuracak vakit bile
Her şeyi bir yana bırakıyoruz söylene söylene”*
(*Düş Suda X, Kirli Ağustos, s.74*)

İnsanın neyi beklediğini bilmemesi, umutlu öznenin yaşadığı bir bozgunu; bir gölgeyi sürükleyip durmak ise kırılgan ve isteksiz oluşu işaret eder. Şeyleri bırakmış olmayı ifade eden sandalın ipini çözmek deyiminde yer alan sandal, insanı; deniz yaşamı temsil eder. İnsanın yaşam denen denizde kendisini bırakması, her şeyi bir yana koyması ise yaşanan acı/sıkıntı ile karamsarlaşan bireyin şeylerden duyduğu umutsuzluğu simgeler. Gönülden bağlı olduğu parti tarafından ihraç edilmiş olmanın neden olduğu acı ve karamsarlıktan Cansever, 1971 askerî darbesinin yarattığı şokla çıkar.

2.1.1.2.3. Kent Yaşamı ve Geçen Zamanın Doğurduğu Acı, Sıkıntı

Şair Cansever için sadece verili düzen ve yaşadığı olumsuz hadise değil, aynı zamanda kent yaşamı ve geçen zaman da birer acı ve sıkıntı sebebidir. Şairin şiirleri arasında çok fazla yer tutmamasına rağmen kent yaşamı ve geçen zamanın doğurduğu acı ve sıkıntı da ifade bulur.

²⁵⁶ Serol Teber, *Melankoli -normal bir anomali-*, Say Yayınları, İstanbul 2004, s.49.

²⁵⁷ Tüba Çandar, *Murat Belge -Bir Hayat-*, s.113-114.

Çarpık şehirleşme, nüfusun her geçen gün artması, birbirine yabancı insanların patolojik kalabalıkları oluşturması, değerlerde meydana gelen sarsıntılar, aşırı hız ve değişim, kent yaşamı içinde insanın yalnızlık duymasını hazırlar. Modern şehir yaşamı, hızla gelişen tekniği ve hızla artan nüfusuyla her yeri işgal ederken o uzam ve zamanda birey olarak bu işgale maruz kalmak şaire acı olarak döner.

*“Sokağı bile aşırılmışlar, yuh! Sonra da çarşığı, yani göz kapaklarının ötesini
Bulutlar altıydı şurası; bakındı hele onu da
(...)
Akşam ya da sabahın sekizi -fark etmez- denizin üstünü de aşırıyorlar
Odanın içini de dış taraflarını da ağaçların
Bir uçağı da -şöyle bir yola koyuluyorlar- elmacık kemikleri görünüyor
dünyahıların
Yani şu eskiden beri olan kendini, bombalar gibi atılan kalabalığa
Ortalık -onu aldığıın yere koy- içi görünen saatler gibi
(...)”*

(Anahtar Deliği, Yerçekimli Karanfil, s.31–32)

Tekniğin getirdiği yeniliklerle şehir yaşamı içinde günden artan gürültü ve görüntü kirliliği, sadece caddeleri değil bireyin içini temsil eden evine kadar uzanır. Marshal Berman, modern yaşamın, aşırı hareketliliğiyle, ses ve gürültüsüyle her kentsel mekânı işgal ettiğini söyler²⁵⁸. Kentte yaşamak, zorunlu olan bu işgale maruz kalmaktır. Birey için acı olan buna çaresizce katlanmaktır:

*“Siz yok mu, sizin her yeriniz şaşırıp kalmaya istekli
Bir bakın, uyanıp kalkınca çocuk olmalarım var benim
Şu da var: bir sokak en açılmış pencerele dalıyor
Dalıyor da söz mü? Yatağa uzatıyor otomobillerini
(...)
Gözlerim! Hey sokak! Geri getiriyor gözlerimi
Kimi zaman da cam kırılıyor şangır şungur;
Diyorum böylesi gürültüler şiir için gerekli
Öyle mi, değil mi?”*

(Uyanınca Çocuk Olmak, Yerçekimli Karanfil, s.56)

Bir ‘sokağın pencereden içeriye dalması’, daha önemlisi bireyin ‘yatağına kadar otomobilini uzatması’, bireyin uyanınca karşılaştığı modern işgalin abartılı birer ifadesidir; ses ve korna kirliliğinin en gizli mekâna bile nüfuz etmiş olduğunu işaret eder. Kimi zaman ‘şangır şungur’ cam kırılması, kent yaşamının bir başka olumsuz tezahürüdür. Çünkü kent yaşamı, kalabalıklarıyla neyin ne zaman gerçekleşeceği belli olmayan bir riskli uzamdır. Son dizelerde yer alan istifham ifadesi ise kent yaşamının olumsuz fenomenleri karşısında duyulan çaresizliğin bağlaşığıdır; ayrıca çaresizliğin karşısına çıkarılan ince bir alayı ifade eder. İroni ne yazık ki bir korunma ve katlanma şeklidir modern insan için.

Cansever için kent yaşamı soğuk, mesafeli ilişkilerin yaşama dönüştüğü bir mekândır. Burada yaşamak, kısıtlı bir insan grubu dışındakilere karşı soğuk ve mesafeli tavır almaya bağlıdır. Soğuk ve mesafeli olmak, insanın sevme, inanma, güvenme şartlarının felç olması demektir. Ne var ki soğuk ve mesafeli olmak, aynı zamanda kalabalık, çok yoğun değişim ve mesaj trafiğinin yaşandığı kentte birey için bir korunma, savunma mekanizması ve katedir²⁵⁹. Para ekonomisinin kalbi olan şehirde soğuk, mesafeli ve yabancı yaşamak şair Cansever için ‘buz gibi’ bir yaşamı sürdürmektir. Buz

²⁵⁸ Marshall Berman, *Katı Her Şey Buharlaşıyor*, s.217.

²⁵⁹ Georg Simmel, a.g.e., s.85–103.

Gibi başlıklı şiirinde Cansever, aşk gibi tatlandırıcıların bu soğukluğu gideremeyeceğini ifade ederken para ekonomisinin belirlemede yaşamak acı olarak tezahür eder:

*“Aşk iyidir bak
Duyumunu arttırır insanın
Hele don gömlek sabahları
Tıraş olacağını duyarsın
Yeni gömleğini giyeceğin gelir
Bir yeni biçim eklersin insan olacağına
Masaya, merdivene, aynalı dolaba
Derken ardından şıpınışi bir kahvaltı
Amanın dersin bu ne delice gidiş
Paldır küldür açar mıydı fıstık ağacı
(...)
Hey gidi duyumuna yandığımın dünyası
Alıp vereceğin olacak ille
Aşk maşk buz gibi yaşayacaksın.”*
(Buz Gibi, Yerçekimli Karanfil, s.40–41)

Şair Cansever için kent yaşamı, özellikle TİP’ten ayrıldıktan sonra bireyin yasını tek başına tuttuğu geniş bir yalnızlık mekânına dönüşür. Bir Yitişten Sonra başlıklı şiirinde Cansever, kent içinde bireyin yalnızlık ve bırakılmışlıktan duyduğu acıyı dile getirir. Acı olan, bireyin hem acıyı tek başına üstlenmesi hem de içinde doğduğu, büyüdüğü kente yabancılaşmasıdır:

*“Tütünüümüz yok, suyumuz da bitmiş işte
Dönüp bakmıyor yüzümüze kimseler şimdi
Peki, biz bu kentte doğmadık mı, bu kentte yaşamadık mı?
Şu çiftin berisinde, kızgın taşların üstünde (günbatımında nar rengini alan)
Oyunlar oynamadık mı hayvan kemikleriyle. (...)”*
(Bir Yitişten Sonra I, Kirli Ağustos, s.55)

Kent; para ekonomisini içselleştirmiş, bundan dolayı da içtenliğini/sahiciliğini yitirmiş, ilişkilerini ‘çıkar’ üzerine kurmuş insanların mekânıdır. Mutluluğuyla, mutsuzluğuyla bütün bir yaşamını İstanbul’da geçiren şair için kent, kimi zaman sözünü ettiğimiz hususlardan dolayı bir tiksinti sebebi olarak görünür. Boşversene Sen Niye Beklemeli başlıklı şiirinde şair, şeyleşme üreten kente karşı duyduğu tiksintiyi ve hemen her şeyi külleşmiş adamların yaşam alanı kentten uzaklaşma isteğini şiirleştirir:

*“Boşversene sen niye beklemeli
Sıktı artık bu kent beni
Çekip gitmeliyim hiç düşünmeden
Bulmalıyım aradığım o yeri
Şiirmiş, bilgelikmiş, her neyse
Ne varsa kalsın benden geriye
Kalsın o yalanlar, o yalan ilişkiler de
Ve ölümler ki sevdanın ikizi doğurduğu
Yetsin, taşımak istemiyorum hiçbirini yedeğimde
Nerdesin ey benim her gün yeniden doğan oğlum
Sevginin çoğul oğlu
Senin ülkende yalnız bütün özlemler
Bilirim yalnız orda içtenlik, erinç, coşku
(...)”*

(Boşversene Sen Niye Beklemeli, Sevda ile Sevgi, s.98)

Şair için şehir yaşamının doğurduğu beslediği yalnızlık, güzel günlerin geride kalması, konuşulacak insan azlığı, nihayet ölümün ‘pusuda’ beklemesi acının sıralanabilecek diğer sebepleridir. Pusuda şiirinde şair, şeylerin çözüldüğü ve buharlaştığı, ayrıca ölümün ‘pusuda’ beklediği bir dünyada, yaşamın acı olduğunu belirtir:

*“Konuşsam dinler miydiniz
Kırık dökük aşkları -ne kaldı şimdi-
Dibe çöktüler bir
Yavaş yavaş islanan
Gereksiz eşyalar gibi*

(...)

*Konuşsam uzun uzun
Ölüm var beklemekte pusuda”*

(Pusuda, Eylülün Sesiyle 1980–1981, s.235)

Cansever’in kısa şiirleri arasında zamanın akışından, insanın akan giden zaman karşısında çaresiz kalışından kaynaklanan hüzne ilk olarak Ha Yanıp Söndü Ha Yanıp Sönmedi Bir Ateş Böceği başlıklı şiirinde rastlıyoruz. Şiirin özne anlatıcısı, şimdide mutsuzdur.

*“Bir ilişkiydim içkiydim
Masanın eksik olanına
Türkünün bizsiz gelenine
Ayvanın hamına, balın olmamışına
İlişkiydim içkiydim
O zeytin dalından eşkiya yazmasına
Ah sinema biletsiz çocuk yaşına*

(...)

*Biz böyle sıkıldık, ya onlar nasıl sıkılacak
Ya onlar nasıl*

Sensiz bensiz bir sorudur

Temmuzlar kedi yavruları gibi sokulurken ağustosa

Ve ağustoslar eylüle

Bir yol alış duygusudur ki, biliriz

İnsanlar zamanlardan önce boğulur.”

(Ha Yanıp Söndü Ha Yanıp Sönmedi Bir Ateş Böceği III, Kirli Ağustos, 53)

Alıntılıdığımız metinde geçen bireyin ‘biletsiz çocuk yaşına’, ‘içkiye’, ‘ayvanın hamına’, ‘balın olmamışına’, ‘masanın eksik olanına’ ilişkili olması, yaşanan zaman içinde bireyin yaşama kendisini veremediğini, ayrıca şimdide mutsuz olduğunu ve tümüyle yaşanamayan bir hayatı içkiyle olumsuzladığını işaret eder. Bütün bir verili yaşamı sıkıntı olarak gören özne için değişen mevsimlerin mevsimlere, ayların aylara dönüşmesi, sadece bir sıkıntıdan bir başkasına geçiştir. Bireyin için acı olan zamanın akıp gitmesine rağmen sıkıntının yerinden oynamamasıdır.

Zamanın akıp geçmesi, güzel şeylerin çabuk bitmesi ve insanın geçen zaman karşısında çaresiz kalışı acıdır. Acı, bir anlamda insanın kaderidir. Su başlıklı şiirinde Cansever, bu kaderi dile getirir:

(...)

Sonra gün diye bildiğimiz ne varsa akıtıldı

Duvarlar, sarmaşıklar, evler akıtıldı

Güneşler, hızarlar, kıymık taneleri

Vinç sesleri, çekiç sesleri bir bir.

*Sokağın bitiminde dönüp arkama baktım
Her şey nasıldı diye
Sundurma hazin
Çarşı kararsız
Düzlerde yaylalarda tepelerde
(...)
Gözümü kapatıp baktığımda
Sudur gün.”*
(Su, *Sonrası Kalır*, s.7–8)

Cansever için sonbahar ve kış acının, hüznün mevsimidir. Yer Değiştiriyor Korku başlıklı şiirinde şair, yaz mevsiminin bitişi, sonbaharın gelişini ve doğadaki çözülüşü acı bulur.

*“Nesini anlatayım
Şurasından burasından bakınca bir yaz bitti
İyice bitti
Giriyor aralık kapılardan bir iki değil
Çınar yaprakları kurumuş
Sesler çıkararak çocuk patikleri gibi
(...)
Şurasından burasından bakınca yaz bitti artık
Acıydı
Daha büyük acılara hazırlık”*
(Yer Değiştiriyor Korku, *Sonrası Kalır*, s.85, 88)

2.1.1.2.4. Son Dönem Şiirlerinde Acı, Hüzün

Cansever’in Kapalıçarşı’dan ayrılışından ölümüne kadar yayınlanan *Sevda ile Sevgi* (1977), *Şairin Seyir Defteri* (1980), *Eylülün Sesiyle 1980–1981* ve özellikle *İlkyaz Şikâyetçileri* (1984) başlıklarını taşıyan kitaplarında yer alan şiirlerinde derin bir anlamsızlık, yaşama karşı isteksizlik dikkati çeker. Şairin bu dönem şiirlerinde konuşan özne anlatıcılar, bir karamsarlığı, bir bitişi, tükenmişliği, çaresizliği, anlamsızlığı yaşarlar. Hatta geniş planda yaşamı kesin olumsuzlayan birer tavırları vardır. Söz konusu şiirlerde ifade edilen acı/hüzün; bozuk, çürük ve yaşanmaya değer görülmeyen bir düzen içinde şairin yaşamak zorunda oluşundan ve ağırlıklı olarak 1980 askerî darbesinden getirdiği geniş olumsuz atmosferden kaynaklanır.

Gelmiş Bulundum şiirinde Cansever, yaşamak istemeyen, ancak bir kere geldiği için yaşamak zorunda olan insanın çaresizliğini anlatır. Düşünülenlerin gerçekleşmediği bir düzende insan ölemiyor, ölüm bir kaçış olarak görülüyorsa; insanın verili yaşamdan hemen hiçbir beklentisi yoksa yaşamak acı ile katlanılması gereken bir sürece dönüşür. Şair, adı geçen şiirinde yaşamak zorunda olmanın acısını, kendisiyle söyleşen ve hesaplaşan bir söyleyişle şöyle anlatır:

*“Şiirler yazdım, kitaplar okudum
Elime bir bardak aldım, onu yeniden oydum
Derinlerde kaldım böyle bir zaman
Kim bulmuş ki yerini, kim ne anlamış sanki mutluluktan
Ey yağmur sonraları, loş bahçeler, akşam sefaları
Söyleşin benimle biraz bir kere gelmiş bulundum.”*
(Gelmiş Bulundum, *Eylülün Sesiyle 1980–1981*, s.223)

Şiirler yazmak, kitaplar okumak, bir bardağı yeniden oymak, acı olan yaşamın sürekli yenilenmesini ifade eden ibarelerdir. Derinlerde kalmak, insanın kendisindeki insanla kurduğu diyalogu ve iç yolculuğunu; ayrıca dışarıyla ilişkisinin en az seviyeye

indirgenmiş olmasını işaret eder. Yerini bulamamış olmak, daha iyi yaşam düşünün gerçekleşmemiş; beklenen ile gerçekleşen arasındaki mesafenin çok geniş olduğunu ifade eder. Kişileştirilen ‘yağmur sonraları’, ‘loş bahçeler’, ‘akşam sefaları’yla öznenin konuşmak istemesi, bireyin yaşamın doğurduğu sıkıntıyı, tek başına, bütün bir yaşam boyunca üstlenmesinin mümkün olmadığını belirtir. Gelmiş bulunmak ise doğmuş ve yaşamak zorunda olmayı işaret eder.

Yaşamda anlam bulamamak, yaşamı ötelemek, hayata zorunlulukla bağlı olmak acıdır. Bir Su Yılı Denilebilirdi başlıklı şiirin anlatıcı öznesi, tükenmişliğini, ‘demiryolu’ ve ‘kırık dökük bir yük vagonu’ metaforlarıyla anlatır. Söz konusu benzetmede yaşam, artık kullanılmayan bir demir yoluna, insansa iş göremez durumda olan ‘kırık dökük bir yük vagonu’na benzetilmiştir. Olağan yaşantı içinde direnmek, sonra sınırlı ve çaresiz olduğunu anlamak ve şeylere karşı koyan kendini sınırlamak acıdır:

*“Bir su yılı denilebilirdi geldi geçti
Üstünde durmuyorum
Terledim, bulanık baktım
Ne varsa kendiliğindendi
Hemen hemen evden çıkmadım.*

(...)
*Avuçlarımda sürekli
Bir su yılı denebilirdi üstünde durmuyorum
Kalmışsa kalmıştır bir çomak gibi
Kuru
Artık kullanılmayan bir demiryolu
Kararmış, kırık dökük
Üstünde bir yük vagonu”.*

(Bir Su Yılı Denilebilirdi, *Sevda ile Sevgi*, s.50–51)

Bir su yılı deyimi, zaman ile suyun akışı arasındaki akışkanlık ortaklığına dayanan çok bilinen bir bağdaştırmadır. Bireyin hızla geçen bir yıl içinde şeyleri hiç zorlamaması, her şeyin kendiliğinden akması, hem kendiliğindenliğe verilen önemi, hem isteksiz oluşu işaret eder. Söz konusu isteksizlik, demiryolu ve yük vagonu metaforlarıyla da somutlanır. Yaşamın kullanılmayan bir demir yoluna benzetilmesi, onu anlamlı kılan bireyin yaşama yönelik bir beklentisinin olmamasını işaret eder. İnsanın ‘kararmış’, kırık dökük’ ‘yük vagonu’ olması da yaşama dair beklentisizliği ifade eder. Bu durumda ne yaşam bireyin cezbetmekte, ne de birey yaşamdan büyülenmektedir. Demiryolunun da yük vagonunun da yeniden çalışır durumu gelmesi, baştan aşağı yenilenmesine bağlıdır. Meta, tamirle yenilenir. İnsan ise ideleştirerek tinsel yeniden doğar. Hayat durumlarına anlam verip onları aşan bir varlık olan insanın ideleştirme yeteneğinin yitirmesi, dolayısıyla isteklerini yenilenememesi, yaşamı katlanılması güç bir sürece dönüştürür. Acı olan, insan sürekli kendisini yenilese bile verili yaşamın olduğu gibi kalmasıdır.

Yaşama coşkusunu yitirmek, yaşama katlanmak zorunda kalmak, sıkıntı olan yaşamı yeniden anlamlandıramamak acıdır. Bu Gemi Ne Zamandır Burada başlıklı şiirde anlatıcı ben’, insanı yükünü boşaltmış gemiye, yaşamı boş bir rıhtıma benzetir. Kendi çaresizliğini, yaşamı hayırlayan tavrını şöyle ifade eder:

*“Bu gemi ne zamandır burada
Çoktan boşaltmış yükünü
Gece de olmuş, rıhtım da bomboş
Mavi suyun düşünüyü uyutur bir tayfa
Arkada, güvertede
Ah, neresinden baksam sessizlik gene.*

*Yürürüm usuldan girerim bir meyhaneye
İçerde üç beş kişi
Yalnızlık üç beş kişi
Bir kadeh rakı söylerim kendime
—Söyle be! Ne zamandır burada bu gemi
—Denizin değil hüznün üstünde*

İnsan bazen ağlamaz mı bakıp bakıp kendine.”

(Bu Gemi Ne Zamandır Burada, *Sevda ile Sevgi*, s.70–71)

Gemi, insanın metaforudur. Gemi de insan da yol alabilen, ilerleyen varlıklardır. Geminin yükünü boşaltması, insanın taşımak zorunda olduğu bir isteğinin olmamasını işaret eder. Yaşam için yapıp edilecek değerde -şiir dışında- çok az şey gören birey için meyhane, yalnızlığın ve isteksizliğin acısını ödünleyen bir simge mekândır. Bireyin bazen kendine bakıp ağlaması ise durumunu fark etmesi ve çaresiz ona katlanmasını işaret eder. Cansever için kapitalist bir düzende yaşamak sıkıntı kaynağıdır, acıdır.

Yaşama isteğinin yokluğu, yaşamı zorunlu bir sürece dönüştürür. Georg Simmel, bazı kişiliklerin para ekonomisinin tazyikinden kendilerini, tüm nesnel dünyayı kişiliksizleştirmek pahasına koruyabildiklerini, ancak bu tarz bir korunmanın kişinin kendi kişiliğini de değersizleştirebilme riskini taşıyan bir koruma şekli olduğunu söyler²⁶⁰. Cansever’in son dönem şiirinde şeyleri değersizleştirerek onlara karşı duran ancak bir süre sonra aynı değersizleştirmeyi şahsında yaşayan bir öznenin isteksizliğinin dile getirdiğini söylemek hiç yanlış olmaz. Şair bağlamında bu geniş bir çaresizliktir, ancak umutsuzluk değildir. Seçimiyle/eylemiyle kendisini yok eden ve düzeni kesin olarak olumsuzlayan şair, Bilmez Miyim Hiç şiirinde bu isteksizlik durumunu şöyle dile getirir:

*“(…)
Nicedir unutmuşum saymayı bile günleri
Dağılıp gitmişler her biri bir yana
Kuşlar gibi onlar da
Benimse ne gideceğim bir yer
Ne de özlediğim bir şey var
Öyleyse neden yazıyorum bu sözleri ona
Bu biraz sevdaya benzeyen, bu biraz da sevdasızlığa
Böyle gelişigüzel, böyle kırık dökük
Sanki hiç kimselerin kullanmadığı bir gün kalmış bana.”*
(Bilmez Miyim Hiç..., *Sevda ile Sevgi*, s.78-79)

İnsanları bir arada tutan büyüünün çözülmesi, ilişkilerin gizini yitirmesi, şairin yaşama isteğini yitirmiş olduğunun bir diğer göstergesidir. İçerikler II şiirinde bu husus şöyle dile gelir:

*“Konuşuyoruz desem konuşmuyoruz da
Ayrı ayrı şeyler düşünüyoruz üstelik
Birbirimize bakarak
Ne seviyoruz, ne de sevmiyoruz birbirimizi
Ne varız ne de yoğuz gerçekte
İki lamba gibiyiz
Aydınlatan odayı
(…)
Her çiçek bir çoğulluktur gününe göre
Yalnızlık çoğulluktur*

²⁶⁰ Georg Simmel, a.g.e., s.92.

Sanırım bir giz de yok bu beraberlikte.”
(İçerikler II, *Şairin Seyir Defteri*, s.192)

Cansever için acı olan, bozuk düzen toplumunda devrimi bekleyerek yaşamaktır. Şair, Kaktüs başlıklı şiirinde çaresiz bekleyişini, kaktüs benzetmesiyle anlatır. Bu metaforla insan, gece kendi üzerine kapanan, açılmak için güneşin doğuşunu bekleyen kaktüse; dolayısıyla yaşam çöle, gerçekleşecek olan devrim doğacak olan güneşe benzetilmiştir. Yanlış yaşamı, umutla yaşamak, devrimi beklemek acıdır.

*“Sonunu istemiyorum sessizliğin
Yokluğu istemiyorum bu akşamüstü çınlamasında
Yüzümü dizlerime dayıyorum, bitştiriyorum kollarımı da
Bir kaktüs olmalıyım ben, dışıma yağan bir sağanak olmalıyım
Uçsuz bucaksız dünyada
Güneşin doğuşunu bekleyen.”*
(Kaktüs, *Şairin Seyir Defteri*, s.203)

Şair Cansever için insanların baskı ve korku ile susturulduğu, anti-demokratik bir düzende yaşamak acıdır. Eylülün Sesiyle şiirinde hem doğadaki çözülüşü hem de hayalleri yok eden 1971 askeri darbesini simgeleyen eylülle, iki anlamlı bir sıkıntı kaynağı olan bu dünyada yaşamının acı olduğuna vurgu yapılmıştır:

*“Baylar!
Bin dokuz yüz seksen birdeyiz
Karşımızda eylülün sesi
Birazdan konuşacak
“Bu dünyada yaşamak can sıkıcı bir şeydir baylar”*

(...)
*Açın radyolarımızı: eylülün sesi
Bu dünyada can sıkıntısının bir başka anlamı var baylar.”*
(Eylülün Sesiyle, *Eylülün Sesiyle 1980–1981*, s.226)

Cansever için acı, büyü bozulan bir dünyada yeniden büyülenememek, mevsim başlangıçlarında bile yeniden başlama gücünü kendinde bulamamaktır. Şairin *İlkyaz Şikâyetçileri* başlığı taşıyan ve on iki ayrı şiirden oluşan şiirinde konuşan anlatıcılar, derin bir umutsuzluk içinde Sisifos’un dramını yaşarlar. Bu on iki şiirden birisi olan Kaçışına Uğrayan Çiçek’de anlatıcı ben’, derin bir karamsarlık içinde bütün başlangıçların bittiğini söyler. Acı olan, insana hemen her türlü direnmenin verili düzen içinde anlamsız olduğunu duyuran 1980 askerî darbesinden sonra yaşamak; tüketişini takip etmesi gereken yeniden başlama gücünü kendinde bulamamaktır.

*“Evet
Dönüp geliyor az sonra
Kolumun altına yerleşiyor
Kendisiyle yer değiştirir gibi
İtiyorum onu, itiyorum
Bütün zamanlar bitti diyorum -anlasa ya-
İki tek kiraz ağacı kaldı yalnız
İki tek kiraz ağacı
İlk yazlar ve bütün başlangıçlar bitti
Kiraz ağaçları? Onlar da
Gözlerimin deli kırmızısını yıkamak için
Ağladıkları zaman”*
(Kaçışına Uğrayan Çiçek, *İlkyaz Şikâyetçileri*, s.7)

İnsanın beklentilerini yitirmesi, geniş bir ilgisizliğe sebep olur. Çarliston Günleriydi başlıklı şiirinde şair, verili toplumsal ilişkileri ve düzeni olumsuzlayan umutsuzluğunu, rüzgârda sürüklenen uçurtma imgesiyle ifade eder:

*“Öyleydi, çarliston günleriydi
Bizler mi? Bizler hiç ilgilenmedik
Ama
O günlerden bugüne
Bilmem ki ne değişti
İşte
Binlerce yalnızlık gene
Bir arada şimdi
Kalabalıklar dondu
Masalar iskemleler
(...)”*

*Çarliston günleriydi, benim aklımda
Rüzgârda sürüklenen
İpi kopmuş
Külrengi bir uçurtma”*

(Çarliston Günleriydi, *İlkyaz Şikâyetçileri*, s.21)

Direniş gücünü ve anlam verme yeteneğini yitirmiş olmak, çaresizlikle dolu olağan yaşantıyı sürdürmek acıdır. Anlamıyorum başlıklı şiirinin öznesi, anlayamadığı ben’inden kurtulmak ister. Acı olan, isteksiz ve bıkkın bir ben’le yaşamaktır:

*“Gördüm mü görmedim mi bilmiyorum da
Güneşle sarmalanmış limon çiçekleri
Elimi uzatınca hemen kaybolan
Elimi çekince ele veren kendini
Bir bungunluk ki işte, bilmem ne yapsam
Öyle bir kulp gibi biçimlenip de
Bir yerlere mi boşaltsam kendimi”*

(Anlamıyorum, *İlkyaz Şikâyetçileri*, s.25)

G. Marcel, umudu, sayılan, sahip olunan ve sahip olunanlarla kendiliğın tanımlandığı işlevselleşmiş ve tekniğin emrinde araçlaşmış bir dünyaya karşı geliştirilen istençli bir dalgınlık; verili olana karşı mesafeli durmak olarak tanımlar²⁶¹. Caz Mevsimiydi şiirinde Cansever, dirençsiz ve isteksiz olan kendisini yok eden, aynı zamanda düzeni olumsuzlayan tavrını ifade ederken şair için acı olan/umut, ‘suskun’, ‘üzünlü’ ve direnme gücünü yitirmiş bir şekilde yaşamı sürdürmek olarak tezahür eder.

*“(…)”
Caz mevsimiydi kolalı dik yakalar
Ve hasır şapkalar
Kapalı salonlarda hafifçe nemlenirdi
Solmakla solunamayan istasyonlarda
Gitmekle gidilemeyen duraklarda
Bir de o salaş meyhanelerde -kırık dökük-
Oldukça suskun
Olabildiğince üzünlü
Dirençsiz beklenirdi”*

(Caz Mevsimiydi, *İlkyaz Şikâyetçileri*, s.34)

²⁶¹ Marcel’den aktaran: Emmanuel Mounier, *Varoluş Felsefelerine Giriş*, s.105.

Yaşamı kesin olarak olumsuzlamak ve her günkü basit tekrarıyla o süreci yeniden yaşamak, şair için acıdır. Cansever, şöyle tarif eder bu sıkıntıyı:

*“Bir alışılış vakit -her gün geliyor-
Sabahla öğle arası
Yaslanmışım koltuğuma, ağzımda sigaram
Okuyup bitirmişim çoktan gazetemi
Yağmur yağacak, peki, yağsın ve bitsin
Bir uzaklığı teraziyle ölçer gibi
Göğsümde yoğunlaşan bir sıkıntı
Ve masamın üstü karmakarışık
Şiirlerin de eski tadı kalmadı”.*

(Alışılmış Bir Vakit Tanımlaması, *İlkyaz Şikâyetçileri*, s.48)

2.1.1.3. Dostluk

Dostluk, bir yapıp etme, iki birey arasındaki hem özel, hem genel ilişki; bilinçli bir ben'in bilinçli bir sen'le kurduğu diyalogdur. Biraz daha genişleterek tanımlayacak olursak dostluk, hem bir farklılığın, hem de özdeşliğin onaylanmasıdır. Bu bakımdan çelişik unsurların bileşimidir. Kendisini tanıyan insanın kendisinden gönüllü ayrılığı, ötekine açılışdır. Bir seçimdir dostluk. İnsan, kalabalık bir uzam ve zamanda ancak seçerek ilişki kurabilen bir varlıktır. Her seçim, bir vazgeçiş, bir üstlenmedir ve değerler tarafından belirlenir. Değerler, esas olarak ikiye ayrılır: Yüksek değerler ile araç değerler²⁶². Dostluk, eğer bir yüksek değerse, kişiler için bir amaçsa, halistir. Yok, eğer araç değerlerin belirlenmesinde bir çıkar ilişkisiyse çıkar ortaklığından başka bir şey değildir, araçtır, sahtedir. Dostluk, insanın bir diğer insana anlam vermesi, onda bir anlam görmesidir. Birçok eylem şekli içinde öncelenen bir ilişki olan dostluk, amacı kendisi olan bir sevgi, içtenlik/samimiyet dairesinde canlanan şefkat dolu bir özen, duyarlılık dolu bir ilgidir. Kendisindeki insana inanan bireyin ötekindeki insana inanması, güvenmesidir. Dostluk tarihselliği birlikte yaşamak, bir tarihi bağlamda birlikte olmaktır. Her dostluk ilişkisi, behemehal tarihi bir bağlama ihtiyaç duyar. Bu hâlde dostluk bir tarihi birlikte yaşamak, bir tarihi dolduran olayları birlikte omuzlamaktır. Dostluk kendisine efendi olan ben'in, insana insan olduğunu hatırlatması, insanın kendisine bir özne/efendi olduğunu duyurabilmesidir. Dostluk varoluşçu sözlüğü kullanarak söyleyecek olursak iyi niyetli olmaktır. İyi niyetli olmak, insanın hem kendisine hem ötekine dürüst davranmasıdır. Daha açıkçası kendisine eleştirel bakabilen bireyin ötekine de eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşabilmesi; bireyin bireyi hem onaylaması, hem tenkit etmesidir. Dostluk, uzun soluklu bir ilişkidir; uzun soluklu ilişkiye girecek güveni insanın kendisinde bulması; girdiği ilişkiyi, üstlenmesidir.

Cansever için dostluk yukarıda saydığımız hususların özelleşmiş hâlidir. Dostluk, hem umudun, hem acı/sıkıntı/hüznün paylaşımıdır. Sürgün bir insanın acısını, hüznünü duyabilmektir. Bir umudu, sosyalizmin daha iyi yaşam inancını birlikte canlı tutmak; karşılaşılan sorunları birlikte göğüslemektir. Dostluk; anımsamaktır, çıkarsız sevmek, onaylamaktır. Bir hüznü, koyu bir acıyı, çaresizliği birlikte yaşamak; içtenliğini yitirmemektir. Bir bireyin şahsında inanılan dünya görüşünün onaylanması, dolayısıyla bireyin hem ötekini, hem ötekindeki kendisini onaylamasıdır. Şimdi ve burada, bir uzam ve zamanı dolduran, onu belirleyen kanunlara/ilkelere birlikte direnmek; bireye varlığını ancak direnerek koruyabileceğini hatırlatmaktır. Sevgi dolu bir sitemdir dostluk. Nihayet şiir ithaf etmektir.

Edip Cansever'in dostluk konulu şiirlerinin sayısı ithaf ettiği şiirlerini de düşünerek söyleyecek olursak yirmi civarındadır. Ona göre dostluk empatisini yitirmiş bir çağda sürgün bir aydının acısını, sıkıntısını, yalnızlığını empatik olarak anlamaktır. Arno

²⁶² Takiyettin Mengüşoğlu, a.g.e., “Değerleri Duyan Bir Varlık Olarak İnsan”, s.97-109.

Gruen, *Empatinin Yitimi* başlıklı kitabında, modern kapitalist çağda insanın kendi acılarıyla bağı kopardığı için çevresindeki insanlarla empatik bir ilişki kuramadığını söyler. Varolan duyarsızlığı, kayıtsızlığı empatik bütünlüğün parçalanmasına bağlar²⁶³. Daha açıkçası, bencil bir bireyciliği sürekli yeniden üreten para ekonomisinde insanın yitirdiği önemli hususlardan birisi, bütünlüğüdür. Bütünlük, birey olarak insanın kendisiyle ve ötekiyle kurduğu her türlü iç ve dış diyalogdur. Cansever için dostluk, bu bağlamda hem kendisiyle hem ötekiyle bütünselliğini koruyan bir ilişki kurma şeklidir. Şairin Akdeniz Salgını (I-VI) başlığını taşıyan ve Halikarnas Balıkcısı'na ithaf edilen şiirinde dışlaşan ve dostluk olarak tezahür eden husus, empatik ilişkinin korunması; sürgün sanatçının acısının, yalnızlığının paylaşılmasıdır. Cansever, dostu Halikarnas Balıkcısı'na, yalnızlığını, hüznünü, çaresizliğini paylaşan bir üslûpla seslenir:

*“Ki senin bir yerin olmadı hiç, olmayarak soldu
Diri bir sabahın eylülüsün birden
Sonra bir solgunluğun yeniden solgunluğu
Tırnakların dibine batar durup dururken
Acılardan bir acının geri tepmesidir
Sızar yüreğinden sevinç olarak
Yani eylülünden*

*Acımaktan bir zamansın ki bazen susarsın
Çocuklar büyükler gibi konuşur sefaletten”*

(Akdeniz Salgını II, *Kirli Ağustos*, s.78)

Bir yeri olmamak, insanın bir yerinin olmadan solması, sürgünlüğünü, sürgünlüğün acısını yaşadığını ifade eder. Solgunluğun yeniden solgunlaşması, bireyin acı bir yaşama ancak acı çekerek katlanabildiğinin bir işaretidir. Tırnakların dibine batması, duyulan acının ne kadar şiddetli olduğunu belirtir. Acının bir süre sonra geri tepmesi, sevince dönüşmesi, acı ile mutluluğun bütünselliğini işaret eder. Çünkü acının öteki yüzü sevinçtir, bunlar bir birinden ayrı şeyler değildir. Her acı, yaşandıktan sonra bilindiği gibi yerini sevince bırakır. Çocukların sefaletten büyükler gibi konuşması, varolan düzenin ne kadar bozuk olduğunu işaret eder. Şair özneyi ve dostunu hüznölendiren, görülen ancak bir şey yapılamayan gerçekliktir. Kısaca ifade edersek dostluk, yanlış yaşamı, duyarlı, kayıtlı yaşamaktır.

Dostluk, bireyin sürgün bir sanatçının dramını içinde duyması, hem dostunu, dolayısıyla da hem de kendisini onaylamasıdır. Ayrıca bir düzenin normallik standartıyla uyuşmamak, dolayısıyla yalnız kalmak, varolan yaşama tarzını ve ilişki şekillerini onaylamamak veya onlara karşı çıkmaktır. Bu durumda yalnızlık, bozuk düzende hem bir karşı koyma şekli, hem insan kalma stratejisidir. Sanatçının acısı, yeni bir dile dönüşmekte olan yalnızlığı yaşamasıdır. Dostluk bu yalnızlığı anlamak, paylaşmak ve onaylamaktır. Akdeniz Salgını V şiirinde şair, kaderi yalnızlık olan sanatçıyı ve onun bu yaratıcı eylemini tasdik ederken dostluk, insanı anlamak, acıyı da sevinci de paylaşmak olarak tezahür eder:

*“Kekikler yemlikler arıyordun
Yokluğa doğru yükselerek
Çorbani karmak için
Ama görmedik bir kaşık içtiğini bugüne dek
Olsa olsa ateşini yakıyordun yalnızlığın*

*Biliyorsun, bizim her türlü yalnızlığımız
Yeni bir dil olacak yarın”*

(Akdeniz Salgını V, *Kirli Ağustos*, s.79–80)

²⁶³ Arno Gruen, *Empatinin Yitimi -Kayıtsızlık Politikası Üzerine-*, s.1–15.

Cansever için dostluk, bireyi kendisi gibi düşünmediği, yabancılaşmaya, şeyleşmeye hayır dediği, uyumlu varoşu yadsıdığı için kendine süren düzende ve düzenden kaynaklanan acıları, sıkıntı ve bunalımları paylaşmaktır. Schopenhauer, gerçek ve sahici dostluğun “başkasının mutluluk ve acısına olabildiğince güçlü, objektif katılmayı, o dostla kendini mümkün olabildiğince özdeşleştirmeyi şart” koştuğunu söyler²⁶⁴. Dostlar şiirinde şair, dostu ve ‘sevgilim’ diye hitap ettiği Mehmet H. Doğan’a seslenirken dostluk, askerî darbenin yarattığı şok ortamında birlikte tavır almak, bir dünya görüşünü birlikte onaylamak olarak tezahür eder:

“(…)
Ama bizim memlekette şiir
Yazık ki ölümlle anlatılır biraz
Ölümlle anlaşılabilir

Olsun diyeceksin, ne çıkar bundan
Biz hayatı şiirden
Şiiri hayattan özümsemedik mi
Ölüml de girse araya sahici aşklar kurmadık mı seninle
Tertemiz, dosdoğru aşklar
İzmir’de
İzmir’in eski rıhtımında
Unutmak için şimdilik
Kolayca unutulmaz ya
İçimizdeki bin dokuz yüz yetmiş bir yazını.”
(Dostlar, *Sonrası Kalır*, s.34–35)

Dostluk, çıkarsız sevmek, sevgiyle hatırlamak ve onaylamak; ötekinin farklılıklarına saygı duymaktır²⁶⁵. Dostluk bir kere dost seçilen insanın daima dost olarak kalması ve dost olarak hatırlanmasıdır. Şair Cansever için bu tarz bir dostluk, özellikle Ahmet Oktay ile kurduğu ilişkide tezahür eder. Dostlar şiirinde Cansever, yakın arkadaşı Ahmet Oktay’ı şiir yazış tarzıyla, içtenliğiyle, hüznüyle, içişiyile onaylar:

“Yeni bir yüz müydü ne
Kuru bir bozkırı çıkarıp göğsünden
Yeni yazdığı şiiri düzeltiyordur Ahmet Oktay
Alnını dayayarak cama
Kalemsiz kâğıtsız yazar çünkü Ahmet Oktay
İçinden geldiği gibi
Ve misra çeker durmadan, hafifçe eğri sırtını doğrultarak
Nemlenir kimi zaman da gözleri
Şiir yürür, şiir sever, şiir içer mi
Şiir mi
Yürür de, sever de, içer de elbet.”
(Dostlar, *Sonrası Kalır*, s.35)

Bir yanlış yaşamı doğru yaşamaya çalışan, sosyalizmin daha iyi yaşam ütopyasına gönülden bağlı olan Cansever için dostluk, dost bilinen insanlara müşterek umutlarını hatırlatmak; verili düzenin neden olduğu umutsuzluğa birlikte karşı çıkmaktır. Şairin bu bağlamda düşünülmesi gereken şiirleri, *Sonrası Kalır* başlıklı şiir kitabında yer alır. Söz konusu şiir kitabından yer alan şiirlerinde Cansever, bir yandan 1971 askerî darbesinin yarattığı acıyı yaşar, öte yandan umudu canlandırmaya çalışır. Bu şiir kitabında yer alan ve şairin dostu Ahmet Oktay’a seslendiği isyan dolu bir ağıt olan

²⁶⁴ A. Schopenhauer, “Dostluk ve Bencillik”, *Dostluk’un Kitabı*, (Hazırlayan: Yasemin Gedik), YGS Yayınları, İstanbul 2008, s.108.

²⁶⁵ Sandra M. Lynch, *Dostluk Üzerine*, çev. Fermâ Lekesizalın, Ayrıntı Yay., İst., 1997, s.114.

Mendilimde Kan Sesleri başlıklı şiirinde dostluk, acıyı da umudu da, iyi günü de kötü günü de paylaşmak; iyi niyetli bir tavırla duyulan acıyı ifade edebilmek olarak ifade bulur:

“*Ve sana Ahmet abi
Uzaktan uzağa domates peynir keserdi sanki
Elini bir suya koyar gibi kalbinden akana koyardı
Cezaevlerine düşsen cıgaranı getirirdi
Çocuklar doğururdu
Ve o çocukların dünyayı düzelterek ellerini işlerdi bir dantel gibi
O çocuklar büyüyecek
O çocuklar büyüyecek
O çocuklar
Bilmezlikte gelme Ahmet abi
Umudu dürt
Umutsuzluğu yatıştır
(...)”*

(Mendilimde Kan Sesleri, *Sonrası Kalır*, s.55)

Dostluk, dost kabul edilen kişinin eylemlerini eleştirmek olduğu kadar onaylamaktır da. Cansever, İçindeki Sessiz Parlaklık şiirinde Ahmet Oktay’ın şahsında hem dostu Ahmet Oktay’ı, hem de varolanı değiştirmek isteyen Marksist/sosyalist düşünceyi onaylar. Dostluk, bu noktada hem düzene hayır demek, hem de bir düşünceyi onaylamaktır; bir bileşimdir. Sandra M. Lynch, *Dostluk Üzerine* başlıklı kitabında dostluk ilişkilerinin daha iyi anlaşılabilmesi için dostluk eyleminde bulunan kişiler ve o kişilerin eylemlerinin tarihî bir bağlamda görülmesi gerektiğini söyler²⁶⁶. Böyle bakılacak olursa A. Oktay ile Cansever’in dostlukları, bireyin baskılarla susturulduğu bir dönemde aynı ülküyü paylaşan insanların ilişkisidir. Dostluk, hem içinde olunan, hem karşısında yer alınan bir zaman ve mekânda birlik olmaktır:

“(…)”
*Kıyıya çekmiş motorunu Ahmet abi
Şimdilerde dikiş dikiyor gecekondusunda
Nicedir gördüğüm de yok
Yüzyıllar geçmiş sanki aradan
Gerçekte zaman da ne ki
O olmasaydı, onlar olmasaydı
Gelecekte insan gibi yaşamının onuru
Elbette gecikirdi
Yeri gelmişken saygıyla, içten
Merhaba Ahmet abi”*

(İçindeki Sessiz Parlaklık, *Sevda ile Sevgi*, s.25)

Dostluk, para ekonomisine, yabancılaşmış ve yabancılaştıran bir düzene karşı birlikte direnmektir. İnsan, Albert Camus’nün ifadesiyle başkaldırarak varolan bir varlıktır. Başkaldırma, en şiddetli dışavurumundan en basit ifadesine kadar bir isyandır. Varolmak bir isyanı canlandırmaktır, direnmektir²⁶⁷. Cansever için yaşam oyununu verili olanın kurallarıyla oynamamak, bireyselleşen bir dünyada birey olmaya çalışmak, ancak bireyci olmamak, bunun için gerekirse yalnızlığa katlanmak bir isyandır. Dostluk bir direniş canlı tutan, ancak zaman zaman umutsuzluğa düşen insana, direnişin insan için ne anlam taşıdığını yeniden bildirmektir. Şair, Öyledir şiirinde dostu Oktay Rifat’a varolana

²⁶⁶ Sandra M. Lynch, a.g.e., s.67.

²⁶⁷ Jean Bruller Vercors, *İnsan ve İnsanlar*, “İnsanın Başkaldırması”, çev. A. Erhat, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul 1998, s.18, 22.

direnmek, yenilmemek konusunda destek çıkar. Hem ötekine, hem kendisine, tavır almanın insan olmanın gerekliliği olduğunu hatırlatır:

*“Öyledir her yoğun günün sonu
Ezip geçer yalnızlığın burukluğunu
Sen ki kendinde uzak binlerce tepedesin
Bir kentin alınışını seyreden, onurlu
Eski bir askerle iç içesin
(...)
Sürekli utkulardır mutluluk
Sustukça duruldukça yitersin.”
(Öyledir, Sevdâ ile Sevgi, s.73)*

Dostluk, vefadır; hatırlamaktır, anımsamaktır. Cansever, dostu Ara Güler’e ithaf ettiği Anıсындаyim başlıklı şiirinde dostluğun hatırlamak olduğunu sezdirir:

*“Anılarda görünür, düşlerde görünmez insan
Düşlerde görünen anlamlardır
Özelliklerdir bir de belli belirsiz
Ve insansız anı yoktur. Var mıdır?”
(Anıсындаyim, Şairin Seyir Defteri, s.202)*

Dostluk sevgidir, sitem edebilmektir. Sitem edebilmek insana değer vermenin işaretidir. Kimi zaman anlam bakımından açık olan sitem, kimi zaman kişilerin ilişkilerine özeldir. Lynch, kişinin dostu için bir şeyler yapma tarzının, onun kendisi ve dostu arasında zamanla gelişmiş karşılıklı anlayışa dayandığını ve yalnızca o ilişkiye özel olduğunu söyler²⁶⁸. Bu kısa bilgiye dayanarak diyebiliriz ki Tomris Uyar ile E. Cansever arasındaki dostluk ilişkisi, içeriğini yalnız kendilerinin bildikleri bir niteliğe sahiptir. Bu onların aşk yaşamış olduklarını ifade etmez. İki iyi dostun özel bir dilinin olduğunu belirtir. Yaş Değiştirme Törenine Yetişen Öyle Bir Şiir başlıklı şiirinde Cansever, yakın dostu hikâyecî, eleştirmen Tomris Uyar’a ‘uzun yolda’ yürümediği için sitem eder. ‘Uzun yol’, uzun yolda yürümek nedir? Tomris Uyar’ın farklı şairlerle yaşadığı aşk ilişkisi mi? Öykü yazarı olması mı? Dış dünyada tedirgin olup sürekli içinde yaşaması mı? Nedir, bilmiyoruz. Bildiğimiz Cansever için dostluğun dost bilinen bir insanın doğum gününü hatırlamak ve doğum gününü bir şiirle kutlamaktır²⁶⁹:

*“Ben seni uzun bir yolda yürürken görmedim ki hiç
Yağmurlar altında gördüm, kadeh tutarken gördüm de
Bir kıyıya bakarken, bakarkenki ağlayan yüzünde
Ve yarıştırsa ancak Monet’nin
Kadınlarına yaraşan giysilerle
Gördüm de
Ben seni uzun bir yolda yürürken hiç görmedim ki hiç
(...)
Bir adın vardı senin, Tomris Uyar’dı
Adını yenile bu yıl, ama bak Tomris Uyar olsun gene
Ben bu kış öyle üşüdüm ki sorma
Söyle*

²⁶⁸ Sandra M. Lynch, a.g.e., s.72.

²⁶⁹ Tomris Uyar, “Anan-Anılan İlişkileri”, Düşün, Eylül 1986, S.30, s.34. Tomris Uyar, “Anan-Anılan İlişkileri” başlıklı yazısında anma eyleminde yalnızca saygı ve iyi niyetin yeterli olmadığını, anan ile anılan kişinin aynı dünya görüşünü paylaşmasını, içtenlik bağlamında şart olarak ileri sürer. Dostluğun şeyleştirilemeyeceğine ısrarla vurgu yapar.

Ben seni uzun bir yolda yürürken gördüm müydü hiç”

(Yaş Değiştirme Törenine..., Eylülün Sesiyle 1980–1981, s.221-222)

Cansever için dostluk bastırmadan, gizlemeden dost bilinen insana kendi yaşamının özetini yapabilmektir. Alışılmış Vakit Tanımlaması başlıklı son dönem şiirlerinden birisinde şair, emeklilik dönemi yaşantısının özetini yapar. Söz konusu şiir, adeta ‘emeklilik döneminde nasıl yaşıyorsunuz, neler yapıyorsunuz?’ sorusuna verilmiş bir yanıtı andırır. Bir yazısında da belirttiği gibi şairin son dönem yaşantısı, çoğunlukla evinde sabahları gazete okuyarak, çalışma odasında çalışarak, öğle vakti istirahat ederek, akşamüstü ise gezintilerle geçmiştir²⁷⁰. Adı geçen şiirde Cansever, dostu Duygu Sağıroğlu’na, yaşamının özeti olan bir günü nasıl geçirdiğini anlatırken dostluk, duyulanın, düşünülenin itirafı; insanın kendisini ötekine olduğu gibi açabilmesi olarak tezahür eder:

*“Bir alışılmış vakit -her gün geliyor-
Sabahla öğle arası
Yaslanmışım koltuğuma, ağzımda sigaram
Okuyup bitirmişim çoktan gazetemi
Yağmur yağacak, peki yağsın ve bitsin
Bir uzaklığı teraziyle ölçer gibi
Göğsümde yoğunlaşan sıkıntı
Ve masamın üstü karmakarışık
Şiirlerin de eski tadı kalmadı”*

(Alışılmış Bir Vakit Tanımlaması, İlk yaz Şikâyetçileri, s.48)

İlk dizede yer alan ‘alışılmış vakit’ ifadesi, bireyin her gün aynı, hemen aynı saatlerde alışılmış bir durumu tekrar yaşadığını ifade eder. Beşinci dizede yer alan yağmurun yağması ve bitmesi için kullanılan ‘peki yağsın ve bitsin’ ifadesi, bireyin sürdürdüğü yaşamı, sıkıntısıyla, her günkü tekrarıyla kabul etmiş olduğunu işaret eder. Daha geniş perspektifte ise bireyin yaşamdan bir beklentisinin olmadığını, yaşamın birey için katlanılan bir sürece dönüştüğünü ifade eder. Son dizede yer alan ve ‘şiirlerin de eski tadı kalmadı’ ifadesiyse ise bireyin son kalesinin de düşmek üzere olduğunu işaret eder. Cansever gibi şiiri kendine yurt edinen bir insanın, kendi seçtiği ülkede kendini evinde hissedememesi, yaşamın artık kendisi için sıkıntılı bir tekrara dönüştüğünü belirtir. Bu bir durumdur; Cansever bunu yaşar ve aşar.

Şair Cansever’in son dönem yaşamı, gerek şiirinde ifade bulduğu, gerekse kendisinin belirttiği kadarıyla, bir kayayı bütün gün tepeye çıkararak ve sonraki gün o süreci yeniden yaşayan çağdaş, bıkkın bir Sisifos yaşamını andırır. Onun için dostluk, tekrar eden yaşamın sıkıntısından bir an için bile olsa kurtulabilme olanağıdır. Alışılmış Bir Vakit Tanımlaması şiirinde Cansever, dostluğu hatırlamak ve sığınmak olarak düşünür. “Türk şiirinin en seçkin, en usta şairlerinden birisi” olarak kabul ettiği²⁷¹ yakın dostu Turgut Uyar’ı hatırlar, onunla birlikte olmak ister:

*“Ben Etiler’de oturuyorum -herkesin bir adresi olmalı-
İniyorum yokuş aşağı her gün
Denize uğramadan yapamıyorum
Öğleyle akşam arası, akşamla öğle arası
Alışılmış vakit usul usul bitiyor
Açıyorum hafifçe dudaklarımı
Nereye
Turgut’a sormalı, iyi bilir o*

²⁷⁰ Edip Cansever, “Bütün Mutlulukların Toplamı”, s.70–71.

²⁷¹ (Soruşturma), “1984 Sedat Simavi Edebiyat Ödülü, Turgut Uyar”, (Görüş bildirenler: Edip Cansever, Ece Ayhan, Cemal Süreya, Süreyya Berfe, İsmet Özel), Günümüzde Kitaplar, Ocak 1985, S. 13, s.8.

Elinde limonlu votkası

(...)

İşte

Turgut'a gidiyorum, yağmur nasılsa yağmadı."

(Alışılmış Bir Vakit Tanımlaması, *İlkyaz Şikâyetçileri*, s.48–49)

Dostluk, dost bilinen insan ölmüş olsa bile onunla, onun hatırasıyla birlikte olabilmektir. Cansever yakın arkadaşı Turgut Uyar'ın ölümü üzerine kaleme aldığı şiirde, ne ölüme, ne çaresizliğe vurgu yapar. Vurguladığı husus, dostlar birbirinden ebediyen ayrılmış olsa da giden kişinin kalan kişide yaşıyor oluşudur. Şöyle der Cansever:

*"Dün müydü, yüzyıllar mı geçti, bilmiyorum ki
Bir yaz sonuydu yalnız denizi sıyrıp geçtik
İki tek votka içtik varmadan Aşiyân'a
Konuşmadık nedense hiç, nedense hiç konuşmadık
Az sonra kalkıp gitti o
Kalakaldım ben oracıkta
Kapadım gözlerimi ardından gene birlikte olduk
—Garson! Bize iki tek votka daha"²⁷².*

(Turgut Uyar, *Sonrası Kalır II*, s.511)

Cansever için dostluk, aynı zamanda dost olarak görülen insanlara şiir ithaf edebilmektir. Şiir ithaf etmek; değer vermeyi, paylaşmayı, geniş planda bir yüksek değer olan dostluğun kişiyi belirlediğini ifade eder. Şair Cansever, pek çok şiirini dostlarına ithaf etmiştir. İthaf edilen şiirler ve şiirlerin ithaf edildiği kişileri şöyle sıralayabiliriz: Uzun (*Petrol*), Ferit Öngören'e; Medüza (*Nerde Antigone*), Dostlar (*Sonrası Kalır*) Fethi Naci'ye; Gökanlam III (*Kirli Ağustos*) Rauf Mutluay'a; Akdeniz Salgını (*Kirli Ağustos*), Halikarnas Balıkcısı'na; Aydınlığın Dört Bir Yanı (*Kirli Ağustos*) Füzûzan'a; Sorası Kalır, Mefharet Cansever'e; Kaç Kişiydik (*Sevda ile Sevgi*), Yaş Değiştirme Törenine Yetişen Öyle Bir Şiir (*Eylülün Sesiyle 1980–1981*) Tomris Uyar'a; Öyledir (*Sevda ile Sevgi*), Oktay Rifat'a; Leylak, İtir, Lâle (*Sevda ile Sevgi*), Behçet Necatigil'e; Yontucu Kares (*Şairin Seyir Defteri*), Mustafa Şerif Onaran'a; Anısndayım (*Şairin Seyir Defteri*), Ara Güler'e; Kaktüs (*Şairin Seyir Defteri*), Cengiz Yürük'e; *Bezik Oynayan Kadınlar*, Cemal Çullu'ya; Alışılmış Bir Vakit Tanımlaması (*İlkyaz Şikâyetçileri*), Duygu Sağıroğlu'na; Yetindik Başlangıcıyla (*İlkyaz Şikâyetçileri*), Yalçın Yalın'a; Armalar 16, (*İlkyaz Şikâyetçileri*), Emine Birol'a ithaf edilmiştir.

2.1.1.4. Aşk/Sevgi

Cansever'in aşk/sevgi konu/temalı şiirlerinin sayısı, bütün şiirlerini düşünerek söyleyecek olursak on beşi geçmez. Daha ziyade bireyin dramını dile getiren Cansever için aşk gibi lirik bir konu, dolaylı bir şekilde düzeni onaylamak olduğu için lirik içeriğinden soyutlanıp diyalektik mantık perspektifinden ele alınır. Onun için aşk, diyalektik materyalist mantığa uygun bileşimsel bir bütün; sosyalist hümanizmanın sevgi anlayışına bağlı bir birimdir. Hem onun hususiyetlerini taşır, hem de özerktir. Daha açık bir ifadeyle aşk, şefkat dolu sevgi ile cinsel arzunun bileşimidir. Alain Touraine, *Modernliğin Eleştirisi* başlıklı kitabında modernitenin aşkın şefkat dolu bir sevgi ile cinsel arzunun bileşimden oluşan bütünlüğünü bozduğunu söyler²⁷³. Cansever için aşk, bu anlamda parçalanmaya karşı çıkıştır. O hem sevgidir, hem bireyin özeldir, hem de herkes

²⁷² Mehmet H. Doğan, "Şair Edip Cansever", s.19. Mehmet H. Doğan, Edip Cansever ile Turgut Uyar arasındaki dostluğun içeriğini şöyle anlatır: "(...) Edip-Turgut-Cemal üçlüsünde, Edip'le Turgut arasındaki dostluğun özel bir yeri vardır. Bir şiir hareketinin bu en güçlü üç şairinin, yaşarken birbirlerinin şiirlerini gereği gibi değerlendirdiğini, doğru yere oturtuğunu biliyorum ve Cemal'in, onlara yaklaşmasa, onlardan ayrı dursa bile onların şiirlerini, dergisinde olsun, sohbetlerde olsun, herkeslerden ayrı bir yere koyduğunu da. Ama Edip'le Turgut arasındaki dostluk, şiirden de öte bir can yoldaşlığıydı gibime geliyor (...)"

²⁷³ Alain Touraine, *Modernliğin Eleştirisi*, çev. Hülya Tufan, YKY, İstanbul, 2000, s.315.

içindir; paylaşıldıkça bütünlüğünü koruyan bir içeriğe sahiptir. Aynı zamanda cinsel arzudur, istektir. Aşk bu bütünlüğü içinde görmeye çalışan Cansever'in aşk konulu şiirleri, şairin kendisine sorduğu 'aşk nedir?' sorusuna kendisinin cevap verdiği bir mülakatı andırır. Cansever için aşk/sevgi; özerklik, cinsel arzu, sevgi, direniştir; acıyı, yabancılaşmayı ve bencilliği aşmadır.

Ona göre aşk, özerk bireylerin özerk bir ilişkisidir. Özerklik, bilindiği gibi hem bağlılığı, hem de kişinin şahsiyetini koruyan özgürlüğü bileşimsel içeren bir kavramdır. Kesin başlıklı şiirinde Cansever şöyle der:

*“Gözlerim bir balığın onu tutma denizlerinde
Gözlerim bir balığın
Bir balık ellerimde,
Balıktan bir göz ellerimde
Kırpiksiz, tuzlu, kesin
Bakışları günlerce”*

(Kesin, *Yerçekimli Karanfil*, s.10)

Alıntıladığımız metinde şair, kendi gözlerini balığa ve balığın gözlerine; sevgiyi, denize, sevgiliyi ise balık tutan bir kişiye benzetmiştir. Balık denizde yaşama imkânı bulabilen bir varlıktır. Balığın yakalanması, özerk yaşamının sona ermesi, dolayısıyla ölmesi demektir. Eğer sevgili, aşkın özerkliğini dikkate almazsa, metaforik ifadeyle balığı tutarsa aşk biter. Sahip olma kültüründe şeyleri ancak bir meta gibi sahiplendiği zaman kabul eden insan, özerkliğe kapalı kişidir²⁷⁴. Şiirde işaret edilen aşk cinayeti, bu tarz bir sahip olmanın aşkı öldürdüğünü ifade eder. Nitekim şiirin üçüncü ve altıncı dizelerinde sevgilinin aşk denizindeki balığı tuttuğunu, dolayısıyla aşkı öldürdüğünü görüyoruz. Bu çok yoğun ve metaforik şiirde de görüldüğü gibi Cansever için aşk, meta ilişkisini aşmış, özerklik bilincini kazanmış insan için hem bağlı, hem özerk olmaktır; bir başka ifadeyle çelişkilerin bileşimidir.

Aşk arzu ile sevginin bileşimini olarak gören şair, ilk dönem şiirlerinden son dönem şiirlerine kadar şiirlerinde kadar genel olarak bu bütünselliği korumaya çalışır. Ancak bu durum, şairin bütün şiirleri içinde bir istisna olarak yer alan Aşkın Radyoaktivitesi başlığını taşıyan şiirinde bozulur. Bu şiirde aşk, sevgi boyutundan soyutlanıp sadece cinsel istek olarak tanımlanmış; bireyin biyo-fizik ve biyo-psişesinde meydana getirdiği değişimler açısından ele alınmıştır. Geleneksel ve erkek egemen kültürde toplumun selameti için bastırılan cinsel arzu, yemek, içmek ve dışkılamak gibi insanî bir ihtiyaçtır. Şair Cansever, bu şiirinde hem bastırılanı ortaya çıkarıp somutlar, hem de cinsel arzunun insandaki anlık tezahürlerini ifade eder. Şiir şöyledir:

*“Aşkı duydum mu bir başıma kalıyorum
Kasıklarımı ovuyorum bir güzel
En küçükleri var ya ayak parmaklarımla
İlk peşin onları görüyorum*

*Bir çelik mavisi damar tam da çenemin üstünde
Çoğu zaman gün ışığında seçtiğim
Tıp tıp atıyor yüzümün kenarcığında
Saçlarım kapkalın geliyor elime.”*

(...)

*Durmadan aşklanıyorum ama hep böyle
Karanfiller gibi taze omzum, dizlerim, ayaklarım
Toplanıp gidiyor derken o deli fişek şey*

²⁷⁴ Arno Gruen, *Kendine İhanet -Kadın ve Erkek Özerklik Korkusu-*, çev. Ülkü Hastürk, Çitlembik Yayınları, İstanbul 2005, s.90-91.

Gün gibi parlıyor tırnaklarım.”

(Aşkın Radyoaktivitesi, *Yerçekimli Karanfil*, s.12–14)

Alıntıladığımız metnin ilk dizesinde yer alan ‘aşkı duymak’ ve ‘bir başına’ kalmak ifadeleri, arzunun baskın karakterini; ‘kasıklarını ovma’ ise baskılayarak organı hissetmeyi ve ondan zevk duymayı ifade eder. Arzulayan insanın ilk olarak ayak parmaklarını görmesi, yaşam içinde yasaklı bir şeyi yapan bireyin süpereo dolayısıyla başını öne eğmesini ve duyduğu utanç belirtir. Çenenin üstünde ‘tıp tıp’ atan ‘çelik mavisi damar’, arzunun biyo-somatik bir belirtisi, id’in ben’e üstünlüğünün işaretidir. Saçların kalınlaşmış hissedilmesi, arzunun öznedeki psiko-somatik bir diğer belirtisidir. Son bentte yer alan tırnakların parlaması ifadesi ise id’in gerilemesinin karşılığıdır. Arzu, muvakkat bir ihtiyaçtır; diğer istekler gibi bir süre canlı kalır, ben’i tehdit eder, ona baskın çıkar; ya bastırarak ortadan kaldırılır yahut doyurularak giderilir. Kısaca ifade edersek aşk, arzudur; öznenin doğal isteğidir.

Aşkı sadece cinsel arzu bağlamında ele alan bu şiire karşılık Yerçekimli Karanfil şiirinde Cansever, aşkı hem sevgi, hem cinsel arzu; hem özel, hem genel bütünselliği içinde kavrar ve somutlar. Şiirde ifade edildiği şekliyle bireyler arasındaki özel ilişki olarak başlayan aşk, paylaşılarak genelleşir, ancak o duraktan yeniden özele dönerek diyalektik yolculuğunu tamamlar. Şair, Yerçekimli Karanfil başlıklı şiirinde aşkın diyalektik yolculuğunu, oluşunu, üç dörtlülle şöyle ifade eder:

*“Biliyor musun? Az az yaşıyorsun içimde
Oysaki seninle güzel olmak var
Örneğin rakı içiyoruz, içimize bir karanfil düşüyor gibi
Midemdi, aklımdı şu kadarcık kalıyor*

*Sen o karanfile eğilimlisin, alıp sana veriyorum işte
Sen de bir başkasına veriyorsun daha güzel
O başkası yok mu? Bir yanındakine veriyor
Derken karanfil elden ele.*

*Görüyorsun ya bir sevdayı büyütüyoruz seninle
Sana değiniyorum, sana ısınıyorum, bu o değil
Bak nasıl, beyaza keser gibisine yedi renk
Birleşiyoruz sessizce.”*

(Yerçekimli Karanfil, *Yerçekimli Karanfil*, s.22–23)

Şiirin isminde yer alan ‘karanfil’, sevginin simgesidir. ‘Yerçekimli’ sıfatı ise onun ne’liğini, niteliğini bildirir; karanfilin, dolayısıyla sevginin somut olduğunu işaret eder. İlk dizede yer alan bireyin bir başkasında az az yaşaması, o kişinin diğerinde yavaş yavaş yer edinmesini; aşk ilişkisini düşünerek diyecek olursak aşkın kendiliğinden oluşunu işaret eder. ‘Güzel olmak’ argoda, sarhoş olmanın karşılığıdır. İnsanın içine karanfil düşmesi, sevginin ekilmesini belirtir. Aklın midenin küçülmesi, aşkın baskın karakterini belirtir. İkinci bentte yer alan ‘karanfile eğilimli olmak’, sevgiye açık olmak demektir. Karanfilin sevilen kişiye verilmesi, aşkın ben’den öteki uğrağa geçtiğini; elden ele dolaşması ise bencilliği aşır genelleşmesini, paylaşılmasını ifade eder. Sevgi, paylaşıldığı zaman çoğalır; karanfilin elden ele geçmesi, sevginin paylaşıldıkça çoğaldığını ifade eder. Elden ele geçen ve büyüyen sevgi, bu genel karakterini, cinsel ilişki ile özelleştirir. Şair için sevgi, cinsel birleşimle taçlandırılır. Şiirin son iki dizesinde yer alan yedi rengin beyaza kesmesi, cinsel birleşimi ifade eder. İki kişi arasındaki özel ilişki olarak başlayan aşk, sevgi uğrağından geçtikten sonra yeniden özelleşir; bileşimsel hüviyetine bürünür.

Cansever için bu bileşimsel hüviyetinin yanı sıra varolan baskıya, kapitalist düzene, yabancılaşmaya karşı koyuşu, direnişi ifade eder. Gözleri, Şey, Şey ve Şeylerden,

Acı Bahriyeli gibi şiirlerinde Cansever, aşkı bir direniş şekli olarak tanımlar. Gözleri şiirinde aşk, iki bireyin birleşmesi ve günün hâkim unsuru kapitalizme, meta ekonomisinin doğurduğu yabancılaşmaya karşı koyuş olarak tanımlanmıştır. Jakoby, *Belleğini Yitiren Toplum* başlıklı kitabında Marx'tan Freud'a, Gerçeküstüçülere ve Frankfurt Okulu'na kadar özgürlüğün ögesi olan bireysel aşk ve aşk ilişkilerinin, baskıcı bir uygarlığın reddi olarak görüldüğünü söyler²⁷⁵. Şargut Şölçün ise "Edebiyatta Aşkın Diyalektiği ve Birey" başlıklı denemesinde, aşkı, yukarıda söylenenleri destekler nitelikte tanımlamıştır: "*Sonuç olarak: aşk, doğal düzlemde, doğanın beşerileştirilmesinin bir parçası olurken, toplumsal düzlemde bireyin, birey düşmanı bir dünyaya başkaldırmasıdır. Kapitalist üretim ilişkileri içinde, yoğun bir aşk ilişkisi, hem korkunun taktırdığı maskenin çıkarılmasıdır, hem de yabancılaşmaya karşı bir direnmedir (...)*"²⁷⁶. Şiirin özne anlatıcısı, şöyle der:

*"Başka değil anlaşıyoruz böylece;
Yaprağın daha bir yaprağa değdiği
O kadar yakın, o kadar uysal
Elleri getirin, elleri!
Diyorum, bir şeye karşı koymaktır günümüzde aşk;
Birleşip salıverelim iki tek gövdeyi."*
(Gözleri, *Yerçekimli Karanfil*, s.50)

Aşk, bunun yanında hem ülkedeki, hem bütün bir dünyayı dolduran baskıya, zulme, şiddete, hemen bütün insanlık dışı eylemlere; 'en bitirim acılar'a birlikte karşı koymaktır. Acı Bahriyeli şiirinde şair, dekorunu 'zulüm', 'esaret', 'katı mantık', 'Neron', 'deşilmiş karın' imgeleriyle kurduğu burada ve şimdide aşkı, şeyleri belirleyen hâkim zihniyete direnmek olarak tanımlar:

*"Binlerce yıl ya da binlerce yılın niteliği
Zulümler, onlar ki benim en kesin hayvanlarım
Tunç öküzler içinde yanması esirliğin
En soysuz ağızları en katı mantıkların
Ya da bir Neron'un yeniden gelişi gibi
Görüüp de halinideşilmiş karınların
Aşk
En bitirim acılarda en dayanıklı kalmanın"*
(Acı Bahriyeli, *Petrol*, s.17)

Aşk, şair için aynı zamanda burada ve şimdikiyi dolduran acıları, yabancılaşmayı veya şeyleşmeyi aşma şeklidir. Varoluşçu felsefenin de bir teması olan aşma, felsefi ontolojinin sözlüğünde ideleştirmeye; Marksist terminolojide ise yabancılaşmaya karşı bilinç kavramlarına tekabül eder. İdeleştirme, bireyin hem içi, hem dışı resmedecek kadar bilmesi, varolanı tanımlayacak kadar bilinçli olması ve gerek yaşam içindeki durumlara, gerekse düzenden kaynaklanan şeylere anlam verip bir öteki duruma geçmesini ifade eder. İnfilak şiirinde Cansever, aşkı, bir aşma olarak görür; engellerle dolu bir dünyanın aşılması olarak tarif eder:

*"(...)
İstesek sevişirdik, ama olmadı
Biz değil yaşayan acılardır
Gitsem de her yerde biraz vardır
Hatırda zamansız bir plak
Bir otel kapısı"*

²⁷⁵ Russell Jakoby, *Belleğini Yitiren Toplum -Adler'den Lang'e Komformist Psikolojinin Eleştirisi-*, s.145.

²⁷⁶ Sargut Şölçün, "Edebiyatta Aşkın Diyalektiği ve Birey", *Çağdaş Eleştiri*, Ağustos 1984, s.24.

*Vardır o seninle birlikte olmak
Buluşur çok uzaktan ellerimiz
Ve nasıl göz gözeyiz ansızın infilâk”
(Infilâk, Petrol, s.23)*

Âşıkların sevişmek isteyip de sevişememesi ve acıların aşkın önüne geçmesi, acının aşkı ketlemesini, ayrıca ülke içindeki baskıyı, özgürsüzlüğü imler. Yaşayanın insan değil acılar olması, söz konusu acının sıcaklığını ve ketleyicilik özelliğini somutlar. Acıyı yaşamak, acının aşkı ketlediğini fark etmek, bir şeye yönelik bilinç geliştirmektir. Tanımlanan şey, acı bile olsa ilk sıcaklığını kaybeder. Çünkü yapılan her tanım, anlam vermeyi, yeni olana alan açmayı ve varolanı aşmayı işaret eder. Acının tanımlanması, bir diğer ifadeyle aşkın yeniden gündeme gelmesidir. Son dizede yer alan ‘infilak’ ise aşkın acı ve diğer engelleri aşarak bütünleşmesini, kendisini gerçekleştirmesini ifade eder. Patlama, ateş ile yanıcı maddenin bir araya gelmesidir. Aşk da bu anlamda bileşim ve aşmadır.

Aşk, Cansever için aynı dünya görüşünü paylaşan insanın ötekine birlik daveti, şeyleri birlikte aşma veya şeylere birlikte karşı koyma teklifidir. Sesli Harfler şiirinin öznesi, sevgilisine umutsuzluğu aşmak, umudu birlikte canlı tutmak için şöyle seslenir:

*“Kaçsam o da bir türlü karanlık şimdi
Ne kadar aynı bir dünyadayız seninle
Aşka, dövüşe, maviye yetmek için
Biriyim, cesurum, var mısın ellerime
Bir başka sabaha kadar içelim”
(Sesli Harfler, Petrol, s.19)*

Aşk, yabancılaştıran bir sosyo-ekonomik ve tinsel düzende yabancılaşmayı aşmış, yabancılaşmaya karşı bir bilinç geliştirmiş insanın hem kendisine hem ötekine cennet olmasıdır. Cennet olmak ifadesi, burada, insanın yabancılaşmasını aşması ve hem kendisine hem ötekine insanca davranması anlamında kullanılmıştır. Hakikaten para ekonomisinin şeyleştirdiği bilinçler için aşk ilişkisi de şeyleşmenin ürünüdür; bunun için insan, öteki için daima riskli bir varlıktır. Şaire göre yabancılaşmayı aşmış bireyin aşkı, ötekinin de yabancılaşmayı aşması için itici bir güçtür. Adını Funda Oteli Koy başlıklı şiirinde Cansever, tarif ettiğimiz bağlamda aşkın insanı kendisine yabancılaştıran bir ilişki değil, insanı kendine doğru yürüten bir bilinç olduğunu söyler:

*“Adını funda oteli koy
Sevdamızın da adını
Ayakları dibinde gün batımının
(...)*

*Çünkü sevdiğim beni sen kendini tanıdın”
(Adını Funda Oteli Koy, Seveda ile Sevgi, s.9)*

Son dizede yer alan sevmek ve kendini tanımak ifadesi, bir amaç olan aşkın yabancılaşmayı aşmak için bireyin yardımcısı olduğunu işaret eder. Aşk, öteki için sorumluluk duymaktır.

Aşk, Cansever için sadece acıyı, yabancılaşmayı değil, aynı zamanda zamanın, mekânın ortaya çıkardığı diğer engelleri de aşabilecek bir güçtür. Adsız Bir Çiçek başlıklı şiirinde şair, hayat arkadaşı Mefharet Hanıma şöyle seslenir:

*“Yalnız sana yazıyorum bu şiiri
İstersen bir şiir gibi okuma
Çünkü her yıl yeniden yazacağım onu
Soğuklar başlayınca havalanıp*

*Millerce yol katettikten sonra
Güneyi tadan bir kuşun sevinciyle*

*Ve yazmış olacağım bir de
Her dönemde her çağda
Sevdanın kendine özgü diliyle”*

(Adsız Bir Çiçek, *Sevda ile Sevgi*, s.7)

Bir aşkın her yıl yeniden ifade edileceğini, her yıl göç eden ve nihayet aranan yere varmanın sevincini duyan bir kuşun sevincini duyacağını söylemek, hem aşka olan inancı hem de aşkın aşma gücünü işaret eder. Bu, aşkın değişen çağ ve dönemde kendine has dille yeniden ifade edileceğini inançla pekiştiren bir cümledir. Bu hâlde aşk, zaman, mekân vs. engelleri aşmaya duyulan inançtır.

Aşk, acıyı tersyüz eden bir ustalık, acıya sebep olan şartlara karşı bir direniştir. Ona Bir Kolye Vermiştim şiirinde ben’ anlatıcı şöyle der:

*“Ona bir kolye vermiştim kendi sözlerinden
Sürekli gülümseyişle yüzündeki
Görülmemiş bir ustalıkla acıyı tersyüz eden*

*Elbette bir ustalıktır bizim sevgimiz
Mutlu bir yolcu gibi yol kenarlarındakine el eden.”*

(Ona Bir Kolye Vermiştim, *Sevda ile Sevgi*, s.10)

Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi Cansever için aşk, acıları, sıkıntıları aşmakla önemli iş gören bir ideleştirme mekanizmasıdır. Aşk, yalnızlığın aşılması; canlanma, heyecan duyma ve ‘dip balığı’ olarak ifade edilen kalbin hayatı yeniden büyümesidir. Bu şekilde de bir karşı tavidir aşk:

*“Sevda bir ateş buldu sende
Artık kimse denizi bilmiyor
(...)*

*Ve işte bir dip balığı su boşluğunda
Çırparaktan yüzgeçlerini
Hiç kimseye uymayan bir mevsim öneriyor.”*

(Sevda Bir Ateş Buldu Sende, *Sevda ile Sevgi*, s.11–12)

İki kişilik bir ilişki olan aşk, bencillik uğrağında saplanıp kalırsa bütünselliğini yitirir. Bu noktada aşk, kendi öz yapısının bileşimselliğe doğru kendisini aşması; bencillikten çıkma uğraşı, bütünleşme gayretidir. İçinden Doğru Sevdim Seni şiirinde Cansever, aşkın hem kendi başına bir bütün, hem de sevginin bir birimi olduğunu söyler. Aşk, bu bağlamda darlığın genişliğe, bireyselin toplumsala, bencil olanın paylaşımsal olana doğru kendisini aşması; bir sevdanın sevgiye dönüşmesidir:

*“(…)
Sen de bir deniz gibi yerleştir onu istersen
Sevdayı
Ve köpüklendir
Ve yaşlandır ki işte kederi anlamasın
Ama dur, her deniz yaşlıdır zaten
Öğrenmez ama öğretir mutluluğu
Bizim sevdamız da öyledir, iyi şiirler gibi
Biraz da herkes içindir. Ve gelinciliğin ikinci tadına benzemeli
Var eden kendini birincisinden
Yani bir sevdayı sevgiye dönüştüren”*

(İçinden Doğru Sevdim Seni, *Sevda ile Sevgi*, s.16)

2.1.2. YABANCILAŞMA (UMUTSUZLUK)

“Yabancılaşma öyle bütünsel hâle geldi ki artık onun karşısına koyabileceğimiz hiçbir şey yok – namevcutun namevcudiyeti tam”²⁷⁷.

Dramatik kısa şiirlerinde, kendisini seçmiş/üstlenmiş özne bireyin, yaratıcı insanın umudunu şiirleştiren Cansever, uzun şiirlerinde ise insan için ulaşılmış son ve yetkin bir düzen olarak görmediği kapitalist düzeni; çöken, çözülen bir toplumda tezahür eden yabancılaşmayı konu alır. O hâlde yabancılaşma nedir? Şairin söz konusu şiirlerinde nasıl tezahür eder?

Siyasal ve toplumsal modernitenin somut yaşamda ve insan hayatında tezahür eden olumsuz sonuçlarından birisi de yabancılaşmadır. Özellikle Marksist ve varoluşçu düşünürlerce modern çağın en önemli fenomenlerinden birisi olarak görülen, kıyasıya eleştirilen ve aşılmaya çalışılan yabancılaşma, en kısa ifadesiyle insanın kendisine, insana, insan olmaya ve topluma yabancı olması durumudur. Şimdiye kadar farklı şekillerde tanımlanmış olan yabancılaşma, her hâlükârda insan olmaktan uzaklaşma durumunu ifade eden bir kavramdır²⁷⁸. Yabancılaşmanın ne’liğinin anlaşılması, bu durumda ‘insan olmak ve insan olmaktan uzaklaşmak nedir?’ sorularının yanıtlanmasına bağlıdır. O hâlde insan olmak ve insan olmaktan uzaklaşma veya yabancılaşma nedir?

İnsan olmak, ontiko-ontolojik varlık olarak insanın kendisini insan kılan şartları gerçekleştirmesi, varlığını belirleyen ilkelere/kategorilere dair farkındalık sahibi olmasıdır. İnsanı insan kılan varlık şartları; bilmek, eylemek, değerlerin sesini duymak, seçmek, istemek, tavır almak, öncelemek, kendisini bir şeye vermek, sevmek, inanmak, konuşmak, tarihsel olmak, devlet kurmak, biyo-psişik ve disharmonik olmak olarak sıralanabilir²⁷⁹. Her bir insanda görülen, her bir insanın gerçekleştirebildiği etkinliklere, varlığı varlık kılan varlık şartları/koşulları/olanakları denir²⁸⁰. İnsan olmak; birbiriyle örgü oluşturan, birbirini hem içeren, hem aşan bu varlık şartlarını gerçekleştirmektir. Bu durumda insan olmak; insanın kendisini, ötekini, zamanı ve zamana hâkim olan zihniyeti, mekânı ve mensubu olunan toplumun geleneklerini, insana sunduğu olanakları bilmesi, onlara dair farkındalık geliştirmesidir. Kısaca insan olmak, paradoksal bir mahiyete sahip olan bilmenin sorumluluğunu üstlenebilmek, bilme cesaretini gösterebilmektir. Heidegger’e göre bilmek veya anlamak, ‘varlık’ın iki varoluşsal etkinliğidir. Bilmek veya anlamak, ‘varlık’ın kendi olanaklarını görmesi ve onları kullanmasıdır. İnsan için en büyük olanak, insan olma olanağıdır²⁸¹. İnsan olmak aynı zamanda, yapıp etmek ve değerlerin sesini duymaktır. İnsanî bütün eylemler, değerlerce belirlenir. Değerler, esas olarak yüksek değerler ve araç değerler olarak ikiye ayrılır. Yüksek değerler; sevgi,

²⁷⁷ Lars FR. H. Svendsen, *Sıkıntı'nın Felsefesi*, s.164–165.

²⁷⁸ Özellikle modernite ile birlikte etik bağlarından kopan, bilim ve teknolojinin elinde araçsallaşan aklın somut yaşamda tezahür eden en önemli sonucu olan yabancılaşma, Marksist ve varoluşçu düşünürler, insan ve toplum bilimciler tarafından ne’liği tanımlanmaya ve aşılmaya çalışılan bir fenomendir. Yabancılaşmanın ne’liği ve nasıl aşılabileceği konusunda esasta aynı sorunsal mesele edinen hemen bütün Marksist ve varoluşçu düşünürlerin, insan ve toplum bilimcilerin çalışmalarına bakılabilir. Söz konusu kaynaklar, burada sınırlanamayacak kadar çoktur. Bunun için burada sadece yabancılaşmaya doğrudan temas eden birkaç kaynağı belirtmekle yetiniyoruz. Bunları şöyle sıralayabiliriz: Sibel Özbudun – George Markus – Temel Demirel, *Yabancılaşma Ve...*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2008; Fritz Pappenheim, *Modern İnsanın Yabancılaşması -Marx'a ve Tönnies'ye Dayalı Bir Yorum-*, çev. Salih Ak, Phoenix Yay., Ankara 2002; Muhammet Ertay, *Yabancılaşma Kader mi, Tercih mi?*, Lotus Yayınevi, Ankara 2007; Karl Marx, *Yabancılaşma*, çev. Kenan Somer, Ahmet Kardam ve diğerleri, Sol Yayınları, Ankara 2007.

²⁷⁹ Takiyettin Mengüşoğlu, *İnsan Felsefesi*, s.13–17. İnsan, insanın varlık şartları, varlık ilkeleri bahsinde kullanılan terminoloji, Takiyettin Mengüşoğlu’nun adı geçen kitabına dayanılarak kullanılmıştır. Bölümün hazırlanması esnasında, felsefi antropolojinin insan anlayışından hareket edilmiş; çalışma esnasında ayrıca Mengüşoğlu’nun adı geçen eserini tamamlayan bir çalışma olarak Muttalip Özcan’ın *İnsan Felsefesi: İnsanın Neliği Üstüne Bir Soruşturma* başlıklı kitabından da yer yer terminoloji bağlamında istifade edilmiştir.

²⁸⁰ Muttalip Özcan, *İnsan Felsefesi: İnsanın Neliği Üstüne Bir Soruşturma*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2006, s.22.

²⁸¹ A. Kadir Çüçen, *Heidegger’de Varlık ve Zaman*, s.57; 73.

dostluk, kendini vermek, sadakat, sorumluluk, inanmak, güvenmek, dostluk, ilgi ve özen gibi değerlerden oluşur. Araç değerler ise her türlü ilgi ve çıkar değerleridir. Araçlaştırılmış yüksek değerler, araçlaşır. Bu durumda insan olmak, değerlere dair farkındalık sahibi olmak, değerlerin sesini duymak, araç değerleri yüksek değerlerin emrine vermektir. Modern çağı düşünerek söyleyecek olursak insan olmak, araçsal aklın belirlemesinde olan modern yaşam içinde araç değerlerin gölgesinde kalan yüksek değerleri önceleyebilmektir. Daha açık bir ifadeyle hemen her şeyi araçsallaştıran yarar/fayda ekonomisinin akışı ve aşırı değişimi içinde, insanî ve kalıcı olanın yüksek değerler olduğunu fark edebilmektir. İnsan olmak, insanın kendisine, diyalektik bütünlüğü olan bir amaç/hedef koyması, onu itekleyecek ve gerçekleşmesini sağlayacak halis bir isteğe sahip olmasıdır. İnsan olmak kısaca istemektir, irade etmektir. İnsan olmak, bunun yanında olanaklar içinden birisini incelemek veya seçip onun sorumluluğunu üstlenmektir. Sorumluluk sahibi olmak, özellikle insanın hem kendisindeki insandan, hem öteki insandan sorumlu olması, insanı insan kılan bir diğer gerekliliktir. İnsanın insanlaşması, behemehal diyalektik bütünlüğü olan bir sorumluluğa sahip olmasına bağlıdır. Modern para ekonomisinde ve endüstriyelleşen kapitalist çağda başıboş ortada dolaşan, hemen kimsenin sahip çıkmadığı sorumluluğa insanî sınırlar dâhilinde sahip çıkmak, insanın insanlaşmasını sağlayan bir gerekliliktir. Sartre'ın ifadesiyle insan hem kendisinden, hem bütün insanlıktan sorumludur, kısaca insan "tepeden tırnağa sorumludur"²⁸². İnsan olmak aynı zamanda tavır alabilmektir. Tavır almak, birbiriyle bütünsel bir ilişki içinde olan 'evet' ve 'hayır'a sahip olabilmektir. Diğer bir ifadeyle insanın insan olması, çağın insan varlığını tehdit eden ve insanın doğal-tinsel bütünlüğünü bozan realitelere, evrenselleşen sömürüye karşı durabilmesi; araçsal aklın elinde bilimin ve tekniğin araçlaşmasına karşı şeylerin etik bağını korumaya çalışmasıdır. İnsan olmak, farklı hayat durumlarıyla karşılaşan insanın bu durumlar karşısında eleştirel mesafesini koruması; onlarla diyalektik ilişkisini koparmadan, ayrıca onlara takılıp kalmadan yoluna devam etmesidir. Kısaca insan olmak, hem hayat durumlarını yaşayan, hem de onları aşma yeteneğine sahip olan insanın olumlu/olumsuz hayat durumlarını ideleştirmesidir. Jaspers, insan olmanın, bir durumu ve hep yeni sorumlulukları kabul etmek, elde bulunan durumları sürekli aşmak olduğunu söyler²⁸³. İnsan olmak, insanın hem kendisindeki insana, hem de insanın insan için bir şeyler başarabileceğine inanmasıdır. Diyalektik bütünlüğü olan inanma, güvenme, insanı insan kılan iki varlık gereğidir. İnsan olmak, ayrıca, insanın kendisini, seçtiği ve üstlendiği şeye vermesi, onları sevmesidir. Kendini bir şeye vermek ve sevmek, hem iki yüksek değer, hem de insanı gerçekleştirdiğinde insan kılan iki varlık olanağıdır. İnsan olmak, zamana bağlı bir varlık olan insanın geçmiş-şimdi-gelecekte oluşan zamanın üç boyutu arasında diyalog kurabilmesidir. Bu hâlde insan olmak, geçmişini hesaplaşarak şimdiye taşımak ve geleceğe devrederek tarihselliğini kurmaktır. İnsan olmak, geçmişle bağını koparmamak, geçmişle gelecek arasında bir köprü olan şimdiyi anlamlı eylemlerle doldurmak ve şimdide kazanılan tecrübeyi, başarıyı geleceğe bırakmaktır. İnsan olmak, insanın anlamlı bir işle yaratıcılığını ortaya koyması, kendisini yaratmasıdır. Marx'a göre insan yaratıcı çalışmayla -emekle- kendisini gerçekleştirmekte, bir yandan türünün potansiyellerini hayata geçirirken, diğer yandan kendi toplumsal doğasını dışa vurmaktadır²⁸⁴. İnsan olmak, biyo-psişik çekirdeklerle doğan insanın, hem kendi çekirdeklerini yetiştirmesi, hem de ötekinin çekirdeklerini yetiştirmesine olanak sağlamasıdır. İnsan olmak, konuşan veya dili kullanan bir varlık olan insanın kendisiyle ve dış dünyaya diyalektik mahiyeti olan bir iletişim içinde olmasıdır. İnsan olmak, haklılık-haksızlık, ölüm-yaşam, acı-haz gibi çelişkilere sahip olan insanın sayısı çoğaltılabilecek olan bu çelişkileri arasında diyalektik

²⁸² Jean-Paul Sartre vd., *Varoluşçuluk*, "Varoluşçuluk", çev. Asım Bezirci, Say Yay., İst.,2005, s.40-41.

²⁸³ Emmanuel Mounier, *Varoluş Felsefelerine Giriş*, s.111

²⁸⁴ Sibel Özbudun vd., a.g.e., s.25.

bir ilişki kurabilmesidir. Söz konusu çelişik çekirdekler arasında kurulacak her türlü halis diyalektik ilişki, insanı bütünselleştiren ve insan kılan bir gerekliliktir.

Yabancılaşma ise bu durumda insanın kendisini insan kılacak olan varlık şartlarını ve olanaklarını gerçekleştirilememesi; varlığının olanaklarına uzak olması durumudur. Açıklayacak olursak, yabancılaşma, insanın kendisini de, insanı da, çağı ve çağın hâkim zihniyetini de, mensubu olduğu toplumun insan ve hayat anlayışını da, bir arada yaşadığı insanların yaşamını belirleyen bir kategori olan gelenekleri de, kısaca verili olanı tanıyamaması, varolana dair halis bir bilince, farkındalığa sahip olamamasıdır. Heidegger'in ifadesiyle 'varlık'ın kendi 'varlık'ıyla bağını yitirmesi; atılmışlık veya yurtsuzluk durumunda kalmasıdır²⁸⁵. Yabancılaşma behemehal bir millete, genel olarak insanlığa mensup olan insanın kimliğini ve aidiyetini yitirmesidir. Yabancılaşma, insanın araç değerlerin belirlemesine girmesi, yüksek değerleri ya hiç tanımaması yahut yüksek değerleri araç değerlerin emrine vermesidir. Diğer bir ifadeyle yabancılaşma, insanın ilgi ve çıkarından başka hiçbir şeye prim vermemesi, sahip olduğu meta ile kendisini ve insanı tanıması, sahip olmak ilkesinin belirlemesinde her şeyi araçsallaştırmasıdır. Yabancılaşma, insanın kendisine yaşamını anlamlı kılacak diyalektik bütünlüğü olan bir amaç, hedef koyamaması veya varlığını itekleyecek bir isteğe sahip olamamasıdır. V. Frankl'ın ifadesiyle söyleyecek olursak insanın varlık nedenini unutmaması veya varoluşsal boşluğa düşmesidir²⁸⁶. Yabancılaşma; isteyememek, yaşam içinde gidilecek bir yön bulamamak ve özgür olamamaktır. Özgürlük, olanaklar arasından birisini seçmek ve ona bağlanmak olduğuna göre yabancılaşma, insanın kendisini seçip üstlenememesi, hiçbir şeye bağlanmaması, daha ileri bir ifadeyle hem kendisi hem insanlık için hiçbir sorumluluk almaması, geniş bir kayıtsızlık içinde yaşamasıdır. Felsefî antropolojinin ifadesiyle sorumluluğuyla tanımlanan yaratıcı insana karşı, insanın kayıtsızlığıyla bilinen sıradan insana dönüşmesi veya sıradanlaşmasıdır²⁸⁷. Yabancılaşma ancak tavır olarak insan olabilen varlığın tavır alamamasıdır. Tavır alamamak, evet-hayır'ını yitirmektir. Diğer ifadeyle insanın ne kendisindeki varlığı insan kılacak olan bir evet-hayır'a, ne insanlığa hizmet edebilecek bir evet-hayır'a sahip olabilmesidir. Daha genel planda tavır alamamak, insanın zaman ve mekânın realiteleri karşısında ya sessiz kalması yahut negatif bir tavır olan umursamama hastalığına ve "bana ne" bencilliğine teslim olması; varoluşçu sözlüğü kullanarak ifade edecek olursak sahici/samimi, iyi niyetli ve sadık olamamasıdır²⁸⁸. Yabancılaşma, aynı zamanda farklı hayat durumlarıyla karşılaşan insanın hayat durumlarını aşamaması yahut onlardan birisine takılıp kalmasıdır. Hayat durumlarına anlam verip onları aşamamak, varoluşu kesintiye uğratmak, onları ideleştirememektir. Yabancılaşma, bunun yanında insanın kendisindeki insana da genel olarak insana da, kısaca insanın insan için bir şey başarabileceğine inanmaması, güvenmemesi durumudur. Yabancılaşma ancak kendisini bir şeye vererek, severek insan olabilen varlığın kendisini ne yaşama, ne insana verebilmesi; ne yaşamı, ne de insanı sevebilmesidir. Yabancılaşma, ayrıca insanın kendisindeki potansiyelleri fark edememesi, kendisindeki çekirdekleri köklü bir çınara dönüştürememesidir. Yabancılaşma, insanın kendisindeki antagonist yapıyı tanıyamaması; umut-umutsuzluk, haklılık-haksızlık, yaşam-ölüm vs. çelişkileri arasındaki diyalektik bütünlüğünü kaybetmesi; mesela ölüm-yaşam diyalektiğini yitirmesi, yaşamını yaşamın değil, ölümün belirmesine terk etmesidir. Yabancılaşma, ancak ötekiyle özerk ilişkisiyle, ötekiyle kurduğu diyalogla insan olan varlığın ötekiyle olan özerk ilişkisini yitirmesi; kendisini insanî olandan yalıtıp diyalektik bütünlüğü parçalanmış bir yalnızlığa hapsedilmesidir. Ayrıca kendindeki insanla

²⁸⁵ Sevgi İyi, *Martin Heidegger'de İnsan Sorunu*, Asa Kitabevi, Bursa 2003, s.20-21.

²⁸⁶ Modern bireyin varlığını tehdit eden anlamsızlık veya varoluşsal boşluk bahsi için bakınız: Victor E. Frankl, *Duyulmayan Anlam Çığılığı*, çev. Selçuk Budak, Öteki Yayınevi, İst. 2006; *İnsanın Anlam Arayışı*, çev. Selçuk Budak, Öteki Yayınevi, İst. 2007; Irvin Yalom, *Varoluşçu Psikoterapi*, s.656-739.

²⁸⁷ İnsan, yaratıcı ve sıradan insan hakkında ayrıntılı bilgi için bakınız: Muttalip Özcan, *İnsan Felsefesi: İnsanın Neliği Üstüne Bir Soruşturma*.

²⁸⁸ Söz konusu kavramlar için bkz: A. Kadir Çüçen, a.g.e., s.245-252; Hakan Savaş, a.g.e., s.121-135.

da ötekiyle de diyaloga hazır bulunmaması, G. Marcel'in ifadesiyle hazır bulunmuşluğunu yitirmesidir²⁸⁹. Yabancılaşma, tarihsel bir varlık olan insanın zamanın üç boyutuyla ilişkisini koparması; başka bir ifadeyle ya geçmişte yaşanan bir olaya takılıp kalması, geçmişle gelecek arasında köprü olan şimdiki 'iskalama'sı, ya da geleceğe dair beklentilerini kaybetmesidir.

Kısaca çerçevesini bu şekilde çizmeye çalıştığımız yabancılaşma, şairin dramatik uzun şiirlerinde umutsuzluk olarak tezahür eder. Umutsuzluk; isteyememe, özgür olamama/kayıtsızlık, kendini bir şeye verememe durumu olarak yabancılaşmanın bir birimidir; bütün fenomenleriyle onu işaret eder. Şairin uzun şiirleri, sıraladığımız bu hususiyetler bağlamında bir umutsuzluğu, geniş planda ise yabancılaşmayı dile getirir. Yabancılaşma veya umutsuzluk, şairin şiirlerinde bunun yanında tavır alamama/kaçış - içmek, cinselliğe sığınmak, oynamak, yansıtmak, kamusal alana sığınmak vs.-, değerlerden yalıtılmışlık ve yalnızlık ile tarihselliğini yitirmek olarak tezahür eder. Çalışmanın bu kısmında, şairin dramatik uzun şiirleri, yabancılaşma bağlamında ele alınacak; şiirlerde somutlanan yabancılaşma, tasvirî ve tahlilî bir dikkatle değerlendirilmeye çalışılacaktır.

2.1.2.1. İsteyememe (İradesizlik), Kayıtsızlık (Sorumsuzluk, Özgür Olamama) yahut Umutsuzluk

İstemek ve seçmek, insanı insan kılan iki önemli varlık şartıdır. İstemek, insanın kendisine amaç/hedef koyması, onu gerçekleştirmek için çalışmasıdır. Her amaç, her hedef, alternatifler arasından birisini seçmek, ayırt etmek, öncelemek olduğu için her istek, bir seçimi içerir; her seçim de bir isteği karşılar. Bunun için istemek ile seçmek, iç içe geçmiş durumdadır; bir örgü oluştururlar. İnsan için en önemli istek ve olanak, kendisindeki insanı gerçekleştirmektir. Diğer bir ifadeyle insan olmaktır. İnsan olmak, bu bağlamda insanın kendisine bütünlüğü olan bir amaç koyması ve onun sorumluluğunu üstlenmesidir. İsteyememek ve sorumluluk üstlenmemek ise insan olamamak veya umutsuz kalmaktır. Umutsuzluk; bireyin kendisine yaşamını anlamlı kılacak insanî bir amaç koyamaması, kendisini üstlenememesi, dolayısıyla istemekten ve özgürlükten yoksun yaşaması durumudur.

Edip Cansever'in yabancılaşmayı konu alan *Umutsuzlar Parkı*, *Tragedyalar*, *Çağrılmayan Yakup*, *Ben Ruhi Bey Nasılım*, *Bezik Oynayan Kadınlar*, *Oteller Kenti* başlıklı dramatik uzun metinlerinde yabancılaşma, öncelikle umutsuzluk veya isteyememe, kayıtsız kalma ve insanın kendisini bir şeye verememesi olarak tezahür eder. Adı geçen dramatik şiirlerde yabancılaşma/umutsuzluk, klasik, epik, modern ve modern sonrası dramın yapı ve kurgusuna benzer bir yapıyla sunulur. Bu yapı, kahramanın sahneye çıkması ve durumunu tespit etmesi, iki olanakla karşılaşması, seçim yapması ve ulaşılan sonuç aşamalarından oluşur. Daha açık ifadeyle sahneye çıkan kahraman, bir yabancılaşma veya umutsuzluk durumundadır. Durumunu tanımlar. Tanımladığı veya fark ettiği durumu, onu iki olanakla karşı karşıya getirir. Söz konusu olanaklardan ilki, kahramanın içinde bulunduğu durumu olduğu gibi bırakması, ikincisi ise değiştirmesi veya yabancılaşmasını aşmasıdır. Şiirin anlatıcı kahramanı, bu olanaklar arasından seçim yapar; bir sonuç durumuna ulaşır. *Umutsuzlar Parkı*, bu dramatik yapı üzerine kurulduğu gibi *Tragedyalar*, *Ben Ruhi Bey Nasılım*, *Bezik Oynayan Kadınlar* ve *Oteller Kenti* de bu yapıya temellenerek dramatik bir hüviyete sahip olur. Şairin dramatik metinlerinden sadece *Çağrılmayan Yakup*, bu yapıya esas olarak uymaz; ancak söz konusu şiir de yabancılaşmayı konu olarak diğer dramatik metinlerle bütünleşir.

Umutsuzlar Parkı, varoluşsal boşluğu olan, isteyemeyen ve üstlenemeyen, diğer ifadeyle umutsuz olan bir aydınının umutla umutsuzluk, sıradan olmakla yaratıcı olmak gibi iki olanak arasında yaşadığı kararsızlığı, bu iki olanak arasından yaptığı seçimi ve içinden

²⁸⁹ Emel Koç, *Gabriel Marcel ve Sadakat*, Art Basın Yayın, Ankara 2004, s.157-159.

çıkamadığı umutsuzluk durumunu konu alan bir şiirdir. Çağdaş bir sorunu konu alan şiirin daha iyi anlaşılabilmesi, anlatıcının içinde olduğu durumun ve karşı karşıya bulunduğu olanakların anlaşılmasına bağlı olduğu için öncelikle burada kısaca onlara temas etmek gerekmektedir. Şiirin anlatıcı kişisi, umutsuz, diğer bir ifadeyle varoluşsal boşluğu olan, isteyemeyen, kendisini üstlenemeyen, sıradanlaşmış ve iç uzlaşısını yitirmiş; ancak içinde bulunduğu durumdan da memnun olmayan bir aydındır. Farkına vardığı durumu, onu iki olanakla karşı karşıya getirir: Söz konusu olanaklardan ilki, olmak/kendisi olmak/umutlu ve yaratıcı olmak; ikincisi ise kendisi olamamak, umutsuz kalmak ve sıradanlaşmaktır. Olmak/kendisi olmak/umutlu ve yaratıcı olmak, birey öznenin kendisine anlamlı bir amaç koyması, onu istemesi; sıradanlaşmanın kolaylığına sığınmadan varlığının sorumluluğunu üstlenmesidir. Umutsuz olmak/var olamamak ise insanın kendisine anlamlı bir amaç koyamaması, kendisini üstlenememesi, varlığın getireceği sorumluluktan uzak durması, herkesleşmesi veya sıradanlaşmanın kolaylığına sığınarak yaşamını sürdürmesidir. Kendi durumunu fark eden anlatıcı kişi, seçimini yapar. O, bu iki olanak arasından kendisi olmayı, umutlu olmayı, varlığı değil; umutsuzluğu, diğer bir ifadeyle kendisi olamamayı, sorumsuzluğu ve herkesleşmeyi tercih eder. Daha doğru bir ifadeyle yaşamakta olduğu umutsuzluk durumundan çıkamaz, durumunu değiştiremez.

“Amerikan Bilardosuyla Penguen”, “Çember”, “Umutsuzlar Parkı” ve “Sığınak” başlıklarını taşıyan dört bölümden oluşan şiirde, söz konusu durum tespiti, olanaklarla karşılaşma, seçim ve sonuç aşamaları şöyle kurgulanmıştır: Şiirin birinci ve ikinci bölümleri, durum tespitine, iki olanakla karşı karşıya gelişe ve seçime; üçüncü ve dördüncü bölümler ise ulaşılan sonuca tahsis edilmiştir. Daha açık bir ifadeyle şiirin birinci ve ikinci bölümü olan “Amerikan Bilardosuyla Penguen” ve “Çember”de; umutsuz kişinin durumunu tespit edişi, iki olanakla karşı karşıya gelişe ve yaptığı seçim anlatılmıştır. Söz konusu iki bölümde ‘amerikan bilardosu’ ve ‘çember’, yaşamın iki simgesidir. Penguen, bilardo toplarıdır; anlatıcı kişinin veya bilardo oyuncusunun iki olanağını temsil eder. Bilardo oyuncusu veya anlatıcı kişinin pengueni/topu vurup delikten düşürmesi, umuda geçmesini; topu düşürememesi ise umutsuz kalmasını ifade eder. İkinci bölümde ise anlatıcının çemberin içinde kalması, umutsuzluğu; çemberi aşır çıkması, umudu karşılar. Şiirin üçüncü ve dördüncü kısımları olan “Umutsuzlar Parkı” ve “Sığınak” ise iki olanaktan birisini seçen, içinde bulunduğu umutsuzluk durumundan çıkamayan kişinin karşı karşıya kaldığı sonuca tahsis edilmiştir. Öznenin karşılaştığı sonuç, umutsuzluktur. Şiirin son iki kısmında, umutsuzluğun sıkıntısını taşıyan ve herkesleşen anlatıcının umutsuzluğu ve herkesleşme durumu; bireysel ve toplumsal sorunsal karşısında geri çekilişi ve teslim oluşu somutlanır.

“Amerikan Bilardosuyla Penguen” başlığını taşıyan birinci bölüm, beş alt kısımdan oluşur. Bölümün bir numaralı alt kısmı, anlatıcı öznenin kendi durumunu tanımlayan cümleleriyle başlar. Anlatıcı özne, kendisi olamamanın sıkıntısını yaşamaktadır. Farkına vardığı durumu, onu iki olanakla karşı karşıya getirir. Umutsuz anlatıcı, ya yaşamakta olduğu sıkıntıyı, kendisini üstlenip aşacak yahut varlığını boş verecektir. Diğer ifadeyle ya varım diyecek, ya da varlığı karşısında kayıtsız kalacaktır. O, bu iki olanaktan ikincisini seçer. Anlamsal boşluğunu dolduramayan, varlığının sorumluluğunu üstlenemeyen anlatıcı, yaşamakta olduğu umutsuzluk durumundan çıkamaz. Bölümün birinci kısmı şöyledir:

*“Elleri el gibi kocaman
Beyazda bir nokta gibi kocaman
Kocaman boşluğun küçülttüğü her şey gibi
Biriyle kendini artırıyor durmadan
Biriyle koyunlar gibi güdüyor ötekini
Ayaklarını gizliyor bir köpekle*

(...)
En kesin fırınlar gibi kızarak
Günümüzden sesler alıyor -sesleri
Devamlı, gülünç, acısız

(...)
Ölü bir korkunçluğu taşıyor

(...)
Ya da kendiyle bırakılması insanın

(...)
Doğrusu elinizden ne gelir ki
Siz dolgun yaşamaya bakın günleri”

(Amerikan Bilardosuyla Penguen I, *Umutsuzlar Parkı*, s.9)

Ellerin ‘beyazda bir nokta’, ‘boşluğun küçülttüğü her şey gibi’ ‘kocaman’ olması, kendisini tarif eden özne anlatıcının sıkıntılı olduğunu işaret eden kelime gruplarıdır. ‘Beyaz’ ve ‘boşluk’ ifadeleri, anlamsal (varoluşsal) boşluğu işaret eder. İnsana kendi elinin ‘kocaman’ görünmesi, sıkıntı anında insanın kendi ellerini bir yere saklanamayacak kadar büyük bulduğunu, dolayısıyla rahat olmadığını belirtir. Nitekim insanın bir eliyle diğerini ‘artır’ması, bir diğerini yönlendirmesi, sıkıntı anındaki küçük, çoğu zaman bilinçsiz ancak sıkıntıyı işaret eden psiko-somatik göstergelerdir. Ayaklarını ‘bir köpekle’ gizlemek, tıpkı ellerini koyacak yer bulamamak kelime grubunun ifade ettiği gibi sıkıntı durumunu işaret eden bir söz gurubudur. ‘En kesin fırınlar gibi kızarmak’ ifadesi, konuşan anlatıcının yaşadığı anlamsal boşluğun neden olduğu sıkıntının dayanılmaz derecede şiddetli olduğunu düşündürür. Takip eden dizelerde yer alan ‘günümüz’ ifadesi, varlık sorunu yaşayan kişinin içinde bulunduğu ve varlığın bir soruna dönüştüğü modern zamanları karışlar. Modern zamanlarda sesin vasfı ‘devamlı’, ‘gülünç’ ve ‘acısız’ olmasıdır. Devamlı olmak, varlık sıkıntısının, yabancılaşmanın yoğun olduğu bir zamanda aşılabilirse bile yeniden insan varlığını tehdit ettiğini; gülünç ve acısız ifadesi ise farkına varılan acının ilk etkisini duyurmadığını düşündürür. ‘Ölü bir korkunçluk’, varolamamanın, diğer bir ifadeyle istememenin, sorumlu olamamanın imgesidir. Ölü, bilindiği gibi yaşam emaresi olmayan demektir. Yaşama emaresi olmamak, isteme ve üstlenmeden azade olmaktır. Korkunç olan insanın yaşarken ölü imgesine sahip olmasıdır, istememesidir; diğer bir ifadeyle trajik bir durumda olmasıdır. İnsanın ‘kendiyle bırakılması’, insana ne yapacağını, nereye nasıl ulaşacağını bildiren geleneksel değerlerin olmadığını, kişinin kendisini kendisinin oluşturması ve yönlendirmesi gerektiğini işaret eder. Sartre, “bir başımıza bırakıldığımız için varlığımızı biz kendimiz seçeriz” cümlesiyle hemen aynı duruma vurgu yapar²⁹⁰. Kısa kısa izah etmeye çalıştığımız cümlelerde görüldüğü gibi varolamamanın sıkıntısını taşıyan özne, kendi durumuna dair bilinçlendikten sonra iki olanakla karşı karşıya gelir. Özne, ya yaşadığı ve tarif ettiği sıkıntıyı varlığını üstlenerek aşacak yahut varlığını umursamayacaktır. Özne anlatıcı, bu iki olanaktan ikincisini seçer. Varlığını isteyip üstlenemez. Son iki dizelerde yer alan, insanın elinden bir şey gelmemesi ifadesi, bireyin kendisini isteyecek kadar iradesinin olmadığını işaret eder. Sibel Özbudun ile Temel Demirel’e göre yabancılaşmanın gündelik yaşamdaki anahtarı, bu cümle ile anlam bakımından özdeş olan şu kritik cümlede gizlidir: “‘Benim elimden bir şey gelmez ki’, güçsüzlüğün kabulü ve ona teslim olur. Bu güçsüzlük bireyin kendi yaşamının toplumsal gidişatının ipini elinden kaçırmışlığıdır. İnsan(lar)ın bireysel ve toplumsal yaşamlarının akışının kendi dışlarında, mahiyetini çözemedikleri, anlayamadıkları ve karşısında çaresiz kaldıkları güç(ler) tarafından yönetildiğini ve bu güçler üzerinde bir etkide bulunamayacaklarını teslim etmelerinin ve yaşam tarzlarını bu teslimiyete

²⁹⁰ Jean-Paul Sartre, a.g.e., s.53.

*uydurmalarının adıdır yabancılaşma*²⁹¹. Diğer dizede yer alan günleri ‘dolgun yaşamaya bakmak’ ifadesi ise bireyin kendi durumu karşısında kayıtsız kaldığını, kendisini üstlenemediğini ifade eder. Anlatıcı trajik bir durum olarak kayıtsızlık içinde kalır. Rollo May, kayıtsızlığın hem kısa hem uzun vadede pek çok şeyi besleyen, tetikleyen bir trajik durum olduğunu söyler²⁹². İç uzlaşısını yitirmiş anlatıcı kişinin bütün çıkmazlarını, bu kayıtsızlık durumu hazırlar.

Bölümün birinci alt kısmında kayıtsızlıkla sona eren bu süreç, bir sonraki alt kısımda, yeni bir gün içinde yeniden başlar. Anlatıcı özne, kararsız ve kendisine takılıp kalmış durumdadır. Varolmadığını, varolamamanın sıkıntısını taşıdığını bilir. Ancak umutsuz olduğunu kendisine itiraf edemez. İtiraf etmek, kendi durumu karşısında varoluşçu düşüncenin sözlüğüyle ifade edecek olursak iyi niyetli olmaktır, kendini aldatmamaktır²⁹³. Ayrıca itiraf etmek, tanımlama olarak sıkıntıyı aşmanın ilk uğrağıdır. Özne anlatıcı, ‘var’ım demenin getireceği sorumluluğu üstlenemez; kendisini kendisinden isteyemez. Sıkıntı dolu yaşantısını sürdürür; varlık sorunu karşısında kayıtsızlığa düşer:

*“Çıkacaksınız çıkın daha karar vermediniz mi?
Baktıkça bakıyorsunuz kendinize
Yetişir! Bu da hiç konuşmayan adam yapıyor sizi
Körükler, dev kapılar, balık solungaçları gibi
Emiyor sizi yalnızlık
Kurtarıp rahata geçirin ellerinizi
(...)
Bilip de söyleyemediklerinizi
Eve dönmeyi, yemek yemeyi, uykuya dalmaları
Bana sorarsanız, ters çevirin uykuları
Alın şu adını “ben” koyduğunuz geceyi
Bakınca göreceksiniz, daha bakınca bir ötekini
Geceler, işte geceler
Gündüzler işte gündüzler
Beyaza siyah penguen sürüleri gibi
Ama elinizden ne gelir ki
Siz dolgun yaşamaya bakın günleri.”*

(Amerikan Bilardosuyla Penguen II, *Umutsuzlar Parkı*, s.10)

Çıkmak isteyip çıkamamak, karar verememek, kendine baktıkça bakmak, iradesizliği, kararsızlığı ve bir duruma takılıp kalmış olmayı karşılayan kelime gruplarıdır. ‘Yetişir!’ ifadesi, öznenin kendi durumundan memnun olmadığını belirtir. Hiç konuşmamak, insanın kendisiyle meşgul olduğunu düşündürür. Yalnızlığın insanı ‘körükler’, ‘dev kapılar’, ‘balık solungaçları’ gibi emmesi, bireyin yalnızlığa değil, bir durum olan yalnızlığın bireye hükmettiğini; dolayısıyla kişinin yalnızlıkla özerk bir ilişkisinin olmadığını işaret eder. Elleri kurtarıp rahata geçmeyi istemek, sıkıntıyı aşmak istemeyi karşılar. Anlatıcı kişi, sıkıntısını aşmak ister. Bireyin ‘bilip de’ kendisine itiraf edemediği şey, özgür olamadığıdır. ‘Uykuları ters çevir’mek, uyuma hâlden uyanma hâline geçmek istemeyi karşılar. Gecenin adının ‘ben’ olması, uyku hâlinin bireyle özdeşleştiğini, bireyin uyanmak istediğini bildiren bir cümledir. Bakınca görülen ‘beyaza siyah penguen sürüleri’, olağan yaşantının gece ve gündüz hâlinde akışını belirtir. Son dizede yer alan insanın elinden bir şey gelmemesi ifadesi, anlatıcının sıkıntısı karşısında çaresiz olduğunu işaret eder. Heidegger’e göre yaşamak dert edinmektir; güzel güzel yaşayıp gitmeyi istemek ise kaçıştır²⁹⁴. Sonraki dizede yer alan dolgun yaşamayı istemek

²⁹¹ Sibel Özbudun vd., a.g.e., s.44-45.

²⁹² Rollo May, *Aşk ve İrade*, s.136.

²⁹³ Herbert Fingarette, *Kendini Aldatma*, çev. Alev Türker, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003.

²⁹⁴ Heidegger’den alıntılanan: Lars FR. H. Svendsen, *Sıkıntı’nın Felsefesi*, s.141.

ifadesi ise varlık sorununu halletmeden olağan yaşantıyı olduğu gibi sürdürmeyi kabullenmiş olmayı belirtir. Özne anlatıcı, böylece kendisine yaşamını anlamlı kılacak bir amaç koyamaz, kendi durumu karşısında kayıtsızlığa düşer. Ne memnun olmadığı durumunu düzeltebilir, ne isteklerine cevap verebilir, ne de umutsuzluğunu aşabilir. Umutsuzluk, kendisi olmayı isteyememek ve kayıtsızlığa düşmektir²⁹⁵.

Umutsuzluk durumu karşısında kayıtsız kalan özneyi, bir sonraki günü karşılayan bölümün 'III' numaralı alt kısmında yine kararsız buluruz. Özne anlatıcı, bilardo masasının başındadır. Bilardo topları, siyah ve beyaz penguen sürüleri benzetmesiyle ifade edilmiştir. Topu-pengueni nişanlamak ve vurup düşürmek, umutsuzluk durumunu aşmayı, umuda geçmeyi karşılar. Özne kendisinden, umutsuzluğu simgeleyen pengueni vurup düşürmesini ister. Ne var ki isteğini gerçekleştirmez; metaforik ifadeyle pengueni vurup düşüremez. Kayıtsızlığı, dolayısıyla seçimi karşılayan cümle yinelenir. Özne anlatıcı, kayıtsız kalır:

*“Bu gözler onunla az mı yaşadınız gözleri
Bu dudaklar onunla az mı seviştiniz
Bana kalırsa gözleri saklamalı
Eliniz yok mu, bastonla iş görmeli
Ya da boşluğa takılmış bir eldiven
Asılın, kurtarın hemen
Az şey mi kurtarıp rahat etmek
Ellerle gözleri.
Bir penguen
Nişanla pengueni
(...)*

*Seriüvenler, hafta tatilleri
Portakal suları gibi içmeyle erkekleşen
Penguen
Vur düşür pengueni*

*Ama elinizden ne gelir ki
Siz dolgun yaşamaya bakın günleri”*

(Amerikan Bilardosuyla Penguen III, *Umutsuzlar Parkı*, s.11–12)

Bireyin kendi gözlerine, dudaklarına bir yabancıya seslenir gibi seslenmesi, konuşan kişinin kendisiyle iç uzlaşısını yitirmiş ve bağlarını koparmış, kendisinden uzaklaşmış olduğunu belirtir. Gözleri saklamayı, ellerin bastonla iş görmesini istemek, öznenin kendisine durumunu aşip geçmek için verdiği emri veya kendisinden istediği şeyi bildirir. 'Boşluğa takılmış eldiven', umutsuzluk durumunu yaşayan anlatıcı kişinin metaforudur. Boşluk, anlam eksikliğini ifade eder. Devam eden dizelerde yer alan eldiveni asılıp kurtarmak, pengueni nişanlamak ve vurup düşürmek istemek, sıkıntıyı aşmak ve umuda geçmek istemeyi karşılar. İçerek 'erkekleş'mek, ayıkken iradeli olamamayı işaret eder. Görüldüğü gibi özne sıkıntısının farkındadır. İki olanak vardır önünde: Birincisi eldiveni asılıp kurtarmak, pengueni vurup düşürmek; ikincisi, varolan umutsuzluk durumunu olduğu gibi bırakmak. O, ne boşluktaki eldiveni 'asılıp' kurtarabilir, ne de pengueni vurup düşürebilir. Kendisine elinden bir şey gelmediğini, günleri dolu yaşaması gerektiğini söyler. Böylece varoluşsal boşluğu, diğer ifadeyle umutsuzluk durumu olduğu gibi kalır. Kendisiyle biz-siz diyalektiği içinde konuşan bölünmüş özne, iradesiz ve kayıtsız olduğunu bir kez daha vurgular.

²⁹⁵ Soren Kierkegaard, *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*, Çev. M. Mukadder Yakupoğlu, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2004, s.22.

Bölümün ilk üç kısmında durumunu tespit eden, olanaklarla karşılaşan, kendisini üstlenemeyen ve umutsuzluk durumundan çıkamayan anlatıcıyı, bölümün dördüncü alt parçasında, yaşadığı çikişsizlik durumunu yeniden yaşarken götürür. Bir kararsızlık durumuna saplanıp kalmış olan, ancak sıkıntıdan nasıl kurtulacağını bilemeyen özne, karşı karşıya olduğu olanaklar arasından yaptığı seçimi ifade eden cümleyi yineler. Varolmanın ağırlığını üstlenemez; sıradan olmanın rahatlığına sığınır. Heidegger'in terimleriyle söyleyecek olursak kendisiyle de, onlarla da özerk bir ilişki kuramaz. "Sahici/otantik" olamaz; "otantik olmayan varlık alanı"²⁹⁶ içinde özerk olamadan kalır. İnsan varlığı karşısında yalnızdır, kendisini ne yaparsa o olacaktır. Varoluşçu psikiyatrist Yalom, Sartre'a dayanarak "(...) sorumluluk yaratmak anlamına gelir. Sorumluluğun farkında olmak kişinin kendi özünü, duygularını ve hatta acı çekişini yarattığının farkında olmaktır" der²⁹⁷. Anlatıcı özne, sadece kendisinin halledebileceği sorunu karşısında kayıtsızlığa düşer.

*"Her evde bir çekirdek gibi insan ağaçları
İnsan elleri
O penguen
Penguen penguen
Soğuk su tadında kadın yüzleri
Bir eski havada belirsizliğe giden
Dörtmala atlar gibi bitmezlik içinde
(...)
Beni biliyorsunuz ya, öyle sakin
İplikleri
Penguen penguen
Vur düşür pengueni
Ama nasıl daha karar vermediniz ki

Doğrusu elinizden ne gelir ki
Siz dolgun yaşamaya bakın günleri."
(Amerikan Bilardosuyla Penguen IV, Umutsuzlar Parkı, s.13)*

İnsan, potansiyeldir, 'çekirdek'tir. Her çekirdek içinde potansiyel olarak bitkiyi taşır. Çekirdeğin bitkiye dönüşmesi, yeşermesi, suya ve toprağa; insan denilen 'ağaç'ın insan olması, anlamlı bir yaşam sürmesi ise diyalektik bütünlüğü olan bir amaca, o amacı gerçekleştirmeyi sağlayacak bir isteğe ve insan olmanın onurunu koruyan bir sorumluluk bilincine bağlıdır. 'Bir eski havada belirsizliğe gitmek' ifadesindeki 'eski hava' kelime grubu, anlatıcının olağan durumunu işaret eder; belirsizliğe gitmek ise ulaşılmaması gereken belirgin bir amacın olmadığını karşılar. Ayrıca konuşan kişinin kendisini de, dünyayı da anlayamadığını, varlığının otantik olmayan bir varlığa dönüştüğünü ifade eder²⁹⁸. Farklı dizelerde aralıklarla yinelenen 'penguen', yukarıda da belirttiğimiz gibi sıkıntının imgesidir; anlatıcının sıkıntısına takılıp kalmış olduğunu düşündürür. Pengueni vurup düşürmek, umutsuzluk durumundan umuda geçmek istemeyi ifade eder. Özne anlatıcı, sıkıntısını nasıl bertaraf edeceğini bilemediği, daha doğrusu bilmek istemediği için pengueni vurup düşüremez. Diğer bir ifadeyle kendisine, varoluşsal boşluğunu dolduracak bir amaç koyamaz. Güçsüz olduğunu itiraf eder, kayıtsızlığa düşer.

Umutsuz özneyi bölümün beşinci ve son parçasında yine aynı durum içinde buluruz. Anlatıcı özne, yaşantısıyla kendisi arasında bir mesafenin olduğunu; kendisinden dolayısıyla sorumluluktan uzaklaşmış olduğunu bilir. Yaşamakta olduğu durumdan çıkmak ister. Ancak isteği, halis bir istek olmadığı, eylemle somutlanamadığı için sahte

²⁹⁶ A. Kadir Çüçen, a.g.e., s.71.

²⁹⁷ Irvin Yalom, *Varoluşçu Psikoterapi*, s.346.

²⁹⁸ "Belirsizlik" kavramı ve otantik olmayan varlık alanıyla ilişkisi için bakınız: Çüçen, a.g.e., s.77; Emmanuel Mounier, *Varoluş Felsefelerine Giriş*, "Yitik Varoluş", s.114-115.

bir istek olarak kalır. Kendisi olma cesaretini gösteremeyen anlatıcı kahraman, trajik bir durum olarak yaşadığı umutsuzluğu aşamaz. İlk dört kısımda olduğu gibi olanaklar arasından yaptığı seçimi ifade eden cümleyi tekrarlar.

*“Siz değil, o kadar ayrı gidiyor ki sizden
O ne mi, yaşadıklarınız belki
Bir umut oluyorlar sizden önce
(...)
Ve elleriniz
Sevişenleri avlıyor bir bitmeyende
Ölüler gülüyor ölüler
Kırın şu sürahileri!
Soğukta durdurulmuş boyunlar gibi
Ve işte
Sizi gösteriyor sizi
Bu yoksulluk odası
Bu kupkuru tahta
Tahtaya geçiyor düşünme sürüleri
Bir yağmur bir yağmur
Ama elinizden ne gelir ki
Siz dolgun yaşamaya bakın günleri”*

(Amerikan Bilardosuyla Penguen V, *Umutsuzlar Parkı*, s.14–15)

İnsan ile yaşadıklarının örtüşmemesi veya birbirinden ‘ayrı gitmesi’, anlatıcı öznenin yaşamını istediği gibi şekillendiremediğini, akış içinde kontrolün elinde olmadığını belirtir. Ellerin ‘bir bitmeyende sevişenleri avlaması’ ifadesindeki ‘bitmeyen’, yaşanan sıkıntının bütün zamanı kuşattığını; ‘sevişmek’ ifadesi, anlatıcının sıkıntısıyla bütünleştiğini; avlamak ise anlatıcının daima sıkıntısıyla meşgul olduğunu belirtir. ‘Ölülerin gül’mesi, öznenin kendisinden ‘kopmuş’ olduğunu belirtir. ‘Soğukta dondurulmuş boyunlar’ı andıran ‘sürahi’, anlatıcının yaşadığı anlamsal boşluğun karşılığıdır. Sürahinin kırılmak istenmesi, yaşanmakta olan durumun aşılma istendiğini belirtir. ‘Düşünme sürülerinin tahtaya geçmesi’, öznenin sıkıntısını aşmak için sürekli düşündüğünü, ayrıca bu düşünme sürecinin tahtaya işleyecek kadar devamlılık arz ettiğini belirtir. Umutsuzluğun sıkıntısından bir an olsun kurtulamayan özne, o kadar düşünmesine rağmen istemesi halis olmadığı için sıkıntının simgesi olan sürahiyi kıramaz; tahtaya geçecek kadar süreklilik kazanan düşünme eylemini sonlandıramaz. Varlığı karşısında kayıtsızlığa düşer; saplanıp kaldığı umutsuzluk durumunu aşamaz.

Metnin birinci bölümünde bireysel sorununu aşamayan, her seferinde kayıtsızlığa düşen özneyi, “Çember” başlığını taşıyan ikinci bölümde, toplumsal bir sorun karşısında görürüz. Bireyin varlığını tehdit eden sorun, onlardan birisi olma veya herkesleşmedir. Varoluşçu düşünürlerce varlığı tehdit eden büyük bir engel olarak görülen onlar, bilindiği gibi modern gündelik hayatın zihni şeyleşmiş, her şeyi sıradanlaştırması ve tüketmesiyle maruf belirsiz kitlesi, herkes veya hiç kimsedir²⁹⁹. Herkesleşmek ise en kısa ifadeyle kitle içinde kaybolmak veya kendisi olamadan herkes ne yaparsa onu yapmak, her şeyi sıradanlaştırmak veya sıradanlaşmanın kolaylığına sığınıp ilgi ve çıkarından başka hiçbir şeye değer vermemek, insan olmanın olanaklarına kapalı olmak veya insanlaşma basamağında geride kalmaktır³⁰⁰. Bölümün genel ismi olan

²⁹⁹ Ortega y Gasset, *Kütlelerin İsyanı*, s. 104–106.

³⁰⁰ “Onlar”, “herkes”, “kitle/kütle”, “sıradan insan” kavramları ve modern insanın içinde bulunduğu durumun ne’liği için özellikle şu kaynaklara bakılabilir: A. Kadir Çüçen, *Heidegger’de Varlık ve Zaman*; Ortega Y Gasset, *İnsan ve Herkes*; *Kütlelerin İsyanı*, çev. Nejat Muallimoğlu, Erguvan Yayınevi, İstanbul 2007; Muttalip Özcan, *İnsan Felsefesi: İnsanın Neliği Üstüne Bir Soruşturma*; Hakan Savaş, *Sinema ve Varoluşçuluk*; Vefa Taşdelen, *Kierkegaard’ta Benlik ve Varoluş*, Hece Yay., Ankara 2004.

‘çember’, bu durumda modern olağan yaşantıyı, olağan yaşantının öznesi olan onları simgeler. Olağanlıkta her şeyi eşitleyen çemberin, onlar varlık alanının içinde olan özne, kitleden birisi olma veya herkesleşme sorunuyla karşı karşıyadır. Yaşamakta olduğu durumun farkında olan özne, ilk bölümde olduğu gibi bu bölümde de iki olanakla karşılaşır. O, ya onlarla özerk bir ilişki kuracak ya da onlar arasında yitip gidecektir. Durumunu düzeltebilecek, ‘çember’le özerk ilişki kurabilecek bir iradesi olmayan özne, ikinci olanağı seçer veya bireysel sorunu karşısında olduğu gibi toplumsal sorunu karşısında da kayıtsız kalır. Şöyle konuşur:

*“Bir kadın evine girer ellerimden
Bir adam tıraşı uzar ellerimden
Şöyle bir dururum, bunu hepiniz yaparsınız
Daha çok görünmek için yaparsınız bunu
(...)
Evet, bakalım insan nereye gidecek
Ben omuzlarımı alıp sıkıntıya giderim
Bir asker kışlaya döner
Sonra olağan bir şeymiş gibi
Yerine yer koyarak biraz
Bir şehir kendine ilerler
Böylece
Ama böylece daraltır bizi o siyah
O büyük milyonerli çember.”*
(Çember II, *Umutsuzlar Parkı*, s.20)

Bir kadının evine girmesi, bir adamın ‘tırış’ının uzaması, öznenin olağan yaşantısını kontrol edemediğini, dolayısıyla iradesiz olduğunu işaret eden kelime gruplarıdır. Takip eden dizede yer alan ‘hepiniz’ ifadesi, ayırt edici özellikleri sahibi olmamak olan herkesi karşılaştıran bir zamirdir. ‘Daha çok görünmek için’ ‘şöyle bir durmak’ ifadesi, bir imaj düzeni olan kapitalist düzeni, geniş planda anlatıcı kişinin sahibiliğini, halisliğini yitirmiş olduğunu, ‘-miş gibi’ bir yaşam sürdüğünü; kendisini onlardan birisi olarak gördüğünü işaret eder. Onların bariz vasfı, olmak değil bir şeye, -bu şey bir görüntü/imaj olabilir- sahip olmayı istemeleridir³⁰¹. Takip eden dizelerde yer alan omuzlarımı ‘alıp sıkıntıya’ gitmek, askerin ‘kışlaya dönmesi’, kısa anlarda unutulmuş sıkıntının yeniden hatırlandığını; ayrıca anlatıcının sıkıntısıyla sahici bir ilişkisinin olmadığını, bir süre için bastırıldığı sıkıntısının yeniden ve daha güçlü şekilde ortaya çıktığını belirtir. Şehrin kendine ilerlemesi, her şeyi sıradanlaştıran modern gündelik yaşamın döngüselliğini tamamlamakta olduğunu, diğer bir ifadeyle sürekli döngülerden oluşan olağan yaşantının devam ettiğini bildirir³⁰². ‘Milyonerli çember’ olarak tarif edilen olağan yaşantının insanı daraltması, yukarıdaki ifadelerde de görüldüğü gibi insanın gündelik yaşamı kendisi olarak yaşayamadığını veya onlarla özerk bir ilişki kuramamış olduğunu karşılar; ayrıca gündelik yaşamın öznesi olan onların despotikliğini sezdirir.

Olağan yaşantının içinde yokluk durumunu yaşayan özne, üçüncü alt kısımda kendisini boğan, sıkı verili dünyayı, modern gündelik yaşamı sorgulamaya başlar. Para ekonomisinin belirlemesinde olan modern gündelik yaşamın belli başlı hususiyetleri; cemaatten cemiyete geçişin sahnesi olması, sınıf farklarının belirginleşmesi, ayrıca insan ilişkilerinde tezahür eden mesafelilik, soğukluk vs. olarak sıralanabilir³⁰³. Rollo May ise

³⁰¹ Para ekonomisini içselleştirmiş modern insanı belirleyen, yöneten ‘sahip olmak’ ilkesi/kategorisi hakkında ayrıntılı bilgi için bakınız: Erich Fromm, *Sahip Olmak Ya Da Olmak*.

³⁰² Modern gündelik yaşam için bakınız: Henri Lefebvre, a.g.e., s.14, 28–29; Harry Harootunian, *Tarihin Huzursuzluğu -Modernlik, Kültürel Pratik ve Gündelik Hayat Sorunu-*, çev. Mehmet Evren Dinçer, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2006.

³⁰³ Henri Lefebvre, a.g.e., s.50–52.

Aşk ve İrade başlıklı kitabında modern dünyayı şizoid bir dünya olarak tanımlar. Modern insanın modern dünyada şizoid bir şekilde -dünya ile ilişkisini kesme, yakın ilişkiden kaçınma ve hissedememe- gündelik yaşantısını sürdürdüğünü belirtir³⁰⁴. Anlatıcı özne, içinde özerk olarak bulunmadığı gündelik yaşamdan memnun değildir. Memnun olmadığı durumu onu iki olanakla karşı karşıya getirir: O, ya sahip olma ilkesinin belirlemesinde olan düzende, cinayetle eşdeğer bir aşk yaşayan gündelik hayatın insanına, onların 'buz' olarak nitelendirdiği soğuk ve mesafeli yaşamına, böyle bir düzende sadece 'rahata isyan' ederek yaşayan 'on adet milyoner'e isyan edecektir. Ya da verili olana hiçbir eleştiri yöneltmeden, her şey yolundaymış gibi yaşamayı tercih edecektir. Anlatıcı kahraman, bu iki olanaktan daha önce olduğu gibi ikincisini seçer; isyan etmek istediği durumu karşısında 'vesaire vesaire', demekle yetirir. Kayıtsızlık durumunun nesnel bağlaşığı olan bu ikileme, seçim yapmak ve üstlenmek zorunda olan insanın varolan sorunu karşısında, trajik bir durum olan kayıtsızlığa düştüğünü belirtir.

*“Penguen ağızları vardı
Geceleri penguen elbiseleri
Bir aşk boyunca -nedir ki demiyorum aşkları-
Çünkü her sevgide biraz da cinayet bulunur
Sevmeleri.
Her soyunmada bulutlar böyle nereye gidiyor
Bir lokanta bir buz dağı olarak titreşir
Bir buz dağ olarak bekler
Kimiye kimi
Masalar buz
Aynalar buz
(...)
On adet çarktan çıkma milyoner
Yanlarında kadından gezintilerle
Omuzlarında sadece rahata isyan
Çiçeğin mor kalmasına değil
Ve soralım niye elleri renginde
Kalpleri renginde niye
Bu karanfil
(...)
Ya da en küçük harflerle
Vesaire vesaire..”*

(Çember III, *Umutsuzlar Parkı*, s.21–22)

İlk dizede yer alan 'penguen', daha önceki bölümlerdeki anlam değerinin yanında yeni bir anlam değeri kazanır; olağan yaşantı içinde varlık sorunu yaşamadan sadece ilgi ve çıkarını düşünen toplumun üst sınıfına mensup kişilerinin simgesi olur. Bu metaforla rengi siyah ve beyazdan oluşan penguenle beyaz gömlekli ve siyah takım elbiseli insan, kıyafetlerinin/derilerinin renkleri bağlamında eşleştirilmiştir. Kıyafetleri ile pengueni andıran kişiler, verili düzenin sahiciliğini yitirmiş, gündelik yaşamlarını sahip olma ilkesinin belirlemesinde sürdüren bencil kişileridir. Onlar 'çarktan çıkma' milyonerlerdir. Çarktan çıkmak ifadesi, onların devlet eliyle yaratılmış olduklarını ifade eder. Bilindiği gibi Türkiye kendi burjuvasını devlet eliyle kendisi yaratmıştır³⁰⁵. Anlatıcının öfkesine hedef olan bu kişiler, sahip olma ilkesinin belirlemesinde oldukları için aşkları, aşkı değil, cinayeti andırır. Onların ilgileri, çıkarlarıyla sınırlı olduğu için ne 'çiçeğin mor' kalmasına, ne karanfilin niçin kırmızı olduğuna dair bir merakları vardır.

³⁰⁴ Rollo May, a.g.e., “Giriş: Şizoid Dünyamız”, s.9–37.

³⁰⁵ Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bakınız: Niyazi Berkes, *Türk Düşününde Batı Sorunu*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1975; Levent Köker, *Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi*, İletişim Yay., İst. 2000.

Sadece ‘rahata isyan’ ederek yaşarlar. Ayrıca takip eden dizelerde yer alan ‘buz’ imgeleri, hem modern şehir yaşamının mesafeli, soğuk ve şizoid yapısını işaret eder, hem de anlatıcının varolandan memnun olmadığını bildirir³⁰⁶. Verili düzenden memnun olmayan anlatıcı özne, hiçbir varlık sorunu yaşamayan burjuvalara ve burjuva düzenine isyan etmek; onlara şeylerin hesabını sormak ister. Ancak isyan etmek/baş kaldırmak, -varım demektir³⁰⁷. Bedeli ‘ağır’ bir olanak/seçim olduğu için anlatıcı, kendisi olup çemberle özerk bir ilişki kuramaz. Sadece ‘vesaire vesaire’ demekle yetinir. Vesaire ifadesi, yukarıda da delirttiğimiz gibi anlatıcının ne burjuva düzenine isyan edebildiğini, ne de kayıtsızlığını aşabildiğini işaret eder. Böylece anlatıcı, hemen tek çıkış yolu olan isyana yani sorumluluğa kapalı kalır. Yaşadığı umutsuzluk durumunu, olduğu gibi bırakır.

Kendisini kendisinde var edemeyen özne anlatıcı, takip eden bölümde kendisinin ‘uşak’ olarak gördüğü, bizimse iç sesi olduğunu düşündüğümüz ‘Bill’e alayla ciddiyet arasında yenildiğini, umutsuzluğunu açacak bir iradesinin olmadığını itiraf eder. Yenilmek, kişinin ne varolan durumuna hayır diyebildiğini, ne de varlığını evetleyebildiğini bildirir. Şiirde Bill, anlatıcının özerk ilişki kuramadığı, içinden birisi olduğu verili düzeni, dolayısıyla kapitalist Amerika’yı karşılar. Anlatıcı, Bill’e durumunu şöyle anlatır:

*“Şunu şuraya koymalı Bill
-Ne kötü bir İngilizce-
Ya da ben
Gene mi yenildim Bill
(...)
Kadehimi doldur Bill
“Sevi seviyorum” de uşak olarak
Pencere korkunç kapa Bill
Radyoyu kapa
-Bill kalbini tutar elbette çünkü Bill-
Kapa, ama kapasana Bill
Çünkü nasıl anlamalı dünya dönüyor
Hep aynı yerde mi dönüyor Bill
(...)
Ya da ben
Gene mi yenildim Bill
Ağlama
Ama ağlama Bill
(...)”*

(Çember IV, *Umutsuzlar Parkı*, s.23–24)

Yenilen, kendisinde olağan yaşantıyla, onlarla özerk ilişki kuracak iradeyi bulamayan özne, takip eden bölümde, bir önceki bölümde olduğu gibi kendi durumunu itiraf etmeye devam eder. Kendisini ‘hiç etkisi olmayan bir adam’ olarak tavsif eder; onlara bağlı olduğunu belirtir. O, onlar için ‘her şey’ olur; ne var ki kendisi olamaz. Diğer bir ifadeyle kendisi olup onlarla özerk bir ilişki kuramaz. Ötekileşme içinde sersemlemiş olan anlatıcı -ötekileşme sersemletir³⁰⁸-, kendisinden başka her şeye dikkat kesilir; dolayısıyla umutsuz bir şekilde gündelik hayatını sürdürür.

*“(...)
Çünkü ben hiç mi hiç etkisi olmayan bir adamım
(...)”*

³⁰⁶ Modern şehir yaşamının ne’liği ve modern yaşamda birer yaşam stratejisi olan ‘mesafelilik’ ve ‘soğukluk’ için bakınız: Georg Simmel, a.g.e., s.85–103; Zygmunt Bauman, *Bireyselleşmiş Toplum*.

³⁰⁷ Albert Camus, *Başkaldıran İnsan*, çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları, İstanbul 2007, s.28.

³⁰⁸ Ortega y. Gasset, *İnsan ve “Herkes”*, s.47.

*Çünkü ben sizin bütün alışkanlıklarınızda varım
Bir duvar bakıra çalar akşama doğru
Olanca kırmızılarımınla koşarım
Martısı olurum en kadınlı çığlıklarınızın
Kumaşlara girerim bir çizgiler uyumunda
Bitmeyen şekeri çocuklarınızın
Sabahlarınızda çay içme önceleri
Sizi alma, sizi götürme havası duraklarınızda
Ne zaman bir sevgili bekliyorsunuz -çünkü bu olabilir
Önce ben koşarım
Bunalıp sıkıldınızdı bir toplulukta
Açık havada, evde, baloda

Benimdir bir sıcaklık; serin
Bekleyen yatağınızda

Çünkü biliyor musunuz?
Ben her şeyim.”*

(Çember V, *Umutsuzlar Parkı*, s.25–26)

‘Hiç etkisi’ olmamak, konuşan anlatıcı öznenin ne bireysel meselesi, ne de toplumsal sorunu karşısında değiştirme ve oluşturma gücünün olduğunu ifade eder. Ayrıca özne anlatıcının isteme ve sorumluluktan uzak, kısaca umutsuz olduğunu işaret eder. Takip eden dizelerde yer alan ‘siz’ zamiri, onları karşılar. Konuşan kişinin onların bütün alışkanlıklarında yer edinmesi, hem onlarla birlikte olduğunu, hem de onları içselleştirdiğini belirtir. ‘Olanca kırmızılıyla koşmak’, ‘kadınlı çığlıkların’ ‘martı’sı olmak, ‘çizgiler uyumunda’ kumaşlara girmek, çocukların ‘bitmeyen şekeri’ olmak gibi söz grupları, anlatıcı kişinin kendisi için bir şey olmadığını veya onlara bağlı olduğunu işaret eden kelime grupları ve herkesleşme durumunun nesnel bağlaşıklarıdır. Anlatıcının yaşadığı, bir umutsuzluk ve ötekileşme durumudur. Ortega Gasset, modern insanın yaşamakta olduğu ötekileşme durumuyla ilgili şu dikkate değer tespiti yapar:

“(…) Hemen tüm insanlar kendi kendisi olmaktan çıkmış durumda ve bu ötekileşmede insan en temel niteliğini yitirmekte: durup düşünceye dalma, kendi içine sığınıp kendisiyle uzlaşma, neye inandığını, gerçekten değer verdiği ve gerçekten nefret ettiği şeylerin neler olduğunu belirleme olanağını. Ötekileşme onu sersemletmekte, körleştirmekte, bir uyurgezer telaşıyla makine gibi harekete zorlamakta”³⁰⁹.

Ötekileşme içinde sersemlemiş olan anlatıcı, metnin takip eden kısımlarında başlamayı unutacak kadar kendisinden uzaklaşır. Her şey onların istediği gibidir. Yahut hiçbir şey onun istediği gibi değildir. Öyle ki kendisiyle, aşkla, doğayla, genel olarak şeylerle özerk ilişki kuramayan anlatıcı, şeyleri yaşamaz. Sadece ‘çalar’, ödüncüler. Ancak ödünç alınan şeyler, içselleştirilen şeyler değil, eğreti olan şeylerdir. Ödünçlediği şeyleri çabucak bitiren özne, sıkıntısından kurtulmak ister. Ancak sorumluluk üstlenmediği için çaresiz anlaştığını söyler. Çaresiz anlaşmak, olağan karşısında hem güçsüz, hem kayıtsız olmayı imler.

*“Kim ne derse desin en iyisi
Gözleri durduramıyoruz
İşte bu kadar!
Üstelik ne de çok şey istiyor onlar
Üç aşağı beş yukarı biri
Bir uzaklığı istiyor
Oysa tam istediğimiz gibi uzaklar*

³⁰⁹ Ortega y. Gasset, a.g.e., s.32.

*Bir şey sonsuz mu, elbette istediğimiz gibi
Çünkü istediğimiz gibi aşk
Çünkü biz sadece
Maviler çalıyoruz doğadan
Elimiz değdi mi bir nehir kıyısını
Bir yüzük taşının parlamasını çalıyoruz
Evlilik resimlerinden hüznünler çalıyoruz biraz
Antepli bir ayaktan nakışlar
Balolar, gökler, süvari boyunları
Kadından ağız ıslağı, saçlar
Kıllı göğüsleri erkeklerden
Daha dün gibi bir martının süzülmesini
Çalıyoruz.*

Ama hiçbiri istediğimiz gibi değil

(...)

Anlaşıyoruz çaresiz

-Bizi karşıya geçirin bay polis!"

(Çember IX, Umutsuzlar Parkı, s.32-33)

İkinci dizede yer alan ‘gözleri durduramamak’ ifadesi, öznenin kendisine hükmedemediğini işaret eden bir söz grubudur. Herkesleşmenin alamet-i farikalarından birisi, insanların sathî bir merakla bakmasıdır³¹⁰. Gözleri, dolayısıyla bakışları kontrol edememek herkesleşmiş olmayı belirtir. ‘İşte bu kadar!’ ifadesi, hem bir durumu tespit eder, hem de varolan durumu kabullenmişliği belirtir. Takip eden dizedeki insandan çok şey isteyen kişilerin zamiri olan onlar, yukarıda da belirttiğimiz gibi olağan yaşamın yabancılaşmış ve sahiciliğini yitirmiş insanlarını karşılar. Aynı zamanda sahici varlık alanının karşısında yer alan otantik olmayan varlık alanını belirtir. Kendisini onlardan birisi olarak hisseden özne, herkesleşmiştir. Takip eden dizelerde yer alan biz zamiri ve birinci çokluk eki ‘-iz, uz’, bu durumu işaret eden dil göstergeleridir. Şeyleri elde etmek için emek vermeyip sadece çalmak veya ödünç almak, iradesizliği ve özerk olamamayı; daha geniş planda katılmamayı ve bağlanamamayı işaret eder. Hiçbir şeyin istenildiği gibi olmaması ve sadece alışmak ifadeleri, konuşan öznenin hem şeylerden memnun olmadığını, hem de memnun olmadığı şeyleri değiştirecek gücünün bulunmadığını belirtir. Son dizede yer alan öznenin ‘bay polis’ten kendisini karşıya geçirmesini istemesi, iradesizliğinin abartılı bir vurgusudur. Özne, bu ifadelerde de görüldüğü gibi, kendisini çemberden çıkaracak ne bir isteğe, ne de kendisini özgür dolayısıyla sorumlu kılacak bir bilince sahiptir.

Kendi varlığıyla sahici/samimi ilişki kuramayan anlatıcıyı “Çember”in son bölümünde, ailesiyle birlikte görürüz. Evli ve iki çocuk babası olan anlatıcı, çocuklarından birisiyle konuşmakta, karısı ise bulaşık yıkamaktadır. Sahne şöyle çizilir, anlatıcı özne şöyle konuşur:

*“Onları gördüm, bir çocuk bağırtıyordu onları
Franklı, beyaz yakalı simsiyah yüzleriyle
Milyoner yüzleri
Milyoner ağızları
Çocuk penguen diyordu, vallahi penguen
Baba haritalara çömelmiş
Kutupları gösteriyordu
Anası bulaşık yıkıyordu -nasılsınız?
Sabunu bırakarak ellerinden*

³¹⁰ ‘Seyirci olmak’ ile ‘temaşa etmek/katılmak’ arasındaki fark için bkz: Emel Koç, a.g.e., s.149-152.

Açarak ağzını
Demek öyle!
Çocuk koşuyordu, nereye?
Adam güliüyordu, nereye?
Kadın anlamıyordu, nereye?
Milyoner
Bize ne
Gök mavilik gösteriyordu, bize ne
Pespembe solucanlar kayıyordu, bize ne
Taşlar, denizler, kumlar parlıyordu, bize ne
Ne bize
(...)”

(Çember X, *Umutsuzlar Parkı*, s.34)

İlk sekiz dizede yer alan ifadeler, konuşan baba ile çocuğun birbirinden kopmuş olduklarını işaret eden cümlelerdir. Çocuk, muhtemelen caddeden geçen pengüene benzettiği insanları gördüğünü söyler. Anlatıcı kişi baba, kendisinden de dış dünyadan da koptuğu, ayrıca kendisine üstesinden gelemediği sorununu hatırlattığı için çocuğun kastettiği insanları değil, gerçek anlamda pengüeni arar. Eğilir, haritada penguenlerin yaşam alanı olan kutupları gösterir çocuğuna. Anne bulaşık yıkamaktadır; ara sıra baba ile çocuğun konuşmalarına katılır. Konuşmayı anlamaz, sadece ‘demek öyle’, demekle yetinir. Çocuk, kendisini yanlış anladığını düşündüğü babasına, muhtemelen caddede geçen kişileri göstermek için pencereye koşar; anlatıcı, oralı bile olmaz. Güler. Yaşamakta olduğu durumu, ontiko-ontolojik meselesi farklı olduğu için karısı da anlamaz. Varlık sorunu yaşayan anlatıcı, pengüenle simgelenen olağan yaşantının çemberini kıramamıştır. Bunun için çocuğun anlatmak istediğini anlamış olduğu hâlde anlamamış gibi yapar. Bu tavrı onun kendisiyle sahici ve iyi niyetli bir ilişki kuramamış olduğunun bir diğer göstergesidir. Umutsuz anlatıcı, ayrıca yönünü kaybetmiştir. ‘Nereye?’ sorusuyla gideceğini yeri bilmediğini itiraf eder. Takip eden dizelerde arka arkaya sıralanan ‘bize ne’ ifadeleri ise bir yabancılaşma şekli olan bana neciliğin çoğul ifadesidir; anlatıcı öznenin kendisinden kopmuş, bir kayıtsızlık durumuna saplanıp kalmış olduğunu işaret eder.

Metnin ilk iki bölümünde bireysel ve toplumsal durumu karşısında kayıtsız kalan, kendisini kendisinden isteyemeyen, nihayet yokluğu aşıp varolamayan özneyi metnin üçüncü kısmı olan “Umutsuzlar Parkı”nda umutsuzluğun veya herkesleşmenin sıkıntısını telafi etmeye çalışırken görürüz.

İradesiz ve kayıtsız özne, onlar alanının içinde kaybolmuştur. Bir türlü onlar alanına atılmış olduğunu/düşüğünü görme cesaretini gösterememiştir. Atılmışlık/düşmüş olmak; varlığın verili gerçeği, ayağa kalkmanın ilk uğrağıdır³¹¹. Julia Kristeva, *Ruhun Yeni Hastalıkları* başlıklı kitabında modern insanın yeni hastalıklarından birisinin de “olumsuz narsisizminin de bir niteliği olan bilmeyi istememe hastalığı” olduğunu söyler³¹². Yitik olduğunu bilmek istemeyen, daha doğrusu özgürlüğün ağırlığını taşıyamayan özne, yokluğun sıkıntısını telafi etmek için bir kamusal alan olan ve kolay gizlenme olanağı sağlayan parka gider. Ne var ki özne parkta da sıkıntısından kurtulamaz. Sıkıntı ancak durup düşünmek ve hesaplaşmakla aşılabılır. Kendisiyle hesaplaşamayan, varolan durumuna karşıdan bakamayan ve kesin bir karara varamayan özne, yaşamakta olduğunu sıkıntıyı aşmak için sevmek, sevişmek ister. Ne yapsa sıkıntısından kurtulamayan özne, şeyleri ‘boş verir’.

“Bu kimin duruşu, bu sizin en gülmediğiniz saatlerde

³¹¹ A. Kadir Çüçen, a.g.e., s.78.

³¹² Julia Kristeva, *Ruhun Yeni Hastalıkları*, çev. Nilgün Tural, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2007, s.43

*Her cümlede iki tek göz, bu kimin
Ya da kim korkuttu bu kadar sizi
Bu nasıl sevişmek, üstelik bu kadar hızlı
Ya da tam tersine
Boş vermek öperken, severken boş vermek sevmelere
Sulardan ürpermek gibi dokununca
Ya da ben kimi sarmışım böyle kollarımla
Kime söz vermişim, biraz da unutmak gibi
Denir mi, ama hiç denir mi iş edinmişim ben
İş edinmişim öyle kimsesizliği
Kendimi saymazsam -hem niye sayacakmışım kendimi
Çünkü herkese bağlı, çünkü bir yığın ölüden gelen kendimi
Konuşmak? Konuşuyorum; alışmak? Evet alışıyorum da
Süresiz, dıştan, yaşamasız resimler gibi”
(Umutsuzlar Parkı II, Umutsuzlar Parkı, s.40)*

Gülmemek, korkmak, hızlı hızlı sevişmek veya sevmeye, sevişmeye boş vermek, sulardan ürpermek ifadeleri, konuşan anlatıcının sıkıntılı olduğunu, şeylere kendisini veremediğini işaret eder. İnsanın kendini bir şeye vermesi, en kısa ifadesiyle yapıp etmelerinde anlam görmesi ve onlara tutkuyla sarılması demektir³¹³. Nitekim hızlı hızlı sevişmek veya sevişirken boş vermek ifadeleri, söz konusu eylemlerin birer amaç değil, sadece sıkıntıyı telafi için araç konumuna indirildiğini belirtir. Özellikle boş vermek ifadesi, umursamanın yokluğunu karşılar; özne anlatıcının kendisinden koptuğunu, uzaklaştığını ifade eder. Kimsesizliği ‘iş edinmek’, öznenin kendi çıkmazını mazoşist bir tavırla zorladığını belirten bir ifadedir. E. Fromm’un ifadesiyle “*bireysel özü yok etme ve bu yolla dayanılmaz güçsüzlük duygusunun üstesinden gelme girişimi, mazoşist çabanın bir yönüdür*”³¹⁴. Kendini saymamak, açıkça anlatıcının kendisini üstlenemediği için kendisindeki insana olan saygısını yitirdiğini belirtir. İnanmak ve güvenmek, insanı insanlaştıran bir varlık şartı ve olanağıdır³¹⁵. İnsan için trajik olan, insanın kendisindeki insana saygısını, inancını ve güvenini yitirmiş olması; kendisini insanlaştıracak bir olanağa kapalı kalmasıdır. Takip eden dizelerde yer alan ‘herkese bağlı’ olmak, ‘bir yığın ölüden gelmek’ ifadeleri, umutsuzluğun nesnel bağluluğu ve itirafıdır. Herkese bağlı olmak, sahici veya insanın kendi varlığı karşısında özerk olamamasını anlatır. Bir yığın ölüden gelmek ifadesindeki ölü, anlatıcının umutlanıp yaşatamadığı kendisinin imgesidir. Ölü olmak, umutsuz olmak; yaşıyor olmak, umutlu olmaktır. ‘Süresiz, dıştan, yaşamasız resimler gibi’ ifadelerindeki ‘süresiz’ sıfatı, anlatıcı öznenin zamanın dışına düştüğünü belirtir. Zamanın dışına düşmek, zamanı anlamlı amaçlarla dolduramamak, zamana katılamamak demektir. Dıştan ifadesi, kişinin yaşamı içerden değil dışardan yaşadığını belirtir. İçerden yaşamak seçip üstlenerek yaşamaktır. Dışardan yaşamak ise hem seyirci kalmayı, hem de seçip üstlenememeyi karşılar. Yaşamasız resimler ifadesi de diğer iki sıfat gibi öznenin umutsuz olduğunu teyit eden bir diğer kelime grubudur.

Umutsuzluğun sıkıntısını taşıyan, isteyemeyen ve kayıtsızlığa düşen özne, sıkıntısını gidermek için evine kapanır. Ne var ki bir yere kapanmak sadece bastırmaktır, anlatıcının sıkıntısını gidermez. Ayrıca kendisini düşünmekten bıkmıştır. Kendini çok düşünmek, kendine saplanıp kalmış olmayı; diğer bir ifadeyle kendini halis iradeli ve sorumlu düşünmemeyi ifade eder. V. Frank’ın ifadesiyle “düşünce odağı”na sadece kendisini aldığı için kendisini düşünmek istemedikçe kendisini düşünür. İstemediği

³¹³ Takiyettin Mengüşoğlu, a.g.e., “Kendisini Bir Şeye Veren, Seven Bir Varlık Olarak İnsan”, s.159–166.

³¹⁴ Erich Fromm, *Özgürlükten Kaçış*, çev. Selçuk Budak, Öteki Yayınevi, Ankara 1997, s.149.

³¹⁵ Takiyettin Mengüşoğlu, a.g.e., “İnanan Bir Varlık Olarak İnsan”, s.196–203.

durum istemediği durumu geri besler³¹⁶. Kendisini düşünmekten kendisini alamayan özne, dolayısıyla kendisini bir başka şeye veremez. Olağan yaşantı içinde eskidiğini, çürüdüğünü fark eder. ‘Öldüklerini’, ‘yeniden doğduklarını’ sayar. Ölmek, günün sonunda uyumayı, yeniden doğmak ise sabahla sürecin yeniden başlamasını; öznenin tekrar eden olağan yaşantının seyircisi olduğunu karşılar. Yaşamakta olduğu durumdan memnun değildir, değişmek ister. Halis değişimin eylemle somutlanmadıkça değişim olmadığını sezen anlatıcı, olağan yaşantı içinde içi boşaltılan değişim anlayışından şikâyet eder; iradesi olmadığı için buna da kayıtsız kalır. Yaşamakta olduğu durumu değiştiremez; ‘duvarlar’, ‘evler’ gibi ‘yapılmış’ olduğunu söylemekle yetinir. Yapılmış olmak, öznenin özgür iradesiyle kendisini seçip oluşturamadığını, onlar tarafından şekillendirildiğini, dolayısıyla iradesiz ve kayıtsız olduğunu ifade eder. Onlar tarafından belirlenen anlatıcı, bu farkındalığına rağmen kendisini onlardan ayırma cesaretini gösteremez. Sadece ‘kızmıyorum’ demekle yetinir; kendisindeki insan karşısında kayıtsız kaldığını itiraf eder. Kızmak veya öfkelenmek, durum karşısında kayıtlı olmak ya da bir şeyi istemektir. Herkesleşmiş anlatıcı, tespit ettiği durumu karşısında, ya kendisini onların içinde yitirdiğini yahut kendisini onlardan ayırıp olağan yalnızlığına yeniden döndüğünü belirtir. İsteyemediği, sorumluluğunu üstlenemediği için kendisinin çevrimsel hapishanesinde kalır; sıkıntısını sürekli yeniden üretir:

*“Binlerce ama binlerce yıldır yaşıyorum
Bunu göklerden anlıyorum, kendimden anlıyorum biraz
İnsan, insan, insandan; ne iyi ne de kötü
Kolumu sallıyorum yürürken, kötüysem yüzümü buruşturuyorum
Çok eski bir yerimdeyim, çürüyen bir yerimden geliyorum
Öldüklerimi sayıyorum, yeniden doğduklarımı
Anlıyorum, ama anlıyorum bıktığımı
Evlerde, köşe başlarında değişmek diyorlar buna
Değişmek
Biri mi öldü, biri mi sevindi, değişmek koyuyorlar adını
Bana kızıyorlar sonra, kimi gözlerini kapıyor yaşadıklarına
Oysa ben düz insan, bazı insan, karanlık insan
Ve geçilmiyor ki
Benim evler, sokaklar gibi yapılmışlığımdan
Bilmezler, kızmıyorum, bunu onlardan anlıyorum biraz
Erimek, bir olmak ve unutulmak içindeki onlardan
Ya da bir başkaca şey: ben kendimi ayırıyorum
Yapayalnız olmanın kendimi
Böyleyken akıp gidiyorum bir nehir gerçeği gibi
Sanki ben upuzun bir hikâyeye
En okunmadık yerlerimle
Yok, artık sıkılıyorum.”*

(Umutsuzlar Parkı III, *Umutsuzlar Parkı*, s.41)

Umutsuz özne, içinden çıkamadığı durumu telafi etmek için kim olduğunu bildirmedeği bir kadınla sevişir. Cinsel ilişki, sadece bir telafi eylemi olduğu için umutsuzluğun sıkıntısını gideremez. İlişki sonrasında sıkıntısıyla yeniden karşılaşan özne, bir arada yaşadığı insanlarla birlikte kendisini, ‘olmayan insanlar’ olarak tavsif eder. Söz konusu sıfat tamlamasındaki ‘olmayan’ sıfatı, kendisini üstlenememek anlamında varlığın durumunu bildirir. O sadece otantik varolma bahsinde değil, aynı zamanda otantik olmama konusunda da kuşkuludur. Diğer bir ifadeyle yaşayıp yaşamadıkları konusunda bile emin değildir. Var mı yok mu olduğundan emin olmadığı annesi karşısındaki tavrı,

³¹⁶ “Düşünce odağını değiştirme” ve “paradoksik niyet” bahsi için bakınız: Victor E. Frankl, *Duyulmayan Anlam Çığılığı*, s.112, 153.

kendi durumlarını bile tespit edemeyecek kadar şeylerden uzaklaşmış olduğunu işaret eder. Olağan yaşantısı içinde şaşkın olan özne, durumu karşısında sadece ‘böyle’ demekle yetinir; kayıtsız kabullenmişliğini bir kez daha işaret eder. Böyle/öyle zarfı, kayıtsızlık ve iradesizlik durumunun nesnel bağlaşığdır. Umutsuzdur; yaşamının bir amacı, gideceği bir yön yoktur. Kendisine sorduğu ‘nereye gidiyorsunuz ama nereye’ sorusuna cevap veremez. Varolmadığını yeniden ikrar eder:

*“Biz olmayan insanlar ya da çok kuşkuluyuz –böyle
Nereden geldiniz, tam sizi soracaktım –böyle
(...)”*

*Dedim ya, annem de var, ama çay pişirmez size
Durur da durur işte yıllanmış heykeller gibi
Bilmem ki, bilmiyorum ki; belki de benim annem yok
Belki de öyle beyaz ki, alışmış görünmezliğe.*

*Nereye gidiyorsunuz ama nereye
Sanki biz olmayan insanlar biraz da kuşkuluyuz
Ya da çok kuşkuluyuz –böyle.”*

(Umutsuzlar Parkı V, *Umutsuzlar Parkı*, s.43)

Umutsuzluğunun farkında olan ancak kendisi olmanın sorumluluğunu üstlenemeyen öznenin özlemi, ‘sert’ bir insandır. Sert insan, kendisindeki insanı üstlenebilen, varlığını tehdit eden meselelere hayır diyebilen, sıkıntısıyla yüzleşme cesareti olan; diğer ifadeyle kendisindeki insanla iyi niyetli ve sahici bir ilişki kurabilen umutlu insandır. Onun bu özlemi, bireysel güçsüzlüğünü aşamadığı, ‘kararlı yaşam’a geçemediği için ne yazık ki düşünde kalır.

*“Yüzümü size çeviriyorum, siz misiniz?
Elimi suya uzatıyorum, siz misiniz?
Siz misiniz, belki de hiç konuşmuyorum
Belki de kim diye sorsalar, kadehe uzatacağım ellerimi
Belki de alıp başımı gideceğim
Biliyorsunuz ya bir ağrısı vardır gitmenin
Nereye, ama nereye olursa gitmenin
Hüzünle karışık bir ağrısı*

*İşte bir denizdeyim, dalgalar ortasında
Kim olsa denizci der, denizden anlayan der bana
(...)”*

*Ve gittikçe sıkılmaktır ülkesi sıkıntının
Sanki bir yokluğa, bir çaresizliğe bakar gibi
Nice yüzler görürüm, nice değişik kıyılar
İnsanı, o kadar sert insanı
Bekledikleri kadar.”*

(Umutsuzlar Parkı VI, *Umutsuzlar Parkı*, s.44)

Öznenin ‘siz misiniz?’ sorusunun muhatabı kendisidir. İnsanın kendisine bir yabancı gibi seslenmesi, konuşan kişinin kendisinden kopmuş olduğunu ve kendisiyle olan uzlaşısını yitirmiş olduğunu işaret eder. İç uzlaşısını yitiren özne özerk değildir. İlgi ve çıkarından başka hiçbir şeye prim vermeyen onlardan kendisiyle ilgilenmesini bekler. Eyleme geçmeden birisinden bir şey beklemek, umutsuzluktur. Godot’yu Beklerken oyununun iki kahramanı da kim olduğunu bilmedikleri Godot’yu gelmeyeceğini bile bile

beklerler³¹⁷. Özellikle onlardan bir şey beklemek, onlara bağılı olmayı işaret eder. Nitekim özne, çarşıya gitmek, içmek, başını alıp gitmek eylemlerin gerçekleşmesini çağrılmaya bağlayarak iradesiz olduğunu ya da özerk olamadığını dolaylı olarak belirtir. İkinci bentte yer alan ‘deniz’, yaşamın; ‘denizci’ ise anlatıcının metaforudur. Özne, denizdedir, yönünü kendisi bulmak zorundadır. Ancak iradesi olmadığı veya beklediği için ‘sert insan’ olamaz; sıkıntısını, çaresizliğini aşamaz. Hem ilk, hem ikinci bentteki iki ayrı ancak esasta bir olan beklemek eylemi, öznenin iradesini kaybettiğini, olağan yaşantının içinde özerk olamadığını, dolayısıyla umutsuz olduğunu işaret eden bir motiftir.

Umursamasını yitiren anlatıcı, şeyleri artık tamamen bırakır veya herkesleşir. Herkesleşmenin belli başlı hususiyetleri; olağan yaşantı karşısında hayrete/şaşkınlığa düşmek, boş konuşmak, bakmak ve beklemektir³¹⁸. İsteyemeyen ve kayıtsızlığa düşen özne, olağanın içinde kontrolünü yitirir. Birileri ona seslenir. O, anlayamaz. Sevişir, şaşkındır. Paralar bozdurur, alış veriş yapar, içer, şaşkındır. Şaşkınlık, insanın iradesiz olduğunu fark ettiği an içine düştüğü durumu belirten bir motiftir; ayrıca iradesizlik ve kayıtsızlık durumunu işaret eder.

*“Bana bir şey söylediniz, anlamadım
Bir cümle, bir iyi söz gene anlamadım
Doğrusu hiç anlamadım, siz ne demiştiniz?
Ben ne demiştim ve çekip gitmiştim sonra
Öyle ya, niye hiç değişmedi bakışlarınız?
BİTMEDİ DİYORUM BİTMEDİ ŞAŞKINLIĞIMIZ*

(...)

*Paralar bozduruyoruz, gereksiz eşyalar alıyoruz bu yüzden
İçtikçe içiyoruz o çocukluk günlerinin yüzüyle
Biri mi öldüydü ne; selviler, mezar taşları, kalabalık
Ya da bir masal söyleniyordu, hiç mi hiç bitmeyecek bir masal
Kim bilir n’oldüydü gene*

(...)

BİTMEDİ DİYORUM BİTMEDİ ŞAŞKINLIĞIMIZ”

(Umutsuzlar Parkı VII, *Umutsuzlar Parkı*, s.45–46)

Anlatıcı öznenin umutsuz, diğer ifadeyle herkesleşmiş olduğunun diğer bir işareti, olağan yaşantının içinde yakaladığı boş konuşmadır. Boş konuşma; insanî olanı örten, gizleyen, insana ilave etmekten ziyade insandan çalan, insanı kendisinden uzaklaştıran, insanın kendisi ve başkalarıyla kuracağı sahici ilişkiyi ortadan kaldıran konuşma şeklidir³¹⁹. Diğer bir ifadeyle diyalektik bütünlüğünü olmayan konuşmaya, boş konuşma denir. O, olağan yaşantının içinde boş konuştuğunu, hayret içinde tespit eder.

*“Evlere sığamıyoruz, öylesine büyüdü ki vücutlarımız
Ve konuşmalarımız, öyle büyüdüler ki peşi sıra
Hani hep bir olup da eve taşıdıklarımız
Kahveden, meydandan, sokak içlerinden
Bulup da çıkardığımız
Konuşmalar:
—Biri geliyor sözü değiştirelim
—Yürüsek açılırdık
—Bu ne uzun bakmak kendinize*

³¹⁷ Sevda Şener, a.g.e., s.77. Sevda Şener, insanın eyleme gücünü, istencini yok eden, kimliğini silen bu umutsuz ve amaçsız bekleme durumunu, Samuel Beckett’in *Godot’yu Beklerken* isimli oyunuyla çağdaş toplumun bir sorunu olarak düşünceye açtığını söyler.

³¹⁸ A. Kadir Çüçen, a.g.e., s.76–77.

³¹⁹ Emmanuel Mounier, *Varoluş Felsefelerine Giriş*; s.115; A. Kadir Çüçen, a.g.e., s.76–77.

—Ağzım mı kokuyor ne, yaa!... Çok kötü bir günümdeyim
—Akşama bezik, siz ne içerdiniz?
—Annem mi, çok sevinecek
—Belki de sinemaya gideriz

(...)

Yarıdan tezi yok; çakımı, kol saatimi, eldivenlerimi

Aaaa! Kitaplarınız

BİTMEDİ, DAHA BİTMEDİ ŞAŞKINLIĞIMIZ”

(Umutsuzlar Parkı VII, *Umutsuzlar Parkı*, s.46)

Olağan yaşantının insanı uyutan, kişiliksizleştiren olağanlığını fark edip şaşkınlığa düşen özne anlatıcı, ‘Yıllardır ama yıllardır neyi koysalar önümüze/Alıştık sadece bir türlü bakıyoruz’ demekle yetinir. Alıntılıdığımız dizelerdeki ‘alışmak’ ve ‘sadece bakmak’ ifadeleri, cümlede bildirilen eylemi gerçekleştiren öznenin kendi olumsuz durumunu kabullendiğini; takip eden dizede yer alan ‘işte biz böyle yapıyoruz’ ifadesi ise bir trajik dram olan kayıtsızlığı yaşamakta olduğunu ifade eder:

“Üstelik bitecek gibi değil

Çok yaşlı bir kadın yün eğiriyor -düpedüz ilgisizlik

(...)

Üstelik bilmiyorum bu şarapları nasıl içiyoruz

Balıkları nereden geliyor soframızın hele

Yıllardır ama yıllardır neyi koysalar önümüze

Alıştık sadece bir türlü bakıyoruz.

İşte biz böyle yapıyoruz.”

(Umutsuzlar Parkı VII, *Umutsuzlar Parkı*, s.47)

Şaşkınlığını, boş konuştuğunu, olağanın içinde yitikliğini fark eden öznenin umutsuz, diğer bir ifadeyle iradesiz ve kayıtsız olduğunun bir diğer işareti ise beklemesidir. Beklemek, eylemdir ancak eylemsizliği imleyen bir eylemdir. Beklemenin bir diğer anlamı ise acı durumun yaşanması için verilen melankolik bir ara olmasıdır. Binkert, melankolik bir eylem olan beklemenin yaşamla ölüm veya her herhangi bir karar öncesi bir ölçme biçme ve yine olduğu gibi bırakma zamanı olduğunu söyler³²⁰. Şiirin özne anlatıcısı için de beklemek bir arada durma ve olduğu gibi bırakma zamanıdır³²¹. Özne eyleme geçmek, durumuyla hesaplaşmak yerine yaşamla ölüm, varlıkla hiçlik arasında bekler. Kendisindeki ölüyü bekler. Ölü, umutsuzluğun imgesidir. İrade edemez. Sadece bekler ve kayıtsız kalır. Olağan yaşantısını sürdürür. Bir arada yaşadığı insanlarla birlikte bir doğum günü partisini kutlar. İrade sorununu halledemeyen özne, iç uzlaşısını, dolayısıyla kontrolünü yitirir: Gözleri kendisinden ayrı görür, dişleri kendisinden ayrı sızlar. Özne, bunalır bekler.

“İnsan doğduğu günleri iyi bilmeli

Size çiçekler aldım, adımı yazdım üstüne, iyi bilmeli

(...)

Soyundum, yıkandım, görülmemiştir böylesi

Aklıma geldi derken; acı mı, eviç mi gene aklıma

Ben ki bir ölüyü beklemekle geçirdim geceyi

Bir ölüyü ve ölüünün bütün inceliklerini

Size çiçekler aldım, adımı yazdım üstüne, biraz da bunun için

Gözlerim görüyordu, öyle ki, benden ayrı görüyordu gözlerim

³²⁰ Dörthe Binkert, *Melankoli Kadındır*, çev. İlnur İgan, Ayrıntı Yayınları, İst. 1995, s.49–50.

³²¹ Bekleme eylemi yaratıcı insanla sıradan insan bağlamında iki ayrı anlama sahiptir. Bekleme, iradesiyle ve sorumluluğuyla tanımlanan yaratıcı insan için bir oluşturma ve kurma eylemidir; umuttur. Sıradan insan içinse sıradan insan seçim, sorumluluk gibi yapıp etme ve değerlere çoğu zaman kapalı olduğu için bir özgür olamamayı ve irade edememeyi, dolayısıyla umutsuzluk durumunu işaret eder.

*Dişlerim ağrıyordu, denir ki ayrıca ağrıyordu benden
(...)*

*Ama o gün bugündür ayrılmadım ben
Ayrılmadım işte o
Beklediğim ölüden.”*

(Umutsuzlar Parkı VIII, *Umutsuzlar Parkı*, s.48–49)

Bir trajik durum olan beklemek eylemi, umutsuz öznenin ölüsünü canlandıramaz. Beklemeyi trajik kılan, insanın kendisinin yapacağı bir eylemi, dolayısıyla sorumluluğu bir kurtarıcıya bırakması; özel olduğu yanılmasıyla kendisini kandırmasıdır. Yalom’a göre ölüm karşısında özerk olamayan kişilerin savunma mekanizmalarından birisi de bir ‘nihai kurtarıcı’ beklmeleri³²². İradesiz ve kayıtsız anlatıcı, kendisine yaşamını anlamlı kılacak bir amaç koyup onu üstlenemediği için umutsuzluğunu aşamaz. Özgürlükten kaçan anlatıcı, nihayet şeylerle bağıni koparır:

*“Artık ne uyanmak için bu sabahlar
Ne de bekliyoruz, beklemek için değil
Üstelik ne de bir karanlıkta anlatıyoruz bu düşünceyi
Ne de açıp da ağzımızı tek kelime
Yok, hayır, kaskatı durmuşuz sadece
Durmuşuz; ölümü, acıyı, daha neleri durdurmak için
Evet, bir de cins tuzaklar kurmuşuz gözlerimize
Tuzaklar ve sanırım herkesin işi bizi anlamak
Biz ki dört kişiyiz evde: Ben, çocuklar ve karım
Artık tadını sürdüremiyoruz gizli kalmanın
Bilmem ki ne demeli, böylesi içinden geliyor insanın
Belki de alışıyoruz, soylu bir düşüncedir alışmak
Diyoruz, belki de
En önce İsa alışmıştır kendi söylevlerine
Sonra da biz; ya durmak, ya da bir zincirle oynamak bütün gün
Ya da pek olağan şey katılmak döğüşe
Korkmak, o kadar korkmak ki sonuca varmak için
Sinmek kalakalmak dört duvar arası bir yerde
(...)
Artık tadını sürdüremiyoruz gizli kalmanın”*

(Umutsuzlar Parkı IX, *Umutsuzlar Parkı*, s.51)

‘Sabah’, anlama dolu yaşamın başlangıç noktasıdır. Sabahların uyanmak için olmaması, konuşan anlatıcının kendisini itekleyecek bir amacının olmadığını işaret eder. Her hangi bir beklentinin olmaması, tek kelime konuşmamak, sıkıntıyı bertaraf etmek için eylemde bulunmak yerine ‘kaskatı’ durmak, kendi durumuna alışmak, oyalanmak, korkup sinmek kelime grupları özne anlatıcının umutsuz olduğunu, diğer ifadeyle kendisini insan kılacak olan istemeye, özgürlüğe, tavır almaya sahip olmadığını işaret eder. Son dizelerde yer alan ‘gizli kalmanın’ bile bir ‘tad’ının kalmaması ifadesi ise öznenin hem amaçsızlıktan sıkıldığını, hem sıkılmaktan sıkıldığını belirtir.

Kendisi olmaktan, seçip üstlenmekten korkan, içen, sığınan özne kendisinden tamamen kopar. Karısı olağan ve ilgisiz yaşantısını sürdürür. Kendisi uyur uyanır, sürekli içer. Rüyasında bile kendisine yön tayin edemez; nereye gideceğini bilemez. Geçmişin günlerine döner. Sıkıntısını gideremez. Gelecek için hedefler koyup şimdiki anlamla dolduramayan özne, kendisiyle de dünyayla da bağıni koparır; yönsüzlüğünü ifade eden ‘nereye?’ leitmotiv sorusuna yanıt bulamaz. Çaresizlik içinde donakalır boşlukta. Boşluk

³²² İrvın Yalom, *Varoluşçu Psikoterapi*, s.213.

anlam eksikliğidir³²³. Boşluğu doldurmak, bir sıkıntı kaynağı olan anlamsızlık korkusuyla yüzleşmeye, kayıtlı ve iradeli olmaya bağlıdır. Özne kendisindeki insana bağlanamadığı için yaşamakta olduğu sıkıntısı, çaresizliği ve kayıtsızlığı olduğu gibi kalır.

*“Size baktığım yol uzamakta
Kendime baktığım yol uzamakta
Yoruldum, bunaldım, canım sıkılıyor
(...)
Sabaha baktığım yol uzamakta
(...)
Dünyaya baktığım yol uzamakta
(...)
İşte evdesiniz, iyi bir yemek, uyumak istiyorsunuz sonra
İstemek, neyi istemek, daha bilmiyorsunuz
(...)
Ve kaskatı kesilmiş, beyaz
Sallanıyorsunuz boşlukta”*
(Umutsuzlar Parkı XI, *Umutsuzlar Parkı*, s.56)

Heidegger, insanın ontolojik olarak “umursama” tarafından inşa edildiğini söyler. Jonathan Lear ise insanın “umursamayı” bıraktığı zaman insan olmaktan çıktığını belirtir. Umursamanın insan için taşıdığı önemi şöyle anlatır: “(...) *Umursamayı bırakmaya en yaklaştığımız durumda artık “biz” olamayız. Kuşkusuz psikiyatri hastanelerinde ağır katatonik durumlarda, toptan otistik kapanmışlık içinde insanlar bulabiliriz, onların umursamayı bıraktıklarını söylemek anlamlıdır. Ama tam da bu güya kısıtlayıcı örneklere bakarak neyin kaybedebileceğini anlarız: umursamayı kestikleri anda bizden biri olmayı da kesmişlerdir. Bu bir kabile ile diğeri, bir kültür ile diğeri arasında bir çizgi çekmek değildir; bu insan olmaktan çıkmanın ne olduğu yönünde bir işarettir. (...)*”³²⁴.

Varlığıyla bağını koparan, umursamasını yitiren anlatıcı özne, boşlukta kalır. Bölümün “*Çoğullama*” başlıklı son alt kısmında ise anlatıcıyla bir arada yaşayan kadınlar -annesi, karısı, kızı-, varolan anlamsal boşluğu sadece anlatıcının değil kendilerinin de yaşamakta olduklarını itiraf eder. Anlamsal boşluk, umutsuzluk -iradesizlik, kayıtsızlık-, bütün ailenin ortak sorunsalıdır. Ne anlatıcı, ne de onunla bir arada yaşayan kadınlar, anlamsal boşluklarını doldurabilirler:

*“Biz kadınız, bilmeden seviyoruz bu kedileri
Seviyoruz bir sevilme içgüdüleriyle
Bu bizim yüzümüzde ufacık çizgiler oluyor -acaba!
Evet, çok değil, konuşurken düzeltiyoruz
Orayı burayı topluyoruz, yeriye çocuklarımızı öpüyoruz
Ama biliyorsunuz ki gene de
Hepimiz, işte hepimiz
Bitmenin, tükenmenin yorgunluğu içinde

Gözler mi? tavana dikili, hayır pencereye
Yağmalar, sürgünler, yangınlar içinde
Çünkü bu boşluk; tüneller, çukurlar, kapkacak ağızları
Mağralar, denizler, gökyüzleri değil de
Bu boşluk, o bir türlü dolduramadığımız, o*

³²³ Victor E. Frankl, *İnsanın Anlam Arayışı*, s.101-102.

³²⁴ Jonathan Lear, *Mutluluk, Ölüm ve Yaşamın Artakalanı*, çev. Banu Büyükkal, Metis Yayınları, İstanbul 2006, s.40. Aldırışın, taşıdığı önem ve çağımızdaki durumu hakkında ayrıntılı bilgi için bakınız: Rollo May, a.g.e., “Aldırışın Anlamı”, s.355-379.

Orman, dağ, kısacası evrenle”

(Umutsuzlar Parkı, Çoğullama (XIV), *Umutsuzlar Parkı*, s.63)

Metnin son bölümü “Sığınak” ismini taşır. Üçüncü bölümde umutsuzluğunu teyit eden özne, bu son bölümde kendisini tamamen bırakır. Kendisi olamadığı, diğer bir ifadeyle özgür olamadığı için çağın gerçeklik ilkesiyle, normallik standardıyla diyalektik bir ilişki kuramaz; şartsız uyum sağlar onlara. Herkesin sadece kendisini düşündüğü, kendi ilgi ve çıkarına saplanıp kaldığı bireyci bir düzenin verili gerçeğine rağmen olmak istemeyen özne, dolayısıyla şimdi burada olmanın ağırlığını üstlenemez. Yaşamdan istifa eder gibi konuşur; her hâlükârda umutsuzluk kalır:

*“Hepiniz, ama hepiniz kendi karanlığını savunacak
Bütün hep kendi karanlığını
Duygular, duygularınız
Gözyaşı, gözyaşlarınız
Kendiniz için olacak.
Size yalvarırım beni karıştırmayın
Ben sadece sığınakçı
Alt yapan toprağın altını
Herkes kendi çaresine bakacak
Üstelik hadi durmayın
Çünkü kurtulmak gibi
Silkinip çıkmak gibi günüşiğine
Çok belli umutlarınız olacak
Ben sadece sığınakçı
Beni sakalı kırmızı diye düşünün
Bir meyhanede boynu bükük diye düşünün
Bir canavar gibi düşünün isterseniz
Herkes düşündüğüyle kalacak”*

(Sığınak I, *Umutsuzlar Parkı*, s.67–68)

Herkesin kendi karanlığını savunması, kendilerini savunan kişilerin bireyci bir düzende yaşadıklarını belirtir. Duyguların, gözyaşlarının sadece insanın kendisi için olması, bireyci bencil bir düzenin varlığını teyit eden diğer ifadelerdir. Öznenin bireyci bir düzenden kendisini ayırmak istemesi, ilk bakışta umut gibi düşünülebilir. Ancak takip eden dizelerdeki sığınmak, toprağın altını alt yapmak ifadeleri, öznenin kararlılık olarak da tanımlayabileceğimiz umudun gereklerinden tamamen uzak olduğunu belirtir. O, bencil düzenin bireyci umuduna katılmaz. Açık bir güçsüzlük durumunu işaret eden umutsuzluğu, trajik bir durum olarak yaşar.

Trajik bir duruma saplanan özneyi takip eden kısımlarda ilk üç bölümün basit bir tekrarını yaşarken görürüz. Özne, özgür olamadığını yeniden itiraf eder. Sıkılır, yukarıda belirttiğimiz anlamda boş konuşur. Kendi yaşantısının bir sürekli tekrara dönüştüğünü itiraf eder. Tekrara düşmek, bir duruma saplanıp kalmış olmayı belirtir. “Sığınak”, öznenin insana güvendiği bildiren bir temenni ifadesiyle biter. Söz konusu istek, istemenin diyalektik ilk uğrağı olan bireyin kendisinden istemesine aykırıdır; dolayısıyla özne, varoluşsal sıkıntısını aşamadığı, kendisi olamadığı için halis değil sahtedir. Bir konuşmasında Cansever de metnin yapay bir istekle bittiğini söyleyerek bu yorumumuzu teyit eder³²⁵. Kısa bir ifadeyle özne kendisini kandırır, iyi niyetli olamaz:

³²⁵ Erdoğan Albayrak, “Edip Cansever’le Söyleşi”, *Gül Dönüyor Avucumda*, s.96. Edip Cansever, adı geçen söyleşide bu durumu şöyle izah eder: “(...) *Umutsuzlar Parkı’nın garip bir yazgısı var. Son bölüm ilk üç bölümle çelişiyor. Buna kendini yok ediyor da diyebilirim. 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 üzerini çizerek düşünsel bütünlüğünü korudum sanıyorum”.*

“(...)
Bugün Pazar kendimi selamlıyorum
Ve sanki kendimi tekrarlıyorum durmadan
(...)
Demek ki ilk olarak kendimi tekrarlıyorum Nokta
Kim bilir, belki de ben
Bir türlü düşünmenin ilk karşılığı
Kendi yaşamamda
İNSAN
SANA GÜVENİYORUM
SAYGILARIMLA”
(Sığınak VIII, Umutsuzlar Parkı, s.77)

Hülasa edersek *Umutsuzlar Parkı*, modern insanın, özellikle aydının -yaratıcı insanın- yaşamakta olduğu yabancılaşmayı veya umutsuzluğu şiirleştirir.

Tragedyalar; umutsuzluk durumunda bulunan kişilerin yaşadığı trajediyi konu alan dramatik uzun bir şiirdir. Beş bölümden oluşan şiir, *Umutsuzlar Parkı*'nda olduğu gibi kişilerin sırayla yaşayıp geçtiği dört aşama olarak kurgulanmıştır. Trajik kişilerin umutsuzluk durumlarının farkına varmaları, olanaklarla karşılaşmaları, seçim yapmaları ve bir sonuç duruma ulaşmalarından oluşan bu dört aşama, metinde şöyle bir gelişim ve tamamlama çizgisi takip eder: “Tragedyalar I”de baba Armenak, Anne Vartuhi, büyük oğul Diran ve karısı Lusin ile küçük oğul Stepan’dan oluşan aile, sahneye çıkar. Koro hâlinde hem umutsuzluk durumlarını dramatize ederler; hem de yaşadıkları duruma dair bir farkındalık geliştirirler. Umutsuzluğu trajik durum olarak yaşayan aile, “Tragedyalar II”de ise insan olarak kendilerini iten verili dünyaya, insanı şeyleştiren düzene, düzene sessiz kalan kalabalığa isyan ederler. İsyân etmek, tavır almak ve umutlanmaktır. Farkına vardıkları durumdan çıkmak isteyen koro, iki olanakla karşılaşır. Genelde kapitalist dünyanın, özelde kapitalist düzenin insana sunduğu bu iki olanaktan ilki, kişilerin verili düzenle uyumlu olmasıdır. Verili düzenin bozuk ve çürük olduğunu düşünen kişiler için bu, tercih edilebilir bir olanak değildir. Uyumlu olmak, düzen ne ise o olmaktır. Başka bir ifadeyle çürümek ve bozulmaktır. Diğer ise düzenle uyumsuz olmak, onun karşısında yer almak ve umudu tercih etmektir. Bu ikinci olanağı tercih etmek, verili düzen içinde ilkine göre bedeli daha ağır bir seçimdir. “Tragedyalar III”te belirtildiği kadarıyla kendisini üstlenmiş insanın ödeyeceği bedel, anormal ve suçlu görülmek, yadırganmak, psikolojik ve fizikî işkence görmek, kalabalık içinde yalnız kalmak, faili meçhul cinayete kurban gitmek olarak sıralanabilir. Bu iki olanakla karşı karşıya kalan kişilerin çikışsızlığı, bu iki olanaktan birisini tercih etmek zorunda oluşlarıdır. Her iki tercihte de insan behemehâl kazanacak ve kaybedecektir. Birinci olanak tercih edilirse kişiler, verili düzen içinde olabildiğince rahat yaşayacaklar; ancak umutları olmayacaktır. İkinci olanakta ise umutları korunacak, ancak bu kez de yaşamları tehlikeye girecektir. “Tragedyalar IV”, onların yaptıkları seçimi anlatan bir bölümdür. Bu ikili durumu, bir çikışsızlık olarak yaşayan kişiler, uyumlu olmayı da, umudu da yadsıyan bir tercih yaparlar; içmeyi tercih ederler. Bir seçim ve eylem olarak içmek, içinde hem ‘evet’i, hem ‘hayır’ı barındıran bir tercihtir. Trajik kişiler, içmeyi tercih ederek hem verili düzenle/dünyayla uyumlu, hem de umutlu olmayı yadsırlar. Dolayısıyla bedeli ağır olan umudu da uyumlu olmayı da reddederler. Onlar bu tercihleriyle söz konusu olanakların ilkinden umutsuzluğu, ikincisinden uyumsuzluğu olarak bir sonuç durumuna ulaşırlar. Ulaştıkları bileşimsel sonuç, uyumsuz bir umutsuzluktur. Uyumsuz umutsuzluk, seçimde bulunan kişilerin hem verili düzenle uyumlu olmadıklarını, hem de kendilerinden, düzenden ve genel olarak şeylerden umutsuz olduklarını işaret eder. Kısaca ifade edecek olursak söz konusu seçim, kişilerin kendilerini de düzeni de yadsıdıklarını, varolmanın ‘ağırlığını’ üstlenemediklerini işaret eder. “Tragedyalar” I, II, III ve IV’te koro hâlinde konuşan

kişiler, “Tragedyalar V”te maskelerini çıkarırlar; yaşamakta oldukları trajik dramı, uyumsuz umutsuzluklarını sergiler, dramatize ederler.

Tragedyalar’ın aynı zamanda en uzun bölümü olan “Tragedyalar V”, kendi içinde yedi alt kısma ayrılır. Bölümün birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü ve yedinci alt kısımlarını, hâkim anlatıcı veya şair sunar. Bölümün beşinci alt parçasında Stepan, niçin içtiklerine dair kendilerini savunur. Altıncı kısımda anlatıcı rolünü Armenak üstlenir. Hâkim anlatıcı, bölümün birinci ve yedinci alt kısımlarında kişilerin içinde buldukları uyumsuz umutsuzluk durumunu tasvir eder, gösterir. İkinci ve üçüncü alt kısımlarda kişileri tek tek tanıtır. Ayrıca umutsuz kişilerin olağan yaşantısından bir iki kesit sunar. Yedinci alt kısımda ise birinci bölümde olduğu gibi trajik kişilerin umutsuzluk durumunda öylece kaldıklarını bildirir. Kısaca çerçevesini bu şekilde çizdiğimiz *Tragedyalar*, beş bölümüyle bir bütündür. Genelde yabancılaşmayı, özelde umutsuzluğu konu alan şiir, bu kısımda umutsuzluk, dolayısıyla yabancılaşma bağlamında ele alınmıştır.

“Tragedyalar I”; Armenak, Vartuhi, Diran, Lusin ve Stepan’dan oluşan beş kişilik koronun verili dünyayı kısaca tanıtan bir tespiti ile başlar. Koro, ‘episode’la ayrıca kendi durumlarını tespit eder. Konuşan kişilerin en bariz vasfı, umutsuz oluşlarıdır. Umutsuzluk, insanın yaşamını anlamlı kılacak amacının olmaması ve kendisini üstlenememesidir. Trajik kişiler, koro hâlinde şöyle konuşurlar:

“*KORO*

*Çünkü bir bir yıkılmakta açsanız radyoları
Sokaklar, köpekler, tanrının bütün eşyaları*

EPİSODE

*Düşer elimizdeki her şey, biter her şey
Kalırız, kan gibiyiz, donarız tanrısalda
Seslerle ve kırık tırnaklarla
Ve donar çılgınlığımız: gemilerde hiçbir kaptan yok.
Yok çünkü denizler kocaman, ölümler büyük
Bir soğuk ay soğuk ve تنها
Duyulur. Yalnızlık mevsim olur
“Ki çiçekler kendilerini toplar orada”
Ve zamanlar boğuşur, sırasız, biri bir ötekenden kalınlaşır
Düşer çay saatleri, anılar kalır
(...)
Yazılar durur, telefonlar susar, son pullar yapıştırılır
Bir şeyler eksik kalır usul ve bakır”*

KORO

*Biz ki bir güz artığı, erkeğiz hem de kadınız
Doldurulmuş bir geyiğiz, korkarız, açıklanırız.”*

(Tragedyalar I, *Tragedyalar*, s.5–6)

‘Eldeki her şeyin düşmesi’ ve ‘bitmesi’, ‘öylece kalmak’, ‘tanrısalda donup kalmak’ ifadeleri konuşan kişilerin umutsuz olduğunu işaret eden söz gruplarıdır. Eldeki her şeyin düşmesi, her şeyin bitmesi, hem sahip olunan hiçbir şeyin insanı kendisine uzun soluklu bağlayamadığını, hiçbir şeyin uzun süre insanı büyüleyemediğini; hem de elin sahibi olan kişinin şeylere sınımsız yani halis bir istekle tutunamadığını belirtir. Tanrısalda donmak ifadesindeki tanrısal, insanî olmayanı belirtir. Tanrı bilindiği gibi umut-umutsuzluk, acı-haz gibi çelişkilerden azade olan, ‘bios’u, ‘psişe’si ve gelip geçici olmayan varlık alanı olarak kabul edilir³²⁶. İnsanın tanrısalda donması, birbirini iten ve

³²⁶ Takiyettin Mengüşoğlu, a.g.e., s.123.

çeken, yarattıkları zıddiyetle birbirini belirginleştiren umut-umutsuzluk, acı-haz gibi çelişkilerin olmadığını belirtir. Sesler ve kırık tırnaklar imgeleri, kişilerin bir şeyleri zorladığını ancak başaramadığını düşündürür. Çılgınlığın donması, kişilerin umutsuzluk durumunda öylece kaldıklarını belirtir. Gemilerde hiç kaptanın olmaması, kişilerin kendilerini itekleyecek bir istemlerinin olmamasını işaret eder. İstek, kişiyi itekleyen şeydir³²⁷. Bu metaforik ifadede ‘gemi’, insanı; ‘kaptan’, istemeyi; ‘deniz’ ise yaşamı karşılar. Denizleri kocaman, ölüleri büyük kılan, anlamsal boşluktur. Ölü ise en kısa ifadeyle anlam, isteme (irade) ve sorumluluktan yoksun kişilerin imgesidir. Ölülerin büyük olması, konuşan kişilerin umutsuzluk durumlarını somutlayan kelime grubudur. İradesiz kişiler için dört haftalık zaman birimi olan ay, ‘soğuk’ ve ‘tenha’dır. Bütün bir ayı soğuk ve تنها kılan, kişilerin zamanı dolduracak ve ısıtacak anlamlı amaçlarının olmamasıdır. Yalnızlığın uzayıp mevsime dönüşmesi, diyalektik bütünlüğünü yitirmiş kişilerin kendilerine ve yalnızlıklarına esir olduklarını belirtir. Onlar için zamanı akışkan hâle getirecek bir amaç olmadığı için orada çiçekler ‘kendini toplar’. Çiçek, aşkın ve dostluğun simgesidir. Dolayısıyla çiçeklerin kendisini toplaması, insanın doğal güzellikleri göremeyecek, onları toplayıp bir başkasına veremeyecek kadar kendisine saplanmış olduğunu; aşkın, dostluğun ‘bakımsız’ öylece kaldığını belirtir. Zamanın kalınlaşması, yukarıda da belirttiğimiz gibi onu inceltip akışkan hâle getirecek amacın eksikliğini işaret eder; anlamsal boşluk içindeki bireyler için zamanın yavaş ilerlediğini belirtir. Çay saatlerinin düşmesi, şeylerin paylaşıldığı saatlerin yürürlükten kalkmış olduğunu anlatır. Ölülerin beyaz masalara sızması, yaşamı anlam ve amaçtan yoksun kişilerin alkole boşluklarını doldurduklarını veya ödünlediklerini ifade eder. Kahvelerde bilardoların solması, kişilerin sıkıntının denetiminden çıkıp kendilerini bir başka eyleme veremediklerini karşılar. Güneş gözlüklerinin takılması, kişilerin gözlüklerin arkasına gizlendiklerini işaret eder. Zira güneş gözlükleri, hem gözleri korumaya, hem de kişinin gizlenmesine yarayan bir alettir. Yazıların durması, telefonların susması, bir şeylerin eksik kalması, kişilerin düşündükleri şeyleri gerçekleştiremediklerini belirtir.

Erkekler ve kadınlardan oluşan ve eylemsizlikte kilitlenen kişiler, kendilerini ‘doldurulmuş bir geyik’ olarak tanıtır. Doldurulmuş olmak, ölü olmayı; ölü olmak ise iradesiz oluşu, kendisini seçememeyi belirtir. Devam eden dizelerde yer alan korkmak ve açıklanmak fiilleri, umutsuzluk durumunu teyit eden ifadelerdir. Korkmak, alternatifler arasında birisini seçememeyi, özgür olamamayı işaret eder. Açıklanırız ifadesi ise yine özgür olamamayı yahut kendilerini açıklamak yerine bir başkası tarafından tanımlanmayı işaret eden bir cümledir. Koro olarak kendilerini bu şekilde tanıtan kişiler, ayrıca ‘yılgın’, ‘bırakılmış’ ve ‘ölü’ olduklarını söylerler:

“EPİSODE

Ve kalır yılğınlğımız: gök bırakılmaktan doğan bir yaratıktır

İçer içkisini, geriler

Bardağında bir ölü; hem ölümsüz hem ölü

Onca bir alışılmadık. Daha çok özgürlüğü

İle kararsız, yalnız, mumyalanmış bir öykü

Bu ölü.

(...)

Bizlerden bizlere doğru ne gitsin bu vakitlerde?

KORO

Yenilmek olunca korku, suyunu

Sindiren, sindiren kayaların renginde

Aramızda bir şeyler, bir sessizlik sözlüğü.”

(Tragedyalar I, Tragedyalar, s.6–7)

³²⁷ Takiyettin Mengüşoğlu, a.g.e., s.128.

Yılgınlık ve yılgınlığın kalması, anlamsız, amaçsız bir yaşam süren kişilerin kendi durumlarından bıkmış olduklarını ve onu değiştirecek iradelerinin olmadığını anlatır. İçip gerilemek, kişilerin eylemde bulunarak ilerlemek yerine kaçtığını, dolayısıyla yaşamakta oldukları durumun daha kötüleştiğini belirtir. Psikolojide gerileme, edinilmiş bir yeteneği unutmak anlamında olumsuz bir durumu karşılar³²⁸. İçen kişinin bardağındaki ölü, kendisidir. İnsan içerek kendisini gömer. Ölü'nün veya umutsuzun ölümsüz olması ise açıkça bir durumda öylece kalmış olduğunu belirtir. Umutsuz kişinin özgürlüğü ile kararsız, yalnız ve mumyalanmış olması ifadesindeki özgürlük negatif bir özgürlüktür. 'Mumyalanmış' olmak, negatif özgürlük içinde kişinin donup kalmış olduğunu; kararsız ve yalnız oluş ise negatif özgürlük içinde kişilerin seçmeden, üstlenmeden yaşadığını belirtir. Konuşan kişilerin korkusu, yenilmektir. Yenilmekten korkmak ifadesi, konuşan kişilerin umuda çıkmasını engelleyen korkuları olduğunu; konuşan kişilerin umudun ağırlığını üstlenmekten uzak olduğunu belirtir. Umutsuz kişilerin birinden diğerine giden sadece 'sessizlik sözlüğü'dür. Sessizlik, kişilerin birbiriyle paylaşacak bir şeyleri olmadığını; ayrıca geniş bir iletişimsizliği yaşadıklarını belirtir. Kendilerindeki insanla halis ilişki kuramayan kişiler -aile-, aynı zamanda birbirlerini sevmezler. Hatta sevgileri biraz 'kine' benzer. Durumlarından memnun değildirlir; umut arayışları başlar.

“KORO

*Ölüyüz. Ölüler kendileri toplar orada
Çağlar ki kalınlaşır, gerilir, eylemler hazırlanır
Düşer kan saatleri, çarşılar kalır.*

EPİSODE

*Kan! Acısıyla oluşan bu sonsuz nedirliğin
Kanı ve serin
Akşamları seslerimizin değiştiği saatlerde
Durmada bir türlü kaldığı ve böceklerin
Kaygısız benek değiştirdiği. İşte o saatlerde
Azıcık olmak için
Kan!
(...)
O ölüm günlerinde, o süssüz törenlerde
Alanlarda dirilen korkusuz, yeğün
Kan...”*

(Tragedyalar I, *Tragedyalar*, s.7–8)

Ölü, daha önce birkaç defa belirttiğimiz gibi umutsuzluk durumunun imgesidir; koro hâlinde konuşan kişilerin yaşamlarını anlamlı kılacak amaçlarının olmadığını, dolayısıyla umutsuz olduklarını işaret eder. Ölülerin kendilerini toplaması, memnun olunmayan durumdan çıkılmaya hazırlanıldığını belirtir. Çağın gerilmesi, eylemlerin hazırlanması, kişilerin umutsuzluktan çıkmak istediklerini bildiren dil göstergeleridir. Kan saatlerinin düşmesi, umudu somutlayacak eylemin gerçekleşmeden kaldığını; umutsuzluğun aşamadığını belirtir. Bedensel harmoniyi sağlayan özsu olarak tarif edilen kan³²⁹, umudun simgesidir. Dolayısıyla vücudu canlı tutan ve yaşatan sıvı, kan; insan tinini diri tutan ise umuttur. 'Sonsuz nedirliğin kanı' ifadesi, varlığı varlık kılan şeyin ne'liğini soran bir sorudur. Varlığı varlık yapan umutsa varlığın kanı, umuttur. Akşamları 'bir türlü' kalmak, kişilerin zamanı sadece bir şekilde geçirdiklerini işaret eder. İşte o saatlerde olmak için istenen umuttur, kandır. Umut, mutlaka yakın bir inanç, adanmışlık, kararlılık ve kendini bir şeye vermektir. O, ancak süssüz törenlerde, ölüm günlerinde, alanlarda dirilen şeydir. Özlemleri umut olan kişiler, özlemlerini kendilerinde

³²⁸ Selçuk Budak, *Psikoloji Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2003, s.325.

³²⁹ Serol Teber, *Melankoli*, s.159.

gerçekleştiremezler; kendi durumlarına hayır diyemezler. Yılgınlıklarına yenilir, geri çekilirler. Yukarı çıkan umudun ibresi, yeniden düşer:

“EPİSODE

*Oysa hep böyle avuçlarsız ve bavullarsız çıkagelmenin
Gölgeli ama hiç alışılmadık bir istasyonunda
Her gün bir yerlere doğru sayısız tiren biletlerinin
Gişeler, soğuk su ve güneş gözlüklerinin
Kayarak sallantısında
Kayarak, bilmeyerek ve asıl hiç aldırmayarak
Boyutsuz, dingin, çaresiz bir geyiğin
Doldurulmuş bir geyiğin koşarak korkak
İçkiler, içkiler, o tekrar içkilerin
Yeni açmış yapraklarına
Kurarak yapısını hem aşkın hem ilgisizliğin.*

KORO

*Bozulduk. Bozuldu alınyazımız. Yalnız
Kuşandık yastutmaz giysilerini SENİN*

KORO BAŞI

*Hepimiz tanrı kaldık, kimse mutluyum demesin”
(Tragedyalar I, Tragedyalar, s.9)*

Her gün bir yerden bavulsuz ve avuçsuz çıkıp gelmek, olağan yaşantı içindeki küçük eylemlerdir. Avuçsuz gelmek, avuçta dolayısıyla elde tutulan bir şeyin olmadığını karşılar. Bavulsuz çıkagelmek ise bir yerlere gitmeden hep aynı yerde yaşıyor olmayı düşündürür. Günlük yaşam içinde bilmeyerek, ‘asıl hiç aldırmayarak’ yaşamak, farkındalığını yitirmiş ve bırakmış olmayı ifade eder. Kendi durumunu bilmek, umutlu olmaktır. Aldırmamak ise durum karşısında kayıtsız olmayı karşılar. Boyutsuz, dingin, çaresiz ve doldurulmuş ‘geyik’, umutsuz kişilerin metaforudur. Boyutsuz olmak, tek boyuta saplanıp kalmış olmayı işaret eder. İnsanı insan kılan hususiyetlerden birisinin de disharmonik yapı yani umut-umutsuzluk, haz-acı vs çelişkilere eşzamanlı sahip olmak olduğu düşünülür, insanın onlarla bütünsel bir ilişki kurduğu zaman insan olabildiği kabul edilirse konuşan kişiler için tek boyutun umutsuzluk olduğu daha rahat anlaşılabilir³³⁰. ‘Dingin’, hareketsiz oluşu; ‘çaresiz’ olmak ise isteyip çıkacak gücü olmamayı karşılar. Korkak olmak, isyan edememeyi, olumsuz durum karşısında tavır alamamayı işaret eder. İçkilerin yeni açmış yapraklarına aşkın ve ilgisizliğin yapısını kurmak, içerek hem umudu, hem de umutsuzluğu yadsımayı karşılar. Bozulmak, alınyazısının bozulması, insan olmaktan çıkmayı işaret eder. İnsanın alınyazısı insan olmaktır. Tanrının yas tutmaz giysilerini giymek ise tanrı olmayı işaret eder. Bilindiği gibi tanrı insanî olandan muaftır. İnsan tanrı değildir; hem sevinci, hem yası kısaca çelişkileri vardır. Yasını yitirmek, tanrı kalmak demektir. Hepsinin tanrı kalması, umutsuzluğu trajik bir durum olarak yaşadıklarını belirtir.

“Tragedyalar I”, kısaca umutsuzluk durumunu yaşayan, umut arayan ancak varlıklarını üstlenemedikleri için gerileyen kişilerin çelişkilerini yitirdiğini bildiren bir cümle ile biter. Ancak umut, bir kere yoklanmış; alttan alta baş göstermiştir. “Tragedyalar II”, bu bağlamda bir isyanla başlar:

“KORO

*Ve umutlar sonsuzdur. Çünkü en büyük yaslar
En büyük ölümlerden sonra tutulur.”
(Tragedyalar II, Tragedyalar, s.10)*

³³⁰ “Disharmoni” bahsi için bakınız: Takiyettin Mengüşoğlu, a.g.e., s.290-291.

Bir yandan yas tutan, diğ er yandan durumlarını fark eden ve umutlanan trajik kişiler için umut fazla sürmez. Korku cesarete, umutsuzluk umuda üstün gelir.

“EPİSODE

Gelirler bir geminin yolcular listesindeki adlarıyla

Tozlu ve incir ağacından örülmüş kazaklarıyla

Çağlara göre sıralanırsa çok yönlü ve haritasız

Yastutmaz bakışlarıyla

Bir yürek resminden yapılmış yürekleriyle

(...)

Öyle.

(...)

Ve öyle çok sestten katı bir sessizliğ e geçerkenki

Bulanık, kirl i

B biçimde bir yaz ayını. Upuzun kokulu tabutunda

Bilmeden yer değı ştiren bir süryani

(...)

Böylece insanın en müthiş bir yerinde, insanın

Başkalarınca iş itilmedik bir yerinde

Acısızlık açınca ölmemekteki renklerini...”

(Tragedyalar II, Tragedyalar, s.10–11)

‘Gelirler’ fiilinin işaret ettiği kişiler, konuşan koronun kişileridir. ‘Yürek resminden yapılmış yürekleriyle’, ‘yas tutmaz bakışlarıyla’, ‘yolcular listesindeki adlarıyla’ gelmek kelime grupları, koroyu oluşturan kişilerin sıradanlık içinde ayırt edilmeyecek şekilde kaybolduklarını; kişilerin kendilerindeki insandan uzaklaşmış olduklarını belirtir. ‘Yastutmaz bakış’, herkesleşmiş insanın özelliklerinden birisidir. Ayrıca kişinin insanî çelişkilerinden birisini yitirdiğini bildirir. Arno Gruen, modern insanın kendi acıları, kayıpları ve hayal kırıklıklarıyla bağını kopardığı için geniş bir kayıtsızlığın içine düştüğünü belirtir³³¹. ‘Yürek resminden yapılmış yürek’ kelime grubu ise açıkça kişilerin hem kitle içinde kaybolmuş, hem de insanî duyarlılıklarını yitirmiş olduklarını bildirir. ‘Öyle’ zarfı, kendi durumlarını resmeden kişilerin yaşamakta oldukları durumu kabul etmiş olduklarını ifade eder. ‘Upuzun kokulu tabut’, ailenin yaşadığı evi, simgeler; dolayısıyla kişilerin ölü durumunda olduklarını bildirir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi koro, kendisini ölü olarak tahayyül eder. Bu durumda bedenleri de evleri de yaşadıkları mekân da onlar için tabuttur. Bu tabutta ‘bilmeden yer değı ştir’mek, olağan yaşantı içinde ne yapacağını bilmeden yapıp etmeyi işaret eder. ‘Süryanî’, koronun milliyetini bildirir. Takip eden dizelerdeki ‘acısızlığın ölmemekteki renklerini açması’ ifadesi, yukarıda da belirttiğimiz gibi çelişkilerden birisi olan yası yitirmiş olmayı karşılar. Alkolle işleyen saatlerin başlaması ise kişilerin bir süre için unutabildikleri sıkıntılarını günün bir zamanında rahatsız edici şekilde yeniden hatırladıklarını, ayrıca rahatsızlık veren sıkıntıyı ödü nlemek için içtiklerini belirtir. Trajik kişiler, kendilerini, aşamadıkları umutsuzluğ a, yabancılığ a sürer. Koro, insanı bir şeylerle değı ştiren dünyaya isyana yeltenir.

“KORO

Direnmek elinizdeydi, bu neydi

Çünkü ey paralar, bültenler, sabah gazeteleri

Banka müdürleri, şirketleri, tröstler ve karteller

Ey papa XXIII. John, ey bütün din kitapları, nükleer denemeler

Ey siz bir şeyleri durmadan değı ştirenler...”

(Tragedyalar II, Tragedyalar, s.12)

³³¹ Arno Gruen, *Empatinin Yitimi*, s.83.

İradesiz oldukları için karşı tavırları, halis bir isyana dönüşemez. Umutlanma girişimi bir kez daha sonuçsuz kalan kişiler, umutsuzluk durumunda öylece kalırlar:

“EPİSODE

Gelsinler

Biz onlara yalnız gazetelerimizi göstereceğiz

Ağzımızdaki bir şeyleri çabucak yutacağız

Bir kadeh de içkimizden alacağız. Aldıktan sonra

Biz sahi nerelerde kalmıştık?

Biz böyle nerelerde, yorgun, yaralı

Bir atın tek başına bir ovayı kapladığı

Oralarda

Ve günün her saatinde fal açan bir adamın

Şu sinek onlusunu bir türlü kullanmadığı

Her şey ne kadar beyaz!

Her şey ne kadar beyaz. İçimizde sakladıklarımızın birazı

Sesimiz ve bütün düşündüklerimiz, her şey

Yolcular, soğuk istasyonlar, bizim her günkü tekrarlarımız.”

(Tragedyalar II, Tragedyalar, s.12–13)

‘Gelsinler’ cümlesi, dışarı çıkıp tekrar eve dönen koro üyelerinin kendilerini karşılayışını ifade eden bir cümledir. Birilerine olağan yaşantının tutanağı olan gazeteleri göstermek, verili olanın ne olduğunu bildirmektir. Gerçeği gören ve göstermek kişilerin ağzındaki şeyleri çabucak yutup üzerine bir iki yudum içkisinden alması, bir şeyler söylemeye hazırlandıklarını; sonra söylemek istedikleri şeyi bir yana bırakıp ‘biz nerede kalmıştık’ diye sormaları, konuşan kişilerin sorun karşısında kayıtsız olduklarını bildirir. ‘Günün her saatinde fal açan’ ‘adam’, “Tragedyalar V”te de göreceğimiz gibi Armenak’tır. Armenak, iskambil kâğıtlarından sürekli fal bakan bir kişidir. ‘Sinek onlusunu’ kullanmak, durum karşısında ne yapacağını biliyor olmayı; onu kullanamamak ise ne yapacağını bilememeyi işaret eder. Her şeyin ‘beyaz’ olması, isteğin yokluğunu bildirir. Kırmızı istemenin, beyaz ise hem safiyetin hem de isteğin tükenmesini/solmasını ifade eder. Bütün düşünülenlerin, içinde saklananların beyaz olması, ne düşünülen şeylerin eylemle gerçekleştirilebildiğini, ne içinde saklananların dil vasıtasıyla dışlaştırılabildiğini bildirir. Kendi durumlarını bu şekilde tasvir eden kişiler, bir sınır durum olarak yaşadıkları çıkışsızlıklarını ağıtla ifade ederler:

“AĞIT

Ey yetersiz el, ilkimiz, şaşkınlığımız

Ağışın ne kadar beyaz

Gökyüzünün ne kadar anısız kaldığımız

Akşamları sarı defterlerin, katalogların

Alkoliün ve soğuk örtülerin eli olmanın

Kansız ve değişik ağrıdığı

Yani hiçbir şeyin, öfkenin bile daha bir şey olmadığı

Ey yetersiz el

(...)

Sen nerde eskidince ordaysız

Erinç mi, değil mi, ama ordaysız

Yüzlerin sayılar ve yenilmiş şehirler kadar ağırlaştığı

Ve aşkın bakımsız kaldığı, işte ordaysız.”

(Tragedyalar II, Tragedyalar, s.13–14)

‘El’, insanın eylemi gerçekleştiren uzvudur. Elin ‘yetersiz’ kılan, çaresiz ve güçsüz olmasıdır. Şaşkınlık, çaresizlik karşısında koronun duyduğu şeydir; kişilerin kararsız yaşam alanı içinde veya herkesleşmiş olduğunu belirtir. Anısız kalmak, kişilerin yaşantılarını, anlamlı bir sürece dönüştüremediklerini, geleceğe anımsayabilecekleri bir şey bırakmadıklarını bildirir. Akşamları alkolün eli olmak, çaresiz kalıp içkiyle unutmaya çalışmayı işaret eder. Kataloglara bakmak, bir gidiş hazırlığını belirtir. Trajik kişiler, gitmek isterler gidemezler. Öfkenin bile bir şey olmaması, kurtuluş için şiddetin bile yeterli olmadığını ifade eder. Eskimek, işlevini kaybetmek demektir. Elin eskimesi, iş yapamaz duruma gelmesidir. ‘Orda’ zarfı, trajik kişilerin bulunduğu yeri, genelde dünyayı, özelde Türkiye’yi işaret eder. Çaresiz kalan koro, yeniden isyan eder.

“EPİSODE

(...)

*Yılgınız çünkü sen, ey soğumak korkusu
Ey umut, ey beyaz örtülerin tükenmez uzunluğu
Kimse bir gün sana koşmaktan kendini alamaz.*

KORO

*Ey sizler, ey ölümlüler
Ey kimseyi saymadan mutluluk dileyenler
Ey nerde olursa ol dongun kalabalık
Yiterek seslerinden ve değişkenliklerinden
Bir şeyi hep sevmelerinden ve birden
Yıllara, yüzyıllara usulca ilişenler*

Ey sizler

Yani ey otel kâtipleri

KORO BAŞI

*Varın, duyurun artık birlikte sesimizi
Duyurun acınızdan yeni bir soy yaratmanın
Doyumsuz, sonsuz, o eşsiz görkemini*

Daha işimiz bitmedi, öykümüz sona ermedi.”

(Tragedyalar II, *Tragedyalar*, s.14–15)

Yılgın olmak, anlamlı bir amaçla doldurulamayan yaşamın, bir türlü aşılamayan sıkıntının neden olduğu bıkkınlığı ifade eder. Soğumak, hem ilgi ve dikkatini kaybetmek, hem de sıcaklığını yitirmek anlamında umutsuzluğu ifade eder. İnsanı ayakta tutan umuttur. ‘Sizler’, ‘ölümlüler’, ‘kimseyi saymadan mutluluk dileyenler’, ‘dongun kalabalık’ olarak nitelendirilen kişiler, verili dünyanın şeyeştiren mantığına karşı tavır almayan, sadece kendisini düşünen bencil modern insandır. Koro, aslında umutsuz olan, ne var ki her şey yerli yerindeymiş gibi yapan modern kitleyi ayrıca ‘otel kâtipleri’ne benzetir. Bu teşbihte ‘otel’, dünyayı; ‘kâtip’, insanı karşılar. Otel, gelip geçici konaklama yeridir ve ‘ev’ kılınmayan mekândır. Diyalektik bütünlüğünü yitiren, varlığıyla ilişkisini hemen hemen kesen, ilgi ve çıkarına saplanıp kalan modern insan için dünya otele dönüşmüş; yuva veya ev olma hususiyetini kaybetmiştir³³². Kâtip, bilindiği gibi hesap tutan kişidir. Modern insan da biraz öyledir. Para ekonomisi içinde her insan biraz kâtiptir; yaşayabilmek için maalesef biraz kâtip olmak zorundadır. Son dizede yer alan ‘daha işimiz bitmedi, öykümüz sona ermedi’ ifadeleri ise umutsuzluk durumunu yaşayan koronun isyan ettiğini, dolayısıyla umutlandığını belirtir.

“Tragedyalar II”de umutsuzluk durumuna isyan eden kişiler, verili düzenin sunduğu iki olanakla karşılaşır. Söz konusu olanaklardan ilki, para ekonomisinin belirlemesinde olan kapitalist düzene uymaktır. Bu onlar için çok açıkça umutsuzluk

³³² Fritz Pappenheim, a.g.e., “Çağımızın Havası: İnsanın Yabancılaşmasının Farkında Olmak”, s.9–26.

durumlarını değiştirmeyecek bir olanaktır. Diğer olanaksa düzenle uyumsuz olmak, düzene hayır demek ve bunun bedeline katlanmaktır. Uyumsuz umutlu olmanın bedeli, seçim ve sorumluluk gibi bir meselesi asla olmayan kitlenin bakış gibi önemli bir baskı mekanizmasına maruz kalmaktır. Ayrıca suçluymuş gibi takip edilmek, kalabalıklar arasında yalnız kalmak, seçip üstlendiği için işkence görmek ve faili meçhul cinayete kurban gitmektir.

“Kapitalist baskı ve korku düzeni”nin hususiyetlerinden birisi, insanı kendisiyle uyumlu olmaya zorlaması; bunu, yarattığı kitle ve kitlenin bakışlarıyla dayatmasıdır³³³. Diğer ifadeyle düzenin normallik standardını içselleştirmiş, dolayısıyla zihni şeyleşmiş kitle ve onun uyumlu bireylerinin kendisi gibi olmayan ve sıradanlaşmayan kişilere şüpheliymiş gibi, suçluymuş gibi bakması, özellikle baskısını bakışlarıyla kurmasıdır. Sartre, bakışların öteki için cehennem olduğunu syler³³⁴.

“KORO

Birdenbire yapayalnız iseniz her yerde

Ve bundan korkuyorsanız

En küçük şeylerden bile. Örneğin birine saat sorsanız

Karşıdan karşıya geçerseniz bir caddede

Sesinizi alçaltıp dikkatle bakarken çevrenize

Biriyle bir şeyler konuşsanız

(...)

şöyle bir iki otobüs kaırsanız st üste, neden olmasın

Kaldı ki, hiçbir şey yapmasanız bile

Tuhaftır

Sanki herkes kuşkuyla bakacaktır yüzünüze.”

(Tragedyalar III, Tragedyalar, s.16–17)

Her yerde yalnız olmak, kendisini seçmiş ve kitleden ontiko-ontolojik mesele bakımından ayrılmış kişinin kaderidir. Çünkü kitle veya cemiyetle meselesi farklı olan kişi eğer iyi niyetliyse, kişiliğinden ödün vermiyorsa behemehal yalnızdır. Yalnızlıktan korkmak, varlığın ağırlığını kişinin tek başına üstlenemediğini bildirir. Yalom, ağdaş insanın ölüm, özgürlük, anlamsızlıkla birlikte anksiyete kaynaklarından birisinin de yalnızlık olduğunu söyler. Kişinin temel gerçeği olan yalnızlıkla özerk ilişkisini yitirmesinin birçok şeyi tetiklediğini; insanın ancak yalnızlığıyla özerk ilişki kurarak anksiyetesini aşabileceğini belirtir³³⁵. Takip eden dizelerde yer alan olağan yaşantı içinde biriyle bir şeyler konuşmak, saati sormak, otobüsü kaçırmak sıradan eylemleri işaret eder. Herkesin kuşkuyla bakması, seçim yapmış kişinin onların baskına maruz kaldığını işaret eder. Varolmak; her şeyi sıradanlaştıran, niteliksel farklılıkları niceliksel özdeşliklere dönüştüren modern kitleyle diyalektik bir ilişki içinde olmaya bağlıdır.

Verili dünya düzenin realitelerinden birisi de özgürlükleri yok sayması, bireyleri seçip üstlendiği kısaca insan oldukları, tekboyutlu olmaya hayır dedikleri için takip etmesi; kendisi olmayı, bedeli ağır bir eyleme dönüştürmesidir.

“İşte bir lokantaya girdiniz, garsonla çene aldınız

şarapla yiyecek bir şeyler söylediniz, hepsi bu kadar

Biraz da gldnz d aklınızdan geçen bir şeye

Ya gln bir olaya, ya önemsiz bir söze

Ama az ötede dğmelerile oynayan

Ve yiyen tırnaklarını bir adam

Duraksız sizi izliyordur belki de.

³³³ Ayrıntılı bilgi için bakınız: Dieter Duhm, *Kapitalizmde Korku*.

³³⁴ Hakan Savaş, *Sinema ve Varoluşculuk*, s.172–173.

³³⁵ İrvın Yalom, *Varoluşçu Psikoterapi*, s.70–71.

*Ya da bir dernekte üyesiniz, azıcık mutlusunuz
Ya da küçük bir memur bir banka servisinde
Durmadan suçlusunuz
Durmadan suçlusunuz
Durmadan suçlusunuz ve artık kendinizi
Gücünüz yok ödemeye.”*

(Tragedyalar III, *Tragedyalar*, s.17)

Lokantaya girmek, garsonla konuşmak, içecek bir şeyler istemek, akıldan geçen bir şeye gülmek, seçmiş kişinin olağan yaşantısı içindeki sıradan eylemleridir. İzlenmek, fişlenmiş olmayı dolayısıyla suçlu görülme, düzenin uyguladığı baskıyı karşılar. Bir dernekte üye yahut bir yerde memur olmak, küçük olağan eylemlerdir. Bireyin eylemlerinden dolayı suçlu görülmesi, verili olanın, insanın eleştirel bir mesafede durmasına izin vermediğini belirtir. Kendini ödeyememek, üstlenmenin bedeli çok ağır bir seçim olduğunu işaret eder.

Verili düzenin realitelerinden birisi de çağdaş toplum içinde bireyin yalnız kalmış olmasıdır. Bireyci bir düzende hemen herkes zorunlu olarak ilgi ve çıkarını düşündüğü, sorumluluklar başıboş kaldığı, geleneksel değerler ve cemaat duygusu buharlaştığı için insan toplum içinde yalnızdır³³⁶. Modern kitle içinde duyulan yalnızlık, bireyci bir düzenin dolayımından ve insana dayattığı bir realitedir.

*“Giderek siz oluyorsa bütün bir kalabalık
Yüzünüz yüzlerine benziyorsa, giysiniz giysilerine
Ansızın bir hastanın kendisini iyi sanması gibi
Gücünüz yetse de azıcık bağırsanız
Bir yankı: Durmadan yalnızsınız
Durmadan yalnızsınız.”*

(Tragedyalar III, *Tragedyalar*, s.17)

Verili dünyanın realitelerinden bir diğeri ise kendisini insan için son görmeyen, daha insanî bir düzenin kurulmasını isteyen kişileri, işkenceyle, şiddetle, ölümle baskı altına alması; kendi korkusunu insanları korkutarak bertaraf etmeye çalışmasıdır:

*“Belki de
Soğumaya yüz tutmuş bir fincan sütlü kahve
Dönüşür ellerinizde, 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 bir takım gazetelerde.
Yani bizim hiç korkmadığımız şeyler
Belki de en çok korktuğumuz şeylerdir gerçekte
Ki bütün işkenceler, ezinler, kırımalar
Damlayan bir musluktur yerine göre
Yoksa bir enkaz altında bir ölüm
Ya da puslu bir havada, bir cinayette
Bir ölüm
Ölümün anlamı ne?”*

(Tragedyalar III, *Tragedyalar*, s.18)

Kendini üstlenmek, ancak tekboyutlu varoluşa izin veren düzen içinde öldürülmeyi, baskı altına alınmayı ve işkenceyi göze almaktır. Kendini seçmenin

³³⁶ Sibel Özbudun vd., a.g.e., s. 275-276.

bedellerinden birisi de dost bilinen insanların bile kendisini seçen kişinin karşısına bir yargıç olarak çıkabilmesi; ayrıca kendisini seçen kişinin işkenceye maruz kalabilmesidir:

“KORO

(...)

Yıllarca süren o dostça ilişkinin

Ve hatta bir sevgilinin

Yerine

Kin dolu gözleriyle bir ölüm yargıçtı gibi

Biri

Kapkara giysilerle, özenti zincirle

Öyle

Dikilmiş sorguya çekiyorsa sizi

Ve sakın sormayın işte: Bir hesap yanlışlığı mı, değil mi?

Vakit yok öğrenmeye.

Canım en basiti, arkanızdaki bir duvarın

Mineler, sarmaşıklar, o yaban gülleriyle

Örtülü bir duvarın ansızın

Kanlı, kireçli bir taş yağmuru halinde

Korkunç bir silah olduğunu yerine göre

Düşünün

Ve sakın sormayın işte: Bir hesap yanlışlığı mı, değil mi?

Vakit yok öğrenmeye.”

(Tragedyalar III, Tragedyalar, s.19)

Kısaca verili düzen bireye iki olanak sunar: Bu olanaklardan ilki, uyumlu olmaktır. Uyumlu olduğu zaman birey yalnız kalmayacak, baskılı bakışlara muhatap olmayacak, şüpheli ve suçlu görülmecektir, işkenceye maruz kalmayacak, faili meçhul cinayete kurban gitmeyecek; kitle arasında kamufle olabilecek ve küçük burjuva standartları içinde yaşamını rahatlıkla sürdürebilecektir. Diğer olanaksa düzenle uyumsuz olmak -bu uyumsuzluk psiko-patolojik uyumsuzluk değildir-, varım demektir. Varım demenin bedeli, suçlu görülmek, psikolojik ve fizikî işkenceye maruz kalmaktır. Seçim yapacak kişiler için çıkışsızlık, bu iki olanaktan birisini tercih etmek zorunluluğudur. İlki seçilirle umut, ikincisi seçilirse yaşam gidecektir. Çağın realitesiyle karşılaşan, umutlu olmanın neredeyse imkânsız olduğunu, daha doğrusu bedeli ağır bir seçim olduğunu anlayan kişiler, insanın çıkışsız kaldığını şöyle ifade ederler:

“AĞIT

Gün bitti. Saat kaç. Bitecek mi bir gün savaşımız

Hak edilmiş hüznlerimiz olacak mı bizim de

Dönüp dönüp arkamıza baktığımız

Bir dünya kalıntısı üstünde

Hak edilmiş hüznlerimiz olacak mı bizim de.

KORO BAŞI

Daha bir süre böyle

Silahlar eleştirecek sizi belki de

İşte siz

Toplayıp susacaksınız içinizdeki ölüleri

Bakmadan geçeceksiniz o duvar diplerine

Gözleriniz olacak, yüzünüz, elleriniz

Ne korku, ne kin, ne de yenilme

Ve asıl günleriniz olacak, günleriniz

Duyup da bilmediğiniz, bilip de tatmadığınızı

Dünyanın tek düzenli renginde.”
(Tragedyalar III, *Tragedyalar*, s.21)

Koronun kendisine sorduğu soru, hak edilmiş hüznünün olup olmayacağıdır. Hüznü hak etmek, bir şey için insan olarak elinden geleni yapmak demektir. Oysa trajik kişiler, olağanın baskısını kırıp tamamen umutlu olamamışlar, bunun için hak edilmiş hüznü olmamıştır. ‘Silahlar’ ifadesiyle verili düzeni korumaya çalışan devlet kast edilmektedir. Kapitalist dünyada haklı olan, standartları belirleyen ve şeyleri tanımlayan ne yazık ki hemen daima gücü elinde bulunduran olmuştur. Umudlu insan için silahlı olanın haklı olduğu bir zamanda umutlanmak zordur. Koro ve Koro Başı’nın da belirttiği gibi çıkışsızlık içinde tercih yapılmak zorundadır. Trajik kişiler, iki olanağı da yadsıyan bir eylem olarak içmeyi seçerler. Onlar, içmeyi tercih ederek uyumlu yaşamayı da umudu yaşatmayı da reddederler; şiirdeki ifadesiyle düzeni de kendilerini de ‘sarkıtır’lar. Trajik kişilerin yaptığı seçimi anlatan “Tragedyalar IV”, çalışmanın “Kaçış ve Telafi Mekanizmaları” bahsinde ayrıntılı olarak ele alındığı için burada sadece örnek bir parça ile kişilerin içmeyi seçmiş olduklarına işaret edilecektir.

“EPİSODE

*Ya alkol olmasaydı. Bir uzun bardaklarımız vardı. Herkes birbirinden artardı.
Bulanık, bungun artardı
Kuru gök, kuru bir yağmur bırakırdı sesimize
Çok uzaklarla çok düşündüğümüz bir şey solar solar solardı
Meyhaneler biraz olsun solardı
İmgeler ve bütün çözüm yolları. (...)
Herkes nerelerden olsa biraz sarkardı
Bir şeyden, bir olaydan, korkunun ilk yerinden
İşkenceler biraz olsun sarkardı
(...)
Ve polis müdürleri sarkardı: bütün işkencelere rağmen konuşmaz
Diye harfler öyle sarkardı
(...)
Savunmalar ne de olsa sarkardı
Ve cezaevleri sarkardı, yasalar sonra sarkardı
(...)”*

(Tragedyalar IV, *Tragedyalar*, s.22–23)

İlk dört bölümde koro ve episodlarla konuşan, içmeyi seçerek umudu da umutsuzluğu da gömen, çelişkisini yitirip umutsuz kalan kişiler “Tragedyalar V”te, hem birlikte hem de ayrı ayrı yaşamakta oldukları umutsuzluk durumunu dramatize ederler. “Tragedyalar V”te evvela hâkim anlatıcı, trajik dramı yaşayan kişileri takdim eder, daha sonra kişiler söz alır. Armenak, Vartuhi, Diran, Lusin ve Stepan olmak üzere beş kişiden oluşan ve hemen hepsi psiko-patolojik olan bu kişilerin, bireysel ve ortak özellikleri, umutsuz oluşlarıdır.

Trajik bir seçim olarak içmeyi tercih eden, uyumlu olmayı da umudu da reddeden ailede baba rolünü Armenak üstlenmiştir. Armenak’ın en bariz vasfı, umutsuz oluşudur. Diğer bir ifadeyle ne yaşamını dolduracak bir amacı, ne bir sorumluluğu, ne yaşamakta olduğu patolojik duruma karşı aldığı bir tavır vardır; ne de kendisini yaşama verebilir. İçer, sıkılır; sıkılır, içer. Anlamsal boşluk içinde sıkıntıyı sonsuz tekrarlar. Sıkılmak, yaşamı dolduracak ve sürükleyecek amacın olmadığını, kişinin kendisini yaşama veremediğini, tavır alamadığını işaret eder. İçmek ise kişinin kendi durumu ve genel olarak kendindeki insan karşısında kayıtsız olduğunu işaret eder. Anlatıcının ifadesiyle ‘alkol yörüngesi’ onu ‘katılaştır’mıştır. Alkol yörüngesine bağlı olmak, alkol olmadan yönünü bulamamayı belirtir. Alkol, yörünge; insan, gezegendir. Katılaşmak;

insanî canlılığını, sıcaklığını yitirmek demektir; dolayısıyla umudun yokluğunu işaret eder. Armenak, ‘durmadan sıkılır’ ve ‘içer’:

*“Kuru kan, ölü asker, ağustos böceği
Baba Armenak durmadan sıkılıyor
Eşyalara bakarken sıkılan bir profili
Oymalarda sıkarak
Yeniden sıkılıyor. (...)
Gün
Sıcak ve kirli
Yani o alkol yörüngesi onu katılaştırıyor
Konsolun üstünde.*

*Sonra bu saydam leke Diran ile Lusin’in
Karışık evlilik fotoğrafı üstünde
Giderek eroinleşiyor
Baba Armenak durmadan sıkılıyor*

*(...)
Baba Armenak sıkılıyor
Sonra artık herkes içiyor.”
(Tragedyalar V, Tragedyalar, s.29)*

Baba Armenak, aynı zamanda bir paranoyaktır. Paranoyak, paranoid kişilik bozukluğu olan, başkalarına karşı yersiz kuşku duyan ve güvensizlik durumunu yaşayan kişi demektir³³⁷. Diran’ın kendi oğlu olmadığı şüphesine saplanıp kalmış olan Armenak, paranoyasını doğrulamak için iskambil kâğıtlarından falına bakar; falcılara falına baktırır. Paranoyası bir sınır duruma gelmiş olan Armenak falcının söylediklerine inanır; Diran’ın babası sandığı birisini öldürür. Sıkıntısını telafi etmek için ise karısı Vartuhi’yle cinsel ilişkiye girer:

*“(Armenak’ın Diran’ın babası sandığı birini
Kumar oynarken vurduğu o gecenin
Sabahında. Ve sessiz bir düşüncenin
Kapatılmış bir acının yavaş yavaş yayıldığı
Ve kutlar gibi bir rahatlığı ölünün
Toprağa saldırdığı olağan bir vazgeçişle
İşte böyle bir günün gecesinde Armenak’ın
Topraksı bir titremeye Vartuhi’ye sokulduğu
Çiftleştiği ve...
Sonra deliler gibi ağladığı bu gözyaşlımsı döllenmeye.)”
(Tragedyalar V, Tragedyalar, s.50)*

Armenak, sadece kendisine değil, genel olarak insana olan saygısını yitirmiş bir umutsuzdur. Bir arada yaşadığı kişileri ne sever, ne de anlaşabilir onlarla. Anlatıcının ifadesiyle ‘ölümü’ tanımaz. Ölümle arasında ‘yollar’ vardır; aşmak için hiçbir şey yapmaz Armenak. Ölümüne yabancı olmak, yaşama dair farkındalığını kaybetmiş, yaşama otantik ilişki kuramamış olmayı karşılar. Yalom; “Ölümün inkârı, insanın temel yapısının inkârıdır ve artmış derecede yaygın bir farkındalık ve deneyim kısıtlılığına neden olur. Ölüm fikriyle bütünleşmek bizi kurtarır, bizi korku ya da kasvetli kötümserlik varoluşuna mahkûm etmekten çok, bizi daha otantik hayat tarzlarına atmak için bir katalizör olarak hareket eder ve hayattan aldığımız zevki artırır”³³⁸, der. Armenak’ın ölümle arasındaki uzaklığı aşacak gücü kendisinde bulamaması, iradesiz olduğunu işaret eder. Armenak,

³³⁷ Selçuk Budak, *Psikoloji Sözlüğü*, s.588–589.

³³⁸ Irvın Yalom, a.g.e., s.57.

yaşamakta olduğu durumu karşısında hiçbir şey yapamaz. Sadece kendi yaşamı karşısında kayıtsız değıldir Armenak. Ailesini de anlamaz. Bir arada bulunduğu insanlar için ‘dünyaya sarkıtılmış bu insanlar da ne’ diye sorar kendisine. Ne var ki kendi sorusuyla bile ilgilenmez. Sadece ‘her neyse’, der. Yabancılaşma durumunun nesnel bağılaşığı olan her neyse ifadesi, onun yaşamakta olduğu yabancılaşma durumuna da umutsuzluğuna da kayıtsız kaldığını belirtir.

*“Peki, bu yuvarlak masalar da ne, bu karanlık örtüler
Upuzun heryerleriyle hiç alışmadıkları
Bir dünyaya sarkıtılmış bu insanlar da ne
Sonra bu güriültü de ne.(...)
Her neyse, benim ellerimse iskambillerim nerede.”*
(Tragedyalar V, *Tragedyalar*, s.75–76)

Umutsuz Armenak, anlamsızlıkla dolu olan şimdiki zamanda mutsuzdur. Geçmişin güzel günlerini anımsar. İçmekle içmemek arasında kalır. Ulaşılacak bir hedefi olmadığı için ‘ben şimdi ne yapacağım?’ diye sorar kendisine. Yönsüzlüğünü işaret eden bu sorusuna cevap bulamaz. Ne yapacağını bilmemek, ulaşılması gereken bir amacın, dolayısıyla sorumluluğun yokluğunu işaret eder. Baba Armenak’ın farkında olduğu durumdan çıkmasını sağlayacak iradesi de özgürlüğü de yoktur. İsteyemez, sorumluluk üstlenemez. Ölümle ve ölümden sonra meydana gelen evrimle alay eder. Söz konusu alay, Armenak ölüm karşısındaki çaresizliğini; ölüm korkusunu geriye attığını ve ondan kaçtığını ifade eder:

*“Nerde şimdi İvanof
Saklanıyordur ölümde
Kim bilir belki de bir piyano olmuştur İvanof
Nikola dikiş iğnesi olmuştur
Yani insan ister istemez
Bir şey oluyor ölünce
Ben iskambil olacağım, koz kupa olacak gene
Piyano, iskambil ve iğne
Ben Armenak
Vartuhi’nin kocası
Vartuhi
O da mineli yahut sedef
Bir dürbün olacaktır elbette
Sahi ne yapıyordur şimdi Vartuhi
Stepan
Ya ne yapıyordur Diran
Lusin ne yapıyordur. Lusin kim bilir nerde
Herkes kim bilir nerde
(...)*

Ben şimdi ne yapacağım.”
(Tragedyalar V, *Tragedyalar*, s.78)

Armenak’ın karısı Vartuhi, kocası Armenak kadar umutsuz diğer bir kişidir. Onun da yaşamını anlamlı kılacak bir amacı yoktur. Psiko-patolojik bir kişilik olarak ‘röntgencilik’ yapar Vartuhi. ‘Röntgencilik’, başkalarını, soyunurken veya sevişirken gizlice seyretmek ve bundan cinsel heyecan duymak olarak tanımlanan bir cinsel sapmadır³³⁹. Vartuhi, Diran ile Lusin’i röntgenler. Anlatıcı, Vartuhi’nin röntgenci bir kişilik olduğunu şöyle ifade eder:

³³⁹ Selçuk Budak, a.g.e., s.638.

*“Bir yankı
Yani bir olayın bir başka olayda
Yeniden kazanılması
Vartuhi, kısa saçlı Vartuhi
Bir gözetlerken Lusin ile Diran’ı
Ağzını dürbünleri gibi büyütüp küçülttüğü bir gece
Neden sanki Stepan’ın onun sırtını okşayıp
İncil’in can alıcı bir yaprağını eline
Küfürden bir dua gibi bırakması.”*
(Tragedyalar V, *Tragedyalar*, s.35)

Vartuhi, röntgenlemek için yanında ‘dürbün’ taşır. Ayrıca geleceği anlamak için din kitaplarından ‘dürbün’ler yapar. İnsanî yüksek değerlere yabancılaştığı için hem kendisine yaşamı dayanılmaz kılar, hem de öteki insanlar için kendisini ‘cehennem gibi dayanılmaz’ yapar. Diğer bir ifadeyle anlamsal boşluk içinde, ne kendisine ne de ötekine insan olabilir. Bir insan olarak yabancılaşmayı trajik dram olarak yaşar.

*“Sonra Vartuhi
O her yerde dürbünleri olan kadın
Mineden, sedeyten, bağadan
Ve koynundan durmadan
Dürbünler çıkararak Vartuhi
Bir de çok uzaklara bakmak için din kitaplarından
Dürbünler yapan
Ve her şeyi birden yaşamakta olan yüzüyle
(...)
Stepan’la kesin anlaşmaları olan
Çıldırarak, vuruşmak için geceleri
Ve dinsel Çin müziği Vartuhi
Yarı kalmış bir çiftleşmedeki
Yarı kalmış yaratıkları doğuran
Bir cehennem gibi dayanılmaz yapan kendini
Vartuhi
Stepan.”*
(Tragedyalar V, *Tragedyalar*, s.31)

Anne Vartuhi, ailenin bütün hususiyetlerine sahiptir. Diğerleri gibi varoluşsal boşluk içindedir. Svendsen, sıkıntıyla anlam yokluğu arasında şu ya da bu şekilde bir bağ olduğunu su götürmez olduğunu söyler³⁴⁰. Bir isteği ve isteğini gerçekleştirecek gücü olmayan Vartuhi, sadece sıkıntının içinde sıkılmaktan korkar. Sıkıntının içinde sıkılmak, kişinin anlamsal boşluğu hem kabul etmiş olduğunu, hem de sıkıntısını her ne zaman hatırlarsa acısının ikiye katlandığını belirtir. Vartuhi ayrıca sevgiye, ilgi ve özen gibi insanî yüksek değerlere kapalıdır. Nefretle duyar, düşünür. Kavga ederek kendisini hisseder. Kocasını Armenak’ı sevmez. Hatta zevk alır kocasına geçmişini hatırlatmaktan. Sıkılır, içer. Sevgisini, hoşgörüsünü yitirdiği için ‘canınız cehenneme’ lanetiyle konuşur. Lanet yağdırmak, konuşan kişinin açıkça insanî olana yabancı olduğunu işaret eder.

*“Ben demiştim, bir gün canımız sıkılacak
Bu kadar sıkıntının içinde”*
(Tragedyalar V, *Tragedyalar*, s.51)

*“Hiç! Daha iyi bilirsin sen, kaçırılmazsın, çünkü cenaze törenlerini
Yakınsındır din adamlarına bu yüzden*

³⁴⁰ Lars FR. H. Svendsen, *Sıkıntı’nın Felsefesi*, s.24.

*Hele bir töreni oldukça incelikli
Sen düzenlemiştin de hani...”*
(Tragedyalar V, *Tragedyalar*, s.55)

*“Sıkıldım, çıkıyorum, canınız cehenneme
Lusin’i bulurum belki.”*
(Tragedyalar V, *Tragedyalar*, s.57)

Ailenin büyük oğlu Diran’dır. Lusin’in ‘ilk kocası’ ve iktidarsız bir ‘histerik’ olarak tanıtılan Diran, anlatıcının ifadesiyle ‘unutulmuş bir erkekliğin acısından oluşan bir Anka gibi’ ‘kendini durmadan yakan’ ancak yeniden doğamayan; balmumundan kanatlarıyla iktidarsızlığını aşmak isteyip olduğu duruma yeniden düşen, ayrıca ‘yok olma’ isteğiyle ‘bağırın bağırın’ psiko-patolojik bir kişidir³⁴¹. Annesi Vartuhi ve babası Armenak gibi anlamsal boşluk içindedir ya da insanî olana yabancılaştığı için sıkılır; şeylere kayıtsız kalır. Hem kendi durumuna kayıtsızdır, hem de ara sıra ortalıktan kaybolan karısı Lusin’i umursamaz. Kısaca isteyemeyen, üstlenemeyen, psiko-patolojik durumuna esir bir yabancı ve umutsuzdur:

*“Ve Diran, Armenak’ın sinirli oğlu
Sevimsiz bir büyücünün ellerinde dolaşan
Çirişli, mavi bir kordela gibi
Ütülü pantolonu, her türlü mavi gözleriyle
Kül sarı sakalları olan
(...)
Akşamları garsonluk yapan barlarda
Çürük ilk yaz ağacı Diran
Ve kadınların o çürük sesleriyle çağırdıkları
Kareli yeleşle koştukça çocuklaşan
İpekli sesler çıkararak. Unutulmuş bir erkekliğin
Acısından oluşan bir Anka gibi
Ve yakan kendini durmadan
Zavallı Diran
Düşlerinde eriyen balmumundan bir olayın
Eridikçe çizdiği o yapışkan yollardan
Geçince evde olan
Bir dua gibi okunan Lusin’in gözlerinde
Bir dua gibi
(...)
Ve Diran bağırın, bağırın, bağırın
Bir yok olma tutkusuyla bağırın
Ki bundan bir daha doğan isterik Diran”*
(Tragedyalar V, *Tragedyalar*, s.32)

Diran’ın karısı Lusin, ailenin umutsuz diğer bir kişisidir. Varoluşsal boşluğunun yanında cinsel açlığı ile Stepan ile Diran arasında kararsız bekleyen Lusin, arzu-etik gerginliğini ve insanî bütünlüğünü yitirdiği için, kendisini kadın olarak hissedebilmek için Stepan’a yaklaşır.

*“Kopunca inancından, bir insan inancından kopunca
Bir de yalnızsa böyle... ve bu durumda Stepan
Her şey artık insandır
Denemek istiyorum bunu, anlıyor musun?”*
(Tragedyalar V, *Tragedyalar*, s.39)

³⁴¹ İkaros miti için bakınız: Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2007, s.153; Anka veya Kaknüs için bakınız: İskender Pala, *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, Ötüken Yay., İstanbul 1998, s.30, 226.

Stepan ise hem eşcinsel olduğu, hem kadınlardan nefret ettiği için onun isteğine karşılık vermez. Lusin'i yavaş yavaş kendisine çeker ve sonra boşlukta bırakır onu. 'Bu yanlış orospuluktan' çıkmak isteyen Lusin, iktidarsız kocası Diran'da bulamadığını genelevde bulabileceğini düşünür; geneleve gitmeye karar verir. Söz konusu istek, halis değil sadece sahte ve bencil bir istemdir. Lusin, halis istemeden ve sorumluluktan yoksun olduğu için iktidarsız kocasından ayrılıp yeniden başlamak yerine, cinsel arzusunu bir başka yolda gidermeye çalışır. Bu, onun hem Diran'a ihanet ettiğini, hem etiğe aykırı davrandığını gösterir; dolayısıyla bir trajik dram olan parçalanma durumunu yaşamakta olduğunu işaret eder.

*"Düşündüm ben Stepan. Düşündüm daha önce de
Diyorum bir geneleve gitmeli
Hiç değilse bir karşıkoyma biçimi. Ve belki
O yalanlardan, o yalan ilişkilerden
Daha önemli bu, kim bilir."*

(Tragedyalar V, *Tragedyalar*, s.45)

*"Hep böyle baş eğmek mi? istemiyorum bunu Stepan
Düşmeli bir çirkinliğin içine. Ve yavaş yavaş
Aşmalı çirkinliği."*

(Tragedyalar V, *Tragedyalar*, s.45)

'Devinen, içen, bağırın' ailenin beşinci ve son mensubu, küçük oğul Stepan'dır. Bir 'günah gecesinde' doğmuş, dolayısıyla istenmemiş olan eşcinsel Stepan, bütün gününü 'bir iki kımıldayışla geçiştiren' bir kişidir. Günü bir iki kımıldayışla geçirmek, bireyin kendisini yaşama bağlayacak ve harekete geçirecek amacının olmadığını, diğer bir ifadeyle umutsuz olduğunu belirtir. Anlatıcı ondan şöyle bahseder:

*"Bu nasıl bir anlamdır ki, her yerde biraz duyuluyor Stepan
Bir ölü gömme töreninden doğmuş olan Stepan
(Armenak'ın böyle bir günün gecesinde
Toprakı bir titremeyle Vartuhi'ye sokulduğu
Çiftleştiği ve..)*

*Anlaşılması değil de sayılması olan Stepan
Gözlerinin ıssız, kara bir tabancaya takıldığı
Ateş etmeye hazır bir tabancaya
Takıldığı Stepan
Ve elleri annesi Vartuhi'nin
Kahverengi sabahlığını andıran
Bir iki kımıldayışla geçiştiren günü."*

(Tragedyalar V, *Tragedyalar*, s.30)

Toplumsal boyuttan soyutlayan özne, bir şey haline gelecek şekilde çürür³⁴². İntihara saplanıp kalmış olan Stepan, başta kendisi olmak üzere her şeyden kopmuştur; hiçbir şeye aldırılmaz, sürekli içer. Her şeyden kopmak, hiçbir şeye aldırılmamak, açıkça isteyememe ve kayıtsızlık durumunu, dolayısıyla umutsuzluğu işaret eder. Umut, aldırış olduğu için aldırışını yitirmiş olan Stepan umutsuzdur:

*"Gerçi aldırıldığım yok benim de Diran'a
Ve benim hiçbir şeye aldırıldığım yok, kurallara da
Ama var ya, bir kadeh tutma biçimi gibi
Ya da telefonu açınca
Ne diyorsam karşımdakine örneğin
Kurtarmak için bir durumu"*

³⁴² Russell Jakoby, *Belleğini Yitiren Toplum -Adler'den Lang'e Komformist Psikolojinin Eleştirisi-*, s.91.

*İşte ilk cümlede, her zaman
Buna benzer bir şeyler söylemeliyim
Ya Diran?"*

(Tragedyalar V, *Tragedyalar*, s.40)

Patolojik durumunun farkında olan Stepan, iç bütünlüğünü yitirdiği diğer bir ifadeyle bütünsel bir sorumluluğu olmadığından kendisini yaşamakta olduğu durumdan çıkaracak hiçbir eylemde bulunmaz. Çıkmazlarını zorlayarak veya yeniden üreterek kendi kendisine acı çektirmekten zevk alan bir mazoşisttir Stepan. Mazoşizm, kendi kendine acı çektirmekten veya başkaları tarafından fiziksel veya ruhsal acıya maruz kalmaktan alınan hazdır³⁴³. Ayrıca yalnızlığına tutsaktır. Kendisini özgür kılmak isteyemez. Gelecekte de insan olmanın diğer varlık gerekliliklerinden de kopmuştur. İçinde bulunduğu durumdan çıkmak yerine, 'ne çıkar' kayıtsızlığına düşer. Trajik olan insanın kendi umutsuzluğunu onaylamasıdır.

*"Olsa olsa bunca çıkmazı
Südürmek benimkisi bir zevk biçiminde boyuna
Ve yaratmak yeniden bütün öğrendiklerimi."*

(Tragedyalar V, *Tragedyalar*, s.43)

*"Zorlasak mı acaba bizim olmayan
Görünmez bir mutluluğun yollarını
Her türlü acılardan yılmadan
Savaşırsak mı geleceği kurtarmak için
Ama gelecek ne Lusin, bilmem ki
Bilsem bile ne çıkar, o zaman da ben neyim?"*

(Tragedyalar V, *Tragedyalar*, s.45)

Umutsuzluk labirentine kendisini hapsedmiş olan Stepan, para ekonomisinin somut yaşamdaki önemli tezahürlerinden birisi olan bireyciliğin doğurduğu yalnızlığın bilincindedir. Ancak bütün çelişkilerini yitirdiği için tespitleri, çıkmazını yeniden üretmek için bahane olarak kalır. İsyanın yani sorumluluğun bir nedeni olmaz. Yabancılaşma, insanın kendisini insan kılan çelişkilerini yitirmesi durumudur. İradesiz ve kayıtsız Stepan, varlığını hiçbir şeyin kurtaramayacağını söyler; verili dünyanın insana sunduğu olanak içinde 'değişmez bir anlamsızlığı' yaşadığını itiraf eder. Anlamsızlığı yaşamak, her hangi bir amaç ve sorumluluk olmadan üstüne kapanıp yaşamayı, dolayısıyla bencil bir umutsuzluğu ifade eder. Kayıtsızlığı, duygulanımsızlığı -umursamanın yokluğu- günümüzün baskın ruh hâli olarak işaret eden Rollo May, bozuk iradeyi, dolayısıyla umutsuzluğu besleyen unsurun hiçbir şeyin önemli olmaması duygusu olduğunu söyler³⁴⁴. Stepan, aşk ve iradenin zıddı olan bir kayıtsızlık durumu içinde esas olarak kendisinin hazırladığı çikışsızlığı yaşar:

*"Duymuyorum ben acılarımı. Ve yitirdim çoktan
Yitirdim bütün karşıtlıkları. Ne umut
Ne umutsuzluk, ne hiçbir şey
Kurtaramaz benim varlığımı benim. Ve yoğun bir anlamsızlığın içinde
Sanki renksiz, boyutsuz
Ve göksüz, zamansız bir evrende
Tek çıkar yol yaşamaksa Lusin
Yaşıyorum ben de kaygısız
Değişmez bir anlamsızlığı böylece."*

(Tragedyalar V, *Tragedyalar*, s.47)

³⁴³ Selçuk Budak, a.g.e., s.496.

³⁴⁴ Rollo May, a.g.e., s.28.

Ben Ruhi Bey Nasılım, Ruhi Bey isimli psiko-patetik bir kişinin yaşadığı ve aştığı umutsuzluk durumunu konu alan bir şiirdir. Şiir, sırayla yaşanan ve aşılacak dört aşama olarak kurgulanmıştır. Söz konusu dört aşama, umutsuzluğun teşhiri, iki olanakla karşı karşıya geliş, seçim ve sonuç aşamalarından oluşur. Yirmi bölümden oluşan şiirde bu dört aşama şöyle başlar, gelişir ve tamamlanır. Şiirin ilk on beş bölümü, Ruhi Beyin yaşadığı umutsuzluk durumunun anlatılmasına ayrılmıştır. Ruhi Bey geçmişte yaşadığı bir hadiseye takılıp kalmış, anlam ve istemeden mahrum, özgür olamayan, tavır alamayan bir umutsuzdur. Bu on beş bölümde Ruhi Bey, kahraman anlatıcı olarak sonuç hüviyetine sahip olan durumunu sahneler; içinde bulunduğu durumun nedenini gösterir. Müşahit anlatıcılar; bir çiçek sergicisi, meyhane garsonu ve patronu, kürk tamircisi, genel ev kadını ve otel kâtibisi, Ruhi Beyin umutsuzluk durumuna şahitlik ederler, onu tanıtır. Şiirin on altıncı -“Gülcünün Ölümü”- ve on sekizinci -“Acaba”- bölümleri, Ruhi Beyin karşı karşıya kaldığı iki olanakın anlatılmasına ayrılmıştır. Bu iki bölümde Ruhi Bey, bir ölüm hadisesine tanıklık eder; karşılaştığı ölüm, ona ölüm ile yaşam arasında bir seçim yapması gerektiğini düşündürür. Şiirin on dokuzuncu bölümünde Ruhi Bey, olanaklar arasından seçim yapar. Tedavi için ‘sayrılar’ evine kaldırılır. ‘Sayrılar evi’nde üç gün tedavi gören Ruhi Bey, üçüncü gün, ölüsünü gömer, özgürleşir. Şiirin son bölümünde ise Ruhi Beyin ulaştığı sonuç anlatılır. Bu son bölümde kahraman anlatıcı Ruhi Bey ile müşahit anlatılar -koro hâlinde- konuşurlar: Koro, bir süre ortalıkta görünmeyen Ruhi Beye, nerede olduğunu sorar; Ruhi Bey, ulaştığı sonucu bildirir. Ruhi Bey, sonuç olarak umutsuzluk durumunu aşar, özgürleşir. *Ben Ruhi Bey Nasılım*, kısaca bir trajik durum olarak yaşanan umutsuzluktan umuda geçişi dört aşama ile anlatan bir şiirdir. Ruhi Bey kimdir? Umutla umutsuzluğun yabancılaşma ile ilişkisini nedir? Ruhi Beyin yaşadığı umutsuzluk, hangi durumlarda nasıl tezahür eder?

Ruhi Bey, “oidipik” suçlu ve suçunun cezasını kendisine çektiren bir yalnız ve umutsuzdur. Suçu, üvey annesiyle cinsel ilişkiye girmiş; dolayısıyla babasına ihanet etmiş, diğer bir ifadeyle etik kuralları çiğnemiş olmasıdır. Bu onun aynı zamanda trajik hatasıdır. Ruhi Bey, sadece suçlu değil aynı zamanda üvey annesinin tahrikine kapıldığı için mağdurdur. Şiirde Ruhi Bey, kapitalist düzenin hem suçlu hem mağdur bireyini, üvey anne ise kapitalist düzeni simgeler. Üvey anne, Ruhi Bey için ‘bir çocuktaki kadın hayalet’, karşısında suçlu olduğu babası ise ‘kırbaç’ olarak temsil edilir. Ruhi Bey, ne üvey annesinin hayaletinden ne de ihanet ettiği babasının simgesi olan kırbaç imgesinden kurtulabilir. Şiirde onun umutsuzluğu geçmişte yaşadığı, kendisini hem suçlu hem mağdur kılan bir olaya saplanıp kalmış olması, dolayısıyla yaşadığı zaman içinde amaç ve istemeden yoksun olması, özgür olamaması, kendisindeki insana kayıtsız kalması, tavır alamaması, geçmişini ideleştirip şimdiki anlamla dolduramaması olarak tezahür eder. Umutlu olmak, insan olmanın gereklerini yerine getirmektir; diğer ifadeyle diyalektik bütünlüğü olan bir amaca, özgürlüğe, tavra sahip olmaktır. Umutsuzluk ise anlamsal boşluk içinde olmak, bağlı/bağımlı olmak, kayıtsız olmak ve diyalektik bütünlüğü olan bir tavra sahip olamamaktır. Kısaca Ruhi Bey, özelde umutsuz, genelde insan olmanın gereklerine yabancılaşmış bir kişidir.

Umutsuzluk insanın özgür olamamasıdır. Özgürlük, bir olanak varlığı olan insanın olanaklar arasından birisini seçmesi ve onu üstlenmesidir. Yabancılaşma -özgür olamama-, hayat durumları arasında sürekli değişen insanın yaşadığı bir hayat durumuna saplanıp kalması; anlam verip onu aşamaması veya insanın kendisindeki insana karşı kayıtsız kalmasıdır. Ruhi Bey, yıllar önce yaşadığı hadiseye takılıp kalmış, yaşadığı durumu aşamamış bir kişidir. Özgür değildir. Kendi durumunun farkındadır. Yaşamının acıyla dolu olduğunu bilir. Kısa ancak sıkıntısız bir zamana özlem duyar. Ne var ki saplanıp kaldığı durum içinde ‘sığ hayaller’le oyalanır. Yaşadığı durumu aşmak istemez ya da içinde bulunduğu durum karşısında kayıtsız kalır; sadece ‘ne gezer’ demekle yetinir. Ne gezer ifadesi, konuşan kişinin kendi özlemini karşılayacak bir sorumluluk bilincinin ve iradesinin olmadığını işaret eder. Ruhi Bey, şöyle konuşur:

*“Korkmuyorum artık solmaktan
Solmaktan ve solgunluktan
Gelmişim nerelerden böyle
Kurumuş bir dere yatağı gibi
Ya da pek kurumamış da
Baygın, hasta ya da cançekişen
Çırparaktan yüzgeçlerimi dip sularında
Ya da yer tahtaları, muşamba, örtük perdelerin kasvetini
Yorgun düşereken taşımaktan
Ve ne çıkar ayırmasam kendimi
Suların büyük içkilere kavuştuğu koylardan
(...)
Ayırmasam da ben
Kim görürdü o yolcu, yani kim fark ederdi beni
Sıradan acılardır çünkü bütün ilgileri toplayan
Oysa sıkıntıyı buruşuk bir iç çamaşırı gibi saklayan
Bu kumultusuz gövde
Görülmemiştir ki hiç görülsün şimdi
(...)
Ama var mıydı görülmeyi isteyen
Var mıydı bir şeyler bekleyen yüreğimin eskittiklerinden”
(Ben Ruhi Bey Nasılım I, Ben Ruhi Bey Nasılım, s.10–11)*

Solmak, yaşama isteğini yitirmiş olmayı işaret eder. Solmaktan korkmamak, bir olumsuz ruh hâli içinde yavaş yavaş kaybolmayı ve kayboluşa karşı kişinin kayıtsız oluşunu ifade eder. Takip eden dizelerde yer alan kurumaya yüz tutmuş dere yatağı, Ruhi Beyin umutsuz yaşamını karşılar. Ruhi Bey ise o derede ‘baygın, hasta ve can çekişen’ bir balığa benzetir kendisini. Baygın ve hasta olmak ile can çekişmek ifadeleri, sağlıklı olmamayı, yaşamdan ziyade ölüme yakın olmayı karşılar. Dolayısıyla bir durumu işaret eder. Bu durum, umutsuzluktur. Ruhi Bey ölmek üzeredir. Ancak kendi durumuna kayıtsız kalır. Takip eden dizelerde yer alan ‘ne çıkar’ ifadesi, bunu teyit eden bir ifadedir. Ayrıca kendi durumunun farkına varan öznenin içmeyi seçmesi, kendisi karşısında kayıtsızlığını belirtir. Ayırmamak ve görülmek istememek ifadeleri, bireyin kendi durumu karşısında kayıtsızlığını, acıya saplanıp kalmış olduğunu belirtir. Yüreğin eskittikleri ifadesi Ruhi Bey bağlamında insana duyulan güveni, inancı karşılar. Ruhi Bey, başta kendisi olmak üzere kimseden bir şey beklemez. İnsanın özellikle kendisindeki insandan bir şey beklememesi, diyalektik bütünlüğünü yitirmiş olduğunu işaret eder; ayrıca yaşamakta olduğu umutsuzluğu hem fark etmiş, hem de ona karşı kayıtsız kalmış olduğunu ifade eder. Ruhi Bey, isteyemeyen, seçip üstlenemeyen ve ideleştiremeyen bir umutsuzdur.

Sıkıntısını fark eden, yaşamını solmaktan olduğunu bilen ancak acısıyla yüzleşip özgürleşemeyen Ruhi Bey, yaşamın elinden kayıp gidişine, ‘her şeyin’ ‘sarıdan kahverengiyeye’, ‘kahverengiden sarıya’ dönüşmesine seyirci kalır. Sarı ile kahverengi, umutsuz yaşamın iki rengidir. Sarı çözülmeyi, kahverengi dağılmayı karşılar. Ruhi Bey, çözülen, dağılan yaşamı karşısında kayıtsızdır. Trajik bir durum olan umutsuzluk içindedir, sıkıntısıyla yüzleşemez.

*“Ve her şey hızla yetişti sonra
Sarı bir günün kahverengi yarınına
(...)
Oysa bambaşka bir şeyler olmalıydı ağaçta
Kazılmış, oyulmuş yerlerinde ağacın
Buruk, mayhoş, daha çok da zehir tadındaki*

*Bir şeyler olmalıydı. Ve sanki
Yıllar var ki saklamışım orda ben
Saklamışım anlaşılın
Odasında yapayalnız doğuran bir kadının
Dışa vurmak istemediği
Ya da pek gereksinmediği
O iniltiyi andıran
Duyurulmayan her şeyi.”*

(Ben Ruhi Bey Nasılım II, *Ben Ruhi Bey Nasılım*, s.12–13)

Rüzgâr anılarını getirir. Ruhi Bey, anılarıyla yüzleşemez. Geçmişini anıp anlamak konusunda kararsız kalır. İnsanın kendi geçmişi hatırlayıp hatırlamama konusunda kararsız kalması, hem kararsızlık, hem de tavır alamama durumunu işaret eder. Ruhi Bey içine yerleşen kadının hayaletini söküp atamaz. Günler, aylar, yıllar geçer; şeyler değişir, yenilenir. Ruhi Bey, kendisini yenileyemez. Her şey ona geçmişini hatırlatır. Ruhi Bey yediği üzümde bile üvey annesini anımsar. Ancak o olağan yaşantısını sürdürür. En temel eylemi içmektir. Ruhi Bey, içerek kendisindeki insana ve insanın olanaklarına, kendiliğine ihanet eder. Narsisistik yaralı Ruhi Bey, ayrıca ayna ve onay bağımlısıdır. Çok az konuşur. Gerek kendisiyle gerekse ötekilerle yaptığı konuşmalarda cümlelerinin sonuna bir onay ihtiyacını ifade eden ‘nasılım?’ sorusunu ilave ederek konuşur. Düşünce odağında sadece kendisini aldığı, saplanıp kaldığı kendisinden çıkamadığı için kendisiyle bile görüşecek zamanı yoktur.

*“(Gelsem gelsem solgunluktan gelirim
Kızgın bir sardunyanın üstelik üvey çocuğu
Pembe pembe azarlanırım
O ölür ben azarlanırım
Kocaman bir konakta uzarım kısılarım
Ellerim turnaklarım
Yeni kırılmış bir koyun derisi gibi pespembe
Ve sıcak
Gözlerim, gözlerim benim
Deniz ilk defa gören bir çocuğun
Birden bire yaşlanması neyse)*

*Sizinle görüşelim Ruhi Bey
Vaktim yok, vaktim yok
Ruhi Bey görüşelim
Vaktim yok görüşmeye kimseyle
Ruhi Bey!
Kendimle bile, kendimle bile
(Olmaz ki kimse kimseyi sevemez
Ama hiç kimse)”*

(Ben Ruhi Bey Nasılım VI, *Ben Ruhi Bey Nasılım*, s.27)

‘Solgunluktan’ gelmek, yaşamın kıyasında yaşamak ve canlılığını yitirmektir. ‘Kızgın sardunya’, üvey annenin metaforudur. Kızgın, ihtiraslı demektir. İhtiraslı, etik değerleri de aşarak amacını gerçekleştiren kişi demektir. Üvey anne, bu bağlamda ihtiraslı bir kadındır. ‘Pembe pembe’ azarlanmak, Ruhi Beyin içine yerleşen üvey annenin hayaletine takılıp kaldığını işaret eder. ‘Vakti olmamak’, ‘kimseyle görüşmeyi istememek’, acı olana saplanıp kalmış olmayı, derin bir kırgınlığı ve kendilik nefretini belirtir. Son iki dizedeki itiraf ise Ruhi Beyin sadece insanı insan kılan isteme, seçme, tavır alma gibi şartlara değil, aynı zamanda bir varlık şartı olan sevmeye de yabancılaşmış olduğunu işaret eder. Sevmemek de bir umutsuzluk durumudur. Çünkü sevmek, isteme ve özgürlükle bağlantılı bir fenomendir. Ruhi Bey umutsuzdur.

Ruhi Bey, ne geçmişte yaşadığı hadiseye, ne içinde bulunduğu patolojik duruma karşı tavır alabilir; üstesinden gelemediği sıkıntısıyla yüzleşmek yerine sıkıntısını yansıtır. Ruhi Bey evlenir. Düğün gecesi karısı Hayrünnisa ise baş başa kalır. Günler geçer Ruhi Bey, ‘yok’tur. Yok olmak, Ruhi Bey bağlamında hem cinsel, hem tinsel iktidarsız olmanın karşılığıdır. Suçluluk psikozundan kurtulamadığı için Ruhi Bey, kendisini normal olarak hissedemez. Duvara asılı kırbaç, ihanet ettiği babasını; karısının beyaz dişleri, üvey annesini; hasta yatan üvey annesi varlığıyla geçmişini hatırlatır ona. Ruhi Bey, patolojik durumuyla hesaplaşmak yerine sıkıntısını bastırır; iktidarsız öfkesini eşyaya yansıtır. Konakta bulunan eşyaları yıkıp döker. Umutsuzluk, insanın kendi acısıyla bağlarını koparmasıdır; öfkesini yansıtmasıdır:

*“Bir kişi bile yoktu
Hayrünnisa ile ben vardım
(...)
Annemse odasında babamın
Hasta yatağında
Kııldamadan yatıyor
Pencerede sapsarı bir limon görüntüsü
Duvarda rengâhenk bir kırbaç koleksiyonu
(...)
Hatırlıyorum
Dişleri vardı Hayrünnisa’nın
(...)
O dişleriyle vardı, ben yoktum
Seyran taşlı iğnenin altındaydım, ben yoktum
Hayrünnisa vardı, ben yoktum
Üç gün üç gece geçti, ben yoktum
On gün daha geçti, ben yoktum
(...)
Ve bir sabah ben vardım
Koskoca konağı bir başıma soydum
Yer halılarını çıkardım, kalın kadife perdeleri
Maun konsolu, Çin porselenlerini, gümüş takımları
(...)
Kanını akıtaraktan konağın
Hatırlıyorum
Konakta, o gece konakta kaldım.”*

(Ruhi Bey Anlatıyor: Bir Düğün Günü ve Sonrası, *Ben Ruhi Bey Nasılım*, s.49–51)

Psikiyatrist İrvın Yalom, A. Schopenhauer bağlamında anne sevgisinden yoksun büyüyen çocukların kendilerini sevmek, diğerlerinin onları sevebileceğine inanmak ve başkalarını sevmek için gerekli olan temel güven duygusunu geliştiremediklerini; bunun için yetişkin hayatlarında yabancılaştıklarını, içlerine kapandıklarını ve başkalarıyla genellikle düşmanca ilişkiler kurduklarını söyler³⁴⁵. Anne sevgisinden mahrum büyüyen Ruhi Beyin hem kendisiyle, hem de ötekilerle ilişkisi esas olarak düşmancadır. Halis tavır almaktan uzak olan Ruhi Bey, kendisini sevgiyle değil ancak şiddetle hisseder. Kendisine ‘cehennem olan’ üvey annesinin ölümüyle birlikte bastırılmış olduğu incinmişliği, zedelenmişliği ve sevgiden mahrumluğuyla yeniden karşılaşan Ruhi Bey, bir sinir buhranı geçirir. Eline ne geçerse dışarı atar; acı veren durumla yüzleşmez, sadece bastırır ve yansıtır.

“Ve yıllarca sonra kadının ölüsünü

³⁴⁵ İrvın Yalom, *Bugünü Yaşama Arzusu -Schopenhauer Tedavisi-*, çev. Zeliha İyidoğan Babayiğit, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2007, s.56.

*Bir bulantı cenazesi gibi kaldırdılar içimden
O gece konağın bütün lambalarını yaktım
Elimde bir içki şişesiyle ben
(...)
Bütün kapıları açtım kapadım
Kırdım parçaladım elime ne geçtiyse
Biblolar mı olur, yağlı boya tablolar mı, kristal takımlar mı
Elime ne geçtiyse dışarı attım.

Durmadan atıyordum, eşyalar bitmiyordu ki hiç
Eşyalar bitmedikçe öfkeyle içiyordum
Ve kinle
(...)
Boşaldım boşaldım boşaldım
Ve bilirdim, biliyordum, süresiz bir sarışındım
Başkalarını da çağırdım daha sonra
Ve karşıladım

Oramla karşıladım, en çok oramla
(...)”*

(Kısa Bir Not: Konakta Son Gün Ve..., *Ben Ruhi Bey Nasılım*, s.63-65)

Bir buhran anında konakta ne var, ne yok dışarı atan Ruhi Bey, üvey annesiyle aynı toplumsal sınıftan olan sahiciliklerini yitirmiş, mülkiyet ve sahip olma ilişkisini içselleştirmiş, dolayısıyla zihni şeyleşmiş ‘kent soylulara’ da karşı da iktidarsız bir nefret duyar. Ruhi Beyin nefreti, halis ve iktidarlı bir tavır alışı değil, sadece bir yansıtımadır. Şöyle anlatır:

*“(...)
Bir ara yağma edildiydi bütün kamçılar
Ne kalmışsa kırıp dökmediğim
Fırlatıp atmadığım
Yağma edildiydi gümüş şamdanlar
Saatler, konsollar, sehpa
Perdeler, avizeler, halılar
(Bilmezsiniz siz, bilemezsiniz
Görseniz nasıl ince
Nasıl da kibardırlar bu kentsoylular)
Kanadı kanadı kanadı o gece bütün konak
Görkemli bir Kadın kaburgasını andıran konak
Bahçede acı acı bağırarak tavuskuşları
(Kim ne derse desin iyi bilirlere kovulmayı da
Azıcık sırtırlar, azıcık da şakaya filan alırlar
Ve usuldan ve bozmadan hiç durumlarını
Çıkarlar kırıtardan dışarı
Yalanla avunurlar, yalanla korunurlar
Bilmezler utanmayı hiç bu kokuşmuş kentsoylular.)”*

(Kısa Bir Not: Konakta Son Gün Ve..., *Ben Ruhi Bey Nasılım*, 67-68)

Ruhi Bey, konağı yakar, ‘kentin içine kadar sokul’ur. Bir otele yerleşir. Yaşamını dolduracak amaçtan yoksun olan Ruhi Beyin en temel eylemi içmektir. Ruhi Bey, içtiği günlerin birisinde, meyhane camından caddede yatan ‘Gülcünün ölü’sünü görür. Limonluğu ve konağı yakan, elinden kayıp giden yaşamının farkında olan, bütün bunlara rağmen umutsuzluk durumundan çıkamayan Ruhi Beyi ‘gülcünün ölümü’, bir “sınır duruma” getirir. “Sınır durum”, Yalom tarafından insanın yaşama şeklinde büyük

değişimler yapma gücüne sahip olan, insanı dünyadaki varoluşsal durumuyla yüzleşmeye iten bir olay veya acil bir deneyim, olarak tanımlanır³⁴⁶. Başkasının ölümüyle bir sınır durumu yaşayan ve iki olanakla karşı karşıya kalan Ruhi Bey, artık nereye gideceğini öğrenir. İki seçenek vardır önünde: Ya ölümü seçecektir, ya yaşamı. Ruhi Bey, olanaklar arasından yaşamı seçer. Nice sıkıntıdan sonra ilk defa güler, gülümser; ‘artık nereye’ gideceğimi biliyorum, der.

*“Ve onu kaldırdılar, ben gördüm
Düz bir kâğıt kadar anlamsızdı, ben gördüm
İkinci konyağımı içtim bitirdim
Demir kapıdan çıkardılar, ben gördüm
Morg arabasına koydular
(...)”*

*Günlerdir ilk olarak güldüm, gülümsedim
Yıllardır ilk olarak
Sanki ilk gözyaşının tarihini buldum, üstünü çizdim.*

*Ve sordu gene
Ölümlerle kaplı o kirliliğe
Siz, Ruhi Bey nasılsınız
Ben Ruhi Bey nasılım
Anladım, anladım
Ve şimdi iyi biliyorum artık nereye.”*

(Bir Olay: Ruhi Bey ve Gülcünün Ölümü, *Ben Ruhi Bey Nasılım*, s.84–85)

Bir başkasının ölümü, insanı kendi ölümüyle yüzleştirir³⁴⁷. Ruhi Bey, ‘Gülcünün’ ölümünde kendi ölümünü görür. Gördüğü ölü, onu şok eder. Kelimenin en iyi anlamıyla kilitlenen Ruhi Bey, yaptığı seçim doğrultusunda tedavi görmek için ‘sayrılar evine’ kaldırılır. Kendi isteğiyle ‘sayrılar ev’inde üç gün tedavi gören Ruhi Bey, üçüncü gün kendi ‘ölüsünü’ görür. Kendi ölüsünü görmek, insanın ölüm korkusuyla yüzleşmesi demektir. Yalom, “ölüm eğer yüzleşilirse insanın hayata bakışını değiştirir, hayata gerçekten otantik bir şekilde dalışını sağlar”, der³⁴⁸. Ölüm karşısında özel olmadığını, ölümle bizzat kendisinin yüzleşmesi gerektiğini tecrübe eden Ruhi Bey, yaşama yeniden çıkar, yeniden doğar:

*“Getirdiler beni sayrılar evine bir sabah
Asansörle yukarı çıkardılar
Tertemiz bir yatağa yatırdılar -ben böyle istedim böyle oldu-
(...)”
Üçüncü gün kan şişeleri, tüpler, serumlar
Doktorlar, hastabakıcılar
(...)”
Ve benim mutluluğumun altında
Kararıp yitti bütün ayrıntılar
(...)”*

*Ve o gün ilk defa ölüsünü gördü Ruhi Bey
Soğumuş gövdesini gördü
Donuk gözlerini, durmuş kalbini
Gördü neye benzerse bir ölü.”*

(Düşlüyor Ölümünü Ruhi Bey, *Ben Ruhi Bey Nasılım*, s.97–99)

³⁴⁶ Irvın Yalom, *Varoluşçu Psikoterapi*, s.260.

³⁴⁷ Irvın Yalom, a.g.e., s.273.

³⁴⁸ Irvın Yalom, a.g.e., s.303.

Seçim yapan, ölüsünü gömen Ruhi Bey, umutsuzluk durumunu aşar. Bağımlı olduğu geçmişiyile, patolojik durumları yaşayan kendisiyle, özgürlük anksiyetesiyle - sebebi belirsiz kaygı- hesaplaşır; sorumluluğunu üstlenir; özgürleşir. Kayıtsızlığın ve sorumsuzluğunun öteki yüzü olan özgürlük, Ruhi Beyin ulaştığı sonuçtur:

*“Ben Ruhi Bey, mutlu olan Ruhi Bey
Ölümlü gömdüm, geliyorum
Bir sonbahar günüydü, geliyorum
Güneşler buz gibiydi, geliyorum
Ve bütün kötülükler
Ölümlü armaları gibiydi
Size anlatırım, geliyorum*

*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.*

*(...)
Ölümler ki bir gün gömülür
İçimizdeki ölümler, dışımızdaki ölümler
İnsan*

Yaşıyorken

Özgürdür.”

(Ruhi Bey, Ben Ruhi Bey Nasılım, s.102)

Bezik Oynayan Kadınlar, bir arada yaşayan ancak esas olarak hem kendilerine, hem de birbirlerine yabancılaşmış, insanî bütünlüğü -iç uzlaşısı- parçalanmış kişilerin yaşadığı umutsuzluğu konu alan uzun bir şiirdir. Dört bölümden oluşan şiirin her bir bölümünde anlatıcı rolünü, ailenin bir ferdi üstlenir. Aile: Cemile, Cemal, Seniha ve Ester'den oluşur. Bu dört kişiyi bir arada tutan akrabalık ve arkadaşlık ilişkisidir. Cemile, evin sahibesidir. Cemal, Cemile'nin oğlu; Seniha, kız kardeşi; Ester ise eşcinsel ilişki yaşadığı arkadaşısıdır. Cemile, şiirde mektuplarıyla; Cemal iç, konuşmalarıyla; Seniha, günlükleriyle; Ester ise şiir tarzında düzenlenmiş konuşmalarıyla yer alır. Bir arada yaşayan bu dört kişinin ortak özelliklerini; anlamsal boşluk içinde, insanî yüksek değerlerden yalıtılmış ve yalnız olmaları, yaşadıkları durum karşısında kayıtsız kalmaları olarak tespit etmek mümkündür. Kısaca bu dört kişi, yabancılaşmış birer umutsuzdur. Hemen hepsi yaşadıkları durumun farkındadır. Bu kişilerden Cemile ve oğlu Cemal, durumlarını değiştirmek için hemen hiçbir şey yapmazlar. Seniha, ablası Cemile'den farklı olarak yaşadığı durumdan çıkmak ister; ancak saplanıp kaldığı durumu aşamaz. Ester ise Seniha'nın başaramadığını başarır. Yaşamakta olduğu umutsuzluğu aşmak isteyen ve ilk denemesinde bunu başaramayan Ester, ikinci denemesinde kendisini aşar; içinde bulunduğu durumdan çıkar.

Şiirde Manastırlı Hilmi Bey'e yazdığı mektuplarla yer alan Cemile, ailenin konuşan ilk kişisidir. Ailenin diğer üç ferdi gibi yabancılaşmış olan Cemile'nin en önemli özelliği, umutsuz oluşudur. Onun umutsuzluğu metinde iki şekilde tezahür eder. Birbiriyle iç içe geçmiş olan ve umutsuzlukta birleşen bu iki durumdan ilki, Cemile'nin varoluşsal boşluk içinde olması, diğer bir ifadeyle isteyememesi veya kendisini büyüleyen bir hedefinin olmamasıdır. İkincisi ise saplanıp kaldığı boşluktan çıkacak iradesi olmayan Cemile'nin aynı zamanda sorumsuz/kayıtsız oluşudur.

Ölmek zorunda olan ve bu zorunluluğun bilincinde olan insanın hemen bütün eylemleri, ölümün neden olacağı acıyı azaltmak için geliştirilmiş birer stratejidir. Ölümlü

varlığın anlamı, biraz niyetinin ürünüdür. Bunun için anlamlar ve amaçlar verilmiş değil, seçilebilir ve yoktan yaratılabilir³⁴⁹. Mazoşist saplantılı bir kişilik olan Cemile'nin yaşamını anlamlı kılacak ne seçilmiş, ne verilmiş bir anlamı vardır. Anlamsal boşluk içindeki Cemile, 'kendisine sızar'. Kendisine sızmak, dışa kapalı olmayı veya dışa karşı bir kayıtsızlığı işaret eder. Kendisini 'ben dediğim kocaman bir oyuk' olarak tanımlar. Oyuk, boşluktur. Boşluk, ulaşılacak anlamlı bir amacın yokluğunu işaret eder. Cemile, yaşamı tersinden kollar. Bütün bir mevsimi bir iki saatte bitirir. Bütün bir mevsimi bir iki saatte bitirmek, anlamsal boşluğun neden olduğu sıkıntıyı bertaraf etmek için hızlı yaşamayı, her şeyi çabucak bitirmek istemeyi bildirir. O, kendi durumunu 'iyi' kelimesiyle karşılar. Olumsuz bir duruma sadece 'iyi' cevabıyla karşılık vermek, kendisiyle söyleşen kişinin yaşamı itekleyecek bir iradesinin bulunmadığını belirtir; daha önemlisi, yaşamakta olduğu durum karşısında kayıtsız olduğunu veya özgür olamadığını işaret eder:

*“İşte şu yağmurlar, işte şu balkon, işte ben
İşte şu begonya, işte yalnızlık
İşte su damlacıkları, alnımda, kollarımda
İşte yok oluşumdan doğan kent
Hiçbir yere taşmıyorum, kendime sızıyorum yalnız
Ben dediğim kocaman bir oyuk
Koltuğun üstünde, aynadaki yansıda
Bir oyuk! Sofada, mutfakta, yatağımda
Yaşamayı tersinden kolluyorum sanki
Yetişip öne geçiyorum sık sık. Sözgelimi
Bir iki saatte bitiveriyor bir mevsim
İyi
(...)”*

(Manastırlı Hilmi Beye Birinci Mektup, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.9)

Cemile, zamanla ilişkisini kesmiş gibidir. Evdeki 'büyük saati' satar. Saati satmak, kişinin ne kendisiyle ne de yaşamla, dolayısıyla şimdi burada olmakla bir ilgisinin olmadığını bildirir. Yaşamını anlamlı kılacak bir amacı olmayan Cemile, ayrıca kendisini 'gideceği yeri bilmeyen böcekler'e benzetir. İnsanın kendisini bir böceğe benzetmesi ise hem kendisindeki insana, hem de diğer canlılara saygısının olmadığını işaret eder. Anlamsal boşluk içinde olan Cemile, boşluğunu doldurmak için anılarına sığınır. Ne var ki tutunacak bir anı bulamaz. 'Hangi yaprağı koparsam son anı avucumda kalıyor/İyi' demekle yetinir. Bu ikinci dizede yer alan 'iyi' ifadesi, Cemile'nin durumu karşısında kayıtsız bir kabullenmişliği yaşamakta olduğunu işaret eder.

*“Salondaki büyük saati sattım
Saatin ölçebileceği
Herhangi bir zaman parçası yok
Gittiği yeri bilmeyen böcekler gibiyim
Bir oyuğa, oyulmuş bir yaşama
Ne gereği var ki saatin
Balkona çıkıyorum sürekli
Yollar yollar yollar kat ediyorum sanki böylece
(...)
Anılardan anılara bir yol
Ve
Anılardan anılara sallanan bahçe
Hangi yaprağı koparsan son anı avucumda kalıyor*

³⁴⁹ Zygmunt Bauman, *Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri*, çev. Nurgül Demirdöven, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2000, s.17.

İyi.”

(Manastırlı Hilmi Beye Birinci Mektup, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.10)

Cemile, sadece kendisine karşı değil ötekilere de kayıtsızdır. Kayıtsızlık ve iradesizlik durumunun nesnel bağlaşığı olan ‘iyi’, ‘iyi iyi’ gibi kabullenme ifadeleriyle konuşur. Yalıtılmış bir yalnızlığı yaşayan ve kendisini suskunluğa süren Cemile, bir arada bulunduğu kişilerden kopmuştur. Onlarla göz göze gelmek istemez; göz göze gelmekten korkar. Hatta ötekilerin kendisiyle konuşma ihtimali korkutur onu. Yaşamı dolduracak ve canlandırarak amacı olmadığı, kendisine gidebileceğı bir yön çizmediğı, diğer ifadeyle iradesi felç olduğu için sadece içer:

“Susmanın su kenarındayız bugün
Ne kadar sevgiyle konuşsak -konuşuyoruz da-
Korkuyoruz göz göze gelince Hilmi Bey
Korkuyoruz
Sanki gözler rakiptir de birbirine -öyle değil mi-
Ve bir yokuştan bir yokuşa sürekli
—Nereye?
—Bilmem ki
Ellerimizde alkol sesleri
Dağlarımızda, iç denizlerimizde
Ve günler günlerin içinde öyle yavaş ki”

(Manastırlı Hilmi Beye İkinci Mektup, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.15)

Cemile zamanın dışına düşmüştür. Kendisine bile çok uzaktır. Bir arada bulunduğu kişilerle bezik oynar. Aynı evde bir arada yaşadığı kişilerle hemen hiç ilgilenmez. Var olmayan kişi Hilmi Beye mektup yazar, Hilmi Beyle dertleşir. Şimdi içinde mutsuzdur. Çocukluğuna saplanıp kalmış; şimdi ile geçmiş arasındaki diyalektik bütünlüğü koparmıştır. Cemile şöyle konuşur:

“Sular menekşelendi Hilmi Bey
Karpuz lambanın altında
Yorgunum biraz -bütün gün içtim-
Hepimiz içtik
Cemal odasında çıkmadı hiç
Tangolar çaldık üst üste
Eski tangolar -bin dokuz yüz on beşlerde ne var-
Ben pencereden bakarken
Kimseler ölmemişti
Ölüm diye bir şey yoktu ki Hilmi Bey
Var mıydı?
Yüzümden bir şeyler aktı aktı
İçim de menekşelendi Hilmi Bey
Gökyüzü gibi bir şey şu çocukluk
Hiçbir yere gitmiyor.”

(Manastırlı Hilmi Beye İkinci Mektup, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.19)

Kendi çıkışsızlığını mazoşist bir tavırla zorlayan Cemile, kendisi başta olmak üzere her şeye kayıtsızdır. Kayıtsızlık, umursamanın, sorumluluğun zıddıdır. Şimdi burada olmaya kayıtsız olan Cemile, oğlu Cemal’e, eşcinsel ilişki yaşadığı Ester’e, ‘sahici bir ayrılığın dikişini diken’ kız kardeşi Seniha’ya da kayıtsızdır. Seniha’nın ayrılığından hüznler devşirir sadece. Ona karşı halis bir ilgi göstermez. Diğer bir ifadeyle dokunmaz, paylaşmaz. Bir yalıtılmışlığa hapsolmuştur. Ötekiyle konuşmak, ilgi göstermek ve umursamaktır. Cemile evdekilerle değil olmayan Hilmi Beyle konuşur; ‘çoğu zaman geceleri’ onu ödünç alır. Ancak Hilmi Bey de anlamsal boşluğunu doldurmaya yetmez,

sıkıntısını bertaraf etmez. Cemile, onu da, dolayısıyla anlamsal boşluğunu da aşmak için ‘hızlı hızlı’ bezik oynar; ‘çabuk çabuk’ içer. Odasındaki eşyaların yerlerini değiştirir. Hızlı hızlı bezik oynamak, çabuk çabuk içmek, eşyaların yerlerini değiştirmek, sadece esas olanı unutmak için yapılan küçük kaçış manevralarıdır. Rollo May, “*yolumuzu kaybettiğimizde daha hızlı koşmak eski ve ironik bir alışkanlığımızdır*”³⁵⁰ ifadesiyle aynı zamanda bu psişik durumu da tanımlamış olur. Cemile’nin hiçbir eylemi, umutsuzluğunu aşmasına yardım etmez. Çünkü söz konusu eylemlerin hiç birisi, hesaplaşma değildir, hesaplaşmanın yerini alamaz. Cemile, yaşamakta olduğu durumu şöyle anlatır:

*“Ödünç alıyorum seni bazen
Çoğu kez geceleri
Niye almayayım -kaç güz geçti-
Islak kaputun gibi kokardı güzler
Seni sevdiğimi unutmuşum Hilmi Bey
Seni de unutmak istiyorum artık
Unutmak! Ama nasıl
Söz gelimi çok hızlı oynuyorum beziği
İçkiyi çabuk çabuk içiyorum
Her şey bir hıza dönüşüyor -çoğu zaman-
Odamı giyiniyorum
Odamı soyunuyorum
Yerlerini değiştiriyorum eşyaların
(...)”*

(Manastırlı Hilmi Beye Üçüncü Mektup, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.24)

Kayıtsız Cemile, kendindeki kadına da kayıtsızdır. Narsisistik bir kazançla³⁵¹ - hazla-, bacaklarının, omuzlarının güzel olduğunu söyler. Ancak ‘kaçarak yaklaşır her görünmeye’; uzaktan uzağa birileriyle göz göze gelir. Öpüşür, sevişir. Ancak yakın bir ilişkiyle somutlanmayan eylemler olarak kalır bunlar. Kendisini ‘erkeğe benzer bir dişi’ olarak tanımlar. Dişinin erkeğe benzemesi, kişinin iki karşı cinsin birlikte başarabildiğini tek başına yaptığını ifade eder. Ayrıca bu, kendisindeki kadını umursamayan, kendisine karşı iyi niyetli olmayan bir kadının itirafıdır.

*“Geçenlerde Nisuaç’a gittim
Cemal’le birlikte
Hasır koltuklara oturduk
Dışarıda kar serpeiyordu. (...)
Herkes bana bakıyor, herkes bana bakıyor, herkes
Bana bakıyor -bana öyle geliyor-
Bacaklarım -işte!- güzeldir çok
Aralık kapıdan kış kokusu doldu içeriye
Ürperdim -işte!- omuzlarım da güzeldir
Ama ben
Kaçarak yaklaşıyorum her görünmeye
Uzakta uzağa gözgözeyim
Uzaktan uzağa öpüşüyorum
Uzaklarla biriyle sevişiyorum
Erkeğe benzer yalnız bir dişiyim ben.”*

(Manastırlı Hilmi Beye Üçüncü Mektup, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.26)

³⁵⁰ Rollo May, a.g.e., s.11.

³⁵¹ Selçuk Budak, a.g.e., s.523: “‘Narsisistik kazanç’, kişinin yürüme, düşünme gibi dış nesnelere ihtiyaç duymaksızın kişinin sadece kendi organlarıyla ilişkili işlevlerden aldığı hazza denir”.

D. Leader, *Kadınlar Neden Yazdıkları Her Mektubu Göndermezler?* başlıklı kitabında Lacan'a dayanarak, kadınların esas olarak "kadın olmak nedir?" sorusuna hemen verebilecekleri tek bir cevabın olmadığını söyler. Şöyle devam eder: "Bu yüzden de her kadının çabası, bu boşluktan kendine bir anlam çıkarmak ve bu boşluğun yerine bir şey kurmanın yolunu bulmak içindir. Chanel'dan yüzlerce giysiniz olsa da hâlâ "giyecek hiçbir şeyin yok" diyebilirsiniz. Sizde olmayan tek şey kadınlık sorusuna kesin bir cevap olan kadınlık üniformasıdır. Ve kadın'ın yeri sonuçta boş olduğu için daima eksik bir elbise olacaktır", der³⁵². Şair Cansever'in dramatik uzun şiirlerindeki kurgu kişilerin, erkeklerin ve özellikle kadınların temel sorunu anlamsızlıkla birleşerek daha belirginleşen bu boşluktur. *Umutsuzlar Parkı*'nın koro olarak konuşan kadınları, 'boşluk' içinde olan kişiler olarak çizildiği gibi *Tragedyalar*'ın kişileri de, *Bezik Oynayan Kadınlar*'ın kadınları da, *Oteller Kenti*'nin Bayan Sara'sı da bariz vasıfları 'boşluk' olan kişiler olarak kurgulanmıştır. Anlamsal boşluk içinde olan ve anlamsal boşluğunu dolduramayan Cemile, kendi ifadesiyle 'acının kış aylarını' yaşar. Ne yapsa belirsizdir. Acının kış aylarını yaşamak, acıya saplanıp kalmış olmayı, ne yapsa belirsiz kalmak ise yaşamı eylemle değiştirememiş olmayı imler. Her iki tanım da kendi durumuna kayıtsız kalan, acıdan zevk alan mazoşist bir tavrı içerir. Cemile, her gün aynı durumu yaşar. Dışarı çıkar, içeri girer; yaşamının boşluğunu fark eder. Ancak değiştiremez onu:

"Eve dönüyoruz -soldu minesini zamanın-
Bugün de bir şey yaptık
Tam kapıdan gireceğiz
Uzakta bir laterna sesi
Bir kadın ağlaması
Pencereden sarkıtılmış bir sepet
Sepette bir karnabahar patlaması
Sarı elmalar
İçeri giriyoruz
Bir kapı hiç değişmez mi, diyor Cemal
Bu kapı
Her şey."

(Manastırlı Hilmi Beye Üçüncü Mektup, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.29)

Yıllar 'eskir', yıllar geçer. Cemile 'dokunduğu yerde' kalır. Hiçbir şeyi değiştiremez. Zaman zaman 'oyuğundan' çıkar; insanların 'uzak yakınlığını' okşayıp geçer. Ancak yalnızdır. Oğlu Cemal'in kendisini hiç sevmediğini fark eder, ona da kayıtsız kalır. Münferit yalnızlığının bir büyük yalnızlığa dönüştüğünü fark eden Cemile, ne yazık ki bu duruma da kayıtsız kalır.

"Eski bir lokantadayız Hilmi Bey
Beyoğlu'nda, arka sokaklarda karşıdaki vitrinde
Yeni cilanmış bir tabut
(...)
Bazı belirtiler bazı belirtilerle buluşunca
Sözleşiyor kafasında insanın:
Bu çocuk beni hiç sevmedi
Sevmeyecek.

Kim kimi sevdi? Kim kimle yaşıyor ki?
Bezik oynuyoruz, rakı içiyoruz
Ve konuşmuyoruz gerekmedikçe
Arada mektup yazıyorum sana

³⁵² Darian Leader, *Kadınlar Neden Yazdıkları Her Mektubu Göndermezler?*, çev. Nedim Çatlı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1997, s.13-26.

*Ah, olmayan sana sana. Hiç olmadın ki
Bunu kendime, Cemile'ye söylüyoruz.*

*Bitti yalnızlıklar, bir büyük yalnızlık var artık
İki kaktüs gibiyiz Cemal'le ben
Kendi çölllerimizden kopartılmış.”*

(Manastırlı Hilmi Beye Dördüncü Mektup, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.49–50)

Cemile'den sonra sözü Cemal devralır. Şiirde iç konuşmalarıyla yer alan Cemal de tıpkı annesi gibi yaşamını anlamlı kılacak ve dolduracak bir amaçtan yoksundur. Cemal, bir çocuk için trajik bir durum olan acıya bağımlıdır; acı çekmekten mazoşist bir haz duyar. Kendisini ancak sevdiği zaman hissettiğini söyleyen Cemal, henüz çocuk olmasına rağmen o da çocukluğuna saplanıp kalmış durumdadır. Okula gider gelir. Şizoid³⁵³ bir yalnızlık yaşamaktadır, odasına kapanır. Bir arada yaşadığı kadınlardan uzak durur; evdeki ilişkileri, sadece belli belirsiz bir takiple yetinir. Kendi yaşamını bir 'susuzluk vaktine' benzetir. Ancak özlemlerini giderebilecek bir iradesi yoktur. Mazoşist bir arzuyla acıya koşar.

*“Sanki yaşamım benim benim
Önce bir susuzluk vakti
-Suyu musluktan içiyorum sık sık
Kimseye göstermeden
Böylece
Hiç mi hiç bitmiyor içmem-
(...)”*

*(Çok geniş bir çayırda yürüyorum yürüyorum
Ezilen otlar gibiyim
Ezilen otlar gibiyim ayakkabılarımın altında
Kendi ayaklarımın
Nedense
Bu böyle hoşuma gidiyor.)”*

(Cemal'in İç Konuşmaları I, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.32, 35)

Uygarlığın Huzursuzluğu başlıklı kitabında Freud, acının insanı üç yönden kuşattığını söyler. Bunları; vücudumuz, dış dünya ve insanlar olarak sıralar. Özellikle insanın insanlardan kaynaklanan acılara karşı korunma yöntemi olarak inzivaya çekilmeyi, diğer insanlardan uzak durmayı seçtiğini belirtir³⁵⁴. Bir arada yaşadığı kadınlardan tarafından bir anlamda ilgisizlikle ötelenmiş ve kendi başına bırakılmış olan Cemal, döngüsel günlük yaşamı içinde okula gider, gelir; odasına kapanır. Odasının penceresi yoktur. O, bunu 'iyi ki yok' cümlesiyle tasdik eder. Kapandığı odasında 'kendisinden sarkmış kolları'na, 'kendinden damıtılmış gözlerine' bakar; 'böylesi iyi, çok iyi' demekle yetinir. Kendi durumu karşısında kayıtsız kalır:

*“Odamın penceresi yok -daha iyi-
Kendime bakıyorum ben de
Kendimden sarkmış kollarıma
Kendimden damıtılmış gözlerime
-Bakmıyorum duyuyorum onları sadece-
Böylesi iyi, çok iyi
Kapıyı kilitledim -kapımı-
(...)”*

(Cemal'in İç Konuşmaları II, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.36)

³⁵³ “Şizoid görüngü” ve belli başlı temaları için bakınız: Guntrip, Harry, *Şizoid Görüngü, Nesne İlişkileri ve Kendilik*, çev. İpek Babacan, Metis Yayınları, İstanbul 2003, s.11–46.

³⁵⁴ Sigmund Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, çev. Haluk Barışcan, Metis Yayınları, İstanbul 1999, s.37.

Kısaca Cemal de ailenin diğer fertleri gibi anlamsal boşluk ve kayıtsızlık durumunu yaşar; çocukluğuna ve acıya bağımlıdır. Diğer bir ifadeyle özgür değildir. Yakın ilişkiden kaçtığı için annesi Cemile gibi konuşma ihtiyacını, olmayan biriyle konuşarak giderir. Ayrıca kendi kendisiyle ‘yalnızlığı giderme’ oyunu oynar. Yaşadığı zaman dilimi içinde mutsuzdur. Mutluluğun ‘büyüyünce kendisini bulacağı’na inanır. Dolayısıyla şimdiki zamanı elden geçirir. Mitik kahraman İkaros’la özdeşleşir:

*“Çaydanlıktan ayaklarıma dökülen
Kaynar suyun acısını getiriyorum
Ve öperken dudağımı kanatan balığı
Ve hemen unutuyorum
(...)
Işıklar ışıklar içinde atlıkarıncalar
Anlıyorum
Gezintiye çıkmış mutluluk o
O, yok olan şey
Büyüyünce bulacak
Büyüyünce sevecek beni
(...)*

*İkaros’um ben
Kimse artık beni görmüyor”*

(Cemal’in İç Konuşmaları III, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.45–46)

Umutsuzluğuyla, yalnızlığa esirliğiyle, varoluşsal boşluğuyla, kayıtsızlığıyla, bağımlı kişiliğiyle ailenin diğer bir umutsuz kişisi Seniha’dır. Seniha, Cemal’in kız kardeşi, Cemal’in teyzesidir. Şiirde bildirildiği kadarıyla bir Fransız okulundan mezun olmuştur. Fransız şiirine ilgi duyar. Bir süre evli kalmış, İzmir’de yaşamıştır. Şiirin şimdisinde ayrılığa hazırlanan narsisistik ve mazoşist bir umutsuz olan Seniha, aynı zamanda diğer insanlarla ilgisiz bir bencildir. Yalnızlığına mahkûmdur. ‘Kimim ben’ diye sorar kendine. Kendisi cevaplar. Kendisine ‘sızar’. Kendisiyle çiftleşir. Yaşamakta olduğu durumun farkındadır, ancak ‘bunu hep böyle yapıyorum’ kayıtsızlığına düşer:

*“Seniha!
Çağırmadım ki kendimi
Sordum, o kadar
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
Lacivert bir jakuziyi indirir gibi
Kendimi kendime sunuyorum -ben Seniha-
Bunu hep böyle yapıyorum
Bugün de böyle yaptım”*

(Seniha’nın Günlüğünden/I, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.53)

Seniha’nın özlemi, kendisindeki kadını hissetmektir. O, bunun için evini işleten komşuları Muhassen’e gider. Ne var ki orada da kendisini hissedemez; özlemini gideremez. Narsisistik saplantısına takılıp kalmıştır. Kadınlık organını, katedrale; cinsel arzuyu, orga benzetir. Kendisini ise katedralin sadece arması olarak görür. Kendi ifadesiyle ‘erkeğe benzer bir dişi’dir.

*“(...)
Anlıyorum*

*Ben sadece armasıyım o katedralin
Dünya ise çalmaya hazır
Koskocaman bir org gibidir.
Ama çalmadan
Katedralin avlusuna
Düşüp de parçalanan
Bir org gibi
—Sevişmek!
Kimse kimsenin olmasın-
(...)
Sadece bir özlemim ben.”*

(Seniha'nın Günlüğünden/I, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.55–56)

İnsanî özlemi karşısında kayıtsız kalan Seniha, sadece kendisine değil, diyalektik bütünlüğünü yitirmiş olduğu için evdeki diğer kişilere de kayıtsızdır. Ne kardeşi Cemile'yle, ne yeğeni Cemal'le, ne Ester'le ilgilenir. Hatta kız kardeşi Cemile'den iğrenir. Evdeki günlük yaşamın döngüselliğinin farkındadır. Sadece geniş bir kayıtsızlığı ifade eden 'saat on yedilerle böyle oluyor', demekle yetinir. May, kayıtsızlığın kişinin kendisini savunabilme ve hayatta kalma yetisini azalttığını söyler³⁵⁵. Seniha, yaşama bağlılığını azaltan bu kayıtsızlık durumu içinde şöyle konuşur:

*“Ve ağır ağır bir ibre gibi
Tam kendine dönüyor ki
Eve koşuyor acele
Odasına kapanıyor
Yazıyor yazıyor yazıyor
Kilitliyor çekmecesine yazdıklarını
Telaşla çıkıyor odasından
Cemile, diyorum, der demez
Yüzüme bakmadan rakısını dolduruyor
Ester'se bir ucunda salonun
Bakıyor bakıyor bakıyor bize
Cemile'ye
O kadar bakıyor ki
Sanki yazdıklarını okuyor
Saat on yedilerde böyle oluyor.”*

(Seniha'nın Günlüğünden/II, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.58)

Şimdi ile geçmiş arasında gidip gelen, zaman dilimleri arasında gezinen Seniha, mutsuzdur; fark ettiği durumu değiştirmek yerine hüznlenmekle yetinir veya geçmişinden hüznler devşirir. Kendisindeki insanı, özelde kadını hissetmeyi çok ister; ancak çok istemek de bir çeşit isteyememek olduğu için Seniha isteklerini gerçekleştiremez. 'Evlerden' birisindedir. Kendisini cinsel olarak hissedebileceği bir ortam vardır. Ancak narsisistik takıntısını aşamaz. Halis bir şekilde isteyemez veya irade edemez. İrade, en kısa tanımıyla kişinin benliğini bir yöne ya da bir amaca doğru hareket ettirebilme veya düzenleme yetisidir³⁵⁶. Seniha'nın iradesi adeta felç olmuştur: Ruhuna 'kar' yağar; üşümesi elinde değildir. Hatta 'hiçbir şey' elinde değildir. Sevmek ister, sevemez. Arzudan 'kalbinin kapıları birbirine çarpar'; ancak arzulayamaz. Gülmek ister, acıları önüne geçer. Arno Gruen, insanın geçmişiyle, acılarıyla canlı bir bağlantı kurması durumunda kendisine gülebileceğini söyleyerek bir aşma durumu olarak kendimize

³⁵⁵ Rollo May, a.g.e., s.37.

³⁵⁶ Rollo May, a.g.e., s.269.

gülmemizi geçmişimizle özerk ilişkide olmamıza bağlar³⁵⁷. Seniha, kendisini bir erkeğe ‘vermek’ ister, veremez. Konuşmak ister konuşamaz. Yalnızlığa, sevgisizliğe esir olmuştur. Kendi durumuna karşı tavrı alamaz, saplanıp kaldığı durumu aşamaz:

“‘Evlere’den birindeyim, dışarıda kar yağıyor
Üstüme kar yağıyor. Kalbimin
Atışlarında eriyor kar
Üşümüyorum, üşümek elimde değil
Hiçbir şey elimde değil
Sevmek istiyorum, sevemiyorum
Çarpıyor birbirine kalbimin kapıları
Gülmek istiyorum, gülemiyorum
Öne geçiyor acılarımın çizgileri
Vermek istiyorum, veremiyorum
Geri çekiyor tenimin güçlü dokusu
Konuşmak istiyorum, konuşamıyorum
Kapanıyor büsbütün dudaklarım
(...)”

(Seniha’nın Günlüğünden/II, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.63)

Kendisine saplanıp kalmış olan Seniha’nın duyduğu tek zevk, ‘kendisini kendisine’ sunmasıdır. Çıkamaz içinde kaldığı anlayan Seniha, başka evlere gitmekten vazgeçer. Bulunduğu evden ayrılır. Bir otele yerleşir. Böylece bir yalnızlık durumundan bir başka yalnızlık durumuna, bir ilgisizlik durumundan bir başka ilgisizlik durumuna geçer. Dışarı çıkar, gezer, kendisiyle konuşur, otele döner, içerek kendisindeki kadından kaçar. Otele sığınmak, sadece bir mekân değiştirmek ve sıkıntıyla yüzleşmeden onu olduğu gibi bırakmaktır. İç insandaki sorun, mekân değiştirmekle ortadan kalkmaz. Kendisinden kaçan Seniha, içindeki boşluğu dolduramaz, özlemini gideremez. Biraz daha geriler. Nihayet bir ‘hiçlik’ durumuna düşer; her şeyi hiçler. Her şeyi hiçlemek, açıkça insan için bir trajik durum olan kayıtsızlığı işaret eder.

“Duydun
Duydun ki o boşluk sendin. Katedral
Ayrıca bir boşluktu senin içinde
Senin senin senin
Hayır!
Dudaklarını büzme
Ayaklarını -evet- daya oraya
Oraya oraya
Tezgaha koy dirseğini -koydun mu-
İyi tut bardağını -iyi tut-
Bir iki kez döndür avucunda
Seniha!
Gördün mü bak
Buğulu bir hiçliktir, değil mi
Aynada titreşen bardak
Ve her şey
Değil mi, budur
Bir ölünün bir ölüye sorduğunu sormak”

(Seniha’nın Günlüğünden/V, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.72–73)

Seniha, yalnızdır ve yalnızlıktan dişleri birbirine vurur. Bir tespit olarak insandan başka kimsenin yalnız kalmadığını belirtir. İradesi elinde olmadığı için zaman,

³⁵⁷ Arno Gruen, *Kendine İhanet*, s.131.

dolayısıyla olanaklardan oluşan yaşam elinin altından kayar gider. Seniha, ne yapacağını bilemez. İç uzlaşısını, bütünlüğünü yitirdiği için kendisine ‘ne yapsam’ diye sorar. Ne var ki sorusuna cevap bulamaz. Sadece akıp giden yaşam karşısında hüüzlenmekle yetinir. Umutsuzluk, yitip giden karşısında kayıtsız kalmaktır.

“(…)
Sen dışlerini vuruyorsun birbirine
Titreyerek yalnızlıktan
-Sanki İstinye’yi dönünce
Porselenler yapıştıran bir Ermeni var-
Kuşlar kuşların yanına, yapraklar
Yaprakların yanına
Hiçbir şey yalnız kalmıyor
İnsandan başka dünyada
Seniha!
Duymuyorsun sen kendini
Başboş bir müzik gibisin kırlarda.
Gün kendini yiyor -gün bile-
Üç çiçekle akşam oldu, ne yapsam
Kapıdaki çingirak... Yaşam ne çabuk geçiyor
(…)”

(Seniha’nın Günlüğünden/V, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.74–75)

Günlüğünde kendisiyle konuşan, iç ve dış dünyayla özerk ilişki kuramayan Seniha, tanımlamakta olduğu durumun zorlamasıyla iki olanakla karşı karşıya gelir: Ya durumunu olduğu gibi bırakacak, ya da içle/dışla özerk bir ilişki kuracaktır. O, bu iki olanak arasından ilkinini seçer; varolan durumunu olduğu gibi bırakır. Hemen yanı başındaki diğer olanağa kapalı kalır böylece. Şiirde bu seçim, Seniha’nın bir iç diyaloguyla ifade imkânı bulur. Kendisine ‘kapının arkasında ne var’ diyen soran Seniha, bu soruya esas olarak ‘hiç’ cevabını verir. Verdiği cevapla yaptığı seçimi onaylar. Seniha, kısa bir ifadeyle iki olanak arasından hep’i veya yaşamı, umudu, sorumluluğu değil, hiç’i veya ölümü, umutsuzluğu, boşluğu seçer.

“—Kapının arkasında ne var
—Hiç!.. hiçliğin adı
—Kapının arkasında ne var
—Kapının arkasında mı? tanrı
—Kapının arkasında ne var, kapının
—Bilmem ki ne var arkasında kapının
—Bir bahçe, bir su kovası, içi boş
— (...)
—Kapının arkasında ne var
—Kapının arakasında mı? Hiç!..
Belli belirsiz bir şarkı”

(Seniha’nın Günlüğünden/VI, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.76)

Kendisiyle özerk ilişki kuramayan Seniha, yaptığı seçimden sonra bulunduğu otele dışarı çıkar. Bir bara gider, içer. Günler geçer. Yaşlanmaktan korkan Seniha yalnızlığını otele, tanrıya; kendisini, İsa’ya; içkiyi, Ruhülküdü’s’e benzetir. Yalnızlık ve içki ile kendisinin bir kutsal üçlü olduğunu düşünür. Negatif bir özdeşleşme ile kendisindeki insandan kaçır. Hemen bütün konuşması umutsuzluğun ikrarı olan Seniha, kendisini ‘vahşetin son öyküsü’ olarak görür. Seniha için vahim olan, daha geniş planda trajik olan iradeden, sorumluluktan çok uzak olmasıdır. Ne var ki bu ikrarı, Seniha’nın yabancılaşmasını aşması için uğrak olmaz. Öyküsünün hem yazarı, hem konusu olan

Seniha'nın kendisi hakkındaki düşüncesi, çevrimsel olarak dönüp dolaşıp onu olduğu yere bırakır. İnsanı kendi özünün yaratıcısı olarak gören Randall, *Bizi 'Biz' Yapan Hikâyeler* başlıklı kitabında “*hayatımızı hikâyeye etme biçimimiz doğrudan kendimizi anlama biçimimizi etkiler; kendimizi anlama biçimimiz doğrudan davranış biçimimizi etkiler; davranış biçimimiz ise doğrudan dünyanın durumunu etkiler*”³⁵⁸ cümlesiyle insanın kendisi hakkındaki fikrinin çevrimsel olarak insanı nasıl belirlediğine vurgu yapar. Seniha; sorumlu olduğu yalnızlığından, anlamsal boşluğundan, iradesizliğinden, saplanıp kalmış olduğu durumdan çıkamaz. Dünyadan muhtemelen kendisini sunduğu olanağı reddettiği için özür diler. Aynı zamanda yanlış bilincin de metaforu olan ‘otel’de kalır; intihar eder gibi bitirir sözünü:

*“Odamdan çıktım
Koridoru çektim -kimseler yoktu-
Merdivenleri indim -kimseye rastlamadım-
(Muhassen'den son kez çıkarken
Kimseye rastlamadım)
Bara baktım -kimseler yoktu-
Bir kadeh aldım, konyak doldurdum
Kadehi iki parmağım arasında tuttum tuttum
Kısarık gözlerimi kendime baktım
Otel, Ben, Konyak -neden olmasın-
Tanrı-İsa-Ruhülkudüs, dedim
(...)”*

*Dedim ki, bugün de bitti gündüzüm
Otel, ben, konyak
Tanrı-İsa-Ruhülkudüs
Vahşetin son öyküsüyüm
Belki de ilk öyküsüyüm
Işığımı söndürdüm: beyaz karanlık”*

(Seniha'nın Günlüğünden/VI, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.78–79)

*“Özür dilerim dünya
Ben bu otelden çıkamam
İmza: Seniha”*

(Seniha'nın Günlüğünden/VII, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.80)

Ailenin üçüncü ve son kadın kişisi Ester'dir. ‘Ester’in Söyledikleri’ başlıklı son kısımda söz alan Ester’in şirde iki rolü vardır: Hem ailenin bir parçasıdır. Ailenin bütün hususiyetleri taşır, hem de diğerlerinden ayrılır. Yaşamakta olduğu ve bir arada yaşadığı insanlarla paylaştığı durumu tanımlar; metnin sonunda umutsuzluk durumunu aşar, umuda geçer.

Ester de ailenin bir üyesidir. Onlar gibidir. Yaşamının bir amacı yoktur. Kayıtsız ve değerler karşısında alaycıdır. Bir arada bulunduğu insanlara karışmamıştır. Bu bir kayıtsızlıktır. Ester bunu ‘tuhaf’ bulmaz. Onlarla ilgilenmemiştir. O, bu ilgisizlikte patolojik bir yan görmez. Her şeyi dengiyle ölçüğünü söyler. İnsanı insanla ölçer. Acı bir tat duyar. Yaşamını paylaştığı birisi olmamasına rağmen, bilmediği, tanımadığı birisinden kendisini bırakmamasını ister. Sadece kendisinin üstlenebileceği sorumluluğu, kimliği bilinmeyen bir kişiye bırakır; sorumluluktan kaçır.

*“Kimseye karıştım mı? Hiç karışmadım
Bu ki bana tuhaf sayılmadı”*

³⁵⁸ William L. Randall, *Bizi 'Biz' Yapan Hikâyeler -Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme-*, çev. Şen Süer Kaya, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1999, s.17–18.

*Gözleyip sordum mu hiç? Hayır sormadım
Bu ki bana yalan sayılmadı
Acımak işim miydi? Hayır
Bir evden olmak kötü müydü? Hayır
Zamana zamanla bakmak ne idi ki
Baktım*

*(...)
Her şey ki bir yorumdu, sonuç değildi
Sonuç ki zaten yoktu*

*Sen ki kim
Beni bütün bütün bırakma.”*

(Kendime, Ester'in Söyledikleri, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.83–84)

Cemile'yle eşcinsel bir ilişki yaşayan Ester, şeyleşmiştir. Etik bütünlüğünü yitirdiği için kendisine ait her şeyi kullanmayı bir 'güzellik' bilir; çıplaklığıyla, dişiliğiyle övünür. May, insanın kendisini de bir başkasını da iktidar için bir araç olarak kullanmasının iktidarı artırmadığını, bilakis azatlığını söyler³⁵⁹. Nitekim Ester'in şeyleşmiş tavrı, onu iktidarlı kılmaz. O, evdeki dört kişiden birisidir. Herkesin 'suyuna daldığı' yerde o da suyuna dalar. Kendi suyuna dalmak, ilgi ve çıkarından başka bir şeye prim vermemek, insanî yüksek değerlere uzak olmak demektir. Ester, bu bencillik durumu karşısında 'yüreğim pekişiktir', demekle yetinir. Bir durum karşısında, özellikle patolojik bir durum karşısında insanın 'yüreğim pekişiktir' demesi, her şeyden önce insanın kendisindeki insana aldırmadığını, saygı duymadığını ifade eder. Ester, trajik bir durumu işaret eden bireyci/bencil kayıtsızlığını onaylar:

*“Çıplaklığım ile övünürüm
Dişiliğimle övünürüm
Benim olan her şeyi kullanırım
Kullanmak ayıp mıdır, değildir
Ayıp olan ki nedir?
Ben bunları bir güzellik bilirim*

*(...)
Bir evdeki dört kişiden biriyim
Kendimi onlardan istedim mi? İstemedim
Sözlerine uydum mu? Hayır uymadım
Ve bana demediler ve zaten demediler
Herkes suyuna daldı
Levyatanı olta ile çekebilir misin
Herkes suyuna daldı*

Yüreğim pekişiktir.”

(İstek, Ester'in Söyledikleri, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.85–86)

Yitirdiği iç uzlaşmayı arayan, evde geçen üç yıllık yaşamını ve Cemile'yle olan ilişkisini sorgulayan Ester, 'akmayan' yaşantısının dışına çıkmak ister. Yaşamakta olduğu durumun farkına varan Ester, hem Cemile'nin mektuplarını, hem de Seniha'nın günlüklerini gizlice okuduğu için özellikle Seniha'nın tespitine atıfta bulur; vahşetin imleri olduklarını belirtir. İkrar ettiği durumu, farkındalığını artırır. Elinin altından kayıp giden yaşama kayıtsız kalmak istemeyen Ester'in şeylere yeniden başlama isteği artar veya yeniden doğuş arayışı hızlanır:

“Bütün iyi kitapların sonunda

³⁵⁹ Rollo May, a.g.e., s.132.

*Bütün gündüzlerin, bütün gecelerin sonunda
Meltemi senden esen
Soluğu sende olan
Yeni bir başlangıç vardır*

(...)

*Nedensiz bir çocuk ağlaması bile
Çok sonraki bir gülüşün başlangıcıdır.”*

(Umuş, Ester’in Söyledikleri, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.96)

Kendisini insan yapan çelişkilerini yeniden bulan ve devinimi hızlanan Ester, yalnızlığını aşar. Bir arada bulunduğu insanlara alışamadığını, onları sevemediğini itiraf eder; evdekilerden uzaklaşır. Çıkmazlarda kalmayı kabul etmez. Memnun olmadığı durumunu değiştirmek için kendisine bir şans verir; gitmek ister. Bunu ‘deneyeceğim’ der. Ancak bu olanağı iyi kullanamaz; isteğini gerçekleştirmez. Yaz ve kış geçer; yıllar akar günler geçer. Ester, kendisini özgürleştiremez. Gidemeyi bekler. Gidememek ve beklemek, irade edememek, özgürlük korkusunu aşamamak, daha açıkçası sorumlu olamamaktır.

*“Güz ve kış ve ilkbahar geçti
Yaz çarçabuk geçti
Hepsi tekrar tekrar geçtiler
Bu bana uzun geldi*

*Gecem avurtlarım gibi çöktü
Ve çöktüm
Sabahım, sabahlarım
Kabından taşan sütler gibi büyüdü
Ve taşım
Gün güne taşındı, yıl yıla
Gitmedim, gidemedim”*

(Gidemeyiş, Ester’in Söyledikleri, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.100)

Özgürlüğün getireceği sorumluluğu üstlenemeyen Ester, gidemediğini itiraf eder. İtiraf etmek bilindiği gibi insanın kendisi karşısında iyi niyetli olması demektir. Kendi ifadesiyle ‘Tetiği çekilmeyen/Namlusu yön­süz bir tabanca gibi’ kalır Ester.

*“Ve hemen gidemedim
Ve artık gidemedim
Ve sonra hiç gidemedim
Kurtuluş’ta, son durakta bir tramvay ölüsü
Sanki ben
Öylece kalakaldım*

*Hepimiz kalakaldık
Elimizde tetiği çekilmeyen
Namlusu yön­süz bir tabanca gibi.”*

(Biliş, Ester’in Söyledikleri, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.101)

Gitmek, umutlanmaktır; istemek ve sorumlu olmaktır. Gidemeyen, çıkış denemesini başaramayan Ester, yaşadığı negatif özgürlüğün kendisini tutsak düşürdüğünü belirtir. Kendisindeki insana yenilir. Öte yandan itirafları, farkındalığını artırır; umut, acının sığağıyla birlikte alttan alta yeşermeye başlar. Ester, metnin “Yeniliş” başlıklı kısmında yenildiğini şöyle itiraf eder:

*“Açılmamış bir şarap şişesiydim
Ki öyle kaldım
Acımı köpürtmedim*

*İçime sağdım
Gözyaşlarımı göstermedim
Ki sildim
Özgürlüğüm beni tutsak düşürdü
Başaramadım*

(...)

Ve yenildim ve sustum”

(Yeniliş, Ester’in Söyledikleri, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.102)

Negatif özgürlüğüne tutsak kalan, bunun bir özgürlük olmadığını anlayan Ester, teslim olmaz. Düşünde İkaros gibi gökyüzüne açar. “Galaktik bir bakış”la kendisinin dışına çıkar, kendisini dışarıdan görür. Galaktik bakış açısı; insanın kendisine, birlikte olduğu insanlara ve onların yaşamlarına dışarıdan bakma imkânı veren bakışa ve bakış açısına verilen isimdir³⁶⁰. İçinde birçok riski taşıyan bu bakış açısı, Ester’e şeyleri tanımlama ve şeylere dair farkındalık imkânı sunar. Kendisine, çevresine, çevresindekilerin yaşamına galaktik bakan Ester, uyanır. Dört duvarla kuşatılmıştır. Dört duvar, umutsuzluğun duvarıdır. Saplanıp kaldığı durumdan çıkar; duvarı aşar. Özerk bir yalnızlığa, pozitif bir özgürlüğe kavuşur. Kendisi olmak ister; diyalektik bütünlüğünü veya iç uzlaşısını yeniden bulur. Şöyle der:

*“Ester’in söyledikleridir
Yalnızlığına korku vurma*

*Ester’in söyledikleridir
Ve gelsin ve geçsin bütün sözlerim
Gelsin ve geçsin*

*Ester’in söyledikleridir
İnsanların içinden
Kendim olup taşayım*

(...)

*Ester’in söyledikleridir
Dünyaya bakıp durma
Bütün ol ve ayrı tut ki kendini
Zaten öyledir
Çünkü öyledir.”*

(Bitiş, Ester’in Söyledikleri, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.109)

Şairin dramatik metinleri arasında umutsuz kişilerden birisi de *Oteller Kenti*’nin başkişisi Bayan Sara’dır. *Oteller Kenti*; “Otel Oteli”, “Eros Oteli”, “Sera Oteli” ve “Phoenix Oteli” başlıklarını taşıyan dört bölümden oluşur. Asıl kişi Bayan Sara, sahneye ikinci bölüm olan “Eros Oteli”nin ‘Bahar Sezgisini -Bahar Ötesi- Bahar Ertesi’ başlığını taşıyan son alt kısmında çıkar. Şiirin üçüncü bölümü olan “Sera Oteli”nde umutsuzluk durumunu sahneler. Bir umutsuz olan ve kendi durumunun farkında olan Bayan Sara, şiirin dördüncü bölümünde içinde bulunduğu durumdan çıkmak için bir olanakla karşılaşır. Ancak Bayan Sara, varolan durumunu değiştirmek yerine olduğu gibi bırakmayı tercih eder.

Bir tiyatro oyuncusu olan Bayan Sara, şiirin şimdisinde bitmiş olan evliliğinin yasını tutan, sıkılan, içen, çoğu zaman kendisiyle ve otelde bulunan birkaç kişiyle konuşan bir umutsuzdur. Yaşamını anlamlı kılacak amaçtan yoksun, ayrıca anlamsal boşluğunu ortadan kaldıracak iradede mahrum olan Bayan Sara, geriye dönüşlerle açılan evliliğinin bitişini engelleyecek bir iradesi olmadığı gibi içinde bulunduğu

³⁶⁰ İrvın Yalom, *Varoluşçu Psikoterapi*, s.753.

zaman diliminde de boşluğunu dolduracak bir iradesi yoktur. Ayrıca geçmişe saplanıp kalmış; biten evliliğiyle hesaplaşıp onu aşamamıştır. Yaşamakta olduğu durumun farkında olan, ancak kendisindeki insana karşı kayıtsız kalan Bayan Sara, şiirin sonunda karşılaştığı yeniden başlama olanağını değerlendiremez; esiri olduğu durumda kalmayı tercih eder.

Bayan Sara ayrıca bir yalnız ve yurtsuzdur. Yurtsuzluk insanın varlık sorusunu yitirmesi ve kendi kendisinden uzağa düşmüş olması durumudur³⁶¹. Ayrıca şizoid ve mazoşist bir yalnızlığı yaşayan Bayan Sara, istemenin, özgürlüğün, tavır almanın kısaca insan olmanın diyalektik bütünlüğünü yitirdiği, kendi çıkışsızlık durumuna saplanıp kaldığı için hiçbir yeri 'ev'e, 'yuva'ya dönüştüremez. Diğer bir ifadeyle iç boşluğunu dolduramadığı için kendisinden, otelden, dünyadan kısaca her yerde sıkılır. O, sadece şimdiki zamanda değil evli iken de yurtsuzdur. Şiirde sadece Bayan Sara değil, ayrıldığı kocası, bulunduğu otelin müdavimleri de birer yurtsuzdur. "Otel Otel" başlıklı ilk bölümde teşhis edilen otelin kendisi bile yurtsuzdur. Bayan Sara da dâhil olmak üzere şiirin bütün kişileri, özdeşlik mantığına temellenen kapitalist modernitenin kişileridir. Yurtsuzluğu bir durum ve kader olarak yaşarlar. *Oteller Kenti*, modern insanın yurtsuzluğunu konu alan bir şiirdir.

Trajik bir dramı yaşayan Bayan Sara, sahneye ikinci bölümünün sonunda çıkar. Yalnızdır; otelede kalmakta ve her günü birbirinin aynısı olan bir yaşam sürmektedir. Sabah olur. Odasından çıkar; merdivenleri iner. Dışarı çıkar. Bir bara veya meyhaneye uğrar; içer. İçerken geçmişe döner. Yaşadığı evlilikten ve evliliğinin bitişinden bahseder. Geçmişten şimdiye döner. İçmeye devam eder. Bir tiyatro oyuncusudur. Bir tiyatro oyuncusuyla evlenmiştir. Ancak evliliklerini kendilerini bir arada tutan büyüğü sürdüremedikleri için bitirmişlerdir. Şöyle der:

"Metrdotel: Demek evlisiniz Bayan Sara

Bayan Sara: Evliydim. Üstelik ilginç bir yaşamımız vardı. Çok tuhaf! Sevgiyi sevgi ile yıkmak istedik sanki. Tam öyle işte. Evlendikten kısa bir süre sonra her şey birden değişiverdi. Ben diye, o diye bir şey yoktu artık. İkimiz diye bir şey yoktu. Öyle ki içinde bulunduğumuz boşluğu bir heykel yaratır gibi yontu yontu sonunda yokluk denilen anıtı tamamlayıverdik."

(Phoenix Oteli, I. Bölüm, *Oteller Kenti*, s.86)

Olağan yaşantısı içinde mutsuz olan Bayan Sara için yeni bir gün başlar. Uyanır. Merdivenleri iner. Anlamsal boşluğunu kendisiyle ve cansız nesnelere konuşarak gidermek isteyen Bayan Sara, bir meyhaneye girer. İçmeye başlar. İçme uzlaşısını, diğer bir ifadeyle yaşamını anlamlandıracak bir amaç arayan Bayan Sara, 'ne yapalım' sorusuyla meşguldür. Sıkıntısını ortadan kaldırmak, boşluğunu doldurmak için 'eski bir şarkıya yeni sözler arıyor gibi' geçmişe döner. Kocasıyla geçirdiği mutlu günleri anar. Geçmişle şimdi arasında gidip gelen Bayan Sara, yeniden şimdiye döner. İçmeye devam eder. Gün biter. Sabah olur. Bayan Sara, 'sisiflik yaşantı'sına tekrar başlar. Merdivenleri iner. Bahçeye çıkar. Kulağında sevgilisinin sözleri çınlamaktadır. İçmeye başlar. Yaşamın insandan çaldıklarına hayıflanır. Hayıflanmak, sorumluluğun yer değiştirmesi durumudur. Bir özgürlük korkusunu barındırır içinde:

"Bir kadeh cin istiyorum, bir kadehcik cin

Ah, evet, acıyı çeken benim üstelik

Götürdü kuş kafesimi o bronz kedi

Dün gece

Oda bakıcısı, -o kadın-

Herkes alıp götürüyor -ne kaldı-

Geri getiriyorlar sonra -ne kaldı-

³⁶¹ Sevgi İyi, a.g.e., s.55-57.

*Çok acı, çok acı
İlk kez böyle olmuyor
Hemen hemen hep böyle
Geri verilenler
Alıp götürdüklerine
Hiç mi hiç benzemiyor.”
—Bir cin daha ister misiniz, Bayan Sara?
—Evet evet, bir cin daha.”*

(Eros Oteli, Bahar Sezgisi -Bahar Ötesi- Bahar Ertesi, *Oteller Kenti*, s.46–47)

İnsandan, insanın insandan alıp götürdüğünden şikâyet eden Bayan Sara, kendisini ve insanlarını anlamak yerine içmeyi tercih eder; durumu karşısında kayıtsız kalır. Sadece şimdiki zamanda değil geriye dönüşlerle açılmadığı geçmişinde de Bayan Sara'nın en temel eylemi içmektir. Onun için gün biter. Sabah olur. Giyinir. Dışarı çıkar. Yeniden içmeye başlar. Geçmişe döner. New Orleans'ta sevgisiyle birlikte geçirdiği bir yazı hatırlar. Şimdiki zamanda olduğu gibi geçmişte de anlamsal boşluk içindedir. Kendi yaşamından kopmuştur. 'Olup bitenleri' kendisinde bütünleştiremez. Yaşananların insanda bütünleşmemesi, yaşam ile insan arasındaki bir kopukluğu, boşluğu veya iç uzlaşımın yokluğunu işaret eder. Bayan Sara 'oluşuna şaşırılmış'tır. Oluşuna şaşırılmak, yaşamı kontrole alamamış olmayı karşılar; iradesizlik karşısında duyulan şaşkınlığı ifade eder. Bayan Sara, umutsuzluk durumunu şöyle ifade eder.

*“Bir kadeh cin söyledim
Ama içmedim
Duvardaki bir haritaya uzun uzun baktım
(...)
O yıl ben New Orleans'da
(Kimsenin kimseyi tanımadığı
Ne güzel bir yazdı
Cin içiyordum gene. Mevsimlerden yaz olsa bile
Ben cin içerken kar yağardı.
Öğle sonuydu caddeye bakıyordum. Kente bir durgunluk çökmüştü. (...)
Ne yapsam bütünleşemiyordu olup bitenler bende. Oluşuna şaşırılmış
birçakıl gibiydi yüzüm. (...)”
(Eros Oteli, Bahar Sezgisi -Bahar Ötesi- Bahar Ertesi, *Oteller Kenti*, s.50)*

Düşle gerçek arasında gidip geldiği 'tuhaf yazdan' şimdiye dönen Bayan Sara, içkisini değiştirir; garsondan cin yerine konyak ister. Garson ise ona içkisini neden değiştirdiğini sorar. Durumu karşısında kayıtsız olan Bayan Sara ise değişen bir şeyin olmadığını sadece içtiğini söyler; yaşamakta olduğu durumu yeniden olumlar:

*“-Lütfen bana bir konyak
-Cin değil konyak
Neden değiştiriyorsunuz içkinizi Bayan Sara?”*

*Değişen ne anlamıyorum ki
Böyle sürekli
Değişen ne, değişmeyen ne
Bir çalgı başında nota yapraklarını
Çeviren biri gibi
İçiyorum sadece”*

(Eros Oteli, Bahar Sezgisi -Bahar Ötesi- Bahar Ertesi, *Oteller Kenti*, s.54)

Değişimini yitirmek, oluş ve değişim varlığı olan insanın bir duruma saplanıp kalmış olmasını işaret eder. Ayrıca Bayan Sara'nın amaç ve istemeden mahrum olduğunu belirtir. Sadece içmek ise kişinin şeylerle hesaplaşmak yerine sıkıntısını içkiyle aşmaya

çalıştığını ifade eder. Israrla içmeyi sürdüren Bayan Sara, her şeyin ne'liğini sorgular; her şeyi hiçler. Her şeyi hiçlemek, kişinin açıkçası kendi durumuna da, ellerinin arasından kayıp giden yaşamına da kayıtsız kalması demektir.

*“Eh, öğlen olmalı, otele dönmeliyim
Öğlen mi, öğlensi mi, öğrentirak mı
Cin mi, cenin mi, ecinni mi
Barmen mi, barbanel mi, barbanelle mi
Ne peki
Her şey ne peki*

*Ah acıyı çeken benim üstelik
Acısızlığı da
Öyleyse yaşam ne Bayan Sara
Anılar ne, şimdi ne
Sonra ne Bayan Sara
Her şey, her şey, her şey
Hiçbir şey, hiçbir şey, hiçbir şey”*

(Eros Oteli, Bahar Sezgisi - Bahar Ötesi - Bahar Ertesi, *Oteller Kenti*, s.55)

Anlamsal boşluğu içinde sıkılan Bayan Sara için gün biter; yeni bir gün başlar. Her günü birbirinin aynısı olan bir yaşam süren Bayan Sara, kendisine uzun gelen günü düşünür; ‘upuzun bir gün daha geçecek, geçsin’ demekle yetinir. Geçsin ifadesi, Bayan Sara’nın yaşamın akışını olduğu gibi kabullendiğini, durumu karşısında kolay bir yol olan kayıtsızlığı seçtiğini işaret eder. İç-dış diyalektiğini yitiren Bayan Sara için dışarı çıkmakla içeride kalmanın birbirinden farkı yoktur. Anlamsal boşluğunu dolduracak bir başka yol bulmak ister; ancak bunu nasıl gerçekleştireceğini bilemez. Tekrarlayarak vurguladığı ‘nasıl, nasıl, nasıl’ sorusuna cevap bulamaz. Öylece kalır; ikinci kısım biter.

Üçüncü kısımda Bayan Sara’yı eşyanın, şeylerin yaptığı çağrışımlarla geçmişe dönerken buluruz. Bayan Sara, kocasıyla birlikteyken aynı zamanda evliliğinin de bitişi ne neden olan üç ayrı yalnızlığı bir arada yaşamıştır. Söz konusu yalnızlıklardan ilki, yaşamı soran insanın yalnızlığıdır. Hem kocası, hem kendisi yaşamın anlamını sorgular. Her ikisi de sorularına cevap bulamazlar, anlamsal boşluklarını dolduramazlar. İkinci yalnızlığın yalnızlığıdır. Bayan Sara’nın ifadesiyle kocası, ‘gül içinde sümbülün’ ‘ah çekişini’ yaşar. Bir evliliği veya toprağı, mekânı vardır. Ama o başka bir yer özler. Söz konusu iki yalnızlık da yurtsuzluğu barındıran bir yalnızlık şeklidir. Üçüncü yalnızlık ise sado-mazoşist ve şizoid bir yalnızlıktır. Karı koca birlikteyken yalnızdırlar. Evlilikleri yalnızlıklarını giderememiştir. Bunun için onlar bir arada iken ‘uzak-yakınlığı’ yaşarlar. Sonuç ayrılıktır. Bayan Sara geçmişten şimdiye döner. Oynadıkları bir oyundan arda kalan fotoğrafları inceler. Kocası ile aralarına mutsuz bilinçleri girmiştir. Söz konusu bilinç, adı bilinmeyen, sesi duyulmayan, yüzü görülmeyen, var olmayan bir yabancıdır:

“Adım adına karışmış bir ad gibiydi. (...) Girmişti aramıza bir kez o yabancı. Sesini duymadığımız, yüzünü görmediğimiz, ne varolmuş, ne de var olacak o yabancı. Ama vardı. Bir sanrı, bir hayalet gibi olsa da vardı. Sadece duyumsadığımız, insanlar arasında devinen bir başka insanlık gibi.”

(Sera Oteli, V, *Oteller Kenti*, s.67)

Bayan Sara ile kocası, kendi umutsuzluklarının hazırladığı bir ayrılığı yaşarlar. Ayrılan ve şimdiye dönen Bayan Sara, şimdide kendisini çaresiz, sevgisiz, başıboş ‘suların akışına kapılmış bir gemi’ gibi hisseder. Bir yas hâlini yaşayan Bayan Sara, karıştırdığı albümde yer alan fotoğraflardan, yaşadığı çözülüşünü izler. Acının yüzünü bir mask gibi kapladığını, kendisini yitirdiğini belirtir; yaşamın sırça çatısını elleriyle dağıttığını söyler. Sadece yas tutar.

“Yayıldı kirli sular gövdeme
Kesildi sanki ayaklarım yerden
Dedim ki
Eh ben de neyim ki zaten yıllardır
Kâğıttan bir gemi gibi suların akışına kapılmış
Umarsız, sevgisiz, başıboş
Yaşamışım yazgının o hileli zararını
Baksana şu yalnızlık taşkını yüzüm
-Hep de bir fotoğrafın en arkasında kalan-
Buruşuk bir üzüm tanesi gibi
Sarkmış da kalabalıklardan
Gün günden nasıl da çökmüş
Gün günden nasıl da sararmış dudaklarım
Ve işte
Üstümde ucuz tüütün kokusu
Ters yüz edilmiş ceketim
Yana taramışım seyrek saçlarımı
Fularım soluk, üstelik iyi bağlanmamış
Ya şu belli belirsiz acı tam gülümserken
Nasıl da kaplayıvermiş
Bir mask gibi yüzümün bütün anlamını
Ah nasıl yitirdim ben gülen aslanı.”

(Sera Oteli, VII, *Oteller Kenti*, s.70)

Gövdeye yayılan ‘kirli su’, anlamsal boşluğun karşılığıdır. Ayakların yerden kesilmesi, insanın somut yaşamdan uzaklaşmasını ifade eder. Kâğıttan gemi, Baya Sara’nın metaforudur. Suların akışına kapılmak ifadesindeki su, zamanı karşılar. İnsanın zamanın akışına kapılması, yaşamını belirleyecek bir istek ve sorumluluğunun olmadığını belirtir. Çaresiz sıfatı, bireyin tavır alacak iradesinin olmadığını; sevgisiz kelimesi, kişinin insanî yüksek bir değere yabancılaştığını; başıboş sıfatı ise sorumsuzluğu ifade eder. Bu benzetmelerden önce yer alan ‘ben de neyim ki’ ifadesi, Bayan Sara’nın yaşadığı durumla hesaplaşmak yerine sadece kendisine acımakta yetindiğini; değiştiremediği, müdahale edemediği yaşantısından dolayı kendisine olan saygısını yitirmiş olduğunu, dolayısıyla varoluşsal bir suçluluk duyduğunu ifade eder. Varoluşsal suçluluk, öncelikle kendisindeki insandan sorumlu olan insanın kendisine karşı işlediği suçtur. O. Rank’ın ifadesiyle kullanılmamış, “içimizde yaşanmadan kalmış hayatla ilgili olarak kendimizde hissettiğimiz” suçluluk duygusuna verilen isimdir³⁶². Takip eden dizelerde yer alan yüzün ‘buruşuk bir üzüm tanesi’ gibi sarkması, dudakların sararması, çözülüşün psiko-somatik belirtileridir. Ömer Naci Soykan, hüznün kişinin yüzünde, davranışlarında, en çok da sözlerinde okunabileceğini söyler³⁶³. Söz konusu imgeler, kişinin mutsuz, aynı zamanda mutsuzluğunu dönüştürecek bir gücünün olmadığını işaret eder. İnsan yüzünü acının bir maske gibi kaplaması ise kişinin yine hem mutsuzluğu içselleştirdiğini, hem yavaş yavaş yüzünü kaplayan acı karşısında eli kolu bağlı kaldığını belirtir. Gülen aslan, Bayan Sara’nın yaşam dolu hâlinin metaforudur. Gülen yüzü kaybetmek, anlamsızlığa ve acıya yenilmiş, şeyler karşısında duramamış olmayı anlatır.

Mazoşist bir yurtsuz olan Bayan Sara, ‘ilk aldanışı’ nı, diğer ifadeyle inanmasını yitirmiştir. Durumundan memnun değildir, mutsuzdur. İçer, yitirdikleri için gözyaşı döker; öylece kalır.

“Dışarı çıkmadık, çünkü hep dışarıydık

³⁶² Aktaran: Irvın Yalom, a.g.e., s.439-440.

³⁶³ Ömer Naci Soykan, “Acı Yaşantısının Dilsel-Fenomenolojik Çözümlemesine Önsöz”, *Türkiye’den Felsefe Manzaraları*, YKY, İstanbul 1993, s.209.

*İçeri girmedik, çünkü hep içerideydik
Bir oteldik ki hepimiz
Öylece otel kaldık.”*

(Sera Oteli, X, *Oteller Kenti*, s.78)

Dışarı, dışarıda olmak, metaforik olarak insanın içinde kalabileceği bir iç dünyasının olmadığını; içeride olmak ise kendisine saplanıp kalmış olduğunu işaret eder. İçeri metaforu, kısaca burada insanın kendisine dönük olduğunu bildirir. Otel, gelip geçici konaklama yeridir. Yurtsuzluğun metaforu olarak hem iç dünyası olmamayı, hem de anlam, amaç ve sorumluluk yokluğunu işaret eder. Otel olarak kalmak ise anlamsal boşluğunu dolduramamak, iç dünyasını bir eve/yuvaya dönüştürememek demektir. Son dizelerde yer alan ‘öylece’ zarfı ise Bayan Sara’nın yaşamakta olduğu durum karşısında kayıtsız kaldığını ifade eder.

Şiirin dördüncü ve son bölümü olan “Phoenix Oteli”nde yaşamakta olduğu dram karşısında kayıtsız kalan Bayan Sara’yı iki ayrı gün içinde, iki ayrı sahnede görürüz. Birinci bölümde Bayan Sara, Metrdotel ile konuşmakta ve temel eylemlerinden birisi olan içmeye devam etmektedir. Sahne şöyle çizilir:

“Sol yanda otelin salonunu koridorlara bağlayan kapı, karşıda otelin bahçe kapısı, sağ yanda bir bar, ortada yuvarlak bir masa, masanın üstündeki cam kâsede çiçekler. Bayan Sara bir taburede oturmakta, barın iç bölümündeki Metrdotel ile konuşmaktadır. Bahçeden belli belirsiz, ara sıra kuvvetli piyano sesi gelmektedir. Güneşli bir kuşluk vaktidir.”

(Phoenix Oteli, I. Bölüm, *Oteller Kenti*, s.81)

Varlığıyla sahici bir ilişki kuramayan ve kendisiyle konuşan Bayan Sara, sıkılmakta ve yitirdiği ‘öykü’sünü Tanrı’dan istemektedir. Bu sırada Metrdotel söze karışır. Bayan Sara’ya müziği duyup duymadığı sorar. Ayrıca fondaki müziğin müşterilere hizmet etmek için bahçeye yerleştirdikleri piyanodan geldiğini; müşterilerin şarkılarını, piyanonun başında çalarken bestelediklerini; böylece müşterilerin müzikle karşılıklı olarak birbirlerini yeniden oluşturduklarını söyler. Yitirdiği bütünlüğü arayan Bayan Sara, otelin bu imkânına kayıtsız kalır; içmeyi tercih eder. Böylece kendisi için bir şey yapma imkânını geri çevirir, yitirdiği öyküsünü Tanrı’nın geri vermesini bekler. Eyleme geçmeden Tanrı’dan bir şey beklemek, umutsuzluk durumunu işaret eder:

“Bayan Sara: (Kendi kendine)

Tanrım bana öykümü geri ver

Bu otelden de bunaldım

Metrdotel: Ne güzel bir gün, Bayan Sara. Müziği duyuyor musunuz? (...)

Bayan Sara: Haklısınız, ilk kez işitiyorum. Gene de belli belirsiz.

(...)

“Metrdotel: Evet, çok ilginç değil mi? Önce onlar yepyeni bir müzik yaratıyorlar, sonra o müzik onları yaratıyor. Konser bitince piyanist olsun, dinleyiciler olsun; çünkü onlar da yeniden yaratıldıkları inancında, mutluluk içinde otelimize dönüyorlar”

Bayan Sara: Dönüyorlar mı dediniz.

Metrdotel: Bir anlamda öyle. Yani daha bir sevgiyle bağlantıyorlar otelimize.

Bayan Sara: (Sessizlik) Bana bir cin verir misiniz?”

(Phoenix Oteli, I. Bölüm, *Oteller Kenti*, s.81)

Bayan Sara, içinde yeniden doğuş imkânını barındıran bu imkâna kayıtsız kalır. Yanında taşıdığı fotoğraflardan oluşan bir albümü gösterir metrdotele. Fotoğraflarda değişim durmuştur. Her fotoğraf birbirinin aynısıdır. Bayan Sara, bir duruma saplanıp kalmıştır. Bir durumun defalarca aynı fotoğrafını çektiğini bunu işaret eder. Bölüm, Bayan Sara ile metrdotel arasında aşk, evlilik vs. konular etrafında süren bir diyaloga

sürer. Sahneye tenis öğretmeni çıkar. Bayan Sara, tenis öğretmenine yorgun olduğunu söyler, kalkmak için izin ister. Ayrıca metrodotelin yardım etme isteğini geri çevirir. Sahneden çıkar/ayrılır. Yalnız kaldığı, kendisine adını bile unutturan ve en uygun ruh durumunu hazırlayan kuleye gider. Dolayısıyla sıkıntısından kaçır. Şöyle der:

“Tuğlalardan ve her şeyden. Orda uzaklıklar var, orda yalnızlıklar var, orda mutluluklar mutsuzluklar var, orda erinç, dinginlik, sadelik var. Sizin anlayacağınız her şey var orda. Adını unuttur mu insan? İnanın bana, orda unutmuş gibi oluyorum adımı. Ve tuhaftır, böylece kendime en uygun ruh durumunu da buluveriyorum hemen. Gerçi şimdiye kadar hiçbir şey değişmedi. Yeni bir seçeneğim olmadı yani. Gene de... İyi günler, iyi içkiler! (Hemen çıkar.)”

(Phoenix Oteli, I. Bölüm, *Oteller Kenti*, s.88)

İlk bölümde barda içen Bayan Sara, ikinci bölümde bu kez otelin bahçesindedir. ‘Hasır bir koltukta’ oturmakta ve yine içmektedir. Yan tarafta kitap okuyan tenis öğretmeni, söze karışır; ona gördüğü bir rüyayı anlatır. Ayrıca Rilke’den bir şiir okur. Bayan Sara’ya bir anlamda -eşcinsel- arkadaşlık için yakınlaşmaya çalışır. Ancak Bayan Sara, kadın tenis öğretmenin kurmak istediği ilişkiden kaçır. İlk bölümde olduğu gibi bu bölümde de yeniden başlama, hayatını yeniden gözden geçirme ve şeyleri yeniden tanımlama olanağına kapalı kalır. Şizoid bir korkuyu barındıran yalnızlığına sığırır. Anlamsal boşluğunu da, kayıtsızlığını da aşamaz. Tenis öğretmeni ile Bayan Sara’nın konuşmasından bir bölüm şöyledir:

(...)

Tenis Öğretmeni: Şiir sever misiniz, Bayan Sara?

Bayan Sara: Artık hayır. Gene de en az yapay olan sanat şiirdir.

Tenis Öğretmeni: Sanatların en yücesidir, bence.

Bayan Sara: Müziği severim ben. Vazgeçemediğim tek sanat dalı müziktir.

Yaşamın özüdür o.

Tenis Öğretmeni: Öyleyse piyanoyu dinliyorsunuzdur, değil mi, Bayan Sara

Bayan Sara: Hem dinliyorum, hem görüyorum.

(...)

Tenis Öğretmeni: Yanınıza gelebilir miyim, Bayan Sara?

Bayan Sara: Ne varmış benim yanımda? Hem o kadar uzaktayım ki sizden.

(Usulca kalkar, otelin ters yönüne doğru yavaş yavaş yürür, ağaçlar arasında gözden kaybolur.)(...)

(Phoenix Oteli, II. Bölüm, *Oteller Kenti*, s.93–94)

2.1.2.2. Tavrı Alamama/Kaçış ve Telafi Mekanizmaları

İnsanı insan kılan hususiyetlerden birisi de karşılaştığı hayat durumlarına, insan olmayı zorlaştıran engellere karşı tavrı alabilmesi, yaşadıklarına anlam vererek onları aşabilmesidir. Tavrı almak, bir şeyin ya karşısına geçmek, ya da ondan yana tavrı almak; diğer bir ifadeyle bir şeyi evetlemek ya da hayırlamaktır. Tavrı almak, açık ve kapalı tavrı almak üzere ikiye ayrılır³⁶⁴. Her iki tavrı da yapıp etmelerde görüşe çıktığı zaman gerçekleşmiş sayılır. Tavrı almak, ideleştirmekle iç içe geçmiş bir varlık şartıdır. Bunun için insan hem yaşadığı hayat durumlarına tavrı alabilen, hem de yaşadıklarına anlam verip onları aşabilen bir varlıktır. İnsanın anlam verme yeteneğine kısaca ideleştirmek denir³⁶⁵. Tavrı almak ve anlam vermek, gerçekleşmesi durumunda insanı insanlaştıran iki olanak ve gerekliliktir. Yabancılaşma ise bu durumda tavrı alamamak ve ideleştirememektir. Biraz daha açarsak yabancılaşma; insanın gerek kendisindeki bir soruna, gerekse somut hayatın ortaya çıkardığı bir engele karşı kayıtsız kalması, açık

³⁶⁴ Takıyettin Mengüşoğlu, a.g.e., “Tavrı Takınan Bir Varlık Olarak İnsan”, s.110-114.

³⁶⁵ Takıyettin Mengüşoğlu, a.g.e., “İdeleştiren Bir Varlık Olarak İnsan”, s. 150-158.

veya kapalı tavrı alamaması; aynı zamanda hayat durumlarından birisine takılıp kalması veya onu aşamamasıdır.

Edip Cansever'in yabancılaşmayı konu alan dramatik metinlerindeki kişilerin bir üst başlıkta da gösterdiğimiz gibi dikkati çeken belirgin ortak hususiyetleri, anlamsal boşluk içinde olmaları ve özerk olamamaları idi. Onların bir diğer hususiyeti ise tavrı almak ve ideleştirmekten yoksun oluşlarıdır. Söz konusu şiirlerdeki gerek anlatıcılar, gerekse figüranlar, kendilerini insan kılacak iki gerekliliği yerine getirmekten uzak, bu iki gerekliliğe yabancılaşmış kişilerdir.

Söz konusu kişilerin hemen hepsi yabancılaşmanın bir birimi olarak kabul ettiğimiz umutsuzluk durumunu yaşayan kişilerdir. *Umutsuzlar Parkı*'nın anlatıcısı, varlık sorunu olan bir kişidir, ancak ne sorununa karşı tavrı alabilir, ne de onu aşabilir. Sıkıntısını farklı kaçış mekanizmalarıyla telafiye yönelir: Kayıtsızlığa sığınır, içer, cinsel ilişkiye girer, onlar alanına sığınır, alış veriş yapar, kendi kendisine oyunlar kurgular, boş konuşur, yansıtır; kısaca birkaç esas mekanizma ile sıkıntısından kaçır. *Tragedyalar*'ın kişileri için de aynı durum söz konusudur. Şiirin kişileri, real dünyanın gerçekleriyle karşılaşınca üstlenmesi zor ve 'ağır' olan varolmayı değil, içmeyi tercih ederler. İçerek, aynı zamanda oynayarak, cinsel ilişkiye girerek sıkıntılarını ortadan kaldırmaya çalışırlar. *Çağrılmayan Yakup* şiirinin anlatıcı kişisi Yakup, sıkıntısından yabancılaşma oyunu oynayarak, sıkıntısından sıkıntısını yansıtarak kaçır. *Ben Ruhi Bey Nasılım* şiirinin başkışisi Ruhi Bey, yaşadığı sıkıntıyı içerek bastırır. Şiddete başvurarak yansıtır, cinsel ilişkiye girerek unutmaya çalışır, çok uzun bir süre sıkıntısına tavrı alamaz, onu aşamaz. Metnin sonunda tavrı alır, anlam verir, onu aşabilir. Ruhi Bey, bu kısımda kaçış bağlamında ele alınacak, gerçekleştirdiği anlam verme ve aşma eylemine, çalışmanın aynı başlığı taşıyan kısımda temas edilecektir. *Bezik Oynayan Kadınlar*'ın kişileri de sıkıntı karşısında gerileyen ve kaçan kişilerdir. Cemile, yaşamakta olduğu anlamsal boşluğunu, eşcinsel ilişkiye girerek, içerek, bezik oynayarak, gezintiye çıkarak bastırır. Cemal, yalnızlığa ve hayal dünyasına sığınarak aynı eylemi gerçekleştirir. Seniha, mutsuz şimdiden geçmişe sığınarak, içerek, 'başka evler'e giderek, nihayet otele sığınarak kaçır. Ester de Cemile gibi içerek, oynayarak sıkıntısından kaçır. *Oteller Kenti*'nde ise kişiler, sıkıntılarını cinsel fantezilerle telafi ederler. Şiirin asıl kişisi Bayan Sara ise içerek, geçmişe sığınarak, gezintiye çıkarak kaçır. Şairin dramatik metinlerindeki kişiler birkaç mekanizmayı kullanarak sıkıntılarından kaçır: Bunları; içmek, cinsel ilişkiye girmek veya fantezi kurmak, oynamak, onlar alanına sığınmak -parka gitmek, alış veriş etmek, boş konuşmak-, yansıtma -şiddete sığınmak- olarak beş esas kısma ayırmak mümkündür.

2.1.2.2.1. Bir Kaçış Olarak İçki ve İçmek

İçkiyi ve içmeyi bir kaçış mekanizmasına dönüştüren amaç olmaktan çıkıp araçlaşmasıdır. Şairin dramatik metinlerindeki kişiler için içmek, özerk insanın eylemi değil, özerk olamamış insanın sıkıntısının basıncından kurtulmak için tercih ettiği bir kaçış aracıdır. A. Camus, ezici gerçekler tanındılar mı yok olurlar, der³⁶⁶. Svendsen ise sıkıntıyı yaşamak için zaman ayırmalıyız, çünkü onda daha iyi bir yaşam vadinin yankısı çıkar, der ve sıkıntıdan kaçmamak gerektiğini söyler³⁶⁷. *Umutsuzlar Parkı*'nın kararlı yaşama geçemeyen veya varolamamanın sıkıntısını yaşayan özne anlatıcısı, gerek kendisinin gerekse verili dünyanın 'ezici gerçekler'ini tanımak yerine, yaşamakta olduğu sıkıntıyı içerek bastırır. Var'ım diyemediği, herkesleşmeye karşı tavrı alamadığı, kendisindeki insanı insanlaştıracak iç uzlaşımın sorumluluğunu üstlenemediği, yaşamını değiştirecek iradesi olmadığı ve durumunun farkına varlığı an içine düştüğü şaşkınlığı aşmak için dört kişiden oluşan ailesiyle birlikte içer. İçmek; sıkıntısıyla yüzleşemeyen, sıkıntısına anlam verip onu aşamayan özne için bir kaçış mekanizmasıdır:

³⁶⁶ Albert Camus, *Sisifos Söyleni*, s.129.

³⁶⁷ Lars FR. H. Svendsen, *Sıkıntı'nın Felsefesi*, s.176.

*“Artık ne uyanmak için bu sabahlar
Ne de bekliyoruz, beklemek için değil
Üstelik ne de bir karanlıkta anlatıyoruz bu düşünceyi
Ne açıp ağzımızı tek kelime
Yok, hayır, kaskatı durmuşuz sadece
Durmuşuz; ölümü, acıyı, daha neleri durdurmak için
Evet bir de cins tuzaklar kurmuşuz gözlerimize
Tuzaklar ve sanırım herkesin işi bizi anlamak
Biz ki dört kişiyiz evde; ben, çocuklar ve karım
Artık tadını sürdüremiyoruz gizli kalmanın
İçkiler içiyoruz, en çok da kötü içkiler -Hıh sığınmak!
Bilmem ki ne demeli, böylesi içinden geliyor insanın
Belki de alışıyoruz, soylu bir düşüncedir alışmak
Diyoruz, belki de
En önce İsa alışmıştır kendi söylevlerine
Sonra da biz; ya durmak, ya da bir zincirle oynamak bütün gün
Ya da pek olağan şey, katılmak bir dövüşe
Korkmak, o kadar korkmak ki sonuca varmak için
Sinmek, kalakalmak dört duvar arası bir yerde
(...)”*

(Umutsuzlar Parkı IX, *Umutsuzlar Parkı*, s.51)

İlk dizede yer alan ‘artık’ dil göstergesi, şimdi ve bundan sonrayı karşılayan bir zaman zarfıdır. Sabahların, şimdi ve bundan sonranın ‘uyanmak’, beklemek için olmaması, açıkça bir yenilgiyi ve geri çekilişi ifade eder. Beklemenin ‘beklemek için’ olmaması, şimdi ve burada kişinin yaşamdan kopmuş olduğunu anlatır. Bir düşünceyi ‘karanlıkta’ anlatmamak veya aydınlıkta anlatmak, konuşan öznenin sıkıntıdan kaçtığını açık olarak ifade eder. İradesizliğini açıkça itiraf eden kişi için ‘kaskatı’ durmak, tavır alacak durumda olamamayı karşılayan bir kelime grubudur. ‘Ölümü’, ‘acıyı’, ‘daha neleri’ durdurmak için kaskatı durmak, kişinin ne ölümle, ne acı ve ne de bir başka şeyle özerk bir ilişkisinin olmadığını; kişinin durumunu evetlediğini, dolayısıyla durumuna hayır diyemediğini bildirir. İnsanı insan kılanın negatif olanla hesaplaşması olduğu düşünülürse konuşan anlatıcının kaçtığı rahatlıkla anlaşılabilir. ‘Gizli kalmanın’ tadını ‘sürdüre’ memek ifadesi, ne kaçışın, ne sığınmanın, sıkıntıyı bertaraf edebildiğini bildirir. Sığınmanın insanın içinden gelmesi ve ‘alışmak’ ifadeleriyle anlatıcının kendi durumundan esas olarak rahatsız olmadığını yani kayıtsız olduğunu ifade eder. ‘Bütün gün zincirle’ oynamak ya da ‘durmak’ ifadeleri, hem sıkıntının varlığını sürdürdüğünü, hem de kişinin sıkıntı karşısında tavır alamadığını belirtir. ‘Dövüşe katılmak’, bir anlamda varım demektir. Ancak özne, böyle bir tavır almayı başaramaz. Takip eden dizelerde yer alan ‘korkmak, ‘dört duvar arası bir yerde’ ‘kalakalmak’ ifadeleri, anlatıcının kendi sıkıntısı karşısında tavır alamadığını, kaçtığını açıkça ifade eden dil göstergeleridir. İçmek, çok açıkça şiir kişisi için bir kaçış mekanizmasıdır.

Tragedyalar’da içmek eylemi, *Umutsuzlar Parkı*’ndan farklı olarak ikili bir anlam kazanır. Bir üst bölümde de belirttiğimiz gibi *Tragedyalar*, kişilerin umutsuzluk durumlarını fark etmeleri, iki olanakla karşılaşmaları, seçim yapmaları ve bir sonuç durumuna ulaşmaları aşamalarını içeren bir gelişim çizgisi takip eder. Şiirin kişileri, “Tragedyalar I”de sahneye çıkarlar, umutsuzluk durumunu sahnelerler. Onlar için içmek, hem aşk, hem ilgisizliktir. Diğer ifadeyle kişiler, içerek verili düzeni de kendilerini de yadsırlar. Umutsuzluğu bir trajik durum olarak yaşayan kişiler, şiirin ikinci ve üçüncü bölümlerinde tanımladıkları durumun zorlamasıyla iki olanakla karşı karşıya gelirler. Ya verili düzenle uyumlu olacaklar, ya da varolmanın bedelini üstleneceklerdir. Onlar, ne verili düzenle uyumlu olmayı, ne varolmayı seçerler. İçmeyi tercih ederler. İçmek, insan için trajik bir seçimdir. Kişiler, içerek verili dünya ile uyumlu olmayı da aynı zamanda

umutlu kalmayı da reddederler. Bunun için *Tragedyalar*'da içmek verili dünyaya hayır diyemeyen, aynı zamanda varlığın sorumluluğunu da üstlenemeyen kişiler için bir kaçış şeklidir. Daha açık bir ifadeyle kişiler, uyumlu olmayı 'hayır'layıp umudu evetleyemezler, verili dünyanın realitelerine karşı duramazlar; sıkıntılarında, sorunlarından içerek kaçarlar. "Tragedyalar IV", bu bağlamda umutsuz kişilerin içkiyi yücelttikleri bir bölümdür. Bölüm şöyle başlar:

"EPISODE

Ya alkol olmasaydı. Bir uzun bardaklarımız vardı. Herkes birbirinden artardı.

Bulanık, bungun artardı

Kuru gök, kuru bir yağmur bırakırdı sesimize

Çok uzaklarda çok düşündüğümüz bir şey solar solar solardı

Meyhaneler biraz olsun solardı

İmgeler ve bütün çözüm yolları. Bardaklar

Bardaklar, o uzun bardaklar, dişi alkoller yani

Çiftleşip bırakırlardı sesimizi

Sirkler ve bütün sirkler, atlıkarıncalar öyle

Çılginca dönerlerdi sesimizde

Biz bütün görme gücüyle görürdük sesimizi

Renksizdi

Ve nasıl kirliydi ki, her türlü kuşkulardan.

Her türlü engellerden, aşklardan ve kurallardan

- Sesimizi duyuyor musunuz. Hayır!

- Sesimizi duyuyor musunuz. Evet!

Yani işte böyle biz

Tek anlamlı iki söz parçası olan."

(*Tragedyalar IV, Tragedyalar, s.22-23*)

'Ya alkol olmasaydı' ifadesi, umutlarını gömen kişilerin dayanılmaz bir acıda kalmaktan korktuklarını ifade eder. Daha açıkçası umutlu olma cesaretini gösteremeyen kişilerin kendilerine ancak alkolle katlanabildiklerini işaret eder. Herkesin 'birbirinden' 'bulanık', 'bungun art'ması ifadesindeki bulanık ve bungun sıfatları, sarhoşluk anının psişik göstergeleridir; bütün hâlinde kelime grubu, umutsuz kişilerin birbirine katılamadıklarını anlatır. 'Kuru gök', 'kuru bir yağmur' ifadelerindeki gök, Tanrı'yı; yağmur ise beklentiye simgeler. Göğün ve yağmurun kuru olması, Tanrı'nın yokluğunu ve sıkıntısındaki kişilere bir yardımının olmadığını bildirir. 'Çok uzaklarda düşün'ülen, umuttur. Solmak ise umudun yok olmasını işaret eder. 'İmgeler'in, 'bütün çözüm yolları'nın solması, çıkışı gerçekleştirecek isyanın da, tavır almanın da mümkün olmadığını belirtir. Alkolü 'dişi' kılan, edilgenliğini birleştirdiği kişiye geçirmesidir. Şairin şiir evreninde 'dişi'lik tavır alamamanın, 'erillik' ise tavır almanın dilsel göstergesidir. Dolayısıyla içmek, umudu 'gömme' işi olduğu için alkol çiftleştiği kişiyi umutsuz bırakır. Sesin 'renksiz' ve 'kirli' olması, yine umutsuzluğu işaret eder. İnsanın iki tek söz olarak kalması, acı içinde kendisini kaybettiğini işaret eder. Konuşan kişiler, içerek önce kendilerindeki insanı ve umutlarını gömerler.

İçerek şimdiki zamandan kaçan kişilerin her şeyi alkoldür. 'Atları', 'örtüleri', 'anıları', 'içgüdüleri', 'tanrıları' ve 'bilinçleri' alkolden yapılmıştır. Alkolle içinde buldukları zamandan kaçan kişiler, alkol tesirini kaybedince tavır alamadıkları duruma yeniden karşılaşırlar. Freud; içki vs. keyif verici maddelerin sağladığı hafif narkozun insana, yaşamın sıkıntılarında geçici bir süre uzaklaşmadan başka bir şey vermeyeceğini, bastırılanın narkozun etkisi geçtikten sonra daha rahatsız edici bir şekilde

yeniden gündeme geleceğini söyler³⁶⁸. Trajik kişiler, ‘bilinç’ durumunda çok kalmazlar, tekrar içkiye dönerler.

*“Çağımıza girerdik, kaygan ve boyutsuz anlam biçiminde
Kurumuş bir kan kokusu ağzında*

(...)

Çağımıza girerdik, çiftleşip bırakırdık çağımızı

Bırakınca giderdik

Bırakınca giderdik. Sonra her şey giderdi. Ve artık

Bir silah patlasa, bir kurşun

Doğayı baştanbaşa kanatan

Bir kurşun olurdu. İçkilere dönerdik.

Çünkü başka ne vardı, alkol bizi yıkardı

Sığ denizler gibiydi alkol, geçerci üstümüzden

Ve birden bırakırdı bizi

Biz öyle kalırdık da çakıllaşmış ve beyaz

Seslerimiz birbirinden artardı”

(Tragedyalar IV, Tragedyalar, s.24)

Çağa girmek, eski zamanlarda kalan, alkolle bilincin baskısını kırıp zamanın dışına çıkan kişilerin ayıldıklarını; realite ile yeniden karşılaştıklarını karşılar. Onları rahatsız eden realite, düzenin baskısı karşısında varım demenin bedelini üstlenememiş olmalarıdır. ‘Kaygan’, bir şeye tutunamamış olmayı, ‘boyutsuz’ olmak ise umut-umutsuzluk çelişmesini yitirmiş olmayı işaret eder. Ağızdaki ‘kurumuş kan kokusu’, kişilerin bir ara düzenin baskısına maruz kaldıklarını ifade eder. Kuru kan, ayrıca kişilerin umutlu zamanlarından geriye kalan bir işarettir. Çağa girmek, ayılmayı; ‘çağ’ ile ‘çift’leşmek, çağın gerçekleriyle yeniden karşılaşmayı, ‘bırakıp’ gitmek ise gerçeğe katlanamayıp kaçmayı bildirir. ‘Bir silah patlasa’sı, düzenin kendisini baskı ile koruduğunu, kişilerin kendisini silahla koruyan düzen karşısında duramadıklarını bildirir. ‘İçkilere dönmek’, açıkça bu korku durumunu işaret eder. Baskı karşısında duramayan kişiler için alkolden başka bir şey yoktur ya da yalnız sarhoş olmak vardır. Alkolün kişilerin ‘üst’ünden ‘sığ denizler’ gibi geçmesi, umutsuzluktan, korkudan geriye kalanları, bilincin baskısını alkolün kırarak kişiyi arındırdığını belirtir. Alkolün sığ denizler gibi olması, etkisinin kısa sürdüğünü veya uzun süre kişiyi koruyamadığını bildirir. Takip eden dizelerdeki bırakmak ifadesi bu hususu belirten bir diğer kelime grubudur. Kişilerin çakıllaşmış ve beyaz kalması ifadesindeki çakıllaşmak, donuk kalmayı ve eylemsizliği simgeler. Alkolden kurtulan kişiler, eylemsizlikte kilitlenip kalırlar. Beyaz ise alkolle yikanan umudun da umutsuzluğun da yokluğunu simgeler. Çakıllaşmış ve beyaz kalmış olmak, umutsuz öylece kalmış olmak demektir. Seslerin birbirinden artması, içen kişilerin insan olarak birbirini anlayıp birbirine katılmadıklarını bildirir. Alkole sığınmak; korkan, sinen, umudu da umutsuzluğu da reddeden kişiler için bir kaçış şeklidir. Koro hâlinde şöyle konuşurlar:

“Çünkü yalnız o vardı, o alkol biçiminde olmak

O sonsuz buruşukluk

O sonsuz buruşukluk: ya alkol olmasaydı

Ya alkol olmasaydı

Ve alkol olmasaydı biz ölümsüz kalırdık

Dayanılmaz acısında bir ölümsüzlüğün

Biz öylece kalırdık

İmgelerin ve bütün çözüm yollarının bir öte dünyasında

Yani bir gerilimde, her şeyin bir kavram olup aktığı kanımızda

³⁶⁸ Sigmund Freud, *Uygurluğun Huzursuzluğu*, s. 38–41.

*Oralarda
Sevişirken kalırdık
Akarsular alkollere girer kalırdı
Balıklar tanrı tanrı devinir kalırdı
İçi ingin gözlerimiz vardı kalırdı
Bir sessizlik gününün durmadan kutlandığı
Oralarda kalırdı.”*

(Tragedyalar IV, *Tragedyalar*, s.25)

İnsan için sadece ‘alkol biçiminde olmak’ veya sarhoş varolmak, konuşan kişilerin yukarıda da belirttiğimiz gibi uyumlu da uyumsuz da varolamadıklarını, yalnız sarhoşken şeylere katlanabildiklerini bildirir. ‘Buruşukluk’, sarhoşluk hâlinin simgesidir. Varolma cesaretini gösteremedikleri için onlara sadece sarhoş olma imkânı kalmıştır. ‘Ya alkol olmasaydı’ ifadesi, kişilerin yaşama alkolle katlandıklarını bildirir. ‘Ölümsüz kal’mak, ne umudun, ne de umutsuzluğun olmaması durumunu karşılar. Kişilerin ölümsüzlüğün acısına alkolle katlanabilmesi, yaşanan acının insanın dayanamayacağı kadar şiddetli olduğunu ifade eder. ‘Öylece kal’mak, ‘sevişirken kal’mak, balıkların yüzmeden kalması, bir yerde kalmak gibi kelime grupları, kişilerin alkol olmadan hiçbir eylemi tamamlayamadıklarını; acının eylemlerini ketlediğini işaret eder. ‘Oralarda’ ifadesi, verili düzeni işaret eden bir yer zarfıdır. Trajik kişiler, sıkıntılarını alkolle aşarlar.

Yaşama ancak alkolle katlanan kişiler için içmek eylemi, aynı zamanda verili dünyayı bir ‘sarkıtma’ şeklindedir. Sarkıtmak, verili düzene hayır diyemeyen, varolmanın bedelini üstlenemeyen kişilerin pasif bir isyanıdır. Kişiler içerek, önce kendilerindeki insanı sarkıtırlar, onu canlı ve sorumlu kılamazlar; sonra kendileriyle birlikte düzenin realitelerini sarkıtırlar. Kısaca trajik kişiler, ‘intihar zabıtlarını’, ‘işkenceleri’ ve ‘işkence duvarlarını’, ‘polis müdürlerini’, baskı düzenine direnen kişilerden arta kalan acıları, suçlamaları, savunmaları, yasaları alkolle sarkıtırlar. Verili dünyaya rağmen varolamazlar, kaçarlar:

*“Herkes nerelerden olsa biraz sarkardı
Bir şeyden, bir olaydan, korkunun ilk yerinden
İşkenceler biraz olsun sarkardı
Ve duvar kâğıtları sarkardı ve sinek pislikleri, ampuller
İntihar zabıtları sarkardı
Evraklar, çekmeceler
Telefonlar biraz olsun sarkardı
(...)
Ve polis müdürleri sarkardı kuşkunun ilk yerinden
Belki de bir cümleden: bütün işkencelere rağmen konuşmaz
Diye harfler öyle sarkardı
Ve konuşmalar sarkardı, yoktu ki bir şey konuşacak
Savunmalar ne de olsa sarkardı
Ve cezaevleri sarkardı ve ıslak tabutluklar
Ve kurallar sarkardı, yasalar sonra sarkardı
Bir şeyden, bir olaydan, acının ilk yerinden
Herkes nerelerden olsa biraz sarkardı.”*

(Tragedyalar IV, *Tragedyalar*, s.25–26)

Herkesin biraz sarkması, kişilerin düzen içinde ve düzene karşı duramadıklarını işaret eder. İşkence, verili düzenin kendisi gibi düşünmeyen insana uyguladığı bir baskı şeklindedir. İşkencelerin sarkması, işkence gerçeğinin acısını unutmak için alkolün unutturucu bir işlevinin olduğunu karşılar. Takip eden dizelerde yer alan kâğıtların, ampullerin, sinek pisliklerinin, savunmaların vs. alkolle sarkması, sarkıtılması, kişilerin verili düzene hayır diyemediklerini veya içerek kaçtıklarını bildirir.

İçmeyi halis değil sahte bir şekilde yücelten ve alkole sığınan kişiler, böylece kendilerindeki insanı insanlaştıracak eylemlerden uzak kalırlar. Trajik olan, insanın çağa ve kendisine içerek katlanabilmesidir:

“KORO

*Ellerin ve bütün eylemlerin biraz olsun sarktığı
Sizi yok saymaya geldiklerinin anlamıyla
Şimdi bir anlama geldiğigiller çağı*

EPİSODE

*Ya alkol olmasaydı. Bir uzun bardaklarımız vardı. Herkes birbirinden artardı
Bulanık, bungun artardı
Kuru gök kuru bir yağmur bırakırdı sesimize
Çok uzaklarda çok düşündüğümüz bir şey solar solar solardı.”*

(Tragedyalar IV, Tragedyalar, s.26)

“Tragedyalar IV”te düzenin insana sunduğu iki olanağı içmeyi tercih ederek reddeden kişiler, “Tragedyalar V”te yaptıkları seçimin sonucunu dramatize ederler. Seçimin sonucu, umutsuz kalmak, insan olmaktan uzaklaşmaktır. İlk dört bölümde koro olarak konuşan aile, “Tragedyalar V”te, bir önceki bölümde bıraktıkları yerden içmeye devam eder. Yaşama ve kendilerine alkole katlanan kişileri, hâkim anlatıcının ifadesiyle bir ‘alkol yörüngesi’ boşlukta tutar. Boşluk, anlam ve umut eksikliğinin simgesidir:

“(…)

Ve alkol

*Yani bir alkol yörüngesi. Kocaman
Bir gün iskeleti konsolun üstünde
Doğanın ve bütün kızgın yaratıkların bağirtısından
Yanmış bir gün
Ve sınırsız doğurganlığı ağır, kadife perdelerin
Bir sarnıç uğultusuyla, kaybolmuş bir anahtarın
Kemirilmiş kalıntısıyla...”*

(Tragedyalar V, Tragedyalar, s.27)

Alkol olmadan yörüngesinden çıkan ailenin, baba Armenak ve korobaşı Stepan başta olmak üzere bütün fertleri içer. Varoluşsal boşluklarını dolduramadıkları, sıkıntılarıyla yüzleşemedikleri, varlığın getirilerini üstlenemedikleri için varolan durumlarından içerek kaçarlar:

*“(Ve alkol tanrının dengesini yitirdiği
Gibi bir gürültüyle çitirdiyor
Ve tanrının uçsuz bucaksız denizlerde güneşlendiği
Bir günde alkol
Dünya bir sıkıntının yönetiminde ve uzun
Herkes biraz içiyor)”*

(Tragedyalar V, Tragedyalar, s.30)

Ailenin psiko-patolojik kişilerinden korobaşı Stepan, kendi yarattığı çıkmazları, ‘bütün öğrendiklerini’ yeniden üretmekle kendisindeki insandan kaçır, kendisindeki insanı insanlaştırma cesaretini gösteremez. ‘Soyu kalmamış hayvanlar’ gibi ‘bir buz çağı’ nı yaşadığını söyleyen Stepan, ayrıca ‘cehennem’e benzettiği yaşantısını, ‘içkiyle’ aşır. İnsanın kendisini hayvana benzetmesi, kendisindeki insana saygı duymadığını, ayrıca narsistik bir büyülenme ile hayvanları küçümsediğini, başka bir ifadeyle yabancılaşmış olduğunu işaret eder. Stepan, mazoşist bir tavırla kendisindeki insana ihanet eder; içmeyi tercih ederek varolan durumundan ve sıkıntılarından kaçır:

*“Olsa olsa bunca çıkmazı
Sürdürmek benimkisi bir zevk biçiminde boyuna
Ve yaratmak yeniden bütün öğrendiklerimi.
(...)
Ve diyebilirim ki Lusin, soyu kalmamış hayvanlar gibi
Öyle bir buz çağını yaşıyorum da
İçkiyle aşıyorum, içkiyle çözüyorum bu cehennemini.
(...)
Belki de bilinci yoğunlaştırıyorum böylece
Doğarak acılarına her an yeniden
Ve kendini kanatan bir bıçak gibi işte”
(Tragedyalar V, Tragedyalar, s.43)*

Alkol ‘Stepan’ın dilidir’. Kendisini kendisine süren, çoğu zaman susan Stepan değil, ailenin diğer fertleri de alkol vesilesiyle konuşurlar birbirleriyle. Hâkim anlatıcı, bu hususu şöyle anlatır:

*“Stepan, bir yağmurluğun yerini bulmamış hıştırtısı
Kullanılmış bir jilet yere düşüyor, o
Bir konyak içer misin? Alıyor, işte Stepan
Dilidir Stepan’ın “bir konyak içer misin?”
Yani bir ölü gömme töreninden doğmuş olan Stepan’ın”
(Tragedyalar V, Tragedyalar, s.50)*

Stepan gibi ailenin diğer kişileri de katlanamadıkları yaşamı, yaşadıkları sıkıntıyı alkole aşarlar. Baba rolünü üstlenen Armenak, ‘daracık sokaklardaki’ ‘ufacık meyhanelerde’; Stepan, evlerinde; Vartuhi, çantasında taşıdığı ‘dürbünsü bir şişeden’ içer. Herkes, bir yerlerde içer:

*“Ufacık meyhaneler vardı daracık sokaklarda
Baba Armenak içerdi.
(...)
Herkes biraz olsun içerdi. Kapı açılınca zil sesleri
Gibi her türlü acıların hep birden delirdiği
Oralarda içerdi
Stepan evde içerdi. Vartuhi
Çantasında taşıdığı dürbünsü bir şişeden
Değişmesi bitince hep yeniden içerdi
Lusin de içerdi de.. Nasıl anlatmalı
Bulanık bir dünyanın içinde
Düşse kalka içerdi
Ve gündüzler olurdu sonra geceler
Geceler gündüzlere girerdi
(...)”
(Tragedyalar V, Tragedyalar, s.71)*

Ailenin babası Armenak’a göre içmelerinin sebebi, umudu ve umutsuzluğu bir anlama getiren ‘anlamsız bir soy olma’ korkusudur. Anlamsız soy olma korkusu, uyumlu ancak kişiliksiz bir yaşam sürdürmekten duyulan korkudur. Ona göre bu korku, ne ‘Romalı bir kölenin’ korkusu, ne ‘engizisyon mahkemesinde’ duyulan bir korku, ne de bir başka korkudur. Sadece umudu, umutsuzluğu ‘bir anlama getiren anlamsız bir soy olma’ korkusudur. Onlar Armenak’a göre akılla mahiyeti anlaşılamayan bir eylem olan içmeyi tercih ederek işkencelere, baskılara, genel olarak kişiliksiz uyumlu yaşama karşı koyarlar. Armenak, uyumlu olmayı yadsıyan içkiyi/içme eylemini, kendileri için yeni bir

'metafizik' olarak yorumlar. Bir eylem olarak içmek, baş eğmeyen, direnen ancak yılmayan olan kişileri suçlayan bir metafiziktir. İçmek ayrıca onun için bir eskimedir, çürümedir. Nihayet bireyin kendi kendisine uyguladığı bir 'cehennem'dir. Kısaca ifade edersek hem bir direniş, hem bir kaçış şekli olarak içmek, bir şeylere karşı koyan insanın aynı zamanda umudunu da, kendisindeki insanı da yadsıyan bir eylem şeklidir; dolayısıyla her hâlükârda sorumluluktan kaçıştır. Onlar içerek varlığın getirilerinden kaçarlardı:

*“İçmek! Şimdi hep birden neyi deneyelim
Neyi
Yalnız kaldık, yalnızlığımız bizim çok büyüdü
(...)
Bir o kaldı: Gelişen korku

Yani kutsal kitaplardaki değil ve çağdaş felsefedeki
Seçkin bir dili abartırkenki görkemli
Bir korku değil
Değil de, bir Romalı köleninki
Ne engizisyon mahkemelerindeki, ne de
(...)

Gelişen bir korku bu yalnız
Umudu umutsuzluğu
Bir anlama getiren
Anlamsız bir soy olma korkusu

İçmek artık çok yeni bir metafizikti
Öyleydi
Size günlerimizi gösterelim, geceleri
Yırtıcı kuşlarımızı ve örümceklerimizi
Didik didik edildiğini gövdemizin bay yargıç
Ah öyle değil
İçmek burada çok yeni bir metafizikti
Getiren cehennemi birlikte
Baş eğmez, ama yılmayan bizleri
Cezalandıran yapayalnız kalmaktaki eylemimizi
Suçlayan bir metafizikti alkol”
(Tragedyalar V, Tragedyalar, s.71–72)*

Patolojik bir durumu yaşayan Ruhi Bey için de içki ve içmek, bir kaçış şeklidir. Kendisini 'suların büyük içkilere kavuştuğu koylardan' ayırmak istemeyen Ruhi Bey, 'bir meyhane patronu'nun ifadesiyle 'Şaraptan başka bir şey içmez/Bazen şarapla birayı karıştırır', içer. Sıkıntısını içerek ödünlediği, dışarıdan bir bakışla bile belli olur. Ruhi Beyin varlığına tanıklık eden 'bir meyhane patronu', bunu şöyle ifade eder:

*“Günün herhangi bir saatinde çıkar gelir
Nasılsınız Ruhi Bey, derim
O her zamanki gibi: iyiyim, iyiyim!
Şu köşedeki masa onundur
Başkası oturmuyorsa gider oturur
Şaraptan başka bir şey içmez
Bazen şarapla birayı karıştırır
Doğrusu sarhoşken hiç görmedim
Tersine çok incedir, derim ki biraz da soyludur
Nedense bulutlanır gözleri arada
O zaman kimseyi görmez
Uzaklara bakar yalnızca*

*Benimle konuşurken, gazetesini okurken
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.”
(Patron Masaya Gelir, Ben Ruhi Bey Nasılım, s.39)*

Hem çocuklar kadar masum, hem de suçlu bir kişi olan Ruhi Bey, ‘sabah kalkar kalkmaz başlar içmeye’. En çok uğradığı mekân, meyhanedir. Şeylerle hesaplaşamayan ve kendisindeki insandan kaçan Ruhi Bey, bazen ‘ısınmak için’, çoğu zaman sıkıntısını bertaraf etmek için içer. Ne garip ki kendisini kendisine ‘gömdüğü’ bir meyhanede yeniden doğar:

*“Polis arabasını görmeden önce
Her yanı aynalarla çevrili bir meyhanedeydim
Sırçaları dökülmüş aynalarla
Parça parça görüyordum kendimi
Dışarıda kar vardı, kirli kar
Isınmak için konyak içiyordum
-Isınmak için mi dedim tuhaf”
(...)”*

(Bir Olay: Ruhi Bey ve Gülcünün Ölümü, Ben Ruhi Bey Nasılım, s.78)

İçki/içmek, *Bezik Oynayan Kadınlar*’ın kişileri için de bir telafi mekanizması olarak çalışır. Şiirin anlamsal boşluk içindeki kişilerinden Cemile, Seniha ve Ester, içerek sıkıntılarından kaçarlar. Şiirde kronolojik olarak ilk konuşan kişi Cemile, hemen bütün gününü içerek geçirir. Ne sıkıntısıyla yüzleşir, ne sıkıntısına karşı hayır diyebilir, ne özlemlerini gidermek için harekete geçer. Mazoşist bir tavırla durumundan şikâyet eder; sıkıntısını unutmak için bazen yalnız, çoğu zaman bir arada yaşadığı ancak hemen hiç konuşmadığı kişilerle birlikte içer:

*“Susmanın su kenarındayız bugün
Ne kadar sevgiyle konuşsak -konuşuyoruz da-
Korkuyoruz göz göze gelince Hilmi Bey
(...)
-Nereye
-Bilmem ki
Ellerimizde alkol sesleri, saçlarımızda
Alkol sesleri
Dağlarımızda, iç denizlerimizde
Ve günler günlerin içinde öyle yavaş ki”*

(Manastırlı Hilmi Beye İkinci Mektup, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.15)

*“Sular menekşelendi Hilmi Bey
Karpuz lambanın altında
Yorgunum biraz -bütün gün içtim-
Hepimiz içtik
(...)”*

(Manastırlı Hilmi Beye İkinci Mektup, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.19)

Sadece Cemile değil, kız kardeşi Seniha da, eşcinsel ilişkide bulunduğu Ester de içerek sıkıntılı durumlarından kaçarlar. Özellikle Seniha, anlamsal boşluğunu, yurtsuzluğunu simgeleyen otel ile ben’i ve konyanın birbirini tamamlayan kutsal bir üçlü

oluşturduğunu söyler. Dolaylı olarak içkiyi yücelten Seniha, içmeyi tercih ederek anlamsal boşluğundan, daha önemlisi kendisindeki insandan kaçır.

“(...)
Bara baktım -kimseler yoktu-
Bir kadeh aldım, konyak doldurdum
Kadehi iki parmağım arasında tuttum tuttum
Kısararak gözlerimi kendime baktım
Otel, ben, konyak -neden olmasın-
Tanrı-İsa-Ruhülkudüs, dedim
Ben böyle dedim, acaba kimlerin avuntusuydum

(...)
Dedim ki bugün de bitti gündüzüm
Otel, ben, konyak
Tanrı-İsa-Ruhülkudüs
Vahşetin son öyküsüyüm
Belki de ilk öyküsüyüm
Işığımı söndürdüm: beyaz karanlık”
(Seniha'nın Günlüğünden VI, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.78)

Oteller Kenti'nin Bayan Sara'sı, *Bezik Oynayan Kadınlar*'ın Cemile'si ile birçok hususiyeti bakımından örtüşür. Onların ortak hususiyetlerinden birisi de sıkıntılarını aşmak ve unutmak için sürekli içmeleridir. Bayan Sara, hem geriye dönüşlerle anlattığı evliliğinde, hem de içinde bulunduğu zaman diliminde içer. Kendisiyle hesaplaşmak, dolayısıyla durumunu aşmak yerine içmeyi tercih ederek anlamsal boşluğundan, mutsuzluğundan, kısaca kendisindeki insandan ve bulunduğu durumdan kaçır.

“-Lütfen bana bir konyak
-Cin değil de konyak
Neden değiştiriyorsunuz içkinizi Bayan Sara?
(...)
İçiyorum sadece”
-Öyleyse bir kadeh cin, bir kadehcik cin
Limonlu cin, portakallı cin
Adamakıllı bir cin, dopdolu bir cin
Nasıl olursa olsun bir cin
Sıradan bir cin, yapayalnız bir cin
(...)”

(Eros Oteli, Bahar Sezgisi -Bahar Ötesi- Bahar Ertesi, *Oteller Kenti*, s.54)

Bayan Sara da Seniha gibidir. İç sıkıntısından kurtulamadığı için hiçbir yerde uzun zaman kalamaz. Herhangi bir şeye ne kendisini verebilir, ne de bağlanabilir. Bitmez tükenmez bir sıkıntıya hapsolmuş gibidir. Evli iken bulduğu ancak çabucak kaybettiği mutluluğun yasını tutan Bayan Sara, acılarıyla sahici bir ilişki kuramadığı için ne geçmişle ne şimdi içinde bulunduğu durumuyla hesaplaşabilir, ne de aşabilir onları. Bir otelde kalmaktadır. En çok bulunduğu mekân, otelin barı veya herhangi bir meyhanedir. Mazoşist bir şekilde hayatın neden olduğu kırınlıklara hayıflanır, hüznlenir. Bu tavır, onun da bulunduğu durumdan çıkmak istemediğini, diğer bir ifadeyle belki de zevk aldığı acısını, çevrimsel dünyasında sürekli yeniden ürettiğini gösterir. İtina ile içer:

“(...)
Bana bir votka, dedim yaşlı garsona
(...)
Ey anılar, benim anılarım

*Ne çıkar azıcık yaklaşısam size
Bir deniz kıyısını, bahçeli
Küçük bir evi ya da
Söz gelimi bir yaz tatilini
Şöyle bir yedeğime alıp da
Yaklaşısam yanınıza
(...)
—Bana bir cin daha.”*

(Sera Oteli IX, *Oteller Kenti*, s.73–74)

2.1.2.2.2. Bir Sığınak Olarak Erotizm ve Cinsellik

Şairin uzun şiirlerindeki kişilerin sıkıntı giderme mekanizmalarından birisi de erotik fantezi kurmak ve cinsel ilişkiye girmektir. *Umutsuzlar Parkı*'nın anlatıcısı, yaşamakta olduğu sıkıntıdan kurtulmak için cinsel ilişkiye girer. Onun bu tercihi, cinsel ilişkiyi, bir araç olarak gördüğünü, cinselliği şeyleştirdiğini işaret eder³⁶⁹. Amaç olmaktan çıkmış cinsel ilişki, kaçışın aracı olduğu için, kişileri iç sıkıntılarından arındırmaz. Hem arzunun, hem de sıkıntının tazyikiyle bir araya gelen kişiler, ilişki esnasında unuttukları sıkıntılarıyla ilişki biter bitmez yeniden karşılaşırlar. Cinselliği şeyleştiren anlatıcı, yaşadığı bu durumu şöyle izah eder:

*“Biliyorsunuz, size geldim sadece
Kapınızdan aldım, ballı çöreklerinizden
Peki, bu sevinmek niye?
Girdim ki içeriye yıllardır soyunuyordunuz
Ve işte giyiniyordunuz yıllarca
Bir Mısır, bir Roma, belki de bir Yunan elleriyle
(...)
Ağzımız koksun ama koksun, biz iğrençliğe de varız
Yatalım, leş gibi yatalım, öylesine alıştığımız ki bu
Bir kumru bir kumruyu tamamlasın
Bir yılan, bir fare deliğini kapasın bu
Sadece bu
Bak göreceksiniz nasıl da ayrılmak istiyoruz sonra
Nasıl da kaçmak istiyoruz birbirimizden
Yeniden yeniden yeniden
Yeniden hazırlanıyoruz
Sanki bir güzelliği ödüyünüz
Belki de bir güzelliği ödüyünüz.”*

(Umutsuzlar Parkı IV, *Umutsuzlar Parkı*, s.42)

Anlatıcının ilk dizede ‘siz’ diye hitap ettiği kişi, muhtemelen cinsellik vesilesiyle hatırlanan kadını işaret eder. ‘Biliyorsunuz’ ve ‘size geldim sadece’ ifadeleri, söz konusu eylemin daha önce de gerçekleştiğini ifade eden kelimeler ve kelime gruplarıdır. ‘Yıllarca giyin’mek ve ‘soyun’mak ifadeleri, kişilerin ilişkilerinin uzun zamandır sürdüğünü belirtir. ‘Leş gibi yatmak’ kelime grubundaki ‘yatmak’, cinsel ilişkinin argodaki ifadesidir. ‘Kumru’ cinsel organların; ‘yılan’ erkeklik, ‘fare deliği’ kadınlık organının karşılığıdır. Yılanın ‘fare deliğini kapa’ması, ilişkinin amaç değil araç olarak görüldüğünü işaret eden bir metaforudur. ‘Sadece bu’ ifadesi ise bu hususu destekleyen bir onay cümlesidir; ayrıca bir kayıtsızlık durumu işaret eder. İlişki sonrasında kişilerin birbirlerinden ‘ayrılmak’ ve ‘kaçmak’ istemeleri, ilişkinin araçsallaştırıldığını bildiren kelime gruplarıdır. ‘Güzelliği ödemek’ ise cinsel ilişkinin

³⁶⁹ Şeyleşmenin ne’liği için bakınız: Timothy Bewes, *Şeyleşme -Geç Kapitalizmde Endişe-*; şeyleşme için ayrıca bakınız: Sibel Özbudun vd., a.g.e., s.27-29.

satın alınabilen bir ‘şey’ olarak görüldüğünü, ‘ödemek’ ifadesi ise ilişkinin de kişilerin de şeyleşmiş bir anlayışa sahip olduğunu belirtir.

Tragedyalar’da da cinsel ilişki, amaç olmaktan çıkarılmış, sıkıntıyı telafi eden bir araca dönüştürülmüştür. Diran’ın kendi oğlu olup olmadığından şüphelenen Armenak, çok içtiği ‘bir geceden sonra’ ‘genelev’ yakınlarında bir falcı kadına rastlar. Falına baktırır. Falcı kadın, muhtemelen Armenak’a Diran’ın kendi oğlu olmadığını söyler. Paranoid şüpheleriyle yüzleşip kendisini insanlaştırmak yerine içen Armenak, söz konusu kehanetin neden olduğu sıkıntıyı gidermek için ‘bir orospu’ ile ‘yatar’. Svendsen, ihlâlin asla kendisini doğuran sıkıntıyı ortadan kaldırmadığını veya arzuyu tatmin etmediğini, bilakis onları daha da artırdığını söyler³⁷⁰. Araştırılmış cinsel ilişkinin kurtuluş olmadığını anlayan Armenak, sıkıntısını yeniden ve şiddetle duyar. İsa heykelini yüzüne tutar, ağlar, bağırır:

*“Ve Armenak’ın 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 kırvatını
Ve neden sıktığı pek bilinmeyen
Baba Armenak
Sonra yanık kelebek renkli saçlarını
Etine çok yakıştıran bir orospuyla
Ölümlün ekşi sarı kokusuna daldığı
Baba Armenak’ın
Ve ölüm bulununca kendine maskot yaptığı
O topaz heykelciliği koynundan çıkarıp
Yüzüne tutaraktan ağlayıp bağırması
(...)”*

(Tragedyalar V, *Tragedyalar*, s.34)

Şüphelerine yenilip Diran’ın babası sandığı birisini öldüren Armenak, cinayetin neden olduğu sıkıntıdan kurtulmak için karısı Vartuhi ile ‘çiftleşir’. Tavır alamayan, kendisiyle hesaplaşmayan Armenak seksi, V. Frankl’in ifadesiyle söyleyecek olursak “insansızlaştırmış”, “mastürbasyona” dönüştürmüştür³⁷¹. Şeyleşen cinsel ilişki, hiçbir durumda Armenak’ı yaşamakta olduğu sıkıntıdan kurtarmaz. Diğer bir ifadeyle Armenak’ın sapkınlıkları, anlamdan yoksun bir dünyada sıkıntıdan kaçmak için atıldığı umutsuz girişimleri işaret eder. Hâkim anlatıcı, Armenak’ın insansızlaştırdığı veya şeyleştirdiği cinsel tavrını şöyle anlatır:

*“Armenak’ın Diran’ın babası sandığı birini
Kumar oynarken vurduğu gecenin
Sabahında. Ve sessiz bir düşüncenin
Kapatılmış bir acının yavaş yavaş yayıldığı
Ve kutlar gibi bir rahatlığı ölümün
Toprağa saldırdığı olağan bir vazgeçişle..
İşte böyle bir günün gecesinde Armenak’ın
Topraksı bir titremeyle Vartuhi’ye sokulduğu
Çiftleştiği ve..
Sonra deliler gibi ağladığı bu gözyaşlımsı döllemeye”*

(Tragedyalar V, *Tragedyalar*, s.50–51)

³⁷⁰ Lars FR. H. Svendsen, *Sıkıntı’nın Felsefesi*, s.82.

³⁷¹ Victor E. Frankl, *Duyulmayan Anlam Çılgılığı*, “Seksün İnsansızlaşması”, s.80–83.

Tragedyalar'ın Lusini de cinselliği bir şeyleştirmiştir. 'Histerik' ve iktidarsız kocası Diran tarafından 'unutulmuş' ve kendisini 'unutmuş' olduğunu söyleyen Lusini, uzun bir süre bekledikten sonra kendisindeki kadını hissetmek için Stepan'a yaklaşır. Diran'ın küçük kardeşi Stepan, eşcinsel olduğu için onun isteğini yerine getirmez. Lusini ise kendisini 'yüceltmek' için şeyleşmiş cinsel ilişkinin mekânı geneleve gitmeye karar verir. Lusini'nin bu kararı, verili dünyaya bir tepkidir, ancak bu, onun esas olarak kendisini de cinselliği de şeyleştirmiş, şeylere karşı halis bir tavır alamamış olduğunu işaret eder. Nihayet ortadan kaybolur:

*"Unutulmuş gibiyim ben. Ve insan
Bir bakıma unutulmuş gibidir
Bilmem ki, nasıl anlatmalı, yalnız bile değilim
Belki de yalnızlıktan
Daha fazla bir şey bu
Unuttum ben kendimi de Stepan
(...)*

*Ama ben yüceltmek istiyorum kendimi
Etimi, her şeyimi, yeniden
Yüceltmek istiyorum. (...)*

*Düşündüm de ben Stepan. Düşündüm daha önce de
Bir geneleve gitmeli
Hiç değilse bir karşı koyma biçimi. Ve belki
O yalanlardan, o yalan ilişkilerden
Daha önemli bu, kim bilir."*

(*Tragedyalar V, Tragedyalar, s.40-41*)

Tragedyalar'ın patolojik kişilerinden Stepan, eşcinseldir. Kadınları sevmez, olağan cinsel alışkanlığı tuhaf bulur. Kadınları sevmemek, olağan cinselliği tuhaf bulmak, iktidarsız nefretiyle çıkmazları zorlayan Stepan'ın da şeyleşmiş zihin yapısına sahip olduğunu işaret eder. Stepan, olağan cinsellikten kaçır:

*"Bak Lusini, çünkü ben sevmiyorum kadınları
Bu tuhaf alışkanlığı, bu gereksiz yakınlığı
Sense bencillik diyeceksin buna. Ya da
Bir zevk düşkünlüğü diyeceksin. Oysa hiç biri değil."*

(*Tragedyalar V, Tragedyalar, s.42*)

Mazoşist zorlanımlı tavrıyla Stepan, olağan cinsel ilişkiyi değil eşcinselliği tercih eder. Adorno, "*İmkânsız olan görev: Başkalarının iktidarının da, kendi iktidarsızlığımızın da bizi aptallaştırmasına izin vermemeliyiz*" der³⁷². Bu bağlamda Stepan, kendi iktidarsızlığına da, verili dünyanın insanı iktidarsızlaştıran realitelerine karşı da halis bir tavır alamaz; eşcinselliği tercih ederek olağan ilişkiden de, dolayısıyla kendisinden de kaçır. Baba Armenak, 'oğlanlarla' bir yere günlerce kapandıktan sonra 'sapsarı dudakları ve yağlanmış teniyle', bir diğer ifadeyle 'nefretin en çağdaş biçimiyle' eve gelen eşcinsel oğlu Stepan'dan öğrenir. Kendisi patolojik bir kişi olan Armenak'ın bile Stepan'ın cinsel tercihinden kalkarak bir şeylerin çözüldüğünü, yıkıldığını itiraf etmesi, şiir kişilerinin özellikle Stepan'ın insan olmaktan ne kadar uzaklaşmış olduğunu işaret eden çok önemli bir göstergedir. Ne var ki Armenak'ın bu itirafı, sorumluluk üstlenemediği için sadece bir tespit olarak kalır. Armenak, Stepan'ın bir kaçır olan eşcinselliğinden şöyle bahseder:

*"Her neyse, benim ellerimse bunlar, iskambillerim nerede
O sahi Lusini'di de ben tanımadım mı*

³⁷² Adorno'dan alıntılan: Nurdan Gürbilek, *Mağdurun Dili*, Metis Yay., İst. 2008, s.128-129.

*Stepan! Korkunç yalnızlık
Stepan!
Oğlanlarla kapanıp bir yere günlerce
Sapsarı dudakları ve yağlanmış teniyle
Çıkagelmesi bir gün. Ve nasıl
Nefretin en çağdaş biçimiyle
Bir şeyler çözüliyor, bir şeyler yıkılıyor, anlıyorum.”*
(Tragedyalar V, Tragedyalar, s.76)

Çağrılmayan Yakup'ta yabancılaşmayı hem yaşayan, hem de oynayan Yakup da cinselliği şeyleştirir. Yargılanmakta olan ancak suçunun ne olduğunu bilmiyormuş gibi yapan Yakup, muhtemelen verili düzen tarafından kendisine tahsis edilen bir avukat tarafından savunulur. Yakup, sıkıntısı, burukluğu ve kırgınlığıyla yüzleşemez. Yaşadığı sıkıntıyı gidermek, düzenden bir çeşit intikam almak için kendisini savunduğunu söylediği avukatla düşünde sevişir. Düşünde birisiyle sevişmek, Yakup için iktidarsız nefreti ifade eden bir eylemdir. Daha açık bir ifadeyle kendisini dışlayan ve suçlu bulan düzenden intikam almak isteyen ancak bunu gerçekleştirecek iktidar kendisinde bulamayan Yakup, hem bir şeyi istediği hem de iktidarlı olamadığı için gerçekleştirdiği düşsel eylemi iktidarsız bir nefret olarak kalır³⁷³. Cinsel ilişkiyi şeyleştiren Yakup, 'kendisine özgü bir duruşu'nun olmadığını söylediği avukatla düşünde yaşadığı ilişkiyi, şöyle anlatır:

*(...)
Bilmem ki. Bir avukat benim ellerimi tuttu. Gözlüklü bir kadındı bu, iyi mi
Kim bilir bir çağın neresinden burada. Anlaşılması
Yoktu ki. Kendine özgü bir duruşu
Yoktu ki. Pek güçlü kolları vardı yalnız
Ne diyordum, ben işte Yakup
Çekiverdi beni taş hamurun içinden
Pek öyle gürültüyle değil
Bir başka yapışkanlığın içine
(...)
Göğüsleri pek hoştu, ipekli giysinin altındaydı onlar
Sonra elleri ve kalçaları pek hoştu
Kılların ve bütün oynak yerlerin ölümlere doğru içinde
(...)
Ter içindeydik.
Terlerimiz üstümüzde duruyordu, yıkanmış yeni kaplar gibiydik
Üstümüzde ölgün ve kararsız su tanecikleri bulunan
(...)*

(Çağrılmayan Yakup II, Çağrılmayan Yakup, s.10)

Cinsellik, narsisistik savunma içinde olan sado-mazoşist Ruhi Bey tarafından da sıkıntı giderici bir mekanizma olarak kullanılır. Karısı Hayrunnisa ile düğün gecesinde cinselliği yaşayamayan Ruhi Bey, kendisini sıkıntıya sokan bu durumu telafi etmek için geneleve gider. Bir hayat kadını ile yatar. Ruhi Bey gibi bir sado-mazoşist olan hayat kadını, şiddetle kendisini hissedebilen Ruhi Beyden bahsederken hem kendi patetik cinselliğini, hem de Ruhi Beyin bir telafiye dönüşen cinsel tavrını şöyle anlatır:

*“Girdi
Sırtında eski bir ceket vardı
Bir yerlerden sızmıştı sanki, gün ışığı gibiydi*

³⁷³ Hınç ve yaşamdaki birkaç tezahürü için bakınız: Max Scheler, *Hınç -Ressentiment-*, çev. Abdullah Yılmaz, Kanat Kitap, İstanbul 2004, s.5-37.

(...)
Ağır ağır odama çıktık.
Girdi.
Açık pencereyi kapadım
Perdeyi çektim
Arkamı döndüm, yavaş yavaş soyundum

(...)
Sağ elinde bir bıçak
Yok, hayır, bıçak da değildi
Vuran, ezen, öldüren bir el
Ve eller
Ve dişler
Kendimden geçtim.

Bir daha gelmedi, hayır, bir daha hiç gelmedi
Ama onunla ben
Ne zaman istedimse o zaman yattım.”

(Bir Genelev Kadını ve..., *Ben Ruhi Bey Nasılım*, s.52-54)

Ruhi Beyin cinsellik karşısındaki şeyleşmiş tavrını gösteren örneklerden birisi de kürk tamircisi Anjel'i röntgenlemesidir. Röntgenlemek veya argodaki ifadesiyle dikizlemek, özerkliğini yitirmiş ve cinselliği araçlaştırmış insanın içinde gizli şiddeti barındıran sado-mazoşist bir tavrıdır³⁷⁴. Kürk tamircisi Anjel, şiirde şeyleşmiş ve şeyleştiren, kıskırtan modern kapitalist düzeni simgeler. Ruhi Bey ise kapitalist düzeni hem içselleştirmiş, hem de onun mağduru kişiyi karşılar. Anjel bedenini, Ruhi Bey ise gözlerini şeyleştirmiştir. Kısaca teşhir etmek de dikizlemek de cinselliği şeyleştirmek; sorumluluk gerektiren sağlıklı cinsel ilişkiden kaçıştır. Ruhi Bey, sado-mazoşist sıkıntısını onunla yüzleşip aşmak yerine bir başka 'sergi beden'i röntgenleyerek kaçır. Müşahit anlatıcılardan 'kürk tamircisi Yorgo', bu hususu şöyle anlatır:

“Her neyse
Biz karı koca masada çalışırız
Anjel yerde çalışır
Nedense hoşlanır bundan, yerde çalışır
Biraz da açık saçık giyinir -söylerim dinlemez-
Kürkleri bacaklarının arasına sıkıştırır
Kızarsa donunu filan gösterir -söylerim dinlemez-
Yeni evlidir kocası burada yoktur.

Ruhi Bey derler bir adam vardır
Ne bileyim işte, böyle bir adam vardır
Cin gibidir, nereden geldiği bilinmez
Dükkânın önünde durur
Tam şurada dikilir
Git dersin gitmez
(...)”

(Kürk Tamircisi Yorgo ve Küçük Bir Olay, *Ben Ruhi Bey Nasılım*, s.45-46)

Ben Ruhi Bey Nasılım şiirinde cinselliği şeyleştiren kişilerden birisi de Ruhi Beyin üvey annesidir. Şiirde üvey anne tıpkı kürk tamircisi Anjel gibi teşhirciliğiyle, kıskırtıcılığıyla para ekonomisinin yabancılaşmış bir bireyidir. Üvey oğlu Ruhi Beyin varlığından duyduğu rahatsızlık onu muhtemelen bir başka intikam şekli olarak gördüğü cinsel ilişkiye sevk eder. Ruhi Beyi çocukken döverek sıkıntısını gideren üvey anne, Ruhi

³⁷⁴ Özgürlükten bir kaçış şekli olarak sadizm, mazoşizm ve sado-mazoşizm bahisleri için özellikle bakınız: Erich Fromm, *Özgürlükten Kaçış*, “Kaçış Mekanizmaları/1-Otoritecilik”, s.137-169.

Beye on altı yaşındayken aynı şeyi, bu kez ‘severek’ yapar. Anlatıcı kahraman Ruhi Bey, cinselliği, iktidarsız nefretinin aracına dönüştüren veya şeyleştiren üvey annesinin kendisine oynadığı bu ‘kötü oyunu’, yaptığı kötülüğü; kendisini aynı zamanda suçlu kılan cinsel ilişkiyi şöyle anlatır:

*“Sokuldu bana iyice, bana sarıldı
Dudaklarımı aldı dudaklarımı taşırdı
Köpüren sütler gibi taşırdı
Köpükler içinde kaldım
(...)
Ses çıkarmadım, köpüren sütler gibiydik
Beni yeniden öptü, üstüne çekti beni
(...)
Çocukken vururdu kanatırdı, ezerdi
Bu kez de
Anladım severekten
Okşayaraktan yapmak istedi aynı şeyi.
Üvey annemdi, ben sarışındım
O da sarışındı
Beni uyardı, beni yalnız bıraktı
(Açık saçık giyinirdi, pek anlamazdım
Dudaklarını ıslak tutardı, pek anlamazdım
Şehvetle aralardı, bembeyaz dişlerini görürdüm
Bembeyaz dişlerini görürdüm
Bembeyaz
Kalçalarını okşayaraktan tutardı)”*
(Ruhi Bey ve Limonluktaki Yangın, *Ben Ruhi Bey Nasılım*, s.59–62)

Bezik Oynayan Kadınlar’ın kişilerinden Cemile’nin özlemi, cinsel ilişkidir. Ancak o, sıkışıp kaldığı yalnızlık labirentinden çıkamaz. Herhangi bir erkekle somut ilişki kurmaktan kaçınan Cemile, çoğu zaman ‘geceleri’ olmayan kişi Hilmi Beyi ödünç alır. Cinselliği ancak fantezi olarak yaşamak, somut ilişkiden kaçmak demektir. Yalnızca düşünde kendisini hissedebilen Cemile, öyle abartır ki pencereden içeri süzülen gölgeden ‘yer değiştiren bir gölge’ üretir.

*“Ödünç alıyorum seni bazen
Çoğu kez geceleri
Niye almayayım -kaç güç geçti-
(...)”*
(Manastırlı Hilmi Beye Üçüncü Mektup, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.24)

“(...)”
*Kapı çalındı, hayır telefon
Telefon kapı telefon
İkisi birden mi yoksa
Yoksa
Ne telefon ne kapı
(...)
Üstümden biri kalkmıştı -yok canım-
Öyle değil, bir gölgeydi hepsi hepsi
Yer değiştiren gezgin bir gölge
Bahçedeki ceviz ağacından
İçeri sürüklenen.”*
(Manastırlı Hilmi Beye Birinci Mektup, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.14)

Bezik Oynayan Kadınlar'ın kişilerinden Cemile ile Ester, eşcinsel ilişki yaşar. Yukarıda da belirttiğimiz gibi eşcinsel ilişki, cinselliğin yabancılaşmasıdır. Şiirde sadece Cemile ile Ester'in ilişkisi değil, Seniha'nın cinsellik karşısında duruşu da şeyleşmiş bir anlayışı ifade eder. Kendisinin hazırladığı bir çıkışsızlık durumunu yaşayan Seniha, cinsel varlığını hissedebilmek için Muhassen'in işletilen evine gider. Başka eve gitmek, Seniha bağlamında karşı cinsle özerk ilişki kurmadan, sorumluluk almadan ilişkiye girmek demektir. Seniha da sıkıntıyla karşılaşmak yerine sorumsuz cinsel ilişkiyi tercih ederek cinselliği şeyleştirir. Ailede olup bitenin hınzır gözlemcisi Cemal, Cemile ile Ester'in ilişkisini, Seniha'nın durumunu şöyle anlatır:

*“İnsan kendi kokusunu bilir mi?
Bilmem
Bilemez
Ama annem Ester'in
Ester'se annemin kokusunu biliyordur
Sanırım bazı kokular da duyulmaz, görülür
(...)
Gördüm ben
Sonra annemi bir kokuda gördüm iyice
Seniha teyzemi de
Çok ağır bir kokudan gelmiş oluyor teyzem
Muhassen'den döndüğü zaman
O evden
İşaret parmağıma benziyor bazı kokular
Gösteriyor gösteriyor gösteriyor.”*

(Cemal'in İç Konuşmaları/I, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.34)

Oteller Kenti'nde bağlanma sorunu yaşayan veya özgür olamayan tenis öğretmeni, kendisini şeylere veremediği için sıkıntısını düşünde sevişerek aşar. O, fantezisini, 'gül', 'ipe çekmek', 'elma', 'elma kurdu' metaforlarıyla somutlar. Söz konusu imgede gül ve elma, bir kadın olarak kendisini; gülü ipe çekmek ve elma kurdu ise girdiği cinsel ilişkiyi ve cinsel ilişkiye girdiği kişiyi karşılar. Yaşadığı narsisistik bir bencilliktir. Fantezisini şöyle anlatır:

*“Panjurları açıyor bir adam -yarı çıplak o da-
İçeri çekiyor kendini
Uzanyor yanıma hemen -uzanyor uzanyor uzanyor-
Aynanın önünde bir gülü ipe çekiyorlar
Mevsimine açılan bir gülü
Aynanın önünde, aynanın önünde, aynanın
Ve otelin tırabzanında -otelin otelin-
Pespembe bir elmayı yuvarlıyorlar aşağıya
İkiye bölünüyor aşağıda elma
Bir elma kurdu kıvrılıyor kıvrılıyor
Yeniden yerleşiyor elmanın yarısına
Bu kez de yüzükoyun uzanyorum
Ben yüzükoyun uzanır uzanmaz
Elma kurdu öteki yarıya geçiyor kolayca
Bir elma sesi
Bir elma sesi daha
Ben elma ayna panjur elma.”*

(Eros Oteli, Tenis Öğretmeni/İkinci Set: Uyanış, *Oteller Kenti*, s.38)

Şiirde sadece tenis öğretmeni değil otelin müdürü, müdür yardımcısı ve metrdoteli de cinsel sıkıntılı kişilerdir. İktidarsız birer patetik olan bu kişiler, sorunlarıyla

hesaplaşmak yerine otelin müşterileriyle fantezi ilişkiler kurarak cinselliklerini yaşayabilirler. Sağlıklı bir şekilde hissedemedikleri kendilerini ancak düşlerinde sevişerek hissedebilirler. Bu bağlamda ‘Eros Oteli’ nin müdür yardımcısı, sado-mazoşist bir röntgencidir. Kendisini şöyle tanıtır:

*“Taş kovuğundan düz kumlara seğirten
Mor gözlü, arsız bir ahtapotun
-Her bitişi bir başlangıca ekleyen
Sürekli-
O doyumsuz seyirciyim ben*

(...)

*Bakalım bugün kimler gelecek
Kimler ayrılacak otelden
Diye düşünüyor ki, o anda
İki kişi giriyor içeriye, iki genç kadın
Yokluğuna alışıktır iki yaz şemsiyesiyle
Yürüyorlar yavaştan, önünden geçiyorlar onun*

Duruyorlar az ötede -tam orada evet-

(...)

*Ansızın yere eğiliyor biri, ikiye bölünüyor biraz
Ve doğruluyor hemen, o doğruluyorken
Nedense öteki eğiliyor bu kez de
Sürdürüyorlar eğilip kalkmayı böyle bir süre
(...)”*

(Eros Oteli, Otel Müdürünün Yardımcısı, *Oteller Kenti*, s.30–31)

Şirde müdür ve müdür yardımcısı gibi otelin metrdotel de cinselliği fantezileştirir; cinsel iktidarsızlığını erotik hayallerle telafi eder. Hemen her anlamda bir iktidarsız olan metrdotel, kendisini ‘erkeğin gönlerine çekilmiş kişilsiz bir bayrağa’ benzetir. Bilindiği gibi bayrağın göndere çekili olması, aynı zamanda bir tatil durumunu da karşılar. Metrdotel’in sadistik şiddet içeren konuşmasından bir parça şöyledir:

*“Erkeğin gönderine çekilmiş
Kişilsiz bir bayrak gibi
Ve uyuğu belirsiz
Salınıp duruyordum öylece*

Uyandım, yapayalnız uyandım, her zamanki gibi

(...)

Birden çok uzaklara baktım, sonra çok yakınlara

(...)

Diplerdeki sis kımıldıyordu az az

Ve sisin üstünde

Sisin oldukça üstünde göğüsleri gergin bir tepe

Donunu çeken bir kadın gibi salınıp duruyordu iki yana

Donunu çeken bir kadın gibi... Kadınlar

O kadar çoktular ki, anlatamam

Eğilip eğilip altlarından geçtiğim

Birer hamaktı onlar

Sonra sonra çok büyük bir hamaktılar her bir deliğinden ayrı ayrı geçtiğim

Geçmek istediğim yani

Ama bırakmadılar

Çünkü onlara yoktum

Onlar da bana yoktular”

(Eros Oteli, Metrdotel Eros Otelinde, *Oteller Kenti*, s.33–34)

2.1.2.2.3. Bir Telafi Mekanizması Olarak Oyun ve Oynamak - Yabancılaşma Oyunu-

Cansever'in uzun şiirlerindeki yabancılaşmış kişilerin sıkıntılarından kaçmak için tercih ettikleri mekanizmalarından birisi de oynamaktır. İnsanı oynayan bir varlık olarak düşünen ve oyunun tarih boyunca hayatın her alanında kültürün temel bir parçası olduğunu söyleyen Huizinga'ya göre kolektif hayatın önemli biçimlerinin ortaya çıkmasında -ibadet, şiir, müzik, dans, bilgelik, bilim vs.- oyunun çok önemli bir rolü olmuştur. Özellikle akıl çağında yaşamı zenginleştiren bir unsur olmaktan çıkan oyun, içinde rol yapmanın bütün hususiyetlerini taşır³⁷⁵. İnsan için çok önemli olan oyunu bir kaçış mekanizmasına dönüştüren, oynayan kişilerin kendi sıkıntılarıyla karşılaşmak yerine oynamayı seçtikleridir. Diğer bir ifadeyle kendilerini insanlaştıracak tavır almak yerine bir kaçış olarak oyunu tercih etmeleridir. *Umutsuzlar Parkı*'nda iç bütünlüğünü yitirmiş ve kendisiyle biz-siz karşılığıyla konuşan anlatıcı kişi, şeyler karşısında güçsüz, çaresiz ve kitle içinde yitik olduğunu fark ettikten sonra duyduğu sıkıntıyı gidermek için kurguladığı bir oyunu kendi kendisine oynar. Onun için oynamak, sıkıntısını telafi etmek için başvurulan bir kaçış yöntemidir.

*“Kral birini çağırıyor basarak parmağını kâğıda
Bay Kemik Taciri çamurdan yüzünü üstümde tutarak
Hırçın ve kadınsal bir sesle çıkışıyor
Anlamak, sadece anlamak istiyor korktuğumu
Bir adam sokağın alt yanını doldurdu
Kırmızı elleriyle
Masa camında bir çınar yaprağı derinleştiriyor
Evet, sizi anlıyorum
Yani kendimi
Saat beş, bu üçüncü çay, kalkınan bir yerimi öldürüyorum
Ve işte bilmiyorum kaatil kim
Bir burgu, gene bir burguyu oyuyor
Ve karım otuzunu dolduruyor bu akşam
Saat beş, diyorum erken dönmeli eve
(...)”*

(Umutsuzlar Parkı XIII, *Umutsuzlar Parkı*, s.60)

Varoluşsal boşluk içinde olan *Tragedyalar*'ın kişileri, sıkıntıdan yitip gitmemek için iletişimsizliğin, sevgisizliğin, kısaca yabancılaşmanın sergilendiği bir yabancılaşma oyunu oynarlar. Söze anne Vartuhi, başlar; “kendini doğrulayan bir kehanet”te bulunur. Bir gün yaşadıkları bunca sıkıntının içinde sıkılacaklarını söylemiş olduğunu hatırlatır onlara. Armenak, oğlu Diran'a yaşadıkları sıkıntıyı aşmak için daha önce yaptıkları bir şakayı tekrarlayalım, der. Söze Vartuhi karışır. Armenak'a Diran'la ilgili şüphesini hatırlatır. Kocasını tariz eder. Tarize Diran da katılır:

*“Vartuhi
Ben demiştim, bir gün canımız sıkılacak
Bu kadar sıkıntının içinde
Armenak
İyisi ne, biliyor musun, bir şakayı tekrarlayalım
Hey, Diran! Sen kuş olsana gene.
Vartuhi
Bırak Diran'ı canım
Hani şu falcı kadını görünce şapkanı*

³⁷⁵ Oyunun tarih içinde insan için başardığı şeyler için bakınız: Johan Huizinga, *Homo Ludens -Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme-*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yay., İst. 1995.

Şapkanı nasıl ezdiğini ve kravatını...

Diran

Sahi bir şapka aldım ben tavsan tüyünden

(...)

Armenak

Olmadı eğlenemiyoruz. Stepan!

(...)"

(Tragedyalar V, Tragedyalar, s.51–52)

Kişiler şaka yollu saldırılarla konuşmayı uzatırlar. Vartuhi ile Diran, sadistlik bir şekilde Armenak'a işlediği cinayeti hatırlatır; ona Eric Berne'ün ifadesiyle "şimdi kıstırdım seni aşağılık herif"³⁷⁶ oyunu oynarlar. Çok sürmez oyun biter. Sonra işi epey karıştırırlar. "Yeniden tanışma oyunu"yla devam eder konuşmaları. *Tragedyalar*'ın kişileri, kısaca sıkıntılarından kaçmak için birbirlerine "kötü oyunlar" oynarlar. Oynayarak hem yaşamakta oldukları yabancılaşmayı dramatize ederler, hem de kendilerindeki insandan ve sorunlarından kaçarlar:

(...)

Diran

Öyleyse eğlenelim, vakit de geçmiyor zaten

Kiliseye gidelim, kiliseye

Armenak

Yani geldiğin yere, öyle mi?

Ne de olsa tanrı çocuğu, ne dersin buna Vartuhi?

Vartuhi

Hüç! Daha iyi bilirsin sen, kaçırmazsın çünkü cenaze törenlerini

Yakınsındır din adamlarına bu yüzden

Hele bir töreni oldukça incelikli

Sen düzenleştin de

(...)

Stepan

Olmaz ki işi çok kaçırdık

Vartuhi

Yeniden tanışalım öyleyse

İşte ben Vartuhi'yim!"

(Tragedyalar V, Tragedyalar, s.54–55)

Bezik Oynayan Kadınlar'ın kişileri, Cemile, Seniha ve Ester, dolduramadıkları anlamsal boşluklarının neden olduğu sıkıntıyı gidermek için çoğu zaman birbirleriyle hemen hiç konuşmadan bezik oynarlar. Şairin şiirleri arasında *Çağrılmayan Yakup*, oynamayı sadece bir kaçış şekli olarak değil aynı zamanda bir yaşam şekli olarak öne çıkaran bir metin olduğu için bütün olarak üzerinde durulması gerekmektedir.

Çağrılmayan Yakup, kendisini de, düzeni de bilen, ancak kendisini suçlu görüp yargılayan düzene karşı öfke duyan, öfkesini dönüştüremeyen Yakup adlı bir kişinin kendisini yüceltip düzeni küçülttüğü bir yabancılaşma oyununu konu alır. Kimdir Yakup, neden yabancılaşmayı oynar, nasıl oynar? Yakup, 'K. Kilisesi' olarak adlandırılan bir kilisenin mensubudur; muhtemelen verili düzenin suç kabul ettiği bir şeyden dolayı yargılanan, bunun için mahkemeye gidip gelen, mahkemede kendisini savunamayan, ayrıca kendisine isnat edilen suçu kabul etmeyen, suçlu kabul edilmeyi de içine sindiremeyen bir kişidir. Masum olduğunu düşünen Yakup, kendisini suçlayan düzene kırgın, küskün, en önemlisi de öfke duyan birisidir. Yakup, duyduğu öfkeyi düzene karşı açıkça gösteremez; dönüştüremediği öfkesini yabancılaşmış gibi yaparak yansıtır.

³⁷⁶ Eric Berne, *Hayat Denen Oyun*, çev. Selami Sargut, Kariyer Yayıncılık, İstanbul 2001, s.91–94.

Kendisini mağdurmuş gibi düşünür; kendisini Yusuf ve Yakup peygamberlerle karıştırıyormuş gibi yapar. Bu iki mağdur mitik kişiyle özdeşleşip kendisini yüceltir. Öte yandan açık tavır alamadığı düzeni, o düzeni benimsemiş toplumu -Mısır halkı ve düzeniyle- bataklığa, o toplumun insanlarını kurbağalara ve kedilere benzeterek küçültür. Kimlik ve aidiyet kaybı yaşıyormuş gibi yapar; verili düzeni ve insanları küçültür, iktidarsız öfkesini yansıtır.

Yakup, bunun yanında suçlu görülmenin ve savunamamanın neden olduğu öfkeyle doğaya ve çevreye yabancıymış gibi yapar. Kenti gerçek görüntüsünden soyar, çöle benzetir. Ayrıca düzlükle savaş oyunu oynar. Bu iki oyunuyla mitik kişilerle özdeşlemesine yeni bir vurgu yapar. İkinci bir özdeşleme, yüceltme ve küçültme oyunu oynar: Kendisini Fenike kralına, K. Kilisesi'ni krallarını Argos'a çıkıttıktan sonra yalnız bırakan Fenike halkına benzetir. Kendisini 'sarışın' kabul edip kiliseden aforoz eden K. Kilisesi'ne duyduğu öfkeyi, yabancılaşma/özdeşleşme, küçültme oyunları ile kanalizasyon eder, yansıtır.

Şiirin birinci kısmı "Çağrılmayan Yakup" ismini taşır. Mahkeme, yargıç, avukat, özgürlük gibi kavramlarla bir mahkeme dekorunun çizildiği bu bölümde, düzen tarafından suçlu görülen Yakup yargılanmaktadır. Ancak suçlu olduğunu kabul etmeyen Yakup, neden yargılandığını bilmiyormuş, aidiyetini ve kimliğini yitirmiş, kendisini mitik ve mağdur Yakup ve Yunus peygamberlerle karıştırıyormuş gibi yapar. Aslında bu bir karıştırma değil, yüceltmeyi ve küçültmeyi içeren bir yabancılaşma oyunudur. Yakup, oynadığı özdeşleşmeyle, suçlu kabul edilen ve yargılanan kendisini yüceltir; kendisini suçlu gören mahkemeyi, Yakup ve Yusuf'a zulmeden Mısır halkı ile bir tutarak küçültür. Kısaca Yakup, yabancılaşmış gibi yaparak iktidarsız öfkesini kendisini yüceltip ötekini küçülterek yansıtır. Şöyle konuşur:

*"Bazen karıştırıyorum ya, çok uzun bir gündü
Sonra bu çok uzun günün sıcak bir günü
Kediler kırmızı alevler halinde koşuyordu
Onlar işte hep boyuna koşuyordu
Birileri çıkıyordu ordan burdan
Hiç çıkmamak halinde ve ölgün
Birileri çıkıyordu
Geceden kalma bir lamba yanıyordu, açık
(...)
Yakup, Yakup!
Buradayım, yani ben... evet, geliyorum
Lambayı söndürmesinler, geliyorum
Siz bütün lambaları yakın, evet
Ben, yani Yusuf, Yusuf mu dedim? Hayır Yakup
Bazen karıştırıyorum."*

(Çağrılmayan Yakup I, Çağrılmayan Yakup, s.6)

Yakup'un kendisini biliyor oluşunun diğer bir göstergesi ise kendisini suçlu kabul edip yargılayan düzeni, o düzeni benimsemiş olan toplumu hem bataklığa, hem de peygamber benzetmesinden dolayı Yakup ile Yunus'a haksızlık yapan Mısır halkına, o toplumun insanlarını ise kurbağa ve kedilere benzetmesidir. Yakup, iktidarsız öfkesini, yabancılaşma, karıştırma, mış gibi yapma maskesi altında yansıtır.

*"Evet kurbağalara bakmaktan geliyorum
Sanki böyle niye ben oradan geliyorum
Telaşlı, aç gözlü kurbağalara
Bakmaktan
Bilmiyorum"*

*Bilmiyorum, bilmiyorum
Ben, yani Yusuf, Yusuf mu dedim? Hayır, Yakup
Bazen karıştırıyorum.”
(Çağrılmayan Yakup I, Çağrılmayan Yakup, s.6)*

Yakup'un halis tavır almaktan uzak oluşunun diğer bir göstergesi ise kendisini öteleyen toplumdan, o toplumun insanları tarafından çağrılmayı beklemesidir. Bu bağlamda beklemek, tavır alamamayı ve özerk olamamayı işaret eder. Yakup, kendisini yeniden bulmayı yani içindeki 'durgun ve çürük suyu' düşürmeyi, çağırılma eylemine bağlayarak hem irade sorunu olan bir insan olduğunu, hem de sözünü ettiğimiz yüceltme küçültme oyunu oynayabilecek bir durumda bulunduğunu ortaya koyar.

*“Kurbağalara bakmaktan geliyorum, dedi Yakup
Bunu kendine üç kere söyledi
Onlar ki kalabalıktılar, kurbağalar
O kadar çoktular ki, doğrusu ben şaşardım
Ben, yani Yakup, her türlü çağrılmanın olağan şekli
Daha hiç çağırılmadım
Biri olsun “Yakup!” diye seslenmedi hiç
Yakup!
Diye seslenmedi ki, dönüp arkama bakayım
Ve içimdeki durgun ve çürük suyu düşüreyim
Ceplerimdeki eskimiş kâğıt parçalarını atayım
Sonra bir güzel yıkanayım da
Ben size demedim mi.”*

(Çağrılmayan Yakup I, Çağrılmayan Yakup, s.6)

Yakup'un iktidarsız öfkesini yabancılaşma maskesi altında gizlediğinin bir diğer işareti ise kendisini savunan avukatla düşünde sevişmesidir. Kişiliksiz olduğunu veya kendisine özgü bir duruşu olmadığını söylediği avukatla ancak sevişilir, der gibi cinsel bir fantezi yaşar Yakup. Böylece hem kendisine özgü duruşa vurgu yapar, hem yabancılaşmayı oynar, hem de iktidarsız öfkesini bir avukatla yapılabilecek son şeyi yaparak yansıtır. Bu hususu bir kaçış olarak cinsellik bahsinde ele aldığımız için Yakup'un kendisini biliyor oluşunun bir diğer örneğine temas etmek istiyoruz.

Yakup'un miş gibi yapıyor oluşunun diğer bir göstergesi, düzenin kendisinden kendisi gibi olmasını istemesine hayır demesidir. Yakup kendisini yargılayan mahkemede, mahkeme esnasında kendisine yöneltilen suçları kabul etmez, isyan eder. Kendisinden emin bir şekilde herkesin düşündüğü ve söylediğiyle kalacağını haykırır. Onun bu tavrı, kendisini bildiğini, aslında kendisinden emin olduğunu işaret eder. Aidiyetini ve kimliğini yitirmiş bir insan, ne insandan kendisi gibi olmasını isteyen düzene hayır diyebilir, ne de mahkemede inandığı veya bildiği doğrunun arkasında durur; atılmak, anlaşılmamak pahasına da olsa bunları haykırabilir.

*“(…)
Herkesin durduğu bir yere gittim. Ben Yakup
Ya onlar kimdi
Aralarına aldılar beni. Artık ben hiçbir şey göremiyordum
Biri bir şeyler söylüyordu yalnız, yüksekçe bir yere oturmuş
Onu ben duyuyordum
Duyuyordum, sesi başımın üstünden dünyaya yayılıyordu
Ve “Yakup” sesini ancak anlıyordum. Yakup'un ötesinde
Bir takım 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

*Ben, yani Yakup
Dedim ki kendi kendime, insan ne söylerse söylesin
Kötü de olsa, iyi de
İnsan ne söylerse söylesin
Ve ne yaparsa yapsın, öyle değil mi
Bütün bunlar bir bir kalacaktır yaşamının içinde
Diye düşündüm ya ben
Ben, yani Yakup
Bütün gücümle bunu bağırdım
Ben ki bağırdım işte, bütün kurbağalar bir olup beni dışarı çıkardılar
Bir odaya aldılar beni, ellerime, göz bebeklerime
Daha başka yerlerime de baktılar
Sonra bilmiyorum ki, kapıyı gösterdiler bana
Ben, Yakup, beni hiç kimse çağırmadı
(...)"*

(Çağrılmayan Yakup III, Çağrılmayan Yakup, s.11-12)

Şiirin birinci bölümü, kendisini savunamayan Yakup'un evine gitmek ve uyumak istediğini bildiren bir alt bölümle biter. Şiirin "Cadı Ağacı" başlıklı ikinci bölümü, ikinci kez mahkemeye gitmek zorunda olan Yakup'un evinden çıkışı ile başlar. Kırgın, küskün ve öfkeli Yakup, evinden çıkar, otobüse biner, bir pencere kenarına oturur. Yolculuğu başar. Suçlu kabul edilmeyi kabul edemeyen Yakup, bu kısımda doğaya ve çevreye yabancılaşmayı oynar. Yol boyunca karşılaştığı doğadan sübjektif bir doğa imgesi yaratır. Bu imgede doğa unsurları bozulmuş ve yeniden yapılmıştır. İmgenin en belirgin unsuru 'cadı ağacı'dır. Yolculuk sürer. Otobüstekiler kendi aralarında konuşur. Sürekli kendisiyle meşgul olan Yakup, yolcuların konuşmalarını dinler, hiç karışmaz. Olağan yaşantı sürdüren insanların üzerinde durduğu konulara şaşırın Yakup, içinden onlara isyan eder. 'Baylar! Umutsuz, düzensiz ve biletsiz böyle nereye?' diye sorar. Kişiler kendi arasında konuşur. Yakup, düşünde yarattığı evrendedir, bir yandan da konuşmaları dinler. Otobüs durur, yolcu indirir, yolcu alır. Kendisiyle konuşan Yakup sıkılır. Nihayet otobüs bir mezarlık önünde durur. Yolcular, Yakup da dâhil olmak üzere mezar(lığ)a çiçek bırakır. Yakup 'kendi yarattığı yoldan' avukatına uğrar. İlk bölümde düşünde sevdiği avukatından paraya olan düşkünlüğünden dolayı tiksinen Yakup, kendisini bu avukatın savunacağını belirtir. Ayrıca suçlu olmadığını düşündüğü kendisini suçlayan ve bunun için bir iddianame hazırlayan düzene isyan eder. Nihayet yargılanır. Kendisini savunamayan Yakup, yargılamasına gerek olmadığını, eğer bir suç işlemiş olsa kendisini kendisinin yargılayacağını belirtir mahkemede. Kendisini savunamamanın neden olduğu sıkıntı, Yakup'u bir sınır duruma getirir. Yakup, öfke uçurumunun boşluğunda kilitlenir kalır.

*(...)
Durmada kırmızı yakaları olan birileri
Durmada bana sordular
Sanki bir bir saydılar aklımdan ne geçirdiğimi
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?)
(Cadı Ağacı IV, Çağrılmayan Yakup, s.26)*

*"Üç kişi iniyor, üç kişi biniyor, biz kendi yarattığımız bir yola sapıyoruz
Dağlarda dağ çiçekleri*

*Öylece kalıyor
Ve tuhaf bir şekilde uçuşuma akıyoruz
Ne düşmek, ne sarkmak, ne gitmek bir parça ileriye
Öylece kalıyoruz
Öylece kalıyoruz
Öylece kalıyoruz.”*

(Cadı Ağacı V, Çağrılmayan Yakup, s.26)

Yakup’u üçüncü bölümde bir yeni oyun içinde görürüz. Kırgın, küskün Yakup, öfkelerini düzeni simgeleyen düzlükle savaşıyor; çıkarmaya çalışır; savaş oyunu oynar³⁷⁷. Sahildedir, kumların üzerinde durur. Kendisine uzunluğuyla, genişlik ve büyüklüğüyle düzeni hatırlatan sahil düzlüğüyle ‘boğuşur’. Yorulur, geri çekilir³⁷⁸. Düzlüğün/düzenin ona doğrudan bir zararı yoktur. Ama Yakup’u kendine bir şey yapmaya zorlar. Kendisine yenilen Yakup, kumların üzerine uzanır; yenilginin acısını bir pesüs gibi yavaş yavaş yanarak duyar. Çaresiz Yakup, kendisini ayrıca doğum sancısıyla kıvranan yunus balığıyla özdeşleştirerek kardeşleri tarafından fırtınanın sebebi olarak görülen ve denize atılan Yusuf peygambere atıfta bulunur. Düzlük/düzen, peygamber ölüsü karşısında da aman vermez:

*“Yalnız duymak mı, korktum ve her yerlerimle yalnız oldum
Oldum ki düzlük dediğim o korkunç yaratık
Bitmez tükenmez bir kaynaktan çoğalarak
Üstüme aktıkça benim
Ben kendimi koruyordum
(...)
Geri çekiliyordum biraz
Güçlenip saldırmak için düzlüğe yeniden
Ama hiç bilmiyordum ki neresinden vurulurdu bu düzlük
(...)
Bildiğim bir şey varsa, bana pek bir zararı dokunuyordu diyemem düzlüğün
Diyemem, bir yerlerim hiç mi hiç acımıyordu ki
(...)
Olsa olsa benim kendime bir şeyler yapmam için zorluyordu beni
Düzlük
Ve gerçekten yaptırıyordu da
Mesela giderek yenilmem gerekiyordu ki kendime, yenildim
Uzanmam gerekiyordu ki yere, uzandım sonunda iyice
(...)
Ve memeli balıklar ağır ağır doğuyorlardı içimde
Ben ve kumlar bir pesüs gibi ağırdan yanıyorduk
(...)
Ve düzlük bir peygamber ölüsü karşısında
Bitmeyen bir düzlüktü ki... işte ben
(...)”*

(Pesüs I, Çağrılmayan Yakup, s.27–29)

Düzlüğe yenilen/direnen Yakup, düzenin kendisini sadece bir ‘konu’ymuş gibi kabul etmesine içlenir, öfkelenir. Öfkesinin biraz da düzenin istediği bir öfke olduğunu fark eden, diğer bir ifadeyle düzenin bireye “boş atıp dolu tutma” oyunu oynamakta olduğunu çözen Yakup, oyun karşısında sustuğu için suçluluk duyar; yücelttiği kendisini ‘hiçbir şeyin hiçbir şeyliği gibi şey’ olarak tanımlar ve küçültür. Düzen karşısında

³⁷⁷ Savaş oyunu için bakınız: Johan Huizinga, a.g.e., s.115-133.

³⁷⁸ Yakup’un düzlükle mücadelesinde Tekvin’deki Yakup peygamber kıssasına bir telmih vardır. Yakup peygamberin belirsiz bir varlıkla giriştiği mücadelenin ne’liği hakkında bakınız: Rollo May, a.g.e., s.208-209.

duramayıp geri çekildiği için ölüye benzetir kendisini. Çaresiz kalan Yakup düzlüğün kumları üzerinde, geri çekilmişliğine dargın öylece kalır.

Yüceltme-küçültme ikilemi arasında yabancılaşmayı oynayan Yakup'u son bölümde yeni bir oyun içinde buluruz. K. Kilisesi'nin bir üyesi olan Yakup, kiliseden 'sarışım' olduğu gerekçesiyle ihraç edilir. Sarışın argoda kapitalist, bireyci ve işbirlikçi anlamlarına gelir. Yakup, kendisini sarışım kabul edip isminin üzerine 'çarpı' işareti koyan K. Kilisesi'ne karşı da kendisini savunamaz. Mahkemede olduğu gibi K. Kilisesi karşısında da kendisini savunamayan Yakup, kendisini Fenike kralına, K. Kilisesi'ni krallarını Argos'a çıktıktan sonra yalnız bırakan Fenike halkıyla özdeşleştirerek iktidarsız öfkesini yansıtır; kendisini yüceltir, ötekini küçültür. Hüzünle öfke arasında gidip gelen Yakup, mensubu olduğu dinin on emrinden birisi olan "sevin ki her şey olur" sözünü hayat içinde yalanlandığını görür. İsyan eder: 'Olmuyor, biliyorum' der. Kendisini esas olarak anlamadan ihraç eden kiliseye, içinde 'insanları barındırmayan' yargılara isyan eder. Kendisinden emindir. Öylece kalır:

*"Siz bana Dökümcü Niko, diyorsunuz, sizin beni gördüğünüzün dışında
Pek denenmemiş bir duruşum var*

(...)

Ve yürürlükten kalkmış bir sözü tekrarlıyorum: Sevin ki her şey olur

Sevin ki her şey olur

Olmuyor, biliyorum

(...)

Unutulmuş bir acıyım ben, suçu pek kesinleşmemiş

Bir sanığım bu yüzden. Ve bilmem neden

Sırası gelmemiş bir sanığım -o kadar bekledim ki-

Beni dinler misiniz.. ne iyi... demek istediğim

Sanırım çok önemli... beni... pek öyle değil

Değil de... demek istiyorum ki.. evet

Sıram geldi.. geçecek... eğer isterseniz

"Çıt yok" bile değildir, "bir ölü hiç duyamaz"

O bile değildir de

Ya nedir

Onlardır, onların iğrenç ve gereksiz sessizliğidir. Yargıların

İnsanları barındırmayan içinde

Suçluysam, sanıksam da, sıram hiç gelmemiştir."

(Dökümcü Niko ve Arkadaşları I, Çağrılmayan Yakup, s.39)

2.1.2.2.4. Kamusal Alana Sığınma, "Boş Konuşma" ve Yansıma

Şiir kişilerinin sıkıntı giderme yollarından birisi de kamusal alana sığınmaları ve gezinti yapmalarıdır. Kamusal alana çıkmayı veya gezinti yapmayı patolojikleştiren, söz konusu eylemleri gerçekleştiren kişilerin sıkıntılarıyla yüzleşmek yerine bu tür eylemleri birer kaçış mekanizması olarak kullanmalarıdır. Kamusal alanlar, özellikle modern zamanlarda sahiciliklerini yitirmiş kişiler için Besim Dellaloğlu'nun ifadesiyle birer aylaklık ve gizlenme alanlarına dönüşmüştür. Dellaloğlu, bunu "(...) *Ama en sofistike aylaklık mekânları kentte saklıdır. Modern kent, özneye "herkes" in içine saklanarak "hiçbiri"leşmek için sonsuz olanaklar sağlar. Aylaklık orada olmakla olmamanın imkânsız ortalamasıdır. (...)*"³⁷⁹ cümleleriyle ifade eder. Zygmunt Bauman ise *Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri* başlıklı kitabında, modern insanın ölümün dehşetinden kurtulmak için geliştirdiği stratejilerden birisinin de kalabalıklar arasında gizlenmeyi işaret eden "saklambaç oyunu" olduğunu söyler. Sözlerine, kalabalık

³⁷⁹ Besim Dellaloğlu, *Romantik Muamma*, s.57.

ne kadar yoğunsa saklambaç oyununun da o denli rahat oynanabildiğini ilave eder³⁸⁰. *Umutsuzlar Parkı*'nda anlatıcı özne, sıkıntısını telafi etmek için bir kamufle alanı olan parka gider. Ancak onun bu eylemi, sadece bir kaçıştır; yaşamakta olduğu sıkıntısını ortadan kaldırmaz:

*“Biliyorsunuz parkların
Sizi çağıran tarafları
İnsanın gizli, karanlık köşeleriyle oranlı
Orada saklanıyorlar onlar
Çünkü her türlü saklanıyorlar onlar
Bir yağmur öncesinin boş sokaklarıyla
Mantolarıyla, en belirgin kırmızılar taşıyan
Dağınık mavisıyla gözlerinin
Sevgi vermez kadın uçlarıyla
Korkuya sadece korkuya sığınmış olarak
(...)
Parklara yerleşiyorlar -parkların
Onları çağıran köşelerine
(...)
Bir sıkıntı şiiri gibi
Sıkıntı
İşte
Tam orada duruyorlar.”*
(*Umutsuzlar Parkı I, Umutsuzlar Parkı, s.39*)

Alıntılıdığımız parçada özne, ben-siz ifadeleriyle kendisiyle konuşmaktadır. Parkları insanın karanlık taraflarıyla benzer kılan, parkların da insanın karanlık yanlarının da bir şeyleri gizlemek için kamufle alanı olmasıdır. Ayrıca parklar, birer kamusal alan olarak en iyi aylıklık ve saklanma alanlarıdır; insana herkesleşmek ve herkeslerin arasında göz batmadan saklanma imkânı sunar. ‘Orada’ saklananlar, umutlanma cesareti gösteremeyen kişiler; kendisi olmaktan korkan, kitlenin ve yaşamın oluşturduğu çemberle özerk ilişki kuramamış umutsuzlardır. ‘Korkuya sığınmış ol’mak, varım deme cesaretini gösterememek veya onların içinde kaybolmak demektir. İnsana herkesin içinde kaybolma imkânı sunan herhangi kamusal alana sığınmak, sıkıntıyı telafi etmez, sadece erteler.

Tragedyalar'da Lusin, sıkıntısından kurtulmak için geneleve gider. *Bezik Oynayan Kadınlar*'da Seniha'nın ‘başka evler’e gidişi de bu bağlamda görülebilir. Aynı şiirin kişilerinden Cemile ile oğlu Cemal'in gezintilerini de birer kaçış olarak düşünmek mümkündür. Kamusal alana çıkmak biraz görülmek, anlaşılmak ve sevilme isteğiyle ilgilidir. Ancak bu husus, özgür olamadığından Cemile için geçerli değildir. Özellikle görmeye, görünmeye ‘kaçarak’ yaklaşan Cemile'nin esas olarak koptuğu kamusal alan ile ilişkisi, sıkıntıyı telafi etmek için gerçekleştirilen bir eylem olarak düşünölmeye son derece müsaittir. Cemile, nereye gitse kurtulamadığı kendisinden, içinde öldürdüğü kamusal insandan şöyle bahseder:

*“Geçenlerde Nisuzaz’a gittim
Cemal’le birlikte
Hasır koltuklara oturduk
(...)
Kaçarak yaşlaşıyorum her görünmeye
Uzaktan uzağa gözgözeyim
Uzaktan uzağa öpüşüyorum
Uzaklarda biriyle sevişiyorum*

³⁸⁰ Zygmunt Bauman, *Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri*, s.227.

Erkeğe benzer yalnız bir dişiyim ben.

(...)

Kalkacağız birazdan

Acının kış ayları

Ne yapsam belirsizim.”

(Manastırlı Hilmi Beye Üçüncü Mektup, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.26–28)

Şairin dramatik uzun şiirlerinde kişilerin sıkıntıyı telafi etme yollarından birisi de boş konuşmadır. Boş konuşma, bilindiği gibi onlar varlık alanına mensup insanların vasıflarından birisidir. Ayırıcı vasfı, örten, gizleyen, bastıran ancak asla diyalektik olmayan konuşma şekli olmasıdır. Ayrıca konuşan öznelerin herkesleşmiş olduğunu işaret eder. *Umutsuzlar Parkı*'nın kendisi olma cesaretini gösteremeyen, onlarla otantik ve özerk bir ilişki kuramayan kişisi, kendisinden koştuktan sonra boş konuşmanın en güzel örneklerini verir. Metnin özellikle “Sığınak” isimli son kısmı, anlatıcı öznenin kendisinden uzaklaştıktan sonra yaptığı boş konuşmaları içerir. Anlatıcı özne, bu bölümde konuşarak bastırır, kendisinden kaçır. Nihayet kendisini tekrarladığını anlar. Mesela, anlatıcı, kendisinden koştugu için ‘siz’ diye hitap eder kendisine, kendisine kendisini ve yaşantısını anlatarak sıkıntısından kurtulmaya çalışır. Konuşması, bütünlüğünü ve sahiciliğini yitirmiştir.

“Biri gelmiş avuçlarımı yapıyor biraz

Onun çok uzakta bir evi var

Damlarından serçeler kalkıp

Bahçesinde kadınlar olup bir evi

Söyleyin, Diyarbakır’da her şey o kadar beyaz

Hem nasıl, çarşıdan alınır gibi beyaz

(...)

Sizin çok uzakta bir eviniz var

Bahçesinde kadınlar dolaşp

Çok serin yataklarında siz olup

Ağaçlar kımıldamaz.”

(Sığınak V, *Umutsuzlar Parkı*, s.73)

Boş konuşmanın en güzel örneğine *Tragedyalar V*'te rastlanır. Şiirin kişileri, dolduramadıkları varoluşsal boşluğun yarattığı sıkıntıdan kurtulmak için örten, gizleyen, dağıtan, bütünlükten yoksun bir şekilde konuşurlar. Boş konuşarak uzak durdukları konformist -uyumlu- kitleye, dolaylı da olsa dâhil olduklarını gösterirler:

“(...)

Vartuhi

Biz ölümsüz aile

Stepan

Ha söyle! Koro halinde, koro halinde

Armenak

Yok canım üzülme sen de. Ona bir konyak

Daha versenize

Bari tadını çıkarsın ölümsüzlüğün

Diran

Yani bir küfürle mi anlaşıyoruz ne?

Vartuhi

Neden olmasın, elbette...

(...)

(Tragedyalar V, *Tragedyalar*, s.63)

Ben Ruhi Bey Nasılım şiirinde boş konuşmanın örneklerini Ruhi Beyi bir yönüyle tanıtmakla vazifeli olan müşahit anlatıcılar sergiler. Muhtemelen hâkim anlatıcının ‘Ruhi Beyi, tanır mısınız? Nereden tanırıyorsunuz? Ruhi Bey buraya gelir miydi?’ gibi sorularından birisine cevaben konuşan kişiler, kendilerine saplanıp kalmış oldukları için sorulmuş soruya yanıt vermek yerine önce saplanıp kaldıkları kendilerinden bahsederler; konuşmanın sonunda sorulan soruya kısa bir yanıt vermekle yetinirler. Müşahit anlatıcılardan ‘meyhane garsonu’nun konuşması, buna bir örnek olarak verilebilir:

“İşte
Isınmış parke yolun kokusu
Demek ki ben mutsuzum
Tuhaf bir su içmişim de sanki içim görünüyor
Gözlerim buzdan
İçimde yaz kırıkları
(...)
Ne yaptım da ben, daha sonra ne yapacaktım
Önce helâya girdim, bir süre helâda kaldım
(...)
Evet, gelirdi
Ruhi Bey mi dediniz, evet, gelirdi.”

(Bir Meyhane Garsonu, *Ben Ruhi Bey Nasılım*, s.33–37)

Şairin dramatik uzun şiirlerinde kişilerin sıkıntıdan kaçış için başvurdukları mekanizmalardan birisi de yansıtmadır³⁸¹. *Umutsuzlar Parkı*’nın umutsuz kişisi, bir kadına hitaben yaptığı kısa bir konuşmasında sanki kendisi olmayı başarmış gibi yüksek perdeden konuşur. Aslında sadece yaptığı ‘narsisistik bir defans’ ve duyduğu sıkıntıyı yansıtmaktır:

“Siz de pek zayıfsınız size bağırarak düşer
İki tek çivi lazım size
Çıkarın asın diye pabuçlarınızı
Size de biliyorsunuz
İçkiye eğilmiş sarışın
Size de
En sessiz harfleriyle çağımızın
Sonu gelmeyen bir yalnızlık.
(...)
Sizi de sizi de
Çıkarıp giyin diye şapkanızı
Birimiz selamlamalı.”

(Sığınak IV, *Umutsuzlar Parkı*, s.72)

Tragedyalar’da Vartuhi, sıkıntısını, özellikle kocası Armenak’ın kullandığı eşyaları atıp fırlatarak bastırır, yansıtır. Rollo May, kayıtsızlıkla şiddet arasında diyalektik bir ilişki olduğunu; kayıtsızlığının şiddeti, şiddetin kayıtsızlığı geri beslediğini söyler. Şöyle devam eder: “(...) Şiddet, ilişkisizliğin yarattığı boşluğu doldurmak için hızla koşan en yıkıcı çaredir. (...) İç yaşam kurduğunda, hissetme azalır kayıtsızlık çoğaldığında, kişi başkasını etkileyemediği ya da ona hiç değilse gerçekten dokunamadığında şiddet, temas için şeytanî bir gereksinim, en dolaysız yoldan dokunmayı zorunlu kılan çilgin bir

³⁸¹ Yansıtmaya kavramı için bakınız: İsmail Ersevimi, *Freud ve Psikanalizin Temel İlkeleri*, Assos Yayınları, İstanbul 2005, s.236–237.

dürtü olarak alevlenir” der³⁸². Vartuhi, kendisindeki kayıtsız insanla yüzleşemediği için sıkıntısıyla hesaplaşmayı değil, yansıtarak ve şiddete sığınarak kaçmayı tercih eder:

*“Ve sonra Vartuhi’nin, kısa saçlı Vartuhi’nin
Armenak’ın odasındaki yaldızlı aynayı kırıp da
Kaçak Beyoğlu taşlarını sokağa fırlatması
Ve işte gürültüde dinlenen Baba Armenak’ın
Bir Budist Rahibi gibi, çok dünyasız bir sesin
Önünde hızlanarak kendine katlanması.”
(Tragedyalar V, Tragedyalar, s.36)*

Şairin üzerinde durduğumuz şiirlerinde kendisindeki insandan öfkesini yansıtarak kaçan kişilerden birisi de Ruhi Beydir. Ruhi Bey, birkaç defa da belirttiğimiz gibi üvey annesinin tuzağına düşüp trajik hata yaptıktan sonra kendisine geçmişini hatırlatan konağın limonluğunu yakar. Ayrıca meyhane patronunun bileğini keser. Bir genelev kadınına sadistik şiddet uygular. İçer ve konağı yağmalar; konaktaki eşyaları kırıp döker. Üvey annesinin vefatı için taziyeye, yaşadığı bunalımı teskin için konağa gelenlere -‘kent kökenli’ kişilerdir bunlar; bariz vasıfları, sahip olma ilke/kategorisini içselleştirmiş ve sahiciliklerini yitirmiş olmalarıdır- karşı iktidarsız bir nefretle sıkıntısını yansıtır. Arno Gruen, “*kendi kurban durumunda oluşumuzla yüzleşmek katlanılmaz olduğu için nefretimizi her zaman dışarıya ve başkalarına yöneltiriz; nefret ettiğimiz kendiliğimizi onu sonsuza kadar ortadan kaldırmak için bir dış düşmana yansıtırız*”, der³⁸³. Bu bağlamda acılarıyla karşılaşamayan Ruhi Bey, bir yandan kırıp döker; öte yandan ziyaretçileri iktidarsız nefretini işaret eden bir eylem olarak ‘orası’yla karşıladığını söyler:

*“Durmadan atıyordum, eşyalar bitmiyordu ki hiç
Eşyalar bitmedikçe öfkeyle içiyordum
Ve kinle
(...)
Oramla karşıladım, en çok oramla
Kapıda karşıladım, düşümde karşıladım
(...)
Yaktım konağı da o gece
Bir daha bir daha bir daha yaktım
Yüzlerce, yüzbinlerce yaktım hiç usanmadan
Aklımda bunlar kaldı sadece.”*

(Kısa Bir not: Konakta Son Gün Ve..., *Ben Ruhi Bey Nasılım*, s.64-69)

2.1.2.3. Değerlerden Yalıtılmışlık ve Yalnızlık

İnsanı insan kılan hususiyetlerden birisi de değerlerin sesini duyan bir varlık olmasıdır. Değerler, esas olarak ikiye ayrılır: Yüksek değerler ve araç değerler. Yüksek değerler; dostluk, kardeşlik, dürüstlük -iyi niyetli olmak-, sorumluluk, inanmak, sevmek, amaç olarak bilim, sanat ve felsefe olarak sıralanabilir. Araç değerler ise her türlü ilgi ve çıkar değerleri ile araçsallaştırılmış bütün değerlerdir³⁸⁴. İnsan esas olarak bu iki değer grubunun belirlemesinde olan bir varlıktır. İnsanı insan kılan bu iki değer grubuna dair farkındalık sahibi olması, yüksek değerleri içselleştirmesi ve araç değerleri yüksek değerlerin emrine vermesidir. Yabancılaşma ise bu durumda insanın ilgi ve çıkarına saplanıp kalması, yüksek değerleri ya hiç tanımaması yahut onları araç değerlerin hizmetine vermesidir. Bir diğer ifadeyle değerlerin sesini duyamaması, değerlere sağır olması durumudur. Yabancılaşma; insanın ilgi ve çıkar değerlerinden başka bir şeye

³⁸² Rollo May, *Aşk ve İrade*, s.33.

³⁸³ Arno Gruen, *Empatinin Yitimi -Kayıtsızlık Politikası Üzerine-*, s.43.

³⁸⁴ Takiyettin Mengüşoğlu, a.g.e., “Değerleri Duyan Bir Varlık Olarak İnsan”, s.97-109.

kendisini verememesi, yüksek değerler başta olmak üzere her şeyi araçsallaştırmasıdır. Kısaca yabancılaşma, insanın yüksek değerlerden yalıtılması durumudur. Yalıtılma, esas olarak insanın ilgi ve çıkar (yarar/fayda/kâr/başarı/mülkiyet edinme) değerlerinden başka bir şeye prim vermemesi, yüksek değerlerden arınmasıdır. Değerler, yabancılaşma ve yalıtım terimlerinden yola çıkarak insanları ikiye ayırmak mümkündür: Yüksek değerlerin sesini duyan insan, yalıtılmış insan. Birinci gruba giren insana felsefî antropoloji, yaratıcı insan, der. İkinci gruba giren insanı ise herkes, onlar, kitle insanı veya hiç kimse olarak adlandırılır³⁸⁵. Yaratıcı insan, insanlaşma basamağında üst basamakta bulunan ve değerlerin ne'liğini bilen insandır. İkinci grup insan ise esas olarak ilgi ve çıkar değerlerinden başka hiçbir şeyin sesini duymayan, insanî yüksek değerlerden yalıtılmış insandır. İlk gruba giren insanın önceliği, yüksek değerlerdir. Onlar araç değerleri, yüksek değerlerin hizmetine verebilen kişilerdir; araçsallıktan yalıtılmışlardır. İkinci gruba giren insan ise aksine yüksek değerlerden yalıtılmıştır³⁸⁶. Bu iki insan grubunu göz önünde bulundurarak yalnızlığın iki çeşidinden bahsetmek mümkündür. Söz konusu yalnızlıklardan ilki, yaratıcı insanın, ikincisi ise yalıtılmış insanın yalnızlığıdır. Yaratıcı yalnızlık, insan olmanın diyalektik bütünlüğünü koruyan bir yalnızlıktır. Bu tür yalnızlık, bir ben' ile sen, kendisi için varlık ile öteki için varlık'ın bütünlüğünü koruyan bileşimsel bir yalnızlıktır. Bu tür yalnızlığı düşünmek, üretmek, hazırlanmak için geriye çekilme ve diyalog için öne çıkma olarak düşünmek mümkündür³⁸⁷. Diğer yalnızlık ise diyalektik bütünlüğü bozulmuş bir yalnızlıktır. Söz konusu yalnızlıkta sen ile ben', kendisi için varlık ile öteki için varlık arasındaki bütünlük parçalanmış; insan, ben'ine ait olana saplanıp kalmış, kendisi için varlığa dönüşmüştür. Bu tür bir yalnızlık, kişinin kendisi dışındaki şeylerden yalıtılması, ilgi ve çıkarı üzerine kapanmasıdır. Psikolojinin ifade ettiği narsisistik, mazoşist ve şizoid yalnızlık, bu ikinci grup yalnızlığın parçası ve birimleri olarak görülebilir.

E dip Cansever'in yabancılaşmayı konu alan dramatik uzun şiirlerindeki kişiler, anlatıcı kahramanlar, yukarıda sözünü ettiğimiz bağlamda bir yalıtılmışlığı ve bütünlüğü parçalanmış bir yalnızlığı yaşarlar. *Umutsuzlar Parkı*'nın anlatıcı kişisi, ilgi ve çıkarına saplanıp kalmış, insanî değerlerden yalıtılmış bir kişidir; yalıtılmış bir yalnızlığı yaşar. Diğer şiirlerin kişileri de esasta onun gibidir. *Tragedyalar*'ın kişileri, *Ben Ruhi Bey Nasılım*'ın kahramanı Ruhi Bey, *Bezik Oynayan Kadınlar*'ın kişileri, *Oteller Kenti*'nin Bayan Sarası; ayrıca şiirlerdeki ikinci dereceden kişiler, figüranlar ilgi ve çıkarına saplanıp kalmış, yüksek değerlerden yalıtılmış, diyalektik bütünlüğü parçalanmış birer yalnızlığı yaşarlar. Onlar için esas olarak saplanıp kaldıkları kendisi için varlıktan başka hiçbir şey yok gibidir. Kişiler sevgi, sorumluluk, dostluk ve kardeşlik gibi insanî yüksek değerlerin sesini hiç durmazlar; kendisi için varlığın yalnızlığına takılıp kalmışlardır. Bu kısımda kişilerin yüksek ve araç değerlerle ilişkisi ve yalıtılmış yalnızlıklarına temas edilecektir.

Umutsuzlar Parkı'nın anlatıcısı, dostluk, sorumluluk, sevgi gibi yüksek değerlerden yalıtılmış, ilgi ve çıkarından başka bir düşünemez hâle gelmiş bir kişidir. Varlığını sorunlaştıran anlatıcı, varlığının önünde duran engellerden olan kendisiyle de, kitleyle de özerk ilişki kuramaz. Dolayısıyla kendisini üstlenemez. Yapıp etmelerini ilgi ve çıkar değerleri yöneten onlara bağlı kalır. Ne var ki ilgi ve çıkar değerlerinin belirlediği kişiler, esas olarak yalnızdır. Çünkü onları bir araya getiren özellikle çıkar değerleri olduğu için yalnızlığın diyalektik bütünlüğünü bozulmuştur. Yüksek değerlerden yalıtılan anlatıcı kişi, hem herkeslerin içinde hem de onlardan ayrıken yalnızdır. Onun yalnızlığı değerlerden yalıtılmış, şeylere kendisini veremeyen, kendisini üstlenemeyen parçalanmış insanın yalnızlığıdır. Kendisini iki olanak içinde bulur anlatıcı:

³⁸⁵ Bknz: Muttalip Özcan, a.g.e., "Kişi ve Birey Olarak İnsanın Tarihsel Varlık Alanıyla İlişkisi", s.385-425.

³⁸⁶ Muttalip Özcan, a.g.e., s.42. Buradaki yalıtılma, sonraya bırakma anlamında düşünülmelidir.

³⁸⁷ Octavio Paz, *Yalnızlık Dolambacı*, çev. Bozkurt Güvenç, Can Yay., İstanbul 1999, s.223.

Bunlardan birincisi, onların içinde yitip gitmek; diğeri onlardan ayrılıp yalnız kalmaktır. Ancak her iki durumda da anlatıcı, insanî yüksek değerlerden yalıtıldığı için meselesini halledemez:

*“Bilmezler, kızmıyorum bunu onlardan anlıyorum
Erimek, bir olmak ve unutulmak içindeki onlardan
Ya da başkaca şey: ben kendimi ayırıyorum
O yapayalnız olmaktadır kendimi
Böyleyken akıp gidiyorum bir nehir gerçeği gibi
Sanki ben upuzun bir hikâye
En okunmadık yerlerimle
Yok, artık sıkılıyorum”*

(Umutsuzlar Parkı III, *Umutsuzlar Parkı*, s.41)

Anlatıcı kişi, yüksek değerlerden yalıtıldığı, kendisine saplanıp kaldığı için hemen her yerde yalnızdır, hiçbir yerde yalnızlığını aşamaz. Bu duruma, anlatıcının karısı ile olan ilişkisi örnek gösterilebilir. Anlatıcı özne, karısından bahsederken sevgi, ilgi, özen, sorumluluk gibi değerleri hiç tanımamış veya onlardan arınmış bir dille konuşur. Karısı ile olan ilişkisini şöyle dile getirir:

*“Karımı sormuştunuz, her zamanki gibi çok geveze
Bir gün onu yaşarken görmüştüm – görmüştünüz
Çiçek mi koparıyordu ne elini tutmuştum – tutmuştunuz
Yani ben ne yaptıysam, o sizin de yaptığınızdı biraz
Ben ki neyi yapmıyordum, o sizin yapmadığınızdı*

*Karımı sormuştunuz, nedense ölmüştür karım
Sizinle yemeğe gitmek kadar kolay ölmüştür işte
(...)*

*Konuşup duruyordu gene akşamlara dek
Kumarsa kumar, içkiyse içki
(...)*

*Bense o günlerde bir kürk tacirinin evinde
Tırnakları kirli bir oğlanla
Bir gemici durmadan sıkıntıyı anlatır
Şişeleri devirirdi elinin tersiyle.”*

(Umutsuzlar Parkı IX, *Umutsuzlar Parkı*, s.51–52)

Alıntıladığımız metinde kendisinden kopan özne anlatıcı, kendisiyle konuşmakta ve karısı ile olan ilişkisini anlatmaktadır. İlk bentte yer alan ‘karımı sormuştunuz, görmüştüm–görmüştünüz, tutmuştum–tutmuştunuz, ne yaptıysam, o sizin yaptığınızdı’ gibi kelimeler ve kelime grupları, anlatıcı kişinin kendisindeki insanla bütünlüğünü ve iç uzlaşısını yitirmiş olduğunu işaret eder. Kendisinden kopan anlatıcı için karısı, ‘geveze’dir. Geveze, argoda boş ve çok konuşan kişi demektir. İnsanın karısı için geveze sıfatını kullanması, açıkça hem kendisindeki hem de karşısındaki insana saygısını yitirmiş, bir yüksek değerden arınmış olduğunu belirtir. İkinci bendin ilk dizesinde yer alan ‘ölmüştür’ ifadesi ise aynı yalıtılmışlık durumunu belirten bir diğ dil göstergesidir. Söz konusu cümlede yer alan ölmek fiili, yaşamdan kopmuş olmayı belirtir. Anlatıcı da karısı da birbirlerinden kopmuşlardır. Birbirleriyle esas olarak ilgilenmezler, kendi ilgi ve çıkarına yönelirler. Kadının kumar oynayıp içmesi, anlatıcının bir başka kişi ile sıkıntıya dair konuşması ve içmesi, karı kocanın esas olarak insanî yüksek değerlerden yalıtılmış olduklarını, aynı zamanda birlikte iken de yalnızlıklarını aşamadıklarını belirtir.

Tragedyalar’ın patetik kişileri, Armenak, Vartuhi, Diran, Lusin ve Stepan, hem yalnız, hem de değerlerden yalıtılmış kişilerdir. Birbirlerini ne severler, ne de

anlarlar; ne birbiri için sorumluluk üstlenirler, ne de birbirlerine halis bir ilgi gösterirler. Kendilerine saplanıp kalmış durumdadırlar, söz konusu değerlerden yalıtılmışlığı yaşarlar. Aralarında geçen konuşmadan bir örnek üzerinde değerlerden yalıtılmış olduklarını şöyle gösterebilir:

“(...)
Vartuhi
Hepiniz aptalsınız, canınız cehenneme
(...)
Diran
Bu sabah vardı gazetelerde
Bir öğrenci babasını zehirlemiş
Vartuhi
Biri de intihar etmiş yepyeni bir usulle
Armenak
Sen niye ölmüyorsun? Çirkinsin üstelik geveze
Ya Diran niçin ölmüyor?
Diran
Ben bayılıyorum cenaze törenlerine
Üstelik çiçek de yaptıracağım senin için.
(...)”
(Tragedyalar V, *Tragedyalar*, s.61–63)

Ailenin kendi arasında yaptığı bir konuşmadan aldığımız bu parçada anne Vartuhi, bir arada bulunduğu kişileri ‘aptal’ olarak niteler; onları lanetler. Bu iki husus bile onun önce kendisindeki insana, daha sonra bir arada bulunduğu insanlara saygısının olmadığını bildirir; insanî yüksek değerlerden yalıtılmış bir kişi olduğunu işaret eder. Vartuhi’den sonra söz alan Diran, gazetede yer alan bir ölüm haberinden bahseder, bir öğrencinin babasını zehirlemiş olduğuna değinir. Kocasından nefret eden Vartuhi, onu destekler. Diran, sevmediği babasının ölmesini istemektedir. Diran ile Vartuhi’nin konuşmalarına Armenak, hakaret ederek karşılık verir; ayrıca kendisini sevmeyen oğlu Diran’ın ölmesini ister. Kısaca bütün aile insanî yüksek değerlerden yalıtılmıştır; sevginin/yaşamın değil, nefretin/ölümün çekim alanındadırlar; sadistik bir şiddeti işaret eden nefretin/ölümün diliyle konuşurlar.

Tragedyalar’ın kişileri, aynı zamanda insanî yüksek değerlerden yalıtılmış kişilerdir. Mesela şiir kişilerinden Stepan, değerlerden yalıtılmış bir yalnızlığı yaşar. Yalnızlığından mazoşist bir zevk duyan Stepan, ayrıca insan olmaktan istifa etmiş gibidir. Lusin’in ifadesiyle Stepan’ın yalnızlığı, ‘iğreti’ ve ‘katı’dır. Stepan ise yaşadığı yalnızlığın bireyci düzenin bir realitesi olduğunu belirtir. Kendisinin hem çağın bir realitesini yaşadığını, hem de gelecekte gerçekleşecek bir ‘önseziyi’ kurduğunu söyler. Onun yalnızlığı biraz tepkidir. Ancak söz konusu tepki, kendisini üstlenmiş, sorumluluk almış veya yüksek değerleri tanımış insanın tepkisi değil, iktidarsız nefretine teslim olmuş bir insanın tepkisidir. Kısaca Stepan, iradesi olmadığı için bir yalıtılmışlık durumuna saplanıp kalmıştır. Şöyle konuşur:

“Lusin
Kaçınılmaz bir yalnızlık seninkisi. Ayrıca
Kati, ilgisiz, iğreti...
(...)
Stepan
Korkunçtur, bana kalırsa adımıza
Hazırlanmış bir oyun var bizim
Hepimizi yalnız bıraktıkları bir oyun
Ve bilirler, insanlar yalnız kaldıkça

*Konuştukları dil de değişir
Sonunda hiç anlayamazlar. Öyle ki
Bir zaman parçası içinde, bir durumun
Değişmez akışında, tekdüze*

*Kalırlar bir sıkıntı avcısı gibi
Ve bir gün anlarlar ki bir güç değildir artık yalnızlık
(...)*

*Bense bir yalnızlık tarihini örüyorum ustaca. Ve gelecekteki
Bir önseziyi kuruyorum şimdiden.”*

(Tragedyalar V, *Tragedyalar*, s.43, 46–48)

Şairin değerlerden yalıtılmış ve yalnız kişilerinden birisi de Ruhi Beydir. Ruhi Bey, yaşadığı meşum tecrübeden önce de sonra da hem değerlerden yalıtılmış, hem yalnızdır. Ruhi Bey, ilk gençlik yıllarında da yalnızdır. O, kendisini, ‘bulanık çıkmış fotoğraflara’ ve ‘kimsesiz bir atlıkarıncaya’ benzetir. Üvey annesinin yanına sokuluğu, yalnızlığını giderir. O bu durumdan memnundur, ne var ki üvey annesinin kendisine ‘cehennem’ olduğunu anlayınca yaşamının kontrolünü elinden geçirir. Müebbet bir yalnızlığa dönüşür:

*“Üvey annemdi benim, ben sarışındım
On altı yaşındaydım, sarışındım
Bulanık çıkmış fotoğraflar gibiydim, görünümsüz
Yalnızdım, karışkıktım*

(...)

*Sanki kar yağışlarının ardından
Uzun süren kar yağışlarının ardından
Sevimsiz bir lunaparkta
Kimsesiz bir atlıkarıncaydım”
Bir limonluğumuz vardı, öğle saatlerinde
Bazen limonlukta uyurdum
Karışık düşler görürdüm
Yalnızlık?
(...)*

(Ruhi Bey ve Limonlukta Yangın, *Ben Ruhi Bey Nasılım*, s.56–57)

Ruhi Bey, hiç kimsenin hiç kimseyi sevmeyeceğine inanır. Bu sanısını bütün insanlara teşmil ederek konuşur. ‘Olmaz ki kimse kimseyi sevmeyiz/ Ama hiç kimse’ der (Ben Ruhi Bey Nasılım VI, *Ben Ruhi Bey Nasılım*, s.27). Ayrıca kendisi için varlık durumuna saptandığı için ötekine sadece ‘nasılım’ demekle yetinir. ‘Nasılısınız?’ sorusuyla hiç muhatap olmaz. Ayna bağımlısı bir narsisistik olan Ruhi Bey, aynalarda kendisini sever, somut bir insanı sevmeyiz. Esnaftan birkaç kişiyi tanır, ancak esas olarak hiç kimse onu tanımaz. Kimseyle ilgilenmez, yalnız kendisiyle ilgilidir:

*“Markiz’e uğradım, dört mevsimden süzölmüş bir konyak içtim
Düzeltilip arada bir bıyıklarımı
Uçları hafifçe ıslak
Bir ara pencere camında kendime baktım
Nasıl olan Ruhi Bey
Daha nasılım.*

(Ben Ruhi Bey Nasılım V, *Ben Ruhi Bey Nasılım*, s.25)

*“Bu meyhaneyi yirmi yıldır işletirim
Doğrusu Ruhi Bey gibisini hiç görmedim
(...)*

*Bu çevrede herkes onu tanır
Bana sorarsanız tanımaz
(...)”*

(Patron Masaya Gelir, *Ben Ruhi Bey Nasılım*, s.41)

Bezik Oynayan Kadınlar’ın Cemilesi, yalıtılmış bir yalnızlığı yaşar. Bir evde üç kişiyi ile birlikte kalmaktadır; ancak kendisine saplanıp kaldığı için kendisinden ayrılmayı halis bir şekilde başarıp ötekine gidemez. Seniha ve Ester’le ilgisi sathî olduğu gibi oğlu Cemal’le de ilgisi öyledir. Cemal’in kendisini sevmediğini bilir. Bir sevgisizlik çemberine hapsolmuştur.

*“(...)
Bazı belirtiler bazı belirtilerle buluşunca
Sözleşiyor kafasında insanın:
Bu çocuk beni hiç sevmemi
Sevmeyecek*

*Kim kimi sevdi? Kim kimle yaşıyor ki?
Bezik oynuyoruz, rakı içiyoruz
Ve konuşmuyoruz gerekmedikçe
Arada mektup yazıyorum sana
Ah, olmayan sana. Hiç olmadın ki
Bunu kendime, Cemile’ye söylüyoruz.”*

(Manastırlı Hilmi Beye Dördüncü Mektup, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.49–50)

Cemile gibi oğlu Cemal de yalıtılmış bir yalnızlığı yaşar. Evde bulunduğu zamanlarda kendisini odasına kapayan ve şizoid bir duruşu canlandıran Cemal, az konuşur, tenhalara sığınır. Kendi ifadesiyle ‘acının kış aylarını’ yaşar. Kırılmaktan, incinmekten korkar gibidir, insanlardan kaçır.

*“Elimi buğulu camdan çektim
Saçlarım doldu yüzüme
Saçlarım neden böyle uzun -kimbilir-
Sevmiyorum hiç
Yalnız yapıyor beni
Hem niye
Herkesin özlemi benim özlemim değil ki
Az konuşuyorum bu yüzden
Tenhalarda duruyorum
(...)”*

(Cemal’in İç Konuşmaları I, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.32)

Bir arada bulunduğu insanlarla hemen hiç konuşmayan, kendisini sevdiği ve acı duyduğu zaman yoğun olarak hisseden Cemal, bir mazoşisttir. Odasının penceresi yoktur. Cemal bunu, ‘daha iyi’ ve ‘iyi ki yok’ ifadeleriyle karşılar. Söz konusu iki ifade de Cemal’in yalıtılmış bir yalnızlık yaşadığını ve kendisinin bunu onayladığını belirtir. Yaşadığı yalnızlıktan hem memnun olan, hem de insanın yalnız olmaması gerektiğini düşünen Cemal, yalnızlığı aşmasını sağlayacak değerleri hiç tanımamış gibidir. Yaşadığı durumdan, burukluğundan, bağımlı olduğu acısından zevk alan Cemal, yalnızlığın ve yalıtılmışlığın dili ile konuşur; şizoid bir dünyayı seslendirir.

*“İnsan iki kişi olmalı, değil mi
En azından iki kişi
Sen yalnızsın
Yalnızlığın her zamanki ikindisi
(Yürüyorum yürüyorum otların üstünde*

*Ezile ezile ben
Bir şeyi ilk defa duymanın belirsizliği
Yavaşça ataraktan üstümden)”
(Cemal’in İç Konuşmaları II, Bezik Oynayan Kadınlar, s.41)*

Yalıtılmış, iletişimsiz ve sevgisiz Cemal, somut bir insanla temas etmek yerine yok olan birisiyle konuşarak, oynayarak avutur kendisini. Bu durum, onun çok açıkça kendisi için varlığın sınırlarını aşmadığını işaret eder. Cemal, kendi durumunu, yaşamakta olduğu mazoşist ve şizoid yalıtılmışlığı şöyle anlatır:

“ (...)
Kapı mı çalınıyor ne -gidip açıyorum-
Kimse yok
Peki
Nasıl karşılanır yok olan bir şey
Karşılıyorum
Birlikte salona geçiyoruz
Otuyoruz karşı karşıya
Yok olan şeyle ikimiz
(...)
İyi eğleniyoruz yok olan şeyle ikimiz
(...)”

(Cemal’in İç Konuşmaları III, Bezik Oynayan Kadınlar, s.43)

Seniha da ablası Cemile, yeğeni Cemal gibi hem değerlerden yalıtılmış, hem de yalnızdır. Kendi ilgi ve çıkarından başka hiçbir şeye ehemmiyet vermeyen Seniha, yalnızlığına esirdir, kendisinden esas olarak hiç kurtulamaz. Şiirde onun gibi yalıtılmışlık durumunu yaşayan bir diğer kişi Ester’dir. ‘Yahudi matmazel’ Ester, bir arada yaşadığı kişileri ne sever, ne de anlaşabilir onlarla. Cemile ile ilişkisi, eşcinsel bir çıkar ilişkisidir; o bunu, Cemile’nin yalnızlığını gidermek için başlattığını söyleyerek yüceltir. Ancak söz konusu ilişki, sorumluluk gerektiren ilişkiden kaçış olduğundan bencillikten başka bir açıklaması yoktur. Ester, daha geniş planda ise kendisini insanlaştıracak olan ilgi, saygı, sevgi, inanma gibi değerlerini yitirmiş bir kişidir. O, bu sağırlaşma veya körleşme durumunu itirafın diliyle şöyle ifade eder:

“Yüreğimi genişlettiğim zaman
Cemile bana sığsın
Ben onun göklerinden biraz fazlayım
O bana sığsın
Yalnızlık ondan gitsin, kötü mü dedim
Gitmezse ne yapısın, kötü mü dedim
Ben neyin nesiyim ki ve herkes neyin nesi
Alışamıyorsak birbirimize
Sevemiyorsak birbirimizi
Demek ki bir ben mi kaldım”

(Ester’in Söyledikleri, Göz Suyumda, Bezik Oynayan Kadınlar, s.89)

Oteller Kenti’nin Bayan Sarası da yalıtılmış bir yalnızdır. Şiirin şimdisinde yalnız olan Bayan Sara, evliyken de yalnızdır. Değerlerden yalıtıldığı için evliliği, yalnızlığını giderememiştir. Evliliğini bitiren, anlamsal boşluklarıyla birleşerek etki alanını genişleten yalnızlıkları olmuştur. Bayan Sara, insanî yüksek değerlerden yalıtıldığı için yalnızlığından da, kendisi için varlık durumundan da hemen hiç kurtulamaz. Şizoid korkuları vardır; sevgi değil, korku tarafından belirlenir: Yalnızlığına bağımlıdır, ötekine açılmak adeta ‘üşütür’ onu. Bayan Sara, ilk fırsatta yalnızlığına koşar:

“Bayan Sara: Tuğlalardan ve her şeyden. Orda uzaklıklar, orda yalnızlıklar var, orda mutluluklar, mutsuzluklar var, orda erinç, dinginlik, sadelik var. Sizin anlayacağınız her şey var orda. Adını unuttur mu insan? İnanın bana orda unutmuş gibi oluyorum adımı. Ve tuhaftır, böylece kendime en uygun ruh durumunu da buluveriyorum hemen. Gerçi şimdiye kadar hiçbir şey değişmedi. Yani bir seçeneğim olmadı yani. Gene de. İyi günler size, iyi içkiler! (hemen çıkar)”

(Phoenix Oteli, I. Bölüm, Oteller Kenti, s.88)

2.1.2.4. Tarihselliğini Yitirmek

İnsanı insan kılan hususiyetlerden birisi de tarihsel oluşudur. Tarihsellik, oluş ve değişim varlığı olan insanın geçmiş, şimdi ve gelecekte oluşun zamanın üç boyutuyla diyalektik ilişki hâlinde olması demektir³⁸⁸. Diğer ifadeyle geçmişe saplanıp kalmadan, onunla bağımlı koparmadan, geçmişle gelecek arasında köprü vazifesi gören şimdi burada oluşun sorumluluğunu üstlenmek ve geleceğe uzanmaktır. Bu hâlde insan olmak, zamanın üç boyutuyla ilişki hâlinde olmak demektir. İnsan olmak bu demek olduğuna göre insan olmaktan uzaklaşma durumunu karşılayan yabancılaşma ise insanın zamanın üç boyutu arasındaki ilişkiyi koparması; geçmişte yaşanan bir olaya saplanıp kalması veya geçmişle özerk ilişkisini yitirmesidir. Yabancılaşma, aynı zamanda şimdi burada varolmak zorunda olan insanın şimdi burada oluşu belirleyen zihniyetle, o zihniyetin insan ve oluş anlayışıyla özerk ilişki kuramaması durumudur. Yabancılaşma, şimdi burada oluşu belirleyen etik bağlarından koparılmış araçsal aklı içselleştirmek, kitle ile özerk ilişki kuramamak, varolmanın yükünü üstlenememektir. Yabancılaşma aynı zamanda zamanın diğer bir boyutu olan gelecekle ilişkiyi koparmaktır. Şair Cansever’in yabancılaşmayı somutlayan kişilerinin yaşadığı durumlardan birisi de tarihsel oluşa yabancılaşmadır.

Umutsuzlar Parkı’nın varlık sorunu olan anlatıcı öznesi, aynı zamanda tarihselliğini yitirmiş bir kişidir. Geçmişle özerk bir ilişkisi yoktur. Babasının ‘ne yapmalı bu bir yığın geleneği’ sorusuna cevap bulamaz; gelenekle/geçmişle özerk bir ilişkisi olmadığını ortaya koyar. Ayrıca şimdi burada oluşun gereklerini yerine getiremez. Geleneksel değerlerin modern çağda insana ne yapacağını bildirmediğini, diğer bir ifadeyle insanın kendisine bırakıldığını, insanın kendisini ne yaparsa o olacağını bilir. Ayrıca çağa hâkim olan zihniyetin kapitalizm olduğunun farkındadır. Modern olağan yaşantının öznesi olan kitlenin her şeyi araçlaştırarak, şeyleştirerek, sıradanlaştırarak kabul ettiğinin, bu durumun özellikle insan için büyük bir tehdit olduğunun farkındadır. Şimdi burada insanın behemehal kendisini üstlenerek, kitle/herkes/onlarla özerk ilişki kurarak insan olabileceğinin bilincindedir. Ne var ki öznenin farkındalıkları, halis bilgiye de, farkındalığa da dönüşemez. Mengüşoğlu, somut bilginin hayata yön ve düzen verdiğini, hayatını taşıdığını söyler³⁸⁹. Özne, bilgisini eylemle yaşamın içinde somutlayamaz. Ne bırakılmış olan kendisini üstlenebilir, ne kitle ile özerk bir ilişki kurabilir, ne varım diyebilir. Şimdi burada oluşun getirilerini üstlenemez, aynı zamanda zamanın gelecek boyutundan da kopar. Yaşadığı yabancılaşmayı şöyle anlatır:

“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
Bense ufacık taşlar üzerinde ufacık bir şey olmanın
Bir pencere beyaz, bir karanlık mayhoş, ne iyi
Sürüyle odalar, sürüyle gülüşler, sürüyle konuşmalar
Ne yazık! Vakit de yok kurtarmak için geleceği
Düşünsek bile şimdiden -düşünemiyoruz ya-

³⁸⁸ Takıyettin Mengüşoğlu, a.g.e., “Tarihsel Bir Varlık Olarak İnsan”, s.140–149.

³⁸⁹ Takıyettin Mengüşoğlu, a.g.e., s.66.

*Üstelik ne çıkar bundan ve ne katardı yaşamamıza
Hiçbir şey! Çünkü ne varsa içimizde gelecek için
(...)*

(Umutsuzlar Parkı X, *Umutsuzlar Parkı*, s.55)

İlk üç dizede yer alan ‘ne yapmalı’ soruları, konuşan anlatıcının da, anne ve babasının da geçmiş karşısında nasıl bir tavır alacaklarını bilemediklerini işaret eder. Söz konusu sorular, aynı zamanda öznenin de muhatap olduğu sorulardır. Özne, sadece annesi ve babası ile değil, şimdi burada’yı yaşayan karısı dolayısıyla hem geçmiş hem de şimdi karşısında da ne yapacağını bilemez. Nitekim takip eden dizede yer alan ‘ufacık taşlar üzerinde ufacık bir şey ol’mak ifadesi, öznenin sorunu karşısında, dolayısıyla geçmiş ve şimdi karşısında çaresiz kaldığını ifade eder. Geleceği kurtarmak için vaktin olmaması, geleceği kurtarmak için düşünmenin bir şey ifade etmemesi, şimdiyi anlamla, sorumlukla dolduramayan anlatıcının zamanın diğer boyutu olan gelecekte de kopmuş olduğunu ifade eder. Geleceği düşünmenin yaşamına hiçbir şey katmayacağına inanmak ve ‘ne çıkar’ soruları, yukarıda sözünü ettiğimiz kopuşun diğer dilsel göstergeleridir. Bütün cümleler, zamana inanamayan, üstlenmeyen, varolmanın ‘ağırlığı’ını kaldıramayan anlatıcının açıkça zamanın dışına düştüğünü, tarihselliğini yitirdiğini işaret eden kayıtsızlık ifadeleridir.

Umutsuzlar Parkı’nda olduğu gibi *Tragedyalar*’da da özne anlatıcılar, trajik kişiler, tarihselliklerini yitirmişler; zamanın üç boyutuyla ilişkilerini kesmişlerdir. Şiirin ilk dört bölümünde koro hâlinde konuşan kişiler, geçmişle özerk ilişkiye sahip olmadıkları gibi şimdi burada ile de özerk bir ilişkiye sahip değildirlere. Onlar da *Umutsuzlar Parkı*’nın öznesi gibi şimdi burada oluşun realitelerini, ne’liğini; çağa, asra, devre, mekân ve o mekânda yaşayan cemiyete para ekonomisinin hâkim olduğunu bilirler. Para ekonomisi içinde insanın ‘homo economicus’a dönüştüğünü, şeyleştirdiğini; şeyleşen insanın insanlığı bir şeylerle değiştirdiğinin farkındadırlar. Verili düzenin bir baskı ve korku düzeni olduğunu, özgürlüklerin kısıtlandığını, varım diyen insanların psişik ve fizikî işkencelerle susturulduğunu; olağan yaşantının öznesi olan kitlenin modern yaşam içinde geniş bir varlık alanı bulduğunu bilirler. Düzenin insana sunduğu olanakların ve varolmanın ancak büyük fedakârlıklarla mümkün olduğunun farkındadırlar. Ancak tespitlerinin hiçbirisi, halis bir bilgiye ve farkındalığa dönüşmez. Tespitleri, varlıklarını üstlenmelerine neden olmaz; kaçışları için birer bahane olarak kalır. Teorik bilgiyi, pratize edemedikleri için tespitleri, sızlanma ve şikâyet olarak kalır.

*“Direnmek elinizdeydi, bu neydi
Çünkü ey paralar, bültenler, sabah gazeteleri
Banka müdürleri, şirketler, tröstler ve karteller
Ey papa XXIII. John, ey bütün din kitapları, nükleer denemeler
Ey sizi bir şeylerle durmadan değiştirenler”
(...)*

*Ey sizler, ey ölümlüler
Ey kimseyi saymadan mutluluk dileyenler
Ey nerde olursan ol dongun kalabalık
Yiterek seslerinden ve değişkenliklerinden
Bir şeyi hep sevmelerinden ve birden
Yıllara, yüzyıllara usulca ilişenler*

*Ey sizler,
Yani ey otel kâtipleri, ey sonsuz otel kâtipleri.”
(Tragedyalar II, *Tragedyalar*, s.12)*

Şimdi burada olmayı üstlenemeyen kişiler, “Tragedyalar V”te tarihselliklerini yitirmiş bir durumda sahneye çıkarlar. Şiirin hâkim anlatıcısı, şimdi burada olamayan,

zamanla diyalektik ilişki kuramayan kişileri ‘cenin’e benzetir. Cenin doğmamış bebeğin ölü ve zaman dışı olan cesedidir. Trajik kişiler de birer ‘cenin’dir; kendilerini üstlenememişler, doğmadan ölmüşlerdir. Kısaca şimdi ve burada olmanın ağırlığını üstlenemeyen kişiler, hem şimdiden, hem gelecekte kopmuşlar; dolayısıyla tarihselliklerini yitirmişler, insan olmaya yabancılaşmışlardır.

*“Ve onlar ceninler gibi orada. Öyle bir rahim çıplaklığına
Uzatılmış bir ışıkla buruşmuşlar gibi
Çok ağır bir tabutu kaldırıyorlar gibi arada
Elleri üzerinde. Ve boşluk yalpalayınca
Ve dünya kımıldayınca biraz. Dünya
Yanıtız bir eşya gibi. Sonra?”*

(Tragedyalar V, Tragedyalar, s.28.)

Söz konusu ailenin hemen bütün bireyleri, zamanın dışına düşmüşlerdir. Şiirde özellikle korobaşı olduğunu düşündüğümüz Stepan, şimdi burada olmayı başaramadığı için gelecekte de kopmuştur; kayıtsız bir tavırla sadece ‘gelecek ne’ diye sormakla yetinir. Kısaca zamanın üç boyutuyla ilişkisini kesmiştir. Tarihselliğini yitirmiştir:

*“Zorlasak mı acaba bizim olmayan
Görünmez bir mutluluğun yollarını
Her türlü acılardan yılmadan
Savaşırsak mı geleceği kurtarmak için
Ama gelecek ne Lusin, bilmem ki
Bilsem bile ne çıkar, o zaman da ben neyim?”*

(Tragedyalar V, Tragedyalar, s.45)

Stepan, iktidarsız küskünlüğüyle -aşırı alınganlık genellikle intikam hırsıyla dolu bir karakterin belirtisidir³⁹⁰- yukarıda da söylediğimiz gibi para ekonomisinin somut yaşamda tezahür eden sonuçlarından birisi olan bencilliğin bütün yaşamı kuşattığını bilir. Bu; çağın, asrın, devrin bir realitesidir. Serol Teber, bilinçlenmenin artmasıyla ruhsal acının yoğunlaşacağını; bu acıyı aşmanın tek yolunun da bilinçlendirmeyi olabildiğince geliştirmek olduğunu söyler³⁹¹. Stepan, şeylere dair farkındalığını ileri götürüp acılarını dindirmek yerine söz konusu bilgiyi, kaçışına mazeret olarak öne çıkarır. Mesela, bencilliğin mekânı olan genelevi, bütün yaşama teşmil eder. Verili düzen içinde insanın çıkışsızlığa hapsoldüğünü düşünür. Zamanın dışına düşmeye razı olur:

*“Bak Lusin, şu da var ki, genelevse gideceğin yer senin
Zaten bir genelevde yaşıyor gibisin
Her türlü çirkinliğin içinde
Her türlü düşmanlığın, her türlü bencilliğin
İçinde anlaşıyorsun vuruşaraktan
Ve kırılarak durmadan
Öyleyse bir kurtuluş mu bu? Bana kalırsa
Ölümünü içinde taşıyan bir isyan.”*

(Tragedyalar V, Tragedyalar, s.46)

Çağrılmayan Yakup’ta anlatıcı kişi Yakup, aslında devrin ve devre hâkim olan zihniyetin ne olduğunu bilir; ancak bilmiyormuş gibi yapar. Dolayısıyla kendisini insanlaştıracak farkındalıktan uzağa düşer; kırılgan, küskün insanı oynar.

Ben Ruhi Bey Nasılım şiirinin kahramanı Ruhi Bey de, zamanın üç boyutuyla bütünsel ilişkiyi koparmış kişilerden birisidir. Ruhi Bey, çalışmanın farklı yerlerinde de belirttiğimiz gibi hem suçlu hem mağdurdur. Üvey annesi ile cinsel ilişkiye girdiği için

³⁹⁰ Max Scheler, *Hinç -Ressentiment-*, s.10.

³⁹¹ Serol Teber, *Melankoli*, s.49.

babası karşısında suçludur; o, suçluluk psikozundan hiç kurtulamaz. Babası şiirde kırbaçla ve çizmeyle simgelenir. Kırbaç, saplı kalınan baba ve geçmişin simgesidir. Geçmişle özerk bir ilişkiye sahip olmayan Ruhi Bey her yerde kırbacı görür. O aynı zamanda bir mağdurdur. Para ekonomisini simgeleyen üvey annesinin tahrikine kapılmış, onun tuzağına düşmüştür. Şiirde üvey anne beyaz diştir, bir çocuktaki hayalettir, geçmiştir. Ruhi Bey, yıllarca o hayaleti içinde taşır. Geçmişle özerk bir ilişki kuramayan Ruhi Beyin şimdisini dolduran, geleceğini belirleyen geçmiştir. Aklından çıkaramadığı geçmişine sığınmış kalmış olan Ruhi Bey, kısaca zaman karşısında özerk olamayan bir kişidir ya da tarihselliğini yitirmiş bir bireydir

“Çok yüksekti. Deniz dibi renginde ve demirdendi. Üstünde aslan başı kabartmalar vardı. İki yanında çok yüksek iki duvar uzar giderdi. Dışarıda çam ağaçları görünürdü. Bir kırbaç gibi görünürdü. Ve ağaçların üstünde kırbaç kılıflarına benzeyen ve evlatlıkların mavi pazen giysilerini andıran kalınlaşmış bir gökyüzü dururdu-”

(Ben Ruhi Bey Nasılım V, *Ben Ruhi Bey Nasılım*, s.22)

Bezik Oynayan Kadınlar'ın kişileri de Ruhi Bey gibi zamanın boyutları arasındaki diyalektik ilişkiyi koparmışlardır. Cemile, şimdi burada olmaktan uzaktır. Çocukluğunun mutlu günlerine özlem duyar, o zaman dilimine sapanıp kalmıştır. Bunun için şimdiki anlamla dolduracak, kendisini insan kılacak atılımlar, açılımlar yapamaz. Ayrıca geleceğe dair bir planı, amacı da yoktur. Bir zaman dışılığı yaşar, sadece şikâyet eder. Oluşu ve değişimi durmuş gibidir; değişmek için bir şey yapmaz. Kız kardeşi Seniha da kendisi gibidir. Ancak Seniha ondan farklı olarak mutlu evliliğine, hüzünlenen bir kişidir. Geçmişin mutlu anlarını, şimdinin mutsuzluğunu düşünür, hüzünlenir. Hüzün insanı yeni yaşantılara hazırlar, ne var ki sadece hüzünlenmek ise hem geçmişle hem şimdiyle özerk ilişki kuramamak demektir. Seniha da geçmişle yüzleşip şimdiki anlamla dolduramaz. Anlam verip çıkamadığı geçmişine sapanıp kalmış; oluşunu ve değişimini yitirmiş gibidir. Kendisine esirdir.

“Zamanlar geçtikçe neden
Mutluluk mahzunluk oluyor fotoğraflarda
Acaba
Keder mi, acı mı, hüznün mü dünyanın rengi
Mahzunluk mu yoksa yaşam
Ve doğruyu söyleyen yalnız
O mu, Rilke mi
Ölümlünü içinde taşıyan
Aşk mı yok ettiydi kocamı
-Ah aşkların çocuk bahçesi
Neden ömrün çok kısa-
(...)”

(Seniha'nın Günlüğünden/II, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.61)

Seniha ile hemen pek çok kişisel özelliği örtüşen *Oteller Kenti*'nin Bayan Sarası da geçmişle özerk ilişki kuramayan kişilerdendir. Tiyatro oyuncusudur, bir tiyatro oyuncusuyla evlenmiş, ancak kendilerini bir arada tutan büyü bozulduğu için evliliklerini daha fazla sürdürememişlerdir. Bayan Sara'nın evliliği uzun zaman önce bitmiştir. Ancak Bayan Sara, tiyatro turnelerindeki, evlilik günlerinden kalan mutluluğuna sapanıp kalmıştır. Şiirin şimdisinde sadece Seniha gibi fotoğraflara bakar, geçen zamana yas tutar. Geçmişle hesaplaşmadığı için tuttuğu yas, kendisine eklemenebilecek bir yas değil, şimdiki elden kaçırmasına neden olacak bir takıntıya dönüşmüştür. Diğer ifadeyle Bayan Sara da geçmişle aşamaz, şimdi burada oluşun insan için ifade ettiği anlamı fark edemez. Şimdi burada oluşu anlamlandıramadığı için geleceği de elden geçirir. Zaman karşısında

Seniha gibi sızlanmakla iktifa eder. Söz konusu tavır, onun da esas olarak tarihselliğini yitirmiş ve zamanla bütünsel bir ilişki kuramamış olduğunu işaret eder:

“(…) Gelinle ben kalmışız yalnız. Bir de... Arkamızda bir çan arpi, sağ yanımızda açık bir pencere, sol yanımızda uzun mu uzun bir kapı. Bir öğle sonrası. Ortalık ışıklar içinde. Ben hafifçe gülümsemişim, gelin de. Üç kişi daha eklenmiş bize. Evet, evet, tanyorum üçünü de. Demek ki sahnede çektiğimiz bu fotoğrafı.

Ey geçmiş! Silindikçe, silindikçe bugünle dolarsın

Ey şimdi! Geçmişle süslenirsin sen de

Ey zaman aralıkları, zaman aralıkları! Bilmem ki ne istersiniz bir gidiş dönüş biletine.”

(Sera Oteli, IV, *Oteller Kenti*, s.65–66)

2.1.2.5. İsyan/Aşma

Oluş ve değişim içinde olan insanı insan kılan hususiyetlerden birisi de yaşamın akışı içinde karşılaştığı durumları aşarak yoluna devam edebilmesidir. Varoluş felsefelerinde aşmak, bir devrim içinde öteye geçmek demektir³⁹². Felsefî antropoloji ise insanın bu yeteneğini, ‘ideleştirme’ olarak tanımlar. İdeleştirme, insanın yaşadığı veya karşılaştığı hayat durumlarına anlam vererek onları tecrübe hanesine eklemesi veya aşmasıdır. Şairin uzun şiirlerinde tematik alt başlıklarda da açıklamaya çalıştığımız gibi kişiler, birer yabancılaşma durumunu yaşarlar. *Umutsuzlar Parkı*’nın varlık sıkıntısı yaşayan anlatıcısı, kendisindeki insanı üstlenip yaşadığı yabancılaşmayı aşamaz. *Tragedyalar*’ın kişileri, yine yabancılaşma durumuna saplanıp kalırlar. *Bezik Oynayan Kadınlar*’ın anlatıcı kişilerinden Cemile ve Seniha, memnun olmadıkları durumlarını aşmak için eylemde bulunmazlar. *Oteller Kenti*’nin Bayan Sarası, yaşamakta olduğu yabancılaşma duruma takılıp kalır. Şiir kişileri arasında yabancılaşmayı aşmayı sadece Ruhi Beyle *Bezik Oynayan Kadınlar*’ın Ester’i başarabilir.

Ruhi Bey, üvey annesiyle yasak ilişkiye giren bunun için hem mağdur hem suçlu olan bir kişidir. Yıllarca suçluluk psikozu içinde kalan, sürekli gerileyen ve mağdur olduğunu düşünen Ruhi Bey, sıkıntısıyla, geçmişle hesaplaşamaz. Kendisine kötülük yapan üvey annesini hatırlatan her şeyi ortadan kaldırmaya çalışır; limonluğu yakar, konaktaki eşyaları kırar döker ve konağı yakar. Bütün bu eylemleri sadece birer yansıtma ve kaçıştır. Saplı kaldığı geçmişle hesaplaşamayan, konağı yaktıktan sonra otele yerleşen Ruhi Bey, olağan yaşantısı içinde içmeye devam eder. İçerek kendisinden kaçan Ruhi Bey, meyhane canımdan fark ettiği Gülcü’nün ölü bedeni karşısında şok olur. Başkasının ölü bedeninde ölüm hadisesiyle karşılaşan Ruhi Bey, kelimenin en güzel anlamıyla kilitlenir. Kendi isteğiyle tumarhaneye kaldırılır; tedavi olur, birçok tereddütten sonra kendisindeki ‘ölüyü gömer’. Geçmişine anlam verir, yıllar önce yitirdiği insanı ve tarihselliğini yeniden bulur, özerkleşir. Bir yeni duruma geçer. Ulaştığı aşama bir son değil, oluş ve değişim varlığı olan insanın ulaştığı yeni bir durumdur. Ruhi Bey, yabancılaşmış Ruhi Beye yabancılaşır; yaşama yeniden başlar, yeniden doğar. Son sözü, ‘insan yaşarken özgürdür’, olur³⁹³:

“O kadar bekledim ki, geliyorum

Ölümlümü bekledim, geliyorum

Bir ölüyü ve ölüünün inceliklerini

Bekledim geliyorum.

³⁹² Emmanuel Mounier, *Varoluş Felsefelerine Giriş*, s.200.

³⁹³ Edip Cansever, *Şiiri Şiirle Ölçmek*, “Nesin Yıllığı Soruşturması (1976)”, s.355. Edip Cansever, künyesini verdiğimiz soruşturmaya verdiği cevapta, 1975 yılında hazırladığı ve *Tragedyalar* ile *Çağrılmayan Yakup*’un bir uzantısı kabul ettiği *Ben Ruhi Bey Nasılım* şiiriyle çocukluğun, ilk gençliğin insanın yaşamı üzerindeki etkilerini anlatmaya çalıştığını söyler. Bu şiir kitabıyla birlikte okuyucunun aşkınlığı gerçekleştiren bir tiplerle karşılaşacağını müjdelir.

(...)
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.”

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

özgürdür.”

(Ruhi Bey, *Ben Ruhi Bey Nasılım*, s.102–105)

Bezik Oynayan Kadınlar'ın Ester'i de Ruhi Bey gibi yaşadığı yabancılaşma durumunu aşan bir kişidir. Ester, Cemile ile yaşadığı eşcinsel ilişki dolayısıyla bulunduğu evde, üç yıl geçirir. Aslında bulunduğu evden de, evdeki insanlarla kurduğu ilişkilerden de memnun değildir. Kendisine karşı iyi niyetli olur; mutsuzluğunu, memnuniyetsizliğini itiraf eder. Yaşamakta olduğu durumu aşmak için kendisini ikna eden Ester, ilk denemesinde bunu başaramaz. Korkularıyla, yalnızlığıyla, kısaca kendisindeki insanı ketleyen engellerle yüzleşen Ester, ikinci denemesinde kendisini aşar; hem kendisiyle hem de diğer insanlarla özerk ilişki kurabilecek bir duruma çıkar. Anlatıcı olarak bulunduğu bölümün sonunda insan olmanın diyalektik bütünlüğünü yeniden kazanır. Diğer bir ifadeyle kararsız ve parçalanmış yaşamını, kararlı ve bütünlüğü olan bir yaşama dönüştürecek başlangıcı yapar. Aştığı durumu şöyle tarif eder, ulaştığı sonucu şöyle anlatır:

“Ester'in söyledikleridir
Yalnızlığına korku vurma
(...)

Ester'in söyledikleridir
İnsanların içinden
Kendim olup taşıyım

Ester'in söyledikleridir
İnsanlara uzaklık vurma
Ama herkes ki kendisi olsun
Sonra herkes kendisi olsun

Ester'in söyledikleridir
Dünyaya bakıp durma
Bütün ol ve ayrı tut ki kendini
Zaten öyledir
Çünkü öyledir.”

(Ester'in Söyledikleri, *Bitiş, Bezik Oynayan Kadınlar*, s.109)

2.2. ŞİİRLERİN YAPI BAKIMINDAN İNCELENMESİ

2.2.1. Nazım Şekli

2.2.1.1 Kısa Şiirleri

Çalışmanın ‘Giriş’ ve ‘Tema’ bahislerinde de belirttiğimiz gibi Edip Cansever, gerek kısa ve gerekse uzun şiirlerinde, bireyin trajik dramını drama has bir yapı içinde dile getirir. Klasik, modern ve modern sonrası dramın temelinde bulunan ve şair tarafından kısmen değiştirilerek şiirin temeline yerleştirilen bu yapı; anlatıcı ben’in durumunu tanımlaması, olanaklarla karşılaşması, seçim yapması ve bir sonuç durumuna ulaşması aşamalarından oluşur. Dört aşamadan oluşan bu yapıda en önemli öge, anlatıcı ben’in olanaklar arasından birisini seçmesidir. Bilindiği gibi her seçim/eylem, olanaklardan birisini olumlama, bir diğerini olumsuzlamak demektir. Kısaca her seçim/tercih, diyalektik bir eylemi; bir düşüncenin bir başka düşüncüyü olumsuzlayarak aşmasını ve kendisini yapılandırmasını işaret eder. Bir diğer ifadeyle dramatik yapı, tez-antitez diyalogundan, antitezin kendisini olumlamasından, tezi olumsuzlamasından oluşan bir diyalektiği içerir.

Özne bireyin sıra ile geçtiği dört aşamadan oluşan bu yapı, Cansever’in kısa şiirlerinde kendisini, olumlama-olumsuzlama diyalektiği içinde dışlaştırır. Diğer bir ifadeyle Cansever’in kısa şiirlerinde ben’ anlatıcı, yaşamın sahnesindedir, kendilik-ötekilik diyalekti içinde kendisini de verili olanı da tanımlar, olanaklarla karşılaşır, seçim yapar ve bir duruma ulaşır. Seçimi yani olumlama-olumsuzlama diyalojisini içeren, dolayısıyla dramatik ve diyalektik olan bu yapı içinde Cansever, seçmiş olduğu düşüncüyü her şiirinde, kimi zaman çok belirgin olan, kimi zaman ise belirsiz ancak varolan bu yapı ile yeniden üretir; umudu, yeniden somutlar. Ayrıca bu yapının imkânıyla hem düşüncenin şiirini yazar, hem de diyalektiğin devamlılığını sağlar. Şairin kısa şiirlerindeki olumlanan ve olumsuzlanan unsurları, ‘tablo 2’den takip etmek mümkündür.

Şiirini drama has bir yapı üzerine kuran Cansever’in kısa şiirlerinin sayısı, 230’dur. Tamamı serbest nazım şekliyle yazılmış olan bu 230 şiiri, kendi içinde, dış yapılarını göz önünde bulundurularak eşit ve karışık dizeli serbest nazım şekilleriyle yazılmış şiirler olarak ikiye ayırmak mümkündür.

2.2.1.1.1. Eşit Dizeli Serbest Nazım Şekilleri

Edip Cansever’in kitaplarında aldığı toplam 230 kısa şiirden 54 tanesi, eşit dizeli serbest nazım şekliyle oluşturulmuştur. Söz konusu 54 şiir, kendi içinde blok şiirler ile 3–6 birimden oluşmuş metinler olmak üzere ikiye ayrılır.

Şairin eşit dizeli serbest nazım şekliyle yazılmış 54 şiirden 13’ü, blok metin hüviyetine sahiptir. Bu şiirler; Hoşlandığım Kadınlar, Gün Işığında, Yeni Zaman, Beş Yolcu, Gece Fıslı, Yaşamak Telaşı, İkinci Üstü II, Sarhoşluk, Chagall Kesin, Horozla Merdiven, Gözlerim, Başlangıç isimlerini taşır. Çoğunluğu şairin ilk dönem şiir kitapları içinde yer alan bu metinlerin dikkati çeken ortak ilk hususiyeti, tamamının 2 ilâ 10 dizeli birimlerden oluşmuş olmasıdır. Belirgin bir kafiyeye düzeni gözetilmemiş olan bu metinlerden ilk sekizi, şairin kendisi tarafından devrinin hâkim anlayışlarını aşamadığı için şiirin dışında bırakılmıştır. Sıraladığımız şiirler arasından Gözlerim ve Chagall başlıklı şiirlerinin de ayrıca yok sayılmış olduğu düşünülürse Cansever için tek bloktan oluşan eşit dizeli serbest nazım şeklinin tercih edilen bir nazım şekli olmadığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Şair tarafından kabul edilen diğer üç blok şiir, Kesin, Horozla Merdiven ve Başlangıç isimlerini taşır. Kısa ancak yoğun birer ifadeye sahip olan söz konusu üç blok şiirden Kesin’de sahip olmak ilkesinin aşkı öldürdüğü kısaca izah edilmiş, birimler metaforun imkânıyla oldukça kısa tutulmuş; aşkın özerklik olduğu düşüncesi çarpıcı bir şekilde vurgulanmıştır. Bu şiirde dramatik yapı, özerkliğin ve olmak ilkesinin olumlanması, sahip olmak/mülkiyet ilkesinin olumsuzlanması olarak tezahür eder. Daha

açık bir ifadeyle para ekonomisi içinde yaşamakta olan şaire yaşam, iki olanak sunar: Ya verili yaşamla uyumlu olacak ya da uyumsuz yabancılığı seçecek ve bunun bedelini ödeyecektir. Şair, olanaklar arasından ikincisini seçer. Söz konusu seçim, şairin dünya görüşünün onaylanmasını ve verili olanın olumsuzlanmasını içerir. Şiir şöyledir:

*“Gözlerim bir balığın onu tutma denizlerinde
Gözlerin bir balığın
Bir balık ellerimde
Balıktan bir göz ellerimde
Kirpiksiz, tuzlu kesin
Bakışları günlerce”*
(Kesin, *Yerçekimli Karanfil*, s.10)

Blok metinlerden bir diğeri olan Horozla Merdiven şiirinde ise şair, ilk beş dizede kelimelerle bir tablo çizer; son iki dizede ise görüneni olduğu gibi tasvir etmeyi bir yana bırakır; insanın hayal gücüne vurgu yapar. Diğer bir ifadeyle gözlemciliği yadsır, tabloya müdahale eder. Şiir, kendi içinde, insan hem dış tarafından belirlenendir, hem de kendisini belirleyendir, diğer ifadeyle insan hem ontiktir, hem de ontolojik bir varlıktır, bileşimine ulaşır. Olumlanan unsur, insanın bileşim olduğu fikridir; olumsuzlanan unsur ise açılımı ya, ya da/ne, ne de ile yapılabilecek olan parçalanmadır.

*“Yukarısı yukarıda, aşağısı aşağıda biraz
Horozla merdiven ortada
Canım horoz! Merdivende renkleniyor
Çocuğu çocukluyor bir düdüğün kırmızısı
Annemi çağırıyor on kulaçlık bir iplik
Başımı eğiyorum su kovasına
Ne kadar balık düşünüyorsam o kadar balık.”*
(Horozla Merdiven, *Yerçekimli Karanfil*, s.36)

Edip Cansever, şiirinin olgunluk ve son döneminde tek birimden oluşan metinlere, bir istisna olan Başlangıç şiiri dışında hiç yer vermemiştir. Diğer iki şiir gibi kısa ancak konusunu yoğun ve etkili bir şekilde sunan bir dörtlükten oluşan Başlangıç, poetik hüviyeti olan bir metindir. *Şairin Seyir Defteri*'nde epigram metin olarak yer alan Başlangıç'ta Cansever, dört dize içinde bütün bir şiir yaşamını özetler. Kendisiyle, kendisindeki ötekiyle, her şeyle söyleşen, kısaca bir diyalogdan oluşan şiirini, dolayısıyla diyalektik tavrını, yaratıcı yalnızlığını ve şairliğini onaylar; öte yandan düzen içinde soğrulmayı, sıradan insan olmayı olumsuzlar. Diğer ifadeyle şair, düzenin insana sunduğu olanaklar arasından uyumlu yaşam yerine, dramatik ve trajik bir durum olan yalnızlığı ve kendisine sürgünlüğü seçer. İroni bahsinde de göreceğimiz gibi birliktelik durumunun ironisi olan şiir şöyledir:

*“Doğanın bana verdiği bu ödülün
Çıldırıp yitmemek için
İki insan gibi kaldım
Birbiriyle konuşan iki insan”*
(Başlangıç, *Şairin Seyir Defteri*, s.176)

Cansever'in blok metinlerinin dışında kalan eşit dizeli serbest nazım şekilli yazılan şiir sayısı, 41'dir. Ağırlıklı olarak 3, 4, 5 ve 6 birimden, 4,5 veya 6 dizeden oluşan bu 41 şiirin belirgin ortak ilk özelliği, çoğunluğunun blok metinlerde olduğu gibi şairin ilk dönem şiirleri arasında yer almış olmasıdır. Söz konusu 41 şiirden 5'i, *İkinci Üstü*'nde; 11'i, *Dirlik Düzenlik*'te; 2'si, *Yerçekimli Karanfil*'de; 11'i, *Petrol*'de; geriye kalan 12 şiir ise *Nerde Antigone*'den itibaren *Kirli Ağustos*, *Sevda ile Sevgi*, *Eylülün Sesiyle* ve *İlkyaz Şikâyetçileri* gibi şairin olgunluk ve son dönem şiir kitaplarına hemen hemen eşit miktarda dağılmıştır.

Düzenli kafiye kümelenişinin olmadığı bu 41 şiirinde şair, dizelerin kümelenmesi için daha çok yarı çapraz kafiyeden istifade etmiş; kimi zaman ise düz, çapraz ve sarma kafiyeleri karışık olarak kullanmıştır. Bir örnek vermek gerekirse, olgunluk dönemi şiirlerinden birisi olan İhlamur Bardağı başlıklı şiirinde Cansever, sosyalist hümanizmaya bağlı olan sevgi anlayışını olumlar; verili düzenin sevgi anlayışını ve sahteliğini olumsuzlar. Diğer bir ifadeyle şair, insanı ya-ya da ile seçime zorlayan düzen içinde seçim yapmış; bir anlayışı onaylamış, ötekini olumsuzlamıştır. Dörder dizeli üç birimden oluşan şiirde 2. ve 4. dizeler, kendi arasında yarı çapraz kafiye ile eşleştirilmiş, 1.ve 3. dizeleri serbest bırakılmıştır.

<i>“İhlamur bardağını yana itince</i>	<i>a</i>
<i>Başını kaldırıncı ıslak saç kokusundan</i>	<i>b</i>
<i>Olgun bir kayısının içeridir sende</i>	<i>a</i>
<i>Senin gözlerin</i>	<i>b</i>
<i>Dün akşam yere serili gölgen</i>	<i>b</i>
<i>Bu akşamki gölgenle üst üste</i>	<i>a</i>
<i>Cebinde bir avuç ay çiçeği</i>	<i>c</i>
<i>Geri dönmüş dünden nasıl döndüyse</i>	<i>a</i>
<i>Mutluluğun sana verdiği tatili yaşıyor</i>	<i>d</i>
<i>Bir açılıp bir kapanıyor kirpiklerin</i>	<i>x</i>
<i>Bilmem alınır mısın söylesem</i>	<i>e</i>
<i>Unutulmuş bir çirkinlikten başlıyor güzelliğin.”</i>	<i>x</i>

(İhlamur Bardağı, *Sevda ile Sevgi*, s.20–21)

Şairin, eşit dizeli serbest nazım şekliyle yazılan ve düz, çapraz ve sarma kafiyelerin karışık olarak kullanıldığı metinlerine örnek olarak İkinci Yeni dönemi şiirlerinden birisi olan Phoenix'i verebiliriz. Phoenix, yabancılaşmanın olumsuzlandığı, direnişin olumlandığı bir metindir. Şiirde şair, yaşamakta olduğu durumu tanımlar, iki olanakla karşılaşır. Ya, yaşamakta olduğu yabancılaşmayı olduğu gibi bırakacak yani varolanı ses çıkarmadan yaşayacaktır ki bu Cansever için kişiliksizlik demektir; ya da, yabancılaşmayı aşacaktır. O, bu olanaklar arasından ikincisini seçer. Şiirin sonunda yer alan 'günü yanmak' ve 'yeniden doğmak' ifadeleri, bu seçimi ifade eder. Söz konusu seçim, dramatik bir eylemdir; bileşimi ifade eder. Kısaca ifade ettiğimiz bu dramatik yapı üzerine kurulmuş olan şiirde, dizeler ve birimler abcbcb/bxbxbd/acacda şeklinde karışık kafiye ile dizilmiştir.

<i>“Ben orda, akşamına orospular dadanan</i>	<i>a</i>
<i>Camlarında pis sinekler gezinen, ben orda</i>	<i>b</i>
<i>Eskimiş bir tutuşla şarabını içiyor</i>	<i>c</i>
<i>Kadınlarda oluyor, kadınsız bakışlarla</i>	<i>b</i>
<i>Başıyla öne düşmüş yüreğiyle beraber</i>	<i>c</i>
<i>Ya Tanrıya inanır ya da isyana</i>	<i>b</i>
<i>Kimseye vermiyor ki acılardan artarsa</i>	<i>b</i>
<i>Kuytular çıkarıyor sevişmeler onlardan</i>	<i>x</i>
<i>Bu nasıl bir bakış ki dünyaya intiharla</i>	<i>b</i>
<i>Ya da hep kar yağıyor da düşünmesi siyahtan</i>	<i>x</i>
<i>Öyle ya kim sevişirdi acıları olmasa</i>	<i>b</i>
<i>Kim bakardı uzakları köpekleri saymazsam.</i>	<i>d</i>
<i>Orası bir ölümdür şarabını doyuran</i>	<i>a</i>
<i>Ölünen yüzler gibi bir bütündür adamlar</i>	<i>c</i>
<i>Vaftizi günü ışığında bir garip Protestan</i>	<i>a</i>
<i>Tanrıyla sevişir; herkes bilir sevişmeyi o kadar</i>	<i>c</i>

Kim ne derse desin ben bu günü yakıyorum *d*
Yeniden doğmak için çıkardığım yangından.” *a*
(Phoenix, Petrol, s.12)

Şairin eşit dizeli serbest nazım şekliyle yazılmış olan dramatik metinlerine son bir örnek olarak Şairin Kanı başlıklı şiirini vermek mümkündür. Şairin Kanı, verili düzen ile özdeşliği değil paradoksal ilişkiyi seçen yani verili yaşamla özdeşleşmeyen, onunla eleştirel ilişki içinde olan yaratıcı insanın/şairin kaderini konu alan bir şiirdir. Diğer bir ifadeyle şiirde Cansever, verili yaşamın insana sunduğu olanaklar arasından uyumlu yaşamı değil, uyumsuz ve kişilikli yaşamı seçmiş insanın seçim sonrası yaşadığı acı, kimsesizlik ve sürgünlük durumlarını somutlar; dolayısıyla yaratıcı yalnızlığını, sürgünlüğünü olumlar, uyumlu olanı olumsuzlar. Her biri beş dize içeren dört birimden oluşan şiir, ababa/cdbeb/fbdb/fbxbx şeklinde yarı çapraz kafiye üzerine kurulmuştur.

“Şairin kanıdır bu sevilmeyen yüz *a*
Gözleri bir köpeğin, bırakmış köpeğini *b*
Tanrısız, kimsesiz, her şeysiz biraz *a*
Gözleri bir başına insanlar gibi *b*
Kanıdır şairin ölümle kımıldamaz. *a*

Kanıdır, bilirim, şairin kanı *c*
Kocaman bir aşk lekesi yıkanmış eski evlerde *d*
Kanıdır, bir adam ki düşürüp ellerini *b*
Önce yorgun ve asil, sonra mahzun ve ürkek *e*
Beyazı unutulmuş eski çağ resimleri. *b*

Kanıdır şairin, gecenin her yerinden *f*
Sevişmeye gideriz korkunç ve bıçak gibi *b*
Açılır yataklara amansız güllerimizle *d*
Sanki bir her cinsel olayda biraz gemici *b*
Bir gidip bir geldiğimiz o hayal illerinde. *d*

Yüzüdür şairin kanarsa yalnızlıktan *f*
Bir yüz ki upuzun kadınsız günler gibi *b*
Ve nasıl bir acıdır ki, acıyla anlatılmaz *x*
Bir hiçbir bir ağızla duraksız kemirildiği *b*
Öyle bir sıkıntı ki ölümle kımıldamaz.” *x*
(Şairin Kanı, Nerde Antigone, s.15)

2.2.1.1.2. Karışık Dizeli Serbest Nazım Şekilleri

Şairin eşit dizeli serbest nazım şeklinin dışında kalan 176 şiiri ise karışık dizeli serbest nazım şekliyle oluşturulmuş. Şiirinin daha çok ilk döneminde eşit dizeli nazım şekline iltifat eden şair, İkinci Yeni döneminden itibaren şiirini, artan oranda karışık dizeli serbest nazım şekliyle kaleme almıştır. Eşit dizeli şiirlerinde bile kafiye kümelenişine değil içeriğe önem veren şair, aynı tavrını bu tarz şiirlerinde de sürdürür. Söz konusu şiirlerinde dizeler ve birimler, daha çok konu ve temanın imkânıyla kümelenmiştir.

Şairin karışık dizeli serbest nazım şekliyle yazdığı şiirlerini, kendi içinde bölümlenen ve bölümlenmeyen şiirleri olarak iki gruba ayırmak mümkündür. Söz konusu 176 şiirden 21 tanesi, bölümlenmiş; diğer şiirleri ise birimlerin dışında herhangi bir şekilde bölümlenmemiştir. Şekil olarak bir bütün olan 155 şiir, ortalama olarak 3–6 birimden oluşur. Belirgin bir kafiye kümelenişinin olmadığı bu şiirlerde şair, söyleyişin doğrudanlığını bozmamak, içeri şekle incelemek için konu veya temayı birimler hâlinde geliştiren ve sonlandıran bir yapı kurmuştur.

Bu tarz şiirlerde dikkati çeken bir diğer hususiyet ise birimlerdeki dize sayısının Cansever şiirinin ilk döneminden son dönemine doğru bir yoğunlaşmayı taşımasıdır. Şair, daha ziyade ilk dönem şiirlerinde, birimlerdeki dize sayısını az, birim sayısını çok tutmuştur. Özellikle İkinci Yeni döneminden sonra ise birimler azalırken, dizelerin sayısı çoğalmıştır. Cansever bu tarz şiirlerinde, konuyu birimler içinde ayrı yönleriyle ele alır ve tamamlar. Şairin bu şekilde oluşturulmuş metinlerine örnek olarak Yerçekimli Karanfil'i verebiliriz. Şair, içten sevgi ile cinsel arzunun bileşimi olarak düşündüğü aşkı, üç birim hâlinde ifade ederken şiirin ilk biriminde aşkın doğuşunu ve özelleşmesini, ikinci biriminde özelden genele yayılışını, son birimde ise yeniden özele dönüşünü, kısaca aşkın diyalektik yolculuğunu, diyalektiğin üç uğrağını andıran üçlü bir yapı içinde sunar. Bu tarz diyalektik gidiş, geliş ve bileşimler, dramatik tarzın bir gereğidir; şairin karışık dizeli şiirlerinde sıkça başvurduğu bir teknik hususiyettir.

*“Biliyor musun az az yaşıyorsun içimde
Oysaki seninle güzel olmak var
Örneğin rakı içiyoruz, içimize bir karanfil düşüyor gibi
Bir ağaç işliyor tıkr tıkr yanımızda
Midemdi aklımdı şu kadarcık kalıyor*

*Sen o karanfile eğilimlisin, alıp sana veriyorum işte
Sen de bir başkasına veriyorsun daha güzel
O başkası yok mu? bir yanındakine veriyor
Derken karanfil elden ele.*

*Görüyorsun ya bir sevdayı büyütüyoruz seninle
Sana değiniyorum, sana ısınıyorum bu o değil
Bak nasıl, beyaza keser gibisine yedi renk
Birleşiyoruz sessizce.”*

(Yerçekimli Karanfil, *Yerçekimli Karanfil*, s.22–23)

Şairin bu tarz şiirlerinde birimleri bir arada tutan konu/tema ile olumlama-olumsuzlama diyalektiğidir. Cansever, Yerçekimli Karanfil şiiri gibi bölümlenmemiş ancak sayfa sayısı ikiden fazla olan şiirlerinde de olumlama-olumsuzlama diyalektiğinden oluşan yapıyı kullanmıştır. Dış yapısı itibarıyla iki veya daha çok sayfadan oluşan şiirlerine örnek olması için *Sonrası Kalır* şiir kitabında yer alan Yok mu, Var başlıklı şiire kısaca temas edelim. Bu şiirde dikkati çeken ilk husus, şairin ilk dönem şiirlerinden farklı olarak dizelerdeki birim sayısının artmış olmasıdır. Karışık dizeli altı birimden oluşan Yok Mu, Var şiiri, sözünü ettiğimiz dramatik yapı üzerine kurulmuştur. Umudu olumlayan, umutsuzluğu ve baskıcı düzeni olumsuzlayan bu şiirde birimler, ‘var’ redifinin imkânıyla dizilmiştir. ‘Var’, bir olumlama ifadesi ve ‘yok’un olumsuzlanmasıdır. Görüldüğü gibi seçilen redif ve redifin üst üste biriktirme olanağı, sözünü ettiğimiz olumlama-olumsuzlama yapısının daha belirginleşmesine olanak sağlamıştır. Bilindiği gibi şiirin içeriği ile şekli birbirini karşılıklı olarak belirler. Bu hususu unutmadan diyebiliriz ki bileşimsel bir şiir yazan Cansever’in şiirlerinde belirleme önceliği, içeriğe, düşünceye veya içyapıya aittir. Şairin şiirlerinde içerik şekli belirler. Yukarıda sözünü ettiğimiz şiirden iki birim şöyledir:

*“Nasıl var hem de
Var içimizde bizi eksiltmeden
Dışarıda var
Oranda, orantıda, dengede
Bir hüznün bile sinmemiş plastik çiçeklerde
Gene var
Yüzünü yıkadın mı, iyi
Sildin kuruladın mı*

*Çıktın mı sokağa
Yalnız su aramaya gidilen yollarda
İnce bir bardak gibi gövdelensin diye susuzluk
Orda var*

*Ayakların değsin de suya
Söz gelimi her hangi bir haziranda
Haziranın köylü yüzünde
Çizgili mintanında
Denizlere uçan aklında
Değsin de suya ayakların
Sudan üşüyen parmaklarını çekerken
Tam orada”*

(Yok Mu, Var, Sonrası Kalır, s.48)

Şairin karışık dizeli serbest nazım şekliyle yazdığı şiirlerine son bir örnek olarak Öyledir başlıklı şiirini verebiliriz. Oktay Rıfat’a ithaf edilen şiirde şair, dostu Oktay Rıfat’a, insanın kendisini verili düzen içinde kendilik-ötekilik diyalekti içinde diri tutabileceğinden bahseder; susmanın, durulmanın yenilmek olduğuna dikkati çeker. Aynı zamanda insanın kendisini, ötekinde onaylamasını da ifade eden şiirde şair, direniş-teslimiyet ikileminden ilkin seçmiş, dolayısıyla bir şeyi olumlu, bir başka şeyi ise olumsuzlamıştır. Şiir şöyledir:

*“Öyledir her yorgun günün sonu
Ezip geçer yalnızlığın burukluğunu.*

*Sen ki kendinden uzak binlerce tepedesin
Bir kentin alınışını seyreden, onurlu
Eski bir askerle iç içesin.*

*Kent alındı, gece, şehrayin
Uzandın bitkin yatağına
Sürüp dursa da dışarıda
Bikkınsın, içindeki şenliği itersin.*

*Sürekli utkulardır mutluluk
Sustukça duruldukça yitersin.*

*Sabahtır sümbüller açmış çadırında
Ellerin bir başka kentin varoşlarında.”*

(Öyledir, Sevdâ ile Sevgi, s.73)

Cansever’in karışık dizeli serbest nazım şekliyle yazılan şiirlerinden 21 tanesi, kendi içinde çoğunlukla rakamlarla, kimi zaman ise hem rakamlarla, hem de başlıklarla bölümlenmiştir. Bölümlenen şiirleri; Altın Ayak, Salıncak, Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka, Otel, Eski Bir Takvim İçin Şiirler, Gökanlam, Ha Yanıp Söndü Ha Sönmedi Bir Ateşböceği, Bir Yitişten Sonra, Şahinin Kopardığı Elmas, Düş Suda, Gül Dönüyor Avucumda, Akdeniz Salgını, Kül, Elmas Yüklü Bir Gemi, Neler Almalıyım Yanıma, Bir Şiir Yazılırken, İçerikler, Belirsizlikler, Üçlükler, İlkyaz Şikâyetçiler ve Armalar başlıklarıyla şiir kitaplarında yerini almıştır.

Şairin bölümlenmiş şiirlerinden ilkin *Yerçekimli Karanfil*’de rastlıyoruz. Altın Ayak başlıklı bu ilk örnek, daha sonra reddedilen şiirlerden birisi olduğu için Cansever’in bölümlenmiş ilk şiiri olarak *Nerde Antigaone*’de yer alan Salıncak kabul edilmelidir. Burada şunu belirtelim, şairin bölümlenen şiirleri, olgunluk dönemi eserlerine eşit oranda dağılmamıştır. Bu şiirlerin çoğunluğu, şairin TİP’ten ayrıldığı dönemde yazılmış olduğu için özellikle *Kirli Ağustos*’ta toplanmıştır. Bu dönemde hem verili düzene, hem TİP’e

direnen, dolayısıyla gücü ikiye bölünen hatta ‘iki kere yalnız’ kaldığından bahseden şairin bu durumunun şiirlerini bölümlenmede çok belirgin olmasa da bir etkisinin olduğunu söylemek mümkündür. Ancak bölümlenmenin esas nedeni, dramatik yapıyı bütün uğraklarıyla sahnelemek, konuyu farklı yönleriyle işlemek ve farklılıkları belirgin bir senteze ulaştırmak olduğunu söyleyebiliriz. Bölümlenen şiirlerin sayısı, *Kirli Ağustos*’tan sonra yayınlanan kitaplarda belirgin bir şekilde azalır. Bakınız: Tablo 1.

Dış yapıları itibarıyla en kısıtı üç, en uzununu yirmi dört ve kırk bir sahifeden oluşan bu şiirlerde konu/tema, bölümler hâlinde geliştirilir; özellikle son bölümdeki vurgu ile sonlandırılır. Konu bütünlüğünün gözetildiği bu şiirlerden ilki ve önemlisi, Salıncak ismini taşır. Modern insanın ‘sisifik’ yaşantısını ve ‘sisifik’ yaşantıyı insana dayatan moderniteye ve kozmik kayıtsızlığa isyanı dile getiren şiir, dört bölümden oluşur. Anlatıcı şiirin ilk üç bölümünde, bir apartman dairesinde sürdürülen sıkıntı dolu gündelik yaşamı, her günü birbirinin aynısı olan günler hâlinde anlatır. Şiirin son bölümünde ise modern insana sisifik bir kader çizen moderniteye, bu yaşantıya karşı kayıtsız kalan Tanrı’ya isyanı dile getirilir. Daha açık ifadeyle anlatıcı, verili gerçeği tasvir eder, onun ne’liğini ortaya koyar, buna karşı antitezini sunar. Tez, antitezin gerginliğinden antitezin tezi olumsuzlayarak aştığı bileşim ortaya çıkar. İsyân, bir seçim ve üstlenme, aynı zamanda olumsuz durumun olumsuzlanarak aşıldığı bir sentezdir. Salıncak, dramatik bu yapı üzerine kurulmuş, konu bu yapının başlama ve bitiş aşamalarına göre işlenmiştir.

Şairin bölümlenen şiirlerinden bir diğeri ise yine dört bölüm hâlinde oluşturulmuş olan Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka şiiridir. Şiir, modern kapitalist düzende insanın kendisi için varlıkla öteki için varlıktan oluşan bütünlüğünün parçalanmış olduğunu bir tez olarak sunar. Bu tez, bölümler hâlinde ele alınır. Hemen her bölümde tekrar eden nakarat ile antitez ortaya konur. Son bölümde ise insanın bileşim varlığı olduğu belirtilir. Biraz daha açık ifade edecek olursak şiirin anlatıcı kişisi, ilk iki bölümde öteki için varlık durumundadır veya herkesleşmiştir. O, içinde bulunduğu durumu tanımlar ve herkesleşmeye isyan eder. Öteki için varlık durumunu aşan özne, bir parçalanma durumundan kurtulur; ancak bir başka parçalanmışlık durumunu ifade eden kendisi için varlığa dönüşür. Çok uzun sürmez, anlatıcı bunun da farkına varır. Yaşamakta olduğu bu durumu da aşar. Şiirin sonunda öteki için varlığı da kendisi için varlığı da olumsuzlar, bileşime ulaşır. Bileşim, ‘ne gelir elimizden insan olmaktan başka’ dizesinin ifade ettiği ‘insan hem kendisi için hem öteki için varlıktır’, çıkarımıdır. Anlatıcı, parçalanmayı ifade eden iki durumu olumsuzlar, bileşimi olumlar. Böylece diyalektik mantık, özdeşlik mantığını; bütünsellik, parçalanmışlığı olumsuzlayarak aşar. Dramatik yapı, uğraklardan geçerek tamamlanır.

Cansever’in bölümlenmiş en uzun şiiri -kısa şiirleri bağlamında-, son dönem -1980- şiirlerinden birisi olan İlkyaz Şikâyetçileridir. Ölüm-yaşam gerginliği üzerine kurulmuş olan bu şiir, hem numaralandırılmış, hem de başlıklarla birbirinden ayrılmış on iki bölümden ve kırk bir sayfadan oluşur. İlk sekiz bölümde ölüme yaslanmış bir dille konuşan ve aldırışını yitirmiş anlatıcı, yeniden başlamakta zorlanır durumdadır. O, bu ilk sekiz bölümde bir yandan trajik dramını yaşar, yaşamakta olduğu durumu tanımlar; diğer yandan olanaklarla karşılaşır. Söylem olarak ölüme yaslanmış olan anlatıcı, yabancılaşma durumunu ve ölümü yadsıyarak aşar. Böylece ölüm, olumsuzlanmış; yaşam, acı da olsa olumlanmış olur. Dolayısıyla şair, verili düzeni olumsuzlar; direnişi olumlar.

Cansever’in birkaç istisna şiirinde ise bu dramatik yapı tersine döner. Şair, umudu değil umutsuzluğu olumlar. Bütün şiirleri içinde istisna olarak gördüğümüz bu şiirlerin örneklerine özellikle *Kirli Ağustos*’ta rastlanmaktadır. TİP’ten uzaklaştırılmış olmasının neden olduğu derin karamsarlığı ifade eden metinlerin çoğunlukta yer aldığı bu şiir kitabındaki kimi şiirlerinde şair, umudu değil umutsuzluğu olumlar veya umutsuzluk, umudu olumsuzlar. Aslında bu tarz bir yapı, umutla umutsuzluğun bileşim olduğunu, biri olmadan diğeriyle olamayacağını düşünen şair için son derece normaldir. Şairin *Kirli*

Ağustos'ta yer alan Düş Suda ve Ha Yanıp Söndü Ha Yanıp Sönmedi Bir Ateşböceği, Gül Dönüyor Avucumda başlıklı şiirlerini, bu yapıyı tersine dönüştüren örnek metinler olarak vermek mümkündür. Cansever'in dramatik kısa şiirlerindeki dış yapı hakkında ayrıntılı bilgi için Tablo 1'e bakılabilir.

2.2.1.2. Uzun Şiirleri

Cansever'in hem içerik hem şekil bakımından kısa şiirleriyle tez-antitez ilişkisi içinde olan dramatik uzun şiirlerinde iç yapı, kısa şiirlerinde olduğu gibi öznenin sırayla geçtiği dört aşama olarak kurgulanmıştır. *Çağrılmayan Yakup* hariç, *-Umutsuzlar Parkı*, *Tragedyalar*, *Ben Ruhi Bey Nasılım*, *Bezik Oynayan Kadınlar* ve *Oteller Kenti*- başlıklı diğer beş şiirinde Cansever, bireyin trajik dramını, durumunu tanımlama, olanaklarla karşılaşma, seçim yapma ve sonuca ulaşma aşamalarını içeren dramatik bir yapı içinde somutlar.

Şair, söz konusu şiirlerinde, iç ve dış yapıyı oluşturan unsurlar arasında simetrik bir eşleşmeyi gözetmemiş, daha açık bir ifadeyle dış yapıyı oluşturan bölümler ile iç yapıyı oluşturan aşamaları, her bir bölüme bir aşama tekabül edecek şekilde değil, karışık olarak dizmiştir. Şairin dramatik uzun şiirlerinde iç yapıyı oluşturan aşamalar, çalışmanın 'Yabancılaşma' başlıklı kısmında ele alındığı için burada o şiirlerde tezahür eden dramatik yapıya ana hatlarıyla temas edilmiştir.

Şairin dramatik ilk uzun şiiri olan ve umutsuzluğu konu alan *Umutsuzlar Parkı* dört bölümden oluşur. Şiirin ilk iki kısmı, umutsuz anlatıcının sahneye çıkması, durumunu tanımlaması ve olanaklarla karşılaşma seçim yapmasına ayrılmıştır. Son iki bölüm ise seçimden sonra ulaşılan sonucu tahsis edilmiştir. Anlatıcı kişi, umutsuzdur. Önünde, yaşamakta olduğu durumu olumlamak ve olumsuzlamaktan oluşan iki olanak vardır. O, olumsuz durumu olumsuzlayamaz, bulunduğu durumdan çıkamaz veya varolan durumunu olduğu gibi bırakır. Kısaca izah ettiğimiz gibi şiir, modern insanın irade problemini, bir durumunu, drama has bir yapı içinde somutlar.

Umutsuzlar Parkı'nda olduğu gibi *Tragedyalar*'da da umutsuzluk durumu, sözünü ettiğimiz dramatik yapı içinde ele alınır. Şiir, beş bölümden oluşur. Anlatıcı koro, şiirin ilk üç bölümünde verili dünya düzenini ve yaşamakta oldukları durumu tanımlar. Tanımladıkları durumları, onları iki olanakla karşı karşıya getirir. Kişiler, şiirin dördüncü bölümünde, olanaklar arasında tercih yapar. Beşinci ve son bölümde ise seçimden sonra ulaştıkları durumu dramatize ederler. Sahneye çıktıkları zaman umutsuz olan kişiler, sırayla geçtikleri aşamalardan sonra, yaşamakta oldukları durumu değiştiremezler veya onu olduğu gibi bırakırlar.

Ben Ruhi Bey Nasılım şiiri, 20 bölümden oluşur. Şiirin ilk 15 bölümü, umutsuzluk durumunda bulunan Ruhi Beyin kendisini tanıtmaya, durumunu tanımlamasına ayrılmıştır. Geriye kalan beş kısım ise Ruhi Beyin olanaklar arasından seçim yapmasına ve ulaştığı sonucun anlatılmasına tahsis edilmiştir. *Ben Ruhi Bey Nasılım* şiirini yukarıda sözünü ettiğimiz iki şiirden ayıran hususiyet, bu şiirde dramatik yapının o iki şiirin aksine, olumsuzlu olumsuzlamak şeklinde gelişmiş olmasıdır. Şiirin trajik kişisi Ruhi Bey, yaşamakta olduğu olumsuz durumu olumsuzlayarak aşar. *Umutsuzlar Parkı* ve *Tragedyalar*'da olduğu gibi bu şiirde de ağırlık, umutsuzluk durumunun anlatılmasına verilmiştir.

Bezik Oynayan Kadınlar'da dramatik yapı, dört ayrı anlatıcının şahsında dört ayrı süreç olarak sunulmuştur. Şiirde konuşan ilk kişi olan Cemile, sahneye çıkar, yaşamakta olduğu durumu tanımlar. Önünde iki olanak vardır. Seçim yapar, yaşamakta olduğu durumu olduğu gibi bırakır. Cemile gibi kız kardeşi Seniha da aynı aşamaları sıra ile geçer. Yaşamın sahnesindedir, durumunu tanımlar, önünde iki olanak vardır; seçimini yapar, umutsuzluk durumunu değiştiremez. Cemile ve Seniha ile aynı evde yaşayan Ester

ise Cemile ile Seniha'nın başaramadığını başarır; yabancılaşmasını aşar. Şiirde söz alan son kişi olan Ester, sahneye çıkar, durumunu tanımlar, olanaklarla karşılaşır, seçim yapar; olumsuz durumunu olumsuzlar, yaşamakta olduğu durumu aşar. Bu üç kadınla bir arada yaşayan Cemal ise henüz seçim ve sorumluluk gibi aşamaların ne'liğini kavrayabilecek bir yaşta olmadığı için bu yapıyı, ona tatbik etmenin doğru olmadığını düşünüyoruz.

Oteller Kenti'nde ise bu yapı, anlatıcı kahraman Bayan Sara'nın bir otelde süren yaşamı etrafında dramatize edilir. Anlatıcı kahraman Bayan Sara da *Bezik Oynayan Kadınlar*'ın kişileri gibi bir umutsuzdur. Sahneye çıkar, kendisini tanıtır, durumunu tanımlar. İki olanakla karşı karşıya gelir, seçim yapar. Yaşamakta olduğu olumsuz durumu olduğu gibi bırakır.

Çağrılmayan Yakup, anlatıcı kişi Yakup'un hem yaşadığı, hem de oynadığı yabancılaşma oyununu, dört bölüm hâlinde dramatize eden bir şiirdir. Bu şiirde, diğer beş şiirde olduğu gibi Yakup'un sırayla geçtiği dört aşamalı dramatik yapı söz konusu değildir. Yakup, dört bölüm içinde bir yabancılaşma oyununu dramatize eder esas olarak.

Kitap İsmi	Kısa Şiirlerin Nazım Şekli (Tablo 1)			
	Eşit Dizeli Serbest Nazım Şekilleri		Karışık Dizeli Serbest Nazım Şekilleri	
	Blok Metinler	2-10 birimden Oluşanlar	Bölümlenmeyeler	Bölümlenenler
<i>İkinci Üstü</i>	8	5	12	-
<i>Dirlik Düzenlik</i>	1	11	12	-
<i>Yerçekimli Karanfil</i>	3	2	16	1
<i>Petrol</i>	-	11	7	-
<i>Nerde Antigone</i>	-	5	5	2
<i>Kirli Ağustos</i>	-	3	17	10
<i>Sonrası Kalır</i>	-	-	23	1
<i>Sevda ile Sevgi</i>	-	1	29	-
<i>Şairin Seyir Defteri</i>	1	-	13	3
<i>Eylülün Sesiyle</i>	-	1	8	3
<i>İlkyaz Şikâyetçileri</i>	-	2	7	1
Toplam:	13	41	21	155

(Tablo 2) Şiir İsmi	Olumsuzlanan	Olumlanan
DİRLİK DÜZENLİK		
Halkın Görüşü	Şiirde estetizm	Bileşimsel şiir, umut
Masa Da Masaymış Ha	İnsan sınırlı varlıktır	İnsan olanaktır, yaşama sevinci
Saray Köftesi	Burjuva sınıfı, verili düzen	Umut
Dipsiz Tepsi	Verili düzen	“
Fıldırış	Uyumlu insan (komformist insan)	“
Bir Karaborsacının...	Normallik, sömürü, verili düzen	“
Hoşaf	Burjuva sınıfı, verili düzen	“
Maydanoz	Verili düzen, burjuva sınıfı	“
Non-figüratif	Soyutlaşma, yabancılaşma	“
Ali'nin Yüzü	Verili düzen	“
Peşkir	Şimdiki zaman	Şimdiki zaman
Üçüncü Selim'in Kilimi	Üçüncü Selim, Osmanlı	Kilim
Mesire Yerleri	Kaynaşıp gitmek	Eleştirel durmak
Zurnacı Mehmet	Burjuva, küçük burjuva	Halktan insan, insan sevgisi
Şekerli Gerçek	Hiçlik, iğretlik	Yaşam, hep, sahiçilik
Berbere Bak	Tekdüze yaşam	Hayal gücü
Chagall	Kasap, verili düzen	Umut
Benlik Duygusu	Bencillik, verili düzen	“
Karşıtlık	Yabancılaşma, verili düzen	“
Akça Kız Masallardan...	Verili düzen	İnsan sevgisi, özgürlük
İbrahim'in Evi	“	“
Yunus Emre Divanı	“	“
Dirlik Düzenlik	“	“
İnsanlık Sevgisi	“	“
YERÇEKİMLİ KARANFİL		
Ey	Yalnızlık, birliktelik, verili düzen,	Birliktelik, yalnızlık, aşk
Kesin	Sahip olma ilkesi, şeyleşme	Özerklik, aşk
Aaaa	Soyutlanma, yabancılaşma	Umut
Aşkın Radyoaktivitesi	Verili düzen, bastırma	Arzu
Yangın	Şeyleşme, tek boyutlu insan ve akıl	Umut
Var Var	Verili düzen ve verili aşk	Aşk
Yerçekimli Karanfil	Bütünselliği parçalanmış aşk, özel ilişki, genel ilişki	Bütünselliği olan aşk, genel ilişki, özel ilişki
Güneşin Yazdığı	Verili düzen, baskı	Umut
Tüfekkk	Susmak	“
Güzel Atomların Yaptığı Ayak	Molekül, parçalanma, verili güzellik	Uzuv, bütünsellik, bütünselliği olan güzellik
Anahtar Deligi	Şehir ve işgal, modernliğin olumsuz sonuçları	Umut
Alüminyum Dükkân	Şeyleşme, yabancılaşma	“
Horozla Merdiven	Tek bakış	Çoklu bakış, düş gücü
Dolgun	Boş konuşma, çaresizlik	Konuşma
Buz Gibi	Modern yaşam, soğukluk, mesafelilik	Modern yaşam, içtenlik, sahiçilik
Kaybola	Verili düzen, baskı	Umut, özgürlük
Gözleri	Yalnızlık, baskı	Birliktelik, direnme, aşma
Bakmalar Denizi	Herkesleşme	Umut
Uyanınca Çocuk Olmak	Verili düzen, şeyleşme, şehir ve güdültü, herkesleşme	“
Borazan	---	--
Altın Ayak	Bencillik ve şeyleşme	Umut
PETROL		
Petrol	---	---
Beyaz Atlar Surlara	Yalnızlık, kayıtsızlık, ayrılık	Birliktelik, duyarlılık
Bir Ay Aldım...	Verili düzen	Umut
Şey Şey Şey ve Şeylerden	Verili basın	Özgürlük
Phoenix	Yabancılaşma, düzen	Yeniden doğuş, umut
Konyak	---	---
Evli misiniz ya da Tunus...	Acı, sıkıntı, yalnızlık	Aşk, birliktelik
Acı Bahriyeli	Yalnızlık, acı, düzen	Aşk, direniş
Sesli Harfler	Yalnızlık, olağan yaşantı, kaçış	Birliktelik, direniş
Ben Bu Kadar Değilim	Tekboyutlu düzen, yalnızlık	Umut
Tahtakale	Verili düzen	“
İnfilâk	Verili düzen, acı	Aşk, aşma
Tah Tah Tah	Verili düzen, durmak	Birliktelik, ilerlemek
Ay Kırmızı...	Verili düzen, herkesleşme	Umut, uyumsuz yabancılık
Robespirre	Uyumluluk, konuşma, düzen	Yalnızlık, sessizlik, ihtilal
Kavga	---	----
Uzun	---	---
NERDE ANTİGONE		

Başım Dönüyor İkimizden	--	Aşkta safiyetin olumlanması
Kar Yangını	Verili düzen	Acı, sıkıntı
Kumcul	Tekboyutlu düzen	Umut
Medüza	Verili düzen	Umut, acı
Bedevi	Tekboyutlu yaşam	"
Yılkı	Tekboyutlu düzen/yaşam	Acı, sıkıntı
Bakır Heykel	Tekboyutlu düzen/yaşam	Umut
Ölü Öldü	Verili düzen/yaşam	"
Şairin Kamı	Verili düzen, tek boyutluluk	Özerklik, kişilik, direniş
Sevişen	Sonluluk, yalnızlık	Sonsuzluk, aşk
Dağılgan	Bitiş, ölümlülük	Acı, hüzn
Salıncak	Sisiflik modern yaşam, kozmik kayıtsızlık	Sorumluluk, direniş
Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka.	Bütünselliği parçalanmış insan, ya kendisi için insan ya da öteki için insan	Bileşimini kurmuş insan, hem kendisi için hem öteki için insan
KIRLI AĞUSTOS		
Oda I, II	Birliktelik, ihraç	Yalnızlık, acı, direniş
Cin	Ölüm, acı, ihraç	Yaşam, acı, yalnızlık
Otel	İhraç, bilinçaltı, hiç kimse (herkes)	Direniş, bilinç, yalnızlık
Uçurum	İhraç, acı	Acı, aşma
Dört Güneş	Sevgi, anlam	Sevgisizlik, anlamsızlık, acı
O Yalnız	İhraç, şimdi ve burada	Acı, kaçmak isteği
Kirli Ağustos	Varlık, birlik	Yokluk, dağılma
Uçak Alanı	Acı	Acı
Kırda Karanlık	İhraç, mutluluk	Acı, mutsuzluk
Kesit	İhraç	Acı
Yılan	İhraç, değişim	"
Ürperti	Statiklik, kirlilik	Nitel değişim, saflık
Öğle Sonu	İhraç	Acı, yaşlılık
Ölümün Konumu	İhraç	Acı, yalnızlık
Eski Bir Takvim İçin Şiirler	İhraç ve neden olduğu acı	Umut, sevgi
Yengeç	Ölüm, umutsuzluk	Yeniden doğuş, umut
Ölü Sirenler	Acı, ihraç, öznenin verili durumu	"
Göknlam	Herkesleşme, bırakılmışlık, acı.	Yalnızlık, umut, yeniden doğuş
Ha Yanıp Söndü Ha Yanıp..	Yaşam	Umutsuzluk
Bir Yitişten Sonra	Yitiklik, kozmik kayıtsızlık	Direniş, sorumluluk, aşk
Kar Yağacak	Umut, umutsuzluk	Umutsuzluk, umut
Kuş Sürülerinden Bir Duvar	Yaşam, umut	Ölüm, umutsuzluk
Naci ile Turgut'un Akşamı	Verili düzen	Dostluk
Metin'in Akşamı	"	"
Şahin'in Kopardığı Elmas	Umutsuzluk, şimdi ve burada	Umut, umutsuzluk
Düş Suda	Umut	Umutsuzluk, ölüm
Gül Dönüyor Avucumda	Umut	Umutsuzluk
Akdeniz Salgını	Verili düzen, kitleleşme	Dostluk, yalnızlık
Kül	Verili düzen, umutsuzluk	Umut
SONRASI KALIR		
Su	Ölüm	Yaşam
Elmas Yüklü Bir Gemi	Yalnızlık, umutsuzluk	Dostluk, umut
Pas	Verili düzen	Umut
Saate Bakmak	"	"
Suçtur Çocuğun Olmak	"	"
İdris'le Konuşma	Verili düzen, yalnızlık	"
Gelincikler	Verili düzen, umutsuzluk	"
Dostlar	"	Umut, dostluk
Flaş	"	Umut, acı ve sıkıntı
Dallardan Yapraklara	"	Umut
Yok Mu, Var	"	"
O Mavilik Derdi	Ölüm	Aşk, yaşam
Mendilimde Kan Sesleri	Verili düzen	Umut
Gül Kokuyorsun	Umutsuzluk	"
Ölü Kalmış Biri...	"	"
Aşklar İçinde	Umutsuzluk, umut	Umut, umutsuzluk
Uzak Yakınlık	Umutsuzluk, umut	"
Kurt	Umutsuzluk	Umut
Günlerden	"	Umut, acı
Yaz Mutluluğu	Mutsuzluk	Mutluluk, umut
Sonrası Kalır	Şimdi ve burada	Gelecek, umut, acı
Alaşım	Umutsuzluk	Yalnızlık, umut
Yer Değiştiriyor Korku	Verili düzen	Acı, umut
Ölü Mü Denir	"	Umut, eklemleme
SEVDA İLE SEVGİ		
Adsız Bir Çiçek	-	Aşk
Adımı Funda Oteli Koy	Yabancılaşma	"
Ona Bir Kolye Vermiştim	Yabancılaşma, acı	"

Sevda Bir Ateş Buldu Sende	Yalnızlık	“
Bir Taş Atarsın.	Yalnızlık	Sevgi
İçinden Doğru Sevdim Seni	Yalnızlık, bencillik	Aşk/sevgi
Kekik Kokar	Yalnızlık	Dostluk, umut
Ihlamur Bardağı	Sahtelik	“
İçindeki Sessiz Parlaklık	Umutsuzluk	“
Çiçekleri Sulasan	Bencil mutluluk	Mutsuzluk, hüznün
Kaç Kişiydik	Umutsuzluk, mutluluk, düzen	Umut, mutsuzluk
Biz Bu Şafak Vaktinin..	Kitle insanı, birliktelik	Yalnızlık
Seni Günlere Böldüm..	Yalnızlık	Aşk
Bir Su yılı Denilebilirdi	İmkân, mutluluk	Direnış
Hiçbir Pul Hiçbir Zarfa...	Yalnızlık	Bir arada oluş
Bilmezsin Bu yolları Sen	Parçalanmışlık, sevda	Bütünleşme, sevgi
Bitti O Sevda	--	Acı
Hayır, Hiç Yadırgamıyorum	--	--
Bu Gemi Ne Zamandır Burada	Umutsuzluk	Acı
Bir Mektup Atanın...	--	Umut
Öyledir	Umutsuzluk	“
İşte Bir Eklem Yeri Daha	--	--
Bilmez miyim Hiç	Yalnızlık, umutsuzluk	Umut, aşk
Bir Ölü Dalga	Umutsuzluk	“
Saat Onda Kalkacak Vapur	Şehir, yabancılaşma	Yalnızlık, acı
Plak Gibi Döniyor Gök	Umutsuzluk, herkesleşme	“
Leylak, İtir, Lâle	Herkesleşme, umutsuzluk	“
Seçemiyorum İyi	Sahtelik	“
Boşversene Sen Niye ...	Modern yaşam, sahtelik, acı	“
Her Sevda..	Statiklik	Nitel değişim, devamlılık
ŞAİRİN SEYİR DEFTERİ		
Başlangıç	Herkesleşme, yabancılaşma	İç konuşma, yalnızlık, şiir
Ölü Bir Deniz Yıldızı	Mutluluk	Mutsuzluk
Kuşatma	Herkesleşme	Yalnızlık, doğa
Rüzgârların Dinlendiği Yer	Mutluluk	Mutsuzluk
Neler Almalıyım Yanıma	Olağan yaşantı	Doğa, yalnızlık
Bir Şiir Yazılırken	Mutluluk	Mutsuzluk
İçerikler	Mutluluk, aşk, mutluluk	Acı, yalnızlık, umut, acı
Şu Küçük Şey	-	Acı
Korkmayı Paylaştım	Yalnızlık	Doğa ile bütünleşme
Yontucu Kares	Şimdi	Gelecek
İki Kent	Mutluluk	Acı
Anımsındayım	Vefasızlık	Anımsama, dostluk
Kaktüs	Şimdi	Gelecek
Kitap, Menekşe, Tırnak	-	Yalnızlık
Pathetique	-	“
Yaz ve Kış Otelleri	-	Acı
Beş Mevsim	Verili düzen, kalıplar	Yalnızlık, şiir, acı
EYLÜLÜN SESİYLE		
Su Altında Kanat Çırpan...	Verili düzen	Umut
Ölümler Şimdi	Ölüm	Dostluk
Bir Ölünün Akşam Gezintisi	Mutluluk	Mutsuzluk
Yaş Değiştirme Törenine...	-	Dostluk
Gelmiş Bulundum	Yalnızlık	Yalnızlık ve yaşam
Ölü Nokta	Şimdi	Gelecek
Yıllar Önceki Gibi	Zaman, düzen	Aşk
Eylülün Sesiyle	Verili düzen	Umut
Belirsizlikler	-	-
Bir Gün	-	-
Pusuda	Susmak, yetinmek	Yaşam, hüznün
Üçlükler	--	--
İLKİYAZ ŞİKÂYETÇİLERİ		
İlkyaz Şikâyetçileri	Aldırış, mutluluk, yaşam	Direnış, ölüm, mutsuzluk
İki Düş Arasında Bir...		
Sona Kalsa	Yaşam, mutluluk	Ölüm
Çiçekler Zamanında	Yaşam	“
Alışılmış Bir Vakit...	Mutluluk, yalnızlık	Acı, yalnızlık, dostluk
Yetindik Başlangıcıyla	Yaşam	Ölüm, acı
Kirlik Vakti	Mutluluk, kirlilik	“
Görülmeği Gördük	-	Acı
Doğa Çeşnicisi	Verili yaşam	Ölüm
Başka Ne Olan	“	“
İki Düş Arasında Beklentisi	“	Ölüm, acı

2.2.2. Nazım Birimi

Edip Cansever'in dramatik kısa ve uzun şiirlerinde kullandığı esas nazım birimi benttir. “Tek Sesli Şirden Çok Sesli Şiire” başlıklı yazısında “*mısra işlevini yitirdi; şiiri şiir yapan bir birim olarak yürürlükten kalktı. Eski rahatlığını, o sessiz, kıpırtısız düzenindeki rahatlığını boşuna arıyor şimdi. Öfkelerin, bunlukların, başkaldırmaların dışında kendini yineliyor daha çok. Ne denli güçlü görünürse görünsün, duygularımızı, gerilimlerimizi, düşünce coşkularımızı başlatıcı bir öge, bir ölçü olmaktan çoktan çıktı. İnsanı, insanla gelen en çağdaş sorunları karşılayamaz oldu*”³⁹⁴ diyen Cansever, çok açık olmasa da diyalektik düşünceyi şiire temel ve ölçü kılmak ister. Yaşama ve şeylere diyalektik bakan şairin kısa ve uzun şiirleri, şiirleri oluşturan birimler birbiriyle diyalektik ilişki içindedir. Ayrıca şairin gerek kısa ve gerekse uzun şiirlerinde anlatıcı özneler, hem kendileriyle hem de dış dünyayla diyalektik ilişki içinde olan bireylerdir; hem kendilerindeki insanla hem de dış dünyayla kısaca her şeyle söyleşirler, bir diyalogu sürdürürler. Gerek insanda gerekse şiirde diyalekti gerçekleştirmeye çalışan şairin şiirlerinde bir önceki bahiste de belirttiğimiz gibi dramatik, dolayısıyla diyalektik yapı, mısradan değil, bentte gerçekleşir. Birim olarak ise bendi esas alan ve anlamın bentlerde tamamlanarak metne yayılmasını öngören Cansever, dramatik kısa ve uzun şiirlerini, bentler ve bentlerin bileşimi üzerine kurar.

Bendi esas nazım birimi olarak alan Cansever'in 230 kısa şiiri, birimler bağlamında tasvir edilecek olursa şairin eşit dizeli şiirlerinde 4, 5 ve 6 dizeli birimleri; karışık dizeli şiirlerinde ise 4, 5, 6, 7, 8 ve daha fazla dize içeren birimleri hemen hemen eşit oranda tercih etmiş olduğunu söyleyebiliriz. Şairin tek birimden oluşan şiirleri ise 2 ilâ 10 dize aralığında kümelenen birimler olarak dikkati çeker.

Cansever'in kısa şiirlerinde kullanılan birimlerle ilgili dikkati çeken hususiyetlerden birisi de şiirlerindeki birimlerle dize sayısı arasındaki ters orantıdır. Cansever'in ilk dönem şiirlerinde birim sayısı fazla tutulmuş, birimlerin dize sayısı genelde 3–6 dize arasında yer almıştır. İkinci Yeni döneminden itibaren ise şairin şiirlerinde birim sayısı azalırken dize sayısı artmıştır. Cansever, bu yapıyı olgunluk döneminden itibaren terk eder; şiirlerindeki birim ve dize sayısı arasındaki ilişkiyi değil, dramatik yapının kendisini dikkate alır.

Kısa şiirlerdeki dize yapısı için oluşturduğumuz tablodan da (tablo 3) görülebileceği gibi şair, daha çok 4, 5, 6 ve daha fazla dizeden oluşan birimleri tercih eder. Şairin şiirinde bir ve iki dizeli birimler, esas olarak konu/temayı, kısa ve yoğun bir şekilde vurgulamak için tercih edilmiştir. Mesela, karışık birimlerden oluşan Salıncak şiirinde dramatik yapı, şiirin sonuna eklenen bir dize ile kendisini tamamlar. Biraz daha açacak olursak: Dört bölümden oluşan şiirde şair, modernitenin bireye dayattığı tek boyutlu yaşantıyı somutlar; olumsuz olanı dramatize eder. Şiirin sonunda ise hem modernitenin insana çizdiği kadere hem de bu duruma kayıtsız kalan Tanrı'ya isyanı dile getirir. Diğer bir ifadeyle varolanı tanımlayan özne anlatıcı, iki olanakla karşı karşıya gelir: Ya varolana sessiz kalacak, ya da isyan edecektir. O, bu ikinci olanağı seçer. Şiirde bu seçim, ‘Tanrım size bir salıncak!’ dizesiyle ifade edilir. Söz konusu dize, öznenin olumsuz durumu olumsuzladığını, dolayısıyla sorumluluğu olumladığını işaret eder. Bu birimle şiirin dramatik yapısı, kendi üstüne kapanır; diyalektik süreç, bileşime ulaşır. Bir birim, izah ettiğimiz gibi bütün bir yapının tamamlanması işlevini üstlenmiştir. O birim, bütün içindeki yeri itibarıyla önemlidir. Tek başına ele alındığında, bütün içindeki anlamıyla özdeşliğini yitirmektedir.

Cansever şiirinde iki ve bazen üç dizeli birimler de tek dizeli birimler gibi dramatik yapının tamamlanmasına olanak sağlayan nazım birimleri olarak dikkati çeker. Örnek vermek gerekirse Gökanlam şiirinde, kendisindeki insanla, dış dünyayla ve her

³⁹⁴ Edip Cansever, “Tek Sesli Şirden Çok Sesli Şiire”, s.1.

şeyle söyleşen anlatıcı özne, bölümler hâlinde kendi durumunu, bırakılmışlığını, yaşamakta olduğu acıyı, yalnızlığını tasvir eder, tanımlar. Her anlatma, hem bir tanımlamayı, hem de bir arınmayı içinde taşır. Yaşamakta olduğu duruma dair farkındalık sahibi olan özne, iki olanakla karşı karşıya gelir: Ya varolan durumu olduğu gibi kabul edecek, ya da kendisini aşacaktır. O, bu iki olanaktan ikincisini seçer. Yapılan seçim veya olumsuz olanı olumsuzlama, şiirin sonuna konmuş olan ‘Ey uyumsuz giyiniklik doğrula beni/Kızgın mavi bir mührün borcuyum’ dizeleriyle vurgulanır. Böylece iki dizelik bir birimle dramatik yapı tamamlanır. Şair, bir durumu aşar; ‘uyumsuz giyinikliğini’ yeniden kazanır.

Cansever şiirinde birimlerle içerik arasındaki ilişki, yapıyı oluşturan olumlama-olumsuzlama diyalektiğinden geçirilerek oluşturulmuştur. Daha açık bir ifadeyle şairin şiirinde birimler ve bölümler, birbirleriyle diyalektik ilişki içinde olan, diğer bir ifadeyle kendisindeki insanla (iç insan), dış dünyayla ve şeylerle söyleşen anlatıcıya ait iki sesin yaşadığı gerginliğin sahnesidir. Özellikle *Umutsuzlar Parkı*’ndan itibaren bilinçli bir tavra bürünen bu diyalektik ilişkiyi, şairin erken dönem şiirlerinden birisi olan Dipsiz Tepsi de çok açıkça görmek mümkündür. Dipsiz Tepsi şiirinde birisi düzen içinde yaşamak isteyen, diğeri onu yadsıyan iki sesin gerginliği, olumlama-olumsuzlama yapısı ile sunulur. Biraz daha açık ifade edecek olursak Dipsiz Tepsi şiirinde ben’ anlatıcı yaşamın sahnesindedir. Yaşam ona iki olanak sunar. Bunlar: Verili yaşamı olduğu gibi kabul etmek ya da onu reddetmekten oluşur. Olanaklar karşısında olan ve onlarla dolayısıyla kendisiyle ben-sen diyalektiği içinde söyleyen özne, olanaklar arasından uyumlu yaşamı olumsuzlar, uyumsuz yaşamı olular. O bu tercihiyle verili yaşam içinde yaşamak isteyen kendisine ait bir sesi, yine kendisine ait bir diğer sesle olumsuzlayarak aşar. Böylece dramatik yapı, birimlerin sahnesinde dramatize edilerek bileşime ulaşır:

“Beni dinlersen Üsküdar’a gitme
İbrahim’i görme şiir yazma
Şu herkesin bildiği düzlük
Bu deli alacası çayır
Ardıç kuşu türkülü sokak
Senin için değil

Sen yoksun
Çevrende kimseler yok
Zengin de olsan
Yoksulluğun gitmez.”

(Dipsiz Tepsi, *Dirlik Düzenlik*, s.14)

Birimler arasında yapının tamamlanmasına başka bir örnek olarak Petrol’de yer alan şiirlerden Ben Bu Kadar Değilim’i vermek mümkündür. Ben Bu Kadar Değilim’de şeylerle diyalektik ilişki içinde olan ve yaşamın sahnesinde kendisiyle söyleşen özne, şiirin ilk üç biriminde yaşamakta olduğu durumu tanımlar; yabancılaşmasından, yalnızlığından, dramatik durumundan bahseder. Dördüncü birimde ise kendisiyle ve şeylerle söyleşen özne, yaşamakta olduğu durumu ‘Ben bu kadar değilim’ nakarat dizesiyle yadsır, aşar. Söz konusu dize, hem öznenin olumsuz olanı olumsuzlayarak aştığını ifade eder, hem de kendisini yeniden üstlendiğini, dolayısıyla iç gerginliğini sona erdirdiğini işaret eder. Şiir şöyledir:

“Ben bu kadar değilim
Kışlada ölü bir zaman
Bir güzel at durdukça gider
Gittikçe döner bir güzel at durdukça
Askerim benim ağzım kuşlardan

Güneşi sormuyorum lekelenmiş dallardan

*Dalları sormuyorum dallardan daha iyi
Yüzümü istiyorum bir süvari alayından
Ne yapsam istiyorum, ama istiyorum
Bir kişi bile değilim yalnızlıktan*

*Bir kişi bile değilim yalnızlıktan
Gözlerim ormanlara asılı
Ağaçlar, kırlar ve şehirler geçiyor kaputumdan
O kadar geçiyorlar ki, sadece duyuyorum
Bir an, bir yerde ölümü tanımazlığımdan*

*Ben bu kadar değilim
Kışlada ölü bir zaman.”*

(Ben Bu Kadar Değilim, *Petrol*, s.20)

Şairin diyalektik yapıyı birimler içinde tamamladığı şiirlerine son bir örnek olarak Bakır Heykel başlıklı şiirini verebiliriz. Dört bölümden oluşan Bakır Heykel'in ilk üç bölümünde, tek boyutlu düzen içinde sıkılan, adeta taşlaşan, yabancılaşmanın acısını yaşayan anlatıcının insanlardan uzak yerlere kaçıp gitmek isteği ifade edilir. Şiirin dördüncü biriminde ise ilk üç dizede konuşan sesin karşısına antitez ses çıkar. Bu antitez ses, olumsuz olanı tarif eden sesi yadsır, aşar. Diğer bir ifadeyle bir ses, diğer bir ses tarafından olumsuzlanarak aşılar; şiir bileşime ulaşır. Böylece şiirin dramatik yapısı, aynı anlatıcıya ait ve birbiriyle tez-antitez ilişkisi içinde olan/söyleşen iki sesin gerginliğini ifade eden birimlerde tamamlanır.

*“Yüzümü suya uzatıyorum su buysa
Gıysilerimi unutuyorum birden, çıplaklığımı
Gece yarısı çalınan çalgılar olmasa
Gece dediğim belki hiç olmasa
Ben bir tırnak iziyim kanımın akmadığı
Bir çentik, bir kırık şey... aranızdayım nasılsa.*

*O zaman neresiydi, hepsi hep karanlıkta
Bir garip ev içiydi, ışıklar kirlili
Herkesin elinde bir şeyler gizlediği
Alıp okşadığım şimdi çok eski bir olayla
Yenisini bulmalı –önce hafif bir yelken
Bir bakış, bir serüven, kısa bir hastalık hiç olmazsa.*

*Ben belki de daha çok dağlarda, su başlarında
Bir uykuyum avcılar karışmasa
Kimseler karışmasa, ne ışık, ne parıltı
Gölgesi içe vurmuş bir yaratık olmalı
Söyleyin, bir bakır heykelim ben, çünkü çocuklar korkmasa.*

*Bana kalırsa bunu
Çocuklara anlatmalı asıl
— Gövdesi var kocaman
— Sahi mi?
— Gözleri nasıl?”*

(Bakır Heykel, *Nerde Antigone*, s.13)

Dramatik/diyalektik yapı, şairin kısa şiirlerinde olduğu gibi uzun şiirlerinde de birimler arası gergin ilişkiyle ve birimlerden geçirilerek tamamlanır. Bu durumu birkaç parça ile şöyle örnekledebiliriz. Mesela *Umutsuzlar Parkı*'nda durumundan memnun olmayan ve değişmek isteyen anlatıcı özne, birbiriyle diyalektik ilişki içinde olan iki sese sahiptir. Söz konusu seslerden birisi, varolan durumu aşmak ister. Öteki ses, onu yadsır,

yaşadığı durumu olduğu gibi bırakır. Aşağıya aldığımız parçanın ilk biriminde, durumunu sorunsallaştıran anlatıcı, yaşamakta olduğu durumu tanımlar ve iki olanakla karşılaşır: Ya varolan durumu değiştirecek, ya da olduğu gibi bırakacaktır. O, bu iki olanak arasından ikincisini seçer. İkinci birim, onun bu seçimini ifade eder. Söz konusu birimde konuşan ses, ilk birimde konuşan ve durumunu sorunsallaştıran sesi, seçimde veya eylemde bulunarak yadsır. Böylece aynı anlatıcıya ait ve birbiriyle ben-sen(siz) diyalektiği içinde söyleşen iki sestən birisi, diğer bir ses tarafından olumsuzlanır. Sözüünü ettiğimiz dramatik yapı, iki birim içeren bir bölümde tamamlanır.

*“Elleri el gibi kocaman
Beyazda bir nokta gibi kocaman
Kocaman boşluğun küçülttüğü her şey gibi
Biriyle kendini artırıyor durmadan
Biriyle koyunlar gibi güdüyor ötekini
Ayaklarını gizliyor bir köpekle
Evine dönerken sonsuza geçen
Göğü kullanıyorken maviye
En kesin fırınlar gibi kızararak
Günümüzden sesler alıyor – sesleri
Devamlı, gülünç, acısız
Acıaktan kurtulmuş yerlerine
Sonra duvardan duvara çizilerek
Ölü bir korkunçluğu taşıyor
Sen, hey, duvarlar dibi öldürülmek!
Ya da kendiyle bırakılması insanın
Sizi
Sizleri selamlıyor işte*

*Doğrusu elinizden ne gelir ki
Siz dolgun yaşamaya bakın günleri.”*

(Amerikan Bilardosuyla Penguen I, *Umutsuzlar Parkı*, s.9)

Umutsuzlar Parkı'nda örneklediğimiz iki ses arasındaki diyalektik kavgayı, diğer dramatik uzun şiirlerinde de görmek mümkündür. Mesela, *Ben Ruhi Bey Nasılım* şiirinde Ruhi Bey, umutsuz ve yabancılaşmış bir bireydir. O da, birisi durumunu sorunsallaştıran, öteki onu olumsuzlayan iki sese sahiptir. Söz konusu seslerden birisi huzursuzdur, diğeri ise onu yadsır. Yadsımak eylemi, bir seçimdir; Ruhi Beyin memnun olmadığı durumu olduğu gibi bıraktığını ifade eder. Alıntıladığımız metinde Ruhi Bey, evvela yaşamakta olduğu durumu tanımlar. Sonra iki olanakla karşılaşır ve olanaklar arasından seçim yapar. Yaşamakta olduğu durumu olduğu gibi bırakır veya olumlar. Kendisini sorunsallaştıran kendisini olumsuzlar. Parça şöyledir:

*“ (...)
Ayırmasam da ben
Kim görürdü o yolcuyu, yani kim farkedirdi beni
Sıradan acılardır çünkü bütün ilgileri toplayan
Oysa sıkıntıyı buruşuk bir iç çamaşırı gibi saklayan
Bu kımlıtsız gövde
Görülmemiştir ki hiç görülsün şimdi
Görülmediği gibi gündoğumundan havalanan kuşların
Ya da bir oda kapısını açtığımız zaman
O müthiş öğlen sıcağında
Pencerenin önünde örgü ören birinin
-Örgü mü, bir çay bardağını başka başka tutan ellerin becerikliliği mi-
Görülmediği gibi*

*Ama var mıydı sanki görülmeyi isteyen
Var mıydı bir şeyler bekleyen yüreğimin eskittiklerinden”
(Ben Ruhi Bey Nasılım I, Ben Ruhi Bey Nasılım, s.11)*

Bezik Oynayan Kadınlar’da Seniha, birisi yaşamakta olduğu durumdan memnun olmayan, onu değiştirmek isteyen; diğeri ise o durumu olduğu gibi bırakan iki sese sahiptir. Söz konusu iki sesteki ilki, Seniha’nın sahneye çıkmasıyla belirir. Seniha, bu sesin imkânıyla yaşamakta olduğu durumu tanımlar. İki olanakla karşı karşıyadır. Bu andan itibaren ikinci ses ortaya çıkar ve yapılan seçimi bildirir. Seniha’ya ait bu iki sesteki birisi, diğeri olumsuzlar. Bir başka ifadeyle durumundan memnun olmayan ve kendisini sorunsallaştıran Seniha, sorunlaştırdığı kendisini yadsır, yani olumsuzlar. Alıntılıdığımız parçada Seniha’nın ikinci sesi konuşmakta ve yaşamakta olduğu durumu olduğu gibi bıraktığını bildirmektedir.

*“Dedim ki, bugün de bitti gündüzüm
Otel, ben, konyak
Tanrı-İsa-Ruhülkudüs
Vahşetin son öyküsüyüm
Işığımı söndürdüm beyaz karanlık”
(Seniha’nın Günlüğünden VI, Bezik Oynayan Kadınlar, s.79)*

*“Özür dilerim dünya
Ben bu otelden çıkamam
İmza: Seniha”
(Seniha’nın Günlüğünden VII, Bezik Oynayan Kadınlar, s.80)*

Cansever, kısa şiirlerinde olduğu gibi uzun şiirlerinde de esas birim olarak bendi kullanılmıştır. Tablodan da görüleceği gibi şair (tablo 4), birer durumu somutlayan dramatik yapıları bu şiirlerinde kişilerin yaşamakta oldukları durumları, 1 dizeli birimden 30 ve daha çok dizeli birimlere kadar, sayısı kadar artan veya azalan birimlerin imkânıyla sunmuştur. Söz konusu şiirlerdeki özellikle bir ve iki dizeli birimler, daha ziyade dış diyaloglardan oluşmuş kısımlarda esas olarak tercih edilmiştir. Tablodaki sayının işaret ettiği gibi asıl birimler değildir. Mesela “Tragedyalar V” ile *Oteller Kenti*’nin son bölümünde kişiler kendilerini, durumlarını, şeyler karşısındaki tavırlarını dış diyaloglarla ortaya koydukları için bu kısımlarda ağırlıklı olarak bir ve iki dizeli birimler tercih edilmiştir. Şiirlerde genel olarak birer durum dramatize edildiği için anlatıcı kişiler, birimlerin uzunluğu kısalığı gözetilmeden konuşturulmuştur. Kısaca uzun şiirlerde birimlerdeki dize sayısı değil; yapının kendisini tamamlaması esas gözetilmiştir.

Kitap İsmi	Dramatik Kısa Şiirlerin Bent Kümelenmesi (Tablo 3)														
	1 Dizeli	2 Dizeli	3 Dizeli	4 Dizeli	5 Dizeli	6 Dizeli	7 Dizeli	8 Dizeli	9 Dizeli	10 Dizeli	11 Dizeli	12 Dizeli	13 Dizeli	14-19 Dizeli	20- Dizeli
<i>İkinci Üstü</i>	-	-	-	50	21	7	5	3	-	3	1	-	-	-	-
<i>Dirlık Düzenlik</i>	3	3	-	99	5	3	3	3	2	-	2	1	1	2	-
<i>Yerçekimli Karanfil</i>	-	2	3	15	5	13	5	7	8	7	2	3	-	3	1
<i>Petrol</i>	2	4	-	8	28	17	1	5	1	2	1	-	-	-	-
<i>Nerde Antigone</i>	1	2	9	2	14	14	4	1	3	1	4	1	7	7	11
<i>Kirli Ağustos</i>	16	41	25	41	34	28	14	14	10	10	9	4	2	15	7
<i>Sonrası Kalır</i>	5	7	8	15	14	18	13	12	11	9	7	5	8	22	8
<i>Sevda ile Sevgi</i>	4	21	20	22	9	6	10	9	6	4	9	4	3	16	5
<i>Şairin Seyir Defteri</i>	6	21	26	22	11	11	5	3	-	1	-	2	1	-	-
<i>Eylülün Sesiyle</i>	1	4	9	16	16	15	8	2	1	-	-	-	1	2	3
<i>İlkyaz Şikâyetçileri</i>	2	10	10	17	15	18	8	7	8	4	11	8	3	11	2
Toplam:	40	115	110	307	172	150	76	66	50	41	46	28	26	78	37

Kitap İsmi	Dramatik Uzun Şiirlerin Bent Kümelenmesi (Tablo 4)											
	1	2	3	4-9	10-15	16-20	21-30	30-	Bent Sayısı	Ana Bölümler	Ara Bölümler	
<i>Umutsuzlar Parkı</i>	4	10	11	31	17	13	17	5	107	4	40	
<i>Tragedyalar</i>	107	38	32	24	26	-	-	-	318	5	7	
<i>Çağrılmayan Yakup</i>	5	6	19	25	15	-	-	-	95	4	22	
<i>Ben Ruhi Bey Nasılım</i>	6	16	10	78	36	15	4	-	165	21	-	
<i>Bezik Oynayan Kadınlar</i>	10	18	16	55	36	30	-	-	165	4	34	
<i>Oteller Kenti</i>	157	10	6	58	-	21	11	-	263	4	23	

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
CANSEVER ŞİİRİNDE DİL VE ÜSLÛP

3. 1. DİL

3.1.1. Kelime, Kelime Grupları ve Cümle

İnsanın dünyayı kavrayışını belirleyen üç unsur vardır. Bunlar: Dünyanın nasıl bir yer olduğu, bizim kim olduğumuz ve dünyayı nasıl incelediğimiz olarak sıralanabilir³⁹⁵. Kapitalizmin hâkim zihniyet olduğu bir çağda yapı ile gerginliği olan, diğer bir ifadeyle verili düzenle özdeş değil paradoksal ilişki içinde olmuş olan Cansever, seçmiş olduğu dünya görüşünün dayandığı diyalektik/paradoks mantıkla dünyaya bakan bir şairdir. Gerek kendisiyle gerekse dış dünyayla diyalektik ilişki içinde olan şairin dramatik yapı üzerine kurulmuş olan şiirlerinde kullandığı dil, dolayısıyla diyalektik/diyalojiktir. Diyalojik dil nedir? Cansever şiirlerinde nasıl tezahür eder?

Diyalektik mantığın oluş, nitel değişim, çelişki ve bütünsellik ilkelerince belirlenen diyalojik dil, paradoks/diyalektik mantığı içselleştirmiş, kişilik vurgusu veya Antagonist tavrı olan; kendisiyle (iç insanla), dış dünyayla, zaman ve mekânı kuşatan hâkim zihniyetle, insan olmanın olanaklarıyla kısaca her şeyle söyleşen, müzakere eden öznenin dilidir³⁹⁶. İlk bakışta monolitik görünmesine rağmen söz konusu dil, esas olarak diyalojiktir. Diğer bir ifadeyle diyalektiğin dili ile konuşan öznenin monolog gibi görünen ifadeleri, esas olarak gerek kendisiyle gerekse dış dünya ile kurduğu diyalogun bir birimidir. Dolayısıyla monolitik olarak dışlaşsa bile bu dilin bütün açılımları diyalektiktir, diyalojiktir.

Diyalektiğin bizzat kendisi olan bu dil, en büyük biriminden en küçük birimine, en küçük birimi olan kelime ve kelime grubundan cümleye, oradan daha büyük birimlere varıncaya kadar bileşimi veya olumlama-olumsuzlama çelişkisini bütünselliği içinde eş zamanlı taşır; aynı zamanda nitel değişimi ve oluşu ifade eder. Kendi içinde çelişkilerin bakışımı olarak yer aldığı bu dil ve dilin anlamlı birimleri, hem bütünün bir parçasıdır, hem de kendi başlarına bileşimsel bir hüviyete sahiptir.

Diyalojik/diyalektik dilin bir diğer özelliği ise Cansever'in seçtiği mantığı ve bakış açısını, yeniden üreten bir dil olmasıdır. Bilindiği gibi Cansever, kendisini olanaklar arasından seçerken olanaklardan birisini olumlamış, bir diğerini olumsuzlamış; bir seçim yapmıştır. Seçimi veya olumlama-olumsuzlama diyalektiğini içeren bu dille şair, her şiirinden hem diyalektiğin devamlığını sağlar, hem de seçtiği düşüncüyü dil vasıtasıyla kendi içinde sürekli yeniden üretir. Dil, düşüncüyü; düşünce de dili geri besler.

Söz konusu diyalojik dil, Cansever'in kısa ve uzun şiirlerinde kendisini iki şekilde gösterir. Şairin kısa şiirlerinde diyalektik öznenin umudu somutlandığı için olumlu diyalojik bir dil söz konusudur. Bu grup şiirlerde olumsuz olan olumsuzlanır, olumlu olan olumlanır; bileşimsel olarak olumsuz, olumlu tarafından olumsuzlanır. Başka bir ifadeyle, şairin kısa şiirlerinde olumsuz olan yabancılaşma ve verili düzen; olumlu olan direniş ve sosyalizmdir. Dolayısıyla dilin birimleri olan kelimeler, kelime grupları ve cümlelerle olumsuz olan olumsuzlanır; olumlu olan olumlanır. Bileşimsel olarak bakılırsa yabancılaşma, umut tarafından olumsuzlanır; umut, olumlanır. Cansever şiirinin gelişim evrelerini göz önünde bulundurarak bu dili şöyle açıklayabiliriz.

Cansever, Garip ve toplumcu sanattan yoğun izler taşıyan ilk dönem şiirlerinde, özellikle ilk şiir kitabı olan *İkindi Üstü*'nde bohem özentili bir dille, Garip şiirine has bir söyleyişle konuşur. Çoğunluğu hemen hiç sıkıntısı olmayan genç bir şairin yaşama sevincini, küçük tecrübelerini ifade eden şiirlerden seçtiğimiz; 'sarışnınlardan hiç

³⁹⁵ Bertell Ollman, *Diyalektiğin Dansı -Marx'ın Yönteminde Adımlar-*, çev. Cenk Saraçoğlu, Yordam Kitap, İstanbul 2006, s.29.

³⁹⁶ Diyalektik düşüncenin ilkeleri/yasaları için bkz: S. Hilav, a.g.e., s.110-115; 149-162; 169-191; ayrıca diyalektik/paradoks mantık için şu kaynaklara bakılabilir: Bertell Ollman, a.g.e.; Henri Lefebvre, *Diyalektik Materyalizm*; Selahattin Hilav, *Diyalektik Düşüncenin Tarihi*.

hoşlanmamak', 'sıcacık meyhaneler', 'meyhane', 'sigara', 'her şey rahattı', 'bar', 'neyi duysam hüznlenirim', 'hoyrat bir delikanlı', 'herkes saadetini düşünür', 'İzmir'in akşamları', 'bir parça daha harcarız gençliğimizden', 'gün ışığında sabahları/en güzel şiirlerimi yazmışımdır', 'caddelerde gidip gelmek', 'ay ışığında geceleri sebepsiz üzölmek', 'gece faslı', 'bir yalnızlık derdim var', 'ufak tefek bir sarışın', 'incecik kızlar', 'kadınlar', 'harp', 'sevda çekmek', 'sarhoşluk', 'yaşamak telaşı', 'adam olamadım' gibi kelimeler, kelime grupları ve cümleler, şairin hem konuşma dilinden istifade ettiğini, hem de Garip şiirinin dolayımında olduğunu ve bohem bir yaşantıya özendiğini işaret eder niteliktedir.

İkinci Üstü'nden altı sene sonra yayınlanan *Dirlik Düzenlik*'te şairi seçimini yapmış, tamamen bilinçli olmasa bile diyalojik dili kullanırken görmekteyiz. Adı geçen kitapta yer alan şiirlerinde şair, diyalojik dilin imkânıyla düzeni olumsuzlar, umudu olumlarken dil de bu yapıya uygun olarak şekillenir. Mesela, kitabın hemen başında yer alan ve estetizmin olumsuzlandığı, toplumcu sanatın olumlandığı Halkın Görüşü başlıklı şiirde içeriği ifade etmek için seçilen kelimeler, olumsuz olanı olumsuzlayan, olumlu olanı olumlayan bileşimsel bir yapıda karşımıza çıkar. Bir başka ifadeyle şiirde estetizm; 'şımartmak', 'şişirmek', 'ha babam yazıp çizmek', 'tabiatın canına okumak', 'ağlamaklı etmek' gibi kelime ve kelime gruplarıyla olumsuzlanır; bileşimsel hüviyetlerinden dolayı aynı kelimelerle olumlu olan yani toplumcu sanat, dolayısıyla sosyalizm olumlanır. Özellikle şiirin diyalojik dili, son dizeyi oluşturan 'bir saygı başladı gerçek olana' cümlesiyle vurgulanarak daha belirgin bir şekle büründürölür. Bu son cümlede olumlanan, toplumcu gerçekçiliktir; olumsuzlanan ise estetizmdir. Kısaca izah etmeye çalıştığımız gibi dil, şairin bütün şiirlerinde olumlama-olumsuzlama diyalojisi olarak ifade bulur.

Aynı şiir kitabında yer alan ve 'koydu' redifi üzerine kurulan Masa da Masaymış Ha başlıklı şiirde ise diyalojik dil, 'insan aşmadır', fikrini açımlayacak şekilde kullanılmıştır. Şiirde geçen 'masa' sembolik bir metafor olarak insanı ve insan yaşamını karşılar. Anlatıcının ifadesiyle adam, masaya şeyleri koyar. Diğer bir ifadeyle birçok şeyi yaşar, eylemle somutlar. Ancak masa, 'bana mısın' demez. Hakikaten insan da öyledir. Birçok şey yaşar, ancak hiç bir şey, oluşun nicel/nitel değişiminden azade olmadığı için esas olarak o 'masa'da uzun süre kalmaz; oluşun devinimi içinde evrim geçirerek aşılır. Şiirde, sınırlı ile sınırsızın bileşimi olarak tanımlanan insan, bir aşma varlığı olarak olumlanırken verili düzenin oluş anlayışı olumsuzlanmıştır. Dolayısıyla oluşa, değişime ve bileşime vurgu yapan düşünce olumlanmış; özdeşlik mantığını yapılandıran verili düzen, dolaylı olarak olumsuzlanmıştır.

Şairin *Dirlik Düzenlik*'te yer alan şiirlerinden bir başkası olan Şekerli Gerçek'te ise diyalojik dil, kendisini hiç' ile hep'in diyalojik ilişkisi olarak gösterir. Adı geçen şiirde özne anlatıcı, önce hiç'i oynar, hep'i olumsuzlar; hiç' sıkıcı bir hâle gelince hiç'i olumsuzlar, hep'e geçer. Şiir, insan hiç' ile hep'in bileşimidir sonucuna ulaşır. Öznenin dramatize ettiği kısa bir oyunu içeren şiirde hiç', hep'i 'iğne üstünde', 'yok', 'iğreti bir yaşayış', 'hiçliğin üzerine uzanmak' gibi kelimelerle olumsuzlar. Hep' ise hiç'i, 'hiçlikten' bıkmak, 'gelsin karısı, çocukları, ıslak taşlar, sabah işleri' gibi kelime, kelime grupları ve cümlelerle olumsuzlar. Bileşimsel bir varlık olan insan, anlamın yaratıcısıdır, gibi ucu açık bir sonuca ulaşan şiir, diyalojik dilin basit bir örneğidir. Şiirde ileri aşamada olumlanan ise bileşimsel hüviyete sahip olan düşüncedir.

Cansever'in İkinci Yeni dönemi şiirlerinde diyalojik yapı daha bir belirginleşir. Dil, ilk dönem şiirlerinde görölen konuşma dilinin fazlalıklarından arınır; alışılmamış bağdaştırmalarla, deformasyonlarla da olsa kendisini dışlaştırmaya devam eder. Söz konusu dönemin ürünü kabul ettiğimiz *Yerçekimli Karanfil* ve *Petrol*'de yer alan şiirlerin dil göstergelerine bu şekilde bakalım. Mesela *Yerçekimli Karanfil*'de yer alan metinlerden birisi olan ve soyutlanmanın, yabancılaşmanın anlatıldığı Aaaa başlıklı şiirde

'kımıldamamak', 'konuşmamak', 'bana mısın dememek', 'ölüm insanlardan olmuyor' gibi kelime, kelime grupları ve cümlelerle yabancılaştıran düzen ve yabancılaşmış insan olumsuzlanır. Aynı dil göstergeleriyle insanın kendisini bütünselliği içinde gerçekleştirebileceği sosyalist düzen yani olumlu olan olumludur. Görüldüğü gibi kelimeler, kelime grupları ve cümleler, olumlama-olumsuzlama bileşimini hem tek başına, hem bütünle birlikte başarır. Böylece şiir, olumlama-olumsuzlama diyalogisi içinde kendiliğinden diyalojik bir hüviyete bürünür; düşüncenin dille somutlaması olur.

Söz konusu diyalojik dili, bu şiir kitabında yer alan bütün şiirlerde görmek mümkündür. Mesela, Yerçekimli Karanfil şiirine isim olan 'yerçekimli karanfil', diyalektik materyalist bir içeriğe sahip olan aşkın simgesidir; 'yerçekimli' sıfatı ise bileşimsel bir gösterge olarak aşkın somut olduğunu vurgular. Bütün hâlinde kelime grubu, verili anlayışı olumsuzlayan, olumluyu olumlayan diyalojik bir hususiyete sahiptir. Bütün bir şiirde ise aşkın bileşim olduğu diyalojik dille ifade edilir.

Güzel Atomların Yaptığı Ayak başlıklı şiirde ise insan bileşimdir savı, diyalojik dille ifade edilmiştir. Şiire isim olan 'ayak', insanî bir uzuvdur. Moleküllerin, atomların bileşimi, aynı zamanda insan denilen bütünün bir parçası olan 'ayak', kendisini oluşturan parçaların hem olumlanması hem olumsuzlamasıdır; bileşimdir. İnsan ise bütün hâlinde uzuvların tek tek hem olumsuzlanması, hem de olumlanmasıdır. Daha açık bir ifadeyle metinde 'korkunç güzellik' kelime grubuyla ifade edilen insanın bileşim varlığı oluşudur. Bileşimsel olan, el, ayak, ağız, burun gibi parçaları; parçalar ise bileşimi yadsır. Bileşimsel olan şiirde 'Ağzı, burnu, elleri, kolları/ O korkunç güzelliğe karşı' dizeleriyle ifade edilmiştir. Diyalojik dil ile insanın bileşim varlığı olduğu olumlanmış; parçalanma olumsuzlanmıştır. Daha geri planda ise seçilen düşünce olumlanırken, verili olan modern parçalanma olumsuzlanmıştır.

Aynı dönem içerisinde yer alan ve diyalojik dilin çok açık tezahür ettiği şiirlerden bir diğeri ise Alüminyum Dükkân ismini taşır. Modern insanın yabancılaşmasını konu alan şiirde 'yeni insan'ın yabancılaşma durumu, 'dizilmiş kutu', 'bükülmüş teneke', 'alüminyum dükkân' imgeleriyle somutlanmıştır. Söz konusu imajlar, yabancılaşmayı olumsuzlayan, sosyalizmi olumlayan, bileşimsel olarak olumlu olanın olumsuz olanı olumsuzladığı diyalojik dil göstergeleridir. Kısaca izah ettiğimiz gibi bir gerçekliği ifade etmek için seçilen kelimeler, oluşturulan imajlar, diyalektik mantıkla bakan ve varolanın çelişkili içeriğini gören şairin diyalojik dilini işaret eder.

Yerçekimli Karanfil başlıklı kitaptaki bütün şiirler bu bağlamda incelenebilir. Son bir örnek olarak aşkı konu Gözleri şiirine bakalım. İki birimden oluşan şiirde aşk, birlikteliğin, direnişin olumlanması; verili olanın olumsuzlanması olarak tanımlanmıştır. Bir başka ifadeyle şiirde 'Bir şeye karşı koymaktır günümüzde aşk', 'Birleşip salıverelim iki tek gölgeyi' kelime grupları ve cümleleriyle aşk bağlamında seçilmiş olan düşünce olumlanmış; verili düzen olumsuzlanmıştır.

Yerçekimli Karanfil'de olduğu gibi İkinci Yeni döneminin bir diğer kitabı olan *Petrol*'de de diyalojik dili açıkça görmek mümkündür. Mesela Phoenix şiirine isim olan 'Phoenix' miti bile kendini yakmak ve yeniden doğmaktan oluşan çelişkisiyle, başlı başına bileşimi ifade eder. Aynı şiirin bütününde ise bu diyalojik dil kendisini, 'uzaklara bakmak', 'yangın çıkarmak', 'günü yakmak', 'yeniden doğmak' gibi yabancılaşmayı olumsuzlamayan, umudu olumlamayan dil göstergeleriyle somutlar. İzah etmeye çalıştığımız olumlama-olumsuzlama diyalogisi, dilin birimlerinde kendisini açıkça göstermektedir.

Petrol'de yer alan bir diğer şiir olan Ben Bu Kadar Değilim ise şair, yabancılaşma durumunu tanımlar, iki olanakla karşılaşır: Ya yaşadığı durumu olduğu gibi kabul edecek, ya da aşacaktır. Kendisiyle baş başa olan ve olanaklarla söyleşen şair, bu olanaklar arasında kurduğu diyalojik ilişkiyi ve yaptığı seçimi, 'ben bu kadar değilim'

cümlesiyle ifade eder. Söz konusu cümle, direnişi olumlar, yabancılaşmayı ve düzen içinde yitip gitmeyi olumsuzlar. Görüldüğü gibi dil, diyalojiktir; oluşu devam eden ve her anı seçimle dolu olan insanın seçimini, çelişik unsurları sentezleyişini ifade eder.

Petrol'de yer alan Tahtakale başlıklı şiirde ise şair, diyalektik bakış açısına uygun olarak verili olanın çelişkili yapısını hem tespit eder, hem de olumlama-olumsuzlama diyalojisi içinde seçtiği düşünceyi olumlar, verili olanı olumsuzlar. Şiirde verili olanın çelişkili yapısı, süslenmiş bir dolayımca olan Tahtakale ile o çevrede bulunan insanların durumları arasındaki zıtlıkla belirginleştirilmiştir. Tahtakale, her şey yerli yerindeymiş gibiyi konumlandırın düzenin simge mekânıdır. Süslenmiş, donatılmıştır. Ancak bu çevrede bulunan insanlar, o süslenmiş düzenle özdeş değil; bilakis fakir, sıkıntılı ve dokunulsa ağlayacak durumdadırlar. Verili olanın çelişkili yapısı, insan ile çevre arasındaki zıddiyetle ifade edilirken aynı zamanda çelişkili düzen, olumsuzlanır; insana insanca yaşama imkânı sunacak olan sosyalist yaşam ve düşünce, olumlanır. Görüldüğü gibi şair, şeylerle kurduğu ilişkiyi diyalojik bir dille ifade etmektedir.

Yine aynı şiir kitabı içinde yer alan Ay Kırmızı Aylar Kırmızılar başlıklı şiirde ise şair, verili düzen içinde yaşamakta olduğu acıyı tarif eder. Tanımladığı durumu, onu, iki olanakla karşı karşıya getirir. O, ya verili düzene uyacak, kazanacak ya da verili olana uyumsuz olacak, kaybedecektir. Olanaklar arasında söyleşen şair, seçimini, 'Yok diyecek doğrusu ölümün zaferine/Yani bu uzaklık zorunlu' cümlesiyle ifade eder. Direnmek, ölüm de olsa seçilen olanak olurken düzen olumsuzlanır; seçilen dünya görüşü ve ona bağlı olan kişilik olumlanır. Şair, şeylere diyalektik baktığı için bu mantığı dışlaştıran dil, kendiliğinden bileşime dönüşür.

Cansever'in olgunluk dönemi şiirlerinde ise söz konusu diyalojik dil, dilsel deformasyonlardan arınır, billurlaşır ve kendisini daha açık gösterir. Söz konusu dönemin ilk şiir kitabı olan *Nerde Antigone*'de yer alan şiirlerin tamamında bu diyalojik dili görmek mümkündür. Mesela, bu şiir kitabında yer alan Şairin Kanı başlıklı şiirde, verili dünya düzeni içinde yaşayan şairin kaderi, 'sevilmemek', 'kimsesiz' olmak, 'yorgun ve asil, mahzun ve ürkek' olmak, 'acıyla anlatılmaz bir acı çekmek', 'ölümle bile anlatılmaz bir sıkıntı içinde olmak', 'yalnızlıktan yüzü kanamak' gibi kelime grupları ve cümlelerle resmedilmiştir. Bir seçimi de ifade eden bu dil göstergeleriyle aynı zamanda kişilikli oluş, dolayısıyla Antigonist tavır olumlanmıştır; şairi ancak uyumlu olduğu zaman kabul eden tek boyutlu düzen olumsuzlanmıştır. Daha geniş planda ise aynı dil göstergeleriyle kapitalizm olumsuzlanır; sosyalizm onaylanır.

Aynı kitapta yer alan Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka başlıklı şiirde ise diyalojik bir dille insan olmanın ne'liği tarif edilmiş; modern parçalanma durumunun karşısına bütünsel insan anlayışı çıkarılmıştır. 'İnsan (olmak) nedir?' sorusuna verilmiş cevabı içeren şiirde, 'insan olmak' kelime grubu, bileşimsel bir gösterge olarak bütün şiirin yükünü taşır. İnsan olmak, şiirde ifade edildiği şekliyle kendisi için varlık ile öteki için varlığın bileşimi olmaktır. Yani hem kendisi, hem öteki için varlık olmaktır; ancak sadece kendisi için de öteki için de varlık olmamaktır. Görüldüğü gibi dilin küçük bir göstergesi bile diyalojik yapıyı işaret etmektedir³⁹⁷.

Kirli Ağustos'taki şiirlerinde Cansever, diyalojik dilin imkânıyla hem ötelenmiş olmanın acısını, hem de direnişi dile getirir. Şair, *Kirli Ağustos*'ta yer alan şiirlerinde geçen 'gün gündend odanın şeklini almak', 'ne ölüme benzer ne ölümsüzlüğe', 'bir önceki

³⁹⁷ Bu çalışmada 'parçalanma' kavramı, iki ayrı anlamda kullanılmıştır. Söz konusu parçalanma şeklinden birincisi, kapitalizmin araçsal akılla birleşerek ortaya çıkardığı parçalanmadır. Bu tarz parçalanma, kendisi ve öteki için varlığın bileşimi olan insanın araçsal akılı içselleştirmesiyle ya kendisi için ya da öteki için varlığa dönüşmesi olarak ifade edilebilir. İkincisi ise insanın kökten gerçeğini ifade eder. İnsan ruhu ben' ile süperego başta olmak üzere en az iki parçadan oluşur. Dolayısıyla insan bütün değildir; hem kendisidir, ben'dir, hem ötekidir, süperegodur.

acı öncekinden elbette güzeldir', 'insanın insana verebileceği en değerli şey yalnızlıktır', 'silik bir izlenim gibi' kalmak, 'sert içkiler içmek', 'hiç kimsenin ilgilenmediği bazı olayların tarihçisi olmak', 'ağır ağır yanan tuğla harmanı', 'gözlerimde hiç bitmeyen bir deli', 'kendini tarif edememek', 'gözkapaklarını yakmak', 'şaşkınlık', 'avuçlarını yüzüne kapatmak', 'iki kere karanlık', 'dalgın olmak', 'acıya gülmek', 'uyarılmış bir tohum', 'ölümün imgesi olmak', 'üstünü başını bilmemek', 'alkollerden gelmek', 'alkollere gitmek', 'hızır', 'güneş', 'günün birinde belli olmak', 'kapıdan uzanmış binlerce boyun tarafından sorulmak', 'iğrenmek', 'dövüşken olanlara açılmış bir mendil' olmak, 'yengeç', 'kesilmiş el', 'bir anka kuşu gibi küllerini karmak', 'kendini yeniden bulmak', 'olağanlıkla yarışmamak', 'hiçbir şeyden yapılmamış adamlar', 'ayrıntılarda yaşamak', 'savunamamak', 'uyumsuz giyiniklik', 'kılgın mavi bir mührün borcu olmak', 'kar yaşacak', 'ölüm duygusuna yaklaşmış olmak', 'sandalin ipini çözmek', 'yerle gök arası mutlu kalebentlik', 'her şeyi bir yana bırakmak', 'kül ve külden adamlar' gibi kelime, kelime grupları ve cümlelerle hem bırakılmış olmanın, yalnızlığın, savunamamanın neden olduğu acıyı ifade eder; hem de kendisini öteleyen TİP'e ve verili düzene karşı direnişi dile getirir. Direniş; acı, hüznün, karamsarlık ifade eden kelimelerle şair tarafından olumlarken, aynı kelimelerle bireyi sadece kendisi gibi olduğu zaman kabul eden parti yöneticileri ve uyumlu yaşam olumsuzlanır. *Kirli Ağustos*'ta yer alan birkaç şiire bu dikkatle bakalım. Mesela kitabın ilk şiirlerinden birisi olan 'Oda' başlıklı şiirinde Cansever, yaşadığı yalnızlığı, duyduğu acıyı, şiirin son birimi olan 'Ne ölüme benzer, ne ölümsüzlüğe' cümlesiyle işaret ederken bileşimsel bir hüviyeti olan bu cümleyle, hem direnişini onaylar, hem de insanı çıkışısızlığa götüren düzeni ve kendisini dışlayan parti yöneticilerini olumsuzlar.

Adı geçen şiir kitabında yer alan bir başka şiir olan Gökanlam'da ise şair, insanın bileşimsel varlık olduğunu ifade ederken, doğal ve tinsel yönleriyle bileşimi olumlar, parçalanmayı olumsuzlar. Şiirin sonunda yer alan 'Uyumsuz giyiniklik doğru beni/Kılgın mavi bir mührün borcuyum' ifadesi, hem insanın doğal bir varlık olduğunu, hem de tinsel ve tarihsel olduğunu eş zamanlı ifade ederken, olumlanan tinsel uyumsuzluk veya bileşim; olumsuzlanan ise uyumlu ancak parçalanmış varoluştur. Kısaca özne kendisindeki doğal varlığı gerçekleştirip aşarken aynı zamanda kendisini hem olumlar, hem de olumsuzlar. Diyalojik dil; insan doğal ve tinsel varlığın sentezidir, kendisindeki doğayı gerçekleştirmekle sorumludur bileşimini ifade eder.

Cansever, *Kirli Ağustos*'ta yer alan bir diğer önemli metin olan Kül başlıklı şiirinde ise umutsuzluğu metaforik bir imaj olan 'kül' kelimesiyle resmederken verili olanı ulaşılmış son yaşam şekli kabul edip çelişkili yapıya gözlerini kapayan, çıkarlarından başka bir şeye ehemmiyet vermeyen insanları, 'kül' kelimesinin sıfat olduğu tamlamalarla olumsuzlar; aynı imajinatif kelime gruplarıyla uyumsuz uyumluluğunu, dolayısıyla düşüncesini olumlar. Verili düzeni ve onun umutsuzluğu simgeleyen 'kül' kelimesi, diyalojik bir gösterge olarak olumsuzluğunu olumsuzlayan, olumluyu olumlayan bir bileşimi ifade eder. Görüldüğü gibi şair, hem kendisiyle hem de düzenle kurduğu ilişkiyi, diyalojik bir dille ifade etmektedir.

Şairin olgunluk dönemi eserlerinden birisi olan *Sonrası Kalır*'da ise dil, 1971 askerî darbesinin yarattığı ortama, genel olarak düzen ve düşünceyle kurulan diyalojik ilişkiyi işaret edecek bir nitelikte okuyucunun karşısına çıkar. Cansever, söz konusu kitapta yer alan şiirlerinde, hem verili olanın neden olduğu acıyı, sıkıntıyı anlatır, hem de umudu canlı tutmaya çalışır. Bu şiir kitabında kullanılan ifadeler, kelimeler, cümleler çok açıkça olumlama-olumsuzlama diyalojisini ifade edecek şekilde seçilmiştir. *Sonrası Kalır*'daki şiirlerden aldığımız 'elmas yüklü bir gemi', 'birbirinden çoğalmak', 'susmak', 'yumruklarını sıkarak', 'sonraya kalmak', 'dalıp dalıp gitmek', 'sonsuzluğa tohum gibi dikilmek', 'gelincik tarlaları', 'onurun uykusuzluğu', 'öfkeliyiz', 'sıra öfkenin', 'susarak katlanmak', 'küle gömülmüş elma', 'dam saçak demeden yağmak', 'var', 'mavilik derdi',

'boynu bükük durmak', 'umudu dürtmek', 'umutsuzluğu yatıştırmak', 'gül kokmak', 'yenikken bırakılan ayak izlerine yeniden basmak', 'gelecekte arta kalan bir mutluluk olmak', 'sonrası kalır', 'hüznün sırası' olmamak gibi kelimeler, kelime grupları ve cümleler, acı bir durumu yaşayan şairin umudu olumladığını, umutsuzluğu ve düzeni olumsuzladığını işaret eden diyalojik dil göstergeleridir. Örnek vermek gerekirse Dostlar başlıklı şiirinde şair, dostluğu; acı, sıkıntı ve hüznü birlikte yaşamak, dolayısıyla düşünceyi onaylamak, verili olanı reddetmek olarak imlerken dil, kendiliğinden hem olumlar, hem olumsuzlar; özellikle olumsuzlu olumsuzlayarak olumlu olanı yapılandırır.

Şair, *Kirli Ağustos* ve *Sonrası Kalır*'da billurlaştırarak kullandığı diyalojik dili, olgunluk döneminin son iki kitabı olarak kabul ettiğimiz *Sevda ile Sevgi ve Şairin Seyir Defteri* başlıklı şiir kitaplarında da usta bir şaire yakışır derecede başarıyla kullanır. Cansever, sevgi ve acı konulu şiirlerin yer aldığı *Sevda ile Sevgi* başlıklı şiir kitabında, umudun birimi kabul edilebilecek olan sevgiyi olumlarken aynı kitapta yer alan şiirlerinde yalnızlığı, bencilliği, dolayısıyla düzeni olumsuzlar. Bir örnek vermek gerekirse İçimdeki Sessiz Parlaklık şiirinde şair, umudun birimi olan sevgiyi, dostluğu ve verili olana karşı direnişi olumlarken teslimiyeti, kişiliksiz mutluluğu, verili düzeni olumsuzlar. Şiirde kullanılan 'o olmasaydı, onlar olmasaydı, gelecekte insan gibi yaşamının onuru elbette gecikirdi', 'daha pek düşünmek istemiyorum ölümü', 'yeter ki eksilmesin öfkem', 've sonuna kadar direnmede', 'elbette umutluyum her zaman', 'bu demektir ki sevgisiz düşünemiyorum sevdayı' gibi kelime grupları ve cümleler, şairin olumlayan-olumsuzlayan dilinin birer göstergesidir.

Olumlama-olumsuzlama diyalektiği, *Şairin Seyir Defteri*'nde de varlığını sürdürür. *Sevda ile Sevgi*'den hemen sonra acıya, hüzne, yalnızlığına adı geçen şiir kitabıyla birlikte yeniden dönen şair, söz konusu kitapta yer alan şiirlerinde acı, hüznü ve mutsuzlukla verili olan olumsuzlar; düşünceye bağlı kişiliğini, olumlanır. Bu şiir kitabında yer alan Kaktüs şiirinde Cansever, kendisini çölde gece üzerine kapanan, açılmak için güneşin doğuşunu bekleyen kaktüse benzetir. Kaktüs metaforuyla, çöl, karanlık ve aydınlık imgeleriyle direnişini olumlarken aynı dil göstergeleriyle verili düzeni olumsuzlar. Çok açık ki seçilen kelimeler, oluşturulan imgeler, şeylerle müzakere eden, söyleşen öznenin diyalojik dilini göstermektedir.

Müstakil bir kitap olarak yayınlanmayan *Eylülün Sesiyle 1980-1981* başlıklı kitaptaki şiirler, bir önceki şiir kitabıyla diyalojik söylem bakımından örtüşür. Cansever, adı geçen kitabında yer alan şiirlerinde bir yandan 1980 darbesinin neden olduğu acıyı yaşar, anlatır ve olumlarken, öte yandan aynı dil göstergeleriyle düzeni olumsuzlar. Örnek vermek gerekirse; kitaba isim olan Eylülün Sesiyle başlıklı şiirinde Cansever, 1980 sonrası dünyada yaşamayı acı olarak olumlarken bu seçimi ifade etmek için kullanılan dil göstergeleri, şeylerle müzakere hâlinde olan şairin uyumlu yaşamı olumsuzlandığını, acıyı ve ölümü onayladığını işaret eder. Dolayısıyla benimsenen düşüncenin olumlandığını, verili olanın reddedildiğini bildirir nitelikte okuyucunun karşısına çıkar.

Şiirinin son dönem ürünü olan *İlkyaz Şikâyetçileri*'nde ölüme göre bir üslup geliştiren şair, yaşam ile ölümden oluşan iki olanak arasından ölüme yaslanmış olan yaşamı tercih ederek verili yaşamı olumsuzlar; seçilen acı da olsa Antigonist tavrını olumlamaya devam eder. *İlkyaz Şikâyetçileri*'nde kullanılan dil ve dil göstergeleri, şairin 1980 darbesinin yarattığı geniş umutsuzluk ortamında bile kendisiyle ve dış dünyayla söyleşmeye, müzakere etmeye devam ettiğini, diğer bir ifadeyle olumlama-olumsuzlama diyalektiğini işlettiğini işaret eder.

Dramatik kısa şiirlerinde olumsuzlu olumsuzlayan, olumluyu olumlayan bir dil kullanan şair, uzun şiirlerinde ise içeriğe bağlı olarak anlatıcı kahramanlarını olumsuzlu olumlayan diyalojik bir dille konuşturur. Biraz daha açık ifadeyle kısa şiirlerinde şair, seçmiş ve üstlenmiş aydının antagonist tavrını olumlarken, uzun şiirlerinde

yabancılaşmayı yaşayan kahraman anlatıcılarına yaşamakta oldukları yabancılaşmayı olumlatır. Kısaca şairin uzun şiirlerinde anlatıcı kahramanlar, esas olarak olumsuz olumlayan diyalojik dille kendilerini ifade ederler.

Şairin uzun şiirlerinde yabancılaşmış anlatıcı kişiler, dramatik yapıya uygun olarak sahneye çıkar, yaşamakta oldukları durumu tanımlarlar. Tanımladıkları durumları, onları iki olanakla karşı karşıya getirir. Yabancılaşma durumunu olduğu gibi bırakmakla aşmak arasından tercih yapmak zorunda olan kişiler, bu olanaklar arasından yaşadıkları olumsuz durum olan yabancılaşmanın olumsuzlanmasını değil, olumlanmasını seçerler. Diğer bir ifadeyle söz konusu anlatıcı kişiler, yabancılaşma durumundadırlar, eylemleriyle veya seçimleriyle yaşamakta oldukları durumu sürekli onaylarlar. Bu tespitler etrafında şairin uzun şiirlerine bakalım.

Cansever'in yayınlanan dramatik ilk uzun şiiri olan ve umutsuzluğu konu alan *Umutsuzlar Parkı*'ndan anlatıcı kahraman, iç uzlaşısını yitirmiş, kendisine saplanıp kalmış durumdadır. Yaşadığı durumdan memnun olmayan ancak değişecek de iradesi olmayan anlatıcı kişi, tanımladığı durumun zorlamasıyla olanaklarla karşılaşır. Kendisiyle ve çağın realiteleriyle söyleşen anlatıcı, ya yabancılaşma veya umutsuzluk durumunu olduğu gibi bırakacak ya da onu aşacaktır. O, bu iki olanak arasından yaşamakta olduğu durumu aşmasını sağlayacak olanağı yani sorumluluğu değil, durumunu olduğu gibi bırakmasına neden olan kayıtsızlığı seçer. Söz konusu seçim, şiirde olumsuz olumlayan dil göstergeleriyle ve olumsuz olumlama diyalojisi içinde dışlaşır. Şiirde geçen; 'elden bir şey gelmemek', 'sıkıntıya gitmek', 'yine yenilmek', 'etkisi olmayan adam' olmak, 'gözleri durduramamak', 'hüzünler çalmak', 'çaresiz anlaşmak', 'bize ne', 'herkese bağlı olmak', 'kendini saymamak', 'duvarlar gibi yapılmış olmak', 'güzelliği ödemek', 'olmayan insanlar' olmak, 'şaşkınlığın bitmemesi', 'alışmak', 'sadece bakmak', 'gizli kalmanın tadını sürdürememek', 'sadece alışmak', 'ufacık taşalar üzerinde ufacık bir şey olmak', 'geleceği kurtarmak için vakit olmamak', 'boşlukta sallanmak', 'boşluğu dolduramamak', 'sığınmak', 'herkesin olduğu yerde olmak' gibi kelimeler, kelime grupları ve cümleler, anlatıcı kişinin yaşamakta olduğu durumu tasvir eden dil göstergeleridir. Söz konusu diyalojik göstergeler, mahiyetleri gereği anlatıcının yaşamakta olduğu yabancılaşma/umutsuzluk durumunu olumlayan, umudu olumsuzlayan bileşimsel ifadelerdir. Kısaca izah etmeye çalıştığımız gibi *Umutsuzlar Parkı*'nda olumsuz diyalojik bir dil söz konusudur.

Umutsuzlar Parkı'nda olduğu gibi *Tragedyalar*'da da şair, anlatıcı kahramanlarını olumsuz diyalojik bir dille konuşturur. Beş alt bölümden oluşan *Tragedyalar*'da da kişiler dramatik yapıya uygun olarak sahneye çıkar, durumlarını tanımlarlar. Farkına vardıkları durumları, onları, direnmek ya da teslim olmak, olmak ya da olmamak arasında tercihe zorlar. Onlar, bu iki olanaktan ikincisini seçer. Söz konusu seçimle kişiler, teslimiyeti, yenilgiyi ve yabancılaşma durumunda kalmayı onaylarlar; kendilerini insanlaştıracak tavır alma, direnme gibi imkânları reddederler. Diğer bir ifadeyle trajik kişiler, yabancılaşma durumlarını aşmak yerine olduğu gibi bırakmayı tercih ederler. Olumsuz diyalojik dilin hâkim olduğu şiirden alıntılarımız; 'eldeki her şeyin bitmesi', 'tanrısaldan donup kalmak', 'korkmak', 'açıklanmak', 'yılgnlığın kalması', 'yastutmaz bakış', 'yürek resminden yapılmış yürek', 'alkolle işleyen saatlerin başlaması', 'sinek onlusunu kullanamamak', 'ya alkol olmasaydı', 'çok uzaklarda düşündüğümüz bir şeyin solması', 'sert içkiler içmek', 'kaygısız ve boyutsuz' olmak', 'içkilere dönmek', 'alkol yörüngesine' bağlı olmak, 'ceninler gibi' olmak, 'devinmek', 'içmek', 'bağırarak', 'iğrenmek', 'anlaşamamak', 'durmadan sıkılmak', 'inançlarını yitirmek', 'dayanılmaz yalnızlık' duymak, 'aldırmamak', 'kendinden ve her şeyden kopmak', 'çıkamazı sürdürmek', 'hiçbir şey istememek', 'iğrendiklerini yeniden yaratmak', 'ne çıkar', 'karşıtlıklarını yitirmek' gibi kelimeler ve kelime grupları, varoluşu devam eden ve mümkünlerin kıyısında bulunan kişilerin, olanaklar arasından yaptıkları

seçimi, daha ileri aşamada olumsuz olanı olumladıklarını işaret eden dil göstergeleridir. Görüldüğü gibi *Tragedyalar*'da da dil, olumsuzlama-olumlama diyalojisini eş zamanlı ifade edecek bir niteliğe sahiptir.

Ben Ruhi Bey Nasılım şiirinde ise psiko-patolojik kişi Ruhi Bey, sahneye çıkar. Yaşamakta olduğu durumu tasvir eder. Tanımladığı durumu, onu iki olanakla karşı karşıya getirir. Söz konusu olanaklar; yaşam ile ölüm, esaret ile özgürlük, sorumlulukla kayıtsızlık gibi ikilemlerden oluşur. Olanakların sınırında dolaşan ve onlarla söyleşen Ruhi Bey, uzun bir süre yaşamakta olduğu durumdan çıkamaz. Bir başka ifadeyle ikinci olanağı seçer; böylece olumsuz olanı olumlar, olumlu olanı olumsuzlar. Dolayısıyla içeriğe bağlı olarak Ruhi Bey'in seçimini ifade eden dil göstergeleri, olumsuzlu olumlama olarak tezahür eder. Şiirin genelinde kullanılan bu olumsuz diyalojik dil, kendisini 'ne gezer', 'solmaktan korkmamak', 'suların büyük içkilere kavuştuğu koylardan' ayırmamak, 'bir şey beklememek', 'her neyse', 'iyiyim iyiyim', 'rakı içmek', 'solgunluktan gelmek', 'kimseyle görüşmeye vakti olmamak', 'gecesiz sarışın', 'limonluğu yakmak', 'öfkeyle içmek', 'orasıyla karşılamak', 'kokuşmuş kentsoylular' gibi ifadelerle dışlaştırır. Ruhi Bey, şiirin sonlarında yaşadığı durumu aştığı için yukarıda işaret ettiğimiz olumsuzlayan dil, tersine döner. Ruhi Bey, olumlu diyalojik bir dille konuşmaya başlar. Şiirden alıntıladığımız 'Ve şimdi artık iyi biliyorum nereye', '- Mutlusunuz Ruhi Bey', 'Benim mutluluğumun altından akıp gidecek bütün kötülükler', 'Bütün ölülerimi gömdüm, geliyorum', 'İnsan yaşıyorken özgürdür' gibi kelime grupları ve cümleler, çok açık ki konuşan kişinin yaşamı, özgürlüğü, sorumluluğu onaylamış; ölümü, esareti, kayıtsızlığı olumsuzlamamış olduğunu işaret edecek niteliktedir.

Bezik Oynayan Kadınlar'da, olumsuz diyalojik dili dört ayrı anlatıcının varlığını dikkate alarak şöyle izah edebiliriz: Şiirde konuşan ilk kişi, Cemile'dir. Anlamsal boşluk içinde olan Cemile, yaşamakta olduğu durumu dramatize etmek için sahneye çıkar; durumuna dair bilinçlenir. Farkına vardığı durumu, onu mümkünlerin sınırına getirir. İki olanakla karşı karşıya olan Cemile, ya yaşamakta olduğu durumu olduğu gibi bırakacak, ya da aşacaktır. O, birinci olanağı tercih eder. Yaşamakta olduğu durumu olumlar. Söz konusu diyalojik yapıya bağlı olarak kullanılan dil olumsuzlu olumlayan negatif diyalojik bir dildir. Örnekleme gerekirse Cemile; 'işte yok oluşumdan doğan kent', 'yaşamayı tersinden kolluyorum', 'saati sattım', 'saatin ölçebileceği herhangi bir zaman parçası yok', 'ne gereği var ki saatin', 'iyi', 'iyi iyi', 'ellerimizde alkol sesleri', 'öyleyse neyim', 'bütün gün içtim', 'içimde bir soğukluk', 'kirli hac', 'çabuk çabuk içmek', 'odamı soyunuyorum', 'odamı giyiniyorum', 'zamanın minesini soldu', 'erkeğe benzer yalnız bir dişiyim', 'evet evet öyleyim', 'dokunduğum yerde kalıyorum yaşlı bir kelebek gibi', 'Kim kimi sevdi? Kim kimle yaşıyor ki?', 'bitti yalnızlıklar, bir büyük yalnızlık var artık' gibi kelime grupları ve cümlelerle hem yaşamakta olduğu durumu tanımlar, hem de yaşamakta olduğu olumsuz durumu olumlar.

Şiirde Cemile ve Cemal'den sonra söz alan Seniha da olumsuz diyalojik bir dille konuşur. Seniha, ablası Cemile gibi sahneye çıkar, durumunu tanımlar. İki olanakla karşılaşır. Seçim yapar: Olumsuz durumunu olduğu gibi bırakarak olumsuzlu olumlar. Şiirde geçen; 'ben kendimi kendime sunuyorum', 'bunu hep böyle yapıyorum', 'bugün de böyle yaptım', 'kimse kimsenin olmasın', 'sadece bir özlemim ben', 'saat on yedilerde böyle oluyor', 'sevmek istiyorum, sevemiyorum', 'oteller imzamdır benim', 'bir bardak konyak içtim ve ölüme kurulandım', 'ne çıkar', 'vahşetin son öyküsüyüm', 'ışığımdı söndürdüm: beyaz karanlık' gibi ifadeler, Seniha'nın yaşamakta olduğu durumu tasvir eden, aynı zamanda olumsuzlu olumlayan, olumluyu olumsuzlayan diyalojik dil göstergeleridir.

Bezik Oynayan Kadınlar'ın Ester'i de Cemile ve Seniha gibi olumsuz diyalojik bir dille konuşur. Ancak şiirin sonunda Ester, yaşamakta olduğu durumu aştığı için bu olumsuz dil, olumlu diyalojik bir dile dönüşür. Konuşmasının büyük bir çoğunluğu,

olumsuz diyalojik bir yapıya sahip olan Ester; ‘kimseye karıştım mı? hiç karışmadım’, ‘gözleyip sordum mu hiç? Hayır’, ‘sen ki beni bütün bütün bırakma’, ‘çıplaklığımınla övünürüm’, ‘herkes suyuna daldı’, ‘yüreğim pekişiktir’, ‘canımı yatıştırdım’, ‘sevemiyorsak birbirimizi’, ‘akmadık’, ‘bildiğimiz tek şey yalnızlık’ gibi cümlelerle yabancılaşmasını olumlar. Şiirin geri kalan kısmında ise tanımladığı ancak memnun olmadığı durumunu değiştirmeye çalışır. Tercihini yapar; ‘bulmanın dili aramaktır’, ‘ıslak yalnızlığım, umudum senden doğsun’, ‘yeni bir başlangıç’, ‘her başlangıçta yeni bir anlam vardır’, ‘nedensiz bir çocuk ağlaması bile çok sonraki bir gülüşün başlangıcıdır’, ‘avluya düşen org uyansın’, ‘Ve dedim: Elbette deneyeceğim’, ‘gidemedim’, ‘öylece kalakaldım’, ‘başaramadım’, ‘yenildim ve sustum’, ‘meselim bitmeyendedir’, ‘kendim olup taşayım’, ‘bütün ol ve ayrı tut kendini’ gibi kelimeler ve cümlelerle yaşamakta olduğu yabancılaşmayı olumsuzlar; umudu, olumlar. Kısaca Ester, hem evin diğer kişilerine benzer, olumsuz bir dille konuşur; hem de onlardan ayrılır, kendisini ve onları yadsıyarak aşar, nitel bir değişim geçirir.

Oteller Kenti’nde ise dil, olumsuz diyalojik ortak yapıyı sürdürür. İnsan olmanın gereklerine yabancılaşmış bir umutsuz olan asıl kişi Bayan Sara, yaşamın sahnesine çıkar ve yaşamakta olduğu duruma dair bir farkındalık sahibi olur. Yitirdiği iç uzlaşısını arayan ve iki olanakla karşı karşıya kalan Bayan Sara, Cemile ve Seniha gibi yaşam ile ölüm, özgürlük ile esaret, sorumluluk ile kayıtsızlık arasından ölümü, esareti ve kayıtsızlığı seçer. Olumsuz olanı olumlayan diyalojik bir seçimdir bu. Bayan Sara, seçimi ifade edecek bir dille konuşur. Şiirden aldığımız; ‘bir cin daha’, ‘-Lütfen bana bir konyak’, ‘içiyorum sadece’, ‘eh ben de neyim ki zaten’, ‘kâğıttan bir gemi gibi suların akışına kapılmış’, ‘ah nasıl yitirdim ben gülen aslanı’, ‘bana bir cin daha’, ‘bir oteldik ki hepimiz öylece otel kaldık’, ‘Tanrım öykümü bana geri ver/Bu otelden de bunaldım’ gibi kelime grupları ve cümleler, durumunu tanımlayan ve seçim yapan Bayan Sara’nın olumsuz olanı olumladığını, olumluyu ise olumsuzladığını işaret eden olumsuz diyalojik dil göstergeleridir.

3.2. ÜSLÛP

3.2.1. Anlatım Şekilleri

3.2.1.1. Dramatizasyon

“Her melankolik insanın içinde yaşamın gizlerini, acısını, tutkularını, öfkelerini taşıyan bir “ana tanrıça Antigone vardır”³⁹⁸.

Bireyin trajik dramını şiirleştiren Cansever’in dramatik yapı üzerine kurulmuş olan kısa ve uzun şiirlerindeki en geniş anlatım şekli, dramatizasyondur. Drama has bir anlatım şekli olan ancak gerek romanda, gerekse şiirde bir anlatım vasıtası olarak kullanılan dramatizasyon, kısaca “canlandırarak veya göstererek anlatma” demektir. Cansever’in kısa şiirlerinde ben’ anlatıcılar, Antagonist bir tavrı veya duruşu canlandırır; uzun şiirlerde ise ben’ veya kahraman anlatıcılar, yaşamakta oldukları yabancılaşma durumunu dramatize ederek anlatırlar. Bütün olarak Cansever şiirinde gerek ben’, gerekse kahraman anlatıcılar birer durumu dramatize ederler. Söz konusu anlatım şekli, şairin oluşturmaya çalıştığı bileşimsel veya lirik-dramatik tarz şiirin doğrudan bir sonucudur.

Cansever’in kısa şiirlerinde tema ve yapı bahislerinde de belirttiğimiz gibi bireyin öznenin Antagonist tavrı, direnişi veya umudu dramatize edilir. Antagonist tavrı nedir, neyi işaret eder? Antagonist tavrı, her şeyden önce verili olanın insana sunduğu olanaklar arasından uyumlu olmakla yaşarken ölmek arasından yaşarken ölmeyi veya ölümü seçmiş olmayı işaret eder. Her seçim trajiktir. Antagonist seçimde birey, insan onurunu, kişiliğini korur; öte yandan ne yazık ki uyumlu yaşamın rahatlığı içinde kendisini gerçekleştirme olanağını kaybeder. Diğer ifadeyle kendisini yaşama arada hiç bir engel olmadan bütün coşkusu ve enerjisiyle vermek yerine, verili yaşamla kendilik-ötekilik diyalektiği içinde bir ilişki kurar ki bu, dramatik bir bölünmeyi işaret eder. Yani Antagonist tavrıyla şair, sürekli bir bilinçle direnirken, bir yandan da yaşamını sürdürür; kendisini gerçekleştirir. Antagonist tavrı kısaca, dramatik bir durumda bulunmayı ve trajik seçim yaparak yaşamayı işaret eder. Serol Teber, *Melankoli* başlıklı kitabında mitik kahraman Antigone’ye has olan bu tavrı şöyle açıklar:

“Sofokles’in Antigone trajedisinde Antigone, son kerte yalın ve özgün kararlılığı ile 2500 yıldır insanları etkiler. Antigone, ölümden korkar. Fakat son derece karardır. Özgürleşmek isteyen insanın yapması gerekeni yağar. Kulluk/kurbanlık arasındaki ikilemi aşar. Kararlı yaşama (Heidegger) başlayınca tanrılar ve tanrısal yazgı ortadan kalkar. Özgürleşir. Yaşam, hiçlik’in ve ölümün sınırında son kerte anlamlı bir özgür varoluşa dönüşür. Davranışlarında kişisel yazgısını kendi ellerine almış insanların dingin mutluluğu görülür. Antigone, insanın en ilk ve en yüce geleneklerini savunur. Ancak bunların en güncel ve en solu eylemlerden ayrılmadığı görülür.

Antigone’nin kardeşini gömme konusundaki kararlılığı, kuşkusuz “kardeş sevgisinin” çok ötelere uzanan bir tavrıdır. Burada duyarlı bir insanın tiranlara, yasak koyuculara, ellerine geçirdikleri anlamsız güçlerle başkalarının yazgılarını belirlemeye çalışanlara karşı ödünsüz bir başkaldırı vardır. Bu başkaldırı olmadan özgürleşmenin ve hatta yaşamının mümkün olamayacağını sezinleyen, ancak başkaldırmanın sonucunun da ölüm olacağını bilen insanın kararlı, özgürce seçilmiş tavrı... Bu özgür ve ödünsüz tavrıdır ki insanları 2500 yıldır Antigone üzerine düşünmek zorunda bırakmıştır”³⁹⁹.

Cansever bağlamında Antagonist tavrı, verili düzene karşı bir dünya görüşüne temellenerek alınmış tavrı demektir. Söz konusu tavrı, daha açık ifadeyle diyalektik materyalist bir dikkatle dünyaya bakan insanın verili düzene, para ekonomisine, siyasal/toplumsal modernitenin kapitalizmle birleşerek ortaya çıkardığı sonuçlara, içine

³⁹⁸ Schuster’den alıntılanan: Serol Teber, *Melankoli*, s.13

³⁹⁹ Serol Teber, a.g.e., s.12

insanla ilgili sayısız fenomeni alan yabancılaşmaya, 1971 ve 1980 askerî darbelerine, şehir yaşamına, şehrin her şey yerli yerindeymiş gibi yapan ilgi ve çıkar avcısı durumundaki insanına, geniş planda para ekonomisi ve şehir yaşamının nicelikselliğine, soğukluğuna ve mesafeliliğine, kötü niyetli olmaya; verili aşk, dostluk, dayanışma ve mutluluk anlayışlarına karşı sosyalizme dayanan, gücünü ondan alan bir tavırla çıkmaktır. Antigonist tavrı, düşünceyi içselleştirmiş bir kişiliği, bir duruşu, kendi bağlamında sorumluluğu ve iyi niyeti, her hâlükârda dramatik dolayısıyla trajik tavrı işaret eder.

Bir seçimi/eylemi, dolayısıyla hem bir düşünceyi olumsuzlamayı, hem de bir başka düşünceyi olumsuzlamayı içeren Antigonist tavrı, henüz adı konmamış olsa bile Cansever'in gerek ilk dönem, gerekse İkinci Yeni dönemi şiirlerinde de çok açıkça görülmektedir. Bu tavrın şairin şiir evreninde bilinçli bir şekle bürünmesi ise 1961'de yayınlanan *Nerde Antigone*'la birlikte gerçekleşir⁴⁰⁰. Cansever, *Nerde Antigone*'den sonra yazdığı bütün kısa şiirlerinde, söz konusu Antigonist tavrı dramatize eder; aynı şiirleriyle seçmiş olduğu düşünceyi doğrudan veya dolaylı olarak yeniden üretir.

Şairin arayış dönemi şiirlerinde Antigonist tavrı, kendisini toplumcu gerçekçi ve halkçı bir tavrı olarak gösterir. Şairin bu dönem şiirlerinde özellikle *Dirlik Düzenlik*'te yer alan şiirlerinde kendisini seçmiş, verili olana karşı eleştirel mesafede duran bireyin duruşu dramatize edilir. Dramatize edilen Antigonist tavrı izah edecek olursak bilinen bir simgeye dayandırılmış olan Dipsiz Testi şiirini örnek olarak verebiliriz. Kısa bir iç muhasebesini ifade eden şiirde anlatıcı ben', düzlükle simgelediği düzen içinde yaşamının kendisi için olmadığını izah ederken hem düzen içinde yaşamak isteyen kendisini yok eder veya olumsuzlar; hem de oluşunun sorumluluğunu yalnız kendisinin üstlenebileceğini ifade ederek kendisini yeniden yaratır. Bu şiirde dramatize edilen Antigonist tavrı, anlatıcının düzen içinde yaşamak isteyen kendisini olumsuzlaması olarak tezahür eder:

*“Beni dinlersen Üsküdar’a gitme
İbrahim’i görme şiir yazma
Şu herkesin bildiği düzlük
Bu deli alacası çayır
Ardıç kuşu türkülü sokak
Senin için değil*

*Sen yoksun
Çevrende kimseler yok
Zengin de olsan
Yoksulluğun gitmez.”*

(Dipsiz Testi, *Dirlik Düzenlik*, s.14)

Şairin İkinci Yeni dönemi şiirlerinde, ilk dönem şiirlerindeki acemilikler aşılar; Antigonist tavrı daha bir belirginleşir. Cansever, *Yerçekimli Karanfil* ve *Petrol* başlıklı şiir kitaplarında kapitalist baskı düzenine, modernliğin hâlihazırdaki olumsuz sonuçlarına, bireye uyumlu olmak ile esaret arasında tercihi dayatan düzene karşı Antigonist bir tavırla çıkar. Şairin adı geçen bu iki kitabındaki hemen bütün şiirlerinde henüz adı konulmamış da olsa Antigonist bir duruş dramatize edilir. Örnekle açıklayacak olursak *Yerçekimli Karanfil*'de yer alan ve alt yapısını kapitalizmin oluşturduğu bir düzende, alt yapı tarafından belirlenen üst yapı kurumlarının da bir soyutlanmayı, şeyleşmeyi içerdiğini

⁴⁰⁰ Eloğlu, Metin, “Cansever’in İşi Gücü”, *Değişim*, 15 Mart 1962, S.5, s.6. Edip Cansever, künyesini verdiğimiz söyleşide, Metin Eloğlu'nun kendisine yönelttiği bir soruya verdiği yanıtla Antigone mitinin kendisi için ne ifade ettiğini şöyle ifade eder: “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.”

simgesel olarak ifade eden Aaaa başlıklı şiirde 'süleyman', verili düzenin şeyleşmiş insanını simgeler. Şeyleşmiştir; dolayısıyla insan olmanın varlık gereklerine yabancılaşmıştır. Anlatıcı ben', 'süleyman'ı görür, 'dürt'er yani bir şekilde uyarır; 'süleyman', meta ekonomisinde şeyleştiği veya insan olmanın şartlarına yabancılaştığı için 'bana mısın' demez. Anlatıcı ise bu durum karşısında yapma bir tavırla şaşkınlığını ifade eder. Şiirde dramatize edilerek gösterilen yabancılaşmadır. Yabancılaşmayı yaşayan 'süleyman', anlatan ise Antigonist tavrı olan ben' anlatıcıdır. Şeyleşmenin somutlandığı bu şiirde dramatize edilerek gösterilen kapitalist düzenin insanî olmadığını dolaylı olarak ifade eden anlatıcı ben'in tavrıdır.

*"Bir süleyman gördüm hiçbir yanı kımıldamıyor
Oturmuş bir iskemleye
Pek de oturmuşluğu yok
(...)
Konuştum konuşmuyor
Dürttüm dürtülüyor
Kızdım, bir pıçak salladım karnına
Aaaa!
Yok yahu bana mısın demiyor.
Şaşırdım, yokladım kendimi iyice
Bir çağ mı değiştik sabah sabah ne?
Artık ölüm insanlardan olmuyor."
(Aaaa, Yerçekimli Karanfil, s.11)*

Şairin *Yerçekimli Karanfil*'de olduğu gibi İkinci Yeni döneminin diğer şiir kitabı olan *Petrol*'de yer alan şiirlerinde de Antigonist bir tavrın dramatize edildiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Mesela bu kitapta yer alan *Ay Kırmızı Aylar Kırmızılar* başlıklı şiirde ben' anlatıcı, yaşamı sahip olmak için değil olmak için oynadığını, kendilik-ötekilik diyalektiği içinde kendisini yabancılaşmış düzenden yüzüne ölüm sinse bile ayırdığını ifade ederken kişiliği, uyumlu yaşama tercih ettiğini belirtir. Yaşam öyküsü bahsinde de belirttiğimiz gibi şair, para ekonomisinin merkezlerinden birisi olan *Kapalıçarşı*'da antika alıp satan bir tüccar olarak bulunmuş; çok para kazanma imkânı olmasına rağmen dükkânının asmatına çekilmeyi, diğer bir ifadeyle olmayı tercih etmiştir. Bu bir seçimdir; Antigonist bir tavrı içerir. Diyalektik materyalist bir aydın olan Cansever sadece para ekonomisine değil, aynı zamanda metafizik bir unsur olan Tanrı'ya da inanmaz. Şiirdeki ifadeyle Tanrı'ya sığınıp 'korkunç'luğunu büyütmez. Kendilik-ötekilik diyalektiği içinde verili düzenle de, o düzenin açılımlarıyla da eleştirel bir ilişki içinde kalır; yüzüne ölüm sinse bile zorunlu olan 'uzaklığı' yaşar. Antigonist olan çok açıkça trajik olandır; diğer bir ifadeyle bireyin uyumlu yaşam (konformizm) yerine, onurlu bir uzaklığı (anti-konformizm) tercih etmiş olmasıdır:

*"(...)
Bütün yüzler budur santıyorum
Çok kaybettim niye olduğumu
Oynasam kazanırdım kendime göre
Belki de bir Tanrı bulup, sığınır ellerime
Büyütür dururdum korkunçluğumu
Onu gezdiriyorum şimdi
Ben ki ölmedim daha, ölümün yüzü bu
Bir çiçek kırılrsa, bir dal eğilse
Yok diyecek doğrusu ölümün zaferine
Yani bu uzaklık zorunlu."
(Ay Kırmızı Aylar Kırmızılar, *Petrol*, s.25)*

Dramatize edilen Antigonist tavrı, şairin *Nerde Antigone*'la başlayan olgunluk dönemi şiirlerinde daha bilinçli ve daha belirgin bir şekilde bürünerek devam eder. Şairin *Nerde Antigone*'la birlikte girdiği şiir döneminden sonra yayınladığı kısa şiirlerinde konu ne olursa olsun, dramatize edilenin bilinçli Antigonist tavrı olduğunu rahatlıkla söylemek mümkündür. Şairin olgunluk dönemi şiirlerinden aldığımız örnekler üzerinde dramatize edilen Antigonist tavrı şöyle izah edebiliriz.

1961'de yayınlanan *Nerde Antigone* şiir kitabında yer alan Salıncak şiirinde çizilen dekor, seçim yaptıktan sonra kayalıklara hapsedilen Antigone'u ve onun öyküsünü düşündürür. Söz konusu şiirde anlatıcı ben', kozmik kayıtsızlığa ve modernliğin bireye dayattığı yaşama tarzına isyan ederken Antigonist bir tavrı da dramatize etmiş olur. Aynı kitapta yer alan Şairin Kanı başlıklı şiirde verili olanın sunduğu olanaklar arasından onurlu olanı seçen şairin kaderi dramatize edilerek anlatılır. Kitabın önemli şiirlerinden birisi olan Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka'da "insan nedir?" sorusu, anlatıcı ben' tarafından 'oyun' olduğu özellikle vurgulanan bir anlatımla dramatize edilerek cevaplandırılır. Kısaca *Nerde Antigone*'da aynı adı taşıyan bir şiir yoktur ama hem bu şiir kitabında hem de bundan sonra yayınlanan şiir kitaplarında Antigonist bir duruş dramatize edilir. Bir örnek vermek gerekirse; adı geçen kitapta yer alan Medüza başlıklı şiirde verili düzenin sunduğu olanağa hayır diyen aydınlar adına konuşan ben' anlatıcı, imajinatif söyleyişlerle hem trajik bir duruşu dramatize eder, hem de insan olmanın acı da olsa üstlenmek olduğuna vurgu yapar. Bu şiirde dramatize edilen Antigonist tavrı, bozuk ve çürük olduğu düşünülen verili düzenle uyumlu bir yaşam sürmek yerine, o yaşama hayır deyiş olarak tezahür eder:

"(...)
*Bir buluşma yeridir şimdi hüznümüz
Biz o renksiz, o yalnız, o sürgün medüzalar
Aşar söylediklerimizi çeker gideriz
Ülkemiz, toprağımız, her şeyimiz
Kıyısında camların boz bulanık rakılar.*
*Çizeriz yeryüzünü kaygısız ayaklarla
Yüzümüzdür bir yağmur ağırlığına düşer
Sonra pek anlamadan içkiler ne çabuk biter
Ne kadar konuşursak o kadar bir sessizlik olur
Adımızı sorarız birine, o bize adını söyler."*
(Medüza, *Nerde Antigone*, s.10)

Cansever'in *Kirli Ağustos*, *Sonrası Kalır*, *Sevda ile Sevgi*, *Şairin Seyir Defteri*, *Eylülün Sesiyle 1980-1981* ve *İlkyaz Şikâyetçileri* gibi olgunluk ve son dönem şiirlerinde de söz konusu Antigonist tavrın giderek billûrlaşan bir dil ile dramatize edildiğini söylemek mümkündür. 1970'te yayınlanan *Kirli Ağustos*'taki şiirlerinde şair, hem kendisini öteleyen TİP'in yönetici kadrosunun, hem de verili düzenin karşısına söz konusu tavrı çıkar. Bu şiir kitabının önemli şiirlerinden biri olan Eski Bir Takvim İçin Şiirler'de şair, hem mensubu olduğu parti yöneticilerine karşı insan onuru adına direnişini dile getirmekte, hem de bedeli acı da olsa kişisiz bir uyumluluk yerine karşı koyan Antigonist tavrı dramatize ederek anlatmaktadır:

*"Duran ben değilim ki ayakta
Gövdemden daha büyük ve akşama doğru
Görülmekte olan bir sıkıntı var
Dönüp arkama bakamam.*
*Su güriütlüleri! ey benim güneşimi ikiye bölen hızarlar!
Ben işte günün birinde belli olurum
İki olmam, bir olurum günün birinde*

*Hızarlar! bir olurum, tarih de düşerim
Cep defterime bir şeyler de yazarım
Bir gün bir akşama doğru bulunurum da
Bir kapıdan uzanmış binlerce boyun tarafından
Hızarlar! Neden olmasın, elbette sorulurum.*

Ey benim güneşimi ikiye bölen hızarlar!”

(Eski Bir Takvim İçin Şiirler II, *Kirli Ağustos*, s.28)

Kirli Ağustos'taki şiirlerinde şair, sadece mensubu olduğu partinin yönetici kadrosuna değil, aynı zamanda verili düzene karşı da direnen bir Antigonist tavrı dramatize eder. Mesela şair, Kül başlıklı şiirinde umutsuzluğu, sessizliği simgeleyen külün verili düzenin doğası olduğunu; hemen hiçbir insanın bu atmosferden azade olmadığını belirtir. Yabancılaşmanın zaruri olduğunu ve içinden geçilerek aşılabileceğini simgesel olarak izah eden bu şiirinde, insanî pek çok değeri buharlaştıran ve insana çaresiz yaşamaktan başka hemen hiçbir şey bırakmayan düzene isyan eder. Şiirde dramatize edilen Antigonist tavrı, yabancılaşmanın kişiliksiz sessizliğine karşı isyan olarak belirginleşir. Şiirin anlatıcı öznesi, doğası kül olan bir düzende her şeyin külleşmesi, dolayısıyla çözülüşü karşısında duyduğu sıkıntıyı izah ederken sosyalizmin daha insanî olduğunu dolaylı da olsa işaret eden Antigonist tavrını dramatize etmiş olur:

*“Koşar bakışları külden adamlar
Ordan oraya
Soğuk etlere, sosislere, yumurtalara
Konservelere ve jambonlara
(...)*

*Her şey kül için! her şey kül için! her şey
Bağırır bakışları külden adamlar
Toplanır tüneğinde puhu kuşu da
Ve bakar bunca zamandır geldiği yola
Yorgun, tozlu yol kokulu yola
Açar kanatlarını, saldırır ötelere yeniden
Bu külle sıvanmış kentten
Dalar boşluğa.”*

(Kül, *Kirli Ağustos*, s.84–85)

Kirli Ağustos'tan sonra yayınlanan *Sonrası Kalır*'da askerî darbeyi ve darbenin neden olduğu acıyı yaşayan ve umutsuzluk durumunu umutla karşılamaya çalışan şair, hemen her şiirinde Antigonist bir tavrı dramatize eder. Söz konusu kitapta yer alan özellikle Elmas Yüklü Bir Gemi, Pas, Saate Bakmak, İdris'le Konuşma, Gül Kokuyorsun, Gelincikler, Dostlar, Mendilimde Kan Sesleri ve Sonrası Kalır gibi şiirlerde, kısaca kitapta yer alan hemen bütün şiirlerinde şair, verili düzenin baskısına ve neden olduğu umutsuzluğa karşı bilinçli Antigonist tavrı çıkar. Mesela, *Ölü Mü Denir* başlıklı şiirinde şair, askerî rejimce idam edilen sosyalist gençlerin anti-kapitalist ve Antigonist tavrını olumlarken, aynı zamanda düzeni olumsuzlayan Antigonist tavrını dramatize eder. Şiirden alıntılıdığımız şu iki birimde söz konusu tavrı görmek mümkündür.

*“Ölü mü denir şimdi onlara
Durmuş kalpleri çoktan
Ölü mü denir şimdi onlara
Kımldamıyor gözbebekleri
(...)*

*Kimse hüznünlü olmasın
Sırası değil hüznün daha*

(...)

*Unutulsun bir gövdeye duyulan hasret
Unutulsun bu alışılmış duyarlık
O kadar sade, o kadar kalabalık ki
Unutulmaya değer onların insan gövdeleri
Ve unutulmalı mutlaka
Dolsunlar diye yüreklere
Dolsunlar damarlara*

Ölü mü denir

Ölü mü denir şimdi onlara.”

(Ölü Mü Denir, *Sonrası Kalır*, s.89–91)

E dip Cansever, olgunluk dönemi şiirinin son iki kitabı olarak kabul ettiğimiz *Sevda ile Sevgi* ile *Şairin Seyir Defteri* başlıklı şiir kitaplarında sevgi, yalnızlık ve mutsuzluk gibi temalarda ifade imkânı bulan bir Antigonist tavrı dramatize eder. *Sevda ile Sevgi*'de yer alan İçimdeki Sessiz Parlaklık şiirinde Cansever, sevgiyle, dostlukla, öfkeyle verili düzene ve onun açılımlarına sonuna kadar direneceğini söylerken aynı zamanda trajik bir dramı ifade eden Antigonist tavrını da dramatize eder. Biraz daha açık ifade edecek olursak şiirde dramatize edilen Antigonist tavrı, uyumlu yaşamın getirilerini geri çevirmek ve seçime ödün vermeden bağlı kalmak olarak ifade bulur.

*“İçindeki sessiz parlaklık
Elini kestiğin bir yerlerden görünür
Sözgelimi bir tırnak kenarında
Kalbini anlatırken kalbinde
Bir şiir okunurken sızan kanda*

(...)

*Daha pek düşünmek istemiyorum ölümü
Yeter ki eksilmesin öfkem
Yeter ki aklım gücüm yerinde
Ve sonuna kadar direnmede*

Adımı unutup

Bir kaya gibi sert ve görkemli kalmayı bileyim

Elbette umutsuzluğa düşerim bazen

Elbette umutluyum her zaman

Neden yazılır bir şiir

Neden okunur bunca yazı

Çünkü nasıl anlaşılabilir başkaca

İnsanlığın karmaşıklığı.”

(İçimdeki Sessiz Parlaklık, *Sevda ile Sevgi*, s.22, 26–27)

Verili düzen içinde insanın bir trajik dramı yaşamakta olduğunu düşünen Cansever, olgunluk döneminin son kitabı olarak kabul ettiğimiz *Şairin Seyir Defteri*'nde, ondan önceki şiir kitaplarında işaret ettiğimiz Antigonist tavrını dramatize etmeye devam eder. Bu şiir kitabında yer alan Başlangıç, Neler Almalıyım Yanıma, Yontucu Kares, Kaktüs, Beş Mevsim gibi şiirlerde öznenin çok açık görülen Antigonist tavrını izah etmek için kitabın ilk şiiri olan Ölü Bir Deniz Yıldızı başlıklı şiire kısaca bakalım. Denizin yaşama, insanın ölü deniz yıldızına benzetildiği bu şiirde şair, verili düzenin olanaklarıyla yetinen, diğer bir ifadeyle geniş bir kayıtsızlığı gerektiren mutluluk yerine, mutsuzluğu tercih ettiğini işaret ederek insanın varolan yaşamla özdeş olmadığını, dolayısıyla kendisini ondan ayırarak kişiliğini koruyabildiğini ifade eder. H. Marcuse, “acımasızca öznelliğini sürdüren öznel mutluluğun bir boyun eğişin mutluluğu” olduğunu söyler;

böyle bir anlayışı benimsemenin verili olan mutluluğun doğal ve insanî olduğunu kabul etmek demek olduğunu belirtir⁴⁰¹. İzah ettiğimiz şekliyle içinde trajik bir seçimi barındıran mutsuzluk, aynı zamanda düzenin insanî olmadığını gösteren şairin Antigonist tavrını işaret eder. Şiir şöyledir:

*“Ey sonbahar! Ey düşsel yolculuk! Seni
Dolaştım yaz sıcaklarında, bekledim
Duydum ki kalbim benim değildi artık, doğanın
Kalbiydi uçurumlar toplamı kalbim.*

*Parlar ki şimdi arasına geceleri
Diplerde, yalnızlığında
Ölü bir deniz yıldızıdır mutluluk
O nedensiz mutluluk, olsa da olur olmasa da.”*

(Ölü Bir Deniz Yıldızı, Şairin Seyir Defteri, s.177)

Cansever’in 1980 seksen sonrası şiirlerinde Antigonist tavrı, daha sert ve ölüme yaslanmış bir tavır olarak dışlaşır. Diğer bir ifadeyle 1980 askerî darbesinin yarattığı ortamda yaşayan şair, düzenin çıkışsızlığını yeniden görür; bireye sunulan uyumlu yaşam ya da ölüm (uyumsuz ve uzak yaşam) olanakları arasından ölümü tercih eder. Ölümü tercih ediş, verili olanı olumsuzlayan, insanî ve onurlu olanı olumlayan Antigonist bir tavidir; dolayısıyla trajiktir. *Eylülün Sesiyle 1980–1981* başlıklı şiir kitabına aldığı şiirlerinde şair, acı, sıkıntı gibi konular etrafında verili olanı insanî olmadığını, diğer bir ifadeyle verili düzen içinde insanın bir dramı yaşamakta olduğunu, dramatize ettiği Antigonist tavrıla belirginleştirmeye çalışır. Mesela kitaba isim olan *Eylülün Sesiyle* başlıklı şiirde yaşamı can sıkıcı bulur; seçimini bir daha onaylar, verili düzeni ve yaşamı bir kez daha olumsuzlar. Şiirin özellikle son iki dizesini oluşturan ‘içi alev alev dışı buz tutmuş kalp’ imgesi, şairin düzeni olumsuzlayan, kendisini olumlayan Antigonist tavrının nesnel bağlaşığıdır; o tavrı işaret eder:

*“Baylar!
Bir dokuz yüz seksen birdeyiz
Karşımızda eylülün sesi
Ağustos çekildi, eylülün sesi
Birazdan konuşacak
“Bu dünyada yaşamak can sıkıcı bir şeydir baylar”*

(...)

*Elmalar silik silik kırmızı artık -olsun-
Gözlerimiz tozlanmış, kirlili
Gizlisi yok, bu dünyada böyle sıkılmak iyi
Sıkılmak iyi baylar
Biz hazır tuttukça böyle
İçi yangında alev alev
Dışı buz tutmuş kalplerimizi.”*

(*Eylülün Sesiyle, Eylülün Sesiyle 1980–1981, s.226–227*)

Şair, kısa şiirlerinin yer aldığı son şiir kitabı olan *İlkyaz Şikâyetçileri*’nde mutsuz ve ölüme yaslanmış bir söylemle anti-demokratik ortama, genel olarak para ekonomisinin carî olduğu düzene karşı koyan Antigonist tavrını sürdürür. Şiir kitabına isim olan ve on iki bölümden oluşan *İlkyaz Şikâyetçileri* başlıklı şiirde de, kitabın *İki Düş Arasında Bir Beklenti* başlıklı ikinci bölümünde yer alan şiirlerde de bu tavrı görmek mümkündür. Mesela bu ikinci bölümde yer alan şiirlerden birisi olan *Sona Kalsa* başlıklı şiirinde şair, soğuk, yapay ve sahip olma ilkesinin belirlemesindeki yaşamı, kayıtsız bir

⁴⁰¹ Alıntılanan: Russell Jakoby, *Belleğini Yitiren Toplum*, s.162.

mutluluk içinde sürdürmektense ölüme hayran olduğunu belirtir; ölümü, verili yaşama yeğleyerek Antigonist tavrını dramatize eder. Söz konusu ölüm isteği, hayranlığı siyasal anlamda bir kaçı, teslimiyeti değil, direnişi ifade eder.

“(...)
Usul usul konuşuyorlar aralarında
Denize bakıyorlar bazen -çatalını gezdiriyor biri tabağında-
Gölgesi bir ölüsü
Karşıda yeni budanmış ağacın
-Olsa, başlangıçlar sona kalsa-
Kolyesiyle oynuyor kadın -tabağında soyulmuş elma-

(...)
Ölüm
Sen en güzelsin bu saatlerde
Büyütmüş yetiştirmişsin beni
Söyley miyim hiç sana hayran olmasam.

Bugün de ince, bugün de kırıldı kırılacak
Bugün de
Tam nerede kalmışsam.”

(Sona Kalsa, *İlkyaz Şikâyetçileri*, s.45)

Hülasa edecek olursak Edip Cansever, dramatik yapı üzerine kurulmuş olan kısa şiirlerinde Antigonist tavrını sürekli yeniden üretir, dolayısıyla seçtiği düşünceyi, düşünceden beslenen ve ona bağlı olan kişiliğini sürekli yeniden yapılandırarak diyalaktığın devamlılığını sağlamış olur. Bu son derece bilinçli bir çalışmadır. Şair, bu bağlamda şiirini hem yazar, hem de yapar.

Kısa şiirlerinde Antigonist tavrı dramatize eden Cansever, uzun şiirlerinde ise anlatıcı kişilerine yaşamakta oldukları yabancılaşma durumunu dramatize ettirir. Şairin dramatik ilk uzun şiiri olan *Umutsuzlar Parkı*'nda anlatıcı kahraman umutsuzluğu, geniş planda yabancılaşma durumunu hem yaşar, hem de dramatize ederek anlatır. Aşağıya alıntıladığımız parçada şiirin anlatıcı kişisi, yaşamakta olduğu iradesizlik, kendisi olamama veya herkesleşme/yabancılaşma durumunu dramatik monologlarla dramatize etmektedir. Metinde geçen ‘anlamamak’, ‘şaşkın olmak’, ‘paralar bozduk eşyalar satın almak’, ‘içmek’ gibi ifadeler, anlatıcının yaşamakta olduğu durumun ne’liğini işaret eden dil göstergeleridir; umutsuzluk durumunun nesnel bağlaşıdır.

“Bana bir şey söylediniz anlamadım
Bir cümle, bir iyi söz, gene anlamadım
Doğrusu hiç anlamadım, siz ne demiştiniz?
Ben ne demiştim ve çekip gitmiştim sonra
Öyle ya, niye hiç değişmedi bakışlarınız?
BİTMEDİ DİYORUM BİTMEDİ ŞAŞKINLIĞIMIZ.

(...)
Paralar bozduk eşyalar alıyoruz bu yüzden
İçtikçe içiyoruz o çocukluk günlerinin yüzüyle
Bir mi öldüydü ne; selviler, mezar taşları, kalabalık
Ya da bir masal mı söyleniyordu, hiç mi hiç bitmeyecek bir masal

(...)
BİTMEDİ DİYORUM BİTMEDİ ŞAŞKINLIĞIMIZ.”

(Umutsuzlar Parkı VII *Umutsuzlar Parkı*, s.45–46)

Tragedyalar'da ise beş kişiden oluşan aile, önce koro hâlinde, daha sonra hem birlikte hem de ayrı ayrı yaşamakta oldukları yabancılaşma durumunu dramatize ederler.

Alıntıladığımız parçada şiirin anlatıcı kahramanları, dramatik dış diyaloglarla yabancılaşma durumlarını dramatize etmekte; iletişimsizliklerini, sevgisizliklerini, kısaca bütünlüğünü yitirmiş bilincin patolojik durumunu, yaşamın sahnesinde göstererek anlatmaktadırlar. Parça şöyledir:

(...)
Armenak
Sen niye ölmüyorsun? Çirkinsin, üstelik de geveze
Ya Diran niçin ölmüyor?

Diran
Ben bayılırım cenaze törenlerine
Üstelik çiçek de yaptıracağım senin için

Vartuhi
Biz ölümsüz aile

Stepan
Ha şöyle! Koro halinde!

(...)
Diran
Biz küfürle mi anlaşıyoruz ne?

Vartuhi
Neden olmasın elbette...”

(Tragedyalar V, Tragedyalar, s.63)

Çağrılmayan Yakup şiirinde ise anlatıcı kahraman Yakup, hem yaşadığı hem de oynadığı yabancılaşmayı, dramatik monologlardan örülmüş bir anlatım şekliyle dramatize ederek anlatır. Aşağıya aldığımız parçada Yakup, kendisini özdeşleştirdiği Yakup peygamber gibi ‘korkunç varlık’la mücadele etmektedir. Söz konusu parçada anlatılan esas olarak Yakup’un düzlük veya düzen karşısındaki çaresizliğidir. Bu dil göstergeleri, aynı zamanda kendisini Yakup peygamberle özdeşleştirip büyüten, verili toplumu düzeni bozuk olan Mısır halkına benzetip küçülten Yakup’un oynadığı yabancılaşma oyununu da işaret eder. Parça şöyledir:

“Yalnız duymak mı? Korktum ve her yerlerimle yalnız oldum
Oldum ki, düzlük dediğim o korkunç varlık
Bitmez tükenmez bir kaynaktan çoğalarak
Üstüme aktıkça benim
Ben kendimi koruyordum

(...)
Yırtıcı hayvan gibi işte
Yapılması akla gelmedik
Daha bir sürü şeyleri de hep yapıyordum ki
Pek denenmemiş bir boğuşma şekli oluyordu bu da
Sonra ben yoruluyordum.

Yalnız yorulmak mı? Giderek geri çekiliyordum biraz
Pençesi asfaltlarda gezen, tüyleri camları ikileştiren
Aşılır bir yer sanan o beton duvarları
Mermerleri ve soğuk potrelleri tırmalayan
Ben
Geri çekiliyordum biraz
Güçlenip saldırmak için düzliğe yeniden
Ama hiç bilmiyordum ki, neresinden vurulurdu düzlük

(...)”

(Pesüs I, Çağrılmayan Yakup, s.27)

Ben Ruhi Bey Nasılım şiirinde anlatıcı kahraman Ruhi Bey, hem yabancılaşma, hem de yabancılaşmaya yabancılaşmayı veya yabancılaşmayı aşma durumunu dramatize eder. Tematik bahiste bu iki duruma da temas ettiğimiz için burada, Ruhi Beyin metnin genelinde dramatize ettiği yabancılaşma durumu, bir örnekle işaret edilmiştir. Alıntıladığımız parçada narsisistik yaralı kişi Ruhi Bey, insanı insan kılan varlık şartlarına mesela halis istemeye, özgürlüğe, tarihselliğe yabancılaşma durumunu, dramatik monologlarla dramatize ederek anlatmaktadır:

“(...)

*Korkmuyorum artık solmaktan
Solmaktan ve solgunluktan
Gelmişim nerelerden böyle
Kurumuş bir dere yatağı gibi
Ya da pek kurumamış da
Baygın, hasta ya da cançekişen
Çırparaktan yüzgeçlerimi dip sularında
Ya da yer tahtaları, muşamba, örtük perdelerin kasvetini
Yorgun düşerek taşımaktan
Ve ne çıkar ayırmasam kendimi
Suların büyük içkilere kavuştuğu koylardan.”*

(Ben Ruhi Bey Nasılım I, *Ben Ruhi Bey Nasılım*, s.10)

Bezik Oynayan Kadınlar'da ise aynı evi paylaşan iletişimsiz, sevgisiz daha geniş planda umutsuz, insan olmanın varlık şartlarına yabancılaşmış kişiler, sırayla sahneye çıkarlar; yaşadıkları yabancılaşma durumunu dramatize ederek anlatırlar. Şiirde bir arada yaşayan ve sırayla yaşamakta oldukları durumları dramatize eden kişilerin ortak anlatım şekli, dramatik monologdur. Bölüm başlıklarında yer alan 'mektup', 'iç konuşma' ve 'günlük' gibi ifadeler, esas olarak onların konuşmalarına verilmiş birer isimdir. Dört ayrı bölümde konuşan dört kişinin dramatize ettiği duruma tematik kısımda ayrıntılı olarak temas ettiğimiz için burada temsili bir örnekle sadece dramtizasyona değinmek istiyoruz. Alıntıladığımız parçada şiirin konuşan ilk kişisi olan Cemile, yaşadığı irade felci durumunu, anlamsal boşluğunu, iletişimsizliğini, kendisine olan esaretini ve sevgisizliğini dramatize ederek anlatmaktadır:

*“Susmanın su kenarındayız bugün
Ne kadar sevgiyle konuşsak -konuşuyoruz da-
Korkuyoruz göz göze gelince Hilmi Bey
Korkuyoruz
Sanki gözler rakiptir de birbirine -öyle değil mi-
Ve bir yokuştan iner gibi oluyoruz
Bir yokuştan bir yokuşa sürekli
—Nereye?
—Bilmem ki
Ellerimizde alkol sesleri, saçlarımızda
Alkol sesleri
Dağlarımızda, içdenizlerimizde
Ve günler günlerin içinde öyle yavaş ki*

(...)

*Ve bugün
Çepçevre oturduk masanın başına gene
Bezik oynadık Hilmi Bey -her günü oynuyoruz ya-*

*Giysisiz, sade kombinezonlarımızla -öyle işte-
(...)"*

(Manastırlı Hilmi Beye İkinci Mektup, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.15–17)

Oteller Kenti'nde ise anlatıcı kişi Bayan Sara da, *Bezik Oynayan Kadınlar*'ın kişileri gibi yaşamakta olduğu iradesizlik ve kayıtsızlık ya da yabancılaşma durumunu dramatize ederek anlatır. Alıntıladığımız parçada dramatik monologlarla kendisindeki insanla konuşan Bayan Sara, yaşamakta olduğu durumla hesaplaşmakta, içinde olduğu anlamsal boşluğu ve çikışsızlık durumunu dramatize etmektedir:

*"Sabah. Upuzun bir gün geçecek -geçsin-
Merdivenleri indim -iniyorum-
Aynaları geçtim -geçiyorum-
Dışarı çıktım -hayır çıkmadım-
Her şey ikiydi sanki -ben bile-
Duvardaki saatin sarkacı
Bir gidip bir geldikçe iki
Ah ne olurdu, kendi kendime değil de
Birbirimize yeterli.*

—*Dışarı çıkını Bayan Sara.*

—*Otelde kalın Bayan Sara.*

*İkisi de aynı şey
Bir başka yol bulmalı bana kalırsa.*

*Nasıl nasıl nasıl nasıl nasıl nasıl nasıl
Nasıl acaba."*

(Bahar Sezgisi-Bahar Ötesi-Bahar Ertesi, Eros Oteli, *Oteller Kenti*, s.56)

3.2.1.2. İmgesel Anlatım

3.2.1.2.1. İmge/Nesnel Bağlılaşık

"Lirik şiirde kullanılan her imgenin bir nesnel ve kabul edilebilir bağlantısı vardır"⁴⁰².

Şiirlerinde birey öznenin trajik dramını dile getiren, bunun için dramatik bir şiire yönelen Cansever, soyut durumları -umudu, yabancılaşmayı- somutlamak için özellikle modernist şiirin anlatım tekniklerinden birisi olan nesnel bağlantılılaşık 'kuram'ından yararlanır. İlk defa Allston tarafından kullanılan, Baudelaire ve özellikle Eliot tarafından meşhur edilen nesnel bağlantılılaşık⁴⁰³, mecaz ve benzetme yoluyla, kurulan dekor veya olaylar zinciriyle, tire ve parantez işaretleriyle, geniş planda dil göstergeleriyle ve metinler arası göndermelerle insana ve yaşama ait bir durumun, bir düşüncenin veya duygunun somutlanması şeklidir. Akşit Göktürk, Eliot'ın *Denemeler* başlıklı kitabının tercümesine yazdığı önsözde, nesnel bağlantılılaşıkın esas olarak benzetmelerle kurulduğunu söyler⁴⁰⁴. Bir yazısında bozmadığım tek kuram Eliot'un nesnel bağlantılılaşık kuramıdır diyen Cansever⁴⁰⁵, kısa şiirlerinde çağdaş insanın direnişini, uzun şiirlerindeyse yabancılaşmasını, bu iki durumu somutlayan nesnel bağlantılılaşıkla ifade eder.

⁴⁰² Özdemir İnce, *Şiir ve Gerçeklik*, Can Yayınları, İstanbul 1995, s.206.

⁴⁰³ Murat Devrim Dirlikyapan, "Nesnel Bağlılaşık" Kavramı ve Cansever'de Dekor", *o ben ki: Edip Cansever*, Alkım Yayınları Sempozyum Kitapları – 4, Ankara 2005, s.23–47.

⁴⁰⁴ A. Göktürk ve T. S. Eliot'tan aktaran Dirlikyapan, a.g.y., s.23-30. Nesnel bağlantılılaşık Eliot tarafından düşünce coşkularının nesnel veya olaylar dizisiyle somutlanması olarak tanımlanmaktadır. Cansever şiirinde nesnel bağlantılılaşık, mecaz ve benzetmeyle; Eliot'taki manasında olaylar, nesnel dizisiyle veya dekorla; konuşma çizgisi, tire ve parantez gibi işaretlerle; dilsel göstergelerle, geniş planda ise dinî ve mitik metinlerden yapılan anlam ödünçlenmesiyle kurulmaktadır.

⁴⁰⁵ Mustafa Öneş, "Şair Yaşadığı Zaman Diliminin Dışına Çıkabilir", s.93–94; Adnan Benk vd., "Cansever'le Yaşamı Besleyen Ölüm Üstüne", s.106.

Şair Cansever'in kısa şiirlerinde, verili yaşama direnmekle kendisini gerçekleştirmek arasında bölünmüş; öte yandan düzenin sunduğu olanaklar arasından seçim yapmış, kendisini yaşamdan sürmüş, kişiliğine, seçtiği düşünceye sıkı sıkı bağlı özne bireyin direnişi yahut umudu somutlanır. Daha önce de belirttiğimiz gibi söz konusu direniş veya umut, Antigonist bir tavır olarak dışlaşır. Şairin şiirlerindeki imgeler, bu tavrı somutlar; o tavrın veya duruşun nesnel bağlanaşığı olarak yer alır. Cansever'in kısa şiirlerinin metin dışı bağlanaşığı, Antigone mitidir⁴⁰⁶. Daha geniş bir ifadeyle şairin kısa şiirlerinde imgeler, metafor ve semboller, ben' anlatıcının düşüncesini, düşünceye bağlı kişiliğini olumlayan, verili düzeni ve açılımlarını olumsuzlayan birer diyalektik imge veya nesnel bağlanaşıktır; Antigonist tavrı işaret eder.

Cansever'in İkinci Yeni dönemi şiirlerinde imgeler, henüz adı konmamış da olsa Antigonist bir seçimi, dolayısıyla olumlama-olumsuzlama diyalektiğini içerir. Mesela Alüminyum Dükkân şiirinde kapitalist düzenin nesnel gerçeği olan yabancılaşma, 'dizilmiş kutu', 'bükülmüş teneke' gibi metaforlarla somutlanırken söz konusu imgeler, diyalektik bakan ve verili olanı eleştirel bilinçle sorgulayan öznenin yabancılaşmayı olumsuzlamasını, dolayısıyla da seçtiği dünya görüşünü olumlamasını işaret eder. 'Teneke', 'kutulu' ve 'dükkân' imgeleri, görüldüğü gibi hem şairin verili düzeni olumsuzlayan, düşüncesini olumlayan Antigonist tavrını işaret etmekte, hem de anlam çepere bakımından genişleyerek çağa hâkim olan zihniyetin ne'liğini belirtecek bir niteliğe sahip olmaktadır. Adı geçen şiirden bir parça şöyledir:

"İşte bu yeninin yenisi insan

Dizilmiş kutu,

Bükülmüş teneke,

Alüminyum dükkân."

(Alüminyum Dükkân, *Yerçekimli Karanfil*, s.35)

Bu kitapta yer alan şiirlerden 'Kesin'de aşkın özerk bir ilişki olduğu, diğer bir ifadeyle mülkiyet ilişkisinin aşkı öldürdüğü düşüncesi, 'balık' ve 'deniz' metaforlarıyla somutlanırken imge, dolaylı olarak her bahiste mülkiyet ilişkisinin karşısında olan, 'olmak' ile 'sahip olmak' ilkeleri arasından olmayı seçen veya önceleyen şairin seçimini ifade eder; Antigonist tavrının karşılığı olarak yer alır. Yine aynı şiir kitabında yer alan 'Buz Gibi'de şair, kapitalist düzenin soğuk ve mesafeli, geniş planda şizoid yaşamını 'buz' metaforuyla somutlar. Bir imge olarak 'buz', hem şairin verili yaşamla ilişkisini, Antigonist tavrını karşılar; hem de zamanı ve mekânı belirleyen hâkim zihniyeti yani kapitalizmi ve onun gayri insanîliğini işaret eder. Adı geçen kitaptaki bütün şiirleri bu bağlamda okumak mümkündür. Mesela, aşkı konu alan 'Yerçekimli Karanfil' şiirinde 'karanfil' imgesi, diyalektik materyalist ve Antigonist tavrın nesnel bağlanaşığı olarak yer alır. Aşkın metaforu olan karanfilin ne'liğini işaret eden sıfat şiirde, 'yerçekimli' kelimesidir. 'Yerçekimli' kelimesi, aşkın somut olduğunu ifade ederken şiirde aşk, iki kişi arasında özel bir ilişki olarak başlar, genelleşir ve yeniden özele dönerek diyalektik sürecini tamamlar. Böylece aşk, şefkat dolu sevgi ile cinsel arzunun bileşimi olarak dikkati çeker. Şiirin bütünü içinde ne'liği ifade edilen imge, verili aşk anlayışının karşısına sosyalist hümanizmadan gücünü alan bir anlayışla çıkan şairin bütünselliğe veya bileşimsel oluşa vurgu yapan Antigonist tavrının nesnel bağlanaşığı olarak yer alır.

⁴⁰⁶ Özdemir İnce, *Tabula Rasa*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002, s.83. Özdemir İnce, "Elbette, bir şiirsel metnin estetik değerinin metin dışı göndermelerle oluştuğu kanısında değiliz; ancak anlamın eksiksiz ortaya çıkması için metnin algısal, sezgisel ve bilgisel özellikler içeren metin dışı bağlanaşıklar (objektif correlative) bağlamına oturtulması gerekir" der. Nazım Hikmet'in Kerem Gibi şiirinin anlamının tamamlanması için Kerem ile Aslı hikâyesinin bilinmesi gerektiğini söyler. Bu bilgi ona göre şiirin estetik değerini yükseltmez, estetik hazın yoğunlaşmasını, anlamın boyutlanmasını sağlar. Bu bilgiye temellenerak diyebiliriz ki Cansever'in özellikle kısa şiirlerinin metin dışı bağlanaşığı, Antigone mitidir. Cansever'in kısa şiirlerindeki imgeler, Antigonist bir tavrı işaret eder.

“(...)
Sen o karanfile eğilimsin, alıp sana veriyorum işte
Sen de bir başkasına veriyorsun daha güzel
O başkası yok mu? bir yanındakine veriyor
Derken karanfil elden ele

Görüyorsun ya bir sevdayı büyütüyoruz seninle
Sana değiniyorum, sana ısınıyorum, bu o değil
Bak nasıl, beyaza keser gibisine yedi renk
Birleşiyoruz sessizce.”

(Yerçekimli Karanfil, Yerçekimli Karanfil, s.23)

İkinci Yeni döneminin diğer bir şiir kitabı olan *Petrol*'de yer alan şiirlerdeki imgeler de, doğrudan veya dolaylı olarak düzenin karşısında yer alan ve düzenin sunduğu olanaklar arasından uyumsuzluğu, yalnızlığı, uzaklığı seçmiş şairin Antigonist tavrını işaret eder; o tavrın nesnel bağlılığı olarak yer alır. Bu şiir kitabında yer alan ve çağdaş yaşam içinde bir anlamda zorunlu olan yabancılaşma ve yabancılaşmanın aşılmasını konu alan Ben Bu Kadar Değilim şiirinde şair, 'tek boyut'a izin veren ve yabancılaşma üreten kapitalist düzeni, 'kışla'ya; tekboyutlu düzenin gönüllü askerlerini yani kitleyi, 'süvari alayı'na benzetmiştir. Tekboyutlu düzenin işgal etiği uzam ve zaman 'at'; düzenin aşırı değişimi ve hareketliliği, 'kaputtan geçen ağaçlar, kırlar, şehirler' metaforlarıyla somutlanmıştır. Şairin 'süvari alayı', aşırı değişim ve hareketlilik içinde hissettiği yalnızlık ve yabancılaşma, 'ormana asılı göz' imgesiyle karşılanmıştır. Bu son imgede 'orman', kitleyi; 'göz' ise şairi karşılar. Diğer bir ifadeyle öznenin tekboyutlu düzen ve düzenin yabancılaştırıcı atmosferi içinde duyduğu yabancılaşma, 'kışla', 'at', 'asker', 'süvari alayı', 'ölü zaman', 'orman', 'kaput' gibi metaforik imgelerin hazırladığı dekorla sunulmuştur. Söz konusu imgeler, hem düzenin tek boyutlu olduğunu; hem de düzene diyalektik bakan öznenin tekboyutlu yapı karşısında, uyumsuz yabancı veya Antigonist tavrıyla durduğunu işaret eden birer nesnel bağlılıktır. Şiir şöyledir:

“Ben bu kadar değilim
Kışlada ölü bir zaman
Bir güzel at durdukça gider
Gittikçe döner bir güzel at durdukça
Askerim benim ağzım kuşlardan

Güneşi sormuyorum lekelenmiş dallardan
Dalları sormuyorum dallardan daha iyi
Yüzümü istiyorum bir süvari alayından
Ne yapsam istiyorum, ama istiyorum
Bir kişi bile değilim yalnızlıktan

Bir kişi bile değilim yalnızlıktan
Gözlerim ormanlara asılı
Ağaçlar, kırlar ve şehirler geçiyor kaputumdan
O kadar geçiyorlar ki, sadece duyuyorum
Bir an, bir yerde ölümü tanımazlığımdan

Ben bu kadar değilim
Kışlada ölü bir zaman.”

(Ben Bu Kadar Değilim, *Petrol*, s.20)

Petrol'de yer alan şiirlerden bir diğeri olan Tahtakale'de şair, çelişkilerin, sınıf ayrımının ve çifte standartların rejimi olarak gördüğü kapitalist düzeni, dolayısıyla kapitalizmin gerçeğini, süslenmiş olan Tahtakale ile o çevrede bulunan dokunulsa ağlayacak durumda olan insanlar arasındaki zıddiyetle ifade eder. 'Tahtakale', bu

bağlamda çelişkileri çok belirgin olan düzenin nesnel bağlılışığı veya simgesidir. Antagonist olan, şairin her şey yerli yerindeymiş gibi yapma olanağı olduğu hâlde, bir çevre ile o çevrede bulunan insanlar arasındaki çelişkili durumu görmesi ve o durum karşısında kayıtsız kalmaması olarak tezahür eder. Değiştirilemeyen gerçeklik karşısında hüznlenmek de bir tavır alıştır; devrin insana sunduğı olanaklardan kayıtsız kalmakla kayıtlı olmak arasından yapılmış bir seçimi işaret eder. Şiirden bir birim şöyledir:

*“Çocuksun anlamıyorsun, süslemişler her yeri
Dokunsan ağlayacak, konuşsan susmayacaklar bir daha
Elleri vardır bilseniz, durmadan sizi gösterir elleri
Baksanız bakılırlar, sevseniz sevilirler kimseye benzemeden
Biri de bir kadındır alınmış efsanelerden
Bir kadındır unutmmuş erkekleri.”*

(Tahtakale, *Petrol*, s.21)

Cansever’in İkinci Yeni dönemi şiirlerinde işaret ettiğimiz Antagonist tavrı, *Nerde Antigone*’la birlikte adı konan bir tavra dönüşür. *Nerde Antigone*’da yer alan bütün şiirlerde gerek dekor olarak, gerekse seçim bağlamında bir Antagonist tavrın varlığını görmek mümkündür. Kitapta yer alan şiirlerden ‘Medüza’da verili düzenin bireye sunduğı uyumlu yaşam ile yalnızlık arasından yalnızlığı, diğer ifadeyle uyumlu yaşamın kişiliksizlik kitlesi içinde yitip gitmek yerine yalnızlığı ve kendine sürgünlüğü seçen aydınlar, ‘medüza’ya, dolayısıyla yaşamsa denize benzetilmiştir. Söz konusu imge, sadece Cansever’in bir tavrını işaret etmez; aynı zamanda verili yaşam içinde yalnızlığı ve kendine sürgünlüğü seçmiş şairlerin Antagonist tavrının da nesnel bağlılışığı olarak yer alır. İmge, ayrıca anlam bakımından yayılır; dolaylı olarak devrin, asrın, çağın, mekân ve ona hâkim olan zihniyetin ne’liğini de işaret eden bir niteliğe bürünür.

*“Bir buluşma yeridir şimdi hüznlerimiz
Biz o renksiz, o yalnız, o sürgün medüzalar
Aşar söylediklerimizi çeker gideriz
Ülkemiz, toprağımız, her şeyimiz
Kıyısında camların bozbulanık rakılar.”*

(Medüza, *Nerde Antigone*, s.10)

Cansever için kapitalizmin belirlemesindeki dünya düzeni, insanî olanın yaşama imkânı bulamadığı bir çöldür. Bedevi şiirinde şair, ‘ıssız, donuk, kahverengi kent’, ‘bedevi’, ‘yorgun sürücüler’ imgeleriyle bir çöl dekoru çizer; çizilen dekor ile tekboyutlu düzen ile para ekonomisinin yaşamı çölleştirişine dikkati çeker. Bu imgelerle ayrıca verili yaşamı olumsuzlar, kurulacak olan sosyalist düzeni olumlar. Söz konusu dekoru oluşturan imgeler, hem verili düzenin ne’liğini işaret eder, hem de onunla özdeş olmayan şairin Antagonist tavrının nesnel bağlılışığı olur.

*“Gözlerimin ıssız, donuk, kahverengi kentinde
Geçiyor ak boyunlu develer, yorgun sürücüleri
Günlerdir, öyledir, bir daha anlamak üzere
Bakıyorlar durmadan pek uzakta bir yere
Sorsanız görmüşler mi, bir masal kadar olsun gördüklerini
Gözlerimin ıssız donuk kahverengi kentinde”*

(Bedevi, *Nerde Antigone*, s.11)

Verili yaşam içinde duyulan sıkıntıyı konu alan şiirlerden ‘Bakır Heykel’de, şehir Antigone’nin hapsedildiğı kayalıklar olarak düşünülmüş, o kayalıklara hapsedilen/kendisini süren insanın taşlaşması ise ‘bakır heykel’ teşbihiyle somutlanmıştır. Metin dışı bağlılışığı Antigone miti olan ‘bakır heykel’ imgesi, metin içindeyse seçim yapan ve şehir denilen kayalıklara kendisini süren şairin Antagonist tavrını işaret eden bir benzetmedir. Şiirden bir birim şöyledir:

*“Ben belki de daha çok dağlarda, su başlarında
Bir uykuyum üşümüştü avcılar karışmasa
Kimseler karışmasa, ne ışık, ne parıltı
Gölgesi içe vurmuş bir yaratık olmalı
Söyleyin, bir bakır heykelim ben, çünkü çocuklar karışmasa.”*
(Bakır Heykel, *Nerde Antigone*, s.13)

İnsan, bileşim varlığı; diğer bir ifadeyle öteki için varlıkla kendisi için varlığın sentezidir. Özellikle bireyin doğduğu ancak aynı zamanda parçalandığı modern çağda, etik ile araçsallığın bileşimi olan akıl, bilim, teknik ve kapitalizmin elinde etik yanından arınır, araçsallaşır. Araçsallaşan akıl ise kendi parçalanmış doğasına uygun olarak yaşamı da insanı da parçalar. Söz konusu parçalanma, bütün yaşam araçsal akıl tarafından belirlendiği için kendisini insanın karşısına zorunlu iki olanakla çıkarır: İnsan bu iki olanaktan ya öteki için varlık durumunu seçecek, kitlenin içinde kaybolacak, ya da kitleden kendisini ayıracak kendisi için varlığa dönüşecektir. Mahiyet olarak birbirinin eşi olan her iki olanak da esas olarak parçalanma durumunu işaret eder. Diyalektik materyalist bakış açısına sahip olan ve bütünselliğin bilincinde olan Cansever, çağdaş yaşamın gerçekliğini ‘Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka’ şiirinde dramatize ederek anlatır. Şair, dört bölümden oluşan şiirin ilk iki kısmında parçalanmayı işaret eden öteki için varlık durumunu; son iki bölümünde ise kendisi için varlık durumunu nesnel bağlılıklarla anlatır. Alıntılıadığımız parçada anlatıcı, dramatik monologlarla yaşamakta olduğu herkesleşme durumunu ve bu durumun neden olduğu sıkıntıyı anlatmaktadır.

*“Yani kim yaşamış kendi adına
Vardır ya, hani hep görürsünüz, berber dükkânlarında
Tam önünde kapının, beyazla kırmızı bir şey döner
Döner de döner öyle; hani bir simge, bir şey
Hani ne başlar ne biter
Hani ne vardır ne yoktur
Tanrısal bir harekettir din adamlarınca
Bana sorarsanız büsbütün hareketsizlik
Çıldırır insanı, zorlamaya görsün insan bakmaya
Hem sonra şaşarım buna, niye olmalı insansak bu akıntıda
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 demiyen bu garip adamları
Bu cami önlerini, bu mühür kazıcılarını
(...)
Niye olmalı
Herkes gibi bir şey niye olmalı.”*

(Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka II, *Nerde Antigone* s.30–31)

İlk on dizede tarif edilen, ‘berber dükkânlarında’, kapı önünde dönen ‘beyazla kırmızı şey’, muhtemelen bir rüzgâr gülüdür; dolayısıyla ‘rüzgâr’ toplumun, ‘rüzgâr gülü’ ise topluma bağlı insanın metaforudur. Devam eden dizelerde yer alan ‘akıntıda olmak’, ‘yenilgin eller’, ‘masalar’, ‘düzensiz ak kâğıtlar’, ‘hayata bir şey demiyen garip insanlar’ gibi kelime grupları, imgesel değerleriyle herkesleşme durumunu işaret eden diğer nesnel bağlılıklarıdır. Bütün hâliyle imge ise anlatıcının herkesleşme durumunun karşısına çıkardığı Antigonist tavrını işaret eder, o tavrın nesnel bağlılıığı olur.

Herkesleşme durumunu aşan ve kendisini onlardan ayıran ve üstlenen anlatıcı, öteki için varlık durumunu aşar, kendisi için varlık durumuna; bir parçalanmışlık durumundan bir diğer parçalanmışlık durumuna geçer. Kendisi için varlık durumuna geçen anlatıcı, bu uğrağın da parçalanmanın neden olduğu sıkıntıyı ortadan kaldırmadığını anlar. Kitle içinde duyduğu yalnızlığı bir yeni yalnızlığa dönüşen anlatıcıya bir hiçlik durumundan öbürüne geçtiğini, ‘vızıldayan böcek’ duyurur. ‘Vızıldayan böcek’, hiçliğin veya parçalanmışlık durumunun diğer bir nesnel bağlaşığıdır. Şiirden bir parça şöyledir:

“(...)

Bir gökyüzü dinleniyor içimizde, bir huysuz at, bir soru. Derken bastırıyor o böceğin vızıltısı

Gittikçe bastırıyor, iyi bastırıyor şimdi, örneğin ben o vızıltıyla uyanıyorum sabahları

Ne gelirse yapıyorum elimden -duymamak için- sanki bir dilim ekmeği bir yıl kadar uzatıyorum

Sanki bir istasyona vuruyorum ilkin, şöyle bir ilkçağa vurur gibi.

İyi mi

Ya da bir tiren geçiyor da az ötemden, ben o tirenin Doğu yolcuları

Bir süre değişik, bir süre anlamamış, giderek tam eskisi gibi kendime bakıyorum

Dedim ya, ne gelirse yapıyorum elimden -unutmak için- ah şu böceğin vızıltısı

Bastırıyor durmadan. Bense yalnızlığa bir yalnızlık koyuyorum, hepsi bu

(...)”

(Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka IV, *Nerde Antigone*, s.41)

Öteki için varlık durumundan kendisi için varlık durumuna geçen, her iki uğrağın da birer parçalanma veya hiçlik durumu olduğunu tecrübe eden anlatıcı, bileşime ulaşır. Bileşim, insan hem öteki için hem kendisi için varlıktır, ancak ne sadece kendisi için, ne de öteki için varlıktır. Bunun şiirdeki karşılığı, ‘ne gelir elimizden insan olmaktan başka’ ifadesidir. Parçalanma ve bütünsellik durumunun dramatize edilerek gösterildiği bu şiirde Antigonist tavır, para ekonomisi içinde zorunlu olan parçalanmanın karşısına bütünselliğinde ısrar ediş olarak tezahür eder. İroni bahsinde de görüleceği gibi Cansever, parçalanmanın zorunlu olduğu bir düzende bütünselliğini paradoksla korumaya çalışır.

Şairin *Kirli Ağustos*’taki şiirlerindeki imgeler, ikili bir Antigonist tavrı işaret eder. Söz konusu tavrılardan birincisi, yabancılaştıran düzene yönelik süregelen tepkidir. Diğeri ise TİP’in yöneticilerine karşı direnişi karşılar. Kitabın ilk şiirlerinden birisi olan ‘Oda’da şair, ‘kuru dal’ ve ‘kuru dalı yiye yiye kuruyan böcek’ metaforlarıyla hem verili düzen içinde çürümeyi, hem de ötelenmenin acısını eşzamanlı anlatır. Söz konusu şiirde ‘kuru dal’, kapitalist düzeni simgeler; ‘kuru dalı yiye yiye kuruyan böcek’ ise şairin metaforudur. Eleştirel bir dikkatle verili düzeni inceleyen şairin yazgısı, sürekli olumsuzu görmekten kaynaklanan tiksintidir. Tiksintinin bağlaşığı ise ‘kuru dalı yediği için kuruyan böcek’ tir. Söz konusu imge, aynı zamanda TİP’ten ihraç edilmenin kırınlığını yaşayan şairin duyduğu acıyı karşılar. ‘Kuru dal’ acının, ‘kuru dalı yiye yiye acıya dönüşen böcek’ şairin nesnel bağlaşığıdır. Kuru dal ve böcek imgeleri, şairin direnişini karşılar; Antigonist tavrını ifade eder.

“Gün günden odamın şeklini alıyorum

İşliyorum bu iniltili varlığı yeniden

Kim bilir, duyuyorum yazgısını belki de

Kuru dal parçasını içinden yiye yiye

Dal olan bir böceğin

O garip yazgısını

Ne ölüme benzer ne ölümsüzlüğe.”
(Oda, *Kirli Ağustos*, s.5)

Kirli Ağustos'taki şiirlerden bir diğeri olan Yılan'da şair, ötelenmenin neden olduğu acıyı 'yılan' metaforuyla anlatır. Şiirde yılan ve özellikle yılanın sırtında değişmeden kalan 'topaz rengindeki deri', ötelenmenin kolay dönüştürülemeyen acısını karşılar. Bir değişim varlığı olan insan, yaşadıklarını unutmaz; sadece anlam vererek aşar onları. Şair, ötelenmenin neden olduğu acıyı, burukluğu, kırgınlığı söz konusu imgeyle somutlarken Antigonist olan tavır, acıyı yaşamak ancak kişiliğinden ödün vermemek olarak belirginleşir. Şiir şöyledir:

“Her şey biraz öyledir: açtık ve solduk
(...)

Belki de sonra unuttuk, mevsimler değiştirmede yılanı
Yılan değişse bile
Durdu bir helezon gibi gömleği
Sırtı yontulmamış topaz renginde.

Dalgınız şimdi
İçinde yağmurlar yağmurlar...”
(Yılan, *Kirli Ağustos*, s.22)

Kül şiirinde şair, Antigonist tavrını modern olağan yaşamı ve çağdaş insanı simgeleyen 'kül' imgesiyle somutlar. 'Kül', şairin şiirlerinde kayıtsızlığın, kişiliksiz sessizliğin; aşırı hız ve değişimiyle katı olan her şeyi buharlaştıran yani kullanıp atan para ekonomisinin simgesidir. Olumlama-olumsuzlama diyalojisini içeren 'kül' imgesi, hem verili olanın ne'liğini işaret eden bir figür; hem de insanı külleştiren düzene hayır diyen, onu olumsuzlayan, sosyalist düzenin kurulmasını isteyen şairin Antigonist tavrının nesnel bağlılışığı olarak yer alır. Görüldüğü gibi imge, hem çağın tinsel ne'liğini, hem de öznenin duruşunu işaret eden bir hüviyete sahiptir.

“Koşar bakışları külden adamlar
Ordan oraya
Soğuk etlere, sosislere, yumurtalara
İtişirler, üşüşürler, saatlerine bakarlar
Koşuşurlar masalara, bardaklara, ayakta durmalara
(...)
Yağlı kâğıtlar, cigara izmaritleri, ruj lekeleri kalır ortalıkta
Ve doğar ıslak ceketleri küllün
Bir daha doğar
Kurudukça savrulmaya başlar havada”
(Kül, *Kirli Ağustos*, s.84–85)

Şairin *Sonrası Kalır*'daki şiirlerindeki imgeler, hem 1971 askerî darbesinin neden olduğu hüznü, hem de umutsuzluğa karşı direnişi eş zamanlı işaret edecek niteliktedir. Mesela Gül Kokuyorsun şiirinde umudun metaforu olan ve bir dönüştürücü olarak öne çıkarılan 'gül' imgesi, şiirde ifade edildiği şekliyle darbenin neden olduğu olumsuz sonuçları silecek; 'mezarsız ölülerin', 'kurumuş gözyaşlarının', 'kenetlenmiş çenelerin', 'kederlerin', 'yasların' üzerine işlenecek ve acıyı sevince, umutsuzluğu umuda dönüştürecek olan umudun nesnel bağlılışığıdır. Sosyalizme duyulan inancın ve umudun metaforu olan gül, aynı zamanda dolaylı da olsa şairin düzeni olumsuzlayan, sosyalizmi olumlayan Antigonist tavrını işaret eder. Cansever şiirinde umut, umutsuzluğu olumsuzlayarak içine alan bir sentezdir.

“Gül kokuyorsun, amansız kokuyorsun
Bu koku dünyayı tutacak nerdeyse

*Gül, gül! Diye bağırarak çocuklar bütün
Herkes, hep bir ağızdan: gül!
Ve her şeyin üstüne bir gül işlenecek
Saçların, alınların göğüslerin üstüne
Yüreklerin üstüne
Bembeyaz kemiklerin
Mezarsız ölülerin üstüne
Kurumuş gözyaşlarının
Titreyen kirpiklerin üstüne
Kenetlenmiş çenelerin
Ağarmış dudakların
Unutulmuş çıgıllıkların üstüne
Kederlerin, yasların, sevinçlerin üstüne
Her şeyin üstüne gül işlenecek”*
(Gül Kokuyorsun, *Sonrası Kalır*, s.57–59)

Verili düzenle özdeş değil paradoksal ilişki içinde olan şair, öte yandan bütün bir memleketle özdeştir. Yani şair, hem bir çelişki hem bir özdeşlik varlığıdır. Mendilimde Kan Sesleri şiirinde Cansever, memleketine duyduğu sevgiyi ve düzene duyduğu öfkeyi, insan ile yaşadığı yer arasındaki özdeşliğe vurgu yapan teşbihlerle somutlar. Memleketin siyasî ve ekonomik bağlamda ‘dağılmış pazar yerlerine’ benziyor oluşunun neden olduğu hüznü, düzenle paradoksal ilişki içinde olan şairi, çaresizliğin neden olduğu hüznü olduğu gibi yaşamak ve ödün vermemek olarak tezahür eden Antigonist tavra sevk eder. Şiirde yer alan ‘boynu bükük durmak’, ‘gülememek’, ‘Türkiye’ye benzemek’ gibi imgeler, hem bu tavrın hem de çaresizlik durumunun nesnel bağlılaştığı olarak yer alır. Şiirden bir parça şöyledir:

*“Boynu bükük duruyorsam eğer
İçimden böyle geldiği için değil
Ama hiç değil
Ah güzel Ahmet abim benim
İnsan yaşadığı yere benzer
O yerin suyuna, o yerin toprağına benzer
Suyunda yüzen balığa
Toprağını iten çiçeğe
Dağlarının, tepelerinin dumanlı eğimine
(...)
Acısı bilincidir
Bıçağı gözyaşlarıdır kurumakta olan
Gülemiyorsun ya, gülmek
Bir halk güliyorsa gülmektir
Ne kadar benziyoruz Türkiye’ye Ahmet abi
(...)”*

(Mendilimde Kan Sesleri, *Sonrası Kalır*, s.52–53)

Cansever şiirlerindeki imgesel yoğunluk, *Sevda ile Sevgi*’den itibaren azalır. Bu döneme kadar yayınlanan şiirlerinde ağırlıklı olarak metaforik anlatımı tercih eden şair, bu şiir kitabıyla birlikte içeriği daha doğrudan bir anlatımla dışlaştırmak için teşbihlerle kurulu bir söyleme yönelir. Ancak hemen belirmeliyiz ki şairin imgeleri, daha önceki şiirlerinde olduğu gibi bu geçişten sonra da Antigonist tavrın nesnel bağlılaştığı olmayı sürdürür. İmgesel anlatımda görülen bu evrimle Cansever, düzenin insana sunduğu kayıtsızlık gerektiren mutluluk ile mutsuzluk arasından mutsuzluğu seçmiş bir özneyi öne çıkarır. Şairin *Sevda ile Sevgi*’deki şiirlerinde belirginleştirdiği, *Şairin Seyir Defteri*’nden itibaren kalınlaştırdığı mutsuzluk durumu, çok açık ki bir Antigonist tavrı da içerir. Bu

bağlamda adı geçen şiir kitaplarına bakalım. Mesela *Şairin Seyir Defteri*'ndeki şiirlerden birisi olan *Ölü Bir Deniz Yıldızı* başlıklı şiirinde şair mutluluğu, 'ara sıra geceleri parlayan 'ölü bir deniz yıldızı'na teşbih ederken söz konusu benzetmeyle, aynı zamanda şeyler yerli yerindeymiş gibi yapmayan, uyumlu yaşamın getireceği mutluluk yerine inandığından ödün vermeyen Antagonist duruşunu da işaret eder. 'Ölü bir deniz yıldızı', o tavrın nesnel bağlanaşığı olarak yer alır.

*"Parlar ki şimdi arasına geceleri
Diplerde, derinlerde, yalnızlığında
Ölü bir deniz yıldızıdır mutluluk
O nedensiz mutluluk, olsa da olur olmasa da."
(Ölü Bir Deniz Yıldızı, Şairin Seyir Defteri, s.177)*

Sevda ile Sevgi'de yer alan *Bu Gemi Ne Zamandır Burada* şiirinde şair, 'deniz', 'gemi' ve 'tayfa' imgeleriyle hem tükenmişliğini, hem de geleceğe duyduğu umudu somutlarken umudun umutsuzlukla birlikteliğine dikkati çeker. Şiirde 'deniz' yaşamın, 'yükünü boşaltmış gemi', söyleyeceğini söylemiş şairin, 'mavi suyun düşünüyü uyutan tayfa' ise sosyalizm düşüyle yaşayan umutlu şairin metaforu olarak yer alır. 'Mavi', Cansever şiirinde umudun; 'su', yaşamın simgesidir. Dolayısıyla 'mavi su' imgesi, sosyalist düzenin; 'mavi suyun düşünüyü uyutmak' ise umudun nesnel bağlanaşığıdır. Şiirde tezahür eden Antagonist tavır, yaşam içinde tükenmişliği hem yaşamak, hem de verili yaşama ödün vermeden katlanmak olarak tezahür eder. Şiir şöyledir:

*"Bu gemi ne zamandır burada
Çoktan boşaltmış yükünü
Gece de olmuş, rıhtım da bomboş
Mavi suyun düşünüyü uyutur bir tayfa
Arkada, güvertede
Ah, neresinden baksam sessizlik gene.*

(...)
*İnsan bazen ağlamaz mı bakıp bakıp kendine."
(Bu Gemi Ne Zamandır Burada, *Sevda ile Sevgi*, s.70-71)*

Son dönem şiirlerinden bir diğeri olan *Kaktüs*'te şair, yaşamı çöle, kendisini güneşin doğuşunu bekleyen 'kaktüs'e, sosyalizmle kurulacak düzeni (devrimi) 'güneş'e benzeterek anlatırken 'kaktüs', şehir denilen çölde yaşayan şairin düzeni olumsuzlayan Antagonist tavrının nesnel bağlanaşığı olarak yer alır. Daha önce de belirttiğimiz gibi Cansever şiirinde imgeler, şairin verili düzeni olumsuzlayan, sosyalist düşüncüyü olumlayan tavrını işaret eden bir içeriğe sahip oluşuyla dikkati çekmektedir. Şiirden bir birim şöyledir:

*"Sonunu istemiyorum sessizliğin
Yokluğu istemiyorum bu akşamüstü çınlamasında
Yüzümü dizlerime dayıyorum, bitştiriyorum kollarımı da
Bir kaktüs olmalıyım ben, dışına yağın bir sağnak olmalıyım
Uçsuz bucaksız dünyada
Güneşin doğuşunu bekleyen."
(Kaktüs, Şairin Seyir Defteri, s.203)*

Cansever, 1980 sonrası şiirlerinden bir diğeri olan *Sona Kalsa*'da, 'ölüm'ü anneye teşhis eder, 'ölüm'e hayran olduğunu söyler. İnsanın yaşama değil de ölüme hayran olması, daha önce de belirttiğimiz gibi bir teslimiyeti değil, ödün vermeyen Antagonist bir tavrı işaret eder. Başka bir ifadeyle söz konusu ölüm isteği, 1980 askerî darbesinin hazırladığı ortama, yapaylığa, soğuk ve para ekonomisinin belirlemesindeki

yaşamın kendisine bir tepkidir. Geniş planda düzenin insana sunduğu uyumlu yaşam ile ölüm olanakları arasında ölümü tercih edişi yani Antigonist bir seçimi karşılar.

*“Kardanı kırmız saat
Plasterle tutturulmuş kırık cam
Şurda burada plastik çiçekler
Evet, aralık kapıdan soğuk geliyor
Tam kalbimin üzerine bu akşam.*

*Ölüm
Sen en güzelsin bu saatlerde
Büyütmüş yetiştirmişsin beni
Söyler miyim hiç sana hayran olmasam.”*

(Sona Kalsa, İki Düş Arasında Bir Beklenti, *İlk Yaz Şikâyetçileri*)

Cansever’in umutsuzluğu, iletişimsizliği, yalnızlığı, tarihselliğini yitirmişliği, yaşama kendini verememe, bağlanamama, kaçış, kısaca yabacılaşmayı dramatize ederek anlattığı dramatik uzun şiirlerdeki imgeler, esas olarak yabacılaşma durumunun özde yukarıda sıraladığımız hususiyetlerin nesnel bağlılışığı olarak dikkati çeker. Şairin uzun şiirleri çalışmanın tema bahsinde ayrıntılı olarak ele alındığı için burada, o şiirler, konuları bağlamında kısaca tanıtılacak ve o şiirlerdeki anlatıcı kişilerin yaşamakta oldukları durumları, nesnel bağlılışıklarla nasıl anlattıklarına değinilecektir.

Umutsuzlar Parkı, umutsuzluk durumunda bulunan, yaşamın kendisine sunduğu olanaklar arasında seçim yapan anlatıcının yaşamakta olduğu umutsuzluk, geniş planda yabacılaşma durumunu nesnel bağlılışıklarla somutlayan bir şiirdir. Dört bölümden oluşan şiirin birinci ve ikinci kısımlarında anlatıcı kişi, yaşadığı durumu tanımlar, olanaklarla karşılaşır ve seçim yapar. Söz konusu olanaklar ve yapılan seçim, birer durumu işaret eden imgelerle, diğer bir ifadeyle nesnel bağlılışıklarla ifade edilir:

*“Bu gözler onunla az mı yaşadınız gözleri
Bu dudaklar onunla az mı seviştiniz
Bana kalırsa gözleri saklamalı
Eliniz yok mu, bastonla iş görmeli
Ya da boşluğa takılmış bir eldiven
Asılın, kurtarın hemen
Az şey mi kurtarıp rahat etmek
Ellerle gözleri.
Bir penguen
Nişanla pengueni
Siz kırmızı yerler, kırmızı saçlar severdiniz
O penguen
Bir anahtar, bir pencere, bir horoz tüyü
O penguen
(...)*

*Serüvenler, hafta tatilleri
Portakal suları gibi içmeyle erkekleşen
Penguen
Vur düşür pengueni*

*Ama elinizden ne gelir ki
Siz dolgun yaşamaya bakın günleri”*

(Amerikan Bilardosuyla Penguen III, *Umutsuzlar Parkı*, s.11–12)

Alıntıladığımız parçada anlatıcı özne, dramatik monologlarla kendisiyle konuşmakta, aynı zamanda iradesizlik durumunu dramatize ederek anlatmaktadır. İlk iki

dizede yer alan ve ‘bu’ işaret sıfatıyla işaret edilen ‘gözler’ ve ‘dudaklar’, anlatıcının kendi gözleri ve dudaklarıdır. Bir insanın kendi uzuvlarına bir başkasına seslenir gibi seslenmesi, o kişinin kendisinden ‘kopmuş’ olduğunu işaret eder. Takip eden dizede yer alan ‘baston’, argoda bilardo istakasının karşılığıdır; anlatıcının bilardo masasının başında olduğunu belirtir. ‘Boşluğa takılmış eldiven’, anlatıcının karşısında duran olanakların metaforik simgesidir. Eldiveni asılıp kurtarmak, anlatıcının sorumluluğunu üstlenip yaşadığı umutsuzluk durumunu aşmasını ifade eder. ‘Penguen’, bilardo topunun ve anlatıcının karşısında duran iki olanağının bir diğer simgesidir. Anlatıcının pengueni vurup delikten düşürmesi, umuda geçmesini; pengueni olduğu gibi bırakması iradesizlik durumunda kalmasını karşılar. Umutsuzluk durumunda bulunan anlatıcı, ne eldiveni asılıp boşluktan kurtarabilir, ne de pengueni vurup delikten düşürebilir. Son iki dize, bu seçimin bir ifadesidir. Anlatıcının elinden bir şey gelmediğini söylemesi, iki olanak arasından seçim yaptığını, diğer bir ifadeyle sorunu karşısında kayıtsız kaldığını gösterir. İkinci dize ise sorunun çaresizlikten değil kolaylıktan ve sorun karşısından kayıtsız kalmaktan kaynaklandığını pekiştirir. Söz konusu iki dize, bütün hâlinde anlatıcının umutsuzluk yani iradesizlik ve kayıtsızlık durumunu düzelterek bir iradesinin ve sorumluluk bilincinin olmadığını işaret eder; iradesizlik ve kayıtsızlık durumunun nesnel bağlaşığıdır.

Şiirin ‘Çember’ başlıklı ikinci bölümünde anlatıcı kişiyi, çağdaş yaşamın insana dayattığı herkesleşme sorunuyla karşı karşıya görürüz. Söz konusu sorun, ‘çember’le simgelenir. Çember, modern olağan yaşantının veya kitlenin sembolüdür. Anlatıcı, çemberin içindedir, yani herkesleşmeyi yaşamaktadır. Umutsuz özneye yaşam yine iki olanak sunar: O, ya kitle içinde herkesleşme durumunu olduğu gibi bırakacak, ya da umutsuzluk durumundan çemberi delip çıkacak, kitle ile özerk bir ilişki kuracaktır. Bölümün bir parçası şöyledir:

*“Kim ne derse desin en iyisi
Gözleri durduramıyoruz
İşte bu kadar!
Üstelik ne çok şey istiyor onlar
Üç aşağı beş yukarı biri
Bir uzaklığı istiyor
Oysa istediğimiz gibi uzaklar
Bir şey sonsuz mu, elbette istediğimiz gibi
Çünkü istediğimiz gibi aşk
Çünkü biz sadece
Maviler çalıyoruz doğadan
Elimiz değdi mi bir nehir kıyısını
Bir yüzük taşının parlamasını çalıyoruz
Evlilik resimlerinden hüznler çalıyoruz biraz
(...)
Ama hiç birisi istediğimiz gibi değil
Eve dönünceye kadar bitiriyoruz
Çaldığımız her şeyi
(...)
O kadar avunuyoruz ki avunmak bile değil
Anlaşıyoruz çaresiz
—Bizi karşıya geçirin bay polis!”
(Çember IX, Umutsuzlar Parkı, s.32–33)*

Yukarıdaki parçada herkese bağlı olan, diğer ifadeyle umutsuzluk durumunu yaşayan anlatıcı, yaşamakta olduğu iradesizlik durumunu anlatmaktadır. ‘Gözleri durduramamak’, iradesizlik durumunun nesnel bağlaşığıdır; anlatıcının kendisine

hükmedebilecek bir iradesinin olmadığını karşılar. Dördüncü dizede yer alan onlar, çemberi yani olağan yaşantıyı dolduran kitlenin zamiridir. ‘İstedığımız gibi’ ifadesi, anlatıcının kitle ile bütünleştiğini, yani onlar arasında bireyselliğini yitirdiğini işaret eder. Öznenin hiçbir şeyi yaşamaması yahut her şeyi çalması, yaşamı özerk değil ancak iğreti ve bağımlı yaşamakta olduğunu ifade eder. Çalmak eylemi, gizli bir metaforu barındırır içinde: Anlatıcı, hırsız; kitle, polistir. İkinci birimde yer alan çalınan şeylerin eve dönüncüye kadar bitirilmesi, anlatıcının şeyleri kendisinin kılamadığını, ödünçlenen şeyleri yaşantılayamadığını ve yaşama kendisini veremediğini ifade eder. Avunmak ve çaresiz anlaşmak ifadeleriyle anlatıcının bir polis gibi insanı gözetleyen kitleyle, herkesle özerk ilişki kuramadığını belirtir. En son dizede yer alan ‘-Bizi karşıya geçirin bay polis’ ifadesi ise anlatıcının yaşamakta olduğu irade felci durumunun abartılmış bir ifadesi veya nesnel bağlaşığıdır. Görüldüğü gibi anlatıcı kahraman, ifade edilmeyen ancak varolan iki olanak karşısındadır; sorumluluğu değil, durumu karşısında kayıtsızlığı seçer.

Şiirin ilk iki kısmında yaşamakta olduğu umutsuzluk durumunu aşamayan anlatıcı, şiirin üçüncü ve dördüncü bölümlerinde de içinden çıkamadığı umutsuzluk durumunu, o durumu karşılayan nesnel bağlaşıklarla anlatmaya devam eder. Aşağıya metnin üçüncü ve dördüncü bölümlerini temsil edebilecek bir örnek alıyoruz:

*“Bu kimin duruşu, bu sizin en gülmediğiniz saatlerde
Her cümlede iki tek göz, bu kimin
Ya da kim korkuttu bu kadar sizi
Bu nasıl sevişmek, üstelik bu kadar hızlı
Ya da tam tersine
Boş vermek öperken, severken boş vermek sevmelere
Sulardan ürpermek gibi dokununca
Ya da ben kimi sarmışım böyle kollarımla
Kime söz vermişim, biraz da unutmak gibi
Denir mi, ama hiç denir mi iş edinmişim ben
İş edinmişim öyle kimsesizliği
Kendimi saymazsam -hem niye sayacakmışım kendimi-
Çünkü herkese bağlı, çünkü bir yığın ölüden gelen kendimi
Konuşmak? Konuşuyorum; alışmak? evet alışıyorum da
Süresiz, dıştan, yaşamasız resimler gibi.*

(...)

*Kendimi saklıyorum ya, o bir yığın ölüden gelen kendimi
Oramı buramı dürtüyorum, bunu sahiden yapıyorum
Ve açıyorum bütün muslukları
Diyorum sular mı böyle, sular mı olmalı
Ne geldiği, ne de gittiği yer belli
Olmuyor, gene kendimi düşünüyorum
Alıştım istemiyorum”*

(Umutsuzlar Parkı II, *Umutsuzlar Parkı*, s.40)

İlk iki dizede yer alan ‘bu kimin’ yinelemeleri, anlatıcının kendisinden uzaklaşmış olduğunu, yaşamın kontrolünü elinde tutamadığını işaret eden istifham sorularıdır; iradesizlik veya herkesleşme durumunda donup kalmış olmayı karşılar. Devam eden dizelerde yer alan ‘hızlı sevişmek’ ya da ‘severken sevmelere boş vermek’, ‘sulardan ürpermek’ ifadeleri, irade felci durumunun nesnel bağlaşığı ve anlatıcının kendisini üstlenemediğini, yaşama kendisini veremediğini işaret eden dil göstergeleridir. ‘Kimsesizliği iş edinmek’, yine aynı durumu işaret eder. Takip eden dizelerde yer alan ‘kendini saymamak’ ifadesi, ilk iki bölümde bahsettiğimiz olanaklarla karşılaşan ve kendisini üstlenemeyen öznenin kendisine olan saygısını yitirdiğini anlatır. ‘Herkesle bağlı olmak’ ve ‘ölüden gelmek’ ifadelerindeki herkese bağlı olmak, herkesleşmenin

ifadesidir. ‘Ölü’ ise anlatıcının metaforudur. Yaşamak, irade etmek ve sorumluluk üstlenmekse ölü olmak, irade edememek, kayıtlı olamamak demektir. Diğer bir ifadeyle ölü, iradesizlik ve kayıtsızlık durumunun nesnel bağlaşığıdır. ‘Süresiz, dıştan ve yaşamasız resimler gibi’ imgesini oluşturan ‘süresiz’ sıfatı, zaman dışına düşmüş olmayı belirtir. ‘Dıştan’ ifadesi, içeriden yani sorumlu değil sorumsuz bir yaşam sürdürüldüğünü, ‘yaşamasız’ ibaresi ise anlatıcının ölü durumunda olduğunu imler. Bütün olarak imge, bir iradesizlik, sorumsuzluk ve umutsuzluk durumunu resmeder. İkinci birimin ilk iki dizesinde yer alan ‘kendini saklamak’, ‘ölüden gelmek’ ve ‘orasını burasını dürtmek’ motifleri, anlatıcının saplanıp kaldığı umutsuzluk durumunun diğer dilsel karşılıklarıdır. ‘Geldiği gittiği yer belli olmayan su’, yaşamı dolduracak bir amacı ve iradesi olmayan anlatıcının umutsuzluk durumunun nesnel bağlaşığıdır. Umutsuzluk, gidecek yönü olmamak durumudur. ‘Kendini sürekli düşünmek’, umutsuzluk durumuna saplanıp kalmış olan anlatıcının herkes/kitle arasında kendisini yitirdiğini; ayrıca diyalektik bütünlüğünün olmadığını ifade eder. Son dizede yer alan bıkkınlık ifadesi, bir isyanı değil, iradesizlik ve kayıtsızlık durumunu karşılar. Şikâyet etmek de bir tavır alamama veya kaçış şeklidir.

Beş bölümden oluşan *Tragedyalar*, umutsuzluk durumunda bulunan, yaşamın kendilerine sunduğu olanaklarla karşılaşan ve onlar arasından seçim yapan, ancak buldukları durumu değiştiremeyen ailenin umutsuzluk durumunu anlatan bir şiirdir. Dramatik bir durumda bulunan aile, şiirin ilk dört bölümünde koro hâlinde durumlarını tanımlarlar. İki olanak vardır önlerinde: Ya yaşadıkları durumu olduğu gibi bırakacaklar, ya da değiştireceklerdir. Onlar, bu iki olanak arasından varolmayı değil, içmeyi veya kaçışı tercih ederler. Şiirin dördüncü bölümü, koro hâlinde konuşan ailenin yaptığı seçimi anlatan bir bölümdür. Bölümden bir parça şöyledir:

*“Ya alkol olmasaydı. Bir uzun bardaklarımız vardı. Herkes birbirinden artardı
Bulanık, bungun artardı
Kuru gök, kuru bir yağmur bırakırdı sesimize
Çok uzaklarda düşündüğümüz bir şey solar solar solardı
Meyhaneler biraz olsun solardı
İmgeler ve bütün çözüm yolları. Bardaklar
Bardaklar, o uzun bardaklar, dişi alkoller yani
Çiftleşip bırakırlardı sesimizi
Sirkler ve bütün sirkler, atlıkarıncalar öyle
Çılğınca dönerdi sesimizde
Biz bütün görme gücümüzle görürdük sesimizi
Renksizdi
Ve nasıl kirliydi, her türlü kuşkulardan*

(...)

Çağımıza girerdik, kaygan ve boyutsuz anlam biçiminde

(...)

*Çünkü başka ne vardı, alkoller bizi yıkardı
Şıg denizler gibiydi alkol, geçerci üstümüzden
Ve birden bırakırdı bizi
Biz öyle kalırdık da çakillaşmış ve beyaz
Seslerimiz birbirinden artardı.”*

(Tragedyalar IV, *Tragedyalar*, s.22–23)

İlk dizede yer alan ‘ya alkol olmasaydı’ ünlem cümlesi, olanaklarla karşılaşan ve kendisini üstlenemeyen ailenin kendilerine ve yaşama ancak sarhoş iken katlanabildikleri ifade eder. ‘Bulanık’ ve ‘bungun’, sarhoşluk hâlinin dilsel karşılığıdır. ‘Kuru gök’ ve ‘kuru yağmur’ ifadelerindeki ‘gök’ ile ‘yağmur’ Tanrı’nın mürsel

mecazıdır. İmge, bütün hâlinde modern zamanlarda sahneden çekilen Tanrı'nın veya olup bitene kayıtsız kalan kozmik kayıtsızlığın nesnel bağlaşığıdır. 'Uzaklarda düşünölen şey', geleceğe dair projedir, umuttur. Umut, bir güldür. Uzaklarda düşünölen şeyin yani umudun solması ifadesi, kişilerin umutlarını diri tutacak bir iradesinin ve sorumluluk bilincinin olmadığını bildirir. İrade etmek ve sorumluluk duymak; geçmiş, şimdi ve gelecek arasında diyalog kurabilmektir. Meyhanelerin ve bütün çözüm yollarının solması, kişilerin umutsuzluk durumunda kaldıklarını işaret eder. Takip eden dizelerde yer alan 'çiftleştiği' sesi dişileştiren dişî alkol, koro hâlinde konuşan kişilerin gerek yaşamakta oldukları duruma, gerekse verili düzene karşı bir tavır alamadıklarını, sorumluluktan kaçtıklarını belirtir. Alkole atfedilen dişilik, tavır alamamanın nesnel bağlaşığıdır. Birimin sonunda yer alan sesin renksiz ve kirli olması, kişilerin yaşama enerjilerini yitmiş ve içinde buldukları durumdan kaçıyor oluşlarını anlatır. Bütün birim, koronun içmeyi seçerek yaşamakta oldukları durumdan kaçtıklarını ifade eder. 'Çağa girmek', alkolün tesirini yitirmesi ve ayılma durumunun nesnel bağlaşığıdır. Ayılan ve gerek çağın, gerekse kendilerinin gerçeklerine karşı tavır alamayan kişiler, bir yuvaya benzetilen içkiye dönerler. Çünkü onlar için yalnız alkol biçiminde olmak söz konusudur. Yalnız alkol biçiminde olmak, bir kayıtsızlık ve iradesizlik durumunu karşılar. Alkol, 'sığ bir deniz' gibidir. İnsanı kurtarmaz. Sadece yıkar ve arındırır. Son dizede yer alan, 'beyaz' ve 'çakıllaşmış' kalmak ifadeleri, alkolün kişileri bir durum içinde dondurduğunu ve bütün insanî hasletlerden arındırdığını ifade eder.

Varolmak için sorumluluk almak yerine, içmeyi yani kaçışı seçen kişiler, şiirin beşinci bölümünde hem birlikte hem de ayrı ayrı yaşamakta oldukları yabancılaşmayı sahnelerler. Söz konusu bölümdeki bütün imgeler, kişilerin yaşamakta oldukları yabancılaşma durumunun nesnel bağlaşığı olarak yer alır. Bir parça üzerinde bunu şöyle izah edebiliriz:

*"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 kıravatını
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 sığın 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 kalınlaşması."
(Tragedyalar V, Tragedyalar, s.34)*

Alıntıladığımız parçada hâkim anlatıcı, yabancılaşma bağlamında bütün ailenin prototipi olan baba Armenak'ı tanıtmaktadır. İnsanî olan pek çok şeye yabancılaşmış olan Armenak, şüphe histerisine kapılmış bir paranoyaktır. Küçük oğlu Diran'ın kendi oğlu olmadığını düşünmekte, bu şüphesini bastırmak için içmektedir. Bir motif olarak içmek,

bütün bir şiirde kaçışı karşılar. Armenak, unutmak için içer. Sadece içmez, sıkıntısıyla yüzleşmek, sıkıntısına karşı tavır almak yerine ya karısıyla, ya da bir başka kadınla cinsel ilişkiye girer. Çok içen Armenak, aynı zamanda paranoyasını doğrulamak için fal baktırır. İkinci dizede yer alan ‘falcı kadın’, Armenak’ın paranoid şüpheleri olan ve tavır almaktan uzak bir insan olduğunu işaret eden bir simgedir. ‘Ayaklar altında ezilen şapka’, şüphesini onaylatan Armenak’ın Diran’ın babası sandığı kişiyi temsil eder. Ayrıca sıkıntılı Armenak’ın öfkesini yansıttığını, insan olmanın gerekliliklerinden birisi olan tavır almaya yabancılaşmış olduğunu karşılar, işaret eder. ‘Sonuna kadar sıkılan kravat’, kaçış durumunun nesnel bağlaşığıdır; Armenak’ın dışa yansıttığı öfkesini, bu kez kendisine yönelttiğini işaret eder. Devam eden dizelerde yer alan ve cinsel ilişkinin mürsel mecazı olan ‘ölümün ekşi sarı kokusuna dalmak’ imgesi, Armenak’ın cinselliği şeyleştirdiği, dolayısıyla yabancılaşmış olduğunu belirtir. ‘Topaz heykel’, İsa peygamberin simgesidir. ‘Topaz heykelciliği yüzüne tutup ağlamak’, günahkârlık psikolojisinin yani pişmanlığın karşılığıdır. ‘Topaz taşta Diran’ın sarı bir kan gibi kalınlaşması’ ise sıkıntısını unutmak için cinsel ilişkiye giren sonra pişmanlık duyan Armenak’ın şüphelerinden kurtulamadığını, ağlamanın getirdiği arınmadan hemen sonra duyduğu şüphelerin yeniden canlandığını karşılar. Bütün bir birim, Armenak’ın şeyleşmiş olduğunu, insan olmanın varlık şartlarına yabancılaştığını ifade eder.

Çağrılmayan Yakup, düzen tarafından suçlu görülen ancak suçlu olduğuna inanmayan Yakup’un hem yaşadığı acıyı, hem de oynadığı yabancılaşma oyununu konu alan bir şiirdir. Şiirin anlatıcı kişisi Yakup, aslında kendisini de düzeni de bilen bir kişidir. Ancak suçlu görülmeyi kabul edememekte, düzene karşı öfke duymaktadır. Kendisiyle hesaplaşamayan Yakup, duyduğu öfkeyi ise yansıtır. Mensubu olduğu toplumu, bataklığa; o toplumun bireylerini, kurbağalara benzetir. Yakup, sadece bu benzetmeyle kalmaz. Aynı zamanda kendisini Yakup ve Yusuf peygamberlerle, dolayısıyla verili düzeni, Mısır halkıyla özdeşleştirir. Böylece kendisini yüceltir; kendisini suçlu gören düzeni ve o düzenin insanını küçültür. Kitap-ı Mukaddes’teki Yakup ve Yusuf peygamber kıssalarına göndermelerle oluşturulan şiirdeki bütün imgeler, Yakup’un oynadığı yüceltme ve değersizleştirme oyununu ifade eder. Aşağıya alıntıladığımız parçada anlatıcı Yakup, kendisini Yakup peygamberle özdeşleştirmekte, Yakup peygamber gibi ‘korkunç varlık’la mücadele etmektedir. Bütün hâlinde imge, Yakup’un hem yabancılaşmayı oynadığını, hem de kendisini suçlu görüp yargılayan düzen karşısında çaresizlik duyduğunu işaret eder. Söz konusu kısmı kısaca şöyle işaret etmek mümkündür:

*“Yalnız duymak mı? Korktum ve her yerlerimle yalnız oldum
Oldum ki, düzlük dediğim o korkunç varlık
Bitmez tükenmez bir kaynaktan çoğalarak
Üstüme aktıkça benim
Ben kendimi koruyordum
(...)
Yırtıcı hayvan gibi işte
Yapılması akla gelmedik
Daha bir sürü şeyleri de hep yapıyordum ki
Pek denenmemiş bir boğuşma şekli oluyordu bu da
Sonra ben yoruluyordum.
(...)
Dünyaydı
Ve düzlük bir peygamber ölüsü karşısında
Bitmeyen bir düzlüktü ki... işte ben
Gene de tam kendisi oldum diyemem düzlüğün
Diyemem*

*Çünkü bazı olaylar bunu doğruluyor
Ve bazı düşünceler.”*

(Pesüs I, *Çağrılmayan Yakup*, s.27–28)

Çağrılmayan Yakup şiirinde bir diğer boyut ise yargılanan Yakup'un hiçbir şekilde kendisini savunamamasıdır. Kendisini savunamayan Yakup, içine düştüğü çıkışsızlık durumunu, 'uçurum' ve 'boşlukta öylece kalmak' imgeleriyle somutlar. Bu imajda uçurumda askıda kalmak, kendini savunamamanın, anlatamamanın nesnel bağlaşığı olarak düşünülebilir. İmge şöyledir:

*“Üç kişi iniyor, üç kişi biniyor, biz kendi yarattığımız bir yola sapıyoruz
Dağlarda dağ çiçekleri
Öylece kalıyor
Ve tuhaf bir şekilde uçuruma akıyoruz
Ne düşmek, ne sarkmak, ne gitmek bir parça ileriye
Öylece kalıyoruz
Öylece kalıyoruz
Öylece kalıyoruz.”*

(Cadı Ağacı V, *Çağrılmayan Yakup*, s.26)

Ben Ruhi Bey Nasılım, anlatıcı kişi Ruhi Beyin yaşamakta olduğu narsisistik yaralanma/incinme durumunu, geniş planda insanı insan kılan varlık şartlarına yabancılaşmayı, nesnel bağlaşıklarla somutlayan bir şiirdir. Alıntılatacağımız parçada anlatıcı kahraman Ruhi Bey, yaşadığı yabancılaşma durumunu anlatmaktadır:

*“Ve her şey yetişti sonra
Sarı bir günün kahverengi yarımına
Yıkılmış bir ağacın üstünde yıllarca oturdum da
Gözleri avına benzeyen bir avcıydım sanki
Ağaç da çürümüş zaten
Kazınmış, oymuş bir yerlerinden gelip geçen onu
Ağaç mı, içi yıllarla dolu bir kutu mu
Çözmek için mi acaba içlerindeki bir gizi
-Giz mi, bir giz gereksinmesini mi-
Yoklamışlar orasından burasından
Kim bilir.
(...)*

*Oysa bambaşka şeyler olmalıydı ağaçta
Kazılmış, oyulmuş yerlerinde ağacın
Buruk, mayhoş, daha çok da bir zehir tadındaki
Bir şeyler olmalıydı. Ve sanki
Yıllar var ki saklamışım orda ben
Saklamışım anlaşılın
Odasında yapayalnız doğuran bir kadının
Dışa vurmak istemediği
O iniltiyi andıran
Duyurulmayan her şeyi.”*

(Ben Ruhi Bey Nasılım II, *Ben Ruhi Bey Nasılım*, s.12–13)

İlk iki dizede yer alan 'sarı' çözümlenin, 'kahverengi' dağılmanın metaforudur. Her şeyin 'sarı bir günün kahverengi yarımına' yetişmesi, hem suçlu hem mağdur Ruhi Beyin, suçlu ve mağdur olduğunu anladığı andan itibaren içine düştüğü suçluluk psikozunu ve narsisistik incinmişliğini; ayrıca ne'liğini bildiği durumuna karşı tavır alamadığını, yaşamın elinden çözümlüp gidişine seyirci kaldığını karşılar. 'Yıkılmış ağaç',

Ruhi Beyin metaforudur. Onu yıkan ise üvey annedir. Dolaylı olarak üvey anne, hızara veya baltaya benzetilmiştir. ‘Yıkılmış ve çürümüş ağacın üzerinde yıllarca oturmak’, trajik bir durumda yani insan olmanın gereklerine yabancı bir şekilde yıllarca yaşamış olmanın, yabancılaşmanın nesnel bağlanaşığıdır. Gelip geçenin ağacı kazınması, gizemli bir duruşu olan Ruhi Beyin meraklı ancak esas olarak kayıtsız insanlarca rahatsız edildiğini işaret eder. Takip eden dizelerdeki ifadeler, bu hususu ayrıca vurgular. Ağacın kazılmış, oyulmuş yerlerinde varolan ‘buruk ve zehir tadındaki bir şey’, Ruhi Beyin üvey annesiyle yaşadığı, kendisini hem suçlu hem mağdur kılan cinsel ilişkinin simgesidir. Ruhi Bey, kendisini zehirleyen o ilişkiyi, ‘odasında yapayalnız doğuran bir kadının dışa vurmak istemediği şey’ gibi yıllarca saklar. ‘Odasında yalnız doğuran kadın’, yasak ilişkinin nesnel bağlanaşığıdır. Bütün hâlinde imge, Ruhi Beyin tarihselliğini yitirmiş yani geçmişe saplanıp kalmış olduğunu, irade felci durumu yaşadığını ve kendi durumu karşısında yıllarca kayıtsız kaldığını işaret eder.

Bir arada yaşayan, gerek kendilerine, gerekse ötekilere yabancılaşmış insanların yaşamakta oldukları yalnızlığı, anlamsal boşluğu, irade felci durumunu ve mutsuzluğu konu alan *Bezik Oynayan Kadınlar*’da anlatıcı kişiler, yabancılaşma durumlarını, onu somutlayan nesnel bağlanaşıklarla ifade eder. Şiirde konuşan ilk kişi, evin sahibesi Cemile’dir. Cemile’nin konuşmasından bir parça şöyledir:

*“Ödünç alıyorum seni bazen
Çoğu kez geceleri
Niye almayayım -kaç güz geçti-
Islak kaputun gibi kokardı güzler
Seni sevdiğimi unutmuşum Hilmi Bey
Seni de unutmak istiyorum artık
Unutmak! ama nasıl
Sözgelimi çok hızlı oynuyorum beziği
İçkiyi çabuk çabuk içiyorum
Her şey bir hıza dönüşüyor -çoğu zaman-
Odamı giyiniyorum
Odamı soyunuyorum
Yerlerini değiştiriyorum eşyaların
Dışarı çıksam, bir tramvaya binsem
Bir durak ötede hemen iniyorum”*

(Manastırlı Hilmi Beye Üçüncü Mektup, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.24)

Cemile, yukarıdaki parçada, olmayan kişi Hilmi Beyle konuşmaktadır. Söz konusu konuşma, geniş planda Cemile’nin şizoid bir durumu yaşamakta olduğunu işaret eder, şizoid durumun nesnel bağlanaşığıdır. Yaşamın içinde somut bir insanla değil olmayan bir kişiyle konuşmak, yakın ilişkiden, sevgiden ve sorumluktan uzak durmak, şizoid duruşu işaret eder. Cemile, yaşamını anlamlı kılacak, can sıkıntısını ortadan kaldıracak bir amaca sahip değildir. Bir erkeği çoğu zaman geceleri ‘ödünç almak’, yaşamı somut değil kaçarak sürdürmeyi işaret eder. Ayrıca şizoid bir duruşu canlandırır. Gerek kendisiyle gerekse evde bulunan diğer kişilerle hemen hiç konuşmayan Cemile, insan olmanın varlık şartlarına yabancılaşmıştır. Hiçbir şey anlamsal boşluğunu dolduramaz. Olmayan kişi Hilmi Beyden çabuk bıkar; onu unutmak ister. Ama bunu nasıl başaracağını bilmez. Takip eden dizelerde yer alan ‘nasıl’ ifadesi, Cemile’nin yönüzlük durumunun nesnel bağlanaşığıdır; onun kendisini yönlendirebilecek bir amacının olmadığını ifade eder. Hızlı hızlı bezik oynar, çabuk çabuk içer, odasındaki eşyaların yerlerini değiştirir. Söz konusu eylemler, Cemile’nin anlamsal boşluğunu doldurmak yerine ondan kaçtığını, sıkıntısıyla yüzleşmek yerine onu sürekli bastırıldığını işaret eden dil göstergeleridir. Bütün bu dil göstergeleri, yakın ve uzun soluklu ilişkiye giremeyen,

sevemeyen, isteyemeyen, kısaca insan olmanın varlık gereklerine yabancılaşmış Cemile'nin yabancılaşma durumunu işaret eden/gösteren birer nesnel bağlaşıktır.

Ablası Cemile gibi şizoid bir duruşu canlandıran Seniha da insan olmanın diyalektik bütünlüğünü yitirmiş; isteyemeyen, kendisini yaşama veremeyen, şizoid bir duruşa mahkûm olan, sevemeyen, kısaca yabancılaşmış bir kadındır. Şöyle konuşur:

*“'Evler'den birindeyim, dışarıda kar yağıyor
Üstüme kar yağıyor. Kalbimin
Atışlarında eriyor kar
Üşümüyorum, üşümek elimde değil
Hiçbir şey elimde değil
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
(...)”*

(Seniha'nın Günlüğünden III, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.63)

İlk dizede yer alan 'evler', randevu evinin mürsel mecazıdır. Seniha, kendisini kadın olarak hissedebilmek için evini işleten arkadaşı Muhassen'e gider. Ancak şizoid bir duruma esir olduğu için hiçbir şey yapamaz. İstemesi felç olmuştur. Ne sever, ne gülebilir, ne de cinsel bir ilişkiye girebilir. Üşümek isteyip üşüyememek, sevmek isteyip sevememek, konuşmak isteyip konuşamamak ifadeleri, Cemile'nin bir kilitlenme durumunu yaşamakta olduğunu işaret eden dil göstergeleridir. Cemile'yi ketleyen, hesaplaşmadığı geçmişi, bir türlü kurtulamadığı acıları ve anlamsal boşluğudur. Bütün cümleler irade felci ve isteyememe durumunun, geniş planda insan olmanın varlık şartlarına yabancılaşmış olmanın nesnel bağlaşığı olarak yer alır şiirde.

Şiirde Cemile ve Seniha gibi yabancılaşmış kişilerden bir diğeri ise Ester'dir. Cemile ile eşcinsel ilişki içinde olan Ester'in konuşmasından bir parça şöyledir:

*“Ben ben idim, onlar oydular
Karanlık indi bize sığındı
Yılları çok çağlar gibiyiz
Günleri çok yıllar gibiyiz
Uzun sessiz bir ağlamak gibiyiz
Geyik akarsuyu özleyince
Akmamız yok, çekilmiş nehirler gibiyiz

Yelin sürdüğü yaprağı mı iteğim
Kötülük nedir, var mıydı bileniniz
İyilik nedir, var mıydı bilenimiz
Ana karnında sütten
Bembeyaz örülmüşüz de
Derim ki -demek istemem- vahşetin imleriyiz”*

(Akmayı Duydum, Ester'in Söyledikleri, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.91)

İkinci dizede yer alan 'karanlık', anlamsal boşluğun simgesidir. 'Karanlığın inip insana sığınması', anlamsal boşluğun insanda içselleşmesinin nesnel bağlaşığıdır. 'Yılları çok çağlar', 'günleri çok yıllar', 'uzun sessiz ağlamak', 'çekilmiş nehirler' benzetmeleri, hem kendilerine, hem bir arada yaşadığı kişilere yabancılaşmış kişilerin

yaşamakta oldukları irade felci, tarihselliğini yitirmişlik ve isteyememe durumlarının nesnel bağlılışıdır. İkinci birimde yer alan ‘vahşetin imleriyiz’ benzetmesi ise ilk birimdeki imgeleri pekiştirerek tamamlayan bir imgedir. Bütün parçada görüldüğü gibi Ester, hem kendi durumunu, hem de bir arada yaşadığı insanlarla paylaştığı yabancılaşma durumunu, nesnel bağlılışlarla anlatmaktadır.

Oteller Kenti’nin asıl kişisi Bayan Sara da *Bezik Oynayan Kadınlar*’ın kahramanlarından özellikle Seniha gibi biten evliliğinin yasını tutmakta olan, ayrıca istemeden, tavır almaktan, sevmek ve yaşama kendisini vermekten uzak, yabancılaşmış bir bireydir. O da diğer kadın kahramanlar gibi şizoid çağın bireyidir: Sevemez, bağlanamaz, yakın ve uzun soluklu ilişkiye giremez. Şöyle konuşur.

“Yayıldı kirlı sular gövdeme
Kesildi sanki ayaklarım yerden
Dedim ki
Eh ben de neyim ki zaten, yıllardır
Kâğıttan bir gemi gibi suların akışına kapılmış
Umarsız, sevgisiz, başıboş
Yaşamışım yazgının o hileli zarını
Baksana şu yalnızlık taşkını yüzüm
-Hep bir fotoğrafın en arkasında kalan-
Buruşuk bir üzüm tanesi gibi
Sarkmış da kalabalıklardan
Gün günden nasıl da çökmüş
Gün günden nasıl da sararmış dudaklarım
Ve işte
Üstümde ucuz tütün kokusu
Ters yüz edilmiş ceketim
Yana taramışım seyrek saçlarımı
Fularım soluk, üstelik iyi bağlanmamış
Ya şu beli belirsiz acı tam gülümserken
Nasıl da kaplayıvermiş
Bir mask gibi yüzümün bütün anlamını
Ah nasıl yitirdim ben gülen aslanı.”

(Sera Oteli VIII, *Oteller Kenti*, s.70)

Alıntılıdığımız metnin ilk dizesinde yer alan ‘kirlı su’, anlamsal boşluğun, umutsuzluğun imgesidir. ‘Kirlı suyun gövdeye yayılması’, anlamsal boşluğun, isteyememe ve bağlanamama durumunun kişiyi işgal ettiğini; kişinin olumsuz olan karşısında kayıtsız kaldığını belirtir. Takip eden dizelerde yer alan ‘suların akışına kapılmış kâğıttan gemi’ benzetmesinde ‘su’, yaşamın; ‘gemi’, Bayan Sara’nın metaforudur. Bütün olarak imge, isteyemeyen, tavır alamayan, anlamsal boşluk içindeki şizoid birey Bayan Sara’nın yabancılaşma durumunun nesnel bağlılışıdır. ‘Umarsız, sevgisiz ve başıboş yaşamak’, bu durumu pekiştiren diğer bir imgedir. ‘Buruşuk üzüm tanesi gibi sarkmış, sararmış yalnızlık taşkını yüz’, ‘iyi bağlanmamış soluk fular’, ‘yüzü mask gibi kaplayan acı’ gibi imgeler, Bayan Sara’nın yabancılaşmış olduğunu işaret eden benzetmelerdir; yabancılaşma durumunun birer nesnel bağlılışıdır.

3.2.1.2.2. Sembol

Kendisi dışında başka bir şeyin yerine geçen, onu temsil eden şeye, diğer bir ifadeyle okuyucuyu bir başka nesneye götüren fakat bir canlandırma, gösterme olarak kendi başına da dikkat isteyen nesneye sembol denir⁴⁰⁷. Semboller esas olarak birer imaj

⁴⁰⁷ Rene Wellek, Austin Warren, *Edebiyat Teorisi*, çev. Ömer Faruk Huyugüzel, Akademi Kitabevi, İzmir 2003, s.162.

veya metafordur; ancak her metafor, her imaj bir sembol değildir. Bir imajın veya metaforun sembolleşmesi tekrarlanma ve sürekli olma özelliği taşımasına bağlıdır. Wellek, imajların sembole dönüşmesi için ya bütün dünyada, ya bir şiir geleneğinde ya da şairin şiirlerinde aynı durum, duygu veya değere süreklilik içinde vurgu yapması gerektiğini söyler⁴⁰⁸. Kısaca kendisi dışında bir şeyi karşılayan, tekrarlanma ve sürekli olma hususiyeti taşıyan imgeye sembol denir.

Duygu ve düşünceleri onlara karşılık olabilecek imajlarla anlatma konusunda usta bir isim olan Cansever şiirindeki semboller, varolandan farkı ve yeni bir şiir yazdığı için daha çok bireyseldir. Ancak şairin şiirlerindeki özellikle şehir, renk ve mevsim simgeleri, zaman zaman modern şiirin sembol sistemiyle çakışabilmektedir. Çalışmanın bu kısmında öncelikle şairin kişisel sembollerine değinilecek, son kısımda ise renk ve mevsim simgelerine kısaca temas edilecektir.

Cansever şiirinde yinelenerek sembolleşen imgelerden dikkati en çok çeken, 'karanfil'dir. Şairin özellikle İkinci Yeni ve olgunluk dönemi şiirlerinde rastlanan karanfil, aşkı ve dostluğu simgeler. Cansever Yerçekimli Karanfil şiirinde diyalektik materyalist bir içeriğe sahip aşkı, karanfille simgelerken aşkın somut olduğunu 'yerçekimli' sıfatıyla ayrıca vurgulamıştır. Diğer bir ifadeyle aşk, şair için soyut ve parçalanmış bir yüceltme değil, bütünselliği içinde cinsel arzuyu, şefkat dolu bir ilgiyi ve paylaşımsallığı barındıran bir bileşimdir. Şiirin tamamına tematik kısımda yer verildiği için burada sadece karanfil sembolüne işaret ediyoruz:

(...)
Örneğin rakı içiyoruz, içimize bir karanfil düşüyor gibi
(...)
Sen o karanfile eğilimsin, alıp sana veriyorum işte
Sen de bir başkasına veriyorsun daha güzel
O başkası yok mu? bir yanındakine veriyor
Derken karanfil elden ele."
(Yerçekimli Karanfil, *Yerçekimli Karanfil*, s.23)

Cansever için aşk, diyalektiğin farklı uğraklarını özümseyerek aşan bir bileşimdir. Mesela İnfilâk başlıklı şiirinde şair, aşkın engelleri, acıları aşma potansiyeline sahip olduğunu 'pencereyi delen karanfil' simgesiyle somutlamıştır. Şiirden bir parça şöyledir:

"Bazan da bir yerde kuşlar vardır
Ne uçmak, ne görünmek için
Bir karanfil pencereyi deler
İstesek sevişirdik, ama olmadı
Biz değil yaşayan acılardır."
(İnfilâk, *Petrol*, s.23)

Aşkın ve dostluğun simgesi olan karanfil, Kaybola şiirinde, verili düzen ve onun baskısına karşı baskı kırıcı bir imge olarak çıkarılmıştır. Adı geçen şiirde sevgilinin saçına takılan, kimi zaman çıkarılan ve yeniden takılan karanfille aşkın baskıları aşabilme gücü olduğuna vurgu yapılmış; devrin, aşk gibi bir ilişkide bile insanları baskıladığı sezdirilmiş, geniş planda insanlar üzerine varolan baskıya dikkat çekilmiştir:

"Sana her zaman söylüyorum, senin yüzünde gülmek var
Bakınca bir yaşama ordusu çıkıyor aydınlığa
Bir çiçek geliyorsun yer altı çevresinden
Bir kartal gidiyorsun çıplağın ayaklarla
Şimdi bir pembeyi kovuşturuyor

⁴⁰⁸ Wellek-Warren, a.g.e., s.162-168.

*Omzundan yukarı üç kişi
Deli ediyor onları saçlarında
Bir karanfil çok
Bir karanfil azala”*

(Kaybola, *Yerçekimli Karanfil*, s.42)

Aşkın olduğu kadar dostluğun da simgesi olan karanfile, şairin olgunluk dönemi eserlerinden birisi olan Saate Bakmak şiirinde de rastlamak mümkündür. 1971 askerî darbesinin neden olduğu çaresizliği, çaresizliğin doğurduğu hüznü konu alan şiirde şair, parantez içi bir vurguyla evvela birbirlerine uzak olan insanların bir araya gelişlerini, dostlar arasındaki iletişimsizliği ironize eder; sonra ortada bir karanfilin kaldığını söyler. Dostluğun yabancılaşmayı aşmak ve eskiyen ilişkileri tazelemek olduğuna ‘ortada kalan karanfil’ simgesiyle dikkati çeker.

*“(Ne kadar da çok severmişiz birbirimizi
Sahi ne kadar da çok severmişiz
Yıllarca, yüzyıllarca öpüştük
Sigaralar tuttuk, içkilerin en iyisini sunduk
İstersen bu gece burada kal, dedik
Sağlığımızı sorduk, bir sürü ilaç adları saydık
Sık sık görüşelim, olmaz mı dedik
İyi bildiğimiz ne varsa yaptık, ayrıldık
Ortada
Her zamanki gibi bir karanfil kaldı.)”*

(Saate Bakmak, *Sonrası Kalır*, s.18)

Şairin şiirinde ‘çocuk’, safiyeti, masumiyeti, umudu, geleceği ve sorumluluğu simgeleyen bir imge olarak yer alır. Suçtur Çocuğun Olmak şiirinde Cansever, insan olmanın sorumluluk demek olduğunu ‘çocuk’, ‘çocuğun olmak’ ibareleriyle somutlar. Çocuk ve çocuklar simgesiyle para ekonomisinin ve araçsal aklın belirmesindeki düzende parçalanmış olan sorumluluğun karşısına bütünsel sorumluluğu çıkarır. Diğer bir ifadeyle insanın hem kendi çocuklarından, hem de bütün çocuklardan sorumlu olduğuna vurgu yapar. Şair için sorumluluk, ayrıca insan olmanın suçudur; suçun cezası ise sorumluluğun üstlenilmesidir.

*“Ve düşün bir de, ya bütün o çocuklar seninse
İster Doğu Beyazıt’ta karlar içinde büyüsin
İster bir düzlükte Tatvan’dan Van’a doğru
Ve isterse İzmir’in تنها bir semtinde
Kim ne derse desin, suçtur çocuğun olmak
(...)”*

(Suçtur Çocuğun Olmak, *Sonrası Kalır*, s.23)

Çaresiz kalınan ancak kayıtsız kalınamayan bir durumu şiirleştiren Mendilimde Kan Sesleri’nde kadınlar ve çocuklar, özellikle geleceğin mimarı olacak çocuklar, umudun ve şairin tarihselliğe duyduğu inancın simge değeri olarak dikkati çeker. Şair için çocuk, anne ve babanın hem olumlamasıdır, hem de olumsuzlamasıdır. Diğer bir ifadeyle çocuk, şimdi burada insanı insan kılan sorumluluğun ve tarihselliğin simgesidir.

*“Ve sana Ahmet abi
Uzaktan uzağa domates peynir keserdi sanki
Sofranı kurardı
Elini bir suya koyar gibi kalbinden akana koyardı
Cezaevlerine düşsen cıgaranı getirirdi
Çocuklar doğururdu
Ve çocukların dünyayı düzelterek ellerini işlerdi bir dantel gibi*

*O çocuklar büyüyecek
O çocuklar büyüyecek
O çocuklar..."*

(Mendilimde Kan Sesleri, *Sonrası Kalır*, s.55)

Şair Cansever için şimdi burada mutlu olmanın gereklerinden birisi de gerek çocukların gerekse insanların bütün hâlinde mutlu olmasıdır. Çocukların ve genel olarak insanların mutsuz olduğu bir düzende şair için mutlu olmak söz konusu değildir. Dostluğu konu alan Akdeniz Salgını şiirinde Cansever, verili düzenin düzensizliğini, düzensiz düzenin neden olduğu acıyı, 'sefalet' dolayısıyla büyükler gibi konuşan çocuk simgesiyle somutlarken dostluğun biraz da çaresiz kalınan, ancak kayıtsız kalınamayan bir durumun paylaşılması olduğuna dikkati çeker.

*"Acımaktan bir zamansın ki bazan susarsın
Çocuklar büyükler gibi konuşur sefaletten"*
(Akdeniz Salgını II, *Kirli Ağustos*, s.78)

*"Saçlarla gözleri kesiyoruz makaslar konusunda
Ayağa kalkıyoruz gece gündüz
Her elde bir gökyüzü var ağlıyacağımız geliyor bir türlü
Çocuklar bekleme yapıları gibi sokakta
(...)"*

(Güneşin Yazdığı, *Yerçekimli Karanfil*, s.25)

Diyaletik materyalist bir aydın olan Cansever'in çocuk simgesi gibi tarihselliği işaret eden simgelerinden birisi de 'tohum'dur. Bitkinin hem değişerek devam etmesi, hem olumlaması, hem de olumsuzlaması olan tohum, bir nicel/nitel değişim ve aşma varlığı olarak insanı simgeler. İnsan, bir durum ve değişim varlığı olarak bir tohumdur. Bitkinin hem devamı hem de aşılmasıdır. Cansever, Tip'ten ayrılmış veya 'ihraç' edilmenin neden olduğu acıyı, acıyı yaşayarak aşarken acının içinde geçip geçişeceğini 'uyarılmış tohum' simgesiyle somutlar. İnsanın durumları aşan bir varlık olduğunu, aşmanın yani tarihselliğin simgesi olan 'uyarılmış tohum' simgesiyle anlatır:

*"Yanmış bal kokuları getiriyor rüzgâr
Kıyıdaaki camlardan
Döl tozlarıyla*

*Ben de bir tohumum burada
Uyarılmış bir tohum
Beni kıyıya
Bırakan bana
Denizde zaman yok."*

(Ürperti, *Kirli Ağustos*, s.24)

Şair için insan sadece şimdi burada varlığı değil, aynı zamanda geçmiş ve gelecek ile diyalog hâline olan bir varlıktır, tarihseldir. Tarihsellik, insanın şimdi burada elinden geleni yapması, bir şey başarılammış olsa bile gelecekte o şeyin gerçekleşmesi için zemin hazırlamasıdır. Bir şeyin gelecekte gerçekleşeceğine duyulan inanç da umuttur. 1971 askerî darbesinin ketlediği hayallerin gelecekte gerçekleşeceğine inanan Cansever, duyduğu inancı, şimdi burada yeşereceği toprağı bulamayan tohumun bir gün mutlaka kendisini gerçekleştireceğini, 'sonsuzluğa dikilmiş tohum' simgesiyle anlatır:

*"Yaşayıp ölmek, deriz, ne denir başka
Denir, çok şeyler denir, biliyorum
Gecektir hayatımızda mutlaka
Çok inandığımız bir şeyin çocukluğu
Sonra gençliği, sonra oturmuşluğu*

Sonra hayat hayat gibi olacaktır.

Bakma sen, kuşlar bir uçumluktur ne de olsa

Denizler bir fırtınalık görkemli

Bizse kendimizi

Bir tohum gibi dikmişiz sonsuzluğa.”

(İdris’le Konuşma, *Sonrası Kalır*, s.27)

Şairin anlam bakımından genişleyen ve hem insanın hem de düzenin ne’liğini işaret eden metaforik simgelerinden birisi de ‘kalebent’tir. Kalebent imgesinde insanın kişiliği kale, kişiliği somutlamak ve diri tutmakla vazifeli insan kalebentte benzetilmiştir; ayrıca verili düzen düşman olarak işaret edilmiştir. Kalebent, bu bağlamda bütün Cansever şiirinde somutlaşan Antigonist tavrı simgeleyen önemli bir metafordur; yabancılaşmanın araçsal akıl vasıtasıyla insanın içine işlediği bir düzende etik ve araçsal yanıyla aklın bütünselliğini koruyan, yabancılaşmaya karşı kalesini savunan şairi simgeler. Bütün bir Cansever yaşantısı ve şiiri, düşünce ve düşünceden gücünü olan kişilik kalesini şöyleşmeye karşı koruyan bir kalebent tavrını işaret eder.

“Duymuyoruz dokununca duymuyoruz

Taşlara kayalara taşlara

Nasıl kanmıyorsa yüreğimiz sevince

Sevince ve acıya

(...)

Ey yerle gök arası mutlu kalebentliğimiz”

(Düş Suda V, *Kirli Ağustos*, s.72)

Antigonist bir tavrı da işaret eden kalebent, sadece Cansever’e has bir duruşu değil, onunla dostluk ilişkisi içinde olan sosyalist aydınların da duruşunu karşılar; düzenin sunduğu olanaklar içinde yaptıkları bir seçimi ifade eder. Kalebentlik, sürekli bir dikkat gerektirdiği için güç ve yıpratıcı tavrı; gönüllülük esasına bağlı bir eylemdir. Dostlar şiirinde şair, sosyalist dostlarıyla birlikte canlandırdıkları bu Antigonist tavrı, ‘denize, göğe, toprağa karışmış kalebent’ sembolüyle somutlar.

“Unutup kendi mahzunluğunu

O kadar çabuk yeşerir ki, diyordu umut

Öyle çabuk çiçeklenir ki

Güçtür çünkü, her şeyden daha güç

Denize, göğe, toprağa karışmış bir kalebentlik

(...)

(Dostlar, *Sonrası Kalır*, s.38)

Cansever şiirinde verili düzenin simgesi ‘çöl’dür. Çöl, tek renkliliğiyle tekboyutlu düzenin, tekboyutlu yaşamın metaforudur. Bedevi şiirinde şair, verili düzenin tekboyutlu, Sisifik tekrarlardan oluşan yaşamını ‘bedevi’, ‘deve’, ‘ıssız, donuk, kahverengi kent’, ‘tekdüzenli renk’ metaforlarıyla resmederken bütün bir şiirde para ekonomisinin belirlemesindeki kent ve modern kentin olağan yaşamı, bir çöl olarak imgelenmiştir. Söz konusu dekoru oluşturan unsurlardan ‘ak boyunlu develer’, ‘yorgun sürücüler’ ve ‘bedevi’, olağan yaşantı içinde esas olarak sathî ve yevmî olanın peşinden koşuştururken insanî olanı hiç tanımayan ya da onunla hiç ilgilenmeyen insanları karşılar. ‘İssız, donuk ve kahverengi kent’, para ekonomisinin belirlemesinde olan ve şeylerin çözümlüp dağıldığı yani buharlaştığı modern yaşamı; ‘tekdüzenli renk’ ise çözülmüş, dağılmış ve esas olarak canlılığını yitirmiş ancak tek boyuta izin veren düzeni ifade ederken verili düzen çöl olarak simgeleşir:

“Gözlerimin ıssız, donuk, kahverengi kentinde

Geçiyor ak boyunlu develer, yorgun sürücüler

(...)

*Ne arar, bilinmez ki, bir kanımlık su belki de
Ne durak, ne dinlenme
Gelseler de duyamaz ak boyunlu develer
O yorgun sürücüler çökseler de önüne
En soğuk çöl kuşunun bir daha ölüşü gibi
Dünyanın tekdüzenli renginde.”*
(Bedevi, *Nerde Antigone*, s.11)

Şairin verili düzeni ve modern olağan yaşamı çöl simgesiyle somutladığı şiirlerinden birisi de Kaktüs'tür. Olgunluk dönemi şiirlerinden biri olan Kaktüs'te şair, verili düzenin karşısında, sosyalizmin yanında yer Antigonist tavrını, çölde/verili düzen içinde güneşin doğuşunu yani devrimle kurulacak olan sosyalist düzeni bekleyen kaktüse benzeterek anlatmıştır. Kaktüs sembolüyle dolaylı olarak içinde yaşadığı düzeni ve şehri çöl olarak düşünmüş, insanın durumunu kaktüs imgesinin hazırladığı çöl dekoru içinde somutlamıştır:

*“Sonunu istemiyorum sessizliğin
Yokluğu istemiyorum bu akşamüstü çınlamasında
Yüzümü dizlerime dayıyorum, bitiştiyorum kollarımı da
Bir kaktüs olmalıyım beni dışına yağan bir sağnak olmalıyım
Uçsuz bucaksız dünyada
Güneşin doğuşunu bekleyen.”*
(Kaktüs, *Şairin Seyir Defteri*, s.203)

*“Ben bu şehirde yaktım, bu korkunç uğultular
Bir çölde susuyordum yanımda fişkırdılar”*
(İskele Memuru Yahya, Dökümcü Niko ve Arkadaşları, *Çağrılmayan Yakup*, s.59)

Cansever şiirlerinde 'buz'; içtenliğin, sıcaklığın, aşkın, yakın ve uzun soluklu ilişkilerin rafa kaldırıldığı modern şizoid olağan yaşantının simgesidir. Verili yaşamın şizoid dünyasıyla daima gergin bir ilişki içinde olmuş olan şair, çağın şizoid dünyasını şiirlerinde buz imgesiyle somutlar. Örnek vermek gerekirse, Buz Gibi şiirinde şair, verili yaşamın şizoid durumunu yani soğukluğunu, mesafeliliğini, buz imgesiyle işaret ederken aşkın da çağın şizoid atmosferinden payını aldığını kısaca şöyle anlatır:

*“Aşk iyidir bak
Duyumunu artırır insanın
Hele don gömlek sabahları
Tıraş olacağını duyarsın
(...)*

*Hey gidi duyumuna yandığının dünyası
Alıp vereceğin olacak ille
Aşk maşk buz gibi yaşayacaksın”*
(Buz Gibi, *Yerçekimli Karanfil*, s.40-41)

Umutsuzlar Parkı'nda umutsuz anlatıcı, çemberle simgelenen olağan yaşantıyı buz olarak görürken şizoid bir dünyayı buz simgesiyle somutlar. Buz yani soğuk, mesafeli ve kayıtsız yaşam, çemberin içindeki herkese ve her şeye bir şekilde sirayet eder. Çemberin yaşam bakımından ne'liğini anlayan ve tarif eden özne için yaşam, buzdur. Aşk, buzdan nasibini alır; ısıtmaz, üşütür veya cinayeti andırır. Lokanta, buz dağına dönüşür; masalar, aynalar, buz kesilir; ışıklar erimez, buz olarak sallandırılır. Bir usta virtüözün kemani, şizoid bir dünyayı seslendirir, her kasılışında buz olarak kalır. İnsanlar yani 'burjuvalar' ve 'küçük burjuvalar', insanî ilgisini ve sıcaklığını yitirdiği için soğuk yaşam içinde çiçeğin morarmasına yani simgesel değerini yitirmesine değil, mutlak

kayıtsızlık gerektiren yaşantısında donar kalır. Kısaca paranın belirlenmesinde olan ve şeylerin para ile ölçüldüğü düzen içinde şeyleşme, hem her şeyle kendisini yeniden üretir, hem de dokunduğu her şeye soğuk doğasını sindirir. Umutsuz anlatıcı bunu şöyle anlatır:

*“Penguen ağızları vardı
Geceleri penguen elbiseleri
Bir aşk boyunca –nedir ki demiyorum aşkları
Çünkü her sevgide biraz da cinayet bulunur
Sevmeleri.
Her soyunmada bulutlar böyle nereye gidiyor
Her lokanta bir buz dağı olarak titreşir
Bir buz dağı olarak bekler
Kimiye kimi
Masalar buz
Aynalar buz
Bir usta virtüöz kemanıyla
Her kasılıştta
Buz
Işıklar erimez buzlar olarak sallandırılır
Çiçek kokular alıp veriyorken burunlara
Buz olarak
Buz, buz
On adet çarktan çıkma milyoner
Yanlarında kadından gezintilerde
Omuzlarında sadece rahata isyan
Çiçeğin mor kalmasına değil.”*

(Çember III, *Umutsuzlar Parkı*, s.21)

Çöl ve buz simgeleri gibi Cansever şiirinde geniş kapsamlı sembollerden birisi de şehirdir. Özellikle para ekonomisinin bir alt yapı kurumu olarak bütün üst yapı kurumlarında fenomenleştiği bir uzam ve mekân olarak kent, şair için yabancılaştırıcı, yabancılaşmayı sürekli yeniden üreten bir ‘dişi’dir.

*“(…)
Sen dişi kent, sense
Az kalsın dişi bir şiir yazdıracaktın gittikçe azalan yaşıma
Ayaklarımı denize sallandırarak
Gözlerimi bir deniz kuşuna doğru uzattıkça
Tuba ağacından kesilmiş iki dal parçası gibi
Yazdıracaktın nasıl olsa, yazdıracaktın da...”*

(Şahinin Kopardığı Elmas I, *Kirli Ağustos*, s.66)

Şehir Cansever için para ekonomisinin tinsel yaşamı belirlediği bir uzam ve zamandır. Para ekonomisinin tinsel yaşamdaki tezahürleri, niceliksel olanın niteliksel olanla yer değiştirmesi, insan ilişkilerindeki samimiyet, içtenlik ve sahiciliğin yerini çıkar ilişkisinin alması, kısaca tinsel alandaki şeyleşme olarak sıralamak mümkündür. Boşversene Sen Niye Beklemeli şiirinde şair, şeyleşmeden duyduğu tiksintiyi, bilgeliğin acıyı azaltmadığını yani trajik olanı, kent simgesi çerçevesinde şöyle anlatır:

*“Boşversene sen niye beklemeli
Sıktı artık bu kent beni
Çekip gitmeliyim hiç düşünmeden
Bulmalıyım aradığım o yeri
Şiirmiş, bilgelikmiş, her neyse
Ne varsa benden kalsın geriye*

*Kalsın o yalanlar, o yalan ilişkiler de
Ve ölümler ki sevdanın ikiz doğurduğu
Yetsin, taşımak istemiyorum yedeğimde
(...)”*

(Boşversene Sen Niye Beklemeli, *Sevda ile Sevgi*, s.98)

Cansever şiirinde kent simgesiyle birlikte daha iyi anlaşılabilir sembollerden birisi de küldür. Varoluşçu düşünürler ve sanatçılar tarafından da modern dünyanın tinsel durumunu imlemek için kullanılan ‘kül’, aşırı değişimin ve nicelikselliğin neden olduğu yabancılaşmanın, sessizliğin, geniş planda umutsuzluğun simgesidir⁴⁰⁹. Cansever, Kül şiirinde modern gündelik yaşamın külleştirici doğasını, bireyci ve kapitalist düzenin kayıtsız sessizliğini, bencilliğini, kül sembolünün çağrışımlarıyla şöyle ifade eder.

*“Koşar bakışları külden adamlar
Ordan oraya
Soğuk etlere, sosisleri
Konservelere, jambonlara
İtişirler, üşüşürler, saatlerine bakarlar
(...)”*

(Kül, *Kirli Ağustos*, s.84–85)

Yabancılaşmanın zorunluluk olduğu bir düzende yabancılaşma ancak içinden geçilerek aşılabilen bir durumdur. Diğer bir ifadeyle doğası kül olan düzende yabancılaşmayı aşmak, külleşmeyi yaşamaya ve onu aşmaya bağlıdır. Verili düzende eleştirel ilişki içinde olan şair, hiç kimsenin azade olmadığı tinsel durumu yaşayıp aştığını, zaman içinde külleşip küllerinden yeniden doğduğunu Phoenix, Kurt ve Ölü Sirenler gibi şiirlerinde kül, külleşmek ve küllerini karmak metaforik simgeleriyle, motifleriyle somutlar. Ölü Sirenler şiirinde bu çağdaş durumu, Anka miti ve kül simgesi etrafında şöyle anlatır:

*“Akşam geri verince bana gözlerimi
Şehir de kayboldu, denizin durgunluğu da
Bir anka kuşu yeniden karyorken küllerini
(...)”*
*Ve sabah olur olmaz üstünde derinliğimin
Bir gülümseme gibi bulacağım kendimi.”*
(Ölü Sirenler, *Kirli Ağustos*, s.33)

Cansever şiirinde ‘güneş’, sıcaklığı, aydınlatıcılığıyla umudu karşılayan sembolik bir metafordur. Eski Bir Takım İçin Şiirler II’de şair, mensubu olduğu partiden ihraç edilmiş olmanın neden olduğu acıyı, ‘bölünmüş güneş’ metaforuyla somutlar:

*“Su gürültüleri! Ey benim güneşimi ikiye bölen hızarlar
Ben işte günün birinde belli olurum
İki olmam bir olurum günün birinde
(...)”*
Ey benim güneşimi ikiye bölen hızarlar”
(Eski Bir Takvim İçin Şiirler II, *Kirli Ağustos*, s.28)

Pas şiirinde güneş ve kar metaforları etrafında 1971 darbesinin neden olduğu acı anlatılırken ‘güneş’, umudun; ‘kar’, sessizliğin ve susuşun sembolü olarak kullanılmıştır. ‘Kar toplayan güneş’ imgesiyle de ayrıca susmanın hem acı, hem de bir eylem olduğuna dikkat çekilmiştir.

“Ve güneş kar topluyorsa bakışlarından

⁴⁰⁹ Hakan Savaş, *Sinema ve Varoluşçuluk*, s.142.

*Biz ki utançlı bir kar seyircisi
Sen bak ki o beyaz karın kırmızı
O beyaz karın ürkek
O beyaz karın unutaraktan geri geldiğini
Seyrediyorsa susarak
Biliyordur tam göğsünün altında yaşar gibi
Biliyordur ki bir eylemdir yerine göre susmak.”*
(Pas, *Sonrası Kalır*, s.16)

Cansever şiirinde ‘kar’, sessizliğin ve umutsuzluğun bir diğer simgesidir. Umut ile umutsuzluğun bir bütün olduğunu düşünen şair, TİP’ten ayrılmış olmanın neden olduğu kötümserliği de yansıtan Kar Yağacak şiirinde, umudun bir zorunluluğu olan umutsuzluğu, kar simgesi etrafında şöyle anlatır:

*“Bir eğilişle başladı, elimi alınma siper etmemle
Doyasıya baktım buz renkli bulutlara
Ne kadar büyük olursa olsun umudum
Zorunluluktur umutsuzluk bir parça
Anlaşıldı yarın bir gün kar yağacak
Eski bir aşkın da anısına
(...)”*
(Kar Yağacak, *Kirli Ağustos*, s.59)

‘Su’, şairin şiirlerinde yaşamın, akışın, değişimin simgesidir. Su şiirinde Cansever, yaşamın hızla geçip gidişini, akıp gidişin neden olduğu hüznü, akan ve duran su sembolüyle anlatmıştır:

*“Ah sudur, ne yandan baksam sudur
Suyun imgesi sudur
Trenlerin kalktığı her yerde
Bavullar sudur
(...)”*
*Su akar ben akarım
Vakit yok bakışmaya
Günlerden suya.”*
(Su, *Sonrası Kalır*, s.8, 10)

Kapalıçarşı’daki dükkânını sattıktan sonra çalışmalarını evinde sürdürmüş olan Cansever, olgunluk dönemi şiirlerinden birisi olarak kabul ettiğimiz Bir Su Yolu Denilebilirdi’de yaşamın/yılın hızla akış gidişini, ‘su gibi akıp gitmek’ deyiminden ödünçlenen ‘su yılı’ simgesiyle anlatır.

*“Bir su yılı denilebilirdi
Üstünde durmuyorum
Terledim, bulanık baktım
Ne varsa kendiliğindendi
Hemen hemen evden hiç çıkmadım”*
(Bir Su Yılı Denilebilirdi, *Sevda ile Sevgi*, s.50)

Düzenle paradoksal bir ilişki içinde olan Cansever için ‘düzlük’, uzunluğuyla ve genişliğiyle, kolay kuşatılmayıyla verili düzenin simgesidir. Bu simgeye şairin iki ayrı şiirinde rastlanmaktadır. Söz konusu iki simgeyi de çalışmanın farklı yerlerinde ele aldığımız için onları şu şekilde işaret etmek mümkündür:

“Beni dinlersen Üsküdar’a gitme

*İbrahim'i görme şiir yazma
Şu herkesin bildiği düzlük
Bu deli alacası çayır
Ardıç kuşu türkülü sokak
Senin için değil.”*

(Dipsiz Testi, *Dirlik Düzenlik*, s.14)

*(...)
Geri çekiliyordum biraz
Güçlenip saldırmak için düzluğe yeniden
Ama hiç bilmiyordum ki neresinden vurulurdu bu düzlük
Neresinden bozulur
Bilmiyordum ki
Bildğim bir şey varsa, bana pek bir zararı dokunuyordu diyemem düzluğün
Diyemem, çünkü bir yerlerim hiç mi hiç acımıyordu ki
(...)*

(Pesüs I, *Çağrılmayan Yakup*, s.28)

‘Elma’, şairin şiirlerinde cinselliği simgeler ve cinsel çağrışımlı bir simge olarak yer alır. Bu simgeyi şairin kısa ve uzun şiirlerinden alınan birer birimle şöyle örneklendirmek mümkündür:

*“Bir elma tadı gezdiriyorum kafamda
Anlaşılması güç bir elma tadı
Ya sayılarla çiftleşiyor ya notalarla
Hiçbir zaman gebe olmadı.”*

(Uzun, *Petrol*, s.31)

*“Panjurları açıyor bir adam -yarı çıplak o da-
İçeri çekiyor kendini
(...)
Pespembe bir elmayı yuvarlıyorlar aşağıya
İkiye bölünüyorlar aşağıda elma
Bir elma kurdu yerleşiyor elmanın yarısına
Bu kez de yüzükoyun uzantıyorum
Ben yüzükoyun uzanır uzanmaz
Elma kurdu öteki yarıya geçiyor kolayca
Bir elma sesi
Bir elma sesi daha
Ben ayna panjur elma.”*

(Tenis Öğretmeni, *Eros Oteli, Oteller Kenti*, s.38)

Cansever şiirlerinde elma gibi cinsel çağrışımlı sembollerden birisi de güldür. Esas olarak elma da gül de sembol kesinliğine sahip olmayan birer metafordur; ancak birkaç yerde aynı anlam değeriyle yer aldıkları için simge kabul edilmişlerdir. Cinsel organları simgeleyen ‘gül’ü, şairin farklı şiir dönemlerinden yaptığımız birer alıntıyla şöyle örnekleme mümkündür:

*“Kanıdır şairin, gecenin her yerinden
Sevişmeye gideriz korkunç ve bıçak gibi
Açılıp yataklara amansız güllerimizle
Sanki biz her cinsel olayda biraz gemici
Bir gidip bir geldiğimiz o hayal illerinde”*

(Şairin Kanı, *Nerde Antigone*, s.15)

“Yerleştir bu sevdayı her yerine

*Yüzünde ter alan su damlacıklarının
Kaynağına yerleştir
Her zaman saklamadığın, acısızlığın son durağına
Gül taşıyan çocuğuna yerleştir
Ve omuzlarına, daracık omuzlarına
(...)*

(İçinden Doğru Sevdim Seni, *Sevda ile Sevgi*, s.14–15)

Şairin şiirinde ‘kesik el’ ve ‘kesik boyun’, TİP’ten ayrılmış olmanın -ihraç edilmenin- neden olduğu acıyı simgeler. Ölü Sirenler şiirinde söz konusu hadisesinin neden olduğu acı, kesik el simgesiyle şöyle anlatılır:

*“Hangi dili öğreniyordum? Mutluluk
İki tek ağustos çarpıştıran
Sızdıran kanını bu yaz gününe
Yaşayan bir mutluluk muydu? Ve işte
Kaç yerinden kesilmişti ki ellerim
Bekletip durdu da acısını bunca yıl
Şimdi gülümseme gibi sindi yüzüme”
(Ölü Sirenler, *Kirli Ağustos*, s.33)*

Gökanlam şiirinde ise doğanın bir parçası olan gökyüzü ile dolayısıyla kendisiyle konuşan şair, ihraç hadisesinin neden olduğu acıyı hem yaşadığını, hem de aştığını anlatırken kesik el ve boyun simgelerinden yararlanmışır. Bu sembolü şiirden aldığımız şu parçada görmek mümkündür:

*“Bir vakitler avuçlarım yoktu, şimdi boynum yok
Hüzünle eğmek için
Herkes bir ozandır, bağışlanırım
(...)*

*Herkes bir ozandır bağışlatmak için kendini.”
(Gökanlam VII, *Kirli Ağustos*, s.44)*

*“Ben büyürüm ne zaman her yerde hep deniz olan’a
Yarısı kesik inceden bir parmakla
Ondan ki yaşlıyım ki durup durup sevmelerin
Ondan ki çoraklarda büyüdüm bir dilim tatlı kavunla.”
(Gökanlam XI, *Kirli Ağustos*, s.46)*

Şairin şiir evreninde ‘mavi’, diriliğin, yetinmezliğin, geniş planda umudun sembolüdür. Bu simgeyi iki ayrı şiirden aldığımız iki birimle şöyle örnekleyebiliriz:

*“Kaçsam o da bir türlü karanlık şimdi
Ne kadar aynı bir dünyadayız seninle
Aşka, döğüşe, maviye yetmek için
Biriyim, cesurum, var mısın ellerime
Bir başka sabaha kadar içelim”
(Sesli Harfler, *Petrol*, s.19)*

*“Maviyi soruyordun, gözlerimden yüzüme yayılan maviyi mi
Bir renk değildir mavi huydur bende
Ve benim yetinmezliğimdir.
Ve herkesin yetinmezliğidir belki
(...)*

(Günlerden, *Sonrası Kalır*, s.74–75)

Sarı, çözülmeyi; kahverengi, dağılmayı sembolize eder. Bu renkleri, şöyle örneklendirebiliriz:

“Tepelerde bulamaçların kahverengi eridiği
Eriyip sarı sarı aktığı bir mevsim
(...)”

(Eylülün Sesiyle, *Eylülün Sesiyle 1980–1981*, s.226)

“Ve her ey hızla yetişti sonra
Sarı bir günün kahverengi yarımına.”

(Ben Ruhi Bey Nasılım II, *Ben Ruhi Bey Nasılım*, s.12)

Siyah ise yasın ve kötümserliğin simgesidir. Bu rengin sembol olarak kullanıldığı metinlere ise şu örnekleri vermek mümkündür.

“Kimseye vermiyorum ki acılardan artarsa
Kuytular çıkarıyor sevişmeler onlardan
Bu nasıl bakış ki dünyaya intiharla
Ya da hep kar yağıyor da düşünmesi siyahtan
Öyle ya kim sevişirdi acıları olmasa
Km bakardı uzağa köpekleri saymazsam.”

(Phoenix, *Petrol*, s.12)

“Çünkü bu kahverengi akşam saatlerinde
Her şeyi en soğuk ölçülere vuruyoruz
Bir uzak han kavramına. Hanların
Rahmindeki bir yolcuya, bir semendere
Ve soğuk bir çağdan geçiyoruz. Çağlardan
Başımızda siyahtan bir hale.”

(Tragedyalar III, *Tragedyalar*, s.16)

3.2.1.2.3. Alegori

Edebiyat terimleri sözlüğünde “kelimesi kelimesine ‘başka biçimde okuma’; bir metni daha genel anlam çıkarmak üzere başka türlü yorumlama”⁴¹⁰ olarak tanımlanan alegori, mecazın bir parça veya eserin geneline yayılması ve genişlemesi ile elde edilen anlatım şekline denir. Belâgatte ‘temsîlî istiare’ olarak da tanımlanan alegoriyi alegori yapan, mecaz veya istiarenin metnin tamamına yayılan bir anlatım tarzı olmasıdır⁴¹¹. Bir mecaz veya benzetme olarak hakikatin temsîlî ifadesini mümkün kılan alegoriyi sembolden ayıran unsur, metaforu sabitlememesidir. Sembol, metaforu yineleyerek sabitlerken alegoride metafor, kendisini daha özgür hisseder⁴¹². Menderes Coşkun, *Sözün Büyüsü Edebî Sanatlar* başlıklı kitabında, alegoriyi şöyle tanımlar: “Bir olay, nasihat, dilek veya düşünceyi, başka varlıklar vasıtasıyla ve onlara ait özelliklerle “boyayarak” anlatan eserlere alegori denir. Fabl ve parabl, alegori çeşitleridir. İnsanlara ait bir mesajı, kahramanları hayvan olan hikâyeler vasıtasıyla vermeye fabl denir. Bir fikri gerçeğe uygun temsîlî hikâyeler vasıtasıyla anlatmaya da parabl adı verilmiştir. Alegorik veya istiareli anlatımdan maksat, konuyu görsel, canlı ve etkili şekilde anlatmaktır. Alegorik anlatım tarzı, bazen toplumun tepki duyacağı bir konuyu kapalı bir şekilde anlatmak için tercih edilir”⁴¹³.

⁴¹⁰ Hasan Boynukara, *Modern Eleştiri Terimleri*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 1997, s.8–9.

⁴¹¹ Reşid (Ahmet Reşit Rey), *Nazariyat-ı Edebiyye I-II*, Ahmet İhsan ve Şürekası Matbaacılık Osmanlı Şirketi, İstanbul 1328, s.201.

⁴¹² Besim F. Dellaloğlu, *Romantik Muamma*, s.114; Gennadiy N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, çev. Yılmaz Onay, Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul 1995, s.381–382.

⁴¹³ Menderes Coşkun, *Sözün Büyüsü Edebî Sanatlar*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2007, s.79.

Cansever, bir konuşmasında dramatik uzun şiirlerini kast ederek o metinlerinde anlatılanların “düşsel ya da gerçek” kendisinde “olup bitenlerin toplamı” olduğunu söyler; sözlerine “Gene de... Şair kendi özel kişiliğini şiirin ardında gizlemesini iyi bilmelidir (...)”⁴¹⁴ cümlesini ilave eder. Bu cümleleriyle şair, hem şiirlerinin başka şekilde de okunabileceği konusunda kapıyı açık bırakır, hem de söz konusu metinlerin birer kurgu olarak düşünülmesi gerektiğini ima eder. Diğer bir ifadeyle dramatik uzun şiirleri üzerinde ister istemez bir belirsizlik halesi oluşturur. İnsanın olumsal ve kırılğan, anlamın kendisiyle hem özdeş hem çelişkili olduğunu bilen Cansever, dramatik uzun şiirlerinde ötekileri mi anlatır, yoksa ötekilerin alegorik olarak yer aldığı metinlerde doğrudan söylenemeyen hakikatleri mi ifade eder? Bu soruya şairin kendisinin de belirsiz bıraktığı gibi ‘hem hem de’ ile cevap vermek mümkündür. Yani Cansever uzun şiirlerinde, hem ötekileri anlatır, hem de ifade edilmesi hemen mümkün olmayan hakikatleri dile getirir, denilebilir. Bu çalışmada şairin dramatik uzun şiirleri, ötekilerin durumunu somutlayan metinler olarak ele alınmış, alegorik içerikli şiirler olarak düşünülmemiştir. Ancak bu, o şiirlerin alegorik içeriği olan metinler olarak da okunabileceği gerçeğini ortadan kaldırmaz. Bunun için burada, ‘eğer şairin dramatik uzun şiirleri, alegorik bir mahiyete sahipse bu metinlerde somutlanan içerik nedir?’ sorusuna kısaca cevap verilecektir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, söz konusu metinlerin alegorik içeriğe sahip olduğunu iddia etmek değil, sadece ‘eğer’ ifadesinin belirttiği ihtiyat kaydıyla söz konusu şiirlerde ifade bulan alegorik yana dikkat çekmektir. Bu bağlamda şairin dramatik uzun şiirleri arasında alegorik birer içeriği de olduğunu düşündüğümüz *Tragedyalar (I, II, III, IV)*, *Çağrılmayan Yakup*, *Ben Ruhi Bey Nasılım* ve *Oteller Kenti* şiirlerine bakalım:

Tragedyalar, beş bölümden oluşan dramatik uzun bir şiirdir. Şiirin ilk üç bölümü, kişilerin koro ve episodalarla kendi durumlarını ve kapitalist dünyayı tanımlamalarına, olanaklarla karşılaşmalarına ayrılmıştır. Dünya ve ülkedeki hâkim düzen, varolanı olduğu gibi kabul etmeyen insanlara iki olanak sunar: Kişiler, ya varolanla uyumlu olacaklar, ya da esarete/ölüme rıza göstereceklerdir. *Tragedyalar*’ın kişileri, uyumlu yaşamı kabul etmezler, ancak teslim de olmazlar. Şiirin dördüncü bölümünde, sunulan olanaklar arasından seçim yapılır. Kişiler, bir eylem olarak içmeyi seçerler. İçmek, kişilerin düzeni de kendilerini de yadsıdıkları, şiirdeki ifadesiyle ‘sarkıttıkları’ bir eylemdir. Trajik bir durumda bulunan kişiler, şiirin beşinci bölümünde maskelerini çıkarırlar. Yaşamakta oldukları durumu dramatize ederek gösterirler. İstisnasız hepsi psiko-patolojik olan ailenin fertlerinden Armenak, bölümün beşinci alt bölümünde ise dördüncü bölümde bir eylem olarak içmeyi tercih eden kendilerini savunur; içmeyi seçmelerinin nedenini izah eder. Cansever, bir konuşmasında *Tragedyalar*’da içmek eylemini bir mit olarak kullandığını söyler; ancak bu eylemin neye karşı ve neden gerçekleştirildiğini izah etmez⁴¹⁵. Fethi Naci ise o yıllardaki yaşamlarını Turgut Uyar’ın bir dizesini dönüştürerek “Çok içerdik, hep içerdik, içmeyi bütün yaşadığımız” cümleleriyle ifade eder⁴¹⁶. Özellikle bu son cümle, dikkati çektiğimiz içme eyleminin devrimciler için olanak dışı olmadığını destekler niteliktedir. Şiirde alegorik olarak ifade edilen, özellikle ilk dört bölümde vurgulanan, beşinci bölümde Armenak’a savunması yaptırılan eylem, insanın düzen içinde çıkışsız bırakıldığını, kendisine sürüldüğünü, varolanı kabul edemeyen insanların düzene karşı sadece içerek karşı koyabildiklerini ifade eder. Kısaca *Tragedyalar (I, II, III, IV)*, modern insanın kapitalist lâbirentte çıkışsız bırakıldığını alegorik olarak anlatan bir metin olarak düşünülebilir.

Çağrılmayan Yakup şiiri, Tip üyesi olan ve Rusya gezisine katılan şair Cansever’in kendisini savunamayışını ve mensubu olduğu partiden uzaklaştırılışını alegorik olarak anlatan bir metindir. Şiirde asıl kişi Yakup, şairin; Yakup’un mensubu

⁴¹⁴ Seyyit Nezir, “Şiir Üstüne Söyleşi Notları”, s.9–10.

⁴¹⁵ Edip Cansever, “Timsah”, s.10–11.

⁴¹⁶ Fethi Naci, “Edip Cansever’in Antikacı Dükkânında”, s.21.

olduğu K. Kilisesi, Tip'in; iğrendiği bataklık ve kurbağalar, düzenin alegorisidir. Yakup, dört bölümden oluşan şiirin ilk üç bölümünde bir taraftan yargılanmanın, diğer yandan kendisini savunamamanın neden olduğu acıyı yaşar, çaresizliği duyar. Dördüncü bölümde ise mensubu olduğu K. Kilisesi'nden 'sarışın' olduğu gerekçesiyle aforoz edilişi anlatılır. Şairin devrimci eylemleri dolayısıyla yaşadıklarını dolaylı olarak anlatan şiirin özellikle Pesüs başlıklı üçüncü kısmı, içeriği doğrudan şaire bağlanan bir kısımdır. Şair, söz konusu kısmı, özellikle Pesüs'ün II. bölümünü, Yeniden'e almaz⁴¹⁷. Şiirin içeriğindeki belirsizliği yok eder. Daha açık bir ifadeyle *Çağrılmayan Yakup*'un ilk hâliyle değil, düzeltilmiş şekliyle anlaşılmasını ister. Şairi bu yola zorlayan biraz da Vedat Günyol'la yaşadığı polemik olmalıdır⁴¹⁸. Yaşam öyküsü bahsinde de belirttiğimiz gibi Cansever, Vedat Günyol'un aynı zamanda *Çağrılmayan Yakup* için yaptığı yoruma cevap olarak kaleme aldığı yazıda *Çağrılmayan Yakup* şiirinde söz konusu meş'um hadiseyi ele almadığını yani şiirin alegorik olmadığını söyler⁴¹⁹. Şiirin ilk basımında var olan ancak daha sonraki basımında çıkarılan bölümü göz önünde tutarak, şairin yukarıda belirttiğimiz bağlamda yaşadıklarını alegorik olarak ifade ettiğini söylemek mümkündür. Hemen alt tarafa alıntıladığımız parça, *Çağrılmayan Yakup*'un Yeniden nüshasında çıkarılan bölümünden bir parçadır; içeriğin doğrudan şaire bağlanabileceğini destekleyecek niteliktedir:

*“Ben artık koşuyordum, koşmak da değildi bu, düpedüz kaçıyordum
Nereye
Bilmem ki, açık duran bir lokantanın ben olan bir köşesinde durdum
Durdum ki içiyorlardı
Günlerdir içiyorlardı. Selahattin omuzlarının üstünden
Kim olursa olsun, birine gülüyordu hep
(...)
Bir bira söyledim kendime, bardağımı sımsıkı tuttum
Tuttum ki, ne Edip'tim artık, ne hiçbir şey
Çok uzak bir yerlere durmadan akıyordum
Bilmediğim bir yerlere akıyordum, şöyle ki
Dünyanın ve zamansızlığın bir dehşet gibi açılan içinde
Birden ki bir Tantalos'tum, umutsuzluğumu
İnsanlara yedirmiştim de, insanlar beni
Ellerimi uzattıkça çekilen nar darları gibi
Bir dünyada cezalandırıyorlardı. Ve dudaklarımı uzattıkça da
Çekiyordu biram bardağın dibine doğru kendini
Sanki bir sonsuza dek öylece durdum.”*
(Pesüs II, *Çağrılmayan Yakup*, s.33)

Tip'ten 'ihraç' edilmiş ya da ayrılmış olmanın şairin ben'inde derin bir kırgınlık ve küskünlük yarattığını *Kirli Ağustos*'taki kimi metinlerde açıkça görmek mümkündür. Bu kitapta yer alan şiirlerden olan Otel'in bir bölümünde şair, Yusuf peygamber ve Yunus balığı kıssasına atıfta bulunarak suçlu görülmüş olmanın, ötelenmenin veya haksızlığa uğramış olmanın neden olduğu acının belleğinde yaşamaya devam ettiğine dikkati çeker; o meş'um hadiseye karşı bir korunma şekli olarak kayıtsızlığı seçer. Dolaylı olarak yaşananların unutulmadığını, sadece ilk sıcaklığını yitirerek bellekte yaşamaya devam ettiğini sezdirir. Otel şiirinde söz konusu atıfta ve meş'um hadiseye karşı gösterilen kayıtsızlık durumu şu dizelerle ifade bulur:

“Fırtına fırtına fırtına!

⁴¹⁷ Yeniden, Edip Cansever'in Cem Yayinevi tarafından 1981'de yayınlanan toplu şiirler kitabıdır. Bu kitap, şairin o güne kadar yayınladığı şiirler arasından kendisinin eleyerek seçtiği şiirleri içerir.

⁴¹⁸ Konuyla ilgili olarak çalışmanın 'TİP Üyeliği' başlıklı kısmına bakılabilir.

⁴¹⁹ Edip Cansever, a.g.y., s.9.

*Ben ki en azından bir durgunluğa çağrılıyordum
Her şeyi bir bir yaşamış da
Ve yanıtız ve sessiz
Bana kalırsa...
-Yani o sular ki içinden
Peygamber yüklü bir yunus balığı çıkarsa
Hangi ilgi onu bir süre boşlukta tutacak
Canım elbette
Yunus batacak
Yunus batacak”
(Otel III, Kirli Ağustos, s.13)*

Tip'ten ayrılmış olmanın şairi iki kere yalnız bıraktığını tema kısmında ifade etmiştik. Cansever, bu ayrılık hadisesinin neden olduğu olumsuz durumdan 1971 askerî darbesinin tesiriyle kısmen çıkar. Şairin yaşadığı arınma, *Sonrası Kalır*'daki şiirlerde yüksek sesli bir Antigonist tavır olarak ifade bulur. Ancak şairin ben'indeki derin izler bıraktığını düşündüğümüz meş'um hadiseden esas olarak arınması, *Ben Ruhi Bey Nasılım* şiiriyle gerçekleşir. Adı geçen şiir, yaklaşık on sene önce gerçekleşen ve yıllarca bellekte saklanan hadisenin kalıntılarını kazıyan şairin yaşadığı arınmayı alegorik olarak ifade eder. Şiirde, şairi, asıl kişi Ruhi Beyin; TİP'in yönetici kadrosunu, üvey annesinin alegorik olarak temsil ettiği düşünülürse söylediklerimizin boşlukta kalan sözler olamayacağı anlaşılabilir. Mustafa Öneş, Cansever şiirini gelişiminden bahsederken şairin yaşadığı hadiseye hiç vurgu yapmaz; ancak *Ben Ruhi Bey Nasılım* şiiriyle Cansever'in rahatsız edici bilinçaltı birikiminden arındığını ifade eder. Bu şiir kitabından sonra yayınlanan *Sevda ile Sevgi*'deki açıklığı, canlılığı söz konusu arınmaya bağlayarak çok isabetli bir tespitte bulunur⁴²⁰.

Cansever'in alegorik içerikli bir metin olarak düşünülebilecek dramatik uzun son şiiri, *Oteller Kenti*'dir. Söz konusu şiirde, elinden kaçıp giden yaşamın ve mutluluğun kendisine hesabını soran, 'Geri verilenler/Alıp götürdüklerine hiç benzemiyor', "Gerekli miydi çok" gibi cümlelerle yaşantısını sorgulayan Bayan Sara, TİP'ten ihraç edilen, birçok kez bireycilikle suçlanan, 1981'de Sedat Simavi ödülüne layık görülen, ayrıca yıllarca Antigonist bir tavırla düzene direnen şairin alegorisi olarak düşünülebilir. Aşağıya aldığımız metinde yaşama melankolik bir ara vermiş olan Bayan Sara, kendisiyle hesaplaşmakta/konuşmaktadır. Söz konusu parça, aslan burcu olan ve yaşamakta olduğu hüznü arkadaşlarının ifadesiyle yüzünde çok açık görülebilen şairin, kurgu bir kişinin konuşması ardında, kendisiyle hesaplaşmakta olduğunu düşündürebilecek niteliktedir⁴²¹:

*“Yayıldı kirli sular gövdeme
Kesildi sanki ayaklarım yerden
Dedim ki
Eh ben neyim ki zaten, yıllardır
Kâğıttan bir gemi gibi suların akışına kapılmış
Umarsız, sevgisiz, başıboş
Yaşamışım yazgının hileli zarını
Baksana şu yalnızlık taşkını yüzüm
-Hep de bir fotoğrafın en arkasında kalan-
Buruşuk bir üzüm tanesi gibi
Sarkmış da kalabalıklardan
Gün günden nasıl da çökmüş*

⁴²⁰ Mustafa Öneş, “Edip Cansever'in Şiirleri Kendisini Konu Alan Bir Yaşam Tragedyasının Çeşitli Bölümleri Gibidir”, *Gül Dönüyor Avucumda*, s.198.

⁴²¹ Cansever'in alkolle ilişkisine ve yüzüne sinmiş olan hüznü dair ilginç bir anekdot için şu yazıya bakılabilir: Vecdi Çıracıoğlu, “Ruhi Bey”, *Yasak Meyve*, Temmuz/Ağustos 2008, S.33, s.66–72.

Gün günden nasıl da sararmış dudaklarım
Ve işte
Üstümde ucuz tütün kokusu
Tersyüz edilmiş ceketim
Yana taramışım seyrek saçlarımı
Fularım soluk, üstelik iyi bağlanmamış
Ya şu belli belirsiz acı tam gülümserken
Nasıl da kaplayıvermiş
Bir mask gibi yüzümün bütün anlamını
Ah nasıl da yitirdim ben gülen aslanı.
Duyar gibiyim şimdi uzaktan
O alkış seslerini sürekli
Ve bir de yaşlı uşak Firs'in
Vişne bahçesindeki Firs'in sesini
"Yaşam gelip geçti, sanki hiç yaşamadım"
Oysa ben yaşamın –ki yıllar geçti-
Dağıttım ellerimle o sırça çatısını
Ah nasıl da yitirdim ben gülen aslanı."
(Sera Oteli, VIII, Oteller Kenti, s.70–71)

3.2.1.3. İroni

"Yanlış yaşam doğru yaşanamaz."
Adorno
"Modern özne ironiktir."
Besim Dellaloğlu

Cansever şiirinde dramatisasyon ve imge ile birlikte varlığına değinilmesi gereken üçüncü bir anlatım şekli, ironidir. İroni, en kısa ifadesiyle söylenen şeyin tersini kastetmektir⁴²². Kendi içinde estetik bir figür/araç olarak ironi, kendilik-ötekilik diyalekti olarak ironi ve tarihin diyalekti olarak ironi olarak üçe ayrılır⁴²³. Bir estetik figür olarak ironi; hicivden mizaha, tersinme ve humora kadar uzanan türlerle iç içe geçmiş durumdadır, onlarla bağlantılıdır⁴²⁴. Kendilik-ötekilik diyalekti olarak ironi ise öznenin kendisini yaratması, yok etmesi ve sınırlaması uğraklarını içeren bir diyalektiktir. Bu ironi şekli, söz figürü olarak ironi ile doğrudan bağlantılı değildir. Üçüncü ironi şekli olan tarihin diyalekti olarak ironiye, çalışmanın 'Giriş' bölümünde temas edildiği için burada ona değinilmeyecektir.

Şair Cansever, ironiden hem bir estetik figür, hem de kendilik-ötekilik diyalekti olarak istifade eder. Daha ziyade ilk dönem şiirlerinde, özellikle *Dirlik Düzenlik*'te şair, ironiden bir estetik figür ve sosyal hiciv olarak; İkinci Yeni dönemi şiirlerinde, tersinme ve alay olarak yararlanır; *Umutsuzlar Parkı*'ndan itibaren ise kendilik-ötekilik diyalekti olarak istifade eder.

Cansever'in gerek ilk dönem, gerekse İkinci Yeni dönemi şiirlerinde rastlanan sosyal hiciv ve ironi; siyasal toplumsal modernitenin olumsuz sonuçlarını; yabancılaşmayı, bencilliği, burjuva sınıfını, şeyleşme veya soyutlanmayı, normallik standardını, verili düzeni ve tek boyutlu insanı, toplumu ve akli hedef alır. Söz konusu şiir dönemlerinde hicvedilen veya tersinmeyle eleştirilen hususiyetlere çalışmanın tematik kısmında yer verildiği için burada onlara temas edilmeyecek; kendilik-ötekilik diyalekti olarak ironiye değinilecektir.

⁴²² Soren Kierkegaard, *İroni Kavramı*, s.227.

⁴²³ Besim F. Dellaloğlu, *Romantik Muamma*, s.101.

⁴²⁴ Soren Kierkegaard, a.g.e., s.236.

Kendilik-ötekilik diyalekti olarak ironi, özdeşsizliğin farkında olan, ideal ile gerçek arasındaki uçurumun kapanmaz olduğunu bilen, mümkünlerin sınırında dolaşan öznenin gerçekliğe (iç ve dış)/verili olana karşı kendisini yaratma ile kendisini yok etme arasında sürekli gidip gelmesi, sürekli oluş hâlinde olması, yarattığı ve yok ettiği kendisini sınırlaması durumudur⁴²⁵. Romantik bir anlatım şekli olan ironi, söz konusu üç uğrağıyla diyalektiğin bir diğer ifadesi veya açılımıdır. Diğer bir ifadeyle ironi, içine nitel ve nicel değişimi, oluşu, çelişkileri ve bileşimi alan bir diyalektiktir. Parçacıklanma ile bütünselliğin, özdeşlik ile çelişkinin bileşimi olan ironi, Cansever şiirinde özellikle *Umutsuzlar Parkı*'ndan sonra kısa ve uzun şiirlerinde bir anlatım şekli olarak kullanılır. Şairin şiirleri, bütün hâlinde bir ironidir. Yani öznenin kendisini gerçekliğe karşı yaratması, sonra yok etmesi ve sınırlamasını ifade eden bir bileşimdir. Ayrıca şiirler, hem ayrı ayrı ironinin pratize edildiği birer parçadır; hem de birbiriyle ironik yani bileşimsel ilişki içindedir. Biraz da açık bir ifadeyle şairin şiirleri, hem kendi içinde birer bütündür; ironi, şiirde uğraklardan geçerek kendisini tamamlar. Hem de diyalektiğin uğrakları, metinler arasında tamamlanır. Metinler birbirini hem tamamlar, hem ironize eder.

Kendilik-ötekilik diyalekti olarak ironiye şairin kısa şiirlerinde ilk olarak *Petrol* şiir kitabında rastlanmaktadır. Kitaba isim olan *Petrol* şiiri, anlamsal belirsizliğine rağmen, yorumlanacak olursa şöyle denilebilir: Şiirin anlatıcı ben'i, isimleri Henri, Alain ve Bob olan kapitalist dünyanın umutsuz kişileriyle birlikte; onlarla paylaştığı umutsuzluk durumunu anlatmaktadır. Bir durumu anlatmak, insanın hem kendisini dille yaratmasını karşılar, hem de anlaşılma isteğini belirtir. Şiirin ben' anlatıcısı, dille somutlayarak kendisini yaratır. Şiir şöyledir:

*“Bıkmıştım, kediler damlarda vardı
Adamlar geliyordu birtakım adamlardan
Ben, Henri, Alain, bir de Bob
Bugün hepimiz noksan
Bugün hepimiz noksan
(...)
Yorgundum, uzakta güller vardı
Yeni bir gül okuyordu bir güliün oynamasından
Bir ay yeni bir ay yapıyordu odaya girdiğini
Biz Bob'u seviyoruz, Bob çünkü umutsuzun biri
Ölümler gibi yani, en çabuk akılda kalan
Kim geçti bu leylaktan nedense anlaşılmaz
Karışık yüzler aldık birtakım çarşılardan
Ben, Henri, Alain, bir de Bob
Burası Avrupa bazen da şiirde olan
Sizi anlıyorum
-Ne çıkar bizi anlamaktan.”
(Petrol, Petrol, s.7)*

Alıntıladığımız parçada anlatıcı kişi, dramatik monologlarla kendisiyle konuşmakta; sadece isimleri belirtilen diğer hususiyetleri belirsiz bırakılan kişilerle paylaştığı umutsuzluk durumunu anlatmaktadır. Diğer bir ifadeyle dille kendisini somutlamaktadır. Şiirin bütün birimlerinde paylaşılan durumu anlatan anlatıcı, sondan ikinci dizeyi oluşturan 'sizi anlıyorum' cümlesiyle kendisine, kendilerini anladığını söyler. Kendisine kendisini anladığını söyleyen özne, anlamak eylemiyle kendisini yaratır. Ancak bir sonraki dizede yer alan 'ne çıkar bizi anlamaktan' cümlesiyle anlaşılma isteyen kendisini yok eder. Aynı zamanda sınırlar. Kısaca anlaşılma için dili kullanan ve kendisini yaratan anlatıcı, kendisini hem yok eder, hem de sınırlar. İronik

⁴²⁵ Besim Dellaloğlu, a.g.e., s.101-102.

olan öznenin yarattığı kendisini sınırlamasıdır. Anlatılan ile anlaşılmanın özdeş olmasının mümkün olmadığını ifade eden şiirde ironize edilen öznenin kendisini şeylere rağmen yaratması ve yok etmesidir. Anlatıcı ben', hayatı yapmak ile hayata teslim olmak arasında bir yerde durur; insan olmanın anlaşılacak ile anlaşılmamanın bileşimi olduğunu belirtir.

Phoenix şiirinde şair, yabancılaşma durumunu tanımlar, ona isyan eder ve kendisini yaratır:

*“Orası bir ölümdür şarabımı doyuran
Ölünen yüzler gibi bir bütündür adamlar
Vaftizi gün ışığında bir garip Protestan
Tanrısıyla sevişir; herkes bilir sevişmeyi o kadar
Kim ne derse desin ben bu günü yakıyorum
Yeniden doğmak için çıkardığım yangından.”
(Phoenix, Petrol, s.12)*

Aynı şiir kitabında yer alan Konyak başlıklı şiirde ise Phoenix'te yarattığı kendisini yok eder ve sınırlar.

*“Bugün pazar eve kırmızılar taşıyorum
Amcamı arıyorum duvara bakıyor amcam
Duvarda ne var, ben de bakıyorum
Komşuları çağırıyorum onlar da bakıyor
Çağırırsam önüne gelen duvara bakacak
(...)
Duvara bakıyorum, duvarı artırıyorum böylece
O da bana bakıyor, ben de ne var
Su götürmez bir güretiliyle
Gelin olmuş bir kadın tuhafılığıyla
Size anlatamam güneşi durdurarak.
Bu kaç kapılı bir koynak?”
(Konyak, Petrol, s.13)*

Alıntıladığımız metinde şair, sürdürdüğü küçük burjuva yaşantısı karşısında şaşkınlık duymakta ve yaşadığı şaşkınlığı abartarak anlatmaktadır. Pazar günü evine konyak taşıyan özne, Phoenix'te kendisini yaratan öznenin kendisini yok etmesini ve sınırlamasını ifade eder. Diğer bir ifadeyle şiir, hem yaşanan şaşkınlık durumunun ifadesidir, hem de modern olağan yaşantıya isyan eden, kendisini ötekilerden ayıran şairin kendisini sınırlaması durumunu ifade eder. ‘Şaşkınlık’, herkesleşme durumunun simgesidir. İnsanın şaşkınlıkta donup kalması ise sınırlılığını anlamış olmasının işaretidir. İronik olan öznenin kendisiyle özdeş de çelişkili de olamayacağıdır veya kendisiyle hem özdeş, hem de çelişkili olabileceğidir. Paradoks, içeriği çelişkilerden oluşan düzende gerçeklikle başa çıkmanın tek yoludur. İki şiir artarda okunursa şairin bu iki şiiriyle ideal olanla gerçeklik arasındaki uçurumunun kapanmaz olduğunu anladığını ve bu durumu şiirleştirdiğini rahatlıkla söylenebilir. İnsan için mutlak değil, sadece bileşim söz konusudur. B. Dellaloğlu'nun ifadesiyle umutla umutsuzluk, kaosla kozmos, cennetle cehennem gibi çelişkiler birbirini geri besleyecek ve birbirine dönüşecek şekilde bir aradadır⁴²⁶.

Olağan yaşantının tüketici gerçekliğine isyan eden, yalnızlığı seçen ve kendisini yaratan şair, Petrol'de yer alan şiirlerden birisi olan Beyaz Atlar Surlara'da, yarattığı kendisini yok eder; sıkıntı nedeni olan yalnızlığın çare arar. Yalnızlığa çare aramak, öznenin yarattığı kendisini yok etmesini işaret eder.

⁴²⁶ Besim Dellaloğlu, a.g.e., s.102.

*“Benim yüziimde her şey vardır
Üç dilim ekmek bunlardan biri
Annem bir taşa oturmuş bunlardan biri
Sur dışında hafif bir eskici olur
Olur ya, bir kendi olur biraz da elleri
İnsan yalnız mı buna bir çare düşünmeli”
(Beyaz Atlar Surlara, Petrol, s.8)*

Hiçbir uğrakta uzun süre kalamayan, her anı oluşla geçen, yalnızlıkla birlikteliğin kutupları arasında gidip gelen şair, Ay Kırmızı Aylar Kırmızılar şiirinde ise bu kez birlikteliği yadsır, yalnızlığı onaylar. İronik olan, şairin hiçbir uğrakta uzun süre kalamayıp, hem yalnızlığı, hem birlikteliği istemesi; hem yalnızlıktan, hem birliktelikten şikâyet etmesidir. Burada şunu belirtelim: Cansever, verili olanla özdeşleşmeyi, olağan yaşamı olduğu şekliyle sürdürmeyi kişiliksizleşme olarak düşünür. Kendisini o düzenin açılımlarından ayırır. Ancak mutlak bir ayırma insan için söz konusu olmadığından, insanın sahip çıkılması gereken sorumlulukları olduğundan ayırmaya çalıştığı kendisini yok eder ve sınırlar. Bu durum, şairin verili olana hem katılmak istemeyişini, hem de onun dışına çıkmanın esas olarak mümkün olmadığını ifade eder. Her iki özdeşlik de yani bir olmak ve ayrı durmak yabancılaşma ise paradoks, çağdaş bir zorunluluktur. Cansever, düzenin çelişkili yapısı ve gerçekliğiyle paradoksun uğrakları arasındaki gidiş ve gelişleriyle mücadele eder. Böylece hem kendisini korumaya, hem de kendisindeki insanı gerçekleştirilmeye çalışır.

*“Onu gezdiriyorum şimdi, o garip, anlaşılmaz
Ben ki ölmedim daha ölümün yüzü bu
Bir çiçek kırılrsa, bir dal eğilse
Yok diyecek doğrusu ölümün zaferine
Yani bu uzaklık zorunlu.”*

(Ay Kırmızı Aylar Kırmızılar, Petrol, s.25)

Cansever’in sevgi ve dostluk konulu şiirleri, yalnızlık durumunun, yalnızlık isteğini ifade eden şiirleri ise birlikteliğin ironisidir. Şairin şiir evreninde şikâyet edilen yalnızlık, birlikteliği yok edip yalnızlığa geçen şairin kendisini yok edişini ve sınırlayışını ifade eder. Şairin şiirleri bu bağlamda hem ifade ettiği anlamla özdeştir, hem de onunla çelişkilidir. Diğer bir ifadeyle şairin söylediği sözler, hem ne ifade ediyorsa odur, hem de söylediği şeyin tam tersidir. Bu üslup özelliği, şairin sadece şiirleri için değil, nesirleri ve konuşmaları için de geçerlidir. Bu tespit ihmal edilmeden şairin şiirlerine ve diğer ifadelerine bakılırsa şairin esas olarak geçiş toplumunda gerçeklikle farklı uğraklarda dinlenerek ve kendisini yenileyerek baş etmeye çalıştığını görmek mümkün olabilir. Paradoksal ifade, Cansever’de daima bileşime ve kendisini sınırlama uğrağına çıkar. Bileşim ise umuttur. Umut, çelişkilerin nicel ve nitel değişime uğrayarak dönüşmesidir. Cansever, umudu paradoksla yaşatır.

Cansever, kendilik-ötekilik diyalekti olarak ironiden *Nerde Antigone*’da da bir anlatım şekli olarak istifade eder. Bu şiir kitabından yer alan ve bu tarz ironiye örnek olarak verilebilecek olan şiir, Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka başlığını taşır. İnsan bileşimdir, yani hem kendisi için hem öteki için varlıktır; hem kendisidir, hem herkesten birisidir bileşimini/çıkarmasını ifade eden şiirde anlatıcı özne, olağan yaşantı içinde herkesleşmiş durumdadır. Herkesleşme, kitle içinde yitme, ötekileşme ve kendisi olmadan kitleye bağımlı yaşamak demektir. Anlatıcı özne, kitle içinde kendisini yitirmiş ve ne yapacağını bilmez durumdadır. Yalnızdır, kendisi olamamanın sıkıntısını taşımaktadır. Sıkıntısını telafi etmek için evine kapanır, içer; kendisiyle kâğıt oynar, oyalanır. Varılmaktan ‘korkar’ durumda olan anlatıcı, yaşamı hızla tüketmek ister. Ne yapsa sıkıntısından kurtulamaz. Anlamsal boşluğunu dolduracak bir amaç bulamaz. Yaşamakta olduğu durumu tanımlar, yaşamı kendi adına değil ötekilere bağlı olarak

sürdürdüğünü, ötekiler arasında yitik olduğunu itiraf eder. Kendisini bulmak için herkesleşme durumuna isyan eder.

*“Ben mutsuz kişiyim, size yüzümü getirdim bu anlamda
Nasıl seçirttim işte, kızmayın işte, dün o hekim dedi ki
Dönünce birden yüzüme, yüzümün bu en yitik çağına
Dedi ki: siz niye yoksunuz acaba
Bilmem ki -doğrusu bilmiyorum- niye yokmuşum ben
Sahi ben niye yokmuşum -öyle ya- elbette sordum ona
Dedim ki -ne desem beğenirsiniz- iri bir top çekiyor gibi bilardo masasından
Dedim ki falan filan...
Örneğin ölüversem şu daralmış yüreği kullanarak
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.
Yani kim yaşamış kendi adına
(...)
Sonra hem şaşarım buna, niye olmalı insansak bu akıntıda
Herkes gibi bir şey niye olmalı insansak bu akıntıda
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”*

(Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka II, *Nerde Antigone*, s.30-31)

Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi özne, bir duruşu, bir sözü olmayan herkese, öteki için varlık durumunu işaret eden herkesleşmeye isyan etmiş, kendisini ötekilerden ayırmıştır. Ötekilerden, yabancılaşmış kitleden kendisini ayıran özne, bir başka duruma geçer. Geçilen yeni durumun ismi, kendisi için varlık durumudur. Kendisi için varlık durumu da herkesleşme gibi bir yabancılaşma ve parçalanma durumudur. Anlatıcı, sıkıntısını ortadan kaldırmayan, bilakis kendisine hiçliğini duyuran bu uğrakta da uzun süre kalmaz. Çünkü insan, insan olabilmek için ötekinin varlığına muhtaçtır. Ben’in ben’ olması, sen’ ve sen’lere, sen’lerle kurulacak ilişkiye bağlıdır. Özne anlatıcıya şiirde kendisi için varlığın da bir hiçlik durumu olduğunu, sürekli vızıldayan ve hiçliği simgeleyen böcek duyurur.

*“Korkunç, biz buna sonbahar diyoruz, oysa bir böceğin vızıltısı
Bir yaşlı çocuktan azalan sesi dünyanın –bir böceğin vızıltısı
(...)
Bastırıyor durmadan. Bense yalnızlığa daha bir yalnızlık koyuyorum hepsi bu
Yani bir böcekte yaşıyorum –dersem inanın- onu deviniyorum hep, bilmem ki...
Bilmem ki... üstelik sevmiyorum da -neyi sevmiyorum ben- yalnızlığı, öyle mi
Kim bilir, belki de bütün gün sesleniyorum çünkü –Nereden
(...)
Böyle hep seslenirim ben. Duyan kim? Ama ben seslenirim –Nereden
Nereden? –baktıkça üreyen, saydıkça çoğalan, vardıkça yetişilmeyen
Seslenirim kendimden: öyle soy, öyle güzel, öyle çekici
Vardır ya, sirenler gibi işte: “Size ben öğreteceğim dünyanın gizlerini!”
Gel gör ki anlatamam, vardırımam sözlerimi. Bildiniz, hep o böceğin vızıltısı
(...)”*

(Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka IV, *Nerde Antigone*, s.39–42)

Öteki için varlık durumundan kendisi için varlık durumuna geçen ve her durumun da esas olarak insan olmanın bütünselliğine aykırı olduğunu anlayan özne, isyanla yarattığı kedisini yok eder, aynı zamanda kendisini sınırlar. Şiirde öznenin kendisini sınırlayışı, insanın sınırlı ile sınırsızın, hep ile hiç'in, ben' ile sen'in, kendisi için varlık ile öteki varlığın bileşimi olduğunu düşüncesi, 'ne gelir elimizden insan olmaktan başka' cümlesiyle ifade edilir. Görüldüğü gibi özne, kendisini yaratır, sorumluluğu üstlenir, tanrılaşır; ancak insan için mutlak bir ben' yoktur, yani insan ötekiler olmadan varolamayan varlıktır. Bunu yaşayan özne kendisini yok eder, yani isyan eden kendisini ironize eder ve sınırlar. İronik olan, insanın ancak hem parçalanmış hem de bütünselliğini koruyarak varoluyor oluşudur. Daha açık bir ifadeyle bileşimsel oluşudur. Aşağıdaki parça, öznenin kendisini ironize edişini ve insan olmanın zorunluluğunu işaret eder:

*“Bir oyun başka olamaz oyundan gibi
Bir söz başka olamaz sözden gibi
Bir şey başka olmaz bir şeyden gibi
Tam öyle gibi, varıyor gibi mutluluğa
Ne gelir elimizden insan olmaktan başka
Ne gelir elimizden insan olmaktan başka”*

(Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka IV, *Nerde Antigone*, s.44)

Nerde Antigone'da yer alan Bakır Heykel şiirinde şair, verili olana karşı Antigonist bir tavırla çıkarak yarattığı kendisini yok eder ve sınırlar. Diğer bir ifadeyle ötekilerden kendisini ayıran özne, kendisini ayırmanın da kendisini onlarla bir tutmanın da insanî olmadığını, insanın ancak hem içinde hem dışında bir yere konumlanabileceğini sezmiş; yarattığı kendisini yok edip sınırlamıştır. Biraz daha açık ifadeyle şair, ötekilerin düzeninden kendisini ayırmıştır. Bedeli taşlaşmak olan ve bir süre sonra dayanılmaz derecede sıkıntıya dönüşen bu eylem, şaire hedeflediği ile gerçekleşen arasında özdeşliğin mümkün olmadığını kavratır. Şair, insanın yaşamak zorunda olduğunu, sadece kendisi için değil aynı zamanda öteki varlık olduğunu tecrübe eder; mutlağın/imkânsızın peşinde olan kendisini yok eder ve sınırlar. İronik olan, insanın kendisiyle özdeş de çelişkili de olamayacağıdır veya kendisiyle hem özdeş, hem çelişkili olabileceğidir. Şiir şöyledir:

*“Yüzümü suya uzatıyorum su buysa
Gıysilerimi unutuyorum birden, çıplaklığımı
Gece yarısı çalınan çalgılar olmasa
Gece dediğim belki hiç olmasa
Ben bir tırnak iziyim kanımın akmadığı
Bir çentik, bir kırık şey... aranızdayım nasılsa.*

*O zaman neresiydi, hepsi hep karanlıkta
Bir garip ev içiydi, ışıklar kirlili
Herkesin elinde bir şeyler gizlediği
Alıp okşadığım şimdi çok eski bir olayla
Yenisini bulmalı –önce hafif bir yelken
Bir bakış, bir serüven, kısa bir hastalık hiç olmazsa.*

*Ben belki de daha çok dağlarda, su başlarında
Bir uykuyum avcılar karışmasa
Kimseler karışmasa, ne ışık, ne parıltı
Gölgesi içe vurmuş bir yaratık olmalı
Söyleyin, bir bakır heykelim ben, çünkü çocuklar korkmasa.*

Bana kalırsa bunu

*Çocuklara anlatmalı asıl
— Gövdesi var kocaman
— Sahi mi?
— Gözleri nasıl?”*

(Bakır Heykel, *Nerde Antigone*, s.13)

Alıntıladığımız şiirin ilk üç biriminde verili dünyaya karşı kendisini yaratan özne, Antigonist bir seçim yapmış ve dünya denilen kayalıklara bedeli taşlanmak da olsa kendisini sürmüştür. Diğer bir ifadeyle hep' uğrağına geçmiştir. Ne var ki insan hep' uğrağına geçtiği an, hiç'lik tehdidiyle baş başa kalmaktadır. Hep'in içinde hiç'liği barındırdığını tecrübe eden özne, insan için sadece bileşimsel oluşun mümkün olduğunu itiraf eder. Üçüncü birimin son dizesi ile dördüncü birimde geçen 'çocuk', ben'in ötekisidir; sorumluluğu simgeler. Ben', hem kendisinden hem ötekenden sorumludur. Kendi sorumluluğunu çocukların varlığı dolayısıyla anımsayan özne, yarattığı kendisini sınırlar. İnsan olmanın hem hem de ile ifade edilebilecek bir paradoks ve bileşim olduğunu olumlar. Şiirin son dizesindeki ifadeler, anlatıcının yarattığı kendisinin ironisi ve kendisini sınırlayışını ifade eder.

Şairin aynı şiir kitabında yer alan Ölü Öldü şiirinde de bu tarz bir ironi söz konusudur. Şiirin anlatıcısı, hem kendisi, hem de İshak isimli kişi adına konuşan bir ben' anlatıcıdır. Şiir, ben' anlatıcının kendisini yaratması, yok etmesi ve sınırlaması uğraklarını içerir. Ben' anlatıcı, isyanla kendisini yaratır, ancak hemen sonra çaresizlikle karşılaşır; çaresizliğin neden olduğu sıkıntı baş gösterir. Yani şair, yaşam ile ölüm arasından ölümü veya ölü gibi yaşamayı seçmiştir. Ne var ki bir ölü gibi yaşamak insan için mümkün değildir. Çünkü insan yaşamını sürdürmek zorundadır. Bu bir çaresizliktir. Bunun bir çaresizlik olduğunu anlayan anlatıcı, ölü olan kendisini öldürür, 'ölü öldü' der, yani ölümle yarattığı kendisini yok eder. Şiirin sonunda ise 'saati kurmadık ya hiç birisi aklımızda kalmayacak' der ve kendisini sınırlar. İronik olan verili olandan kendisini ayırmanın da onunla özdeşleşmenin de mümkün olmamasıdır. Bir önceki şiirde olduğu gibi şairin hedeflediği durum ile onun ulaşılmazlığı arasındaki mesafeyi fark etmiş olması, kendisini sınırlamasına neden olmuştur. İronik olan, öznenin kendisiyle hem özdeş, hem çelişkili olmasıdır. Yani bileşim olmasıdır. Verili gerçeklikle insan, ancak paradoksal olarak mücadele edebilir. Verili olandan kendisini ayırmak da, onunla özdeşleşmek de yaşarken ölmek demektir.

*“Ben, ben olanım” diyen tanrısı İshak'ın
Bizim yıkık manastır yüreğimiz
Sonu gelmiş bir dağ yolu gibi kendine katlanarak
Bir kaçış, bir bıçak altı, bir zehirli su
Ve bakışlarımız günün en büyük satranç oyuncusu
Elimizden bir şey gelmiyorsa
Bu zehirler bize sabahı bulduracak.*

*Ben İshak'a bakıyorum, İshak bana bakıyor. İshak
Yüzün ışıklarını söndürdü, ölü öldü
Çekip gidecek bir gün buralardan koparak
Eski bir yazı makinesine benzeyen gözleriyle
Ne acı, ne hüznün, ne işkence
Sadece gözleriyle, o kadar
Saati kurmadık ya, hiçbiri aklımızda kalmıyacak.”*

(Ölü Öldü, *Nerde Antigone*, s.14)

İroni, *Kirli Ağustos*'taki şiirlerde daha bir belirginleşir. Hatta ileri giderek denilebilir ki bütün bir *Kirli Ağustos*'taki şiirler ironiktir. Mesela şiir kitabının ilk şiirlerinden birisi olan Cin'de şair, üç bölüm hâlinde Antigonist seçim yapan kendisini

yok eder ve sınırlar. Şiirin birinci biriminde şair, ölüme hayran olduğunu söyler. Cansever bağlamında ölüme tapınmak, Antigonist tavırla düzenin karşısına çıkan kendisinin bir ironisidir, şairin kendisini yok edişini ifade eder. Şair, kendisini yok etme uğrağında çok fazla kalmaz, kendisini sınırlar. Birimin son dizesinde yer alan ‘sahi ölen kimdi’ dizesi, şairin yok ettiği kendisini sınırlamasını ve kendisini ironize etmesini işaret eder.

*“Tapınırken bulduk kendimizi
O sonsuz geceye
Gece mi, değil mi, bir gece hayaleti mi belki
Dolaştı durdu bizimle
Bütün gün dolaştı durdu ve
Sindi
Büyülenmekten arta kalan bir bitkinliğe
Sahi, o ölen kimdi”
(Cin, Kirli Ağustos, s.6)*

Şiirin ilk biriminde olduğu gibi ikinci biriminde de şair, önce kendisini yok eder, varoluşunu erteler, sonra kendisini sınırlar. Diğer bir ifadeyle varoluşunu erteleyen kendisini ironize eder. İlk birimde olduğu gibi bu birimde de öznenin kendisini sınırlayışı, ‘peki, ölen kimdi’ dizesiyle vurgulanır.

*“İlkel bir acı gibi
Düşüverdi ilk bakış gözlerinden
Kaskatı. Ve belirdi sanki yüzünde
Görünürdeki tek şey: daha sonra da olmak
Çıkarırdı birden şapkasını ve çıkardı şapkasını, şapkasını
Şapka mı, değil mi, bir şapka hayaleti mi belki
Bir bira içti ve vurup gitti kapıyı ardından
Yürüdü, geçti, kuru otlar
Yapraklar yakılan bir caddeyi
Peki, ölen kimdi”
(Cin, Kirli Ağustos, s.6)*

Üçüncü birimde ise ilk iki birimde olduğu gibi özne isyan ederek ve üstlenerek yarattığı kendisini içerek yok eder; ‘insanın insana verebileceği en değerli şeyin yalnızlık’ olduğunu söyler. Bu bir aforizmadır, birliktelik durumunu ironize eder. Diğer üç birimde olduğu gibi özne, aforizma cümlelerinin ifade ettiği durumu aşar, bileşime ulaşır. Görüldüğü üç birim ile şair, kendisini yaratmakta, yok etmekte ve sınırlamaktadır.

*“Tam o sıra bir dolu bardak cin istemiştin sen
Bir dolu bardak cin, öğle üzeri
Damıtılmış gündüzden
Cin, cin!
Seni bir daha kendine gömen, bir daha
Kendine gömdükçe de bir önceki acı yenisinden
Elbette güzeldir
İnsanın insana verebileceği en değerli şey
Yalnızlıktır.
Cin bitti.”
(Cin, Kirli Ağustos, s.7)*

‘Uçurum’ şiirinde ise bir meyhanede içen ve ‘kendisine ait olmayan bir sevinç duyan’ şair, mümkünlerin sınırındadır. Diğer bir ifadeyle ‘uçurum’un kenarındadır. Ya yaşayacak ya ölecektir. O, yaşamayı seçer. Yaşamayı seçmek, yaşamın getirilerini üstlenmek demektir. Şair, yaşamın getirdiği sorumluluğu üstlenerek kendisini yaratır. Metaforik bir ifadeyle bir tuğla gibi tuğla harmanının içinde pişerek çıkar, yani, acının

içinden geçer, yarattığı kendisini yok eder ve kendisini sınırlar. Öznenin kendisini sınırlayışı ise ‘kalbim, serseriliğim benim’ dizesiyle vurgulanır. İronik olan öznenin kendisini yaratması, sınırlı olduğunu anlaması ve yarattığı kendisini yok etmesi, nihayet sınırlamasıdır.

*“Bir ağaç sürüsünün üstünden
Çok ağaçlı bir ağaç sürüsünün üstünden
Kesilmiş limon dilimleri gibi düşüyor güneş
Votka bardağımın içine
Benim olmayan bir sevinç duyuyorum

Kesiyorum durduğumuz yeri ortasından
Ey görünüş! Seni bir yerinden hiç anlamıyorum
Dibine değil akyalarımın, damarlarında
Derinliği orda tutan, ordan harcayan
Uçsuz bucaksız bir uçurum

Zamanla değil, bir yerde
Benim olmayan bir şeyle yaşıyorum
Geçiyorum ilk şeklimi tüketerekten
Ağır ağır yanan bir tuğla harmanını
Billûrdan sarkaçlarıyla

Kalbim, serseriliğim benim.”
(Uçurum, Kirli Ağustos, s.15)*

Eski Bir Takvim İçin Şiirler’de şair, partiden ihraç edilmiş olmanın neden olduğu acıyı yaşamakta ve anlatmaktadır. İhraç edilmenin, ötelenmenin neden olduğu kırgınlık, küskünlük şairi, iki olanakla karşı karşıya getirir: O, TİP’in yönetici kadrosuna isyan edecek ya da olduğu durumda kalacaktır. Şair, partinin yöneticilerine isyan ederek kendisini yaratır:

*“Duran ben değilim ki ayakta
Gövdemden daha büyük ve akşama doğru
Görünmekte olan bir sıkıntı var
Dönüp arkama bakamam

Su gürlütüleri! ey benim güneşimi ikiye bölen hızarlar!
Ben işte günün birinde belli olurum
İki olmam, bir olurum günün birinde
Hızarlar! bir olurum, tarih de düşerim
Cep defterime bir şeyler de yazarım
Bir gün bir akşama doğru bulunurum da
Bir kapıdan uzanmış binlerce boyun tarafından
Hızarlar! neden olmasın, elbette sorulurum

Ey benim güneşimi ikiye bölen hızarlar!”
(Eski Bir Takvim için Şiirler II, Kirli Ağustos, s.28)*

Kendisini yaratan ve sorumluluğunu üstlenen özne, gerçekleştirdiği isyanın duyduğu sıkıntıyı azaltmadığını, bir kurtuluş getirmediğini fark eder. İsyanın ilk sıcaklığı geçtikten sonra yeniden acısına döner; çaresizliğini, boşunlığını kavrar. Yarattığı kendisini yok eder. Şiirdeki ifadesiyle ‘iki eşya arasındaki hiçlik’e ‘tökezlenir’:

*“(…)
Neyiz ki bu karanlık kar yağışında
Ey ipini kendi gerip ufka bakanlar
Ölüler, diriler, daha doğmamışlar*

*Toplanıp birdenbire hep aynı yaşta
Ve nedir bu benim yalnızlığım?*

(...)

*Masam ki şuracıkta solgun bir köy akşamı
Bir uzun yoksul, bir yoksul
Düşer ellerim çağların artıklarına
Çatalımda kemikler, ölü gözleri
Ve iniltiler, çığlıklar
Benden bir şey sorulmaz gibiyim. Biri gelsin şu tabağımı kaldırsın
Çatalımı da
İğrenmenin, tiksindenin en eskisiyim
İki eşya arasında bir hiçlik
Ne iskemle, ne masa, tam orda tökezlenirim.”*

(Eski Bir Takvim İçin Şiirler III, *Kirli Ağustos*, s.29)

Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi özne yarattığı ve yok ettiği kendisini sınırlar. Diğer bir ifadeyle isyan ve tiksinti uğraklarını, şairin kendisini sınırlaması uğrağı takip eder. Şiirde bu, ‘ben dövüşken olanlara açılmış bir mendilim’ cümlesiyle ifade edilir. Mendil, barışın simgesidir. Ayrıca söz konusu teşbih, insanın ne kendisiyle özdeş, ne de çelişkili olduğunu veya hem kendiyile özdeş, hem de çelişkili olduğunu ifade ederken mutlak özdeşliğin de, çelişkinin de insan için mümkün olmadığını bildirir. İronik olan budur.

*“Bir haziran, bir temmuz nasıl olsa gelir de
Sorsanız size söylerim ey ipini kendi gerenler
Ben dövüşken olanlara açılmış bir mendilim.”*

(Eski Bir Takvim İçin Şiirler III, *Kirli Ağustos*, s.29)

Şair, Gökanlam şiirinde ise hayata bir şey demeyen adamlara, olağan yaşantıya, onun öznesi olan kitleye isyan eder; kendisini onlardan ayırır ve yaratır.

*“Gecelerden sabaha usulca kanayanlar
Üşümüş, yorgun ve bütün gün adres soranlar
Hangi telefonu açsalar gökyüzü
Hangi telefonu açsalar gökyüzü
Ya da bir aç kuş sürüsü onları boşuna kollar
Çünkü onlar ki yalnız kendilerine gömülü
Yüzlerinde dağa çıkmışların yüzü var
(...)*

*Onlar, o hiçbir şeyden yapılmamış adamlar
Üşümüş, yorgun ve bütün gün adres soranlar.”*
(Gökanlam I, *Kirli Ağustos*, s.36)

(...)

*Kalır ilk aşk, kalırsız öyle yenik, savaşız tapınaklarda
Buzullar ve ölümsüzler gibi tadılmaz sallantılarla
Sonra ki gerçek olur aşklar da unutulmakla
Güçlenir yalnızlığımız -çünkü bir gün nasılsa
Çirkindir bir görünmek, yarışmak olağanlıkla-*

*Sanki böyle kalmışsak ne çıkar karanlıkta
Yaşarız yaşanırsa azıcık ayrıntılarda
Sen sıkıntı mavi ve uzun
Boşalan bardakları bir daha bir daha doldurduğumuzun”*
(Gökanlam II, *Kirli Ağustos*, s.37–38)

Ne var ki kendisini yarattığı andan itibaren yalnızlığın, çaresizliğin tedirgin ediciliğiyle karşı karşıya kalır. Sınırlı oluşunu fark eder, çaresizlik duyar. Kendisini yaratan şair, şehirden ve insanlardan kaçır, sığınır ve içer; meydan okuyarak yarattığı kendisini yok eder.

*“Başiboş bir sandalım ki artık bir kıyıya varsam
Çocuğumsun ki deniz ölümsüz bir ölü olsam”
(Gökanlam, VIII, Kirli Ağustos, s.45)*

*“Az mı kaldım sayılır bir otel’de bir yerde
İçi buz dolu bir bardakla aynı değerde
İsterim geçmek isterim az az yaşamakla bir şeyleri
Mavi bir zamandan kalma’yı, mavi bir zamanı bilme’yi
Oysa ben yaşamaktan da yoğun
Bir sıra yalnızlıktan bir alkolik çocuğum.”
(Gökanlam IX, Kirli Ağustos, s.46)*

Olağan yaşamla, verili düzenden mutlak anlamda kendini ayırmanın da, onunla özdeşleşmenin de insanî olmadığını tecrübe eden şair, ‘bir durumdan başka bir duruma hızla geçer’, kendisini sınırlar; ‘uyumsuz giyinikliğini’ yeniden bulur. ‘Uyumsuz giyiniklik’, uyumsuz yabancılaşma veya insanın kendisini, olağan yaşamın öznesi kitle ile hem bir, hem ayrı tutması durumudur. İronik olan, insan için mutlak var ve mutlak yok olmanın mümkün olmayışıdır. Diğer bir ifadeyle insan hem kendisidir, hem de kitleden birisidir; hem çaredir, hem çaresizliktir.

*“Geçtimse bir durumdan bir başka duruma hızla
Kanla ölümler değil bir çeşit sokulganlıkla
Artık güçlüsüyüm bir kişiden fazla olmanın
Bir anıdır susmamsa bakınca kesik parmağıma.”
(Gökanlam X, Kirli Ağustos, s.47)*

*“Ey uyumsuz giyiniklik doğrula beni
Kızgın mavi bir mühürün borcuyum.”
(Gökanlam XII, Kirli Ağustos, s.49)*

Kirli Ağustos’ta yer alan bir diğer şiir olan Şahinin Kopardığı Elmas’ta şair, ‘insan mutluluğun kaynağıdır’ der ve kendisini yaratır; şeyleşme üreten şehre ve dolayısıyla düzene, isyan eder. Ancak sorumluluğu üstlendiği andan itibaren bir ‘kirli su’ yani insana hiçliğini veya çaresizliğini duyuran gerçeklik, peşini bırakmaz onun.

*“Ve anlattımdı onlara
Suya indirilmiş bir teknenin
Nasıl filizlere boğulduğunu. Ve sonra
Dedimdi, kaynağıdır mutluluğun insan da
Kuruyup kalsa da bir ağaç gövdesi gibi
Ve ardından kirli bir su birikintisi beni
İzledi durdu sanki yıllarca”
(Şahinin Kopardığı Elmas I, Kirli Ağustos, s.65)*

İsyan eden ve yaşama karşı kendisini yaratan özne, birçok şeyi yaşar; insanın tek başına mutluluğun kaynağı olmadığını anlar. Bir insan olarak sınırlı, çaresiz ve kırılğan olduğunun farkına varır. Kendisini yok eder:

*“(…)
Öyle ya, bana sorarsanız terk etmeli insan yaşamı
Ölümlü göze almadan
Ve anlamalı bir ağaç gölgesi gibi durmaktaki sakıncayı*

Gitmek

Durmadan gitmek

Ne ölümü bilsinler, ne yaşadığını.”

(Şahinin Kopardığı Elmas II, *Kirli Ağustos*, s.66–67)

İnsanın kendisiyle de ötekiyle de mutlak özdeş olmadığını anlayan, insanın hem sınırlı hem sınırsız olduğunu yani insanın hem çare bulan, hem de çaresiz kalan bir varlık olduğunu tecrübe eden anlatıcı, kendisini sınırlar. Şiirde çaresizlik ve sınırlı olma durumu, o durumun bağlulaşığı olan bir taşın üzerinde saatlerde oturmak eylemiyle vurgulanır. Mutluluk, hem insanın elindedir, hem de değildir, bileşimi ifade eden şiirde ironize edilen mutluluğun ne sadece insanın kendisine, ne de düzene bağlı olduğudur. Özne, yarattığı ve yok ettiği kendisini ironize eder.

“(...)

Kâğıt oynadım hiç tanımadığım adamlarla

Zar attım

Ve imrendim o kuleyi yaptıran adamın işaret parmağına

Sinemalara girdim (bir filmin ortasında ya da sonunda)

Oturmadım bile çoğu zaman

Girdim ve çıktım

Doğrusu hiçbir şey anlamadımsa yaşamımı anladım

Öyle hep kesik kesik olan, karışık olan

Ve utandım galiba sabahları demli çaylardan

(Ki mavi bir taş sıkıştırdım dişlerimin arasına hırsımdan

Denizler, açık denizler

Daha doğmamış olurdu dünyanın sıcak karnından.)

(...)

Son olarak üstünde bir taşın

Oturdum saatlerce”

(Şahinin Kopardığı Elmas III, *Kirli Ağustos*, s.69)

Kirli Ağustos'ta yer alan şiirlerden bazılarında şair, söz konusu diyalektiğin sadece kendisini yok etme uğraşını şiirleştirir. Diğer bir ifadeyle *Nerde Antigone*'da yarattığı kendisini yok ederek ironize eder. Mesela 'Ölümün Konumu' şiirinde şair, yaşam ile ölüm arasından ölümü seçerek kendisini yok eder. Şiirde öznenin kendisini yok edişi, 'içinde olunmayan gün', 'tek kalmanın acısı', 'imgesiyim ölümün' cümleleriyle somutlanır. Söz konusu ifadeler, şairin hem ihraç edilmenin neden olduğu acıyı yaşadığını ve içtenlikle anlattığını işaret eder; hem de şairin bir partiye üye olarak, verili düzene karşı yarattığı kendisini yok ettiğini ifade eder. Bu cümleler şairin aynı zamanda kendisini sınırladığını belirtir. Şiir şöyledir:

“Ölüsünün ağzında bir düzlüğün ölüsü

Ben kendimi isterim her yerdeki bir yerde

Ayak bileklerimin üstünde iki kıvrım

Unuttuğum bir şey var, onun içinde

Ve yadırgadığım. Ben kendimi taşırım

İçinde olmadığım bir güne

Bir yaprak biçiminde -boşluksa tırtıl-

Bir de işte tek kalmanın acısı, bir de

Nemli toprakta yüzükoyun

Yokluğuma kar biriktiren yazla birlikte

İngesiyim ölümün.”

(Ölümün Konumu, *Kirli Ağustos*, s.26)

Aynı şiir kitabında yer alan ‘Kar Yağacak’, ‘Ha Yanıp Söndü Ha Yanıp Sönmedi Bir Ateş Böceği’, ‘Gül Dönüyor Avucumda’ gibi umutsuzluk durumunu işaret eden şiirler, öznenin kendisini yok edişini ifade eder. Öznenin kendisini yok edişi, bir ironidir. Bir konuşmasında şairin şiirlerindeki anlamın öteki şiirleriyle birlikte tamamlanacağını söyleyen şair, bu şiirlerinde kendisini yok ederken diğer şiirlerinde, mesela aynı şiir kitabında yer alan Kül’de kendisini yeniden yaratır. Söz konusu şiirler, şairin bir önceki ve bir sonraki şiir kitaplarındaki şiirlerle yani *Nerde Antigone* ve *Sonrası Kalır*’dakilerle birlikte düşünülürse ve okunursa bütün olmakta ve birbirini tamamlamaktadır. Daha geniş bir ifadeyle şairin birbiri peşi sıra yayınladığı şiir kitapları ve şiirleri, hem birbirini tamamlamakta, hem de birbirini ironize etmektedir. Bir örnek vermek gerekirse yukarıda adı geçen şiirler, *Nerde Antigone*’daki şiirlerin, *Sonrası Kalır*’da yer alan şiirler ise *Kirli Ağustos*’un; *Sevda ile Sevgi*, *Şairin Seyir Defteri* ve son dönem şiirleri ise hem birbirinin hem de *Sonrası Kalır*’daki şiirlerin ironisi olarak düşünülebilecek niteliktedir. Mesela *Sonrası Kalır*’da yer alan İdris’le Konuşma başlıklı şiirinde şair, hem umutlu olduğunu işaret eder, kendisini yaratır; hem de *Kirli Ağustos*’taki kimi şiirlerinde yok ettiği kendisini ironize eder ve sınırlar. Diğer bir ifadeyle Cansever’in birbiri ardı sıra yayınlanan kısa şiirlerinin yer aldığı kitapları, hem birbirinin ironisidir, hem kendi içinde birer bütündür.

Sonrası Kalır şiirinde Cansever, yaşamdan istifa eder gibi konuşur. Aynı ismi taşıyan şiir kitabındaki şiirlerinde kendisini yaratan şair, bu şiirinde kendisini yok eder ve sınırlar. Şiirde şairin geçmişi ve şimdiki yadsıması, geleceğin kalacağını söylemesi, şimdi buradaki kendisini yok etmesini ve sınırlamasını ifade eder. Bu, şairin gerçeklikle mücadele yollarından birisidir; hedefleriyle onların ulaşılmazlığı arasındaki uçurumu fark etmiş ve kendisini sınırlamış olmasını belirtir. Şiirden iki birim şöyledir:

“*Ne kalır ne kalır*
Tuz gibi susayan, nane gibi yayılan
Dokuzu unutulmuş on yüz mü kalır
Onu da unutulmuş bir şiir belki kalır
(...)
Ne kalır benden geriye, benden sonrası kalır
Asıl bu kalır

On yerde adım geçmişse
Dağlardan tepelerden inen düzlüktüm, anlaşılır.

Akşam olur bir gündün dibe çökerim
Su içer gibi dibe çökerim
İyimser bir duvarcıyım her gün bir tuğla düşürürüm elimden
Bu yüzden gecikirim
Size bu sıkıntı kalır.
(...)”

(*Sonrası Kalır*, *Sonrası Kalır*, s.79–80)

Cansever’in *Sevda ile Sevgi*, *Şairin Seyir Defteri* gibi olgunluk dönemi kitaplarında yer alan şiirleri, *Sonrası Kalır*’da kendisini yaratan öznenin kendisini yok etmesi ve kendisini sınırlaması durumlarını somutlayan ve ironize eden şiirler olarak dikkati çeker. *Sevda ile Sevgi*’deki şiirlerden birisi olan Kaç Kişiydik şiirinde şair, verili gerçekliğe isyan eder, ancak çaresizlikle karşılaşır, kendisini sınırlar. Şairin kendisini sınırlayışı, şiirin son dizesini oluşturan ‘her şey bir yudum su içip başını yastığa koyan bir hasta gibi kaldı’ imgesiyle somutlanır. Söz konusu imge, isyanla ölüm arasında kalan öznenin kendisini sınırlamasını işaret eden bir ironidir; çaresizlik durumunun nesnel bağlaşığdır.

“Ve her şey
Bir yudum su içip başını yastığa koyan bir hasta gibi kaldı.”
(Kaç Kişiydik, *Sevda ile Sevgi*, s.45)

Şairin *Seyir Defteri*'nde yer alan Neler Almalıyım Yanıma şiirinde şair, İstanbul'dan kaçmayı planlamakta ve yanına neler alması gerektiğine dair kendisiyle konuşmaktadır. Söz konusu şiir, bir bütün hâlinde mesela *Sevda ile Sevgi*'de yer alan ve sonuna kadar direnmekten söz eden İçindeki Sessiz Parlaklık şiirinin ve o şiirde tezahür eden kendisini yaratma durumunun bir ironisidir. Ayrıca şairin yanına 'şiir için: yıldı, sessizlik, 'öfke için: Marks ve Lenin'den kitaplar alması gerektiği söylerken Antagonist bir tavırla düzenin karşısına çıkan ve her türlü yılgınlığı yaşayarak direnen Marksist kendisini ironize eder.

“Şiir için: yıldı, sessizlik
Acı için: bir kandil, bir tütün kâsesi, bir iskemle kırık
-çocuklar kapı önlerinde otursunlar, oynasınlar ya da-
Düş için: kendini denizde sanan o bunak kaptan
-gerekli çok-
Şarkı için: kalmadı usumda tek dize -ama o dizelerin sesi var, ilk
ağızdan çıktıkları gün gibi, pespembe renkleriyle-
Zaman için: yer değiştiren gölge -yeterli-
Aşk için: unutkanlık ya da
Dikkatle kullanılan ve değiştirilen birkaç anı
Öfke için: Marx, Lenin, vb.
Okumak için: Dostoyevski, Marquez, Sait Faik
-başkaca kim olabilir düşünmeli-
Şiirse, elbet
Akdeniz şairleri”
(Neler Almalıyım Yanıma I, *Şairin Seyir Defteri*, s.181)

Şairin *Seyir Defteri*'nde yer alan 'Bir Şiir Yazılırken', 'Kitap, Menekşe, Tırnak' ve 'Pathétique' gibi şiirler, özellikle 'Bir Şiir Yazılırken' başlıklı şiir, bir üst kurmacadır. O zamana kadar şiiri 'ciddi' bir iş olarak gören şair, üst kurmaca gibi post modern yazının teknik hususiyetlerine yönelerek, modernist kendisini ironize eder. Aynı şiirin sonunda ise kendisini sınırlar.

“Küpe çiçeği güneş ister
Yol ağustosun
(Birinci dizeyi bir bahçıvan söyledi
İkinci dizeyi ben)

Haziran bir bardaktır susayana
(İçkiliyken yazmış biri
Yukardaki notların altına)

Elindeki beyaz güllerle
Merdivenlerden çıkan kadın
Çerçevedir bir anlamda
Bir bildiridir
(JOHN CHEEVER'in bir öyküsünden aldım
Bir cümleyi dört dize yaptım)

O yaz hiçbir söz söylenmedi
Ve bitti her söylenmeyen
(Birinci dizeyi BACHMANN'ın OTUZ YAŞ öyküsünden
Altını rujla çizmiş arkadaşım)

(...)

Yol haziranın

Yol mayısın

(Belki böyle şiirler de yazacaktım yakında)”

(Bir Şiir Yazılırken I, Şairin Seyir Defteri, s.186)

Mustafa Şerif Onaran'a ithaf edilen Yontucu Kares şiirinde Cansever, verili düzeni değiştirmek isteyen kendisini yok eder ve sınırlar. Şiirde şairin kendisini yok etmesi ve sınırlaması, 'kalan buğdayları dövmek', 'kıyıda oturmak' gibi cümlelerle ifade edilir. Söz konusu cümleler, düzeni değiştiremeyen ancak düzene teslim de olmayan öznenin bileşimsel tavrını işaret eder. Daha açık bir ifadeyle bu bileşimsel tavır, düzeni değiştirmek isteyen öznenin kendisini ironize etmesi ile çaresiz kalan bireyin kendisini sınırlamasından oluşur. Acı olan, bileşimdir; hedefler ile gerçekleşen arasındaki kapanmaz uçurumdur. Cansever bağlamında bu, gerçeklikle başa çıkmanın paradoksal yöntemidir. Söz konusu şiirden açıklamamızı destekleyecek nitelikteki birimler aşağıdaki gibidir:

“(…)

Bize ne

Biz kalan buğdaylarımızı döğmeyelim de ne yapalım

Sonra gider söyleşiriz kıyıda

Akşam olmadan

(Akşamı değilmiş ne çıkar bundan

Bulunmaz ki yüzleri çok ülke dolaşmaktan)

(…)

Gidelim gidelim

İyisi mi esrikken kanatmalı yaşamı

Yüzlerimiz ve bütün söylediklerimiz

Nasıl tarih olacak onlara.

Söyle sen, bizi yontsun yontucu Kares!”

(Yontucu Kares, Şairin Seyir Defteri, s.200)

'Pusuda' şiirinde ise verili düzenin insana sunduğu yaşam ile ölüm arasından ölümü seçen şair, hem yaşlanmış olmanın acısını ifade eder, hem de ölüm korkusuna kapılmış gibi yaparak daha önce birçok kez ölüme başkaldıran kendisini ironize ederek yok eder ve sınırlar. Orhan Veli tesirinin çok açık hissedildiği bu şiir, bütün hâlinde edebî hayatının ilk yıllarında Garip tesirinde kalan şairin bir anlamda kendisini ironize edişini de işaret eder. Hem lirik, hem de dramatik ve ironik olan Pusuda şiirinden birkaç birim şöyledir:

“Konuşsam uzun uzun -dinler miydiniz-

Lambayı söndürmeyin, böylesi daha iyi

Sabahları yanan lambalar

Örter gündüzü bir yandan

Uysal, dikkatli bir göz gibi

(…)

Konuşsam dinler miyim kendimi

-Yağmur kuşu içini çekti çalıda-

Böyle daha çok şey var

Katılmak için anılara.

Konuşsam uzun uzun

Ölüm var, beklemekte pusuda.”

(Pusuda, Eylülün Sesiyle 1980–1981, s.234–235)

‘Gelmiş Bulundum’ şiiri de bu bağlamda okunabilir. İnsan olmanın her şeye rağmen sorumluluk üstlenmek olduğunu ifade eden şiirde şair, Antagonist tavrıyla düzenin karşısına çıkan kendisini yok eder ve sınırlar; dolayısıyla özellikle kendisini ironize eder. Şiirde ironize edilen insan olmanın sınırlılığı, çaresizliğidir.

“Şiirler yazdım, kitaplar okudum
Elime bir bardak aldım, onu yeniden oydum
Derinlerde kaldım böyle bir zaman
Kim bulmuş ki yerini, kim ne anlamış ki mutluluktan
Ey yağmur sonraları, loş bahçeler, akşam sefaları
Söyleşin biraz bir kere gelmiş bulundum.”

(Gelmiş Bulundum, Eylülün Sesiyle 1980–1981, , s.223)

Şairin kısa şiirleri bağlamında, yayımlanan son şiir kitabı olan *İlkyaz Şikâyetçileri*’nde de ironik anlatım varlığını hissettirir. Kitaba isim olan ve on iki bölümden oluşan İlkyaz Şikâyetçileri şiirinde şair, uyumlu yaşam ile uyumsuz yaşam arasından uyumsuz yaşamı, yani ölümü seçmiş bir insan olarak kendisini yaratır. Ölümü seçip kendisini yaratan şair, şiirin ilk dokuz bölümünde ölüme yaslanmış bir söyleyişle kendisini ortaya koyar. Şiirin dokuzuncu bölümünde ise ölümü seçen ve ölümün diliyle konuşan kendisini, ölüme isyan ederek yok eder.

“İlkyazları sevmiyoruz artık, yaşlandık da ondan mı
Aşkımızı seyrediyoruz sanki uzaktan
Oysa yok biten bir şey aramızda, yok da
Hep aynı kalmıyor ki yakın duygular
Demıştin bunları bir bir, anımsıyorum
Mutlu da olsa insan mutsuz da
Her an yeniden yaratabilirmiş kendini
Demıştin, bir sabah, bir başka aşkla.

Sen ölüm!

Seni hiç düşünmeden yaşadık

Seni hiç düşünmeden yaşayacağız bundan sonra”

(Muleta, İlkyaz Şikâyetçileri IX, İlkyaz Şikâyetçileri, s.33)

Ölüme yaslanmış olan kendisini yaşam adına yok eden şair, şiirin son üç bölümünde ise kendisini sınırlar. Kendisini sınırlama durumu, ölümle yaşam arasında kalan öznenin, hem yaşamın öznesi olmaya gönüllü olmaması, hem de yaşama teslim olmadan yaşamak istemesidir. Ironik olan, insan için özdeşlikle çelişkinin yan yana olmasıdır. Bu arada durma durumunu, Besim Dellaloğlu, Binkert’a dayanarak melankoli olarak adlandırır; melankolinin yani yaşam ile ölüm arasında duruşun gerçeklikle başa çıkmanın bir yöntemi olduğunu söyler⁴²⁷. Bu tespiti, şiirlerinde ifade bulan Antagonist tavra ve şairin farklı kısa şiirlerinde tezahür eden bekleme motifine dayanarak diyebiliriz ki Cansever, ironik ve melankoliktir; ironi ve melankoliyle gerçeklikle başa çıkmakta, olağan yaşantının tüketiciliğine direnmekte ve kendisindeki insanı kişilikli tutmaktadır. Şair, yaşamla ölüm arasındaki bekleyişini, yani kendisini sınırlayışını şöyle ifade eder.

“(…)

Caz mevsimiydi, kolalı dik yakalar

Ve hasır şapkalar

Kapalı salonlarda hafifçe nemlenirdi

Solmakla solunamayan istasyonlarda

Gitmekle gidilemeyen duraklarda

Bir de o salaş meyhanelerde -kırık dökük-

⁴²⁷ Besim Dellaloğlu, a.g.e., s.108-109.

*Oldukça suskun
Olabilirdiğinize üzümlü
Direncsiz beklenirdi.”*

(Caz Mevsimiydi, İlkyaz Şikâyetçileri IX, *İlkyaz Şikâyetçileri*, s.34)

Muleta’da ölüme isyan ederek kendisini yok eden ve sınırlayan şair, hiçbir durakta uzun süre kalmaz. Bir durakta uzun süre kalmak, yok olmaktır. Mesela Sona Kalsa şiirinde ölüme hayran olduğunu söyleyerek bir önceki örnekte işaret ettiğimiz ölüme isyan durumuyla çelişir şair. Bu cümlede ifade bulan ölüm isteği, şairin verili yaşam ile ölüm arasından ölümü tercih etmiş olduğunu işaret eder. Ayrıca şairin kendisini ölümlle yaratıp yok ettiğini karşılar. Şiirden aldığımız üç parça aşağıdadır.

*“Kadranı kırmızı saat
Plasterle tutturulmuş kırık cam
Şurda burada plastik çiçekler
Evet, aralık kapıdan soğuk geliyor
Tam kalbimin üzerine bu akşam*

*Ölüm
Sen en güzelsin bu saatlerde
Büyütmüş yetiştirmişsin beni
Söyler miyim hiç sana hayran olmasam*

*Bugün de ince, bugün de kırıldı kırılacak
Bugün de
Tam nerede kalmışsam.”*

(Sona Kalsa, İki Düş Arasında Bir Beklenti, *İlkyaz Şikâyetçileri*, s. 45)

Alıntıladığımız bu üç birimin ilkinde, şairin yapay, soğuk ve şizoid bir düzende yaşamakta ve o düzene direnmekte olduğu söylenebilir. İkinci birimde, bir önceki şiirde ölüme karşı çıkan şairin kendisini yok ettiğini, son birimde ise kendisini sınırladığını söylemek mümkündür.

Cansever, kendilik-ötekilik diyalekti olarak ironiden kısa şiirlerinde olduğu gibi uzun şiirlerinde de istifade eder. Şairin yayınlanan ilk dramatik uzun şiiri olan *Umutsuzlar Parkı*’nda umutsuzluk durumunu sorunsallaştıran anlatıcı kişi, yaşamakta olduğu durumu aşma olanağı olduğu hâlde, umutsuzluk durumunda kalmayı seçer. Sorunlaştırdığı kendisini yadsır ve sınırlar.

*“Çıkacaksınız çıkın daha karar vermediniz mi?
Baktıkça bakıyorsunuz kendinize
Yetişir! Bu da hiç konuşmayan adam yapıyor sizi
Körüükler, dev kapılar, balık solungaçları gibi
Emiyor sizi yalnızlık
Kurtarıp rahata geçirin ellerinizi
(...)
Bilip de söyleyemediklerinizi
Eve dönmeyi, yemek yemeyi, uykuya dalmaları
Bana sorarsanız, ters çevirin uykuları
Alın şu adını “ben” koyduğunuz geceyi
Bakınca göreceksiniz, daha bakınca bir ötekini
Geceler, işte geceler
Gündüzler işte gündüzler
Beyaza siyah penguen sürüleri gibi
Ama elinizden ne gelir ki
Siz dolgun yaşamaya bakın günleri.”*

(Amerikan Bilardosuyla Penguen II, *Umutsuzlar Parkı*, s.10)

Yukarıdaki parça, iki birimden oluşmaktadır. Söz konusu bu iki birimin ilkinde anlatıcının kendisini sorunsallaştırması, ikinci birimde ise kendisini ironize edişi yani yok edişi ve sınırlayışı ifade edilir. Dört bölümden oluşan şiirin geri kalan kısmında, kendisini seçip yaratamayan özneyi kendisini yok ederken veya sınırlarken görürüz.

Tragedyalar'da kişiler koro hâlinde iç ve dış gerçekliğe isyan ederler, kendilerini yaratırlar; ancak gerçeklikle başa çıkamazlar ve yarattıkları kendilerini yok ederler. Şiirin dördüncü bölümünde yer alan 'içme' motifi/alkol miti ise isyan eden kişilerin kendilerini yok edişlerinin ifadesidir. Aynı şiirin beşinci bölümünde ise kendilerini yaratıp yok eden kişilerin kendilerini sınırlayış durumları anlatılır. Söz konusu bölüm, ilk dört bölümün ironisidir, koro hâlinde konuşan kişiler, isyan ile teslimiyet arasında hem isyanı, hem de teslimiyeti ifade eden bir dille konuşurlar. Mesela Stepan, bu bağlamda bir isyanı ve teslimiyeti aynı anda ifade ederken, sıraladığı cümleleriyle hem isyan eden, hem de teslim olan kendisini ironize eder. Onun ironik olan yani kendisini sınırlama durumunu işaret eden konuşmasından bir birim aşağıdaki gibidir.

*"Duymuyorum ben acılarımı. Ve yitirdim çoktan
Yitirdim bütün karşıtlıkları. Ne umut
Ne umutsuzluk, ne hiçbir şey
Kurtaramaz varlığımı benim. Ve yoğun bir anlamsızlığın içinde
Sanki renksiz, boyutsuz
Ve göksüz, zamansız bir evrende
Tek çıkar yol yaşamaksa Lusin
Yaşıyorum ben de kaygısız
Değişmez bir anlamsızlığı böylece."*

(*Tragedyalar V, Tragedyalar*, s.47)

Çağrılmayan Yakup, dört bölümden oluşur. Şiirin ilk iki bölümü, anlatıcı kahraman Yakup'un kendisini yaratmasına, üçüncü bölüm kendisini yok etmesine, son bölüm ise sınırlamasına ayrılmıştır. Verili düzen tarafından suçlanan, mahkemede kendisini savunmayan Yakup, düzene isyan ederek kendisini yaratır.

*"(...)
Ben, yani Yakup
Dedim ki kendi kendime, insan ne söylerse söylesin
Kötü de olsa, iyi de
İnsan ne söylerse söylesin
Ve ne yaparsa yapsın, öyle değil mi
Bütün bunlar bir bir kalacaktır yaşamanın içinde
Diye düşündüm ya ben
Ben, yani Yakup bunu bağırdım
Ben ki bağırdım işte, bütün kurbağalar bir olup beni dışarı çıkardılar
(...)"*

(*Çağrılmayan Yakup III, Çağrılmayan Yakup*, s.11–12)

Yakup, verili gerçekliğe isyan etmenin bir çare değil; bilakis çaresizlik olduğunu kavrar. Yarattığı kendisini, 'hiç'leyerek yok eder. İnsanın kendisini hiç'lemesi, aşağılaması değil, sadece kendisini ironize etmesidir. Yakup şöyle konuşur:

*"Hiçbir şeyin hiçbir şeyliği gibi bir şeydim. Bir ara
Hiç kimselerin tutmadığı oyunlara giderdimdim
Tiyatrolar ki benim en sevdiğim boşluklarımdır. Maun tabutumda
Her yerleri süslenmiş ölüler gibiyimdir ki
Bir kurdelenin ya da gümüştten bir haçın altında sanki*

*Geri çekilmiş yüzümle, geri çekilmişliğe dargın yüzümle
Bir çelişki gibi ölümsüz
Yaşamakta olurdum.”*

(Pesüs II, Çağrılmayan Yakup, s.30)

Kendisini hiçleyerek yok eden Yakup, bu uğrakta da çok uzun süre kalmaz. Şiirin dördüncü bölümünde, çaresiz kalan kendisini sınırlar; böylece yarattığı ve yok ettiği kendisini ironize ederek aşar.

*“Ve sıram gelecektir, siz bana Dökümcü Niko, diyorsunuz
Doğmanın sonu yoktur ve sanık değilimdir
Günün acılarını geçiyorum işte kendime iyilikler söyleyerek
Tane tane yenilgiler bırakarak arkamda
Birinde bir Eyüp’lük olan, birinde bir Salih’lik bulunan
Firdevs’ler bırakıyorum ben
Yahya’lar bırakıyorum, Sahyon’lar bırakıyorum, bilmiyorum
Ve olması gereken bir şey oluyorum bu yüzden
Direnen, başeğen, tekrar direnen
Biz, yani Dökümcü Niko
Ölümsüzlüğü tanımlıyorum sizlere
Dünyanın sonsuz ve değişken bütünlüğünden”*

(Dökümcü Niko ve Arkadaşları IV, Çağrılmayan Yakup, s.62–63)

Ben Ruhi Bey Nasılım şiirinde Ruhi Bey, üvey annesi ile aynı sınıftan olan şehir kökenlilere isyan eder, kendisini yaratır, ancak isyanı, yaşamakta olduğu ölüm anksiyetesini ortadan kaldıramaz. Ruhi Bey, tedavi için ‘sayrılar evi’ne kaldırılır. İsyanla kendisini yaratan Ruhi Bey, tedavi olur, yarattığı kendisini yok eder ve sınırlar. Aşağıya aldığımız parçada Ruhi Bey, kimsenin bilmediği, sadece kendisinin bildiği patolojik ‘Ruhi Bey’lere ironiyle bakmakta, onları yok etmektedir:

*“O kadar bekledim ki geliyorum
Ölümlümü bekledim, geliyorum
“Bir ölüyü ve ölüniün bütün inceliklerini”
Bekledim geliyorum
(...)*

*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.”*

(Ruhi Bey, *Ben Ruhi Bey Nasılım*, s.102)

Bezik Oynayan Kadınlar’da Ester’in anlatımı ironiktir. Bir durum içinde bulunan ve kendi durumunu tanımlayan Ester, isyan eder, kendisini yaratır, kendi sorumluluğunu üstlenir. Ancak isyan kurtuluşu gerçekleştirmez Umudun yüzü, umutsuzluğa döner. Ester, yenilir ve geri çekilir. ‘Gidemedim’ yinelemesiyle iradesizliğini itiraf eden Ester, bir daha dener ve kendisini yaratır; gidemeyen kendisini yok eder. Sonuç bileşimdir, Ester’in kendisini sınırlamasıdır. Ester, ulaştığı bileşimi ‘bütün ol ve ayrı tut’ kendini çelişkisi ile ifade eder. Söz konusu cümle, hem yalnızlığın, hem birlikteliğin ironisidir. Kısaca Ester yarattığı kendisini yok eder ve sınırlar.

*“Ester’in söyledikleridir
Yalnızlığına korku vurma
(...)*

*Ester'in söyledikleridir
İnsanlara uzaklık vurma
Ama herkes ki kendisi olsun
Sonra kendisi olsun
Bir gün herkes kendisi olsun*

*Ester'in söyledikleridir
Dünyada bakınıp durma
Bütün ol ve ayrı tut ki kendini
Zaten öyledir
Çünkü öyledir.”*

(Ester'in Söyledikleri, Bitiş, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.109)

3.2.3.4. Dışavurumcu Düz Anlatım/İçtenlik/Doğrudanlık

“İçtenlik bir tekniktir”⁴²⁸,

Düşüncenin şiirinden bahsederken Cansever, bu şiirin özelliklerini, düşün-yaşam-şiir birlikteliğini kuran, diyalektik sıçramayı gerçekleştiren ve dışavurumcu düz anlatıma sahip olan şiir olarak sıralar⁴²⁹. Düşüncenin şiirini oluşturan bu üç unsurdan ilk ikisine, çalışmanın başta tema ve yapı olmak üzere muhtelif yerlerinde temas edildiği için burada onlarla bir bütün oluşturan ancak ayrıca üzerinde durulması gereken dışavurumcu düz anlatıma temas edilecektir. O hâlde dışavurumcu düz anlatım nedir?

Dışavurumcu düz anlatım; duyulanın, düşünülenin neyse ona en yakın ifadesidir. İçinden geldiği gibi anlatmak (içtenlik) veya doğrudan ifade etmek (doğrudanlık) olarak da tanımlanabilecek olan dışavurumcu düz anlatım, şairin şiirlerindeki en geniş anlatım şekli olan dramatizasyonla çelişir mi? Bu soruya ilk bakışta doğrudan/içten ifade ile bir şeyi oynayarak, göstererek anlatmak demek olan dramatizasyon arasında bir çelişki vardır, cevabını vermek mümkündür. Ancak tiyatroya has bir anlatım şekli olan dramatizasyonda amacın bir gerçekliği göstererek anlatmak olduğu, söz konusu anlatım şeklinin bilinen anlamıyla rol kesmekten başka bir anlam taşıdığı düşünülürse içtenlikle dramatizasyonun birbirleriyle çelişen değil, bilakis birbirini tamamlayan anlatım şekilleri olduğu kabul edilebilir. *Yaşamın Kırılma Noktasında Drama Sanatı* başlıklı kitabında Sevda Şener, tiyatro sanatının esasını oluşturan oynama/rol yapma ile gündelik yaşamdaki oynama/rol kesme arasındaki farkı vurgularken bir rolü canlandırmak ile gündelik yaşamdaki sahteleşmek anlamındaki rol yapmak arasında belirgin bir farkın olduğunu söyler:

“(...) Örneğin, rol terimi tiyatro sanatına özgü bir sözcüktür ve sahnede oyun kişisini canlandırma işini anlatır. Bu sözcük farklı bir anlam yüklenerek günlük yaşamımıza girmiştir. Rol yapmak, rol kesmek, yalancıkta yapma, öyleymiş gibi görünme, bunu gizli bir maksatla yapma gibi olumsuz anlamlar taşır. Oysa tiyatrodaki rol terimi sahteciliği değil, bir gerçekliğin tiyatro sanatına özgü anlatım yöntemi ile dile ve görüntüye getirilmesini anlatan bir sözcüktür. Son zamanlarda yaşamın her alanında görülen ikiyüzlülük, sahtecilik, gösterişçilik, hatta savrukluğun içeren durumların, hem de aydın kişiler tarafından, tiyatro olarak adlandırıldığına, tiyatroya benzetildiğine ve bu yolla kınandığına tanık olmak, asıl işlevi gerçeği aydınlatmak olan bu sanata hak ettiği saygının gösterilmediğinin kanıtıdır. (...)”⁴³⁰.

Bu alıntıda da görüldüğü gibi drama has bir anlatım şekli olan dramatizasyonla sahteleşmek anlamına gelen oynamak arasında belirgin bir fark vardır. O hâlde bireyin trajik dramını, dramatik bir yapı içinde dramatize eden Cansever şiirinde

⁴²⁸ Ziyad Marar, *Mutluluk Paradoksu*, çev. Serpil Çağlayan, Kitap Yayınevi, İstanbul 2004, s.101.

⁴²⁹ Edip Cansever, “Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire”, s.1.

⁴³⁰ Sevda Şener, a.g.e., s.15-16.

içtenlik/doğrudanlık/dışavurumcu düz anlatım ile en geniş anlatım şekli olan dramtizasyon unsurları, birbirini geri besler; dramtizasyon içtenliğe/doğrudanlığa zarar vermez; içtenlik/doğrudanlık, dramtizasyonu engellemez. Bu soruya kısaca bu şekilde cevap verdikten sonra duyulanı, düşünülünü veya neyse onu olduğu gibi ifade etmek olarak tanımladığımız içtenlik/doğrudanlık veya dışavurumcu düz anlatım, şairin kısa ve uzun şiirlerinde nasıl tezahür eder ve neyi işaret eder?

Şairin dramatik kısa ve uzun şiirlerinde dışavurumcu düz anlatım, anlatıcı kişilerin yaşadıklarını, duyduklarını, düşündüklerini arada hemen hiçbir sansür olmadan ifade etmeleri olarak tezahür eder. Cansever'in kısa şiirlerinde düz anlatım/içtenlik, duyulan acı, hüznün, sıkıntı, nefret, sevgi, mutsuzluk, bıkkınlık gibi temalar hâlinde tezahür eder. Uzun şiirlerinde ise iradesizlik, kayıtsızlık, sevgisizlik, zaman dışına düşmüş olmak gibi duygu ve düşüncelerin olduğu gibi ifadesi olarak dışlaşır. Her iki grup şiirde de dışavurumcu düz anlatımla/içtenlikle konuşan anlatıcı kişiler, yaşadıkları, duydukları neyse onu ifade ederek hem kişiliklerini ve şeyler karşısındaki tavırlarını ortaya koyarlar; hem de bu tarz bir içtenliğin yarattığı zıddiyetle varolan düzene hâkim olan unsurların ne'liğini veya iç yüzünü belirginleştirirler.

Şairin kısa şiirlerinde tezahür eden dışavurumcu düz anlatım, özellikle siyasal toplumsal moderniteye ve kapitalizme karşı duyulan tiksinti ve acı, hüznün, sıkıntı, yalnızlık, mutsuzluk gibi fenomenlerle birlikte tezahür eder. Söz konusu fenomenler, hem şairin verili olanın insana sunduğu olanaklar arasından seçim yapmış ve verili olanı olumsuzlamış olduğunu işaret eder; hem de birer fenomen olarak yarattıkları zıddiyetle varolanın iç yüzünü belirginleştirirler. Diğer bir ifadeyle şairin şiirlerinde sıraladığımız fenomenlerle birlikte somutlaşan içtenlik/doğrudanlık, şairin, verili düzeni olumsuzlayan Antagonist tavrını, düşünceye bağlı kişiliğini ve kişiliğine kayıtsızlığa düşmeden sahip çıktığını işaret eder. Bu anlatım tarzı aynı zamanda, yarattığı zıddiyetle verili düzene içkin olan gerçeklikleri belirginleştirir. İçtenliğin yarattığı zıddiyetle belirginleştirdiği gerçeklikleri, maddeler hâlinde şöyle sıralayabiliriz:

Şairin hemen şiirde ifade bulan, fenomenleşen acı ve hüznün, modernliğin normallik veya sağlıklılık standardının esas olarak bir sağlıksızlığı gizlediğini işaret eder. Cansever, kısa şiirlerinde acıyı, hüznü ve mutsuzluk durumunu sürekli yineleyerek erkek egemen ve kapitalist düzende insanın kişilikli, kayıtlı ve içten olarak yaşamasının neredeyse imkânsız olduğunu belirginleştirir. Diğer bir ifadeyle söyleyecek olursak, şairin içtenlik olarak adlandırdığımız dışavurumcu düz anlatımı, verili düzende mutlu olmanın, rahat yaşamanın esas olarak kayıtsızlık ve bencillik gerektirdiğini vurgular.

Şair, şiirlerinde ifade bulan fenomenlerle ve onlara yapışık olarak dışlaşan içtenlikle iktidar mitine vurgu yapan para ekonomisinde ve erkek egemen kültürde, iktidarlıymış gibi görülen hususiyetlerin bir iktidarsızlığı gizlediğini açık eder. Mesela erkek egemen kültürde ve para ekonomisinde acı, hüznün, mutsuzluk, çocuksu masumiyet, içtenlik kadınsı ve hasta bulunarak daima ötelenmiş ve bastırılmış; güçlü olmaya ve öyle görünmeye vurgu yapılmıştır. Cansever, şiirlerinde somutlaşan içtenlikle, para ekonomisindeki vahşiliğin, bencilliğin; erkek egemen söylemdeki iktidar mitinin esas olarak bir sahteliği gizlediğini yarattığı zıddiyetle belirginleştirir.

Şairin şiirlerinde acı ve hüznün, dolayısıyla içtenlik, sahteliğe daima öncelenen bir tavır olmuştur. Cansever'in bu öncelenen tavrı, insanın ironik olduğunu yani insan için özdeşliğin değil çelişkinin mümkün olduğunu, özdeşliğe vurgu yapan her türlü söylemin bir sahtekârlığı gizlediğini açık eder. Daha açık bir ifadeyle Cansever, söz konusu anlatım şekliyle özdeşliğe vurgu yapan verili düzenin, özdeşliğe yaptığı vurgu ile içerdiği çelişkileri gizlemeye çalıştığını ortaya çıkarmaya çalışır.

Şairin şiirlerinde tezahür eden içten/doğrudan ifade, aynı zamanda kültürün, modern çağın ve para ekonomisinin yok ettiği bir tavrı yani doğallığın varlığına işaret

ederken tarih içinde süregelen ilerlemenin insanın doğallığını ileri götürmediğini bilakis onu geriletmediğini belirginleştirir. Modern dünya, insanın doğal yanlarını yapay ve hesaplı bir şekilde dönüştürmüştür. Bu bağlamda şairin şiirlerinde ifade bulan söz konusu tavrı, yaşamı belirleyen protagonist güçlere yani para ekonomisine, erkek egemen kültüre karşı çıkan Antagonist bir tavrı ifade eder. Şairin içten ifadesi, ayrıca yitirileni yeniden kazanma girişimi olarak dikkati çeker. Bir konuşmasında bizim için asıl gelenek Garip şiirdir⁴³¹ diyen Cansever, bu anlatım tarzıyla ve içtenliğe vurgu yapan tavrıyla, Türk şiirine birçok yeniliğin yanında içtenliği, kendiliğindenliği ve çocuksu masumiyeti getiren Garip şiirine eklenmiştir.

Cansever, acı ve hüznle aynı zamanda mimetik güzelin iç kriterlerinden birisi olan ve çoğu zaman sanatçı tarafından farkına varılmadan içselleştirilen ‘canlılık’ ilkesini de geçersizleştirir⁴³². Şairin şiirlerinde, acı ve hüznle birlikte ilk bakışta dikkati çeken bir cansızlık ve ‘ölüme göre’ anlatım söz konusudur. Cansever şiirinin bu yönü, birkaç eleştirmen tarafından ‘kuru’ ve ‘soğuk’ ve ‘cansız’ olarak nitelendirilerek eleştirilmiştir. Ancak söz konusu kuru ve soğuk ifade, esas olarak insandan daima canlılık ve hareket isteyen verili düzeni olumsuzlayan, ona hizmet etmeme yemini etmiş bir insanın tavrını dışlaştırır. Kuru ve soğuk bulunan söz konusu anlatım şekli, ayrıca yarattığı zıddiyetle lirik şiirin dolaylı olarak verili düzene hizmet ettiğini vurgular. Kısaca ifade edecek olursak şairin şiirlerindeki söz konusu anlatım şekli, toplumsal baskısını kırmış bir insanın tavrını işaret eder.

Özetleyecek olursak şairin şiirlerinde ifade bulan acı, hüzn, mutsuzluk, patolojik bir sızıntıyı değil, yaşama hâkim olan ve onu belirleyen protagonist güçlerin gizlediği gerçeklikleri, yarattığı zıddiyetle belirginleştiren, en azından o güçler üzerine okuyucusunu düşündüren birer fenomendir. Söz konusu fenomenler, içeriği ‘hem hem de’ ile açıklanabilecek bir niteliğe sahiptir. Hem şairin Antagonist tavrını içinde taşır, hem de yarattığı zıddiyetle öteki durumun ne’liğini işaret eder. Yukarıda söylediklerimizi şairin birkaç şiiri üzerinde kısaca şöyle izah edebiliriz:

*“Koşar bakışı külden adamlar
Ordan oraya
Soğuk etlere, sosislere, yumurtalara
Konservelere ve jambonlara
İtişirler, üşüşürler, saatlerine bakarlar
Koşuşurlar masalara, bardaklara, ayakta durmalara
(...)
Yavaş yavaş çifleşir kalabalık
Yağlı kâğıtlar, cigara izmaritleri
Ruj lekeleri kalır ortalıkta
Ve doğar ıslak ceketi külün
Bir daha doğar
Kurudukça savrulmaya başlar havada
Her şey kül için! her şey kül için! her şey
Bağırır bakışları külden adamlar
(...)
Ah her yanda küller her yanda.”*
(Kül, Kirli Ağustos, s.84–85)

Alıntıladığımız metin, Kül başlıklı şiirden bir parçadır. Şair, şiirinde, verili olanın her şeyi uyumlu insanlar için düzenlediğini ifade ederken o düzende külleşmeden yaşamının acı olduğunu vurgular. İlk bakışta her şeyin külden adamlar için olduğunu

⁴³¹ Fahir Aksoy, a.g.s., s.9.

⁴³² Güzelin iç kriterleri hakkında ayrıntılı bilgi için bakınız: İsmail Tunalı, *Estetik*, s. 201–207.

söyleyen şairin gizli bir nefret ve haset duyduğunu düşündürebilen bu şiir, esasta ise normal olmanın içinde bir hastalığı gizlediğini, külleşmeye direnmenin ise bedelinin acı ve yalnızlık olduğunu belirginleştiren bir parçadır. Kısaca şair, verili düzenin kendisinde uyandırdığı şeyi olduğu gibi yani neyse ona uygun olarak ifade ederken hem yaşamakta olduğu acının patolojik olmadığını, bilakis bir tavrı işaret ettiğini izah eder; hem de verili düzen içinde normal ve iktidarlı olmanın insandan ne gibi fedakârlıklar istediğini sezdirir. Şairin bu tespitine çok yakın bir tespiti Adorno yapar. Adorno, günümüzde bireyin bedence ve ruhça sağlıklı olduğunu kanıtlamasının ancak en derin düzeyde sakatlanma ve içselleştirilmiş hadımlaşma pahasına elde edilebildiğini söyler⁴³³. Şiirde ifade edilen, hem düzene karşı konmuş olan Antagonist tavidir, hem de düzenin ne’liğidir.

Cansever’in içten/doğrudan veya dışı vurumcu düz anlatımda zirveye ulaştığı metinlerden birisi olan Mendilimde Kan Sesleri şiirinde, duyulan olduğu gibi ifade edilir. Metinden bir parça şöyledir:

*“Bilmezlikten gelme Ahmet abi
Umudu dürt
Umutsuzluğu yatıştır
Diyeceğim şu ki
Yok olan bir şeylere de benzerdi o zaman trenler
Oysa o kadar kullanışlı ki şimdi
Hayalsiz yaşıyoruz nerdeyse
Çocuklar, kadınlar, erkekler
Trenler tıklım tıklım
Trenler cepheye giden trenler gibi
İşçiler
Almanya yolcusu işçiler
Kadınlar
Kimi yolcu, kimi gurbet bekçisi
Ellerinde bavullar, fileler
Kolonyalar, su şişeleri, paketler
Onlar ki, hepsi
Bir tutsak ağaç gibi yanlış yerde büyüyenler
Ah güzel Ahmet abim benim
Gördün mü bak
Dağılmış pazar yerlerine benziyor şimdi istasyonlar
Ve dağılmış pazar yerlerine memleket
Gelmiyor içimizden hüznülenmek bile
Gelse de
Öyle sürekli değil
Bir caz müziği gibi gelip geçiyor hüznün
O kadar çabuk
O kadar kısa
İşte o kadar.”*

(Mendilimde Kan Sesleri, *Sonrası Kalır*, s.55)

Alıntıladığımız parçada olanla olması gereken arasındaki özdeşsizliğin neden olduğu bir dramı veya hayal kırıklığını yaşayan anlatıcı özne, muhatap kişi ‘Ahmet Abi’ ile konuşmakta; ona, memleketin gerçeklikleri karşısında duyduğu acıyı, hüznü içinden geldiği gibi anlatmaktadır. Söz konusu ifade, şairin hem varolan karşısında kayıtsız kalmakla hüznü yaşamak arasından yaptığı seçimi ifade eder; hem de varolanı baskıyla korumaya çalışan iktidarın gizli bir iktidarsızlığı içerdiğini sezdirir. Söz konusu ifadeler

⁴³³ Theodor W. Adorno, a.g.e, “Ölüme Götüren Sağlık”, s.60–62.

ayrıca, varolan düzen içinde insan olmak istemenin bedelinin acı olduğunu belirginleştirirken bunun aracı, doğrudan anlatım veya içten ifade olur.

Cansever'in içtenliğe doğrudan vurgu yaptığı şiiri, *Sonrası Kalır* kitabında yer alan Dostlar şiiridir. Adeta 'dostluk nedir?' sorusuna verilmiş cevapları içeren metinde Cansever, dostu Ahmet Oktay'dan bahsederken onu, içinde geldiği gibi yazdığı için onaylar; dolayısıyla ötekinin şahsında içten anlatıma verdiği önemi bir kez daha vurgular. Şairin içtenliğe yaptığı vurgu ise yarattığı zıddiyetle toplumsalın zorunlu olarak içerdiği yapaylığı ve sahteliği belirginleştirir. Şiirden bir parça şöyledir:

*“Yeni bir yüz müydü ne
Kuru bir bozkırı çıkarıp göğsünden
Yeni yazdığı bir şiiri düzeltiyordur Ahmet Oktay
Alnını dayayaraktan cama
Kalemsiz kâğıtsız yazar çünkü Ahmet Oktay
İçinden geldiği gibi
Ve mısra çeker durmadan, hafifçe eğri sırtını doğrultarak
Nemlenir kimi zaman da gözleri
Şiir yürür, şiir sever, şiir içer mi
Şiir mi
Yürür de, sever de, içer de elbet.”*
(Dostlar, *Sonrası Kalır*, s.35)

Cansever'in hem bir tavır, hem de bir anlatım şekli olarak benimsediği içtenlik/doğrudanlık, toparlayarak söyleyecek olursak hüznü ve yalnızlığı kınayan, gözyaşını ne'liğini bile anlayamayan erkek egemen iktidar mitine, çağın normallik anlayışına, insanı yapay olmaya zorlayan kültüre bir tepkidir. Ayrıca söz konusu tinsel müesseselerin iç yüzünü yarattığı zıddiyetle belirginleştiren bir tavidir. Kaç Kişiydik başlıklı şiirinde Cansever, içeriğini 'hem hem de' ile açıkladığımız hususu şöyle anlatır:

*“Dönelim
Her geçen gün bir açıklamadır
Biz yıllarca önce daha bir bunalırdık
Kullanılmış eşyalar gibi ordan oraya
Taşınır atılırdık
Bir ağır çekimde yüzlerimiz
Şöyleydi
Su içen güvercinler gibi ürkektik, bakışıklıydık
Bir de alkollere düşkündük ki, kınanırdık, niye sanki
Çünkü biz bilmez miydik alkol hiçbir zaman kurtuluş değildi
Üstümüzde bir karabasandı yalnızca
Yalnızca
Bir anlatırsa anlatırdık gözyaşını da
Hem o zaman gözyaşı bile kınanırdı
Hüzün de kınanırdı, yalnızlık da
Ama çoğumuz bunları yazdı
Şiirde, romanda, öyküde yazdı
Örneğin bir roman güzelse biraz
O roman baştan sona bakımsızdı
Ve her şey
Bir yudum su içip başını yastığa koyan bir hasta gibi kaldı.”*
(Kaç Kişiydik, *Sevda ile Sevgi*, s.44-45)

Şairin dramatik kısa şiirlerinde olduğu gibi uzun şiirlerinde de dışavurumcu düz anlatım/içtenlik, hem anlatıcının yaşadığı durum neyse onu anlatır, anlatıcı kişinin şeyler

karşısındaki tavrını ve kişiliğini belirginleştirir; hem de olması gerekenin ne olduğunu sezdirir, düşündürür. Diğer bir ifadeyle söz konusu anlatım şekliyle anlatıcı kişi, hem neyse onu ortaya koyar, hem de ortaya koyduğu şeyin yarattığı zıddiyetle öteki durumu düşündürür, belirginleştirir. Şairin uzun şiirlerinde kişiler, bir iradesizlik, sevgisizlik, sorumsuzluk, kısaca yabancılaşma durumunu yaşarlar. Duyduklarını, düşündüklerini veya yaşamakta oldukları yabancılaşma durumlarını, neyse onu olduğu gibi ifade ederken alabildiğince içten veya doğrudan bir anlatımla konuşurlar. Onların doğrudan veya içten anlatımları, hem yaşamakta oldukları yabancılaşmayı ve patolojik durumlarını billur şekilde anlatmalarına olanak sağlar, hem de insan olmanın ne demek olduğunu yarattıkları zıddiyetle belirginleştirir. Şairin dramatik ilk uzun şiiri olan *Umutsuzlar Parkı*'ndan bir parça üzerine bunu kısaca şöyle ifade edebiliriz.

*“Artık ne uyanmak için bu sabahlar
Ne de bekliyoruz, beklemek için değil
Üstelik ne de bir karanlıkta anlatıyoruz bu düşünceyi
Ne açıp ağızımızı tek kelime
Yok, hayır, kaskatı durmuşuz sadece
Durmuşuz; ölümü, acıyı, daha neleri durdurmak için
Evet bir de cins tuzaklar kurmuşuz gözlerimize
Tuzaklar ve sanırım herkesin işi bizi anlamak
Biz ki dört kişiyiz evde; ben, çocuklar ve karım
Artık tadını sürdüremiyoruz gizli kalmanın
İçkiler içiyoruz, en çok da kötü içkiler -Hıh sığınmak!
Bilmem ki ne demeli, böylesi içinden geliyor insanın
Belki de alışıyoruz, soylu bir düşüncedir alışmak
Diyoruz, belki de
En önce İsa alışmıştır kendi söylevlerine
Sonra da biz; ya durmak, ya da bir zincirle oynamak bütün gün
Ya da pek olağan şey, katılmak bir döğüşe
Korkmak, o kadar korkmak ki sonuca varmak için
Sinmek, kalakalmak dört duvar arası bir yerde
(...)”*

(Umutsuzlar Parkı IX, *Umutsuzlar Parkı*, s.51)

Alıntıladığımız parçada dramatik monologlarla kendisiyle konuşan anlatıcı kişi, yaşamakta olduğu yabancılaşma durumunu olabildiğince içten bir şekilde anlatmaktadır. Söz konusu ifadeler, hem anlatıcı kişinin yaşadığı yabancılaşma durumunun ne'liğini açıklayan dil göstergeleridir; hem de yarattığı zıddiyetle insan olmanın hangi varlık şartlarına sahip olmakla mümkün olduğunu belirginleştirir. Söz konusu parçada ifade edilen yabancılaşma; isteyememe, özgür olamama, kendisi dışında esas olarak bir şey düşünememe ve sorumluluktan kaçma olarak ifade edilebilir. Aynı fenomenler, yarattıkları zıddiyetle insan olmanın isteme, özgür olma, sorumlu olma, hem kendisi hem öteki için varlık olma, tarihsel olma, kendisini bir şeye verme ve sevme olduğunu belirginleştirerek işaret ederler.

Şairin dramatik bir diğer uzun şiiri olan *Ben Ruhi Bey Nasılım*'da anlatıcı kişi Ruhi Bey, yaşamakta olduğu patolojik durumu içinden geldiği gibi veya doğrudan anlatırken tercih edilen anlatım şekli, hem yabancılaşmanın, hem de insan olmanın ne'liğini yarattıkları zıddiyetle belirginleştiren bir mahiyette okuyucunun karşısına çıkar. Aşağıya aldığımız metinde Ruhi Bey, konuşmasıyla hem yaşamakta olduğu esareti, kayıtsızlığı, sevgisizliği kısaca yabancılaşma durumunu ortaya koyar; hem de aynı konuşmayla ve onun içerdiği yabancılaşma ile insan olmanın özgür olmak, istemek ve sevmek olduğunu belirginleştirir, düşündürür.

“(Gelsem gelsem solgunluktan gelirim

*Kızgın bir sardunyanın üstelik üvey çocuğu
Pembe pembe azarlanırım
O ölü ben azarlanırım
Kocaman bir konakta uzarım kısılarım
Ellerim tırnaklarım
Yeni karpılmış bir koyun derisi gibi pespembe
Ve sıcak
Gözlerim, gözlerim benim
Deniz ilk defa gören bir çocuğun
Birden bire yaşlanması neyse)*
Sizinle görüşelim Ruhi Bey
Vaktim yok, vaktim yok
Ruhi Bey görüşelim
Vaktim yok görüşmeye kimseyle
Ruhi Bey!
Kendimle bile, kendimle bile
(Olmaz ki kimse kimseyi sevemez
Ama hiç kimse)”

(Ben Ruhi Bey Nasılım VI, *Ben Ruhi Bey Nasılım*, s.27)

Özetleyecek olursak şairin şiirlerindeki dışavurumcu düz anlatım, hem konuşan öznenin kişiliğini ve etik tavrını işaret eder; hem de yarattığı zıddiyetle öteki durumun ne’liğini belirginleştirir. Söz konusu ifade tarzı dramatisasyonla çelişmediği gibi şairin şiirlerindeki imgeler, zorlama ve yapay olmadıkları için onlarla da çelişmez. Burada son olarak şunu belirtelim: Şair bu aşamaya, İkinci Yeni dönemi tecrübesinden hemen sonra yayınlanan *Umutsuzlar Parkı* ve *Nerde Antigone* ile ulaşmış; sonraki şiirlerinde bu aşamayı, geliştirerek daha ileri bir seviyeye ulaştırmıştır.

3.3. SAPMALAR

Sapmalar, Doğan Aksan tarafından gerek sözcüklerin ses ve biçim özelliklerinde bilinçli olarak değişime gitme, gerekse dilde bulunmayan yeni sözcük ve anlatım biçimlerini kullanma eğilimi olarak tanımlanmaktadır⁴³⁴. Dil göstergelerini ses ve anlam bakımından daha etkili kılmak, yeni ve değişik tasarımlar ve duygu değerleri oluşturabilmek amacıyla kullanılan sapmalar, dilbilimciler tarafından “yazım”, “dilbilgisi”, “anlam” ve “ses sapmaları” vs. olarak tasnif edilmiştir⁴³⁵. Şiir dilinin değişmesinde İkinci Yeni döneminin diğer şairleriyle birlikte önemli bir rol üstlenmiş olan Cansever şiirindeki dilbilgisi ve anlam sapmaları (alışılmamış bağdaştırmalar), çeşitli çalışmalarda tekrar tekrar ele alındığı için çalışmanın bu kısmında sadece o çalışmalarda değinilmeyen yazım ve ses sapmalarına ana hatlarıyla işaret edilecektir⁴³⁶.

3.3.1. Yazım, Noktalama ve Ses Sapmaları

Sanatçı tarafından dilin genel kullanımını içinde kabul görmüş imlâ, yazım ve noktalama kurallarının bilinçli bir şekilde dışına çıkılmasıyla meydana getirilen sapmalar, yazım ve imlâ sapmaları olarak nitelendirilir⁴³⁷.

⁴³⁴ Doğan Aksan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Engin Yayınları, Ankara 1999, s.166.

⁴³⁵ Sapmalarla ilgili ayrıntılı bilgi için bakınız: Ünsal Özünlü, *Edebiyatta Dil Kullanımları*, Doruk Yayınevi, Ankara 1997, s.132-145; Doğan Aksan, a.g.e., s.166-183; Nurullah Çetin, *Şiir Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap, Ankara 2004, s.166-183.

⁴³⁶ Edip Cansever’in, ağırlıklı olarak İkinci Yeni dönemi şiirlerinde rastlanan anlam sapmaları (alışılmamış bağdaştırmalar), dilbilgisi kurallarına aykırı kullanımlar; ters çevirmeler, mantık dışı ifadeler hakkında esas olarak şu kaynaklara bakılabilir: Alaaddin Karaca, a.g.e., s.199-236; Asım Bezirci, a.g.e., s.21-50; Süheyla Dönmez, *İkinci Yeni Hareketinde Dil Problemi*, Gazi Ün., SBE., Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1993.

⁴³⁷ Nurullah Çetin, a.g.e., s.166.

Cansever, şiirinin ilk döneminde, özellikle ikinci şiir kitabı olan *Dirlik Düzenlik*'te yer alan şiirlerinde hiçbir noktalama işareti kullanmamıştır. Alışılmış şiir yazım formundan bir sapma olarak dikkati çeken bu noktalama tasarrufu, şairin verili düzene karşı basit ancak zamanla değiştirilerek aşılacak bir tepkinsi işaret eder. Söz konusu sapmaya *Dirlik Düzenlik*'teki bütün şiirlerde istisnasız rastlanmaktadır. Örnek olması için iki birimden oluşan Şekerli Gerçek başlıklı şiirden bir birimi alıntılıyoruz:

*“Adam bir hiçliğin üstüne uzanmış
Kimseler görmez
Kül bir torba içinde sabunlar kımıl다ştır
Sabaha kadar
Adam bıktığını anlayınca hiçlikten
Gelsin pencere
Gelsin duvar
Gelsin karısı çocukları
Islak taşlar sabah işleri
Adam dükkâna döner gene
O gerçek dediğimiz şey ışıl ışıl
Yapışık sesler çıkarır şekerlerin üstünde”*
(Şekerli Gerçek, *Dirlik Düzenlik*, s.50)

Yerçekimli Karanfil'le yeni bir şiir dönemine giren şair, *Dirlik Düzenlik*'teki işaret ettiğimiz sapma şeklini aşar. Noktalama işaretlerinden, özellikle noktadan, son dönem şiirlerine kadar bir istisna dışında istifade eder. Söz konusu istisna, nokta işaretinin genellikle birimlerin içinde değil sonunda kullanılmış olmasıdır. Diğer bir ifadeyle şiirde anlamın dizeler hâlinde değil, birimler hâlinde tamamlanmasını isteyen şair, nokta işaretinin birimleri oluşturan cümlelerden sonra değil birim sonlarında kullanmayı tercih etmiştir. Böylece hem söyleyişi ritim ve ahenk bakımından zenginleştirmiş, hem de anlamın birimlerden geçerek bütün içinde tamamlanmasını sağlamıştır. Lirik ve güzel değil dramatik bir şiir yazan Cansever, bu sapma şeklini, gerek kısa gerekse uzun şiirlerinde şiirinin son dönemine kadar düzenli olarak kullanmıştır. Şairin yukarıda kısaca işaret ettiğimiz nokta tasarrufunu lirik gibi görünen ancak dramatik bir şiir olan *İnfîlâk* başlıklı şiirinde görmek mümkündür. Alıntılıdığımız şiirde şair, noktayı sadece birim sonlarında kullanmış, birimleri oluşturan cümlelerin sonuna nokta koymamış; böylece söyleyişe hem ahenk katmış, hem de dramatik yapının daha belirginleşmesini sağlamıştır. Üç birimden oluşan şiir şöyledir:

*“Ben gidince hüznler bırakırım
Bu senin yaşadığındır
Bir ev sıkılır kadınlardaki
Bir adam sıkılır kadınlardaki
Seni sevmek bu kadar mı
O benim yaşadığımdır.*

*Bazen da bir yerde kuşlar vardır
Ne uçmak, ne görünmek için
Bir karanfil pencereyi deler
Bir kapı kendiliğinden kapanır
İstesek sevişirdik, ama olmadı
Biz değil yaşayan acılardır.*

*Gitsem de her yerde biraz vardır
Hatırda zamansız bir plak
Bir otel kapısı, biraz istasyon
Vardır o seninle birlikte olmak*

*Buluşur çok uzaktan ellerimiz
Ve nasıl göz gözeyiz ansızın infilâk.”
(Infilâk, Petrol, s.23)*

Cansever şiirinde çok az karşılaşılmakla birlikte rastlanan yazım sapmalarından bir diğeri ise dizeyi oluşturan kelimelerin tamamının ya da dizeyi oluşturan kelimelerden birinin büyük harfle yazılmasıdır. Şairin daha ziyade uzun şiirlerinde anlatıcı kişilerinin yaşamakta olduğu bir durumu vurgulamak için tercih edilen bu sapma şekline ilk olarak *Umutsuzlar Parkı*'nın iki ayrı bölümünde rastlıyoruz. Adı geçen şiirde şair, modern insanın aslî hastalıklarından birisi olan irade felci/umutsuzluk durumunu yaşayan anlatıcı kişinin durumunu 'bitmemek' ve 'şaşkınlık' kelimelerini büyük harfle yazarak vurgulamıştır. Şaşkınlık, hem anlatıcı kişinin kendi iradesizliği karşısındaki hayretini, hem de herkesleşmiş olduğunu işaret eden bir nesnel bağlılıktır. Şaşkınlığın bitmemesi ise kişinin sonunu getiremediği bir duruma saplanıp kaldığını işaret eder. Söz konusu yazım sapması şiirde şöyle ifade bulur:

*“Bana bir şey söylediniz anlamadım
Bir cümle, bir iyi söz, gene anlamadım
Doğrusu hiç anlamadım, siz ne demiştiniz?
Ben ne demiştim ve çekip gitmiştim sonra
Öyle ya, niye hiç değişmedi bakışlarınız
BİTMEDİ DİYORUM BİTMEDİ ŞAŞKINLIĞIMIZ*

(...)

*Üstelik bitecek gibi değil
Biri kopmuş ayağından, biri kopmuş kimsesizliğinden
Simsıkı tuttuğu dönerken köşeyi
Elinde bir pıçakla
Ve öldürmek isterken – kimiye kimi
Gülünç, sebepsiz, bilinçaltı
Ama tutalım, koyvermeyelim
Tutalım koyvermeyelim bırakın kibarlığı
Yanılmak kolay, üstelik belli işte yanıldığımız
BİTMEDİ, DİYORUM BİTMEDİ ŞAŞKINLIĞIMIZ.*

(Umutsuzlar Parkı VII, *Umutsuzlar Parkı*, s.45–46)

Umutsuzlar Parkı'nın son dizesi de büyük harflerle yazılarak konuşan kişinin ulaştığı sonuç durumuna vurgu yapılmıştır. Şair, bir umutsuzluk durumunu yaşayan ve yaşadığı durumu aşamayan anlatıcı kişisini, şiirin sonunda 'İnsan/Sana güveniyorum/Saygılarımla' cümlesiyle konuşturur. Söz konusu cümle, anlatıcı kişi bağlamında sorumluluğun yansıtılmasını veya başka birisine bırakılmasını ifade eder. Daha açık bir ifadeyle anlatıcı kişi, bir durumu, aşma imkânı olmasına rağmen sorumluluğun ağırlığını kendisi üstlenmemiş, onu bir başka insana bırakmış; umutsuzluk durumunda öylece kalmıştır. Söz konusu sapma, anlatıcının birçok kararsızlık, iç mücadele ve seçim sonucunda ulaştığı duruma vurgu yapar. Konuyla ilgili diğer yorumlar için çalışmanın tematik kısmına bakılabilir:

*“Demek ilk olarak kendimi tekrarlıyorum nokta
Kim bilir, belki de ben
Bir türlü düşünmenin ilk karşılığı
Kendi yaşamamda
İNSAN*

SANA GÜVENİYORUM

SAYGILARIMLA.”

(Sığınak VIII, *Umutsuzlar Parkı*, s.77)

Dize içindeki kelimenin tamamen büyük harflerle yazılmasının bir diğer örneğine *Tragedyalar*'da rastlıyoruz. Şair, *Tragedyalar*'ın kişilerinin yaşamakta oldukları tanrılaşma durumunu ifade ederken Tanrı'nın zamiri olarak kullanılan 'sen'i büyük harfle yazmıştır. Söz konusu yazım sapması, konuşan kişilerin insan olmaktan uzaklaştıklarını yani insanı, insan kılan disharmonilerini (çelişkilerini) yitirdiklerini, tanrısallaştıklarını ifade ederler. Tanrı, çelişkisi olmayan varlıktır. İnsanın tanrılaşması, umut-umutsuzluk gibi çelişkilerini/çatışmalarını yitirmesi demektir. Örnek şöyledir:

“Koro
Bozulduk. Ve bozuldu alınyazımız
Kuşandık yastutmaz giysilerini SENİN
Koro Başı
Hepimiz tanrı kaldık, kimse mutluyum demesin”
(*Tragedyalar I, Tragedyalar, s.9*)

E dip Cansever, özel isimlerin yazımı bahsinde genel yazım kuralına uymuş, istisnâî bir örnek olarak 'Aaaa' şiirinin kişisi 'süleyman' isminin yazımı dışında formun dışına çıkmamıştır. Söz konusu istisna sapma, kitle insanının da simgesi kabul edilebilecek olan Süleyman'ın modern para ekonomisi içinde biricikliğini yitirdiğini, soyutlandığını, kitle içinde sıradanlaştığını belirtmek için kullanılmıştır. Şair Cansever, 'Süleyman' ismini, 'süleyman' şeklinde, yani ilk hafini küçük yazarak insanın soyutlandığına, sıradanlaştığına vurgu yapar. Şiirden bir parça şöyledir:

“Bir süleyman gördüm
Oturmuş bir iskemleye
(...)
Kızdım, bir pıçak salladım karnına
Aaaa!
Yok yahu bana mısın demiyor.”
(*Aaaa, Yerçekimli Karanfil, s.11*)

Şairin şiirlerinde rastlanan sapma çeşitlerinden bir diğeri ise sözcüklerin yazılışında karşımıza çıkmaktadır. Cansever, *Sonrası Kalır*'a kadarki şiir döneminde, zaman zaman kelimelerin yazılışında formun dışına çıkmış; vurgulanmak istediği hususu yazım sapmasının imkânıyla belirginleştirmeye çalışmıştır. Şairin özellikle *Sonrası Kalır* ve *Sonrası Kalır*'dan sonraki şiirlerinde yazım ve imlâ sapmaları belirgin bir şekilde azalmış; şair, gerek yazım gerekse dil ve anlatım olarak bir üst seviyeye ulaşmıştır. Şairin kısa ve uzun şiirlerinde, çok karşılaşılacakla birlikte rastlanan yazım sapmalarını şu şekilde örneklendirmek mümkündür.

“Tüfekkk
(...)
Kesilekalmış bir ot
Bir çıkıntı ay yuvarlağında
(...)
(*Tüfekkk, Yerçekimli Karanfil, s.26–27*)

“(...)
Başımı iğiyorum su kovasına
Ne kadar balık düşünüyorsam o kadar balık”
(*Horozla Merdiven, Yerçekimli Karanfil, s.36*)

“Kimbilir n'olduydu gene
İşte bir sevgilinin bırakıp gitmesi üzerine
(...)
(*Umutsuzlar Parkı VII, Umutsuzlar Parkı, s.46*)

“Henri’yi tanıyoruz, kim der ki **tanımıyoruz** Henri’yi
O bizim musluğumuzdur, çok hızlı akar Avrupa’dan
(...)”

(Petrol, Petrol, s.7)

Beni ara, beni bul, elbette sarıl bana
Daha diin taze bir **Afrikalıyı** yediler
Bay Siyah Irk düşünüyordu, nereden bir şey şu beyaz
Sizi esenlerim, hürriyet nereden bir kapı açıldığında”

(Tah Tah Tah, Petrol, s.24)

“(...)”
Kül renkli bulutlarla bir yangın sonu
Güneşler, **şeytan minareleri, yıldızlar**
La beraber sayısız ayak izleri
Niye hiç kimse konuşmuyor kadar.”

(Kumcul, Nerde Antigone, s.9)

“(...)”
Gün ortası **alacakaranlık** bakışlar

(...)”
Ülkemiz, toprağımız, her şeyimiz
Kıyısında camların **bozbulanık** rakılar.”

(Medüza, Nerde Antigone, s.10)

“(...)”
En soğuk bir çöl kuşunun bir daha ölüşü gibi
Dünyanın **tekdüzenli** renginde.”

(Bedevi, Nerde Antigone, s.11)

“**Kalmakhepböylekalmakmiyenibiryağmuryağincaya**
Dağlardadağlarda ve soğuk her yerimizde, çağlarda
(...)”

(Tragedyalar II, Tragedyalar, s.14)

“Ellerin ve bütün eylemlerin bira olsun sarktığı
Siz **yoksaymaya** geldiklerinin anlamıyla
Şimdi bir anlama geldiğigilller çağı.”

(Tragedyalar IV, Tragedyalar, s.26)

“(...)”
Hiç değilse bir **karşıkoyma** biçimi. Ve belki
O yalanlardan, o yalan ilişkilerden
Daha önemli bu, kim bilir.”

“Peki bu yuvarlak masalar da ne, bu karanlık örtüler
Upuzun **heryerleriyle** hiç alışmadıkları
(...)”

Herneyse, benim ellerimse bunlar, iskambillerim nerede
O sahi Lusini’de de ben tanımadım mı
(...)”

(Tragedyalar V, Tragedyalar, s.45, 75, 76)

“(...)”
Güçlenir yalnızlığımız -çünkü bir gün nasılsa
Çirkindir **birgörünmek**, yarışmak olağanlıkla-“

(...)
Öyküler vardı dergilerde, beyaz fareler, cansıkıntılar
Bir gün ki şehir yandı, şimdi hiçbir şey anlatılmasın
(...)"
(Gökanlam III, Kirli Ağustos, s.39)

(...)
Büyüyüceyedek
Su kabından haşladıkları dikenli balıklara kadar
(...)"
(Bir Yitişten Sonra I, Kirli Ağustos, s.55)

(...)
*Usta bir gravürcü bilir kanı, bir **toprakaltılığı**, evin süt beyaz ya da kahverengi*
anlarını
(...)
Çoğu kez kuyumcu (İstanbul hanlarının daracık odalarında gölgeleşmiş gibi.
Akşamadek *odasından çıkmayan, çiş gelince arada bir... kollarını hiç sallamadan)"*
(Elmas Yüklü Bir Gemi, Sonrası Kalır, s.12)

(...)
İstemem bu ölü dalga dokunmasın sana
*Vurdukça **gerisingeriye** dönen."*
(Bir Ölü Dalga, Sevda ile Sevgi, s.85)

Ses sapmaları da yazım ve imlâ sapmaları grubuna girer. Şair Cansever'in gerek kısa ve gerekse uzun şiirlerinde, çoğunlukla küçük bir işlevle şiirde yer alan ses sapmalarına rastlanmaktadır. Şairin şiirlerinde genellikle ses düşmesi ve ünlü daralması olarak tezahür eden ses sapmalarına örnek olarak şunları verebiliriz:

"Yukarsı yukarda, aşağısı aşağıda biraz
Horazla merdiven ortada
(...)"
(Horozla Merdiven, YerçekimliKaranfil, s.36)

"Olmıyacak şey mi? niye bakmıyayım denizlere
En akıllı tarafımdır balıkla deniz tutmak."
(Yangın, Yerçekimli Karanfil, s.16)

(...)
Üç köle uzanık bir dünyayı imzalıyaraktan"
(Kaybola, Yerçekimli Karanfil, s.45)

(...)
*Diyorum, bir şeye karşı **komaktır** günümüzde aşk*
Birleşip salıverelim iki tek gölgeyi"
(Gözleri, Yerçekimli Karanfil, s.50)

"Büyük bir tiyatroda Molière'i oynuyorlar, bizse -alışkanlık
İşte- sosislere, siyah havyarlara, patates kızartmalarına gülüyoruz
(...)"
(Altın Ayak, Yerçekimli Karanfil, s.61)

"Meyvalar kendi çevresinde dönemiyecek
Birinin de çok alıştığı bir şey vardı
(...)"
(Sığınak III, Umutsuzlar Parkı, s.71)

“Size de size de
En sesiz harfleriyle çağımızın
Sonu **gelmiyen** bir yalnızlık.”
(Sığınak IV, Umutsuzlar Parkı, s.72)

“Ben **orda**, akşamına orospular dadanan
Camlarında pis sinekler gezinen ben **orda**
(...)”
(Phoenix, Petrol, s.12)

“(…)”
Çıkarak gözlerime yarı loş **mağrasından**
Görülmemiş bir şekilde intihar ederdi.”
(Otel I, Kirli Ağustos, s.8)

“**Nerden** nereye
Dün akşam evinin önünde geçtim
(...)”
(İçindeki Sessiz Parlaklık, Seveda ile Sevgi, s.24)

“(…)”
Yüzümü dizlerime dayıyorum, bitiştiyorum kollarımı da
Bir kaktüs olmalıyım ben, dışına yağın bir **sağnak** olmalıyım
(...)”
(Kaktüs, Şairin Seyir Defteri, s.203)

3.4. RİTİM ve AHENK UNSURLARI/YİNELEMELER

3.4.1. Yinelemeler

Cansever şiiri, temel işlevi metin içinde anlatılmak istenen hususiyeti vurgulamak, söyleşi ritim ve ahenk bakımından zenginleştirmek olan biçimbirimsel yinelemeler bakımından zengin bir şiirdir. Bu iki esas işleviyle şiirlerde kullanılan yinelemeler, ayrıca şairin dile hâkimiyetini gösteren bir estetik tasarruftur. Çalışmanın bu kısmında şairin yineleme bakımından çok zengin olan dramatik kısa ve uzun şiirleri, ‘ön yinelemeler’, ‘art yinelemeler’, ‘kıvrımlı yinelemeler’, ‘ikiz yinelemeler’, ‘sözdizimsel yinelemeler’, ‘ek yinelemeleri’, ‘bağlaç ve ünlem yinelemeleri’ başlıkları altında incelenmiştir.

3.4.1.1. Ön Yineleme

Dizelerin baş taraflarındaki sözcük ya da sözcük gruplarının tekrarıyla oluşturulan yinelemelere ön yineleme (anaphora) denir.⁴³⁸ Hem metnin mesajını vurgulayarak pekiştiren hem de şiire ritmik bir söyleyiş imkânı sağlayan ön yinelemelere şairin gerek kısa ve gerekse uzun şiirlerinde çok sık rastlanmaktadır. Mesela; Alüminyum Dükkân şiirinde Cansever, kapitalizmin ürettiği şeyleşmeyi, nicelikleşmeyi verili düzenin bir gerçeği olarak sunarken yaşamın içinde ‘gerçek olan’ diğer unsurları, ‘bu’ işaret zamiri ve işaret sıfatıyla işaret eder. Şiirin son biriminde ise yine aynı yinelemenin imkânıyla bu ekonomik modelin belirlemesindeki düzenin ortaya çıkardığı yeni insana vurgu yapar. ‘Bu’ ön yinelemesi, şiiri söyleyiş, ritim ve ahenk bakımından zenginleştirir; şairin düzenin nesnel gerçeğini, vurgulayarak anlatmasına imkân hazırlar:

“İşte gerçektir diyorum; siz de bilirsiniz gerçeği
Bu çivinin çakılışı
Bu ekmeğin sürülüşü
Bu aşkın, **bu** ayıbın, **bu** insanın bilinişi

⁴³⁸ Ünsal Özünlü, a.g.e, s.104; Nurullah Çetin, a.g.e., s.252; Gennadiy N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, s.400.

Bu duymak, **bu** düşünmek, **bu** yüksünmek insanda
Bu toplum içinde, **bu** toplum dışında
Bu sizin durumunuz, **bu** tabiattaki iş
Bu akılsız çiçek
Bu bilisiz ağaç
Bu düpedüz ileri görüş
Bu su, **bu** nehir, **bu** rüzgâr
Bu taş, **bu** bulut, **bu** hava
Bu bilinen, **bu** bilinmeyen
Bu İsa'dan önce, **bu** İsa'dan sonra

İşte **bu** yeninin yenisi insan
Dizilmiş kutu
Bükülmüş teneke
Alüminyum dükkân”

(Alüminyum Dükkân, Yerçekimli Karanfıl, s.35)

İdris’le Konuşma başlıklı şiirinde ise 1971 askerî darbesinin neden olduğu umutsuzluğu umutla karşılamaya çalışan şair, şimdi burada geleceğe ertelenen umudun, bir zaman mutlaka ‘hayata geçeceği’ne duyduğu inancı, tekrarladığı ‘sonra’ kelimesiyle vurgular. Böylece doğacak bir çocuğa benzettiği sosyalist düzenin ‘çocukluğunun’ ve ‘gençliğinin’ geçeceğine, ‘hayatın hayat gibi olacağına’ duyduğu inancı, ‘sonra’ zarfıyla pekiştirerek anlatır. Bu yineleme, ayrıca şiiri söyleyiş bakımından zenginleştirir.

“Yaşayıp ölmek deriz, ne denir başka
Denir, çok şeyler denir, biliyorum
Gececektir hayatımıza mutlaka
Çok inandığımız bir şeyin çocukluğu
Sonra gençliği, sonra oturmuşluğu
Sonra hayat hayat gibi olacaktır.”

(İdris’le Konuşma, Sonrası Kalır, s.27)

Antagonist bir tavrı şiirleştirdiğini söylediğimiz Cansever, şiirlerinde bu tavrı zaman zaman ön yinelemelerin imkânından yararlanarak vurgular. Mesela, İçimdeki Sesiz Parlaklık başlıklı şiirinde şair, yaşattığı umudunu, bir simge olan ‘mavi’ kelimesinin tekrarıyla vurgular; ayrıca ‘yeter ki’ kelimesiyle ömrünün sonuna kadar düzene karşı direneceğine dikkati çeker. Umutla umutsuzluğun bir bütün olduğunu düşünen şair, umutlu olduğunu özellikle yinelediği ‘elbette’ kelimesiyle vurgular. Bütün bu yinelemeler şiiri, ses ve anlam bakımından zenginleştirir. Şiirden bir parça, şöyledir:

(...)
İstanbul’da doğup büyüyen
Herkes
Masmavi düşünür kendini bir mozayık gibi
Mavi bir dünyadan gelir en önce
Mavilerle yaşlanır
Koyu mavi bir toprakla örtülür üstü
Geçelim
Daha pek düşünmek istemiyorum ölümü
Yeter ki eksilmesin öfkem
Yeter ki aklım gücüm yerinde
Ve sonuna kadar direnmede
Adımı unutup
Bir kaya gibi sert ve görkemli kalmayı bileyim
Elbette umutsuzluğa düşerim bazan

*Elbette umutluyum her zaman
Neden yazılır bir şiir
Neden okunur bunca yazı
Çünkü nasıl aşılabilir başkaca
İnsanın karmaşıklığı”*

(İçimdeki Sessiz Parlaklık, *Sevda ile Sevgi*, s.26–27)

Cansever, ön yinelemelerin vurgu imkânından, kısa şiirlerinde olduğu gibi uzun şiirlerinde de istifade etmiştir. Yinelemeler bakımından çok zengin bir şiir olan *Bezik Oynayan Kadınlar*'da yabancılaşmış anlatıcı kişilerden Cemile, yaşadığı şizoid durumu yani sevememe, hissedememe, yakın ilişkiden kaçınma durumunu, ‘uzaktan uzağa’ imgesiyle işaret eder. Sıraladığımız hususiyetlerin nesnel bağlılışı olma işlevini de gerçekleştiren bu ön yineleme, söyleyişi estetize eder, ritim ve ahenk bakımından zenginleştirir; yaşanmakta olan bir durumu vurgulanarak anlatılmasına olanak sağlar:

“(…)
*Herkes bana bakıyor, herkes bana bakıyor, herkes
Bana bakıyor -bana öyle geliyor-
Bacaklarım -işte- güzeldir çok
Aralık kapıdan kış kokusu doldu içeriye
Ürperdim -işte- omuzlarım da güzeldir
Ama ben
Kaçarak yaklaşıyorum her görünmeye
Uzaktan uzağa gözgözeyim
Uzaktan uzağa öpüşüyorum
Uzaklarda biriyle sevişiyorum
Erkeğe benzer yalnız bir dişiyim ben”*

(Manastırlı Hilmi Beye Üçüncü Mektup, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.26)

Ben Ruhi Bey Nasılım'ın asıl kişisi Ruhi Bey, yaşadığı kırgınlığı, küskünlüğü; bir sır olarak yıllarca sakladığı acısını, görülmek fiilinin olumsuz çekimiyle elde edilen bir ön yinelemeyle vurgular:

“(…)
*Oysa sıkıntıyı buruşuk bir çamaşır gibi saklayan
Bu kımultsuz gövde
Görülmemiştir ki hiç görülsün şimdi
Görülmediği gibi gün doğumundan havalanan kuşların
Ya da bir oda kapısını açtığınız zaman
O müthiş öğle sıcağında
Pencerenin önünde örgü ören birinin
-Örgü mü, bir çay bardağını başka başka tutan ellerin becerikliği mi-
Görülmediği gibi
Ama var mıydı sanki görülmeyi isteyen
Var mıydı bir şeyler bekleyen yüreğimin eskittiklerinden.”*

(Ben Ruhi Bey Nasılım I, *Ben Ruhi Bey Nasılım*, s.11)

3.4.1.2. Art Yineleme (Redif)

Birbiri peşi sıra gelen dizelerin sonundaki kelime ya da kelime gruplarının tekrar edilmesiyle meydana getirilen yinelemelere, art yineleme adı verilir⁴³⁹. Şiire hem ritmik bir söyleyiş imkânı sağlayan, hem de dize sonundaki sözcüğün metnin bütününe kattığı anlamı vurgulamak için kullanılan art yinelemeler, redifle aynı görevi üstlenen bir

⁴³⁹ Özünlü, a.g.e., s.105.

yineleme çeşididir⁴⁴⁰. Bir redif ustası olan ve redifin çoğaltma olanağından sık sık yararlanan Cansever'in kısa ve uzun şiirlerde rastlanan art yinelemelere şu örnekleri vermek mümkündür.

Şair, ilk dönem şiirlerinden birisi olan Masa da Masaymış Ha şiirinde, insanın bir olanak ve aşma varlığı olduğunu, 'koydu' redifinin veya art yinelemesinin sıralayarak, biriktirerek anlatma imkânıyla sunar. Şiirde eylemin öznesi 'adam', sınırlı ile sınırsızın bileşimi olan insanın metaforu olan 'masa'ya, yaşantıların karşılığı olan şeyleri 'koyar'. 'Masa', üzerine konan onca şeye rağmen 'bir iki sallanır'; ancak 'bana mısın' demez. Diğer bir ifadeyle insan, çok şey yaşar ama hiçbir şey onda geldiği gibi kalmaz, dönüşür, bunu insana sağlayansa aşma/ideleştirme yeteneğidir. Şiirden bir parça şöyledir:

*“Adam yaşama sevinci içinde
Masaya anahtarlarını koydu
Bakır kaseye çiçekleri koydu
Sütünü yumurtasını koydu
Pencereden gelen ışığı koydu
Bisiklet sesini çıkık sesini
Ekmeğin havanın yumuşaklığını koydu*

*Adam masaya
Aklında olup bitenleri koydu
Ne yapmak istiyordu hayatta
İşte onu koydu
Kimi seviyordu kimi sevmiyordu*

(...)

*Masa da masaymış ha
Bana mısın demedi bu kadar yüke
Bir iki sallandı durdu
Adam ha babam koyuyordu”*

(Masa Da Masaymış Ha, *Dirlik Düzenlik*, s.9–10)

Salıncak şiirinde ise 'orada' art yinelemesiyle anlamsal boşluk içinde olan kadının yaşadığı apartman dairesi, dolayısıyla modern şehir yaşamı işaret edilirken aynı yinelemeyle, trajik bir seçim yapan ve seçim yaptıktan sonra kayalıklara kapatılan Antigone'a, hem de Sisifos mitine atıfta bulunulmuştur. Söz konusu yineleme, ayrıca şiiri ahenk bakımından zenginleştirmiştir.

*“İşte
Yaşamış bir kadın yaşıyor orada
Yitmek, hani durmadan yitmek, ulaşmak bir aşkınlığa
Var ya
Orada
Tek imge kayalardır, işte orada
Yaşar hiç konuşmadıklarımız, işte orada
Dışa vurmadıklarımız, şimdi orada
Her şey kayalardır; otlar da, böcekler de, sular da
Günler de, zamanlar da
-Görünen bir zamandır çünkü orada-
Bir el yana düşmemiş, kaldı ki birden havada
Değilse bir hareket bu, yalnız orada
Orada
(...)”*

⁴⁴⁰ Çetin, a.g.e, s.251.

(Salıncak, *Nerde Antigone*, s.22)

Sonrası Kalır şiirinde ise şair, verili düzen içinde duyduğu sıkıntıyı, şimdi burada hissettiği bezginliği, geleceğe duyduğu umudu, ‘kalır’ art ve ‘on’ ön yinelemesinin imkânıyla anlatırken yinelemeler, duyulan sıkıntıyı ve Antigonist tavrı katlayarak vurgular. Ayrıca şiir, bu yinelemelerle söyleyiş bakımından zenginleşmiştir.

*“On kalır benden geriye, dokuzdan önceki on
Dokuz değil on kalır
On çiçek, on güneş, on haziran
On eylül, on haziran
On adam kalır benden, onu da
Bal gibi parlayan kekik gibi bunalan
On adam kalır.*

*Ne kalır ne kalır
Tuz gibi susayan, nane gibi yayılan
Dokuzu unutulmuş on yüz mü kalır
Onu da unutulmuş bir şiir belki kalır
On çizik, on çentik, on dudak izi
Bir çay bardağında on dudak izi
Aşklardan sevgilerden
Suya yeni indirilmiş bir kayak gibi
Akıp geçmişsem, gidip gelmişsem
Bir de bu kalır.”*

(Sonrası Kalır, *Sonrası Kalır*, s.79)

Tragedyalar IV’te kendilerine ve yaşamlarına alkole katlanan kişilerin iradesizlik ve geniş planda umutsuzluk durumları, ‘artardı’, ‘giderdi’, ‘giderdik’, ‘kalırdı’, ‘kalırdık’ gibi art yinelemelerle vurgulanır. Söz konusu yinelemeler, anlatıcı kişilerin yaşadıkları acı durumu şiirsellikten ödün vermeden ifade ederken aynı zamanda şiiri söyleyiş bakımından zenginleştirir.

“Çağımıza girerdik, kaygan ve boyutsuz anlam biçiminde

(...)

*Çağımıza girerdik
Çağımıza girerdik, çiftleşip bırakırdık çağımızı
Bırakınca giderdik
Bırakınca giderdik. Sonra her şey giderdi ve artık
(...) içkilere dönerdik.*

(...)

*Ve alkol olmasaydı biz ölümsüz kalırdık
Dayanılmaz acısında bir ölümsüzlüğün
Biz öylece kalırdık
İmgelerin ve bütün çözüm yollarının bir öte dünyasında
Yani bir gerilimde, her şeyin bir kavram olup aktığı kanımızda
Oralarda
Sevişirken kalırdık
Akarsular alkollere gider kalırdı
Balıklar, tanrı tanrı devinirdi, kalırdı
İçi ingin gözlerimiz vardı, kalırdı
Bir sessizlik gününün durmadan kutlandığı
Oralarda kalırdı.”*

(Tragedyalar IV, *Tragedyalar*, s.24–25)

Yok Mu, Var şiirinde şair, ‘var’ redifinin sağladığı imkânla hem görüntüleri üst üste yığar, çoğaltır; hem de umudun her şeyde görülebileceğine vurgu yapar. Var yinelemesiyle hem sosyalizme duyduğu inancı pekiştirir, hem de söyleyişi ahenkli kılar:

“Şunu aklında tut iyice
Çilekte var, altın gibi parlayan ferik elmasında **var**
Güneşte, gümüşte, fildişinde
Tahtada, kömürde, sütte
Suyun ateş olduğu, ateşin su olduğu yerde **var**
Kızımıza ördüğün yeşil atkıda bile
Beni seven ellerinde **var**.”
(Yok Mu, Var; *Sonrası Kalır*, s.47)

Şair, Gül Kokuyorsun şiirine ise umudun, her yere işleneceğini, ‘üstüne’ art yinelemesiyle vurgular. Umudun temasa geçtiği her şeye kendi doğasını sindiren bir dönüştürücü olduğunu pekiştirerek belirginleştirir. Şiiri söyleyiş bakımından zenginleştiren bu yineleme şöyledir:

“(…)
Ve her şeyin **üstüne** bir gül işlenecek
Saçların, alınların, göğüslerin **üstüne**
Yüreklerin **üstüne**
Bembeyaz kemiklerin
Mezarsız ölümlerin **üstüne**
Kurumuş gözyaşlarının
Titreyen kırıkların **üstüne**
Kenetlenmiş çenelerin
Ağarmış dudakların
Unutulmuş çılgınlıkların **üstüne**
Kederlerin, yasların, sevinçlerin **üstüne**
Her şeyin **üstüne** bir gül işlenecek.”
(Gül Kokuyorsun, *Sonrası Kalır*, s.58–59)

Ben Ruhi Bey Nasılım şiirinde, ölüm anksiyetesi olan Ruhi Beyin bir başkasının ölümü karşısında yaşadığı psişik kilitlenme anı, ‘zaman’ art yinelemesiyle vurgulanır. Anlatıcı kişi Ruhi Bey, yaşamakta olduğu bu tinsel kilitlenme durumunu, o durumun nesnel bağlaşığı da olan ‘zaman’ art yinelemesi/redifiyle şöyle anlatır:

“Polis arabası kapıya geldiği **zaman**
Aynalıpasaj’ın düğmecileri, gömlekçileri
Yüzükçüleri, bilezikçileri, tuhafiyecileri
Dükkânlarını açtıkları **zaman**
Ve dükkânların üstündeki heykelciklerin
Bir yas törenine hazırlanır gibi
Anlatımlarını değiştirdikleri **zaman**
Balıkçıların balıkların karşısında en iyi durdukları **zaman**
Ayakta çay içtikleri **zaman**
Mermer masaların altında yorgun gövdeleriyle
Çıktıkları **zaman** serserilerin
Ve pasaj temizlenmeye ve karlar kürenmeye başladığı **zaman**
Masmavi iki yengeç gibi bakmaya başladığı **zaman** gözleri garson Vasil’in
Tam o **zaman**
Yüzü sabunlu bir otel müşterisinin elinde traş makinesiyle
Pencereden sarktığı **zaman**”

(Bir Olay: Ruhi Bey ve Gülcünün Ölümü, *Ben Ruhi Bey Nasılım*, s.78)

Yine aynı şiirde Ruhi Beyin psöik tedirginliği, çocuksu masumiyeti, takılıp kaldığı çocukluk dönemi veya tarihselliğini yitirme durumu, art yinelemenin olanağıyla ifade edilir. Ruhi Bey, ‘ben gördüm’ yinelemesiyle hem saplantılı kişiliğine işaret eder, hem de söyleyişini estetize eder. Söz konusu parça şöyledir:

“*Ve onu kaldırdılar, **ben gördüm**
Düz bir kağıt kadar anlamsızdı, **ben gördüm**
İkinci konyağımı içtim bitirdim
Demir kapıdan çıkardılar ve **gördüm**
Morg arabasına koydular
Kapısını ittiler, kapı kapandı
(...)”*

(Bir Olay: Ruhi Bey ve Gülcünün Ölümü, *Ben Ruhi Bey Nasılım*, s.84)

Ben Ruhi Bey Nasılım’da karşılaşılan art yinelemeler, yukarıda işaret ettiğimiz gibi sadece patolojik bir durumun nesnel bağlılaşığı olarak tezahür etmez. Şiirin sonunda Ruhi Beyin yaşadığı tinsel yeniden doğuş da, aynı zamanda nesnel bağlılaşığık görevini üstlenen art yinelemelerle ifade edilir. İçindeki ‘ölü’leri gömen, yaşadığı yabancılaşmayı aşan Ruhi Bey, gerçekleştirdiğı aşma eylemini, ‘gömdüm’ ve ‘geliyorum’ nesnel bağlılaşığıklarıyla ifade eder.

“*O kadar **bekledim ki, geliyorum**
Ölümümü **bekledim, geliyorum**
“Bir ölüyü ve ölüünün bütün inceliklerini”
Bekledim geliyorum.*

*Ben Ruhi Bey, mutlu olan Ruhi Bey
Ölümü **gömdüm, geliyorum**
Bir sonbahar günüydü, **geliyorum**
Güneşler buz gibiydi, **geliyorum**
Ve bütün kötülükler
Ölümün armaları gibiydi
Size anlatırım, **geliyorum.**
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.”*

(Ruhi Bey, *Ben Ruhi Bey Nasılım*, s.102)

Bezik Oynayan Kadınlar şiirinde Ester, aynı evde bir arada yaşayan insanların yabancılaşmasını, o durumun nesnel bağlılaşığı olarak kabul edilebilecek olan ‘gibi’ benzetme edatından elde edilen redifle anlatır. Redif, imgenin tamamlanmasına, bir durumun resmedilmesine, dolayısıyla anlamın pekiştirilmesine ve söyleşinin ses bakımından zenginleşmesine hizmet etmiştir.

“*Ben ben idim, onlar oydular
Karanlık indi bize sığındı
Yılları çok çağlar **gibiyiz**
Günleri çok yıllar **gibiyiz**
Uzun sessiz bir ağlamak **gibiyiz**
Geyik akarsuları özleyince
Akmamız yok, çekilmiş nehirler **gibiyiz.”***

(Akmayı Duydum, Ester’in Söyledikleri, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.91)

Yine aynı şiirde yabancılaşma durumunu aşmak için yaptığı ilk denemede başarısız olan Ester, saplanıp kaldığı irade felci durumunu ‘gidemedim’, ‘kalakaldım’ fiillerinden elde ettiği redifle pekiştirerek anlatır:

*“Ve hemen gidemedim
Ve artık gidemedim
Ve sonra hiç gidemedim
Kurtuluş’ta, son durakta bir tramvay ölüsü
Sanki ben
Öylece kalakaldım
Hepimiz kalakaldık
Elimizde tetiği çekilemeyen
Namlusu yönsüz tabanca gibi.”*

(Biliş, Ester’in Söyledikleri, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.101)

Şair, son dönem şiirlerinden birisi olan Başka Ne Olan şiirinde çaresizliğin neden olduğu hüznü ve dalgınlığı, o durumun bağlanaşığı kabul edilebilecek olan ‘bardağı’ redifinin arka arkaya tekrarlanmasıyla ifade eder. Söz konusu şiir, ayrıca şairin bir nesneden hareketle dış dünyaya açılışını ve yeniden kendisine dönüşünü; yani diyalektik yolculuğunu da ifade eder.

*“Hepsini olduğu gibi görüyorum
Masayı, ütüyü, aynayı, iskemleyi
Mutfak eşyalarını -yarı aralık kapıdan-
Tavayı, meyve sıkacağına, ekmek kutusunu
Bakracı, çaydanlığı, çiçekliği
Fayansta yansısı olan bir bardağı
Çizgili bir bardağı
Beyaz üzerine çizgili bir bardağı
Beyaz üzerine mavi çizgili bir bardağı
Kullanılmamış bir bardağı
Kullanılmadığının bilincinde olan bir bardağı
Bilincin titreşimlerini saçan bir bardağı
Gemi kıçlarına dadanan köpüklü bir bardağı
Dalgaların üyesi olan denizci bir bardağı
(...)
Gün dibi, göl oyunu, balıkçıl duruşlu bir bardağı
Satrançta yer değiştirme devinimli bir bardağı
Doğurgan bir bardağı
Toplayan, çıkarıcı, bölen bir bardağı
Görüntü, sanrı, yanılısama olan bir bardağı*

*Başka ne olan bir bardağı
Sadece bir bardak olan bir bardağı”*

(Başka Ne Olan, İki Düş Arasında Bir Beklenti, *İlkyaz Şikâyetçileri*, s.58–59)

Şair, İki Düş Arasında Bir Beklenti şiirinde gelip geçen yaşamı, şimdi burada olmayan isteği, nerede başladığı ve nerede bittiği belli olmayan ‘bir çocuk ağlamasına’ benzetir. Hiçbir şeyin insanı uzun süre büyüleyemediğini yahut her şeyin çok çabuk buharlaştığını, o durumun bağlanaşığı kabul edilebilecek olan bir art yinelemeyle şöyle anlatır:

*“Çiçekli şapkalar, buğulu yaz tülleri
Şimdi hepsi birden -uzaktan uzağa-
Bir çocuk ağlaması gibi*

Her şey **bir çocuk ağlaması gibi**

Her şey, ama her şey

Bir çocuk ağlaması gibi

Her şey, her şey, her şey.”

(İki Düş Arasında Bir Beklenti, *İlkyaz Şikâyetçileri*, s.62)

Ses bakımından çok zengin olan *Oteller Kenti* şiirinin ilk bölümünde insana teşhis edilen ‘otel’, otele gelen ziyaretçileri karşılar ve oteli tanıırken sık sık ön ve art yinelenmelerden istifade eder. Bu yineleme tasarrufu ile ilgili olarak şu iki örneği vermek mümkündür.

“**Giriniz**

Giriniz giriniz

Elbette tam zamanında geldiniz

(...)

Neden olmasın siz de geçiniz

Geçiniz

Geçiniz geçiniz

Üstelik tam zamanında geldiniz

(...)”

(Bir Otel De Sizin Adınız, Otel Oteli, *Oteller Kenti*, s.9)

“**Geçelim**, şu taraftan, çardağı da **geçelim**

Geçelim ağaçların altından

Geçelim, o yılların üstünden topluca

Gün batmadan geçelim, gün doğmadan geçelim

Geçelim, **geçelim**

Şimdiye ve sonraya”

(Yüzme Havuzu, Otel Oteli, *Oteller Kenti*, s.14)

3.4.1.3. Kıvrımlı Yineleme

Bir dizenin son sözcüğünün sonra gelen dize başında tekrarlanmasıyla elde edilen yinelemelere, kıvrımlı yineleme denir⁴⁴¹. Yukarıda sözünü ettiğimiz yineleme türlerinde olduğu gibi kıvrımlı yinelemenin de temel işlevi, bir şeyi vurgulamak, söyleyişi ritim ve ahenk bakımından zenginleştirmektir. Hemen her türlü ses yinelemesinden istifade etmiş olan Cansever, kıvrımlı yinelemelerden de yararlanmışır.

Umutsuzlar Parkı’nda anlatıcı kişi, yaşamakta olduğu iradesizlik veya umutsuzluk durumunu, o durumun bağlaşığı olan bir kıvrımlı yinelemeyle pekiştirerek anlatır. Örnek şöyledir:

“(...)”

Denir mi, ama hiç denir mi iş edinmişim ben

İş edinmişim öyle kimsesizliği

Kendimi saymazsam –hem niye sayacaktım **kendimi**

Çünkü herkese bağlı, çünkü bir yığın ölüden gelen kendimi

(...)”

(Umutsuzlar Parkı II, *Umutsuzlar Parkı*, s.40)

Cansever, Yılkı başlıklı şiirinde, her şeyin buharlaştığı, hiçbir şeyin katılaşmadığı bir düzende acı olanın buharlaşma olduğunu, ‘sürmek’ kelimesinin kıvrımlı bir şekilde yineleyerek ifade eder. Yinelenecek ifade edilen eylem, aynı zamanda öznenin verili düzeni olumsuzlayan Antagonist tavrını da işaret eder.

⁴⁴¹ Özünlü, a.g.e. s.106.

“Ben burada bir sıkıntıyım, atımdan iniyorum
(...)”

Yosunlar, taşlar, o mezar yazıtlarından
Yaz gelmiş, zakkumlar açmış, elimi bile **sürmedim**
Sürsem bile ne çıkar, ama sürmedim
Ölü bir şey kalıyor dünyadan, yapraklardan”
(Yılıkı, *Nerde Antigone*, s.12)

Ne Gelir Elimizde İnsan Olmaktan başka şiirinde Cansever, insan olmanın bütünselliğine ısrarla vurgu yapanları anlayamayan, kendi yaşadıklarının dışında diğer şeylere gözünü kapayan insanlara, geniş planda verili yaşamı olduğu gibi kabul eden kayıtsız kitleye, kıvrımlı ve paralel yinelemelerle isyan eder.

“**Ne çıkar siz bizi anlamasanız da**
Evet, **siz bizi anlamasanız da ne çıkar**
Eh, yani **ne çıkar siz bizi anlamasanız da**”

(Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka I, *Nerde Antigone*, s.25)

Yine aynı şiirde herkesleşme durumunu dramatize eden anlatıcı ben’, yaşamakta olduğu kararsızlık durumunu, kıvrımlı yinelemenin imkânıyla vurgulayarak anlatır. Yönsüzlük durumunun bir nesnel bağlılılaşığı olarak da kabul edilebilecek bu yineleme şöyledir:

“(…)”
Ve ben hazırım bir süre unutulmaya
Ama ben sorulur gibidir benden: **ben şimdi ne yapsam acaba**
Ben şimdi ne yapsam, ben şimdi ne yapsam kaç kere yalnız
Hem bunu kaç kere söylemek, ne türlü söylemek adına
(...)”

(Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka I, *Nerde Antigone*, s.26)

Tragedyalar’da anlatıcı kişiler, yaşamakta oldukları umutsuzluk durumunu, ‘yok’ kıvrımlı yinelemesiyle pekiştirerek anlatırlar. Söz konusu yineleme, ayrıca şiiri söyleyiş bakımından zenginleştirmiştir:

“(…)”
Ve donar çulğnlığımız: gemilerde hiçbir kaptan **yok**
Yok, çünkü denizler kocaman, ölümler büyük
Bir soğuk ay soğuk ve تنها
(...)”

(Tragedyalar I, *Tragedyalar*, s.5)

Ölü Kalmış Yaşıyor Her İkisi De başlıklı şiirinde şair, darbe öncesinde kararlılıkla yürünen ancak darbeye ketlenen umudun yeniden canlanacağına; ‘yenikken bırakılan ayak izlerine’ ‘yeniden yeniden’ basacaklarına, şeyleri bıraktıkları noktadan öteye götüreceklerine duyduğu inancı, kıvrımlı yinelemenin pekiştirme olanağıyla anlatır.

“Ben doğduğum günkü kadarım
Sense bir ölüm sonrası güzelliğinde
Basarak geçeceğiz **yeniden**
Yeniden yeniden yeniden
Daha öfkeli
Yenikken bıraktığımız ayak izlerine”

(Ölü Kalmış Yaşıyor Her İkisi de, *Sonrası Kalır*, s.61)

Ben Ruhi Bey Nasılım şiirinde müşahit anlatıcılardan ‘otel kâtibi’, kendisinden bahsederken bir otel kâtibinin sadece bir otel kâtibi olabileceğini, bundan başka bir şey

olamayacağını kıvrımlı yinelemeyle vurgular. Söz konusu kıvrımlı yineleme, verili düzen içinde bir otel kâtibinin sadece çark içindeki işlevi ile varolabileceğini, dolayısıyla işine yabancılaşmasının bir zorunluluk olduğunu vurgular.

“Ruhumda kasvetin suyunu buldu
Kimdir
Olsa olsa **bir otel kâtibidir**
Bir otel kâtibisi her yerde bir otel kâtibidir
Gözlüklü ve tedirgindir
Hiç yıkanmamış gibidir, parmakları sarıdır
Ön dişleri çürüktür, avuçları terlidir
(...)”

(Bir Otel Kâtibi, *Ben Ruhi Bey Nasılım*, s.72)

Yine aynı şiirde müşahit anlatıcılardan bir diğeri olan ‘Cenaze Kaldırıcısı Âdem’, çağırılmaya bağlı olan ve dört kişi ile birlikte gerçekleştirdiği işini, kıvrımlı yineleme ile pekiştirerek anlatır: Âdem’in konuşmasından bir parça şöyledir:

“Sonra beni bir gün çağırdılar
Sonra beni bir gün gene **çağırdılar**
Artık hep **çağırdılar**, **dört kişi** olduk
Dört kişi gerekliydi, **dört kişi** olduk
Ölüleri gördük, **ölüler** koltuktaydılar
Ölüler gördük **ölüler** yatakta
Ölüler giyinik, **ölüler** çıplak
İşte biz dört kişi buna **alıştık**
Bizi **alıştırdılar.**”

(Cenaze Kaldırıcısı Âdem, *Ben Ruhi Bey Nasılım*, s.87)

Bir alkol tutkunu olan şair, Kaç Kişiydik şiirinde, alkolün kendileri için bir ‘kurtuluş’ değil yalnızca üzerilerindeki ‘bir karabasan’ olduğunu söyler. Bu durumu, ‘yalnızca’ kelimesini kıvrımlı bir şekilde tekrarlayarak vurgular:

“Su içen güvencinler gibi ürkektik, bakışıklıydık
Bir de alkollere düşkündük ki, kınanırdık, niye sanki
Çünkü biz bilmez miydik alkol hiçbir zaman kurtuluş değildi
Üstümüzde bir karabasandı **yalnızca**
Yalnızca
Bir anlayan olsaydı anlatırdık gözyaşımı da
(...)”

(Kaç Kişiydik, *Sevda ile Sevgi*, s.44)

Bezik Oynayan Kadınlar’ın çocuk kahramanı Cemal, annesi Cemile ile Ester’in yaşadığı eşcinsel ilişkiyi, teyzesi Seniha’nın sorumsuz cinsel ilişki arayışını, kıvrımlı yinelemelerle ifade eder ya da şair, ona kıvrımlı yinelemelerle bunu ifade ettirir. Şizoid bir duruşu yaşayan veya canlandıran Cemal’in konuşması, alabildiğine sade, tabii ve doğrudandır; yinelemelerle ritim bakımından zenginleştirilmiştir. Onun konuşmasından bir parça şöyledir:

“İnsan kendi **kokusunu** bilir mi
Bilmem
Bilemez
Ama anne **Ester**’in
Ester’se annemin **kokusunu** biliyordur
Sanırım bazı **kokular** da duyulmaz, **görülür**
Ben gördüm

İşte şu karşıki bahçenin kokusu
Toprakla güneş karışımı bir koku
Ben gördüm
Büyükkannemin ölüm kokusu
Gördüm ben
Sonra annemi bir kokuda **gördüm** iyice
Seniha teyzemi de
Çok ağır bir kokudan gelmiş oluyor teyzem
Muhassen'den döndüğü zaman
O evden
İşaret parmağıma benziyor bazı kokular
Gösteriyor gösteriyor gösteriyor.”
(Cemal'in İç Konuşmaları I, Bezik Oynayan Kadınlar, s.34)

3.4.1.4. İkiz Yineleme

Ünsal Özünlü, ikiz yinelemeyi, cümle içerisindeki aynı sözcüğün bağlaçla ya da bağlaçsız tekrarlanmasıyla elde edilen yineleme çeşidi olarak tanımlar⁴⁴². Şairin incelediğimiz şiirleri arasında ikiz yinelemenin başarılı bir örneğine Var Var başlıklı şiirinde rastlanmaktadır. Adı geçen şiirde şair, içten ve uzun soluklu ilişkilerin yittiği kapitalist dünyada, aşkın çağın bütün soğukluğuna rağmen yaşamaya devam ettiğini 'var var' ikiz yinelemesinin imkânıyla belirginleştirerek anlatır.

“Gittikçe unuttum o kadar insan sevdim de
Çelik gözlü, kıvrıkcık saçlı, düz beyaz yüzlü o kadar
Diyorum elleri nerde? Benimkisi **bu bu**
Hani o büyücek sevgiler? Şimdi de yok mu?
Yok denecek bir şey ama **var var..”**
(Var Var, Yerçekimli Karanfil, s.21)

Umutsuzlar Parkı'nda anlatıcı kişi ile aynı evde yaşayan ve onun gibi umutsuzluk durumunu yaşayan kadınlar, yaşanan umutsuzluk durumunun bütün ailede cari olduğunu; ayrıca niçin o durumda olduklarını bilmediklerini ve bilmek istemediklerini yinelemelerle vurgulayarak anlatırlar.

“Biz bu lavanta kokularını **bilmeden** taşıyoruz
Biz bu tavanı bilmeden eski rengine boyuyoruz
Bu bizim terliklerimizde ufacak güller oluyor –acaba?
Evet, çok değil onları **bilmeden** hoşla gideriyoruz
Sormayın, ama sormayın, bilmeden aralık tutuyoruz kapılarımızı
Bilmeden bekliyoruz, **bilmeden** uyuyoruz, sabahlara değin
Kim bilir, belki de biz
Tanrısızız en onulmaz şeylerin”
(Umutsuzlar Parkı, Çoğullama, Umutsuzlar Parkı, s.63)

Yine Umutsuzlar Parkı'nda anlatıcı kişi, bireyci bir düzende herkesin kendi 'karanlığını' savunacağını/savunduğunu, 'hepiniz' zamirini yineleyerek vurgular. Bir kendilik-ötekilik diyalekti veya bir karşı koyuş gibi görünen ancak bir kaçışı ifade eden bu yineleme şöyledir:

“**Hepiniz ama hepiniz** kendi karanlığını savunacak
Bütün hep kendi karanlığını
Duygular, duygularınız
Gözyaşı, gözyaşlarınız
Kendiniz için olacak.

⁴⁴² Özünlü, a.g.e. s.108.

(...)"

(Sığınak I, *Umutsuzlar Parkı*, s.67)

Çağrılmayan Yakup şiirinde yargılanan ancak suçsuz olduğunu düşünen Yakup, savunamamanın neden olduğu çaresizliği, o durumun nesnel bağlaşığı olan 'bağırma' fiilini ve imgesini üç kere tekrarlayarak anlatır. Söz konusu parça şöyledir:

"Bir odaya aldılar beni, ellerime, gözbebeklerime
Daha başka yerlerime de baktılar
Sonra bilmiyorum ki, kapıyı gösterdiler bana
Ben, Yakup, beni hiç kimse çağırmadı
Sokağa çıktım, bir sürü yerlerden geçtim. Şimdi
Hatırlıyorum da, bir deniz kıyısında azıcık durabildim
Yosunlar, kumlar, şeytan minareleri
Ve kumlarda katulaşmış kıvrımlar
Bağurdım, bağurdım, bağurdım
Tanrının ayak izleri!
Tanrının ayak izleri!"

(Çağrılmayan Yakup III, *Çağrılmayan Yakup*, s.12)

Cansever, Tip'ten ayrılmış olmanın neden olduğu acıyı şiirleştirdiği Eski Bir Takvim İçin Şiirler'de duyduğu acının kendisini ne kadar derinden etkilediğini, yağmurdan ıslanmak ama ıslandığını anlamamak imgesiyle somutlar; 'ıslanmak' fiilinden elde ettiği yinelemenin olanağıyla vurgular:

"Yağar ki sokaklarda bir uzun yağmur
Islanırım ıslanırım anlamam
Sanki nedir bir yağmurun güzel olması
Sahi bir yağmurun olması
Yağarken kendine severek bakmasından."

(Eski Bir Takvim İçin Şiirleri I, *Kirli Ağustos*, s.37)

Gül Kokuyorsun şiirinde ise şair, umudu simgeleyen gül kokusu imajını, ikilemelerle pekiştirerek somutlarken ikiz yinelemeler, duyulan inancın ne'liğini sezdirir; söyleyişi ritim bakımından zenginleştirir. Ayrıca şiirdeki bütün diğer yinelemeler, ikiz yinelemenin vurguladığı durumu pekiştirmeye hizmet eder. Söz konusu şiirden iki birim aşağıdaki gibidir:

"Gül kokuyorsun bir de
Amansız, acımasız kokuyorsun
Gittikçe daha keskin kokuyorsun, daha yoğun
Dayanılmaz bir şey oluyorsun, biliyorsun
Hırçın hırçın, pembe pembe
Öfkeli öfkeli gül
Gül kokuyorsun **nefes nefese**
(...)

Öyleyse dostlar, bırakın bu yalnızlıkları
Bu umutsuzlukları bırakın kardeşler
Göreceksiniz nasıl
Güller güller güller dolusu
Nasıl gül kokacağız birlikte
Amansız, acımasız kokacağız
Dayanılmaz kokacağız **nefes nefese.** "

(Gül Kokuyorsun, *Sonrası Kalır*, s.59)

Oteller Kenti'nde Bayan Sara, kendisinin hazırladığı çıkışsızlık ve anlamsal boşluk durumunu, o durumun bağlaşığı olan 'nasıl' zarfından elde ettiği yinelemelerle vurgulayarak anlatır:

(...)
Ah ne oludu, kendi kendime değil de
Birbirimize yeterli
— Dışarı çıkın Bayan Sara
— İçeride kalın Bayan Sara
Nasıl nasıl nasıl nasıl nasıl nasıl nasıl nasıl
Nasıl acaba."

(Bahar Sezgisi – Bahar Ötesi – Bahar Ertesi, Eros Oteli, *Oteller Kenti*, s.56)

3.4.1.5. Sözdizimsel Yineleme

Metin içinde yer alan birimler ve dizeler arasındaki aynı söz diziminin tekrar edilmesiyle meydana getirilen yinelemelere, sözdizimsel yinelemeler denir⁴⁴³. Yukarıda da belirttiğimiz gibi Cansever şiiri, yinelemeler bakımından zengin bir şiirdir. Şairin şiirlerini zenginleştiren yinelemelerden birisi de sözdizimsel yinelemedir. Cansever, ilk dönem şiirlerinden birisi olan Chagall şiirinde, 'şinana Chagall' nakaratı ile şiire hem ritmik bir söyleyiş olanağı kazandırmış, hem de ara dizelerde çizilen tablonun Chagall'ın resimlerden birisi olduğunu bu sözdizimsel yinelemeyle vurgulamıştır.

"Bir testi bir tabak
Şinana Chagall
Üstünde balık içinde balık
Şinana Chagall
Altında yanında tatlı kuruluk
Şinana Chagall
Şu kasap dediğin ne kötü mahlûk
Şinana Chagall
Bir bitki yürümüş gitmiş
Şinana Chagall
Atlardan uzunca böcekten küçük
Şinana Chagall
Burası ne dünyada bir yer
Şinana Chagall"

(Chagall, *Dirlik Düzenlik*, s.53)

Umutsuzlar Parkı'nda anlatıcı kişinin yaşamakta olduğu umutsuzluk durumu ve olanaklar arasından yaptığı seçim, beş alt bölümde beş kez yinelenen sözdizimsel bir yineleme ile belirginleştirilmiştir. Söz konusu yineleme, anlatıcının varolmak yani kendisini üstlenmekle varolan durumu olduğu gibi bırakmak arasından ikincisi seçmiş olduğunu işaret eden bir yinelemedir. İki birimlik bu yineleme ayrıca anlatıcının umutsuzluk durumunun nesnel bağlaşığıdır.

"Doğrusu Elinizden ne gelir ki
Siz dolgun yaşamaya bakın günleri"
(Amerikan Bilardosuyla Penguen I, *Umutsuzlar Parkı*, s.9)

"Ama elinizde ne gelir ki
Siz dolgun yaşamaya bakın günleri"
(Amerikan Bilardosuyla Penguen II, *Umutsuzlar Parkı*, s.10)

⁴⁴³ Sözdizimsel yinelemeler bahsi için bakınız: Ünsal Özünlü, a.g.e., s.110; Doğan Aksan, a.g.e., "Öteki Yineleme Türleri", s.218-230.

*“Ama elinizden ne gelir ki
Siz dolgun yaşamaya bakın günleri”*
(Amerikan Bilardosuyla Penguen III, *Umutsuzlar Parkı*, s.12)

*“Doğrusu Elinizden ne gelir ki
Siz dolgun yaşamaya bakın günleri”*
(Amerikan Bilardosuyla Penguen IV, *Umutsuzlar Parkı*, s.13)

*“Ama elinizden ne gelir ki
Siz dolgun yaşamaya bakın günleri”*
(Amerikan Bilardosuyla Penguen V, *Umutsuzlar Parkı*, s.15)

Umutsuzluğu konu alan *Umutsuzlar Parkı*'nda anlatıcı kişinin karşısında duran olanakları simgeleyen penguen kelimesi, sözdizimsel olarak yinelenerek insanın olanak ve seçim varlığı olduğuna vurgu yapılmıştır. Söz konusu simge nesne penguenin vurulup düşürülmesi, sıkıntının ortadan kaldırılmasını; penguenin olduğu gibi kalması ise iradesizlik durumunu işaret eder.

(...)
Bir penguen
Siz kırmızı yerler, kırmızı saçlar severdiniz
O penguen
Bir anahtar, bir pencere, bir horoz tüyü
O penguen
Çay masaları, öğle yemekleri, gezintiler
O penguen
Ölmek mi diyoruz, susturun ölümleri
O penguen
Penguen penguen
(...)

(Amerikan Bilardosuyla Penguen III, *Umutsuzlar Parkı*, s.11)

Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka şiirinde şair, insanın elinden insan olmaktan başka yani bileşimsel olmaktan başka bir şey gelemeyeceğini, çağın parçalanmışlık durumuna sessiz kalan kitleye isyanını, şiirin bir 'oyun' olduğunu, dört bölümden oluşan metnin birinci ve dördüncü bölümlerinde bütün, üçüncü bölümünde ise kısmen tekrarlanan bir sözdizimsel yinelemeyle vurgular. Bu yineleme blok hâlinde şöyledir:

*“Bir oyun başka olamaz oyundan gibi
Bir söz başka olamaz sözden gibi
Bir şey başka olamaz bir şeyden gibi
Tam öyle gibi, varıyor gibi bir mutluluğa
Ne gelir elimizden insan olmaktan başka
Ne gelir elimizden insan olmaktan başka
Ne çıkar siz bizi anlamasanız da
Evet, siz bizi anlamasanız da ne çıkar
Eh, yani ne çıkar siz bizi anlamasanız da.”*

(Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka I, IV, *Nerde Antigone*, s.44)

“Tragedyalar II”de koro, gerek kendi durumlarını, gerekse çağın gerçeklikleri karşısında duydukları çaresizliği, o durumun nesnel bağlaşığı olan ‘yetersiz el’ paralel yinelemesiyle vurgulayarak anlatırlar. Yineleme, bütün bölümün çekirdeğidir, bölümün bütün yükünü taşır.

*“Ey yetersiz el, ilkimiz şaşkınlığımız
Ağışın ne kadar beyaz*

(...)

*Kansız ve değişik ağrıdığı
Yani hiçbir şeyin, öfkenin bile daha bir şey olmadığı*

Ey yetersiz el

Ödemenin, sevişmenin, kokunun

Soğudukça kararsız

Ve çıplak, kara imleri bir stenonun

Gibi bir bir döküldüğü, anlamsız

Ey yetersiz el

Sen nerde eskidinse ordayız

Erinç mi, değil mi, ama ordayız

Yüzlerin sayılar ve yenilmiş ve şehirler kadar ağırlaştığı

Ve aşkın bakımsız kaldığı, işte ordayız.”

(Tragedyalar II, *Tragedyalar*, s.13–14)

“Tragedyalar IV”te verili düzenin sunduğu olanaklar arasından seçim yapan kişilerin seçimi, sözdizimsel bir yinelemeyle vurgulanmıştır. Aşağıya aldığımız yineleme, şiir kişilerinin kendi durumlarına ancak alkole katlanabildikleri işaret etmektedirler.

“Çünkü yalnız o vardı, o alkol biçiminde olmak

O sonsuz buruşukluk

O sonsuz buruşukluk: ya alkol olmasaydı

Ya alkol olmasaydı.

Ve alkol olmasaydı biz ölümsüz kalırdık

(...)

Çünkü yalnız o vardı, o alkol biçiminde olmak

O sonsuz buruşukluk

O sonsuz buruşukluk: ya alkol olmasaydı

Ya alkol olmasaydı”

(Tragedyalar IV, *Tragedyalar*, s.25)

Şairin ‘Yılan’ başlıklı şiirinde insan olmanın kaderi, sözdizimsel yineleme ile vurgulanır:

“Her şey biraz öyledir: açtık ve solduk

(...)

Her şey biraz öyledir: açtık ve solduk”

(*Yılan, Kirli Ağustos*, s.22)

‘Beş Mevsim’ başlıklı şiirinde şair; yaşamını, söylediği şarkı esnasında aldığı verdiği nefesi belli olmayan bir şarkıcının iç çekme anına benzetir. Yaşamın belli belirsiz ve hızla geçişini, sözdizimsel yineleme ile ifade eder.

“Yaşamım bir şarkıcının iç çekme anıdır

Beş mevsim yaşarım yılda

Bölerim bölerim bir kayıstıyı, çıkardığı ses

Bir yakınlık duygusudur yüzümle sakalımda

Yaşamım bir şarkıcının iç çekme anıdır”

(*Beş Mevsim, Şairin Seyir Defteri*, s.207)

Sözdizimsel yineleme *Bezik Oynayan Kadınlar* şiirinde aynı işlevle iki ayrı şekilde kullanılmıştır. Söz konusu yinelemelerden ilki, Seniha’nın yaşam karşısındaki tavrını ortaya koyar. Yaşam ile ölüm arasında sınırdaki bulunan ve seçim yapmak zorunda olan Seniha, kendisine tekrar tekrar ‘kapının arkasında ne var?’ diye sorar ve sorularını cevaplandırır. Seniha, sorularına verdiği yanıtlarla karşısında duran olanaklar arasından

yaptığı seçimi işaret eder; ayrıca yaşamını değiştirebilecek bir iradesinin ve amacının olmadığını ortaya koyar.

“-Kapının arkasında ne var

-Hiç!.. hiçliğin adı

-Kapının arkasında ne var

-Kapının arkasında mı? tanrı

-Kapının arkasında ne var, kapının

-Bilmem ki ne var arkasında kapının

-Kapının arkasında ne var

(...)

-Kapının arkasında ne var

-Havası kaçış bir deniz yatağı

-Kapının arkasında ne var

Bir çift kadın ayakkabısı -siyah-

-Kapının arkasında...

-Sökülmüş bir laterna, kutusu kalmış

(...)

-Kapının arkasında mı? hiç!..

Belli belirsiz bir şarkı.

(Seniha'nın Günlüğünden VI, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.76–77)

Aynı şiirde bir arada yaşadığı kişilerden Cemile'nin mektuplarını, özellikle de Seniha'nın günlüklerini gizli gizli okuyan Ester, Seniha gibi kendisini soru-cevap yöntemiyle sorgular; kendisiyle bu şekilde konuşur. O da kendisine sorduğu ve cevaplandığı sözdizimsel sorularla yaşamakta olduğu durumun ne'liğini işaret eder. Yukarıda gösterdiğimiz gibi Seniha, yaşamın kendisine sunduğu olanakları 'hiç'lemişti. Ester ise onun aksine karşılaştığı olanaklar arasından yaşamı seçer. Sorulara verilen cevaplar, Ester'in yaşamı tercih ettiğini işaret eden birer nesnel bağlantıdır.

(...)

-Duvarın arkasında ne var

-Bir çocuk, bir çocuk daha, çocuklar

-Duvarın arkasında ne var

-Bir kadın, Katolik, yas giysilerini çıkarmış

-Duvarın arkasında ne var

-Yaşlı bir adam, dinleniyor güneşte

-Duvarın arkasında ne var

-Bir gemi, yolcu gemisi, ışıklar içinde

(...)

-Duvarın arkasında...

-Ne olsun duvarın arkasında

Yıkanmış, arınmış bir gök

Köpük köpük bir dünya”

(Uyanış, Ester'in Söyledikleri, *Bezik Oynayan Kadınlar*, s.107–108)

3.4.1.6. Ek Yinelemeler

Aynı yapıyı ya da çekim eklerinin başka başka sözcüklerde kullanılmasıyla elde edilen yinelemelere ek yineleme denir⁴⁴⁴. Şairin şiirlerinde hem ritmik bir söyleyiş oluşturmak, hem de ele alınan konuyu vurgulamak için kullanılan yinelemelerden bir diğeri ise ek yinelemelerdir. Bakmalar Denizi şiirinde '-ler, -lar' çoğul eki, bakışlar denizine benzetilen modern kamunun kalabalık olduğunu vurgulayacak şekilde kullanılmıştır.

⁴⁴⁴ Özünlü, a.g.e., s.109.

*“Bakmalar görüyorum bütün gün türlü bakmalar
Pencere bakması, sabahlar bakması, yeşil otlar bakması
Hepsi de beni buluyorlar, hepsi de bir yağmur uysallığında
(...)”*

*Bulutta göz, uçakta göz, derinlikte göz
Göz oluyorlar birden; bu gözler de yatağa iç yapanları
Masaya üst yapanları bunlar, atlara akça parlaklık
Yıldandan çöreklenmeyi, kedide uyuşmayı çıkaran bunlar da
İşte uzunlardan ayak, işte beyazlar beyazından kalabalığı
Bakmalar görüyorum durmadan göz olan bakmalar
Başlama gözleri; çocuklu, masallı, sinemalı...”*
(Bakmalar Denizi, Yerçekimli Karanfil, s.51–52)

Tragedyalar IV’te de ‘-ler, -lar-‘ çoğul eki, yukarıdaki örnekte olduğu gibi çoğaltma işleviyle kullanılmıştır. Şiirin anlatıcı kişileri, verili düzenin baskısını, varım diyen bireyin maruz kaldığı baskıları, diğer bir ifadeyle verili olanın nesnel gerçeklerini, çoğul eki alan ve birer imaj olan kelimelerle ifade ederler. Varolan düzen içinde varolmanın bedelinin çok ağır olduğunu çoğaltarak anlatırlar:

*“Ve sesler örtmek için, sarkardı
Ve eller
Çürükler, sinir uçları
Bir korkunçluk gününü durmadan kutlandığı
Sert duvarlar beyaz beyaz kanardı
Ve polis müdürleri sarkardı kuşunun ilk yerinden
Belki de bir cümleden: bütün işkencelere rağmen konuşmaz
Diye harfler öyle sarkardı
Ve konuşmalar sarkardı, yoktu ki bir şey konuşacak
Savunmalar ne de olsa sarkardı
Ve cezaevleri sarkardı ve ıslak tabutluklar
Ve kurallar sarkardı, yasalar sonra sarkardı
(...)”*

(Tragedyalar IV, Tragedyalar, s.26)

‘Oda’ başlıklı şiirinde şair, şimdiki zaman eki ‘-yor’ ile yaşamakta olduğu sıkıntıya vurgu yapar, hem de sıkıntı durumunu estetize ederek ifade eder.

*“Gün günden odamın şeklini alıyorum
İşliyorum bu inilti varlığı yeniden
Kim bilir, duyuyorum yazgısını belki de
Kuru bir dal parçasını içinden yiye yiye
Dal olan bir böceğin
O garip yazısını”*

(Oda, Kirli Ağustos, s.5)

Kül şiirinde ise yabancılaşmayı yeniden üreten düzenin doğası kabul edilen ‘kül’ün, yani umutsuzluğun, o düzenin her şeyinden yeniden üretildiği, ‘-ler, -lar’ çoğul eki ve ‘-den, -dan’ ayrılma hâl ekinin imkânıyla ifade edilmiştir. Ayrılma hâl eki ile elde edilen yineleme, ayrıca redif göreviyle şiirde yer almış ve anlamın çoğaltılmasına olanak sağlamıştır.

*“Sızar saçaklardan, su borularından
Camlardan, kapılardan, yangın merdivenlerinden
Bir dönemeçten, ayaküstü konuşmalarından
Sorgulardan, alışverişlerden, pazar gürültülerinden
Bayraklardan ve gemilerden*

Kıyılardan, varoşlardan
Bundan böyle konuşulmayacak bir yaşantıdan
(...)
Oksijenli saçlarından
Vitrinlerden, mağaza patronlarından, sokak satıcılarından
Çanlardan
Bir doğurmanışlıktan, bir doğurma korkusundan
Yaşama korkusundan
Çelenklerden ve cenaze levazimatından
Bir ölüye kadar
Her şeyden”
(Kül, Kirli Ağustos, s.83–84)

Yok Mu, Var şiirinde ise ‘-de, -da’ bulunma hâl eki, umudun her yerde olabileceğini ve her şeyde bulunabileceğini ifade etmek için çok sık tekrarlanmıştır. Söz konusu hâl eki, ayrıca söyleyişi ahenk bakımından zenginleştirmiştir.

“Şunu aklında tut
Çilekte var, altın gibi parlayan ferik elmasında var
Güneşte, gümüşte, fildişinde
Tahtada, kömürde, sütte
(...)
Akide olan gözlerinde
Gözbebeklerinde yeşim
Yakut olan, zümrüt olan damarlarında
Özleminde günbatımı
Yok mu, var”
(Yok Mu, Var, Sonrası Kalır, s.47)

Mendilimde Kan Sesleri şiirinde ‘benzer’ redifinin bir arada tuttuğu ve ritmikleştiği söyleyiş, ‘-e, -a’ yönelme hâl ekinin yinelenmesiyle ahenk bakımından zenginleşir; içerik, daha belirgin bir şekle bürünür:

“(…)
İnsan yaşadığı yere benzer
O yerin suyuna, o yerin toprağına benzer
Suyunda yüzen balığa
Toprağını iten çiçeğe
Dağlarının, tepelerinin dumanlı eğimine
(...)
Göğüne benzer ki gözyaşları mavidir
Denizine benzer ki dalgalıdır bakışları
Evlerine, sokaklarına, köşebaşlarına
Öylesine benzer ki
Ve avlularına
(…)
(Mendilimde Kan Sesleri, Sonrası Kalır, s.52–53)

Gelmiş Bulundum şiirinde öğrenilen geçmiş zaman eki ‘-miş’, şairin şimdi burada duyduğu mutsuzluğu; güzel ve mutlu günlerden çok uzak olduğunu vurgulayacak şekilde kullanılmıştır. Söz konusu zaman eki, ayrıca şairin şimdi burada kendisiyle yaptığı hesaplaşmayı ve şimdi burada olmanın sorumluluğunu üstlenmiş olduğunu belirtir. Şiiri söyleyiş bakımından zenginleştiren yineleme şöyledir:

“Ben mişim -neymiş?- su sesiymiş
Oymuş -cam kırıkları gibi gövdemi yakan-

*Yanağında sardunya kokusuyla yazdan
Kimmiş o gelen ya da giden kimmiş
Bir yabancı mı, yoksa bir ermiş
Değilmiş, bir çağrı bile yokmuş uzaktan*

*Güneş mi batarmış bir özel ismi bitirir gibi
Yanmış bir ağacın yaprakları mıymış kımıldayan
Ne kalmış bir önceden ya da bir sonradan
Kim koparmış dalından bu yabani incirleri
Ya kimmiş kıyıya çeken hayalet gemileri
Ne yazılmış nereye bu garip karmaşadan”*

(Gelmiş Bulundum, Eylülün Sesiyle 1980–1981, s.223)

3.4.1.7. Bağlaç ve Ünlem Yinelemesi

Sözcüler arasında gerek aynı, gerekse başka türden birçok kez bağlaç ve ünlem kullanılmasıyla meydana getirilen yinelemelere denir⁴⁴⁵. Şair, İkinci Yeni dönemi şiirlerinden birisi olan ‘Ey’de, ünlemi Türkçe’nin sözdizimine aykırı bir yerde, dizinin sonunda kullanılarak devrin baskıcı atmosferine dolaylı olarak işaret etmiş ve bu tarz dil kullanımıyla düzene olan tepkisini ortaya koymuştur. Şairin şiirleri içinde istisna olarak yer alan ve anlamın bulanıklaştırıldığı bu metinde şair, sevgilisine seslenmektedir:

*“Bu böyle kimin gittiği? Sen dur ey!
Belki de ellerimiz mi? biraz ince, biraz da çok kelimeli
Bu sanki niye durduğumuz mu? açıkken sevişme bölgeleri
Ay, pencere, göz! Siz git ey!*

(...)

*Şu sen de olmasan insan çıldıracak mı?
Hiç yoktan bir yerlere mi gidecek belki
Olsun neresi olursa, git karanlık ama git
Gecemizde duranı sen kal ey?”*

(Ey, Yerçekimli Karanfil, s.7–9)

Tragedyalar’da koro, çağın gerçeklerine kayıtsız kalan, ilgi ve çıkarından başka hiçbir meselesi olmayan, kalabalıklar içinde en rahat aylaklıkları yapan, ayrıca para ekonomisini içselleştirdiği için bir kâtibeye dönüşen herkese/kitleye, ‘ey’ hitabının refakatinde isyan ederler.

*“Ey sizler, ey ölümlüler
Ey kimseyi saymadan mutluluk dileyenler
Ey nerde olursa olsun ol dongun kalabalık
Yiterek seslerinden ve değişkenliklerinden
Bir şeyi hep sevmelerinden ve birden
Yıllara yüzyıllara usulca ilişenler*

Ey sizler

Yani ey otel kâtipleri, ey sonsuz otel kâtipleri..”

(Tragedyalar II, *Tragedyalar*, s.14–15)

Şairin şiirlerinde sık kullanılan bağlaç, ‘ve’dir. Cümleler arası bağlantıyı sağlayan, ayrıca anlatıcıya sıralayarak anlatma imkânı sunan ‘ve’ bağlacı, şiirin bir hitabet havası kazanmasına, vurgu bakımından zenginleşmesine olanak sağlar. Örneklersek; *Tragedyalar*’da şizoid bir kâhin gibi konuşan Stepan, bireyci düzenin insana kurduğu yalnızlık tuzağını ve yalnızlığın ortaya çıkaracağı sonuçları, ‘ve’ bağlacın vurgulama ve ahenk oluşturma olanağından istifade ederek ifade eder.

⁴⁴⁵ Özünlü, a.g.e. s.102.

*“Korkunçtur, bana kalırsa adımıza
Hazırlanmış bir oyun var bizim
Hepimizi yalnız bıraktıkları bir oyun
Ve bilirler, insanlar yalnız kaldıkça
Konuştukları dil de değişir
Sonunda hiç anlayamazlar.(...)”*

*Kalırlar bir sıkıntı avcısı gibi
Ve bir gün anlarlar ki, bir güç değildir artık yalnızlık
Ve bunu anlayınca, işte o zaman Lusin
Aşıvermek isterler zamanla bu durumu
Koşarlar, koşarlar, tam sınıra gelince
Sanki bir tel örgülere yapışmış gibi
Bir duman oluverirler ya da kaskatı
Bir kömür parçası, ceset...
Nedir bu durumda insanın anlamı?”*

(Tragedyalar IV, Tragedyalar, s.46–47)

Çağrılmayan Yakup şiirinin dördüncü bölümünde Yakup yani Dökümcü Niko, kendisini ve arkadaşlarını tanıtır; anlatacağı bahisleri bağlaç yinelemesiyle estetize ederek anlatır:

*“Ve solgun yaz büfelerinin ve karpuz sergilerinin
Yanıbaşında olsun
Ve sessiz meyhanelerin ve batık gemilerin
İçimizdeki yerlerinin yanıbaşında
Ve uzun gecelerde ve çocuklar görürlerken kendilerini
Ve sokaklar bir aydınlık gibi düşerken sokaklarına
Ve siyah halelerle başımızdaki
Vardık ki, biz bunu anlatacağız
Duvar duvar çizilmiş çarpı işareti gibi
Biz bunu anlatacağız
Sevginin bu ölümcül biçimlerini ve belki.”*

(Dökümcü Niko ve Arkadaşları I, Çağrılmayan Yakup, s.41)

Ben Ruhi Bey Nasılım şiirinde Ruhi Bey, geçmişine döner, yaşadığı ve kendisine yaşamı zehir eden hadiseyi işaret eder. Sıkıntıyı dile getirmek Ruhi Beyde tam bir arınmaya neden olmaz. Saplanıp kaldığı geçmişinden çıkıp çıkmamak konusunda kararsız olan Ruhi Bey, yaşadığı kararsızlığı, o durumu hazırlayan hususları ‘ve’ bağlacının yinelemesiyle vurgular:

*“Dönelim
Döndürsün bizi
Kalbin akıp giden bulutlara benzeyen sesi
Yağmursuz bir yağmura açılmış kapılardan
Ve akılda kalan bir yokuştan
Ve yalnız çocuklara özgü o sonsuz sinema koltuklarından
Ve çocukluktan
Dönelim
Dönelim mi biz”*

(Acaba, Ben Ruhi Bey Nasılım, s.93)

Şairin şiirlerinde çok sık karşılaşılan bağlaçlardan bir diğeri ise ‘ya, ya da’dır. Cansever, Fethi Naci ile yaptığı bir söyleşide “ya, ya da” bağlacını neden çok sık kullandığını şöyle izah eder: “(...) Önceki şairlerin dünyaya bakışlarında bir kesinlik vardı; her şeyi çözmüş gibi bir hâl, bir konu alıp onu işliyorlardı. Bunu yaparken dünyayı

yorumlayışlarında bir donma vardı, denebilir. Oysa ben, sürekli olarak kavrama hâlinde sayıyorum kendimi. Onların öz birliğine karşı bütün içinde bir çeşit konular birliği. Şairin dünyasını çizmek için şiirine gereç olarak aldığı yaşantıyı ayrıntıları... Bunların şiir düzeni içinde sıralarken “ya da” kendiliğinden çıkıveriyor ortaya. Şiirin mısraları arasında kopukluk var gibi görünmesi de bu durumdan ileri geliyor”⁴⁴⁶. Örnek vermek gerekirse; *Umutsuzlar Parkı*’nda anlatıcı kişi, yaşamakta olduğu sınır durumu ‘ya’, ‘ya da’ bağlacının farklı ancak esasta bir durumları ifade etme olanağından istifade ederek anlatır.

*“Bu kimin duruşu, bu sizin en gülmediğiniz saatlerde
Her cümlede iki tek göz, bu kimin
Ya da kim korkuttu bu kadar sizi
Bu nasıl sevişmek, üstelik bu kadar hızlı
Ya da tam tersine
Boş vermek öperken, severken boş vermek sevmelere
Sulardan ürpermek gibi dokununca
Ya da ben kimi sarmışım böyle kollarımla
Kime söz vermişim, biraz da unutmak gibi
(...)”*

(*Umutsuzlar Parkı II, Umutsuzlar Parkı, s.40*)

Bu bağlaç tasarrufunu, son bir kez şöyle örneklendirmek mümkündür.

*“Binlerce geyik ya da binlerce kuşun beraberliği
Aşk, o benim en güzel hayvanımdır
En yeşil ormanların en yeşil mantığında
Duyulmaz, öpülmez balığında deniz altlarının
Ya da bir akşamüstü lokantası gibi
Çöküp de köylülerin yorgun argın
Aşk,
Çok belli bir dudakta iki kişi olmanın.”*

(*Acı Bahriyeli, Petrol, s.17*)

⁴⁴⁶ Fethi Naci (Söyleşen), “Edip Cansever’in Antikacı Dükkânında”, s.20.

SONUÇ

Modern Türk şiirinin önemli isimlerinden birisi olan Edip Cansever, 1928'de İstanbul'da doğar; aynı şehirde, 1986'da vefat eder. Aslen Çankırlı ve hemen hiç maddî problemi olmayan bir aileye mensup olan Cansever'in bütün yaşamı, İstanbul'da geçmiştir. Bir ailenin tek erkek evladı olan, ilk, orta ve lise tahsilini bu kentte tamamlayan şair, lise eğitimden sonra biraz arkadaşlarının dolayısıyla, biraz da babasının ısrarıyla Yüksek Ticaret Mektebi'ne kaydolur; ancak farklı sebeplerden dolayı, okulu bırakır ve Kapalıçarşı'da ticaretle uğraşmaya başlar. Henüz çocuk denilebilecek bir yaşta babasının Kapalıçarşı'daki antikacı dükkânında ticarî faaliyete başlayan Cansever, babasından devraldığı işi, yaklaşık kırk yıl sürdürür. 1975'te dükkânını satan ve emeklilik dönemine giren şair, "Kapalıçarşı" başlıklı yazısında da belirttiği gibi içinde bulunduğu düzenin somut gerçekleşme alanı olan Kapalıçarşı ile daima paradoksal bir ilişki içinde olmuş; bunun için dükkânının asmakasına çekilmiş, burada yıllarca okuyup yazmış bir sanatçıdır. Şair için asmakata çekilmek, dışına çıkmanın hemen hemen imkânsız olduğu para ekonomisini olumsuzlayan, seçilen dünya görüşünü olumlayan bir eylemdir; dolayısıyla diyalektiktir. Başka şekilde diyecik olursak şair, yaşamın içindeki bir imkânsız durumu, asmakata çekilerek gerçekleştirmeye çalışmış; böylece hem kendisindeki insanı geliştirmiş, hem de verili düzeni olumsuzlayan bir eylem şekli olarak sanatla uğraşmıştır.

Diyalektik materyalist ve Marksist bir aydın Cansever, aynı zamanda benimsediği dünya görüşünü temsil eden Türkiye İşçi Partisi ve özellikle bu partinin faaliyette bulunamadan dağılan "Sanat Şubesi"nin üyelerinden birisidir. Şiir-yaşam-düşünce arasında kurulacak sahici birlikteliğine çok sık vurgu yapan Cansever, "gönülden bağlı olduğu" bu partiden bir anlaşmazlık sonucu uzaklaştırılmış veya ayrılmıştır. Bu ayrılışın veya ihracın şairin şiirlerinde, doğrudan olmasa bile pek çok tezahürü bulunmaktadır. Özellikle *Kirli Ağustos*'taki şiirlerinde şair, bu hadisenin kendisindeki tezahürlerini dolaylı olarak ifade etmiştir. Hatta ileri gidilerek şairin *Çağrılmayan Yakup*'tan (1966) sonra yazdığı bütün kısa şiirlerinde, yıllar önce yaşadığı hadisenin dolaylı da olsa tesirlerini görebilmek mümkündür, denilebilir. Cansever'in dramatik kısa şiirleri, böyle bir hadisenin kayıtlı/duyarlı insanın tinsel dünyasında yapacağı tesirler unutulmadan okunursa, iç/dış bağlamı bakımından kendi içinde daha tutarlı olmakta ve daha iyi anlaşılabilir. Burada şunu belirtelim: Şair, yaşamış olduğu olumsuz hadiseye rağmen seçmiş olduğu dünya görüşüne sonuna kadar daima sadık kalmıştır.

Şiir tarihimizin önemli edebî çıkışlarından birisi olan İkinci Yeni şiirinin bir temsilcisi olan Cansever, gerek devrinde gerek sonraki yıllarda üzerinde çok tartışılmış ve ne'liği hakkında birçok yorum yapılmış olan İkinci Yeni ile de eleştirel bir ilişki içinde olmuştur. Şiirleriyle o edebî çıkışın bir temsilcisi olarak görülmüş olan Cansever, eleştirmenlerce tanımlandığı şekliyle İkinci Yeni şairi olduğunu kabul etmez. Söz konusu şiir çıkışını 'şiirde bir evrim' ve 'yenileşme' olarak kabul eder; kendisini yenileşen şiirin bir temsilcisi olarak kabul eder. O, Kapalıçarşı bahsinde de belirttiğimiz gibi şeylerle paradoksal ilişki içinde; başkaları tarafından tanımlanmanın daima karşısında olmuştur. Paradoks, geçiş düzeni toplumunda, olumsal ve kırılğan bir varlık olduğunu farkında olan şair Cansever'in bir düşünüş ve yaşayış şeklidir.

Varolan şiir biçimlerinin, diğer bir ifadeyle iki ayrı çizgisinde evrilerek 1950'li yıllara kadar gelen özcü ve biçimci şiirin çağdaş hayatla gelen yeni sorunları ve bireyin içinde bulunduğu yeni durumları ifade etmekte yetersiz kaldığını düşünen Cansever, adını 'düşünü şiiri' olarak koyduğu bir şiir anlayışın savunmasını üstlenmiştir. Hemen tamamını 1955-1966 yılları arasında kaleme aldığı şiire dair yazılarında uygulamakta olduğu anlayışı açıklamaya çalışan şair, ortaya koyduğu görüşlerin kavramsal belirsizliğinden ve görüşlerinin devrinde yanlış anlaşılmasından dolayı savunduğu anlayışı açıklamak yerine, pratize etmeyi seçmiştir. Bunun için Cansever şiirinin ne'liği, ancak şiire dair yazıları ve şiirinin bütünü göz önünde bulundurularak aşağı yukarı tespit edilebilir. Bu dikkatle Cansever şiirine bakılacak olursa, onun 'düşünü şiiri' ile bileşimine özcü ve biçimci şiir anlayışlarını katan, epik ve dramatik edebî türlerden gelen unsurları içeren lirik-dramatik bileşimsel bir şiiri kast ettiğini ve

savunduğunu söylemek mümkündür. Daha açık bir ifadeyle Cansever, lirik-dramatik edebî türlerden gelen unsurları bileşimsel olarak içeren bir şiir kurmuştur. Şair tarafından adı 'düşünü şiiri' olarak konan bu şiirin belli başlı hedefleri; şiir-yaşam-düşünce birlikteliğini kurmak, diyalektik sıçramayı gerçekleştirmek ve dışavurumcu düz anlatıma sahip olmak olarak sıralanabilir.

Düşünce ile Marksizmi kasteden Cansever'in şiirini ve yaşamını, diyalektik düşüncenin 'oluş', 'nicel/nitel değişim', 'çelişki' ve 'bileşim' ilkeleri belirler. İnsanın içinde yaşadığı verili düzenle özdeş olmadığını, diğer bir ifadeyle insanın verili düzene direnmekle düşüncesini gerçekleştirmek arasında bölündüğünü söyleyen Cansever, şiiriyle, yaşamıyla bu düşüncenin bir açılımını gerçekleştirir. Ayrıca şiirin anlamının şairin kişiliğiyle sıkı sıkıya bağlı olduğunu savunan ve şairin kişiliği göz önünde bulundurulmadan şiirin değerlendirilmemesi gerektiğini söyleyen Cansever, kendi şiirini inandığı bu anlayış üzerine kurmuştur. Bunun için onun şiiri, o şiirin arkasında duran öznenin gerek kendisiyle, gerekse dış dünyayla kurduğu diyalektik ilişki ve özellikle verili olan protogonist güçlere karşı konumlandığı Antigonist tavır unutulurak okunduğunda ifade edilen anlamla özdeş olmayan yorumlar ortaya çıkabilmektedir. Öyle ki Cansever şiirindeki ifade bulan Antigonist tavır yok sayılırsa şairin şiiri, patolojik bir sızıntıdan ibaret kalmaktadır, demek mümkündür. Diğer ifadeyle Cansever şiiri, şiir-yaşam-düşünce birlikteliği olan ve kişiliğe vurgu yapan öznenin şiiridir.

Ayrıca Cansever, lirik ve dramatik türlerden gelen unsurları sentezleyerek lirik-dramatik bir şiir oluşturmuş; sözünü ettiği diyalektik sıçramayı veya evrimi bu bileşimsel anlayışla gerçekleştirmiştir. Düşünü şiirinin hedeflerinden şiir-yaşam-düşün birlikteliğini ve diyalektik evrimi gerçekleştiren Cansever, şiirlerinde dışavurumcu düz anlatımla konuşan anlatıcı kişileri ve onların içten/doğrudan anlatımlarıyla düşünü şiirinin hedeflerinden bir başkası olan dışavurumcu düz anlatımı da gerçekleştirmiştir. Toplayarak ifade edecek olursak Cansever, sözünü ettiği düşünü şiirini kurmuş; bu bakımdan hem içerik, hem de anlatım bakımından Türk şiirinde evrimi gerçekleştirmiş bir şairdir.

Şeylerle diyalektik ve eleştirel bir ilişki içinde olan Cansever, lirik-dramatik bileşimsel form içinde modern insanın trajik dramını dile getirir. Cansever'e göre kapitalist düzen içinde yaşayan insan, ister düzenle uyumlu olsun, isterse olmasın bir trajik dramı yaşamaktadır. Şair, Giriş'te ne'liğini açıkladığımız trajik dramı, kısa ve uzun şiirleri olarak ikiye böldüğü şiirlerinde umut ve yabancılaşma başlıkları altında somutlar. Açık bir ifadeyle şiirini kısa ve uzun şiirler olarak ikiye bölen Cansever, kısa şiirlerinde seçmiş ve üstlenmiş özne bireyin umudunu şiirleştirir. En kısa ifadesiyle daha iyiye duyulan özlem olarak tanımlayabileceğimiz umut şairin kısa şiirlerinde direniş, acı/hüzün, dostluk ve sevgi esas olarak dört başlık olarak dışlaşır. Cansever uzun şiirlerinde ise yabancılaşmış bireyin yabancılaşmasını/umutsuzluğunu veya trajik dramını şiirleştirir. Şairin bu ikinci grup şiirlerinde ifade edilen yabancılaşmadır, ancak onun arkasında duran şairin sosyalist düzene duyduğu inanç olduğu için ikinci grup şiirlerde dolaylı olarak ifade bulan umuttur. Kısa şiirlerinde umudu, uzun şiirlerinde ötekilerin yabancılaşmasını şiirleştiren Cansever şiiri, bileşimsel olarak umudun şiiridir.

Cansever, gerek kısa, gerekse uzun dramatik şiirlerinde bireyin trajik dramını, drama has bir yapı içinde dramatize ederek somutlar. Açıklayacak olursak: Şairin söz konusu iki grup şiirinde de anlatıcı ben'ler, drama has bir yapı içinde -öznenin sahneye çıkması, olanaklarla karşılaşması, seçim yapması ve sonuç durumuna ulaşması aşamaları- yaşadıkları trajik dramı dramatize ederek anlatırlar. Dramatik kısa şiirlerinde şair, verili düzenin karşısına Antigonist bir tavırla çıkan ben'ini, Antigonist tavır olarak tezahür eden trajik bir dramı, drama has kurgu içinde dramatize ederek ifade eder. Uzun şiirlerinde ise yabancılaşma olarak tezahür eden trajik dramı, o durumu yaşayan anlatıcı kişilerine sözünü ettiğimiz kurgu içinde dramatize ettirir. Toparlayacak olursak şair, kısa ve uzun şiirlerinde bireyin trajik dramını, drama has bir kurgu ve anlatımla dile getirir. Diğer ifadeyle şairin şiiri; drama has ögeyi, kurgu ve anlatım şeklini bileşimsel olarak içeren dramatik bir şiirdir.

Cansever şiirini bir diğer özelliği ise kısa ve uzun şiirlerinde kullanılan dilin diyalojik bir dil olmasıdır. Dramatik edebî tür diyalektiği zorunlu olarak içkin olduğundan dramatik bir şiir yazan Cansever şiirindeki dil, kendiliğinden diyalojik bir hüviyete sahiptir. Diyalojik dil; söyleşinin, müzakerenin, oluşun, değişimin ve bileşimin dilidir. Söz konusu dil, Cansever şiirinde anlatıcı öznelerin iç insanla ve dış dünyayla söyleşisi, müzakeresi olarak ifade bulur. Başka bir ifadeyle şairin şiirlerinde bir trajik dramı görüntüleyen anlatıcı kişiler, kendileriyle dış dünyayla kısaca şeylerle söyleşen ve eylemde bulunan kişilerdir. Yaşamın içinde eşikte olan ve söyleşen kişiler, şeylerle kurdukları diyalektik ilişkiyi, ilk bakışta monolojik gibi görünen ancak esas olarak diyalojik olan bir dille somutlar. Dolayısıyla onların dili, diyalojik ve diyalektiktir; olumlama-olumsuzlama çelişisini ve bileşimini içerir. Şairin kısa şiirlerinde diyalojik dil, kendisiyle ve dış dünyayla diyalektik ilişki içinde olan ve hemen her şiirinde seçtiği düşünceyi olumlayan, varolanı olumsuzlayan anlatıcı ben'in olumlama-olumsuzlama diyalektiğini içerir. Uzun şiirlerde ise iç uzlaşısını yitirmiş veya bölünmüş bireylerin kendileriyle kurduğu diyalektik ilişki ve uzlaşma arayışı, ilk bakışta monolojik olarak ifade bulur; ancak kişilerin şeylerle ilişkisi diyalektik olduğu için söz konusu monolojik söylem diyalojik söylemin bir açılımıdır. Cansever şiirinde, ilk bakışta monolojik olan dil, öznelerin diyalektik ilişkisi göz önünde bulundurarak incelenirse diyalektiktir/diyalojiktir, denilebilir.

Bireyin çağdaş durumunu görüntüleyen Cansever şiiri, aynı zamanda imgesel bir şiirdir. Cansever şiirindeki imgelerin belirgin ilk özelliği, çoğunlukla mecaz ve benzetme üzerine kurulmuş olmasıdır. Şairinin şiirlerindeki imgeler ayrıca hem öznenin yaşadığı durumu ve takındığı tavrı işaret edecek; hem de anlam çepi bakımından genişleyerek çağa, asra, devre ve mekâna hâkim olan zihniyetin ne'liğini belirtebilecek bir niteliğe sahiptir. Başka bir şekilde ifade edecek olursak, bireyin trajik dramını dile getiren Cansever şiirinde imgeler, bir durumun veya tavrın nesnel bağlaşığı olarak yer alır. Açıkarsak: Şairin kısa şiirlerindeki imgeler, anlatıcı öznenin Antigonist tavrını; uzun şiirlerinde ise yabancılaşmış kişilerin yaşamakta olduğu durumu işaret eder; her iki grup şiirde de imge, dramatize edilen şeyin nesnel bağlaşığı olma görevini üstlenir.

Şiire Garip tesiriyle başlayan Cansever, ilk dönem ürünü kabul ettiğimiz *İkinci Üstü* ve *Dirlik Düzenlik*'le, özellikle *Dirlik Düzenlik*'le birlikte kendisine has sesi bulmaya başlar. Şairin vazifesini sürekli kendini yenilemek olarak tanımlayan Cansever, İkinci Yeni dönemi şiirlerinin yer aldığı ve biçimsel bir deneme olarak kabul ettiği *Yerçekimli Karanfil*'den hemen sonra yayınlanan *Umutsuzlar Parkı* ile birlikte dramatik şiire yönelir. 1959 yayınlanan *Petrol*, şairin kısa şiirleri bağlamında bir ara dönem ürünüdür. Şair, bu şiir kitabından hemen sonra yayınlanan *Nerde Antigone* birlikte dramatik çizgiyi, kısa şiirlerine de taşır. Şairin 1961'den sonra yayınlanan bütün kısa ve uzun şiirleri, *Umutsuzlar Parkı* ve *Nerde Antigone*'un açtığı dramatik şiir çizgisini belirginleştirerek devam ettirir.

Şairin şiirlerinde dil de, şiirinin gelişimine paralel olarak evrilir. Daha ziyade ilk dönem şiirlerinde konuşma dilinden istifade eden Cansever, dilsel deformasyonların ve kural dışı kullanımların fazla olmasa bile var olduğu İkinci Yeni dönemi şiirlerinde şiir dilini, konuşma dilinin fazlalıklarından arınır. Dışavurumcu düz anlatımı, gerçekleştirilmesi gereken bir hedef olarak gören Cansever, özellikle *Umutsuzlar Parkı* ve *Nerde Antigone*'la birlikte yalınlaştırdığı şiir diliyle bu hedefe yaklaşır. Şairin dil planında hedefine ulaşması, bu iki kitaptan sonra yayınlanan şiir kitaplarında gerçekleşir. Özellikle 1970 sonrası yayınlanan şiir kitaplarında Cansever, gerek ben', gerek kahraman anlatıcılarını olabildiğince yalın bir dille konuşturur. Böylece hem dışa vurumcu düz anlatımı gerçekleştirir, hem de bu dil ve ona bağlı anlatım şekliyle bir tavrı, duruşu daha belirginleştirerek ortaya çıkarır.

KAYNAKLAR

1- GENEL KAYNAKLAR

- Adorno, Theodor W., *Minima Moralia -Sakatlanmış Hayattan Parçalar-*, çev. Orhan Koçak, Ahmet Doğukan, Metis Yayınları, İstanbul 2005.
- Afacan, Aydın, *Şiir ve Mitologya -Cumhuriyet Dönemi Şiirinde Yunan ve Latin Mitologyası-*, Doruk Yayınları, Ankara 2003.
- Akkanat, Cevat, *Gelenek ve İkinci Yeni*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002.
- Aksan, Doğan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Engin Yayınları, Ankara 1999.
- Akatlı, Füsün, *Zamansız Yazılar*, YKY, İstanbul 1994.
- , *Niçin Diyalektik*, Kırmızı Yayınları, İstanbul 2007.
- Altıyaprak, Yakup, *İkinci Yeni ve Türk Şiirinde Modernizm*, Ebabel Yayınları, İst. 2008.
- Bahtin, Mihail M., *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, çev. Cem Soydemir, Metis Yayınları, İst. 2002.
- Baudrillard, Jean, *Sessiz Yiğınların Gölgesinde- Toplumsalın Sonu-*, çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, İstanbul 2006.
- Bauman, Zygmunt, *Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri*, çev. Nurgül Demirdöven, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2000
- , *Parçalanmış Hayat -Post Modern Ahlak Denemeleri-*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001.
- , *Bireyselleşmiş Toplum*, çev. Yavuz Alagon, Ayrıntı Yayınları, İst. 2005.
- (Bengü), Memet Fuat, *İkinci Yeni Tartışması*, Adam Yayınları, İstanbul 2000.
- Berger, Peter L. vd., *Modernleşme ve Bilinç*, çev. Pınar Yayınları, İstanbul 2000.
- Berkes, Niyazi, *Türk Düşününde Batı Sorunu*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1975.
- Bewes, Timothy, *Şeyleşme -Geç Kapitalizmde Endişe-*, çev. Deniz Soysal, Metis Yay., İstanbul 2008.
- Berne, Eric, *Hayat Denen Oyun*, çev. Selami Sargut, Kariyer Yayıncılık, İstanbul 2001.
- Bezirci, Asım, *İkinci Yeni Olayı*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2005.
- , *Edip Cansever; Cöntürk, Hüseyin, Turgut Uyar*, de yayınevi, İst. 1961.
- Binkert, Dörthe, *Melankoli Kadındır*, çev. İlkur İgan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1995.
- Bloch, Ernest, *Umut İlkesi -Cilt 1-*, çev. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, İstanbul 2008.
- Bonnard, André, *İnsan ve Tragedya*, çev. Yaşar Atan, Evrensel Basım Yay., İst. 2006.
- Boynukara, Hasan, *Modern Eleştiri Terimleri*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 1997.
- (Börtecine), Ahmet Oktay, *Şiddet, Söz, Yaşam*, Ark Yayınları, İstanbul 1995.
- , *Metropol ve İmgelem*, Türkiye İş Bankası Yay., İst. 2002.
- Budak, Selçuk, *Psikoloji Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2003.
- Bürger, Peter, *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul 2004.
- Berman, Marshall, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor -Modernite Deneyimi-*, çev. Ümit Altuğ-Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul 2006.
- Cahoone, Lawrence E., *Modernliğin Çıkmazı*, çev. Ahmet Demirhan, Erol Çatalbaş, İnsan Yay., İst. 2001.
- Camus, Albert, *Sisifos Söyleni*, çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları, İstanbul 2006.
- , *Başkaldıran İnsan*, çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları, İstanbul 2007.
- Canberk, Eray, *A'dan Z'ye Edip Cansever*, YKY (Kitap-lık dergisinin eki), İst. 2002.
- Cansever, Edip, *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yayınları, İstanbul 1994.
- Cansever, Edip, *Şiiri Şiirle Ölçmek -Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar-* (Hazırlayan: Devrim Dirlikyapan), YKY, İstanbul 2009.
- Cengiz, Metin, *Modernleşme ve Türk Şiiri*, Telos Yayınları, İstanbul 2002.

- Cevizci, Ahmet, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul 2005.
- Coşkun, Menderes, *Sözün Büyüsü Edebî Sanatlar*, Dergâh Yayınları, Ankara 2007.
- Cöntürk, Hüseyin, *Behçet Necatigil ve Edip Cansever Üstüne*, Kardeş Matb., İst. 1964.
- Craib, Ian, *Hayal Kırıklığı*, çev. Aylin Onacak, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2006.
- Çandar, Tüba, *Murat Belge -Bir Hayat-*, Doğan Kitap, İstanbul 2007.
- Çelik, Yakup, *Şubat Yolcusu -Attilâ İlhan'ın Şiiri-*, Akçağ Yayınları, Ankara 1998.
- Çetin, Nurullah, *Şiir Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap, Ankara 2004.
- Çetişli, İsmail, *Metin Tahlillerine Giriş -I*, Akçağ Yayınları, Ankara 2004.
- Çolak, Veysel, *Edip Cansever'de "Şairin Kanı"*, Papirüs Yayınları, İstanbul 2004.
- Çüçen, A. Kadir, *Heidegger'de Varlık ve Zaman*, Asa Kitabevi, Bursa 2003.
- Dellaloğlu, Besim F., *Romanik Muamma*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2002.
- , *Benjamuna: Dil, Tarih ve Coğrafya*, Versus Kitap, İstanbul 2008.
- Duhm, Dieter, *Kapitalizmde Korku*, çev. Sargut Şölçün, Ayraç Yayınevi, Ankara 2002.
- Eliot, T. S., *Denemeler*, çev. Halit Çakır, Remzi Kitabevi, İstanbul 1988.
- Erdost, Muzaffer İlhan, *İkinci Yeni Yazıları*, Onur Yayınları, Ankara 1997.
- Erhat, Azra, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2007.
- Ertoý, Muhammet, *Yabancılaşma Kader mi, Tercih mi?*, Lotus Yayınevi, Ankara 2007.
- Ersevım, İsmail, *Freud ve Psikanalizin Temel İlkeleri*, Assos Yayınları, İstanbul 2005.
- Fingarette, Herbert, *Kendini Aldatma*, çev. Alev Türker, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2003.
- Frankl, Victor E., *Duyulmayan Anlam Çılgılığı*, çev. Selçuk Budak, Öteki Yay., İst. 2006.
- , *İnsanın Anlam Arayışı*, çev. Selçuk Budak, Öteki Yayınevi, İstanbul 2007.
- Freud, Sigmund, *Uyarılığın Huzursuzluğu*, çev. Haluk Barışcan, Metis Yayınları, İstanbul 1999
- Fromm, Erich, *Sağlıklı Toplum*, çev. Yurdanur Salman, Zeynep Tanrıseven, Payel Yay., İstanbul 1990.
- , *Umut Devrimi*, çev. Şemsa Yeğın, Payel Yayınları, İstanbul 1995.
- , *Kendini Savunan İnsan*, çev. Necla Arat, Say Yayınları, İstanbul 1996.
- , *Özgürlükten Kaçış*, çev. Selçuk Budak, Öteki Yayınevi, Ankara 1997.
- , *Sahip Olmak Ya Da Olmak*, çev. Aydın Arıtan, Arıtan Yayınları, İst. 2003.
- Gasset, Ortega Y, *İnsan ve "Herkes"*, çev. Neyire Gül Işık, Metis Yay., İstanbul 1999.
- , *Kütülelerin İsyanı*, çev. Nejat Muallımoğlu, Erguvan Yayınevi, İst. 2007.
- Gedik, Yasemin (Hazırlayan), *Dostluk'un Kitabı*, YGS Yayınları, İstanbul 2008.
- Giddens, Anthony, *Modernliğin Sonuçları*, çev. Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, İst. 1998.
- Guntrip, Harry, *Şizoid Görünüşü, Nesne İlişkileri ve Kendilik*, çev. İpek Babacan, Metis Yay., İst. 2003.
- Gündoğan, Ali Osman, *Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi*, Birey Yayınları, İst. 1997.
- Gürbilek, Nurdan, *Mağdurun Dili*, Metis Yayınları, İstanbul 2008.
- Gruen, Arno, *Normalliğin Deliliği, -Hastalık Olarak Gerçeklik: İnsandaki Yıkıcılık Üzerine Bir Kuram-*, çev. İlknur İgan, Çitlembik Yay., İstanbul 2005.
- , *Kendine İhanet -Kadın ve Erkeklerde Özerklik Korkusu-*, çev. Ülkü Hastürk, Çitlembik Yay., İst. 2005.
- , *İçimizdeki Yabancı -Nefretin Kökenleri Yabancı Olana Nefret ve Sonuçları-*, çev. İlknur İgan, Çitlembik Yayınları, İstanbul 2005.
- , *Empatinin Yitimi -Kayıtsızlık Politikası Üzerine-*, çev. İlknur İgan, Çitlembik Yay., İst. 2006.
- , *İhanete Uğrayan Sevgi - Sahte Tanrılar*, çev. İlknur İgan, Çitlembik Yayınları, İstanbul 2007.

- Harootunian, Harry, *Tarihin Huzursuzluğu -Modernlik, Kültürel Pratik ve Gündelik Hayat Sorunu-*, çev. Mehmet Evren Dinçer, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İst. 2006.
- Hauser, Arnold, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, çev. Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, İst. 1984.
- Hilav, Selahattin, *Felsefe Yazıları*, YKY, İstanbul 1993.
- , *Diyalektik Düşüncenin Tarihi*, Sosyal Yayınlar, İstanbul 1997.
- Horkheimer, Marx, *Akıl Tutulması*, çev. Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul 2005.
- Horey, Karen, *Günümüzün Nevrotik İnsanı*, çev. A. Erdem Bagatur, Mert Yay., İst. 1997.
- Huizinga, Johan, *Homo Ludens -Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme-*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1995.
- İleri, Selim, *Düşünce ve Duyarlılık*, Adam Yay., İstanbul, 1982.
- İlhan, Atilla, *İkinci Yeni Savaşı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2004.
- İnce, Özdemir, *Şiir ve Gerçeklik*, Can Yayınları, İstanbul 1995.
- , *Tabula Rasa*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002.
- İyi, Sevgi, *Martin Heidegger'de İnsan Sorunu*, Asa Kitabevi, Bursa 2003.
- Jacoby, Russell, *Belleğini Yitiren Toplum -Adler'de Laing'e Komformist Psikolojinin Eleştirisi-*, çev. Hakan Atalay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1996.
- Jung, Carl Gustav, *Analitik Psikoloji*, çev. Ender Gürol, Payel Yayınları, İstanbul 1997.
- Karaca, Alaaddin, *İkinci Yeni Poetikası*, Hece Yay., Ankara 2005.
- Kaplan, Mehmet, *Şiir Tahlilleri II -Cumhuriyet devri Türk şiiri-*, Dergâh Yay., İst. 1997.
- Karakaya, Talip, *Jean-Paul Sartre ve Varoluşçuluk*, Elis Yayınları, Ankara 2004.
- Kayran, Yücel, *Felsefi Şiir, -Tinsel Politika-*, YKY, İstanbul 2007.
- Kretschmer, Ernst, *Beden Yapısı ve Karakter*, çev. Mümtaz Turhan, Doğan Kardeş Yay., İstanbul 1949.
- Kierkegaard, Soren, *İroni Kavramı*, çev. Sıla Okur, İş Bankası Kültür Yay., İst. 2004.
- , *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*, çev. M. Mukadder Yakupoğlu, Doğu Batı Yay., Ankara 2004.
- Kristeva, Julia, *Ruhun Yeni Hastalıkları*, çev. Nilgün Tatal, Ayrıntı Yayınları, İst. 2007.
- Koç, Emel, *Gabriel Marcel ve Sadakat*, Art Basın Yayın, Ankara 2004.
- Köker, Levent, *Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2000.
- Kuçuradi, İoanna, *Sanata Felsefeyle Bakmak*, Ayraç Yayınevi, Ankara 1997.
- Lakoff, George; Johnson, Mark, *Metaforlar -Hayat Anlam ve Dil-*, çev. Gökhan Yavuz Demir, Paradigma Yayınları, İstanbul 2005.
- Leader, Darian, *Kadınlar Neden Yazdıkları Her Mektubu Göndermezler?*, çev. Nedim Çatlı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1997.
- Lear, Jonathan, *Mutluluk, Ölüm ve Yaşamın Artakalanı*, çev. Banu Büyükkal, Metis Yay., İst. 2006.
- Lefebvre, Henri, *Diyalektik Materyalizm*, Kanat Yayınları, çev. Barış Yıldırım, İst. 2006.
- , *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, çev. Işın Gürbüz, Metis Yay., İst. 2007.
- Lynch, Sandra M., *Dostluk Üzerine*, çev. Fermâ Lekesizalın, Ayrıntı Yayınları, İst., 1997.
- Löwy, Michael – Sayre, Robert, *İsyân ve Melankoli -Moderniteye Karşı Romantizm-*, çev. Işık Ergüden, Versus Kitap, İstanbul 2007.
- Lukes, Steven, *Bireycilik*, çev. İsmail Serin, Ark Yayınları, Ankara 1995.
- Lunn, Eugene, *Marksizm ve Modernizm*, çev. Yavuz Alagon, Alan Yayınları, İst. 1995.
- Marar, Ziyad, *Mutluluk Paradoksu*, çev. Serpil Çağlayan, Kitap Yayınevi, İstanbul 2004.
- Marcuse, Herbert, *Tek Boyutlu İnsan*, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul 1997.
- Marx, Karl, *Yabancılaşma*, çev. Kenan Somer, Ahmet Kardam vd., Sol Yayınları, Ankara 2007.

- May, Rollo, *Kendini Arayan İnsan*, çev. Aşen Karpat, Kuraldışı Yayınları, İst. 2000.
- , *Yaratma Cesareti*, çev. Alper Oysal, Metis Yayınları, İstanbul 2005.
- , *Aşk ve İrade*, çev. Yudit Namer, Okuyan Us Yayınları, İstanbul 2008.
- Mengüşoğlu, Takiyettin, *İnsan Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1988.
- , *Felsefeye Giriş*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2000.
- Mounier, Emmanuel, *Varoluş Felsefelerine Giriş*, çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Alan Yayıncılık, İstanbul 1986.
- Pala, İskender, *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1998
- Pappenheim, Fritz, *Modern İnsanın Yabancılaşması -Marx ve Tönnies'ye Dayalı Bir Yorum-*, çev. Salih Ak, Phoenix Yay., Ankara 2002.
- Paz, Octavio, *Çamurdan Doğanlar -Romantizmden Avangarda Modern Şiir-*, çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul 1996.
- , *Yalnızlık Dolambacı*, çev. Bozkurt Güvenç, Can Yay., İstanbul 1999.
- Politzer, Georges, *Felsefenin Temel İlkeleri*, çev. Muzaffer Erdost, Sol Yayınları, Ankara 2008.
- Popper, Karl, *Açık Toplum ve Düşmanları*, Cilt I, II, çev. Harun Rızatepe, Remzi Kitabevi, İst. 2000.
- Pospelov, Gennadiy N., *Edebiyat Bilimi*, çev. Yılmaz Onay, Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul 1995.
- Randall, William L., *Bizi 'Biz' Yapan Hikâyeler -Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme-*, çev. Şen Süer Kaya, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1999.
- Reşid (Ahmet Reşit Rey), *Nazariyat-ı Edebiyye I-II*, Ahmet İhsân ve Şürekâsı Matbaacılık Osmanlı Şirketi, İstanbul 1328.
- Rorty, Richard, *Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma*, çev. Mehmet Küçük – Alev Türker, Ayrıntı Yay., İst. 1995.
- Ollman, Bertell, *Diyalektiğin Dansı -Marx'ın Yönteminde Adımlar-*, çev. Cenk Saraçoğlu, Yordam Kitap, İstanbul 2006.
- Özbudun, Sibel, – Markus, George, – Demirel, Temel, *Yabancılaşma Ve...*, Ütopya Yay., Ankara 2008.
- Özbay, M. Haluk; Göka, Şenol, *Her Halde İnsan*, Elips Kitap, Ankara 2004.
- Özcan, Muttalip, *İnsan Felsefesi: İnsanın Neliği Üstüne Bir Soruşturma*, Bilim ve Sanat Yay., Ankara 2006.
- Özünlü, Ünsal, *Edebiyatta Dil Kullanımları*, Doruk Yayınevi, Ankara 1997.
- Özyurt, Cevat, *Modern Toplumun Çözümlemesi*, Açılım Kitap, İstanbul 2005.
- (Seber), Cemal Süreya, *Toplu Yazılar I -Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar-*, YKY, İst. 2006.
- Sartre, Jean-Paul vd., *Varoluşçuluk*, çev. Asım Bezirci, Say Yay., İst. 2005.
- Savaş, Hakan, *Sinema ve Varoluşçuluk*, Altıkkırbeş Yayınları, Ankara-İstanbul 2003.
- Scheler, Max, *Hınç -Ressentiment-*, çev. Abdullah Yılmaz, Kanat Kitap, İstanbul 2004.
- Sezgin, Ömür, *Marx, Kapital ve Diyalektik Materyalizm*, Phoenix Yayınevi, Ankara 2008.
- Simmel, Georg, *Modern Kültürde Çatışma*, çev. Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul 2006.
- Soykan, Ömer Naci, *Türkiye'den Felsefe Manzaraları*, YKY, İstanbul 1993.
- Svendsen, Lars FR. H., *Sıkıntı'nın Felsefesi*, çev. Murat Erşen, Bağlam Yay., İst. 2008.
- Şener, Sevdâ, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, Dost Kitabevi, Ankara 2003
- Taşdelen, Vefa, *Kierkegaard'ta Benlik ve Varoluş*, Hece Yayınları, Ankara 2004.
- Teber, Serol, *Melankoli - "Normal Bir Anomali"-*, Say Yayınları, İstanbul 2004.
- Touraine, Alain, *Modernliğin Eleştirisi*, çev. Hülya Tufan, YKY, İstanbul 2000.
- Tunalı, İsmail, *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1998.
- Vercors, Jean Bruller, *İnsan ve İnsanlar*, "İnsanın Başkaldırması", çev. A. Erhat, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul 1998.
- Wellek, Rene, Austin Warren, *Edebiyat Teorisi*, çev. Ömer Faruk Huyugüzel, Akademi Kitabevi, İzmir 2003.

Yalçın, Alemdar; Aytaş, Gıyasettin, *Tiyatro ve Canlandırma*, Akçağ Yay., Ankara 2002.

Yalom, İrvin, *Varoluşçu Psikoterapi*, çev. Zeliha İyidoğan Babayiğit, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2001.

-----, *Bugünü Yaşama Arzusu -Schopenhauer Tedavisi-*, çev. Zeliha İyidoğan Babayiğit, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2007.

2- DERGİ, GAZETE ve KİTAP YAZILARI

2.1. Edip Cansever'in Yazıları, Söyleşileri⁴⁴⁷

Cansever, Edip, "Perçemli Sokak", A Dergisi, Ocak 1957, S.9, s.1, 7-8.

-----, "Şiir Üstüne Bir Konuşma", Yeditepe, 1-15 Nisan 1959, S.1, s.6.

-----, "Şiiri Açıklamak", Yeditepe, 16-31 Mayıs 1959, S.200, s.6-7.

-----, "Anlamsız Anlamak", A Dergisi, Haziran 1959, S.17, s.1, 6.

-----, "Düşüncenin Şiiri", Yeditepe, 16-31 Temmuz 1959, S.8, s.3, 12.

-----, "Düşünceye Sunu", Yeditepe, 1-15 Nisan 1960, S.22, s.3., 13.

-----, "Kolaylaşan Şiir mi, Eleştirme mi?", Yeditepe, 16-30 Nisan 1960, S.23, s.3.

-----, "Yalnızlık, Yenilik ve Katılanlar Üzerine", Yeditepe, 16-31 Mayıs 1960, S.25, s.3, 11.

-----, "Şiiri Şiirle Ölçmek", Yeditepe, 1-16 Şubat 1961, S.36, s.3, 11.

-----, "Soyut Somut", Değişim, 15 Şubat 1962, S.4, s.1-2.

-----, "Kapalı", "Yeni İnsan", Ocak 1963, S.1, s.7.

-----, "Sanatçı ile Politikacı", Yeni İnsan, Nisan-Mayıs 1963, s.8.

-----, "Geleceğin Şiiri", Yeni İnsan, Haziran-Temmuz 1963, S.29, s.8.

-----, "Şiiri Bölmek", Yeni İnsan, Ağustos 1963, S.8, s.8.

-----, "Tragedya Üzerine Notlar", Yeni İnsan, Eylül 1963, s.9.

-----, "Yapay Dil Yapay Zenginlik", Yeni İnsan, Ekim 1963, s.8.

-----, "Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire", Dönem, Şubat 1964, S.5, s.1.

-----, "En Genç Şairlerle", Papirüs, Ağustos 1966, S.3, s.3-5.

-----, "Doğa Vatandaşlığı", Papirüs, Ocak 1967, S.1, s.4-9.

-----, "Eceğilleri Okumak", Papirüs, Şubat 1967, S.9, s.4-6.

-----, "Soyut, Anlamsız, Kapalı", Yeni Ufuklar, Temmuz 1975, S.262, s.31-36.

-----, "Timsah", Yeni Ufuklar, Eylül 1975, S.264, s.8-11.

-----, "Yaşam Öyküsü", Türkiye Yazıları, Haziran 1977, S.3, s.28.

-----, "Bir Yaşadönümü, Öyle", Nesin Vakfı Yıllığı 1979, s.838-839.

-----, "Bütün Mutlulukların Toplamı", Hürriyet Gösteri, Ağustos 1982, S.22, s.70-71.

-----, "Yaşamımda 'İlk'ler", *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İst., 1994, s.37.

-----, "Olvido", *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yayınları, İstanbul 1994, s.60-63.

-----, "Zaman İçinde", Kitaplık, Mart-Nisan 2002, S.552, s.97-101.

Akatlı, Füsün (Söyleşen), "Edip Cansever'le", Türk Dili, 1 Nisan 1978, S.319, s.326-330.

Aksoy, Fahir (Soruşturan), "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler", Yeditepe, 1-15 Şubat 1960, S.18, s.8, 9- 11.

Albayrak, Erdoğan (Söyleşen), "Edip Cansever'le Söyleşi", *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yayınları, İstanbul 1994, s.96-98.

Arısoy, Sunullah (Soruşturan), "Soruşturma", Varlık, 1 Eylül 1967, S.701, s.10.

⁴⁴⁷ Edip Cansever'in künyesini verdiğimiz şiir üzerine yazıları, söyleşileri ve soruşturmalara verdiği cevaplar, araştırmacı/şair Devrim Dirlikyapan tarafından "Şiiri Şiirle Ölçmek" başlıklı kitapta bir araya getirilmiştir. Adı geçen kitabın künyesi için Kaynaklar'a bakınız.

- Benk, Adnan vd., (Söyleşenler: Adnan Benk, Nuran Kutlu, Tahsin Yücel), “Edip Cansever’le Yaşamı Besleyen Ölüm Üstüne”, *Çağdaş Eleştiri*, Haziran 1982, s.4–19.
- Bezirci, Asım (Söyleşen), “Umutsuzlar Parkında Umutlu Bir Konuşma”, *Yeditepe*, 29 Ocak 1959, S.170, s.3.
- Çelik, Naci (Soruşturan), “Gençlerden Bekledikleri”, *Yeni Dergi*, Eylül 1969, S.60, s.224–226.
- Eloğlu, Metin (Söyleşen), “Cansever’in İşi Gücü”, *Değişim*, 15 Mart 1962, S.5, s.6–7, 14.
- Hızlan, Doğan (Söyleşen), “Edip Cansever’le Konuşma”, *Cumhuriyet Gazetesi*, 8 Ekim 1977, S.19108, s.7.
- Menemencioglu, Muazzez (Söyleşen), “Edip Cansever Anlatıyor”, *Varlık*, 15 Aralık 1960, S.540, s.8.
- Naci, Fethi (Söyleşen), “Edip Cansever’in Antikacı Dükkânında”, *Dost*, Nisan 1960, S.31, s.19–26.
- Nezir, Seyyit (Söyleşen), “Şiir Üstüne Söyleşi Notları”, *Broy*, Aralık 1985, S.2, s.9–11.
- Öneş, Mustafa (Söyleşen), “Edip Cansever: Şair Yaşadığı Zaman Diliminin Dışına Çıkabilir”, *Hürriyet Gösteri*, Ocak 1981, S.2, s.6–7.
- Öz, Erdal (Söyleşen), “Edip Cansever’le Konuştum”, *A Dergisi*, 1 Kasım 1956, s.16, s.3–4.
- Sezer, Sennur (Söyleşen), “Edip Cansever’le “Yeniden” Üstüne Bir Konuşma”, *Yazko Edebiyat*, Nisan 1982, S.18, s.135–137.
- Uyar, Tomris (Söyleşen), “Yaş ve Şiir Üstüne Söyleşi” (Katılanlar: Edip Cansever, Cemal Süreya, Turgut Uyar), *Varlık*, Mart 1983, S.906, s.16–22.
- X (Söyleşen), “Edip Cansever’le Konuştum”, *Yeditepe*, 15 Nisan 1954, S.59, s.4, 7.
- (Soruşturma), “İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor”, “Edip Cansever’in Cevabı”, *Pazar Postası*, 27 Ocak 1957, S.5, s.7.
- (Soruşturma), “Bunaltı ve Umutsuzlar Parkı İçin”, *A Dergisi*, Şubat 1959, S.13, s.8.
- (Soruşturma), “Edebiyatımızda Duraklama Mı Var”, *Yelken*, Nisan 1959, S.27, s.19.
- (Soruşturma), “Son Şiir Anlayışları”, *Yelken*, Ekim 1959, S.33, s.4.
- (Soruşturma), “Gençlerden Bekledikleri”, *Yeni Dergi*, Eylül 1960, S.60.
- (Soruşturma), “Soruşturmaya Cevap”, *1963 Varlık Yıllığı*, *Varlık Yay.*, İst. 1964, S.938, s.132–135.
- (Soruşturma), “Soruşturma”, *Türk Dili*, 1 Haziran 1977, S.309, s.526–529.
- (Soruşturma), “Günümüzde, Şiir Yaratışında Divan Şiirinden Yararlanılabilir mi?”, *Hürriyet Gösteri*, Nisan 1982, s.17.
- (Soruşturma), “1984 Sedat Simavi Edebiyat Ödülü, Turgut Uyar”, *Günümüzde Kitaplar*, Ocak 1985, S. 13, s.8 (Görüş bildirenler: Edip Cansever, Ece Ayhan, Cemal Süreya, Süreyya Berfe, İsmet Özel).
- ## 2.2. Dergi ve Gazete Yazıları, Makaleler
- Abacı, Tahir, “Denize Göğe, Toprağa Karışmış Kalebentlik”ten Sızan Anlamlar”, *Adam Sanat*, Ağustos 1999, S.165, s.19–28.
- Akatlı, Füsün, “Ahmet Abi, Güzelim Bir Mendil Niye Kanar?”, *Hürriyet Gösteri*, Temmuz 1986, S.68, s.14–15.
- Akatlı, Füsün- Uyar, Tomris, “Bir Otel de Sizin Adımız”, *Broy*, Aralık 1985, S.2, s.7–8.
- Akın, Gülten, “Edip Cansever”, *Şiir Üzerine Notlar*, YKY, İstanbul 1996, s.79–87.
- Akmen, Üstün, “Çağrılmayan Yakup”, *Soyut*, Nisan 1966, S.12, s.12.
- Anday, Melih Cevdet, “Yeni Bir Şiir Kitabı”, *Varlık* 1 Aralık 1947, S.329, s. 14.
- Asiltürk, Baki, “Hiç Kimselerin İlgilenmediği Bazı Olayların Tarihçisi” Olarak Edip Cansever, *Hilesiz Terazî*, YKY, İstanbul 2006.
- Atan, Nurhayat, “Edip Cansever’in “Cin” Adlı Şiirinin Anlambilimsel Açından Çözümlemesi”, *Ana Dili*, Nisan-Mayıs-Haziran 2003, S.29, s.45–55.
- Batur, Enis, “Cansever’in “oyun oynayanlar”ı”, *E/Babil Yazıları*, YKY, İstanbul 1995, s.141–142.
- Murat Betmankaya, “Cansever’i Ruhi Bey Bağlamında Okuma Teşebbüsü ya da Kendini Beyhude Tirmalama Notları”, *Merdivenşiir*, Şubat-Mart 2007, S.12, s.51-56.

- Başçılar, Seyfettin, “Şiirimizde Değişimler”, Yeditepe, 1 Ekim 1958, S.194, s.2.
- (Bengü), Memet Fuat, “Şiire Tersten Girenler”, Adam Sanat, Ocak 1999, S.158, s.9.
- Bezirci, Asım, “Umutsuzlar Parkı”, Yeni Ufuklar, Ağustos 1960, S.94, s.21–28.
- , “Petrol”, Yeni Ufuklar, 1960, S.99, s.216–225.
- , “Bir Maddeci Şiir Anlayışı ya da “İlm-i Nücum”, *Çok Kapılı Oda*, Çağdaş Yay., İst. 1990, s.111–122.
- Binyazar, Adnan, “Türk Dil Kurumu Ödülleri”, Türk Dili, 1 Ocak 1978, S.316, s.32–33.
- (Börtecine), Ahmet Oktay, “Toplumculuk, Yabancılaşma ve Şiir”, Papirüs, Eylül 1966, S.4, s.8–18.
- , “Cumhuriyet Dönemi Üzerine Bir Deneme”, Yeni Dergi, Mart 1971, S.78, s.151–181.
- , “Cansever’in Şiirine Analitik Bir Yaklaşım”, Birikim, Haziran 1976, S.16, s.7–14; *Şairin Kanı*, YKY, İstanbul 2001, s.155–173.
- , “Şairin Kani”, Milliyet Sanat, 15 Haziran 1986, s.18–21.
- , “Edip’le Bir Kez Daha”, Argos, Ocak 89, S.5, s.148.
- , “Edip Cansever İçin”, *İnsan Yazar Kitap*, Ankara 1995, s.550–551.
- , “Yabancılaşmış Bireyin Son Sözü: “Sevgilim Ölüm”, Çağdaş Eleştiri, Eylül 1983, s.30–41; *Şairin Kanı*, YKY, İstanbul 2001, s.174–207.
- , “Kimsenin İlgilenmediği Olayların Tarihçisi”, *o ben ki: Edip Cansever*, Alkım Yayınevi, Ankara 2005, s.9–22.
- Celâl, Metin, “Edip Cansever: Bir Büyük Yalnızlık”, *Şiir Ustalarından Öğrenilir*, Everest Yay., İst. 2006.
- Cengiz, Metin (Düzenleyen), “Edip Cansever: Şiir Ölümsüz Özlerden Kopmaz”, Broy, 1986, S.9, s.12–16.
- Çıracıoğlu, Vecdi, “Ruhi Bey”, Yasak Meyve, Temmuz/Ağustos 2008, S.33, s.66–72.
- Dirlikyapan, Murat Devrim, “Nesnel Bağlılaşık” Kavramı ve Edip Cansever’de Dekor”, *o ben ki: Edip Cansever*, Alkım Yayınları Sempozyum Kitapları – 4, Ankara 2005, s.23–47.
- Doğan, Mehmet Can, “Edip Cansever’in 16–18 Yaş Şiirleri”, E, Ekim 2001, s.10–18.
- , “Bir Göz Bankası: Edip Cansever”, *Şair Sözü*, YKY, İstanbul 2006, s.117–169.
- Doğan, Mehmet H., “İkinci Yeni Şiir”, Papirüs, Kasım 1969, s.41, s.1–14.
- , “Cansever’in Dünyası”, Yeni Dergi, Haziran 1970, S.69, s.447–454; *Tekrarın Tekrarı*, YKY, İstanbul 1999, s.87–96.
- , “1981 Yılında Şiir”, Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı 1981, s.126
- , “1984 Yılında Şiir”, Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı 1984, s.138.
- , “Şiirin Kıyılarında Bir Ay”, Broy, Temmuz 1986, S:9, s.10–11.
- , “Cansever’in Yayınlanmamış İki Şiiri”, Adam Sanat, Nisan. 1987, S.17, s.19–24.
- , “Yaratıcı Bir Güç Olarak Bunalım”, *Çağının Tanığı Olmak*, YKY, İst. 1993. s.29–34.
- , “Şiirce”, Adam Sanat, Ocak 1996, S.122, s.23–28.
- , “Şair Edip Cansever”, Adam Sanat, Temmuz 1996, s.128, s.11–21; *Şimdi Uzaklardasın*, Adam Yayınları, İstanbul 1998, s.14–28.
- , “Edip Cansever’in İlk Şiirleri Üzerine Bir Kazıbilim Denemesi”, Kitap-lık, Ocak-Şubat 2002, S.51, s.169–174.
- , “Cansever’in Şiiri Üzerine Kazıbilim Denemesi”, Kitap-lık, Mart-Nisan 2002, S.52, s.205–207.
- , “Şairin Seyir Defteri”, Kitap-lık, Mayıs 2004, S.72, s.50–54.
- Durbaş, Refik, “Cansever’in Bir Şiiri”, Şiir Sanatı, Nisan-Mayıs 1966, S.6–7, s.5.
- , “Gül İçinde Sümbülün Ah Çekişi”, Broy, Aralık 1985, S.2, s.6.
- Edgü, Ferit, “Umutsuzluğun Gücü”, Yeni Ufuklar, Nisan 1960, S.2, s.70–74.
- Emre, Ali, “Çokseslilik’in Yeni Bağlamında Yakın Dönem Türk Şiirine Retrospektif Bir Bakış I”, Hece, Eylül 2007, S.129, s.89–98.

- Eşitgin, Dinçer, "Edip Cansever Şiirinin Üç Hâli", *Sonsuzluk ve Bir Gün*, S.2, s.38–40.
- Günyol, Vedat, "Edip Cansever'in Haklı Haksız Öfkesi", *Çalاکalem*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 1999, s.212-215.
- Hacıhasanoğlu, Muzaffer, "Bozuk Düzendeki "Sevda ile Sevgi", *Varlık*, Temmuz 1977, S.838, s.5.
- Halman, Talat Sait, "Nerde Antigone", *Şiir Sanatı*, Şubat 1966, S.4, s.5–6.
- Heidegger, Martin, "Günlük İnsan ve "Onlar" Alanı", çev. Akın Etan, Bedia Akarsu, *Çağdaş Felsefe Akımları*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1979.
- Hızlan, Doğan, "Edip Cansever," *Kitaplar Kitabı*, YKY, İstanbul 1996, s.172–181; *Yazılı İlişkiler*, Altın Kitaplar, İstanbul 1983, s.196–202.
- İleri, Selim, "Yakup'un Çağrılmayışı", *Soyut*, 1969, S.10, s.25–28.
- , "Kimsesiz Bir Atıklarıncaym", *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İst. 1994, s.192–194.
- İnce, Özdemir, "Edip Cansever: Yani O Kendine Sürgün Olan", *Tabula Rasa*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002, s.120–129.
- Kanık, Orhan Veli, "Karikatürden Şiire", *Varlık*, 1 Aralık 1947, s.329, s.5.
- Karakoç, Sezai, "Bir Materyalist Şiir", *Pazar Postası*, 4 Mayıs 1958, S.8, s.7.
- Kolcu, Ali İhsan, "Edip Cansever: Kaknûs ya da Kendi Küllerinden Yeniden Doğmak: Phoenix", *Modern Türk Şiiri I Şiir Tahlilleri -Modern Türk Şiirinin Tematik Panoraması-*, Salkımsöğüt Yayınevi, Erzurum 2007, s.444–445.
- Köksal, Ahmet, "Cansever'in Şiirleri", *Yeditepe*, 16–29 Şubat 1960, S.19, s.5.
- Lazzarato, Maurizio, "Diyalojizm ve Çokseslilik", çev. Deniz Derinyol, *Hece*, Eylül 2007, S.129, s.142–151.
- Meriçelli, Anıl, "Yalnızlık Mevsim Olur", *Varlık*, Temmuz 1970, S.754, s.9, 34.
- Metin, Feridun, "Yerçekimli Karanfil", *Yeditepe*, 15 Aralık 1957, S.145.
- Menemencioglu, Melahat, "Kapalı Anlamlı Şiirde Psikik Otomatizm", *Yeni İnsan*, Ağustos 1963, S.8, s.10.
- Metin, Ali K., "Çok Sesli Şiire Bir Giriş Denemesi", *Hece*, Eylül 2007, S.129, s.70-88.
- Mutluay, Rauf, "Nerde Antigone", *Yeditepe*, 1962, S.58, s.11, 15.
- , "1964'te Şiirimiz", *1965 Varlık Yıllığı*, S.1098, s.29–31.
- Naci, Fethi, "Edip Cansever", *Dönüp Baktığımda*, Adam Yayınları, İst. 1999, s.151–155.
- Onaran, Mustafa Şerif, "Ömer Edip'ten Edip Cansever'e Şiirli Yol", *Varlık*, 1 Nisan 2002, S.1135, s.55–57.
- Öneş, Mustafa, "Cansever'in İlk Şiirleri", *Yeni Dergi*, Ocak 1971, Yıl 7, S.76, s.31–39.
- , "Edip Cansever'in Şiirleri Kendisini Konu Alan Bir Yaşam Tragedyasını Çeşitli Bölümleri Gibidir", *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yayınları, İstanbul 1994, s.195–199.
- , "Edip Cansever'in Şiiri Üzerine", *Şiir Kuşatması*, Say Yay., İst. 2006, s.59–66.
- Öz, Erdal, "Trenlere Çikolata Yediren Adam", *Yeditepe*, 1 Mayıs 1958, S.154, s.2, 7.
- Özlü, Demir, "Tahtadan Bacak", 1 Mart 1958, S.150, s.3.
- , "Bunalım Yazımını Savunu", *Yeni Ufuklar*, Aralık 1962, S.127, s.17–29.
- Peker, Hüseyin, "Çağrılmayan Yakup", *Yordam*, Bahar 1967, S.14, s.71.
- Salihoğlu, Mehmet, "Yerçekimli Karanfil", *Yeditepe*, 1 Şubat 1958, S.148, s.7.
- , "Cansever ve İkinci Yeni", *Yeditepe*, 1 Mayıs 1960, S.17, s.7.
- "Sedat Simavi Vakfı Ödülleri", *Hürriyet Gösteri*, Ocak 1982, Yıl:2, S.14.
- Serdar, Ali, "Patoloji ile Varlık Arasında Ben Ruhi Bey Nasılım", *o ben ki: Edip Cansever*, Alkım Yayınevi, Ankara 2005, s.64–89.
- Şölçün, Sargut, "Edebiyatta Aşkın Diyalektiği ve Birey", *Çağdaş Eleştiri*, Ağustos 1984, s.20–24.
- Teoman, Sabahattin, "Cansever'in Kirli Ağustos'u", *Varlık Yıllığı*1971, S.1580, s.35–36.
- Timuçin, Afşar, "Bunalımın Zaferi", *Yeni Ufuklar*, Aralık 1972, S.231, s.19–21.

- Timuroğlu, Vecihi, “Şiiri Sevenler İçin”, Adam Sanat, Mayıs 1986, S.6, s.48–53.
- Turgut, A., “Şiirde 1959”, Dost, Ocak 1960, S.28, s.16-21.
- Turan, Güven, “Yüzler ve Maskeler -Edip Cansever’in Şiirine Genel Bir Bakış-”, Adam Sanat, 13 Aralık 1986, S.13, s.43–53.
- , “Edip Cansever’in Hayvanları”, *o ben ki: Edip Cansever*, Alkım Yay. Ankara 2005, s.90–102.
- Uyar, Tomris, “Bir Doğa Vatandaşı Edip Cansever”, Papirüs, Temmuz 1966, S.2, s.48–55.
- , “Anan-Anılan İlişkileri”, Düşün, Eylül 1986, S.30, s.34.
- Ünal, Hayriye, “Çok Sesli Şiir Politikası: Hipotezler”, Hece, Eylül 2007, S.129, s.55–69.
- X, “Bu Yıl Yeditepe Şiir Armağanını Edip Cansever’in Kitabı Kazandı”, Yeditepe, 1 Nisan 1958, s.152, s.1.
- Yavuz, Hilmi, “E. Cansever ve İkinci Yeni”, *Okuma Notları*, Boyut Kitaplar, İstanbul 1997, s.121–123.
- , “Edip Cansever Üzerine”, *İnsanlar, Mekânlar, Yolculuklar*, Boyut Kitapları, İst. 2001. s.19–21.

2.3. Tezler

- Dirlikyapan, Murat Devrim, “*İkinci Yeni*”nin Dışında Bir Şair, Bilkent Ün., Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, -Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi-, Ankara 2003.
- Dönmez, Süheyla, *İkinci Yeni Hareketinde Dil Problemi*, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, -Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi-, Ankara 1993.
- Geçgel, Hulusi, *İkinci Yeni Şiirinin Çevresinde Ece Ayhan*, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, -Yayınlanmamış Doktora Tezi- Edirne 2002.
- Kavşut, Mehmet Said, *Edip Cansever’in Şiirlerinin Tema ve Yapı Bakımından İncelenmesi*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, -Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van 2005.
- Memiş, Atanur, *Cemal Süreya’nın Gözünden Kendi Şiiri ve İkinci Yeni*, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü -Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi-, İst. 2003.
- Şenderin, Zübeyde, *Turgut Uyar’ın Hayatı, Sanatı, Şiirleri Üzerine Bir Araştırma*, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü -Yayınlanmamış Doktora Tezi-, Ankara 2004.
- Yatkın, Ü. Nazan, *Edip Cansever -Hayatı, Sanatı, Eserleri, Şiirlerinin Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi-*, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, -Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi-, Elazığ 2000.

ÖZGEÇMİŞ

(1978, Kırşehir) İlk ve orta öğrenimini Mucur'da tamamladı. Kırıkkale Üniversitesi F.E.F. Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden mezun oldu (2000). *Burhan Cahit Morkaya'nın Harf İnkılâbına Kadar Yayınladığı Romanları Üzerine Bir İnceleme* başlıklı tezi ile Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde yüksek lisans eğitimini tamamladı (2003). Hâlen aynı bölümde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır.