

Yüksek Lisans Tezi

**EDİP CANSEVER ŞİİRİNDE TEK SESLİLİK:
*TRAGEDYALAR VE BEN RUHİ BEY NASILIM***

NAİM ATABAĞSOY

**TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara**

Mayıs 2010

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**EDİP CANSEVER ŞİİRİNDE TEK SESLİLİK:
*TRAGEDYALAR VE BEN RUHİ BEY NASILIM***

NAİM ATABAĞSOY

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Mayıs 2010

Bütün hakları saklıdır.
Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Naim Atabağsoy, 2010

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

.....
Prof. Talât Halman
Tez Danışmanı

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

.....
Yrd. Doç. Dr. Nuran Tezcan
Tez Jürisi Üyesi

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

.....
Yrd. Doç. Dr. Selim Temo Ergül
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

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

ÖZET

EDİP CANSEVER ŞİİRİNDE TEK SESLİLİK: *TRAGEDYALAR* VE *BEN RUHİ*
BEY NASILIM

Atabağsoy, Naim

Yüksek Lisans, Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Yöneticisi: Prof. Talât Halman

Mayıs 2010

Modern Türk şiirinin özgün seslerinden biri olan Edip Cansever'in (1928 – 1986) şiirleri bağlamında dikkati çeken bir nokta, şairin eserleri ile çok seslilik ve roman kavramları arasında kurulan ilişkide kendini gösterir. Cansever'in çok seslilik ve iktidar kavramları arasında karşılıklı ilişki kurduğu 1964 tarihli yazısı “Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire”, daha sonra Cansever'e ait şiirler doğrultusunda çok seslilik iddiasının gündeme getirilmesine öncülük etmiştir. Bunun yanı sıra şiirlerde birden fazla karakterlerin yer alması ve şiirlerin yapısına ilişkin unsurlar, Cansever şiiri ile roman türü arasında bir ilişki kurulmasına yol açmıştır. Bu çalışma, çok seslilik kavramını kuramsal düzlemde ilk olarak ortaya koyan Sovyet kuramcı Mikhail Bakhtin'in görüşlerinden yararlanarak romanlaşma ve roman türünün ayırıcı özelliği olarak öne çıkan çok seslilik gibi kavramları tekrar ele almayı ve Cansever şiiri üzerine ileri sürülmüş düşünceleri bu doğrultuda yeniden incelemeyi hedeflemiştir. Söz konusu değerlendirmelerin yoğunlaştığı *Tragedyalar* ve *Ben Ruhi Bey Nasılım* şiirleri ele alınarak bu metinlerin esasında tek sesli bir yapıda olduğu iddiası Bakhtin'in kuramından hareketle ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Buna göre, ilkin daha önce gündeme getirilmiş iddialar tartışmaya açılmış ve ikinci olarak çok seslilik ve romanlaşma kavramları açıklanmaya çalışılmıştır. Ardından Bakhtin'in tek sesli olarak konumlandığı tragedya türü ile Cansever'in *Tragedyalar* şiiri arasındaki ortaklıklar gündeme getirilmiş, Cansever'in görüşlerinden de yararlanılarak

*Tragedyalar'*ın, şairin vurguladığı türden sınıfsal karşıtlıkları yansıtıp yansıtmadığı sorgulanmıştır. Bu noktada, Marx ve Engels'in tragedyaya atfettiği ödevin Cansever'in düşüncelerinde kendini gösterse de metinde söz konusu ilişkinin eksik biçimde kurulduğu gözlemlenmiştir. *Ben Ruhi Bey Nasılım* şiiri üzerine yürütülen inceleme ise, çok seslilik ve Cansever şiiri arasında kurulan ilişkinin daha geniş bir düzlemde ele alınmasını sağlamaya yöneliktir. Nitekim, bu şiirde birden fazla karaktere rastlansa da, Bakhtin'in ortaya koyduğu türden bir çok sesliliğin bulunmadığı görüşü, şiirden verilen örneklerle birlikte desteklenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Modern Türk Şiiri, Edip Cansever, Mikhaıl Bakhtin, Çok Seslilik.

ABSTRACT

MONOPHONY IN EDİP CANSEVER’S POETRY: *TRAGEDYALAR* AND *BEN RUHİ BEY NASILIM*

Atabağsoy, Naim

M.A., Department of Turkish Literature

Supervisor: Prof. Talât Halman

May 2010

One remarkable point about the poetry of Edip Cansever (1928–1986), who is among modern Turkish poetry’s most distinctive voices, can be seen in the relationship between his poems and the concepts of polyphony and novelization. First published in 1964, Cansever’s article “Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire” (“From Monophonic Poetry to Polyphonic Poetry”)—in which he makes a connection between the concept of polyphony and that of authority—pioneered later arguments concerning polyphony in Cansever’s poetry. Alongside this, the inclusion in Cansever’s poetry of more than one character and its usage of certain distinctive structural features led to a connection being made between his poetry and the genre of the novel. This study uses the ideas of Mikhail Bakhtin, who was the first to fit the concept of polyphony into a theoretical framework, in an attempt to reevaluate concepts such as novelization and polyphony—which is one of the novel’s distinctive features—and to reconsider earlier ideas on Cansever’s poetry in this regard. Focusing, in the light of Bakhtin’s theory, on the poems *Tragedyalar* (“Tragedies”) and *Ben Ruhi Bey Nasılım* (“I Am Ruhi How Am I”)—both of which were also the focus of previous studies in this regard—this study will attempt to show the monophonic nature of these poems. In accordance with this aim, firstly, previous claims concerning Cansever’s poetry will be opened up to argument, and secondly, the concepts of polyphony and novelization will be explained and

examined. Subsequently, the study will look at the relationship between tragedy—defined by Bakhtin as monophonic—and Cansever’s poem *Tragedyalar*, and, using Cansever’s own ideas, examine the question of whether or not *Tragedyalar* reflects the class contradictions that the poet expressly claims it does. In this regard, it will be observed that, although the task attributed to tragedy by Karl Marx and Friedrich Engels does appear in Cansever’s ideas, this relationship is not fully reflected in the text. As regards the examination of the poem *Ben Ruhi Bey Nasılım*, this will attempt to analyze the relationship between polyphony and Cansever’s poetry in a broader sense. Specifically, it will attempt to show through textual example that, although this poem does have more than one character, it does not, in fact, exhibit polyphony.

Keywords: Modern Turkish Poetry, Edip Cansever, Mikhail Bakhtin, Polyphony.

TEŞEKKÜR

Bugün yaşamımda tam da olmak istediğim yerde bulunduğumu sevinçle görüyorum. Sürdürmeyi arzuladığım bu uzun yolculukta, bana devam etme gücünü veren değerli insanlara burada teşekkür etmek istiyorum.

Bu satırları yazıyor olmanın içimde yarattığı heyecan oldukça büyük. Öncelikle tez danışmanım olmayı kabul etme lütfunu gösteren çok değerli hocam Talât Halman'a, şikâyet etmeden, yılmadan çalışmaya devam etmenin coşkusunu hep duymamı sağladığı için ve bu çalışmanın sona ermesini sağlayan teşviki için teşekkürlerim sonsuzdur. Hilmi Yavuz bu süreçte son derece ufuk açıcı olan fikirlerini benimle paylaşmış, bana yol göstermiş ve beni her zaman cesaretlendirmiştir. Üzerimdeki emeği büyük olan kıymetli hocam Hilmi Yavuz'a çok teşekkür ediyorum. Bölüme geldiğim ilk günden beri, bilimsel ilkelerden kopmadan bağımsız düşünmeye yönelten yaklaşımının üzerimdeki etkisini giderek daha iyi gördüğüm ve en yoğun dönemde tez jürisinde yer almayı kabul etme inceliğini gösteren değerli hocam Nuran Tezcan'a ne kadar teşekkür etsem azdır. Hocamın bendeki emeği büyüktür. Selim Temo Ergül'ün adı da yaşamımda her zaman başköşede duracaktır. Onun yürüdüğü yolu takip edebilmek benim için onurdur. Burada, değerli vaktini ayırarak bana önerilerde bulunan, güzel dileklerini sunan hocam Engin Sezer'e de ayrıca teşekkür ederim.

Öykü Terzioğlu muhteşem zekâsını ilgili olduğu her işte gösteren değerli bir insandır. Yanımda olduğu, yardımına koştuğu için ve daha birçok incelikleri için

kendisine duyduğum şükran büyüktür. “Biraderim” Said Aydın, Nuriye Gülmen, Seda Uyanık, Belde Aka, Muhsin Soyudoğan ve Kamil Erdem Güler bu süreç boyunca yanımdaydılar. Onlarla paylaştığımız dostluğun değerini sözcüklere sığdırabilmek güç. İçtenliğiyle, güler yüzüyle her zaman yanımda görmek isteyeceğim Ezgi Ulusoy Aranyosi’ye, zor zamanda desteğini esirgemeyen sıcak kalpli güzel insan Michael Douglas Sheridan’a ve bir o kadar değerli eşi R. Aslıhan Aksoy Sheridan’a, bu çalışmaya gösterdiği alakanın yanı sıra önemli yorumları ve desteği için Alphan Akgül’e, birlikte üç harika yıl geçirdiğimiz dostlarım Nefise Abalı, Hazel Melek Akdik, Oğuz Güven, Müge Yılmaztürk ve Nurseli Gamze Korkmaz’a teşekkür ederim.

Ayşe Duygu Yavuz bu sürecin bütün sıkıntılarını ve sevinçlerini en yakından duydu. Kendisi, ışıltısı, nezaketi ve insancılığıyla bu sürecin “bittiği yerden” itibaren de en yakınımda olmasını istediğimdir. Ailemin bana duyduğu inanç, beni her zaman daha güçlü hissettirmiştir. Bu vesileyle onlara da teşekkür etmeyi borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vii
İÇİNDEKİLER	ix
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM: ROMANIN YARATTIĞI YOL AYRIMINDA EDİP	
CANSEVER ŞİİRİNİN KONUMU	11
A. Romanlaşma ve Çok Seslilik Bağlamında Cansever Şiiri Üzerine Öne Sürülen Düşünceler	12
B. Mikhail Bakhtin'e Göre Romanlaşma ve Çok Seslilik	23
İKİNCİ BÖLÜM: TRAGEDYALAR TEK SESLİ BİR METİN MİDİR?	35
A. Tragedya Türü ve Tek Seslilik	36
B. Bir Tür Olarak Tragedya, Tragedyanın İzlediği Dönüşümler ve Cansever'in Tragedya Anlayışı	39
C. <i>Tragedyalar</i> 'da Karşıt Seslerin Yokluğu	58
1. <i>Tragedyalar</i> 'da "Ezilen"ler Düzeyindeki Tek Seslilik	59
2. <i>Tragedyalar</i> 'da Toplumsal Karşıtlıklar Düzeyinde Tek Seslilik.....	73
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: BEN RUHİ BEY NASILIM'DA İKİNCİ SESİN	
İMKÂNSIZLIĞI	79
A. Tekil Bilincin Egemenliği Altında Karakterlerin Konumu.....	80

1. <i>Ben Ruhi Bey Nasılım</i> 'da Dil ve Üslubun Tek Düzeyliliği.....	88
2. Karakterlerde Bakış Açısı Ekseninde Görülen Ortaklıklar.....	95
B. Koroyla Açığa Çıkan Nihai Bütünleşme.....	100
SONUÇ.....	104
SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA.....	107
ÖZGEÇMİŞ.....	110

GİRİŞ

Bu çalışmanın konusunu, geride bıraktığı eserleriyle Modern Türk şiirinde kendisine özgün bir konum edinmiş olan Edip Cansever'e ait *Tragedyalar* (1964) ve *Ben Ruhi Bey Nasılım* (1976) adlı uzun şiirlerin, daha önce bu şiirlere atfedilmiş olan çok seslilik niteliği bağlamında yeniden ele alınması oluşturmaktadır. Cansever şiirine yönelik olarak çok seslilik kavramı – ve aynı doğrultuda romanlaşma – ekseninde yoğunlaşan değerlendirmelere bakıldığında, bu yönelimin, şairin ürettiği metinlerle ilgili çeşitli değerlendirmelerde bulunan araştırmacılardan önce şairin kendi kaleme aldığı metinlerde tespit edilebileceği görülür. Bu anlamda, yukarıda sözü geçen şiirlerde çok sesliliğin bulunup bulunmadığına yönelik sorgulamanın, şairin kendi görüşlerinden başlayarak ve diğer değerlendirmeleri de hesaba katarak, Cansever şiiri hakkında belirgin olarak görülen çok seslilik nitelemesi biçimindeki tavrı tartışmaya açması gündeme gelir. Bunun temelinde çok seslilik ve romanlaşma kavramlarının dayandığı kuramsal arka plana Cansever'in şiirleri üzerine yapılan değerlendirmelerde rastlanmamasının yanı sıra çok seslilik ve romanlaşma kavramlarının dayandığı kuramsal kaynakların Cansever şiiri üzerine çok farklı bir bakış açısını mümkün kılması yatar.

Tezin birinci bölümünde, “Romanlaşma ve Çok Seslilik Bağlamında Cansever Şiiri Üzerine Öne Sürülen Düşünceler” alt başlığı altında Edip Cansever'in 1964 yılının Şubat ayında *Dönem* dergisinde yayımladığı “Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire” başlıklı yazısı, burada yürütülecek sorgulama açısından önemli bir

dönüm noktasına işaret etmektedir. Zira şair bu yazısında mısrayı esas ölçü olarak kabul eden şiiri tek sesli şiir şeklinde konumlandırarak, hâlâ mısraya göre yaşamının şiir açısından bir yanılaşa düşmek olacağını belirtir. Mısraya göre yaşamının, sarayın – dolayısıyla monarşik bir anlayışın – getirdiği bir dayatma olduğunu vurgulayan Cansever (136), artık bu durumun aşılması gerektiğini ifade ederek mısra yerine usu ölçü olarak alan şiirin gerekli olduğu düşüncesini savunur (135). Bu ifadelerden şairin, tek sesli şiirden çok sesli şiire doğru gerçekleşecek bir yönelimde, mısranın yerine usu ölçü olarak alan bir şiirin etkin olacağını düşündüğü sonucu çıkar. Bununla birlikte mısranın, tek elden yönetimin dayattığı şiirin bir ölçüsü olarak görülmesi ve bu yönüyle tek sesli olarak konumlandırılması, iktidar ile tek seslilik arasındaki ilişkiyi de gündeme getirecektir. Zira şiirde tek sesliliği aşarak çok sesliliğe yönelmek, bir yanılaşa monarşik bir anlayışın da kırılması ve aşılması anlamına gelir.

Modern şiir açısından önemli iddialar taşıyan bu yazının ardından, onun şiiri ekseninde çok sesliliğe ve romanlaşmaya yönelik değerlendirmelerin yoğunlaşması bir tesadüf olarak görülemez. Bu anlamda ilk olarak Selim İleri'nin “Kimsesiz Bir Atlıkarıncadayım” başlığını taşıyan 1976 tarihli yazısı öne çıkmaktadır. İleri bu yazısında, *Ben Ruhi Bey Nasılım*'ın “dramatik çatısı[...], çok yönlü duygulanımları[...] ve değişik zaman dilimleriyle” (192) bir romanın şiiri olduğunu dile getirirken şiir ve roman arasındaki sınırları silikleştirmeye yönelir. Bu tavır, Cansever'in karşı çıktığı mısraya dayalı şiir anlayışına, başka bir ifadeyle, tek sesli şiire yönelik tavrıyla örtüşür.

Bilkent Üniversitesi'nde 2003 yılında düzenlenen “Edip Cansever 75 Yaşında” başlıklı sempozyumun katılımcıları arasında yer alan Ali Serdar'a ait “Patoloji ile Varlık Arasında *Ben Ruhi Bey Nasılım*” adlı bildiriye, *Ben Ruhi Bey*

Nasılım'ı “ufak” bir roman olarak değerlendirmesi (64) çerçevesinde değinmek gerekmektedir. Benzer şekilde, Murat Devrim Dirlikyapan'ın 2003 yılında tamamladığı “‘İkinci Yeni’ Dışında Bir Şair: Edip Cansever” başlıklı ve 2007 yılında tamamladığı “Phoenix'in Evrimi: Edip Cansever'de Dramatik Monolog” başlıklı yayımlanmamış yüksek lisans ve doktora tezleri de bu inceleme açısından önem taşımaktadır. Yukarıda belirtilen tez çalışmalarında Dirlikyapan'ın Cansever şiirinde çok sesliliğe doğru bir yönelim olduğunu iddia etmesi, burada yürütülecek çalışmada sorgulanacak olan Cansever şiirinde çok sesliliğin konumu açısından kayda değer bir örnektir. Özellikle “Phoenix'in Evrimi: Edip Cansever'de Dramatik Monolog” başlıklı çalışmayla ilgili olarak, T.S. Eliot'a ait “Şiirin Üç Farklı Sesi” başlıklı yazıdan hareketle Batı edebiyatında “ses” kavramının neye karşılık geldiği ve bunun Dirlikyapan'ın çalışmasında nasıl değerlendirildiği gündeme getirilmeli, Bakhtin'de “ses” kavramına bakış çerçevesinde görülen farklılık vurgulanmalıdır. Bakhtin'in “ses” kavramına konuşan kişinin ötesinde konuşan bilinci dâhil etmesi, bir şiiri çok sesli olarak değerlendirebilmek için şiirde farklı bilinçlerin bulunması gerektiği anlamına gelir. Dolayısıyla söz konusu farklılık çok seslilik atfedilen metinlerde karakterlerin çokluğundan ziyade bilinçlerin çokluğunu öne çıkardığından incelememiz açısından son derece önemli bir ayrımı ortaya koymaktadır.

Edip Cansever şiirine atfedilen “romansılık” ve “çok seslilik” gibi özelliklerin kuramsal olarak bir karşılığı olup olmadığını görmek için, çok seslilik kavramını ilk kez ortaya atan kuramcı olan Mikhail Bakhtin'in görüşlerine eğildiğimizde, Bakhtin'in romanlaşma ve çok seslilik ilişkisini ortaya koymasında temel bir metin olarak *Karnaval'dan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* adlı eserde yer alan “Romanda Söylem” başlıklı yazısı ağırlık kazanmaktadır. Bakhtin'e göre çok seslilik romanın ayırıcı özelliği olarak öne çıkar. Romanın

“sanatsal olarak düzenlenmiş bir toplumsal söz tipleri çeşitliliği (hatta bazen de diller çeşitliliği) ve bireysel sesler çeşitliliği” (“Romanda Söylem” 37 – 38) olduğunu dile getiren Bakhtin’in şiiri monolojik bir tür olarak konumlandığı görülürken romanın gelişimini tamamlamamış olması dolayısıyla farklı türlerle ve farklı söyleyiş şekillerine açık olduğunu vurgulaması dikkat çekicidir. Bakhtin aynı kitapta bulunan “Epik ve Roman” başlıklı yazısında ise romanın bu niteliğini şu şekilde vurgulayacaktır:

Yalnızca roman, yeni sessiz algılama biçimlerine, yani okumaya, organik olarak açıktır [...] Öbür türlerin incelenmesi, tıpkı ölü dillerin incelenmesine benzer; oysa romanın incelenmesi, yaşayan, üstüne üstlük hâlâ genç olan dillerin incelenmesine benzer (165).

Bakhtin bu görüşü ortaya attıktan sonra romanın diğer türler arasında gelişmeye açık tek tür olduğunu (165) vurgulayacak, böylelikle romanın diğer türler üzerindeki etkisine dair bir ipucu sunmuş olacaktır.

Bakhtin’in bir başka çalışması olan *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, romanın diğer türler üzerindeki etkisi olduğu görüşünü açıklamak bakımından Sovyet kuramcıyla ilgili başvurulması gereken temel kaynaklardan biridir. Zira Bakhtin’e göre “temel ve önemli her yeni tür” ortaya çıktığı dönemde “eski türlerin oluşturduğu bütünü etkiler” (356). Dolayısıyla romanın başat olduğu bir çağda diğer türlerin az ya da çok romanlaşması gündeme gelir ki, romanın yarattığı bu yol ayrımında şiirle bir karşıtlık oluşturması Bakhtin açısından şiirin tek sesli doğası gereği kaçınılmazdır. Bir başka ifadeyle romanlaşamayan, romanın sahip olduğu nitelikleri yansıtamayan şiir kendi tek sesli dünyasının sınırları içinde kalacaktır.

Romanın konumu ve şiirle ilişkisi belirtilirken kurama ilişkin bazı önemli kavramları ele almak gerekir. Bakhtin’in ancak romanda ve romanlaşan türlerde

görülebileceğini söylediği ve dilsel katmanlaşmaya işaret eden *heteroglossia* kavramı çok sesliliğin temel kavramlarından biri olması doğrultusunda öne çıkar. Belli bir ulusal dil içinde farklı biçim ve söz türlerinin katmanlaşmaya girip çatışması (Irzık, 17) anlamına gelen *heteroglossia*, Bakhtin'in kuramında kullandığı bir terim olarak, Cansever şiirinde de aranacak temel bir kavram olmalıdır. Ayrıca Bakhtin'e göre edebiyat ve edebiyat dışının maksimum temas noktalarından olan karnaval (10), rakip diller ve söylemleri bünyesinde barındırma özelliğine sahip roman kavramıyla birlikte düşünülmelidir. Bu anlamda, karnaval kavramının tek sesliliğin temsil ettiği tekil iktidar alanına karşı tavır alma niteliği öne çıkar. Bakhtin *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adlı kitabında karnavalın "kutsal olana saygısızlık" özelliğine değinerek bunu "yüksek otorite simgeleriyle oyna[mak]" (187) olarak açıklar. Böylelikle, *heteroglossia* ve karnaval gibi kavramların çok seslilik ve tek seslilik karşıtlığını ifade etmede sunduğu olanakları ele alınacak şiirlerde sorgulamak, bu çalışmanın yönelimlerinden biri hâline gelir. İfade ettiğimiz yönelimin amacı, *Tragedyalar ve Ben Ruhi Bey Nasılım*'da çok sesliliğe ilişkin olanaklardan yararlanılıp yararlanılmadığının anlaşılmasıdır.

Edip Cansever şiiri üzerine çok seslilik ve romanlaşma merkezinde şimdiye değin ileri sürülen görüşleri kuramsal temelde tartışmaya yönelik olarak "Mikhail Bakhtin'e Göre Romanlaşma ve Çok Seslilik" alt başlıklı bölüm, Bakhtin'de romanlaşma ve çok seslilik kavramlarının ortaya konularak, ikinci ve üçüncü bölümlerde kuramın uygulanışına zemin hazırlanmasını sağlamayı amaçlamaktadır. Çalışmanın bu bölümünde, genel itibariyle, Bakhtin'in romanlaşma ve çok seslilik çerçevesindeki kuramsal yaklaşımının ve bu yaklaşıma dair temel birtakım kavramların ortaya konularak Cansever şiirinde çok sesliliğe dair aranacak niteliklerin belirlenmeye çalışılacağı söylenebilir.

Bu bölümde ayrıca, daha önce Mikhail Bakhtin'in kuramından yararlanarak Nâzım Hikmet şiirinde görülen romanlaşma ve çok sesliliği açıklayan Öykü Terzioğlu'nun *Nâzım Hikmet ve Sömürgecilik Karşıtlığının Poetikası* adlı kitabına başvurulacaktır. Terzioğlu'nun, kuramı Nâzım Hikmet şiirine nasıl uyguladığına değinilerek Bakhtin'e göre temelde romanın ayırıcı bir özelliği olarak karşımıza çıkan çok seslilik kavramına ait kuramsal altyapıya eğilinecektir. Yazarın, Nâzım Hikmet'e ait *Jokond ile Sİ-YA-U*, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü* ve *Taranta-Babu'ya Mektuplar* adlı kitapları kapsamında yeni bir yaklaşım sunması, Bakhtin'in kuramının şiir alanına uygulanan bir örneği olarak büyük önem taşımaktadır. Terzioğlu bu çalışmasında genel itibariyle Nâzım Hikmet'in söz konusu üç eserine eğilmiş, romanlaşmaya dair unsurları ortaya koymuştur.

Tezin ikinci bölümü, ilk bölümde işaret edilen tutarsızlıkların *Tragedyalar* şiiri düzleminde açılmasına yöneliktir. Bu bağlamda Cansever'in *Tragedyalar* şiirinin tragedya türüyle kısıtlı ilişkisi açıklanacak, tragedya türünün tek seslilikle ilişkisi Bakhtin'in görüşlerinden de yararlanılarak ortaya konulmaya çalışılacaktır. "Tragedya Türü ve Tek Seslilik" alt başlığında Bakhtin'in tragedya türünü yarı ciddi – ciddi türler ilişkisi çerçevesinde tek sesli bir tür olarak konumlandırmasına vurgu yapılacak, böylece Cansever şiirinin tragedya türüyle kurduğu kısıtlı ilişkide Bakhtin'in tek sesliliğe yönelik vurguladığı niteliklerle gösterdiği örtüşmelerin açığa çıkarılmasına zemin hazırlanmış olacaktır.

Tezin ikinci bölümüne ait "Bir Tür Olarak Tragedya, Tragedyanın İzlediği Dönüşümler ve Cansever'in Tragedya Anlayışı" başlıklı ikinci kısım öncelikle *Tragedyalar*'ın tragedya türüne yaklaştığı noktalara değinecek, ardından tragedya türünün tarihsel süreç içinde geçirdiği dönüşümler Aristoteles'in *Poetika*'sından başlayarak irdelenecektir. Böylelikle zaman içinde tragedyanın oturtulmaya

çalışıldığı edebî düzlemlere yönelik yaklaşımlara yer verilmiş olacaktır. Bunu yaparken söz konusu değişimlerin gerçekleşmesinde toplumsal gelişmelerin etkisinin de göz ardı edilemeyeceği vurgulanacaktır. Zira değişen dünya koşullarının belli bir edebiyat türünü şöyle ya da böyle etkilemesinin, o türe yeni olanaklar kazandırabileceği düşüncesi metindeki önemli bir vurgu olarak öne çıkmaktadır. Nitekim ikinci bölümün yine aynı kısmında yer verilecek olan Edip Cansever'e ait görüşler, şairin tragedyaya bakışını sunmakla birlikte metinlerde söz konusu bakış açısını ne ölçüde yansıtabildiği sorusunu gündeme getirmek açısından önem taşımaktadır. Böylelikle Cansever şiirinin ne ölçüde ve hangi yönlerden tragedya türüyle ilişki kurduğu, bunun da ötesinde tek seslilik – çok seslilik karşıtlığı ekseninde nasıl konumlandığı soruları gündeme getirilecektir.

Tragedyayla ilgili ileri sürülen ve çalışmada yer verilen çeşitli görüşler arasından Marx ve Engels'in tragedyayı sınıf çatışmalarının yansıtılması bağlamında uygun bir alan olarak değerlendirmeleri ve trajik boyutu da bu temele göre belirlemiş olmaları öne çıkmaktadır. Zira Marx ve Engels'in tragedyaya yüklediği anlam ve ödev, metinde karşıt seslerin yansıtılabilmesi, bu çerçevede de çok sesliliğe olanak tanınması dolayısıyla kayda değer bir yaklaşımı ortaya koyar. Bununla birlikte Cansever'in kapitalist düzenin yarattığı toplumsal sorunlarla tragedyayı ortak bir düzlemde değerlendirmesi Marx ve Engels'in görüşleriyle beraber düşünüldüğünde daha anlamlı hâle gelir. Ancak tragedya ve karşıt seslerin bir arada temsilinin metin düzleminde birlikte değerlendirilmesi başvurulması gereken esas yaklaşım olduğundan, *Tragedyalar*'da karşıt seslerin konumlanması ayrıca ele alınacaktır. "*Tragedyalar*'da Karşıt Seslerin Yokluğu" başlıklı üçüncü kısım, bu anlamda, sorgulamanın farklı ve temel bir boyutunu oluşturur.

Çalışmanın bu kısmında ilk olarak *Tragedyalar* ve Bakhtin'in tragedya türüne ilişkin görüşleri birlikte değerlendirilecek ve bu türle sınırlı bir ilişki kuran *Tragedyalar*'da bulunan bir özellik olarak vurgulanmaya çalışılan tek sesliliğin kuramsal boyutuyla ilgili düşüncelere kısaca yer verilecektir. Vurgulanan bu özelliğin ardından incelenen uzun şiirde, yirminci yüzyıldaki kapitalist düzenin yarattığı toplumsal sorunlar içinde “ezen” ve “ezilen” biçimindeki karşılıklı konumlanışa değinilecek ve bu yolla, tek sesliliğin hem metindeki karakterlerle öne çıkan “ezilen” düzeyindeki, hem de “ezen” ve “ezilen” karşıtlığı düzeyindeki konumu irdelenecektir.

Bu doğrultuda “*Tragedyalar*’da ‘Ezilen’ler Düzeyindeki Tek Seslilik” alt başlığı dâhilinde yürütülen inceleme, metinde konuşan ve “ezilen” konumunu temsil eden karakterlerin toplumla ilişki kuramama, içe kapanıklık, yalnızlık, bastırılmışlık gibi ortak niteliklere sahip olmaları dolayımında bakış açısı sorununa ve üslup, konuşma biçimleri gibi noktaları ele almaktadır. Böylelikle metinde çaresizlik ve yok oluş gibi temaları öne çıkararak egemen söylemin karakterler üzerinde onaylanması, bu bağlamda da “ezilen”e ait söylemin tek sesli doğasına vurgu yapmak mümkün hâle gelir. “*Tragedyalar*’da Toplumsal Karşıtlıklar Düzeyinde Tek Seslilik” başlıklı diğer bir kısım ise Cansever’in ifadesiyle “toplumun üst katlarında yer alan toplumsal – ekonomik bazı güçler” (“Şiiri Bölmek” 127) ile “tutsaklığı ya da yok olmayı kabullenen” (127) birbirine zıt iki kutbun metindeki temsili üzerinde yoğunlaşır. Bu bölümde amaç, “ezilen” konumundaki bireylerin, işaret ettikleri “ezen” tarafla söyleşime girip girmediğinin araştırılması ve dolayısıyla çok sesliliğin bu karşıtlık düzleminde sorgulanmasıdır. Şiirden yapılacak alıntılarla “ezilen”in söyleminden sıyrılarak kendisine bağımsız bir alan bulan ve bu alanda “ezilen”in sesiyle karşı karşıya gelen bir “ezen” söyleminin yer almadığı gösterilecek, bu yolla da metnin tek

seslilikten kurtulamadığı vurgulanmaya çalışılacaktır. Buradan hareketle Cansever'in tragedyaya bağlamındaki görüşlerinin Marx ve Engels'le önemli ölçüde örtüşse de metin düzeyinde bu örtüşmenin görülmediği fikri öne çıkarılacaktır. Zira “ezen” ve “ezilen” metinde birbirinden bağımsız bilinçler olarak sergilenmemekte, bu da metnin çok seslilik düzlemine taşınamamasına yol açmaktadır.

“*Ben Ruhi Bey Nasılım*’da İkinci Sesin İmkânsızlığı” başlıklı üçüncü bölüm, söz konusu şiirle ilgili çok seslilik ve romanlaşmaya ilişkin görüşleri tartışmaya açmanın yanı sıra Bakhtin’in kuramının daha geniş bir boyutta uygulamaya dökülmesini amaçlamaktadır. Bu bağlamda metinde, *Tragedyalar*’da da bulunduğunu ileri süreceğimiz tek bilinçliliği ortaya koymak amacıyla dil, üslup, bakış açısı gibi eksenlerde karşılaşılan tek düzeylilik iki farklı başlık altında vurgulanmaya çalışılacaktır. Son kertede “Koroyla Açığa Çıkan Nihai Bütünleşme” alt başlığıyla metinde yer verilen kısımda, *Ben Ruhi Bey Nasılım*’daki karakterlerin yukarıda sayılan nitelikler bakımından bireyselliklerini yitirerek bütünleşmeleri, “koro”da bir arada bulunuşları ve tek bir ağızdan konuşmaları çerçevesinde ortaya konulmaya çalışılacaktır. Daha çok metnin içeriğine yönelen bu kısımda, bakış açısı, üslup, kullanılan dil bakımından birbirinden ayırt edilemeyen bireylerin, metinde kapladıkları bireysel alanın koroda tümüyle silikleştiği düşüncesi ortaya atılacak, şiirden verilen örnekler ve yapılacak alıntılarla bu iddiaya geçerlilik sağlamaya çalışılacaktır.

Bu bağlamda, tezin birinci bölümünü Cansever şiirine yönelik iddiaların gündeme getirilmesi ve ilk olarak Sovyet kuramcı Mikhail Bakhtin’in ortaya attığı çok seslilik kavramı ekseninde başvurulması gereken kuramsal arka planın ortaya konulması oluşturmaktadır. Cansever şiiriyle ilgili yer verilecek değerlendirme ve gözlemlerin ardından, çok seslilik ve romanlaşma kavramları etrafında *Tragedyalar*

ve *Ben Ruhi Bey Nasılım* şiirlerine yönelik ilk izlenimler aktarılacak, kavramın sunduğu kuramsal çerçevede Cansever şiiri ve çok sesliliğin örtüştürülmesine yönelik değerlendirmelerdeki tutarsızlıkların aktarılmasına çalışılacaktır. Bunu izleyen ikinci bölümde ise Cansever'in *Tragedyalar* adlı uzun şiiri, çok seslilik kavramının kuramsal çerçevesi ışığında irdelenecektir. *Ben Ruhi Bey Nasılım* şiirine eğilen üçüncü bölümde ise, çok seslilik doğrultusundaki sorgulamanın daha geniş bir alana yayılması ve Bakhtin'in ortaya attığı bu kavramın söz konusu şiirde bir karşılığının olup olmadığı meselesi gündeme getirilecektir. İkinci ve üçüncü bölümde yürütülecek incelemeler, kuramsal bir kavram olan çok sesliliğin *Tragedyalar* ve *Ben Ruhi Bey Nasılım* şiirlerinde karşılık bulamamış olduğunu göstererek metinlerden verilecek örneklerle bu iddiayı desteklemeye yönelecektir. Buradan hareketle tezin temel bir fikir olarak çok seslilik ve Edip Cansever şiiri ilişkisini sorgulamasının, Cansever şiiri üzerine şimdiye dek ileri sürülen görüşlere de yer vererek şairin *Tragedyalar* ve *Ben Ruhi Bey Nasılım* adlı şiirlerine, söz konusu ilişki doğrultusunda, tek sesli oldukları vurgusuyla yeni bir yaklaşım sunmayı hedeflediği belirtilmelidir.

BİRİNCİ BÖLÜM

ROMANIN YARATTIĞI YOL AYRIMINDA EDİP CANSEVER ŞİİRİNİN KONUSU

Modern Türk şiirinin önemli temsilcilerinden Edip Cansever şiiri üzerine şimdiye dek yapılan çalışmalar ya da ileri sürülen görüşler arasında dikkat çekici bir ortaklık, şairin şiirinde çok sesliliğe ve romanlaşmaya yöneldiği doğrultusunda ileri sürülen fikirlerde kendini gösterir. Ancak konu şiirde romanlaşma ya da çok seslilik olduğunda, bu tanımlamaların kuramsal olarak ne ifade ettiği ve Cansever'in çok seslilik ya da romanlaşma atfedilen şiirlerinde sözü edilen unsurların ne ölçüde kendini gösterdiği yakından incelenmelidir. Bu bağlamda çalışmanın bu bölümünü, Edip Cansever'in çok seslilik üzerine getirdiği yorumun değerlendirilmesi, çok seslilik ve romanlaşma bağlamında Cansever şiiri hakkında yapılan eleştirilerin ele alınması oluşturmaktadır. Ardından çok seslilik kavramını kuramsal düzeyde ilk olarak ortaya koyan Sovyet kuramcı Mikhail Bakhtin'in kuramsal çerçevesi üzerinde durulacak ve Bakhtin'in ortaya attığı çok seslilik kavramı irdelenecektir.

Bu çalışmada amaçlanan, en genel ifadeyle, Edip Cansever'in *Tragedyalar* (1964) ve *Ben Ruhi Bey Nasılım* (1976) adlı kitaplarından yola çıkılarak şairin eserlerinde çok sesliliğin bulunup bulunmadığının tartışılması olduğundan öncelikle Cansever'in çok sesli şiirle neyi kastettiği, bunun yanı sıra çok sesli şiire ulaşmanın şair için ne ifade ettiği anlaşılmalıdır.

A. Romanlaşma ve Çok Seslilik Bağlamında Cansever Şiiri Üzerine Öne

Sürülen Düşünceler

Ele alınan konu Cansever şiiri bağlamında çok seslilik ve romanlaşma kavramlarına eğilmek olduğundan, öncelikle şairin kendisinin çok seslilik çerçevesindeki görüşlerine değinmek yerinde bir yaklaşım olacaktır. Ardından kronolojik olarak Cansever şiirine ilişkin mevcut bağlamdaki görüşler ve öne sürüşler irdelenecektir.

Cansever, 1964 Şubat'ında *Dönem* dergisinde yayımlanan “Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire” başlıklı yazısına, mısranın işlevini yitirdiği yönündeki görüşüne yer vererek başlar. Bu görüşün temelinde de mısranın güncel sorunları karşılayamadığı düşüncesi yatmaktadır. Buradan hareketle şiir açısından ortaya çıkan ölçü gereksiniminin ise mısranın yerine usu koyarak karşılanabileceğini belirtir. Şair tek sesli şiirden çok sesli şiire yönelişteki en kapsamlı ölçünün bu şekilde belirlenebileceğini düşünmektedir (“Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire” 134). Peki tek sesli şiirden çok sesli şiire doğru gerçekleşen yönelimde terk edilmesi gereken ölçü olan mısra neyi temsil etmektedir? Soruyu şu şekilde de sorabiliriz: Tek sesli şiiri ve onun ölçülerini terk ederken aslında ne terk edilmiş olacaktır? Bunun yanıtını yine aynı yazıda bulmak mümkündür. Cansever mısraya ilişkin olarak şunları söyler:

Oysa biz mısraya göre yaşıyoruz hâlâ. Mısra sanki bir yaşam biçimi, aşılması olmayan bir nesne. Nedeni ortada bunun: Halk, Saraya, tek elden yönetime, yazgıya inanırken, bu arada bir üst-yapı kurumu olan şiire de inanmazlık edemezdi. Ama hangi şiire? Yukarıdan gelen, hiçbir şey söylememeyi görkemle dile getiren, soyluluk gösterisi, mısraçı şiire... Bugün bile çok şey değişmiş değil. Geleneğe saygı yüzünden belki de hep aynı çıkmazlarda dolaşıp duruyoruz (135 – 36).

Görüldüğü gibi Cansever'in, ölçüsünde mısranın belirleyici olduğu ve tek sesli olarak kabul ettiği şiir eski şiirdir, bir başka deyişle Divan şiiridir. Yukarıdaki ifadelerden anlaşılacağı üzere Cansever, eski şiiri tek sesli şiir addederek reddeder. Usü ölçü olarak alan çok sesli şiir ise şiirdeki değişimin yeni yönelimi olmalıdır. Üstelik tek sesli şiiri şairin deyimiyle “zorlayan” örnekler de mevcuttur. Gereksinim duyulan yeni şiirin uygulandığına dair verilerin bulunduğunu da ifade eden Cansever bu uygulamalarla ilgili olarak şu görüşleri dile getirir:

Hiç değilse zorlanıyor şiir, seçkin, soy bir anlatım yolu bulmak için savaşıyor. Örneğin cümleler parçalanıyor; söze yeni bir devinim katılıyor böylelikle [...] Derken bir satır başı, bir parantez, bir diyalog... Bakıyorsunuz düzyazıya geçmiş ozan; anlatıyor, açıyor, anlamı genişletip yoğunlaştırıyor. Mısra yerine devinim, mısrayı ölçü yapmak yerine usu ölçü yapmak! (134 – 35).

Bu değerlendirmeye ilgili olarak hemen belirtmek gerekir ki, Cansever'in usu ölçü alan ve tek sesli şiirin olanaklarını “zorlayan” çok sesli bir şiire ilişkin tespit ettiği veriler daha çok şiirin biçimsel düzeyine dair ortaya koyulan verilerdir. Bu değerlendirmeler çok sesliliğin kuramsal arka planı hesaba katılarak varılmış yargılar değildir. Zira ne şiirin biçimsel olarak bozulması ve yeni bir şekle büründürülmesi, ne de şiirde diyalog ya da düzyazı biçiminde kaleme alınmış kısımların yer alması çok seslilik niteliğinin şiire kazandırılması bakımından yeterli olanakları sağlamayacaktır. Bununla birlikte, şairin tek sesli şiiri iktidar olgusuyla ilişkilendirmesi ve bu iktidarın aşılmasının çok sesliliğe yönelmekle mümkün olduğunu dile getirmesi, çağdaşı Mikhail Bakhtin'in çok seslilik bağlamında ortaya koyduğu kuramsal arka plan açısından son derece tutarlı tespitlerdir.

Tek seslilik ve iktidar kavramlarının ilişkisini detaylı biçimde ele almadan önce, şairin kaleme aldığı şiirlere ilişkin ileri sürülmüş çeşitli görüşlere yer vermek gerekmektedir. Zira söz konusu yaklaşımları ve Cansever'in çok seslilik anlayışını birlikte sunmak, şairin şiiriyle ilgili ileri sürülen görüşlerdeki genel eğilimi ortaya çıkarmak bakımından önemlidir. Söz konusu yaklaşımların gündeme getirilmesinin ardından yukarıda vurgulanan ilişkiye dönülecek ve bu çerçevede çok sesliliğin kuramsal arka planı sunulacaktır.

Cansever şiiri ile roman arasında ilişki kuran metinlere göz atıldığında ilk olarak Selim İleri'nin, 1976 tarihinde yayımlanmış olan “Kimsesiz Bir Atlıkarıncadayım” başlıklı yazısı öne çıkar. İleri bu yazısında genel itibariyle, “Ben Ruhi Bey Nasılım” adlı uzun şiiri bir romanın şiiri olarak değerlendirmektedir (192).

Yazısına Edip Cansever'in *Ben Ruhi Bey Nasılım*'da “sanki bir romanı ‘söyl[ediğini]” (192) ifade ederek başlayan İleri, uzun şiirle roman arasında bağ kurmanın şiire haksızlık olduğunu söylemekle birlikte Cansever'in söz konusu uzun şiirini “bir romanın şiiri” olarak değerlendirmekten kaçınmaz. Bu değerlendirme için belirlediği en kapsamlı gerekçe ise yapıtta “[k]işileriyle, dramatik çatısıyla, çok yönlü duygulanımlarıyla ve değişik zaman dilimleriyle bir yaşam[ın]” dile getirilmiş olmasıdır (192). Ancak ne yazık ki bu değerlendirme, *Ben Ruhi Bey Nasılım*'ın “bir romanın şiiri” olduğu yönündeki görüşü tartışmaya açacak nitelikte tutamaklar sunmamaktadır.

İleri yukarıda yer verilen görüşünü ortaya koyduktan sonra bu kez de *Ben Ruhi Bey Nasılım*'ın şiir dışı her şeyden arındığını dile getirir. Hemen ardından ise bu görüşüyle çelişen şu ifadelere yer verir:

Bu yüzden romanı çağrıştıran atmosferini özetlemeye kalkışmak yersiz... Yalnız şunu demek istiyorum: Yapıtta bir roman dünyası

sistemli şekilde bütünleniyor [...] Cansever bu şiirden önce yüzlerce sayfalık bir roman yazmış diyeceğim neredeyse, Joyce’u, Faulkner’i anımsatan bir roman. Sonra bu romanı süzmüş, elemiş, okuru en kısa yoldan etkileyecek dizelere dönüştürmüş (193).

Cansever’in uzun şiirinin şiir dışı her şeyden arındığını dile getirdikten hemen sonra yukarıdaki ifadelerle yer veren İleri, böylelikle kendi görüşleriyle çelişir. Zira şiirle roman arasında bağ kurmanın şiire haksızlık olacağını ve *Ben Ruhi Bey Nasılım*’ın şiir dışı her şeyden arındığını ifade ettikten sonra, aynı şiirin romanı çağrıştıran bir atmosferi olduğunu, yapıtta roman dünyasının sistemli bir bütünlüğe kavuştuğunu, ayrıca söz konusu şiirin Joyce’u ve Faulkner’i anımsattığını söylemek, yazarın çelişkiye düştüğünün açık göstergeleridir.

İkinci olarak “çağrıştırmak” ve “anımsatmak” gibi ifadelerle yargının muğlâklaştırıldığı belirtilmelidir. Zira bu ifadeler yukarıda bir kısmına yer verilen metinde yargıların ihtiyaç duyduğu gerekçelerin sunulmasının önünü keser. Örnek vermek gerekirse, eğer *Ben Ruhi Bey Nasılım* şiiri İleri’ye Joyce ve Faulkner’i anımsatıyorsa, bu anımsamanın hangi sebepten dolayı gerçekleştiğini bilmek okuyucunun hakkıdır. Bu sebep dile getirildiği takdirde romanla şiir arasında bir bağ kurma olanağının ortaya çıkacak olması önemli bir noktadır. Çünkü böylelikle İleri’nin romanla şiir arasında bağ kurmanın şiire haksızlık olacağı yönündeki düşüncesi vurgusunu yitirecek, bu yolla da yazıdaki temel bir çelişki açığa çıkmış olacaktır. Bir başka deyişle yazıdaki muğlâklık ve yargılardaki yüzeysellik, *Ben Ruhi Bey Nasılım*’a dair tutamaklar sunmanın önüne geçmekle birlikte yazının tutarlılığını da zedelemektedir. Tüm bu etkenlerle beraber İleri, son kertede *Ben Ruhi Bey Nasılım*’ı bir romanın şiiri olarak tanımlar, ancak söz konusu metnin özü ona göre yine şiirdir (192).

İleri'nin yazısıyla ilgili olarak vurgulanması gereken can alıcı bir başka nokta, yazarın şiir ve roman arasında aşılmaz bir çizgi olduğunu düşünmesi ve uzun şiirle roman arasında bağ kurmanın şiire haksızlık olacağını ileri sürmesidir. Yazarın böylelikle şiiri katı ve değişmez, etrafını kuşatan edebî ve toplumsal koşullardan bağımsız bir tür olarak değerlendirdiği anlaşılır. Öyleyse sormak gerekir: Şiir ve roman arasında bağ kurmak niçin şiire yapılmış bir haksızlık olsun? Bu sorunun yanıtı İleri'nin metninden yola çıkılarak bulunamaz. Ancak daha ilginç olan, metnin mantığından yola çıkılarak sorulan bu sorunun başlı başına sorunlu bir yaklaşımı sunmasıdır. Zira şiiri kuşatan koşulların değişmesi pekâlâ şiirle roman arasında bir bağ kurulmasına olanak tanıyabilir; nitekim şiirin tarihsel seyri içinde tanımıştır da. Bu çerçevede, Öykü Terzioğlu'nun Nâzım Hikmet şiirlerindeki romanlaşmayı incelediği *Nâzım Hikmet ve Sömürgecilik Karşıtlığının Poetikası* adlı çalışması, Türk şiirinde romanla kurulan ilişkiyi incelemiş olması bakımından dikkat çekicidir.

Deneme türünün olanakları çerçevesinde düşünüldüğünde İleri'nin yazısında yer alan yargıların bütünüyle gerekçelendirilebilir olmasının ilk bakışta beklenemeyeceği söylenebilir. Ancak yazının kendi içinde düştüğü çelişkiler ve Cansever şiirinin romanla ilişkisi bağlamında ortaya çıkan ucu açıklık, meselenin hassasiyeti göz önüne alındığında yukarıda değindiğimiz noktaların gündeme gelmesini gerektirmektedir. Şimdilik, şiirin uğradığı değişime ve romanla ilişkisine Mikhail Bakhtin'in kuramsal yaklaşımını sunarken daha ayrıntılı biçimde değinileceğini belirterek Cansever şiiriyle ilgili değerlendirmeleri ortaya koymayı sürdürmek yerinde olacaktır.

Bilkent Üniversitesi'nde 2003 yılında düzenlenen "Edip Cansever 75 yaşında" başlıklı sempozyumda ise Ali Serdar'ın sunduğu "Patoloji ile Varlık Arasında *Ben Ruhi Bey Nasılım*" adlı bildiride "Ben Ruhi Bey Nasılım" şiirinin ufak bir romanı

andırdığı belirtilir (*O Ben ki: Edip Cansever* 64). Bu görüşünü Selim İleri'nin yukarıda yer verilen yazısıyla destekleyen Serdar, şiirin birden fazla anlatıcısı içermesine vurgu yaparak metni bir romana benzetir. Ancak bu bildiri, temelde *Ben Ruhi Bey Nasılım* şiirine psikanalitik bir yaklaşım sunması çerçevesinde, söz konusu şiirin romanla ilişkisini detaylı olarak irdelemez. Böylelikle Serdar'ın değerlendirmesi, yalnızca sorgulanması gereken bir değerlendirme olarak metnin ikinci planında kalmış olur.

Edip Cansever şiirine ilişkin bir başka önemli çalışma, Murat Devrim Dirlikyapan'ın Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde 2003 yılında tamamladığı ve Cansever'in düzyazının olanaklarından yararlanarak çok sesli bir şiire ulaştığını ifade ettiği (100) “‘İkinci Yeni’ Dışında Bir Şair: Edip Cansever” başlıklı yayımlanmamış yüksek lisans tezidir. Dirlikyapan yine Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde 2007 yılında tamamladığı “Phoenix'in Evrimi: Edip Cansever'de Dramatik Monolog” başlıklı yayımlanmamış doktora tezinde Cansever'in *Umutsuzlar Parkı* (1958), *Nerde Antigone* (1961), *Tragedyalar* (1964), *Çağrılmayan Yakup* (1969), *Ben Ruhi Bey Nasılım* (1976), *Bezik Oynayan Kadınlar* (1982) ve *Oteller Kenti* (1985) kitaplarıyla, dramatik monolog türünün olanakları içinde, çok sesli bir şiire ulaşmayı amaçladığını ifade eder (17). Ancak Dirlikyapan, üzerinde durduğu konu dramatik monolog olduğundan, Cansever şiirinde çok sesliliğe dair öne sürdüğü görüşleri kuramsal bir temele oturtarak detaylandırmaz. Yine de Dirlikyapan'ın çok seslilik kavramını kullanmasının, yürütmüş olduğu çalışma açısından ne anlam ifade ettiğini görmek, söz konusu kavramı tartışmaya açmak bakımından yararlı olacaktır.

Dirlikyapan, Cansever'in yedi farklı şiir kitabını incelediği çalışmasında şairin çok sesliliğe yöneldiğini ifade ederken T.S. Eliot'ın “Şiirin Üç Farklı Sesi” başlıklı

yazısından yola çıkar. Eliot bu yazısında şiirdeki üç farklı sesi şu şekilde birbirinden ayırmıştır:

Birinci ses şairin kendisiyle konuştuğu, ya da hiç kimseyle konuşmadığı sesidir. İkinci ses, büyük ya da küçük kitlelere hitap eden sesidir. Üçüncü ses ise şairin yarattığı hayali dramatik bir karakteri dizelerle konuşturmasıdır; kendi düşüncelerini değil, belli kalıplar içinde hayali bir karakterin diğer hayali bir karakterle konuşacağını konuşur (250).

Bu ayırmadan yola çıkan Dirlikyapan, Eliot'a göre bir şiirin dramatik olup olmadığını belirleyen üçüncü ses olduğunu aktarır. Ardından Eliot'ın, şiiri en başta şairin kendi kendisiyle konuşması olduğunu belirtir. Ancak Eliot aynı zamanda şiirin yalnızca şairine hitap etmediğini düşünmektedir. Dolayısıyla İngiliz şaire göre her şiirde birinci ve ikinci seslerin varlığı söz konusudur. Dirlikyapan bu bağlamda son olarak, Eliot'a göre dramatik monologda bu seslere üçüncü sesin de eklendiğini ifade eder. Dolayısıyla bu bakış açısından hareketle dramatik monologda üç sesin birden duyulduğu sonucu karşımıza çıkacaktır (13).

Çalışmasının sonraki aşamasında Dirlikyapan, Cansever'de dramatik monolog düşüncesine eğilir. Bu bölümde Cansever ile Eliot arasında tespit ettiği ilişkileri ortaya koyarken, "Cansever'in dramatik monoloğa yönelmesinin bir nedeni[nin] T.S. Eliot'tan etkilenmesi [...] diğer nedeni[nin] de "onun çok sesli bir şiire ulaşmaya yönelik arayışı[...]" (17) olduğunu ifade eder. Cansever'in "Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire" başlıklı yazısı ise, Dirlikyapan'a göre, bu arayışın ifadesidir (17).

Bu ifadelerden hareketle denebilir ki Dirlikyapan, çok seslilik kavramını kullanıp bunu Cansever şiirinin bir niteliği olarak ortaya koyarken T.S. Eliot'ın şiirdeki üç ses ayırımından yola çıkmış ve Cansever'i bütünüyle Eliot'ın dramatik

monolog için koyduğu ölçütler etrafında irdelemiştir. Cansever'in "Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire" başlıklı yazısını ise, şairin sözü edilen çok seslilik yöneliminin somut bir ifadesi olarak değerlendirmiştir. İşte çok sesliliğe ilişkin ortaya çıkan sorun, bu kavramın kullanılması ve Cansever'e atfedilmesi noktasında kendini göstermektedir. Bu sorunun en açık hâliyle ortaya koyulması açısından, öncelikle Eliot'ın "Three Voices of Poetry" başlıklı yazısının "Şiirin Üç Sesi" başlığıyla dilbilimci Engin Sezer tarafından Türkçeye çevrilmiş versiyonunda yer alan, şiirdeki üç ses ile ne kastedildiğine yönelik dipnotundan yararlanmak gerekmektedir. Sezer bu dipnotta şu noktaları dile getirmektedir:

Bir şiirde, konuşan, o şiiri anlatan kimseye Batı edebiyat geleneğinde "ses" adı veriliyor. Bu, kimi zaman şairin kendisi olabileceği gibi, kimi zaman da şairin bilinçli olarak kurguladığı bir kişinin sesi olabilir, roman ve öyküde olduğu gibi.

Görüldüğü gibi Sezer, Eliot'un ses sözcüğünü kullanmasına ilişkin olarak Batı edebiyat geleneğinde bu kavramın karşılığını aktarmakta, "ses" in şairin kendisine ait olabileceği gibi bazen de onun bilinçli olarak kurguladığı bir kişinin sesi olabileceğini vurgulamaktadır. Dolayısıyla her iki durumda da sesin, şairin bilincinin egemenliğinde ve tasarrufunda bulunduğu anlaşılmaktadır. Temel sorun da söz konusu ses olduğunda bilincin farklı biçimde anlaşılmaya açık olmasında yatmaktadır.

Daha anlaşılır olmak adına Sovyet kuramcı Mikhail Bakhtin'in dört farklı makalesini içeren *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin* başlıklı çalışmanın "Kavramlar Dizini" (Glossary) bölümünde yer alan "ses" (voice) tanımına başvurulabilir. Bakhtin'in "ses" kavramının içine yerleştirdiği anlamlar bu tanım altında şu şekilde yer bulur:

Ses (Voice [golos, glas]): Bu konuşan kişiliği, konuşan bilinci ifade eder. Bir sesin arka planında her zaman bir istek ya da bir arzu ile sesin kendi tınısı (timbre) ve art anlamları (overtone) bulunur (434).

Görüldüğü gibi Bakhtin, Engin Sezer'in Batı edebiyatında anlaşıldığı biçimiyle sesin tanımına ilişkin aktardığı yaklaşımdan farklı bir bakış açısı sunmaktadır. Bu farklılık da Bakhtin'in "ses" tanımıyla, konuşan kişiliğin ya da karakterin ötesinde konuşan bilinci anlamasında yatar.

Bakhtin'in yarattığı bu yol ayrımı, bir metinde birden fazla karakterin konuşmasının, birden fazla bilincin konuşması anlamına gelmeyebileceği düşüncesiyle açıklanabilir. Söz gelimi bir şair, şiirinde birden fazla karaktere yer verebilir, ancak bunun yanında karakterlere kendi özgür bilinçlerini yansıtmaya olanağı tanımayabilir. Böylelikle de herhangi bir metinde birden fazla karakter bulunmasına rağmen, tüm karakterler tek bir bilincin dolayımında ortaya çıkan farklı kişilikler olarak kendini gösterebilir. Dolayısıyla, şiir türünü göz önünde bulundurarak söylemek gerekirse, şair ve yarattığı karakterler arasında kurulan ilişkinin, bir kuklacıyla kuklaları arasında kurulan ilişkiye dönüşmesi tehlikesi gündeme gelebilir.

Çalışmanın bu aşamasına dek Cansever şiiri bağlamında çok seslilik ile roman ve şiir arasındaki ilişki etrafında şekillenen değerlendirme ve tespitlere yer vermeye çalışılmıştır. Elde edilen veriler, çok seslilik kavramının edebiyat yapıtlarında yansıtılan karakterlere tanınan özgürlük (kendi bilinçlerini ve dolayısıyla seslerini yansıtmaya özgürlüğü) alanını da göz önünde bulunduran bir bakış açısına başvurulması gerektiğini gösterir. Bu bakış açısı, 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya koyduğu kuramıyla çok seslilik kavramı çerçevesinde başvurulması gereken ilk kaynak olan Sovyet kuramcı M. M. Bakhtin'e aittir. Bu sayede romanın 20. yüzyılda nasıl bir yer tuttuğuna ve şiirle ne tür bir ilişki kurduğuna yönelik –yukarıdaki

değerlendirmeler göz önüne alındığında- şimdilik karanlıkta olan noktalar aydınlatılmış olacak, şiirde romanlaşmaya ilişkin kuramsal bir altyapı da sunulmuş olacaktır.

Cansever şiiri ile roman arasında kurulan ilişkiler de, romanlaşma ile çok seslilik kavramlarının birbiriyle yakından ilişkili olduğunu düşünerek hesaba katılırsa, Cansever'in, bu çalışmanın ikinci ve üçüncü bölümlerinde ayrıntılı olarak incelenecek olan uzun şiirlerinde birden fazla karakterin konuşmalarına yer verilmiş olmasının ve yer yer romanla ilişkilendirilmesinin, bu şiirlerde çok sesliliğin varlığının sorgulanması açısından temel gerekçe olduğu söylenebilir. Zira bu sorgulama, söz konusu şiirlerde çok sesliliğe bir yönelim olmadığı gibi bu şiirlerin roman türüyle ilişkilendirilmesinin sakıncalı olduğu izleniminden ileri gelmektedir.

Cansever'in *Tragedyalar*'ında "Koro", "Koro Başı", "Episode" ve "Ağıt" gibi bölümlerin bulunmasının yanı sıra aynı ailenin üyeleri olan Stepan, Vartuhi, Armenak, Diran ve Lusin arasında geçen konuşmalara yer verilir. Şiirdeki karakterler şairin "Yaşam Öyküsü"nde kendisinin de vurgulamış olduğu gibi "az ya da çok hasta tipler[dir]" ve "çökmekte, kokuşmakta olan bir düzeni saptamak, sergilemek için[...]" (*Şiiri Şiirle Ölçmek* 24) seçilmişlerdir. Dirlikyapan 2007 yılında tamamladığı doktora tezi çalışmasında, şiirle ilgili bu mevcut durumun yanına şiirdeki karakterlerin "dış dünya ile bütün bağlantılarından koparılmış bir odada yaşıyor gibi[...]" (101) oldukları biçimindeki haklı çıkarımını ekler. *Ben Ruhi Bey Nasılım* adlı uzun şiirde ise Cansever'in, toplumun farklı kesimlerine mensup birden çok karakterin konuşmalarına yer verildiği görülür. Örneğin *Ben Ruhi Bey Nasılım*'da, giyim kuşamı ve yaptığı harcamalardan üst tabakadan biri olduğu anlaşılan Ruhi Bey ile birlikte çiçek sergicisi, meyhane garsonu, meyhane patronu, Yorgo adlı bir kürk tamircisi, genelev kadını, otel kâtabi ve Âdem adlı bir cenaze

kaldırıcısının konuşmalarına yer verilir. Bu şiirde karakterler farklı toplumsal kesimlere, hatta kürk tamircisi Yorgo farklı bir etnik kökene sahiptir.

Bu noktada her iki uzun şiirle ilgili olarak vurgulanması gereken bir unsur açığa çıkar. Bu unsur, her iki şiirde de karakterler düzleminde yansıtılan çatışmaların ortaya çıkmasına ilişkindir. *Tragedyalar*'daki karakterler yukarıda vurgulandığı gibi dış dünyaya kapalı ve soyutlanmış karakterleri öne çıkarır. Bu karakterler metinde vurgulanan bir ezen – ezilen karşıtlığının ezilen tarafı olarak ön plana çıkarlar. Sınıf bazında ortaya çıkan bu karşıtlığa şiirde bazen “bastırılmış bir grev”, “yırılmış dövizler”, “sömürge şapkalı ve sten tabancalı / gözü dönmüş biri[...]

 (300) şeklinde, bazen de “[b]akmadan geçeceksiniz o duvar diplerine” ya da “[g]özleriniz olacak, yüzünüz, elleriniz / [n]e korku, ne kin, ne yenilme” (303) biçiminde metne yansıyan ifadelerle vurgu yapılır. Bu karşıtlık çerçevesinde yok oluşa ve umutsuzluğa terk edilen (ya da kendilerini bir umutsuzluğa terk eden) tarafı temsil eden karakterlere çalışmanın ilgili bölümünde ayrıntılı olarak değinilecektir.

Ben Ruhi Bey Nasılım'da ise daha önce üst tabakaya ait bir birey olduğu belirtilen Ruhi Bey'in, kendi sınıfıyla yaşadığı çatışmalar “[i]ğreti kahkahalar, ucuzundan gülmeler” (74) ya da “[b]ilmezler utanmayı hiç bu kokuşmuş kentsoylular” (76) gibi ifadelerle açığa vurulurken¹, Ruhi Bey'in giderek kendi sınıfından olmayan insanlarla, daha açık söylemek gerekirse, çeşitli meslek grupları ve etnik kökenlerden insanlarla aynılaştığı görülür. Şiirin sonlarına doğru şiirdeki tüm karakterler koro hâlinde Ruhi Bey'e şöyle sesleneceklerdir: “Siz ne yaparsınız bundan sonra, biz ne yaparız / Bir bütünün parçalarıyız, bir bütünün parçalarıyız” (105). Böylelikle Ruhi Bey'in toplumsal sınıf düzeyinde yaşadığı çatışma, farklı toplumsal sınıflarla aynılaştırılması durumunu da beraberinde getirir.

¹ Ruhi Bey'in kendi sınıfından insanlarla ilişkisine yönelik benzer bir tespiti daha önce, yukarıda da ele alınan “Kimsesiz Bir Atlıkarıncadayım” başlıklı yazısında yer alan “Ruhi Bey[‘in] sınıfsal kimliği[nin] tüken[diği]” (194) ifadesiyle Selim İleri yapmıştır.

Her iki şiirde de karşımıza çıkan çatışmalar, Bakhtin'in çok seslilik merkezinde ele alınacak olan kuramsal bakış açısıyla birlikte düşünüldüğünde, Edip Cansever'in burada ele alınan şiirlerinde yer alan karakterlerin konuşmalarındaki dil ile anlatıcı öznenin dili arasında bir ayırım olup olmadığı, karakterlerin farklı dünya görüşleri ile birbirinden bağımsız bilinçleri yansıtıp yansıtmadıkları ve metinde yansıtılan çatışmaların hangi düzeyde aktarıldığı gibi aydınlatılması gereken noktalar gündeme gelir. Dolayısıyla şiirlerin dilinde toplumsal bir katmanlaşmadan söz etmek de aynı ölçüde sorgulanabilir hâle gelir. Bu doğrultuda, bu şiirlerde karakterlerin kullandığı dilde bir ortaklık görülüp görülmediği ve şiirlerdeki sesin tekil bir ses olup olmadığı, üzerinde durulması gereken konular olarak öne çıkar. Bu çerçevede, burada yürütülen çalışmada ilk olarak yapılması gereken, Cansever'in şiirinin çok sesli olup olmadığının, Sovyet kuramcı Mikhail Bakhtin'in ortaya koyduğu "çok seslilik" kavramı temelinde sorgulanması olduğundan Bakhtin'in kuramsal çerçevesini ortaya koymak gerekmektedir.

B. Mikhail Bakhtin'e Göre Romanlaşma ve Çok Seslilik

Cansever şiirinin çok seslilik ve roman türüyle ilişkilendirilmesine dair daha önce yapılan çalışmalarda yukarıda yer verilen görüşlere rastlanırken, kuramsal çerçevede roman ve şiir türlerine ve bu türlere ilişkin kavramlara gidilecek olursa, yukarıda bilinç faktörü çerçevesinde bir noktası açığa vurulmuş olan farklı bir kuramsal altyapı ile karşılaşılır. Söz konusu kuram, romanın egemen olduğu bir çağda, şiir dâhil olmak üzere, diğer türlerin de romanlaşacağını ileri süren Sovyet kuramcı Mikhail Bakhtin'a aittir. Bakhtin, temelde, romanda çok sesliliği kuramının odağına yerleştirir. Bakhtin açısından çok seslilik, romanın ayırıcı özelliği olarak belirir.

Roman ve diğ er türler arasındaki ilişki Bakhtin tarafından bu şekilde konumlandırılırken şiirin bu aşamada kendine nasıl bir yer edineceğ i sorusu gündeme gelir. Hilmi Yavuz, Öykü Terzioğ lu'nun *Nâzım Hikmet ve Sömürgecilik Karşıtlığ ının Poetikası* adlı kitabı için kaleme aldığ ı "Sunuş" yazısında romanın tarihsel süreç içerisinde ö ne çıkmasıyla birlikte şiir için geriye iki seçeneğ in kaldığ ını belirtmiştir. Buna göre şiir "ya (i) öykülemeyi (*narration*) ö teleyen saf şiir veya öznel duyguları dile getiren lirik şiir olarak kalacak, ya da (ii) dü z yazılaşacak" (10).

Öykü Terzioğ lu, *Nâzım Hikmet ve Sömürgecilik Karşıtlığ ının Poetikası* adlı kitabıyla Mikhail Bakhtin'in kuramından hareket ederek Nâzım Hikmet'in *Jokond ile Sİ-YA-U*, *Benerci Kendini Niçin Ö ldürdü* ve *Taranta-Babu 'ya Mektuplar* adlı kitaplarına yönelik olarak yeni bir yaklaşım sunmuştur. Terzioğ lu, şairin söz konusu üç kitabının tür bakımından konumlandırılmasına yönelik ortaya çıkan sorunlara değ inmiş ve incelediğ i metinlerin çeşitli düzeylerde romanlaştığ ını ortaya koymuştur. Bu çalışmanın "Sunuş" bölümünde Hilmi Yavuz'un da vurguladığ ı gibi romanlaşma Nâzım Hikmet'in kaleme aldığ ı metinlerde kendini çok seslileşme ve mizah yoluyla göstermektedir (11). Yavuz bunun sonucunu Terzioğ lu'nun kitabından yaptığ ı ş u alıntıyla açıklar:

Nâzım Hikmet'in romanlaştığ ı ortaya koyulan şiirlerinde çok seslileşme Marksist öğreti doğ rultusunda, sömürgeci üst sınıflarla ve doğ al işçi sınıfı olarak gösterilen sömürge halkları sınıfsal çatışmanın temsilini, mizah da bu çatışmanın sembolik düzlemde bir devrimle sonuçlanmasını sağlamıştır (185).

Görüldüğü gibi burada, romanlaşma söz konusu olduğunda karşımıza çıkan çok seslilik kavramı sınıf çatışmalarının temsili olarak ele alınmıştır. Tek seslilik ve çok

seslilik kavramları merkezinde ortaya çıkan karşıtlık, böylelikle, temelde bir iktidar sorunu olarak varlığını göstermektedir. Kitabının “Giriş ve Teşekkür” başlıklı bölümünde söz konusu karşıtlığa Nâzım Hikmet şiiri bağlamında değinen Terzioğlu, “bu kitaplarda ‘romanlaşan’ şiirin biçimsel özelliklerinin sömürgecilik karşıtlığının, Nâzım Hikmet’in benimsediği tarihsel maddeci perspektifle ele alınmasında işlevselleştiği[ni]” (14) belirtir. Yazara göre sömürgecilik karşıtlığının söz konusu perspektif içerisinde ifade edilebilmesi için şiirin romanlaşması kaçınılmaz olarak gündeme gelmektedir (14).

Bakhtin’in roman türünü ve toplumsal gelişmeleri bir arada değerlendiren yöntemine Kubilây Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler* adlı kitabında değinmiştir. Aktulum bu çerçevede, Bakhtin’in “yapıtın başka yapıtlarla olduğu kadar tarihsel ve toplumsal olgularla da sürekli alışveriş içerisinde olduğu ilkesini” (26) benimsediğini vurgulayarak metni kendi olanakları içerisinde çözümlenmeye çalışan Rus Biçimcileriyle ayrılığa düştüğünü belirtir (26). Bu tavrı dolayısıyla Marksist bir bakış açısına yakın olduğu ifade edilebilecek olan Bakhtin’in edebiyat tarihindeki yerine Jale Parla, *Don Kişot’tan Bugüne Roman* adlı kitabında eğilir. Bakhtin’in, türleri tarihsel süreçlerle değil yazınsal dönemlerle açıklayan kuramlara karşı çıktığını belirten Parla (52), Bakhtin’in aslında Marksist bir düşünür olduğunu öne sürerken o dönemin Rusya’ında öne çıkan aşırı biçimciliği dengelemeye çalıştığını ifade eder (50). Öte yandan Parla’nın bakış açısına göre Bakhtin biçimi göz ardı etmemiş, çağdaşı Marksist eleştirmen Georg Lukacs’ın tersine biçime önem vererek biçimsel değişimleri “keyfi teknik oyunların değil yeni görme biçimlerinin getirdiği sonuçlar olarak değerlendir[miştir]” (50).

Tür incelemesinde tarihsel süreçleri öne çıkaran Bakhtin’in ortaya attığı şekliyle romanlaşma ve çok seslilik kavramları, toplumsal düzeyde ifade bulan sınıf

karşıtlıklarıyla bu biçimde ilişkilendirirken roman ve romanlaşma kavramlarından, bu çerçevede roman ve şiir merkezinde yaşanan karşılıklı ilişkiden detaylı olarak söz etme gerekliliği ortaya çıkar.

Bakhtin'e göre, "Roman bir bütün olarak biçim bakımından çok-biçimli, söz ve ses bakımından da çeşitlilik sergileyen bir fenomen[dir]" ("Romanda Söylem" 36). Bu nedenle Bakhtin, roman türünü "sanatsal olarak düzenlenmiş bir toplumsal söz tipleri çeşitliliği (hatta bazen de diller çeşitliliği) ve bireysel sesler çeşitliliği" olarak tanımlar (37-38). Bakhtin, "monolojik bir söylem olarak şiirle, yapısı gereği diyalojik bir söylem olan roman arasında" (Irzık, 17) bir karşıtlık olduğunu vurgular. Bu karşıtlığın temelinde "Bakhtin'in *heteroglossia* olarak adlandırdığı olgunun tarihsel gelişimi" (Irzık, 17) yatmaktadır. *Heteroglossia* "belli bir ulusal dil içinde var olan biçimlerin ve söz türlerinin katmanlaşması ve çatışmaya girmesidir" (Irzık, 17). Bu olgu ise Bakhtin'e göre ancak romanda ve romanın egemen olduğu dönemlerde bu türün etkisiyle romanlaşan şiirlerde yazınsallaşır. Bakhtin'e göre, şiirde böyle bir çok sesliliğin ifade bulması için, Edip Cansever'in de üretimde bulunduğu yirminci yüzyılı beklemek gerekmiştir.

Romanlaşma ve çok seslilik arasındaki ilişkiyi anlaşılır kılmak için romanlaşmanın mahiyetini açıklamak gerektiğinden ilk olarak Bakhtin'in romana yönelik yaklaşımına eğilmek gerekmektedir. Öykü Terzioğlu, yukarıda değinilen kitabının "Romanlaşma ve Çok Seslilik" başlıklı bölümünde Bakhtin'in, "romanın, başat tür olarak alımlandığı yirminci yüzyıl başlarında, diğer türler üzerindeki etkisi üzerinde dur[duğunu]" (49) belirtir. Buna göre *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adını taşıyan çalışmasının "Sonuç" bölümünde Bakhtin, "tüm derinliği ve özgüllüğüyle *düşünen insan bilincine ve bu bilincin var olduğu diyalojik alana* monolojik bir sanatsal yaklaşım aracılığıyla ulaşılama[yacağı]" (356) belirterek bu

bilincin ilk defa “Dostoyevski’nin çoksesli romanında sahici sanatsal tahayyülün nesnesi haline gel[diğini]” ifade ettikten sonra şunları ekler:

Dolayısıyla, hiçbir yeni sanatsal tür eskilerini hükümsüz kılmaz veya onların yerini almaz. Ama aynı zamanda, temel ve önemli her yeni tür, bir kez ortaya çıkınca, eski türlerin oluşturduğu bütünü etkiler: yeni tür eskilerini tabiri caizse daha bilinçli hale getirir; onları kendi olanaklarını ve sınırlarını daha iyi kavramaya, yani *naiveté*lerini alt etmeye zorlar (356)

Bakhtin tarafından bu şekilde anlaşılan roman, kendinden önce ortaya çıkan türleri – ki bunlar arasında şiir de vardır – etkilemiştir (356). Bakhtin, romanın gelişmeyi sürdüren ve hâlâ tamamlanmamış tek tür olduğunu belirterek (“Romanda Söylem” 164) tür etkileşiminde romanın konumunu da açıklamış olur.

Bakhtin’in kuramsal düşüncelerini ortaya koyduğu çeşitli makalelerden oluşan *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* adlı kitabın “Önsöz”ünde Sibel Irzık, Bakhtin’de roman kavramını ele alırken Sovyet kuramcı üzerine çalışmalar yürüten Michael Holquist’ten yararlanmıştır. Holquist, roman ve romanlaşma kavramları merkezinde Bakhtin’in yaklaşımını *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin* adlı kitabın “Introduction” (Giriş) bölümünde şu şekilde ele almaktadır:

“Roman”, belli bir edebi sistem içinde, bu sistemin sınırlarını, yapay kısıtlamalarını açığa çıkarmak yönünde işleyen her türlü güce Bakhtin’in verdiği addır. Edebi sistemler kanonlardan oluşur, “romanlaşma” en temel anlamda kanon karşıtıdır. Türsel monoloğa izin vermez. Belli bir sistemin edebiyat olarak kabul ettikleriyle böyle bir edebiyat tanımının dışında bırakılan metinler arasındaki diyalog

konusunda her zaman ısrarlıdır. Daha geleneksel olarak roman denince akla gelen, yalnızca bu dürtünün en karmaşık ve yoğunlaşmış ifadesidir (xxxı, aktaran Sibel Irzık)

Böylelikle karşımıza kendini tamamlamamış bir tür olarak diğer türleri etkisi altına alan romanın tek bir sesin iktidarına olanak tanımadığı sonucu çıkmaktadır. Bu bakımdan romanlaşma, “türsel monoloğa izin vermeyen” romanın diğer türlerle ilişkisini ifade eden bir kavram olması bakımından tek sesli ve tek bilinçli bir dünyaya karşı durmak eyleminin temsilcisi konumunu edinmektedir.

Bu çerçevede Bakhtin’in kullandığı biçimiyle karnaval kavramına başvurulacak olursa, bu kavramın monolojik söylem ve diyalogik söylem arasındaki karşıtlıkta önemi belirgin hâle gelir. Söz konusu kavrama yukarıda anılan “Önsöz” yazısında değinen Sibel Irzık, karnavalı “edebiyatla edebiyat dışının maksimum temas noktası[...]” (10) olarak değerlendirir. Buna göre romanda tür ve karnaval kavramlarının kesişmesi söz konusudur. Edebiyat türleri ile edebiyat dışı söz türlerinin roman içinde birbiriyle “haşır neşir” olmasını ya da çatışmasını “karnavalımsı bir kural tanımazlık”la açıklayan Irzık, bu iç içe geçiş ve çatışma içerisinde türlerin kendilerine ait özelliklerinin sarsıldığını ve tür kavramının alaşağı edildiğini dile getirir (10). Bu anlamda Bakhtin tarafından kendi dışında kalan türlerin parodisi olarak tanımlanan roman, bazı türleri dışına iter, bazılarını ise yeniden formüleştirecek ve yeni bir vurgu kazandırarak kendi özgün yapısının içine dâhil eder (“Epik ve Roman” 167).

Jale Parla, romandaki karnaval unsurunu göz önüne alarak Bakhtin’in *Rabelais and His World* (Rabelais ve Dünyası) adlı çalışmasında Rabelais’in *Gargantua ve Pantagruel* adlı yapıtını ilk roman olarak kabul ettiğini belirtir (53). Zira Rabelais yapıtında Rönesans türlerini bir araya getirerek “rakip birçok dil ve söylemi”

birleştirmiştir (53). Bu noktada romanın egemen bir iktidar söylemini de dışlaması durumu gündeme gelir. Nitekim Gökçen Ertuğrul Apaydın, internet sitesinden ulaşılabilen, *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*'nin dördüncü sayısında yer alan ve kültür ile iktidarın ilişkisini sorguladığı “Popüler Kültür ve İktidar Sorunu” başlıklı makalesinde Bakhtin’de karnaval kavramına değinir. Apaydın resmî kültürün, birleşik bir monolojik dil olarak “sosyo-politik bütünleşme ve toplumun merkezileştirilmesi için diyalojik olanı [...] dışlayarak kendi hegemonyasını kurmaya çalış[tığını]” belirtir. Apaydın diyalojik olana, söylem biçimlerinin merkezsizleştirilen çeşitliliği olarak tanımladığı *heteroglossiayı* dâhil eder. Karnaval ise bu anlamda “iktidarın monolojik söylemi ile mücadele eden diyalojik söyleme temel bir örnek oluşturur”. Sibel Irzık da yukarıda daha önce değinilen “Önsöz”de, “karnavalda, resmi kültüre karşıt olarak konumlanan bir halk kültürünün, kahkahayı, doğanın ve kolektif yaşamın ritimlerini, bedenin direncini ve işlevlerini, dile ve edebiyata taşıması[nın] söz konusu[...]” olduğuna dikkati çeker (23).

Bakhtin’deki şekliyle karnaval kavramı göz önünde bulundurulduğunda tek seslilik ve çok seslilik karşıtlığı düzleminde iktidar sorununun daha belirgin şekilde ön plana geldiği görülmektedir. Söz konusu sorunun Bakhtin’in kuramına çok seslilik düzleminde nasıl yansıdığına bakılacak olursa kuramcının, çok sesli romanın ancak kapitalist çağda gerçekleşebileceği yönündeki düşüncesiyle karşılaşılr (*Dostoyevski Poetikasının Sorunları* 66). Bakhtin bu düşüncesini ortaya koyarken, Rusya’nın çok sesli romanın öne çıkması için uygun bir zemin oluşturduğunu özellikle belirtir ve şunları söyler:

Rusya’da şekillenmekte olan toplumsal hayatın çelişkili doğası,
kendinden emin ve tefekküre dalmış monolojik bilincin çerçevesine

tam oturmadığı için, özellikle ani ve beklenmedik bir şekilde ortaya çıkmak durumundaydı ve aynı zamanda, ideolojik dengelerini yitirmiş ve birbiriyle çatışmakta olan bu dünyaların tekilliği de özellikle tam ve canlı olmak zorundaydı. Böylelikle çoksesli romanın çok- düzeyliliği ve çok sesliliği için gerekli nesnel önkoşullar yaratılmış oluyordu (66).

Bakhtin'in çok sesli romanın kendini gerçekleştirmek için gerekli nesnel koşulları toplumsal çelişkilerle açıklaması, şiiri de içermekle birlikte diğer türlerin romanın başat olduğu çağda romanlaşma eğilimi göstereceği düşüncesiyle birlikte değerlendirildiğinde ortaya şiir açısından da ilgi çekici bir durum çıkmaktadır. Zira, Cansever'in yukarıda ele alınan kitapları *Tragedyalar* ve *Ben Ruhi Bey Nasılım*'da da sınıf ayrılıkları ve bu merkezde ortaya çıkan çelişkileri ve bu çelişkilerin bireylerdeki tezahürleri öne çıktığından, Bakhtin'in çok seslilik konusunda gösterdiği duruş, bu çalışmanın çıkış noktasına işaret etmesi bakımından da oldukça önemli olan bir bağlantıyı açıklığa kavuşturmuş olur.

Dostoyevski'yi çok sesli romanın yaratıcısı olarak konumlandıran Bakhtin, Rus yazarın ayrıksılığını şu ifadelerle daha açık biçimde dile getirir:

Nitekim, çağın nesnel çelişkileri Dostoyevski'nin yaratıcı yapıtını, kendi tininin tarihindeki çelişkileri kişisel gayretiyle aşması düzeyinde değil, daha çok çelişkilerin eşanlı olarak bir arada bulunan güçler olarak nesnel biçimde tahayyülü (kişisel deneyimle derinleşmiş bir tahayyüldür bu kuşkusuz) düzeyinde belirlemiştir (76).

Bakhtin'in buradaki vurgusu, hiç kuşku yok ki, Dostoyevski'nin ele aldığı çelişkileri metin düzleminde bir arada ve yan yana vurgulayabilmiş olmasına yöneliktir. Bu – çok sesliliğin, tek sesin temsil ettiği iktidara karşı çıkması da göz önünde

bulundurulursa – birbiriyle çelişen güçlerin metinde birbirinden bağımsız olarak temsil edilebilmesi anlamına gelir. Aynı çerçevede Sue Vice’ın kaleme aldığı *Introducing Bakhtin* adlı kitaba bakılacak olursa, yazarın, polifonik roman olarak da ifade edilen çok sesli romanın karakterini, bir başka deyişle “polifonik karakter”i tanımlarken, çok sesliliği “karakterin sesinin anlatıcının sesinden bağımsızlığı” (114) olarak nitelediği görülür. Buna göre çok sesli bir romanda karakterin “otoriter bir anlatıcı yorumunun ezici etkisi olmaksızın konuşmasına izin verilir” (116).

Bakhtin’in, romanı diğer türlerden ayıran unsurun çok seslilik olduğunu Terzioğlu, çalışmasında vurgulamaktadır. Bunun temelinde “geleneksel anlamıyla şiiri[n] tek seslilikle ve tek biçimlilikle, romanı[n] da çok seslilik ve çok biçimlilikle ilişkilendirilmiş” (74) olması yatmaktadır. Yazar bu bağlamda, Nâzım Hikmet’in şiirde tek bir ağız yerine farklı ağızlardan konuşulması ile ilintili bulduğu orkestra² kavramının Bakhtin’in kuramında benzer biçimde yer tutmuş olmasına dikkati çekerek (74) Sovyet kuramcından şu alıntıyı aktarır:

Roman, söz tiplerinin [raznorecie] toplumsal çeşitliliği aracılığıyla ve böylesi koşullar altında serpilen farklı bireysel sesler aracılığıyla temalarının tümünü, kendisinde betimlenen ve ifade edilen konuların ve fikirlerin dünyasının tümünü orkestralar (“Romanda Söylem” 38).

Orkestra, anlaşılacağı üzere, toplumsal söz tipleri ve bireysel sesler çeşitliliğinin düzenlenmesi biçiminde yeni bir çerçevede kendini gösterir. Roman söz konusu düzenlemeyi yaparak kendini gerçekleştirecektir. Dolayısıyla romanlaşma atfedilen şiirler için de durumun böyle olduğu açıktır.

Terzioğlu’nun çok sesliliğe ilişkin bir başka vurgusu, Bakhtin’e göre romanın çok sesliliğe açık oluşunun nedenlerinden bir diğerinin, farklı heterojen söylem

² *Karnavaladan Romana* adlı kitapta yer alan Bakhtin’e ait “Romanda Söylem” başlıklı makalede, orkestralamanın, kuramcının müzik terminolojisinden yararlanarak ortaya attığı “polifonik” roman kavramını başarma aracı olduğu ifade edilir (38).

biçimlerini içerebilecek kapasitede olmasına yöneliktir (75). Buna göre Bakhtin, yazarın kendi sesini yansıtan edebî biçimin yanında edebî olmayan ya da yarı edebî biçimlerden (mektup, günlük, felsefî söylem vs.) yararlanmış olmasına (“Romanda Söylem” 37) işaret etmektedir (75). Terzioğlu buradan hareketle, romanın egemenlik kazandığı bir dönemde romanlaşan diğer türlerin de “çok sesliliği temsil etmede gerekli biçimsel araçlara kavuştuğunu söyleme[nin] mümkün[...].” (76) olduğu sonucuna varır. Bu noktada, Terzioğlu’nun da dikkat çektiği bir noktayı yeniden gündeme getirmek gerekmektedir. Bu nokta da romanın, matbaanın geliştiği bir dönemde ortaya çıkan ve modernite koşulları içinde gelişimini sürdüren bir tür olarak sessizce okunmak üzere yazılan ve kalıplaşmış biçimlere sahip olmayan bir tür olmasıdır (51). Bu doğrultuda, şiiri de içermekle birlikte romanlaşan türlerin de aynı davranışı göstermesi anlaşılır olacaktır. İşte romanın egemen olduğu böyle bir çağda şiirin de geleneksel kalıpları yıkıp edebî ya da edebî olmayan anlatım biçimlerine olanak tanınması yine matbu kültürün etkisiyle açıklanabilir.

Bakhtin’in şiir açısından ele aldığı türsel dönüşüme bakılacak olursa, merkezde geleneksel şiirden söz ettiği anlaşılır. Bunun anlamı elbette, romanın egemen olduğu yirminci yüzyıl şiirinin de romanın çok seslileşme için kullandığı araçlara sahip olmasıdır. Hiç kuşku yok ki Edip Cansever de bir yirminci yüzyıl şairi olarak söz konusu araç ve olanaklara sahip olmuştur. İçinde yaşadığı çağın toplumsal koşulları ve şiirin, romanın ön plana çıkması ile birlikte geçirdiği dönüşümler onun yaşadığı çağı da kuşatmaktadır. Bu çerçeveden bakılırsa, sınıf ayrılıkları ve çatışmaların, bireysel sesler çeşitliliğinin yansıtılmasına olanak tanıyan içeriğe sahip olduğunu ifade ettiğimiz *Tragedyalar* ve *Ben Ruhi Bey Nasılım*, çok seslileşme için gerekli olanak ve araçları kullanabilmiş midir?

Bu soruya yanıt ararken Bakhtin'in biçim ve içeriği birbirinden ayrı biçimde değerlendirmedini hatırlatmak gerekmektedir. Zira Bakhtin "toplumsal diyalog[un] söylemin tüm boyutlarında" ("Romanda Söylem" 79) yankılandığını öne sürerek söz konusu diyalogun, söylemin içeriğe ilişkin yönlerinde olduğu kadar biçime ilişkin yönlerinde de aranması gerektiğini belirtmiştir (79). Kaldı ki romanda ya da romanlaşan türlerde biçimsel olarak görülen çeşitlenme gerçek anlamda bir çok sesliliğe yine de olanak tanımayabilir. Gerçek anlamda çok sesliliğin temsil edildiği bir türde bütüncül bir dünya görüşünün yerine, daha önce de belirtildiği üzere, birbirinden bağımsız ve kaynaşmamış bilinçlerin yan yana gelmesi gerekmektedir. Bu bağlamda şiir üzerinde durulacak olursa, şairin dünya görüşünün ve üslubunun metnin tümüne egemen olmaması, metinde farklı dünya görüşlerinin bağımsız olarak yer bulabilmesi açısından önemli bir gerekliliktir. Sözü edilen gerekliliğe Terzioğlu da çalışmasında değinmekte, çok seslilik ve çok biçimliliğin bütüncül bir dünya görüşü ya da şairin dünya görüşü ve üslubunun içinde "eritilmesi[nin] tek sesliliğe yol aç[cağını]" ifade etmektedir (76). Buradan hareketle, yürütülen bu çalışmada da çok sesliliğin görünür düzeyde yansıtılıp yansıtılmadığının sorgulanmasına ağırlık verileceğini ifade etmek gerekmektedir. Zira, çok sesliliğin ya da çeşitli söylem temsillerinin görünür düzeyde ortaya çıkmış olması, ele alınacak metinlerin çok sesli değil, tek sesli metinler olarak değerlendirilmesine olanak tanıyacaktır.

İlk bakışta, bu çalışmada ele alınacak olan kitaplarda yer alan şiirlerde birden fazla karakterin varlığı, Bakhtin'in kavramsallaştırdığı türden bir çok sesliliğe olanak tanıyan estetik bir seçim olarak değerlendirilebilir. Ancak, Bakhtin'e göre, böyle bir estetik seçimin çok seslilik açısından işlevsellik kazanabilmesi karakterlerin yazarın "kişisel üslubunun ve anlatımının [...] izini" taşıması, ayrıca "tek bir dünyanın ve tek bir bilincin bütünlüğüne tabi [olmaması]" (*Dostoyevski Poetikasının Sorunları*

60), yani bu farklı karakterlerin farklı dünya görüşlerini kendi üsluplarıyla ortaya koyabilmeleri gerekir.

Bu noktada Bakhtin'in şiirsel söylem ile ilgili düşünceleri, romanlaşma ile dar anlamda şiirsel türler³ arasında tespit ettiği ayrımı ortaya koymak bakımından kayda değerdir. Sovyet kuramcı şiirsel bir yapıtta dilin kendisini "karşı çıkılamayan bir şey, bütünü kapsayıcı bir şey olarak realize e[ttiğini]" ("Romanda Söylem" 63) belirtir. Bu çerçevede Bakhtin'in şiirsel söylem ile ilgili şu ifadeleri dikkat çekicidir:

Şiirin dünyası, şair bu dünyada ne kadar çok çelişki ve çözümsüz çatışma geliştirirse geliştirsin, tek bir üniter ve karşı çıkılamaz söylem tarafından aydınlatılmaktadır daima. Çelişkiler, çatışkılar ve şüpheler nesnede, düşüncelerde, canlı deneyimlerde –kısacası, konuda – kalır, dilin kendisine girmez [...] Şair, kendi şiirsel bilincini, kendi niyetlerini, kullandığı dilin karşısına koyamaz, çünkü tümüyle bu dilin içindedir [...] (63).

Bakhtin'in şiirsel türlere ilişkin olarak ortaya koyduğu ayrımla, şairin tek ve üniter bir dili ve tekil bir bilinci yansıttığı iddiası gündeme gelir ki, romanlaşma bu unsurları tümünden reddeden bir kavram olarak karşımızda durmaktadır.

Öyleyse Cansever'in bu çalışmada ele alınacak olan iki uzun şiirinin nasıl bir bilinç (ya da bilinçler çokluğu), dil (ya da dilsel katmanlaşma) ve üslup ortaya koyduğunun, tekil bir dünya görüşü ve bütünü kapsayıcı egemen bir söylemin temsil alanı olup olmadığının ve var olan çelişkilerle çatışmaları hangi düzeyde yansıttığının sorgulanması, şairin tek sesliliği aşarak çok sesliliğe ulaşıp ulaşmadığı sorusunun yanıt bulmasını sağlayacaktır.

³ "Dar anlamda şiirsel türler" vurgusu Bakhtin'e ait olup şiirsel türlerin büyük bölümünde (tamamının değil) "dil sisteminin bütünlüğü ve şairin kendi dilinde ve sözünde yansıyan bütünlüğü[nün] şiirsel biçimin vazgeçilmez önkoşulları[...]" ("Romanda Söylem" 40) olmasıyla ilişkili olarak düşünülmelidir.

İKİNCİ BÖLÜM

TRAGEDYALAR TEK SESLİ BİR METİN MİDİR?

Çalışmanın bu bölümü, Edip Cansever'in *Tragedyalar* adlı uzun şiirinin tek sesli bir metin olduğu doğrultusundaki verilerin ortaya konulmasına yöneliktir. Bu çerçevede, daha önce söz konusu metnin çok sesliliğe yönelen bir metin olduğu doğrultusunda ortaya atılan tez değerlendirilecek ve çok seslilik kavramının kuramsal açıdan değerlendirilmesi noktasında tartışmaya yeni bir boyut kazandırılmaya çalışılacaktır.

Öncelikle bu metnin, tragedya türü çerçevesinde değerlendirilemeyeceği belirtilmelidir⁴. Bunun nedenleri üzerinde elbette ayrıntılı olarak durulacak, tragedyanın tarihsel dönüşümü kısaca ele alınacaktır. Ancak, yine bu çalışmanın sonraki bölümünde irdeleneceği gibi, *Tragedyalar*'ın, bir tür olarak tragedya ile kurduğu ilişkiler göz ardı edilmemelidir. Buna bağlı olarak, Cansever'in işaret ettiği bu ilişkinin metin düzlemindeki karşılığı sorgulanacak ve ortaya koyulacaktır. Söz konusu ilişkiden yola çıkarak metinde yansıtılan dünya görüşü – ya da varsa dünya görüşleri – üzerinden metnin tek sesli bir doğası olduğuna dair saptamalar sergilenmeye çalışılacaktır. Böylelikle metinde yansıtılan, kaçınılmaz bir mutsuzluğa hapsolmuş “ezilen” bireyin temsil edildiği karakterler arasında ya da bunların ötesinde bireysel sesler çeşitliliği olup olmadığı meselesi de sorgulanmış olacaktır.

⁴ Bu duruma Murat Devrim Dirlikyapan da daha önce kaleme aldığı doktora tezi çalışmasında değinmiş, yine de Cansever'in tragedyanın kimi olanaklarından yararlandığını vurgulamıştır (79).

Dolayısıyla ilk olarak, çok seslilik kavramını ortaya atan Sovyet kuramcı Mikhail Bakhtin'in tragedyayı ne şekilde konumlandığı üzerinde durulmalıdır. Bu yönelim, yukarıda belirtilen eksenle metne yaklaşırken, onun çok sesliliğe karşılık gelen alanda ne ölçüde kapsayıcı olduğunu –ya da olmadığını – göstermek bakımından bir ilk adım niteliği taşıyacaktır.

A. Tragedya Türü ve Tek Seslilik

Mikhail Bakhtin, “çok seslili[ğin], Dostoyevski'nin ardından tüm dünya edebiyatında güçlü bir etkiye sahip oldu[ğunu]” (*Karnaval dan Romana...*, 347) ifade ederek Dostoyevski'nin romanda açtığı yola yönelik önemli bir tespiti ortaya koyar. Sovyet kuramcı, Dostoyevski'nin yeniliğini, tür bileşimlerini çok sesli bir tarzla kullanması ve yorumlamasında bulur ve bunun kökenleri de antikiteye dek uzanır (215).

Bakhtin, klasik antikitenin sonunda ve Helenizm döneminde bazı türlerin dışsal olarak oldukça farklı şekillerde, ancak bununla birlikte içsel bir bağ ile kaynaşıp geliştiğini ifade eder (216). Böylelikle de yarı ciddi – yarı komik biçiminde ifade edilen bir alan ortaya çıkar. Bakhtin şöyle devam eder:

Burada antikler, Sophron'un pantomimleri, (özel bir tür olarak)
“Sokratik diyaloglar”, Sempozyumcular'ın zengin edebiyatı (özel bir tür olarak) “Menippos yergisi” ve daha birçok türü sıralamaktadırlar (217).

Ardından yarı ciddi – yarı komik alanın içindeki kesin ve değişmez sınırları çizmenin günümüzde neredeyse imkânsız olduğunu vurgulayan Bakhtin (217), “antikler[in] farklı olarak, onun temel benzersizliğini sez[diğini] ve [onu] ciddi türlerin –epik, **trajedi**, tarih, klasik retorik vb. – karşısına koy[duklarını] söyler (217).

Yarı ciddi – yarı komik türlerin ayırt edici karakteristiklerini sıralayan

Bakhtin'in, bu ayrıma dair özellikle üçüncü tespiti son derece önemli görünmektedir:

Üçüncü özellik, tüm bu türlerin kasıtlı olarak çok-biçemli ve hetero-
sesli doğalarıdır. Epiğin, **trajedinin**, yüksek retorığın, liriğin biçimsel
bütünlüğünü (ya da daha doğrusu, tek-biçemli doğasını) reddederler.
Çok-perdeli bir anlatı, yüksek ve aşağı olanın, ciddi ve komik olanın
harmanlanması bu türlerin tipik özelliğidir; iç içe geçmiş türleri –
mektuplar, bulunan el yazmaları, aktarılan diyaloglar, yüksek türlerin
parodileri, methiyelerin parodik olarak yeniden yorumlanması –
yaygın biçimde kullanır; bunların bazılarında düz ve şiirsel
konuşmanın, canlı lehçeler ve jargonların (ve Roma aşamasında
doğrudan ikidilliliğin) bir karışımının sunulduğunu ve muhtelif yazar
maskelerinin ortaya çıktığını gözlemleriz. Temsil eden sözün
beraberinde *temsil edilen söz* de boy gösterir[.] (219).

Bakhtin bu aşamada sözle, tümüyle yeni bir ilişki kurulduğunu ifade eder. Çok
sesliliğin kökenlerinin irdelenmesine yönelik bu inceleme ve tespitlerde dil ve üslup
çeşitliliği ile romanlaşmanın temel unsurlarından biri olan “karnaval” kavramının da
gündeme geldiği görülür. Ciddi türlerde karşılaşılmayan bir diğer önemli özellik,
temsil eden sözün yanı sıra temsil edilen sözün de ön plana gelmesidir ki, bu
noktanın – söylemlerin yansıtılması bağlamında – temsil sorununda tuttuğu önemli
yer es geçilmemelidir.

Yukarıdaki uzun alıntıda öne çıkan vurgulara bakıldığında, son kertede
romanlaşmanın iki önemli unsuru olan “çok seslilik” ve “mizah” kavramlarına
ulaşılır. Dolayısıyla romanlaşmaya ilişkin unsurların, antik dönem düşünüldüğünde,

“ciddi” türlerin karşısında topyekûn bir konumlanışta rol üstlendiğini söylemek mümkün görünüyor.

Peki, Bakhtin açısından romanlaşmanın karşısında şiirsel konuşmanın konumu ne olacaktır? Bakhtin “dar anlamda şiirsel konuşma[nın], bütün söylemlerin tek-biçimliliğini gerektir[diğini]; bütün söylemlerin ortak bir paydaya indirgenmesini gerektir[diğini] ifade eder (*Dostoyevski Poetikasının Sorunları* 274). Şiirsel konuşmada söz konusu ortak paydaya indirgemenin dışına çıkabilen yapıtların olanaklı olduğunu da belirten Bakhtin, 19. yüzyılda bu tür örnekler nadiren rastlandığını, ancak 20. yüzyıla değin çarpıcı bir nesirleşmeye rastlanmadığını ekler (274). Nesirleşmenin önemi ise bu noktada “tek bir yapıt düzleminde muhtelif söylem tiplerini[n] ortak bir paydaya indirgenmeden ve tüm ifade kapasitelerini[n] koru[n]arak kullanılması” imkânında yatar. Bu ayrıca nesir üslubu ve şiirsel üslup arasındaki derin ayrımı da barındıran noktadır. (274). Bakhtin, “söylem-inceleme düzleminin hesaba katılmadan” şiirde bir temel sorunlar kümesinin çözüme kavuşamayacağını belirtir; bunun nedeni şiirdeki farklı söylem tiplerinin farklı üslup işlenişlerini gerektirmesidir (274).

Burada, çok seslilik kavramını ortaya atan Bakhtin’in ortaya koyduğu çerçeveden kısaca tragedya türünün konumuna ilişkin görüşler sıralanmıştır. Görüldüğü üzere antik dönemde yarı ciddi- yarı komik türler, trajedinin de içinde bulunduğu ciddi türlerin karşısında yer almakta, yarattıkları farkın da temelinde tek sesli ve tek üsluplu bir anlatıyı reddetmeleri yatmaktadır. Dolayısıyla tragedya türü, çok sesliliğinin kökenlerini teşkil eden yarı ciddi- yarı komik türlerin oluşturduğu alanın dışında kalmaktadır.

Öyleyse yapılması gereken, öncelikle tragedya türünün kökenlerine ve tarihsel dönüşümüne kısaca eğilmek, bununla birlikte Edip Cansever’in görüşlerine

de yer vererek *Tragedyalar* adlı uzun şiirinin bu türle ilişkisinin düzeyini belirlemektir. Ardından söz konusu şiirin, tek sesli bir yapıda olduğu iddiası kuramsal çerçevede sınanacaktır.

B. Bir Tür Olarak Tragedya, Tragedyanın İzlediği Dönüşümler ve Cansever'in Tragedya Anlayışı

20. yüzyılda ürün vermiş bir şair olarak Edip Cansever'in tragedya türünün niteliklerine sadık kalmış bir eser vermiş olması elbette beklenemez. Ancak şairin, ilk olarak 1964 yılında yayımlanan uzun şiiri *Tragedyalar* bazı noktalarda tragedya türü ile ilişki kurmaktadır. Metnin “Koro”, “Episode”, “Ağıt” gibi kısımları içermesi, karakterlerin bir değerler çatışması etrafında temsil edilmesi ve şiirin kaçınılmaz bir mutsuzlukla son bulması, ilk bakışta tragedya türüyle ilişkilendirilebilecek bir şiirle karşı karşıya olduğumuzu düşündürür.

Bu kaçınılmaz mutsuzluğa dair verilere şiirin en başından itibaren rastlamak mümkündür. Şiir “Koro”nun, “Çünkü bir bir yıkılmakta açsanız radyoları / Sokaklar, köpekler, tanrının bütün eşyaları.” (“Tragedyalar”, 275) sözleriyle başlar. Yıkılan bir düzene dair birçok ifade vardır. “Koro”nun hemen ardından gelen “Episode”, “Kalırız, kan gibiyiz, donarız bir tanrısalda / [...] / Ve donar çılgınlığımız: gemilerde hiçbir kaptan yok / Yok çünkü denizler kocaman, ölümler büyük” (276) ifadeleriyle başlar ve devam eder. Umutsuzluk daha en başından şiirin havasına hâkim olmuştur, bunu en çok da umuda yönelişin çağrısında görürüz. “Tragedyalar II”de “Koro”, “Ve umutlar sonsuzdur. Çünkü en büyük yaslar / En büyük ölümlerden sonra tutulur” (285) der. “Kimse bir gün [umuda] koşmaktan kendini alamaz (292). Şiirde ölüm temasının yanından ayrılmayan “kan” sözcüğü, hem bir bitişi hem de bir başlangıcı temsil eder. “Tragedyalar I”de “Koro”nun “Kan! / Hem sonu hem doğuşu en gerçek ilkeliğin” çılgılığı yükselir (280). Aynı sözcüğe şiirin sonunda, aile bireylerinin yok

oluşunun anlatılmasında da başvurulur: “Düşüyor kan görmemiş taşlara / Stepan, Vartuhi, Armenak / Diran ve Lusin” (375). Ancak “bitişe” ve aynı zamanda “başlangıca” uzanan bu iki kutuplu yönelimde şiirsel söylem çerçevesinde onaylanan tek sonuç bitıştır. Şiirin de son bölümü olan *Tragedyalar V*’in yedinci bölümünden hemen önce şu dizelere rastlarız:

Ve kalır kahverengi saatler, hiç bilinmeyenler

Bir çağı gerdiğimiz, süresiz kanattığımız

Kalır elbette bunlar, daha fazla değil

Ve soğuk dünyamızda yanıtız kaldığımız

Sonra işte acılarımızı ancak toplarız

Şehirlerimizden ancak çıkarız. Boş sokaklarda

Evlerde, tezgâhlarda ve bütün olağanlıklarda

Sorularımız ancak kalır, sıkıntılarımız (374).

Görüldüğü gibi *Tragedyalar*’ın ilk bölümündeki üslup ve şiirsel söylem varlığını sürdürmektedir. Umut her ne kadar bir ihtimal olsa da, eldeki gerçek, tıpkı şiirin ilk bölümlerinde de ifade edildiği gibi sıkıntı ve çözümsüzlüktür; doğum ihtimalinin karşısında asıl gerçeklik ölüme aittir.

Yukarıdaki örnek, şiirsel bütünlük ve mutsuzluğun kaçınılmaz son olması bağlamında Cansever’in uzun şiiri ile tragedya türü arasındaki ilişkilenebilir örnek teşkil eder. Ancak *Tragedyalar* ile tragedya türü arasındaki ilişkinin çok kısıtlı bir ilişki olduğunu hemen belirtmek gerekmektedir. Zira tragedyanın farklı dönemlerde, çeşitli türsel dönüşümler geçirdiği, her çağda farklı bir biçimde değerlendirildiği ve her çağın kendine özgü toplumsal koşullarla kuşatılmış olduğu düşünülürse, Eski Yunan’da “sahnelenen” bir şiir türü olan tragedyanın başlangıçtaki niteliklerine sadık kalmamasının zorunlu bir dönüşüm olduğu anlaşılır.

Öyleyse Cansever'in *Tragedyalar*'ı hangi ölçüde bir tragedya örneği sunmaktadır? Bu sorunun yanıtlanması, hem *Tragedyalar*'ın nasıl bir dünyayı yansıttığı sorununa yaklaşmamızı sağlayacak, hem de metnin tek seslilik – çok seslilik düzleminde tartışılmasına önemli ölçüde zemin hazırlayacaktır. Zira metinde yansıtılan dünya görüşü ya da görüşlerini tespit etmek temel bir mesele konumundadır. Bu bakımdan tragedya türünün çerçevesini ortaya koymanın yanı sıra Edip Cansever'in tragedyayla ilgili görüşlerinden de yararlanmak yerinde olacaktır.

Tragedya kavramının kökenine gitmek için elimizdeki ilk ve en önemli kaynak Aristoteles'in *Poetika*'sıdır. Tragedya kavramı bu eserde şöyle tanımlanmaktadır:

[...] *tragedya*, ahlâki bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir hareketin taklididir; san'atça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır, hareket eden şahıslar tarafından temsil edilir, bu bakımdan tragedya salt bir hikâye [mythos] değildir. *Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir*" (*katharsis*) (12).

Aristoteles bundan sonra tragedyayı belli bir şiir türü olarak karakterize eden altı unsuru sayar. Bu unsurlar; hikâye (mythos), karakterler, dil, düşünceler, dekorasyon ve müziktir (13).

Aristoteles'in tragedyayla ilgili ortaya koyduğu düşünceler içinde en dikkat çekici vurgu hikâyenin temel unsur oluşudur. *Poetika*'da karaktere dayanmayan tragedyanın mümkün oluşuna değinilirken, aynı durumun hikâye için geçerli olmayacağına dikkat çekilir. Aristoteles'e göre "bir hikâyesi olmayan [harekete dayanmayan] tragedya mümkün değildir" (13).

Tiyatro üzerine yürüttüğü çalışmalarla bilinen Sevda Şener de *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı* adlı kitabında tragedyanın en eski örneklerine ve özelliklerine eğilir. Şener tragedyaya ile ilgili olarak şunları söyler:

Bugün elimize ulaşmış en eski tragedyaya örnekleri olan yapıtlara baktığımızda, tragedyaya denilen etkinliğin MÖ V. ve IV. yüzyıllarda dinsel törenin bir bölümü olarak yer aldığını, giderek açık hava tiyatrolarında oynanmak ve seyredilmek üzere yazılan bir tiyatro yapıtına dönüştüğünü, koro şarkılarından ve dramatik bölümlerden oluştuğunu, konusunu söylencelerden aldığını, tek bir olay çevresinde toplanan ve sonu genellikle yıkımla biten acıklı bir öyküyü, uyaklı ve tartımlı bir biçem içinde canlandırdığını görürüz (83).

Tragedyanın tanımını Şener tarafından bu şekilde ele alınırken çağlar değıştikçe tür bakımından tragedyaya tanımını tam olarak karşılamayan eserlerin de tragedyaya olarak anıldığını, hatta tür sorununun aşılması için farklı kavramlar yerleştirilmeye çalışıldığı görülmektedir. Şener, Ortaçağ sonlarında tragedyanın bu kez laik bir karakter edinerek yeniden canlılık kazanmasına vurgu yapar ve Fransız Klasik döneminde tiyatro kuramcılarının komedyaya ve tragedyaya arasındaki farklar üzerinde durduklarına değinir. Bununla birlikte Shakespeare ya da Lope de Vega gibi yazarlar tragedyaya kurgusu içinde güldürücü öğelere de yer vermişlerdir. 18. yüzyılda tiyatroya giren duygusal dram veya burjuva dramı gibi kavramlar ise tür tartışmalarını tetiklemiştir (83).

Sevda Şener, Antik Yunan'daki şekliyle tragedyaya dair temel unsurlar üzerine eğilirken tragedyaya kahramanının ortalamadan üstün olması gerekliliğine dikkati çeker. Klasiklerde, soyluluğu ifade ettiğini belirttiği bu üstünlük özelliğinin seçilmesi, kahramanın yüksekte düşen bir birey olarak acı ve arınmayı sağlaması

anlamına gelmektedir. Burada, tragedyanın temel unsurlarından biri olan bu özelliğe yapılan vurgu tarihin seyri içinde tragedya türünün geçirdiği zorunlu dönüşümü kısmen de olsa açıklamaya katkı niteliği taşır. Bir başka deyişle, artık geçmişte sahnelenen oyunlardaki soylu karakterler ve onların izleyicileri arasındaki etkileşim ortadan kalktığına göre, modern çağ izleyicisinin etkileşime gireceği karakterler farklı ve yeni bir zihinsel birikimin ürünleri olmalıdırlar. Tragedyanın ortaya çıkışından itibaren aynı biçimde varlığını sürdürememesinin anlamı da –bir ölçüde – burada aranmalıdır.

Sevda Şener aynı kitabında tragedya türünün bugünkü konumuyla ilgili olarak şunları söylemektedir:

Bu gün çeşitli türlerin özellikleri bile isteye yan yana kullanılıyor. Trajik olan ile komik olan, tragedyaya özgü olanla komedyaya özgü olan, komedyanın farklı türleri ve bu türlere özgü hünerler yan yana, iç içe kullanıldığında daha çarpıcı bileşimler elde ediliyor. Bu ortamda klasik tragedya ile modern oyunların öz ve biçim farkları üzerinde durarak kesin tür tanımlamaları yapmak ve anlamlı sonuçlar çıkarmak olanaksızdır. Ancak böyle bir çalışmanın bizi oyunları daha iyi anlamaya, vurgu noktaları üzerinde yeniden düşünmeye, oyunlardan çıkabilecek sonuçları, günümüz seyircisinin gereksinimine, hatta kendi tercihimize göre bir kez daha gözden geçirmeye götüreceği de yadsınamaz. Konu tragedya olunca görürüz ki, klasik tragedya çizgisinden ayrılan oyunlarda da tragedyaya özgü bazı özellikler vardır. Bu bakımdan bu oyunların trajik boyutundan, ya da modern tragedyadan söz edilebilir (113).

Şener burada esas olarak komedya ve tragedya arasındaki ilişkiden söz etmektedir. Ancak bu çerçevede dikkati çektiği iki nokta tragedyanın yaşadığı dönüşüm açısından özellikle kayda değer gözükmektedir. İlk olarak Şener, türler arası bir ayırmadan söz etmektedir ve bunun yapılabilmesi için “günümüz seyircisinin karakteri”ni de bir kriter olarak almaktadır. Yukarıda ileri sürdüğümüz düşünceyle örtüşen bu görüş, öyle görünüyor ki, temelde bir zihniyet değişiminin ifadesidir. İkinci olarak Şener’in klasik tragedya çizgisinden ayrılan oyunlarda da tragedya özgü özellikler bulunduğunu öne sürmesi, tragedyanın farklı türlerle ilişki içinde olan, metinlerde çeşitli biçimde kendini gösterebilen bir tür olduğu sonucunu verir. Tüm bunların yanı sıra, kapsamlı bir biçimde modern bir tragedyadan söz edilip edilemeyeceği, burada ele alınan konunun dışında kalmakla birlikte tartışmaya açıktır.

Tragedyanın tarihsel kökenlerine çok kısa biçimde bu şekilde değindikten sonra, inceleyeceğimiz uzun şiiri bakımından ipuçları da sunabileceğini göz önüne alarak, Edip Cansever’in tragedya hakkındaki yorumlarına yer vermenin yararlı olacağı söylenebilir.

Cansever, *Tragedyalar*’ın yayımlanmasından yaklaşık bir yıl önce *Yeni İnsan* dergisinde yer alan “Şiiri Bölmek” başlıklı yazısında şunları söylemektedir:

[...] Gerçekte korkunç bir dramı sürdürmekteyiz çünkü. İşlevini tamamlamamış bir gizemciliğin yerine, gene toplumun üst katlarında yer alan toplumsal- ekonomik bazı güçler, bu güçlere bağlı kurullar, sinen ya da başkaldıran; sayan ya da değerlenmeye doğru atılan; tutsaklığı ya da yok olmayı kabullenen bir yığın varoluş biçimi yaratıyor. Çoğu zaman da olumluyla olumsuz birlikte ya da çelişe çelişe yaşıyor insanoğlunda. İşte biz bu durumu çağımızın, toptan

yaşamımızın bir niteliği sayıyorsak, o denli büyütüp
yoğunlaştırabiliyorsak, aynı zamanda gerçek bir tragedyanın içindeyiz
demektir (*Şiiri Şiirle Ölçmek* 127).

Cansever burada, içinde yaşadığımız çağda insanları bir yok oluşa ya da tutsaklığa yönelten güçlerden söz ederken toplumsal ve ekonomik güçlerden ve onlara bağlı kurumlardan söz etmektedir. Dolayısıyla günümüz bireyinin uğratıldığı çözümsüzlük –buna, toplumla ya da diğer bireylerle arasındaki mesafenin artması bakımından buradaki özel anlamıyla yabancılaştırma da denebilir- daha farklı ve yeni bir çözümsüzlüktür. Dolayısıyla yukarıda sözü edilen “zihinsel dönüşüm” ile birlikte düşünülebilir. Bununla birlikte şairin bu yazısında, dram ve tragedya aynı şekilde anladığı gözden kaçırılmamalıdır. Zira bu anlayış, onun tragedya kastettiği şeyin yukarıda ele alınan tragedya türünden ve onun niteliklerinden farklı bir bağlamda anlaşılması gerektiği yönünde bir gösterge niteliği taşımaktadır.

Cansever, “Tragedya Üzerine Notlar” başlığını taşıyan bir başka yazısında ise şunları söyler: “Aristoteles bir eylem olarak düşünür tragedya’yı, myt-hos’tan (hikâyeden) bu niteliğiyle ayırır onu. Ve bu yargı, en başta çağdaş düşünceye uygunluğu bakımından önem taşır” (129). Şair bunun ardından, düşüncelerde ya da toplum düzenlerinde keskinleşen ayrımlarda yaşamı dolduran birçok kavramın kendi sınırlarını aşarak “uluslararası bir dirimliliğe” kavuştuğunu, bunun da tragedya’ya özgü bir oluşum içinde kavranabileceğini savunur (129). Yazısının sonunda tragedya’yı “umudun yok görüldüğü yerde, bir umutlanma başkaldırısının altında yatan [...] korkunç dramların bütünü [...]” (130) olarak tanımlar. Cansever böylelikle tragedya’ya genel geçer olmayan yeni bir anlam yüklemektedir. Bu anlamlandırmanın temelinde de umutsuzluğa karşı umudun yeniden ortaya çıkması yatmaktadır. Dolayısıyla şairin tragedya’ya “umutsuzluk” ve “umut” kavramlarının karşıtlığı

düzleminde – “bireysel” olandan “toplumsal” olana doğru – bir görev atfettiği anlaşılır. Zira Cansever trajik eylemi “tikelden tümele doğru bir kargaşanın en çağdaş bağırtısı” olarak niteler (130). Şairin çağdaş düşünceye uygunluk vurgusu, “kendilerini Amerikan yardımı petrolle yakan Budist rahipler[e]”, “zencilerin siyah-beyaz ayırımına son verilmesi için başkaldırdığı ülkeler[e]” (130) yönelik verdiği örneklerle somut hâle gelir.

Öyle görünüyor ki Cansever bu yazısında, 20. yüzyılın sorunlarından yola çıkarak insanları umutsuzluğa sürükleyen olaylar bütünü, insanlarda bir umutlanma başkaldırısına yol açacağına işaret etmektedir. Yazısında vurguladığı ölüm –dirim, umut –umutsuzluk gibi karşıtlıklar bunu doğrular niteliktedir. Toplumsal, daha da doğrusu uluslararası ölçüde bir soruna işaret eden yukarıdaki örnekler, okuyucuya umutsuzluğu doğuran unsurun süregiden dünya düzeni ile ilgili olduğunu düşündürür. Yukarıdaki örneklere bakıldığında sorunun kapitalist dünya düzenine ilişkin gerçek sorunlar olduğu görülür. Dolayısıyla bireyi ezen ve umutsuzluğu yaratan söylemin karşısına umudu öne çıkaran ve ezilene ait olan bir karşı söylemin koyulması beklenmelidir. Ancak bu söylemin var olup olmadığı ancak *Tragedyalar* metni çerçevesinde sorgulanabilir.

Cansever, aynı yazısında tragedyanın eytişimsel düşünceye uygun olduğunu iddia etmektedir (130). Cansever’in tragedyaya anlayışı, Aristoteles’in tragedyaya tanımı çerçevesinde değerlendirildiğinde, Cansever’in değerlendirmeye aldığı 20. yüzyıl bireyinin tecrübe ettiği kaçınılmaz mutsuz sonun, Aristoteles’in ortaya koyduğu tragedyaya tanımı çerçevesindeki kaçınılmaz mutsuz son ile bir benzeşme gösterdiği söylenebilir. Ancak bununla birlikte bilinen anlamıyla tragedyaya, Cansever’in ifade ettiği şekliyle umutsuzluğun alt edildiği bir eylemin taklidini ortaya koymaz. Zira böyle bir eylemin yansıtılması demek tragedyanın ders verme niteliğini yitirmesi,

hedflediđi arınmayı gerekleřtiresmemesi demektir. Dolayısıyla Cansever Aristoteles'in tragedya tanımından yalnızca "kaçınılmaz mutsuzluk" unsurunu devralmıřtır. Bu yolla ulařtıđı tanım da genelgeçer bir kavramsal çerçeveyi ya da dūřunceyi deđil, yalnızca řairin toplum dūzeni ve ezilen toplumlarda ya da gruplarda yeřeren dūřüncelere dair kiřisel gōrūřlerini yansıtır.

Yine de bu kişisel gōrūřlerin tarihin çeşitli dōnemlerinde ortaya atılmış tragedya tanımları içinde, Alman filozof Georg Wilhelm F. Hegel'inkiyle, sınırlı da olsa, ilişkili olduğunu sōylemek gerekmektedir. Murat Devrim Dirlikyapan "Phoenix'in Evrimi: Edip Cansever'de Dramatik Monolog" başlıklı yayımlanmamış doktora tezinde Cansever'in, Aristoteles ve Hegel'in tragedya bağlamında öne sūrdükleri gōrūřlerden etkilendiğini belirtir. Hegel'in tragedyayı "karşıtların dengesi" olarak tanımladığını, olayı oluşturan eylemin karşıt gūlerin atışması ile oluştuğunu (şener, 126) şener'in *Dūnden Bugūne Tiyatro Dūřüncesi* adlı kitabından alıntılıyarak aktarır (Dirlikyapan, 83). Cansever'in tragedyayı diyalektik dūřünceye uygun bulması ve yaşanan karşıtlıkları bir "atışmalar bütünü" (130) olarak tanımlaması bōyle bir ilişkinin varlığına dair ipuçları verir.

Hegel, *Eстетik: Gūzel Sanat Őzerine Dersler* adlı yapıtında, bir dramdaki karşıt eylemlerin durumu Őzerine değerlendirmesini sunarken "hakiki olarak gūzel [dram]da çatışmaların açığa vurduğu karşıtlığın her bir yanı[nın], kendileri Őzerinde hāla İdeal'in damgasını taşımak zorunda" olmadığını belirtir ve "dolayısıyla akılsallık ve haklı çıkarımdan yoksun olmayabil[eceğini]" (218 – 19) ifade eder. Őrnek olarak Sophokles'in *Antigone*'sini veren dūřünür, Kral Kreon'un, Oedipus'un oğlunun gōmölmesine yōnelik yasağı ile kardeşinin gōmölmesini aile bağlılığı dolayımında bir ödev olarak gōren Antigone'nin, sōz konusu ödev ve yasağın

meydana getirdiği karşıtlık çerçevesinde, içinde bulunduğu duruma eğilerek şu sonuca varır:

[...] çarpışmalar çok çeşitli biçimlerde sunulabilir; ama karşı – eylemin zorunluluğunun nedeni, hiç bir şekilde tuhaf ya da itici bir şey olmamalı, ama kendinde akılsal ve haklı çıkarılmış bir şey olmalıdır (219 – 20).

Hegel böylelikle, birbirine karşıt olarak beliren eylemlerin akılsallık bakımından birbirine üstün olamayacağını vurgulamış olur. Bunun temelinde eylemin özünde – zorunlu amacı olan ilgilerin, Hegel’in bakış açısına göre, mutlak bir İdea’dan gelmiş olması yatar: “[B]unlar, kuşkusuz birbirlerine karşıt hale gelebilirler; ama ayrımlarına rağmen, belirlenimli ideal olarak görünmek için kendilerinde özsel hakikati bulundurmak zorundadırlar” (219). Hegel, ardından, bu ilgileri aile, ülke, devlet, kilise, şöhret vs. biçiminde sıralar (219). Dolayısıyla Antigone örneğindeki kralın buyruğu ve aile kurumunun varlığından ileri gelen ödevin karşı karşıya gelişi açıklanmış olur. Karşıtlıklar, İdea’nın altında birbirleriyle dengeli bir şekilde karşı karşıya gelirler ve –tragedya açısından dile getirmek gerekirse – trajik durumu meydana getirirler.

Jack Kaminsky de, Hegel’in kuramsal bakış açısını ortaya koyduğu *Hegel on Art* (Hegel’in Sanat Üzerine Görüşleri) adlı kitabında, Antigone’nin devletin yasaları ile dinî inanışları arasında seçim yapma zorunluluğuna ve Oedipus’un işlediği günah ile sahip olduğu masumiyeti nasıl bağdaştıracağı sorununa değinir, her iki durumda da çelişkinin temel eğilimler ve inanışlara yönelik açmazlar içerdiiğine vurgu yapar (157). Çelişkilerin çözümlenmesinde çeşitli alternatifler bulunduğu gözlenebilir, ancak her türden alternatif için “[Ö]nemli çelişkiler arasında (çözümüne yönelik) bir denge sağlanmalıdır” (158).

Bu veriler, Hegel'in tragedyaya yönelik bakış açısını küçük bir çerçeveden görmemize olanak tanımaktadır. Dirlikyapan tarafından ileri sürülen, ancak açıklanmayan görüşe yönelik olarak Alman filozofun tragedya bağlamındaki görüşlerine yer verilmiş olması, tragedya bağlamında Cansever ile Hegel arasındaki ilişkinin daha yakından görülebilmeye olanak tanıma gayretiyle açıklanabilir. Bu anlamda, Cansever'in düşüncelerde ve toplum düzenlerinde keskinleşen ayrımların daha bütüncül bir düzeye yöneldiği yönündeki görüşü, Hegel'in, karşıtlıkların mutlak bir düzeyde gerçekleştiği yönündeki görüşüyle paralellik göstermektedir. Yine de Hegel'deki eylemlerin ve karşı – eylemlerin akılsallık ve haklı çıkarılabilirlik bakımından birbirinden üstün görülemeyeceği vurgusu, Cansever'in şiirinde işaret ettiği türden bir ezen – ezilen ilişkisi açısından bire bir örtüşen bir bağlantı noktası oluşturmaya yetmemektedir.

Tragedya türüne ilişkin belli başlı bir görüş ortaya koyan bir başka yaklaşım ise Marksist bakış açısıdır, ki tragedyanın temelindeki çatışma kavramının merkezine sınıf meselesini koyması bakımından Cansever'in *Tragedyalar* şiiri ile daha açık bir örtüşmeye bu aşamada rastlanır. Marx ve Engels'in tragedya türüne ilişkin görüşlerine bakılacak olursa bu konuda kuşatıcı bir kuramsal metnin bulunmadığı görülür, ancak Marx ve Engels'in, oyun yazarı Ferdinand Lassalle'in *Franz von Sickingen*⁵ adlı oyununa dair değerlendirmelerini içeren, Lassalle'e yazılmış iki mektup birtakım ipuçları sunmaktadır.

Karl Marx, Lassalle'e yazdığı 19 Nisan 1859 tarihli mektupta Alman edebiyatının o dönemde içinde bulunduğu durumu ele alır ve Lassalle'in eserini biçim ve içerik yönünden değerlendirir. Marx'ın, bir tragedya olan *Franz von*

⁵ Franz von Sickingen, Ulrich von Hutten ile birlikte 1522 – 23'teki Swabia ve Rheinland şövalyelerinin gerçekleştirdiği ayaklanmanın lideri olarak bilinmektedir. Lassalle'in kaleme aldığı oyun da bu tarihsel olaya dayanmaktadır (ed. Baxandal, Lee ve Stefan Morawski. *A Selection of Writings: Marx & Engels on Literature and Art*. Milwaukee: Telos Yayınevi, 1973).

Sickingen'i eleştirirken açıkça sınıf çatışmasını merkeze aldığı görülmektedir.

Oyunun kahramanı olan ve ulusal soylular sınıfının temsilcisi konumunda bulunan *Sickingen*'in yok oluşunu değerlendirirken, onun yok olmaya mahkûm bir sınıfın temsilcisi ve bir şövalye olarak kurulu düzenin yeni biçimine karşı ayaklandığı için yok olduğunu dile getirir. *Sickingen*'in kişisel özellik ve niteliklerinden arındırıldığında, geriye imparator ve prensler ile şövalyeler arasındaki trajik karşıtlığın en uygun temsilcisi olan Götz von Berlichingen'in kaldığını ifade eder (*Sanat ve Edebiyat Üzerine* 79).

Marx ayrıca, *Sickingen*'in “şövalyece bir savaş görünüşü ardında ayaklanmaya başla[masını]”(80) yetersiz bulur. Bunun “şövalyece” demekten bir farkı olmadığını ifade ettikten sonra da şunları ekler: “Başka türlü başlaması için, daha başından ve doğrudan doğruya, kentlerle köylülere, yani kendi gelişmeleri şövalyeliğin olumsuzlanışına eşit olan sınıflara çağrıda bulunması gerekirdi” (80). *Sickingen* karakterini bu şekilde, yani belli bir sınıfın temsilcisi olması merkezinde ele alan Marx, bu karakterin oyunun sonunda yok olması gerektiğine vurgu yapar. Zira *Sickingen*, modern düşüncenin sözcüsü olduğu hâlde gerici sınıfın çıkarlarını temsil etmektedir (80). Marx böylece trajik olana yönelik eleştirisini ve bu çerçevede belirlediği içeriğe yönelik çıkarımını sınıf meselesi doğrultusunda ortaya koymuş olur. Bir başka deyişle, trajik kahramanın akıbetinde, kahramanın temsil ettiği sınıf ve bu sınıfın diğerleriyle ilişkisinin belirleyici olması gerektiği düşüncesi öne çıkmaktadır.

Engels'in Lassalle'e yazdığı 18 Mayıs 1859 tarihli mektup *Franz von Sickingen*'e yönelik bir başka değerlendirmeyi içermektedir. Trajik durum ve sınıf çatışmasını Marx'ta olduğu gibi, birbirinden ayırmayan Engels'in kaleme aldığı şu satırlar dikkat çekicidir:

Sizin *Sickingen*'iniz tamamen doğru yolda; baş karakterler, belli sınıfların ve eğilimlerin, dolayısıyla da kendi çağlarındaki belli düşüncelerin *temsalcileri* ve davranışlarının nedeni, küçük bireysel hırslarda değil, kendilerini sürükleyen tarihsel akışta yatıyor (*Sanat ve Edebiyat Üzerine* 83).

Engels böylelikle, tarihsel akış içinde gerçekliğe sahip olan bir karakter ve olaya, daha temelde de bu unsurların – temsil edilen sınıflar da göz önünde bulundurularak – yansıttığı çatışmaya vurgu yaparak Lassalle'in kaleme aldığı oyuna yönelik olumlu bir eleştiri ortaya koyar. Engels'in, metnin tarihsel içeriğine dair değerlendirmesinde söz konusu çatışma ya da karşıtlık daha belirgin bir şekilde bürünür. Buna göre Lassalle, bir tarafa ulusal soylular hareketi, bir tarafa da “teoloji ve kilise alanında gelişme gösteren kuramsal hareket, [yani] Reform”u koyarak bu iki yanlılığı başarılı bir şekilde yansıtmıştır (84).

Öte yandan Engels, tıpkı Marx gibi, köylü hareketine daha fazla vurgu yapılmış olması gerektiğine işaret etmektedir (84). Engels, asıl trajik olanın, Balthasar'ın, efendisi Franz'a “izlemiş olması gereken *gerçekten devrimci politikayı* anlattığı diyalog” ile başladığını vurguladıktan sonra (85), trajik durum ve toplumsal hareketlere ilişkin en belirgin değerlendirmesine, metnin yansıttığı tarihsel bağlama yönelik vurguyu da içeren şu ifadede yer verir:

Oysa soyluların ulusal devrimi gerçekleştirmeleri ancak kentlerle ve köylülerle, özellikle de bu ikincisiyle bir ittifakla mümkündü; trajik olan da burada yatıyor bence; bu temel koşulun, köylü ittifakının olanaksız oluşu; soyluların politikasının bu yüzden ister istemez küçük bir politika olarak kalması; ulusun *çoğunluğunun*, köylülerin

soyluların önderliğine karşı çıkması ve böylece zorunlu bir biçimde başarısız kalması (86 özgün vurgu).

Görüldüğü üzere Engels, tarihsel koşullar ve metnin içeriğini birlikte değerlendirdiği bu kısımda, trajik olana yönelik tespitini ortaya koymaktadır. Ona göre, köylülerle soyluların ittifakının imkânsızlığı tarihsel çerçeve içindeki trajik durumu yaratmıştır. Tarihsel çerçeve açısından durum böyleyken, Engels'e göre Lassalle de Sickingen'i "imparatorla ve imparatorlukla" karşı karşıya getireceği yerde, tek bir prensle karşı karşıya getirmiş ve Sickingen'in akıbetinde de bu çatışma etkili olmuştur. Engels, Lassalle'in böylece trajik çatışmanın alanını daralttığını belirtmektedir (87).

Hem Marx'ın, hem de Engels'in, Lassalle tarafından kaleme alınan *Franz von Sickingen* adlı oyuna yönelik değerlendirmeleri birlikte düşünülecek olursa, tarihsel perspektife sahip söz konusu metni, her iki düşünürün de sınıf çatışmalarını merkeze alarak ve trajik boyutu da bu esasa göre belirleyerek eleştirilerine yön verdiklerini görmek mümkündür. Belli bir dönemin tarihsel gerçekliğine ve sınıf ayrılıklarına yer veren *Franz von Sickingen*'in ne ölçüde trajik olanı içerdiği Marx ve Engels tarafından, söz konusu sınıf ayrılıklarının ve bu sınıf ayrılıklarının metindeki karşılığı doğrultusunda değerlendirilmiş ve metnin trajik niteliğine yönelik çıkarımlar sınıf çatışmaları ekseninde ortaya koyulmuştur.

Şu hâlde Cansever'in tragedyaya ilişkin ortaya koyduğu görüşlerle Marx ve Engels'in bakış açıları arasında, sınıf ayrılıkları çerçevesinde bir paralellik ortaya çıkmaktadır. Zira Cansever'in yukarıda yer verilen görüşleri, kapitalizmin hâlen hâkim olduğu bir çağda bireylerin itildiği yalnızlığı, çaresizliği yansıtmaktadır. Cansever'in, toplum düzenlerinde keskinleşen ayrımların ve son aşamada bunların meydana getirdiği "uluslararası dirimliliğin" ("Tragedya Üzerine Notlar" 129) ancak tragedyaya özgü bir oluşum içinde kavranabileceğine yönelik düşüncesinin, Marx ve

Engels'in tragedyaya dair değerlendirmeleriyle önemli ölçüde örtüştüğü görülür. Zira her iki bakış açısı da tragedyayı, toplum düzenleri içinde meydana gelen çatışmaların uygun bir temsil alanı olarak değerlendirir.

Cansever'in *Tragedyalar*'ı yayımlamasından önce, tragedyayla ilgili olarak ileri sürülmüş olan bir başka görüş W.H. Werkmeister'a aittir. Werkmeister, ilk olarak 1959 yılında yayımlanan ve *Bir Değer Teorisinin Ana Çizgileri* adını taşıyan çalışmanın "Estetik Nesne (object) ve Trajik Fikri" başlıklı bölümünde, trajik bir durum için gerekli unsurların neler olduğu ile edebiyatta, hayatta trajiğin asıl anlamının ne olduğu şeklindeki iki soruyu gündeme getirir. Trajedinin kadere, toplumun kanunlarına, diğer insanlara, hırs, çıkar, önyargı gibi olumsuz değerlere ve hatta kişinin kendisine karşı çabasına tekabül ettiğini ifade eden Werkmeister (56), trajedinin sonundaki yenilgi ve yıkılışla birlikte bireyin gösterdiği çabaya da vurgu yapmış olur. Werkmeister, bütün değerlerden uzak bir dünyada trajedinin mümkün olmadığını belirterek "değerlendirmelerin işe karıştığı, ahlâk sözleşmelerinin tehlikede olduğu, daha yüksek bir 'yapılması gereken'le daha aşağı bir 'yapılması gereken' arasında, soylu olanla bayağı olan arasında ayrılıkların bulunduğu bir yerde" trajedinin söz konusu olabileceğini ifade eder (57).

Trajedi olgusu düzleminde ele aldığı çerçevede üç anlam seviyesinin bulunduğunu ortaya koyan Werkmeister bunlardan ilkinin eylemin kendisi, ikincisinin "çatışan değerlendirmelerle ödevlerin seviyesi; olumlu değerlerin yok edilmesi" (57), üçüncüsünün ise "evrensel hakikat seviyesine yükselten metafizik görünümünün [...] birden görülürmesi" (57) olduğunu dile getirir. Bununla birlikte, olumlu değerlerin yok edilmesine yönelik zorunluluğun mahiyetine de eğilerek bu zorunluluğun, insanın "başarı ümidiyle karşı durabileceği" bir kötülüğü içermesi gerektiğini söyler. Nitekim insanın çabasını ortaya koyabilme olanağı bu

ümitle birlikte doğacaktır. Werkmeister’a göre trajik çatışmada açığa çıkan kötülük, ahlâk ve hukuk yargılarını askıda bırakır. Böylelikle trajik durumun içine düşen birey kendi değerleri yoluyla bu sorunu aşamaz; bunun sebebi ise trajik durumun kendisinde var olan bir şaşkınlıkta aranmalıdır (58).

Werkmeister ayrıca, trajik çatışmanın içine düşen bireyi yükseltenin yalnızca ödev olmadığını ifade eder. Bireyin ödevler dizisini belirleyen, kişinin değerlendirmeler dizisi, verdiği söz ve en yüksek değerlendirmelere olan bağlılığıdır (58). Böylece daha yüksek değerlerin ardında koşan birey, kabul gören değer ölçülerini bozmak durumunda kalır. Diğer seçenek ise yüksek değerleri terk edip mevcut değerlere bağlı kalmak, ya da Werkmeister gibi söylemek gerekirse “kanunu say[mak]”tır (59). Dolayısıyla trajik kahramanın değerleri bozması kaçınılmaz hâle gelir. Ancak Werkmeister trajik suçu, belli değerlendirmeleri bozmanın kaçınılmaz olmasından ötürü ahlâki bir suç olarak değerlendirmez. Werkmeister trajedi ile ilgili değerlendirmesine, insan çabasını ön plana çıkararak son verir. Ona göre en yüksek değerlerin ardında koşan insan “kendi ölümüne doğru yürür, daha büyük olan dâvası yaşasın diye, inancı korunsun diye, ahlâkça ‘yapılması gereken’ zafere ulaşsın diye” (59).

Werkmeister’ın trajedi ile ilgili görüşlerinde merkeze, “kabul gören değer” (ya da verili değer) ile ulaşılması amaçlanan değer arasındaki karşıtlığı yerleştirdiği görülür. Bireyin bu karşıtlık düzlemindeki konumu, bu değerlendirmelerden yüksek olanı seçmeye yönelik çabasıdır. Birey bir kere içine düşmüş olduğu trajik durumdan çekilme şansına sahip değildir ve sonunda trajik bir hataya düşer. Ancak bu değerlendirmelerden birini seçmek durumunda olduğu için bütünüyle olumsuzlanmaz, hatta tersine daha yüksek değere ulaşmaya yönelik çabası Werkmeister tarafından özellikle vurgulanır. Werkmeister buradan hareketle

trajedinin inancın bir ürünü olduğunu dile getirerek bu inancın Tanrı'ya yönelik değil, insanın büyüklüğüne, itibarına ve ahlâki boyutuna yönelik olduğunu ifade eder (60).

Tragedya üzerine görüş bildiren bir başka düşünür G. Wickham ise *Dram Sanatı* adlı yapıtın “Trajedi” başlığını taşıyan bölümünde sözlerine Aristoteles'in, tragedyanın acıma ve korku uyandıran eylemin dramatik temsili olduğu yönündeki ifadesine değinerek, tragedyanın mutsuz sonla bitmesi zorunluluğunun bulunmadığına vurgu yaparak başlar. Bununla birlikte, trajedinin esasının soruları cevaplandırmak değil ortaya atmak olması bakımından, Aristo'nun trajediyi en yüksek edebî şekil saymasını haklı bulur. Wickham Yunan trajedisinin birdenbire son bulmasını felsefenin kendi bilincine varmasıyla ilişkilendirdikten sonra, insanın, tanrıların kurbanı olarak sayılması bakımından bu türün yanlış biçimde nitelendirildiğini ifade eder (66). Wickham'a göre trajedide tanrılar başka “hiçbir varlığa karşı sorumlu olmayan” (66) varlıklar değil, “daha çok, eğer insanlar bir felaketten kaçınmak istiyorlarsa saygı göstermeleri gereken yasaların ya da güçlerin kişileştirilmiş bir biçimi ya da birer sembolü[dürler]” (66). Böylelikle trajedide tanrılar ile çığnenmemesi gereken yasaları birbiriyle sıkı sıkıya ilişkilendiren Wickham, trajedideki olayların gelişimi ya da doğal akışıyla tanrıların faaliyetini “aynı şeyin ayrı yollardan anlatılışı[...]

 olarak nitelemektedir. Yazar görüşünü şu şekilde açıklar:

Eğer bir insan, kurulu bir doğa veya töre yasasını –herhangi bir sebeple – bozarsa, arkasından zorunlulukla bu karşı gelişin sonucu doğacaktır. Sonuç, *tanrıların isteğidir*; ama dram yazarını her zaman için ilgilendiren şey, sonucun hep olayların normal gidişi içinde meydana geldiğini göstermektir (66).

Wickham trajedi konusunda tanrılarla ilgili olarak düşüldüğünü ifade ettiği yanılığını bu şekilde ele alarak, tanrılarla yasaların, aynı şeyi farklı yollardan ifade eden iki araç olduğunu ortaya koymuş olur. Ona göre Yunan tragedyasında “tek fon, tanrıların faaliyetiydi; yani, evrensel yasa” (68). Bu bakış açısı, tanrıların kişileştirmeye tabi tutulan birer varlık değil, bir yasa ve değerler sisteminin sembolü ya da simgesi olarak anlaşılmasını önermesi bakımından kayda değerdir. Zira Yunan tragedyalarında tanrıların işlevi, bu bakış açısından hareketle yeniden gözden geçirildiğinde, Yunan mitolojisinin tragedyalarla ilişkisine de farklı biçimde yaklaşmayı olanaklı kılar. Tragedyada tanrıların gerçeklikte karşılığı olan kişiler değil, semboller ya da simgeler olarak alınması, - yalnızca – söz konusu gerçeklik dolayımında Yunan tragedyasının modern çağın gerçeklik anlayışı içinde kaleme alınan bir tragedyayla kıyaslanmasını da mümkün kılacaktır.

Böylelikle klasik tragedyanın tanımı ve tragedyanın kavramsal içeriğinin uğradığı dönüşümler üzerinde kısaca durulmuş oluyor. Söz konusu tanımı ve dönüşümleri birlikte ortaya koymak, bu çalışmada ele alınan *Tragedyalar* gibi modern çağa ait metinlere nasıl yaklaşmak gerektiği konusunda açılımlayıcı bir rol üstlenmesi bakımından önemlidir. Ardından Cansever’e ait olan ve yukarıda yer verilen görüşler, onun tragedya konusundaki düşüncelerini ortaya koyarken bugüne değin getirilmiş tragedya tanımlarıyla ne şekilde ilişki kurduğunu göstermektedir.

Bu tanımlar ve yaklaşımlar arasında, Marx ve Engels’in sınıf çatışmasını merkeze alan tragedyaya dair görüşleri ile Cansever’in *Tragedyalar* düzleminde kapitalizme yönelik getirdiği sınırlı yorumlar arasında önemli bir örtüşme olduğu göze çarpar. Bunun dışında Hegel’in tragedya anlayışının Cansever’in bakış açısıyla yalnızca biçimsel olarak bir benzerlik taşıdığı söylenebilir. Werkmeister’in tragedyaya yönelik görüşleri göz önüne alınacak olursa, kaçınılmaz mutsuzluğa

rağmen insani çabaya ve umuda yapılan vurgunun, *Tragedyalar*'da kaçınılmaz mutsuz sona rağmen yapılan umuda yönelik vurguyla benzeşme gösterdiği söylenebilir. Ancak bu benzerliğin, Werkmeister'in bir tür olarak tragedyaya ilişkin tespitlerini sunduğu dikkate alınacak olursa temel değil, ancak karakterler düzeyinde yüzeysel bir benzeşim olduğu belirtilmelidir. Wickham'ın görüşleri ise, yukarıda ortaya koyulduğu üzere, tragedyadaki değerler sisteminin yansıtılış biçimine yönelik düşünceleri içermektedir.

Tragedya türü üzerine şimdiye dek ortaya koyulan tüm görüşler ve kuramsal bakış açıları birlikte düşünüldüğünde Marx ve Engels'in yaklaşımları, diğer yaklaşımlar arasında öne çıkar. Tragedyaya ilişkin olarak tarihsel süreçte yürütülmüş olan bu yaklaşımlar arasından Marx ve Engels'in, tragedyanın sınıf çatışmalarını yansıtmak bakımından üstlenebileceği işleve dair yaklaşımları – yukarıda da vurgulandığı gibi – tragedyaya tarihsel bir görev atfetmek dolayımında farklı bir yerde durmaktadır.

Elbette şimdiye dek ortaya koyulan tanım ve yaklaşımların, bunların *Tragedyalar* şiiri ile ilişkisini tespit etmek ve metinsel karşılıklarını bulmak bakımından Edip Cansever'in konuya ilişkin görüşlerinin de ötesinde *Tragedyalar* metnine yönelmek gerekmektedir. Yukarıda tragedya tanımına ve tragedyanın uğradığı dönüşümlere yer vermemizin anlamı, metnin tragedya türü ve tanımlarıyla hangi şekilde ilişkilendiğini ortaya koymak, bu yapısal ilişki ve irdeleme üzerinden metinde yansıtılan seslerin çeşitliliğini sorgulamak idi. *Tragedyalar*'ın yöneldiği, kaçınılmaz mutsuzluk ve yok oluşa doğru sürüklenme biçiminde ifade edilebilecek hareket ve bu hareket karşısında metinde sesler düzeyinde ortaya çıkan tepki ya da tepkisizlik üzerine eğilmek, tek seslilik – çok seslilik düzleminde getirilecek eleştiriye olanak tanıyacaktır.

C. *Tragedyalar*'da Karşıt Seslerin Yokluğu

Şimdiye dek çok seslilik merkezindeki kuramsal çerçevede tragedya türünün konumlanışına ve tragedya türünün uğradığı dönüşümlere yer verildi. Geline aşamada, Bakhtin'in tek sesli olarak nitelediği türlere dâhil olan tragedya ile aynı biçimde nitelendirilebilecek Cansever'in *Tragedyalar*'ının biçimsel bütünlük, içeriğinde farklı edebî türlerin yer almasına ya da *heteroglossia*'ya olanak tanımamak, farklı söylemleri birbirinden bağımsız olarak yansıtmamak gibi açılardan bir uyuşma gösterdiğini söylemek mümkün görünüyor. *Tragedyalar*'ı tek sesliliğe iten ve yer yer tragedya türü ile de örtüşen özelliklerini ortaya koymaya yönelik örneklere aşağıda yer verilecektir. Bu örneklere geçmeden önce *Tragedyalar*'ın tek sesli olduğu iddiasının, tragedya türünün tek sesli doğasıyla dolaysız bir ilişkiye girmesinin sonucu olarak düşünülmemesi gerektiği vurgulanmalıdır. Burada yapılması amaçlanan, tragedya türünün taşıdığı özelliklerle kısıtlı bir ilişki içinde olduğu görülen ve dolayısıyla tragedya türünün de yardımcı bir unsur olarak incelenmesinde etkili olduğu *Tragedyalar*'ın tek sesli doğasını açıklamaktır.

Tragedyalar, birden fazla anlatıcıyı içermesi dolayısıyla çok sesliliğe yönelmiş bir metin olarak konumlandırılabilmesi yargısına yol açabilir. Murat Devrim Dirlikyapan, "Phoenix'in Evrimi: Edip Cansever'de Dramatik Monolog" başlıklı yayımlanmamış doktora tezinde, T.S. Eliot'a göre "bir dramatik monologda üç ses[in] bulun[duğunu]" (183) aktarır. Dirlikyapan'a göre Cansever, dramatik monolog türünü Eliot'tan etkilenerек çok sesli bir şiire ulaşmak amacıyla benimsemiştir (183). Ancak burada göz ardı edilmemesi gereken önemli bir nokta, çok seslilik atfedilen herhangi bir metnin, çok sesliliğin gerektirdiği koşullarla nedenli uyuşma gösterdiğinin ortaya konulmasıdır. Kuramsal çerçevede bir çok

seslilikten söz ettiğimiz sürece de, bu kavramı ortaya koyarak kuramsal çerçevede geliştiren Sovyet kuramcı Mikhail Bakhtin'in görüşlerine yer vermek kaçınılmaz olacaktır.

Bu aşamada, ilk olarak şu noktalar üzerinde durmamız gerekmektedir: (1) *Tragedyalar*'da birden fazla anlatıcının varlığını kabul etsek bile, anlatıcılardan birinin üslubu diğer anlatıcıların üslubu üzerinde bir tahakküm kuruyor mu? Bu metinde birden fazla üslubun varlığına rastlıyor muyuz? (2) Bu metinde tek bir dünyanın ve tek bir bilincin bütünlüğüne tabi anlatıcılar mı görüyoruz, yoksa anlatıcılar birbirinden bağımsız dünya görüşlerine ve bilinçlere mi sahiptirler?

İlk bakışta, incelediğimiz uzun şiirde birden fazla karakterin varlığı, Bakhtin'in kavramsallaştırdığı türden bir çok sesliliğe olanak tanıyan estetik bir seçim olarak değerlendirilebilir. Ancak, Bakhtin'e göre, böyle bir estetik seçimin çok seslilik açısından işlevsellik kazanabilmesi karakterlerin yazarın "kişisel üslubunun ve anlatımının [...] izini" taşımaması, ayrıca "tek bir dünyanın ve tek bir bilincin bütünlüğüne tabi [olmaması]" (*Dostoyevski Poetikasının Sorunları* 60), yani bu farklı karakterlerin farklı dünya görüşlerini kendi üsluplarıyla ortaya koyabilmeleri gerekir. Ancak bu koşullar sağlanıyorsa işlevsellik kazanan bir çok seslilik özelliğinden söz etmek mümkün hâle gelir. Bir başka deyişle, *Tragedyalar* ile ilgili olarak üzerinde durduğumuz olasılık, çok sesliliğin bu metne yalnızca görünür düzeyde atfedilebilecek bir özellik olduğu yönündedir. Dolayısıyla söz konusu şiir üzerinde bu olasılığı sınamak, bizi doğrulanabilir bir yargıya ulaştıracaktır.

1. *Tragedyalar*'da "Ezilen"ler Düzeyindeki Tek Seslilik

Cansever'in şiirinde çok seslilik olmadığı görüşü üzerinde dururken, Bakhtin'in kuramında çok sesliliğin temel kavramlarından biri olan diyaloji ile ilgili önemli bir detaya vurgu yapmak gerekmektedir. *Introducing Bakhtin* adlı kitapta Sue

Vice, Kristeva'nın Bakhtin'e dair ortaya koyduğu şu tespite yer verir: "Bakhtin'de diyalog monolojik olabilir ve monolog denen şey de diyalojik olabilir" (73).

Dolayısıyla Bakhtin'in kuramı çerçevesinde incelenen her diyalogun diyalojik olarak düşünülmemeyeceği anlaşılmaktadır. İşte *Tragedyalar*'da Stepan ve Lusin arasında geçen diyalog, monolojik bir diyalog örneği sunar. Böylelikle incelenen bu uzun şiirde vurgulanması amaçlanan ikinci önemli nokta açığa çıkar. Buna göre *Tragedyalar*'daki karşılıklı konuşmaların ya da birinin ötekine yanıt teşkil ettiği düşünülen (metnin diyalojik olduğu öngörüsüyle) söylemlerin ya da (bu kez monolojik olduğu öngörüsüyle) aynı söylem çerçevesindeki –farklı anlatıcılar tarafından temsil edilen – düşünce çeşitliliklerinin monolojik bir yapıda olması ihtimali üzerinde durulmalıdır.

Öncelikle Vice'in *Introducing Bakhtin* adlı kitapta yer verdiği, soru – cevap yöntemiyle şekillenen bir diyalogun diyalojik yapıda oluşuna ilişkin bir örneğe eğilmek yerinde olacaktır. Böylelikle aynı yöntemin denendiği Stepan ve Lusin arasındaki diyaloga yönelik daha sağlıklı bir yaklaşıma ulaşılabilecektir.

Vice, kitabının "Dialogized Heteroglossia" (Diyalojikleşmiş *Heteroglossia*) başlıklı bölümünde okuyucuya, *Guardian* gazetesinin "Pass Notes" bölümünde yer alan bir diyalog örneğini sunar. "Pass Notes" bölümünün "Eşcinsellik Geni" başlığı altında soru – cevap yöntemine başvuru diyalog "Bir saniye! Eşcinsellik geni diye bir şey olduğunu da kim söylüyor?" sorusuyla başlamaktadır (53). Bunun üzerine sorunun muhatabı soruyu soran kişiye, söz konusu iddianın kim tarafından ortaya atıldığını ve iddianın içeriğini detaylı olarak açıklar.

Vice üzerinde durduğumuz bu diyalog örneğinde anlamın soru ve cevaplarla inşa edildiğini belirtir; bir başka deyişle soruyu soran kimsenin konumu, öğretmenine sorular soran bir öğrencinin konumuyla aynıdır. Daha da önemlisi sorular belli bir

cevabı almaya yönelik sorulardır. Vice bu çerçevede aldığı cevaptan tatmin olmayan “öğrencinin”, “Basit bir İngilizceyle, lütfen?” şeklindeki “bilgi almaya yönelik” sorusunu örnek verir (54). Yazara göre anlamın inşa edilişiyile şekillenen söz konusu “Pass Note” kaynağını böylelikle otoriter bir yorumdan / izahtan ziyade bir diyalogdan almış olur (54).

Görüldüğü üzere Vice’ın diyalojik ilişki çerçevesinde ele aldığı örnekte soruyu soran taraf cevabı veren tarafla ilişki kurar. Alınan cevaplar ve sorulan sorular birbirine göre şekillenir ve bir anlamı meydana getirir. Birbirinin farkında olan ve birbiriyle ilişkilendirilmiş iki konuşmacının bulunduğu vurgulanan bu karşılıklı etkileşimde açığa çıkmaktadır.

Tragedyalar’da örnek olarak ele alacağımız diyalogda ise yukarıda sözü edilen türden bir karşılıklı ilişkileneleme rastlanmaz. Bir gece yarısı Stepan’ın odasına gelen Lusin, Stepan’a gündelik dili aşan şiirsel bir üslupla şunları söyler:

[...] Bildiğim bir şey varsa
Öyle bir satranç taşının oyuncusuyla
Çok zorlu bir durumda konuşması gibi
Konuşmaya geldim seninle (327).

Bunun üzerine Stepan, aynı şiirsel üslupla Lusin’in konumunu açıklayan ve yine Lusin tarafından Stepan’ın bakış açısına yönelik bir müdahaleyi amaçlamayan şu ifadeyi kullanır:

Mutluydun. Dokunulmaz bir içgüdüyle
Yaşıyordun ölümsüzlüğünü. Ve Tanrı
Yetiyordu sanırım bütün isteklerine (327).

Stepan burada, Lusin'in önceleri isteklerine Tanrı yoluyla cevap bulduğunu belirtmektedir. Fakat kullandığı ifade bunun artık böyle olmadığı görüşünü de içermektedir. Lusin ise “Yitirdim inançlarımı Stepan” ifadesiyle bu görüşü onaylar.

Lusin'in, Stepan'ın değişmez bakış açısına yönelik müdahalesizliği ve onun ifadelerini onaylaması birlikte düşünülmelidir. Zira bu iki unsurun bir araya gelmesi, iki konuşmacı arasında gerçekleşebilecek olası bir ilişkilenenin önünü keser. Bunu yine bir örnekle ortaya koymak, dolayısıyla Lusin'in, Stepan'la birlikte olmak istediğini kendisine bildirdikten sonra Stepan'ın verdiği yanıtta göz atmak gerekmektedir. Böylece Stepan'ın bakış açısının değişmezliği ve bu sabitliğin değişmemesi durumu daha anlaşılır hâle gelebilir.

Stepan, Lusin'in isteğini bildirmesi üzerine “Peki, ya Diran?” (329) sorusunu yöneltir. Lusin ise “Diran'la bir ilgisi var mı sana gelmemin?” yanıtını verir. Stepan ise şunları söyleyecektir:

Gerçi aldırıldığım yok benim de Diran'a
Ve benim hiçbir şeye aldırıldığım yok, kurallara da
Ama var ya, [...] bir telefonu açınca
Ne diyorsam karşımdakine örneğin
Kurtarmak için bir durumu
İşte ilk cümlede, her zaman
Buna benzer bir şeyler söylemeliyim
Ya Diran? (330).

Görüldüğü gibi Stepan bu konuşmada diğer konuşmacıya yönelmeyen taraf olarak öne çıkar, bakış açısı sabittir. Bir başka ifadeyle, karşısında yer alan ikinci bir konuşmacının varlığı onun için bir önem taşımamaktadır. Lusin'e yönelik tavrı, sahip olduğu değil, yalnızca “takındığı” bir tavidir.

Stepan ve Lusin arasındaki konuşma, Lusin'in ifadesiyle "kaçınılmaz bir yalnızlık" (333) içerisinde bulunan Stepan'ın, Stepan'a göre "dayanılmaz bir yalnızlığın altında" (328) bulunan Lusin'e yönelik açıklamalarıyla devam eder. Metnin nihai vurgusuna bağlı olarak ortaya çıkan "bir arada bulunan yalnız insanların durumlarındaki çaresizlik ve yok oluş" fikri, Stepan'ın söyleminde giderek kendini gösterir. Bu söylem Lusin'in konuşmasını da kendi içinde eriterek kapsayıcı bir boyuta ulaşır. Sözü ettiğimiz bu "eritme", yukarıda tema olarak sunulan –bir anlamda – dünya görüşünün bu iki konuşmacı tarafından aynı şiirsel üslup içerisinde onaylanması durumunun metne doğal bir yansımasıdır. Bu yansımayı göstermek için Stepan ve Lusin arasında geçen diyaloglarda Lusin'in konuşmalarını göz ardı etmenin, yani bir bakıma görünmez kılmanın ne gibi bir sonuç doğuracağına bakmak yeterlidir.

STEPAN

Bak işte, en soylu isteklerle odama geliyorsun

Ve düşün, insanlığının en alımlı katında

Her şey bu kadar doğal, her şey bu kadar güzelken

Sorarım, neden böyle yabancı kalıyorum sana?

LUSİN

Bilemem ki Stepan...

STEPAN

Bak Lusin, çünkü ben sevmiyorum kadınları

Bu tuhaf alışkanlığı, bu gereksiz yakınlığı

Sense bencillik diyeceksin buna. Ya da

Bir zevk dknlg diyeceksin. Oysa hiçbiri değil...

LUSİN

Peki, ya nedir?

STEPAN

Olsa olsa bunca ıkmazı

Sürdürmek benimkisi bir zevk biçiminde boyuna

Ve yaratmak yeniden bütün iğrendiklerimi.

LUSİN

Kaçınılmaz bir yalnızlık seninkisi. Ayrıca

Katı, ilgisiz, iğreti...

STEPAN

Ve diyebilirsin ki Lusin, soyu kalmamış hayvanlar gibi

Öyle bir buz çağını yaşıyorum da

İkiyle aşıyorum, içkiyle zyorum bu cehennem.

LUSİN

Hiçbir Şey yapmadan, hiçbir Şey istemeden gerçekte.

STEPAN

Belki de bir bilinci yoğunlaştırıyorum böylece

Doğarak acılarıma her an yeniden

Ve kendini kanatan bir bıçak gibi işte (332 – 33).

Görüldüğü gibi Stepan'ın konuşmaları herhangi bir biçimde Lusin'in konuşmalarından etkilenmez, onunla herhangi bir ilişkiye ya da etkileşime girmez. Bunun da ötesinde Lusin'e ihtiyaç duymadan şekillenir. Lusin'i bir kenara bırakarak yalnızca dile getirmek istediklerini söyler. Dolayısıyla Lusin'in buradaki konumu, Stepan'da temsil edilen çözümsüz ve sürekli tekrarlanan yalnızlık durumuna yönelik söyleme hizmet etmek olarak belirlenebilir. Yukarıdaki diyalogdan Lusin'in konuştuğu kısımlar çıkarılırsa Stepan'ın temsil ettiği söylemin kapsayıcılığı daha iyi anlaşılacaktır. Lusin'in bu diyalogdaki rolü, kaçınılmaz mutsuzluk ve yok oluş temasını dile getiren temsilci konumundaki Stepan'ın sessiz bir onaylayıcısı olmaktan öteye gidemez. Buradan hareketle denebilir ki Lusin, Stepan'dan bağımsız bir sesle onun görüşüne katılan ya da karşı çıkan bir kimliğe bürünemez. Bu noktada Bakhtin'in, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adlı kitapta dile getirdiği çok seslilikle ilgili şu ifadesi hatırlanmalıdır:

“Çoksesliliğin özü, tam da seslerin bağımsızlıklarını koruması ve bu haliyle de eşseslilikte olduğundan daha yüksek düzeyde bir bütünlükle birleşiyor olmaları gerçeğinde yatar (68).

Söz konusu bağımsızlığın Lusin ve Stepan arasında geçen diyalogda bulunmadığı, Lusin'in yukarıda verilen örnek yoluyla üzerinde durulan edilgenliğinde, Stepan'ın metindeki temsil alanına müdahalesizliğinde kendini gösterir. Oysa “Pass Notes” örneğinde görülen diyalog biçimi, sorduğu sorularla yanıtı veren konuşmacıyla ilişki içine giren, onun yanıtlarını belirleyen bir konuşmacı türünü sergilemektedir. “Pass Notes”ta anlamın inşası, her iki konuşmacının da birbirleri üzerindeki belirleyicilikleri tarafından şekillenir. Halbuki Stepan ve Lusin arasındaki diyalogda Lusin'in Stepan'dan bağımsız bir temsil alanına girdiği görülmemektedir. Bu da

karşımıza tek bir üslup içerisinde tek bir söylemin sesinin duyulduğu monolojik bir diyalogu çıkarır.

Tragedyalar' da vurgulanması gereken bir başka önemli özellik şiirsel üslubun değişmemesidir. Şiirin “Koro”, “Episode”, “Ağıt” gibi bölümlerinin yanı sıra karakterlerin karşılıklı konuşmalarında da söz konusu üslubun değişmediği göze çarpar. Buna bir örnek teşkil etmesi bakımından, karakterlerin ilk olarak ortaya çıktığı beşinci bölümden Lusın ile Stepan'ın karşılıklı konuşmalarını içeren bir kısmı alıntılanmak yerinde olacaktır.

LUSİN

Yitirdim inançlarımı Stepan. Ve nasıl alabildiğine
Sorumsuz dolaşırsa kan vücutta
Bir yandan bir parçası olarak insanın
Bir yandan büsbütün yabancı insana
Giderek tanrıyı buldum ben de. Tanrıysa
Yitirdi kesinliğini bir insan kılığında.

STEPAN

Ve sonra dayanılmaz bir yalnızlığın altında
İnsanları gördün birden ve bütün kasvetleri
Diyebilirim ki, kapatılmış bir özgürlük isteği seni
Çekiverdi sanki odama.
[...] (328).

Yukarıda bir kısmı verilen karşılıklı konuşmada iki karakter de aynı şiirsel üsluba sadık kalınarak yansıtılmıştır ve bu durum şiirsel konuşmanın oluşturduğu

bütünlükten çıkılmamasına bağlı olarak karakterlerle okuyucu arasına bir mesafe koyar. Bu durum, şiirsel yapıyla ilgili olarak Bakhtin'in ortaya koyduğu ayrımı anımsatır. Bakhtin, şiirde ve romanda söylem ayrımını ortaya koyduğu "Romanda Söylem" başlıklı yazısında şiirsel bir yapıtta dilin kendisini, "bütünü kapsayıcı bir şey olarak realize e[ttiğini]" (63) ifade eder. Bakhtin'e göre şair, şiirin dünyasında "ne kadar çok çelişki ve çözümsüz çatışma geliştirirse geliştirsün, tek bir üniter ve karşı çıkılmaz söylem tarafından aydınlatılmaktadır" (63). Bir başka deyişle "[ç]elişkiler, çatışkılar ve şüpheler nesnede, düşüncelerde, canlı deneyimlerde – kısacası, konuda- kalır, dilin kendisine girmez" (63). Şiirde dil açısından yaşanan böylesi bir sorun da, dilsel katmanlaşmanın çok sesliliğin temel unsuru olan *heteroglossi*yla olan ilişkisi düşünüldüğünde, şiirin çok sesliliğin dışında kalan bir tür olmasını açıklar.

Bakhtin'in *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adlı çalışmasında sunduğu Turgenyev'e ilişkin örnek burada ele alınan üsluplaştırma ile bağlantılı görünmektedir. Ona göre Turgenyev "bir anlatıcıyı devreye sokarken çoğu durumda *bir başka kişinin* farklı bireysel ve toplumsal öykü-anlatma tarzını üsluplaştırmaya girişmez" (263). Daha sonra bu tespitini Turgenyev'in "Andrey Kolosov" öyküsüne dayandırır. Bu öykü Bakhtin'e göre, Turgenyev'in çevresinden "zeki ve edebi" bir kişinin ağzından aktarılmaktadır; yani konuşan Turgenyev'in kendisidir (363). Bakhtin bu öyküde toplumsal olarak yabancı bir sözlü konuşmaya yönelik tonuna ilişkin veri göremediği gibi, "toplumsal olarak yabancı bir görme ve görülen şeyi ifade etme tarzına da bir yöneliş" (263) bulunmadığını dile getirir. Ayrıca bireysel olarak da karakteristik bir tarzın öne çıktığı görülmez (263).

Öyle görünüyor ki Cansever'in *Tragedyalar*'ında da benzer veriler bulunmaktadır. Söz konusu uzun şiirde konuşmacılar değişse de bireylere özgü

karakteristik bir tarz, farklı bir görme biçimi ya da üsluplaştırmaya rastlanmaz. Bu da anlatıcıların birbiriyle aynılaşmasına yol açmaktadır. Nitekim bu aynılaşma “Tragedyalar V”in dördüncü bölümünde, aile bireylerinin aynı anda kimliklerini unutmaları ve hep birlikte hatırlamaya çalışmaları biçiminde kendini gösterir. Sözü edilen bölümde, metnin yöneldiği yok oluş durumu aile bireylerini âdeta bireyliklerinin dışına iter ve söz konusu bireyler kim olduklarını hep birlikte hatırlamaya çalışırlar:

STEPAN

Yok Lusın diye bir şey yeryüzünde

Stepan da yok, Vartuhi de.

DİRAN

Diran’la Armenak da yok öyleyse... (350).

Metindeki bu yok oluşa doğru yönelme hâli, evi terk eden Lusın’ın geri dönmesi ve evdekilerin, gelen kimsenin Lusın olduğuna inanmamaları sonucunda Vartuhi’nin ağzından dile getirilen sözlerle yeni bir boyuta taşınacaktır. Gelen kişinin kim olduğu üzerine evdeki herkes tahminini bildirirken şu konuşma gerçekleşir:

[...]

DİRAN

Belki de bir orospudur, birinden kaçıyordu...

VARTUHİ

Belki de... hiç böyle giyinir miydi Lusın

Hem o kadar düşündüm ki onu ben

Kim olsa biraz benzerdi Lusın’e.

STEPAN

Ve herkes birbirine, ve herkes birbirine! (355 – 56).

Bireylerin aynılaşması, karşılıklı konuşmaların devamında Diran'da kendini “Kim kime benziyor, kim kimin biçiminde?”, Vartuhi'de ise “Adımı söyleyene adımı!” ifadeleriyle gösterecektir. Sözü edilen yeniden tanışma evresi ise metindeki aynılaşma izlerinin açıkça görüldüğü kısımlardan sonra gelmektedir. Vartuhi “Yeniden tanışalım öyleyse. / İşte ben Vartuhi'yim” (360), der. Bunun üzerine evin tüm bireyleri birbirlerine kendilerini tanıtır. *Tragedyalar*'ın burada ele alınan dördüncü bölümü evin tüm bireylerinin sözde birbirini muhatap olarak aldığı, ancak hiçbir diyalogun gerçekleşmediği konuşmalarla son bulur. Diran diğerlerinin eğlenmesi için kuş taklidi yapmayı önerir, Vartuhi Lusin'in üzerini değişmesini söyler, Diran İncil'den bir parça okunmasını ister, Armenak Lusin'den bir konyak ister, Stepan “İyi geceler!” deyip ayrılırken Lusin “Her şey aynı her yerde.” (361) diyerek bu anlaşmazlığı ve karmaşayı tanımlayacaktır.

Lusin'in ağızından dile getirilen düşünce esasında evdeki bireylerin birbiriyle ilişkisini de açıklamaktadır. Birbiriyle bir türlü ilişkilenemeyen ve kendilerini yok oluşa sürükleyen bir yalnızlığı yaşayan aile bireyleri için bir değişim söz konusu olmaz. Metindeki yok oluş temasını daha önce Lusin ile aralarında geçen diyalogda temsil ettiği dile getirilen Stepan'ın “yok gibiyiz hepimiz” (334) ifadesi aile bireylerinin davranış ve ilişkilerinde cisimleşir.

Metnin yöneldiği yok oluş temasının ve bunun söylem düzeyinde dile getirilişinin daha önce Stepan'da, bu kez de Lusin'de ortaya çıkması esasında bu iki karakterin de üstünde şairin bilinciyle karşı karşıya olunduğunu gösterir. Zira metnin üslup ve söylem bakımından tekilliği farklı anlatıcılarda aynı bilinçle ve aynı üslupla

kendini göstermekte, tema bu değişen düzlemlerde kendini sorunsuz biçimde inşa etmektedir. Bir başka ifadeyle tema kendini inşa etmek için anlatıcıları birer araç olarak kullanmaktadır.

Karakterlerin ötesinde bir üst bilincin varlığından söz etmişken, “Tragedyalar V”in beşinci bölümünde karşılaşılan bir örneğin bu durumu açıklamaya elverişli bir zemin hazırladığını belirtmek gerekir. Söz konusu bölümde tek tek aile bireylerini anlatan üst anlatıcının birden Baba Armenak’a dönüşmesi oldukça şaşırtıcıdır. Metnin ilgili bölümünde ilk olarak şu dizelere rastlarız:

Ufacık meyhaneler vardı daracık sokaklarda

Baba Armenak içerdi (362).

Bu girişin ardından anlatıcı birinci çoğul ağızdan konuşmasını sürdürür. Bunu yaparken aile bireylerine de değinir, onlarla ilgili tespitlere yer verir. Ancak ele aldığımız bölümdeki uzun şiirde birdenbire şu dizelere rastlanır:

Herneyse, benim ellerimse bunlar, iskambillerim nerde

O sahi Lusini’ di de ben tanımadım mı (367).

Bu dizelerde konuşan kişinin Baba Armenak olduğu açıktır. Zira sürekli iskambillerini arayan ve Lusini eve döndüğünde onu tanımayan kişi Armenak’tır. Nitekim anlatıcı, kendi geçmişiyle ilgili ayrıntılardan söz ettikten sonra şu ifadeyi kullanacaktır: “Ben Armenak / Kaç yaşında olmalıyım” (368).

Üst anlatıcının birden Baba Armenak olarak karşımıza çıkması, Armenak’ın, üst anlatıcının sahip olduğu üslubu ve dünya görüşünü değiştirmeden onu temsil etmeye devam etmesi, üst anlatıcının sözü Armenak’a âdeta “ödünc verdiğini” düşündürür. Bu düşüncenin temelinde Armenak’ın sözü üst anlatıcıdan alması, ancak ona hiçbir karakteristik kazandırmadan aynı üslubu ve aynı bilinci sürdürmesi, yani bir anlamda sözü aldığı gibi kullanması yatmaktadır. Bu durum da Armenak’ın

bağımsız bir anlatıcı olmasının önünde engel teşkil eder. Nitekim temanın kusursuz örülüşünde metnin koruduğu üslubu ve bilinci değiştirmeden kullanan diğer anlatıcılar için de durum aynıdır. Hiçbiri, üst anlatıcının şiir boyunca egemen olduğu anlatıda herhangi bir özgürlük alanı bulamazlar.

Bu noktada Bakhtin'in *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*'nda, Dostoyevski'nin çok sesli romanın yaratıcısı olduğu tezini sunarken, onun özgünlüğünün hangi noktalarda ortaya çıktığını dile getirmekte kullandığı ifadelere başvurmak yerinde olacaktır. Bakhtin, "Dostoyevski'nin yapıtlarında [...] daha çok, *her biri eşit haklara ve kendi dünyalarına sahip bir bilinçler çoğulluğu*[nun] olayın bütünlüğü içinde birleş[tiğini] ama kaynaşma[dığını]" (49 özgün vurgu) dile getirir. Ona göre Dostoyevski'de karakterler yazar söyleminin nesnesi değildirler, "*bunun yanı sıra kendi dolaysız anlamlandırıcı söylemlerinin öznesidirler de*" (49). Bakhtin'in çok seslilik çerçevesinde yaptığı vurgu *Tragedyalar* üzerinde denendiğinde, Cansever'in uzun şiirindeki karakterlerin kazandığı bir bağımsızlık alanından söz etmenin mümkün olmadığı görülür. Onun şiirindeki karakterler, bir üst bilincin söylemine, üslubuna ve kusursuz biçimde örülen temaya itaat ederler.

İlk bakışta mutsuzluk ve yok oluş temasına karşı durduğu iddia edilebilecek olan "umut" kavramına yönelik vurgu dahi, üst anlatıcının egemenliğinden kendini kurtaramaz. Zira "Koro"nun "Ve umutlar sonsuzdur" (285) ya da "Episode"un "Ey umut, ey beyaz örtülerin tükenmez uzunluğu / Kimse bir gün sana koşmaktan kendini alamaz" (292) biçimindeki seslenişlerinde aynı şiirsel üslup varlığını sürdürmekte, dahası bu seslenişler umutsuzluk vurgusu yapan anlatıcılarla (söz gelimi yukarıda ele alınan aile bireyleriyle) tartışmaya (çatışmaya) girmemektedir. Bu konularıyla da "Belki de bir bilinci yoğunlaştırıyorum böylece / Doğarak acılarıma her an yeniden" (333) diyen Stepan'dan temsil ettikleri bilinç açısından bir farkları bulunmamaktadır.

Kaldı ki birbiriyle diyaloga giren Stepan ve Lusin dahi, aslında birbirleriyle bir tartışmaya ya da çatışmaya girmezler. Bir başka ifadeyle, Stepan'ın dediği gibi “Ve bilirler, insanlar yalnız kaldıkça / konuştukları dil de değişir / Sonunda hiç anlaşılamazlar” (337). Nitekim Stepan'ın vurguladığı anlaşamama hâli, bu incelemede daha önce ortaya koyulan aile bireyleri arasında cisimleşen ve Lusin tarafından tanımlanan anlaşamama hâlini anımsatır. Öyle görünüyor ki “Koro”da rastlanan söylem ve üslubun Stepan'da kendini gösterebilmesi, ya da Stepan'ın ağzından aktarılan bir tespitin Lusin tarafından tanımlanması ve bunlar olurken metnin temel vurgusunun ve karakteristiğinin değişmemesi, yukarıda sözü edilen “üst anlatıcının diğer anlatıcılara sözü ödünç vermesi” iddiasının haklılığını destekler. Zira metin, biri diğeriyle aynılaştığı için, birinin diğereinden bağımsızlığını kazanması mümkün olmayan anlatıcıları içermektedir. Bu aynılaştırmanın onayladığı tek sonuç ise şairin, şiirin bütününe egemen olan, çeşitlendirdiği anlatıcılarına bağımsız bir alan bırakmadığı mutlak bir konumda oluşudur.

Şairin tekil bir sesle inşa ettiği söylemin kaynağına inmek bakımından Öykü Terzioğlu'nun *Nâzım Hikmet ve Sömürgecilik Karşıtlığının Poetikası* adlı çalışmasından yararlanılabilir. Terzioğlu bu çalışmasında, Bakhtin'e göre şairin tekil sesini biçimsel açıdan kuvvetlendiren unsurun şiirin sabit ritmi olduğunu dile getirerek (64) Sovyet kuramcının “Romanda Söylem” adlı makalesinden bir alıntıya yer verir. Buna göre ritim “şiirsel biçimin ve bu biçimin ortaya koyduğu üniter dilin yüzeyinin bütünsel ve sınıksız kapalı niteliğini daha da pekiştirmeye ve yoğunlaştırmaya hizmet eder” (76). Terzioğlu Bakhtin'in, tıpkı Gennadiy Pospelov gibi “şiirsel türlerin büyük bölümünün şairin tekil sesinin, yine şairin kendi dilinin ve üslubunun içerisinden temsiline dayalı olduğunu söyle[diğini]” (64) dile getirir. Terzioğlu bunun ardından, farklı öznelerin seslerinin şiirde temsili için şairin bir düz

yazı yazarı kimliğine bürünmek durumunda olduğunu belirtir (64). Dolayısıyla Bakhtin'e göre şairin tekil sesinin, dil ve üslupla ilişkisi ortaya konulurken ritmin, söz konusu tekil sese hizmet ettiği anlaşılır. Buradan hareketle *Tragedyalar*'daki tekil üsluba yaklaşırken, şairin konumunun bu üslupta belirleyici olduğu, buna bağlı olarak ayrıca şiirdeki ritmin katkısının göz ardı edilmemesi gerektiği anlaşılır. Zira ritim, metni çok sesliliğin temel kavramlarından olan *heteroglossiadan* arındıran önemli bir unsur olarak öne çıkmaktadır.

2. *Tragedyalar*'da Toplumsal Karşıtlıklar Düzeyinde Tek Seslilik

Cansever'in vurguladığı “toplumun üst katlarında yer alan toplumsal – ekonomik bazı güçler” (“Şiiri Bölmek”, 127) ile “tutsaklığı ya da yok olmayı kabullenen” (127) iki karşıt kesimin metindeki temsili üzerinden yaklaşmak metnin incelenmesindeki bir sonraki aşama olmalıdır. Böylece bu uzun şiirdeki temsiliyet sorununa yaklaşımda bir adım daha atılmış olacaktır.

Dirlikyapan “Phoenix'in Evrimi: Edip Cansever'de Dramatik Monolog” başlıklı tez çalışmasında, *Tragedyalar*'daki karakterlerin dış dünya ile ilişkilenecekleri durumu şu şekilde açıklar:

Gerçekten de bütün karakterler hem “hasta tipler” hem de dış dünya ile bütün bağlantılarından koparılmış bir odada yaşıyor gibidirler. Şiirin (*Tragedyalar V*) başında yer alan “Odalardan odalara bu kadar çok geçmeler / Kapıların hiç bitmeyen açılıp kapanması”[...] şeklindeki dizeler, tüm eylemlerin evin içine hapsedildiğini gösterir. Hepsi de “korkular, iğrenmeler, anlaşmazlıklar olarak” odalara dolmuşlardır [...]. Ancak gökyüzünün bile duvar kâğıtlarıyla kaplı olduğunu düşünmeleri, bu hâllerıyla ev dışında da farklı olamayacaklarını gösterir [...] (101).

Dirlikyapan böylelikle şiirdeki karakterlerin dış dünyayla olan ilişkilerini örneklerle ortaya koymuş olur. Şu durumda “tutsaklığı ya da yok olmayı kabullenen” taraf ile bu yok oluşa neden olan karşıt taraf birlikte düşünüldüğünde, yok oluşa ve umutsuzluğa yol açan sesleri metinde aramak doğal bir yönelim olacaktır.

Şiirde, dış dünyayla ilişki kurmayı sağlayan araçlara bakıldığında gazete ve radyo ile karşılaşılır. Konuşturulan karakterler bir kenara bırakıldığında, bu tür araçların dış dünyadan birtakım haberleri getiriyor olması öngörülebilir. Ancak şiirdeki örneklere bakıldığında, bu haberlerin şiirsel üslubun bütünlüğünü bozmadığı ve farklı bir söylemi ortaya koymadığı görülür. Bu durumu, öncelikle farklı söylemlerin metinde birarada bulunduğunu gösteren bir örnek üzerinden değerlendirmeye başlanabilir.

Öykü Terzioğlu, kitabının “*Taranta-Babu’ya Mektuplar*’da Faşist ve Sosyalist Hakikatlerin Çatışması” başlıklı bölümünde “faşist söylemi temsil eden Mussolini’nin susturulmaması, aksine sözlerinin kolaj tekniğiyle doğrudan *Taranta-Babu’ya Mektuplar*’a dâhil edilmesi [...] ve sosyalist dünya görüşünü temsil eden mektup yazarının onunla diyaloga girmesi[ne] (115) vurgu yapar. Fakat çok seslilik açısından son derece önemli olan bu türden bir söylemler çatışmasına *Tragedyalar*’da rastlanmamaktadır.

Tragedyalar, daha önce de üzerinde durulduğu gibi, “Koro”ya ait şu iki dizeyle başlar: “Çünkü bir bir yıkılmakta açsanız radyoları / Sokaklar, köpekler, tanrının bütün eşyaları.” (*Tragedyalar*, 275). Çağın korkunç olaylarına vurgu yapan ve “Yani bizim hiç korkmadığımız şeyler / Doğrusu en çok korktuğumuz şeylerdir gerçekte” (300) dizeleriyle başlayan “Tragedyalar III”’ten alınan aşağıdaki parça, yine benzer bir örneği temsil etmektedir:

[...]

Birden bir ses biçiminde, radyomuzun içinde
Duyurur iki caz parçası arasından biri
Ya gülünç bir yas töreni
Ya toptan bir öldürme.

Belki de
Soğumaya yüz tutmuş bir fincan sütlü kahve
Dönüşür ellerimizde kanlı, kırbaçlı
Bastırılmış bir greve, yırtılmış dövizlere
Örneğin üç yüz ölü, bir o kadar yaralı
Ve sömürge şapkalı ve sten tabancalı
Gözü dönmüş biriyle
O güvenlik manşetleri birtakım gazetelerde (300).

Şiirden yapılan yukarıdaki alıntıda, birinci çoğul ağızdan konuşan anlatıcının “caz parçası” dinlerken haber yayınına geçildiği anlaşılmaktadır. Haberde “sömürge şapkalı ve sten tabancalı gözü dönmüş biri”nin sebep olduğu felaketler anlatılmaktadır. Ancak “ezen” konumunda değerlendirilebilecek olan ve sömürgeci düzeni temsil eden “biri”nin söylemine bağımsız biçimde yer verilmemektedir; bir başka deyişle şiir “ezen”in söyleminden yoksundur. Aynı durumun ilk örnekteki radyo haberleri için de geçerli olduğu söylenebilir. Okuyucuya sezdirilen felaket haberlerinde farklı ve bağımsız bir söyleme yer verilmediği görülür. Şiirsel üslup ve söylem, böylece, farklı bir söylemle ya da üslupla karşı karşıya getirilmemiş olur. Şiir ezilenin içe kapalı dünyasını ve dışarıyla doğrudan ilişkilenemeyen içe kapalı söylemini yansıtmakla yetinir. Radyoların ya da gazetelerin olayları ne şekilde ve hangi üslupla yansıttığına yönelik bir ize rastlanmaz.

Aile bireylerinin dış dünyayla ilişkilenebilen durumlarını daha iyi açıklamak bakımından bir başka tespiti yer vermek yerinde olacaktır. Bu tespit de dış dünyayla ilişkili olarak ezilenin bakış açısını yansıtan dizelerin hiçbirinin aile bireylerine ait olmamasını içerir. Başka bir deyişle, metnin işaret ettiği “ezilen” konumunu kendi içlerine kapamışları ve yok oluşa sürüklenmeleriyle temsil eden aile bireyleri ezilen söylemini açık bir biçimde asla sahiplenmezler. Söz gelimi “ezilen” tarafın konumuna ilişkin şu dizeler yine aile bireylerinden birine değil “Koro Başı”na aittir:

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 yenilme
Ve asıl günleriniz olacak, günleriniz
Duyup da bilmediğiniz, bilip de tatmadığımız
Dünyanın tekdüzenli renginde (303).

Görüldüğü gibi “Koro Başı” tarafından dile getirilen yukarıdaki dizeler bir yeniliş işaret etmektedir. Üstelik ezilen tarafın “Ne korku, ne kin, ne yenilme”yi yaşaması, ezilenin maruz kalınan olaylar karşısındaki tepkisizliğini göstermektedir. Aile bireyleri ise ezilen tarafın yaşadığı sonuçlarla yalnızca uzaktan bir ilişkilene kurmaktadır. Bu anlamda, “Koro Başı”nın kullandığı “Dünyanın tekdüzenli renginde” ifadesi ile Lusin’in kullandığı ve burada daha önce sözü edilen “Her şey aynı her yerde” (361) ifadesi, metinde vurgulanan tekdüzelik durumunu açıklaması bakımından birlikte değerlendirilebilecek bir örnek teşkil ederler.

Çalışmanın bu bölümünde şimdiye değin, Edip Cansever'in ilk olarak 1964 yılında yayımlanmış olan *Tragedyalar* adlı uzun şiirinin tragedya türü ile kurduğu sınırlı ilişkiler ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bu anlamda tragedyanın tarihsel kökenlerinden başlayarak tragedya türü çerçevesinde ileri sürülen görüşler ve kuramsal bakış açıları yansıtılmıştır. Yer verilen bakış açıları arasında Marx ve Engels'in tragedyanın sınıf çatışmalarını yansıtmak için uygun bir alan olduğu yönündeki görüşünün Cansever'in *Tragedyalar* bağlamında toplumsal çatışma ve çelişiklere yönelik vurgusu birbirine en yakın bakış açıları olarak öne çıkar. Ancak Cansever'in görüşlerinin de ötesinde söz konusu metnin yansıttığı dünya görüşünün ve bakış açısının Marx ve Engels'in tragedyaya yönelik görüşleriyle ne ölçüde örtüşme gösterdiğinin tespitine çalışılması gerekliliği göz ardı edilmemelidir.

Bu amaca yönelik olarak yürütülen çalışmada, *Tragedyalar*'ın çok sesliliğe yönelik bir metin olarak değerlendirildiği Murat Devrim Dirlikyapan'a ait "Phoenix'in Evrimi: Edip Cansever'de Dramatik Monolog" başlıklı yayımlanmamış doktora tezindeki ileri sürüş değerlendirmeye alınmış ve çok seslilik terimini edebiyata kazandıran Mikhail Bakhtin'in bakış açısı düzleminde metnin yapısı irdelenmiştir. Buna göre şiirde yer alan aile bireylerinin bir türlü bağımsızlıklarını kazanamadığı bir üst anlatıcının varlığı ortaya çıkarılmıştır. Aile bireylerinin kullandığı "ses" in ne üslup ne de bilinç bakımından herhangi bir karakteristik özellik sergilememesi, bu karakterlerin Bakhtin'in ifade ettiği türden bir tek sesliliği yansıttıkları ifade edilmiştir.

"Ezen" ve "ezilen" karşıtlığı temelinde metnin toplumsal alana yönelik göndermelerine başvurulduğunda, metindeki üslup ve bilinç bütünlüğünün bu düzeyde de karşımıza çıkmadığı görülür. *Tragedyalar*, "ezilen" ve "ezen" karşıtlığına yönelik göndermeler içerirken, söz konusu iki tarafı birbiriyle çatışmaya

sokacak bir konumda yansıtmamaktadır. Ezilenin yaşadığı çaresizlik yok oluş ve yenilgi gibi durumlar, metnin tümünde aynı üslupla ve bilinçle sürdürülür, aynı söylemin farklı anlatıcılarda aynı biçimde ortaya çıktığı böylece anlaşılabilir olur. Metindeki mutsuzluğa rağmen yapılan “umut” vurgusu kendini zaman zaman gösterse de mutsuzluk ya da yok oluş gibi yardımcı temalarla bağımsız biçimde karşı karşıya ya da yan yana gelmez; yalnızca aynı üslup ve bilinç içerisinde tek bir söylemin farklı bir görünüşü olarak kendini gösterir.

“Ezen” ve “ezilen” biçiminde ifade edilen toplumsal karşıtlık düzleminde daha şaşırtıcı olan ise “ezen” tarafın söylemiyle karşılaşılması, bu nedenle de metnin tek sesliliği aşamamasıdır. “Ezen” taraf yalnızca “ezilen” tarafın ağzından kısıtlı göndermelerle değerlendirmeye alınır. Buna karşılık “ezilen”in bakış açısı, farklı bir söylemin ya da sesin müdahalesini olanaksız kılacak biçimde metnin tümünü kuşatır.

Şu hâlde Edip Cansever’in *Tragedyalar* hakkındaki görüşlerine yeniden dönülecek olursa, şairin kastettiği türden bir “ezen” – “ezilen” karşıtlığının metinde birlikte temsil edildiğini söylemek olanaklı gözükmemektedir. Zira metnin tek sesli yapısı, bu türden bir çatışmanın metinde yer bulmasının önünde engel oluşturmaktadır. Dolayısıyla Marx ve Engels’in ifade etmiş olduğu gibi tragedyaya, sınıf çatışmaları için uygun bir temsil alanı olarak kabul edilse dahi *Tragedyalar*’ın, kapitalizmin modern bireyler üzerindeki etkisini konu almasına rağmen böyle bir ödevi kuşatıcı biçimde yerine getirmediğini söylemek mümkün görünmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BEN RUHİ BEY NASILIM'DA İKİNCİ SESİN İMKÂNSIZLIĞI

Çalışmanın bu aşamasına değin, *Ben Ruhi Bey Nasılım* adlı 1976 tarihli şiir de dâhil olmak üzere, Edip Cansever şiiri doğrultusunda öne çıkan değerlendirme ve tespitlere yer verilmiştir. Ardından çok seslilik ve romanlaşma kavramları etrafında ortaya koyulan kuramsal çerçeve, Cansever şiirinin yeni bir sorgulamayı gerektirdiğini ortaya koymuştur. Nitekim ikinci bölümde yürütülen *Tragedyalar*'a ilişkin çalışma bu sorgulamanın ilk basamağını oluşturmaktadır. *Ben Ruhi Bey Nasılım* adlı şiir ise, Bakhtin'in kuramsal çerçevesinin daha geniş bir boyutta uygulanması ve çok seslilik doğrultusundaki tespitlerin çoğaltılması bakımından daha çok verinin gündeme getirilmesine olanak tanıdığından bu bölümde söz konusu şiir bağlamında Cansever şiirini tek sesliliğe iten unsurların ele alınmasına devam edilecektir.

Birinci bölümde Cansever şiiri doğrultusunda ortaya çıkan değerlendirmelerin özellikle *Ben Ruhi Bey Nasılım* şiiri etrafında yoğunlaşmış olması, bu eksen de romanlaşma ve çok seslilik kavramlarına eğilmenin gerekli hâle gelmesi gibi noktalar üzerinde durulmuştu. Buna ilişkin olarak sunulan kuramsal arka planı göz önüne alarak karşılaşılan ilk veriler sunulmuş ve *Ben Ruhi Bey Nasılım*'ın tek sesli bir metin olabileceği ihtimali üzerinde durulmuştu. Buradan hareketle, çalışmanın bu

bölümünde şiirden verilen örneklerle Bakhtin'in kuramı birlikte değerlendirilecek ve tek sesliliğe yönelik verilerin saptanması amacı izlenecektir.

İlk bölümde, burada incelediğimiz uzun şiire dair yapılan değerlendirmeler ve tespitlerde, metnin romanla ilişkisinin ön plana çıkarıldığı görülür. Ancak metinde, romanlaşmaya dair dil, üslup, biçim ve içerik doğrultusundaki verilere bakıldığında, bu iddiaların kuramsal bir arka planının veya karşılığının olmadığı görülür. Bu karşılıksızlık, metne hâkim olan egemen bilinçte, zaman zaman üst anlatıcının – konuşmacı değişmeksizin – sözü bir karakterden ödünç almasında ya da farklı toplumsal sınıflara ait olan farklı karakterlerde öne çıkan ortak söylemde kendini gösterir. Bununla beraber, dilsel bir katmanlaşmanın ya da üslup açısından belirgin bir çeşitlenmenin olmayışı metnin çok sesliliğe olanak tanımadığına işaret eder. Karakterler, içinde buldukları toplumsal konumlarıyla, çok sesliliğe ilişkin birçok olanağa sahip olmalarına rağmen, üzerlerinde baskısını hissettikleri hâkim bilinçten kendilerini kurtaramazlar.

A. Tekil Bilincin Egemenliği Altında Karakterlerin Konumu

Metne egemen olan bilinci açıklamak amacıyla, Ruhi Bey'den başlayarak şiirde yer alan karakterlerin konumlarına eğilmek gerekmektedir. Hemen belirtmek gerekir ki, şiirde Ruhi Bey dışında yer bulan karakterler, Ruhi Bey'in bir şekilde çevresinde bulunan, onu tanıyan karakterlerdir ve Ruhi Bey'in çevresinde olmaları dolayımında metne dâhil edilirler. Bu dâhil edilişte, daha baştan kendilerine biçilmiş olan rol, onların farklı bir dünya görüşüyle, diğerlerinden farklı bir bireysel sesle öne çıkmalarının önünü kesmiş olur. Söz gelimi farklı toplumsal sınıflardan gelmelerine yönelik bir çatışmaya hiçbir karakter üzerinden girilmez. Dolayısıyla şiirin tümüne tek bir ses ve tek bir dünya görüşü hâkim olur.

Karakterlerin metne dâhil oluş biçimlerine gelindiğinde, karakterler arasında Ruhi Bey’i de içine alacak şekilde bir ortaklık görülür. Metinde görünür olmayan bir ses, Ruhi Bey’in ilişki kurduğu insanlara, Ruhi Bey’i nereden ve nasıl tanıdıklarını soruyor gibidir. Şiirde cenaze kaldırıcısı Âdem dışındaki tüm karakterlerin konuşmaları, bu soruya bir yanıt verme eğilimi gösterir. Ancak yukarıda da değinildiği gibi, söz konusu soru asla metne dâhil olmaz.

Metinde Ruhi Bey’in ardından söz alan ilk karakter bir çiçek sergicisidir. Bu karakter kendisiyle ilgili konuşmaya karanfillerinden söz ederek başladıktan sonra şunları söyler: “Herkesi ayrı ayrı tanımam / Ruhi Bey’i İçerenköy’den tanırım / [...] / Çiçek alanları iyi bilirdim / Ruhi Bey de çiçek alırdı” (36). “Bir Meyhane Garsonu” başlıklı bölümde, garson her sabah işiyle ilgili yapıp etmelerini detaylı biçimde anlatır. Bu bölümün son iki dizesine kadar Ruhi Bey’den söz etmeyen garsonun konuşması şu şekilde sonlanır: “Evet, gelirdi / Ruhi Bey mi dediniz, evet, gelirdi” (45). Meyhane patronu Ruhi Bey’le ilgili olarak “Ruhi Beyi pek tanımam / Yok, hayır, belki de iyi tanırım / Neden dersiniz ben herkesi iyi tanırım” (46) diyecektir. Kürk tamirciliği yapan Yorgo karakteri ise Ruhi Bey’i nereden tanıdığını dile getirmek için bir olay aktarır; Ruhi Bey’in zaman zaman dükkânının önüne gelip evlatlığı Anjel’i izlediğini belirtir. Sonunda Ruhi Bey’le karakolluk olduklarını söyleyen Yorgo (51), Ruhi Bey’i bu olaydan tanıdıklarını ifade eder (55) ve ekler: “Gene mi / Evet, geliyor / Seyrek de olsa geliyor” (55). Şiirdeki bir başka karakter olan genelev kadını, “Bir Genelev Kadını Ve...” başlıklı bölümde, Ruhi Bey’le ilgili bir soruyu yanıtlarcasına onun kendisini ziyaret edişini detaylarıyla anlatır. Söz konusu karakter “Girdi / Sırtında eski bir ceket vardı / Bir yerlerden sızmıştı sanki, gün ışığı gibiydi / Sarışındı” (60) şeklinde başladığı konuşmasını “Bir daha gelmedi, hayır, bir daha hiç gelmedi” (62) ifadeleriyle sonlandırır. Otel kâatibi karakteri ise,

tıpkı meyhane garsonu gibi detaylı bir şekilde kendisinden ve çelişkilerinden söz ettikten sonra otele en çok kimlerin geldiğini şu şekilde sıralar: “Şarkıcılar, sokak çalgıcıları gelir en çok / Sokak kadınları, serseriler / Evet, ara sıra Ruhi Bey de gelir” (82).

Görüldüğü gibi cenaze kaldıracısı Âdem dışındaki tüm karakterler, metinde Ruhi Bey’le ilişkili bir soruyu yanıtlamakla sorumludurlar. Kendi yaşamlarından ne kadar söz ederlerse etsinler, nihayetinde Ruhi Bey’i nereden tanıdıkları ve nasıl bildikleriyle ilgili, deyiş yerindeyse, hesap verirler. Ancak daha da dikkat çekici olan, aynı görünmez soruyla Ruhi Bey’in kendisinin de yoğun biçimde ilişkili olmasıdır. Bu bağlamda incelediğimiz bu uzun şiirin adının *Ben Ruhi Bey Nasılım* oluşu da önem kazanır. Ruhi Bey de, şiirin başından itibaren kendisiyle ilgili çelişkilerden ve geçmişinden söz eder. Bu anlamda, Ruhi Bey’in kendini sorgulayışıyla ilgili şu bölüm dikkat çekicidir:

O ben ki

Bir kadında bir çocuk hayaleti mi

Bir çocukta bir kadın hayaleti mi

Yalnızca bir hayalet mi yoksa (16).

Ruhi Bey’in kendini sorgulayışıyla birlikte ortaya çıkan geçmişine ve anılarına yönelme hâli, şiirin ilerleyen bölümünde, çocukluğunda üvey annesi tarafından tacize uğradığı mekân olarak anlattığı limonluktan söz edişiyile birlikte öne çıkar: “Acaba bekler mi beni / Uykularım, o sonsuz uykularım / Yanmış bir limonluktaki” (17).

Tüm bu değinmelerin ardından Ruhi Bey şunları söyler: “Ben Ruhi Bey, nasıl olan Ruhi Bey / Nasılım” (29). Ruhi Bey’in anlatıcı rolünü üstlendiği ilk altı bölümde kendi kişiliği ve geçmişiyile ilgili konuşan karakterin, kendisine nasıl olduğunu sorması, sorunun kendisinden farklı bir muhatabı olmadığını gösterir. Ancak Ruhi

Bey, tıpkı diğer karakterler gibi, Ruhi Bey'in nasıl olduğu ile ilgili bir yanıt vermek durumundadır. Söz konusu soru, diğer karakterlerle birlikte Ruhi Bey'in özgür olmayan bilincini kuşatmakta, diğer karakterlerde olduğu gibi Ruhi Bey üzerinde de belli bir bilincin üstünlüğünü onaylamaktadır.

Ruhi Bey karakterinin metinde bağımsız bir şekilde yer almasını engelleyen bu üst bilinç, en belirgin şekliyle “Düşlüyor Ölümünü Ruhi Bey” başlıklı bölümde ortaya çıkar. Bu bölümde Ruhi Bey'i bir üst anlatıcının ağzından dinleriz:

Ölüsünü bekliyor Ruhi Bey
Bir yanda Ruhi Bey bir yanda ölü
Ve görmemek ister gibi ölüyü
Oturmuş bir iskemleye (98).

Belirgin olarak Ruhi Bey'in dışında bir anlatıcıyla karşı karşıya olunduğunu gösteren bu parçanın ardından birden anlatıcılar birbirine karışır:

[...]
Ve bütün eklem yerlerinde koskocaman bir ölü
Ruhi Beyin ölüsü
Hepsi de ur gibi sarmıştı beni
Sarmıştı ur gibi Ruhi Beyi (99).

Şiirin bu bölümü, metinde Ruhi Bey olarak karşımızda duran karakterin, bir üst anlatıcıya ait bilincin ve söylemin altında ezildiğini, ondan ne üslup ne de dünya görüşü doğrultusunda özgürleşebildiğini gösterir.

Elbette daha ilginç olan, Ruhi Bey'in diğer anlatıcılardan da yukarıda sayılan söylem, üslup ve dünya görüşü gibi unsurlar bağlamında farklılaşmamış olmasıdır. Ruhi Bey'in ve şiirdeki diğer karakterlerin metinde bağımsız bilinçlere sahip kişiler

olarak yansıtılmamış olmasına dair söz konusu farklılaşamama durumunu, Ruhi Bey'den başlayarak karakterler üzerinden incelemek yerinde olacaktır.

Şiirdeki karakterlerin farklı toplumsal sınıflara ait kişiler oldukları daha önce belirtilmişti. Bu bağlamda, Ruhi Bey'in temsilcisi olduğu toplumsal tabakanın hangi sınıfı yansıttığını görmek gerekir. Ruhi Bey, yaşantısından gündelik bir kesiti şu şekilde aktarmaktadır:

On sekiz on beş trenine yetiştim

Geniş kadife koltuğa oturdum

Puromu yaktım - iki kibrit harcadım -

Akşam gazetelerinde pek bir şey yoktu

[...]

Köprüden aldığım Fransız dergilerini karıştırdım

Kirazla bir kadeh rakı içtim

Çıkarken boy aynasında kendime baktım

Oldukça yakışıklıydım

Gömleğim tertemizdi, beyaz ceketim

Tertemizdi ve ayakkabılarım

Pantolonum ütülü

Yelek cebimde ince altın bir zincir

[...]

Soğuk et getirdiler bana, omlet, bira filan getirdiler

Üstüne kremalı ahududu getirdiler, likörle kahve getirdiler

Çıkarken bolca bahşiş bıraktım.

Markiz'e uğradım, dört mevsimden süzölmüş bir konyak içtim [...]

(30 – 31).

Şiirden alıntılanan bu bölüm Ruhi Bey'in şehirde yaptığı küçük bir gezintiyi anlatmaktadır. Bu bölümde Ruhi Bey'in yaşayış tarzına dair görünür düzeyde birtakım veriler mevcuttur. Ruhi Bey'in giyim tarzı ile Fransızca bilgisi bağlamında öne çıkarılabilecek olan entelektüel donanımı ve metinde öne çıkarılan lüks harcamaları onun toplumun üst tabakasından biri olduğunu bize gösterir.

Öte yandan şiirdeki diğer karakterleri bir kez daha hatırlamak gerekirse, ekonomik olarak toplumun alt tabakasinda yer alan – dolayısıyla da yaşam tarzları ve toplumsal konumlarının Ruhi Bey'den çok farklı olacağı öngörülebilecek – kimseler oldukları görülür. Kuşku yok ki Marksist bir bakış açısıyla, yukarıda üst ve alt tabaka biçiminde ifade ettiğimiz karşıtlığı sömüren ile sömürülen karşıtlığı düzleminde anlamak mümkündür. Ancak burada yürütülen incelemenin temelini, farklı toplumsal sınıflara ve farklı mesleki gruplara ait kimselerin kendilerine özgü bireysel ses ve söz tiplerini yansıtamamaları durumu oluşturduğundan, sömüren – sömürülen “karşıtlığı” yerine toplumsal konum açısından görünür olan “farklılık” ve bu farklılığın yansıtılmaması vurgulanmaktadır. Buradan hareketle şiire bakıldığında, metindeki karakterlerin çiçekçilik, garsonluk, kürk tamirciliği, hayat kadınlığı, otel kâtipliği ya da cenaze kaldırcılığı gibi çeşitli mesleklere sahip oldukları görülür. Bununla birlikte, kullandıkları dil, sahip oldukları üslup ve yansıttıkları söylem bakımından Ruhi Bey karakterinden ayırt edilmeleri mümkün değildir. Kaldı ki farklı meslek gruplarından insanların dahi meslekleriyle ilgili belirli jargonları yansıtmaları – ve böylelikle dilsel bir katmanlaşmanın temsilcisi olmaları – beklenebilir. Durum böyleyken, bir otel kâtibinin bakış açısı ve üslubunun, Ruhi Bey'in bakış açısı ve üslubuna denk düşen bir konumda bulunması oldukça ilginçtir. Öyleyse Ruhi Bey'in ait olduğu sınıfla ilişkisi ve bu bağlamdaki bakış açısına eğilmek, şiirdeki diğer karakterlerle ilişkisini de ortaya çıkarmak bakımından önem kazanır. Zira Ruhi Bey

karakterinin kendi sınıfıyla yaşadığı çatışma, bu karakterin söyleminde kendine yabancılaşma ve yalnızlık gibi temaları ön plana çıkarmaktadır ki, aynı temalarla şiirdeki diğer karakterlerin söylemlerinde de karşılaşılmaması ilginç bir ortaklığı ortaya koyar.

Selim İleri, *Ben Ruhi Bey Nasılım* şiiri üzerine kaleme aldığı “Kimsesiz Bir Atlıkarıncadayım” başlıklı yazıda Ruhi Bey’in sınıfsal kimliğini tükettiğini dile getirmektedir (194). Şiirde yer alan bu yöndeki verilere bakıldığında ise Ruhi Bey’in ait olduğu sınıftan zihinsel olarak kopuşu daha açık biçimde görülebilir. “Kısa Bir Not: Konakta Son Gün Ve...” başlıklı bölümde Ruhi Bey, yaşadıkları konağın eşyalarını nasıl kırıp döktüğünü ve konağı nasıl yaktığını anlatmaktadır. Buna göre, eşyaları kırıp döküşünü detaylı biçimde anlattıktan sonra konağa “başkalarını da çağırdı[ğın]” (73) dile getiren Ruhi Bey’in, çağırdığı misafirlerle ilgili olarak aktardığı ilk tespit şu şekildedir: “(Ah, ne de çok şeyleri vardır da, nasıl / Hep böyle yerinde harcar bu kentsoylular.)” (73). Bu ilk tespitin ardından Ruhi Bey misafirlerinin yaşamlarındaki bayağılığa ve sahteliğe dair birtakım eleştiriler getirecektir:

Denenmiş iç geçirmeler, gizliden bakışmalar

Ve yaldızlı cümleler

[...]

İğreti kahkahalar, ucuzundan gülmeler

Bacak bacak üstüne atmalar, yerlere uzanmalar

[...]

Memeler, kalçalar, kıçlar, falluslar

Ve yavaştan seviciler, ibneler

Poz kesen jigololar (74).

Ruhi Bey'in bu gözlemleri ve bunları aktarış biçimi, kent soylu olarak tanımladığı burjuva sınıfının bayağılığı ve sahteliğine yönelik bir vurguyu içermekle beraber, bu sınıfa ait misafirlerin yaşamlarında cinselliğin tuttuğu alana dair de bir aşağılama ve bayağı görme tavrını ortaya koyar. Dolayısıyla Ruhi Bey'in, burjuva yaşam biçimini birden fazla açıdan eleştirdiği görülür.

Ancak Ruhi Bey'in gözlem ve tespitleri bunlarla sınırlı kalmaz. Kent soyluların eylemleri ile takındıkları tavır arasındaki uçurumu bu kez de alaylı bir şekilde dile getirir. Kendisinin kırıp döktüklerinden geriye kalan eşyaların yağma edildiğini söyledikten sonra metinde “(Bilmezsiniz siz, bilemezsiniz / Görseniz nasıl ince / Nasıl da kibardır bu kentsoylular.)” (75) şeklindeki dizelere rastlanır. Şiirin bu bölümünde, Ruhi Bey'in eylemleri ve kendi sınıfından insanlara dair tespitlerinin ardından konağı yaktığı görülür.

Tüm bunların yanı sıra, şiirin burada incelediğimiz bölümünde Ruhi Bey'in kişiliğine dair önemli bir başka tutamakla da karşı karşıya olunduğu anlaşılır. O da Ruhi Bey'in kişiliğinin, konağı yakmasının ardından silikleşmesi ve Ruhi Bey'in kendi ağzından bu kişiliksiz kalma durumunun açığa çıkarılmasıdır. Karakter, konağı yaktıktan sonra şunları söyleyecektir: “Soluksuz sessiz / Gölgesiz devinimsiz / Bir Ruhi Bey olarak Ruhi Beysiz / Kentin içine kadar sokuldum” (77). Karakterin burada kendisini kişiliğini yitirmiş, hatta bunun da ötesinde sesi çıkmayan ve gölgesi olmayan bir varlık olarak tanımlaması oldukça dikkat çekicidir. Zira Ruhi Bey konağı yaktıktan ve –ilişkili olduğu kent soylu insanlar da dâhil olmak üzere – bir anlamda, geçmişine dair izleri yok ettikten sonra bir kişilik bunalımına, daha doğrusu bir kişilik yitimine uğramıştır. Karakterde ortaya çıkan kendine yabancılaşma durumu ise, şiirin ilgili bölümünün sonunda, ikinci bir konuşmacının sesinin

duyulmadığı şu dizelerde görülür: “Ve sordum: / – Ben Ruhi Bey nasılım / – Sahi siz nasılsınız Ruhi Bey / – İyiyim, iyiyim” (77).

Özellikle bu dizelerle belirginleşen, karakterin kendine yabancılaşması durumu esasında karakterin geçmişiyle ve geçmişine dair bir olgu olarak beliren burjuva sınıfı insanıyla hesaplaşmasına yönelik bir gerçeği açığa çıkarır. Öte yandan, farklı bir anlatıcıya yer vermeyen bu şiir biçimindeki konuşmaların bütünüyle Ruhi Bey’in üslubu ve bakış açısıyla yansıtılması, şiirde yaşanan hesaplaşmanın söylem düzeyinde görülen bir çatışmaya yönelmesinin önüne geçer. Bir başka deyişle Ruhi Bey karakteri, üslup ve söylem bakımından bir çatışma alanının tarafı olma sorumluluğunu üstlenmez. Dile getirdiği hiçbir çatışma ya da burjuva sınıfına dair çelişkiler metinde farklı bir bilince olanak tanımaz, böylelikle de Ruhi Bey’in metindeki temsiliyet alanı belirgin bir karşıtlığın yansıması olarak belirginleşmez. Dolayısıyla karakterin yansıttığı bütün görüşler ve karşıtlıklar içeriğin alanında kalır.

Elbette Ruhi Bey’in belirli bir üslubu, söylemi ve bakış açısını yansıtması, onun metinde bağımsız bir birey olarak, daha doğrusu bağımsız bir bilinç olarak konumlanması anlamına gelmemektedir. Nitekim Ruhi Bey’le ilgili olarak yukarıda sayılan unsurlar, bu karakterin şiirdeki diğer karakterlerden bağımsız olarak düşünülemeyeceğini gösterir. Söz konusu bağımlılık daha diğer karakterlerin metne dâhil edilmiş biçimlerinde kendini göstermekle birlikte, metne dair daha birçok veri Ruhi Bey ve diğer karakterler arasındaki birbirlerine bağımlı olma durumunu ortaya koymakta yardımcı olabilir.

1. *Ben Ruhi Bey Nasılım*’da Dil ve Üslubun Tek Düzeyliliği

Cansever’in *Ben Ruhi Bey Nasılım* adlı uzun şiirinde dikkati çeken temel bir özellik, metinde tekrarlarla yakalanan ritmin şiirdeki her anlatıcıda belirgin biçimde görülmesidir. Bu durum, anlatıcılara ait olan şiirsel konuşma biçimindeki ifadelerin,

üslup bakımından birbiriyle önemli bir benzerlik göstermesine yol açmaktadır. Üslup doğrultusunda bir anlatıcının diğerinden bağımsızlığını kazanamaması metnin çok sesli bir nitelik taşımasının önünde engel oluşturacağından, öncelikle ritmin Bakhtin'in kuramında ne şekilde yer tuttuğuna eğilmek, ardından şiirden verilecek örneklerle karakterler arasında görülen üslup benzerliğini ortaya koymak gerekmektedir.

Bakhtin "Romanda Söylem" başlıklı yazısında, ritmin hissedilecek ölçüde bir katmanlaşmayı desteklemediğini dile getirerek ritmin, söze ve onu söyleyen kişiye kesin sınırlar koyduğunu, onların "açınlanmalarına ya da maddileşmelerine izin verme[diğini]" (76) ifade ederek şunları ekler:

Ritm, şiirsel biçemin ve bu biçemin ortaya koyduğu üniter dilin yüzeyinin bütünsel ve sınıksız kapalı niteliğini daha da pekiştirmeye ve yoğunlaştırmaya hizmet eder [...] Bu işlemin [...] sonucu olarak şiirsel yapıtta gerilim yüklü bir dil bütünlüğüne ulaşılır (76).

Bakhtin bu gerilimi, söz konusu yoğunlaştırma ve pekiştirme işleminin "toplumsal *heteroglossia*'nın tüm izlerini ve dilin çeşitliliğini yok etme[sine]" (76) denk düşmesi görüşüyle açıklar. Başka bir şekilde söylemek gerekirse, dilin şiirde kullanımının kendisine geniş olanaklar bulamaması ve tek bir düzeyde sıkışıp kalması, farklı toplumsal düzeylerin ve söz tipleri çeşitliliğinin yansıtılamamasına yol açarak dilsel bütünlük çerçevesinde bir gerilime yol açmaktadır. Dolayısıyla, ritim yoluyla görünür düzeye ulaşan bütünlüklü dilsel vurgu ve hem sözde, hem de sözü söyleyen kişilerde çeşitlilik yaratılması düzleminde yaşanan tahribatın, şiirde dil ve dili kullanan kişiler kapsamında tek tipleşmeyi kaçınılmaz olarak beraberinde getirecektir.

Bakhtin'in kuramında şiir ve düzyazı arasındaki ilişkiyi yeniden ele alan "Bakhtin and Poetry" ("Bakhtin ve Şiir") başlıklı yazısında Michael Eskin, Bakhtin'in erken dönem yazılarında ritmin yalnızca bir ifadenin metrik düzeni ve bir dilin doğal vurgu sistemi arasındaki karşılıklı etkileşime değil, aynı zamanda şema ve biçime de işaret ettiğini belirtir (380). Eskin'in söz konusu vurgusu, ritmin tek seslilikle ilişkisi düşünüldüğünde anlam kazanır. Zira biçimin de ritim unsuru çerçevesinde düşünülebilir bir nitelik olduğu yönündeki iddia, biçimin karakterler ve söz tiplerinde yaşanacak tek tipleşmeye katkı sağlaması olasılığını öne çıkaracaktır ki, biçimsel düzeyde yaşanan böylesi bir tek tipleşmeye örnek oluşturacak parçalara *Ben Ruhi Bey Nasılım*'daki karakterlerde rastlamak mümkündür.

Toplumun farklı kesimlerinden ve farklı meslek gruplarından (hatta Yorgo karakteri düşünüldüğünde farklı etnik kökenlerden) karakterlere ait metinde yer alan ve Ruhi Bey'i tanıyıp tanımadıklarına dair metinde görünür olmayan bir soruyu yanıtlıyorlarmış izlenimi uyandıran şiirsel konuşmalarda, tekrarlarla yakalanan bir anlatım biçimi bütünlüğüyle karşı karşıya olunduğu görülür. Örneğin Ruhi Bey'in konuşmasında "Ve yıllar ve günler ve saatler ayarlandı / Caddeler, işhanları, kahveler ayarlandı / [...] / Soğuk biralar ayarlandı, soğuk her şey" (28) şeklindeki ifadelere rastlanır. "Bir Çiçek Sergicisi Der ki" başlıklı bölümde konuşan çiçek sergicisi "Şimdi ben çok yaşlıyım / Şimdi ben nedense çok yaşlıyım" (36), "Ruhi Bey de çiçek alırdı / Nedense benden alırdı" (36) ya da "Bir gün de bir demet karanfilim yandı / [...] / Nedense yandı" (38) şeklindeki ifadeleriyle söz konusu tekrarların rastlandığı bir başka karakter olarak öne çıkar. "Bir Meyhane Garsonu" başlıklı bölümde ise garson, "Geçerken sağlı sollu aynalara baktım –her günkü gibi- / Vitrinlere baktım, düğmelere, fermuarlara / Yukarıdaki taş heykelciklere baktım" (42), "Karşıdan karşıya çamaşırlar asmışlardı / [...] / Hoşlandım / Anahtar kilide

soktum, bundan da hoşlandım” (43), “Çinko balkonda bir kız çocuğu ağlıyordu / Oydu / bir satıcıya sesleniyordu, oydu” (44), “Patatesleri soydum yıkadım / Domatesleri salatalıkları / Soydum yıkadım” (45) gibi ifadeler kullanmaktadır. Meyhane patronu “Bırakın konuşayım / Bir bira içeyim konuşayım” (46) diyecektir. Ardından Ruhi Bey’den söz ederken “Gözleri kıpkırmızıydı / Gözleri karın içinde kıpkırmızıydı” (50) ve “Yanında kimseler yoktu / Birine yakınıyordu benden / Yanında kimseler yoktu” (50) ifadelerini kullanır. Karısı ve evlatlıkları Anjel ile dükkânda nasıl bir düzende çalıştıklarını anlatan kürk tamircisi Yorgo “Anjel yerde çalışır / Nedense hoşlanır bundan, yerde çalışır / Biraz da açık saçık giyinir – söylerim, dinlemez – / [...] / Kızarsa donunu filan gösterir –söylerim, dinlemez –” (53) der. “Ruhi Bey Anlatıyor: Bir Düğün Günü ve Sonrası” başlıklı bölümde Ruhi Bey üvey annesini anlatırken, “O dişleriyle vardı, ben yoktum / Seylan taşlı iğnenin altındaydım, ben yoktum / Üç gün üç gece geçti, ben yoktum” (58) ifadelerini kullanır. Ruhi Bey’i anlatan bir başka karakter olan genelev kadınının konuşmasında “Pek önemsemedim / Zayıftı, kirliydi, içkiliydi / Pek önemsemedim” (60), Ruhi Bey’in zaman zaman kaldığı otelin kâtibinin konuşmasında ise “Sorarım – ki otel kâtipleri sorar – bir terlik nedir / [...] / Peki bir insan nedir / Sorarım – ki otel kâtipleri sorar –” (81) ya da “Topundan boşalan bir kurdele gibi / Sarı bir kurdele gibi” (83) biçiminde ifadeler yer almaktadır. Cenaze kaldıracısı Âdem’in konuşmasında da “Siz bilirsiniz, isterseniz biraz gecikiriz / Gelmesine geliriz, biraz gecikiriz” (91) veya “Ölüleri gördük, ölüler koltuktaydılar / Ölüleri gördük ölüler yatakta” şeklinde ifadelere rastlanır. Âdem, Hıristiyanların cenazeleriyle ilgili olarak da şunları söyler: “Ne yalan söyleyeyim görünce huylanırım / Yeni ölmüş genç kızlar yeni doğmuş çocuklara benzerler / Görünce huylanırım” (92).

Burada bir kısmına yer verilen tekrarlar, görüldüğü gibi incelediğimiz uzun şiirde yer alan karakterlerin tümünde karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu tekrarların yarattığı ritim, toplumsal kesimlerin ya da sınıfların hangisine ait olurlarsa olsunlar, karakterlerin tümü için geçerli olmak üzere metne hükmeden üslubun sınırları çerçevesinde kendini gösterir. Böylelikle, bir yandan da her karakterin konuşmasında ortaya çıkan tekrarlar metindeki yegâne üslubun değişmez bir parçası olurlar.

Bakhtin'in bakış açısına göre çok sesliliğin, ancak karakterlerin farklı dünya görüşlerini kendi bağımsız bilinçleriyle ortaya koymasıyla gerçekleşebileceğine yönelik görüşünü bu noktada bir kez daha dile getirmek yerinde olacaktır. Bu çerçevede, çok sesliliğin temel kavramlarından olan *heteroglossia*'yı da tekrar gündeme getirmek gerekmektedir. Zira “belli bir ulusal dil içinde varolan biçimlerin ve söz türlerinin katmanlaşması ve çatışmaya girmesi[...]” (Irzık, 17) anlamına gelen *heteroglossia*'ya metinde olanak tanınmadığı görülmektedir. Söz gelimi farklı meslek gruplarından insanların mesleki bir jargonu yansıttıklarına dair bir ize rastlanmaz, ya da Rum bir karakter olan Yorgo'nun kullandığı dil ile diğer karakterlerin kullandığı dil arasında belirgin bir ayrım göze çarpmaz. Böylelikle şiirdeki tüm karakterler dil ve bilinç bağlamında aynı düzeye çekilmiş olur. Son kertede, *Ben Ruhi Bey Nasılım*'da her ne kadar farklı karakterlerle karşılaşılsa da birbirinden bağımsız bilinçlerin sunduğu farklı bakış açılarının bulunmadığı anlaşılır. Metne belirgin biçimde hâkim olan bir bilinç, âdeta farklı kılıklara bürünerek tekrar tekrar karşımıza çıkmaktadır. Öyleyse bu iddianın geçerlilik kazanması açısından, şiirden verilecek örnekler ve yapılacak alıntılarla incelediğimiz bu uzun şiirin tek sesli bir metin olduğu iddiasının gerekçelendirilmesi yerinde olacaktır.

Öncelikle metinde dilsel bir katmanlaşma olmadığına (başka bir ifadeyle, hâkim dile karşı çıkan ve kendi bağımsızlığını ilan eden farklı dilsel bir alan

bulunmadığına) yönelik verilere gidilecek olursa, yukarıda da değinilen Yorgo karakterinin, bu bağlamda en belirgin biçimde öne çıkan karakter olduğu söylenebilir. Örnek olarak şiirin “Kürk Tamircisi Yorgo Ve Küçük Bir Olay” başlıklı bölümünde yer alan Yorgo’ya ait şu konuşmaya yer verilebilir:

[...]

Şu karşiki dükkânda çalışır

On altı yaşlarında, çocuk

Bir gün yakaladığı gibi Ruhi Beyi

Tuttuğu gibi yakasından

Gerisini sormayın daha iyi

–Çünkü ben böyle şeyleri pek sevmem –

Hep birden karakolluk olduk

Bu olaydan tanırım işte Ruhi Beyi (55).

Yukarıda Yorgo’nun ağzından aktarılan ve Ruhi Bey’le ilgili bir olayın anlatıldığı bölümde, dilin hiçbir değişime uğratılmadan kullanıma sokulduğu görülür. Hâlbuki farklı bir etnik kökene sahip olan Yorgo karakterinin, dili metindeki diğer karakterlerden farklı bir biçimde, bir Rum’dan beklenen şekliye kullanıma sokması düşünülür. Bu şekliyle şiirde, dilsel bir katmanlaşmaya gidilmediği ve bireysel sesler çeşitliliğine ulaşmaya yönelik bir çabanın bulunmadığı anlaşılır.

Dilsel katmanlaşmaya engel teşkil eden bu durumun mesleki jargon bağlamında da öne çıkarılması mümkündür. Bakhtin edebî dildeki katmanlaşmanın “her şeyden önce, *tür* denilen özgül organizmalar tarafından gerçekleştiril[diğini]” (“Romanda Söylem” 66) dile getirir. Buna göre dilin mesleki katmanlaşması, söz konusu türe dayalı katmanlaşmayla iç içe geçmiş hâldedir (66). Bakhtin dilin mesleki katmanlaşması ile ilgili olarak şunları ekler:

[B]ir dava vekilinin, bir doktorun, bir işadınının, bir politikacının, devlet okulundaki bir öğretmenin vb. dili; bunlar bazen, türlere göre katmanlaşmayla örtüşür, bazen de ayrılır. Hiç kuşkusuz, bu diller birbirinden yalnızca sözcük dağarcıkları bakımından farklılaşmaz; amaçların sergilenmesine ilişkin özgül biçimler, kavramlaştırma ve değerlendirmeyi somutlaştıracak biçimler içerirler. Yazarın (şair veya romancı) dili bile, diğer mesleki jargonlara eşdeğer bir mesleki jargon olarak görülebilir (66).

Buradan anlaşılır ki dilin mesleki katmanlaşması, sözcük dağarcıkları bakımından olduğu kadar özgül biçimler bağlamında da öne çıkar. Bu noktada Bakhtin'in bir şairin dilinin diğer mesleki jargonlarla aynı düzlemde değerlendirilebileceğini ortaya atması son derece önemlidir. Zira *Ben Ruhi Bey Nasılım*'da karakterlerin mesleki jargonlardan mahrum kalarak kendilerinin üstünde bir konumda yer alan üniter bir dilin ve bilincin temsilciliğini yürütmeleri Bakhtin'in bu öne sürüşünün geçerliliğini göstermektedir.

Şiirin “Bir Genelev Kadını Ve...” başlıklı bölümünde Ruhi Bey'i anlatan hayat kadını, söz konusu karakteri tarifinin ardından onunla yaşadıklarını anlatır. Üstü kapalı bir anlatıma rastlanan ve hayat kadınının Ruhi Bey ile birlikte oluşunun hayat kadınının ağızından aktarılış biçimini yansıtan sahne şu şekildedir:

Tam o zaman...

Zaman da değildi belki

Önce korkunç bir gözyaşı seli

Sonra alabildiğine bir kayalık

Kayaların üstünde bir kertenkele

Ardından bir ormanın uğultusu

Binlerce kanat sesi
Sağ elinde bir bıçak
Yok, hayır, bıçak da değildi
Vuran, ezen, öldüren bir el
Ve eller
Ve dişler
Kendimden geçtim (62).

Şiirdeki sahnenin hayat kadınının ağzından aktarılış biçimi, Bakhtin'in dilin katmanlaşmasıyla ilgili dile getirdiği düşünceleri hatırlatmaktadır. Buna göre şiire egemen olan üslubun bu sahnede de belirginliğini koruması, Bakhtin'in şairi de dilsel katmanlaşmanın temsilcisi olan diğer meslek gruplarıyla aynı düzeyde değerlendirmesiyle birlikte düşünüldüğünde, şiirin bu bölümündeki dilin esasında hangi dilsel bilincin ürünü olduğu sorusunu gündeme getirir. Dolayısıyla burada, metinde süregiden şiirsel üslubu ve egemen dili yansıtan üst bilincin bir hayat kadını kılığında karşımıza çıktığını söylemek olanaklı görünmektedir. Bir başka deyişle, şiirde tekil bir dil bilincinin ve üslup özelliklerinin korunarak, yukarıda aktarılan sahnede bu korunmuş şekliyle yansıtıldıklarını söylemek mümkündür.

2. Karakterlerde Bakış Açısı Ekseninde Görülen Ortaklıklar

Dilsel katmanlaşmayla ilgili tek düzeyliliğe dair ortaya çıkan bu durumun ardından, şiirde karakterler ekseninde yansıtılan bakış açıları sorununa eğilmek, tek sesliliğe ilişkin verilerin ortaya koyulmasına yardımcı olacaktır. Metinde karakterlerin konuşmalarıyla öne çıkan bakış açılarının egemen bir şiirsel söylem doğrultusunda birbirinden farklılaşmadığını göstermek adına, farklı karakterlerde aynı söylem etrafında şekillenen düşüncelere yer vermek gerekmektedir. Böylelikle metinde egemen bir bilincin, kılık değiştirerek farklı karakterlerde tekrar tekrar

ortaya çıktığı ve kendine ait belirgin bakış açılarını her karakterde ortak biçimde yansıttığı iddiası gerekçelendirilmiş olacaktır.

Daha önce, şiirde Ruhi Bey karakterinin burjuva sınıfıyla yaşadığı –ancak söylem düzeyinde ortaya çıkmayan – çatışmanın bu karakterde, kendine yabancılaşma ve kişilik yitimiyle sonuçlandığı yukarıda ifade edilmeye çalışılmıştı. Ancak bu noktada, yaşanan çatışmanın birbirinden bağımsız iki farklı bilinçle metinde yansıtılmamış olmasına tekrar değinmek önemlidir. Zira Ruhi Bey’in içine düştüğü çatışma ortamında metne yansıyan tek bilinçlilik, diğer karakterlerde de aynı biçimde ortaya çıkmakta ve böylelikle, karakterler söz konusu tek bilinçliliğin etkisi altında Ruhi Bey’le aynılaşmaktadırlar. Diğer karakterler de Ruhi Bey gibi toplumsal karşılığı olan bireysel konumlanışlara, dolayısıyla da toplumsal karşılığı olan bir bakış açısına tabi olurlar. Diğer bir ifadeyle, iletişimsizlik, kişiliksizlik, sıkıntı, iç kapanıklık, yalnızlık ve kişinin kendine yabancılaşması gibi toplumsal düzeyle birlikte düşünülmesi gereken bireysel özellikler, karakterlerin yansıttığı bakış açılarında ortaklaşırlar. Böyle bir ortaklaşma, karakterlerin bilinç düzeyinde birbirlerinden bağımsız olmadıkları yargısını da destekler niteliktedir. Bu iddiayı metinden verilen örneklerle desteklemek için, öncelikle farklı karakterlerin ifadelerinde ortak biçimde belirgin olarak görülen ve olası bir çatışma alanını metinden uzak tutan iletişimsizlik unsuruna değinilebilir.

Ruhi Bey’in monolog biçiminde verilen şiirsel konuşmalarının yer aldığı ve şiirin ilk altı bölümünü oluşturan kısımda Ruhi Bey’in nasıl olduğunun sorgulanması yalnızca Ruhi Bey’in konuşmaları üzerinden şekillenir. Ruhi Bey kim olduğunu ve nasıl olduğunu sürekli kendi kendine tekrarlamakta ve bu sürüp giderken farklı bir anlatıcıya başvurulmamaktadır. Ruhi Bey şiirin beşinci bölümünde kendisine “Ben Ruhi Bey, nasıl olan Ruhi Bey / Nasılım” (29) diye sorar. Aynı bölümde bu sorunun

“Baktım ki, ben Ruhi Bey / Nasıl olan Ruhi Bey / Daha nasılım” (33) ve “Bambaşka bir sonbahar sabahını giyininceye kadar / Nasılım” (33) biçimlerinde tekrarlandığı görülür.

Ruhi Bey karakterinin bu sorusu esasen yöneltmiş bir soru olarak düşünülmemelidir. Zira Ruhi Bey’in nasıl olduğunu ortaya koyacak diğer özelliklere yukarıda vurgulanan iletişimsizlik faktörü doğrultusunda ve yine Ruhi Bey’in konuşmaları yoluyla ulaşmak mümkündür. Buna göre iletişimsizlik faktörü doğrultusunda Ruhi Bey’in sıkıntılı, içe kapanık, yalnız dünyası Ruhi Bey’in ağzından aktarılır. Karakter, iletişimsizliğini “Kim görürdü o yolcuyu, yani kim fark ederdi beni” (19) şeklinde ifade ederek yalnızlığına yönelik bir vurguyu da aktarmış olur. Ardından kendisini “[...] sıkıntıyı buruşuk bir iç çamaşırı gibi saklayan / [...] kımıltısız gövde” (19) biçiminde tanımlayarak yalnızlıkla birlikte ortaya çıkan sıkıntı ve içe kapanıklığı da dile getirmiş olur. Ruhi Bey “[d]uyurulmayan her şeyi” (21), “yıllar var ki saklamış[tır]” (21). İletişimsizlik onun söyleminde “Vaktim yok görüşmeye kimseyle / [...] / Kendimle bile, kendimle bile” (35) ifadeleriyle vücut bulur. Ruhi Bey’e göre “[K]imse kimseyi sevemez / Ama hiç kimse” (35). “Ruhi Bey ve Limonluktaki Yangın” başlıklı bölümde Ruhi Bey kendini “Yalnızdım, karışıkım / Beni tanıyan kimseler yoktu / [...] / İçime kapanıktım” (64) şeklinde tanımlar. Ruhi Bey, “Sevimsiz bir lunaparkta / Kimsesiz bir atlıkarınca[dır]” (64). Böylece Ruhi Bey karakteri üzerinden yansıtılan iletişimsizlik vurgusu kendisine sıkıntı, yalnızlık ve içe kapanıklık gibi unsurlar doğrultusunda zemin kazanır.

İletişimsizlik ve buna ilişkin unsurların yarattığı bakış açısının yalnızca Ruhi Bey’de görüldüğünü söylemek yanlış olacaktır. Zira çiçek sergicisi karakterinin konuşmalarına gelindiğinde, aynı bakış açısının varlığını sürdürmekte olduğu görülür. Çiçek sergicisi karakteri dili bireyselleştirmeden, metne egemen olan dilin

belirli kullanım olanakları doğrultusunda Ruhi Bey’le aynı bakış açısını yansıtır. Artık yaşlandığını ve oğlunun yanında kaldığını belirttikten sonra “Beni anlamaz / Anlamaz, niye anlasın / Anlaşılma! –değil mi ama – sanki kimsenin olamaz” (38) der. Metindeki iletişimsizlik teması dâhilinde, çiçek sergicisinin Ruhi Bey’le iletişimsizliklerine yaptığı vurgu “Yok artık pek konuşmuyoruz / [...] / Zaten kelimeler sonludur / [...] / Donuk donuk bakışıyoruz” (40) dizelerinde bir kez daha açığa çıkar.

Çiçek sergicisinin konuştuğu bölümde, Ruhi Bey’de de görüldüğü gibi, karakteri iletişimsizliğe sürükleyen etkenlerin yaratıcısı konumundaki diğer olası seslere yer verilmez. Bu yüzden çiçek sergicisinin oğluya ilgili olarak dile getirdiği “[N]iye anlasın” (38) ifadesinin gerçekten belli bir yanıtı yönelmiş olduğunu söylemek – Ruhi Bey’in sorularında olduğu gibi – mümkün değildir. Zira çatışmayı metinde görünür kılacak diğer ses kendisine hiçbir şekilde alan bulamaz.

İletişimsizlik vurgusu meyhane garsonunda şu dizelerde belirgin hâle gelir: “Ben Balıkpazarı’na sapınca / Dünyada sayılmayan bir sabahtı / Ve sayılmayan bir adamdım” (43). Kürk tamircisi Yorgo’da ise iletişimsizliğe şu şekilde rastlanır: “Ben, karım bir de Anjel / [...] / Hemen hemen hiç konuşmayız [...] / Yoktur ki ne konuşsak yıllarca konuşmuşuz” (51). Yorgo’nun konuşacak bir şey olmamasına ve bundan doğan iletişimsizliğe yönelik bakış açısı çiçek sergicisinin bakış açısıyla tamamen örtüşür. Zira iki karakterde de bu iletişimsizliği kabullenme ve olağan karşılama biçiminde bir tavır söz konusudur. Çiçek sergicisi kelimelerin zaten sonlu olduğunu söyleyerek (40) iletişimsizliği açıklarken, Yorgo, aile bireylerinin yıllarca birbiriyle konuştukları için artık konuşacak bir şeyin kalmamış olduğunu belirtir (51). Çiçek sergicisinin kelimelerin sonlu olduğu yönündeki söylemi, bu anlamda Yorgo karakterinde de rastlanan bir nitelik olarak öne çıkar.

Metinde ayrıca Yorgo'nun sıkıntılı bir karakter olarak karşımızda durması ve bu doğrultuda bir söylemi yansıması, metinde öne çıkan iletişimsizlik unsuru ekseninde, diğer karakterlerle arasındaki bir başka ortaklığa işaret eder. Yorgo “Ve dışarıdan biri geçse gözlerimiz ona dikilir” (52) diyerek küçük ve loş dükkânında yaptığı işin tekdüzeliğinden doğan sıkıntıyı dile getirmiş olur. Yorgo işten yorulunca karısı ve Anjel’le bakıştıklarını da ekler. Böyle durumlarda hepsinin yüzü “yeni bir haber getirmiş gibidir”; zira Yorgo’ya göre “insan yalnızken katettiği yollardan / Ne zaman geri dönse yeni bir haber getirir” (52). Yorgo'nun –şiirsel üslup bozulmaya uğratılmaksızın – iletişimsizlik dolayımında belirgin hâle gelen yalnızlığı ve sıkıntısı ile diğer karakterlerin bireysel konumlanışı arasındaki bir örtüşme bu şekilde açığa çıkarılmış olur.

Otel kâtibî karakteri “Eskiyim, renksizim, kimsesizim” (78) ifadesiyle kendini tanımlar. “Sararmış bir sürahide kirli bir su gibi bekletil[mektedir]” (78) ve “[r]uhunda kasvetin suyunu bul[muştur]” (80). İletişimsizlik çerçevesindeki içe kapanıklık cenaze kaldıracısı Âdem’de “İçinden soyulan bir portakal gibi / Kendi içdenizlerimi öper okşardım” (91) ve “Bir karım, iki çocuğum, dört kişiyiz / Kimseler bizimle konuşmaz / Mahallede kahveye çıkamam, anlarsınız” (94) gibi dizelerde açığa çıkar.

Böylece Ruhi Bey’in söyleminde karşılaşılan toplumsal düzeyle ilişkili bireysel konumlanma ve bundan doğan bakış açısının diğer karakterlerde de olması ve bu gerçekleşirken metinde üslup bakımından bir farklılaşmaya, daha doğrusu bir bireyselleşmeye gidilmemesi, şiirdeki diğer karakterlerle Ruhi Bey’in aynı bilinç düzeyine çekilmesinde önemli bir rol oynar. Aynı temaların, üslup ve bakış açılarının bireysellik kazanmadan farklı karakterlerde görülmesi, bir üst anlatıcı bilincinin

karakterler üzerinde tahakküm kurduğuna işaret eder. Bu tahakküm altında artık farklı bir sesin duyulması olanaksızdır.

B. Koroyla Açığa Çıkan Nihai Bütünleşme

Karakterlerde dil, üslup ve söylemin yanı sıra içerikte de belirgin bir ortak özellik olarak beliren kişiliksizlik ve kişinin kendine yabancılaşması durumu ile karakterlerin şiirin son bölümünde koro hâlinde hep bir ağızdan konuşmaları, ikinci bir sesin olanaksızlığını perçinleyen diğer unsurlar olarak öne çıkarlar. Bu bağlamda ilk olarak Ruhi Bey'in kişiliğindeki muğlâklığa vurgu yapmak yerinde olur.

Konuşmalarında sık sık tekrarlanan dizelerde Ruhi Bey “O ben ki / Bir kadında bir çocuk hayaleti mi / Bir çocukta bir kadın hayaleti mi” (16) diye sorarak temsil ettiği karakteri hayalîleştirir. Ruhi Bey konağı yaktıktan sonra da “Bir Ruhi Bey olarak Ruhi Beysiz” (77) bulunduğu mekânı terk eder. Meyhane patronu Ruhi Bey’i “binlerce şeydir Ruhi Bey” (49) diye anlatır. Bununla birlikte patronun kendisi de “binlerce şeydir”. Nitekim kendisinden söz ederken “İşsizim, dülgerim, boyacıyım / Herkesle bir olurum / Kişiliksiz kalırım” (46) diyecektir. Otel kâtibisi “Bir otel kâtibisi her yerde bir otel kâtibisidir” (80) diyerek, bir kâtip olarak kendisi hakkında anlattıklarını bireysel düzlemde çıkarır. Cenaze kaldıracısı Âdem’e göre “herkes biraz ölüdür” (94). Âdem kendisini tanımlarken “O kadar ölü vardır ki her yanımda benim / [...] / Ölümlere takılmış bir uçurtma gibiyim / Biraz öyleyim” (92) der.

Bu ortaklıkların yanı sıra Ruhi Bey “Düşlüyor Ölümünü Ruhi Bey” başlıklı bölümde “Ölümü gömdüm, geliyorum” (104) dedikten sonra “havuzun kırık taşlarını”, “limonluğu ve kırmızı konağı” da gömdüğünü belirtir (104). Böylelikle çocukluğunu geçirdiği konağa anıştırmada bulunan Ruhi Bey’in geçmişinden arındığı görülür. Ruhi Bey kendine yabancılaşan, kendi benliğinden uzaklaşan ve yeni bir konuma uzanan bir karakter olarak metinde belirir. Ancak kişinin kendine

yabancılaşması durumu yalnızca Ruhi Bey ile sınırlı değildir. Anlatımında muğlâk ifadelerin hâkim olduğu gözlenen çiçek sergicisi “Şimdi ben nedense çok yaşıyım” (36) der. Otel kâatibi çoğu kimseyle birlikte kendisinden de tiksinimektedir (78).

Ben Ruhi Bey Nasılım’daki karakterlerle ilgili olarak şimdiye dek sayılan ve karakterlerin birbirinden bağımsız bilinçler olarak görülmediğini ifade etmek açısından değerlendirilen ortaklıklar, “Koro” bölümünde en açık biçimde gözler önüne serilir. Koroda kimlerin yer aldığı metinde şu şekilde ifade edilecektir: “Çiçek sergicisi, meyhane garsonu, meyhane patronu, kürk tamircisi Yorgo, Hayrünnisa, genelev kadını, otel kâatibi, cenaze kaldıracısı Âdem, akordeoncu kadın, emekli postacı, v.b.” (103). Koroda, metinde adı geçen tüm karakterlerin yer aldığı görülür, ancak “ve benzeri” ifadesinin kullanılmasıyla yeni bir muğlâklık yaratılmış olur. Bu ifade, hem koroda yer alan karakterlere benzeyen başka kimselerin de bulunduğunu, hem de koroda konuşan kimselerin birey olarak ayrıcalıklı yönleri olmadığına işaret eder. Her iki olasılık da karakterlerin bireysel olarak birbirlerinden ayırt edilebilir olmadığı yargısını doğuracaktır. Hepsi de sesleri birbirini bastırmayan tek sesli bir koronun parçasıdır.

Ruhi Bey’le ilişkisi belirgin biçimde yansıtılmamış olan cenaze kaldıracısı Âdem dahi Ruhi Bey’e “İyi biliriz sizi biz, iyi biliriz” (105) diye seslenen koronun içinde yer alacaktır. Daha ilginç, önce Âdem’in söyleminde karşılaşılan “Ne de olsa herkes biraz ölüdür” (94) ifadesi bu kez koroda sık sık tekrarlanan “Her insan biraz ölüdür” (106) dizesiyle karşımıza çıkar. Karakterlerin koro düzleminde yansıyan konumları ve ifadelerinde, artık kişiler ve sözler âdeta birbirine karışmıştır. Aynı bölümde koronun Ruhi Bey’e sürekli “[b]ir bütünün parçaları[...]

 (105) olduklarını hatırlatmaları, karakterlerin, bu her yönden tek düzeyli bir araya gelişte Ruhi Bey’e tanınan rolü de yansıtmış olur. İnceleme boyunca tek bir bilincin girdiği farklı

kılıklar oldukları göstermeye çalışılan karakterlerin söylemi çerçevesinde, söz konusu bilincin Ruhi Bey'i dışarıda tutmadığı bir kez daha ortaya koyulmuş olur. Nitekim koroda Ruhi Bey'e atfedilen rol, metin boyunca meslek, etnik köken ve sınıf farkı gibi unsurlara rağmen Bakhtin'in işaret ettiği türden bir katmanlaşmaya uğramayan dilin şiirsel söylem dâhilindeki bir temsilcisi olarak Ruhi Bey ile diğer karakterler arasında görülen üslup ve bakış açısı eksenindeki ortaklığın onaylanması anlamına gelmektedir.

Şimdiye değin *Ben Ruhi Bey Nasılım* adlı uzun şiirin incelenmesi doğrultusunda karşımıza çıkan veriler, söz konusu şiire çok seslilik ya da romanlaşma kavramları ekseninde yapılan atıfların gözden geçirilmesini gerektirir. Zira bu kavramlarla ilgili olarak, incelememizde daha önce ortaya koyulmuş olan kuramsal arka plana ve metindeki karakterlerin metinde yer alışı biçimine bakıldığında, *Ben Ruhi Bey Nasılım*'ın çok sesliliğin gerektirdiği temel niteliklerden yoksun olduğu anlaşılır.

Temelde söz konusu eser, farklı sınıflardan, farklı mesleklerden, farklı bir etnik kökenden, kısacası toplumun çeşitli kesimlerinden karakterleri içermesi dolayısıyla çok sesliliğe açık bir metindir. Özellikle Ruhi Bey'in burjuva sınıfından bir karakter olarak öne çıkması ve kendi sınıfıyla çatışmaya girmesi belirtilen olanağın alanını da geliştirir. Buna rağmen ne farklı kesimlerde yer alan insanlardan yükselen bireysel sesler duyulur, ne de Ruhi Bey'in kendi sınıfından insanlarla çatışması içeriğin alanından taşarak dile, üsluba ya da bakış açısına yansır. Şiirdeki egemen dil ve egemen bakış açısı, tekil bir bilincin yansıması olarak karakterlerin sunduğu bütünlük içinde kendini ortaya koyar. Bir başka deyişle karakterler, belirli bir ana fikre ulaşılması doğrultusunda kendilerinden "faydalanılan" birer öge olurlar. Hepsinin kendi yaşamlarına dair söyleyecek sözleri olsa da, metinde asıl bulunuş

gerekçeleri Ruhi Bey’le olan ilişkileridir. Zira cenaze kaldırıcısı Âdem dışında tüm anlatıcılar (ya da bir anlatıcının farklı şekillerdeki görünümüleri) Ruhi Bey’i nereden tanıdıklarını ve onun nasıl biri olduğunu ifade ederler. Bunu yaparken de Ruhi Bey ile aynı eksendeki bakış açılarını ortaya koyarlar. Ruhi Bey’in kim olduğuna dair izlenimler aranırken bakış açısı, özellikle tekrarlarla daha da belirginleşen üslup, dil ve son kertede de ses kendisini yineler. Böylelikle Ruhi Bey karakterinin de tekilliği ortadan kalkar, tüm bunlarla birlikte üst anlatıcının Ruhi Bey yerine geçmesi metindeki egemen bilincin varlığını daha anlaşılır bir düzeye taşır.

Diğer karakterlerle arasında görülen bilinçsel ortaklıklar, hem Ruhi Bey’in hem de diğer karakterlerin metinde bilinç düzeyindeki bağımsızlıklarını kazanmalarının önünde engel oluşturur. İletişimsizlik etrafında ortaya çıkan sıkıntı, içe kapanıklık ve yalnızlık gibi unsurlar metinde belirgin bir dille birlikte geniş bir söz dağarcığı ve imgeler dünyasının ışığında her karakterde tespit edilebilir durumdadır. Karakterlerde görülen kişiliksizlik ve kendine yabancılaşma türünden özellikler ise “Koro” bölümünde kendisine uygun bir zemin bulacaktır. Karakterler koroda aynı şeyleri tek bir ağızdan söylerler. Böylece bireyler arasındaki sınırlar görünür şekilde silikleşir. Bu gerçekleşirken ait olduğu sınıftan kopuş yaşayan Ruhi Bey’in konumu diğer karakterlerle aynılaştır, bir başka ifadeyle Ruhi Bey’in yaşadığı kopuş doğrultusunda hiçbir çatışma içeriğinin ötesine taşınmaz ve Ruhi Bey karakterinin tekilliği de karakterler konuştuğunda silikleşir. Böylece Bakhtin’in kullandığı şekliyle romanlaşmayı sağlayan çok sesliliğin bir ifadesi olan orkestra kavramındaki armonik yapıya, bir başka ifadeyle seslerin çeşitliliğine ulaşamamış olur. Kısacası *Ben Ruhi Bey Nasılım*’daki bireylerin çeşitliliğinden bireysel sesler çeşitliliğine değil, metinde belirli bir bakış açısını onaylayan ve gerçekleştiren tek bir sese varılır.

SONUÇ

Modern Türk şiirinin önemli temsilcilerinden Edip Cansever'in *Tragedyalar* ve *Ben Ruhi Bey Nasılım* adlı eserlerini ele alan bu çalışma, çok seslilik ve roman kavramları etrafında söz konusu metinlere yönelik değerlendirmelere eğilerek farklı ve yeni bir yaklaşım sunmayı hedeflemiştir. Bu bağlamda, öncelikle Edip Cansever'in şiirde çok seslilik üzerine düşüncelerine başvurulmuş, buradan hareketle Cansever şiiri üzerine dile getirilen çeşitli görüşlere yer vermeye çalışılmıştır. Ardından çok sesliliği kuramının odağına alan Mikhail Bakhtin'in bakış açısı yansıtılmaya çalışılarak romanlaşma ve çok seslilik gibi düzlemlerde Cansever şiirine yönelik gündeme getirilen iddiaların geçerliliği tartışmaya açılmıştır.

Tragedyalar ve *Ben Ruhi Bey Nasılım* adlı uzun şiirlerin incelenmesi de bu noktada önem kazanmaktadır. Çok seslilik kavramını kuramsal düzlemde ilk olarak ortaya atan Bakhtin'in görüşleri göz önünde tutulmuş, Selim İleri'den başlayarak Cansever'in bu iki şiirini çok seslilikle ve romanlaşmayla ilişkilendiren görüşlere yönelik bir sorgulama gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Bu çerçevede, Bakhtin'in çok sesliliği romanın ayırıcı özelliği olarak ele almasına değinilmiş, romanın başat konumda olduğu yirminci yüzyılda diğer türlerin romanlaşma eğilimi göstereceği düşüncesi öne çıkarılmıştır. Romanın diğer türler arasındaki konumu Bakhtin tarafından bu şekilde ifade edilirken, romanın çok üsluplu, söz tipleri ve hatta diller çeşitliliği sergileyen ve bireysel ses çeşitlenmelerine, birbirinden bağımsız bilinçlerin bir arada yansıtılmasına olanak tanıyan, tamamlanmamış, organik bir tür olarak

konumlandırılması dikkat çekicidir. Zira şiir açısından dile getirilebilecek bir çok seslileşmede, romanlaşmaya ilişkin unsurların öne çıkması beklenir ki, bunun anlamı yukarıda sayılan niteliklerin çok sesli olduğu öne sürülen şiirlerde, bir başka ifadeyle romanlaştığı ifade edilen şiirlerde de aranması gerektiğidir.

Bu doğrultuda çalışmanın ikinci ve üçüncü bölümlerinde, *Tragedyalar ve Ben Ruhi Bey Nasılım* adlı şiirlere kuramsal eksende bakılmış, çok seslilik ya da romanlaşmaya ilişkin unsurların tespit edilemediği görülmüştür. Şiirlerden verilen örneklerle ve yapılan alıntılarla da, ileri sürülen bu düşünce desteklenmeye çalışılmıştır. Her iki şiirde de egemen bir üst anlatıcının söyleminin, bununla ilgili olarak bakış açısının ve üslubunun bulunduğu, metinlerde tekil bir bilincin tahakküm kurduğu dile getirilmiş, dolayısıyla da bu metinlerin dilsel katmanlaşma, dilin bireyselleştirilmesi, bireysel sesler çeşitliliği ya da birbirinden bağımsız bilinçlere olanak tanımadığı ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Her iki şiirde de şiirsel söylemin değişmemesi, karakterlere göre değişen üsluba ya da dilin kullanılış biçimine rastlanmaması, bir karakter konuşurken üst anlatıcının devreye girip dili biçimsel bir değişmeye uğratmadan kullanmayı sürdürmesi, sunulan dünya görüşü ya da bakış açlarına yönelik farklı bir bilincin sesinin duyulmaması, yöneltilen soruların ucu kapalı, yanıt almaya ve dolayısıyla söyleşime girmeyen bir nitelik taşıması, her iki şiiri de tek sesli olarak konumlandırmaya zemin hazırlayan önemli ortak özelliklerdendir.

Bu çalışmanın, odak noktasına çok seslilik ve romanlaşma kavramlarını birlikte ve sistemli bir biçimde ilk olarak ele alan Sovyet kuramcı Mikhail Bakhtin'in kuramını yerleştirmiş olması, Cansever şiiri üzerine yoğunlaşan iddiaların söz konusu kavramlar etrafında şekillenmiş olmasıdır. Zira Cansever'in ele alınan iki uzun şiirine yönelik çok seslilik bağlamında bir iddia ortaya atmak adına, çok

sesliliğin kuramsal arka planına eğilmeyi atılması gereken ilk adım olarak görmektedir. Çalışmanın, ele alınan uzun şiirlerle ilgili olarak ulaştığı tek seslilik yargısı, bu türden bir yaklaşım biçiminin ürünüdür.

Son olarak belirtmek gerekir ki, bu çalışmanın ulaştığı yargılar, Edip Cansever'in bir şair olarak yapıp etmeleriyle değil, kaleme aldığı iki esere yönelik metin düzleminde karşılaşılan verilerle ilişkilidir. Dolayısıyla yirminci yüzyılda, romanın başat bir tür olarak öne çıkmasıyla birlikte diğer türlerin de romanlaşacağını öne süren Bakhtin'in görüşleri, çok seslilik ve romanlaşma iddialarının üzerinde yoğunlaştığı Cansever'e ait iki eser çerçevesinde uygulanmaya çalışılmış, son kertede bu eserlerin sözü edilen romanlaşmayı sergilemediği ve dolayısıyla tek sesli metinler olduğu iddiasına ulaşılmıştır. Son olarak, çalışmamızda tek seslilik iddiası merkezli eleştirilerin metinler ve önceki araştırmacıların iddiaları üzerinde yoğunlaşarak farklı bir eksene kaymamaya özen gösterme gayretinde bulunulduğunu, şairin şiir düzlemindeki tercihlerine yönelik bir eleştirinin bu çalışmanın gündeminin dışında tutulduğunu ifade etmek gerekir.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Aktulum, Kubilây. *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi, 1999.
- Apaydın, Gökçen Ertuğrul. “Popüler Kültür ve İktidar Sorunu”.
- < http://www.mu.edu.tr/sbe/sbedergi/dosya/4_4.pdf >
- Aristoteles. *Poetika*. Çev. İsmail Tunalı. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1961.
- Bahtin, M. Mihail. *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Bakhtin, Mikhail. *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Çev. Cem Soydemir. Der. Sibel Irzık. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- _____. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Michael Holquist, ed. Çev. Caryl Emerson ve Michael Holquist. Texas: Texas Üniversitesi Yayınları, 1994.
- Baxandal, Lee ve Stefan Morawski, ed. *A Selection of Writings: Marx & Engels on Literature and Art*. Milwaukee: Telos Yayınevi, 1973.
- Brereton, G. ve G. Wickham. *Dram Sanatı*. Çev. Mete Ergin ve Gani Yener. İstanbul: Elif Yayınları, 1964.
- Cansever, Edip. “Ben Ruhi Bey Nasılım”. *Sonrası Kalır 2 – Bütün Şiirleri*. Bedirhan Toprak, ed. 4. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008. 15 – 107.
- _____. “Şiiri Bölmek”. *Şiiri Şiirle Ölçmek*. Haz. Devrim Dirlikyapan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009. 126 – 28.
- _____. “Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire”. *Şiiri Şiirle Ölçmek*. Haz. Devrim Dirlikyapan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009. 134 – 36.
- _____. “Tragedya Üzerine Notlar”. *Şiiri Şiirle Ölçmek*. Haz. Devrim Dirlikyapan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009. 129 – 30.
- _____. “Tragedyalar”. *Sonrası Kalır I – Bütün Şiirleri*. Bedirhan Toprak, ed. 4. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008. 271 – 375.

- _____. “Yaşam Öyküsü”. *Şiiri Şiirle Ölçmek*. Haz. Devrim Dirlikyapan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009. 17 – 25.
- Dirlikyapan, Murat Devrim. “‘İkinci Yeni’ Dışında Bir Şair: Edip Cansever”. yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Edebiyatı Bölümü, 2003.
- _____. “Phoenix'in Evrimi: Edip Cansever'de Dramatik Monolog”. yayımlanmamış doktora tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Edebiyatı Bölümü, 2007.
- Eliot, T. S. “Şiirin Üç Farklı Sesi”. Çev. Mine İşgüven. *20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı*. Haz. Hüseyin Salihoğlu. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 1995. 250-64.
- _____. “Şiirin Üç Sesi”. Çev. Engin Sezer. yayımlanmamış çeviri.
- Eskin, Michael. “Bakhtin on Poetry”. *Poetics Today*. Sayı 21: 2 (Yaz 2000). Durham: Duke Üniversitesi Yayınları: 379 – 391.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler*. Çev. Taylan Altuğ ve Hakkı Hünler. İstanbul: Payel Yayınevi, 1994.
- İrzık, Sibel. “Önsöz”. *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Çev. Cem Soydemir. Der. Sibel İrzık. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- İleri, Selim. “Kimsesiz Bir Atlıkarıncadayım”. *Gül Dönüyor Avucumda*. 2. Basım. İstanbul: Adam Yayınları, 1994. 192 – 194.
- Kaminsky, Jack. *Hegel On Art*. New York: New York Devlet Üniversitesi Yayınları, 1962.
- Marx, Karl, Friedrich Engels ve V. I. Lenin. *Sanat ve Edebiyat Üzerine*. Çev. Aziz Çalışlar. Ankara: Ekim Yayınları, 1990.
- Parla, Jale. *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.
- Serdar, Ali. “Patoloji ile Varlık Arasında Ben Ruhi Bey Nasılım”. *O Ben ki: Edip Cansever*. Haz. Yalçın Armağan. İstanbul: Alkım Yayınevi, 2005. 64 – 89.
- Şener, Sevdâ. *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- _____. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. İstanbul: Adam Yayınları, 1982.
- Terzioğlu, Öykü. *Nâzım Hikmet ve Sömürgecilik Karşıtlığının Poetikası*. Ankara: Phoenix Yayınevi, 2009.
- Vice, Sue. *Introducing Bakhtin*. Manchester: Manchester Üniversitesi Yayınları, 1997.

Werkmeister, W. H., *Bir Değer Teorisinin Ana çizgileri*. ev. A. Turan Oflazoğlu.
İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakóltesi Yayınları, 1959.

Yavuz, Hilmi. “Sunuş”. *Nâzım Hikmet ve Sömürgecilik Karşıtlığının Poetikası*.
Ankara: Phoenix Yayınevi, 2009. 9 – 11.

ÖZGEÇMİŞ

Naim Atabağsoy 1986 yılında Bursa'nın İnegöl ilçesinde doğdu. İlk ve orta öğrenimini Bursa'da tamamladı. 2003 yılında burslu olarak öğrenim görmeye hak kazandığı Bilkent Üniversitesi Felsefe Bölümü'nden 2007 yılında mezun olan Atabağsoy, aynı yıl Bilkent Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Türk Edebiyatı Bölümü yüksek lisans programında çalışmalarına başladı.

Çeşitli dergilerde şiir, makale ve kitap tanıtım yazıları yayımlandı. Atabağsoy ayrıca, 2010 yılında ilk kez Türkçe olarak yayımlanan, Samir Amin'e ait *Kapitalizmden Uygarlığa: Sosyalist Perspektifi Yeniden İnşa Etmek* adlı kitabın çevirmenleri arasında yer alıyor.