

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

FARUK NAFİZ ÇAMLİBEL'İN ŞİİRLERİNDE ANLATISALLIK

TEZİ YAZAN
Mehmet KURAL

Danışman:Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SÜMER (Adıyaman Üniversitesi)
Jüri Üyesi:Doç. Dr. Elmas ŞAHİN
Jüri Üyesi:Dr. Öğr. Üyesi Begüm KURT

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MERSİN / EYLÜL 2018

ONAY

T.C.
ÇAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

201611015 numaralı öğrencimiz olan **Mehmet KURAL** tarafından hazırlanan “**FARUK NAFİZ ÇAMLİBEL’İN ŞİİRLERİNDE ANLATISALLIK**” başlıklı bu tez çalışması jürilerimiz tarafından **oybirliğiyle Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı’nda YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

.....


Üniv. Dışı-Tez Danışmanı- Asıl Jüri Başkanı-Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi **Mehmet SÜMER**
 (Adıyaman Üniversitesi)

.....


Üniv. İçi – Asıl Jüri Üyesi: Doç. Dr. **Elmas ŞAHİN**

.....


Üniv. İçi – Asıl Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi **Begüm KURT**

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

.....


28 / 09 / 2018

Doç. Dr. **Murat KOÇ**

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Not: Bu tezde kullanılan ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu’ndaki hükümlere tabidir.

İTHAF

Bu çalışmayı, “*göz aydınlığı*” sevgili evlatlarımız;
Ayşe Neva, Ahmet Âsaf ve Yusuf’a ithaf ediyorum.

ETİK BEYANI

Çağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde ve ortaya çıkan sonuçlarda herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim

28/ 09 / 2018

Mehmet KURAL

TEŞEKKÜR

Öncelikle bu tez çalışmasında danışmanlığımı büyük bir nezaketle kabul edip tezin her aşamasında ufuk açıcı görüşleriyle çalışmayı zenginleştiren, desteğini ve yardımlarını esirgemeyen, güler yüzü ve samimiyetini ilmî çalışmaların ciddiyetiyle bütünleştiren değerli hocam, şair Dr. Mehmet Sümer'e içtenlikle teşekkür ederim. Tezin şekillenmesinde görüş ve önerileriyle katkı sunan Doç. Dr. Elmas Şahin'e ve Dr. Begüm Kurt'a, çalışmalarımda kullandığım kaynakların temininde yardımlarını esirgemeyen sevgili dostum Mustafa Bilgin'e ve bilhassa tez hazırlama sürecinde büyük bir sabırla bana katlanan sevgili eşim Songül'e teşekkürü bir borç biliyor, şükranlarımı sunarım.

28/09/2018

Mehmet KURAL

ÖZET

FARUK NAFİZ ÇAMLIBEL'İN ŞİİRLERİNDE ANLATISALLIK

Mehmet KURAL

Yüksek Lisans, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi. Mehmet SÜMER

Eylül 2018, 207 sayfa

20. yüzyılın başında Türk siyasi ve kültür hayatında egemen olan halkçı eğilimlerin bir sonucu olarak geniş kitlelerin rahatça anlabileceği günlük konuşma üslûbu içinde anlatının yoğun olduğu şiirler yazılır. Tevfik Fikret ile başlayan ve Milli Edebiyat döneminde Türk şiirinin önemli bir vafına dönüşen bu anlatımcı şiir geleneğinin Cumhuriyet edebiyatının ilk dönemlerindeki en önemli temsilcilerinden biri de Faruk Nafiz Çamlıbel'dir.

Şiire Divan edebiyatı zevk ve estetik anlayışıyla başlayan ve Milli Edebiyat anlayışının etkisiyle devam eden Birinci Hececiler'den Faruk Nafiz Çamlıbel, gerek Türk şiirinin dil, muhteva, biçim ve işlev bakımından geçirdiği değişim gerekse dönemin siyasi ve kültürel ikliminin tesiriyle anlatının ön plana çıktığı şiirler yazar. Bu tez, Faruk Nafiz Çamlıbel'in şiirlerini anlatisallık ve anlatı unsurları bakımından değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda Faruk Nafiz Çamlıbel'in şiirleri anlatı, anlatisallık ve anlatı unsurları (vaka, anlatıcı, karakter, zaman ve mekân) bakımından incelenmiştir. Türk şiirinde anlatı ve anlatisallık geleneği gibi konuların üzerinde durulmuştur.

Yapılan bu çalışmayla Faruk Nafiz Çamlıbel'in şiirlerinde Tevfik Fikret ve Mehmet Âkif'in şiirlerinde gördüğümüz klasik anlamda manzum hikâyenin özelliklerinin ötesinde modern şiire yaklaşan bir anlatisallığın egemen olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Faruk Nafiz, şiir, anlatı, anlatı unsurları, anlatisallık.

ABSTRACT**NARRATIVITY IN FARUK NAFİZ ÇAMLİBEL' S POEMS****Mehmet KURAL****Master's Degree, Department of Turkish Language and Literature****Supervisor: Asisst. Prof. Dr. Mehmet SÜMER****September 2018, 207 pages**

At the beginning of the 20th century poems were written in a narrative style that can be understood by large masses as a result of populist trend dominating in turkish political and cultural life. Faruk Nafiz Çamlıbel is one of the most important representative of republic literature, narrative poetry tradition which starts with Tevfik Fikret and turns into an important feature of Turkish poetry in National Literature(Milli Edebiyat) period.

Faruk Nafiz Çamlıbel one of the poets of Birinci Hececiler, who started to write poems with the understanding of esthetics and pleasure of Divan literature and continued with the understanding of National Literature, writes poems about both the evolution of Turkish poetry in terms of language content, style and function and the narrative standing out with the effect of political and cultural events of the period. This thesis purposes to evaluate Faruk Nafiz Çamlıbel's poems in terms of narration and narrative forms.In this context Faruk Nafiz's poetry is analyzed in terms of narration, narrativity and narrative components(case, narrator, character, time and place). The tradition of narrative and narrativity in Turkish poetry is mentioned.

With this study is determined that there is more modern narrativity in Faruk Nafiz Çamlıbel's poetry than Tevfik Fikret's and Mehmet Akif's poetry as clasic poetic story' feature.

Keyword: Faruk Nafiz, poem, narrative, narrative components, narration.

ÖN SÖZ

Faruk Nafiz'in şiirlerinde anlatımcı tekniği ele alan bu çalışma, beş bölümden oluşmaktadır. İlk bölümü giriş bölümü olup bu bölümde teze kaynaklık eden araştırmanın arka planı, amacı, problemi ve önemi üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde anlatımcı teknikle yazılan şiirin, saf şiir ile tahkiyeye dayalı şiirden benzerlik ve ayrımlarını ortaya koyarak anlatımcı tekniğe dair anlatı, anlatisallık, anlatıcı, bakış açısı vb. kavramlar üzerinden konuyu teorik bir bağlamda ele aldık. Ayrıca bu bölümde Türk şiirinde anlatımcı tekniğin on dokuzuncu asırdan sonra kimi şairlerce nasıl kullanıldığını ve gelişim çizgisini takip ederek konuyla ilgili tartışmalara dikkat çektik.

Üçüncü bölümde tezin içeriği ve hazırlanması aşamasında takip edilen yöntemler, esas alınan kaynaklara işaret ettik. Bu bağlamda araştırmanın modeli, kapsam ve örnekleme hakkında bilgiler verdik.

Çalışmanın dördüncü bölümünü üç ana başlık altında düzenledik. Faruk Nafiz Çamlıbel'in edebî hayatı ve sanat yaşamının yanı sıra, Çamlıbel'in şiirlerini anlatı unsurları bakımından (anlatıcı, karakter, zaman ve mekân) inceledik. Ayrıca onun şiirlerinde öne çıkan aşk, Anadolu coğrafyası ve Anadolu insanı, ölüm ve gurbet temalarını anlatisallık ilişkisiyle ele almayı uygun gördük. Bu bölümde Faruk Nafiz'in, eserlerinde yoğun olarak anlatımcı tekniğin imkânlarından nasıl yararlandığını ortaya koyduk. Ancak şiirlerindeki anlatisallık, onun döneminde yaygın olan, tahkiyeli şiirlerde veya klasik manzum hikâyelerde gördüğümüz anlatımcı bir teknikten öte, modern şiirlerde görülen bir üsluba daha yakın olduğunu tespit ettik.

Tezin beşinci bölümünde Faruk Nafiz Çamlıbel'in şiirleri üzerine yaptığımız incelemelerin sonucunda vardığımız tespitlere, değerlendirmelere ve eleştirilere yer verdik; konu ile ilgili öneriler sunduk. Bu çalışmada şiir çözümlemeleri yapılırken yöntem olarak roman, hikâye gibi türler için yapılmış teorik metinlerin müktesebatından yararlandık. Bilhassa metin çözümlemelerinde kullandığımız anlatıbilim kavramları ve geliştirmeye çalıştığımız bakış açıları Manfred Jahn'in *Anlatıbilim Anlatı Teorisi El Kitabı*, Bahar Dervişcemaloğlu'nun *Anlatıbilime Giriş* ve Yavuz Demir'in *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi* adlı kaynaklarından yararlandık.

Tezde kullandığımız şiirlerin çözümlenmesi ve incelenmesinde özellikle kitaplarının birinci baskıları dikkate alınmıştır. Yapılan alıntılar şairin ilk baskılı kitaplarından yapılmış olup alıntının sonundaki kısaltma ve rakam (Ç.Ç. 33. gibi), kitabın adını ve sayfa numarasını göstermektedir.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No:
KAPAK	i
ONAY	ii
İTHAF	iii
ETİK BEYANI	iv
TEŞEKKÜR	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
ÖN SÖZ	viii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR	xi
EKLER LİSTTESİ	xii

BÖLÜM I**1. GİRİŞ**

1.1. Araştırmanın Arka Planı.....	1
1.2. Araştırmanın Amacı.....	2
1.3. Araştırmanın Problemi.....	2
1.4. Araştırmanın Önemi.....	3

BÖLÜM II**2. KURAMSAL AÇIKLAMALAR VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR**

2.1. Anlatıya Dair Kavramsal Bir Çerçeve.....	4
2.2. Türk Şiirinde Anlatı Geleneği.....	15

BÖLÜM III**3.YÖNTEM**

3.1. Araştırmanın Modeli.....	23
3.2. Araştırmanın Evren ve Örneklemi.....	24

BÖLÜM IV

4. BULGULAR

4.1. Faruk Nafiz Çamlıbel'in Edebî Hayatı (18 Mayıs 1898 - 8 Kasım 1973).....	25
4.2. Faruk Nafiz Çamlıbel'in Şiirlerinde Anlatı Unsurları	34
4.2.1. Anlatıcı.....	34
4.2.2. Karakterler	48
4.2.2.1. Kadın Karakterler	52
4.2.2.1.1. Muhayyel Kadın/ Sevgili	53
4.2.2.1.2. Anadolu Kadını.....	63
4.2.2.1.3. Düşkün Kadın	71
4.2.2.2. Erkek Karakterler.....	76
4.2.2.2.1. Marazî Erkek.....	78
4.2.2.2.2. Anadolulu Erkek	83
4.2.2.2.3. Çobanlar.....	86
4.2.2.2.4. Aydın	89
4.2.3. Zaman	97
4.2.4. Mekân	113
4.2.4.1. Muhayyel Mekânlar	116
4.2.4.2. Anadolu Manzaraları	126
4.3. Faruk Nafiz Çamlıbel'in Şiirlerinde Anlatı Temaları.....	137
4.3.1. Aşk Teması	137
4.3.2. Anadolu Teması.....	163
4.3.3. Ölüm Teması.....	172
4.3.4. Gurbet Teması.....	178

BÖLÜM V

5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	182
6. KAYNAKÇA	189
7. EKLER	194
8. ÖZGEÇMİŞ	195

KISALTMALAR

a.g.e.	: Adı geçen eser
Ak.	: Akarsu
bkz.	: Bakınız
B.Ö.B.G.	: Bir Ömür Böyle Geçti
C.	: Cilt
Ç.Ç.	: Çoban Çeşmesi
D.N.	: Dinle Neyden
ed.	: Editör
E.S.	: Elimle Seçtiklerim
G.G.	: Gönülden Gönüle
Haz.	: Hazırlayan
H.S	: Heyecan ve Sükûn
MEB.	: Milli Eğitim Bakanlığı
s.	: Sayfa
ss.	: Sayfa Sayısı
S.	: Sayı
S.H.	: Suda Halkalar
Ş.S.	: Şarkın Sultanları
YKY.	: Yapı Kredi Yayınları

EKLER LİSTESİ

Sayfa No:

7.1. Etik Kurulu Onay Belgesi..... 194



BÖLÜM I

1. GİRİŞ

Bu bölümde araştırmaya ilişkin; araştırmanın arka planı, araştırmanın amacı, araştırmanın problemi ve araştırmanın önemi gibi başlıklar yer almaktadır.

1.1. Araştırmanın Arka Planı

Faruk Nafiz Çamlıbel, Türk edebiyatında özellikle şiiriyle temayüz etmiş şahsiyetlerden biridir. Altmış yıla varan sanat yaşamında farklı poetik görüşlerin izlerini taşıyan şiirler yazar.

Şairin sanat yaşamı kısmen şahsî temayül ve zaafiyetlerinin kısmen de ülkenin içinde geçtiği siyasi ve kültürel değişiminin tesirinde şekillenir. Divan edebiyatı, Servet-i Fünûn ve Fecrî Âtî gibi edebî toplulukların zevk ve estetik anlayışıyla şiire başlar. Ancak Cumhuriyet'in ilanının yarattığı heyecan ve kültürel ortam Faruk Nafiz'in sanat hayatı üzerinde belirleyici olur. Ferdî aşk ve ızdıraplardan beslenen ilk dönem şiirlerinden farklı olarak toplumsal yönü kuvvetli şiirler yazmaya başlar. “*Memleket edebiyatı*” veya “*memleketçi edebiyat*” denilen döneme denk gelen bu şiirlerde Anadolu coğrafyası ve Anadolu insanı birçok yönüyle şiirinde canlı tablolar biçiminde yer alır. Olgunluk döneminde ise sanat şiirleriyle birlikte fikrî, mizahî ve tasavvufî yönü ağır basan şiirler yazar.

Bugüne kadar Faruk Nafiz'in şiiri üzerine lisans, yüksek lisans ve doktora düzeyinde önemli çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmalar daha çok sanatçının hayatı ve eserleri üzerine odaklanmıştır. Şiirleri üzerine yapılan incelemeler umumiyetle derleme-tasnif ve tematik düzeyde karşımıza çıkar. Özellikle bu yönde yüksek lisans düzeyinde hazırlanmış olan Halil Hadi Bulut'un “*Faruk Nafiz Çamlıbel'in Şiirleri-Derleme-Tasnif-İnceleme*” adlı çalışmasıyla şiirlerinin künyelerini tespit etmesi; bunları derleme ve tasnife tabî tutması onun şiir hayatının takibi açısından önemlidir. Bu çalışmasıyla onun şiir panoramasını çıkaran Bulut, şiirindeki merhaleleri, yol ayrımlarını, kesişme noktalarını ve izleklerini ortaya koyar. Bu tezin bir diğer önemi ise Faruk Nafiz Çamlıbel üzerine ilmî düzeyde yapılmış ilk çalışma olmasıdır. Bir diğer önemli çalışma, Ergin Özcan'ın “*Faruk Nafiz Çamlıbel'in Hayatı ve Eserleri*” adlı doktora tezidir. Ergin Özcan, ekleriyle birlikte yaklaşık sekiz yüz sayfayı bulan bu çalışması ile

neredeşse şairin hayatının ve bütün eserlerinin röntgenini çeker. Bu çalışmaya konu olan şiirler ve diğer türlerde yazılmış olan eserler, tematik düzeyde incelenir.

Faruk Nafiz'in şiirlerinde dikkat çeken önemli hususlardan biri anlatının varlığıdır. Öyleki bu vasıf sanatının her döneminde önemli bir özellik olarak öne çıkar. Konu, izlek ve biçim bakımından kendi dönemini temsil kabiliyetine sahip olan Çamlıbel'in şiirleri, anlatı unsurları (vaka, karakter, zaman, mekân) bakımından bir hayli zengindir. Ancak gerek yukarıda sözü edilen tezlerde gerekse onun üzerine yapılan diğer ilmi çalışmalarda şiirin önemli bir hüviyeti hâline gelen anlatısallık meselesi üzerine yeterli ve müstakil çalışmalar yapılmamış veya pek azdır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu tezde amacımız evvela duygu, fikir, hayal ve dilin en üst düzeyde kullanıldığı şiir gibi bir türe pek yakıştırılmayan anlatıyı ve anlatı unsurlarını Faruk Nafiz Çamlıbel'in şiirlerinde tespit etmektir. Bunu yaparken roman ve hikâye gibi anlatı metinleri için geliştirilen teorik bilgilerden yola çıkarak şiirin kendisine özgü kurgu, dil ve söylemi içinde şairin, anlatının imkânlarından nasıl yararlandığını, şiirine ne kattığını ve işlevlerini ortaya koymaktır. Ayrıca Bizi böyle bir çalışmaya sevk eden nedenlerden biri de Türk şiiri üzerine yapılmış akademik çalışmalarda umumiyetle tematik incelemeler ön planda olmasıdır. Oysa Türk şiirinde güçlü bir damar olan anlatısallık meselesi bu bağlamda araştırmacılar tarafından yeterince üzerinde durulmuş bir konu değildir. Bu varsayımdan yola çıkarak üzerinde birçok araştırma yapılmış Faruk Nafiz Çamlıbel'in şiirlerini anlatısallık bakımından inceleyerek bir eksikliği gidermeyi ve bir örneklem ortaya koymayı amaçladık.

1.3. Araştırmanın Problemi

Türk şiiri üzerine düşünen ve şiirle ilgilenen pek çok kişiye göre şiiri anlatmaya bağlı edebî metinlerden ayıran özelliklerin başında anlatısallıktan uzak olması gelir. Bu bağlamda anlatmaya bağlı edebî türlerde var olan anlatıcı, karakter, zaman, mekân gibi temel yapı unsurlarının bir şiirde varlığı veya anlatının yoğunluğu büyük bir kusur olarak değerlendirilir. Bu bakımdan şiirin anlatısallıkla bir arada düşünülmesi güçleşir. Ancak Türk şiirinde başlangıçtan bu yana önemli bir damar olarak varlığını sürdüren anlatısallık meselesi, kimi zaman varlığını yazınsal metnin yüzeyinde gösterirken kimi zaman da daha derinden kendini hissettirir.

Türk şiirinde önemli bir ağırlığı olan bu duruma yönelik birtakım sorular sorulabilir: Daha çok anlatmaya bağlı edebî metinlerin odağında yer alan anlatı meselesini şiir gibi bir türle nasıl ilişkilendirilir? Türk şiirinde anlatının varlığı, dönemsel olarak mı yoksa karakteristik bir özellik biçiminde mi yer alır? Genel anlamda Türk şiirinde, özelde Faruk Nafiz'in şiirlerinde anlatının yeri, önemi ve işlev/ler/i nedir? Faruk Nafiz'in şiirlerinde öne çıkan anlatı unsurları nelerdir, bu unsurlara belirli anlamlar yüklemek mümkün müdür? Bu ve benzeri sorular, araştırmanın problemini teşkil eder.

1.4. Araştırmanın Önemi

Türk şiirinde 20. yüzyılın başında anlatıya dayalı şiir, önemli bir eğilim olarak öne çıkar. II. Meşrutiyet yıllarında başlayan halkçı yönelimler; Türk şiiri için yeni temalar, yeni konular ve yeni duyarlılıklar getirir. Bu süreç, Kurtuluş Savaşı'nın yarattığı zorunluluklar ve Cumhuriyet'in ilanı ile oluşan heyecan ile birlikte yeni bir merhaleye ulaşır. Bu siyasi ve sosyal ortamının bir sonucu olarak Türk edebiyatında hâkim olan atmosfer, "Memleket Edebiyatı" adı verilen yeni bir anlayışı doğurur. Bu anlayışın bir sonucu olarak Anadolu coğrafyası ve Anadolu insanı genel anlamıyla Türk fikir ve sanat hayatında özelde ise şiirde önemli bir unsur hâline gelir. Anlatısallığın önemli bir özellik olarak öne çıktığı bu dönem şiirinde, Anadolu coğrafyası ve Anadolu insanı zengin bir biçimde yer alır. Bu çerçevede I. Dünya Savaşı yıllarında şiire başlayan ve 1940'lı yıllara kadar Türk şiirine damgasını vuran ve memleketçi şiir anlayışı ile özdeşleşen Faruk Nafiz Çamlıbel'in şiirinden hareketle anlatısallık meselesini ele alarak bir örneklem meydana getirdik. Böylece bu çalışma, dönem şiirine anlatıcı tipolojilerinin, insan hikâyelerinin, karakterlerin, zaman ve mekân unsurlarının bir çeşitlilik içinde nasıl yansıdığını göstererek gerek dönem şiiri gerekse insan unsuru hakkında bir bakış açısı oluşturması bakımından önemlidir. Ayrıca Çamlıbel'in şiirleri genellikle tematik incelemeler ışığında akademik çevrelerce tartışılmış ve incelenmiştir. Fakat şiirinde hâkim bir temayül olan anlatısallık meselesi göz ardı edilmiştir. Faruk Nafiz'in şiirlerinin anlatıbilim kavramları ışığında okunması, incelenmesi ve bu yönde yeni bir perspektif sunması, bu çalışmayı önemli kılan başka bir nedendir.

BÖLÜM II

2. KURAMSAL AÇIKLAMALAR VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.1. Anlatıya Dair Kavramsal Bir Çerçeve

Hayatın her aşamasında birbirine bağlı veya birbirinden kopuk sayılamayacak kadar çok anlatı vardır. Kişioğlunun hayatı anlatılar üzerinden yürür ve anlatılarla anlam kazanır. Bu, bir bakıma insan için yaşama dürtüsünün sonucu ve belirtisi olarak bir zorunluluktur. Bu bağlamda anlatı, kişi için, insanı ilgilendiren her konuda gerçekliği yeniden anlamlandırmanın başka bir yoludur. “[Y]apılan araştırmalara göre insan beyni, birçok karmaşık ilişkiyi anlatıya özgü bir ‘yapı’, ‘istiare’ (metaphor) ya da ‘benzeşim’ (analogy) biçiminde kavrayacak şekilde yapılandırılmıştır.” (Dervişcemaloğlu, 2014; 49). Bu da anlatıyı insan ve insanın uğraş alanı içinde yer alan bütün bilim, sanat ve disiplinler için vazgeçilmez bir zorunluluk kılmaktadır.

Anlatıbilim çalışmalarının ilk evresinde her ne kadar “anlatı”nın sınırları daha çok edebî metinlerle düşünülse de yakın dönemden itibaren tarihten felsefeye, sosyolojiden psikolojiye, eğitimden kültür araştırmalarına dek pek çok ilim sahasının dikkatini çeker. Ancak bu çalışmamızda bizi anlatının yazınsal ürünlere dönük tarafı ilgilendirmektedir. Edebiyat ve sanat ile ilgili birçok konuda olduğu gibi anlatının tanımı konusunda da uzmanlarca bir fikir birliğine varılmış değildir. Kimisi meseleyi daha geniş bir çerçeveden ele alırken kimisi de kurmaca metnin içinde kalarak sorunu tanımlamaya çalışır.

Anlatının dayanağı olarak yazılı veya sözlü dil, durağan veya devingen görüntü ve bu unsurların belli bir düzen içinde verilmesi olarak gören Roland Barthes, anlatıyı evrensel bir düzlemde ele alır:

“Dünyada sayılamayacak kadar anlatı var. Her şeyden önce şaşılabilecek sayıda tür söz konusu; (...) Söylende, söylencede, fabluda, masalda, uzun öyküde, destanda, hikâyede, trajedide, dramda, güldürüde, pandomimde, tabloda (Carpoaccio’nun **Azize Orsola**’sını düşünelim), vitrayda, sinemada, çizgi resimlerde, sıradan bir gazete haberinde, konuşmada anlatı hep vardır. Üstelik, sonsuz denebilecek sayıdaki bu biçimler altında, anlatı bütün zamanlarda, bütün yerlerde, bütün toplumlarda vardır. Anlatı insanlık tarihinin kendisiyle başlar; dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halk yoktur, hiçbir zaman da olmamıştır. (...) İyi

yazın olmuş, kötü yazın olmuş anlatının umrunda değildir: İster uluslararası, ister tarihler aşırı, ister kültürler aşırı olsun, anlatı hep vardır, tıpkı yaşam gibi.” (Barthes, 1988; 7-8).

Barthes’in anlatıya dair bu ifadelerinden anlatının birbirinden farklı, çok sayıda tür ve biçimden oluştuğu söylenebilir. Ona göre yazılı-sözlü veya malzemesi dil olan anlatılar (uzun öykü, hikâye, anlatısal şiir, senaryo vb; söylence, fabl, masal, destan vb.), durağan ya da devingen anlatılar (oyun, film, opera ve ayrıca bunların alt türleri) şeklinde bir sınıflandırma yapılabilir. Hatta çizgi resimlerde [karikatürde], sıradan bir gazete haberinde, günlük konuşmalarda görülen kurgusal olmayan anlatıları da ek bir başlık altında toplamak mümkündür. Ayrıca Barthes’in anlatıya dair çizdiği bu geniş çerçevenin odak noktası, şüphesiz Aristo’nun bir anlatı için “vak’a”nın zorunluluğuna dair söyledikleriyle ilişkili olarak okumak gerekir. Aristo’nun ünlü “*Poetika*” adlı eserinde anlatı hangi amaçla ve hangi biçimde anlatılıyorsa anlatılsın yaşanmış veya yaşanabilir bir “olay”ı esas almalıdır, düşüncesini ileri sürer. Batı’da Antik çağdan 18. yüzyılın ortalarına kadar devam edecek olan bu anlayışa göre “[e]debiyat tür olarak bir öykünme biçimidir; dil aracılığıyla gerçekleşen bir öykünme sanatıdır (İnce, 2002; 99). Bu düşünce, sanatı esas itibariyle yansıtma (*temsil*) yoluyla bir “anlatma” olayı olarak değerlendirir. Tarihsel süreç içinde sanatın yazılı veya sözlü olarak ifade edilmesi bu gerçeği değiştirmez. Çünkü değişen en önemli husus araçtır, yani onun yazılı veya sözlü ifade edilmesidir. Hüseyin Gümüş’ün Platon ve Aristo’ya atıfla söylediği gibi “anlatma” konusu temel olarak iki biçimde sanat eserinde varlık gösterir: Bir olay, ya bir anlatıcı tarafından verilir (*diegesis*), ya da dolaysız gösterilir/canlandırılır (*mimesis*). Destan, roman türlerinde “*diegesis*” anlatım biçim geçerli iken tiyatro (tragedya ve komedy) için “*mimesis*”¹ başvurulur (Gümüş, 1994, 12; Jahn, 2015, 45). Anlatım yöntemleri bakımından farklı olan bu iki anlatım biçiminde kesin olan husus, bir “anlatım”ın varlığıdır. Ancak *anlatma* yönteminde okurun dikkati *anlatıcı* üzerine yoğunlaşırken *gösterme* yönteminde bu yoğunlaşma daha çok *anlatıya* (hikâye) döner. Çünkü *gösterme* yönteminde anlatıcının etkisi/varlığı bilhassa diyaloglarda minimal düzeye

¹ “Anlatısallık” kavramı modern dönemlerde anlatıbilim çerçevesinde üretilen bir kavram olmakla birlikte bu kavramın tekabül ettiği yazın dünyasındaki tartışmaların kökeni Platon’un “*mimesis-diegesis*” ayırımına ve Aristoteles’in “*mythos*” kavramına kadar geriye gider. Anlatıbilim alanında yapılan bütün teorik tartışmalarda bu iki Antik dönem filozofunun sanat hakkındaki görüşleri temel çıkış noktası kabul edilir.

iner, fakat büsbütün yok olmaz. Anlatı ne kadar gerçekçi olursa olsun, nihayetinde onun bir kurgu olduğu gerçeği okur tarafından unutulmaz.

Anlatının ana hatları belli olmakla birlikte anlatıbilimle uğraşanlarca üzerinde uzlaşmış ve kesin bir tanımının olmayışı, meseleyi belirsizleştirmekte ve tartışmalı hâle getirmektedir. Literatürde “Anlatı nedir?” sorusuna çok sayıda cevap bulmak mümkündür:

Gerald Prince, anlatıyı “‘en az iki gerçek ya da kurgusal olayın belli bir zaman dizisi dahilinde temsili’ olarak tanımlarken; Richardson, anlatının, ‘nedensel olarak birbiriyle ilişkili bir olaylar dizisinin temsili’ olduğunu savunmuştur. (...) Genette gibi bazı anlatıbilimciler [ise] ‘kurmaca anlatı’nın esasen *sözel bir sunuş kipi* (mode of verbal presentation) olduğunu ve olayların icrasında ya da sahneye konmasından ziyade dil vasıtasıyla *anlatılmasını* içerdiğini savunurlar. Labov, Prince, Rimon-Kenan gibi bazı anlatıbilimciler de anlatıyı olayların katkısız bir şekilde betimlenmesinden ayırt etmek için anlatının en az iki gerçek ya da kurgusal olayı (ya da bir durumu ve bir olayı) temsil etmesi gerektiğini iddia ederler. Danto, Greimas, Todorov gibi anlatıbilimciler ise anlatıyı olayların ve durumların rastgele bir biçimde sıralamasından ayırmak için, anlatının *süreklilik* arz eden bir öznesinin olması ve bir *bütünlük* oluşturması gerektiğini vurgularlar.” (Dervişcemaloğlu, 2014, 50-51).

Ayrıca Mehmet Sümer, anlatıyı “*bir dil ürünü olan edebî metin yoluyla bir olay veya durumun (veya olaylar ve durumların) sıralı ve birbiriyle ilintili olarak anlatılması*” şeklinde tanımlarken (Sümer, 2015; 70) Özlem Kale ise kişi, zaman ve mekân unsurlarını içeren ve kurmaca ile öykülemenin birleşiminden meydana gelen metinler olarak ifade eder. (Kale, 2017; 41). Bu yönüyle anlatı, belli bir bilinç eşiğinin üstünde bir çaba ile nedensellik ilgisiyle sıralı olarak kurgulanan gerçek ya da hayalî olay/lar veya durum/ların zaman ve uzam bağlamında bir veya birden fazla anlatıcı tarafından bir veya birden fazla anlatılana (okura/ dinleyiciye) aktarılan kurgusal metinlerdir. Bu bağlamda anlatılar, kurgulanmış ve birçok unsuru içinde barındıran bir terkiptir. Anlatıdaki olay ve diğer unsurların birbiriyle ilgili ve karşılıklı etkileşim içinde olduğunu belirten klasik dönem anlatıbilimcilerinden Amerikalı edebiyat eleştirmeni Seymour Chatman, “*Anlatı açıkça bir bütündür, çünkü bir araya gelerek kendilerinden daha farklı bir bütün oluşturan öğelerden, olaylardan ve varlıklardan*

meydana gelir. Olaylar ve varlıklar tekil ve özerktirler, ancak anlatı öğeleri ardaşık bir bileşiktir.” görüşünü ileri sürer (Chatman, 2009; 19). Ayrıca anlatının iki düzlemine dikkat çeken Chatman her anlatının bir “sistem (dizge)” ve “söylem”den meydana geldiğini ifade eder: “*Öykü bir anlatının ne’sidir, söylem ise nasıl’ı.*” (a.g.e., 17). Seymour Chatman’e göre anlatı metni; öykü ve söylem olmak üzere iki ana unsurdan meydana gelir . Öykü ve söylem (sistem)in bileşenleri olarak “olaylar”, “varlıklar”, “eylemler”, “olup bitenler”, “karakterler”, “zaman” ve “uzam” (mekân) gibi birçok unsuru kendi içinde barındıran bir terkiptir (Chatman, 2009; 17).

Anlatıbilim üzerine çalışan Onega ve Landa gibi kimi araştırmacılar ise “anlatı”yı geniş ve dar anlamlarıyla ele alarak anlatının en az iki anlama gelebileceğini ve dar anlamıyla anlatıyı dil, anlatıcı ve bir metnin gerekliliğiyle sınırlı olarak bir tanımlamaya giderler:

“Dar anlamıyla anlatı, her şeyi dışta bırakacak biçimde dilsel olgu, bir söz-edimdir; bir anlatıcının ve bir sözel metnin bulunmasıyla belirlenir. Bu dar tanım, çözümlene alanını sözlü ya da yazılı anlatıyla, yazın incelemeleri alanını da roman, kısa öykü, destansı şiir, balad, fıkra gibi yazın türleriyle sınırlayacaktır (akt: Sümer, 2015; 67).

Bu tanımlamaya göre “dil, anlatıcı ve metin” bir anlatının en temel olmazsa olmaz unsurlarıdır. Ancak her edebi metnin en temel ögesinin “dil” olduğu gerçeğinden hareketle bu ögenin anlatı için ayırt edici bir özellik olamayacağı kanaatindeyiz. Anlatıcının varlığı meselesine gelince Mehmet Sümer’in de haklı olarak belirttiği gibi lirik şiiri de bir anlatı olarak kabul etmek mümkündür. Çünkü yoğun bir duygunun tesiri altında ve bir öykü çizgisinden uzak yazılan lirik şiirlerde bile açık veya örtük biçimde bir anlatıcının varlığına rastlanır. Bu bağlamda günlük hayatımızın her aşamasında, bütün ilişkilerimizde, okuduğumuz bir gazete metninde, izlediğimiz bir reklam filminde hatta konuşmaya yeni başlayan bir çocuğun basit cümlelerinde bile anlatının izlerini görmek mümkündür. Gerald Prince’ın gibi kimi anlatıbilimciler de doğrudan “anlatıcı”nın bizzat kendisine dikkat çekerler: Anlatı, “[b]ir veya birden çok gerçek veya kurgulanmış olayın, ürün ve süreç, nesne ve edim, yapı ve yapılandırma olarak (az çok açık) bir, iki, birkaç anlatıcı tarafından (az çok açık) bir, iki veya birçok muhayyel muhataba iletilmesidir.” (akt: Sümer, 2015; 67). Bu tanımlamada her ne kadar anlatıcı ön plana çıkarılsa da -anlatıcı ile birlikte olay, metin, zaman, eylem, kurgu ve yapı gibi

ögelere de yer verildiğın unutmadan- anlatının aslında Seymour Chatman'ın da dediğı gibi birçok unsurun bir araya gelerek bir kurgu sonucu oluşturulmuş “sistem/dizge ve söylem” olduğı söylenebilir.

Metin merkezli anlayışı benimseyen klasik dönem biçimci ve yapısalcı anlatıbilimciler, bir anlatının altında yatan temel yapıyı “soyut” ve “genel” ilkeler ortaya koyarak evrensel çözümlenme modelleri ortaya koymayı amaçlarlar. Ancak bugün “bağlam” odaklı bir anlayışla anlatıyı ele alan uzmanlar kapsayıcı ve genellemeci modeller yerini “somut” ve “bireysel” yorumlamaya dayalı çalışmalar alır. Roland Barthes ve diğer yapısalcılar gibi anlatıyı bütün kültür ürünlerinde arayan araştırmacıların aksine Gerard Genette, Susana Onega, Gerald Prince gibi anlatıyı daha dar anlamıyla (edebî metin bağlamıyla) ele alan yazarların dediğı gibi anlatı; yaşanmış veya kurgulanmış olay ve durumun anlatıcı, uzam, zaman ve sair unsurların belli bir dizge içinde birbiriyle ilintili olarak kurgulanarak anlatılmasıdır.

Gerçek ve yazınsal yaşama dair söylenen bu sözler mekân, zaman, karakterler ve daha birçok unsur bağlamında dönüştürülerek masal, destan, roman, hikâye, tiyatro ve şiir gibi pek çok türde insan zihninin tasarımıyla sözel veya yazınsal bir ürüne/anlatıya dönüşür. Dış dünyadan alınan vak'a ve eylemlerin belli bir düzen içinde yeniden tasarlanarak verilmesiyle “kurmaca” (*fiction, edebî*) bir dünya yaratılır. Anlatı içinde sunulan olaylar kısmen veya tamamen yaşanmış olabilir. Fakat metinde/anlatıda verilen gerçekliği dış dünyaya ait realitenin yazar tarafından yeniden yorumlanması şeklinde okumak gerekir. Kurmaca (*edebî*) metnin dünyası içinde yer alan unsurlar, dış dünyadaki elemanlardan büsbütün ayrı olmadığı gibi aynı da değildir. Kendine özgü bir gerçekliğin parçası olarak yazında yer alır. Kendine özgü bir dünyayı temsil eden bu gerçeklik; anlatı, anlatıcı, anlatma, odaklama (*bakış açısı*), anlatı düzeyleri, uzam, zaman, karakter ve sair gibi yine kendine özgü kavram, söylem ve teknikler yaratır. Kurgu ürünü olan anlatıları bu bağlamda görmek gerekir.

Kurgusal metinlerde gerek teknik bir unsur olarak yer alan, gerekse kurguya dahil olan diğer birçok ögenin fonksiyonel olarak kullanılmasında önemli işlevleri üstlenen varlıklardan biri de şüphesiz “*anlatıcı*”dır. Tarihsel olarak, anlatıcının varlığına dair ilk söz söyleyen kişi Platon'dur. Konu ile ilgili teorik metinlerde anlatıcı, “*‘söylemsel işlev’, ‘ses’, ‘anlatının iletilmesini sağlayan kaynak’, ‘söz konusu söylemin üreticisi’, ‘anlatan’, ‘anlatmaya aracılık eden’, ‘anlatma makamı’*” gibi pek çok farklı kavram ve terimle ifade edilir (Dervişcemaloğlu, 2014; 112). Anlatıcı, bir anlatıda okurun sesini duyduğu ve kurguya dahil olan kişidir. Gerçek ya da kurgusal bütün

anlatılarda bir şekilde varlığına rastladığımız anlatıcı, anlatının alımlayıcıya iletilmesi gibi önemli bir işleve sahiptir. Gennadiy N. Pospelov'un da dediği gibi “[d]estanda olsun, romanda olsun, masalda olsun, öyküde olsun hep dolaylı veya dolaysız bir anlatıcı vardır.” (Pospelov, 1985; 72). Edebi metinlerde okurun sesini duyduğu, olayları ya da durumları aktaran, karakterleri tanıtan kişi, yazar değil; anlatıcının bizzat kendisidir. Yazar, gerçek dünyaya ait iken anlatıcı, kurgu dünyasının içinden yaratılmış hayalî ve soyut bir varlıktır. Bu soyut ve hayalî varlık için Roland Barthes, “kağıt varlık”² tabirini kullanmayı uygun bulur (Barthes, 1988; 54). Şerif Aktaş'ın da ifade ettiği gibi “[a]nlatma esasına bağlı edebi nevilere vaka, ilk nazarda zannedildiği gibi yazar tarafından nakledilmez. Yazarın vücut verdiği itibari bir varlık anlatma işini üzerine alır. Onun vaka ve vaka kahramanları ile her nevi alakası şüphesiz yazar tarafından tayin edilir.” (Aktaş, 1983; 105). Bu bağlamda anlatıcı edebî metinde bir anlatma işlevidir ya da metnin dünyasında okura kendi varlığını en güçlü hissettiren ve en yakın olan kişidir.

Anlatıcının yazın dünyasındaki gelişimi başlı başına bir araştırma konusudur.³ Destan ve masal dönemindeki anlatıcı tipleri ile modern dönemlerdeki anlatıcı tipleri yazar-anlatıcı ilişkisi bakımından bir hüviyet değişimine uğrayarak yazar ile anlatıcı arasındaki mesafe gittikçe açılır. Bu mesafe, modern dönem metinlerinde anlatıcının varlığını daha belirgin hâle getirir.

Epik dönem metinlerinde anlatıcı, hakikati gerçek dünyanın zaman ve mekânında aramaz ve anlatının unsurlarını verişinde daha çok hikâyeye, kahramana ve mesaja yoğunlaşır. Bu dönemde anlatıcı, vakayı tek bir bakış açısıyla metnin dışından ve üst bir perdeden verir. İnsanî vasıflardan çok, tanrısal bir varlığın özelliklerini taşır. Modern anlamıyla yazar henüz yoktur. Geleneksel anlatıcı okuru eğitmeyi amaçlar, ona

² “Kâğıt varlık” kavramını Roland Barthes, “anlatıcı” ve “anlatı kişileri”nden bahsederken “anlatıcı ve anlatı kişileri temelde ‘kâğıt üstünde var olan varlıklardır.’ biçiminde kullanır. Ayrıntı için bakınız: Roland Barthes, *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, (çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat), Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1988, s.54.

³ Yavuz Demir'in ilk dönem Türk hikâyelerinde görülen anlatıcı tipleri üzerine yaptığı çalışması bu anlamda önemli bir eserdir. Yazar, Ahmet Mithat Efendi'nin *Letaif-i Rivayat* adlı eserindeki “Yeniçeriler”i, Emin Nihat'ın *Müsameratname*'si ve Samipaşazâde Sezai'nin *Küçük Şeyler*'i adlı eserlerinde yer alan anlatıcı tiplerini anlatıbilim bağlamında inceler. Ayrıntıları bkz.: Yavuz Demir, *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2002.; Ayrıca Mehmet Tekin'in *Roman Sanatı* adlı eserinde konu ile ilgili bölüme bakılabilir. Bkz.: Mehmet Tekin, *Roman Sanatı (Romanın Unsurları) 1*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2002, s. 18-25.; Mustafa Zeki Çıraklı, *Anlatıbilim*, Hece Yayınları, İstanbul, 2015. ; Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014.; ve özellikle Manfred Jahn'ın, *Anlatıbilim* adlı eseri, Batı dünyasında yapılan anlatıbilim çalışmalarına dair geniş bir literatüre sahip olmasıyla kitabın alt başlığı (*Anlatı Teorisi El Kitabı*)na yakışır, içerik bakımından zengin bir eserdir. Bkz.: Manfred Jahn, *Anlatıbilim Anlatı Teorisi El Kitabı*, (Çev. Bahar Dervişcemaloğlu) Dergâh Yayınları, İstanbul, 2015.

ahlaki birtakım dersler verir, hayata dair tecrübelerini aktarır; sadece bir öğretmen değil aynı zamanda bir büyücü ve bir hekimdir. Ancak modern anlatıların anlatıcısı ise kurgu dünyasının bir parçası olduğunun bilincinde olarak “yazar-metin-okur” arasında estetik ilişkiler kurar. Anlatıcının hakikat ve dış dünya ile olan temsil fikri iyice zayıflar ve odağı doğrudan metin olur (Çıraklı, 2015; 13-19).

Anlatıda anlatıcının görünürlüğü sabit değildir, değişkendir. Kimi anlatıcılar, anlatının akışını kesme pahasına araya girerek kahraman veya bir mesele ile ilgili bilgiler verir; okura kendi varlığını açıkça gösterir. Kimisi de varlığını gizler, kendini görünmez kılar. Ancak bütün anlatıcılar için değişmeyen şey ise bakış açılarını beraberinde taşımalarıdır (Demiryürek, 2013; 120). Edebî metin, anlatıcının perspektifiyle verilir. Sinematografik bir dille söylersek kamerayı kişilere, uzama, zaman dizisi içinde arka arkaya gelişen olay ve durumlara tutan anlatıcıdır. Yukarıda ifade ettiğimiz gibi anlatıcının odak noktası, karakterlerle ilişkisi, nerede ve nasıl durduğu anlatı içinde –pek az da olsa- sabit olabileceği gibi sürekli değişiklik de arz edebilir: Bazen metnin içinde, bazen dışında varlığına rastladığımız anlatıcı, bazen de onun varlığından bahsetmek bile güçleşir. Bir anlatıyı oluşturan her bir öge, bir şekilde anlatıcıyı işlevli hâle getirir.

Kurgusal anlatılarda üzerinde durulması gereken önemli konulardan biri de anlatıyı (hikâye, roman, şiir vb.) sunacak kişinin hangi kişi ile temsil edeceği sorunudur. Anlatının okura veya dinleyiciye ulaştırılmasıyla anlatıcının rolü, anlatıyı oluşturan diğer bütün öğelere nispetle daha fazla dikkat çekicidir. Çünkü anlatıcının varlığı daha işlevseldir. Mehmet Tekin’in de dediği gibi anlatının “*genel terkiibini oluşturan diğer unsurların varlığı da, büyük ölçüde anlatıcıya bağlıdır: O; gören, duyan, konuşan, tanıtan; kısacası, hikâyeye ‘anlatı’ boyutu kazandıran bir elemandır.*” (Tekin, 2002; 25). Bu nedenle anlatı yazarının ilk görevlerinden biri de anlatıda yaşananları kimin gözüyle göreceği ve onu kimin sözüyle aktaracağına karar vermektir.

Anlatı sanatında üç anlatıcının varlığından bahsedilir: Birinci tekil kişi (*ben*), üçüncü tekil kişi (*o*) ve ikinci kişili (*sen/siz*) anlatıcı⁴. Fakat Türk edebiyatında roman ve hikâye sanatlarını inceleyen teori kitaplarında ilk iki kişi (Ben, O)den bahsedilirken

⁴ Türkçede anlatı türünde yazılmış teorik kitaplarda veya roman, hikâye alanında yapılan çalışmalarda ikinci kişi (*sen/siz*) anlatıcı meselesi hakkında yeterli bilgi ve çalışma yoktur. Bu anlamda meseleyi gerek dünya edebiyatında, gerekse Türk edebiyatındaki örneklerle üzerinden detaylarıyla inceleyen Meral Demiryürek’in “Kurgusal Metinlerde İkinci Kişili Anlatıcı ve Bakış Açısı” adlı makalesi bu konuda yapılmış önemli bir çalışmadır. Ayrıntılar için bkz.: Meral Demiryürek, Kurgusal Metinlerde İkinci Kişili Anlatıcı ve Bakış Açısı, *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, S.2, 2013-Güz, ss.119-139. Ayrıca bkz.: Manfred Jahn, *Anlatıbilim*, (çev.Bahar Dervişcemaloğlu), Dergâh Yayınları, 2015, s.79.

(Aktaş, 2005; Aytaç, 1999; Kıran ve Kıran, 2000; Çetişli, 2009; Yücel, 1995) ikinci kişili (sen/siz) anlatıcının varlığından söz edilmez. Ancak söz eden kimi araştırmacılar da (Çiftlikçi, 1994: 290-294; Tekin, 2002: 27; Sazyek, 2013 vb.) meseleyi ayrıntılı olarak ele almazlar.

Anlatıbilim alanında yapılan çalışmalarda pek çok konuda olduğu gibi kavram, terim ve teori alanında da bir fikir birliğine varılmış değildir. Anlatılarda kurgu dünyasının bir parçası olan anlatıcının birbirinden farklı adlandırılması buna iyi bir örnektir: Birinci kişi anlatı anlatıcı (Ben) için Rimmon-Kenan “*iç anlatıcı*”, Mieke Bal “*karakter sınırlı anlatıcı*” (Demir, 2002; 48), Aytaç, “*ben anlatıcı*” (Aytaç, 1999; 14); üçüncü kişi anlatıcı (O) için Rimmon-Kenan “*dış anlatıcı*”, “*üst anlatıcı*”, Mieke Bal “*dış anlatıcı*” (Demir, 2002; 48), Gürsel Aytaç ise “*üçüncü kişi anlatıcı*” (Aytaç, 1999; 14) kavramlarını kullanır.

Birinci kişi anlatıcı (Ben)nin tercih edildiği anlatılarda yazar ve aktarıcı iç içe geçer ve okur kahraman ile anlatıcıyı birbirinden ayırması konusunda zorluk çeker. Yavuz Demir’in dediği gibi “*gören ve aktaran aynı kişi üzerinde çakışır*” (Demir, 2002; 55). Modern dönem yazarlarının kurgusal anlatılarında çokça tercih ettiği ben-öyküsel anlatıcısı, umumiyetle lirik şiirlerde görülen bir sese dönüşür. Bu ses, şairle öyle bir özdeşlik içine girer ki şiir üzerine düşünen ortalama okur, şiiri değerlendirirken anlatıcıya değil, şaire atıfta bulunur: “*Şair bu şiirinde diyor ki...*” gibi. Ancak anlatıbilim çalışmalarında bu ses’in, şairi değil, anlatıcıyı ima ettiği yaygın bir kanaattir. Birinci kişi anlatımında anlatıcı birinci derecede bir karakter olabileceği gibi, ikinci derecede bir anlatıcı da olabilir. Fakat biyografik anlatılarda bu anlatıcı tipi, anlatıya konu olan kişinin bizzat kendisi olur. Bu, türe özgü bir durum olmakla birlikte “ben” anlatıcısının kurgu dünyasının bir parçası olarak büsbütün kurgudan soyutlanması da düşünülemez.

(O) anlatıcı, anlatı sistemi içinde en çok yer alan ve işlevsel olması yönüyle de yazarlar tarafından en çok tercih edilen (popüler) bir anlatıcıdır (Tekin, 2002; 28). Üçüncü kişi anlatıcı; “*Dış anlatıcı*”, “*benzer olmayan anlatıcı*”, “*benzer olmayan üst anlatıcı*” (Demir, 2002; 50) ve “*dış öyküsel anlatıcı*” (Kale, 2017; 42) vb. isimlerle de ifade edilir. Bu anlatıcı tipi; anlatı sistemi içinde her şeyi gören, bilen, sezen ve mekâna, zamana, karakterlerin iç ve dış dünyasına hâkim bir noktadan anlatıyı verir. “*Geçmiş, gelecek, ve hâl hakkında hudutsuz imkânlarla donatılmış bu ‘kâğıt varlık’ (omnisciene)*” (Demir, 2002; 50) tanrı bir varlık olarak anlatıda yerini alır. Anlatıda hâkim (ilahî) ve gözlemci bakış açısıyla konumlanan üçüncü kişi anlatıcı, görevini icra ederken kendini gizleme gereği duymaz.

Edebî metinlerle ilgili olarak yirminci yüzyılda yapılan önemli tartışmalardan biri de anlatı formu içinde vücut bulan eserlerdeki olay veya durumların kim tarafından görüldüğü, nakledildiği meselesidir. Yazar ya da şair hikâyesini, romanını ve/ya şiirini yazmadan önce anlatıcının anlatıda yer alan kişilere, mekâna, zamana ve diğer unsurlara göre konumunu belirlemek zorundadır. Bu konumlama; anlatıcının bakışını, olay/lara ya da durum/lara karşı tavrını, nesneye dair bilgisini ve okura karşı inandırıcılığını belirler. Kurmaca bir metni, inşa edilen bir yapıya ve onun yazarını da bir mimara benzeten Mehmet Tekin'in de dediği gibi kurguya dayalı bir metnin yazarı ya da şairi, anlatımı gerçekleştirecek kişiyi (anlatıcıyı), bu kişinin konumunu ve yine bu kişinin olaylara hangi zaviyeden ve nasıl bakacağını (bakış açısını) belirler ve kurmaca dünyayı bu yönde inşa eder (Tekin, 2002; 49). Bu bağlamda anlatıcının en önemli özelliği ister metnin içinden olsun, ister metnin dışından olsun mutlaka belli bir konuma ve bir bakış açısına sahip olmasıdır.

Anlatıbilim üzerine çalışan araştırmacılar bu konuda birçok kavram, model ve teori üretir; fakat ortak bir kavramsallaştırmaya varılmış değildir. Literatürdeki ve içerikteki bu belirsizlik beraberinde bir kafa karışıklığı yaratmaktadır. Bunun böyle olması meseleyi önemsizleştirmez. Aksine bu durum, konunun yazın dünyası içindeki yerini belirleyici kılan ve önemini ortaya koyan göstergelerden biridir. Bu bağlamda “*bakış açısı, perspektif, odaklanma⁵, görüş [vision], alan açısı*” (Dervişcemaloğlu, 2014; 92, 98), “*optik açısı*” (Aytür, 1974; 38) gibi ifadeler anlatıcının bakışını, kurgu metnin içindeki yerini belirten kavramlardır.

“Metinde, varlıkları ve nesnelere betimlemek için seçilen bakış açısına odaklayım denir. Anlatıcı (kim konuşuyor?), ile odaklayımı (kim görüyor?), karıştırmamak gerekir. Yazar, okurun, olayların birleşimi olan olayları kolayca izleyebilmesi için, anlatıyı olay ve kişiler dizgesi içine oturtur ve bir bakış açısı seçer. Anlatı bu bakış açısından anlatılır ve betimlenir” (Eziler, Kıran, 2000; 97).

Çokça bilinen ismiyle “*bakış açısı*” (*point of view*) denilen bu kavram umumiyetle üç anlam boyutu içinde verilir: “*psikolojik, ideolojik ve uzamsal/zamansal boyutlar*”. Bu kavramı “*algılama derecesi*” olarak ifade eden Yavuz Demir, Roger

⁵ Fransız yazın kuramcısı Gerard Genette, “*bakış açısı*” için “*odaklanma*” kavramını kullanır. Ona göre odaklanma üç farklı şekilde olur: “*Sıfır odaklayım, dış odaklayım ve iç odaklayım.*” Ayrıntılar için bkz.: Özlem Kale, Anlatıcının Macerası, *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, C.6, S.12 (Nisan 2017), s. 42.

Fovler'den aldığı bu üçlü kavramı “insan (*psikolojik boyut*), eşya (*uzam/zaman boyut*) ve değer (*ideolojik boyut*)” şeklinde yeniden formüle eder (Demir, 2002; 66). Anlatıcının bakış açısını besleyen bu uzamsal, psikolojik ve ideolojik boyutlar anlatıyı farklı katmanlarda besler ve sofistike bir yapıya dönüştürür. Uzamsal (görsel) boyut, anlatıcıya insan ve eşyanın anlatıda konumlandırma imkanı verirken, psikolojik boyut insanın karmaşık iç dünyasına ait, görünmeyen bütün arka plânı sunma fırsatı verir. İdeolojik boyut ise kelimeler, kavramlar ve eylemlerle anlatıcının dünya görüşüne dair fikirler verir. Edebî metinlerde çokça imtina edilen bu boyut, bir şekilde edebiyat metnine sızar , gizli veya açık olarak kendini konumlandırır. Çünkü her kelimenin, kavramın ve eylemin arka planında onu besleyen bir fikir/ideoloji vardır.

Anlatıda bakış açısı; anlatıcı, karakter ya da anlatı dünyasına ait bir nesneye aittir. Anlatıya hâkim bakış açısının ya da odaklanmanın tespiti için “*anlatıcı ses kime ait, anlatan kim?*” sorusuyla birlikte “*olayları gören göz kime ait, algılayan kim, odaklayıcı kim?*” soruları da sorulur (Çıraklı, 2015; 44). Bakış açısı, daha çok bir öykünün “*nasıl*” anlatıldığıyla ilgilidir. Yukarıda bahsettiğimiz gibi anlatının insan, eşya ve değer dünyasını farklı düzeylerde veren, teknik yönü ağır basan bir ögedir. Bu bağlamda Manfred Jahn'ın dediği gibi odaklayıcının bakış açısı anlatısal metni yönlendirir. Bir metin, odaklayıcının fikirlerini, bilgi ve tecrübesini, gerçek ve hayalî algılamalarını, kültürel ve ideolojik yansımelerini verirken odaklayıcının bakış açısına sıkı sıkıya bağlıdır (Jahn, 2015; 69).

Anlatıbilim çalışmalarında yapılan sınıflandırmaya göre anlatıcı üç biçimde kurgusal metinlerde yer alır: “Tanrısal (*auktorial*), yansız (*neutral*) ve kişisel (*personal*)” (Aytaç, 1999; 14). Bunlar hâkim bakış açısı, gözlemci bakış açısı ve kahraman bakış açısı olarak da ifade edilir.

Geleneksel anlatılardan modern anlatılara miras kalan tanrısal bakış açısı, bir hikâyenin anlatılmasında anlatıcının her şeyi bildiği, her şeyi gördüğü ve sezdiği bir bakış açısıdır. Anlatıcı tipi; anlatıdaki olayların gelişim safhalarına, karakterlerin tecihlerine, geçmiş ve geleceklerine dair geniş malumat sahibir. Anlatıcı; bilen, gören, duyan ve yorumlayıp aktaran üst bir konumdadır. Bu anlamda “*otoriter*” ve “*olağanüstü*” bir kimliğe sahip bir anlatıcı tipidir. Tanrısal bakış açısında yazar, anlatımda gramatikal olarak 3. tekil/çoğul kişi zamirini (o, onlar) kullanır.

Tanrısal anlatıcı hikâyeye büsbütün egemendir; yerine göre anlatı unsurlarına müdahale eder, karakterlerin korku ve buhranlarını, duygu salınımlarını hatta bilinç altında yatan endişe ve istekleri bilir. Onun anlatıda yer alan kişiler, eylemler, olaylar ve

durumlar hakkındaki bilgisi karakterlerden ve okurdan fazla olduğu gibi mutlak olarak doğru kabul edilir. Anlatıcı, karakterlere ve okura nazaran büyük imtiyaz sahibidir (Çıraklı, 2015; 45). Bu bakış açısına , “odaksızlık ve sıfır odaklanma”, “hâkim bakış açısı” (Demir, 2016; 209), “Dış anlatıcı”, “benzer olmayan anlatıcı”, “benzer olmayan üst anlatıcı” (Demir, 2002 50) ve “dış öyküsel anlatıcı” (Kale, 2017; 42) şeklinde de ifade edilir. Manfred Jahn, anlatıcının bu konumlamasına “yetkili yazar anlatıcı”sı adını verir. Jahn’ın, Norman Friedman aktardığına göre “[h]er yerde bulunmanın en belirgin özelliği [...], yetkili yazar (anlatıcı)nın her zaman okuyucu ile öykününün arasına girmeye hazır olması ve bir olay anlatırken, olayı başkaları değil de sadece kendisi görüyormuş gibi betimlemesidir.” (Jahn, 2015; 75).

Gözlemci bakış açısında ise anlatıcı anlatının dışında bir kişidir. Anlatıcı; olaylar, karakterler, mekânlar vb. anlatı sistemine dahil unsurlar hakkında tanrısal bakış açısına nazaran sınırlı bir bilgiye sahiptir. Onun anlatıdaki unsurlara dair bilgisi görme duyusunun sınırları içinde kalır. “Yazar, onu bilinçli bir tercihle bu [anlatı] sisteminin içine yerleştirir ve sistemin unsurlarını (figürleri, zamanı, olay ve mekânı), onun bakış açısından sunar” (Tekin, 2002; 52). Anlatıcı, bir kamera hassasiyetiyle dış âlemi izler, görsel unsurların ön planda olduğu bir perspektifle olup bitenleri anlatı sistemi içine monte eder. Gözlemci yeteneği ön planda olan anlatıcı, olay, durum, mekân ve karakterlerde görülen çizgisel ve anlık değişimleri ve ayrıntıları kültür düzeyi ve tecrübesi oranında yakalar ve yansıtır. Bu yansıtma olabildiğince objektiftir.

Bir diğer odaklanma biçimi ise “kahraman bakış açısı”dır. Anlatıcı birinci ya da ikinci düzeyde anlatının bir parçasıdır ve kurmaca metnin içindedir. Yavuz Demir, her iki düzeyde karşılaşılan anlatıcılara, “temel anlatıcı” ve “iç anlatıcı” -ki her iki anlatıcıyı da “benzer anlatıcı”- olarak kavramsallaştırır. Gören, duyan ve anlatan aynı karakter üzerinde birleşir. Birinci kişili anlatıcı, diğer kişiler gibi kurgu dünyasının varlıklarından biridir (Demir, 2002; 54-55). Tahsin Yücel’in de dediği gibi “İster yaşanmış, ister düşünmüş, ister anımsanmış, ister uydurulmuş olsun, anlatıcı kişiler arasında yer aldığı ve olaylar düzeyinde belirleyici bir işlevi bulunduğu zaman, anlatı ‘benöyküsel’ olarak” kabul edilir (Yücel, 1995; 31). Anlatan; kahraman ile aynı kişi ise “ben-öyküsel” anlatıcı, anlatının içinde fakat ikinci düzeyde bir kahraman ise “iç-öyküsel” anlatıcı denir. Bu bakış açısında anlatıcının tavrı tanrısal bakış açısına göre inandırıcılık bakımından iki noktada sorunludur: Okur, yazar ile anlatıcıyı birbiriyle karıştırabilir ve anlatının sınırları içinde belli bir zaman ve uzamda konumlanan bir anlatıcının görme, duyma ve bilme yeteneği sınırlanacağı için insanüstü bir varlık olma

niteliğini yitirir. Fakat yazar ile anlatıcı arasında bir benzerlik yoktur; biyografik anlatı olsa bile bu böyledir, nihayetinde her anlatı insan zihninin vetiresinden geçirilerek inşa edilen bir kurgudur. Kahraman bakış açısında yazar, anlatımda gramatikal olarak 1. tekil zamirini (Ben) kullanır.

Anlatıda belirlenmesi gereken önemli bir husus da anlatıcının olay, durum, karakter/ler ve diğer anlatı unsurları karşısındaki tutumdur. Bu anlamda anlatıcı; yansız (*neutral*), doğrulayıcı-benimseyici (*affirmativ*), alaycı (*ironisch*), eleştiri (*kritisch*), parodist tutum ve Türk edebiyatında alaycı ve eleştirici tutumla da çokça karıştırılan hicivci anlatım içinde olabilir (Aytaç, 1999; 15).

Anlatı, anlatisallık, anlatıcı ve bakış açısı gibi çeşitli konuları içeren çalışmamızın bu kısmında anlatının “*karakterler, zaman, mekân*” gibi diğer unsurlarını dışta bırakarak anlatıya dair bir perspektif sunmaya çalıştık. Burada ele almadığımız diğer öğeleri (zaman, mekân ve karakter) ise Faruk Nafiz Çamlıbel’in şiirlerinde anlatisallık unsurlarını incelediğimiz bölümde değerlendirmeyi uygun gördük.

2.2. Türk Şiirinde Anlatı Geleneği

İnsanoğlu tarihin her döneminde hikâye anlatma gereği duymuştur. Başta kutsal metinlerde insanoğlunun yaratılışı olmak üzere sosyal bir varlık olan insanın bireysel ve toplumsal iletişiminin arka planında küçük veya büyük anlatılar vardır. Bu, her türlü yazınsal ve teorik tartışmanın ötesinde, bizzat “yaşam”ın doğasında mevcuttur. Nitekim bu konuda Jonathan Culler’ın dediği gibi “*[y]aşam, bilimsel bir neden ve etki mantığını değil öykü mantığını izler. Bu düzen içinde, anlamak, bir şeyin başka bir şeye nasıl yol açtığını, bir şeyin nasıl ortaya çıkabileceğini kavramaktır (Culler, 2007;122).* Anlatının ve/ya hikâye etmenin bu denli hayatın içinde olmasının zorunlu bir sonucu olarak insan zihninin üretimine konu olan pek çok ilmî ve edebî çalışma anlatıya dayalı olarak verilir. Çünkü yaşantılar, içsel yolculuklar ve toplumsal hayat tabii olarak insanı buna meyleder. Hikâye etme, anlatan veya yazan kişi için bir seçenek olmanın ötesinde bir zorunluluktur. Joseph Gold bu realiteyi şöyle ifade eder: “*İncinin bir istiridye için önemi neyse, hikâyenin de insanlar için önemi odur.*” (akt. Sağlık, 2000; 138). Bu eylemin, milletlerin tarihinde isimleri birbirinden farklı olmakla birlikte en eski ürünleri ise masal, destan, efsane, halk hikâyeleri, piyesler, balladlar, romanslar vb. türler şeklinde tezahür eder. Selda Uygur’un da işaret ettiği gibi başta şiir ve hikâye olmak üzere anı, günlük, gezi gibi farklı pek çok tür, tarihsel olarak birbiriyle sürekli etkileşim

içindedir. Fakat bunlar arasında en fazla birbirine karışan ve etkileşim içinde olan türler şiir ve hikâye'dir (Uygur, 2005; 128).

Bu bağlamda bir anlatının açık ya da örtük bir biçimde şiirle ifade edilmesi geleneği gerek Türk edebiyatında gerekse dünya edebiyatında çok eskilere dayanır.⁶ Bir anlatı etrafında örülen şiir örneklerinin Türk edebiyatının üzerine oturduğu sözlü ve yazılı kültür birikimi içinde güçlü bir damar olarak zaman zaman med-cezire dönüşen bir etkiyle her dönemde az veya çok varlığını sürdürür. İslami dönem Türk edebiyatında şiirin, nesre nazaran tartışmasız özgül bir ağırlığı vardır. E. J. W. Gibb, Osmanlı edebiyatındaki bu gerçeği şu çarpıcı sözlerle ifade eder: “‘Osmanlı Şiiri Tarihi’ (...) hemen hemen ‘Osmanlı Edebiyatı Tarihi’ ile aynı mânâya gel[ir]” (Gibb, 1986; 22). Bu durum, neredeyse 20 yüzyılın ortalarına kadar böyle devam eder. Şiirle bir hikâyeyi anlatma geleneği, bu dönem edebiyatında kaside ve mesnevilerle vucut bulur ve yüzyıllarca aşk, kahramanlık, tarihî, efsanevî, tasavvufî, dinî ve ahlakî birçok mevzu bu türlerle hikâyeleştirilir (Saraç, 2000; 54). Divan edebiyatında şiir ile hikâyenin iç içeliği bir sorun olarak görülmezken modern dönemlerde formların kendine has özellikleriyle belirlenip keskin bir çerçeveye alınma çabası, neyin hikâyeye, neyin şiire dahil olduğu sorununu tartışılır hâle getirir. Yani bir hikâyenin şiirle ifade edilmesinin fark edilip edebî çevrelerce münakaşa edilmesi ve türlerin birbirinden ayrılması modern dönemlere ait bir duyarlılıktır. Ancak bu mesele, hem Doğu hem de Batı medeniyetinin şiir birikimi açısından değerlendirildiğinde yadırganacak bir durum değildir. Batı edebiyatında “hikâye anlatan şiir”in ilk örneklerini Homeros ve Hesiodos’un şiirlerinden XX. yüzyılın büyük şairleri T.S. Eliot ve Ezra Pound’a kadar pek çok büyük şairin yazdığını belirten Mehmet Sümer, “tahkiyenin çağlara ve şartlara göre değişen

⁶ Bu durumun nedenlerini ve türler arasındaki ilişkileri, teorik tartışmaları ve bu tartışmaların etrafında üretilen kavramları (tahkiye, öyküleme, öykü-şiir, şiir-hikâye, anlatisallık, anlatımcılık, anlatımcı şiir, anlatı şiir, manzum hikâye, epik şiir vs.) başlı başına bir tez konusu olduğu için burada tartışmayacağız. Ancak Türk edebiyatında bu konu üzerine çalışan ilim adamlarının bu alanda yazılmış önemli makale ve müstakil eserleri vardır: Türk edebiyatında “*şiirde hikâye meselesi*”ne dikkati çekenlerin başında Behçet Necatigil gelir. Bkz.: Behçet Necatigil, “Şiirimizde Hikâye”, *Düzyazılar* 2, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999, s.185-198.; Özellikle Mehmet Sümer’in “*Turgut Uyar Şiirinde Anlatımcı Teknik*” adıyla Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü’nde “Yüksek Lisans Tezi” olarak hazırlayıp sonra geliştirdiği ve müstakil bir eser olarak yayımladığı çalışmasında bu konuyu yerli ve yabancı araştırmacıların görüşleri doğrultusunda tartışmaya açılır ve bu alanda yapılmış derli toplu öncü bir eserdir. Bkz: Mehmet Sümer, *Büyük Saat’in Vuruşu Turgut Uyar Şiirinde Anlatisallık*, İstanbul: Hece Yayınları, 2015a.; Ayrıca bkz: Selçuk Çıkla, Şiir ve Hikâye Çevresinde Oluşan İki Tür: Manzum Hikâye ve Öykü-Şiir, *TÜBAR*, S. XXV, 2009- Bahar, ss.51-84.; Selda UYGUR, Türlerarası İlişkiler Açısından Ziya Osman Saba’nın Şiir ve Öyküleri, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2005.; Şaban SAĞLIK, “Şiirin Kapsam Alanındaki Kardeş Sanat: Öykü/Öykünün Şiirdeki Macerası”, *Hece* [Türk Şiiri Özel Sayısı], 2001, S. 53-54-55, ss. 350-370.

farklı şekiller almasına rağmen hiçbir zaman sonlanmadığı”nı ifade eder (Sümer, 2015; 53-54).

Tanzimattan günümüze Türk şiirinin gelişim aşamalarına baktığımızda dönemsel olarak çeşitli arayışların öne çıktığı, sürekli bir yenilenmenin yaşandığı ve yeni anlatım tekniklerinin denendiği dikkati çeker. Bu yönüyle Türk şiirinin sürekli dil ve anlatım teknikleri bakımından yenilendiği görülür. Klasik Osmanlı şiirinde olaya dayalı uzun anlatılar, mesnevilerle anlatılırken⁷ Tanzimat edebiyatıyla birlikte yeni bir tür, şairlere sosyal içeriği ağır basan şiir ile hikâye anlatma imkânı sunar. Yirminci yüzyılın başında Divan şiirinin geriye çekilmesi ve Batı medeniyeti etkisinde yeni bir edebiyatın teşekkül etmesiyle “*manzum hikâye*” adı verilen bir tür ortaya çıkar. “*Manzume*” de denilen “*manzum şiir*”, en genel anlamıyla “*şiir yoluyla hikâye anlatma formu*” olarak tanımlanabilir (Sağlık, 2008; 363). Şiir ile “*manzum hikâye*” arasında şöyle bir ayrım yapılabilir: “*Şiirde mecazlar, imgeler, çağrışımlar, göndermeler, hayaller, açık-kapalı anlatımlar, çok anlamlılık, yüksek duygu ve ses değeri...gibi unsurlar ağır basarken, manzume ve manzum hikâyelerde ise daha çok olay aktarımı, akılda kalıcılık, anlaşılabilirlik, tek anlamlılık, tasvir, konuşma dili gibi unsurlar etkisini hissettirir.*” (Çıkla, 2009; 65). Tanzimat edebiyatı döneminde Recaizade Mahmut Ekrem ve Muallim Naci manzum hikâye ile ilgili önemli örnekler verir. Ekrem’in “Yakacık’da Akşamdan Sonra Bir Mezarlık Âlemi” (Kaplan, 1991; 82-85), “Çoban” (Akyüz, 1986; 101-102); Naci’nin “Köylü Kızların Şarkısı” (Akyüz, 1986; 198-199), “Napolyon Bonapart” (Akyüz, 1986; 195) gibi şiirlerinde tahkiye ağır basar. Ekrem’in “Yakacık’da Akşamdan Sonra Bir Mezarlık Âlemi” adlı şiirinin başlığı bile başlı başına bir hikâyede olması gereken neredeyse bütün unsurları içerir: *Olay*, sevgilisinin mezarı başında onun hayaletiyle konuşan ve ıstırap çeken anlatıcının yaşadıkları; *mekân*, Yakacık’ta bir mezarlık; *kişiler*, mezarlık âlemi; *zaman*, bir akşam vakti. Manzum hikâye türü daha sonra Tefik Fikret ve Mehmet Akif’le gücünü tahkim ettiği gibi geniş bir edebî zeminde de varlık gösterir.

Bir olay örgüsüne sahip veya içinde bir hikâye barındıran şiirlerde; destan, roman, hikâye ve diğer anlatı türlerinin yapısında kişi/ler, olay ve olayın geçtiği yer, zaman ve çatışma unsurları vardır. Bir nedenselliğe bağlı olarak gelişen ve bir zincirin halkaları gibi birbiriyle örülü bir yapıya sahip anlatımcı şiirlerde bir hikâyede olması

⁷ Behçet Necatigil, mesnevi türünde yazılmış Leyla vü Mecnun, Hüsn ü Aşk, Ferhad ü Şirin gibi eserleri Divan edebiyatının manzum romanları olarak değerlendirir. Ayrıntılar için bkz.: Behçet Necatigil, *Düzyazılar II*, YKY., İstanbul, s.186.

gereken bütün bu unsurlar umumiyetle mevcuttur. Anlatımcı şiir hakkında fikir beyan eden aratırmacılarından kimisi, bu unsurların hikâyeden şiire sızdığını belirtir. İçinde taşıdığı kimi özellikleriyle de manzum hikâye ile karıştırılır. Ancak belli bir öykü anlatan anlatımcı şiir, manzum hikâyeden birçok yönüyle ayrılır. Şaban Sağlık'ın işaret ettiği gibi “*Epik şiir geleneğinden gelen öykü-şiir, hem şiir hem de öykü olarak okunabilen / yorumlanabilen bir şiir tarzıdır. Öykü- şiir, manzum hikâye değildir. İçinde belirli bir kişinin (ya da kişilerin) hikâyesini barındırdığı için bu tür şiirlerde öykü değeri vardır. Öykü, bu tarz şiirlerde sadece bir konu ya da şiirsel malzeme olarak yer alır. Şair bu konuyu / malzemeyi şiire dönüştürmüştür*” (Sağlık, akt. Asiltürk 2013: 190). Fakat manzum şiirde ise asıl olan, hikâyenin anlatımıdır, şiire ait birtakım unsurlar (kâfiye, redif, vezin, kelime istifi, dize vd.) da hikâyenin anlatımında ikincil bir plana itilerek dekoratif bir malzeme olarak kullanılır. Bu anlamda şiirin kendine özgü olan mecazlar, istiareler, çağrışımlar, soyutlama, çok anlamlılık gibi kimi özellikleri örselenir, bunun yerine akılcılık, tek anlamlılık, tasvir, didaktizm gibi kimi özellikler ön plana çıkar.

XIX. yüzyılın ortlarından itibaren şiiri diğer türlerden ayıran en belirleyici farkın “*anlatma*” olduğu görüşü öne çıkar. Bu düşünceye göre şiir “*duyurur*”, hikâye, roman ve diğer olay merkezli türler de “*anlatır*”. Şiir ile hikâye ve diğer türler arasındaki ayrımın “*anlatma*”ya indirgenmesi tek başına yeterli değildir. Ancak nihayetinde her metin açık veya kapalı, bir anlatıya dayanır; bu, saf şiir anlayışıyla yazılmış bir metin olsa bile böyledir. Çünkü anlatı, söz ve metinde anlam gibi kaçınılmaz bir hakikate işaret eder. Türk edebiyatında şiirin anlatıyla olan bu ilişkisi metin tasnif ve değerlendirmelerinde karışıklıklara ve keyfiliklere kapı aralamaktadır (Sümer, 2015; 55-56). Bir kavram boşluğundan kaynaklanan bu karışıklık ve keyfilikleri ortadan kaldırmak veya en aza indirmek için şiir üzerine düşünenlerin bir önerisi olmalıydı. Bu anlamda Türk edebiyatında şiir ile hikâyeyi bir arada düşünen ve/ya şiirde hikâye unsuruna dikkati çeken ve konu ile ilgili ilk cümleler kuran kişilerden biri de Behçet

Necatigil'dir.⁸ Necatigil, “Şiirimizde Hikâye” adlı yazısında Tanzimattan beri süregelen şiirdeki hikâyeye ait unsurların, şiiri kimi yerde hikâyeye yaklaştırdığını ifade ettikten sonra içinde hikâyeye olup da şiire yakın duran bir şiir türünün varlığından da bahseder: “şiir-hikâye”. Bu kavramın henüz edebiyat kitaplarımızda yer almadığını, ancak “şiir-hikâye” kavramının ileride şiir ile hikâyeye arasında yeni bir tür olarak kaynaklarımızda yer verilmesi gerektiğini ifade eder. Bu kavramın işaret ettiği anlam dünyasının karşılığının manzum hikâyeye olamayacağını söyleyen Necatigil'e göre, şiir dışı birçok basitliklerden, gereksiz ayrıntılardan, ölçsüzlüklerden korunamayan, duygu ve düşünce derinliğine sahip olamayan metinlerin “şiir-hikâye” değil, manzum hikâyedir. Manzum hikâyeye, kavramının Türk şiirinin ölçüye ve uyağa sıkı sıkıya bağlı olduğu dönemler için iyi bir tanımlama olduğu, ancak bunun günümüz şiiri için yeterli olmadığını ileri sürer. Manzum hikâyenin, manzum piyesin ve manzum romanın hemen hemen roman, hikâyeye ve piyesin nazım kuralları ile verilmesi şeklinde ifade ettikten sonra “[h]ikâyemizi nesirle, düz yazı ile yazacağımıza nazımla yazmışızdır.” der. Ayrıca Tanzimata gelinceye kadar Halk edebiyatında on birli hece ile yazılan ve genellikle göç, sel, savaşlar vb. toplumsal konuları işleyen “destan” nazım biçiminin manzum hikâyeye örnek olabileceğine işaret eder. Necatigil, Batı etkisinde gelişen yeni Türk edebiyatı döneminde “şiir-hikâye” türünün ilk örneklerini Abdülhak Hâmid tarafından verildiği düşüncesindedir. Bu türün ilk olgun ve kuvetli örneği ise Servet-i Fünûn döneminde Tevfik Fikret'in hikâyeye ve tiyatro türünün kimi tekniklerinden faydalanarak yazdığı “Balıkçılar” adlı şiirinin olduğu görüşündedir. Ancak Tevfik Fikret ve Mehmet Akif'i edebiyat tarihçilerince müşterek olarak paylaşılan manzum hikâyenin iki büyük temsilcisi olduğu görüşünün aksine Tevfik Fikret'i “şiir-hikâye”nin ilk önemli temsilcisi, Akif'i ise şiir dışı birçok basitliklerden, uzatmalardan, ölçsüzlükten korunamadığı; duygu ve düşünce derinliği sağlayamadığı için “manzum hikâyeye”ci olarak görür. Necatigil, Mehmet Akif ve Mehmet Emin Yurdakul'un birer duygulu

⁸ Mehmet Kaplan Baki Süha Edipoğlu'nun “Artist Selma” şiirini tahlil ederken “hikâyeye havası” taşıdığı ifadesini kullanırken, yine İsmail Safa'nın “Öksüz Ahmed” şiirini tahlil ederken de “hikâyeye şiir” kavramını kullanır. Bkz: Mehmet Sümer, *Büyük Saat'in Vuruşu Turgut Uyar Şiirinde Anlatısallık*, İstanbul, Hece Yayınları, 2015a. S.56-57.; Behçet Necatigil'in 3 Mart 1954 tarihinde günün şiirini konu ettiği bir konferansta Batı etkisinde gelişen Türk şiirinde hikâyeye dayalı anlatımın dönem şiiri için ayırt edici bir unsura dönüştüğünü ifade eder, meseleyi ayrıntılandırmadan edebiyat çevrelerinin dikkatine sunar. Bkz: Behçet Necatigil, “Bugünkü Türk Şiiri”, *Düzyazılar 2*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999, ss. 171-181. Ancak bu meseleyi 25 Mart 1955 tarihinde verdiği bir konferansla ikinci kez konuyu inceden inceye ele alır, konu ile ilgili kavramsallaştırmaya gider, Türk edebiyatındaki mesnevi geleneğinden manzum hikâyeye ve Türk şiiri için yeni bir kavram olarak önerdiği “şiir-hikâyeye”ye kadar birçok sorunu konu çerçevesinde tartışır. Ayrıntıları için bkz: Behçet Necatigil, “Şiirimizde Hikâyeye”, *Düzyazılar II*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999, ss. 185-198.

yürek olmanın ötesine geçemeyen, toplumsal acıları ve yoksullukları şiirden çok hikâyeye kayan bir anlatımla dile getirdiklerini; şiiri değil ama hikâyeyi buldukları görüşündedir. Ona göre Yahya Kemal'in "Mahurdan Gazel"i, Cahit Külebi'nin "Esmâ'nın Hikâyesi", Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın "Dönence Korkusu", Cemal Süreya'nın "Sizin Hiç Babanız Öldü Mü" şiirleri "şiir- hikâye"dir. Ayrıca ona göre Necati Cumalı'nın, Oktay Rıfat'ın, Melih Cevdet'in, Metin Eloğlu'nun, Nevzat Üstün'ün birçok şiirini, şairini etkileyen, bir kereliğine görülüp geçilen yaşanılan bir olayı, günlük yaşamları; duyguların, düşüncelerin ve sezîşlerin yaşandığı yeri parça parça sunarak yarattığı psikolojik atmosferde dramatik unsurları belli ederek bir olayın veya bir durumun hikâyesini anlattığı için "şiir-hikâye" örnekleri olarak değerlendirir. Hülâsa Necatigil'in dediği gibi "*içinde gündelik gözlem ve yaşamlardan izler bulunan şiirler, 'derin ve tarif edilmez bir heyecan verdikleri, bizi bir rüya ve hâtıra dünyasına götürebildikleri' yani halis şiire yaklaştırdıkları takdirde manzum hikâye değil, birer şiir- hikâyedir.*"(Necatigil, 1999; 185-198).

Türk edebiyatında Tanzimat'tan bu yana başta şiir olmak üzere tiyatro, hikâye, roman ve sair türler bir düşüncenin hedef kitesine ulaşılması için değişen ölçülerde az veya çok - istisnaları olmakla birlikte- bir propaganda aracı olarak kullanır. Edebiyattan dolaysız bir fayda gütmeye anlayışı Milli edebiyat hareketiyle daha ileri bir noktaya evrilir. Özellikle Mehmet Emin Yurdakul ve Ziya Gökalp gibi edebiyatçıların elinde şiir ve genel anlamda edebiyat, "Türkçülük" düşüncesi ve onun etrafından gelişen dil, zevk ve estetik anlayışının yayılmasında bir enstrüman olarak açıkça kullanılır. Yukarıda bahsettiğimiz konu ile ilişkili olarak manzum hikâye, şiir- hikâye veya anlatımcı şiir, adı ne olursa olsun, Türk edebiyatında hâkim olan bu iklimin tesiriyle sosyal meseleleri konu edinir, bazen tasvirde kalarak, bazen sorunlara çözümler önererek yol alır. Memet Fuat, şiirde anlatımsallık meselesini ele alırken anlatmanın / öykülemenin bir "*siyasi yanı*"nın olduğunu belirtir: "*Öykülü şiirin öne çıkarılma çabasında, açıklığa, oradan da toplumsal sorunlara yönelme özleminin etkisi büyük...işin siyasal yanı bayağı ağır basıyor...*" dedikten sonra konunun sanatsal öneminin de olduğunu gözden kaçırmamak gerektiğini de vurgular (akt. Doğan, 2000; 209). Mehmet Can Doğan'ın dediği gibi Türk edebiyatında XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra türler arasında bir ayrışma gidilirken roman ve hikâyeye karşı şiir, mevzi kaybeder. Şiirdeki bu geri çekilme bir yenilik olarak algılanır ve sunulur. Abdülhak Hâmid'in, Tevfik Fikret'in ve Mehmet Emin [Yurdakul]un manzumeleri ve içlerindeki hikâye unsurlarıyla bir model olarak değer görür ve önerilir. "*Şiirde anlaşılır ve açık oluş, o gün olduğu gibi bugün de olay*

anlatımına indirgenmiş, şiirin gövdesinden çıkarılan hikâye, tabiri caiz ise şiire sliken yapılmak suretiyle yeni bir imkanmış gibi öne sürülmüştür.” (Doğan, 2000; 205) Ayrıca şiirden manzumeye geçişte edebi türlerin ayrışmasının da büyük etkileri olur, Doğan bu durumu “*hikâyenin şiiri sıkıştırması*” olarak ifade eder (Doğan, 2000; 207).

Şiire Divan edebiyatı zevk ve estetik anlayışıyla başlayıp Ziya Gökalp, Mehmet Emin Yurdakul gibi Milli Edebiyat anlayışının öncülerinin etkisiyle devam eden ilk Hececiler (Faruk Nafiz, Orhan Seyfi, Enis Behiç, Halid Fahri ve Yusuf Ziya), gerek Türk şiirinin dil, muhteva, biçim ve işlev bakımından geçirdiği değişim gerekse dönemin siyasi ve kültürel ikliminin tesiriyle anlatının ön plana çıktığı şiirler yazarlar. Özellikle I. Dünya Savaşı ve Milli Mücadele yıllarında şekillenip 1940’lı yılların sonuna kadar etkileri devam eden ulusalcı-milliyetçi-memleketçi edebiyat anlayışını temsil eden ilk Hececiler’in dışında kalan Kemalettin Kâmi, Ömer Bedrettin Uşaklı, Halide Nusret Zorlutuna, Zeki Ömer Defne, Şükûfe Nihal Başar, Ali Mümtaz Arolat gibi dönemin şairleri de şiirlerinde hikâye unsuruna yoğun bir biçimde yer verirler.

Faruk Nafiz [Çamlıbel]; “Giden Sultan” (1918, 24), “Saadabat Kadınları” (1918, 33) “Vasiyet” (1919b, 17), “Serçe ile Kız” (1926, 57), “Ocak Başında” (1926, 77), “Han Duvarları” (1926, 87), “Kızıl Saçlar” (1928, 17) gibi birçok şiirinde tahkiyeli anlatımdan yararlanır. Şairin özellikle “Han Duvarları” adlı eserinde sadece olay anlatımın şiirde varlığının şiiri manzumeye indirgemek için yeterli bir sebep olmadığına iyi bir örnektir. Bilhassa bu şiirden yola çıkarsak bu dönem şiirindeki tahkiyeli anlatımın yoğunluğunu bir anlamda Tevfik Fikret ve Mehmet Âkif’in bir dönem Türk şiirinde karakteristik bir üsluba dönüştürdüğü şiirle hikâye anlatma geleneğinin bir devamı şeklinde okumak mümkündür.

Hecenin bir diğer şairi Enis Behiç Koryürek de kafiye ve vezne dayalı masalsı unsurların yoğun olduğu manzumeler yazar. “*Miras*” (1928) adlı şiir kitabında yer alan hecenin değişik kalıplarıyla yazdığı “Maymunlar” (1928, 23-36) adlı bölümün altına “masal” olduğunu belirtir. Aynı kitabın “Fantaziler” (1928, 23-36) bölümünde “Bir Çift İskarpın” (1928, 37-45), “Anahtar” (1928, 46-50), “Üç Kurbağa” (1928, 53-61), “Akdeniz Rüzgarları” bölümünün içindeki “Venedikli Korsan Kızı” (1928, 121-123) ve daha birçok şiiri bir hikâye ile anlatılacak macaralar işler. Vezin, kafiyeleşme ve mısra istifi bakımından bir şiire benzeyen bu metinlerin göze çarpan en önemli özelliklerinden biri de Tevfik Fikret ve Mehmet Akif’te çokça görülen konuşma çizgilerinin yoğun olarak kullanılmasıdır.

Orhan Seyfi Orhun'un "*Peri Kızı ile Çoban Hikâyesi*" (1919) isminden de anlaşıldığı üzere anlatıya dayalı bir metindir. Ancak hikâyenin başlığında "*hikâye*" lafzı geçse de metin içeriğinin daha çok bir "*masal*" olduğu anlaşılır. Form bakımından şiire benzeyen bu metin, aslında "*dönemin ruhuna*" uygun yazılmış manzum bir hikâyedir. Tek bir metinden oluşan bu küçük kitapçıkta (16 sayfa) yer alan "*Peri Kızı ile Çoban Hikâyesi*" (1919, 3-16) nin Ziya Gökalp'e ithaf edilmesi şairin kaynakları konusunda önemli bir bilgi notudur. Orhan Seyfi, "*Gönülden Sesler*" (1928) adıyla bastığı şiir kitabında "*Hikâyeler*" başlıklı bir bölüm açar. Bu bölümde "*Abdülhak Hamid'e Mektup*" (s. 99-117), "*Peri Kızı ile Çoban Hikâyesi*" (s.111-123) ve "*Bir Kış Masalı*" (s. 127-137) adlı metinler yer alır. Metinlerin adından da anlaşıldığı üzere metinlerden biri "*mektup*", biri "*hikâye*" diğeri ise "*masal*"dır. Vezin, kafiyeleniş ve mısra istifi bakımından bir şiire benzeyen, ancak gövdesinde bir öykünün yer aldığı ve farklı türlere ait bu metinler, nasıl oluyor da bir şiir kitabında hem de "*Hikâyeler*" başlığı altında bir araya geliyor. Bu sorunun cevabını dönemin şiir anlayışında aramak, isabetli olur kanaatindeyim.

Dönem şiirinin ayırt edici bir özelliği hâline gelen şiirle hikâye anlatma geleneği diğer memleketçi şairlerde de görmek mümkündür. Konuşma uslubu içinde yazılan bu eserlerin bir şiirin boyutlarını aşan uzunlukta olması şairine/yazarına bir olayı tahkiye etme imkânı sunmuştur. Mehmet Can Doğan, "*ilk hececiler*"in şiir diğeri formlara yaklaştırma çabasını "*gelenekten beslenme*" ve bu şairlerin birer "*fantazisi*" olarak değerlendirdikten sonra şöyle devam eder: "*Bunlar için önemli olan, hikâyedeki olayın şiiridir. Bu düşüncenin yansıması diyebileceğimiz metinler, şiirden uzaklaşarak manzumeye dönüşmüş ve kaba bir hâl almıştır.*"(2000, 208).

Şairlerin, kişisel tecrübeleri kadar yaslandığı ulusal ve evrensel birikimi benimseyip özgün bir değer olarak şiiri dil, biçim ve biçem yönüyle yeniden üretmeleri de eseri besleyen kaynaklardandır. Şairlerin önündeki zayıf örnekleri görüp daha nitelikli eserler vücuda getirmeleri önemlidir. Bu anlamda "*memleketçi şiir*" anlayışını temsil eden şairlerden başta Faruk Nafiz olmak üzere diğeri şairler de özellikle kendinden önceki Milli edebiyat döneminde ortaya konulan zevk ve estetik açıdan Türk şiir geleneğinin çok gerisindeki şiirlerden daha nitelikli eserler verirler. Bu anlayışın eserlerindeki tahkiye unsuru, yer yer düzyazı mantığını aşamayan "*manzum hikâye*" örneklerine denk gelse de bu şairlerde çok sayıda iyi şiir örneklerini görmek de mümkündür. Bu bağlamda bu dönem şiiri birçok yönüyle kendinden önceki "*Milli edebiyat*" hareketinin şiirinden daha başarılı sayılabilir.

BÖLÜM III

3. YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada bilimsel araştırma yöntemlerinden tarama modelinden ve doküman analizinden yararlanılmıştır. Üzerinde çalıştığımız veri kaynakları ise Faruk Nafiz Çamlıbel'in sanat hayatı boyunca şiir türünde verdiği eserler oluşturmaktadır. Bu bakımdan öncelikle kaynakların ilk baskıları temin edilmiştir. Çamlıbel'in eserlerinden meydana gelen bu yazılı kaynaklar, tarama modeli ile incelenmiştir. Bunun sonucunda çalışmamıza konu olan şiirler belirlenmiş ve veriler toplanmıştır. Bu veriler ışığında anlatmaya bağlı edebî metinlerde görülen anlatıcı, karakterler, zaman ve mekân gibi yapı unsurları bu şiirlerde tespit edilmiş ve bunların işlevleri üzerinde durulmuş ve yorumlanmıştır.

Çalışmamıza kaynaklık eden ve doküman analizi tekniği ile incelenen Faruk Nafiz Çamlıbel'in eserleri şunlardır:

1. [Çamlıbel], F. N. (1918). *Şarkın Sultanları*, İstanbul: *Orhaniye Matbaası*.
2. [Çamlıbel], F. N. (1919a). *Gönülden Gönüle*, İstanbul: Hukuk Matbaası.
3. [Çamlıbel], F. N. (1919b). *Dinle Neyden*. Kütüphane-i Suudî.
4. [Çamlıbel], F. N. (1926). *Çoban Çeşmesi*. İstanbul: Marifet Matbaası.
5. [Çamlıbel], F. N. (1928). *Suda Halkalar*. İstanbul: Sanayi-i Nefise Matbaası.
6. [Çamlıbel], F. N. (1934). *Elimle Seçtiklerim*, Güneş Matbaası.
7. Çamlıbel, F. N. (1936). *Akarsu*, İstanbul: Kanaat Kitabevi.
8. Çamlıbel, F. N. (1938). *Akıncı Türküleri*, İstanbul: Kanaat Kitabevi.
9. Çamlıbel, F. N. (1959). *Heyecan ve Sükûn*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
10. Çamlıbel, F. N. (1972). *Bir Ömür Böyle Geçti...*, İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.

3.2. Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Bu tezin kapsamı, altmış yıla varan sanat yaşamında birçok türde eser vermesine karşın, özellikle şairliğiyle edebiyat ve sanat camiasında tanınan ve Türk edebiyatına uzun bir süre şiirde adından bahsettiren Faruk Nafiz Çamlıbel'in, 1918 ila 1972 yılları arasında yayınlanan ve yukarıda bibliyografyası verilen şiir kitaplarıdır.



BÖLÜM IV

4. BULGULAR

4.1. Faruk Nafiz Çamlıbel'in Edebî Hayatı (18 Mayıs 1898 - 8 Kasım 1973)

On dokuzuncu asrın sonunda doğup yirminci asrın son çeyreğine varmadan vefat eden Faruk Nafiz Çamlıbel'in altmış yıla varan bir sanat yaşamı vardır. Şair, henüz çocuk denecek 14-15 yaşlarında şiire başlar. “*Daha Tıp Fakültesi'nde talebe iken neşrettiği şiirleriyle dikkati çeken şâir, kısa zamanda şiir ve sanat çevrelerinde tanınmış; büyük takdir ve alaka görmüştür.*” (Banarlı, 1971; 1216). Yayımlanan ilk şiiri 1914 yılında “*Temâşa-yı Zulmet*”⁹ ismiyle Peyâm gazetesinin edebî ilavesinde çıkar (Tansel, 1971; 25). Türk edebiyatında uzun bir dönem şiirle anılan sanatkârların başında gelir. Bunda şiirlerinin zevk ve estetik bakımından dönem şiiri içinde üstün yanlarının olmasının yanı sıra, hacimli bir şiir külliyyatına sahip olmasının da büyük bir etkisi vardır. Ancak şiirle birlikte manzum tiyatro, okul piyesleri, roman, biyografi gibi pek çok türde eserler de verir.

Faruk Nafiz, ilk şiirlerini dönemin önemli neşriyatından biri olan Peyâm gazetesinde yayımlar. Peyâm'dan sonra şiirlerini Servet-i Fünûn dergisinde yayımlar. Şair, bu dönemde edebiyat ve sanat çevrelerinde etkili olan Edebiyat-ı Cedide'nin tesirinde kalır. 1914'ten Aralık 1917'ye kadar yazdığı şiirlerde bu etki onda açıkça görülür. İlk dönem şiirleri, Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âtî'nin dil ve üslup özelliklerinin yanı sıra kelime kadrosu ve estetik özellikleri bakımından benzerlik gösterir. (Özcan, 1993; 35). Servet-i Fünûn şairlerinden en fazla Cenap Şehabettin'in etkisinde kalır, bu etki sonraki yıllarda Ahmet Haşim'e doğru kayar. Ancak Faruk Nafiz'in şiiri üzerindeki en büyük etki pek çok araştırmacının ittifakla söylediği gibi Yahya

⁹ Şairin ilk şiirinin yayımlanma tarihi ile ilgili olarak kaynaklarda birbirini tutmayan bilgiler mevcuttur. Kenan Akyüz, Çamlıbel'in ilk şiirinin 1915 yılında yayımlandığını ifade ederken Halil Hadi Bulut ise 1913 yılına işaret eder. Bkz. Kenan Akyüz, *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi*, 4.b., İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1986, s.842.; Halil Hadi Bulut, *Faruk Nafiz Çamlıbel'in Şiirleri, Derleme-Tasnif-İnceleme*, Yüksek Lisans, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1988, s.1.; Ergin Özcan, *Faruk Nafiz Çamlıbel üzerine yaptığı doktora çalışmasında onun ilk şiirlerinin basılış tarihleri bakımından da yazılış tarihlerine uygunluk göstermediğini tespit ettikten sonra bu şiirlerin basılış tarihleri bakımından sıralamasını şu şekilde gösterir: “Temâşa-yı Zulmet, Peyâm, 10 Şubat 1914; Aşiyân-ı Harâb, Peyâm, 16 Mart 1914; Muhâbere ve Muhâvere, Peyâm, 20 Nisan 1924; Saat, Çocuk Dünyası, 7 Mayıs 1914; Eserlerimin Rûhu, 14 Mayıs 1914.”* Ayrıntılar için bakınız: Ergin Özcan, *Faruk Nafiz Çamlıbel'in Hayatı ve Eserleri*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Erzurum, 1993, s. 25. Ayrıca bu konudaki tespitleri Yakup Öztürk uzun bir dipnotla derli toplu olarak bir araya getirir. Bkz.: Yakup Öztürk, *Memleket Mektep Meclis Arasında Bir Hayat Faruk Nafiz Çamlıbel*, Ebabel Yayınları, Ankara, 2017, ss. 96-97.

Kemal'dir (Birinci, 1993; 29). Faruk Nafiz, Yahya Kemal'in kendi sanat hayatı üzerindeki etkilerini çeşitli vesilelerle açıklar: 1928 yılında Cumhuriyet gazetesinden Fikret Âdil'in "*Sizi tesir altında bulandıran bir şair veya nâsir var mı?*" sorusuna çok açık bir cevap verir: "*— Bir kaç sene evveline kadar yazılarımda tesirini hissettiğim yegâne üstâd Yahya Kemal'dir.*" (1928, nr. 1599). Ayrıca şairin ikinci telif eseri olan *Dinle Neyden* (1919) isimli kitabıyla aynı adı taşıyan şiirinin takdimi için söyledikleri kendi beslenme kaynaklarını ortaya koyması bakımından kıymetlidir:

"Yahya Kemal[,] Cenap'la Fikret'ten sonra edebiyatımızda ilk merhale sen oldun. Muâzırların ne derlerse desinler. Senin şiire getirdiğin zevki tarih en müstesna zevklerden kaydediyor. Ben, ismi senden doğan bir eseri yine sana ithaf etmekle yüksek sanatına karşı göstermeye mecbur olduğum hürmeti bir dereceye kadar eda ediyorum zannındayım." (Nafiz, 1919, 3).

Nitekim birçok araştırmacı, onun ilk dönem eserlerinden olan "*Giden Sultan*"(1918, 24), "*Sâkîler*" (1918, 29), "*Nedim'in Rûhuna*" (1918, 30) gibi birçok şiirinde Yahya Kemal'in tesirinin açık olduğunu hatta bu tesirin, muhteva bakımından benzerliğe kadar vardığını ileri sürerler¹⁰ (Safi, 2015;1-2). Ayrıca Faruk Nafiz'in *Dinle Neyden* (1919) ve *Suda Halkalar* (1928) adlı iki şiir kitabını Yahya Kemal'e ithaf etmesi ve ona atfen 1925 yılında yazdığı "*Üstâd*" (1928, 30) isimli şiirini yazması gibi somut veriler bu tesiri yeteri kadar açıklar niteliktedir. Faruk Nafiz'in şiirleri aldığı tesirler bakımından üç başlık altında incelenebilir: Birincisi Divan edebiyatı, Servet-i Fünûn, Fecr-i Âfî tesirindeki aşk şiirleri devresi, ikincisi, memleket şiirlerinin yazıldığı Milli edebiyat tesirindeki devre, üçüncüsü ise olgunluk ve tefekkür devresidir¹¹

¹⁰ İhsan Safi, bu görüşün sahipleri olarak İsmail Hakkı Ertaylan, Vasfi Mahir Kocatürk ve Nacat Birinci gibi isimlerini sayar. Safi, Faruk Nafiz Çamlıbel'in sanatında Yahya Kemal'in etkisinin açık olduğunu ancak yukarıda ismi geçen şiirlerde bu tesirin iddia edildiği gibi gerçek olmadığını ileri sürer. Ona göre Yahya Kemal'in şiirleriyle benzerlik olduğu ileri sürülen bu şiirler arasında yayımlanma tarihleri bakımından Faruk Nafiz'in şiirlerinin Yahya Kemal'in şiirlerinden önce olduğu için bunun mümkün olamayacağını savunur. Ayrıntılar için bakınız: İhsan Safi, Faruk Nafiz Çamlıbel'in Sanatında Yahya Kemal Beyatlı'nın Etkisi, *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi (OMAD)*, C.2, S.4, Kasım 2015, ss.1-10.

¹¹ Cevdet Kudret ise Faruk Nafiz'in sanatını iki döneme ayırır. Birincisi şairin, Mütareke devrinin sonuna kadar devam eden "*ince parmaklarında bir yaprakla kuytu yolları dolaşan*" ve "*bir söğüdüün gölgesinde düşünen sarışın*" dilberlerin peşinden koştuğu ferdî ve melonkolik şiir anlayışının hâkim olduğu dönem, ikincisi ise memleketçi, halkçı şiir anlayışına bağlı olduğu memleket şiiri dönemidir. Bu konuda Cevdet Kudret şu carpıcı ifadeleri kullanır: "*Moda ve Kalamış kıyılarına hiç de benzemeyen Orta Anadolu doğasıyla ve 'hulyalı yaz akşamları omzunda ipek maşlahasıyla sahilde, kumların üstünde gezen sarışın, ince kadınlar' yerine 'sabana koşulan yalınayak' kadınlarla, 'ayağında çarıkları parça parça dökülen, bir lokmanın ardında haftalarca dolaşan ve kendi Anadolu'sunu sürgün gibi gezen' insanlarla karşılaşınca, birdenbire değişir, ...daha önce Refik Halit'in açtığı 'memleket edebiyatı' çıkırında, onun*

(Banarlı, 1971; 1218-1219). Ancak Faruk Nafiz, bu edebî toplulukların ve şairlerin sıradan bir mukallidi olmadan kendi fikir ve ruh dünyasının yansımaları olan özgün şiirler ortaya koymayı başarır.

Faruk Nafiz'in çocukluğu Türk siyasi ve düşünce tarihi açısından “*fikirler ve ideolojiler mahşeri*” (Emil, 1997; 150) olarak görülen II. Meşrutiyet döneminde geçer. İlk gençlik yıllarının geçtiği Balkan Harbi ve I. Dünya Savaşı'ndaki hezimetler toplumda ve bilhassa aydın zümresinde olduğu gibi onda da olumsuz tesirler bırakır. Hassas bir mizaca sahip olan şair, santimentalizme varan bir duyusla şiirler yazar. İlk dönem şiirlerinin ana teması aşktır. Bu şiirlerde aşk, genellikle ıstırap ve elem verici vasıflarıyla işlenir. Şiirlerde vaka, karakterler, zaman ve diğer unsurlar genellikle klişe hâlinedir. Romantizmden onun şiirine giren marazî, iradesiz ve solgun karakterler; sahiller, kayalar, deniz, sonbahar bahçeleri vs. mekânlar; akşam, gece, sonbahar gibi zamanlar aşk ve ıstırap teması etrafında bir araya gelir. İlk şiir kitapları olan *Şarkın Sultanları* (1918) ve *Gönülden Gönüle* (1919) ve *Dinle Neyden* (1919) bunun örnekleri ile doludur.

Faruk Nafiz, eski edebiyatın zevk ve estetik anlayışı ile şiire başlar. *Şarkın Sultanları* ve *Gönülden Gönüle* adlı ilk iki eserinde aruzla yazılmış şiirlerini bir araya getirir. Milli Edebiyat cereyanının etkisiyle aruzdan heceye geçer. Sanat hayatında dilde ve zevkte yalınlaşan bir şiir dönemi başlar. 1918'den itibaren şiirlerinde açık, anlaşılır ve sade bir dil kullanır. Hece ile yazdığı şiirlerini topladığı ilk eseri *Dinle Neyden*'dir. Bu üç eserde yer alan şiirlerde hâkim tema “aşk”tır. Aşk teması beşerî ve ferdiyetçi bir anlayışla işlenir. İstırap, hüznün, ayrılık bu aşka asıl rengini veren duygulardır. Şiirler, santimentalizme varan hissîliklerle doludur. O, bu dönemde aşk ve seveda şairi olarak kendini kabul ettirir.

Sanatının birinci döneminde verilen “Bozgun” (1919), “At” (1921) gibi kimi sosyal içerikli eserlerini dışarda bırakırsak şiirlerinde bireysel aşklar, kırgınlıklar ve ıstıraplar, hâkim temalardır. Kelime kadrosunda, “*solgun, sarı, hicran, gam, keder,*

'Memleket Hikâyeleri' adlı kitabına karşılık 'memleket şiirleri' yazma yoluna koyulur ve bu akımın önde gelen sanatçılarından olur.” Ayrıntılar için bakınız: Cevdet Kudret, *Bir Bakıma*, İnkılâp ve Aka Basımevi, İstanbul, 1977, s.279-280. Aynı konuda Necat Birinci, Faruk Nafiz Çamlıbel üzerine yaptığı çalışmada şiirlerini, onun “*Heyecan ve Sükûn*” adlı eserinden mülhemle “*Heyecan Devresi*” ve “*Sükûn Devresi*” olmak üzere iki devrede ele alır. Birinci'ye göre sanat hayatının başlangıcından 1932'ye kadarki döneme “Heyecan Devresi”, ki bunu da Arayışlar, Aruzdan Heceye, Mütareke Yılları ve Memleket Şiirleri şeklinde dört alt başlık altında inceler. 1932'den sonrası ise “Sükûn Devresi”dir. Ayrıntılar için bakınız: Necat Birinci, *Faruk Nafiz*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 1993, s.22-60. Faruk Nafiz'in sanat hayatı hakkında yapılan bu ve benzeri tasnifler, temelde birbirine benzer olmakla birlikte kimi nüanslar ve adlandırmalarla farklılık gösterir. Bu tez çalışmasında umumiyetle Nihat Sami Banarlı'nın tasnifine bağlı kalınarak onun sanatı ele alınmıştır.

hıçkırık, kanlı gözyaşı, münzevi; kabir, ölüm, mezar, تنها yollar, isimsiz bahçeler, kuytu orman, تنها bağlar serap bahçe, çöl; akşam hazan, sonbahar, karanlık” vs. sözcüklere yoğun olarak yer verilir.

Milli Mücadele yılları Anadolu halkı kadar aydınının da duyarlılık ve dikkatlerini derinden sarsar. Ülkenin içinden geçtiği büyük sıkıntılar bu coğrafyada yaşayan herkesin duygu ve düşüncelerinde köklü değişiklikler yarattığı gibi sanata estetik kaygılar dışında başka bir gözle bakmayan birçok şair ve sanatçının sanat izleğinde de derin izler bırakır. Bu arayışları, Faruk Nafiz’in sanat ve fikir hayatında da görmek mümkündür. 1922’de İleri gazetesinin muhabiri olarak Faruk Nafiz Çamlıbel, birçok edebiyatçı gibi Anadolu’ya geçer. Sanatçılar, Anadolu’yu ve Anadolu insanını yakından tanıma fırsatı bulurlar. Bu durum, gerek onun sanatında gerek Türk şiirinde yeni bir eşik olur. Çünkü Cumhuriyet’in ilanının yarattığı heyecanla farklı bir aşamaya taşınan Türk edebiyatı, yeni bir vadide kendine yol bulur. Anadolu coğrafyasını, Anadolu insanını, memleket sevgisini, yurt güzelliklerini ve kahramanlık gibi çeşitli konuları eserlerinde sıkça işleyen şairler, hikâyeciler, romancılar yeni bir sanat anlayışının habercisi olurlar. Etkilerini 1940’lı yıllara kadar gördüğümüz ve bir “*dönem üslubu (epope style)*” (Doğan, 1999: 57) olarak da görülebilecek olan bu sanat anlayışı, “memleket edebiyatı”, “memleketçi edebiyat” veya “memleketçi şiir” gibi isimlerle ifade edilir¹². Kimi araştırmacıların da dediği gibi bu sanat anlayışının amacı, “*[E]debiyatı İstanbul’dan Anadolu’ya taşıma, millî gerçeklerimizi ve milli değerlerimizi dile getirme, Anadolu coğrafyasında yaşayan Türk insanının sevinç ve kederlerini anlatma, cumhuriyet ilke ve inkılâplarını yüceltme,... Türkçe’yi her türlü ifade güzellik ve*

¹² Türk edebiyatının önemli sorunlarından biri de edebiyat tarihi incelemelerinde karşılaştığımız bilimsel gerekçe ve ortak kabullerle tasniflerde belli bir sonuca bağlanamayan kavram ve adlandırmalardır. Muharrem Dayanç’ın aktardığına göre “edebî dönem”, “devir”, “topluluk”, “cereyan”, “akım” (Bozdoğan, 2007: 251-266) vb. kavramların tanımlanması ve çerçevelerinin çizilmesi hususunda henüz bir fikir birliği sağlanmış değildir: “*Başta Divan Edebiyatı’ olmak üzere, Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı’, Servet-i Fünûn Devri Türk Edebiyatı’, Ara Nesil Türk Edebiyatı’, II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı’, Millî Mücadele Dönemi Türk Edebiyatı’, Beş Hececiler’, I. Yeni’, II. Yeni’ gibi edebî dönem isimlendirmelerinin yukarıda ifade edilen şekilleri dışında*” daha farklı adlandırmalar da kullanılır (Dayanç, 2012; 91-92). Bu durum, Cumhuriyet’in bilhassa ilk on beş yılında Türk edebiyatında hâkim bir iklime dönüşen “memleket şiiri” için de geçerlidir. Değişik zamanlarda, farklı araştırmacılar ve edebiyat tarihçileri tarafından “Millî Edebiyat”, “Anadolu Edebiyatı”, (Çetişli, 2007; 195-200), “Memleket Edebiyatı” (Aktaş, 2006; 187), (Enginün, 2009; 39), (Çetişli, 2007; 200), (Emil, tarihsiz; 247), “Memleketçi Gerçekçilik” (Kaplan, 2001; 29), “Millî Edebiyat Akımı” (Emil, tarihsiz; 247), “İnkılapçı Edebiyat” (Özçelebi, 2003; 43), “Memleketçi Edebiyat ve Şiir”, “Memlekette Bahsedilen Edebiyat ve Şiir”, “Memleketçi Edebiyat Şiir” (Aktaş, 2011; 242), “Memleket Şiiri” (Sazyek, 2006; 25), “Anadoluculuk Akımı”(Okay, 2010; 46), “Anadoluculuk”, “Mektepten Memlekete” (Kıbrıs, 2004; 19), “Memleket Şiir Anlayışı” (Aytaş, 2011; 97), “Ulusal Edebiyat Akımı” (Ünlü, 2003; 157), “Millî Romantik ve Millî Realist Açılım” (Kolcu, 2008; 16), “Milliyetçi Edebiyat” (Tekin, 2003; 95) vb. ifadelerle isimlendirilmiştir.

zenginliğine kavuşturma” olarak ifade edebilir (Birinci, 1993, 57). Milliyetçilik ve halkçılıktan beslenen bu sanat anlayışının en önemli temsilcilerinden biri de Faruk Nafiz Çamlıbel’dir.

Çamlıbel’in Anadolu’ya geçişi onun sanat poetikasında tedrici olarak önemli değişiklikler yaratır. “Han Duvarları” (1922) ile başlayan “Sanat” (1926) isimli şiiriyle billurlaşan memleketçi şiir anlayışı doğrultusunda birçok eser kaleme alır. *Çoban Çeşmesi* (1926) ve *Suda Halkalar* (1928) şiir kitaplarıyla bu anlayışın önemli temsilcilerinden biri olduğunu gösterir.

Faruk Nafiz, “Bozgun” (1919) ve “At” (1921) gibi şiiriyle içtimai temaları eserlerinde yoklamaya çalışır. 1925’li yıllara kadar olan sanatını bir arayış dönemi olarak ifade etmek mümkündür. Bu arayış, bu tarihten itibaren daha yoğun bir biçimde Anadolu coğrafyasında yankı bulur: “Kızıl Saçlar” (1925), “Oğluma” (1925), “Ayşe Sana (1926)”, “Çoban Çeşmesi” (1926), “Ali” (1927), “Yolcu ile Arabacı” (1927), “Kız Hüseyini Vurdular” (1927), “Memleket Türküleri”, “Yıldız Dağı” (1928), “Ahmed’in Müjdesi” (1930) vb. şiirleri¹³ memleket edebiyatı ideali doğrultusunda yazılır. Bu şiirlerin yayımlanma tarihlerinden hareketle onun memleketçi şiir anlayışına bağlı olduğu dönemi, 1922-1930 yılları arası olarak ifade edilebilir. Faruk Nafiz, Anadolu’yu ve Anadolu insanının acılarını, kederlerini ve realitesini sanatının gayesi hâline getirdiği ikinci evresinde sosyal içerikli şiirler yanında aşk ve ferdi konuları da işleyen önemli eserler de verir. Fakat gerek ferdi gerekse sosyal içerikli bu dönem şiirlerini memleketçi edebiyatın ilkelerine uygun bir anlayışla yazar. Bireysel aşk ve ızdırap temasının yoğun işlendiği ilk dönem şiirleri ile memleket edebiyatı¹⁴ anlayışı doğrultusunda verdiği eserlerde tema, duyarlılık, zevk ve estetik bakımından büyük değişiklikler görülür. Her iki dönem şiirinde görülen kadın ve erkek karakterler birçok bakımdan birbirinden ayrılır. Bu durum, sadece karakter boyutunda kalmaz, şiirlerindeki vaka, zaman ve mekân unsurları da bu yönde bir değişime uğrar. Örneğin solgun yüzlü, baygın bakışlı, ipek maşlahalı, nazenin Şark kızlarının yerine Ayşelerin, Zeynepelerin, Kezbanların; Alilerin, çobanlık yapan delikanlıların aşklarını ve hayatını memleketin içtimai yaşamının manzaraları içinde sosyal dokuya uygun bir duyarlılıkla verir.

¹³ Halil Hadi Bulut, Faruk Nafiz Çamlıbel’in Şiirleri- Derleme Tasnif İnceleme, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans, İstanbul, 1988., s.101-103.

¹⁴ Doğu, Batı ve gurbet kavramları gibi “memleket” kavramı da premodern zamanların paradigmasına ait bir kavramdır. Yeni bir müktesebatla edebî ve felsefi metinlerde işlenen bu kavramlar, bugün yaşam sürdürmenin gerekliliğine değil, iktidar olmanın gerekliliğini ima eder. Ayrıntılar için bkz. Yücel Kayıran, *Felsefi Şiir Tinsel Poetika*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, s. 205.

“Han Duvarları” isimli şiiri, bu yeni sanat anlayışını ortaya koymasından dolayı önemlidir. Nitekim pek çok edebiyat eleştirmenin veya tarihçisinin değerlendirmesi de bu yöndedir. Mehmet Kaplan, şairin “*Han Duvarları*”¹⁵(1922) adlı eseri için “*İstanbul’da bir şairin Anadolu toprağı ve insanları ile ilk karşılaşmasını anlatır.*” biçiminde bir değerlendirme yapar (1994:309). İnci Engin’in ise Türk edebiyatına bu eserle “*yeni bir şiir anlayışı*”nın girdiğini ifade eder (2007, 186). Çünkü bu şiir, gerek muhteva gerek ele aldığı meseleler bakımından o güne kadar görülmemiş bir bakış açısını Türk şiirine kazandırır. Özellikle Anadolu coğrafyasını ve Anadolu insanını realist bir gözle yansıtmış olması Türk şiiri bakımından önemli bir merhaledir. Anadolu artık uzaktan ve hayalî olarak romantik birtakım duygularla edebiyata konu olmanın eşiğini bu eserle aşar. Bu bağlamda “*‘Han Duvarları’ şiiri Çamlıbel’i ‘Sanat’a taşı[r].*” (Öztürk, 2017: 113).

Daha sonraki yıllarda yazdığı “Sanat” (1926) adlı şiiri “memleket edebiyatı”nın çerçevesini çizen ve Cumhuriyet döneminin ilk poetik¹⁶ kalkışması olarak okunabilir. Bu şiir, “ben” ve “öteki” karşıtlığında iki ayrı dünyanın farklılığını ortaya koyan ve medeniyet değerleri bağlamında yerli ve milli olanı tercih eden bir düşünce sistematığının öncü metinlerinden biridir.

Sen anlayan bir gözle süzersin uzun uzun
Yabancı bir şehirde bir kadın heykelini,
Biz duyarız en büyük zevkini ruhumuzun
Görünce bir köylünün kıvrılmayan belini...

Başka sanat bilmeyiz, karşımızda dururken
Söylenmemiş bir destan gibi Anadolu’muz
Arkadaş, biz bu yolda türküler tuttururken
Sana uğurlar olsun... Ayrılıyor yolumuz! (E.S. s.3)

¹⁵ Cevdet Kudret, Faruk Nafiz’in şiiri ve Han Duvarları’nın kaynaklarını değerlendirdiği bir yazısında, bu eseri Türk edebiyatındaki kimi nesir ve şiirlerden örnek alınarak yazıldığı görüşünü ileri sürer. Yazar, bu iddiasını Fevzi Lütfü [Karaosmanoğlu]’nin “Anadolu Hanları” ve Refik Halit [Karay]’in “Anadolu’da Bahar” yazısı ile Tefik Fikret’in “Sis” şiirindeki kimi bölümlerden seçtiği pasajları şiirin kimi bölümleri ile karşılaştırarak metinler arasında gerek muhteva gerekse hikâyenin akış sıralaması bakımından ilginç benzerlikler yakalar. Ayrıntıları için bkz: Cevdet Kudret, *Bir Bakıma*, İnkılâp ve Aka Basımevi, İstanbul, 1977, s.279-294.

¹⁶ Bkz. İnci Engin’in, “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri”, *Türk Dili*, 1992, S.481-482, Ocak- Şubat, 565-615.

“Faruk Nafiz[in], Cumhuriyet devri Türk şiirinde herhangi bir yabancı tesire kapılmadan, Türk edebiyatı tarihinde ‘Milli Edebiyat Akımı’ yahut ‘Memleket Edebiyatı’ denilen cereyanın ön safında yer al[dığını]” ifade eden Birol Emil, onun “Sanat” (1926) adlı şiirinin edebiyat estetiğinde “*art poétique*” şiir anlayışıyla yazıldığını ve yeni bir edebiyat programını da önerdiğini söyler. Ayrıca Tanzimat döneminden bu yana Türk aydınının Batı karşısındaki “*hayranlık*”ına bir itiraz ve Batılı kültür ve değerlere karşı milli ve yerli öğeleri öne çıkardığını ifade ettikten sonra şiirin, devrin umumi temayülü olan “*milliyetçilik ve memleketçilik*” temine uygun yazıldığına işaret eder (Emil, tarihsiz; 247-248). Kimi eleştirmenler de aruzun egemen olduğu bir dönemde şiir yazmaya başlayan, ancak “devrin umumi temayülü” istikametinde davranarak hece veznini bir “*bilinç durumu*” olarak kullanan Faruk Nafiz’in ve diğer Beş Hececilerin¹⁷ bu tavrının sadece şiirin biçimsel özelliklerini benimsemek anlamına gelmediğini, ideolojik bir tercih yaptıkları görüşündedir¹⁸. “*Böyle kodlanan bilinç bireysel bir biçim tercihinden öte toplumsal bir talebi yansıtmaktadır*” (Doğan, 2006: 61) Dolayısıyla bu dönemin birçok şairi gibi Faruk Nafiz’de de şiir, gerek muhteva gerekse dil ve biçimsel özellikleriyle döneme egemen olan edebi iklimin ideolojik toplumsal talebelerini karşılayan tematik bir yapı şeklinde ön plana çıkar. Ali İhsan Kolcu, bu şiirde Batı kültürüne, edebiyat ve sanatına hayranlık duyan ile buna karşı

¹⁷ “Beş Hececiler” tabirini edebiyat tarihinde ilk kez İsmail Habib Sevük tarafından kullanılır. Bkz: İsmail Habib Sevük, *Edebî Yeniliğimiz*, Maarif Vekâleti Yayınları, İstanbul, 1932, s.451; Nihat Sami Banarlı, “Beş Hececiler” tabirini “*ilmî kıymeti olmayan*” bir tasnif olarak değerlendirir. Ayrıca dipnotta paylaştığı Yusuf Ziya Ortaç’ın “*Hecenin On Şairi*” isimli bir eserle bu sayısını iki katına çıkardığını, bu nedenle hece ile şiir yazarları bu şekilde indi birtakım ölçülerle tasnif etmenin ciddi bir sebebin olamayacağını ifade eder. Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1971, C.3, s.1131-1132; Kurun gazetesi 1936 yılında Hececilerin, “*Bizden sonra yeni bir edebî nesil yetişmedi.*” iddiaları üzerine Nazım Hikmet, İlhami Bekir Tez, Behçet Kemal çağlar, Sait Faik ve Cevdet Kudret gibi dönemin önemli edebiyatçılarından katıldığı bir soruşturma başlatılır. Bu soruşturmaya katılan Nazım Hikmet’in “*Orhan Seyfi ne kadar hececi ise Necip Fazıl, Ahmet Muhip, İdris Ahmet de o kadar hecedir.*” görüşüne benzer ifadeleri Sait Faik, Cevdet Kudret de kullanır. Ayrıntıları için bkz: Betül Özçelebi, *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri*, MEB. Yayınları, İstanbul, 2003, s. 74-78; Ahmet Hamdi Tanpınar, Beş Hececiler tabirini kullanmaz, bunun yerine “Türk Edebiyatında Cereyanlar” adlı makalesinde “*ilk Hececiler*” ifadesini kullanır. Bkz: Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, MEB Yayınları, İstanbul, 1969, s.113; Mehmet Can Doğan “Beş Hececiler” ifadesinin adlandırmasının yanlış olduğunu, bunun İsmail Habib Sevük’ün bir “*fantezisi*” olduğunu söyler. Bkz. Mehmet Can Doğan, *Şair Sözü*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, s.59; Ayrıca birçok edebiyat tarihçisi bu adlandırmanın yanlışlığına işaret eder: İsmail Çetişli, “II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı ve Türk edebiyatına Yansıması”, (N. Ç. İsmail Çetişli içinde), *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2007.s. 125-370; İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2009.

¹⁸ Bu dönemde Ahmet Haşım, Yahya Kemal Beyatlı ve Mehmet Akif Ersoy gibi büyük şairler hece yerine aruzu tercih ederek bireysel bir tercih yapmakla birlikte toplumsal bir karşılığı olan farklı şiir eğilimlerini ifade ederler. Mehmet Can Doğan’a göre şairin duruşuyla ilgili olan bu poetik bilinç, “*kişinin hayatı, toplumu, dünyayı, evreni algılama ve kavrama*”sı ile ilgili bir durumdur. Şairlerin şiirlerindeki bu eğilim ve duyarlılık farklılığı ideolojik, dönemsel ve poetik tercihlerden ileri gelmektedir. Bkz: Mehmet Can Doğan, *Şair Sözü*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, s.62.

kendi toplumunun ürettiği edebiyata, kültüre ve sanata yabancılaşmış bir duygu ve düşünce içinde olan iki bakış açısının karşılaştırmasını yapar (Kolcu, 2007; 165). Şair, bu şiiriyle dönemin İstanbul’unda edebiyat ve sanat çevrelerinde hâkim olan Batı merkezli angaje sanat anlayışına karşı çıkmakla kalmaz; “*kozmpolit, Batıcı, kültürel anlamda millî benliğini kaybetmiş olanlara karşı Anadolu kaynaklı Türk-İslam kültürünü, sanatını ve dünya görüşünü*” teklif eder (Çetin, 2004; 15). Bu şiire göre güzel sanatların kaynağı “*Anadolu coğrafyasıyla bütünleşmiş Anadolu insanıdır.*” (Aktaş, 2011; 246).

Faruk Nafiz, ferdî aşk ve ıstırap şiirlerinden Anadolu coğrafyasını ve memleket insanını konu olarak seçtiği şiirlere *Çoban Çeşmesi* (1926) eseriyle geçer. “*Aşk temininin çok yoğun olduğu ilk şiirlerinden sonra Faruk Nafiz bu temi Anadolu insanında arar.*” (Enginün, 1992: 574). Eser, bu bakımdan onun şiir serüveninde önemli bir kilometre taşıdır. Fakat eserde yer alan şiirlerde tema ve duyarlılık bakımından ilk üç şiir kitabında görülen “*bütünlük*” yoktur. Bu eser, ana hatlarıyla üç tem etrafında vücuda gelir: Aşk, Anadolu ve içtimai sorunlar. Ferdî aşk temini işlediği şiirler, bir önceki dönemin devamı biçiminde okunabilir. Anadolu ve içtimai meseleler, şair için yeni temalardır. Faruk Nafiz’in şiiri bu iki tem ile yeni bir hüviyet kazanır. Fert etrafında teşekkül eden aşk, gurbet, ayrılık, yoksulluk vb. konular bireysel meseleler olmaktan çıkar, sosyal veçheleri olan bir bakış açısıyla değerlendirilir. Eserde yer alan “Kalbim” (s. 11), “Denizden Beklediğim” (s. 21), “Ölümü Hatırlatan Kadın” (s. 29), “Serenat” (s. 31), “Bir Gece” (s. 38), “Gurbet” (s. 65), “Ocak Başında” (s. 77) vb. şiirlerde aşk temi ilk dönem şiirlerinin devamı biçiminde işlenir. Anadolu coğrafyasını ve insanın çeşitli yönleriyle ele aldığı “Çoban Çeşmesi” (s. 5), “Ayşe, Sana” (s. 27) ve “Han Duvarları” (s. 87) gibi şiirlerde memleket atmosferinin şiire çeşitli yönleriyle girdiği görülür. Ayrıca farklı toplumsal meselelerin işlendiği “Müstaripler” (şiir dört alt başlıktan meydana gelir: “Aç”, “Kahpe”, “Âşık”, “Pek Çokları”; s. 7), “Oğluma” (s. 17), “Her Yerde Kahraman” (s. 63) gibi şiirlerde ise yoksulluk, ahlaki düşkünlük, adalet ve kahramanlık gibi sosyal sosyal temler işlenir. Faruk Nafiz’in *Suda Halkalar* (1928) eseri için de benzer bir değerlendirme yapmak mümkündür. Şair, bu son eki eserle Anadolu’ya açılır, halk şiiri geleneğinden yararlanır. Böylece memleket edebiyatının ana karakteristik özellikleri şekillenir.

Asıl şiir kudretini 1917-1930 yılları arasında gösteren Faruk Nafiz, 1931-1933 yılları arasında verdiği *Akın* (1932), *Özyurt* (1932), *Kahraman* (1933) gibi manzum piyesleri saymazsak şiir açısından tam bir suskunluk dönemi yaşar. Bu suskunluk, 1934-

1943 yıllarında kısmi olarak bozulsa da önceki yıllara göre yok denecek kadar az şiir yayımlar. Memleketçi şiirin önemli bir ozanı olarak önemli eserler veren şair, 1930'dan sonra bu anlayışın etkisinin kırılması ve heyecanın sönmesiyle birlikte yeni bir şiir vadisinde yol alır.

1934'ten itibaren sanat şiirlerini bırakıp mizahî şiirler yazmaya başlar. 1951'e kadar devam ettirdiği bu mizahî şiirleri "Çamdeviren", "Deli Ozan", "Akıllı Ozan", "Kalender" gibi müstear isimlerle *Karikatür*, *Mizah* ve *Akbaba* dergilerinde yayımlar. Halil Hadi Bulut'un tespitine göre sekiz yüze yakın olan bu şiirlerden bir kısmını 1938 yılında *Tatlı Sert* adıyla bir şiir kitabında bir araya getirir (Bulut, 1988; 98).

Faruk Nafiz'in mizahî şiirler yazdığı dönemle sanatının "olgunluk dönemi" olarak kabul edilen üçüncü dönemi birbiriyle kesişir. Sanatının bu merhalesi için kesin bir tarih vermek mümkün değildir. Ancak ille de bir tarih vermek gerekirse bunu 1934'ten sonra başlatmak mümkündür. Şairliğinin bu döneminde fikri yönü ağır basan şiirlerle birlikte dinî ve tasavvufi şiirler kaleme alır. Bu şiirler, dingin bir ruh hâlinin ürünleridir. Bu dönem şiirlerini *Heyecan ve Sükûn* (1959) adlı eserinde bir araya getirir. Demokrat Parti'de 1946-1960 yılları arasında milletvekili olan şair, 1960 Darbesi'yle Yassıada'da on beş ay tutuklu kaldıktan sonra serbest kalır. Tutuklu kaldığı bu dönem içinde arkadaşlarıyla birlikte maruz kaldığı acı baskıyı rubailer biçiminde nazmeder. Bu şiirlerini *Han Duvarları*'ndan mülhem *Zindan Duvarları* (1967) adıyla neşreder (Banarlı, 1971; 1216).

Şair, ilk gençlik yıllarında terkipli bir dille şiire başlar. Ancak daha sonraki yıllarda Milli edebiyatın tesirinde sade, yalın, özentisiz bir dil kullanır. Bir İstanbullu şair olarak İstanbul Türkçesini bütün güzelliğiyle kullandığı gibi kimi Anadolu ağızlarında görülen deyimleri de başarıyla kullanır. Aruzla yazdığı şiirlerinde bile Türkçenin tabîî ifadesini bulur. Bu manada Tefik Fikret, Mehmet Akif ve Yahya Kemal'in dâhil olduğu zincirin son halkasıdır.

Özetle Faruk Nafiz, sanat hayatında sürekli arayışlar içinde olmuş ve yirminci asır Türk edebiyatında kimi zaman ferdî, kimi zaman içtimai, kimi zaman da dinî ve tasavvufi şiirler yazar. Bu bakımdan onun için kullanılan "aşk şairi", "memleketçi şair", "mistik şair" vb. ifadeler, ancak onun bir yönünü kapsayan tanımlamalardır. Bu nedenle Faruk Nafiz, bunlardan biri veya ikisi değil, hepsidir.

4.2. Faruk Nafiz Çamlıbel'in Şiirlerinde Anlatı Unsurları

4.2.1. Anlatıcı

Anlatı, en yalın ifadeyle içinde öykü barındıran sözlü ve yazılı metinlerdir. Öykü ise içinde karakterlerin yer aldığı bir olaylar ve durumlar dizisidir. Bu olay ve durum dizilerinden oluşan anlatıya dayalı edebî metinlerde dikkate alınması gereken unsurlardan biri de “*anlatıcı*”nın varlığıdır. Anlatıcı, kurgusal anlatılarda “*teknik*” bir mesele gibi görünmesine karşın, aslında anlatıyı oluşturan bütün öğelerle bir şekilde bütünleşen sestir. Bu ses, öyküde çeşitli düzeylerde ve farklı biçimlerde kendini gösterir. Anlatının okura iletilmesinde anlatıcının rolü, anlatıyı oluşturan diğer bütün öğelere nispetle daha fazla dikkat çekicidir. Çünkü anlatıcının varlığı daha işlevseldir. Anlatı, birçok unsurdan meydana gelmiş bir terkip ise anlatıcı bütün bu unsurları bir araya getiren, düzenleyen ve çeşitli düzeylerde işlevsel kılan varlıktır. Çünkü o; gören, duyan, sezen ve en önemlisi de hikâyeyi anlatı düzlemine çeken, ona anlatı boyutu kazandıran ve “aktaran” kişidir. Bu bağlamda yazar metnini inşa ederken, okur da okuma eylemi içine girmeye başladığında dikkat etmesi gereken en önemli hususlardan biri de yaşanan olay ve durumların kim tarafından aktarıldığına dikkat etmesidir.

Anlatı sanatında üç anlatıcının varlığından bahsedilir: Birinci tekil kişi (ben) anlatıcı, ikinci kişili (sen/siz) anlatıcı ve üçüncü tekil kişi (o) anlatıcı. Ancak edebî metinlerde çoğunlukla iki anlatıcı (ben, o) tipi kullanılır.

Anlatıbilim alanında yapılan ilmî çalışmalarda pek çok konuda olduğu gibi kavram, terim ve teori alanında da bir fikir birliğine varılmış değildir. Kurgu dünyasının bir cüzü olan anlatıcının birbirinden farklı isimlendirilmesi bu tespiti destekler. Birinci kişi anlatıcı (Ben) için Rimmon-Kenan “*iç anlatıcı*”, Mieke Bal “*karakter sınırlı anlatıcı*” (Demir, 2002; 48), Aytaç “*ben anlatıcı*” (Aytaç,1999; 14; üçüncü kişi anlatıcı (O) için Rimmon-Kenan “*dış anlatıcı*”, “*üst anlatıcı*”, Mieke Bal “*dış anlatıcı*” (Demir, 2002; 48), Gürsel Aytaç ise “*üçüncü kişi anlatıcı*” (Aytaç, 1999; 14) kavramlarını kullanır.

Çalışmamızın bu bölümünde Faruk Nafiz Çamlıbel'in anlatı söyleminin ağır bastığı şiirlerinde “anlatıcı”nın varlığı üzerinde duracağız. Böylece bu tür şiirlerde anlatıcı, anlatıcının işlevleri, anlatıcının kimliği, anlatıcının bakış açısı, anlatıcının güvenilirliği, anlatıcı tipolojileri gibi çeşitli konularda bir perpektif sunma amacındayız.

Mukadderse¹⁹ gelse bir gün kavuşmak
Sevdiğim dul kalsın yirmi yaşında
 Hazin Türkülerle **beni**²⁰ anarak
 Her sabah ağlasın pınar başında (D.N. s.18)

dizeleriyle başlayan Faruk Nafiz'in "Vasiyet" (1919b; 18) isimli şiirindeki ses, öykü-içi bir anlatıcıdır. Şiirdeki öykü, eylemlerden oluşmuş dinamik bir anlatıdan ziyade, stabil ve tasviri düzeyde verilir. Okur, şiire gömülü olan öyküde olup bitenleri, anlatıcı ve diğer karakter hakkındaki bilgileri Gerhart Genette'in ifadesiyle söylersek "homodiegetik (öykü-içi)" (Jahn, 2015; 18) anlatıcıdan duyar. Anlatıcı, kendisi ve sevdiği kadın hakkında okura bilgiler sunar: Genç yaşta, vuslata erişmeden ölen anlatıcının yirmi yaşından da küçük; fakat evli olduğunu anladığımız sevdiği kumral saçlı kadına ilençlerle dolu bir "vasiyetname" bırakır. Anlatıcı-ses "vasiyetname"sinde yirmi yaşında dul kalmasını, onu yâd ederek pınar başlarında türküler/ağıtlar yakmasını, mezarının taşında saçlarının dağıtarak bir nebze olsun açısını dindirmesini diler. Düzeylem cümlelerinin yer almadığı bu tasvirî anlatıdaki isimsiz ses, "açık anlatıcı" (Jahn, 2015; 17) tipine uygun bir konumlanmaya sahiptir. Çünkü kendisi hakkında okura bilgi verir düzeydedir. Sevgiliyle vuslata erişmeden vefat etmiş bir âşık burada hem bir "karakter", hem de bir "anlatıcı" konumundadır.

Öznel ifadelerle kişisel tecrübesini anlatan anlatıcı, sınırlı bir bakış açısına sahiptir. Örneğin kadın karakterin kendisi hakkında ne düşündüğü bilgisine sahip değildir yani karakterin bilincine nüfuz edemez. Ancak anlatıcının algısal ufku karaktere dair okura bilgiler sunar: Henüz yirmisine girmemiş bir kadın imajı dışında, pınar başında gönül acısını ağlayarak dindiren ve bakraçlarıyla eve su taşıyan "taşra"lı bir kadın imgesi tasvir edilmektedir. "Çeşme", Anadolu'yu coğrafyasını yani taşrayı ima eder.

Birinci şahıs anlatıcı tipi olarak yer alan bu anlatıcı-ses, okur tarafından şairin kendisiyle çoğu defa karıştırılır. Mieke Bal ve Rimon-Kenan'ın ifadeleriyle "Benzer anlatıcı" ve "iç anlatıcı olarak" (Demir, 2002; 48) da kavramsallaştırılan bu anlatıcı tipi, tıpkı diğer karakterler gibi kurmaca dünyanın varlıklarından biridir. Başka bir ifade ile "gören" ve "anlatan" aynı kişidir. Bu anlatıcı tipi, birinci dereceden bir karakter

¹⁹ Şiirin bu baskısında bu kelime "mukadderde" şeklinde basılmış, ancak şiirin anlamına uygun görmediğimiz için yanlış yazılmış varsayımından hareketle kelimeyi "mukadderse" biçiminde okuduk. Bkz: Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, Kütüphane-i Sûdi, 1919, s.17.

²⁰ Anlatıcıyı ele veren sözcüklerdeki vurgular özgün, M.K.

olabileceği gibi ikinci dereceden bir aktarıcı da olabilir. Faruk Nafiz'in "Vasiyet" (1919b, 17) şiirindeki anlatıcı ise birinci dereceden bir anlatıcı tipidir. Çünkü ikinci derecedeki anlatıcı tipi, öykü içinde bir başka karakterin anlatısından okuru haberdar ederken birinci derecedeki anlatıcı kendi öyküsünü anlatır.

Annesi dün Zeynebe:

— "Melek yavrum!" diyordu,

İşitince bu sözü

Kız merak etti, sordu:

Cevap verdi annesi:

— Üç yavrum daha vardı,

Onlar kanatlanarak

Elimden uçmuşlardı. (Ç.Ç. s. 59)

dizeleriyle başlayan Faruk Nafiz'in dört birimden oluşan "Melek" isimli şiirinin anlatı ve anlatıcı bakımından göze çarpan en önemli özelliklerinden biri diyaloga dayanmasıdır. Diyalog, çoğunlukla gösteri sanatlarının (tragedy, komedy vs.) başvurduğu bir anlatım aracıdır. Diyalogun hâkim olduğu metinlerde anlatıcının varlığı handiyse sifira çekilir, odaklama ise diyaloglarla gelişir. Bu tarz anlatılarda anlatıcı aradan çekilir, dikkat anlatıcıdan hikâyeye kayar. Karakterler, doğrudan bir anlatıcıya ihtiyaç duymadan anlatının gelişiminde rol alırlar. Karakterler ile okur arasında doğrudan bir iletişim devreye girer. Ancak bu metinde okur ve karakterler arasında dolaysız bir iletişim söz konusu değildir. Çünkü şiirde yer alan "diyordu", "sordu", "cevap verdi" ve sair ifadeler açıkça bir anlatıcının varlığına işaretler. Ancak anlatıda verilen "— 'Melek yavrum!' diyordu," ifadesi, Manfred Jahn'ın kavramsallaştırmasıyla söylersek, alıntılanan söz biçimsel olarak alıntı çerçevesinden bağımsız olduğu için bu söz-eylem, "dolaysız söylem"²¹ biçimine örnektir (Jahn, 2015; 122).

²¹ Manfred Jahn anlatıda söylemin "dolaysız" biçim "serbest dolaylı" biçim ve "dolaylı" biçimde temsil edebileceğini söyler. Ona göre "dolaysız söylem" biçiminde alıntılanan söz, şekilsel olarak alıntı çerçevesinden bağımsızdır: " 'Mary şimdi ne yapacağım?' dedi/diye düşündü." biçiminde iken; "serbest dolaylı söylem", başkasına ait olan ve aktarılan söz, çerçeve söylemin şahıs/zaman sistemiyle birleşir: "Mary şimdi ne yapacaktır?"; "dolaylı söylem" ise alıntılana söz anlatıcı tarafından verilen bir cümleciktir: "Mary, ne yapacağını düşündü." Bkz.: Manfred Jahn, *Anlatıbilim* (çev: Bahar Dervişcemaloğlu), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2015, s.122,123.

Şiirde anne ve kızın diyaloglarının hâkim olduğu birimlerde anlatıcı devreden çekilir, onun yerine karakter/ler geçer. Fakat metinde yer alan “*Annesi dün Zeynebe:*”, “*Cevap verdi annesi:*” gibi ifadeler, anlatıcının tekrar devreye girdiği, okurla karakterler arasında yer aldığı göstergesidir. Burada hikâye “*dış anlatıcı*” (Üçüncü kişi anlatıcı) tarafında verilir. Dış anlatıcı- benzer olmayan anlatıcı- hâkim bakış açısıyla olayı otoriter bir retorik içinde anlatabilme becerisine sahiptir. Bu kipte anlatıcı her şeyi bilen, gören, sezen kişidir ve bütünüyle zaman, mekân ve karakterlerin iç dış âlemi gibi tahkiye unsurlarına hâkim bir noktadan anlatıyı sunabilecek “*tanrısal*” bir bilgiyle donanmıştır. Ancak burada anlatıcı bu olağanüstü becerisinin dışında sadece pasif bir “*gözlemci*” düzeyinde öyküyü okura iletir.

Genette’e göre anlatıcının “*iletişim, üst anlatı, tanıklık, açıklayıcı, ve ideolojik*” olmak üzere beş önemli işlevi vardır.²² (Dervişcemaloğlu, 2014; 129). Faruk Nafiz’in “Melek” isimli şiirinde anlatıcı anlattığı öykünün doğruluk derecesi hakkında okura bilgi vererek “*tanıklık işlevi*”nde rol alır. Ancak, anlatıcının cinsiyeti, yaşı ve eğitimi gibi kişinin kimliğini tamamlayan bir bilgi yoktur; bu manada anlatıcı, Wolf Schmid’in anlatıcı tipolojisinde “*kapalı anlatıcı*” tipine uygun düşer. (Dervişcemaloğlu, 2014; 129).

Küçük bir misafir gibi her gece
Ufaktan koparak bir nazlı serçe
Girerdi Zeynebin penceresinden.

Ne şirin geceler geçerdi yalnız!
Her gün uykusundan uyanırdı kız
Başından çınlayan kuşun sesinden. (Ç.Ç. s.57)

dizeleriyle başlayan Faruk Nafiz’in “Serçe ile Kız” (1926; 57) isimli şiirinde aşkına karşılık bulamayan ve bu nedenle büyük ıstıraplar çeken genç bir kızın hazin öyküsü anlatılır.

Anlatıya ait bütün unsurlar (anlatıcı, olay, karakterler, zaman ve mekân vs.) bu küçük şiirde tespit edilebilir. 20. yüzyıl İngiliz edebiyatının önemli edebiyat

²² Ayrıca Şerif Aktaş da anlatıcının işlevlerini “*anlatma, yönlendirme, bildiri, doğrulama ve ideolojik*” olarak sıralar. Bkz. Şerif Aktaş, *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*, Ankara, Akçağ yayınları, 2002, s.28-50.

eleştirmenlerinden Edward Morgan Forster, “öykü” (story) ile “olay örgüsü” (plot) ayırımına dair dikkat çekici bir tespitte bulunur. Buna göre “*Kral öldü ve sonra kraliçe öldü.*” cümlesinde olayların dizilişinde kronoloji esas alındığı için öykülemedir; fakat “*Kral öldü ve sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü.*” cümlesi ise “nedensellik”e bağlı olarak gelişmiş ve olay örgüsüne dayalı olduğu için de bir anlatıdır (Gülsoy, 2016; 34). Bu varsayımı esas aldığımızda bir masal ikliminde verilen “Serçe ile Kız” isimli şiiri anlatıya dönüştürmek mümkündür:

Her gece ufak bir serçe, karşılıksız bir aşkla bir gence bağlanmış olan Zeynep’in odasına girer, ona misafir olur. Herkesten habersiz yaşadığı yüreğindeki bu ince sızıyı sadece bu küçük misafiri ile paylaşır. Serçe, sabahları inleyen nağmelerle onu uyandırır. Kızın yüreğindeki fırtınaları dindirmek için serçe her gün nice eğlenceler tertip eder. Fakat onun kalbindeki bu sızıyı dindirmeye imkân yoktur. Bir zemheri günü Zeynep’in yüzü solar, hasta düşer. Bu durum serçenin de neşesini kaçıtır. Dışarda ırmakların buz tuttuğu bir gecenin sabahında yalnızlığını, ayrı düşmüş olmanın acısını kendisi gibi sevdiklerinden ayrı düşmüş bir Serçe ile paylaşan bu genç kızı yatağında, kuşu dışarda ölü bulurlar.

Yazınsal metinlerin en önemli figürlerinden biri kuşkusuz anlatıcıdır. Yavuz Demir’in de dediği gibi okurun karşısına bir lenguistik varlık olarak çıkan anlatıcının varlığından ima yoluyla ya da dolaysız olarak bizi haberdar eden beş önemli anlatı unsuru vardır: “mekân tasvirleri, karakter(ler)in kimliği, zaman özetleri, karakterin söylemediği ya da düşünmediği şeyin aktarımı ve açıklama.” (Demir, 2002; 18-19). Şiirde, yukarıda zikredilen maddeleri karşılayan ve bir anlatıyı tamamlayan pek çok ana ve dekoratif ögeye yer verilmiştir: *krakterler*, (serçe ve Zeynep), *mekân tasvirleri* (buz tutan ırmak, açık pençere), *zaman özetleri* (her gece, her gün, her sabah, bir kıştı, bir gece, o sabah), *karakterin söylemediği ya da düşünmediği şeyin aktarımı* (gizli bir sızı, kıza günden güne *zehroldu derdi*, bir gece kalmıştı *biçâre* karda) ve *açıklama* (şiirin sonunda kızın ve kuşun ölümünden haber verilir.).

Bir anlatı için gerekli unsurlara dair, gerek Forster’in gerekse Demir’in ortaya koyduğu ilkeler ışığında Faruk Nafiz’in “Serçe ile Kız” isimli şiirinde tespit edilen bütün bu bulgular, anlatıcının varlığını ortaya koyar. Şiir, baştan sona kadar tek bir anlatıcının ses (*voice*)inden aktarılır. Bu ses, Genette’in ifadesiyle “*heterodiegetik*” (üçüncü şahıs anlatıcı) bir sestir. “*Benzer olmayan anlatıcı*” da denilen bu anlatıcı tipi,

geleneksel anlatılar(destan)dan modern anlatılara (roman, hikâye vb.) geçmiş bir anlatıcı formudur. Bu anlatıcı formunda gramatikal olarak 3. tekil/çoğul kişi zamirini (o, onlar) kullanır. Bu bağlamda metinde geçen “*girerdi, uyanırdı, bulurdu, kalmıştı, buldular*” gibi fiil çekimleri “*heterodiegetik*” anlatıcıyı ele veren unsurlardır.

Bu anlatıcı tipinin önemli bir özelliği de anlatıda iki farklı odak nokta (*bakış açısı*)sına sahip olmasıdır. Birincisi, tanrı gibi her zaman ve her mekânda bulunur, karakterlerin geçmişi, şimdisi ve geleceği hakkında olağanüstü bir tasarrufa sahiptir. Her şeyi bilen, gören, duyan, sezen ve tanrısal bir kudrete sahiptir. Bakış açısı sınırsızdır. İkincisi ise bir kamera hassasiyetiyle dış dünyada olup bitenlere duygu, sezgi ve kanılarını işin içine katmadan nesnel bir anlatımla sunma perspektifidir. Bu anlatıcı tipi iki yönlü de görebilen bir işleve sahiptir. Bilhassa on dokuzuncu yüzyılda realizm akımının tesirinde gelişen anlatı türleri, özellikle de roman, Tanrısal yeteneklere sahip “*otoriter*” ve “*hiyerarşik*” bir anlatıcı tipinden beşerî bir boyuta geçen bu yeni anlatıcı ile yeni bir aşama kateder.

Şiirin genelinde üst düzey yani ilahî bakış açısına sahip bir anlatıcı tipinden bahsedebiliriz: “*Her gün uykusundan uyanırdı kız*”, “*Serçe, yüreğinde gizli bir sızı*”, “*Serçenin kalmadı eski ahengi / Sevdiği âşıktı başka bir gence*” dizelerinde ilahî bakış açısının belirtileri söz konusudur. Gerek dış âlemde gerekse karakterlerin zihin ve ruh dünyalarındaki değişimleri, sıkıntıları gören ve bilen anlatıcının varlığı her aşamada hissedilir. Buradaki anlatıcıyı Schmid’in tipolojisine kıyasla söylersek “*sunuş kipi bakımından açık, söylem bakımın diegetik, belirginlik derecesi bakımında fazlasıyla belirgin, değerlendirmeci konumu itibariyle öznel ve karakterlerin bilincine nüfuz edebilmiş*” (Dervişcemaloğlu, 2014; 125) bir anlatıcı tipidir.

Leylasını kaybeden sevdalılardan biri

Beni sormuş dün gece çölün yıldızlarından:

— Efsaneler şairi... Efsaneler şairi...

Bize haber vermedin Filistin kızlarından! (D.N. s.48)

Şiirin bu birinci kesitinde “*Leyla, sevdalı (Mecnun), çöl, efsane*” kavramlarıyla şair, Arap edebiyatından Türk edebiyatına geçmiş olan ve çokça bilinen klasik bir hikâyeye göndermede bulunur. Şair-anlatıcı, bu dizelerle hem herkesçe bilinen bir hikâyeyi hatırlatır, hem de tahkiye etmeye çalıştığı anlatıya giriş yapar.

Şiiri düzyazı şeklinde hikâyeleştirmek mümkündür: “*Leylasını kaybeden sevdalılardan biri*” güzel, alımlı Filistinli kızlarından kendisini haberdar etmediği için efsaneler şairini suçlar. Efsaneler şairi (anlatıcı) ve yolcular, uzun bir yolculuğun yorgunluğunu atmak için havariler beldesi Filistinde bir sabah dinlenirken hurmalıktan çoşkun bir kaval sesinden bu beldenin kızlarının, “*kızların ilahisi*” olduğuna dair sözler işitir. Fakat anlatıcı ise meçhul bahçelerden geçerken kaval sesinden dinlediğinin aksine yüzleri solgun, gözlerinden karanlıklar akan, içlerinde esmer tenli ve narin taze kızların da olduğu bir manzarayla karşılaşır. Anlatıcı, kendisine artık yabancılaşmış Şarkın bu vefasız kızlarına meftun olur. Büyük bir umutsuzluk ve acı göz yaşlarıyla bir yaz günü bu havariler beldesine veda eder.

Yukarıda yaptığımız gibi bir olayı tahkiye etmek çeşitli düzeylerde yapılabilir. Öykü, tek bir olay üzerine inşa edilebileceği gibi iç içe hikâyeler şeklinde de anlatılabilir. Bu durum, hikâyenin anlatı düzeyini etkilediği gibi, burada işlemeye çalıştığımız, anlatıcı meselesini de etkiler. Faruk Nafiz’in “Filistinden Geçerken” (1919b, 48) isimli bu şiirinde anlatıcı-şair, kendi öyküsünü anlatmaya başlamadan evvel, Doğu edebiyatında çok yaygın olan *Leyla ile Mecnûn* hikâyesini imâ ile hatırlatır. Bu da anlatıcıyı ve anlatıcının konumlanışını etkiler. Şiiri çarpıcı kılan özelliklerinden biri üç anlatıcı tipinin de yer almasıdır. “*Leylasını kaybeden sevdalılardan biri / Beni sormuş dün gece çölün yıldızlarından:*” dizeleri “ben anlatı”cının yani “öykü içi” bir karakterin sesinden verilir. Hemen sonra gelen “—*Efsaneler şairi... Efsaneler şairi... / Bize haber vermedin Filistin kızlarından!*” dizelerinde ise ben-anlatıcıdan, ikinci tekil kişiye (sen, siz) geçer. Diğer kurgusal anlatılarda (roman, hikâye gibi.) pek az kullanılan bu (sen) anlatıcı tipi²³ lirik şiirlerde sıkça rastlanılan bir durumdur. “*Anlattı, hurmalıktan çoşkun bir kaval sesi*” dizesindeki anlatı modu gözlemci bakış (o) açısıyla verilir.

Şiirde ikinci kişili (sen) anlatıcının “ — *Efsaneler şairi... Efsaneler şairi... / Bize haber vermedin Filistin kızlarından!*” dediği kişi kurgu dünyasına ait bir karakter mi yoksa şairin kendisi mi? Bu soruya verilecek cevap, “ben-anlatıcı”nın kimliği için önemlidir. Roland Barthes, her ne kadar anlatıcı ile yazar arasındaki bağa göndermede bulunarak yazarın/şairin ölümünden bahsedip anlatıcıyı da “*kağıt varlık*” olarak nitelese

²³ Ayrıntılar dipnot 4’e bakınız.: Meral Demiryürek, “Kurgusal Metinlerde İkinci Kişili Anlatıcı ve Bakış Açısı”, *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, S.2, 2013-Güz, ss.119-139.; Ayrıca bkz.: Manfred Jahn, *Anlatıbilim*, (çev. Bahar Dervişcemaloğlu), Dergâh Yayınları, 2015, s.79.

de (Barthes, 1988; 54) her şeye rağmen anlatıya bağlı kimi kurgusal metinler, yaratıcısından izler taşıyor ve belirli kontekstlerde biyografik okumaya da uygundur.

Anlatıda “bilgi”nin ve “görme”nin kaynağı şüphesiz anlatıcıdır. Faruk Nafiz’in “Filistinden Geçerken” isimli bu şiirinde “*ben-anlatıcı*”nın sesi hâkimdir. Şiiri bir anlatıya dönüştüren unsurların, nesnelere ve karakterlerin nitelikleri mutsuzluğu ve belirsizliği imleyen *-kalbini gözyaşlarıyla yıkayan ve ruhunu karanlık derin gözlerde yakan-* şair-anlatıcının bakış açısıyla verilir: “*gözlerinden karanlıklar yağın solgun yüzlü, vefasız kadınlar; isimsiz, meçhul bahçeler...*” İşte anlatıcının düşünsel ve rûhi vetiresinden verilen bu tasvirî anlatımlar, diğer şiirlerinde sıkça ratladığımız “*yüzü solgun, dudakları kansız, uzlete çekilen, تنها yerlerde dolaşmayı seven, bir sükût hâlini yaşayan ve adı bile bilinmeyen*” bu sevgili tipi etrafında örülen dünya, Faruk Nafiz’in özellikle ilk dönem şiirlerinde görülen bir özelliktir. Bu sevgili tipinin ilham kaynağı ise şairin ilk dönem şiirlerinde etkisinde kaldığı ve realitenin katı gerçekliğinden nefret eden Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âtî şiir geleneğinde aramak gerekir. Bilhassa bu ilk dönem şiirlerindeki “*marazi ve pesimist*” anlatıcı ben’in, romantik-lirik şiirin ruhuna uygun olarak şairin sesiyle örtüştüğü görülür. Bu verilerden hareketle anlatıcının kimliği konusunda anlatıcı ve şairin birbirine çok yaklaştığı hatta özdeşleştiği söylenebilir.

Mütareke yıllarında Payitaht’tan Anadolu’ya geçen “*İstanbul şair*”in ilk defa karşılaştığı “*yeni insan ve yeni coğrafya*”nın kendisinde –dönemin pek çok aydınında olduğu gibi- bıraktığı büyük tesirler, fikir ve sanat anlayışını da derinden etkiler. Nihat Sami Banarlı’nın, onun sanatının ikinci dönemi olarak tarif ettiği bu yeni dönem, memleketçi sanat anlayışına bağlı olduğu bir evreye denk gelir (1971, 1218-1219). Faruk Nafiz, Anadolu’yu ve Anadolu insanını sanatının gayesi hâline getirdiği sanatının bu ikinci evresinde aşk ve bireysel temaları işleyen önemli eserler vermekle beraber, ağırlıklı olarak sosyal içerikli ürünler verir. Ancak gerek ferdî gerekse sosyal içerikli temaları işleyen bu dönem şiirlerini “*memleketçi edebiyat*”nın ilkelerine uygun bir anlayışla yazar. Fizikî anlamda gerçekleşen bu mekân değişikliği şiirinde görülen kadın ve erkek tipleri üzerinde de belirleyici olur: Solgun yüzlü, baygın bakışlı, ipek maşlahalı, nazenin Şark kızları yerini Ayselere, Zeyneplere, Kezbanlara; Alilere, çobanlık yapan delikanlıların aşklarına bırakır.

Faruk Nafiz’in sanat anlayışındaki bu büyük değişim, izlek ve duyarlılığına yansdığı gibi, bu bölümde tartıştığımız asıl meseleye dönersek, anlatıcı tipolojilerine ve anlatıcının işlevlerine ve güvenilirliğine de yansır.

Önce baygın bir iniltiydi yamaçtan duyulan,
 Sonra bir gölge belirmişti kuş uçmaz yoldan:
 Asya'nın titreyerek bağı yanık toprağını
 Geliyor, baktım, uzaktan sökülen bir kağıt.
 İnleyen memleketimdir bu tekerlekte, dedim,
 Hangi bir köylü bu kağıtla sürünmekte, dedim
 Canlı bir yüz bana yaklaştı mehabetle dolu;
 Kim bu? Nerden bu geliş? Hangi yolun yolcusu bu?.. (S.H. s.17)

dizeleriyle başlayan “Kızıl Saçlar” (1928, 17) isimli şiirinde Faruk Nafiz, ıssız Anadolu bozkırında bir dağ başında rastladığı, kağıtla yük taşıyan genç bir kızın çetin hayat hikâyesini birinci kişili (*homodiegetik, ben-anlatıcı, benzer anlatıcı*) anlatıcının diliyle aktarır. Şiirde geçen “*dedim, baktım, sandım; memleketimdir, sözlerim*” gibi söz ve eylemler anlatıcının varlığını ve türünü açıkça ortaya koymaktadır. Birinci kişili anlatıcı bir kağıt varlık olarak kurgu dünyasına ait bir karakterdir. Bu tip anlatıcılarda karakterin dünyası ile anlatıcının dünyası örtüşür yani üst üste gelir. Şiire gömülü olan anlatıda karakter, varlıklar, nesnelere, olay ve mekân onun perspektifinden (bakış açısı) verilir. Anlatıcının odaklandığı varlık, şüphesiz şiire ismini veren ve kendisinde derin tesirler (*baş dönmesi*) bırakan kızıl saçlı köylü kıızıdır. Bu nedenle anlatıcı, kendi hikâyesini değil, kurgu metne dahil olan başka bir karakter(köylü kıızı)in öyküsünü verir. Anlatıcı sıfır eylem düzeyinde, pasif bir görüntüleyici ya da Franz Karl Stanzel’in dış-anlatıcı (*benzer olmayan anlatıcı, 3. şahıs anlatıcı*) için kullandığı “kamera göz” (*camera eye*) (Demir, 2002; 79) bakış açısıyla zengin tasviri anlatımlarla mekân içindeki bütün unsurları diğer karakter (köylü kıızı) ile ilişkili olarak sunar.

Bir anlatı çözümlemesinde üzerinde durulması gereken önemli noktalardan biri de anlatıcının bakış açısıdır. Bakış açısı anlatıcının hikâyede yer alan karakter, nesne, zaman ve mekân gibi unsurlara karşı konumlanışıyla ya da bir öykünün “nasıl” anlatıldığıyla ilgilidir. Manfred Jahn’ın dediği gibi odaklayıcının bakış açısı anlatısal metni yönlendirir. Bir metin, odaklayıcının fikirlerini, bilgi ve tecrübesini, gerçek ve hayalî algılamalarını, kültürel ve ideolojik yansımelerini verirken odaklayıcının bakış açısına sıkı sıkıya bağlıdır (Jahn, 2015; 69). Bu anlamda anlatıcı üç farklı şekilde kurgusal metinlerde yer alır: “Tanrısal (*auktorial*), yansız (*neutral*) ve kişisel (*personal*)” (Aytaç, 1999; 14). Bakış açısı için “*odaklanma*” kavramını kullanan Gerard Genette bu ifadelerle karşılık sırasıyla “*Sıfır Odaklanma*”, “*Dış Odaklanma*” ve

“İç Odaklanma” kavramlarını kullanır (Dervişcemaloğlu, 2014; 98). Bunlar hâkim bakış açısı, gözlemci bakış açısı ve kahraman bakış açısı olarak da ifade edilir.

Yaklaşırken bu bakır tenli güzel, kıvrılarak,
Karlı gönlümde güneş gördü kızıl bir yaprak
Bir kızıl gün doğuyor, sandım o baştan yarına
Gözlerim yandı dokundukça kızıl saçlarına

dizelerinde görüldüğü yaygın olarak şiirde odaklayıcıyı daraltan kişisel (*personal*) bakış açısı hâkimdir. Ancak anlatıcı karakterle ilgili tasviri birimlerde ise görme açısını genişleterek tanrısal (*auktorial*) bakış açısının imkanlarını kullanır:

Canlı bir yüz bana yaklaştı, *mehabetle dolu*,
Kim bu? Nerden bu geliş? Hangi yolun yolcusu bu?..

Bu gelen bir yuvasız kuş gibi pervasızdı,
Bu gelen köylü, sesinden tanıdım, bir kızdı.
Sanki vurmuş da onun bir kara sevda başına
Kahramanlar gibi yalnız çıkıyor dağ başına... (S.H. s.17,18)

Şiirin son iki dizesi ise çarpıcı bir biçimde bir anlatıda olması gereken olay (eylem), karakter, zaman ve uzam gibi bütün öğeleri içeren ve adeta bir öyküyü tamamlayan kısa ve özet cümlelerle ağırlıklı olarak gözlemci bakış açısıyla verilir:

Kağnı kayboldu, güneş battı, bir ishak sesi var,
Kız uzaklaştı, fakat bende o baş dönmesi var. (S.H. s.19)

Yukarıda da değindiğimiz gibi Genette’e göre anlatıcının “*iletişim, üst anlatı, tanıklık, açıklayıcı, ve ideolojik*” olmak üzere beş önemli işlevi vardır. (Dervişcemaloğlu, 2014; 129). Bu şiirdeki anlatıcının temel işlevi insan ve toplumla ilgil esaslı yargılarda bulunduğu için “*ideolojik*”tir. “Kızıl Saçlar” şiirinde şairin sözünü emanet ettiği karakter(anlatıcı)in;

Canlı bir yüz bana yaklaştı, mehabetle dolu,
 Kim bu? Nerden bu geliş? Hangi yolun yolcusu?..
 Bu gelen bir yuvasız kuş gibi pervasızdı,
 Bu gelen köylü, sesinden tanıdım, bir kızdı. (S.H. s.17)

biçimindeki ifadeleri onun kimliği hakkında okura önemli veriler sunar. Anlatıcının, yabancı olduğu bir coğrafyada gezerken -ki bu coğrafya Anadolu'dur, şiirin ilk dizelerinde geçen “kuş uçmaz yol”, “Asya” ve “bağrı yanık toprak” gibi ifadeler Anadolu’yu ima eder- ilk defa gördüğü bir köylü kız karşısındaki hayreti ve hayranlığı²⁴ onun coğrafyayla olan “mesafeli” ilişkisine bir göndermedir. Anlatıcının Anadolu ile mesafeli ilişkisini “Kim bu? Nerden bu geliş? Hangi yolun yolcusu?..” dizesi çarpıcı bir biçimde ortaya koyar. Anadolu realitesi ile karşılaştığına dair ilk izlenimler olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda anlatıcı; fiziksel özellikleriyle, tabiata karşı mücadeleci ruhuyla ve ahlakiyle üstün vasıflara sahip olan bu kadın tipi ile ilk kez karşılaşmıştır. Çünkü kendisi Anadolu coğrafyasına ve Anadolu insanına yabancıdır. Bu köylü kızında bulduğu yetenek, fazilet ve güzellikler onu büyülemiştir. Bütün bu veriler okurun anlatıcının kimliğini hakkındaki kanaatlerini somutlaştırır ki bu, şairin de içinde bulunduğu dönemin “aydın”ıdır.

İnleyen memleketimdir bu tekerlekte, dedim,
 Hangi bir köylü bu kağnıyla sürünmekte, dedim

dizelerinde şair-anlatıcı, “köylü kız”ından hareketle onun içinde yaşadığı ve temsil ettiği sosyal ve ekonomik hayata ışık tutar.

Faruk Nafiz’in şiirlerinde anlatı unsurlarının en güçlü olduğu eserlerinden biri de “Han Duvarları” (1926, 87) isimli şiiridir. “Han Duvarları”, Faruk Nafiz’in veya bir kurgu karakteri olan “kentli” bir şairin Ulukışla’dan Kayseri’ye yaylı bir araba ile üç gün süren bir yolculuğunun hikâyesini konu edinir.

²⁴ Bu “hayret ve hayranlık” duygusu ideolojik ve zorunlu saiklerle Cumhuriyetin ilanı eşiğinde Anadolu’ya geçip memleketi keşfeden Türk aydını için önemli bir dönüm noktası olur. Bu dönemdeki Türk aydınının “hayret” hâli olumlu ve olumsuz veçhelerine dönük görüşümüz için Yakup Kadri’nin “Yaban” romanındaki başkarakteri Ahmet Celal ile Faruk Nafiz’in şiirlerindeki anlatıcı ve karakterlerin karşılaştırmasını yaptığımız 35 numaralı dipnota bakınız.

Yağış atlar kişnedi, meşin kırbaç şakladı,
 Bir dakika araba yerinde durakladı.
 Neden sonra sarsıldı altımda demir yaylar,
 Gözlerimin önünden geçti kervansaraylar... (Ç.Ç., s.87)

dizeleriyle başlayan şiirdeki anlatıda, ben anlatıcı (*karakter sınırlı anlatıcı*)nın sesi hâkimdir. Anlatıya, zaman zaman diğer karakterlerin (arabacı, hancı, Maraşlı Şeyhoğlu Satılmış) sesi karışsa da asıl olan anlatıcı, birinci derecede karakter olan kentli şairin kendisidir.

Mehmet Kaplan'a göre "Han Duvarları" şiiri muhteva bakımından Anadolu coğrafyası, Anadolu insanı ve şairin kendisi olmak üzere üç ana unsurun terkiibiyle meydana gelir (Kaplan, 2001; 21). Dolayısıyla şiiri meydana getiren insan, eşya ve tabiat unsurları ve şiire hâkim olan gurbet, yalnızlık ve sair duygular özne olarak şiirde konumlanan ben anlatıcının (üç unsurdan biri olan şairin) bakış açısıyla sunulur. Anlatıcı aynı zamanda hikâye kahramanıdır. Yolculuk boyunca gerek dış âlemden, gerekse karakterin iç dünyasında yaşananlar, görülen tabiat manzaraları, hanlarda karşılaşılan insanlar ve metinde aktarılan her şey okura bu "*itibari*" âlemin bir parçası olan "*kahraman anlatıcı*" tarafından aktarılır:

*Gidiyorum*²⁵, gurbeti gönlümde duya duya,
 Ulukışla yolundan Orta Anadolu'ya.
 İlk sevgiye benzeyen ilk acı, ilk ayrılık!
Yüreğimimin yaktığı ateşle hava ılık,
 Gök sarı, toprak sarı, çıplak ağaçlar sarı...
 Arkada zincirlenen yüksek Toros dağları,
 Önde uzun bir kışın soldurduğu etekler,
 Sonra dönen, dönerken inleyen tekerlekler... (Ç.Ç. s.87,88)

Şiirdeki ikinci anlatıcı ise ana şiirin içine derc edilen ve on yıl baba ocağından, yâr kucağından hasret yaşayan ve huduttan hududa vatan savunması için koşan Anadolu'lulu bir halk şairidir. Okur, onun hikâyesini yine "*kahraman anlatıcı*" (*ben anlatıcı*)nın kendi sesinden öğrenir:

²⁵ Vurgular özgün, M.K.

On yıl var *ayrırım* Kınadağı'ndan
 Baba ocağından, yâr kucağından
 Bir çiçek dermeden sevgi bağından
 Huduttan hududa *atılmışım* ben (Ç.Ç. s.90)

Her iki şiirdeki anlatıda da “ben anlatıcı”lar, birer canlı karakter olarak hem hikâyeyi sürükleyen öykü içi kahraman, hem de bir anlatıcı konumundadır.

Şiirde az da olsa “*ben anlatıcı*”nın devre dışı kaldığı, bir yerde açık bir yerde belirsiz iki diyalogun verildiği ve anlatıbiliminde Leech Short’ın ifadesiyle “*bağımsız dolaysız konuşma*” (Demir, 2002; 53) denilen diyaloglar aktarılır. Konuşmaların aktarıldığı ve tırnak içine alınan ifadelerin varlığı dolaysız aktarımın olduğunun belirtisidir. Dramatik örgünün güçlü olduğu metinlerde anlatıcı tamamen devre dışı kalırken aksi durumlarda anlatıcı varlığını hissettirir. Her iki diyalogda da anlatıcı tamamen devre dışı kalmaz ve yarı müdahil konumdadır:

Arabacı haykırdı: “İşte Arablı Beli!” (Ç.Ç. s.90)
 Arabamız tutarken Erciyeş’in yolunu:
 “Hancı, dedim, bildin mi Maraşlı Şeyhoğlu’nu?”
 Gözleri uzun uzun burkulu kaldı bende,
 Dedi:
 — Hana sağ indi, ölü çıktı geçende! (Ç.Ç. s.93)

Birinci kişi anlatıcının en önemli özelliği kurgu dünyasının bir karakteri olmasıdır. Bu nedenle okur her şeyi onun bakış açısıyla görür ve değerlendirir. Çünkü anlatıda bütün olup bitenleri “gören” ve “aktaran” odur. Bu durumda okurun algısında oluşacak olumlu ve olumsuz değerlendirmeler, anlatıcının bakış açısına yakın bir mevzide vücut bulur:

Aradan yıllar geçti, işte o günden beri
 Ne zaman bir han rastlasam irkilirim.
 Çünkü sizde gizlenen dertleri ben bilirim,
 Ey köyleri hududa bağlayan yaşlı yollar,
 Dönmeyen yolculara ağlayan yaşlı yollar!

Ey garip çizgilerle dolu han duvarları,
Ey hanların gönlümü sızlatan duvarları... (Ç.Ç. s.93)

Anlatıbilim açısından anlatıcının nasıl gösterildiği meselesine gelince “açık” (*overt*) ve “kapalı” (*covert*) anlatıcı şeklinde bir sınıflandırma yapılır. Açık anlatıcı anlatıyı birinci kişi (ben, biz vb.) diliyle ifade eder. Ayrıca olaylar, durumlar, kişiler ve yaşananlar hakkında öznel ya da duygusal ifadeler kullanan, öyküye müdahale eden ve ayırt edici bir ses(*voice*)e sahip olan anlatıcı tipidir. Kapalı anlatıcı ise anlatıcı içinde ayırt edici bir sesi olamayan, ne kendine göndemede bulunan (ben, biz gibi), ne de bir dinleyiciye seslenen, cinsiyeti, yaşı konusunda bir bilgi sahibi olunamayan, öykünün akışına müdahale etmeyen anlatıcıdır (Jahn, 2005; 62-63). Anlatıcının kimliğinin tespitine dair verilen bu teorik bilgileri, anlatıcılar hakkında tespit edilen yukarıdaki bulgularla birleştirdiğimizde “Han Duvarları” şiirinde yer alan “*kentli şair*” ile “*taşralı şair*”in kimliği “*açık anlatıcı*” tipine örnektir. Çünkü her iki anlatıcı da kendine göndermelerde bulunur; kişisel ve toplumsal meseleler hakkında veriler ortaya koyar, acılarının kaynakları konusunda okura bilgiler sunar, tabiat ve olaylar karşısında duygusal ve kişisel tepkiler verir.

“Han Duvarları”nda anlatıcı, üç günlük süren yolculuk boyunca Anadolu coğrafyasına, Anadolu insanına ve tabiat şartlarına dönük realist bir bakış açısıyla okura çok önemli izlenimler sunar. Anlatıcı-şair, didaktizmin ağına düşmeden, lirizmin duygusallığına kapılmadan yolculuk boyunca dönemin insan hikâyelerini, mekânını ve sosyal hayatını şiir türünün imkânları içinde kamera gerçekliğiyle verir. Bilhassa dış mekân, tabiat şartları ve iklimsel değişimlerin nesnel bir izlenimle ve panoramik olarak verilmesinde yolculuğun yaylı bir araba ile yapılmış olmasının payı büyüktür:

Gök sarı, toprak sarı, çıplak ağaçlar sarı...
Arkada zincirlenen yüksek Toros Dağları,
Önde uzun bir kışın soldurduğu etekler,
Sonra dönen, dönerken inleyen tekerlekler...
...
Her tarafta yükseklik, her tarafta ıssızlık,
...
Yol, hep yol, daima yol... Bitmiyor düzlük yine.
Ne civarda bir köy var, ne bir evin hayali,

...

Soğuk bir mart sabahı... Buz tutuyor her soluk.

...

Bizden evvel buraya inen üç dört arkadaş

Kurmuştlar tutuşan ocağa karşı bağdaş.

Çıtırdayan çalılar dört cana can katıyor,

Kimi haydut, kimi kurt masalı anlatıyor... (Ç.Ç. s.87-91)

4.2.2. Karakterler

Anlatmaya bağlı bütün sanatlar, belli başlı birçok unsurun bir araya getirilmesiyle oluşmuş bir “sistem”dir. Bu sistemi meydana getiren vaka dil, kişi, zaman ve mekân gibi birtakım ögeler, kurmaca dünyanın içine dış dünyadan benzerlerinin bir yansıması olarak yeniden tasarlanarak verilir. “*Yeniden tasarlama*” kavramı beraberinde sanat eserinin kurmaca olan yönünü ima eder. “*Çünkü itibarî eserin modeli ve malzemesi haricî âlemde geçerli temel kanun ve prensipler, itibarî yakınlık hiçbir âlem için de hareket noktası durumundadır. Ama bu yakınlık hiçbir yapma ve yaratma tarzında, hiçbir yerde insanla itibarî şahsı, tam ve gerçek mânâsıyla aynileştirmeye yetmez.*” (Aktaş, 2005; 135). Dolayısıyla anlatmaya bağlı oluşmuş sanat eserinde “sistem”in bir parçası olan hiçbir unsur, dış dünyanın realitesiyle bire bir koşut değildir. Ancak Roland Barthes’in de dediği gibi “*yeryüzünde ‘anlatı kişileri’nin ya da en azından ‘edenler’in bulunmadığı tek bir anlatı yoktur*” (Barthes, 1988; 45). Bu bağlamda anlatının önemli bir unsuru olan insan unsuru birbirinden farklı anlam dünyalarını ima etseler de kişi, tip, şahıs, karakter, figür, aktör, kahraman gibi kavramlarla sanat eserine girer.

Anlatı metinlerinde dikkati çeken en önemli unsur olay ve durumlardır. Bu iki unsurun ortaya çıkmasını zorunlu kılan bir özne(eyleyen)e ihtiyaç vardır. Öznenin olmadığı yerde durum ve olaylardan bahsetmek mümkün değildir. Ancak öznenin insan olma zorunluluğu yoktur. İnsan kişiliğine büründürülmüş bitki, hayvan hatta soyut kavramlar da olabilir. Kurmaca anlatılarda ister insan olsun, ister insan kişiliğinde verilen bir varlık veya kavram olsun olay ve durumların ortaya çıkmasına ve gelişmesine neden olan ve özne konumunda yer alan “*beşerî*” vasıflarıyla verilen anlatı unsurlarına genel anlamda “*kişi kadrosu*” adı verilir. Fakat anlatı metinlerinde doğal olarak insan unsuru ön plana çıkarılır. Gerek dünya edebiyatında gerekse Türk

edebiyatında yazar ve şairlerce eserlerinde insan dışında varlık, eşya ve kavramlara “*kişi kadrosu*” içinde yer verilir. Franz Kafka’nın *Dönüşüm*’ünde (Hamamböceği), George Orwel’in *Hayvanlar Çiftliği*’inde (Domuz ve diğer çiftlik hayvanları), Edgar Ellan Poe’nun *Kuzgun* şiirinde (Kuzgun); Recaiizâde Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası*’nda (Araba), Abbas Sayar’ın *Yılkı Atı* romanında (At), Orhan Pamuk’un *Beni Adım Kırmızı* adlı romanında (Ağaç, Para, Ölü) vs. birçok eserde şahıs kadrosu içinde insan dışındaki varlık ve kavramlara yer verilir.

“*Karakter*” kavramı öncelikle öykü dünyasında yer alan ve kurmaca metinlerdeki eylemleri gerçekleştiren yapma (*kurmaca*) bir varlığı ifade eder. Gerçek dünyaya ait insan unsuru için “*kişi*”, kurmaca dünyanın eylemlerini gerçekleştiren varlığı ifade etmek için de “*karakter*” terimi kullanılır. Bu anlamda gerçek dünya ile kurmaca dünyanın “*eyleyen*”ini ayırmak için böyle bir ayırım yapılır (Dervişcemaloğlu, 2014; 133). Bu bağlamda karakter ya da karakterleştirme söz ve eylemlerle dolaylı veya dolaysız kurgu dünyasına ait bir “*şahıs*” yaratma çabasıdır. Söz ve eylemlerle, betimleme ve açıklamalarla karakter muşahhas hâle getirilir.

Anlatı unsurlarından biri olan “*karakter*” ve “*karakterleştirme*” kavramları Aristo’dan bu yana tartışılır ve değişik yönleriyle ortaya konur. Aristo’ya göre tragedyanın zorunlu ilk iki unsurundan biri “*öykü*” (vaka) ise diğeri de “*karakter*”dir.²⁶ O, karakter olmadan anlatı olabilir, ancak “*vaka*” olmadan karakterin varlığının mümkün olmayacağını ileri söyler. Karakter, eylemde bulunan kişilere kendisi bakımından bir özellik yordduğumuz varlıktır. Karakterin belirleyici iki vasfı vardır: eylem ve düşünce. Aristoya göre karakterleştirme yapılırken dört husus göz önünde bulundurulmalıdır: iyilik, tutarlılık, uygunluk, benzerlik (Aristoteles, 1987; 23). Düşünce, eyleye(kişi)nin sözel ifadeleri ve fikirleri biçiminde ortaya çıkarken karakter ise eylemde bulunanların kişisel özellikleri veya söz ve davranışlarıyla bir bütün hâlinde ifade ediş biçimleri olarak meydana gelir. Karakterleştirme ise öznenin düşünce, konuşma, zevk ve eylemleriyle varlığı nasıl temsil ettiği meselesiyle ilgili olan bir durumdur. Mehmet Tekin’in de belirttiği gibi yazarın [veya şairin] “*anlatıyı sürükleyecek kişiyi, anlatının niteliğine uygun olarak çizmesine, ona ‘beşerî’ bir yapı kazandırılarak canlandırılmasına ‘karakterizasyon’*” adı verilir. Yazar veya şair, karakter yaratımında iki yöntemden yararlanır: açıklama yöntemi ve dramatik yöntem.

²⁶ Aristo’ya göre tragedyanın belli başlı altı ögesi vardır: *öykü (mythos), karakterler, dil, düşünceler, dekorasyon ve müzik*’tir. Bunlardan “*dil ve müzik*” taklit araçlarını, “*dekorasyon*” (sahne düzeni) taklit biçimini, “*öykü karakter ve düşünce*” ise taklit nesnelere meydana getirir. Ayrıntılar için bkz: Aristoteles, *Poetika*, (çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1987, s.23.

Yaratılmak istenen karakter yazar [veya anlatıcı] tarafından okura bilgiler verilerek kişisel özellikleri, zevkleri, beğenileri, inanç ve tercihleriyle karakter muşahhas hâle getirilir ki bu, “açıklama yöntemi”yle karakter yaratmadır. “*Dramatik yöntem*”de ise karakter; duygu, düşünce ve diğer özelliklerini davranışlarıyla ortaya koymasıyla somut hâlâ gelir (Tekin, 2002; 78-79).

Bir anlatıyı anlamlı okumanın önemli bir aşaması da karakterlerin kimliğinin tespiti ve anlatıdaki işlevleri hakkında belirli bir bilgi düzeyine sahip olmaktır. Bu bakımdan karakterleştirmenin analizi önemlidir. Manfred Jahn’e göre karakterleştirme analizi üç değişken dikkate alınarak yapılır: “*Figüral karakterleştirmeye karşı anlatıcı tarafından yapılan karakterleştirme, açık karakterleştirmeye karşı kapalı karakterleştirme ve kendini karakterize etmeye karşı başkasını karakterize etme*”. Figüral karakterleştirmede özne karakterdir. Yani kurmaca dünyasındaki bir karakter söz ve eylemleriyle kendi kendini veya kurmaca dünyasına ait bir kişiyi karakterize eder. Buna karşın anlatıcının yaptığı karakterleştirmede anlatıcı özne, karakter nesne konumundadır. Açık karakterleştirmede bilhassa kişiyi tanımlayan, değerlendiren, düşünce ve zevkleri konusunda onu bireyselleştiren, biricik hâle getiren açıklamalar yapılır. Bunu, kişi (karakter) kendi kendine yapabileceği gibi (*oto-karakterleştirme*), bir başkası tarafından da yapılması mümkündür (*başkasının karakterleştirilmesi*). Kapalı karakterleştirme ise kişinin fiziksel görünüşü ya da genellikle kasıtlı yapılmayan davranışların karakteristik bir özelliğe karşılık gelen bir oto-karakterleştirmedir. Burada özne, söz ve eylemleriyle dolaysız bir biçimde değil, okura ve izleyiciye kendini tanıma fırsatı verir. Sözlü olmayan eylemler; iyi bir futbolcuyu, cesur ya da korkak birini karakterize edebilir; sözlü davranışlar ise kişinin eğitim ve kültür seviyesini, sınıf aidiyetini kişinin karakteri hakkında bilgiler sunar. Ayrıca kişinin nerede yaşadığı, giyim kuşamı, zevkleri, sosyal çevresi, kullandığı dil (aksan, şive, argo, jargon vb) de karakter çözümlemelerinde dikkate alınması gereken önemli unsurlardır (Jahn, 2015; 112-115).

Bir anlatının önemli unsuru olan karakter/ler ile ilgili tartışmalar, Aristo’dan günümüze kadar devam eder. Bu tartışmanın bir tarafında Aristo’dan başlayıp yapısalcı döneme kadar hüküm süren “*karakterlerin eyleme bağlı ya da bağımlı olduğu*” düşüncesi bilhassa 1960’lı yıllardan sonra sarsılır. Bu tarihten sonra Henry James’in, Aristo’nun olayları (eylemleri) karakterlere üstün tutan anlayışı yerine, olaylar (eylemler) ile karakterlerin birbirine öncelenemeyeceğini, birbirinden, ayrı ele alınamayacağı görüşü yaygınlık kazanmaya başlanır. E. M. Forster, James’in bu

görüşünü bir adım daha ileri götürerek, karakterin olay örgüsünden daha önemli olduğu tezini ileri sürer. Robert Scholes, Robert Kellogg, R. Barthes gibi yapısalcı edebiyat teorisyenlerinin katıldığı bu görüşü Fernando Ferrara bir derece daha ileri taşıyarak karakteri kurmaca anlatının kurucu bir ögesi olarak görür ve anlatıdaki diğer bütün öğelerin karakter sayesinde var olduğunu ve inandırıcılık ve tutarlılıklarını karaktere borçlu olduklarını belirtir (Dervişcemaloğlu, 2014; 140-141). Böylece anlatının yapısal çözümlenmelerinde karaktere ayrı bir önem verilir. Ancak yakın dönem okumalarında bu iki unsurdan birini diğerine incelemek yerine anlatı metnine ya da okurun anlatıyla ilişkisine göre bunlardan biri öne çıkarılır ve bunlar, kategorik bir ilişkiden uzak olarak değerlendirilir.

Batı edebiyat teorisyenlerince yapılmış karakterlerle ilgili çok sayıda sınıflandırma ve incelemeyi görmek mümkündür²⁷. E. M. Forster'ın yalınkat (*flat*) [düz] ve yuvarlak (*round*) karakter tasnifi; W. J. Harvey'nin “ana karakter” (*protagonist*), “arka plandaki karakter” (*background*), “kart” (*cart*) ve “ip karakter” (*ficelle*) şeklindeki dörtlü karakter tasnifi; ve Baruch Hochman'ın “üsluplaştırma” (*stylization*)–“doğalcılık” (*naturalism*), “tutarlılık”–“tutarsızlık”, “bütünlük”–“parçalılık”, “gerçekçilik”–“sembolizm”, “karmaşıklık”–“basitlik”, “şeffaflık” (*transparency*)–“bulanıklık” (*opacity*), “hareketlilik” (*dynamism*) –“durağanlık” (*staticism*) ve “kapalılık”–“açıklık” gibi birbirinin karşıtlığına dayanan sekizli karakter tasnifi bunlardan birkaçıdır (Dervişcemaloğlu, 2014; 142-147). Karakter ile ilgili yapılan teorik tartışmalarda üzerinde uzlaşmış ve olgunlaştırılmış karakter tasnifleri ve tipolojileri henüz mevcut değildir. Her tartışma bir öncekinin eksiklerini ve zayıf noktalarını tespit ederek bu konuda genel ve kapsayıcı bir tanımlanmaya gidilmektedir. Ancak bu tür konuların doğası gereği birçok belirsizliği içinde barındırması ve kapsayıcı bir tanımlama yapmanın zorluğu meseleyi ortak bir noktada buluşturmayı güçleştirmektedir.

Karakterlerle ilgili yapılan ilk tanımlardan biri E. M. Forster'ın yalınkat (*flat*) [düz], ve yuvarlak (*round*) şeklinde yaptığı ayrımıdır. Yalınkat (*flat*) karakter; statik, değişmeyen, okuyucuyu şaşırtmayan, daha çok bir tipe indirgenebilen, eylem boyunca gelişim göstermeyen, sınırlı bir eylem ve konuşma örüntüsü içinde bulunan tek boyutlu figürdür. Ancak bunun aksine yuvarlak (*round*) karakter; eylem boyunca değişiklik gösteren, bir tipe indirgenemeyen, sürekli gelişim içinde olan, okuru beklenmez

²⁷ Karakter tipolojileri ve tasnifleriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bakınız: Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014, 142-149.

davranışlarıyla şaşırtabilen kişilik özelliklerine sahip üç boyutlu bir figürdür (Jahn, 2015; 116-117). Belirli kişilik özellikleriyle birbirinden kategorik olarak ayrılmış olan Forster'ın bu karakter tasnifi kendi içinde zayıf ve güçlü yönleri barındırmaktadır. Güçlü yanı karakter incelemelerinde eleştirmene tasnif kolaylığı sağlaması, zayıf yönü ise gerçek yaşamın bir yansıması olan hiçbir kurgu karakterin Forster'ın dediği gibi tekdüze ve nüanslardan uzak bir kişilik özelliğine sahip olmamasıdır. Çünkü bu tasnife göre karakterler arasındaki kişilik özelliklerinde hiçbir geçirgenlik söz konusu değildir.

Sonuç olarak karakter ve karakterleştirmeye ilgili yapılan çalışmalarda ortak bir kanaate varılmış değildir. Bundan dolayı bu konuda yapılacak çalışmalarda bir tasnifi başka bir tasnife -üstünlüğü konusunda mutlak bir biçimde birini değerine- tercih etmek yerine klasik (yapısalcı) ve modern dönemlerde yapılan tasnifleri göz önünde bulundurarak inceledikleri karakterlere uygun olanları tercih edilmesi daha doğru görünmektedir.

4.2.2.1. Kadın Karakterler

Bu bölümde Faruk Nafiz Çamlıbel'in anlatı söyleminin ağır bastığı şiirlerinde “karakter”lerin varlığı üzerinde duracağız. Böylece onun şiirlerinde baskın olarak yer alan karakterleri, karakterlerin kimliğini, işlevlerini ve karakter tipolojilerini ele alarak bir bakış açısı oluşturmak amacındayız.

Nihat Sami Banarlı, Faruk Nafiz'in şiirlerini aldığı tesirler bakımından Divan Edebiyatı, Servet-i Fünûn, Fecr-i Âtî tesirindeki aşk şiirleri devresi, memleket şiirlerinin yazıldığı Milli Edebiyat tesirindeki devre ile olgunluk ve tefekkür devresi olmak üzere üç dönemde ele alır²⁸ (Banarlı, 1971; 1218-1219). Faruk Nafiz'in sanat hayatındaki bu değişim evreleri şiirlerinde konu, tema, biçim ve duyarlılıklarını da önemli ölçüde etkiler. Bu etkinin yansımalarından biri de şiirlerine konu ettiği kadın karakterlerin kimliği ve özellikleri üzerinde görülür.

Uzun bir sanat yaşamına sahip olan Faruk Nafiz Çamlıbel'in şiirlerindeki kadın ve erkek karakterler, genel anlamıyla kentli ve taşralı / Anadolulu olmak üzere iki grupta incelenebilir. Çamlıbel'in kişisel aşk ve ıstıraplarının melankoli düzeyinde şiirine

²⁸ Necat Birinci, Faruk Nafiz Çamlıbel üzerine yaptığı çalışmada şiirlerini onun “*Heyecan ve Sükûn*” adlı eserinden mülhemle “Heyecan Devresi” ve “Sükûn Devresi” olmak üzere iki devrede ele alır. Birinci'ye göre sanat hayatının başlangıcından 1932'ye kadarki döneme “Heyecan devresi”, ki bunu da Arayışlar, Aruzdan Heceye, Mütareke Yılları ve Memleket Şiirleri şeklinde dört alt başlık altında inceler, 1932'den sonrası ise “Sükûn Devresi”dir. Ayrıntılar için bakınız: Necat Birinci, *Faruk Nafiz*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 1993, s.22-60.

aktığı ilk dönem eserlerinde daha çok kentli insanın aşkları, ıstırapları, hüznü ve duyguları görülür. Bu dönem şiirinin kaynağı Batı edebiyatından beslenen Servet-i Fünûncular ve Fecr-î Âtîciler'dir. Anadolu'nun ve Anadolu hayatının onun şiirine çeşitli yönleriyle girdiği ve büyük bir sempatiyle konu edildiği ikinci gruptaki karakterlerin kaynağı ise Kurtuluş Savaşı yıllarında filizlenen ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türk kültür hayatında önemli bir atılım olan "Memleket Edebiyatı"dır. Birinci gruptaki karakterler daha çok aşk, hasret ve gurbet gibi kimi ferdî temalar etrafında bir kimlik kazanırken ikinci grupta yani memleketçi edebiyat etrafında teşekkül eden kadın ve erkek karakterler ise genellikle içtimaî hayatın içinde yaşanan kıskançlıklar, fedakarlıklar, cesaret ve adaletsizlikler gibi temalar etrafında vücut bulur. Faruk Nafiz'in şiirlerindeki karakterlerin ana çerçevesini bu şekilde özetledikten sonra şiirlerinde yer alan karakterleri inceleyelim:

4.2.2.1.1. Muhayyel Kadın/ Sevgili

Faruk Nafiz'in ilk dönem aşk şiirlerinde en çok işlediği kadın karakterlerden biri "*muhayyel kadın*" karakteridir. Onun ilk dönem şiirlerinden olan "Şarkın Sultanları" (1918; 3) adlı şiirinde anlatıcı, bir kadın portresi çizerken "*inci kadınlar, ma'bûde, bir ilahî kadın, Şarkın sarışın kızları, solgun alın, sultan, ilahî sarışın, peri vb.*" ifadeleri kullanır. Bu ve benzeri ifadeler, gerçek dünyaya ait olmayan, uhrevî ya da masalsı bir dünyanın kahramanlarını ima eder. Şiirde yer alan yeşil sahiller, gülümseyen sular, uhrevî beldeler, inleyen deniz, kayalıklarda gezen inci kadınlar vb. tasvirler bu masalsı dünyayı tamamlayan unsurlardan birkaçıdır. Şair bu uhrevî, sarışın şairler beldesinde sessizce dolaşırken, aşına olduğu güzellerden başka bir yüz arar:

Gülmek isterdi uzaktan bana bir gölge niçin?
Tanımadım onu; esmer mi veyahut sarı mı?
Karşı sahilden esen bâda dağıtırmak için
Ba'zı toplardım o kumral ve uzun saçlarımı.

Gezerek yorgun adımlarla nefessiz kumda
Geçirirdim o harâretli yaz akşamlarını.
Ba'zı bir şüphe parıldardı sönük ruhumda,
Her güzel yüzde arardım o ilahî kadını... (Ş. S. s.4)

Âşığın karanlık ruhunu aydınlatacak olan bu sevgili ise esmer mi, sarışın mı, kumral mı olduğunu kendisinin de bilmediği bir “*muhayyel sevgili*”dir veya bir “*ilahi kadın*”dır. Faruk Nafiz’in sanatının ilk devresinde hemen hemen işlediği tek tema aşktır. Aşk ya da kadın onun şiirlerinde çok zengin bir anlam dağarcığıyla özgün bir enstrümana dönüşerek bir “*muhayyel sevgili*” imajı etrafında işlenir. Onun 14-15 yaşlarında şiire başlamış olmasının ve bu dönemde tesirinde kaldığı şairlerin sanat anlayışının bunda etkisi büyüktür. Onun bir mülakâta verdiği cevapta bu konuda söyledikleri dikkat çekicidir:

“ ... *Edebiyata başlamış bir çocuk kadar marazî bir hassasiyet taşıyan kim vardır?*

Onu her şey, her hadise müteessir eder. Ben de o yaşta bütün teessür hislerimi harcamağa koyuldum.

Oynayacak yaşta düşünen, okuyacak yaşta yazan bir çocuk... Her hâlde sevimsiz bir mahluk değil mi?

İlk yazımı on dört yaşında ismini bile unuttuğum bir gazetede neşrettim. Tek mısrasını bile hatırlamıyorum.” (Âdil, 1928; 1599).

İndi şarkın sarışın kızlarının en genci.

Arkadan bir köle, mûnis ve uzun bir zenci... (Ş. S. s.5)

dizesi bu masalsi âlemin kahramanı hakkında bize önemli veriler sunar. Çünkü bir köleye sahip olmak soylu bir sınıfa ait olmanın göstergesidir. Fakat anlatıcı / şair, karakterlerin karakter niteliği kazanmasına yani kendi kimliklerini ortaya koymasına müsaade etmez. Onları gözlemci bir eda ile anlatır. Kadın karakter, düşünce ve eylemleriyle bir varlık gösteremez. Yazar / şairin anlatıyı sürükleyecek kişiyi, anlatının niteliğine göre, “beşerî” planda canlandırılmasına ‘karakterizasyon’” adı verilir. Yazar ya da şair, karakter yaratımında açıklama ve dramatik yöntem olmak üzere iki yöntemden yararlanır. “*Açıklama yöntemi*”nde anlatıcı özne, karakter nesne konumundadır; ancak “*dramatik yöntem*”de ise karakter; duygu, düşünce ve diğer özelliklerini davranışlarıyla ortaya koyarak bir özneye dönüşür (Tekin, 2002; 78-79). Klasik dönem anlatılarında daha çok birinci yöntem tercih edilirken günümüzde dramatik yöntem tercih edilmektedir. Bu bağlamda Faruk Nafiz de ilk dönem şiirlerindeki kadın karakterler, anlatı içinde duygu, düşünce ve eylemleriyle belirleyici olmaktan öte anlatıcı / şairin bakış açısıyla ve gözlemleriyle verir. Bu da karakterin

muşahhaslaşamamasına ve belli belirsiz bir karakter olarak anlatı içinde yer almasına neden olmaktadır.

Akşamlar inerken süzülür koyda zîyâlar,
En nazlı geyikler gibi koynunda mutalsam
Bir korku yüzer gözlerinin rengine dalsam;
Rûhunda yaz akşamları bir dul kadın ağlar. (Ş. S. s.11)

Faruk Nafiz'in ilk dönem şiirlerindeki bu "muhayyel sevgili" imajının işlendiği bir diğer şiiri ise yukarıda alıntıladığımız "Nergis" (1918, 11) adlı eseridir. Şiir gerek kelime kadrosu gerekse şairin eşya, karakter ve mekânı ele alış biçimi yönüyle Ahmet Haşim'in üslubuna yaklaşır. Buradaki dul ve ipek maşlahalı kadın karakter; akşam vaktinde oluşan yakamozlar, yeşil koylar, sazlar, kamışlar, yeşil gölgeli sahiller, sandallarla yapılan gezintiler içinde verilir. Anlatıcı, kadın karakteri bu tasviri anlatımla ortaya koyar. Hüzün ve acının yüzüne gölge düşürdüğü bu kadın imajı, pek solgun ve hasta bir karakter özelliği taşır. Solgun, hasta, kederli bu kadın karakter, gösterdiği özellikler bakımından dönemin sanat eserlerinde sıkça görülür.

Okşar, sürünür alnına omzundan uçan şâl,
Her gün yeni bir gölge sarar benzini dünden.
Solgun gibisin gölde açan bir su gülünden,
Bir zehir akıtır kalbine her gölge veren dal. (Ş. S. s.11)

Hasta, solgun, elemli vb. özellikleriyle verilen bu kadın imajının –ipek maşlaha ifadesini dışarıda tutarak- belli bir yurdu yoktur. Yurtsuzdur; çünkü karakteri niteleyen bu ve benzeri ifadelerin kültürel kodları yoktur, herhangi bir kültürü veya coğrafyayı çağrıştırmadığı gibi ima dahi etmez. Fakat Faruk Nafiz'in Anadolu'yu ve memleketi konu ettiği ikinci dönem şiirlerinde kullandığı çeşme, çoban, han, Ali, Ayşe vb. kelime kadrosunun bu bağlamda memleketi ve belli bir coğrafyayı dolaysız ifade ettiği görülür. Bu yönüyle değerlendirildiğinde şairin ilk dönem eserlerindeki kadın karakterler genellikle dünyanın herhangi bir yerinde rastlayabileceğimiz birer "muhayyel sevgili"dir.

Belirli özelliklerle verilen ve bir biçimde bireyselleştirilerek kâğıt varlıklar hâlinde dil vasıtasıyla muşahhas hâle getirilen karakterler, belli teknik ve araçlar

kullanılarak karakterleştirilir. Karakter incelemelerinde cevaplandırılması gereken bir nokta “kim (özne), kimi (nesne), nasıl ve hangi özellikleriyle karakterleştiriyor?” sorusudur (Jahn, 2015; 113). Bu soru karakterin kim tarafından ve nasıl karakterleştirildiğinin tespiti için önemlidir. Bu bağlamda anlatıcı tarafından yapılan karakterleştirmeye başka bir karakter tarafından yapılan karakterleştirmeyi birbirinden ayırmak önem kazanır. Bu ayırım, aslında “anlatıcının karakterleştirmesi” ile “figüral karakterleştirme” arasındaki farka işaret eder. Bu bağlamda, Faruk Nafiz’in gerek “Şarkın Sultanları” (1928, 95) ve “Nergis” (1918, 11) adlı şiirlerinde, gerekse ilk dönem eserlerinde ve özellikle “muhayyel sevgili” imajı etrafında verilen kadın karakterler, genellikle “anlatıcının karakterleştirmesi” biçiminde verilir. Yani karakterler, anlatıcı ses (*voice*) tarafından tasvirî ve açıklayıcı anlatımlarla aktarılır. Şair, karakterin özneye dönüştüğü, herhangi bir anlatıcıya ihtiyaç duyulmadan kendini ifade ettiği “figüral karakterleştirme” de denilen anlatım biçimine ilk dönem eserlerinde hemen hemen başvurmaz ya da çok az yer verir.

Faruk Nafiz Çamlıbel’in yukarıda özelliklerini verdiğimiz “muhayyel sevgili” karakterini işlediği başka bir eseri de “Esîr” (1918, 26) adlı şiiridir. Bu şiirde âşık olduğu kadından uzak düşmüş ve onun hüznünü ruhunda yaşayan bir âşığın bakış açısıyla kadın karakter anlatılır:

Yadımda zehirler kanatan hatıralar var,
 Alnımdan inen saçları doldurdu beyazlar.
 Aylarca süren fırtınalar kalbimi yordu,
 Herkes bana: “Beyhude... O gelmez ki!” diyordu. (Ş.S. s.27)

Eser, dramatik şiirden çok anlatımcı şiirin niteliklerini taşır. Çünkü kadın karakter, davranış (eylem) ve düşünceleriyle değil, anlatıcı / şair tarafından verilir. Aristo’nun sınıflandırmasına göre dramatik şiirde olay örgüsü çeşitli karakterler vasıtasıyla “hareket halinde gösterme” yoluyla anlatımcı şiirde ise “anlatma” veya “hikâye etme” yoluyla verilir (Aristoteles, 1987; 14). Şiirde kadın karakterin kimliğine ilişkin belli belirsiz bilgiler vardır. Kadın karakter, Bergit Neumann ve Ansgar Nunning’in kavramlaştırmasıyla söylersek ağırlıklı olarak “kapalı karakterleştirme”nin özelliklerini (Dervişcemaloğlu, 2014; 153) taşır. Anlatıcının, kadın karakteri verirken istiare (*metafor*) ve analogiye (*benzeşim*) dayalı anlatıma başvurarak karakterle tabiat arasında koşutluklar kurması “kapalı karakterleştirme”yi güçlendiren bir durumdur.

Kadın karakterin bir esire sahip olması, Çin'in veya Hint'in sahilleri sığ ve yolları dar bir beldesinde bir kasırda yaşayan biri olarak vasedilmesi, onun kimliğine ve mensup olduğu sınıfa dair belli belirsiz bilgiler verir. Ayrıca kadın karakter için “*dişi kaplan*”, “*nazlı gazal*” ifadeleri kullanılır. Bu tespitlerden hareketle şiirdeki kadın karakteri “kapalı karakterleştirme”ye örnek olarak gösterebiliriz:

Alnında soluk dalları bir eski çelengin,
Karşında o çarpan, kuduran, haykıran engin,
Sahilleri gez, bir ses iner belki semadan
Bir gün bulunur belki o yorgun dişi kaplan...

...

— Yollarda esîriyle geçen sevgili nerde?

Ses yok.

Karşımda bırakmıştı bütün yolları hâli,

Kaçmıştı güzel şarkın o en nazlı gazâli... (Ş.S. s. 26)

Bir semender gibi her gün hicran alevinde dirilip tekrar ölen anlatıcıyı / âşığı yalnızlığı ile başbaşa bırakan bu “Şark ilahesi”, âşıkta “muhayyel bir sevgili” olarak ıstırapla birlikte bitmek tükenmeyen bir arzu da uyandırır:

Bir doymayan arzu veriyor gönlüme ma’bud:

Kaçsam, unutulsam o derin çöllere, yâhûd

— Rûhun beni ansın diye Şarkın denizinde —

Yatsam, uyusam dalgaların nazlı denizinde.

Faruk Nafiz’in ilk şiir kitabı olan “*Şarkın Sultanları*”nda (1918) yer alan “Sa’dabâd Kadınları” (1918, 33) şiirindeki kadın karakterlerin özelliklerini onun ilk dönem aşk şiirlerindeki kadın karakterlere teşmil etmek mümkündür: Şark işinden feraceler, şallar giyen ayın on dördü kadar güzel olan bu melikeler, âdeta Şark’ın ince bir heykeli kadar güzeldirler. Bu kadınlar ince, narin ve nüktelidirler. Dokunduğunda solan, öpüldüğünde eriyen ve bir lale kadar nazenin olan bu güzellerin âşıkların ruhunu aydınlatan tılsımlı bakışları vardır:

Derenin medhalinde sandallar.
 Şark ışından ferâceler, şallar
 Akıyor dalga dalga şimdi kıra...
 Halı sermiş melîkeler çayıra!
 Âşınadır güzel kadınlara bâd,
 Geçirirler hevesle sa' dâbâd
 Yolu üstünde hepsi gündüzünü.
 Dolaşan kadınların yüzünü
 Bir sis altında gösterir, saklar
 Sarı kâküller, ince yaşmaklar...
 Hepsi Şarkın ince bir heykelidir,
 Hareketler küçük ve nüktelidir:
 Bir ufak söz ... kesik bir öksürme...
 Koyu kirpiklerinde bir sürme,
 Hepsi bir başka laledir bükülen.
 Hepsinin gözlerinde rûha gülen
 Öyle tılsımlı bir bakış var ki!
 O kadar uhrevî kadınlar ki
 Dokunursan solar, öpersen erir... (Ş. S. s. 33)

Bir bahar eğlencesinde bir araya gelen bu “uhrevî kadınlar” içinde güzelliği ve aşkıyla ön plana çıkan, binlerce gencin gönlünü kendine ram eden ve Şark'ın en güzel kadını diye vafedilen karakter, sultan Dilrübâ'dır. Bu bağlamda anlatı Dilrübâ karakteri etrafında döndüğünden, onu anlatının “başkişi”si kabul edersek diğer kadınları “dekoratif” bir konumda değerlendirmek mümkündür:

Saçının rengi asûmanı tutan
 Şanlı gerdûnesinde bir sultan,
 Yahut altın kanatlı bir hâle!..
 Çalkanır her dudakta bir nâle,
 Anıyor hepsi Dilrübâ adını.
 Dilrübâ... Şarkın en güzel kadını!
 Ona binlerce genç esir olmuş,
 Ve sevenler, bilinmeden solmuş... (Ş.S. s.35)

Faruk Nafiz, “Sa’dabat Kadınları” (1918, 33) şiirinde Osmanlı padişahlarından III. Ahmet devrinin zevk ve eğlence yerlerinin başında gelen, o zamanlar Sa’dabad olan bugünkü Kağıthane’deki eğlence hayatının bir karesini resmeder. Resmedilen bu fotoğraf karesinde başta Dilrübâ Sultan olmak üzere onlarca güzel kadın ve kendileri gibi güzel genç erkeklerle birlikte her türlü gamdan tasadan uzak, şarkılar eşliğinde badeler içilen bir eğlence meclisi vardır. Bu zevk ve eğlenceler, kışın gelişiyle Dilrübâ Sultan ve diğer kadınlar için bir kedere dönüşür.

Bu şiirde gerek Dilrübâ gerek diğer kadın karakterler, anlatıcının bakış açısıyla verilir. Anlatıcı, bu eğlence yerinde olup bitenleri ve karakterleri genellikle gözlemleyerek tasvir eder. Bazen de ilahi bakış açısıyla karakterlerin iç dünyalarını aktarır. Bu anlamda karakterleştirme karakter tarafından değil, anlatıcı tarafından yapılır. Yukarıdaki kadın karakter betimlemelerine ek olarak Dilrübâ Sultan’ın kışın gelişiyle kederle Saray’a kapandığı görülür. Yazdan kışa geçişte meydana gelen dış dünyadaki değişimlere bağlı olarak Dilrübâ ve diğer kadın karakterlerin fiziksel ve ruhsal ani değişimlerine tanık olunur. Bu anlamda Dilrübâ karakteri basit, tekdüze, gelişmeye kapalı bir tipoloji olmanın aksine, birçok özelliği içinde barındıran, değişebilen, gerçek insanlara yakın bir kişi olma özelliği taşır. Bu vasıfları taşıyan kadın karakteri, Edward Morgan Forster’in kavramıyla söylersek düz (*flat*) bir karakter değil, “yuvarlak” (*round*) bir karakter olarak ifade edilebilir:

Koparırken saçından aklarını,
 Bük de kansız solgun dudaklarını
 Ağla, ey gamlı şehriyâr ağla!
 Unutulmuş zavallı yâr, ağla!
 Arayan yoksa gözyaşıyla sizi
 Bürüsün bir karanlık kalbinizi.
 Kışı hicran zamanından sayınız,
 Boş geçen bir bahara ağlayınız! (Ş.S. s.39)

Çamlıbel; “Sa’dabat Kadınları” (1918, 33), Şehriyare Veda” (1918, 7), “Sâkîler” (1918, 29) gibi şiirlerinde yer alan kadın karakterlerin silüetini oluştururken Klasik Türk edebiyatının kadın imajından da yararlanır. Bu kadınlar servi boylu, şûh edalı ve ahû bakışlıdır.

Onun sanatının ilk dönemlerindeki kadın karakterler daha çok kusursuz ve ilgi çekici güzellikleriyle ön plana çıkar. Kusursuz ve ilgi çekiçi olan bu kadınların dumanlı ufuktan ve engin denizlerden çıkıp gelmesi umulur, ancak o sevgili bir türlü gelmez:

Enginle boy ölçüşen bu kumsalda ben
Hasretle bakarım karşı beldeye:
Dumanlı ufuktan, durgun denizden
Kimi bekliyordum gelecek diye?

Her ruha gün doğdu, sen de çık, belir
Desem de o hayal ufka yükselmez.
Gölgeler, şeklolur, yolcular gelir,
O candan, gönülden sevdiğim gelmez... (Ç.Ç. s.21)

Faruk Nafiz'in *Şarkın Sultanları* (1918) adlı eserinde yukarıda değindiğimiz benzer kadın karakterlerin ön plan çıktığı diğer şiirleri ise "Bir Bağ İçindeki" (s.13) ve "Giden Sultan" (s. 24) adlı şiirleridir.

"Bir Bağ İçindeki" (1918, 13) şiirinde kadın karakterin nasıl bir ortamda yaşadığı onun ruh hâlini anlamak açısından okura önemli veriler sunar. Çetin ve sert rüzgârların hiç eksilmediği, sisler ve gölgeler içinde belirsizleşen insanlardan uzak bir bağ içinde yapayalnız yaşayan ve yaşamın zorluklarına karşı verdiği mücadelede yorgun düşmüş bir kadın portresi çizilir.

Faruk Nafiz'in ilk dönem şiirlerinde "*kadın*", "*akşam*" ve "*deniz (su)*", kelimelerinin adeta birbirinden ayrılmaz bir bütünlük içinde kullanıldığı görülür. Bu kelimelere bağlı olarak onun şiirlerinde zaman, mekân ve tabiata ait unsurları ifade eden bir kelime kadrosu teşekkül eder. Akşam, tabiatı gereği bitmiş olanı, başlangıcı olan bir şeyin sonunu ve hüznü çağırıştırır. Buna bağlı olarak "Bir Bağ İçindeki" şiirinde "*gam, sis, gölge, yorgun, matem, kesilen nağme, matemli heykel, zehir, sol-, biten neşe, kül rengi bir duman, esir, sapsarı dudaklar, usanmak, yabancı, ağlamak, azap, inzivâ vb.*" yaşamı olumsuzlayan, insanı mutsuz eden birçok sözcük gerek bu şiirine, gerek diğer şiirlerine kelime kadrosu olarak girer. Şairin yaşamı olumsuzlayan, kederi hayatın ana rengi olarak varsayan, hüznü bir yaşam felsefesi hâline getiren bu anlayışı, şiirlerinde yer alan başta kadın karakterler olmak üzere diğer karakterlerinin ruhuna sindiği görülür.

Anlattı saçlarından uçan gizli bir nefes:
 Yâd ettiğin zaman bizi, titirmiş ellerin,
 Hulyalı beldeler yuvasıyken güzellerin
 Bir bağ içinde kendine yaptırmışsın bir kafes (Ş.S. s.16)

Faruk Nafiz'in şiirlerindeki muhayyel kadın karakterlerinin ulaşılmazlığı fiziksel mekânla başlar. Onun şiirlerinde “*saray, kasır, hülyalı beldeler, kafes vb.*” ifadeler, sıkça rastladığımız kelimelerdir. Bu mekânlarda yaşayan sevgiliye ulaşamaz olmak onun kadın karakterlerinin bir özelliği olduğu gibi onun âşığı ile göz göze gelmesinden imtina etmesi ve sürekli ondan kaçması da başka bir özelliğidir.

Kumral saçından alına bir gölge sermişsin,
 Bir damla zehr etmiş süzülen gözlerin bile.
 Akşamların bıraktığı dul bir azap ile
 Son gölgenin silindiği yoldan dönermişsin...

Aylarca kendi aksini seyretmişsin suda,
 Gün doğmadan gezermişsin etrafı uykuda,
 Örtmüşsün dar omzuna yalnız bir ince şal. (Ş.S. s.16)

Bir gölün kıyısında, gamlı bir akşam vakti dar omzunda ince bir şal ile kederli sulara kendi aksini seyreden bu gamlı kadın imajını tamamlayan bir diğer unsur ise bu dönem şiirlerinde sürekli tekrarlanan “Şark ilahesi” terkididir. Faruk Nafiz, Servet-i Fünûn ve Fecr-î Âtî anlayışı ile yazdığı aşk şiirlerinde bu edebî toplulukların sanat ve zevk anlayışına uygun olarak solgun yüzlü, ince, narin yapılı ve marazî özellikler taşıyan Şark dilberlerine çok yer verir. Bu nedenle şiirdeki kadın imajı ve kadın karakterinin oluşumunda rol alan zaman, mekân ve tabiatla ilgili diğer unsurlarda Ahmet Haşim'in ve diğer sanatçıların etkisini görmek mümkündür.

Bakışlarında derin manalar gizli olan bu Şark ilaheleri adeta tabiatın birer cazibe kaynağıdır ve ilahi bir nefes taşırlar. Tabiat, bu ince ve güzel kadınlarla canlanır, sahiller, rüzgârlar ve akşamlar onu bekler:

Bahçemde açılmaz seni görmezse çiçekler;
 Sâhil seni, rüzgâr seni, akşam seni bekler.

Gelmezsen eğer mevsimlerden bilecekler?
Sâhil seni, rüzgâr seni, akşam seni bekler. (H.S. s.170)

Âşıklar için ulaşılmaz olan bu muhayyel kadınlar, bütün gönülleri diyardan diyara kendi peşinden koşturur. Bu aşk ateşi; sadece onların içinde yanmaz, o muhayyel sevgilileri başka yerlerde arayacak kadar da harlıdır:

Her geçen yolcudan haber sorduk:
“O semavî kadın bu ülkede mi?”
Ve bugün bir sarayda bulduk onu,
İhtişamıyla kaplamış haremi.
...
O beyaz tenli şark ilâhesine,
O derin gözlü şehriyare vedâ! (H.S. s.76-77)

Faruk Nafiz için kadın, şiirinin vazgeçilmez kaynağıdır. Fakat onun hayalindeki kadın karakterin belli fiziksel özellikleri yoktur. Bu fiziksel özellikler sürekli değişir. Kanaatimce onun için “kadın”, bir imge olarak güzellik ve saadeti temsil eder:

Bana derler: “Kumral mı, sarışın mı sevgilin?
Derim: “Ne ben bilirim, ne o kim olduğunu.
“Ey genç kızı sormadan şarap içenler, bilin,
“ Ben tanırım sevgimin sade sarhoşluğunu!” (Akarsu, s.70)

Gönlümde kovalar eskiden beri
Sarışın kumralı, kumralı esmeri.
Dolmadan boşalmaz birinin yeri.
Gönlümde, anladım, her dem baharmış. (Ç.Ç. s.106)

Nitekim onun Sedat Simavi’ye verdiği bir röportajda kadın için söyledikleri onun belli bir kadın tipinin olmadığını gösterir:

“Bana göre güzel, kadın; kadın güzel demektir. Onun yüzü, ruhun bütün tezâhürlerini aksettiren güzel bir aynadır. Ben her zaman kumralda his, esmerde düşünce ve sarışında da sevinç bulurum.” (Nafiz, 1935: 133)

Faruk Nafiz, ilk dönem sanat anlayışının ürünleri olan *Şarkın Sultanları* (1918), *Dinle Neyden* (1919) ve *Gönülden Gönüle* (1919) adlı eserlerinde yer alan şiirlerde yukarıda da ifade ettiğimiz gibi Şark’ın ince belli, narin yapılı, esmer, kumral ve sarışın tenli, solgun yüzlü kadınlarının özlemini çeken âşıkların anlatılarına yer verir. Bu anlatılardaki kadın karakterler birer “Şark ilâhesi” olarak fizikî âlemden maveraî bir âleme ait varlıklar olarak şiirde vücut bulurlar. Bu nedenle gerçek dünyaya ait kadın tipolojilerinden uzak “muhayyel mekân”lar içinde âşığı kendine çeken bir “muhayyel sevgili” olarak kendini gösterir.

Şairin, ilk dönem şiirlerindeki bu kadın karakterler, marazi bir aşk ve hissiyatın yarattığı bir imaj etrafında vücut bulur. Varlık âlemi ile olan bu kötümser duygu, sadece kadın kimliğinin oluşumu ile sınırlı kalmaz, onun etrafında örülen bütün dünyaya da sızar. Bu anlamda bedbin ve romantik duygunun yarattığı bu kadın tipolojisi tekrar tekrar işlenir, bu da onun şiirlerinde sıklık ve tekdüzeliğe neden olur. Bu durum, şairin kişisel bir tercihi ya da ruh dünyasının bir yansıması olmanın yanında, bağlı olduğu sanat anlayışının ve dönemin şiir geleneğinin etkisinin bir sonucudur.

4.2.2.1.2. Anadolu Kadını

Faruk Nafiz Çamlıbel’in 1922’den sonra Anadolu’ya geçişi onun poetikasını etkilediği gibi buna bağlı olarak şiirlerindeki tema, karakterler ve duyarlılık da değişir. Bu anlamda Millî Mücadele yılları ve sonrasındaki süreç Türk siyasi ve sosyal hayatı kadar, kültür ve sanat yaşamı için de önemli bir dönüm noktası olur. Türk edebiyatı, Türk modernleşmesinin başlangıçtan itibaren önemli taşıyıcı kolonlarından biri olur. Tarihçi Kemal Karpat’ın da ifade ettiği gibi sosyal “*değişimin yarattığı aksülamelleri (tepkileri) 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra oluşan Türk edebiyatı çok iyi ifade e[der].*” (Karpat, 2009; 12). Dönemin sosyal ve siyasal iklimi içindeki gelişmelere paralel olarak Faruk Nafiz’in Milli Mücadele yıllarında bir İstanbul aydını olarak Anadolu’ya geçişi dönemin pek çok edebiyatçısında gördüğümüz gibi onun sanatında da köklü değişikliklere kapı aralar. Yüzyıllarca ihmal edilmiş olan Anadolu’nun realitesiyle birdenbire karşı karşıya gelen şairler, yazarlar ve aydınlar Anadolu

coğrafyası ve Anadolu insanını birçok veçhesiyle keşfederler, gerek siyasi zorunluluklardan gerek ideolojik nedenlerden Anadolu coğrafyası, folklorü ve insanıyla pek çok yönüyle edebiyata, şiire ve sanata konu olur. Bir anlamda memleketin keşfini sağlayacak bu sürecin devamında oluşan kültürel ve sanatsal birikim Anadolu rönansansını doğuracaktır. Daha önce Mehmet Emin ve Ziya Gökalp gibi ediplerin öncülüğünde başlatılan memleketi mihver eden edebiyat ve özellikle şiir Millî Mücadele ile birlikte daha ileri bir noktaya evrilir. İlk dönemlerinde uzaktan ve romantik duygularla yaklaşılın memleket, bundan böyle daha yakından ve daha gerçekçi bir anlayışla ele alınır. Ancak gerçek anlamda köylere ve kırsal mekânlara asıl kapsamlı yönelim, Cumhuriyet dönemi şiirinde “*folkloraya yaslanan şiir*” (Narlı, 2007; 303-304) olarak ifade edilecek ürünlerle başlar Böylece etkilerini 1940’lı yılların sonuna kadar gördüğümüz, Anadolu manzaralarını ve Anadolu insanını merkeze alan bir edebiyat ve sanat anlayışı gelişir. “Memleket edebiyatı” adı verilen bu sanat anlayışının önemli temsilcilerinden biri de Faruk Nafiz Çamlıbel’dir. Çamlıbel, sınırları tam kesin olmamakla birlikte, 1922 ila 1932 yılları arasında verdiği birçok şiirinde “memleket edebiyatı”nın tesiri altındadır

Faruk Nafiz’in; *Çoban Çeşmesi* (1919), *Suda Halkalar* (1926) ve *Bir Ömür Böyle Geçti* (1932) adlı eserleri “memleket edebiyatı” poetik duyarlılığının güçlü olduğu bu dönemin eserleridir. O, memleketi şiirinin mihverine koyduğu dönemde de aşk temasından vazgeçmez. Ancak bu eserlerde amacına uygun olarak Anadolu insanının aşklarını gönül kırgınlıklarını Anadolu’nun kendine has dekoru içinde ve cemiyet gerçeklerine uygun olarak vermeye çalışır. Bu dönem aşk şiirlerinde, sanatının birinci döneminde yer alan akşam, gece ve sonbahar vakitlerinde sahillerde ve durgun göl kenarlarında sevgililerini bekleyen saz benizli “muhayyel kadın” karakterlerin yerini, artık Anadolu Ayşeler, Zeynepeler ve Kezbanlar alır. Büyük bir özlemle uzak diyarlardan sevgililerini bekleyen gözü yaşlı âşıklar yerini Alilere, Efelere ve kavallarından çıkan yanık nağmeleriyle kızların gönlünü çalan çobanlara bırakır. Daha gerçekçi ve sıcak olan bu kadın karakterler saf, temiz ve bakir aşklarıyla hayal kırıklıklarıyla ve kıskançlıklarıyla şiirlerinde işlenir.

Faruk Nafiz’in “memleket şiirleri” döneminde yazdığı eserleri arasında Anadolu kadın karakterinin güçlü bir biçimde işlendiği önemli şiirlerinden biri “Kızıl Saçlar” (1928, 17) adlı eseridir.

Şiirde Anadolu'lu bir köylü kadının imajı çizilir. Bu kadın, canlı ve sevgi dolu bir yüze sahiptir. Cesareti, çalışkanlığı ve dirayeti ile ön plana çıkan bu karakterin güneşten ve tabiatın zor şartlarından saçları ve teni bakır rengine dönmüştür:

Canlı bir yüz bana yaklaştı, mehabetle dolu
Kim bu? Nerden bu geliş? Hangi yolun yolcusu bu?...
Bu gelen, bir yuvasız kuş gibi pervasızdı,
Bu gelen köylü, sesinden tanıdım, bir kızdı.

Sanki vurmuş da onun bir kara sevda başına
Kahramanlıklar gibi yalnız çıkıyor dağ başına...
Ne uzun yol yürümüş hâli, ne yorgunluk izi,
Saçının rengi bakırdandı, bakırdan derisi (S.H. s.17-18)

Anadolu'nun çetin doğa şartları içinde bir kağının peşinden sürüklenen ancak kendisini ilk defa gören bir yabancıya başını döndürecek kadar etkileyici bir güzelliğe ve üstün vasıflara sahip bu köylü kıızı dağ başında yalnız gezecek kadar cesurdur. Onun bu güzelliği ve cesareti anlatıcıda / şairde hayranlık uyandırır.

Faruk Nafiz'in şiirlerindeki bu kadın karakter tipi yenidir. Aşk dönemi şiirlerindeki solgun, marazi, sosyal hayatın dışındaki kadın karakterler yerini hayatın içinde cesur, canlı ve çalışkanlığı ile bir yabancıya hayranlık uyandıracak bir kadın alır. Şairin hayranlıkla anlattığı bu yeni kadın karakter Anadolu'lu kadın tipidir.

Asya'nın titreyerek bağı yanık toğrağını
Geliyor, baktım, uzaktan sökülen bir kağı.
“İnleyen, memleketimdir bu tekerlekte!” dedim;
Hangi bir köylü bu kağıyla sürünmekte? dedim. (S.H. s.17)

Asya'nın sadece toprağının değil, insanının da bağı yanıktır. Asyanın bağı yanık toprağı olan Anadolu'nun köylü kadını bu coğrafyanın zorlu hayat mücadelesi ile simgeleşen kağı ile bütünleştirilerek verilir. Açlık, susuzluk, yoksulluk içinde inleyen Anadolu insanının bu zorluklara göğüs girmesi, genç ve güzel bir kadın karakter üzerinden verilir. Anlatıcı, bu kadın karaktere abidevi anlamlar yükleyerek yüceltir. Bu kadın imajı sadece çalışkanlık ve güzelliğiyle değil, sahip olduğu üstün ahlak

anlayışıyla da insanda hayranlık uyandırır. Öyle bir hayranlık ki bin bir güzeli bile âşıklara unutturur:

Anladım ben ki dokunmaz agyârın eli
Gönlümün sarmak için yandığı bin bir güzeli
O tutuşmuş başın en sonra unutturdu bana
Gözlerim görmüyor etrafı, güneş vurdu bana. (S.H. s.18)

Şiirde kadın karakterin ortaya çıkmasını sağlayan genellikle anlatıcının sözel ifadeleridir. Kadın karakter, bir dağ başında karşılaştığı bir yabancıda daha çok uyandırdığı izlenimlerle verilir. “Kızıl Saçlı” köylü kız, şiirde sözlerinden ziyade fiziksel, ruhsal özellikleri ve davranışlarıyla ön plana çıkar. Şiirde “*köylü kız, kızıl saç, mehabetle dolu canlı bir yüz, pervasız, kahramanlar gibi; saçının rengi bakırdandı, bakırdan derisi; dökülen saçlar... vb*” birçok kelime ve terkip kadın karakterin oluşumunda rol alır. Bilindiğı gibi bir anlatıda karakterlerin inşa edilmesinde değişik yöntemler –karakterin kendisi, başka bir karakter veya anlatıcı karakterleştirmede rol alabilir- vardır. Burada bir karakter, kızıl saçlı köylü kız, anlatıcı tarafından doğrudan belli özellikler atfedilerek “açık karakterleştirme”yle bir kimlik kazanır. Çünkü “*açık bir karakterleştirme genellikle bir kişiyi tanımlayan, sınıflandıran, bireyselleştiren ve değerlendiren betimleyici ifadelerden*” meydana gelir (Jahn, 2015; 114). “*Ne uzun yol yürümüş hâli, ne yorgunluk izi; kuş uçmaz yol, bağıryanık toprak, kağı, dağ başı*” gibi ifadeler karakteri tamamlayıcı nitelikte sözlerdir. Bu anlamda karakterin fiziksel görünüşü, davranışları, seçtikleri muhit, yaşam koşulları karakterizasyonda önemli belirlemelerdir. Bu özellikler şiirdeki “köylü kız” imajını üstü kapalı bir biçimde karakterize ettiği için “kapalı karakterleştirme”yi çağrıştıran ifadelerdir.

...Gitgide Ezbider eteklerinde
Ovalar kendini büsbütün soydu:
Çıplak tabiatın orta yerinde,
Geniş bir yaylanın ot minderinde
Bir kadına rastladım ki giyimli yalnız oydu. (B.Ö.B.G., s.145)

dizeleriyle başlayan “Erzincan Yolunda” (1972, 145) adlı şiirde, Faruk Nafiz’in Anadolu’ya yaptığı bir gezi sırasında karşılaştığı bir kadına ait izlenimler verilir. Şiirde,

Anadolu içlerine doğru gittikçe soyulan tabiata karşı tepeden tırnağa giyinik bir kadın imajı ön plana çıkar.

Yüzünü incecik bir peçe ile örten bu kadın, yaz güneşi gibi herkesi yakacak etkileyici bir insan sıcaklığına sahiptir. Anlatıcı, yüzü görünmeyen ve sesi işitilmeyen bu gizemli kadının, yüzünün ve sesinin bir hayal kadar güzel olduğunu düşünür. Şairin, nefesinde renk ve bakışlarında bahar çiçeklerinden kalma envaî kokular hissettiği ve bir rüya âlemi gibi bir anda bulduğu ancak aniden kaybettiği bu kadın onda bir hayranlık yaratır.

Bir çöl bulutundan ince peçesi,
 Hangi rüzgâr esse onu dağıtır;
 Duymadım, eminim, güzeldi sesi...
 Yaktı yaz güneşi gibi herkesi:
 Nefeslerinde renk var, bakışlarında ıtır.
 ...
 En can damarımda bu yüz bir düğüm,
 Arıyordum otuz yıl... Bulduğum gün kaybettim! (B.Ö.B.G., s.145)

Faruk Nafiz'in bir Anadolu gezisi sırasında rastladığı ve bir yönüyle giyim-kuşamıyla ön plana çıkardığı bu kadın karakter, dönemin Anadolu kadını gerçeğine uymaktadır. Şiirde Anadolu kadını geleneksel kıyafetleri içinde verilir. Sesini duymadığı, yüzünü görmediği fakat bir yaz güneşi sıcaklığına sahip bu kadın tipini "Kızıl Saçlar" şiirindeki kadın karakterin bir devamı olarak okumak gerekir. Karakterin özel bir ismi yoktur. O, yalnız "bir kadın" olarak şiire girer; ancak anonim bir kadın olarak adeta bütün bir Anadolu kadını temsil eder.

Faruk Nafiz'in "memleket şiiri" anlayışı doğrultusunda verdiği eserlerinde Anadolu'yu tamamlayan iki önemli unsur vardır: tabiat ve insan. Genellikle tabiat yaşanması zor, bozkır, sert ve çıplak oluşuyla olumsuzlayıcı ifadelerle verilirken aksine Anadolu insanı erdem, çalışkanlık, güzellik ve üstün ahlakıyla şiirde yerini alır.

Bir gelin geliyor sana yakında,
 Torunsuz kalacak deme kucağım:
 Bir gece yarı aydınlığında,
 Anam, ben o kızı kaçıracam! (H.D., s.191)

dizeleriyle başlayan Faruk Nafiz'in "Ahmet'in Müjdesi" (2006, 191) adlı şiirinde Anadolu'da çok yaygın olan "kız kaçıırma" olayı etrafında bir kadın karakterin hikâyesi anlatılır. Çerkes bir anne ile Türk bir babanın kızı olan bu kadının güzelliği şu mısralarla ifade edilir:

Belini gören der bilekten ince,
 Boyuna der bir sülün bu da ...
 Şimdiden kavuştu içim sevince,
 Şimdiden kişniyor atım avluda.
 Bana eş yaratmış, anam, yaradan
 Onu Türk babayla Çerkes babadan (H.D. s.191)

Kadın karakter, bütünüyle anlatı-içi bir anlatıcının / âşığın bakış açısıyla verilir. İnce belli, sülün boyunlu ve mücevher kadar parlak ve güzel bakışlı olan bu sevgili tipini Karacaoğlan, Âşık Veysel ve diğer halk şairlerinde bulmak mümkündür. İlk dönem aşk şiirlerinden farklı olarak kadın karakter üzerinden kurulan bu hayâllerin ayırıcı vasfı, gerçek hayata uygulanabilir olmasıdır. Bu kadın, Anadolu coğrafyasında çokça görülen, çeşitli engeller nedeniyle kavuşamadığı için âşığı tarafından kendi rızası ile kaçırılan ve ona "eş" olan, çocuk doğuran ve eşinin ailesiyle birlikte yaşayan bir karakterdir:

Yetişir mücevher diye bakışı,
 İstemem başından başka bir çeyiz.
 İkiyken dört olup gelecek kışı
 Bir ocak başında geçireceğiz

Esmer mi gelinim, beyaz mı deme,
 Bir altın yüzük ver, anam, müjdeme. (H.D. s.191)

Şiirde üzerinde durulması gereken bir diğer kadın karakter ise "ana"dır. Anlatıcı (Ahmet) şiirde annesine evleneceği kızı bulduğunu haber vererek bu müjdeli haberin karşılıksız kalmaması gerektiğini söyler ve sevdiği kıza takmak üzere ondan altın bir yüzük ister. Birinci kadın karakter gibi anne karakteri de şiirde bir varlık gösteremez. Ancak şiirdeki kimi vurgular Anadolulu kadının, nasıl bir gelin adayı istediği

konusunda önemli veriler bulmak mümkündür: Doğurgan, esmer veya beyaz tenli, endamıyla güzel ve ceyiziyle baba evinden gelin adayı.

Faruk Nafiz, ilk dönem aşk şiirlerinde yüzü solgun, dudakları kansız ve gözleri buğulu, “marazî” sevgili imajı yerine “memleket edebiyatı” döneminde Anadolu kültürü ve hayatı içinde gerçekçi bir tutuma karşılık gelen kadın karakterlere yer verir. Bu karakterler giyim-kuşamları, çalışma koşulları, bağlı oldukları gelenek ve görenekler, aşkları, hüznün ve sevinçleri bakımından içinde yaşadıkları toplumun bir ferdi olarak şiirde yer alır. Onun bu dönem karakterlerinin kaderi ve kederi, üzerinde yaşadıkları coğrafyayla sıkı sıkıya bağlıdır. Bu bağlamda Çamlıbel’in şiirini evrensel bir düzleme çektiğimizde ilk dönem şiirlerindeki kadın tipolojisi her coğrafyanın (İngiliz, Fransız, İran vb.) edebiyatına mal edilebilir. Ancak memleket edebiyatı poetik yönsemesinin ürünleri olan ikinci dönem şiirlerindeki kadın karakterler, ölçülü bir biçimde “yerli”dir. Çünkü bir coğrafyanın yüzyıllar içindeki kültürel birikimi kimi kelime ve kelime gruplarına gereği kadar sindiği için o sözcüğü veya sözcük grubunu ait olduğu mekândan bağımsız düşünmek imkânsız hâle getirir. Bu yönüyle “Ahmet’in Müjdesi” şiirinde yer alan “*gelin, kız kaçırmak, müjdeli habere maddi bir karşılık vermek, anam, Türk baba, Çerkes ana, çeyiz dizmek, ocak, avlu, altın yüzük vb.*” ifadeler belli bir coğrafyayı, Anadolu’yu, ima eden kelime ve terkiplerdir. Dolayısıyla bu ikinci dönemde şairin daha realist bir şiir yazdığı kolaylıkla söylenebilir.

Saklıyor içinde yüzen hayali
Ne zaman gözlerin yaşlansa, Ayşe!
Diyemem boynuna olsun vebali
Sevdiğin o güzel çobansa, Ayşe! (Ç.Ç. s.27)

Faruk Nafiz Çamlıbel’in memleket edebiyatı poetikasına bağlı olduğu dönemde yazdığı önemli şiirlerden biri de “Ayşe, Sana” (1926, 27) adlı şiiridir. Ayşe, Anadolu’da Elif, Fatma, Zeynep gibi çok yaygın olarak kullanılan isimlerin başında gelir. Şair, bu şiirde Anadolulu genç kızların saf ve temiz aşk maceralarını Ayşe karakteri üzerinden verir. Bu karakteri bu anlamda çoğul okumak mümkündür.

Gönlünü yorarak bütün bütüne
Benzedin sararmış yaban gülüne.

Güvenme sana andiçtiği güne,
Ya bütün sözleri yalansa Ayşe? (Ç.Ç. s.27)

Ayşe, gençliğin baharında Anadolulu masum bir köylü kızıdır. Taşrayı ve Anadolu kızını temsil eder. Âşık olduğu genç de Anadolu bozkırında sürüler yayan bir çobandır. Bu köylü kız, gönlünü bir “kızıl yele saçlı” yakışıklı çapkın bir çobana kaptırmıştır. Ayşe, etrafında olup biten hazin aşklara gözünü kapatmış, çobanın parlak vaatlerine kanmış, Zeynep ve Kezban’ın yaşadıklarını göremeyecek kadar aşka tutulmuş saf, temiz bir kızıdır. Onun saf ve temiz duyguları “güneş başlı çoban” tarafından sömürülmüş, köyün diğer kızları gibi o da gözyaşı dökmüştür:

Canına karışmak istiyor canı
Kim görse bu güneş başlı çobanı.
Günyüzlü Zeynep’in çekildi kanı
Gözyaşı döküyor Kezban’sa Ayşe! (Ç.Ç. s.28)

Yazar veya şair, daha önce üzerinde durduğumuz gibi, karakter yaratımında açıklayıcı ve dramatik yöntemlerden birinden veya her ikisinden de yararlanabilir. Anlatıcı tarafından yaratılmak istenen karakterin kişisel özellikleri, beğenileri, inanç ve tercihleri sözel olarak anlatılması esasına dayanan yönteme “*açıklayıcı*”; karakterin duygu, düşünce ve diğer özelliklerinin eylemler vasıtasıyla verilemesine de “*dramatik yöntem*” adı verilir. Bu anlamda Ayşe’nin karakterizasyonu anlatıcının anlatımıyla sağlanır: O, şiirde evlilik hayalleri kuran, gönül acısından gözyaşı döken, aşktan yüzü solmuş, çobanla kuytu yerlerde gizli gizli buluşan ve köyün diğer kızları gibi çobanın kötü emellerine kanan hayatının baharında genç bir kız olarak tasvir edilir. Faruk Nafiz, “Ayşe, Sana” şiirinde uyguladığı gibi diğer şiirlerinde de genellikle birinci yöntemden yararlanır. Bu nedenle onun şiirlerinde karakterizasyon daha çok anlatıcının perspektifinden okura sunulur. Bu durum onun şiirlerinde “*açık karakterleştirme*”ye olanak verir; ancak karakterin kendi kendini inşa etmesini de güçleştirir.

Faruk Nafiz, memleketçi edebiyat doğrultusunda yazmış olduğu şiirlerinde sosyal temalı şiirler yanında aşk temalı şiirler de yazar. Ancak bu dönem şiirlerinde aşk temasını memleket realitesine uyarlayarak, memleket içinden yaşanması muhtemel hikâyeleri kadın ve erkek karakterler üzerinden anlatmaya çalışır. Bu anlamda şiirlerinde kadın ve erkek karakterleri de değişir. Onun bu dönem şiirlerinde artık ipek

maşlahalı, yüzleri solgun, narin Şark güzelleri ve delikanlılarını değil; Ayşelerin, Eliflerin, Zeynepelerin; Aliler ve Ahmetlerin aşk maceralarını Anadolu'nun sosyal gerçeklerine uygun olarak ve coğrafyayla bütünleşmiş bir şekilde görürüz. Şairin, “Ayşe, Sana” ve bu dönemde yazdığı pek çok şiirini bu bağlamda okumak gerekir.

4.2.2.1.3. Düşkün Kadın

Faruk Nafiz'in kimi şiirlerinde de sevdiğine ihanet etmiş, ruhunu şeytana satan kadın karakterleri de görmek mümkündür. Bu sadakatsiz kadınlar, sosyal hayatın içinde kötü yola düşmüş, her gece başka bir erkeğin kollarında onun arzularını dindirmeye çalışan ve samimi aşka ihanet eden düşkün tipler olarak tasvir edilir. Şeytanî duygularla hareket eden duyguları körelmiş olan bu kadın karakterleri Faruk Nafiz'in sanatının her iki döneminde görmek mümkündür.

— Her yolcuya açıktır vücudumun her yanı,
Dinç atları sulayan mermer yalaklar gibi.
Ben suya kandırırken göğsümde soluyanı
Bağrımı çatlatıyor susuzluk, en garibi... (Ç.Ç, s.8)

dizeleriyle başlayan Faruk Nafiz'in “Kahpe” (1926, 8) adlı şiirinde dinç atları sulayan mermer yalaklar gibi her yolcunun şehvet arzusunu dindiren ahlak düşkününü, sefil bir kadın karakter işlenir. Şehvî arzularını bu kadında dindirenler, bu kadının da mutsuz olabileceğini düşünemezler. Oysa bedenini başkalarının emellerine ram eden bu kadın da içinde bulunduğu durumdan memnun değildir.

Şiirin bu bölümünde anlatı karakterin diliyle aktarılır. Kadın karakter, iffetini ve safiyetini kaybettiğini ima eder, ancak insan olmanın gereği bağrını çatlatan bir susuzluk çektiğini de belirtir. Bu susuzluk, onun yaşadığı hayata ait sırlarının kendisinde yarattığı iç buhranını başkalarıyla samimi paylaşma, dertleşme susuzluğudur.

—Ey kirpiği sürmeli, gözü tahrirli Fatma,
Göğsünde yaşayanı gönlünde yaşatma.
Benim için şenlenir sen derdini eştikçe,
Güzelleşir gözümde kadın kahpeleştikçe! (Ç.Ç, s.8)

Şiirin ikinci bölümünde ise anlatıcı değişir ve kadın karakter “*kirpiği sürmeli, gözü tahrirli Fatma*” şeklinde tasvir edilir. Böylece karakter kişiliğe büründürülür. Çünkü karaktere bireysellik ya da şahsiyet kazandıran ve onu benzerlerinden ayıran en önemli hususlardan biri de özel isimle ifade etmektir. Özel isim, karakterin özne olma durumunu ve varlığını daha somut hale getirir. Bu bağlamda özel isme atfen anlatıcı tarafından “*kirpiği sürmeli, gözü tahrirli*” ifadeleri özellikle vurgulanır. Böylece yukarıda örtük olarak verilen düşkün kadın imajı, bu bağlaşıklık öğelerle “*kahpe*” bir kadın karakteri tamamlanmış olur. Karakterin adı Fatma’dır. Faruk Nafiz’in memleket edebiyatı anlayışına bağlı olduğu bir dönemin eseri olan “*Kahpe*” şiirindeki karaktere özel bir isimle değer atfetmesi taşra ile ilişkili olarak düşünmek gerekir. Ahlakî zaafı ve şehvet duyguları ile ön plana çıkan bu itici karakterler, samimi bir dosta gönüllerini açtıklarında daha da güzelleşir.

Faruk Nafiz’in saffiyetini ve mahremiyetini kaybetmiş kadın karakterini ele aldığı bir diğer eseri de “*Şeytan*” (1926, 23) adlı şiiridir. Şair, bir anlatı metninde görebileceğimiz “*Çocuktum... Bir karanlık kış gecesi, uykuda,*” dizesiyle şiire başlar. Anlatı, bir erkek kahramanın gözünden verilir. Kadın kahraman, ruhunu şeytana satarak erkeğine ihanet etmiş ve masumiyetini kaybetmiş bir karakterdir. Anlatıcı (erkek karakter) ise sevdiği kadın tarafından aldatıldığı için hırsına yenilmiş, kadını kan kusturacak düzeyde döven ve bundan zevk alan ama yine de sevgilisinden vazgeçmeyen “*marazi*” bir tiptir. Şiirin ilk bölümünde “*Gülüşleri, kimbilir, nasıl bir maksadı!*” dizesi kadının masumiyetine gölge düşüren, cinsel açlığı imleyen ve ahlakî zaafiyetlerini ele veren bir ifadedir.

Anlatıcı / âşık bu kadın karakteri “*deniz kadar güzel yeşil göz*”lü “*solgun dudak*”lı “*altın saçlı, narin peri*” olarak resmeder. Bu özellikleriyle Faruk Nafiz’in birinci dönem aşk şiirlerindeki kadın karakterlerin fiziksel özelliklerini taşır.

Ruhuna şeytanın hilesi bulaşmış bu kadın, sevdiği erkeğine ihanet etmekten geri durmaz:

Onun ilk günahını başkasından dinledim.

Aylarca inanmadım, sonra başeğdim, dedim:

“Bu kadar duman olamaz ateş yanmayan yerde!”

Acı bir şey aradım o baygın gülüşlerde.

Bunu sezdikçe, artık dünya başımda zindan,

Beni aldatma diye inlerdim arkasından.

Zaman zaman onu en acı sözlerle kırdım,
O yalan söyledikçe ben coşar, çıldırırdım... (Ç.Ç. 25)

Fikrî, ruhî ve ahlakî derinlikten yoksun olan kadın karakter, kendisinin yaşadığı iffetten uzak bu hayatın problemlerini ve nedenlerini sorgulamaktan uzaktır. Yaşadıklarına ve yaşattıklarına dair küçük bir utanç ve pişmanlık duygusu içinde değildir. Kadın karakter, anlatının başında taşıdığı kişiliğe uygun olarak davranır ve anlatının sonuna kadar herhangi bir dönüşüme uğramaz. Bu nedenle düz (*flat*) bir karakterdir. Ancak anlatıcı (âşık), sevgilisinin ahlaki zaafiyetlerini öğrendikten sonra önceki karakteriyle uyuşmayan bir dönüşüme uğradığı için yuvarlak (*round*) bir karakter özelliği taşır:

Onu bir gün yeşiller giymiş görünce, birden,
Rüyamı hatırladım o muhayyel devirden.
Bütün hislerim soğuk bir nefesle çalkandı:
Bu kadın ta çocukluğumda taşıdığım şeytandı!

Nerde artık bir kadın görsem, içimde sesler:
“Eğer yeşil giyerse bu da aynı şeydir!” der.

Faruk Nafiz’in mehtabı tılsımlı sesinde eriterek kendisine bir peri, bir huri gibi görünen kadın karakterinin erkeğini aldatarak nasıl “şeytan”laştığını anlattığı başka bir şiiri de “Kalbim” (1959, 54) adlı eseridir:

Her mevsime uygun düşürüp başka kıyafet,
Ancak, yine her yerde zuhûr etti o âfet:

Bir çerdağın altında ve bir yaz gecesinde,
Mehtabı eritmiş gibi tılsımlı sesinde,

Hûri olarak kendini gösterdi o şeytan...

Bir başka sabah, sanki cesetten süzülüp can,

Endâmı bütün gölge ve etrafı bütün sis,
Bir mavi melek hâline girmişti o iblîs...

Dün Çamlıca semtinde, yarın Göksu'da, Dilde
Her gün beni aldattı o bir başka şekilde.

Alnında yeşil çevre ve omzunda kızıl şal,
Bir gün sarışın, bir gün elâ gözlü ve kumral, (H. S., 54)

...

Shlomith Rimmon-Kenan'e göre anlatı metinlerinde karakterleştirme yapılırken karakterin tutarlılığını artırmak için “*tekrar, benzerlik, tezat ve çıkarım/gerektirme*” gibi belli başlı ilkelerden faydalanılır (Dervişcemaloğlu, 2014, 150-151). Şiirdeki karakteri Rimmon-Kenan'in “*tekrar*”lık ilkesine göre değerlendirildiğinde kadın karakterin her mevsime göre uygun kıyafetler giymesi, her yerde görünmesi, dışardan iyi bir karakter özellikleri taşımakla birlikte her seferinde kişiyi aldatan “*şeytanî*” yönünün daima ne çıkarması, her defasında âşığını aldatması ve sürekli tebdili hâl içinde olması gibi kimi özellikleriyle sözü idilen ilkeye uyumlu bir kişiliktir. Çünkü aynı davranış tekrarlandığında veya farklı durumlarda benzer davranışlar gösterildiği zaman karakterin ayırt ediciliği ortaya çıkar. Dolayısıyla anlatıcı/ âşık, kendisini aldatan kadın karakterin portresini verirken birbirine benzer veya birbirini tamamlayan bu kişilik özelliklerini ardı ardına vermesi karakteri daha iyi anlatmak içindir.

Endâmı bütün gölge ve etrafı bütün sis,
Bir mavi melek hâline girmişti o iblîs...

Bu Şiirde geçen “*sis*” ve “*gölge*” sözcüklerinin Şairin ilk dönem aşk Şiirlerinde geçmesi durumunda okur, “*marazî*” sevgilinin özelliklerine bir gönderme olarak düşünebilir. Ancak burada “*gölge*” ve “*sis*” ifadeleri varlığın iyi hâlini gizlemeyi ve suflî bir niteliğini ne çıkarmayı ima eder. Kadın karakterinin toplumun ahlakî normlarını zorlayan yaşam tercihinin göstermek ve onun “*şeytanî*” davranışlarını ifade etmek için bu kelimeler tercih edilir. Bir iğretileme olarak ifade edersek “*gölge*” ve “*sis*” kavramları, sosyal hayat içinde yaşanılan ilişkilerin meşru olmayan yönünü ima eder. Bu bağlamda bu kelimeleri ikinci dizede geçen “*iblîs*” kavramıyla aynı semantik düzlemde düşünmek gerekir. Anlatıcı, ikinci dizede geçen “*mavi melek*” terkiibiyle

“*masumiyet, saflık, iffet, temizlik*” gibi anlam değerlerine karşılık gelen karakteri dolaylı olarak sezdirir. Amacı “*iblis*” üzerinden oluşturulan karakteri daha somut ve anlaşılır hâle getirmektir. Nitekim karakterin birbiriyle çelişkili davranışlar göstermesi tıpkı “*benzerlik*” ilkesinde olduğu gibi karakter tanımlamalarında veya karakterleştirmelerde, yukarıda da belirttiğimiz gibi, başvurulan yöntemlerdendir. “*Kalbim*” şiirinde Faruk Nafiz’in kadın karakterle ilgili kullandığı “*âfet, hûri, mehtap, mavi, melek, peri*” kelimelerine anlamsal düzeyde tezat oluşturacak “*şeytan, ceset, gölge, sis, iblis, cin, düşman*” gibi kelimeleri kullanılarak “*tezat*” ilkesiyle bir karakterleştirme yapılır.

Faruk Nafiz’in, sevdiği kadın hakkında ileri sürülen olumsuz fikirlere, dedikodulara karşın ona kavuşma özlemi duyan bir âşığın bakış açısıyla anlattığı “*Firârî*” (1928, 28) şiirinde de ahlaki bakımdan toplumsal normların dışında yaşayan bir kadın konu edinir:

Sana çirkin dediler, düşmanı oldum güzelin,
Sana kâfir dediler, dış biledim hakka bile.
Topladın saçtığı altınları yüzlerce elin,
Kahpelendin de garaz bağladım ahlaka bile... (S.H. s.28)

Anlatıcı bakış açısıyla verilen şiirde âşık, sevdiği kadına büyük bir tutku ile bağlıdır. Bundan dolayı kadın karakteri yerleşik değer ölçüleriyle değerlendiren bütün sosyal normlara, ahlak anlayışlarına ve toplumsal otoritelere isyan eder. Ancak Faruk Nafiz, “*Âmâ*” (1919a, 23) adlı şiirinde kendi arzularının kölesi olan, zevke bel bağlamış olan kadına hoşgörüyü yaklaşmaz, aksine ahlakçı bir tavır içinde ona lanet eder:

Ey bir insan gibi uzlet yolu tutmuş kâfir,
Zevke bel bağlamış, ahlâkını unutmuş kâfir
Lanet insanlığa, lanet sana, lanet kadına! (G.G., 25)

Faruk Nafiz’in izbe, loş odalarda karısını aldatan kocaların kollarında, içkili mekânlarda ve kirli otel odalarında kendi derdine yanan, yaşadıklarından mutsuz olan bu kadınların hikâyesini anlattığı başka eseri de “*Dün Bir Kadın Ağladı*” (1972, 27) adlı şiiridir.

Güneşle ayın girmediği bir yerde
 Dün ancak gözyaşıyla sönen bir ateş yandı.
 Sesini yükselterek karşımda perde perde
 Dün bir kadın ağladı bir gönül parçalandı...

Kolumun çemberine atarak varlığını
 Yandı, yandırdı beni canlı bir kor yığını!
 Dün bir kadın gözünün gördüm yaşardığını,
 “Senin adın ne?” dedim, “Sorma” diye kıvrandı.
 Derdini bir bir açtı karşısında ocağın,
 Gözleri dopdoluydu, saçları darmadağın.
 Her gece bir yabancı barındıran yatağın
 Baş ucundan göklere bir ah olup uzandı.

Anlattı her kulağın duyduğu yalanları,
 Kalbini üç beş karış kumaşla alanları,
 Nasıl çevirdiğini yolda geç kalanları...
 En hazini evine tek döndüğü zamandı! (B.Ö.B.G., 27)

Sosyal hayatın içinde olan bu zavallı kadınlardan kimisi genç kızlık hülyalarıyla ve parlak vaatlerle kandırılmış, kimisi yoksulluktan ve kimsesizlikten kötü yola düşmüş kimisi sevdiği erkek tarafından yüzüstü bırakılarak aldatılmış tiplerdir. Bu bataklığın içinde yaşayan bu zavallılardan pek azı hâlimden memnundur. Toplum tarafında dışlanan, hor görülen, itilip kakılan ve bir meta gibi kullanılan bu kadınların derdine hiç kimse şifa olmaz, onların derdiyle dertlenmez.

Faruk Nafiz Çamlıbel, her gece başka bir erkeğin kollarında inleyen bu iffetsiz kadın karakterini “Kör Kuyu” (1972, 117), “Şüphe” (1959, 115), “İnme” (1972, 139), “Güzel Denmeyen” (2006, 236) vb. pek çok şiirinde ele alır.

4.2.2.2. Erkek Karakterler

Faruk Nafiz Çamlıbel’in şiirlerinde kültür düzeyleri, kişilik özellikleri ve eğilimleri bakımından birbirinden farklı kadın karakterler yanında değişik erkek

karakterler de vardır. Bu karakterler, bazen anlatıcı düzeyinde, bazen figüral düzeyde, bazen de başkasının karakterleştirilmesi şeklinde ortaya çıkar.

Onun ilk dönem şiirlerinde solgun, saz benizli, gamlı ve muhayyel kadın karakterlere koşut, sevgilinin peşinden koşan, ağlayan, ümitsiz, yorgun ve münzevi erkek karakterlere yoğun olarak rastlanır. Ancak memleket poetikası çerçevesinde yazılan şiirlerinde ise Anadolu bozkırında, köyünde rastlayabileceğimiz türden erkek karakterler ve onların içinde bulunduğu sosyal yaşama uygun tipler vardır. Bu bağlamda onun ilk dönem aşk şiirlerinde sıkça rastlanılan hayalî sürüsüz çobanlar, gönlü kırık müzmin âşıklar, تنها yerlerde ipek maşlahalı Şark güzellerini arayan gözü yaşlı erkek karakterler, yerini memleketçi edebiyat döneminde Anadolu bozkırında hayvan sürülerinin peşinden koşan çobanlara, Alilere, Hüseyinlere ve toprağa diz vuran Efeler'e bırakır. Bu, şair için insan unsuruna dönük bir odak değişikliğidir. Bir anlamda ilk dönem aşk şiirlerindeki erkek karakterler romantik duygularının esiri olarak “*hayal ve ıstırap*” dünyasıyla şiire akarken ikinci dönem şiirlerinde ise Anadolu realitesi, coğrafya ile birlikte insanıyla da şiire girer.

Faruk Nafiz'in “ben” sesinin hâkim olduğu lirik şiirlerinde anlatıcı konumundaki aktarıcı ses (*voice*) diğer karakterler gibi kurgu dünyasının bir varlığı, bir karakteri olarak yer alır. Bu nedenle karakterin dünyası tamamiyle anlatıcının dünyasıyla örtüşür. Bu örtüşme bizi “*benzer anlatıcı*”yı (Demir, 2002; 48) kurgu dünyasına ait bir varlık ya da karakter olarak ele almamıza neden olur. Şairin, birinci şahıslı anlatıcının diliyle söylenen şiirleri tema seçimi, temayı ele alış biçimi, karakterlerin kimliği, duyuş ve düşünüş biçimleri bakımından incelendiğinde onun fikrî ve poetik tercihlerine bağlı olarak büyük değişiklikler yaşanır. Çünkü karakter sınırlı anlatıcının –ben anlatıcı- en önemli özelliği anlatı dünyasının varlıklarından biri olmasıdır.

Faruk Nafiz'in genellikle düz anlatımlı ve klişelere dayanan lirik şiirlerindeki “ben” anlatıcıya ait ses, şairin sesi ile örtüşür. Dolayısıyla karakterin kimliğine dair söylenenler, her ne kadar ben anlatıcı, anlatı içi bir kağıt varlık olsa da, şairin bakış açısını da yansıttığı söylenebilir. Ancak lirik şiirdeki “ben” ille de şairin kendisini temsil etmediği gibi bir başkasını da temsil etmek gibi bir zorunluluğu yoktur. Murat Devrim Dirlikyapan'ın da dediği gibi “*Lirik ‘ben’in karakteristik bir özelliği, okuyucunun onu tam olarak şairle özdeşleştirmesini, belki de kendini onunla bir tutmasını ya da onu hiç kimseye ait olamayan veya herkese ait olan evrensel bir ‘ben’ olarak görmesini mümkün kılan bu muğlaklıktır.*” (Dirlikyapan, 2007; 11).

4.2.2.2.1. Marazî Erkek

Göğsümün tâ içinden bir cehennem taşarken
Bana: “Şair, diyorsun, belli, kalbim bir değil,
“Sevdiklerin sayısız, bir değil, bin bir değil.”

Ruhumda bir bulunmaz kadın hicranı varken
Dudaklarımdan geçen bu sevinçsiz gülüşün
En uzun ömrü bile bir bahar sürmez, düşün! (Ç.Ç., s.44)

dizeleriyle başlayan Faruk Nafiz’in “Kendim İçin” (1926, 44) şiirindeki erkek karakter hâlimden şikâyet eden, mutsuz, bedbin, kendi kendine dertlenen ve narsist bir karakter özellikleriyle verilir:

...
Kalbimi bari onlar duysalar, bilseler ki
Ne ela göz, ne yeşil, ne lacivert arıyor.
Ah bu gönül, bu gönül, kendine dert arıyor!
...
Bende bin bir macera bir muhabbet yarattı:
Bu kadar yorulduktan sonra bugün de dün de
Kendimden başkasını sevmemedim yeryüzünde. (Ç.Ç. s.45)

Dertleriyle içe kapanık bu karakterin, dış dünyayı ve tabiatı buhranlı iç dünyasının bir yansıması olarak görmesi tabîdir. Nitekim ilk dönem aşk şiirlerinde görülen mutsuz, hayalî sevgili peşinden koşan, tabiat unsurlarını (rüzgârlar, dalgalar, ağaçlar vs.) gönül ve ruh dünyasının kırık aynasının bir yansıması olarak gören bir âşık tipinin varlığından bahsedilebilir. “*Bu kadar yorulduktan sonra bugün de dün de / Kendimden başkasını sevmemedim yeryüzünde.*” diyen bu karakter, aşkta da samimi değildir. Çünkü gerçek dünyada aranıp bulunabilecek varlık değildir. Onun ruhunda “*bulunmaz kadın hicranı*” vardır. “*Bulunmaz kadın hicranı*” onun bu dönem şiirlerinde “*muhayyel kadın*” imajı olarak devam eder. Bu temanın kaynağı Servet-i Fünûn edebiyatının oluşturduğu edebî vasattır. Hasan Akay’ın da işaret ettiği gibi Servet-i Fünûn dönemi edebiyatının ortak duyuş ve düşünüş tarzı iki ana tem altında kendini gösterir: acı hakikâten nefret etmek ve hulyâdan hoşlanmak (Akay, 1998;

176). Dönemin edebî ortamının ve romantizmin etkisiyle şairin bu dönemde “ben” diliyle söylediği şiirlerindeki erkek karakterlerin yoğun olarak “*muhayyel kadın*” peşinden koşmalarının nedeni hakikatten nefret ve hulyadan hoşlanmak duygusudur. Ayrıca insanlardan kaçan, yalnızlığı tercih eden, hulyadan hoşlanan bu erkek karakterler, gerçek hakikati bulamadıkları için de intihara meyillidir²⁹. Nitekim Faruk Nafiz’in kimi şiirlerinde erkek karakterlerin intihar ettiği görülür:

Kayalıklarda gördüm seni, bir sisli günde,
Fırtınadan saçların çözülmüş bir demetti.
O kayalıklarda ki bir yıl evvel üstünde
Çöllerden âşık dönen bir genç intihar etti...

Seni her nerde, artık, her ne suratla görsem
Bir gölgenin duyarım ruhuma düştüğünü
Ben de o âşık gibi burada bir gün ölürsem
Tanrım mukaddes etsin seni gördüğüm günü! (Ç.Ç. s.29)

Şair, bu temi “Kelebek” (1972, 176) ve “Ağlayan Gözler” (1959, 86) adlı şiirlerinde de işler:

Geçirirken içimden her gece intiharı
Beni, yalnız bıraktın, ey ömrümün baharı!
Döndü Mecnuna gönlüm sen bu köyden gideli:
Ben âşık, gönlüm âşık, ben deli, gönlüm deli.
Şimdi peşinde bir ruh, kanat açmış göklere,
Çıkmış seni bulmağa dağ, deniz, orman, dere... (B.Ö.B.G., s.178)

...

Aşkın elem, firâkın ölümden nişan verir,
Koynundan ayrılan kayalıklarda can verir.

²⁹ Servet-i Fünûn dönemi edebiyatında görülen hakikatten nefret etme, hulyaya sığınma şeklinde öne çıkan ana temlere bağlı olarak yan temler de ortaya çıkar. Bunlardan biri önceki Türk edebiyatında görülmeyen ancak Tanzimat’la birlikte Türkçeye giren “*intihar*” kavramıdır. İntihar arzusu içinde olan pek çok Servet-i Fünûncü, eserlerindeki kahramanları değişik biçimlerde intihar ettirir. Ayrıntıları için bakınız: Hasan Akay, *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1998, s. 176-183.

Sonsuz bakışlı gözlerin ağlar, yüzün güler;
Aşkınla kaç zavallı bu sâhilde öldüler! (H.S. s.86)

Kötümserlik ve umutsuzluk bu dönem erkek karakterlerinin en önemli vasfıdır. Adeta bütün çabası mutsuzluk üzerinedir. Kötümser ve bedbaht olmayı yaşamının bir ereği gören bu erkek tipi, daimi bir “tatminsizlik” içindedir. Gerçek hayatta yaşadıklarıyla tatmin olamama durumu onu mutsuz eder:

Çare yok, matemini çok derinse de,
Hasretin tükenmez yasın dinse de.
Gençliğin hoş geçti, eğlendinse de
Sanmam ki bahtiyar oldun ey gönül! (B.Ö. B.G. S. 216)

Bu karakter, gerçek yaşantının yarattığı ıstırapı yaşamaktansa muhal sevgililer, hayalî cennetler peşinden koşmak için yanıp tutuşur. Çünkü bu tip âşıklar için aslolan vuslat değil, ayrılıktır. Kavuşma arzusundan çok, hicran duygusu onu sevgiliye bağlar. Ayrılık ateşi ona coşku, heyecan ve haz verir. Onlar, “*gizlidir, bu aşkın zevki matemde*” (Nafiz, 1919b; 4) diyen marazî bir karakter olma özelliği taşırlar:

Bir söğüttür ki yaşla beslenir hatıralar,
Ve yaşar bir gül ömrü en uzun bir kahkaha.
Ey kumralım, gönülde kökleşmenin sırrı var:
Verdiğin bir azaba bir azap ekle daha.

...

Aslıya bir an kadar sahip olsaydı Kerem,
Bekâyı fâniliğe bağışlardı bu adlar;
Murada ermişlere örtülüdür pencerem,
Yer tutar kardeş gibi namuradlar!

İki damla yaş kadar birbirine benzer,
Tâ ezelden ikizdir “Ölümsüzlük”le “Acı”.
Sevgi bir hançer olsun, ayrılık başka hançer,
Buluşsun can evimde ye’sin iki kıskacı.

Bir damla zehrin tadı yeter bütün ömrüme,
 Göynümü bir tas şarap avutur sade bir gün...
 Bahtiyar ettim diye, ey kumralım, övünme;
 Verdiğin ızdırabın büyüklüğüyle övün! (B.Ö.B.G., s.100)

Bedbaht olmayı, acı çekmeyi hayatının nirengisine koyan bu karakteri terk etmeyen ve onun kötümserliğini besleyen birkaç unsur vardır: Toplumdan kaçış, tabiata ve kadına sığınma, yalnızlık ve ölüm duygusu bu karakterin silüetini ortaya koyan belli başlı niteliklerdir.

Şairin “Gurbet” (1928, 43) adlı şiirindeki şu dizeler onun cemiyet hayatının dışında kalışının çarpıcı ifadeleridir:

Her şey bana bîgane bu yerde,
 Herkes gibi her şey:
 ...
 Hatta bana insanlara nisbetle yakındır
 Bahçemde ölen kuş,
 Bahçemde kefensiz gömülen kuş. (S.H. s.46)

Faruk Nafiz’in “ben” diliyle aktardığı “Münzevi”(1919, 50) adlı şiirinde karakterin taşıdığı özellikler onun ilk dönem pek çok şiirinde gördüğümüz “marazî” karakterin hemen hemen bütün ayırt edici özelliklerini taşır. Bir sonbahar akşamı kendini sahile atan bu karakter, gamlı bir heykel gibi kayalarda, kayalar sözü intiharı ima ediyor sanırım, pejmürde haliyle yapayalnız dolaşır. Yalnızdır, tabiata ve kadına sığınmıştır bu yalnızlık ona ölümü düşündürür:

Bir sonbahar akşamı... Sahillerdeyim
 Gamlı bir heykel gibi kayalarda ben.
 Dağınk saçlarımdan pervasız esen
 Rüzgârların elinde bir kırık neyim.

Engin bana yaddeder kimsesizliğimi,
 Gözyaşıyla düşer dalgalar kuma.

Issız bir yoldayım ki hasta ruhuma
 Herkes yabancı: kimden sorayım kimi?
 ...
 Yolu karlar sarmadan bir kış akşamı
 Beni sahillerde bul, ey güzel sultan!
 Anlat ki bu yollarda beni unutan
 Ruhun başka bir hayal arkasında mı?

Dumanlarla örtülen bir deniz gibi
 Canlanıyor en hazin dalgalar bende.
 Bekliyorum yuvanı şimdi bahçende
 Ben kimsesiz, ağaçlar kimsesiz gibi... (D.N. s.50)

Faruk Nafiz'in pek çok şiirinde gördüğümüz marazî erkek karakterlerin peşinden koştukları kadınlar da aslında cemiyet hayatı içinde çokça karşılaşılan tipler değildir. Ruhsal özellikleri bakımından muvazenesini kaybeden bu kadın ve erkek karakterler adeta birbirini tamamlar niteliktedir. Çekingen ve ürkek olma gibi ayırt edici özellikleriyle ön plana çıkan bu tipler, sahip oldukları ruhsal özellikler bakımından birbirine benzer.

Şiire henüz çocuk yaşta başlayan Faruk Nafiz, 1914- 1919 yılları arasında değişik dergilerde yayımladığı şiirlerinde ağırlıklı olarak aşk konusunu işler. Onun şiiri, II. Meşrutiyet ve sonraki süreçte ülkede meydana gelecek olan siyasi ve sosyal krizlere pek mesafelidir. Şair, “akşam[ları] kayalardan süzülüp sahile in[en]” (1919a, 30), “renksiz dudaklarında gizli bir arzu taşı[yan]” (1919b, 29) “leylasını kaybeden sevdalılardan biri” (1959, 55) olarak “ Bir gün sarışın, bir gün elâ gözlü ve kumral, (H.S., 54) nice güzelin peşinde koşar. Şiirinin kapılarını sonuna kadar bu güzellere açan Faruk Nafiz'in yukarıda bahsedilen kimi kadın ve erkek karakterleri bu edebî zevkin ve dönemin sanat ortamının bir yansıması olarak okumak gerekir.

Faruk Nafiz'in bireysel aşk ve ıstıraplarını işlediği ilk dönem şiirlerinde ferdî aşk dışında ölüm, gurbet, yalnızlık gibi temleri hüznün binbir tonunda eriterek romantik bir edayla işler. Onun sanatının bu ilk dönemi için Enis Behiç şu değerlendirmede bulunur:

“Faruk , alel’ade hayat ve cemiyet tecellilerine karşı lakayt görünür, daima güncel ve içtimaî meselelerin yapıldığı yerlerde sessiz ve alakasız durur, hodgam bir insan hissini verir; fakat bu onun asıl şahsiyeti olamaz. Sanatkârın bir bedîî şahsiyeti var ki, hisleri fikirleri ile heyecandan ve alevden örülmüş bir levhadır; en derin cemiyet dertleri, en canlı memleket meseleleri onun şâir ruhunda karıncalanıp duruyor. “Canavar” ve “Han Duvarları” şiirlerinden sonra yazdığı bu nevi şiirlerinde, inkılâp Türkiyesinin istediği sanatkâr tipini selamlıyoruz. Artık diyebiliriz ki, Faruk kendisini yarattı ve buldu; şimdi olgun şahsiyetini, cemiyetin ufuklarını sanatın adesesinden temâşâyâ terk ediyor.” (Behiç, 1927)

4.2.2.2.2. Anadolu Erkek

Millî Mücadele yılları ve sonrasında Cumhuriyet’in ilanı ile beraber yeni devletleşme süreci Türk siyasi ve kültür hayatı için bir dönüm noktası olur. Bu bağlamda Faruk Nafiz’in şiirlerinde yer alan kadın ve erkek karakterler memleket edebiyatı poetikasının ilkeleri doğrultusunda yeniden şekillenir. Yalnızca kişisel aşklar ve temalar değil, cemiyete bakan bir sanat anlayışının ürünleri olan bu şiirlerde romantizmden realizme kayan bir sanat anlayışının etkileri görülür. Böylece Anadolu coğrafyası ve insanı onun şiirinde Mehmet Kaplan’ın deyişiyle “*Batı’dan gelen realizm ceriyani*”nın (Kaplan, 2001; 22) etkisiyle daha canlı karakterler olarak girer. Daha önce de belirttiğimiz gibi mekân değişikliği şiirinde görülen kadın ve erkek tipleri üzerinde de belirleyici olur: Solgun yüzlü, baygın bakışlı, bedbîn kadın ve erkek karakterler yerini Ayşelere, Kezbanlara; Alilere, çobanlık yapan delikanlılara, vatan uğruna kolunu kaybeden kahramanlara, yoksullara bırakır.

Namluna dayanır, yola dalarsın,
Duruşun, bakışın yaman be, Ali!
Boşuna tetiği ne kurcalarsın?
Var daha ateşe zaman, be Ali!

Yıllanmış bir çınar pusuluk yerin,
Neredeyse gelecek beklediklerin.
Var iki atımlık canı kaderin,
Desene işler duman, be Ali? (E. S. s.40)

dizeleriyle başlayan Faruk Nafiz'in "Ali" (1934, 40) isimli şiirinde Anadolu'da sıkça karşılaşılan kız kaçırma geleneği konu edinir. Ali'ye karşı sıcak duygular beslemeyen bir köylü kızı aynı köyden sevdiği erkeğe kaçar. Ali, öç alma duygusuyla kendisine ihanet eden kızı ve âşığını öldürmek için onların saklandıkları ormanda bir çınarın altında pusu atar. İki âşığı da öldürme hırsıyla gözleri kan bürümüş Ali, onları öldürme fırsatı yakalar; ancak öldürmez. Tüfeği onlara değil kendine doğrultur ve intihar eder:

... Geldiler beklenen çiftler ormana,
Duruyor iki genç, ne hoş yanyana.
Bir kurşun kadına, bir de çobana,
Çınlasın yıllarca orman, be Ali!

Görünce uzanmış yâr kucağına,
Boynunu dolamış zülfü bağına,
Kurşunu kahpeye atacağına
Kendine çevirdin... Aman, be Ali! (E. S. 41)

Şiirde çok sarıh bir biçimde Anadolu'da sıkça karşılaşılan "kız kaçırma" olayı hikâye edilmektedir. Hikâyede olup bitenler üçüncü kişi tarafından ve gözlemci bakış açısıyla verilir. Anlatıcı, hem olay hem de karakterler (Ali, sevgilisi ve çoban) hakkında "açıklama yöntemi" ile bilgiler verir. Karakterlere dair kanaatlerimiz anlatıcının perspektifinden sağlanmış olur. Böylece Ali ve diğer karakterler, anlatıcı tarafından karakterize edilir. Bu, çok açık biçimde klâsik bir karakterizasyon yöntemidir (Tekin, 2002; 79). Ali, anlatının "birinci derecede kahramanı"dır, çünkü dramatik hamlenin merkezinde olan şahıstır. Onu dramatik hamleye iten nedenler veya "karşı güç" ise içinde bulunduğu hayal kırıklığı, sevgilisine ulaşamama ve aldanma duygusunun kendisinde yarattığı öfkedir. Bu öfke ve hınç, beraberinde öç alma duygusunu yaratır. Bunlar ise anlatıda "ikinci dereceden karakterler" (Aktaş, 2005; 138) olarak yer edinen sevgilisi ve onun âşığı (çoban)dır.

Anlatıbilimcilere göre bir anlatıda "güvenilir (*reliable*) anlatıcı" veya "güvenilmez (*unreliable*) anlatıcı" karakterleştirmelerde önemli bir sorundur. Güvenilir anlatıcı, öyküyü anlatan veya onunla ilgili yorum yapan kişi hakkında okuyucunun, bu anlatıcı tarafından anlatılan ve yorumlanan her şeyin kurgusal gerçeklerle ilgili yetkili bir izahat olarak kabul etmesidir. Ancak güvenilir anlatıcı ise okurun, bu anlatıcı

tarafından anlatılan ve yorumlanan şey hakkında şüphe duymasını gerektiren nedenleri vardır: Bunları; anlattığı veya yorumladığı şey hakkında onun sınırlı bilgiye sahip olması, olaya müdahil olması ve tartışmalı bir değer sistemine sahip olması şeklinde sıralayabiliriz. (Jahn, 2015; 115-116). Bu bağlamda Ali’yi karakterleştiren anlatıcı değerlendirildiğinde “güvenilmez (*unreliable*) anlatıcı”nın özelliklerini taşır. Çünkü anlatıcı şiirde açık bir biçimde “kaçak âşıklar”a karşı, ancak Ali’den yana tavır içindedir: “*Duruşun, bakışın yaman, be Ali!*”, “*Kurşunu kahpeye atacağına / Kendine çevirdin... Aman, be Ali!*”.

Ali, Anadolu coğrafyasında yaşayan herhangi bir genci temsil eder. Duruşu ve bakışıyla diğer gençlerden farklılaşarak gerçekleri kabullenmekte zorlanan, öfkeli ve öldürmeye odaklanmış bir karakterdir. Diğer iki karaktere nazaran daha canlı ve dinamik bir kişiliktir.

Karakterin en önemli özelliklerinden biri birey olabilmektir, çünkü birey olmak ona şahsiyet kazandırır. Bu duruma göre karakter, kendisine biçilen şablonun dışına çıkabilmeli, yerine göre okuru yanıltmalı hatta şaşırtmalıdır. Nitekim Ali, bir karakter olarak okuru şaşırtan bir kimliğe bürünür. Anlatı, beklenildiği gibi bitmez. Okurun Ali’den beklediği, toplumsal örfün gerekliklerini yerine getirmek ve iki âşığı cezalandırmaktır. Ancak onları öldürmek fırsatını yakaladığı hâlde onları öldürmez, tüfeği kendine doğrultarak “*intihar*” eder. Böylece yalınkat bir karakter olmaktan uzaklaşır, eylem boyunca değişim gösteren bir kimlik hâline gelir. Bu yönüyle değerlendirildiğinde Edward Morgan Forster’in ifadesiyle söylesek “düz” (*flat*) bir karakter değil, “yuvarlak” (*round*) bir karakterdir. Kanatımca karakter olarak onu ilgi odağı hâline getiren de budur.

Bu “*intihar*”ı karakter tipolojisinin tespiti açısından iki şekilde değerlendirmek mümkündür: Birincisi Ali, Anadolu’da yüzyıllardır hüküm süren ve sonu trajik bir ölümle biten kız kaçırma olaylarındaki örfî hukuka karşı, isyan da denilecek bir tavır içindedir. İkincisi ise geleneksel tarım toplumu olan Anadolu’da kadının evleneceği erkeği tercih etmek gibi bir seçeneği yoktur veya pek azdır. Dolayısıyla Ali, bu meşum eylemiyle kadının sevdiği ve istediği erkekle evlenebilme hürriyetine veya gerçek bir beşerî aşkın yaşatılması gerektiğine inanmaktadır.

Faruk Nafiz’in ilk dönem şiirlerinde de “*intihar*”ı bir izlek olarak görmek mümkündür. Bu tem ilk dönem şiirlerde daha çok ferdî ıstarapların ve marazî karakterlerin sahip oldukları içsel çıkmazlarının yarattığı kişisel bir tercih olarak görülür. Çünkü bu karakterlerde şahsî acılarını dindirme, hayatın acı gerçeklerinden

kaçma, hayalin fildişi kulelerine ve muhayyel beldelerine sığınma arzusu vardır. Hayalin fantezi sularında yüzen bu tipler, hakikatın katı gerçekliğinden bir kaçış olarak intiharı düşünür. Ancak “Ali” şiirinde bu temin ferdi bir yönü olmakla beraber, yukarıda değindiğimiz gibi cemiyeti ilgilendiren varoluşsal sorunları dile getirmek gibi bir yönü de vardır.

4.2.2.2.3. Çobanlar

Faruk Nafiz’in şiirlerinde sıkça yer alan karakterlerden biri de “çoban”lardır. Öyle ki hem ilk dönem şiirlerinde hem de memleket şiiri ilkeleri ışığında yazdığı eserlerinde bunu görmek mümkündür.

İlk şiirlerinde dönemin edebî ortamının etkisiyle “çoban” ve çobanlı hayata dair unsurlar (kaval, sürü, tabiat vb.) önemli bir izlek olarak yer tutar. “Ben anlatıcı” diliyle verilen bu şiirlerde çoban ve ona ait ögeler tabiatla bütünleşmiş dekoratif bir unsur olarak kullanılır:

Çoşarak ruhunun bütün hevesi,
Yükseldi uzaktan bir çoban sesi.
Bence bir kırların ye’si, neşesi
Kolların boynuma halkalanmasa... (D.N. s.7)

Bu dönem şiirlerinde henüz ete kemiğe bürünmüş, birey olarak kendi tercihleri ve zevkleri olan bir “çoban”dan bahsetmek neredeyse mümkün değildir. Çoban ve ona ait unsurlar, onun ilk şiirlerinde sıkça karşılaştığımız “marazî” erkek tipinin hayal ve duygu dünyasının bir yansıması biçiminde varlık gösterir. Bu çoban, çoğu defa sürsüz ve kavalsız ya da onun sürüsü çingıraksızdır:

Kırları gölgemle ben dolaşırken yan yana
Benzetirim kendimi bir sürsüz çobana . (D. N. S.43)

Etrafımız hâliydi sestem, sadadan,
İnerdi gün doğarken sürüyle dağdan
Koyunlar çingıraksız, çoban kavalsız.
Tılsımlı çeşmelerden su dolduran kız (D.N. s. 23)

Faruk Nafiz'in, henüz Anadolu'ya gitmeden, duyduklarından yola çıkarak Anadolu'daki bir köyü tasvir ettiği "Köyde Kış" (1919a, 34) isimli şiirinde de "çoban" izleği aynı bakış açısıyla işlenir:

Her ocaktan tüter bir ince duman,
 Çeşmeler bir çocuk sesiyle güler.
 Çınkıraklarla canlanır korudan
 O çobansız kalan beyaz sürüler... (G.G. s.34)

Faruk Nafiz, dönemin edebî geleneğine uyarak romantik duygularla şiirinde çoban ve çobanlı yaşama dair unsurlara yer verir. Ancak bunlar, henüz karakter düzeyine erişecek derinlik ve yoğunluğa sahip değildir. Bu izleği onun "Oluk Yanında" (1926, 61), "Suda Halkalar" (1928, 5) "Tutuş Yan" (1936, 18), "Yalnız" (1959, 70), "Has Bahçe" (1959, 112), "Her Türü" (1972, 153) gibi pek çok şiirinde görmek mümkündür. Çoban sözcüğü bu şiirlerde şairin kelime kadrosunda yer alan "*sonbahar, kayalar, yapraklar, sahiller, yollar*" gibi tabiata ait herhangi bir kelimenin özgül ağırlığında kullanılır.

Memleket şiiri devresi ürünleri olan "Ayşe, Sana" ve "Ali" adlı şiirlerinde de "çoban" karakteriyle karşılaşırız. Çoban karakteri, bu şiirlerde önceki dönemden farklı kişilik özellikleriyle yer alır. Servet-i Fünûncuların edebiyata getirdikleri duyarlılık ve kimi temler etkisiyle tabiatla bütünleşmiş dekoratif bir unsur olarak şiirlerde yer alan çoban ve çobanlı yaşam "memleket edebiyatı"yla birlikte daha gerçekçi bir düzleme oturur. Hayvancılıkla uğraşan Anadolu toplumunun sosyal hayatının önemli bir parçası olan çoban/lar, köyün genç kızlarının kalbini çalan çapkın âşıklar olarak karakterleştirilir.

Yukarıda üzerinde durduğumuz her iki şiirde de çoban karakteri aşkıyla şiire girer.

Saklıyor içinde yüzen hayali
 Ne zaman gözlerin yaşlansa, Ayşe!
 Diyemem boynuna olsun vebali
 Sevdiğin o güzel çobansa, Ayşe!
 ...
 Canına karışmak istiyor canı

Kim görse bu güneş başlı çobanı.
 Günyüzlü Zeynep'in çekildi kanı
 Gözyaşı döküyor Kezban'sa Ayşe! (Ç.Ç. s.27-28)

dizeleriyle başlayan “Ayşe, Sana” (1926, 27) adlı şiirde çoban, güneş gibi parlak sarı saçlarıyla köyün genç kızların gönlünü yakar. Zeynep’leri, Kezbanları parlak vaatleriyle kandırdığı gibi köyün güzel kızı Ayşe’yi de kandırır.

Anlatıda çoban, “*kızıl yele saçlı, güneş başlı, güzel ve çapkın*” gibi ayırt edici nitelikleriyle verilir. Ancak bu olumsuz niteliklerin akabinde “*sözünde durmayan, şehvî arzularının peşinden koşan, can yakan ve yalan söyleyen*” biri olarak tasvir edilir.

Karakterler, eylem ve düşüncelerden bağımsız düşünülemez. Şair ya da yazar, açıklama ve dramatik yöntemlerden birini ya da ikisini kullanarak karakteri bir kurgu varlık olarak somut hâle getirir. Faruk Nafiz, şiirlerinde karakterleştirme yaparken “Melek” (1926, 59), “Yolcu ile Arabacı” (1934, 23) gibi pek az şiiri hariç ”dramatik yöntem” yerine “açıklama yöntemi”ni tercih eder. Nitekim bu şiirinde de bu yöntemden yararlanarak çobanı karakterleştirir.

Çobanın bir kızıl yele saçları,
 Ateştir, alınmaz ele saçları,
 Ah hele saçları, hele saçları...
 Yakar parmağına dolansa, Ayşe! (Ç.Ç. s. 28)

Onun “Ali” (1934, 40) isimli şiirinde ise çoban, sevgilisine ihanet etmiş genç güzel bir köylü kızının gönlünü çelen ve kızı kaçıran bir karakter olarak yer alır. Ali karakterinin yoğun verildiği bu şiirde çoban ve kız karakterleri pek sönüktür.

Son iki şiirde çoban/lar, karakterlerinin diğer çobanlardan farklı, dekoratif bir unsur olmanın ötesine geçerek sosyal hayatın bir parçası olarak şiirde yerini alırlar. Bir insan kişiliğinde canlı ve realist çizgilerle verilen bu çobanlar; duygularıyla, hırslarıyla ve aşklarıyla Anadolu coğrafyasının sahil bir yönüne karşılık gelir. Bu sahillik onları şiirde inandırıcı hâle getirir.

4.2.2.2.4. Aydın

Faruk Nafiz'in "ben" anlatıcının diliyle verilen kimi şiirlerinden hareketle bir "aydın karakteri"ne varmak mümkün müdür? Karakterin kimliğine dair söylenenler, her ne kadar ben anlatıcı, anlatı içi bir kağıt varlık olsa da, şairin bakış açısını da yansıttığı söylenebilir mi? Daha önce de değindiğimiz gibi "ben" anlatıcının ille de şairin kendisini temsil etmediği gibi bir başkasını da temsil etmek gibi bir zorunluluğu yoktur. Ancak Murat Devrim Dirlikyapan'ın işaret ettiği gibi "ben" anlatıcı dilinin şairi temsil edebileceği gibi temsil edemeyeceği ya da herkese ait olan evrensel bir "ben" olabileceği şeklinde bir "muğlaklık" da taşır. Bu muğlaklığı büsbütün ortadan kaldırmak mümkün müdür? Mutlak bir biçimde bunu vuzuha kavuşturmak mümkün değildir; ancak şairin biyografisiyle şiirleri arasında yapılacak iyi bir okuma muğlaklığın üstündeki perdeyi aralamak adına iyi bir yol olabilir.

İkinci bir husus, bir aydın karakterine varmak için belki de "üçüncü kişi" (o) (Aytaç, 1999; 14) veya ikinci kişili (sen/siz) anlatıcının (Demiryürek, 2013; 119) diliyle verilen şiirlere de bakmak gerekir. Her ne kadar anlatıcı ile şair/yazar aynı kişiler değilse de (Dervişcemaloğlu, 2014; 120) yazar/şairin metnin "inşa"sında ana kaynak olması ve metinde kendi zihniyetine dair izler bırakması nedeniyle onu temsil edebileceği de ayrı bir görüştür (Moran, 1994; 74-75;118). Bu bağlamda anlatıcı sesi dayanak noktası yapılarak onun şiirlerinde Anadolu coğrafyası ve insanının bir aydın karakterin objektifinden veya duygu dünyasından nasıl ele alındığı tespit edilebilir.

İstanbulu bir şair olan Faruk Nafiz, "Köyde Kış" (1919a, 34) isimli şiirinde henüz Anadolu'ya gitmeden duyduklarından ve okuduklarından hareketle bir köy tasvir eder.

Her ocaktan tüter bir ince duman,
Dereler bir çocuk sesiyle güler,
Çıngıraklarla canlanır korudan
O çobansız kalan beyaz sürüler...

Karlı dağlarında çağlayanlar akar,
Sarar etrafı bir gümüşten ses.
Doldurur boş kalan geçitleri kar,
Damlar altında gün sayar herkes! (G:G., 34)

Şiir, dönemin edebiyat dergilerinden *Nedîm*'de 1919 tarihinde yayımlanır. Faruk Nafiz'in Anadolu'ya geçişi 1922 yılıdır. Şair, henüz Anadolu'yu görmeden bir köy tasviri yapar. Ancak bu tasvir “itibarî”dir. Çünkü kendisinin yaşantı ve gözlemlerine değil, daha çok okudukları ve duyduklarına dayanır. Tasviri yapılan bu hayalî köyde her evde ince dumanlar tüter, dereler bir çocuk sesinin neşesiyle akar, çobansız sürüler rahatça yayılır; her tarafı kar bürümüş olan bu köyün karlı dağlarında çağlayanlar akar.

Köy gerek tabiat unsurları gerek yaşam koşulları bakımından idealize edilerek verilir. Bolluk ve bereket içinde yaşayan bu köyde insanlar hayatlarından pek memnundur.

1919'lu yılların Anadolu köyünde herkesin bolluk ve bereket içinde mesut yaşadığını varsayan şairi, bir aydın karakter olarak ele aldığımızda memleket gerçeklerinden uzak bir tavır içinde olduğu söylenebilir. Çünkü Balkan Harbi'yle başlayıp I. Dünya Savaşı ile devam eden yenilgiler, maddî ve insanî kayıplar ve savaşın getirdiği yoksulluk müslüman Anadolu halkını canından bezdirmiştir. İsmail Hakkı Ertaylan Mütareke yılları İstanbul'unda memlekete ve millete hiçbir ümit, heyecan veremeyen “*bela-yı meş'um olan saray*” etrafında bir araya gelen hâkim siyasi, iktisadî ve kültürel vasatın ihtiras ve zaafalarını çarpıcı bir biçimde anlattığı Anadolu coğrafyası ve insanını şöyle tasvir eder:

“Anadolu da feci bir haldeydi. Bütün hayatî kuvvetlerini harbe dökmüş; genç, ihtiyar bütün unsurlarını askere vermiş, tohumluk buğday ve arpalarına varıncaya kadar bütün mahsullerini, araba ve hayvanlarını orduya hasretmiş olan Anadolu kansız ve cansız kalmıştır. Tarlaları bomboş, evler yıkık harap, kadınlar ve çocuklar açlık ve sefaletten arık ve hastalıklı birer gölge halinde sürüklenmekte idi.” (Ertaylan, 2011: 1184).

Faruk Nafiz ve diğer pek çok aydının eserlerinde memleketi realiteden uzak hayalî bir biçimde ele almalarını Mustafa Nihat [Özön] ise “*Hecenin Beş Şairi*”nin “*İstanbulcu*”³⁰ olması ile açıklar (Karadişoğulları, 2005; 224). Bu yönde bir değerlendirmeyi yine İsmail Hakkı Ertaylan yapar: Bu “*yazılar samimi ve mülhem(inspirê) bir edebiyatın bütün canlılığını, bütün heyecanını, bütün ateş ve*

³⁰ Mehmet Kaplan “Han Duvarları”nı incelediği makalesinde Faruk Nafiz için benzer bir ifade kullanır: “*Faruk Nafiz'in Anadolu'ya bakış tarzında, İstanbullu olmasının da tesiri vardır.*” Bkz. Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri 2*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2001, s.22.

hicranını temsil edebilecek mahiyette değildi. Çünkü yazarlar o hayatı yaşamış değillerdi. Daha ziyade hayalî ve tasviri eserler yaratıyordu” (Ertaylan, 2011: 1186).

Ancak daha sonraki yıllarda Faruk Nafiz, memleket coğrafyasına ve insanına dair daha gerçekçi bir perspektif yakalayacaktır. “Han Duvarları” şiiri bu realist bakış açısını yakalayan ilk eserlerden biridir.

Şair, “Han Duvarları” şiirini 1923’te³¹ Kayseri’ye öğretmen olarak giderken, yolda gördükleri tabiat ve insan manzaraları karşısında edindiği şahsi izlenimleri ve ilhamlarıyla yazar. Bu bağlamda şiir biyografik okumaya da uygundur.³² Çünkü şiirdeki pek çok maddi unsur ve işlenen tema tabii olarak bunu mümkün kılar. Şiirdeki sesi (voice, anlatıcı) gerek bu temellendirmeye ele alalım, gerekse onu kurgu dünyasının bir karakteri olarak görelim her iki durumda da dönemin “aydın”ını temsil ettiği söylenebilir.

Anlatıcı, yolculuk yaptığı bu coğrafyaya, coğrafyanın insanına ve bunlar etrafında teşekkül eden umumi hayata yabancı biridir. Onun kendisini ait hissetmediği Anadolu’ya yaptığı bu yolculuk, onda yabancı duygular uyandıran “ilk acı”ya dönüşür:

Gidiyorum, gurbeti gönlümde duya duya,
Ulukışla yolundan Orta Anadolu’ya.
İlk sevgiye benzeyen ilk acı, ilk ayrılık! (Ç.Ç. s.87)

Düşünsel anlamda kendini Anadolu’nun bir parçası olarak gören dönemin Türk aydını, henüz bunu içselleştirecek bir zihni ve ruhi olgunluğa erişmiş değildir. Bu paradoks dönem aydınının tabii refleksidir. Çünkü aydınının yetiştiği çevre İstanbul’dur. Anadolu bu dönemde eğitilmiş, yetişmiş insan (aydın) için gidilmesi hoş karşılanmayan, hatta bir sürgün yeri olarak algılanan bir yer olarak görülür. Nihayetinde Anadolu, merkezin imkânlarından nasibini alamamış, yoksulluk ve hastalıkların kol gezdiği, zor tabiat şartlarının hüküm sürdüğü “taşra” (dışarı)dır. Dönemin siyasi ve romantik ortamının yarattığı atmosfer içinde Anadolu’ya yönelen aydın zümrenin bu coğrafyada gördükleri ve yaşadıkları bir hayal kırıklığının ötesine geçmez: çıplak

³¹ Bu şiirin yayımlanma tarihi ile ilgili olarak Faruk Nafiz Çamlıbel üzerine Yüksek Lisans Tezi hazırlayan Halil Hadi Bulut, *Türk Yurdu* dergisinin Kasım 1925 tarihli nüshasına işaret eder. Ayrıntılar için bakınız: Halil Hadi Bulut, Faruk Nafiz Çamlıbel’in Şiirleri: Derleme-Tasnif-İnceleme, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1988, s.101.; Ancak diğer birçok kaynak 1923 tarihini esas alır: Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri 2*, Dergâh Yayınları, 2001, s.25.

³² Birçok araştırmacı bu şiiri biyografik bir okumaya tabi tutar. Ayrıntılar için bakınız: Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri 2*, Dergâh Yayınları, 2001, s.17-31.; Murat Belge, Yol Türküleri ile Han Duvarları, *Birikim Dergisi*, S. 149, ss. 68-84.

bozkır, yıkık dökük hanlar, biteviye sürüp giden yollar, acı insan hikâyeleri, eşkıya korkusu vs.:

Gök sarı, toprak sarı, çıplak ağaçlar sarı...
 Sonra dönen, dönerken inleyen tekerlekler...
 ...
 Gurbet beni muttasıl çekiyordu kendine.
 Yol, hep yol, daima yol... Bitmiyor düzlük yine.
 Ne civarda bir köy var, ne bir evin hayali,
 Sonunda âdemdir diyor insana yolun hali,
 ...
 Bir kenarda göründü beldenin viran hanı.
 Bir pırlıltı gördü mü gözler hemen dalıyor,
 Göğüsler çekilerek nefesler daralıyor.
 Şişesi is bağlamış bir lambanın ışığı
 Her yüzü çiziyordu bir hüznün kırışığı.
 ...
 Karlar etrafı beyaz bir karanlığa gömdü;
 Kar değil, gökyüzünden yağan beyaz ölümdü...
 Korkarım, yaya kaldın bu gurbet çıkmazında.

Bir aydın karakterini temsil eden anlatıcının gözlemleriyle verilen Anadolu pek iç açıcı bir biçimde tasvir edilmez. Pek çok araştırmacının da dediği gibi bu karşılaşma dönemin Türk aydınında bir “şok” etkisi yaratır. Çünkü bu şiirde biz, İstanbullu bir şairin (aydın) Anadolu gerçeği ile karşılaşmasının yarattığı akisleri görürüz (Kaplan, 2001, 23; Karadişoğulları, 2005, 224; Ertaylan, 2011, 1186).

Öte yandan kentli şairin (anlatıcı, aydın), kendi şahsi hikâyesi içine Anadolu (taşralı) bir şairin şiirini kendi eserinin içine derc ederek bütünlüklü bir yapı oluşturması Türk aydınının bilhassa II. Meşrutiyet döneminde başlayıp Cumhuriyetle farklı bir aşamaya ulaşan “*halka doğru*”³³ yönelişinin önemli bir emaresi olarak okunabilir. Bu,

³³“*Halka Doğru*” 1913-1914 yılları arasında İstanbul’da Türk Yurdu Cemiyeti tarafından çıkarılan Türkçü üç dergiden birinin de adıdır. Diğer ikisi: *Türk Yurdu*, *Türk Sözü*. Ziya Gökalp, Yusuf Akçura, Ahmet Ağaoğlu gibi dönemin meşhur yazarların yazdığı, Türklük ve halkçılık bilinci uyandırmayı amaçlayan bu dergi 52 sayı yayımlanır. Dergi, Celal Sahir [Erozan] yönetiminde çıkar. Ayrıntılar için bkz: , Mehmet Özden, Bir Halkçı Münevverler Platformu: Halka Doğru Dergisi (1913-1914), *Milli*

aydını temsil eden anlatıcının, halkın yani Anadolu'nun maddi ve manevi birikimini sahiplenmesi anlamına gelir. Bu bağlamda şiire derc edilen koşma ve onun şairi Maraşlı Şeyhoğlu, Anadolu insanını ve manevi değerlerini temsil eder.

Anadolu coğrafyası ve insanı Türk aydını için II. Meşrutiyet'ten itibaren günbegün önemli bir odağa dönüşür. Anadolu şiire, hikâyeye ve diğer sanat türlerine malzeme olur. Aydın bu coğrafya ve insanıyla ünsiyet kurması, onu benimsemesi tedrici olarak gerçekleşir. Bunu, dönemin birçok aydınının da gördüğümüz gibi Faruk Nafiz'de de görürüz. Bu bağlamda Türk aydını tarafından keşfedilmeyi bekleyen “yeni memleket”in benimsenmesi konusundaki duygu ve zihin karışıklığının önemli göstergelerini taşıyan eserlerden biri de Faruk Nafiz'in “Talas Bağlarında Batı” (1928, 20) isimli şiiridir.

Faruk Nafiz, Milli Mücadele yıllarında İleri gazetesinin temsilcisi olarak Ankara'ya gittiği yıl, Kayseri Lisesi'ne edebiyat öğretmeni olarak gider. “Talas Bağlarında Batı” (1928, 20) adlı şiiri de bu yılların ürünüdür. Bir aydın karakter olarak şairin memleket hakkındaki ilk izlenimlerinin yer aldığı bu şiirde, Anadolu'ya ait insan ve tabiat manzaraları izlenim eşiğini aşamayan bir boyuttadır. Eserde onun Anadolu hakkında henüz olgunlaşmamış düşünce ve bir kararsızlık hâli hâkimdir. Yukarıda bahsettiğimiz “şok”un etkiyle şair-aydın karşıt duygular içindedir. Henüz coğrafyayı ve insanını benimsemiş değildir. Karşıt duyguların bir arada yer verilmiş olmasının nedeni onun bu kararsızlık hâlidir: “*Daha gün batmadan üstünde beyaz Erciyeş'in / Bürünürl tarlaların, bahçelerin rengi yasa.*”, “*Ba'zı şirin görünürl, bazı da korkunç etraf*” dizelerinde görülen ifadeler şair-aydının Anadolu coğrafyasıyla henüz bir ünsiyet kuramadığının önemli işaretleridir. Bu kararsızlık hâli, şiirinde Anadolu coğrafyasına

Folklor, 2011, S.89, ss.109-119. Ayrıca Türk milliyetçiliğinin ilk umdelerinden biri de “*halka yöneliş*”tir. Ziya Gökalp'in 1923 yılında yayımlanan *Türkçülüğün Esasları* adlı kitabında yer alan “Halka Doğru” makalesi Türkçülük açısından halkın önemini ortaya koyması ve halkçılık yönünü vermesi bakımından değerlidir. Türk milliyetçiliğinin önemli teorisyenlerinden olan Gökalp göre millet, ulusal kültürün canlı bir müzesidir ve halk ile seçkinler arasında tek yönlü bir ilişki söz konusu değildir. Halk seçkinlerden, seçkinler de halktan yararlanır. Bu nedenle seçkinler, “*halktan harsî bir terbiye almak ve halka medeniyet götürmek*” için halka doğru yönelir. Seçkinler henüz çocukluktan itibaren halktan ve halk kültüründen soyutlanmış, seçkin ortam ve okullarda yetişmiştir. Bu durum millete ait değerlerle ünsiyet kuramayan aydın zümresinde bir eksiklik yaratır. Bu eksikliği gidermek için “*halka doğru*” gitmek gerekir. Ayrıca aldığı eğitim ve yetişme şartları bakımından ve medeniyet değerlerini anlama, yaşama ve kurduğu ünsiyet bakımından halktan daha üstün bir noktadadır. Evrensel değerler manzumesi olarak ifade edilen bu değerleri halka taşıma, halkın bilinç düzeyinin yükseltme sorumluluğunu taşır. Seçkin zümre halkla birlikte yaşar, onun dilini kullanır, şiirini, müziğini dinler; dini ve ahlaki hassasiyetleri hakkında yeterli bilgi sahibi olur. Sözlü kültüre dair ne varsa -fıkra bilmece destan ve sair- arar, bulur ve bütün bunlardan zevk duyar. Hülasa bu zümre halkın yaşayışı, zevki ve duyusuyla ruhunu “*Türk harsıyla meşbû*” kıldıkdan sonra millet vasfını kazanır. Millet olmak için de bu aydın sınıfın “*halka doğru*” gitmesi gerekir. Ayrıntılar için bkz: Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*. Varlık Yayınları, İstanbul, 1968, s.42-46.

karşı daha çok “*gurbet, gözyaşı, âh, zulmet*” gibi olumsuz duygular şeklinde tezahür eder:

Anlarım, rûhuma **zulmet** cereyan ettikçe,
Neş’emin tılsımı hâlâ o **demir pençededir**.
Bir **siyah dev** gibi yaklaştığı esnada **gece**
Rûhum **işkencededir**, benliğim **işkencededir**...³⁴ (S.H. s.21)

Faruk Nafiz’in şiirlerinde şair-aydın karakterinin fikir ve duygu karışıklığının belirtilerini “Gurbet” (1928, 41) isimli eserinde de bulmak mümkündür:

Hatta bana insanlara nispetle yakındır
Bahçemde ölen kuş,
Bahçemde kefensiz gömülen kuş.

Herkes bana bîgâne bu yerde,
Bir yer ki sevenler, sevilenlerden eser yok,
Bezminde kadeh kırdığımız sevgililer yok,
Yok... Yok... (S.H. s.46)

Fikir ve duygu dualizmi içinde olan Türk aydınının Anadolu’yu, memleketi, “*gurbet*” olarak görmesi dönemin aydın karakterini anlamak açısından önemlidir.

El gibi dolaşma Anadolu’nda,
Arkadaş, yurdunu içinden tanı:
Dinle bir yosmayı pınar yolunda,
Dinle bir yaylada garip çobanı. (H.D., 122)

dizeleriyle başlayan “Memleket Türküleri” (2006, 122) isimli şiirinde Faruk Nafiz, “Arkadaş” diye seslendiği kişi açık bir biçimde Türk aydınıdır. Çünkü Türk aydını memleketi dar ve sınırlı bir zaviden gören ve Anadolu coğrafyasına ve insanına yabancılaşmış bir karakter olarak gördüğü için ona, “*El gibi dolaşma Anadolu’nda /*

³⁴ Vurgular özgün, M.K.

Arkadaş, yurdunu içinden tanı” şeklinde hitap eder. Bu aydın karakterinin Anadolu ve insanına bakışı “*el gibi*” gibidir. Ancak yurdunu içinden tanıdıkça memleketin acıları, sevinçleri ve türküleri aydını kavrayacaktır ve daha da “*aydın*”latacaktır. Aksi durumda kendisine “*el gibi*” bakan aydına o da bir “yaban”cı³⁵ gibi bakacaktır.

İçinden tanırım ben o elleri
Onlar ki zahirde viran olurlar,
Ardıçlı dağları, çamlı belleri
Aşanlar şiirine hayran olurlar.

Dökülür köpüklü sular yarından,
Baharlar yaratır kışın karından,
İçenler sihirli pınarlarından
Şöyle bir silkinir, ceylan olurlar!.. (Ak., s.37)

mısralarıyla başlayan Faruk Nafiz’in “Bizim Memleket” (1936, 37) isimli şiirinde anlatıcı-aydın karakter, Anadolu halkının yoksulluğu ve zorlu yaşam koşulları karşısında iyimserdir. İyimserliğinin kaynağı bizzat Anadolu halkının kendisidir, ona duyduğu güvendir. Kışın karından baharlar yaratan Anadolu halkının birikimi, sanatı, emeği, fedakârlığı “*aydın*”a bu güven ve iyimserlik duygusunu aşılır. Derdi ve sevinci aynı tasta yoğuran, sabansız, tarlasız davarsız olan bu millet, memleket tehlikeye girdiği zaman arkasına bakmadan “*memleket yolunda kurban ol[acak]*” kadar fedakâr ve mert insanlardan oluşmaktadır:

Orada yaşayan erlerin içi

³⁵ Burada Yakup Kadri’nin *Yaban* romanı hatırlamakta fayda vardır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun bu eserdeki karakteri Ahmet Celal, bir aydın olarak köy ve köylünün durumuna daha realist bir perspektiften yaklaşır, bu düşünce biçimi “*aydın-halk*” arasındaki uçurumu derinleştirir ve ikisini birbirine “*yaban*”cılaştırır. Fakat Faruk Nafiz’in şiirlerinde yarattığı karakterler ise halka romantik duygularla yaklaşan, onu idealize ederek hayranlık uyandıracak bir anlayışla yaklaşır. Aynı dönem yazarları olan bu iki bakış arasındaki ayrım sanatçıların birinin realist diğerinin romantik bir anlayışla meseleye yaklaşmış olmasının yanında Yakup Kadri’nin romancı, Faruk Nafiz’in şair olmasının da etkisi olduğu kanaatindeyim. Bu roman üzerinde yapılan değerlendirmelerde gözden kaçırılan önemli bir nokta vardır: Ahmet Celal’in Emine’ye olan tek taraflı gönül ilişkisi. Türk aydını temsil eden Ahmet Celal’in köylü kızı Emine’ye âşık olmasının sembolik bir değeri vardır. Onun Emine’ye olan aşkı, II. Meşrutiyet’ten sonra Türk aydını içinde gelişen ve Cumhuriyet döneminde önemli bir merhaleye kavuşan halka doğru düşüncesinin bir sonucu olarak halkla bütünleşme fikrinin bir parçasıdır. Halka bütünleşme fikri, sanatçılar arasında meseleyi ele alış biçiminde nüanslar olmakla birlikte dönemin sanat ve kültür atmosferinin temel nosyonlarından biri olmuştur.

Bir bir tasta yoğurur derdi, sevinci,
Onlar ki sabansız, tarlasız çiftçi,
Davarsız, kavalsız çoban olurlar.

Başı boş, kırlara salar tayını,
Elinden düşürmez okla yayını,
Ellere bırakır zafer payını,
Memleket yolunda kurban olurlar! (Ak., s.38)

Şair-aydın, bu şiirde Anadolu coğrafyasının zorluğunu, halkın yoksul ve çaresizliğini daha yakından realist bir gözle yakalar. Mehmet Emin, Ziya Gökalp ve Faruk Nafiz'in ilk dönem eserlerinde görülen hayalî bir memleket ve Anadolu insanı yerini daha gerçekçi, memleketi eksik ve fazlalıklarıyla içerden tanıyan bir “aydın bakış”ına bırakır. Türk aydını bu bakış açısını ancak Milli Mücadele'den sonra gezdiği gördüğü ve bir yaşantıya dönüştürdüğü uzun bir zaman diliminden sonra göreceli olarak yakalar. Faruk Nafiz'in gençlik dönemi şiirlerinden 1919 tarihli “Köyde Kış” ile 1923'ten sonra yazdığı “Han Duvarları” (1923), “Memleket Türküleri”(1927), “Bizim Memleket” (1936) gibi şiirlerinde birbirinden farklı bu iki bakış açısı açıkça görülebilir.

Hülasa Faruk Nafiz'in özellikle 1922'den sonraki memleketçi anlayışla ortaya koyduğu eserlerinde birbirinde farklı insan hikâyeleri ve değişik karakterleri görmek mümkündür: Çevresinde yiğitliği, cesareti, güzelliği ile nam salan, bileği bükülmeyen Efelerden (Efenin Ölümü, 1972,50 ; Çekme Palayı, 1936, 11; Kız Hüseyini Vurdular, 1972,119), cephede vatan savunmasında kolunu kaybeden şanlı isimsiz kahramanlara (Kolsuz, 1972, 55) savaş ortamının yarattığı başıbozuk düzen içinde evsiz barsız kalmış, bir sıcak tas çorbaya muhtaç delikanlılardan (Serseri, 1972, 57), askere giden torunlarının hasretiyle ağlayan ninelere (Yıldızdağı, 1972, 40), yavuklusunu geride bırakmış askerlere (Ahmet, 1938, 42) ve yalnızlığa terk edilmiş, hayatta kalabilme mücadelesi veren yoksullara (Sefillerin Ölümü, 1972, 32) kadar toplumun her kesiminden insanlar Çamlıbel'in şiirinde yerini alır. Bütün bu insanlar sosyal hayatın içindeki rolleri, duygu, düşünce ve davranışlarıyla onun şiirlerinde kurgu dünyasının bir parçası hâline gelirler.

4.2.3. Zaman

İnsan zihnini en fazla meşgul eden kavramların başında “zaman” gelir. Soyut bir kavram olan zaman, olaylar ve kişiler söz konusu olduğunda daha iyi kavranabilir bir hâle gelir. Çünkü aralığı olan bir yaratım, zamanın varlığını anlamlı kılar. Olay ve kişiler, başlangıcı ve sonu belli bir zaman dilimi içinde varlıklarını sürdürür. Aristoteles, zaman için “*olayların içinde geçtiği şeydir.*” der (1996, 63). Bu bakımdan anlatının bir parçası olan olayları, durumları, eylemleri, karakterleri ve mekânı zamandan bağımsız olarak düşünmek mümkün değildir. Çünkü anlatı dünyasının asıl unsurlarından olan olay, durum ve karakterin ortaya çıkışını sağlayan ana unsur zamandır.

Birbirini tamamlayan olay zincirinden meydana gelen anlatı, doğal olarak muayyen bir zaman içinde gerçekleşen olayları temsil eder. Anlatıdaki olaylar serisinin anlaşılması, çözülmesi ve anlamlandırılması, içinde gerçekleşen zaman dilimleri arasındaki ilişki ağının ortaya konulmasıyla gerçekleşir. Çünkü zaman, kurmaca anlatının en önemli öğelerinden biridir.

Zaman kavramı, Gerald Prince’in ifadesi ile “*olayların ve durumların içinde gerçekleştiği ve sunulduğu yani anlatıldığı süreyi kapsayan periyotlar*” olarak tanımlanır (akt: Dervişcemaloğlu, 2014; 159). Anlatmaya bağlı edebî metinler, üç ayrı zaman boyutuyla okurun karşısına çıkar. Birincisi itibarî vakanın meydana geldiği zaman, ikincisi itibarî bir varlık olan anlatıcının onu öğrenmesi ve anlatması için geçen zaman ve üçüncüsü ise yazarın bunları kaleme aldığı yazma zamanıdır (Aktaş, 2005, 116; Yücel, 1995, 124). Bunlar sırasıyla “öykü zamanı”, “söylem zamanı” ve “yazma zamanı” olarak ifade edilir. Öykü zamanı, karakterlerin içinde bulunduğu ve yaşadığı zaman dilimidir. Anlatıcı ile birlikte düşünülmesi gereken söylem zamanı ise olayın öğrenilip anlatıldığı zamandır. Çünkü her hikâyenin bir anlatıcısı vardır. Yazma zamanı da vakanın dil aracılığıyla yazar veya şair tarafından bir yazın metnine dönüştürüldüğü zaman dilimidir. Bu kavramları vuzuha kavuşturmak için bir örnekle açıklamak mümkündür: Olay, Çanakkale Savaşı’nda geçer, anlatıcı bunu olayın vuku bulduğu tarihten 35 yıl sonra öğrenir. Bir yazarda bu öyküyü 1970’te kaleme alır. Bu hikâyenin “öykü zamanı” 1915, “söylem zamanı” 1950, “yazma zamanı” 1970 yılıdır. Ayrıca Aktaş, kurgusal metin içinde yer alan bu üç zaman kipine bir de “okuma zamanı”nı ekler (Aktaş, 2005; 126). Okuma zamanı, bir edebî metnin okurla buluştuğu zaman dilimidir.

Yazınsal anlatılar, sanatkâr tarafından yeniden tasarlanan veya inşa edilen bir dünyadır. Onun kurgusal olması orada anlatılanların büsbütün gerçek dünyadan farklı olmasını gerektirmez. Çünkü anlatı dünyası ile gerçek dünya arasında kimi benzerlikler vardır. Zaman kavramı da gerçek dünyadan bir unsur olarak kurgu dünyasına dahil olur. Ancak bu, gerçek dünyada yaşanan “reel zaman” değil, yazar tarafından tasarlanmış “*itibarî zaman*”dır. (Aktaş, 2005; 106) Hayatı ve olayları bütün ince ayrıntılarıyla anlatmak muhal olduğundan bu itibarî zamanın kurguya dahil oluş şekli ve kullanımı yazarın tasarrufuyla belirlenir. Yazar; beğenisine, tecrübesine ve anlattığı olay ya da karakterlerin gerekliklerine göre zamanı kronolojik sırayla, geriye dönüşlerle, ileri sıçramalarla, hızlandırmayla/özetlemelerle, duraklamalarla kullanır. Ancak Rimmon-Kenan’ın da vurguladığı gibi zamanın işleyişiyle ilgili bu teknikler, “*öykü ve söylem arasındaki kronolojik ilişkiler*” (akt: Dervişcemaloğlu, 2014; 158) bağlamında dikkate alınmadan kurgusal bir metin içinde zaman unsurunun anlaşılması ve çözümlenmesi mümkün değildir.

Sonuç olarak zaman kavramı edebi metin incelemelerinde göz önünde bulundurulması gereken önemli unsurlardan biridir. Ancak burada metin çözümlenmelerinde dikkate alınması gereken zaman, gerçek zaman değil, yazın dünyasının bir cüzü olan kurgusal zamandır. Bu bakımdan okurun, öncelikle söylemle yaratılan zamanı dikkate alması gerekir. Çünkü anlatı unsurları olan vaka, karakter ve mekân bu zaman dilimi içinde ifade edilir ya da somutlaşır.

Faruk Nafiz’in bilhassa gençlik dönemi aşk şiirlerinde belli zaman dilimleri göze çarpar. Bu muayyen zamanlar, ilk dönem lirik şiirlerinde öylesine yoğun kullanılır ki bu dönem şiirinin genel atmosferini zamanın imgesel yükü içinde yakalamak mümkündür.

“*Sonbahar, hazan, eylül, kış, gurup, akşam, gece vb.*” dolaysız zaman ifade eden sözcükler, onun bu dönem şiirlerinin kelime kadrosunda yer alır. Şair, belli bir zaman dilimini karşılayan bu sözcükler yanında bir de bu kelimelerin ima ettiği kimi ifadeleri de sıkça kullanır: “*karanlık, zulmet, sis, kızıl, mehtap, ay, gölgeler, güneş batarken, sarı (yapraklar), sararmış (bahçe)...*”:

Bir hazân akşamı indimdi yeşil sahile ben,
Vardı kumral sular üstünde beyaz bir yelken. (Ş.S. s.4)

Akşam kederli sahile rüzgâr esince gel,
Sevdalı bir kadın gibi, solgun ve ince gel! (G.G. s.11)

Gece yalnız gezermiş تنها gölgeliklerde,
Uzletten başka şifa yokmuş düştüğü derde (D.N. s.34)

Anlattılar: Güzel yüzün bir nefesten sararmış.
Gözlerinde sonbahardan kalan bir gölge varmış...
Gökte mehtap eriyorken geçermişsin bu yoldan,
Seni kumral çocukların bahçelerde ! (D.N. s.39)

Çocuktum... Bir karanlık kış gecesi, uykuda,
Engine açılırken aksime baktım suda. (Ç.Ç., s.23)

Güzün bir saz benizli tanıdım yaylâlarda,
Gül rengi kar yağarken, kar gibi oldu kışın; (Ak, s.75)

Şair, belli bir duygunun ve ruh hâlinin bir yansıması olan bu kelime kadrosunu, yukarıda değindiğimiz gibi, ilk dönem şiirlerinde yoğun olarak kullanılır; ancak sonraki dönem şiirlerinde de bunlardan tamamen vazgeçmez.

Edebî metinlerde hiçbir kelime esere öylesine girmez³⁶. Bu nedenle Faruk Nafiz, şiirlerinde kullandığı zaman belirten kelime ve terkiplerle belli bir duyguyu ifade etmeyi ve bir ruh hâlini oluşturmayı ya da yansıtmayı amaçlamaktadır. Çünkü şiirindeki anlatı ve onun etrafında verilen kurgusal dünya bu zaman sınırlayıcı ifadeler altında şekillenir. Mehmet Tekin'in işaret ettiği gibi anlatmaya dayalı edebî metinleri zamandan soyutlayarak çözmeye ve anlamaya çalışmak mümkün değildir. Anlatı, zamanın mutlak egemenliği altında kimlik kazanır. Bu nedenle zaman sadece biçimsel bir yönlendirici değil, aynı zaman dikkate alınması gereken önemli bir değerdir. Bu bakımdan anlatılarda zaman farklı işlevlerde kullanılır. Bazen olayların içinde geliştiği süreci ifade etmek, bazen karakterin kişiliğini, ruh hâlini, duygu durumunu veya eğilimlerini ortaya çıkarmak bazen de felsefî bir unsur³⁷ olarak kullanılır (Tekin, 2002; 127-128).

³⁶ İyi bir eserde bu, bir zorunluluktur. Anton Çehov'a göre bir oyunun ilk sahnesinde duvarda bir silah görülmüyorsa bu tüfek mutlaka patlamalıdır. Çehov'la aynı görüşü paylaşan Roland Barthes bu durum için "bağlılaşık ögesi" ifadesini kullanır. Ayrıntılar için Bakınız: Roland Barthes, *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, (çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat), Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1988, s.25.

³⁷ "Zaman" kavramının gerek roman gerekse resim gibi modern sanatlarda yukarıda üzerinde durduğumuz klasik anlamda ilk iki işlevinin dışında felsefî bir düzlemde, başlı başına bir "mesele" olarak ele alındığı görülür. Batı edebiyatında Franz Kafka, James Joyce, William Faulkner gibi romancıların kimi eserlerinde ya bozulmuş, ya kırılmış, ya arka plana atılmış şekilde görülen saatlerde ve Salvador Dali'nin resimlerindeki "eriyen saatler"de 20. yüzyılda zaman kavramının yeniden bir anlam arayışı

Faruk Nafiz, aşk temasını yoğun işlediği ilk şiirlerinde “sonbahar”, “hazan”, “eylül”, “kış”, “gurup”, “akşam”, “gece” vb. zaman ifade eden kelimeler kullanır. Şair, bununla “karakter” çizmeyi amaçlar. Nitekim bu şiirlerde yer alan ister kadın ister erkek karakterler olsun, belli bir ruh dünyasını temsil ederler. Muayyen bir duygu yükünün taşıyıcısı olan bu kelimeler; “acı çeken, kanlı göz yaşı döken, solgun dudaklı, saz benizli, gamlı ve münzevî” bir karakterin iç dünyasının inşasında ve eylemlerinin bir yansıması olarak şiirde yer edinir.

Şairin “Benimle Eylül” (1919b; 13) başlıklı şiiri bunun örneklerinden biridir.

araşır, bilirim, sonbahara gam:

Geçerim bir hayal gibi kenardan.

Sahillerde sorardım böyle her akşam

Rüzgârı sulardan , seni rüzgârdan!

Ey siyah saçlı kız, mevsimin kızı,

Unutmuş kayalar maceramızı ...

Ruhuna yayılır derin bir sızı

Sahilde gezen her bahtiyardan.

...Karanlık, neşesiz bir sonbahardı,

Dalgalar kenardan seni sorardı.

Duydum ki ağlayan bir sada vardı:

Geçmişsin, anladım sen bu yollardan. (D.N. s.14)

Erkek karakter-anlatıcı, içinde bulunduğu ruh halini sonbahar mevsiminin ve akşamın yarattığı ağır atmosferle özdeşleştirir. Ona göre sonbahar gamlı bir mevsimdir ve bu mevsime keder yakışır. Kederli bir ruh hâlini taşıyan anlatıcı içe dönük, pasif kişiliğini “ *Geçerim bir hayal gibi kenardan.*” dizesiyle tasvir ederken sevdiği ve uğruna hicran acısı yaşadığı kadını ise “*mevsimin [sonbaharın] kızı*” olarak tasvir eder.

İçinde ele alındığının önemli işaretleridir. Nesnedeki bu algılama farklılığı aslında sanatçının zaman kavrayışının değiştiğinin ve bunu eserlerine yansıttığının göstergesidir. Ayrıntılar için bakınız: Gürsel Aytaç, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1999, s.125-126. Ayrıca Batı sanatındaki bu algılayışın yansımalarını Türk edebiyatında da görmek mümkündür: Ahmet Hamdi Tanpınar *Huzur*'da, Adalet Ağaoğlu *Bir Düşün Gecesi* ile *Yazsonu*'nda, İnci Aral *Ölü Erkek Kuşları*'nda, Erhan Bener, *Yalnızlar*'da zamanı kavramının gizemli yönlerini romanın konusu yaparlar ve farklı bir bakış açısıyla işlemeye çalışırlar. Bkz. Mehmet Tekin, *Roman Sanatı*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2002, s.128.

Bir yönüyle kederin, hüznün mevsimi olan sonbahar ve akşam vakti, iki karakteri kendi haddesinden geçirerek onlara “*zaman*”ın kendine has hüznünü bulaştırır. Böylece zamanın büyüleyici gücünün karakterin yaratılması üzerinde etkisi açıkça görülür.

Durgun sularda akşamı akşamı gömdük, çiçekledik;
Yoktun söğütlerin sarışın gölgesinde sen.
Ey şimdi erganûnunu kasrında inleyen!
Akşamlar indi, biz seni yollarda bekledik...

Mâtem mi sardı gölleri? Akşam mı gölgeli?
Nağmen kesildi, hangi hıyaban içindesin?
Etrafı süzdüğün kayadan gelmiyor sesin,
Vahşi bir el mi kırdı o matemli heykeli? (Ş.S. s.14)

Bir zaman unsuru olan “akşam”, bu şiirde imgesel boyutuyla hüznü çağırıştırır. Şairin “Bir Bağ İçindeki” (1918, 13) adlı yukarıdaki şiiri bu bağlamda okunduğunda “*gam, sis, gölge, yorgun, matem, kesilen nağme, matemli heykel, zehir, sol-, biten neşe, kül rengi bir duman, esir, sapsarı dudaklar, usanmak, yabancı, ağlamak, azap, inzivâ vb.*” yaşamı olumsuzlayan, insanı mutsuz eden birçok sözcük şairin gerek bu şiirde gerekse birçok şiirinde yer alır. Şairin hüznü bir yaşam felsefesi hâline getiren bu görüşü, şiirlerinde yer alan başta kadın karakterler olmak üzere diğer karakterlerinin ruhuna sözü edilen “*zaman*” üzerinden siner.

Yukarıda karakterler bölümünde üzerinde durduğumuz “*muhayyel kadın*” ve “*marazî erkek*” karakterlerin verildiği şiirlerde bu zaman dilimleri sıklıkla kullanılır. Dolayısıyla daha çok pesimist bir karakterin ruh ve düşünce dünyasının oluşumunu tamamlayan “*sonbahar, hazan, eylül, akşam,*” gibi sözcükler, karakter ve onun içinde yaşayacağı bir atmosfer yaratımında önemli bir enstrüman olarak kullanılır. Zaman sınırlayıcı bu ifadelerin karakterin belirmesinde etkin kullanıldığının bir işareti de şairin memleketçi şiir anlayışının ürünleri olan şiirlerinde bu zaman dilimlerine pek rastlanılmamasıdır. Kullanılsa da zaman ile karakterler arasında bu paralelliği kurmak olası değildir.

Buraya kadar Faruk Nafiz’in şiirlerinde belirli zaman dilimlerinin karakterin oluşumunu ve kişiliğini, ruh hâlini, duygu durumunu veya eğilimlerini nasıl etkilediğini

ortaya çıkarmaya çalıştık. Bundan sonra anlatı düzleminde zamanın nasıl geliştiğini, teknik düzeyde nasıl kullanıldığını tartışmaya çalışacağız.

Faruk Nafiz, manzum hikâye örnekleri sayılabilecek sınırlı şiirleri yanında genellikle kısa oylumlu şiirler yazar. Bu kısa şiirlerde bile insan muhayyilesini aşan, uzun ve çarpıcı hikâyeler anlatmayı başarır. Şiirlerinin kısa oluşu zamanın teknik anlamda kullanımını da etkiler. Kısa şiirlerinde “*zaman*” umumiyetle anlatıcının ruh hâline göre “*bir an, bir akşamüstü, bir sabah, dün gece, her gece, o gün, gün batarken vb.*” terkiplerin ifade ettiği küçük zaman dilimlerini kapsar. Bu tür kısa şiirlerinde yer alan anlatılar, birbirini takip eden geniş erimli zaman dilimi üzerinde -günler, aylar, yıllar gibi- vuku bulmaz. Ancak uzun oylumlu şiirlerinde zamanın anlatıya özgü çeşitli yöntemlerle kullanıldığı görülür.

Faruk Nafiz’in “*Ocak Başında*” (1926; 77) isimli şiirinde gizemli acı bir aşk macerası anlatılır. Şiir klasik bir öykünün giriş cümlelerine özgü tasviri bir anlatımla başlar. Soğuk bir kış gecesi ocak etrafında bir araya gelen yalı sakinleri, esrarlı bir kutunun içinde yüzyıllık sırta vakıf olabilmenin heyecanı ile gözlerini anlatıcaya dikerler.

Klasik manzum hikâye özelliklerini taşıyan bu şiirde bir öyküde olması gereken bütün unsurlar vardır. Sırlarla dolu bir öykü, geniş şahıs kadrosu, mekâna ait geniş tasvirler, zaman unsurunun hikâye ve romanlarda görebileceğimiz farklı tekniklerle kullanımı ve entrika. Ancak bizi burada ilgilendiren mesele zaman unsurunun teknik olarak anlatıda nasıl kullanıldığıdır.

Tezin “*Faruk Nafiz Çamlıbel’in Şiirlerinde Anlatı Temaları*” bölümünde geniş özetini verdiğimiz anlatının konusu olan “*olay*”ın vuku bulunduğu yani başlangıç noktası ile hikâyenin yalı sakinlerine anlatılması arasında yüz yıllık gibi uzun bir dönem vardır. Ancak anlatıya kaynaklık eden karakterin bir av sırasında karşılaşp âşık olduğu kadınla yaşadıkları olayın başlangıcı ve sonu arasındaki zaman ise altı aydır. İkincisine “*ana olay*” ya da “*çekirdek olay*” denilebilir. Yüz yıllık zaman dilimi içinde gelişen olaylar, “*esrarlı kutu*”daki sır etrafında kamçılanan merak duygusu ve ailenin yaşadığı dram bu çekirdek olay çevresinde gelişir. “*Çekirdek olay*” kronolojik olarak ileriye doğru akan yüz yıllık zaman dilimi içinde dondurulmuş bir biçimde devam eder, gizemini korur. Yalı sakinleri, yüz yılın sonunda soğuk bir kış gecesi, üç nesil önce yine bir kış günü yaşanan acı bir olayın sır perdesini aralamak üzere bir araya gelir. Olayı yaşayan karakter (büyükbaba) tarafından yüz yıl sonra açılması vasiyet edilen kutu açılır ve çekirdek olayın üstündeki sır perdesi aralanır:

Bu gece çılgınlığı üstünde denizin de!
 Kayalar dalgalarla pençeleşiyor sandık.
 Soğuk bir kış gecesi annemizin dizinde
 Yavaş yavaş bütün bir yalı halkı toplandık...

Karşıda duvarlara vurmuştu yanan ocak,
 Üstünde göze çarpan gümüş bir kutu vardı.
 Bütün gözler annemin gözlerine dalarak
 Bu esrarlı kutudan sanki haber sorardı: (Ç.Ç. s.77)

Anlatmaya bağlı edebî metinlerin üç ayrı zaman boyutuyla okurun karşısına çıktığını ifade ettik. Kurmaca vakanın meydana geldiği zaman (*vaka zamanı*), kurgu dünyasına ait bir varlık olan anlatıcının onu öğrenmesi ve anlatması için geçen zaman (*anlatma zamanı*) ve yazarın bunları kaleme aldığı zaman (*yazama zamanı*). Bunlara dördüncüsü olarak “*okuma zamanı*” eklenebilir (Aktaş, 2005; 116) Anlatma zamanı ile vak’a zamanı arasındaki mesafe anlatının düzenini de etkiler. Vak’a zamanı karakterlerin içinde bulunduğu yaşadığı zaman dilimidir. Anlatıcı ile birlikte düşünülmesi gereken anlatma zamanı ise hikâyenin anlatılması için belirlenen zaman şeklinde tanımlanabilir.

Bir anlatıda zaman, gerçek olaylarda olduğu gibi sürekli düzenli ileriye doğru akmaz. Olayların kronolojisine kimi zaman uyulur, kimi zaman uyulmaz. Faruk Nafiz’in bu şiirinde anlatılan çekirdek olay da yüz yıl önce yaşanır. Dolayısıyla anlatının “vak’a zamanı” yüz yıl öncedir. Olayın yaşandığı vak’a zamanı ile anlatıcının yalı sakinlerine olayı anlattığı “anlatma zamanı” arasında büyük bir mesafe vardır. Çünkü hikâyeyi anlatan özne (anne), olayı yaşayan değil, elli yıl önce ninesinden duyduğu bir macerayı anlatan kişidir. Bu nedenle hikâyenin vak’a zamanı ile anlatma zamanı farklıdır. Vaka zamanı, anlatma zamanından önce olduğundan hikâye kronolojik olarak verilmez. Anlatıcı, geriye dönüşlerle zamandan sapmalar yaparak yaşanan macerayı yüz yıl sonrasına taşır:

— Bu gece, üstünden bir asır geçen,
 Karanlık bir günün mateminden ben
 Size bir hikâye anlatacağım

Ki baştan başa sır, baştan başa gam!
Ninem anlatmıştı elli yıl evvel, (Ç.Ç. s.78)

Anlatıda mutlak kronolijiden sapmalara anakroni denilir. Anakroniler “geriye dönüş” ve “ileriye atlama”lar biçiminde olmak üzere iki türdür. Şairin bu manzum hikâyesinde zaman, genellikle “geriye dönüş”ler şeklinde kullanılır; ancak kimi zaman da gelecekteki bir olayın zamanından önce sunulması anlamına gelen “ileriye atlama” biçiminde de kullanılır:

Fakat anlıyorduk daha şimdiden
Biz birer yetimdik, annemiz duldu! (s.79)

Anlatısal metnin hızını ve ritmini belirlemek için öykü zamanı ile söylem zamanını karşılaştırmak gerekir. Bunun sonucu olarak zaman bağlamında anlatılarda “eşzamanlı, hızlandırma, yavaşlatma, eksilti/çıkarma ve duraklama” gibi çeşitli ilişkiler ortaya çıkar (Jahn, 2015; 101- 102). Bu bağlamda manzum hikâyede anlatıcı tarafından zaman zaman tasvirler ve açıklamalar yapılır. Bu durumda öykü zamanı durur, söylem zamanı öykünün dışında devam eder. Anlatı içinde zamanın işlenişiyile ilgili “duraklama” adı verilen bu anlatıma, anlatıcının kaybolan dedesinin akıbeti hakkında söyledikleri şu dizeler örnek olarak verilebilir:

Gelir akşamleyin mutlaka dedik,
Yolları bir çoban gibi dinledik.
En sonra etrafı sardı gölgeler,
Ne kendisi geldi, ne bir haber! (s.79)

ya da

Bu hazin vak’anın geçtiği günde
Dedeniz henüz genç, otuz üçünde,
Aklıma hükmeden bir kahramandı.
Ne tatlı günlerdi, ne hoş zamandı:
Selamlar, geçerdi görenler bizi,
Gezerdi sürüler çiftliğimizi.
O zaman hem çocuk, hem bahtiyardık,
Sükûndan zevk alır, تنها yaşadık.

Bir ocak başında sürerdik kışı,
 Babamın uzaktan gülen bakışı
 Girerdi insanın sanki ruhuna...
 Ah o güzel günler, o coşkun Tuna! (s.78)

dizelerinde tasviri anlatım ön planda olduğu için anlatıda zaman askıya alınmıştır. Bazen de anlatıcı, hikâyeye ait bütün ayrıntıları vermez. Zamanda hızlandırma yöntemini kullanarak kimi olayları atlar. “*Hızlandırılmış sunum*” denilen bu yöntem daha çok “*özet*” biçiminde yapılmış anlatımlarda karşımıza çıkar (Dervişcemaloğlu, 2014; 164). Bu anlatımda anlatma zamanı, vaka zamanından çok daha kısadır.

Macerayı yaşayan anlatıcı (dede), uzun bir aradan sonra âşık olduğu kadının kölesiyle karşılaşır. Bu karşılaşmaya ait aşağıdaki diyalogda zaman hızlandırılarak verilir. Çünkü “*Kaç ay bilmiyorum geçti aradan*” dizesinde ima edilen, bilinmeyen uzun bir zamana işaretler. Dolayısıyla değinmeden geçilen bu “*zaman*” içinde, yaşanması muhtemel olayların anlatıcı tarafından atlatıldığı görülür.

Kaç ay, bilmiyorum geçti aradan.
 Bir kış sabahıydı. Bağa varmadan
 O siyah köleyle yüz yüz geldim.
 Sordum:
 — Tanıdın mı, karşıdaki kim? (s. 82)

Hikâyelerde “*zaman*” unsuru ele alınırken bazen öykü zamanının, söylem zamanı ile eşitlendiği görülür. “*Eşzamanlı/eşsüreli/eşit sunum*” denilen bu yöntem (Jahn, 2015; 101), daha çok dramatik metinlerde ya da eylemin ayrıntılı ve güçlü bir biçimde verildiği anlatı bölümlerinde görülür. Eylem ve söz hemen hemen aynı anda yapılır.

Macerayı yaşayan karakterin (dede) yüz yıllık macerasının saklı olduğu “*gümmüş kutu*”yu açmadan hemen önce anlatıcının (anne), sarf ettiği aşağıdaki dizelerde anlatı zamanı ile söylem zamanı üst üst gelir ve birbirine eşitlenir. Kapakların kırılması, seslerin kısılması, duyulan merak ve heyecan duygusu, yüz yıl önce yazılmış olan vasiyetnamenin okunması gibi eylemler öykü zamanına aittir. Bu eylemler söylem zamanı içinde, eşit bir mesafede yaşanır. Bu nedenle zamanın işlenişi, manzumenin aşağıdaki bölümünde eşzamanlılık tekniği biçiminde verilir.

...

Bu gece bitiyor yüzüncü sene,
Açalım bakalım bundaki sır ne?

Kapaklar kırılırken kısıldı seslerimiz,
Ocaktaki çıtırdı gittikçe yavaşladı.
Durdu nabızlarımız, durdu nefeslerimiz,
Kâğıtlar birer birer okunmaya başladı: (s.80)

Buraya kadar manzum hikâyedeki “*zaman*” kavramının kurgusal boyutta nasıl ele alındığını ele aldık ve bunu teknik bir çözümlemeye tabi tuttuk. Metnin yüzeyinde işleyen zaman kavramının işlenişi hakkında şunlar söylenebilir:

Faruk Nafiz’in “Ocak Başında” (1926; 77) isimli bu manzum-hikâyesinde iki zaman kavramı ön plana çıkar. Olayın yaşandığı zaman ile hikâyenin anlatıldığı zamanlar birbirinden farklıdır. Anlatıda zaman verilirken hem kesin bir zamanı ifade eden (*dört gün, beş gece, altı ay, elli yıl, yüz yıl, soğuk bir kış gecesi gibi*) hem de belirsizliği imleyen zaman dilimleri (*her sabah, bir akşamüstü gibi*) kullanılmıştır. Birincisi, olayın vuku bulduğu ve sonu ölümle biten bu aşk macerasının yaşandığı zaman dilimidir. Anlatıda, geriye dönüş tekniği uygulanarak verilir. Olayların gelişim evrelerine göre anlatıda zaman kavramı “*karlı bir sabahtı*”, “*bir sabah ansızın*” “*her sabah*”, “*bir akşamüstü*”, “*akşama kadar*”, “*o günden sonra*”, “*aylarca*”, “*altı ay*”, “*yedi gün*”, “*dört gün, dört gece*”, “*beşinci gece*” gibi ifadelerle verilir. İkincisi olayın yaşanmasından yüz yıl sonra gümüş kutunun açılıp kahramanın sır dolu ölümünün gizemini çözen vasiyatnâmesinin aile bireyleri tarafından okunduğu zaman dilimidir. Olayın veriliş zamanı aktarılırken “*soğuk bir kış gecesi*” ifadesi kullanılır.

Zaman, gramatikal olarak anlatıcının öyküdeki zamanın güncel durumuna göre değişir. Anlatının verilişinde görülen kopmalar, geri dönüşler, ileri sıçramalar ve kronolojiye bağlı olarak anlatımlar, anlatıcı ve onun bakış açısıyla birlikte zaman kiplerinde de değişiklikler yaratır. Bu bağlamda zaman kiplerinde görülen değişiklikler, hikâyede belli bir amaca hizmet eder. “*Fiil zamanının değişmesi bir kuvvetlendirme ya da uzaklaşma etkisi (odağa yaklaşmak/odaktan uzaklaşmak) ve bir bakış açısı değişimi yaratmak içindir*”(Jahn, 2015:96).

Erkek karakterin, “*kahraman bakış açısı*”yla hikâyeyi anlattığı bölümlerde daha çok *di’li* geçmiş zaman kullanılır. Buna karşın “*gözlemci bakış açısı*” ile sevdiği

kadının diliyle aktarılan hikâye bölümünde ise fiiller, ekseriyeti emir kipi ve geniş zaman ile çekimlenir. Bu da anlatıcı ve onun bakış açısının anlatıma gramatikal düzeyde yansıdığına önemli bir göstergesidir:

Erkek karakter:

Gittikçe eğildi ruhumun gamı,
Bekledim âşıklar gibi akşamı.
Atımı bir kırık dala bağladım,
Karlara uzandım ve sabahladım. (s.84)

...
Ürperdim açlığın soğuk sesiyle,
Bir yolcu görünür düşüncesiyle
Verdim kararımı dönmek için.
Lekeydi bu dönüş bir erkek için...
Bekledim o sabah akşama kadar,
Baktım ki ne gelen, ne giden var,
Ümitsiz haykırdım, bir sağa bir sola, (s.85)

Kadın karakter:

Demiş ki: “Yedi gün beklesin karda,
Beklesin bir hayal gibi rüzgârda.
Aşk için ölümden bile yılmasın,
Onunla buluşup yedinci günde
Birlikte kaçırız bir at üstünde.
Eğer beni tâ gönülden severse
Yarından başlasın hemen bu derse!” (s.84)

Anlatılarda kullanılan fiil zamanına göre “söylem zamanı” ve “öykü zamanı” arasındaki ilişki tespit edilir. Fiil zamanına göre sınıflandırılan anlatılar *ŞİMDİ-öykü* ve *ŞİMDİ-söylem* arasındaki öncelik ve sonralık ilişkisi üç farklı biçimde tezahür eder: geriye dönük (*retrospective*) anlatma, eş zamanlı (*concurrent*) anlatma ve ileriye yönelik (*prospective*) anlatma (Jahn, 2015: 97).

Faruk Nafiz’in bu manzum hikâyesi incelendiğinde değişik zaman kiplerinin kullanıldığı görülür. Ancak hikâyede çok açık bir biçimde görülen (di’li) geçmiş zaman kipi hâkimdir. 80’e yakın di’li geçmiş zaman kipi ile çekimlenmiş fiil cümlesi vardır.

Bu da anlatıdaki olayların, eylemlerin çoğunlukla geçmişte yaşandığını ve bu nedenle metinde “geriye dönük (*retrospective*) anlatma”nın hâkim olduğunu gösterir. Bu anlatma biçiminde “öykü” önce yaşanır, “söylem” öyküyü takip eder:

Hikâyede çok sayıda anlatıcı (çocuk, çocuğun annesi, anneane, dede, zenci) vardır. Vakayı anlatmaya başlayan ve bitiren anlatıcı bir çocuktur. Çocuk anlatıcının bakış açısıyla verilen manzumenin sonuç bölümünde hikâyenin geneline de hâkim olan “geriye dönük (*retrospective*) anlatma” yöntemi kullanılır:

Annem beyaz başını kaldırdı yavaş yavaş,
Kirpiğinden süzüldü alınma bir damla yaş.
Annemizin dizinde elimizi bağladık,
Hepimiz bu asırlık sergüzeşte ağladık. (s.86)

Anadolu insanı ve coğrafyasının bir şiirle çarpıcı bir biçimde hikâyeleştirildiği önemli eserlerden biri de Faruk Nafiz’in “Han Duvarları” (1926, 78) isimli eseridir. Şair, bu şiirde yaylı bir araba ile Ulukışla’dan Kayseri’ye üç günlük bir yolculuğu ve yolculuk boyunca gördüğü insan ve tabiat manzaralarını anlatıya özgü bir üslupla anlatır. Şiirde ana hikâye içine yerleştirilmiş yan bir öykü daha vardır. Bu da Maraşlı Şeyhoğlu Satılmış’ın öyküsüdür.

Sıkı dokunmuş bir anlatının özelliklerini taşıyan şiirde, tabiat ve insan unsuru dışında göze çarpan bir diğer öge de “zaman” kavramıdır. “Kahraman bakış açısı”yla verilen her iki öyküde de zaman kronolojik olarak işler. Zamanı tayin eden kişiler, vakayı yaşayan “karakter”lerdir.

Ana öyküde üç günlük bir zaman dilimi söz konusudur. Üç gün süren bu yolculuğun bahar mevsiminde yapıldığı “Önde uzun bir kışın soldurduğu etekler” ve “Soğuk bir mart sabahı... Buz tutuyor her soluk” dizeleriyle anlaşılır. Bu yolculuklar, gün batımında yol üstünde bir handa son bulur. Yolculuğun ilk gecesi, Niğde’de bir kervansarayda geçirilir:

Karşıda hisar gibi Niğde yükseliyordu,
Sağ taraftan çingirak sesleri geliyordu:
Ağır ağır önümden geçti deve kervanı,
Bir kenarda göründü beldenin viran hanı.

Alaca bir karanlık sarmadayken her yeri
Atlarımız çözüldü, girdik handan içeri. (s.89)

İlk gün yolculuğunun saat kaçta başladığı tam belli olmamakla bereber diğer ikinci gün “*gün doğmadan*”başlar:

Ertesi gün başladı gün doğmadan yolculuk,
Soğuk bir mart sabahı... Buz tutuyor her soluk.
Ufku tutuşturmadan fecrin ilk alevleri
Arkamızda kalıyor şehrin kenar evleri.³⁸ (s.90)
Yolculuk, üçüncü gün ise “*gün doğumundan sonra*” sonra başlar:

Sabahleyin gökyüzü parlak, ufuk açıldı,
Güneşli bir havada yaylımız yola çıktı...
Bu gurbetten gurbete giden yolun üstünde
Ben üç mevsim değişmiş görüyorum üç günde. (s. 92)

Ana hikâyede üç günlük zaman dilimi herhangi bir sapmaya uğramaz, kronolojik olarak devam eder. Olayların normal bir dizilişle verildiği anlatıda zaman halkaları arasındaki geçişler oldukça açıktır.

Anlatının bitiminde şair-anlatıcı, Maraşlı Şeyhoğlu Satılmış'ın ölümünü hancıdan öğrenir. Bunun üzerine bu meçhul halk şairinin kaderiyle bütünleşen yollar, yolculuklar ve hanların şairin duygu dünyasında yarattığı hüznü ifade eden bölüm “*hızlandırılmış sunum yöntemi*”yle ifade edilir:

Aradan yıllar geçti, işte o günden beri
Ne zaman yolda bir hana rastlasam irkilirim.
Çünkü sizde gizlenen dertleri ben bilirim,
Ey köyleri hududa bağlayan yaşlı yollar,
Dönmeyen yolculara ağlayan yaşlı yollar!

³⁸ Şiirin bu son iki dizesi çalışmamıza kaynaklık eden şairin 1926 tarihli *Çoban Çeşmesi* isimli eserinde yoktur. Bkz.: Faruk Nafiz [Çamlıbel], *Çoban Çeşmesi*, Marifet Matbaası, İstanbul, 1926, s.90. ; Bu dizeler, 1972 tarihli *Bir Ömür Böyle Geçti* isimli eserinden alınmıştır. Bkz.: Faruk Nafiz Çamlıbel, *Bir Ömür Böyle Geçti...*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri Yayınları, İstanbul, 1972, s.162.

Ey garip çizgilerle dolu han duvarları,
Ey hanların gönlümü sızlatan duvarları... (s. 93)

Çünkü “aradan yıllar geçti, işte o günden beri”, dizesinde söylem zamanı, öykü zamanından oldukça kısadır. Ancak ana öyküde olaylar ve eylemler genellikle eşzamanlı bir sunumla ifade edilir. Bu nedenle vaka / öykü zamanı ile anlatma / söylem zamanı örtüşür, üst üste gelir:

Yağız atlar kişnedi, meşin kırbaç şakladı,
Bir dakika araba yerinde durakladı.
Neden sonra sarsıldı altımda demir yaylar,
Gözlerimin önünden geçti kervansaraylar... (s. 87)

...
Kendimi kaptırarak tekerleğin sesine
Uzanmışım, kalmışım yaylının şiltesine. (s. 89)

...
Ardımda kalan yerler anlaşırken baharla
Önümdeki arazi örtülü şimdi karla. (s. 91)

Anlatıda “*öykü zamanı*” ile “*söylem zamanı*”nın birbirine eşit olduğu zaman halkası ise anlatıcı-şair ile hancının diyalog sahnesidir. Öyküdeki bir olayın veya eylemin süresi ile bu olay ve eylemlerin dil aracılığıyla sunulmasının eşit olduğu anlatıma “*eş zamanlı sunum*” şeklinde adlandırılan durumdur. “*Eşzamanlılık / eşsöylemlilik (isochrony), sahne sunumuna dayanan anlatı kipi*”nin tamamlayıcı niteliklerinden biridir. (Jahn, 2015: 101) Bu nedenle eşzamanlılık sunum biçimi, dramatik metinlerin en temel anlatma biçimidir:

Arabamız tutarken Erciyeş’in yolunu:
“Hancı, dedim, bildin mi Maraşlı Şeyoğlu’nu?”
Gözleri uzun uzun burkulu kaldı bende,
Dedi:
— Hana sağ indi, ölü çıktı geçende! (s. 93)

Manzum hikâyede şair-anlatıcı zaman zaman tasvirler ve açıklamalara başvurur. Şiirde söylem zamanının, öykü zamanının dışında devam ettiği “duraklama” denilen bu sunum biçimini de görmek mümkündür:

İlk sevgiye benzeyen ilk acı, ilk ayrılık!
Yüreğimin yaktığı ateşle hava ılık,
Gök sarı, toprak sarı, çıplak ağaçlar sarı...
Arkada zincirlenen yüksek Toros dağları,
Önde uzun bir kışın soldurduğu etekler,
Sonra dönen, dönerken inleyen tekerlekler... (s. 87)

Şiirin bu bölümünde yolculuğun anlatıcının iç dünyasında yarattığı hissilikleri yanında dış dünyanın yoğun bir tasviri vardır. Herhengi bir eylem cümlesine ve olay akışını sağlayan bir ifadeye yer verilmez. Şairin bu anlatımında öykü zamanı çok yavaşlar, söylem zamanı devam eder.

Anlatıcının, Maraşlı Şeyoğlu Satılmış’ın şahsî hayatına dair söylediği ve bir bilgi notu değeri taşıyan şu “açıklama”lar kısmında da öykü zamanı hemen hemen durur, söylem zamanı yine devam eder:

Altında bir tarih: Sekiz mart otuz yedi...
Gözüm imza yerinde başka ad görmedi.
Artık bahtın açıktır, uzun etme, arkadaş,
Ne hudut kaldı bugün, ne askerlik, ne savaş,
Araya gitti diye içlenme baharına,
Huduttan götürdüğün şan yetişir yarına!... (s. 90)

Manzumede yer alan Maraşlı Şeyhoğlu Satılmış’ın anlatısını veren üç birimlik metinde, aşığıdaki birinci birim hariç, şiirin diğer bölümlerinde zaman kronolojik olarak akar.

On yıl var ayrırım Kınadağı’ndan
Baba ocağından, yâr kucağından
Bir çiçek dermeden sevgi bağından
Huduttan hududa atılmışım ben (s. 90)

Şair-anlatıcı, hangi zamana ait bir vakayı manzumenin konusu olarak işliyor, bunu tespit etmek mümkün müdür? Bunun tespiti için vaka zamanı ile anlatma zamanı arasındaki mesafeyi tespit etmek gerekir. Bu durumda eylem kiplerinin kullanımına bakmak ve açık veya örtük olarak vaka zamanının tespitinde yararlanılacak belirtileri, imaları bulmak bir yöntem olarak başvurulabilir. Daha önce üzerinde durduğumuz için eylem kipleri ile ilgili hususu bir tarafa bırakarak ikinci madde üzerinden manzumenin vaka zamanı tespit edilebilir. Anlatıda vaka zamanının tespiti için biri açık, diğeri örtük iki önemli belirti vardır: Birincisi Maraşlı Şeyhoğlu Satılmış'ın bir han odasının duvarına yazdığı dörtlüğün altına düştüğü tarihtir: “*Altında bir tarih: Sekiz mart otuz yedi.../ Gözüm imza yerinde başka ad görmedi.*” “*Sekiz mart otuz yedi*” Rumi takvime ait bir tarihlerdir. Bunu miladi takvime çevirdiğimiz zaman 1921 kışına denk gelir. Vaka zamanını belirlemede bu açık bir göstergedir. Dizenin devamında gelen ve tarihi tamamlayan “*Artık bahtın açıktır, uzun etme, arkadaş, / Ne hudut kaldı bugün, ne askerlik, ne savaş,*” ifadelerinden, anlatının vaka zamanının Kurtuluş Savaşı yılları olduğu tespit edilebilir. Çünkü “*hudut, askerlik, savaş*” sözcüklerini, 1919 tarihi bağlamında değerlendirildiğinde bu tespitte bulunmak tabiidir. İkincisi ise “anlatı zamanı”nı tespitinde kullanılacak örtük bir bilgi notudur: “*yaylı araba*”. Anlatıda geçen muayyen bir dönemin vasıtası olan bu ulaşım aracının Türk ulaşım tarihine girişine bakılarak öykü ve anlatı zamanının belirlemede kullanılabilir.

Özetle Faruk Nafiz, genellikle kısa şiirler yazar; ancak manzum hikâyeye özellikleri taşıyan kimi uzun oylumlu manzumeleri de vardır. Onun şiir külliyatı içinde bu manzumeler, çok küçük bir yer tutar. Kısa veya uzun şiirlerinin en önemli ortak vasıflarından biri anlatı unsurlarının varlığıdır. Onun en küçük şiirlerinde bile insanın muhayyilesini aşan ve birkaç sayfayı bulan anlatılar bulmak mümkündür.

Anlatı bakımından bu kadar zengin olan şiirde, tabii olarak anlatı unsurlarına da yer verilir. Anlatı öğelerinden biri de “zaman” kavramıdır. Şiirlerinde zaman kavramı iki farklı işleviyle öne çıkar. Birincisi, bilhassa kısa şiirlerinde, zamanın işleyişi daha çok “karakterleştirme”lerde önemli bir enstrüman olarak kullanılır. Bu unsurla anlatıda yer alan karakterlerin duygu ve hayal dünyasının oluşturulması veya “*sonbahar, hazan, eylül, kış, gurup, akşam, gece*” gibi verili anlam yüklü kimi zaman birimleriyle karakterin canlandırılması sağlanır. Şairin, “Nergis” (1918, 9) “Benimle Eylül” (1919b; 13), “Münzevi”(1919b, 50), “Terk Olunmuş” (1919b; 39) gibi şiirlerinde zaman ağırlıklı olarak bu işlevde kullanılır. Zamanın ikinci işlevi ise daha çok uzun manzume niteliği taşıyan şiirlerinde klasik hikâyelerde de görülen vaka (macera)nın içinde geçtiği

süreci vermektir. “Han Duvarları” (1926, 87), “Ocak Başında” (1926; 77) vb. şiirlerinde zaman olayın içinde geçtiği süreci canlandırmak için kullanılır.

4.2.4. Mekân

Anlatmaya bağlı edebî metinler, birçok unsuru kendi içinde barındıran bir terkipten meydana gelir. Bir “*bütün*” gibi görünen her edebî metin, aslında birbirinden farklı, ancak birbirini tamamlayan birçok cüzün bir araya gelmesiyle oluşur. Bu bağlamda anlatıyı meydana getiren unsurlardan biri de mekândır. Mekân, “*olaylar dizisini ve karakteri etkilediği ölçüde bütünü bir parçasıdır*” (Stevick, 2004, s.264). Bütünü bir parçası olan mekân, bir anlatının ana unsurlarından “vaka, zaman ve şahıs kadrosu”nu muayyen bir ortamda bir araya getiren ve anlatıyı yapısal olarak mütakamil kılan ögedir. Bir bakıma edebî eserde mekân olgusunu vaka, zaman ve şahıs kadrosundan bağımsız ele almak mümkün değildir. Kurgu metnini vücuda getiren bu unsurlar, bir zincirin halkaları gibi ana bir yapıyı besler ve işlevsel hâle getirir. Şerif Aktaş’ın dediği gibi “*itibarî metin okuyucuya, kendisinin bir bütün olduğunu hissettirmeli. Bu bütünlük içinde vaka, şahıs kadrosu, [zamanın ele alınışı, işlenişi] ve mekâna ait hususiyetler yoğun bir biçimde dikkate sunulmalı*”dır (2005, 43).

Mekân bir toplumun maddi ve manevî üretiminin bir sonucu olarak tecessüm etmiş bir medeniyet vitrinidir. Bu vitrinde toplumun sosyal hayatının bütün renkleri, inançları, mimarisi, yaşam biçimleri, gelenek ve görenekleri, zenginlik ve yoksulluğu ve tabii güzellikleri yer alır. Dış dünyaya ait bu mekânın, olduğu gibi yazın dünyasına girmesi mümkün değildir. Çünkü yazın dünyasının kurgusal oluşu, tabii olarak onu meydana getiren diğer bileşenler gibi mekânı da itibarî hâle getirir. Manfred Jahn, edebî anlatılardaki mekân olgusunu nesnelere ve karakterlerin içinde yerleştirildiği, karakterlerin içinde yaşadıkları ve eylemlerde buldukları ortam ya da çevre olarak tanımlar (Jahn, 2015:107). Daha geniş bir tanımlamayla kurgu dünyasına ait mekânın sunduğu yaşam koşulları, içerdiği nesnelere, onu diğerlerinden ayıran fizikî sınırlar ve içinde bulunduğu zamansal boyut ya da tarihsel bağlam biçiminde ifade edilebilir (Dervişcemaloğlu, 2014:175). Bu bakımdan mekân, bir anlatıda yer alan bütün unsurlara yaşam imkanı sunan ortamdır.

Bir anlatıda olayın vuku bulduğu, eylemlerin gerçekleştiği ve karakterlerin içinde yaşadığı bir uzam vardır. Bu yer “gerçek” dünyada bir mekân olabileceği gibi, “hayalî” de olabilir. Mekân, yazın dünyasına girdikten sonra onun gerçek veya hayalî

olması arasında büyük bir ayrım yoktur. Çünkü her iki durumda da “kurmaca” vasfıyla anlatıda yer alır. Bu bağlamda mekân iki farklı biçimde anlatıya girer. Birincisi Platon’un “yansıtma” kuramına kadar götürülebilen ve felsefî temelleri olan dünya ya da varlığın taklidine dayanan görüştür. Yüzyıllar içinde yansıtma kuramında farklı görüşler ışığında büyük değişiklikler olur. Ancak bu farklı görüşlerin üzerinde uzlaşabilecekleri temel düşünce mekânın “gerçeklik” içinde yansıtılması veya tasviridir. Ancak sanatı yansıtma olarak görenler, yansıtılan gerçeklikten elbette farklı şeyler anlarlar. Berna Moran’ının dediği gibi kimisine göre bu, duyu dünyasındaki yüzey gerçekliktir, kimilerince değişmez insan tabiatı, bazılarına göre toplumun sosyal hayatı, kimisine göre duyularla algılanamayan aşkın bir gerçekliktir (Moran, 1994; 68). İkincisi ise mekânın “*tecrit*” esasına bağlı olarak edebî eserde yer almasıdır. Kaynağını eski Şark mesnevilerinde gördüğümüz bu yöntemde ise mekânın dış dünya gerçekliğine bağlı olma zorunluluğu yoktur. Hatta vaka, zaman ve mekândan bağımsız bir gerçeklik içinde sunulur. Mekân soyut ve “hayali”dir. Şerif Aktaş, mimesis ve tesrit esasına dayanan bu iki farklı tasviri anlatıma dönük şu değerlendirmede bulunur:

“İtibârî mekân, haricî âlemi aksettirme endişesiyle tanıtılıyor ve tasvir ediliyorsa ‘mimesis’e bağlı, yapma ve yaratma tarzına uygun bir esere vücûd veriyor demektir. ‘Tecrit’ esası çevresinde kaleme alınan metinlerde ise, mekâna ait hususiyetler, bir intibâyî sezdirecek tarzda dikkatlere sunulur (Aktaş, 2005: 127).

Aktaş’a göre biricisinin resmini yapmak mümkündür, ikincisinin ancak minyatürü yapılabilir. Birbirinden farklı iki yapma ve yaratma tarzına ait bu husus, zannımca Doğu ve Batı medeniyetlerinin nesneyi algılayış ve yorumlayış biçimleriyle ilgili bir durum olarak okumak gerekir.

Anlatmaya bağlı edebî metinlerde mekân Batı edebiyatında uzun bir süre “*maceranın sahnesi için geçerli ve gerekli*” bir unsur olarak yer alır. Ancak 19. yüzyıldan sonra roman türünün kabul görmesi ve yaygınlaşmasıyla beraber mekâna yüklenen anlam ve işlevler de değişir. Daha önce “*tasvirî*” (descriptive) bir düşünceyle “*fon*” elde etmek için yararlanılan mekânın mahiyeti realist ve natüralislerle birlikte değişir. Modern romanda gerçeği sezdirmek ve anlatıma destek olmak için kullanılan mekân, bundan sonra sadece dış gerçekliğin değil, iç gerçekliğin ortaya konulmasına aracı kılınır. Hatta daha ileriye gidilerek çağdaş anlatılarda mekâna “*şahsiyet*” özelliği kazandırılır. Bu bağlamda anlatılarda mekân ; olayların vuku bulduğu ve geliştiği

ortamı tanıtmak, karakterleri ortaya çıkarmak, sosyal hayatı yansıtmak ve bir atmosfer yaratmak gibi aynı anda bir ya da birkaç işlevde kullanılabilir (Tekin, 2002: 129-142).

Anlatıbilim üzerine çalışan kimi teorisyenler, “öykü zamanı” ve “söylem zamanı” arasında ilişkiye benzer bir tanımlamayı mekân olgusu için de kullanırlar. Buna göre anlatıda iki farklı mekândan bahsedilir: “*öykü mekânı*” ve “*söylem mekânı*”. Anlatının vaka ve eylem içeren bölümlerinin geçtiği ortama öykü mekânı, anlatıcının konumlandığı mekâna ise söylem mekânı denilir (Jahn, 2015; 107). Anlatıda öykü mekânı ile söylem mekânı farklı olabileceği gibi özdeş olabilir. Bu, anlatıda karakter ile anlatıcının birbiriyle olan konumlanmasıyla ilgili olan bir durumdur. Ancak asıl belirleyici olan, anlatıcının konumudur. Çünkü anlatıda mekân, onun bakış açısıyla verilir.

Anlatılarda mekân türleri değişik biçimlerde adlandırılır. Birbirine olan konumlanışlara göre farklı anlamlar kazandığı gibi farklı işlevlerde de kullanılır. Uzak-yakın, küçük-büyük, iç-dış, aşağı-yukarı gibi genellikle zıt anlamlarıyla ve iyi-kötü, tanıdık-yabancı, özel-genel gibi değer merkezli tanımlamalarla ifade edilir.

Kurgusal mekân, aynı zamanda anlatıyı ve onu oluşturan diğer unsurları anlamak, çözümlmek ve tahlil etmek bakımındanda işlevseldir. Çünkü mekânlar, anlatılarda sadece dekoratif bir amaçla değil, çok farklı işlevlerde de kullanılır. Mekân öncelikle vakkanın ortaya çıktığı, geliştiği yerdir. Bu bakımdan vakanın tayininde önemli işlevler üstlenir. Ayrıca kurgusal mekânlar, karakterlerin kişilik bulduğu, gezdikleri ve bir hayat sürdükleri ortamlardır. Buna bağlı olarak karakterlerin kişilikleri, iç dünyaları ve ekonomik hayatları hakkında önemli veriler sunar.

Özetle ister gerçek ister hayalî olsun kurgu dünyasının önemli bir parçası olan mekânlar, vaka ve zaman halkalarının akışında bir araya gelen karakterler ve diğer unsurlarla sıkı bir ilişki içindedir. Bu nedenle belli bir mekân içinde anlam kazanan ve işlevsel hâle gelen anlatı unsurları için bu öge, aslî unsurlardan biri kabul edilir.

Faruk Nafiz’in yoğun anlatı izlerinin görüldüğü şiirlerinde belli başlı hangi mekânlar öne çıkar? Bu mekânların muayyen özellikleri nelerdir ve anlatıda hangi işlevlerde kullanılır? Anlatımcı söylemin kesifleştiği şiirlerinden hareketle bu ve benzeri soruları mihver edinerek çalışmamızın bu bölümünde yanıtlar bulmaya çalışacağız.

4.2.4.1. Muhayyel Mekânlar

Faruk Nafiz, özellikle ilk dönem aşk şiirlerinde belli zaman dilimleriyle beraber yer verdiği ve hemen hemen değişmeyen veya sürekli tekrarlanan muayyen mekânlar kullanır. Belirli zaman ve mekânlar, adeta birbiriyle bütünleşerek verilir. Bu durum, şairin gençlik dönemi lirik şiirlerinin ayırt edici bir vasfı hâline gelir. Bu bağlamda aşk şiirlerinde “*sahiller, kumsallar, göl kenarları, çeşme başları, تنها bağlar, kuytu orman(lar)* ile birlikte egzotik ülkeler “*Çin, Hint*”e de zaman zaman rastlanır. Vaka, genellikle bu mekânlarda karakterlerin bedbin olmaya ve hayal kurmaya meyilli olduğu *-akşam, gece, eylül, sonbahar gibi-* zaman dilimlerinde cereyan eder.

Anlatı, bir bakıma kendisini meydana getiren bütün unsurlarıyla bir atmosfer yaratma işidir. Tabii olarak anlatıya giren her kelimenin bu atmosferin oluşumuna hizmet etmesi, onu canlı tutması bir zorunluluktur. Faruk Nafiz’in ilk dönem şiirlerindeki kelime kadrosunda yer alan solgun, sarı, hicran, gam, keder, hıçkırık, kanlı gözyaşı, münzevi vb. ifadeler “*karakter*”i; kabir, mezar, تنها yollar, isimsiz bahçeler, kuytu orman, تنها bağlar, serap bahçe, çöl vb. sözcükler “*mekânı*”; akşam hazan, sonbahar, karanlık vs. kelimeler ise “*zaman*” unsurunu sözü edilen atmosfere bağlar. Çünkü “*ister gerçek, ister hayalî olsun, mekân, aksiyona veya zamanın akışına bağlı olarak, kahramanlarla sıkı sıkıya bağlı ve kaynaşmış durumdadır* (Boruneur, Qellet, 1989; 91).

Faruk Nafiz’in şiirleri romantizm akımının ilkelerinden ve Servet-i Fünûn topluluğunun Türk edebiyatına getirdiği duyarlılık ve sanat anlayışından bağımsız değerlendirilemez. Özellikle ilk dönem şiirlerinde bunların etkilerini daha yoğun görmek mümkündür. Şiirlerinde mekâna dair kullandığı unsurları ve tabiat dekorlarını bu sanat anlayışının bir yansıması biçiminde okumak gerekir. Onun aşk dönemi şiirlerinde görülen “*sahiller, kayalıklar, تنها bağlar, kuytu ormanlar, تنها yollar, mezar/lıklar vb.*” mekâna dair kelime kadrosunun ilham kaynağı romantik edebiyattır. Mehmet Kaplan’ın da işaret ettiği gibi “*Gece, mezarlık, ay ışığı, yalnızlık, hayalet ve ıstıraba refaket eden tabiat dekoru (vurgu özgün, M.K) romantik edebiyattan gelmedir*” (Kaplan, 1991; 88).

Faruk Nafiz, ilk dönem sanat anlayışının ürünleri olan *Şarkın Sultanları* (1918), *Dinle Neyden* (1919) ve *Gönülden Gönüle* (1919) adlı eserlerinde yer alan şiirlerinde mekân unsuru olarak “*deniz*” önemli bir izlektir. Bu izleğe bağlı olarak “*koy, sahil, sandal, gemi, yelken, kayalar, adalar, kıyılar...*” şiirlerinde sıkça geçer:

Sandalımız yararken yükselen ayın
 Hûlyalı sulardaki beyaz izini,
 Gözlerinin bakışı loş bir sarayın
 Andırıyor tılsımlı bir dehlizini. (D.N. s.26)

Önümde yorgun deniz... karşısında adalar,
 Sahillerinde güller açılır, beyaz, sarı.
 Hûlyalı gözleriyleengin bir ufka dalar
 Kayalıklarda gezen köyün şair kızları! (D.N. s.27)

Bir hazan akşamı indimdi yeşil sahile ben,
 Vardı yorgun üstünde beyaz bir yelken. (Ş.S. s.3)

Kumsal ve yeşil gölgeli sahillere in de
 Bir dul gibi gez koyları sandallar içinde. (Ş.S. s.11)

“Deniz” izleğine bağlı olarak şiire giren bu açık ve kapalı mekânlar, olay örgüsü boyunca manzum hikâyelerde görülen hâliyle mekânsal bir devamlılık biçiminde anlatılarda yer almaz. Zaten klasik bir manzum hikâye hüviyeti taşımayan bu şiirlerde tam anlamıyla bir olay örgüsü çıkarmak da mümkün değildir. Şiirlerin lirik bir tarzda yazılmış olması, vakanın zamansal ve mekânsal gelişimini etkiler. Duygu ve hayallerin hâkim olduğu bu anlatılarda sıçramalara bağlı olarak mekânsal değişiklikler görülür. Ancak mekânın nereden başlayıp nerede bittiğini kestirmek veya tespit etmek hemen hemen muhal gibidir.

Faruk Nafiz’in lirizmin yoğun olduğu bu dönem şiirlerinde mekânlar, anlatı düzleminde ayrıntılı bir biçimde yer almaz. Geniş tasvirlerle somut olarak ortaya konulan pek az örnek vardır. Tasvirî ve açıklayıcı bir anlatımla ayrıntılı olarak verilen mekânlar, daha çok manzume biçiminde yazılmış şiirlerinde görülür.

“Koy, sahil, sandal, gemi, yelken, kayalar, adalar, kıyılar...” gibi deniz izleğine bağlı gelişen mekânlar, her ne kadar vakanın içinde başladığı ve geliştiği ortamlar olarak görülse de bu amaçtan ziyade, şiirde bir “fon” etkisi yaratmak ve özellikle karakterin kişiliğine uygun ortamlar yaratmak babında değerlendirilebilir. Çünkü şiirlerinde bu mekânları tercih eden kadın ve erkek karakterler, “münzevi” ve “marazi” kişilik özelliklerine ön plana çıkarlar. Saz benizli, gamlı ve muhayyel kadın karakterlere

koşut, sevgilinin peşinden koşan, ağlayan, ümitsiz, yorgun ve münzevi erkek karakterler bu mekânlarla bütünleşmiş bir biçimde verilir.

Faruk Nafiz'in ilk üç kitabındaki şiirlerinde devrin sanat anlayışını derinden etkileyen romantizm akımının izleri görülür. Bu etki, sadece duygu ve izlek planında kalmamış, şiirlerindeki anlatı unsurlarının (vaka, zaman, mekân, karakter) niteliğinin tayininde de belirleyici olur. Emel Kefeli'nin romantik sanat hakkında yaptığı şu tespitleri onun şiirlerinde de bulmak mümkündür:

“Devrin eserlerine hâkim olan hüzne ‘mal du siecle’ (asrın hastalığı) adı verilir. Bedbaht, nasıl mutlu olacağını bilmeyen, dertleri zevk edinen, acı çekmekten hoşlanan hasta bir duyuş tarzı gelişir. Bu duyuş tarzına tabiat da katılır. Şair hüznü artıran tabloları, sarı rengi, ay ışığını, sonbahar mevsimini tercih eder. (...) Şair hüznü göl kıyılarında hayale dalar, hüznünü, acısını tabiata emanet eder.” (Kefeli, 2012; 69).

Faruk Nafiz'in şiirlerinde “deniz” temi ile ilişkili olarak kullandığı “sahil”, “kıyı”, “göl”, “yelken” ve “gemi” gibi mekânları da bu bağlamda okumak gerekir. “Hakikatten nefret eden, hûlyadan hoşlanan” bu “münzevi” ve “marazî” kadın ve erkek karakterler için adeta tek güvenli ve mutlu yaşam sürdürülecek yerler, bu mahallerdir.

Anlatılarda yer alan bu mekânlar, “mimetik” bir algılayıştan uzak “tedric” esasına bağlı bir anlatımla verilir. Çünkü mekânların sunuluşunda dış dünyayı aksettirme düşüncesinden çok, bir intibayı sezdirme gayreti vardır. Yaratılmak istenen bu intibayla amaçlanan ise bir “fon” düzeyinde kullanılan mekânlarla karakterizasyonun çizimini sağlamaktır. Bu ortamlar, zengin tasvirî anlatımlar ve açıklamalarla anlatılarda yer almaz. Haricî âleme ait unsurlar teferruatlarıyla değil, insan üzerinde bıraktığı izlenimleriyle verilir. Bu mekânlar, Şerif Aktaş'ın dediği gibi resim sanatının ilgi çekiçi görselliği karşısında ancak minyatür düzeyinde kalacak niteliktedir (Aktaş, 2005;127).

Faruk Nafiz'in, iki âşığın macerasını anlattığı “Bir Macera” (1919a, 3) isimli şiirinin birinci bölümünde vakanın geçtiği mekân yine “deniz” izleği etrafında teşekkül eder. Şiirin manzum hikâye karakteri taşıması ve diğer şiirlere nazaran hacimli olması nedeniyle mekân ve mekâna eşlik eden diğer unsurlar, “mimetik” düzeye yaklaşan tasvirî bir anlatımla verilir. Mekân, bu manzumede vakanın gelişiminde daha

ehemmiyetli bir yere sahiptir. Vakanın içinde doğduğu, geliştiği ve karakterlerin içinde yaşadığı bir yer olması yönüyle daha işlevseldir:

...
 Sesimiz çıkmadan indikdi beraber denize,
 Kayalıklarda mihyadi küçük sandalımız,
 Tâ uzaktan bizi dargın seviyorken yalımız
 Asabi rüzgârı yorgun görerek taşımıştık.
 Tatlı bir yâd ile sahilden uzaklaşmıştık...
 Ben küreklerde nihalin gözü enginlerde,
 Gizli sevdalar için yol sürüyorduk, nerde?..
 Sahil ıssızdı, söğütler lekesiz ufka dalar,
 Suyun üstünde kımıldardı yosunsuz kayalar.
 Bir yeşil bağ gibi munisti uzaktan köyümüz,
 Sonra karşımda hazin, rengi sararmış bir yüz...
 ...
 Bağladık gezdiğimiz sandalı bir kumsalda,
 Sis ve gölgeyle dolan sahile yorgun çıktık.
 ...
 Kuytu bir yolda oturduk, yerimiz aynı kaya,
 Tâbi' olduk içimizden kopacak fırtınaya. (G.G. s.3)

Faruk Nafiz'in ilk dönem şiirlerinde yaygın olarak kullandığı üç anahtar kelime nedir sorusuna anlamlı bir cevap vermek mümkündür: “deniz”, “kadın” ve “akşam”. Bu izleklerin, aynı zamanda şairin şiirlerindeki “mekân”, “karakter” ve “zaman” unsurlarına dönük tercihini de ortaya koyması bakımından önemsenmesi gerekir. Üç öge de bir şiir için yeteri kadar anlam yüklüdür. Bunlar, yukarıda üzerinde durduğumuz münzevi ve marazî erkek ve kadın karakterin hassasiyetleri bakımından tam anlamıyla bir sığınaktır.

“Deniz” izleği etrafında şiire giren “koy, sahil, sandal, gemi, yelken, kayalar vb.” kavramlar, onun şiirlerinde “anlam yüklü mekânlar” yaratır (Jahn, 2015; 109). Bu mekânların gerek kendine has özellikleri gerek çağrışımları, anlatılardaki karakter tipolojisini ve olayları önemli ölçüde etkiler. Nitekim bu mekânlar; karakterlerin yalnızlığını, sosyal hayattan kaçışını, santimentalizme varan hissiliğini ve hüznünü ifade eder:

Ey siyah saçlı kız, mevsimin kızı,
Unutmuş kayalar maceramızı ...
Ruhuna yayılır derin bir sızı
Sahilde gezen her bahtiyardan

Karanlık, neşesiz bir sonbahardı,
Dalgalar kenardan seni sorardı.
Duydum ki ağlayan bir sada vardı:
Geçmişsin, anladım sen bu yollardan. (D.N. s.14)

Bir sonbahar akşamı... Sahillerdeyim
Gamlı bir heykel gibi kayalarda ben.
Dağınk saçlarımdan pervasız esen
Rüzgârların elinde bir kırık neyim.

Engin bana yâd eder kimsesizliğimi,
Gözyaşıyla düşer dalgalar kuma.
İssiz bir yoldayım ki hasta ruhuma
Herkes yabancı: Kimden sorayım kimi? (D.N. s.50)

Enginle boy ölçüşen bu kumsalda ben
Hasretle bakarım karşı beldeye:
Dumanlı ufuktan, durgun denizden
Kimi bekliyordum gelecek diye? (Ç.Ç. s.21)

Faruk Nafiz'in anlatısallığın ön planda olduğu şiirlerinde kullanılan mekânlardan biri de “*saray, malikâne, kasır, bağ evi, yalı*” gibi ortamlardır. Bu mekânlar, daha çok kadın karakterlerle (sevgili) ilişkili olarak şiire girer. Çünkü kadın karakterler, bu mekânları kendine yurt edinir:

Sordum ki bu kimdir, gülümsediler,
“Eşinden ayrılan bir kız dediler,
Gezdiği yer işte bu ücra saray...” (Ç.Ç. s.31)

Bu sarayda ismiyle müsemma bir güzellikle vasfedilen, eşinden ayrılmış ve aşk acısı çeken Ay Hanım yaşar. Aşk ve ayrılık acısı onun yüzünü soldurur. Vaka, Şarkın güzel ve sevimli bir köyünde geçer; ancak kadın sıradan, yoksul bir köylü kızı değildir. Sarayda yaşaması onun yetiştiği çevre ve ekonomik hayatı hakkında bilgiler sunar. Çünkü mekân, anlatıyı meydana getiren diğer unsurlarla sıkı sıkıya bir ilişki içindedir. Bu bağlamda mekânlar, karakterlerin yaşam alanları hakkında bilgi vermesi kadar, bunların sosyo-ekonomik durumları ve mensup oldukları zümreye dair okura veriler sunması yönüyle de işlevseldir.

Saray, her ne kadar Şarkın güzel ve sevimli bir köyünde olsa da bu, bir Anadolu köyü olmanın ötesinde şairin Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âtî edebiyatının mekân anlayışına bağlı olarak kullandığı Çin ve Hint'te ya da “*hayalî bir ülke*”de olabilecek egzotik bir ülkenin büyüğü bir sarayıdır:

Her geçen yolcudan haber sorduk:

“O semâvî kadın bu ülkede mi?”

Ve bugün bir sarayda bulduk onu,

İhtişâmıyla kaplamış haremi. (H.S. s.76)

“*Ne ela göz, ne yeşil, ne lacivert arıyor / ah bu gönül, bu gönül, kendine dert arıyor.*” diyen marazi anlatıcının/ âşğın bakış acısıyla verilen bu saraylar, kimi zaman yıkılmış, harap olmuş ve dirayetsiz özellikleriyle de görünür:

Böyle gönlüm, sergüzeşt ararken doğdu, battı

Neler ufkumda, bilsen, ne güneşler, ne aylar.

Şimdi karşımda viran, saltanatsız saraylar... (Ç.Ç. s.44)

Bu mekânların en önemli ortak özelliği toplumsal hayattan yalıtılmış bir yaşamı ima etmeleridir. Sözü edilen mekânlar, umumiyetle “deniz” izleği etrafında teşekkül eden hayatın bir parçası olarak “muhayyel kadın” imajı veya “marazî kadın” karakterlerin yaşadığı yerlerdir. Şair, bu mekânlar üzerinde pek durmaz, genellikle sadece isim olarak verir. Bu yerler hakkında şiirlerde ayrıntılı tasvirlerle ulaşmak mümkün değildir:

Mâlikânende bir çocuk sesi var
 Ki bugün dinledik karanlıkta;
 Koyu bir gölge sardı benzimizi
 Seni göz yaşlarıyla andık da! (Ş.S. s.9)

Akşamlar indi, esmer alevlerle doldu su.
 Altın semâlı beldelerin gamlı yolcusu,
 Rüzgârların yolunda ve bir bağ içindeki
 Sislerle, gölgelerle sinen kasra in. De ki:
 — Yorgun kadın! Hevesle geçen bir baharı an.
 Gün döndü, bekliyor seni yollarda âşinân... (Ş.S. 13)

Faruk Nafiz'in muayyen özellikleriyle yer verdiği bu mekânlara “Saadabat Kadınları” (1918, 33), “Bir Macera” (1919a, 3), “Şehriyâre Kaside” (1959, 142), “Harabat Şairi” (1959, 132) gibi pek çok şiirinde de rastlamak mümkündür.

Çin ve Hint gibi çağrışım bakımından zengin egzotik mekânlar, onun kimi şiirlerinde yer alır. Bunların bir kısmı vakanın içinde geçtiği, karakterlerin içinde yaşadığı kimisi de özlem duyulan hayalî yerler biçiminde şiirde kullanılır:

Bir yolculuk yapardık seninle Hinde:
 Şarkın uzak yabancı sahillerine
 Dinlenirken suların rengi solmadan.
 Birlikte uyanırdık sabah olmadan...
 ...
 Koyunlar çingıraksız, çoban kivalsız.
 Tılsımlı çeşmelerden su dolduran kız
 Yanımızdan bir âhû gibi geçerdi.
 Ruhumuzu kaplarken ayrılık derdi
 Hayal bir iklime girmek isterdik,
 “Başka bir gök, başka bir deniz!” derdik,
 Ve başka bir sahil ki sükûn bitmesin.
 Geyikli sürülerden yol geçilmesin...(D.N. s.24)

“Bir Yolculuk” (1919b, 23) isimli bu manzumenin ilk iki dizesinde mekân, karakterlerin eylemleri için bir ortam olarak ifade edilir. Ancak manzumenin bütünlüğü göz önüne alındığında masalsi bir dünyayı çağrıştıran “*Hint*”le bir atmosfer yaratılmak istenir. Çünkü vaka zinciri, ifade edilen mekânsal düzlemde akmaz. Manzumede ağırlıklı olan eylemler değil, karakterin tahayyül ettiği bir âlemin izlenimsel boyutta verilidir. Bu mekân mimetik verilmez, bu nedenle insanda gerçeklik duygusu da yaratmaz. Göze değil, hayal dünyasına hitap eder. Masal âleminden izler taşır: tılsımlı çeşmeler, hayal bir iklim, başka bir gök, başka bir deniz, âhûlar, geyikli sürüler vb. Kurgusal mekânı tamamlayıcı bu ve diğer unsurların Hint bağlamında düşünülmesi gerekir. Bu veriler, bir araya getirildiğinde vaka ortamının, “*ruh haline bağlı mekân*” biçiminde kurgulandığı söylenebilir (Dervişcemaloğlu, 2014: 185). Faruk Nafiz, aşk temi etrafında yazdığı ilk dönem şiiirlerinde mekânı genellikle anlatıcının / âşığın bakış açısıyla verir. Anlatıcının marazî bir kişiliğe sahip olduğu fikrinden hareketle anlatı mekânlarının çoğunlukla bu işlevde kullanıldığını söylenebilir.

Sanatçının şiiirlerinde kullandığı önemli izleklerden biri de “*köy*”dür. Bu mekân, onun eserlerinde çokça yer edinir. Ancak mekâna olan odaklanma, bakış açısı ve yaklaşım biçimi zaman içinde değişir. İlk dönem şiiirlerinde hayali bir köy tasavvuru söz konusu iken 1922’den sonra Anadolu’ya geçen şair, “*köy*”ü ve ona dâhil olan unsurları daha yakından tanır. Bu süreç, şairi memleketçi edebiyat poetikasına taşır.

İlk dönem kimi aşk şiiirlerinde sevgilinin mekân tuttuğu, yaşadığı yerlerden biri de köydür. Ancak bu köyün kültürel ve coğrafi koordinatlarını tespit etmek zordur. Bu şiiirlerde köy; “*sevimli, güzel, münzeviler beldesi, ıssız, kayalıklı, denize kıyısı olan*” gibi belli belirsiz birtakım niteleyici sözlerle tasvir edilir:

Köyde akşamları تنها dolaşırken her yaz
İnce bir yüz tanı mıştım ki ne esmer, ne beyaz: (G.G. 3)

Bu köy ıssız bir diyâr, münzeviler beldesi...
Kayalardan yükselen çoşkun bir kaval sesi
Sahilleri kaplayan bir gümüşten buğudur.
Gözlerimin daldığı ufuk bu engin sudur: (D.N. s.43)

Geçirirken içimden her gece intiharı
Beni, yalnız bıraktın, ey ömrümün baharı!

Döndü Mecnuna gönlüm sen bu köyden gideli:
 Ben âşık, gönlüm âşık, ben deli, gönlüm deli.
 Şimdi peşinde bir ruh, kanat açmış göklere,
 Çıkmış seni bulmağa dağ, deniz, orman, dere... (B.Ö.B.G., s.178)

Ancak kimi anlatsal şiirlerinde büsbütün bu belirsizlik, yerini kısmi olarak daraltılmış bir coğrafyaya bırakır. Bu durumda vakanın ortaya çıktığı ve eylemlerin geliştiği ortam genellikle Şarkî bir köy olarak verilir. “Gezdiğim Yer” (1919b, 28), “Serenat” (1926, 31), “Veda”(1959, 76) gibi kimi şiirlerinde vaka mekânının neresi olduğu – Hint mi, Çin mi, Anadolu mu?- tam kestirilemeyen bir Şark köyünde geçer.

Bir nisan akşamı, serin bir günün,
 Şarkın bu sevimli, güzel köyünün
 Cenneti andıran bir akşamıydı.

Sizi ilk balkonda gördüğüm gündü,
 Yüzünüz sararmış gibi göründü,
 Acaba ruhunuz çok hasta mıydı? (Ç.Ç. s.31)

“Köyde Kış” (1919a, 34) isimli şiirinde ise Faruk Nafiz, muhayyel bir Anadolu köyünü tasvir eder. Şair, henüz Anadolu’yu görmemiş, duyduklarından ve okuduklarından hareketle romantik duygularla bir köy tasviri yapar. Burada yaşanmışlık yoktur. Mekân (köy), gerek tabiatıyla gerek insanıyla sıcak ve canlı bir tablo hâlinde resmedilir. Anadolu’ya geçtikten sonra köyü, köylüyü ve Anadolu coğrafyasını anlattığı şiirlerinde memlekete dair daha sahil bir izlenim elde eder.

Her ocaktan tüter bir ince duman,
 Çeşmeler bir çocuk sesiyle güler.
 Çınkıraklarla canlanır korudan
 O çobansız kalan beyaz sürüler... (G.G. s.34)

dizeleriyle başlayan şiirde Faruk Nafiz, Anadolu’ya dair bir köy tasviri yapar. Fakat bu tasvir “itibarî”dir. Tasviri yapılan bu hayalî köyde her evde ince dumanlar tüter, dereler

bir çocuk sesinin neşesiyle akar, çobansız sürüler rahatça yayılır ve köyün karlı dağlarında çağlayanlar akar.

Şair, köyü tabiat ve yaşam koşulları bakımından idealize ederek verir. Burası, hâlimden memnun olan insanların yaşadığı bir yerdir. Ancak şiirin yazıldığı dönemi göz önünde tutarsak bu, hiç gerçekçi değildir. Tarihî gerçekler, o dönem köylüsünün yoksul olduğunu, savaşlardan bitap düştüğünü ve Anadolu coğrafyasının da perişan bir durumda olduğunu kaydeder³⁹.

Anadolu coğrafyasının idealize edilerek şiire ve edebiyata konu olması dönemin modası ile ilgili olan bir durumdur. II. Meşrutiyet sonrası bir aydın tavrı olarak gelişen “halka doğru” yönelişin bir sonucu olarak dikkatler, merkez(içeri)den “taşra” (dışarı)ya kesilir. Ancak bu memlekete dair hakikati görmek için yeterli olmaz, zaman ve tecrübe gerektirecektir. Dolayısıyla bu şiirde Anadolu gerçeği ile uyumlu olmayan tasvirler, memleketçi dönem şiirlerde tashih edilir.

Şiirde mekân -teknik olarak analiz edildiğinde- genellikle durağan ve panoramik bir perspektifle verilir. Birbirine bağlı tek bir vakanın etrafında örülmüş bir anlatı yoktur, belki birçok anlatı vardır demek daha yerinde olur; ancak geniş bir bakış açısıyla mekân adeta bir anlatının hazırlayıcı bölümü olarak tasvir edilir. Vaka ve eylemler –fiiller durum kipleri şeklinde çekimlenmiş- tasvirî düzeyde verilir. Bu nedenle mekân, eylem için bir dekor olmaktan çok, Gerhard Hoffmann’ın ifadesiyle söylersek, “gözlemlenen” bir işlevde kullanılmıştır (Dervişcemaloğlu, 2014; 185).

³⁹ Türk aydınının Millî Mücadele öncesi tahayyül ettiği bir Anadolu coğrafyası ve insanı vardır. Dönemin modası gereği İstanbullu aydınının zihin kodlarıyla gelişen bu tahayyül, Türk aydınının Anadolu’ya geçişiyle bozulur ve onda hayal kırıklığına neden olur. Mehmet Kaplan, bu durumun Türk aydınınında derin bir şok etkisi yarattığını şu çarpıcı cümlelerle ifade eder: “Savaş kazanıldıktan ve yeni bir devlet kurulduktan sonra Anadolu’ya giden aydınlar orada şimdiye kadar unuttukları veya müphem olarak farkına vardıkları acı gerçeklerle karşılaşır: Çıplak bozkır, fakir ve zavallı Türk köylüsü. Bu karşılaşma onlarda bir şok tesiri uyandırır. Cumhuriyet devri Türk edebiyatı bu şokun akisleriyle doludur.” Ayrıntılar için bakınız: Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri 2 Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2001, s.23. İsmail Habib [Sevük] ise bu bağlamda Anadolu insanına ve coğrafyasına dair benzer bir değerlendirmede bulunur: “Anadolu’yu hiç görmeden bir cennet sandık; yeşillikler ortasında beyaz badanalı evleri birer tebessüm gibi duran köyler, meleyen gülbüz sürüler, mırıldanan billur ırmaklar, çeşme başlarına su doldurmaya gelen pembe yüzlü köy kızları... Anadolu’yu, hele Anadolu’nun içini görünce müthiş bir sukût-ı hayâl. Mağara ini gibi kerpiç evler, sıtmadan karnı şişmiş insanlar, ıssız yollar ve kel dağlar...” Bkz.: İsmail Habib [Sevük], *Tanzimattan Beri Yeni Edebi Yeniliğimiz II.*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1940. Ayrıca İsmail Hakkı Ertaylan Mütareke yılları İstanbul’unda memlekete ve millete hiçbir ümit, heyecan veremeyen “bela-yı meş’um olan saray” etrafında bir araya gelen hâkim siyasi, iktisadi ve kültürel vasatın ihtiras ve zaafalarını çarpıcı bir biçimde anlattığı Anadolu coğrafyası ve insanını şöyle tasvir eder: “Anadolu da feci bir haldeydi. Bütün hayatı kuvvetlerini harbe dökmüş; genç, ihtiyar bütün unsurlarını askere vermiş, tohumluk buğday ve arpalarına varıncaya kadar bütün mahsullerini, araba ve hayvanlarını orduya hasretmiş olan Anadolu kansız ve cansız kalmıştır. Tarlaları bomboş, evler yıkık harap, kadınlar ve çocuklar açlık ve sefaletten arık ve hastalıklı birer gölge halinde sürüklenmekte idi.” Bkz.: İsmail Hakkı Ertaylan, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, C.14, s.1184.

Bir İstanbul aydını olan Faruk Nafiz, 1922’de Anadolu’ya geçer. Anadolu’da çeşitli görevlerde bulunan şair, memleketi ve insanını yakından tanıma fırsatı elde eder. Bu durum, dönemin pek çok aydınının fikir dünyasında köklü değişiklikler yarattığı gibi onun fikir ve sanat anlayışında da derin izler bırakır. Öyle ki sözü edilen tarihten itibaren başlayan düşünsel süreç, 1925 ila 1930 yılları arasında memleketçi şiir bağlamında en başarılı örnekleri ortaya koyar.

Şairin poetikasındaki bu eksen değişikliği, tabîî olarak şiirlerinde şekil ve muhteva bakımından “yeni”likler getirir. Bu yeniliklerin başında Anadolu coğrafyasının onun şiirine o güne kadar görülmemiş bir tonda ve özgül bir ağırlıkta girmesi gelir. Cumhuriyet’ten önce de Türk şiirinde Anadolu’ya ve Anadolu insanına dönük büyük bir ilgiden söz edilebilir. Ancak Necat Birinci’nin de işaret ettiği gibi “*bunlar büyük ölçüde muhayyileye hattâ fikre dayalı bazı denemeler*”dir⁴⁰ (1993, 40). Faruk Nafiz’in poetikasındaki bu mihver değişikliği şiirlerinde konu, tema, karakter ve duyarlılık bakımından yansıdığı gibi mekân düzleminde de yeni ilklere sahne olur. Artık uzaktan görülen, kitabî ve tahayyül edilen mekândan, bütün olumlu ve olumsuz yönleriyle yüz yüze gelinen ve içinde yaşanılan bir mekâna geçiş söz konusudur. Anadolu ile kurulan bu yakın temas, mekânın verilmiş biçimini veya niteliğini de etkiler. Böylece bu yeni dönemde “*mekân, sadece olay ve hareketleri değil, zihni plândaki yansımaları, sosyal ve kültürel hayattaki değişim ve farklılıkları da sergileyen bir çevre, atmosfer*” (Zambak, 2007, s. 2) olarak onun şiirine girer.

4.2.4.2. Anadolu Manzaraları

Daha gün batmadan üstünde beyaz Erciyeş’in
Bürünür tarlaların, bahçelerin rengi yasa.
Karlı bir burcu gezen nuru donarken güneşin
Atlılar, kâfile hâlinde dönerler Talasa. (S.H. s.20)

dizeleriyle başlayan “Talas Bağlarında Batı” (1928, 20) isimli şiirinde Faruk Nafiz, bugün Kayseri ili sınırları içinde bulunan ve Erciyes Dağı eteklerinde kurulu olan Talas

⁴⁰ Mehmet Emin Yurdakul, *Türkçe Şiirler* kitabındaki “Biz Nasıl Şiir İsteriz” manzumesinde bu konuda fikirlerini söyler. Bkz. Mehmet Emin Yurdakul, *Türkçe Şiirler* (Hazırlayanlar: Dr. Hasan Kolcu - Fatih Kıran), İstanbul: Çağrı Yayınları, 2007, s.30. Ayrıca Nabizâde Nazım, Rıza Tevfik gibi edebiyatçıların bu yöndeki çalışmaları örnek verilebilir. Ayrıntılar için bakınız: Necat Birinci, *Faruk Nafiz*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 1993, s.40.

ilçesini mekân olarak kullanır. Gerçek bir mekân, şiire kurgusal düzeyde girer. Talas'ın edebî bir metinde ne kadar gerçekçi bir perspektiften verilmesinden çok, Türk şiirine 1920'li yılların başında Anadolu'nun mekân boyutuyla yer alması önemlidir. Böylece Anadolu artık sanat ve edebiyatta bir özne durumuna gelmeye başlar.

Şiirde vaka ve eylemler arka planda bir fon düzeyinde kullanılır. Buna karşın mekân ve anlatıcıda bir sancıya dönüşen gurbet acısı ön planda işlenir. Gün batımına doğru evinin penceresinden dışarıyı izleyen anlatıcı, Talas'ta gördüğü canlı hayat ve tabiat manzaralarını gurbet duygusuna eklenen aşk acısıyla birlikte verir: Karlarla kaplı Erciyes Dağı'ndan gün batmadan Talas'ın bahçelerine ve tarlalarına akşamın gölgesi düşer. Akşam'ın kokusu ufka siner sinmez atlılar, kâfileler hâlinde Talas'a dönerler. Ağaçların altına türlü türlü meyveler dökülür, yemyeşil asmalar yamaçları sarar. Köylü kadınlar, dere yatağından hayvanlarının peşinden koşturur.

“Talas Bağlarında Batı” isimli şiiri Faruk Nafiz'in Anadolu'ya ait ilk izlenimlerini anlattığı eserlerinden biridir. Bu şiirde memlekete ait insan ve tabiat manzaraları izlenim eşiğini aşamayan bir boyuttadır. Şiirde Anadolu'ya dair henüz tam olgunlaşmamış düşünce ve bir kararsızlık hâli hâkimdir. Eserde karşıt duyguların bir arada yer verilmiş olmasının nedeni onun bu kararsızlık hâlidir: “*Daha gün batmadan üstünde beyaz Erciyeşin / Bürünür tarlaların, bahçelerin rengi yasa.*”, “*Ba'zı şirin görünür, bazı da korkunç etraf*” dizelerinde görülen ifadeler, şairin Anadolu coğrafyasıyla henüz bir ünsiyet kuramadığının önemli belirtilerindedir. Bu kararsızlık hâli, şiirde mekân unsuruna karşı daha çok “*gurbet, yas, hüüzün, gözyaşı, âh, zulmet*” gibi olumsuz duygular şeklinde kendini gösterir.

Mekân, bir akşamüstü evinin penceresinden gördüğü insan ve tabiat manzaraları karşısında duygulanan anlatıcının bakış açısıyla sunulur. Anlatıcının, mekânı ve ona ait diğer unsurları algılamasının üzerindeki en belirleyici etken, gurbet ve aşk acısıdır. Buna bağlı olarak dış dünyaya ait unsurlar, anlatıcının hissî vetiresinden geçerek anlam kazanır. Bu da mekân gerçekliğinin kısmi olarak gölgede kalmasına neden olur. Ancak bu kurgusal metinde dış dünya, büsbütün hissî bir biçimde yansıtılmaz. Ferdî aşk ve ıstıraplarını anlattığı ilk dönem şiirleri ağırlıklı olarak “*duygu ve hayal vetiresi*”nden geçerken “Talas Bağlarında Batı” şiirinde mekân, “*göz-duygu birliği*” içinde verilir. “Han Duvarları” vb. eserlerde ise “göz” ağırlıklı bir mekân tasviri vardır. Şiirde mekân algısı bu bağlamda kritik edildiğinde ara bir formda şekillendiği söylenebilir.

Önce baygın bir iniltiydi yamaçtan duyulan,
 Sonra bir gölge belirmişti kuş uçmaz yoldan:
 Asya'nın titreyerek bağı yanık toprağını
 Geliyor, baktım, uzaktan sökülen bir kağı.
 İnleyen memleketimdir bu tekerlekte, dedim,
 Hangi bir köylü bu kağıyla sürünmekte, dedim
 Canlı bir yüz bana yaklaştı mehabetle dolu;
 Kim bu? Nerden bu geliş? Hangi yolun yolcusu bu?.. (S.H. s.17)

dizeleriyle başlayan Faruk Nafiz'in "Kızıl Saçlar" (1928; 17) isimli şiirinde vaka, mekân tasviriyle başlar. "*İnleyen memleketimdir bu tekerlekte, dedim; / Hangi bir köylü bu kağıyla sürünmekte, dedim.*" dizelerinden anlaşıldığı gibi anlatı mekânı, Anadolu'da bir köydür.

Şair, mekânı "*yamaç, kuş uçmaz yol, Asya'nın bağı yanık toprağı, dağ başı*" gibi kelime ve terkiplerle ifade eder. Anlatının içeriğiyle uyumlu bir Anadolu coğrafyası verilir. Çetin ve acımasız tabiat şartları biçiminde verilen mekân, karaktere (kızıl saçlı köylü kız) nazaran daha geri plandadır. Ancak şair, adeta birkaç fırça darbesiyle olayın ve eylemlerin içinde geçtiği bu yeri canlı bir biçimde resmeder.

Anlatıdaki mekânlar, gerçek olsun, hayalî olsun olay ve eylemlerin içinde gösterildiği yerlerdir. Mekânın anlatıdaki rolü büyüktür. Bu şiirde de mekân, karakterin yaşam koşullarını, coğrafyanın dünya üzerindeki koordinatlarını ve bağlı olduğu tarihsel bağlam bakımından birden çok işlevde kullanılmıştır. Bir kağının peşinden sürüklenen köylü bir kızın çetin tabiat şartları içinde bir hayat sürmesi, karakterin yaşam koşullarını; anlatıcının "*İnleyen memleketimdir bu tekerlekte, dedim, / Hangi bir köylü bu kağıyla sürünmekte, dedim*" dizeleri mekânın koordinatlarını, bir ulaşım ve yük aracı olarak kullanılan "kağı" ise mekânın bağlı bulunduğu tarihsel bağlamı ima eder. Anlatıdaki bu verili bilgiler, 1920'li yılların başında Anadolu'daki köy hayatıyla örtüşmektedir. Bu bakımdan okurda gerçeklik duygusu yaratan bu kurgusal metin, büsbütün bir kurgu veya hayal ürünü değildir. Gerek dış dünya, gerek onu tamamlayan diğer unsurlar, mimetik bir anlatımla verilir. Bu da anlatıya gerçeklik duygusu katar.

Faruk Nafiz'in şiirlerinde mekân unsurunun ana bir öge olarak işlendiği şiirlerinin başında "Han Duvarları" (1926, 87) isimli eseri gelir. Bu eser, Anadolu temasını işlediği şiirlerinin içinde ayırt edici özellikleriyle öne çıkar. Mehmet Kaplan, bu şiirin muhteva bakımından Anadolu coğrafyası, Anadolu insanı ve şairin kendisi

olmak üzere üç ana unsurun terkihiyle meydana geldiğine dikkat çeker (Kaplan, 2001; 21). Bu üç ana unsurdan biri mekândır.

Eser, bir yol ve yolculuk şiiridir. Anadolu'yu ilk defa gören anlatıcı / şair, yaylı bir araba ile Ulukışla-Kayseri arasında üç gün süren yolculuğu boyunca gördüğü coğrafyaya ait bütün unsurları ayrıntılarıyla realist bir şekilde anlatır. Şiir boyunca dış mekânın, tabiat şartlarının ve iklimsel değişimlerin nesnel bir izlenimle ve panoramik olarak verilmesinde yolculuğun yaylı bir araba ile yapılmış olmasının payı inkar edilemez.

Şair, ilk günkü yolculuğunda gördüğü Anadolu coğrafyasına ait gözlemlerini yalın ve gerçekçi bir anlatımla şöyle ifade eder:

Gök sarı, toprak sarı, çıplak ağaçlar sarı...
Arkada zincirlenen yüksek Toros dağları,
Önde uzun bir kışın soldurduğu etekler,
Sonra dönen, dönerken inleyen tekerlekler...

Ellerim takılırken rüzgârların saçına
Asıldı arabamız bir dağın yamacına
Her tarafta yükseklik, her tarafta ıssızlık,
Yalnız arabacının dudağında bir ıslık!
Bu ıslıkla uzayan, dönen, kıvrılan yollar,
Uykuya varmış gibi görünen yılan yollar
Başını kaldırarak boşluğu dinliyordu,
Gökler bulutlanıyor, rüzgâr serinliyordu.
Serpilmeye başladı bir yağmur ince ince
Son yokuş noktasından düzlüğe çevrilince
Nihayetsiz bir ova ağarttı benzimizi,
Yollar bir şerit gibi ufka bağladı bizi.

(Ç.Ç. s.87,88)

Bu dizelerde görüldüğü gibi dış dünya ve onu tamamlayan diğer unsurlar, realist bir bakış açısıyla verilir. Metinde duygu ifade eden kelime yok denecek kadar azdır. Anadolu coğrafyasına ait gerçeklik çıplak bir biçimde göz önüne serilir. “*Gök sarı, toprak sarı, çıplak ağaçlar sarı...*” dizesi mekâna ait bütün hususiyetleri kendinde

toplayacak bir vurguyla aktarılır. Bu bakımdan coğrafyaya hâkim renk “sarı”dır. Bu rengin anlaticının zihin ve ruh dünyasında yarattığı gerilim, onun mekân hakkındaki kanaatlerini ortaya koymasından önemlidir. Sarı, mutsuzluk ve hüznün rengidir. Zaten yolculuk boyunca anlaticıyı terk etmeyen ana his, yalnızlık ve gurbet duygusudur. Bu duygunun nedenlerinden biri coğrafyayı birbiri ardına zincirleyen ve biteviye devam eden yollardır:

Yol, hep yol, daima yol... Bitmiyor düzlük yine.
Ne civarda bir köy var, ne bir evin hayâli, (Ç.Ç. s.88)

Yolculuğun ikinci gününde mekâna ait hususiyetler değişir. İlk gün hâkim olan sarı renk yerini beyaza bırakır:

Bulutların ardından gün yanmadan sönüyor,
Höyükler bir dağ gibi uzaktan görünüyor...
Yanımızdan geçiyor ağır ağır kervanlar,
Bir derebeyi gibi kurulmuş eski hanlar.
Biz bu sonsuz yollarda varıyoruz, gitgide,
İki dağ ortasında boğulan bir geçide.

Sıkı bir poyraz beni titretirken içimden
Geçidi atlayınca şaşırırım sevincimden:
Ardımdan kalan yerler anlaşırken baharla
Önümüzdeki arazi örtülü şimdi karla.
Bu geçit sanki yazdan kışı ayırıyordu,
Burada son fırtına son dalı kırıyordu...
Yaylımız tüketirken yolları aynı hızda.
Savrulmaya başladı karlar etrafımızda
Karlar etrafı beyaz bir karanlığa gömdü,
Kar değil, gökyüzünde yağın beyaz bir ölümdü... (Ç.Ç. s.90-91)

Yolculuğun üçüncü gününde ise dış dünyaya ait gözlemlerin tonu zayıflar ve bu bölüm ağırlıklı olarak meçhul halk şairi Maraşlı Şeyhoğlu Satılmış'ın ferdî hayatı etrafında yol ve gurbet temasıyla işlenir:

Sabahleyin gökyüzü parlak, ufuk açıldı,
 Güneşli bir havada yaylımız yola çıktı...
 Bu gurbetten gurbete giden yolun üstünde
 Ben üç mevsim değişmiş görüyordum üç günde.
 Uzun bir yolculuktan sonra İncesu'daydık,
 Bir handa, yorgun argın, tatlı bir uykudaydık. (Ç.Ç. s.92)

Şair-anlatıcının, Ulukışla-Kayseri hattı boyunca gördükleri tabiat manzaralarını içinde verdiği anlatıda mekân, kurgusal dünya içinde bütün ayrıntılarıyla somut bir biçimde verilir. Okur, bu hat üzerinde yayılmış dağları, ovaları, bir yılan gibi kıvrılan ve bitip tükenmeyen yolları, hanları, kervansarayları, tabiat ve iklimsel değişimleri ve bütün bu mekânlarda yaşanan envaiçeşit insan hikâyelerini bu manzumede görür.

Yolculuk vakasının baskın olduğu bu anlatıda mekân, şairin ilk dönem aşk şiirlerinden farklı olarak ayrıntılı bir şekilde işlenir. İlk dönem şiirlerinde mekân daha geri bir planda ve genellikle ayrıntılara yer verilmeden vakanın geçtiği ortama işaret edilerek ortaya konulur. Ancak “Han Duvarları” şiirinde ise mekân, sinematografik bir dille ve kamera bakış açısı diyebileceğimiz bir gözle verilir. Anlatı boyunca mekân ve eylemler bu bakış açısının gerçek/net/liğinde sunulur. Bu şiirde kelimeler, bazen bir fırça darbesinin yarattığı bir resim etkisi yaratmak bazen de bir film karesinde yaşanan eylemlilik sürecini ortaya koymak için kullanılır :

Gök sarı, toprak sarı, çıplak ağaçlar sarı...
 Arkada zincirlenen yüksek Toros dağları,
 Önde uzun bir kışın soldurduğu etekler,
 Sonra dönen, dönerken inleyen tekerlekler...
 ...
 Yol, hep yol, daima yol... Bitmiyor düzlük yine.
 Ne civarda bir köy var, ne bir evin hayâli,
 ...
 Ardımdan kalan yerler anlaşırken baharla
 Önümüzdeki arazi örtülü şimdi karla.

Aşağıdaki dizelerde ise şiirin sinematografik bir hareketliliği tasvir ettiği görülür:

Yağız atlar kişnedi, meşin kırbaç şakladı,

Bir dakika araba yerinde durakladı.

Neden sonra sarsıldı altımda yaylar,

...

Yanımızdan geçiyor ağır ağır kervanlar,

...

Uzun bir yolculuktan sonra İncesu'daydık,

Bir handa, yorgun argın, tatlı bir uykudaydık.

Faruk Nafiz; bu şiirinde kelimeleri bir kamera lensinin gerekliliklerine göre seçer, mekân tasvirlerini yaparken optiği nerede konumlandıracağına ve hangi açıyla mekâna yaklaştıracığına varana kadar bir dizi titizlik içindedir:

Gök sarı, toprak sarı, çıplak ağaçlar sarı...

Arkada zincirlenen yüksek Toros dağları,

Önde uzun bir kışın soldurduğu etekler,

Sonra dönen, dönerken inleyen tekerlekler

Şair, yukarıdaki ilk üç dizede kamera açısını geniş açılı bir perspektiften mekâna odaklarken son dizede birdenbire dar açılı bir lens kullanarak anlatıyı görselleştirir. Mekân düzleminde gördüğümüz bu görselleştirme, anlatı boyunca göze çerpar. Ancak kameranın mekâna odaklanması, şiir boyunca değişiklik gösterir. Kimi zaman geniş açılı lensler kullanılarak kimi zaman dar açılı lenslerle mekân ortaya konulur. Yine aşağıdaki ilk iki dizede kamere daha geniş açıdan mekâna konumlandırılırken sonraki kısımlarda daha dar açılı bir odaklanma söz konusudur:

Yol, hep yol, daima yol... Bitmiyor düzlük yine.

Ne civarda bir köy var, ne bir evin hayâli,

...

Yatağımın yanında esmer bir duvar vardı,

Üstünde yazılarla hatlar karışmışlardı:

Fani bir iz bırakmış burda yatmışsa kimler,

Aygın baygın maniler, açık seçik resimler...

...

Ben garip çizgilerle uğraşırken başbaşa

Rastlamıştım duvarda bir şair arkadaşa:

*On yıl var ayrırım Kınadağı'ndan
Baba ocağından, yâr kucağından
Bir çiçek dermeden sevgi bağından
Huduttan hududa atılmışım ben (Ç.Ç. s.90)*

Altında da bir tarih: Sekiz mart otuz yedi...

Gözüm imza yerinde başka bir ad görmedi.

“Han Duvarları” şiiri bu yönüyle değerlendirildiğinde sinematografik birçok unsuru kendi içinde barındırır. Senaryoya özgü kavramlarla ifade edersek kolaylıkla bölüm, ayırım, sahne ve çekim gibi bölümlenmeler yapılabilir. Bu durum, şiirde gerek mekânın ve gerek diğer anlatı (olayların verilişi, karakterler, zaman) unsurlarının verilişinde realist bir bakış açısının hakimiyetinin ve görselliğinin ön planda oluşuyla ilgilidir.

Faruk Nafiz'in bu şiirinde mekân olgusu, fon olmaktan öte olay ve karakterler üzerinde etkili öğelerden biri olarak kullanılır. Şiirde mekân, iki temel işlevde kullanılır. Birincisi vakanın içinde geçtiği ortamı tanıtmak. Bu daha çok anlatıdaki yol izleşimine bağlı olarak yukarıda verdiğimiz “açık mekân”lar veya dış dünya tasvirlerinin verildiği bölümler için söz konusu olabilecek bir iddiadır. Mekânın ikincisi işlevi ise dönemin insan ve toplum hayatını yansıtmaktır. Anlatıcının, hanlarda ve han odalarında gördüğü insan manzaralarını ve Maraşlı Şeyoğlu Satılmış'ın kişisel hikâyesini bu bağlamda değerlendirmek mümkündür:

Atlarımız çözüldü, girdik handan içeri.
Bir deva bulmak için bağrındaki yaraya
Toplanmıştı garipler şimdi kervansaraya.
Bir noktada birleşmiş vatanın dört bucağı,
Gurbet çeken gönüller kuşatmıştı ocağı
Bir parıltı gördü mü gözler hemen dalıyor
Gögüsler çekilerek nefesler daralıyor

Anlatıcı, şiirin kimi bölümlerinde “açık mekân”lardan “kapalı mekân”lara geçiş yapar. Kapalı mekânlar olan hanlarda ve han odalarında dönemin toplumsal hayatına dair önemli izler görülür: Bağrındaki yaraya merhem bulmak için yurtlarından uzak düşmüş Anadolu insanını, çektiği yoksulluk ve acılar yanında bir de eşkıya korkusu tehdit etmektedir. Kervansaraylarda vatanın dört bucağından bir araya gelen bu gariplerin yüzünde türlü sebeplerden dolayı bin bir hüznün kırılgılığı vardır. Bu insanlardan biri de Maraşlı Şeyhoğlu Satılmış’tır. Mechul bir halk şairi olan Maraşlı Şeyhoğlu, yıllarca cepheden cepheye koşmuş, vatan savunması yapmış ve nihayetinde yârini, uğruna savaştığı bu insanlara kaptırmanın kederiyle verem olmuş bir karakterdir. Anlatıcı şair, bu karakterin şahsî hikâyesine bir han odasının “aygın baygın maniler, açık saçık resimler...”in bulunduğu kararmış bir duvarında bulunan dizelerde rastlar. Ancak Maraşlı Şeyoğlu ile özdeşleşen bu hikâye sadece onun değil, onun gibi yıllarca cepheden cepheye koşuşturan nice Anadolu delikanlısının öyküsüdür:

On yıl var ayrıyım Kınadağı’ndan
 Baba ocağından, yâr kucağından
 Bir çiçek dermeden sevgi bağından
 Huduttan hududa atılmışım ben
 ...
 Garibim, namıma Kerem diyorlar
 Aslı’mı el almış, harem diyorlar
 Hastayım derdime verem diyorlar
 Maraşlı Şeyoğlu Satılmış’ım ben (Ç.Ç. s.90-92)

Anlatılarda mekân yapılırken olay/öykü zamanı ve anlatı/söylem zamanı arasındaki ayrıma paralel olarak “olay/öykü mekânı” ve “anlatı/söylem mekânı” arasında bir ayrım vardır. Bu bağlamda olayın içinde geçtiği mekâna “öykü mekânı”, anlatıcının öyküyü anlatığı halihazırdaki mekânına ise “anlatı mekânı” adı verilir (Jahn, 2015: 107).

“Han Duvarları” şiirinin öykü ve anlatı mekânlarını değerlendirirsek genellikle sözü edilen bu iki mekânın birbiriyle örtüştüğünü veya birbirine çok yaklaştığını söyleyebiliriz. Çünkü olayların ve eylemlerin gerçekleşme zamanı ile anlatının söylem zamanı neredeyse üst üste biner. Bu örtüşme öykü mekânı ile anlatı mekânı arasındaki mesafeyi olabildiğince daraltır. Daraltır diyoruz; çünkü mutlak anlamda öykü zamanı ile

anlatı zamanının dolayısıyla öykü mekânı ile söylem mekânının eşitliği söz konusu olamaz:

Yağız atlar kişnedi, meşin kırbaç şakladı,

...

Gidiyordum, gurbeti gönlümde duya duya,

Ulukışla yolundan Orta Anadolu'ya.

...

Serpilmeye başladı bir yağmur ince ince,

Son yokuş noktasından düzlüğe çevrilince.

...

Bir sarsıntı... Uyandım uzun süren uykudan,

Geçiyordu araba yola benzeyen bir sudan.

...

Atlarımız çözüldü girdik handan içeri.

Bir deva bulmak için bağrındaki yaraya

Toplanmıştı garipler şimdi kervansaraya

Ancak özellikle “*Aradan yıllar geçti, işte o günden beri / Ne zaman yolda bir han rastlasam irkilirim.*” dizeleriyle başlayan şiirin son bölümünde anlatıcı, özetleme tekniği kullanarak anlatı mekânını söylem mekânından farklı bir biçimde ortaya koyar. Faruk Nafiz’in Anadolu coğrafyasını mekân olarak seçtiği eserlerinden biri de “Erzincan Yolunda”⁴¹ isimli şiiridir.

...Gitgide Ezbider eteklerinde

Ovalar kendini büsbütün soydu:

Çıplak tabiatın orta yerinde,

Geniş bir yaylanın ot minderinde

Bir kadına rastladım ki giyimli yalnız oydu.(B.Ö.B.G., s.145)

Şiirde mekândan çok, “*bir çöl bulutundan ince peçesiyle*”dikkat çeken ve baştan ayağa kapalı Anadolulu bir kadın karakter ön plandadır. Mekân ve kadının giyimi arasında karşıtlık vardır. Mekânın çıplaklığına karşı, kadın karakter peçe ile

⁴¹ Bu şiir, 1930 yılında *Türk Yurdu* dergisinde “Erzincan Yolunda Siyahlı Kadın” adıyla yayımlanır. Ancak şiir, telif eserlerine “Erzincan Yolunda” başlığıyla yer alır.

yüzünü örtecek kadar giyimlidir. Şair, bir bakıma Anadolu coğrafyasının zor tabiat şartlarını, yaşama uygun olmayan topografyasını mekâna izafe edilen “çıplaklık” sözüyle dile getirir. Anlatıda birkaç fırça darbesiyle etkili olarak tasvir edilen mekânın realist çizgilerle sunumu, bir anlamda “Han Duvarları” şiirinin devamıdır.

İster dönemin siyasi ve sosyal şartlarının bir sonucu olsun, ister poetik yönelimin bir yansıması olsun Faruk Nafiz’in şiirlerinde Anadolu coğrafyası mekân olarak seçilir. “Erzincan Yolunda” isimli şiirinde olduğu gibi onun Anadolu’yu konu eden pek çok eserinde yolculuk sırasında karşılaştığı insan ve tabiat manzaralarının kendisi üzerinde bıraktığı izlenimler aktarılır.

Faruk Nafiz’in kimi şiirlerinde mekân, özel isimlerle doğrudan bir yeri belirterek yer alır. Ancak bir kısım eserlerinde ise Anadolu’da “yayla, dere, dağ, orman, çeşme, pınar” gibi doğrudan harita üzerinde belli bir mekânı ima etmeyen çeşitli unsurlar, vakanın içinde doğduğu ya da geliştiği yerler olarak seçilir. Bu tür şiirlerde vaka ve karakterlerden hareketle Anadolu coğrafyasının silüeti zihinlerde oluşabilir. Aksi bir durumda vakadaki birtakım nüanslarda ve karakterlerdeki olası bir belirsizlik, mekân düzeyinde de belirsizliğe kapı aralar:

El gibi dolaşma Anadolu’nda
Arkadaş, yurdunu içinden tanı:
Dinle bir yosmayı pınar yolunda,
Dinle bir yaylada garip çobanı. (52)

dizeleriyle başlayan “Memleket Türküleri” (1972, 52) isimli şiir örneğinde görüldüğü gibi “Yıldızdağı (1972, 40), “Çekme Palayı” (1936, 11), adlı şiirlerde de sırasıyla “Anadolu; Yıldızdağı, Kızılırmak, Aydın ” gibi ifadelerle mekân, herhangi bir açıklamaya gerek duyulmadan bir coğrafyayı dolaysız olarak ifade eder. Fakat “Ali” (1934, 40), “Ayşe, Sana” (1926, 27), “Ahmedin Müjdesi” (1972, 143), “Bizim Memleket” (1936, 37) gibi kimi şiirlerinde mekân karakterlerden (Ali, çoban ve sevgili; Ayşe, Kezban, Zeynep ve çoban) ve vakanın niteliklerinden hareketle ancak bir yer tespiti yapılabilir. İlk şiirde “yılanmış bir çınar” ve “orman”; ikinci şiirde sadece “orman”, üçüncüsünde ise “avlu ve “ocak başı” ifadeleri hariç mekânı belirten başka bir sözcük yoktur. Bu açık mekânlar ise yeryüzünde koordinatları belli bir coğrafyayı ifade edecek bir niteliğe sahip değildir. Ancak anlatıdaki karakterlerin isimlerinden ve

davranış kodlarından hareketle muayyen bir mekân boyutu yaratılabilir. Aksi mümkün değildir.

Hülasa Faruk Nafiz'in anlatı içeren şiirlerinde birbirinden farklı mekânlar yer alır. Olay ve eylemlerin niteliğine, şairin poetik anlayışına ve dönemin edebî zevkine bağlı olarak değişen ve böylece kurgu dünyasına dahil olan bu mekânlar, aslında onun şiir anlayışını vermesi bakımından önemlidir. Çünkü uzun sanat yaşamı dikkate alındığında onun poetik tercihlerinin izlerini bu mekânlarda görmek mümkündür. Bu anlamda mekânın algılanışı ve sunumu, onun ilk dönem şiirlerinde yer alan duygu yüklü muhayyel mekânlardan memleketçi edebiyat döneminde realizme varan bir tasvirî anlatımla ortaya konulan mekânlara kadar bir çeşitlilik arz eder.

4.3. Faruk Nafiz Çamlıbel'in Şiirlerinde Anlatı Temaları

4.3.1. Aşk Teması

Faruk Nafiz'in sanatının birinci dönemi olarak görülen Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âtî döneminin özelliklerini yansıtan "Muhayyel" (1919b, 34) isimli şiirinde "*muhayyel bir sevgili imajı*" etrafında örülen bir hikâye anlatılmaktadır. Şiir, masalsı bir atmosferin oluşumuna hizmet eden dizelerle başlar:

İsmi henüz yabancı: Bir sarışın kız varmış,
Bahçesinde her sabah ufka beni sorarmış.
Durgun ela gözleri açılırken derinden
Renk almış bu hazin yeşil sahillerinden... (D.N. s.34)

Anlatıcı, henüz ismini bile bilmediği bir sarışın kızın bahçesinden her sabah göğe bakarak kendisini ufuklardan sorduğunu söyler. Ela gözlü bu dilber, kayalıklardan birini saçlarıyla örterek kendisini yani "*meçhul şairi*" yâd eder. Gözlerinin rengini hazin yeşil sahillerden alan ve meçhul şaire âşık bu muhayyel sevgili, derdine çare bulmak için geceleri تنها gölgelerde ve kimsenin uğramadığı mekânlarda dolaşır; kayalara uzanıp sevdiğini anarak içli içli ağlar.

Âşık, sevgilisini bozulmuş bahçelerin cana yakın bir nergisine benzetir. Ancak tam bir sükût hâlini yaşayan bu sevgilinin yüzü solgun, dudakları kansız ve gözleri buğuludur. "*Meçhul şair*", sarı saçlı olan sevgilisinin kansız dudaklarından adının döküldüğünden haberdardır. Ancak bu onu tatmin etmez. Ona hitaben "*Bari anlat:*

Saçların yüzümden sarı mı” dizeleriyle yüzünün sararıp solduğunu, aşk acısından hasta düştüğünü bilmesini ister.

Ben uzun sevdaların bir çekilmiş yasıyım,
Kalbi matemle dolu bir hicran hastasıyım.
Yaklaş, derinleşmeden alnımdaki çizgiler,
Ancak bu hasta ruhum senden bir şifâ diler!.. (D.N. s.35)

Anlatıcı, kendisini ise uzun sevdalardan sonra ayrılıklardan kalbi yeisle dolu bir hicran hastası olarak görür. Kendisinin bu “*muhayyel sevgili*”den tek dileği ise henüz vakit geçmeden, yaşlanmadan bu aşk derdine şifâ bulmasıdır. “*Meçhul şair*” ile “*muhayyel sevgili*” arasında “*hasta ruhlu, kalbi matemle dolu ve hicran hastası*” gibi birbirini tümleyen benzerlikler vardır. Şiirde büyüleyici bir masal kahramanının nitelikleriyle şiire sızan “*muhayyel sevgili*” aşığı peşinden sürüklediği gibi okuru da sürükler. Bu anlamda şiirde yaratılan masalsı gizem, şiirin başlığı ile örtüşür.

Şiirdeki tasvirî birtakım belirtiler dışında bu “*muhayyel sevgili*” hikâyede pek görünür değildir. Ancak “*yüzü solgun, dudakları kansız, uzlete çekilen, تنها yerlerde dolaşmayı seven, bir sükût hâlini yaşayan ve adı bile bilinmeyen*” bu sevgili tipi Faruk Nafiz’in özellikle ilk dönem şiirlerinde çokça görülen bir karakterdir. Bu anlamda bu sevgili tipinin ilham kaynağını realitenin katı gerçekliğinden nefret eden Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âti şiir geleneğinde aramak gerekir. Bu yönüyle Faruk Nafiz üzerinde özellikle ilk dönem şiiri için Cenap Şehabettin ve Ahmet Haşim’in tesiri büyüktür.

Faruk Nafiz’in aşk temasını işlediği şiirlerinden biri olan “*Filistinden Geçerken*” (1919b, 48) adlı metinde anlatıcı kendisini “*efsaneler şairi*” olarak tanıtır:

Leylasını kaybeden sevdalılardan biri
Beni sormuş dün gece çölün yıldızlarından:
— Efsaneler şairi... Efsaneler şairi...
Bize haber vermedin Filistin kızlarından! (D.N. s.48)

Şiirdeki “*Leyla, sevdalı (Mecnun), çöl, efsane*” kavramlarıyla şair, Arap edebiyatından Türk edebiyatına geçmiş olan ve çokça bilinen klasik bir hikâyeye göndermede bulunur. Faruk Nafiz, bu dizelerle hem herkesçe bilinen bir hikâyeyi anlatır hem de tahkiye etmeye çalıştığı anlatıya giriş yapar.

“*Leylasını kaybeden sevdalılardan biri*” güzel, alımlı Filistinli kızlarından kendisini haberdar etmediği için efsaneler şairini suçlar. Anlatıcı ve yolcular, uzun bir yolculuğun yorgunluğunu atmak için havariler beldesi Filistin’de bir sabah dinlenirken hurmalıktan coşkunun bir kaval sesinden bu beldenin kızlarının güzellikleriyle “*kızların ilahisi*” olduğuna dair sözler işitir. Fakat anlatıcı ise meçhul bahçelerden geçerken kaval sesinden dinlediğinin aksine yüzleri solgun, hepsinin gözlerinden karanlıklar akan, içlerinde esmer tenli ve narin taze kızların da olduğu bir manzarayla karşılaşır.

Bize artık yabancı Şarkın vefasızları...
Filistin kızları, Filistin kızları,
Esir oldu kalbimiz yeni bir şehriyara. (D.N. s.49)

Anlatıcı, kendisine yabancı olmakla sitem ettiği bu vefasız kızlarından birine gönlünü kaptırır. Fakat bir yaz günü emeline kavuşmadan büyük bir üzüntüyle bu beldenin ayrılır.

Platonik bir aşk hikâyesi olarak anlatılan bu hikâyede de kadın karakterler “*yüzleri solgun, gözlerinden karanlıklar yağan, vefasız*” olmaları yönüyle öncekilerle benzerlik gösterir. Gözlerinden karanlıklar yağması onların mutsuzluğuna, hayata dair umutsuzluklarına işaretler. Anlatıcı da kendisini kadın karakterin içinde bulunduğu bir ruh haline yakın tasvir eder:

Ruhumuzu karanlık, derin gözlerle yaktık,
Acı gözyaşlarıyla kalbimizi bıraktık
Bir yaz günü bu veda ettiğimiz diyara (D.N. s.49)

Faruk Nafiz, “Benimle Eylül” (1919b; 13) isimli şiirinde kırık bir aşk öyküsünü işler. Anlatıcının bu aşk hikâyesini ne zaman yaşadığı belli değilse de anılarına giriş zamanı hem metin içinde sunulan bilgiler, hem de şiirin başlığından anlaşıldığı kadarıyla mevsim sonbahardır.

Yaraşır, bilirim, sonbahara gam:
Geçerim bir hayal gibi kenardan.
Sahillerde sorardım böyle her akşam
Rüzgârı sulardan , seni rüzgârdan! (D.N. s.13)

Anlatıcı, şiirdeki anlatıya girişte içinde bulunduğu ruh hâlini sonbahar mevsiminin yarattığı ağır atmosferiyle özdeşlik kurarak okura sunar. Sonbaharın gamlı bir mevsim olduğunu, kederin bu mevsime yakıştığını söyler. Dertli bir insanın ruh halini taşıyan anlatıcı içe dönük, pasif kişiliğini “ *Geçerim bir hayal gibi kenardan.*”dizesiyle okura verir.

Ey siyah saçlı kız, mevsimin kızı,
Unutmuş kayalar maceramızı ...
Ruhuna yayılır derin bir sızı
Sahilde gezen her bahtiyardan (D.N. s.14)

Anlatıcı, sevdiği ve uğruna hicran acısı yaşadığı kadını ise “*mevsimin [sonbaharın] kızı*” olarak tasvir eder. Bir yönüyle kederin, hüznün mevsimi olan sonbahar anlatılan (sevdiği kadın) ve anlatıcıyı kendi haddesinden geçirerek onlara mevsimin kendine has hüznünü bulaştırır. “*Ruhuna yayılır derin bir sızı / Sahilde gezen her bahtiyardan*” dizeleriyle bu büyük aşkı kadının da hâlâ unutmadığını ve sahilde gezen bahtiyar insanların neşesini kıskandığını görürüz.

Anlatıcının “*Unutmuş kayalar maceramızı*” sözü bu ayrılığın süresini imler. Ayrılığın üzerinden çok zaman geçmiş olmasına rağmen iki âşık yaşadıklarını unutamamıştır. Hem erkeğin (anlatıcı) hem de kadının (anlatılan) geçmiş güzel günlerin hatıralarını yine yaşamak ve hicran acılarını dindirmek için tekrar sahile döndüklerini şiirin son bölümünde görürüz:

Karanlık, neşesiz bir sonbahardı,
Dalgalar kenardan seni sorardı.
Duydum ki ağlayan bir sada vardı:
Geçmişsin, anladım sen bu yollardan. (D.N. s.14)

Faruk Nafiz, âşığın duyduğu hüzne tabiattaki varlıkları da ortak eder. Şiirde sonbaharın gamlı olması, dalgaların sevgilisini sorması, kayaların bu aşkı unutmaması bu bağlamda okunması gereken ifadelerdir. Tahkiye edilen anlatının teması ile şairin seçtiği sözcükler ve onları kullandığı bağlamlar âşıkların ruh hâlleriyle örtüşen bir duyguyla verilmiştir.

Yorgun nefesler sâhili gezen
 Rüzgârlar alnına bir gölge yaptı
 Eriyen güneşin karşısında sen
 Beyaz bir sultandın, bahçen seraptı

Sâhilde gezenler bakarken sana
 Ne derin arzular aktı odama
 Gözlerin yabancı her ağlayana
 Gölgelenen yüzün bir solgun aydı (D.N. s.9-10)

dizeleriyle başlayan Faruk Nafiz, “Şehnişinde” (1919b, 9) adlı şiirinde batan güneş karşısında bahçesi serap olan, bir sultan gibi parlayan, sessizliğiyle bir heykeli andıran, yüzü solgun bir sevgili ile sevgilinin gözyaşlarından oluşan sahillerde ağlayan âşıkların hikâyesiyle karşılaşırız.

Bu şiirde de âşıklar, devrin romantik iklimine uygun olarak genellikle ağlayan, sızlayan, inleyen ve çaresizlik içinde mustarip tipler olarak karşımıza çıkar.

Sızarken ince süzgün dallarından solgun ay
 Bize ıssız gelirdi bu yüksek mermer saray:
 Benzin uçuk ve gizli bir ürperiş sesinde,
 Dinlenirken yosunlu bir ağaç gölgesinde
 Andırırdık seneler geçiren heykelleri...
 Yüzünde saçlarımın ince kumral telleri,
 Bir haber bekler gibi karanlık ufuklardan,
 Enginlere dalarak mermer korkuluklardan. (D.N. s.23)

dizeleriyle başlayan “Bir Yolculuk” (1919b, 23) adlı şiirinde Faruk Nafiz, Şark’ın uzak ve ıssız sahillerine bir yolculuk yapan âşıkların hikâyesini konu olarak işler. Yüksek mermer saraylarında huzur bulamayan benzi uçuk ve sesinde gizli ürperişler olan kumral saçlı kadınla sevgilisi Hint’e doğru yolculuğa çıkarlar. Yorgunluklarını atmak için zaman zaman yosunlu ağaç gölgelerinde durup karanlık ufuklardan haber bekler gibi bir heykel sessizliğinde dinlenirler. Gün aydınlanmadan uyanıp yola düşerler. Yol tenhadır. Her taraf, tam bir sükût hâlini yaşamaktadır. Sonra etrafta karartılar belirir. Gün doğarken çoban, dağlardan sürüsünü vadilere indirir. Ancak koyunlar çingıraksız,

çobansa kavalsızdır. Ceylan gibi güzel bir kız, tılsımlı çeşmelerden testisine su doldurup yanlarından akıp gider. Kızın onlardan uzaklaşması onların içindeki ayrılık ateşini harlar. İki âşık, hayal iklimlerinin sahillerinde mutlak bir sessizlik bulmak için “*hayal bir iklim*” doğru yol alırlar.

Bir yolculuk yapardık seninle Hinde:
Şarkın uzak yabancı sahillerine
Dinlenirken suların rengi solmadan.
Birlikte uyanırdık sabah olmadan... (D.N. s.24)

Faruk Nafiz’in olay örgüsünü verdiğimiz “Bir Yolculuk” (191, 23) isimli şiirinde zaman ve mekân unsurlarını incelerken sanat hayatının ilk dönemlerinde görülen Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âtî edebiyatının açık bir tesiri görülür. Şiirde; “*Hinde yolculuk, yosunlu bir ağaç gölgesi, karanlık ufuklar, yabancı sahiller, yabancı belde, تنها yollar, hayal bir iklim, başka bir gök, başka bir deniz*” gibi terkipler bu dönem edebiyatının alışıktı olduğu ifade biçimleridir. Zaman, çok açık olmamakla birlikte “*solgun ay, gün doğmadan*” gibi ifadeler “*gece ve akşam*” vakitlerini imleyen ve yine bu dönem edebiyatçılarının şiirlerinde sıkça rastladığımız cinsten kelimelerdir.

Yalnız bu تنها yolun bizdik sahibi:
Etrafımız hâliydi sestem, sadadan,
İnerdi gün doğarken sürüyle dağdan
Koyunlar çingiraksız, çoban kavalsız.
Tılsımlı çeşmelerden su dolduran kız
Yanımızdan bir ahû gibi geçerdi. (D.N. s.24)

Şairin bu bölümde, “*çoban, koyun sürüleri, çeşmelerden su dolduran kız*” terkipleriyle tasvir ettiği atmosfer, birinci bölümde sunduğu egzotik, hayali bir manzaradan uzak; daha çok memlekete bakan bir manzaradır. Bu dizeler, sanat yaşamının ikinci devresinde “*memleket şiiri*” bağlamında Anadolu realitesini şiirlerinde yansıtmak olan Faruk Nafiz’i müjdelemektedir. Ancak şimdilik bu, sadece bir belirtidir.

Kır yaşamının vazgeçilmez unsurlarından biri olan çobanlar, Faruk Nafiz’in birçok şiirinde geçer. Bir çoban, onun varlık sebebi olan sürü’den ve kavaldan bağımsız düşünülemez. Çamlıbel’in şiirlerinde çobanlar kavalsız, koyunlar ise çingiraksızdır. Bu

tasvir, Anadolu’da gördüğümüz bir realiteden çok, duyuma ve izlenime dayalı ve onun muhayyilesinin bir fantazisidir. Yahut da Anadolu’da gördüğü bu manzaralar yoksulluğun, perişanlığın sembolleridir. Çünkü onun ilk dönem şiirlerinde bir bütünün parçalarında görülen eksiklik burada da vardır. Şiirlerinde görülen realite ile arasındaki bu gevşeklik, daha çok onun bağlı olduğu sanat anlayışı ve dönemin egemen edebî kanonu ile açıklanabilir.

Önünde yorgun deniz...karşısında adalar,
Sahillerinde güller açılır, beyaz, sarı.
Hülyalı gözleriyle engin bir ufka dalar
Kayalıklarda gezen köyün şair kızları! (D.N. s.28)

dizeleriyle başlayan “Gezdiğim Yer” (1919b, 28) isimli şiirde Faruk Nafiz, hayalini kurduğu bir sahil köyünde kayalıklarında gezen; kimisi dolgun vucütlu, kimisi beyaz tenli, kimisi de sarışın olan bu şair tabiatlı kızlarla birlikte yaşadığı macerayı hikâye eder. Renksiz dudaklarında gizli arzular taşıyan, narin ama gözlerinin parlaltısını kaybeden bu güzel kızlar, Şark işi maşlahalarıyla sahilde yorgun vucütlerini dinlendirir.

Aşınalar dolaşır birer yabancı gibi,
Tatlı bir ürperiş var geçenlerin sesinde.
Ben – bu yolun, bu تنها sahillerin garibi –
Dinlenirim her sabah bir ağaç gölgesinde.
...
Bazı kumlarda yorgun dinlenir beş altı kız,
Renksiz dudaklarında gizli bir arzu taşır.
Bazı narin bir kadın, gözleri parıltısız,
Şark işi maşlahıyla sahilden uzaklaşır... (D.N. s.27-28)

Şiirde “deniz, adalar, kayalıklar, köy, sahil, ağaç gölgesi” gibi kelimeler şiirdeki öykünün mekânı ve zamanı konusunda okura bir fikir verir. Burada “köy” Anadolu’ya ait bir köy değildir, İstanbul çeperinde adalara yakın bir köy olması kuvvetle muhtemeldir. Çünkü Faruk Nafiz’in Anadolu realitesiyle karşılaşır ve şiirlerinde işlemesi Milli Mücadele yılları ve sonrasına rastlar.

“*Yorgun, hülya, sarı, engin, yabancı, ürperiş, تنها, garip, renksiz, gizli, parlıtsız*” ve sair sözcükler şiirin kelime kadrosunda önemli bir yekün teşkil etmektedir. Şiirdeki kişilerin ve eşyanın niteliğini belirten bu kelimeler şiirdeki hikâyenin silüetini vermesi bakımından önemlidir. Gerek muhteva gerekse kelime kadrosu bakımından değerlendirildiğinde bu metin romantik ve ferdi duygularla yazılmış bir şiirdir.

...Yine siz kırlarda yalnız gezerken,
Habersiz, bekledim yolunuzda ben.
Karanlık bir gözle ufka bakarak
Uzaktan geçtiniz beni görmeden. (D.N. s.33)

mısralarının yer aldığı “Başkasını Seven” (1919b, 32) adlı şiirde Faruk Nafiz, karşılıksız bir aşk acısının hikâyesini işler. Bu dönem şiirindeki “*Karanlık bir gözle ufka bakan*” şairin yaşama ve aşka bakışındaki umutsuzluk ve kırgınlığı onu santimantilizmin kıyısında dolaştırır. Bu düşünce tarzı, kendisine Servet-i Fünûn, Fecr-i Âtî edebiyatçılarından Cenap Şehabettin ve Ahmet Haşim’den kalma bir mirastır.

Dinledim rüzgârın hıçkırığını,
Ufkumda bir siyah elem yığını...
O zaman kimsesiz kalbimde duydum
En ince bir şeyin kırıldığını. (D.N. s.33)

Bir başkasını seven sevgilinin yarattığı hicran duygusu âşıkta derin tesirler bırakmıştır. Âşık da kendi ayrılık acısına tabiattan kimi varlıkları; hıçkırın rüzgârı, kanlı dalgaları, kederli ağaçları ortak ederek acısını hafifletme çabasındadır.

Şiirdeki hikâye sadece bir konu veya şiirsel bir malzeme olarak ele alınmış. Şairin, olayı şiire dönüştürürken amaçladığı hikâye anlatmaktan çok duygusal yoğunluk yaratarak şiir söylemektir. Bu şiirde de olayın veriliş biçimi, mekân, zaman ele alış tarzı önceki şiirlerden pek farklı değildir.

Faruk Nafiz’in aşk temalı ilk dönem şiirlerinde aşk daha çok soyut ve hayalî imgelerle ve masalsı bir anlatımla ele alınır. Âşık ve sevgili hemen hemen hiç aynı mekânı paylaşmazlar, göz göze gelmez ve birbiriyle konuşmazlar. Ürkek, pasif bir karaktere sahip olan âşık, şiddetli bir arzu beslediği sevgiliye hicran duygusuyla

bağlıdır, onun sevgiliye duyduğu bu özlem duygusunda afakî bir sürerlik vardır. Aşk temasının yoğun olduğu bu ilk dönem şiirlerinde âşık tipinin diğer bir özelliği ise sevgiliye duyduğu his, umumiyetle şehvet duygusunu aşan, handiyse cinselliğin belirsizleştiği saf, temiz bir duygu boyutundadır.

Anlattılar: Güzel yüzün bir nefesten sararmış.
Gözlerinde sonbahardan kalma bir gölge varmış...
Gökte mehtap eriyorken geçermişsin bu yoldan,
Seni kumral çocukların bahçelerde ararmış! (D.N. s.39)

dizeleriyle başlayan Faruk Nafiz'in "Terk Olunmuş" (1919b, 39) isimli şiiri, gençken güzelliğiyle hüsnü kabul gören bir kadının, yaşlandıktan sonra kocası tarafından çocuklarıyla yüz üstü bırakılmış olmanın trajik hikâyesini işler. Şiir, rivayet edilecek bir hikâyeye okuru hazırlayan bir üslupla başlar. Anlatmaya bağlı edebi metinlerde veya günlük konuşmalarda sıkça rastladığımız bir ifade biçimi olan "*anlattılar*" sözünün hemen sonrasında şiirdeki öyküden okur haberdar edilir. Şiirlerde pek alışık olunmayan bu üslup, okurun / dinleyicinin dikkatini anlatılacak meseleye çekmek bakımından burada çarpıcı bir anlatıma dönüşür.

Şiirdeki anlatıyı özetlemek mümkündür: Gözlerinde acının beliritisi olan kederli, beti benzi solgun, saçlarına aklar düşmüş bir kadın, her gece evden uzaklaşıp bir mabede sığınır. Gece boyunca bu mabedin dehlizinde acısını teskin ederken unutulmuş nişanlılar, terk edilmiş sevgililer ayrılık hasretini onun dizinde dindirir. Ona kavuşma arzusunda olan anlatıcı ölüm gelip çatmadan bu kadından kavuşma diler.

Şiirde kullanılan "*her gece, gökte mehtap erirken*" ifadeleri anlatının zamanı; "*bahçe, bir mabedin dehlizi*" terkipleri ise mekânı hakkında bize bir fikir verir. Anlatıcı, çocuklarıyla birlikte terk edilmiş kadın, unutulmuş nişanlılar ve terk edilmiş diğer kadınlar ise anlatı içindeki kişilerdir.

Sen güneşsin, hayatımız bir karanlık yolsa da,
Alnımızı yine okşar saçın beyaz olsa da.
Kalbimizde bir iz var ki onu yıllar silemez
Yine eşsiz bir kadınsın betin benzin solsa da!.. (D.N. s.40)

Güzel alımlı bir kadın. Yaşlandıktan sonra bile onun etrafında anlatılan efsanevî güzellik ve aşk hikâyeleri ergenlerin aklını başından almasına yeter. Saçlarına ak düşmüş, yüzü solgun bir kadına “*Kalbimizde bir iz var ki onu yıllar silemez / Yine eşsiz bir kadınsın betin benzin solsa da*” şeklinde duyulan bu arzu, kadının gençliğine dair anlatıları imler.

Yıllardır, uzaktan sizi tanırım
Aşına bir gözle bakarım size.
Süzülüp eriyen gözlerinize
Esir olmayan genç yoktur, sanırım...(D.N. s.36)

dizeleriyle başlayan “Yıllardır” (1919b, 36) isimli şiirde platonik boyutta yaşanan bir aşk macerası işlenir. Anlatıcı, yıllarca kendisine açılmadığı, uzaktan aşına bir gözle süzdüğü ve bütün gençlerin hayalinde yaşatıp büyüttüğü evli, çocuklu ve kederli bir kadına âşıktır. Kendine yönelen bu gözlerden habersiz yaşayan kadın, bu aşkın geleceği konusunda umut ve umutsuzluk arasında, tereddütler yaşayan anlatıcının daimi tarassudu altındadır.

Bazı yaz günleri تنها yolumda
-Beyaz maşlahanız, ince örtünüz-
Kumral bir çocukla görünürdünüz.
Şimdi ben her sabah beklerim kumda

Nerelerde en çok dinlenirsiniz:
Çamlar altında mı, sahillerde mi?
Geçmeden mevsimin en güzel demi.
Dolaşan bu sevda yollarında siz... (D.N. s.37)

Kadın, üstünde beyaz maşlahasıyla ve yanında kumral bir çocukla güzel yaz günlerinde bazen denize iner. Sahile inmek için kullandığı yol pek tenhadır. Anlatıcı (âşık), özlemini dindirmek için artık her sabah sahilde beklediği kadını göremez.

Metinde hikâyeye ait bütün unsurlar vardır: Yıllardır tanıdığı ama bir türlü açılmadığı bir kadın ve anlatıcı şahıs kadrosunu oluşturmaktadır. Olay ikisi arasında geçtiği halde bir gerilimden bahsedemeyiz. Çünkü yaşanan tek taraflı, platonik bir aşk

macerasıdır. Fiziksel bir yakınlık veya asgari bir iletişimden bahsetmek mümkün değildir. Ancak burada yaşanan çatışma daha çok Faruk Nafiz’in pek çok şiirinde de görülen kişinin iç geriliminden kaynaklı bir çatışmadır: Bu da aşığın sevgiliye kavuşamamasının getirdiği hicrân duygusudur.

Şiirde eritilmiş bu anlatıda “*tenha yollar, sahiller, çamların altı*” gibi unsurlar olay örgüsünü tamamlayan öğelerdir. İlk dönem şiirlerinde sıkça rastladığımız bu kavramlar, Faruk Nafiz’in şiiri hakkında bilgiler sunar. Aşk ve ferdî konuların yoğun işlendiği bu dönem şiirlerindeki kelime kadrosunda önemli bir yekün tutan bu sözcükler, şairin romantizmini ifade etmesi bakımından önemlidir.

Çocuktum... Bir karanlık kış gecesi, uykuda,
 Engine açılırken aksime baktım suda.
 Ansızın durgun sular çekildi perde perde,
 İnce bir yüz belirdi derin maviliklerde.
 Bu, yeşillerle süslü, sarışın bir kadındı,
 Gülüşleri, kimbilir, nasıl bir maksadındı!
 “Kimdir bu tılsımı benden alan?” diyordum,
 Alnımı eğdim suya, “Sen kimsin?” diye sordum...
 Yavaş yavaş bu hayal silindi durgun sudan,
 Arkasından koşarken... uyanmışım uykudan. (Ç.Ç. s.23)

dizeleriyle başlayan “Şeytan” (1926, 23) başlıklı şiirinde Faruk Nafiz, sevdiği kadın tarafından aldatılan bir erkeğin kadınlık mefhumuna bakışındaki köklü değişimi hikâye eder. Şiir, anlatı bakımında zengin ve sağlam verilere sahiptir. Şiiri düzyazı şeklinde hikâyeye dönüştürmek mümkündür: Anlatıcı, henüz çocukken karanlık bir kış gecesinde deniz yolculuğuna çıkar. Suyu eğilir, aksini suda görür⁴². Birdenbire sular perde perde çekilir. Derin maviliklerde baştan ayağa yeşillerle süslü sarışın bir kadın belirir. Kadın imalı bir gülümsemeyle ona bakar. Kamçılanan merak duygusunu dindirmek için kadının kim olduğunu öğrenmek isteyince kadın birdenbire

⁴² “Suda aksini görmek” Yunan mitolojisinde Narkissos efsanesine bir gönderme olarak okunabilir. Nehir tanrısı ve su perisinin oğlu olan Narkissos, kendisine âşık olan Ekho’nun aşkına karşılık vermediği için tanrılar tarafından cezalandırılır. Narkissos, cezası sonucu su içmek için gittiği gölde aksini görür ve suda yansıyan yüze âşık olur. Oysa yüzünü görmemesi durumunda uzun bir hayat sürecektir. Narkissos kendine değil, gölde gördüğü yüze âşık olur. Hayat boyu âşık olduğu bu yüzün peşinden koşar, ancak ulaşamaz. Görüntünün olduğu kaynağa düşer, ölür. Bir rivayete göre de düştüğü yerde kök salar ve nergis çiçeğine dönüşür. Ayrıca modern psikolojide kullanılan önemli kavramlardan biri olan “narsizm”in ilham kaynağıdır, cinselliği ima eder.

maviliklerden kaybolur. Kaybolan kadının peşinden koşarken ansızın uykudan uyanır. Bütün gördüklerinin bir rüya olduğunu anlar. Uyumaya devam eder. Ancak tekrar uyandığında daha önce rüyasında gördüğü kadının yanı başında yatağına uzandığını görür. Yüzüne kandili tutar, güzel bir kadındır. Korku ve tereddütle kadının saçlarını okşar ve bayılır. Ertesi gün bir önceki gece yaşadıklarını anlatmak için köyün yaşlı bilgesine uğrar. İhtiyar, kendisini semavi bir sırrı dinler gibi dinler. “— *Gördüğün şey, çocuğum, işte şeytandır!*” der. Ertesi gün sahile iner rüyasında gördüğü bu “şeytan”ı denizde taşlar. Gördüğü bu rüyanın üzerinden tam on beş yıl geçer. Sonra güzel bir bahar günü, büyüüne kapıldığı beyaz tenli, sarışın bir kadın tanır. Bir peri kadar ince ve alımlıdır. Yıllar önce rüyasında gördüğü kadın olabileceği ihtimaline karşın ihtimamla yaklaşır. Ama onun büyüüne öyle kapılır ki zihnindeki bütün şüpheler dağılır, onun cazibesine esir düşer adeta. Bu şiddetli bağlanma duygusu gün geçtikçe onun zihnini ve ruhunu kemiren bir korkuya dönüşür. Zamanla onu daha iyi tanır, onun ilk günahını bir başkasından dinler. İnanmaz. Ancak kadın hakkında dedikodular o kadar yayılır ki çaresizce inanmak zorunda kalır. Kadının manalı gülümsemesinde onu rahatsız eden bir şeyler vardır. Anlatıcı, aldatılmaktan korkardı. Nihayet bir gün korktuğu başına gelir. Kadının yalanları onu adeta çıldırtır. Bu ihaneti asla hazmedemez, kadını döver ve öfkesini öylece dindirir, sakinleşir. Bu işkence onun yaralı ruhuna büyük zevkler tattırır. Kadının acı çekmesi onu mutlu eder. Şiddete meyil ve kadına bağlanma duygusu onu bir çılgına çevirir. Yine bir gün kadını yeşiller içinde görür. Çocukluğunda, o muhayyel devirden kalma rüyasını hatırlar. Onun, denizlerde taşıdığı şeytan (kadın) olduğunu anlar. Artık nerede yeşil giyen bir kadın görse onu rüyasında gördüğü o muhayyel kadın ile özdeşleştirir.

Şair-anlatıcı, bir anlatı metninde görebileceğimiz “ *Çocuktum... Bir karanlık kış gecesi, uykuda,*” dizesiyle şiire başlar. Okur, anlatılan bu hikâyenin atmosferine girdiğinde bunun aslında bir rüya olduğunu anlar. Şiirdeki anlatı, bir erkek kahramanın gözünden verilir. Kadın kahraman, ruhunu şeytana satarak erkeğine ihanet etmiş ve masumiyetini kaybetmiş bir karakterdir. Anlatıcı (erkek karakter) ise sevdiği kadın tarafından aldatıldığı için hırsına yenilmiş, kadını kan kusturacak düzeyde döven ve bundan zevk alan ama yine de sevgilisinden vazgeçmeyen “*marazi*” bir tiptir. Şiirin ilk bölümünde “*Gülüşleri, kimbilir, nasıl bir maksadındı!*” dizesi kadının masumiyetine gölge düşüren, cinsel açlığı imleyen ve ahlaki zaafiyetlerini ele veren bir ifadedir.

Faruk Nafiz’in şiirlerinde değişik kadın karakterleri vardır: Yüzleri solgun, gözleri buğulu, yalnızlığa terkedilmiş, kederli sevgili tipi yanında ahlaki bakımdan

zaafiyeti olan düşmüş kadınlar ve âşığa acımasız davranan merhametsiz kadın karakterleri vardır.⁴³

Saklıyor içinde yüzen hayali
 Ne zaman gözlerin yaşlansa, Ayşe!
 Diyemem boynuna olsun vebali
 Sevdiğin o güzel çobansa, Ayşe!
 ...
 Canına karışmak istiyor canı
 Kim görse bu güneş başlı çobanı.
 Günyüzlü Zeynep'in çekildi kanı
 Gözyaşı döküyor Kezban'sa Ayşe! (Ç.Ç. s.27-28)

dizeleriyle başlayan “Ayşe, Sana” (1926, 27) isimli şiirinde Faruk Nafiz, gönlünü bir çobana kaptıran genç bir kızın hayatını işler. Hikâye köy yaşamı içinde verilir. Ayşe, köyün güneş gibi parlak kızıl saçlı yakışıklı çapkın çobanına gönlünü kaptıran saf, temiz bir Anadolu kızıdır. Çoban, köyün diğer kızları olan Zeynep ve Kezban'ı çeşitli yemin ve vaatlerle kandırdığı gibi Ayşe'nin de aklını almaya niyetlidir. Ayşe'nin gözleri yaşlıdır, yüzü solgundur. Hiçbir genç kızın reddedemeyeceği kadar çekici olan çoban, sözünde durmaz; çünkü Ayşe'nin başına gelecek olanlar köyün diğer masum kızlarının da başına gelmiştir.

Ayşe, kaç çobandan, tehlikelidir,
 Kendini ateşe atan delidir.
 Kuşlara emniyet etmemelidir.
 Bulduğunuz yer ormansa, Ayşe! (Ç.Ç. s.28)

Faruk Nafiz (anlatıcı), Anadolu'nun bozkırında zor bir hayat yaşayan ve temiz bir duyguyla bir erkeğe gönül veren kızların aşk hayatındaki ıstıraba dikkat çekiyor. Sevdikleri erkekler tarafından aldatılan Zeyneplerin, Kezbanların ve daha nicelerinin yaşadıkları gönül kırıklıklarını yaşamaması için Ayşe'ye nasihat eder.

⁴³ Faruk Nafiz'in şiirlerinde kadın karakterler konusunda ayrıntılı bilgi için bakınız: Ergin Özcan, Faruk Nafiz Çamlıbel'in Hayatı ve Eserleri, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Erzurum, 1993, s.189-282.

O ne, birdenbire karşımda soldun.
 Bir anda boşaldın, bir anda doldun?..
 Yoksa, dün çocukken, ana mı oldun?
 Yanarım kederin bundansa, Ayşe! (Ç.Ç. s.28)

dizelerinde Ayşe'in bir anda boşalıp, bir anda dolması çobanla o büyük günahı (cinsel arzuların tatmini) işlediğine işaretir. Anlatıcını nasihatlerine rağmen Ayşe'nin genç kızlık hayalleri birçok genç kız gibi çobanın kızıl ateşin saçlarında yanıp kül olur.

Kayalıklarda gördüm seni, bir sisli günde,
 Fırtınadan saçların çözülmüş bir demetti.
 O kayalıklarda ki bir yıl evvel üstünde
 Çöllerden âşık dönen bir genç intihar etti...

Seni her nerde, artık, her ne suratla görsem
 Bir gölgenin duyarım ruhuma düştüğünü
 Ben de o âşık gibi burada bir gün ölürsem
 Tanrım mukaddes etsin seni gördüğüm günü! (Ç.Ç. s.29)

mısralarıyla başlayan “Ölümü Hatırlatan Kadın” (1926; 29) adlı şiirde şair, muhayyel bir kadın imgesi üzerinden “*muhal*” bir aşkın öyküsünü anlatır. Anlatı, âşığın dilinden aktarılır. Anlatıcı, muhayyel bir sevgili ile geçirdiği güzel günleri yâd eder. Onu, ilk kez sisli bir günde fırtından saçları dağılmış bir halde kayalıklarda gördüğünü söyler. Bu kayalıklar ona ölümü (intihar) hatırlatır. Çünkü bir yıl evvel çöllerden âşık dönen bir genç, bu kayalıklarda intihar etmiştir. Kayalıklarda âşık gencin öldüğü gün o beldenin halkı kadını karanlık rüyalarında görür.

Anlatıda mekânın verilişi, karakterlerin fizikî ve ruhsal yapıları birbirine uygun atmosferde verilir. İntihar edilen gençle özdeşleşen kayalıklar, sisli ufuklar, sert fırtınada dağılmış saçlar, karanlık rüyalar, ruha düşen gölge, kefen ve mezarlardan kararan ruhlara vs. ifadeler, bu atmosferi tamamlayıcı unsurlardandır.

Kimse karşında belki titremez gönlüm kadar,
 Bense hâlâ korkarım dizinde ağlamaktan,

Teması korku veren tatlı bir ölüm kadar
Daha hoştur kalbime görünüşün uzaktan... (Ç.Ç. s.30)

Uzaktan kendisine görünen sevgilinin hayali bile tatlı bir ölümden daha güzel diyen Faruk Nafiz, “Ölümü Hatırlatan Kadın” şiirinde temayı ele alış biçimiyle aşk ve ferdi ıstırapları yoğun olarak işlediği Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âtî dönemi edebiyatının zevk ve aşk anlayışına bağlıdır.

Beni dolgun görenler senin güzelliğinle
Dinle, neler söylüyorlar... Neler söylüyorlar, dinle: (Ç.Ç. s.49)

dizeleriyle başlayan “Güzel Denmeyen” (1926, 49) isimli şiirinde Faruk Nafiz, sevdiği kadının fiziksel ve ruhsal yetersizlikleri hakkında kulağına gelen dedikodulara kulak asmayan bir âşığın her şeye rağmen büyük bir aşkla sevgiliye olan bağlılığını hikâye eder:

Gözlerin sürmesizken güzel değil diyorlar,
Sana yakışmıyormuş kışın giydiğin morlar.
Ne hayalin derinmiş, ne de endamın ince...
Maceralar geçiren hayatına gelince
Çıkarmış her oyundan seni zararsız gibi.
Kalbin, âşıkların kalbini, her kız gibi,
Ne çarptırmış derinden, ne biraz çarpabilmiş,
İlk çağın geçmiş, yaşın benden eksik değilmiş! (Ç.Ç. s.49)

Anlatı, âşığın diliyle aktarılır. Doğal bir güzelliğe sahip olmayan bu kadın, yaşça geçkin ve giyim kuşam bakımından da pek muvazenesizdir. Sevmeyi ve sevilmeyi bilmediği gibi geçmişi hakkında pek çok şayia vardır. Anlatıcının, sevgilisine hitaben söylediği “*Beni dolgun görenler senin güzelliğinle / Dinle, neler söylüyorlar... Neler Söylüyorlar, dinle:*” sözleri aslında onun hakkında söylenenlerin daha fazlasına işaretir. Söylenen onca şeye rağmen bir âşığın körelmiş bilinciyle sevdiğine büyük bir arzu besleyen anlatıcı ona bağlılığını aynı şiddette ifade eder:

Ne derlerse desinler, diler çirkin, diler hoş,
Duymaz ezelden beri ruhum seninle sarhoş. (Ç.Ç. s.50)

Anlatıcı sevdiği kadına karşı beslediği şehvet duygusunu “*Bir cehennem yanıyor seni ansam tenimde, / Şimşekler gibi dal dal oluyor sınırlarımda...*” sözleriyle ifade eder. Bu bağlamda anlatıcının kadına olan bağlılığının temelinde, duygularına esir olmuş bir âşğın körlüğü ve tatmin edilmemiş şehvî arzular ve duygular yatar.

Anlatıda bir diyalogdan bahsedemeyiz, ancak anlatıcının karşısında dinleyeci konumunda bulunan edilgen bir karakter vardır. Erkek karakterin aksine kadın karakterin ne düşündüğünü bilemeyiz. Bu nedenle anlatı tek yönlü ve tekdüze olarak devam eder. Fakat anlatıcının içinde bulunduğu içsel çatışma hikâyedeki atmosfere bir derinlik ve canlılık katar. “*Bazı gönliüm düşerek bir garip özlenkiye*” dizesi erkek karakterin ruhsal ve ahlakî çatışma ve gerilimlerini vermesi bakımından dikkate değerdir. Bu sözler, anlatıcının zaman zaman başka güzellere meylectiğine işaretir.

Faruk Nafiz, üç bölümden oluşan “Seranat” (1926, 31) adlı şiirinin birinci bölümünde bir anlatı metninde olması gereken bütün unsurlara yer verir.

Bir nisan akşamı, serin bir günün,
Şarkın bu sevimli, güzel köyünün
Cenneti andıran bir akşamıydı.

Sizi ilk balkonda gördüğüm gündü,
Yüzünüz sararmış gibi göründü,
Acaba ruhunuz çok hasta mıydı? (Ç.Ç. s.31)

dizeleriyle başlayan şiirde, anlatıcı eşinden ayrılan Ay Hanım’ın hazin hikâyesini anlatır. Anlatıcı, onu serin bir nisan akşamında Şarkın cennetten bir köşe gibi sevimli ve güzel bir köyünde sarayın balkonunda düşünürken görür. Ay Hanım’ın acı çeken ruhunun ıstırapları yüzüne vurmuş ve ayrılık acısından yüzü solgundur. Eşinden ayrıldıktan sonra hicran duygusunu dindirmek için gözden uzak, ücra bir köy sarayına sığınmıştır.

Sordum ki bu kimdir, gülümsediler,
 “Eşinden ayrılan bir kız dediler,
 Gezdiği yer işte bu ücra saray...” (Ç.Ç. s.31)

Bu küçük şiirde bir hikâyede olması gereken (olay, zaman, mekân, kişiler ve çatışma vb.) bütün unsurlar vardır. Ay Hanım, ismiyle müsemma bir güzellikle vasfedilir. Fakat aşk ve ayrılık acısı onun yüzünü soldurmuştur. Anlatıcı(âşık)nın; “*Sordum ki bu kimdir, gülümsediler*” dizesinde “*gülümsediler*” sözü Ay Hanım’ın dikkat çekici güzelliğine ve alımlılığına dair birçok yaşantının göstergesidir. Bu söz başlı başına onun güzelliği etrafında anlatılan birçok hikâyeyi imler. Olay Şarkın güzel ve sevimli bir köyünde geçer; ancak kadın sıradan, yoksul bir köylü kızı değildir. Sarayda yaşaması onun yetiştiği çevre ve ekonomik hayatı hakkında bilgiler sunar. Mekân, her ne kadar Şarkın güzel ve sevimli bir köyü olsa da bu, bir Anadolu köyü olmanın ötesinde şairin Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âtî edebiyatının mekân anlayışına bağlı olarak kullandığı Çin’de veya Hint’te olabilecek egzotik bir ülkenin büyümlü bir sarayıdır.

Hasretinle geçiyorken bu gençlik çağım,
 Ey sevdiğim, ben ümitsiz değilim yine.
 Ak düşünce saçlarımın kumral rengine
 Kollarında son âşıkın ben olacağım. (Ç.Ç. s.34)

dizeleriyle başlayan “Son Âşık” (1926, 34) adlı şiirinde Faruk Nafiz, büyük bir tutkuyla bağlandığı kadına gençlik emelleriyle kavuşamayan bir gencin yaşlandığında ona kavuşmayı umut eden bir âşığın hikâyesini işler.

Ey başında şimdi sevda rüzgârı esen,
 Böyle her gün yollarımdan geçsen de süzgün
 Sen benimsin büsbütün terk olduğun gün...
 O mukadder günü, bilmem, düşündün mü sen? (Ç.Ç. s.34)

Bir tanrıça kadar güzel olan kadın başka birine sevdalıdır, ancak sevdiğinin ilgisizliği onu mutsuz eder. Anlatıcı ona kavuşma konusunda ümitsiz değildir. Belki

gençlik yıllarında olmasa da saçlarına ak düşüp sevdiği kişi tarafından terk edildiği gün kadın ona kavuşacağına, bu vuslatın muhakkak gerçekleşeceğine inanır:

Ben bir beyaz saçlı âşık, sen bir ihtiyar...
O gün bana yaklaşırken, ey ilahî yâr,
Esirgeme gözlerimden bir son buseni, (Ç.Ç. s.35)

Faruk Nafiz, “Yağmurlu Bir Günde” (1926, 40) adlı şiirinde ayrılık acısı yaşayan bir âşığın sevgilisinden ayrıldığı yağmurlu bir günün kendi duygu dünyasında yarattığı acı hatırlayışı hikâye eder. İki sevgili yağmurlu bir günde ayrılır. Bu nedenle yağmur her defasında onda yazdan kalan bütün elemeleri canlandırır.

Mevsimin yağmurlu bir günündeydi,
Ufuklar dumanlı, deniz dalgalı.
Kalbime ansızın bir korku değdi,
Kuytu bir sahile çektim sandalı. (Ç.Ç. s.40)

Şiirin birinci bölümündeki yukarıdaki dizeler anlatının zamanı, mekânı ve olayın nasıl bir atmosferde gerçekleştiği konusunda yeterli bulgular sunar. İsmail Habip Sevük’ün dediği gibi Faruk Nafiz’in öyküye dayalı şiirlerinde: “*dört mısralık kıt’adan bir sahifelik ‘tahkiyenin’ muhayilemize vereceği tesiri alıyoruz.*” (akt: Oktay, 1993; 551). Mekân ve tabiat unsurları sevgilisinden ayrılan bir âşığın duygularına uygun verilir. Fırtınalı, yağmurlu ve sisli bir havada basit bir sandalla denizde yol alan anlatıcı kuytu bir sahile sığınır. Fizikî âlemde yaşanan korku ve tereddütler, onun iç âleminde yaşanan duygular aynı yönde gelişir. Anlatıda gerek kahramanın iç âleminde gerekse dış dünyada büyük bir huzursuzluk ve gerilim göze çarpar.

Bu bölüm düzyazıya aktarılmaya gerek duyulmayacak nispette nesir sentaksı ve üslubuna sahiptir. Dört dizeden oluşan şiirin bu bölümünde beş yargıdan dördü düzyazı mantığınca kurulmuştur. Bu nedenle sözcükler arasında kurulan anlamsal bağlaşıklıklar yadırganmaz: Metni dizeler şeklinde alt alta değil de yan yana yazdığımızda da sözcüklerin bağlamında bir kopma söz konusu olmaz. Ayrıca metindeki diyalog şeklinde ve konuşma kolaylığı içinde verilen kimi bölümler de şiirdeki anlatı unsurunu öne çıkarmaktadır:

Dediniz: “Bu hazin günü yâd eder,
Geçerim bu yoldan karda yağmurda.”
Dedim ki: “ O günler gelirse eğer,
Ne güzel, yolumuz birleşir burda!” (Ç.Ç. s.41)

Faruk Nafiz “Sen Nerdesin?” (1926, 51) adlı şiirinde terk edilmiş bir âşığın akşam karanlığının çökmesiyle tek başına yaşamak zorunda olduğu odasında yaşadığı acı ve beklenti dolu hayatını konu edinmektedir. Anlatı erkek kahramanın bakış açısıyla ve akşam vaktiyle birlikte dış âlemde yaşanan mutad değişikliklerin tasviriyle verilir:

Caddeden sokaklara doğru sesler elendi,
Pencereler kapandı, kapılar sürmelendi.
Bir kömür dumanıyla tütsülendi akşamlar,
Gurbete düşmüşlerin başına çöktü damlar...
Son yolcunun gömüldü yolda son adımları,
Bekçi sert bir vuruşla kırdı kaldırımları. (Ç.Ç. s.51)

Dış âlemde yaşanan bu sıradan değişimler ayrılık acısını yaşayan âşığın yalnızlığını artırır. Şehre akşam inince pencereler kapanır, kapılar sürgülenir ve sokaklar boşalır. Kalabalıklarda dertlerini bir nebze unutanlar evlerine çekilince kederleriyle başbaşa kalırlar. Kimisi gurbetin, kimisi sevgiliden ayrılmanın acısını yaşar.

Dış âlemdeki günlük ve alelade bu değişimler, anlatıcının ruh dünyasında büyük tesirlerle akseder:

“ Mezarda ölü gibi yalnız kaldım odamda:
Yanan alnım duvarda, sönen gözlerim camda,
Yuvamı çiçekledim, sen bir meleksin diye,
Yollarımı bekledim görüneceksin diye. (Ç.Ç. s.51)

Yalnızlığı “ölüm”, odasını “mezar” olarak gören anlatıcı / şair şiirin yukarıdaki pasajlarında görüldüğü gibi dış dünyayı ve kendi hâlini bir anlatıya özgü bir üslupla tasvir eder. Ancak kadına dair “*Resmine sürme çektim kandillerin isinden.*” ve “*Söylendi gelmez diye uzaklar senin için...*” dizeleri dışında bir ayrıntıya yer vermez.

Dış dünyadaki eşyalar, hicran duygusunu yaşayan ve sevgilisini umutsuzca bekleyen anlatıcının duygu ve fantezi vetiresinden geçirilerek ona uygun verilir: Kandiller kendi kendine tutuşur, uzaklar konuşur, yapraklar incilenir.

Şiirin imkânları içinde verilen bu anlatı karakteri, ayrılık hasretine dayanamaz. Son gecesi olduğu anlaşılan anlatıcı kendi ölümünü şu dizelerle verir:

Saatler saatleri vurdu çelik sesiyle,
 Saatler son gecemin geçti cenazesıyla.
 Nihayet ben ağlarken toprağın yüzü güldü,
 Sokaklardan caddeye doğru sesler döküldü... (Ç.Ç. s.52)

Şiir dili ile nesir dili arasındaki farklardan birisi de kelime seçimidir. Bu bakımdan şiir, kimi kelimeleri kendinden uzak tutar. Böylece şiire özgü dilde gördüğümüz nükte, imâ ve mecazlar sağlanmış olur. Bu anlamda Faruk Nafiz'in "*Sen Neredesin?*" şiirinde kullanılan dil ve üslup bir anlatıya özgü nitelikler taşımaktadır. Her dizede bir veya birkaç yargı bildiren sözcük veya sözcükler bulunur: "*Elendi, kapandı, sürmelendi, tütsülendi, çöktü, gömüldü, kırdı, kaldım*" fiilleri ilk altı dizede yer alan sözcüklerdir. Şiire eylem cümleleri hâkimdir. On sekiz dizeden meydana gelen bu şiirde, yargı bildiren yirmi üç sözcükten ikisi isim, diğerleri fiil kökenlidir. Kısa bir şiirde bu kadar çok eylemin yer alması şiiri düzyazıya yaklaştıran ve anlatıyı öne çıkaran özelliklerden biri olarak düşünülebilir.

Küçük bir misafir gibi her gece
 Ufaktan koparak bir nazlı serçe
 Girdi Zeynebin penceresinden.

Ne şirin geceler geçerdi yalnız!
 Her gün uykusundan uyanırdı kız
 Başından çınlayan kuşun sesinden. (Ç.Ç. s.57)

dizeleriyle başlayan Faruk Nafiz'in "*Serçe ile Kız*" (1926, 57) isimli şiirinde karşılıksız bir aşk yaşayan ve bu nedenle büyük ıstıraplar çeken genç bir kızın hazin hikâyesi konu edinir.

Bir masal ikliminde verilen anlatıyı hikâyeleştirmek mümkündür: Her gece ufak bir serçe, karşılıksız bir aşkla bir gence bağlanmış olan Zeynep'in odasına girer, ona misafir olur. Herkesten habersiz yaşadığı yüreğindeki bu ince sızıyı sadece bu küçük misafiri ile paylaşır. Serçe, sabahları inleyen nağmelerle onu uyandırır. Kızın yüreğindeki fırtınaları dindirmek için serçe her gün nice eğlenceler tertip eder. Fakat onun kalbindeki bu sızıyı dindirmeye imkân yoktur. Bir zemheri günü Zeynep'in yüzü solar, hasta düşer. Bu durum serçenin de neşesini kaçıır. Dışarda ırmakların buz tuttuğu bir gecenin sabahında yalnızlığını, ayrı düşmüş olmanın acısını kendisi gibi sevdiklerinden ayrı düşmüş bir Serçe ile paylaşan bu genç kız yatağında, kuşu dışarda ölü bulurlar.

Anlatıda Zeynep ve Serçe olmak üzere iki karakter vardır. İkisi de sevdiklerinden ayrı düşmüştür, yazgıları ölüm gibi aynı acı sonla biter. Faruk Nafiz, sevgiliye kavuşamamayı ölümle eş tuttuğu bu şiirinde iki karakteri ortak bir yazgıda birleştirir:

Kıza gündend güne zehroldu derdi,
Yine kuş açılan camdan girerdi
Irmakta gece buz tutarken sular...

Bir gece kalmıştı biçâre karda:
O sabah gelenler kuşu dışarda,
Zeynebi yatakta cansız buldular. (Ç.Ç. s.58)

Bir manzum-masal özelliği taşıyan bu şiirde bir anlatıya özgü bütün unsurları bulmak mümkündür. Metin; olay örgüsü, mekân, zaman ve karakterler bakımından, şiirin imkânları ölçüsünde, bir anlatıyı besleyecek niteliktedir.

Bu gece çılgınlığı üstünde denizin de!
Kayalar dalgalarla pençeleşiyor sandık.
Soğuk bir kış gecesi annemizin dizinde
Yavaş yavaş bütün bir yalı halkı toplandık...

Karşıda duvarlara vurmuştu yanan ocak,
Üstünde göze çarpan gümüş bir kutu vardı.

Bütün gözler annemin gözlerine dalarak

Bu esrarlı kutudan sanki haber sorardı: (Ç.Ç. s.77)

dizeleriyle başlayan Faruk Nafiz'in "Ocak Başında" (1926, 77) isimli şiirinde sırlarla dolu ve masalsi motiflerle örülü yüzyıllık hazin bir aşk macerası anlatılır. Faruk Nafiz'in en hacimli şiirlerinden biri olan bu eserinde, olayların belli bir mantık dizgesi içinde tahkiye unsurlarına (olay, yer, zaman, mekân, karakterler, entrika) bağlı olarak verilmesi ve kullanılan dil ve üslup özellikleri bakımından bir manzum-hikâye karakteri taşımaktadır. Onun şiir külliyatında yer alan eserleri arasında manzum-hikâye türüne bu ölçüde yaklaşan başka bir eserine hemen hemen rastlanılmaz kanaatindeyim. Bu bakımdan şiiri olay örgüsüne bağlı olarak düzyazı şeklinde özetlemek mümkündür.

Olay bir yalıda yaşayan bir ailenin etrafında geçer. Anlatıcı, onun annesi ve diğer yalı sakinleri uzun, soğuk kış günlerinde ocak etrafında bir araya gelir, birbirlerine masallar, hikâyeler ve kıssadan hisseler anlatırlar. Yine böylesi bir günde evin hanımının, ninesinden duyduğu onun babasına ait bir aşk hikâyesini anlatmak üzere ocak etrafında diğer yalı sakinleriyle bir araya gelirler:

— Bu gece, üstünde bir asır geçen,
Karanlık bir günün mateminden ben
Size bir hikâye anlatacağım
Ki baştanbaşa sır, baştanbaşa gam! (Ç.Ç. s.78)

dizelerinden sonra hikâyeden okuru haberdar eden birinci anlatıcı (çocuk) aradan çekilir. Kadın, dedesinin başından geçen elem dolu macerayı kimi zaman ninesinin, kimi zaman dedesinin dilinden kimi zaman kendisi aktarır. Ninesinin babası henüz otuz üç yaşında, genç bir delikanlıdır, eşine sırsıklam âşıktır. Varlıklı, çoluk çocuk sahibi, gözden irak bir çiftlikte yaşayan bahtiyar bir ailedir. Aile (kız/nine, o zamanlar henüz bir çocuk ve anne) karlı bir sabaha uyandıklarında babalarını evde bulamazlar. Babanın nereye ve niçin gittiği belli değildir, baba kimseye haber vermeden evden çıkar. Akşama eve döneceğini düşünürler; ancak günler birbirini kovalar, eve dönmez. Zaman geçtikçe ailenin karamsarlığı artar. Tam ümitsizliğe düştükleri bir gün atını kırlarda başıboş dolaşırken görürler. Bu haber, hem aile hem de köylü için umut ve merak kaynağı olur. Günlerce sır olan Bey'i ararlar, dört bir tarafa adam gönderirler; onun sağlığına ve hayatına dair dualar ederler. Fakat bir sabah ansızın kapı vurulur. Üç kişi

omzunda sedyeyle içeri girer. Vücudu buz kesilmiş, bir heykel donukluğunda karlı bir dağda baygın hâlde bulmuşlardır. O gün akşamüstü kendine gelir. Kızı ve eşinden yaşadıklarına dair bir sır vermek üzere kağıt ve kalem ister. Niçin evden habersiz çıktığını, karlı dağlarda kaç gün ve nasıl kaldığını yazar. Yazdığı bu vasiyatnâme-yi yüz yıl sonra açılıp okunmak üzere gümüş bir kutuya atıp kilitler, anahtarını da tutuşmuş ocaktaki harlı ateşe atar. Gözlerini yumar, dindirilmemiş bir gönül acısıyla nihayet son uykusuna dalar.

İşte bir ölünün son vasiyeti
 Bu gece bitiyor yüzüncü sene,
 Açalım, bakalım: Bundaki sır ne? (Ç.Ç. s.80)

Bütün ev halkı büyük bir merakla yüz yıl bekledikleri bu sırlı gümüş kutunun içindeki gizemi öğrenmek üzere yine bir kış günü ocağın etrafında bir araya gelir. Gümüş kutunun kapağı kırılır, nefesler tutulur ve kâğıtlar birer birer okunmaya başlanır.

— Bu virân olası divâne gönlüm
 Diyor ki: Gam çekme, yanında ölüm!
 Yazıktır, ey gönül, girme günâha:
 Dünyada yaşasam iki gün daha
 Ölümünden çekinmem belki bu kadar,
 İki günlük ömre ihtiyacım var! (Ç.Ç. s.80)

Sözleriyle başından geçen ve ölümüne götüren macarasını anlatmaya başlar: Avlanmayı çok seven henüz otuz üç yaşındaki bu genç her sabah şehirden erken çıkar. Yine bir bahar günü av peşinde dolaşırken çok acıkır, yemek bulur düşüncesiyle bir ırmağın kenarına varır. Karşı kıyıda güzel bir kızın oturduğunu ve dört başı mamur bir sofranın kurulu olduğunu görür. Güzel hanımın yanında yardımcılarında köle bir zenci vardır. Bir süre sonra kadınla göz göze gelirler, kadının benzi beti atar, atıyla karşı kıyaya geçer. Zenciye yaklaşır, bir avuç altın uzatır. Ona kadının kim olduğunu sorar. Yakın bir bağda oturan bir beyin hanımı olduğunu öğrenir. Üzülür ve yorgun adımlarla ümitsizce akşama kadar aşk sarhoşu olarak dağlarda gezer, kırlarda efkâr dağıtır. Artık gözü kararmıştır; ne yurdunu ne de yuvasını düşünecek hâli kalır. O günden sonra her gün o ıssız bağın içine gider, kadının köşkünün etrafını yurt edinir. Büyük bir hasretle

ona gönlünü kaptırır. Kadınla karşılaşmanın üzerinden altı ay geçer. Bir kış sabahı onun hasretiyle tutuşurken o bağa varmadan o siyah köleyle karşılaşır. Siyah köle, aşktan yüzü solgun bu hastayı hemen tanır. Genç:

— Aşkım, yârimden bana haber ver,
 Yazık böyle mechul ölürsem eğer!
 Aylarca yollarda bekledim onu,
 Yazık bu aşkın da ölümse sonu!
 Şifâsı ondadır çektiğim yâsın:
 Evini bıraksın, benimle kaçsın...
 Eğer dinlemezse benim derdimi
 Köşkünün önünde kendi kendimi
 Ağlaya ağlaya öldüreceğim.
 Düşünsün ki gencim, ben de bir Bey'im!.. (Ç.Ç. s.83)

Onun aşk, sitem, elem dolu bu sözleri köleye tesir eder. Zenci köle, bir süre sonra kendisine müjdeli bir haber getirir. Hanımının da ona karşı büyük bir aşk beslediğini, altı aydır onun yolunu gözlediğini söyler. Fakat hayatının pahasına da olsa, onun aşkını sınamak istediğinden haber verir. Bu haber onun için büyük bir sevinç kaynağı olur. Kadın:

Demiş ki: “Yedi gün beklesin karda,
 Beklesin bir hayal gibi rüzgârda.
 Aşk için ölümden bile yılmasın,
 Şu dağın üstünde hiç ayrılmasın.
 Onunla buluşup yedinci günde
 Birlikte kaçırız bir at üstünde.
 Eğer tâ gönülden beni severse
 Yarından başlasın bu derse!” (Ç.Ç. s.84)

Tepelerinde rüzgâr uğuldayan karlı dağlarda beklemenin sonunda ölüm bile olsa içindeki bu aşk ateşini dindirmek için soğuk bir kış sabahı kimseye haber vermeden sessizce evden ayrılır ve atını dağa sürer. Bir dağın tepesinde kar üstünde, kuduran

fırtınanın altında aç ve susuz beş gün bekler. Dizleri bükülür, kuvveti tükenir ve bütün vücudu uyuşur, bayılır.

Anlatıya dayalı eserler, bir terkip ile oluşur: Vak'a, mekân, zaman ve kişiler gibi unsurlar belli bir mantık örgüsü içinde bir araya getirilerek bir metin inşa edilir. Bu anlamda hikâye ve roman gibi anlatıya dayalı metinlerde görülen bu unsurları Faruk Nafiz'in "Ocak Başında" isimli şiirinde kuvvetle görürüz.

Olay örgüsünü düzyazıyla hikâyeleştirerek verdiğimiz bu manzum-hikâyede iki zaman kavramı ön plana çıkıyor. Çünkü olayın yaşandığı zaman ile sonra hikâyenin anlatıldığı zamanlar birbirinden farklıdır. Anlatıda zaman verilirken hem kesin bir tarihi ifade eden (soğuk bir kış gecesi gibi) hem de belirsizliği imleyen zaman dilimleri (her sabah, bir akşamüstü gibi) kullanılmıştır. Birincisi, olayın vuku bulduğu ve sonu ölümle biten bu aşk macerasının yaşandığı zaman dilimidir. Anlatıda, geriye dönüş tekniği uygulanarak verilir. Olayların gelişim evrelerine göre anlatıda zaman kavramı "karlı bir sabah", "bir sabah ansızın", "her sabah", "bir akşamüstü", "akşama kadar", "o gündün sonra", "aylarca", "altı ay", "yedi gün", "dört gün, dört gece", "beşinci gece" gibi ifadelerle verilir. İkincisi olayın yaşandıktan yüz yıl sonra gümüş kutunun açılıp kahramanın sır dolu ölümünün gizemini çözen vasiyatnâmesinin aile bireyleri tarafından okunduğu zaman dilimidir. Olayın veriliş zamanı aktarılırken "soğuk bir kış gecesi" ifadesi kullanılır.

Bir anlatıda karakterin şekillenmesinde önemli işlevleri olan unsurlardan biri de mekândır. Çünkü mekân karakteri/ kişiyi belirleyen yahut tamamlayan önemli bir öğedir. Faruk Nafiz'in "Ocak Başında" (1926, 77) isimli şiirinde metnin başlığı bizzat bir mekâna işaret eder. Olayın verildiği zamanlar için "Ocak" sadece yemeğin yapıldığı, soğuk kış gecelerinde ev sakinlerinin etrafına toplanarak ısındığı bir yer değildir. Aynı zamanda sohbetlerin yapıldığı, aileye ait acı ve tatlı yaşanmışlıkların ve sırların paylaşıldığı, masal, destan ve hikâyelerin anlatıldığı bir ortamın oluşumunu da hazırlayan önemli bir işleve sahiptir. Bu bağlamda sözlü kültür geleneğinin kuşaktan kuşağa aktarıldığı bir yerlerden biri de "ocak başları"dır. Bu manzumede olay; "yalı, köy, şehir, çiftlik, bağ evi, kırlar, dağlar" gibi mekânlarda geçer. Mekânlar, zaman kavramına bağlı olarak sert geçen bir kış mevsiminin gerekliklerini tamamlayan statik bir unsur olarak kullanılır. Birinci anlatıcının okuru olaydan haberdar ettiği mekân, muhtemel Boğaziçi'nde bir yalıdır. Ancak anlatıda öne çıkan en önemli mekân, şüphesiz metne de isim olarak seçilen "ocak başı"dır. Anlatıda adeta bir karakter hüviyeti verilerek ve hikâyedeki macerayı tamamlayan ana bir unsur olarak yer alır.

Anlatıda dikkati çeken bir diğer unsur ise birden fazla anlatıcının yer almasıdır. Anlatı cinsiyeti verilmeyen ancak verilmiş şekliyle çocuk yaşta biri olduğu anlaşılan şahsın anlatımıyla başlar:

Bu gece çığırnlığı üstünde denizin de!
 Kayalar dalgalarla pençeleşiyor sandık.
Soğuk bir kış gecesi annemizin dizinde
 Yavaş yavaş bütün bir yalı halkı toplandık... (Ç.Ç. s.77)

Hikâyi aktaran ikinci anlatıcı annedir. Anlatısı verilen aşk macerasının kahramanı olan kişinin torunudur:

— Bu gece, üstünde bir asır geçen,
 Karanlık bir günün mateminden ben
 Size bir hikâye anlatacağım
 Ki baştanbaşa sır, baştanbaşa gam!
 Nenem anlatmıştı elli yıl evvel, (Ç.Ç. s.78)

Anlatı, son olarak annenin bıraktığı yerden yüz yıl gümüş bir kutuda saklı duran bu sır, hikâyenin yüzüncü yılında kutunun açılıp içindeki vasiyetnâmenin okunması macerayı yaşayanın (büyükbaba) diliyle aktarılır:

— Bu virân olası divâne gönlüm
 Diyor ki: Gam çekme, yanında ölüm!
 Yazıktır, ey gönül, girme günâha:
 Dünyada yaşasam iki gün daha
 Ölümden çekinmem belki bu kadar,
 İki günlük ömre ihtiyacım var! (Ç.Ç. s.80)

Faruk Nafiz “Melekü’l-Mevt” (1928; 22) isimli şiirinde köyün bütün gençlerini peşinden sürükleyen bir kızın hikâyesini işler. Kız, “melekü’l-mevt” (ölüm meleği) olarak vasedilir. İnce, naif ve bir çiçek tazeliğindeki güzelliğiyle âşıklarına karşı ilgisiz, zalim ve sevenlerini ölüme sürükleyen bu taş kalpli kız şu dizelerle anlatılır:

Hangi ceylan seni kesmiş de çocukken memeden
 Hangi kaplan sana süt vermiş öz annen yerine?
 Üç yüz evlik köyü takmış saçının tellerine,
 Sürüyorsun bu mezarlıkta için titremeden. (S.H. s.22)

4.3.2. Anadolu Teması

Cumhuriyet öncesi Türk edebiyatında Anadolu coğrafyası ve Anadolu insanını konu edinen pek az eser vardır. Bu durum şiirde olduğu gibi nesirde de böyledir. Divan edebiyatının muayyen bir çevrede yaratılıp tüketilmesi ve klasik edebiyatın klişelerini aşamayışı onun “*taşra*”(dışarı) gördüğü Anadolu’ya açılmasının önündeki en büyük engel olmuştur. Divan şairlerinin aldıkları eğitim, yetiştikleri çevre ve dönemin zevk ve sanat anlayışına sıkı sıkıya bağlı olmanın bir sonucu olarak memleketi yalnız sur içi (İstanbul)nden ibaret görmeleri, memleket coğrafyasını gözden kaçırmışlardır. Bu bağlamda Ahmet Hamdi Tanpınar, bütün bir Divan edebiyatının bir “*saray istiaresi*”⁴⁴ etrafında şekillendiğini belirtir.⁴⁵ Ancak Anadolu coğrafyası ve insanı, Divan edebiyatıyla eş zamanlı olarak gelişen Halk edebiyatı ve özellikle XVI. yüzyıldan sonra Âşıklık geleneğine bağlı saz şairlerinin sazında ve sözünde kendine yer bulur. Fakat gerçek anlamda Anadolu’nun keşfi ve dolayısıyla edebiyata taşınması XX. yüzyılın ilk çeyreğinde mümkün olmuştur.

XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlayan siyasi ve sosyal değişim Türk kültür ve sanat hayatında da büyük akisler uyandırır. Özellikle II. Meşrutiyet yılları ve devamında başlayan Türk siyasi hayatındaki kaotik ortam, fikri buhranlar ve savaşlardaki kayıplar, edebiyat ve düşünce adamlarını etkiler. Önce ilmî bir hareket olarak başlayan ve daha sonra Ziya Gökalp, Mehmet Emin Yurdakul ve Ömer Seyfettin gibi edebiyat ve fikir adamlarının öncülüğünde kültür ve düşünce hareketine dönüşen

⁴⁴ Türk toplumunun hiyerarşik düzenini, güç dengelerini özlü bir biçimde vermek bakımından Tanpınar’ın “*saray istiaresi*” benzetmesi bir edebiyat tarihçisini aşan muhteşem bir benzetmedir. Ayrıntılar için bkz: Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitapevi, İstanbul, 1997, s. 5-9.

⁴⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, Divan edebiyatını değerlendirdiği bir yazısında bu konuda çarpıcı tespitlerde bulunur: “Eski şiir Fars edebiyatından yalnız kelime zevkini ve hayal sistemini almaz; onun yarı tarihî ve çok İslamlaşmış mitolojisini, imparatorluğun şartları ve tarihi ile biraz daha genişleyen *coğrafyasını* da alır. Uzaklaştıkça vuzuhunu kaybeden ve *masallaşan bu coğrafya Çin’den başlar, Tuna’ya ve hattâ Fars’a Habeşistan’a* kadar gider. İstanbul ve İstanbul sayfiyelerinin dışında bize ait şeylerden âdetâ sakınan bu edebiyatta, Arabistan coğrafyası imparatorluğun bir parçası olmaktan ziyade kültür ve din ile ilgili olarak mevcuttur. (...) Mitoloji ise doğrudan doruya ‘Şehname’den, büyük masallardan ve Arap kültüründen alınmıştır. Böylece belli bir vakayı anlatmak için yazılmış eserlerin dışında, *bu şiirde bize ait herhangi bir şey aramak hemen hemen beyhudedir.*”(Vurgular özgün, M. K.) Ayrıntılılar için bkz: Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitapevi, İstanbul, 1997, s. 4-5.

Milli Edebiyat akımının oluştuğu iklim önemli bir dönüm noktası olur. Hareket noktası “*Türk milliyetçiliği ve halkçılık*” olan bu akımın savunduğu ve geliştirdiği edebî ve fikrî ilkeler, dikkatleri Türk tarihi ve kültürüne çevirir. İmparatorluğun I. Dünya savaşından yenik çıkması ve İstanbul’un işgaliyle birlikte Türk aydını, dikkatlerini zorunlu olarak Anadolu’ya çevirir. Kurtuluş Savaşının verildiği yıllarda Türk aydını, yazar ve şairlerinin, Anadolu’daki mücadelenin fikrî ve fiilî olarak içinde bulunmaları onlara pek “yaban”cısı oldukları Anadolu coğrafyasını ve insanını yakından tanıma imkânını verir. Bu durum insanıyla, tarihiyle ve coğrafyasıyla Anadolu’nun keşfini kolaylaştırır. Millî Edebiyat akımının öncü isimlerinin eserlerinde dile getirilen “*halkçı ve milliyetçi*” düşünceyle Anadolu coğrafyası ve Anadolu insanının merkeze alındığı yeni bir edebiyat ve sanat anlayışı doğar. “*Memleket Edebiyatı*” adını verdiğimiz bu anlayışın kendine mihver ettiği coğrafya ise şüphesiz Anadolu’dur. Bu anlayış Cumhuriyet devri Türk edebiyatında da büyüyerek devam eder. Türk edebiyatı o zamana kadar hapsedildiği İstanbul’dan çıkarak, ilk defa bütün bir memleket coğrafyasına açılma fikrini kendine mihver eder. Anadolu bozkırı ve Anadolu insanının haşin ve sert realitesiyle karşılaşan Cumhuriyetin ilk yıllarındaki şair, romancı ve hikâyeciler, eserlerinde Anadolu’nun tabîî ve sosyal manzaraları ile Anadolu insanının sosyal problemlerini sıkça işlenmeye başlar. Bu durum Türk edebiyatında “*Anadolucu Edebiyat*” veya “*Memleket Edebiyatı*” da denilen yeni bir edebiyat anlayışının ortaya çıkmasına vesile olmuştur.

Cumhuriyet devri Türk şiirinde herhangi bir yabancı tesire kapılmadan, Anadolu ve Anadolu insanını sanatının merkezine koyan önemli şairlerden biri de Faruk Nafiz Çamlıbel’dir. Özellikle Milli Mücadele yıllarında Anadolu’ya geçişi onun sanat hayatında bir dönüm noktası olur. Ferdi romantizmin yoğun olduğu aşk şiirlerinden sonra Yahya Kemal’in “*mektepten memlekete*” şeklinde kavramsallaştırdığı anlayış doğrultusunda Anadolu’ya yönelerek sosyal içerikli şiirler yazmaya başlayan Çamlıbel’in 1922’den sonra yazdığı pek çok şiirinin, dönemin hâkim ideolojisi hâline gelen “*milliyetçilik ve memleketçilik*” temine uygun yazıldığı söylenebilir. Yukarıda tartıştığımız gibi pek çok edebiyat tarihçisi ve eleştirmeni tarafından onun “Sanat” isimli şiiri bu akımın bir tür poetikası kabul edilir. Faruk Nafiz Çamlıbel’in; “Çoban Çeşmesi”, “Han Duvarları”, “Memleket Türküleri”, “Kız Hüseyin’i Vurdular”, “Yolcu ile Arabacı”, “Bizim Memleket”, “Ali”, “Ayşe, Sana” gibi çok sayıda şiiri “*memleket edebiyatı*” ideali doğrultusunda verilmiştir.

Derinden derine ırmaklar ağlar,
 Uzaktan uzağa çoban çeşmesi.
 Ey suyun sesinden anlayan bağlar,
 Ne söyler şu dağa çoban çeşmesi? (Ç.Ç. s.5)

dizeleriyle başlayayan “Çoban Çeşmesi” (1926, 5) adlı şiirinde Faruk Nafiz, halk arasında yaşanmış pek çok efsanevî aşk hikâyesini kahramanlarıyla birlikte Anadolu coğrafyasındaki bir çeşme ile bütünleştirerek verir. Böylece geçmiş zaman hikâyelerine ait, herkesçe bilinen efsanevî aşk kahramanlarını bir tabiat unsuruyla adeta canlandırarak yeni bir hikâye anlatır. Anlattığı bu hikâye ise Anadolu bozkırında nice sevdalıya, nice bağı yanık yolcuya ve nice çobana mihmandarlık eden “Çoban Çeşmesi”nin macerasıdır.

“Gönlünü Şirin’in aşkı sarınca
 Yol almış hayatın ufuklarınca,
 O hızla dağları Ferhat yarınca
 Başlamış akmağa çoban çeşmesi...”

O zaman başından aşkındı derdi,
 Mermeri oyardı, taşı delerdi.
 Kaç yanık yolcuya soğuk su verdi,
 Değdi kaç dudağa çoban çeşmesi!

Vefasız Aslı’ya yol gösteren bu,
 Kerem’in sazına cevap veren bu,
 Kuruyan gözlere yaş gönderen bu...
 Sızmazdı toprağa çoban çeşmesi (Ç.Ç. s.5-6)

dizelerinde ifade edildiği gibi adeta bir karaktere büründürülerek verilen çoban çeşmesi; dağlarla konuşur, sevgililerin çektiği acı ve ıstıraba ortak olur, dudakları susuzluktan çatlamış yanık yolculara su verir, yolunu kaybeden vefasız âşıklara yol gösterir, diyar diyar dolaşan dertli âşıklarla halleşir ve dertlerine ortak olur.

Leyla gelin oldu, Mecnun mezarda,
 Bir susuz yolcu yok bu dağlarda!
 Ateşten kızaran bir gül arar da
 Gezer bağdan bağa çoban çeşmesi.

Anadolu'nun güneşten çatlamış bozkırında bağdan bağa gezen çoban çeşmesi, sanki eski âşıklardan birinin yolunu gözlemektedir. Ancak o eski güzel, temiz aşklar artık yitirilmiştir; boşuna beklemektedir. Çoban çeşmesi, o yitirilmiş temiz aşkların türküsünü artık tek başına söyler. Bu; acı, hüznün dolu bir ağıttır:

Ne şair yaş döker, ne âşık ağlar,
 Tarihe karıştı eski sevdalar:
 Beyhude seslenir, beyhude çağlar
 Bir sola, bir sağa çoban çeşmesi!..

Temiz aşk hikâyeleriyle bütünleştirilerek verilen çoban çeşmesi, Anadolu'nun kendine özgü güzelliklerini içinde barındıran ve yaşatan saf değerlere karşılık gelir. Şiirde Anadolu'daki bir çeşmeye, beşerî birtakım özellikler verilerek ana bir karaktere⁴⁶ dönüştürülür. “Çoban çeşmesi” diye tanıtılan bu karakterin hazin öyküsü, şair veya anlatıcı tarafından okura / dinleyiciye masalsı bir anlatımla aktarılır. Masal ile gerçeklik iç içe verilir.

“Çobanlık ve çeşme” sözcükleri taşrayı imler. Fakat burada ön plana çıkarılan çoban değil, çeşme'dir. Bu nedenle şiirdeki öykünün kahramanı “çoban çeşmesi” olmasına rağmen Anadolu'daki çobana ve çobanlık mesleğine dair herhangi bir bilgi yoktur. Burada aslolan o mabadan akan suyun temizliği, saflığı, berraklığıdır. Anlatıcı, suyun bu yüce niteliklerini Anadolu'da yaşadığına inanılan efsanevî aşklarla mecz ederek Anadolu birikimini idealize eder. Öte taraftan çoban çeşmesinin ıstırabını “*Beyhude seslenir, beyhude çağlar / Bir sola, bir sağa çoban çeşmesi!..*” dizeleriyle dile getirir. Bu ıstırabın kaynağı ise memleketin içinde bulunduğu vaziyetidir. Dolayısıyla şiirde anlatılan memleketin hikâyesidir.

⁴⁶ Karakter oluşturmada esas iki yöntem vardır. Birincisi, oluşturulmak istenen kişi ile ilgili bilgilerin yazar tarafından verilmesi buna “açıklama yöntemi” de denir. İkincisi, kişinin düşünce, söz ve eylemleriyle kendini orta koymasındır. Buna da “dramatik yöntem” denir. Bkz: Mehmet Tekin, *Roman Sanatı 1*, Ötüken yayımları, İstanbul, 2002, s.79.

Çoban çeşmesinde mekân Anadolu'dur. Anadolu'da yaygın olarak halk hikâyelerinde anlatılan pek çok âşığın hatırası bu ana karakter etrafında tekrar örülür. Fakat zamanla Anadolu'da pek çok şeyin niteliği değiştiği gibi çoban çeşmesinin kaderi de kedere dönüşmüştür. Çünkü artık “*ne şair yaş döker, ne âşık ağlar, / tarihe karıştı eski sevdalar*”.

Biliyorsun ki, oğlum, ortada ne sen varsın,
Ne seni yeryüzüne getirecek bir anne:
Bir gün cihana gelmen mukadderse anlarsın,
Bu gelişten gözümü, gönlümü yıldırın ne? (Ç.Ç. s.17)

dizeleriyle başlayan “Oğluma” (1926, 17) isimli şiirinde Faruk Nafiz, hakikatin ve faziletin timsali olarak gördüğü yoksul Anadolu insanının bir çileye dönüşen hayatını hikâye eder. Anadoludaki hayatın zorluğu anlatıcıyı bir çocuk sahibi olup olmayacağı yönünde tereddütlere düşürür.

Hergün saban başında topladığın kederler
Seni yorgun çıkarır sabahın altısına,
Çalışkan ellerine bakanlar kirli derler,
Leke derler alnındaki güneş karaltısına

İnce belin bükülmez zamanın dizlerinde
Öpülen eteklere ayağını silersin.
Yoksulluğun yüzerek sonsuz denizlerinde
Gördüğün her kıtaya açıktan dış bilersin... (Ç.Ç. s.17-18)

Anadoludaki insanı henüz ilk gençlik çağından başlayan ve hayat boyu sürecek meşakatli bir hayat bekler. Burada yaşamak için hayat gün doğmadan başlar. Çalışmaktan elleri nasırlaşmış bu köylü çocukların ellerine bakanlar, kirli derler. Bu çocukların yüzleri güneşten kavrulmuştur ve belleri incedir. Fakat bu çalışma ve emeğe karşın yine de kaderlerine dönüşmüş yoksulluğun denizlerinde yüzmekten kendilerini alıkoyamazlar.

Ayağında çarıklar dökülür parça parça,
 Gözyaşların çürütür gömleğin kolunu.
 Bir lokmanın ardında dolaşır haftalarca,
 Sürgün gibi gezersin kendi Anadolunu! (Ç.Ç. s.18)

Anadolu gençleri yoksulluğu iliklerine kadar hissederler. Ayağındaki çarıkları lime limedir, üst başları perişandır. Bir lokma rızık kazanma derdiyle bir yabancı gibi Anadolu'nun her bir köşesini sürgün yaşarcasına dolaşırlar. Gurbet ellerde sıra hasretiyle gözyaşı dökerler.

Fazilet arakadaşın, hakikat yoldaşınla
 Seyredersin yabancı bir ufkun baharını,
 Bulutları delsen de yükselen dik başınla
 Sonunda bir dişiye mal edersin varını. (Ç.Ç. s.18)

Bir parça ekmek için gurbet ellere düşen çilekeş Anadolu çocuğunun ahlakını ve davranışlarını belirleyen değer ise fazilet ve hakikattir. Onuruyla yaşayan ve kimseye boyun eğmeyen ve bütün varlığıyla bir kadına (eş, sevgili) bağlanan bu Anadolu çocuğu, başka bir dünyanın ve daha iyi bir hayatın mümkün olduğunun bilincindedir. Ancak onun fazilet sahibi olması ve hakikati kendine yoldaş etmesi onun yoksul kalmasına ve çile çekmesine engel değildir. Çünkü ortada büyük bir zulüm düzeni vardır. Bu bozuk düzen, Anadolu insanını yoksulluğa ve çileye mahkum etmiştir. Anlatıcı bu içtimai bozuk düzeni şu dizelerle ifade eder: *“Hakkın önünde eğil, zulmün önünde eğil! / Taçlar bile cihanda eğilen başlarındır...”*

Faruk Nafiz, bu şiirinde Anadolu insanının sosyal ve ekonomik hayatına dair realizme yaklaşan muayyen izlenimler sunar: *“Sabanla uğraşan insanlar, nasırlı kirli eller, güneşte yanmış yüzler, parça parça olmuş çarıklar, çürümüş gömlek, bir lokmanın peşinden haftalarca dolaşan yoksullar”* vb. ifadeler, Anadolu köylüsünün silüetini bir fotoğraf canlılığıyla sunan önemli çizgilerdir. Şair, sanatının bu döneminde artık bireysel aşk ve romantik eda yerine, toplumsal konuları şiirinin ana malzemesi haline getirir. Romantizmden beslenen ve santimantalizme varan hassas kişilikten gitikçe uzaklaşan şairin zihnini bireysel dertlenmeler yerine, artık içtimai ıstıraplar meşgul eder.

Önce baygın bir iniltiydi yamaçtan duyulan,
 Sonra bir gölge belirmişti kuş uçmaz yoldan:
 Asya'nın titreyerek bağı yanık toprağını
 Geliyor, baktım, uzaktan sökülen bir kağıt.
 İnleyen memleketimdir bu tekerlekte, dedim,
 Hangi bir köylü bu kağıtla sürünmekte, dedim
 Canlı bir yüz bana yaklaştı mehabetle dolu;
 Kim bu? Nerden bu geliş? Hangi yolun yolcusu bu?.. (S.H. s.17)

mısralarıyla başlayan “Kızıl Saçlar” (1928, 17) isimli şiirinde şair, ıssız Anadolu bozkırında bir dağ başında rastladığı, kağıtla yük taşıyan genç bir kızın çetin hayat hikâyesini anlatır. Şiir, bir anlatıya ait tüm öğeleri içermektedir: Anlatıcı, gün batımından hemen önce ıssız Anadolu bozkırında bir yoldan geçerken uzaktan inleyen bir sesin geldiğini işitir. Gittikçe bu sesin kendisine yaklaştığını duyan anlatıcı kağıtla yük taşıyan kızıl saçlı güzel bir köylü kızı olduğunu görür. Kız yaklaştıkça onun yüzündeki canlılığı ve mehabeti farkeder. Kahramanlar gibi tek başına dağ başlarında kağıtla yük taşıyan bu kızın hâlinde yorgunluktan iz yoktur. Yanından geçerken onda büyük tesirler bırakan bakır tenli ve kızıl saçlı güzel köylü kızı vakur bir edayla yoluna devam eder. Kağıt gözden kaybolur, güneş batar. Ancak anlatıcıda bir baş dönmesi bırakmıştır.

Faruk Nafiz'in, Servet-i Fünûn ve Fec-i Âtî edebiyatının tesirinde yazdığı şiirlerinden farklı olarak bu şiirde mekân ve şahıs kadrosu Anadolu coğrafyası ve idealize edilmiş Anadolu insanıdır. “Kızıl Saçlar”⁴⁷ şiiri onun sanat anlayışının ikinci evresi olan memleketçi edebiyat anlayışına bağlı olduğu dönemin ilk ürünlerindedir. Bu bakımdan sanatının birinci evresindeki “*solgun, saz benizli ve kederli*” kadınlar, yerini “*canlı bir yüze sahip , korkusuz , kahraman, yorgunluk bilmeyen* ” kadın tiplerine bırakır:

Canlı bir yüz bana yaklaştı, mehabetle dolu,

...

Bu gelen bir yuvasız kuş gibi pervasızdı,

⁴⁷ Faruk Nafiz'in “*memleketçi şiir*” anlayışının önemli sembelleri olarak kabul edilen eserlerden birkaçının yayımlanma tarihleri bize bu konuda önemli fikirler verir kanaatindedim. “Kızıl Saçlar” (7 Mayıs 1925), “Han Duvarları” (Kasım 1925), “Ayşe, Sana” (Şubat 1926), “Çoban Çeşmesi” (Aralık 1926). Ayrıntılar için bkz.: Halil Hadi Bulut, Faruk Nafiz Çamlıbel'in Şiirleri: Derleme-Tasnif-İnceleme, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1988, s.101.

Bu gelen köylü, sesinden tanıdım, bir kızdı
 Kahramanlar gibi yalnız çıkıyor dağ başına...
 Ne uzun yol yürümüş hâli, ne yorgunluk izi (S.H. s.17-18)

Şairin tasvirini yaptığı bu kadın tipinin bir önceki sanat döneminin kadınlardan önemli bir ayrımı da kağnı ile tarlasından evine yük taşıyan köylü kız gibi hayatın bizzat içinde olmasıdır.

Anlatıcı, “*Anladım ben ki dokunmaz sana ağyarın eli*” dizesiyle Anadolu kadınının iffetine olan düşkünlüğüne işaret eder. O, güzel ve dirayetli olduğu kadar üstün ahlakî meziyetlere sahip bir kadındır. Mahreminden başkasının eli onun eline değmez.

Anlatıcı; fiziksel özellikleriyle, tabiata karşı mücadeleci ruhuyla ve ahlakiyle üstün vasıflara sahip olan bu kadın tipi ile ilk kez karşılaşmıştır. İlk defa gördüğü bu köylü güzeli bu vasıflarıyla onda hayranlık uyandırır. Çünkü kendisi Anadolu coğrafyasına ve Anadolu insanına yabancısıdır. Bu köylü kızında bulduğu yetenek, fazilet ve güzellikler onda bir an’lık aydınlanma- hayret hâli de denilebilir- meydana getirir. Şairin son dizede “*Kız uzaklaştı, fakat bende o baş dönmesi var*”(vurgu özgün, M.K) dediği nokta, köylü kıza duyduğu ilginin yanında Türk aydınının Anadolu insanına inancının yeniden tazelenmesi şeklinde okunabilir.

Şiirde Anadolu köylüsünün çetin tabiat şartları ve imkânsızlık içinde hayatını nasıl kazandığını ve ıstıraplarını anlatıcı / şair yük altında inleyen kağnının tekerleklerinden çıkan seslere izafe ederek ifade eder: “*Inleyen memleketimdir bu tekerlekte, dedim; / Hangi bir köylü bu kağnıyla sürünmekte, dedim.*” Şair, bu eserinde Anadolu coğrafyası ve insanına odaklanır. Onun kara yazgısını bir kağnı peşinden koşan güzel bir köylü kız üzerinden aydınlatır.

Şair, mekânı “*yamaç, kuş uçmaz yol, Asya’nın bağı yanık toprağı, dağ başı*” gibi kelime ve terkiplerle tasvir eder. Anlatının içeriğiyle uyumlu bir Anadolu coğrafyası verilir. “Han Duvarları”nda görülen bir canlılıkta mekâna ayna tutan ve onu realizme yaklaştıran yoğun tasviri anlatımlar burada yoktur. Şiirde, Faruk Nafiz’in *Şarkın Sultanları*, *Dinle Neyden* ve *Gönülden Gönüle* gibi ilk dönem eserlerinde yoğun olarak gördüğümüz “*muhayyel mekân*”lar, bu dönemde yerini hatları gittikçe beliren bir Anadolu resmine bırakır.

Şiir, bir anlatıda bulabileceğimiz şiirsel üslûpla sona erer: “*Kağnı kayboldu, güneş battı, bir ishak sesi var, / Kız uzaklaştı, fakat bende o baş dönmesi var.*”

Daha gün batmadan üstünde beyaz Erciyeşin
 Bürünür tarlaların, bahçelerin rengi yasa.
 Karlı bir burcu gezen nuru donarken güneşin
 Atlılar, kâfile hâlinde dönerler Talasa. (S.H. s.20)

dizeleriyle başlayan “Talas Bağlarında Batı” (1928, 20) isimli şiirinde Faruk Nafiz, gurbette sevgilisinden uzak düşmüş bir âşğın kederli hâlini tabiat manzaraları içinde sunar. Gün batımına doğru evinin penceresinden dışarıyı izleyen anlatıcı Talas’ta gördüğü canlı hayat ve tabiat manzaralarını gurbet duygusuna eklenen aşk acısıyla birlikte verir: Karlarla kaplı Erciyes Dağı’ndan gün batmadan Talas’ın bahçelerine ve tarlalarına akşamın gölgesi düşer. Akşam’ın kokusu ufka siner sinmez atlılar kâfileler hâlinde Talas’a dönerler. Ağaçların altına türlü türlü meyveler dökülür, yemyeşil asmalar yamaçları sarar. Köylü kadınlar, dere yatağından hayvanlarının peşinden koşturur.

Bir akşamüstü evinin penceresinden gördüğü bu manzaralar karşısında duyulanan anlatıcının ruhunu gurbet ve aşk acısı yoklar:

Kuşlar üstünde gezer, gurbete düşmüş kuşlar,
 Yaşlı bir göz gibi sahrâya bakan penceremin.
 Bu dağın gülleri, derdim ki, neden solmuşlar,
 Beddua ettiği yermiş meğer âşık Keremin!

Ben de bir türlü garip âşğım, Aslımdan uzak,
 Ben de âh etsem eğer karşiki dağlar kül olur.
 Gerilir, teşne dudaklar gibi çatlar toprak,
 Mâveradan bana ağlar gibi sesler duyulur. (S.H. s.21)

Anlatıcı, kendi garipliğiyle ünlü halk hikâyesi kahramanı Kerem arasında ortaklık bulur, bu nedenle Aslı ile Kerem’in hikâyesine göndermede bulunur. Bu efsaneye göre Âşık Kerem’in sevgilisi Aslı’yı görmek uğruna otuz iki dışının çekilmesine razı olduğu yer olan Talas, Kayseri iline bağlı bir beldedir. Şairin, Milli Mücadele yıllarında İleri gazetesinin temsilcisi olarak Ankara’ya gittiği yıl (1922) Kayseri Lisesi’ne edebiyat öğretmeni olarak gider. “Talas Bağlarında Batı” isimli şiiri bu yılların ürünü olduğu için bir anlamda şairin Anadolu’ya ait ilk izlenimlerinin bir

parçası olarak kabul edilir. Bu şiirdeki Anadolu'ya ait insan ve tabiat manzaraları izlenim eşiğini aşamayan bir boyuttadır. Faruk Nafiz'in bir arayış dönemi eseri olan “*Talas Bağlarında Batı*” isimli şiirinde Anadolu'ya dair henüz tam olgunlaşmamış düşünce ve bir kararsızlık hâli hâkimdir. Şiirde karşıt duyguların bir arada yer verilmiş olmasının nedeni onun bu kararsızlık hâlidir: “*Daha gün batmadan üstünde beyaz Erciyeşin / Bürünür tarlaların, bahçelerin rengi yasa.*”, “*Ba'zı şirin görünür, bazı da korkunç etraf*” dizelerinde görülen ifadeler şairin Anadolu coğrafyasıyla henüz bir ünsiyet kuramadığının önemli işaretleridir. Faruk Nafiz'deki bu kararsızlık hâli, bu şiirinde Anadolu coğrafyasına karşı daha çok “*gurbet, gözyaşı, âh, zulmet*” gibi olumsuz duygular şeklinde kendini gösterir:

Anlarım, rûhuma **zulmet** cereyan ettikçe,

Neş'e min tılsımı hâlâ o **demir pençededir.**

Bir **siyah dev** gibi yaklaştığı esnada **gece**

Rûhum **ışkencededir**, benliğim **ışkencededir**...⁴⁸ (S.H. s.21)

4.3.3. Ölüm Teması

“Ölüm âsûde bahar ülkesidir bir rinde
Gönlü her yerde buhurdan gibi yıllarca tüter”⁴⁹

Aşk, ayrılık, gurbet, özlem, kahramanlık gibi birçok konu bireysel ve toplumsal yönleriyle sanatçıların eserlerine konu olur. Ölüm teması da bu konular gibi ilk insandan beri varoluşsal olarak insanoğlunun fikir ve ruh cephesini muayyen vechelerle meşgul eden önemli meselelerden biridir. Teolojiden felsefeye, sanattan psikolojiye birçok farklı ilmî disiplinin de ilgisini çeker. Bu bağlamda ölüm duygusu birçok sanat eserine konu olan, eskimeyen ve her daim taze kalabilen konuların başında gelir.

Türk edebiyatında, bilhassa Türk şiirinde ölüm temasının ele alınışı dönem ve şair / yazarlara göre farklılık arz eder. Divan ve Halk şiirinde umumiyetle dinî bir duyarlılıkla ele alınıp işlenir. Tasavvuf şiirinde ise “*ölüm*”, bâki olan âleme açılan bir kapıdır; yok oluş değil, yeni ve hakiki hayatın başlangıç aşaması ve ten'in can'da bir olması şeklinde bir anlayışla işlenir. Bu bağlamda dinî dönem Türk edebiyatının önemli nazım türleri olan mersiye, ağıt ve ilahilerde işlenen bu tema, daha çok teslimiyet ve

⁴⁸ Vurgular özgün, M.K.

⁴⁹ Yahya Kemal Beyatlı, “Rindlerin Ölümü”, *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul, 2011, s.54.

ebediyet fikri etrafında, ölen kişinin iyilik ve faziletlerinin yâd edildiği bir vesile olarak görülür.

Bu izlek, Batı tesirinde gelişen Türk şiirinde de devam eder. Ancak Tanzimat ile birlikte değişen zihniyet değişimi pek çok konuda olduğu gibi “ölüm” kavramının muhtevasını ve ele alış biçimini de etkiler. Bu kavram, kimi zaman dinî tesirler altında gelişen geleneksel anlamda ele alınırken kimi zaman da dinî etkinin giderek belirsizleştiği hatta tamamen silindiği bir yaklaşımla işlenir. Bu dönem eserlerinde “ölüm” fikri, seküler zihinlerde şiddetli bir “azap” kaynağı iken ilahi düşünceden beslenen şairlerce “*metafizik bir ürperiş, teslimiyet ve ebediyet*” olarak görülür.

Tanzimat edebiyatında ölüm temasını işleyenlerin şairlerin başında Abdülhak Hamid gelir. Şairin, eşi Fatıma Hanım’ın ölümü üzerine yazdığı “Makber” başlıklı şiiri bu türün en çok bilenen eserlerindedir. Bu şiir, Tanpınar’ın dediği gibi “[s]adece bir mersiye değildir. O felsefî düşünceyle mersiye unsurunu bir arada yürüten bir eserdir. (...) bir nevi tezat ve şüphe dolu metafiziğe hatta bir ebedi adalet fikri[nin]” sorgulandığı ve şairin tereddüt, gerilim ve ürpertilerini bir zihniyet değişimiyle verdiği bir eserdir. “ Onu içindir ki ‘ölü’den ziyade ‘ölüm’ün kendisiyle doludur ve bütün gelişimini onun etrafında yapar” (Tanpınar, 1997; 538-539). Bu eser, Türk edebiyatında inanç ve inançsızlık bağlamında, teslimiyet ve inkâr arasında kalan yeni bir fikri anlayışın tezahür ettiği yeni bir anlayışa kapı aralar. Çocuklarını çok erken yaşta kaybeden Recaizâde Mahmut Ekrem’in hayalî bir sevgilinin ölümünü ve evlat acısını konu ettiği “*Yakacık’ta Akşamdan Sonra Bir Mezarlık Âlemi*” ve “*Nejat*” adlı şiirlerinde bu tema, dönemin hâkim anlayışı olan romantik edebiyatın tesiriyle daha çok hissî bir anlayışla ele alınır. Modern Türk edebiyatında ölüm teması ile özdeşleşen şairlerinden biri de Cahit Sıtkı Tarancı’dır. Onda ölüm, daha çok dünyadan ayrılmanın yarattığı bir korku ve profan bir duygu şeklinde tezahür eder.

Ölüm teması, Faruk Nafiz Çamlıbel’in şiirlerinde de önemli bir izlek olarak karşımıza çıkar. Şair, bu temayı umumiyetle dini bir bilinç ve duygunun ötesinde beşerî bir planda ve fizikî bir yok oluş olarak işler. Ona göre, aşk ve hicran duygusunun dayanılmazlığı karşısında ölüm bir kurtuluştur:

Her hâtıra bir damla yaş oldukça gözümde

Hicrânla dolan rûha, dedim, hazdır ölüm de! (1928, s.9)

Faruk Nafiz, “Bir Kitâbe” (1919b, 19) isimli şiirinde ölüm temasını işler. Gençliğin emellerinden uzak bir ruh hâliyle kendini tavsif eden anlatıcı, sevgilisinin ölümü nedeniyle büyük kederler içindedir. Kendisini bir rübabin kırık tellerine benzetir. Dış âlemde bahar bütün tazeliğiyle yaşandığı halde sevgilinin ölümü bahar ile gelen neşeyi bastırır. Ölünün acısı henüz tazedir, hâlâ ağlayanlar var. Anlatıcı, daima hazin ve macerasız yaşayan kadını bir mezar gibi yalnız yaşayan ve vefasız biri olarak niteler.

Şiirde hikâyeye ait unsurları görmek mümkündür: Mekân: sevgilinin mezarı. Zaman, bahar. Karakterler, anlatıcı (âşık), ölen sevgili ve sevgiliden haber vermeyen mezar.

Faruk Nafiz, bu şiirinde doğrudan bir hikâyeye anlatmaz. Ancak anlatımcı şiire özgü boşluklar bırakarak, duygular arasında geçişler yaparak, ölüm duygusu üzerinden anlatıcının yarattığı gerilimle şiire yedirilmiş bir öykü anlatır.

Şair, “Vasiyet” (1919b; 17) adlı şiirinde bu dünyada sevgisine karşılık vermeyen sevgiliyi hiç olmazsa mezarı başında ağıtlar yakarken görmenin özlemini dile getiren hikâyeyi anlatır.

Mukadderse gelse bir gün kavuşmak
Sevdiğim dul kalsın yirmi yaşında
Hazin Türkülerle beni anarak
Her sabah ağlasın pınar başında (D.N. s.18)

Anlatıcı (âşık), kavuşamadığı kadına istek ve ilençlerle dolu bir vasiyetnâme bırakır. Sevgiliye kavuşamamanın acısını onun yirmi yaşında henüz taze bir gelin iken dul kalmasını, kendisini hazin türkülerle yâd etmesini ve her sabah pınar başında ağlamasını diler. Ninesinin yanında gömülü olan hikâyeye kahramanı, kumral kaşlı sevgilisinin kendisiyle hasret gidermek için mezarı başına gelerek bir an ayrılmayıp ruhuyla hemhal olup mezar taşında saçını dağıtmasını istemesi kadının acılarının tazelenmesini ve üzüntülerinin artmasını imler. Çünkü her mezarlık ziyareti yaşanmış onca güzel anıların bir bir hatırlamanın ve özlemin yakıcılığını daha yakından hissetmenin kaynağıdır.

Şiirin arka planında işleyen, ancak sarih bir biçimde bütün ayrıntılarıyla göremediğimiz hikâyeyi tamamlayan birçok unsuru şiirde görürüz. Sevgilinin her sabah pınar başında ağlaması, hikâyenin geçtiği mekân konusunda bilgiler sunar. Buna bağlı olarak olayın “taşra”da geçtiğini söyleyebiliriz. Her sabah elinde bakraçlarıyla suya

giden genç, güzel, kumral bir kadın sevdiğinin ölüm acısını, özlemini gidermek için herkesten uzak çeşme başını tercih etmektedir. “Çeşme” kelimesi Faruk Nafiz’in şiirlerinde çok sık geçmektedir. Bu kelime Anadolu köylerini, kıyı ve bunlarla ilişkili olarak “memleketi” hatırlamaktadır.

Önünde benliğim secdeler kıldı
 Hangi el bu virân kalbe hâkimse.
 Kimi uzaklaştı, kimi ayrıldı,
 Bana yâr olmadı sevdiğim kimse!

Vefasız, gönülsüz bin yâr içinde
 Beni en ruhuyla anlayan sendin,
 Bu sevda bilmeyen diyâr içinde
 Hayatın sırrını benden öğrendin! (D.N. s.59)

dizeleriyle başlayan “Bir Mersiye” (1919b, 59) adlı şiirde genç yaşta ölen bir kadının ölümünün verdiği acı işlenir. Şiirdeki anlatıyı bir hikâyeye dönüştürmek mümkündür: Anlatıcının büyük bir tutku ile bağlandığı kadın daha önce sevdiği kadınlar gibi ona ayrılık duygusunu yaşatır. Âşık; vefasız, gönülsüz onca sevgili arasında kendisine ilgi duyan bu kadını kaybetmesiyle sevdiklerine sitem ve kadere isyan eder. İki âşık, baharın en güzel günlerinde akşam gezintilerine çıkar ve mesut bir hayat yaşarlar. Ancak bu gezintilerin birinde yerden gizli bir ses sevgilisini davet eder. Bu, sevgiliyi kendisinden koparacak ölümün sesidir. Kadın ölür. Anlatıcı, üstünde çimenlerin yeşerdiği ve siyah bir servinin türbedarlık yaptığı sevgilisinin mezarını büyük bir ıstırapla ziyaret eder. Bir daha bu hasretin dinmeyeceğini anlayan anlatıcı köyün sevdalı, mahzun kızlarının bu taze mezarı her sabah ziyaret etmelerini, gelinlerin ve dulların ağlamasını niyaz eder.

Anlatıcı, ölen kadın, gelinler, dul kadınlar, türbedarlık yapan siyah servi anlatıda yer alan karakterlerdir. Hikâyeyi aktaran anlatıcı ise sevdiği kadınları vefasız ve gönülsüz olarak gören anlatıcı, yaşadığı mekânı “*sevda bilmeyen diyâr*” olarak niteler. Âşık, sevdiği kadına “*secde*” edecek düzeyde bir tutku ile bağlı, onunla birlikte geçirdiği zamanlarda bahtiyardır; ancak onu kaybedince bahtiyarlık hâli, sitemkâr ve kederli bir ruh haline dönüşür. Bu anlamda hikâyedeki kahraman ruhî bir dönüşüm geçirir.

“*Vefasız ve gönülsüz*” olarak vafettiği diğer kadınlardan farklı olarak sevdiği kadın, kendisine bütün ruhuyla bağlandığı için “*secde*” edilecek ölçüde bağlanmayı hak eden bir karakterdir. Gözlerine hiçbir dudağın değmediği bu kadın, dağınık saçlı, uzun kirpiklidir. Genç yaşta hayatını kaybettiği için de türbesi gamlıdır.

Her sabah dolaşsın bu genç mezarı,
Gelinler ağlasın, dullar ağlasın,
Köyümün sevdalı, mahzûn kızları
Türbe ki saçından teller bağlasın!... (D.N. s.61)

“*Köyümün sevdalı, mahzûn kızları*”, “*mermer bir mezar*” “*gamlı türbe*” ifadeleri şiirdeki anlatının mekânı hakkında verili bilgilerdir. Kadının mezarını “*Çemenler kaplamış gamlı türbeni / Yanında bir siyah servi türbedâr*” gibi ifadeler hem olayın geçtiği yer hakkında hem de hikâyenin acı dolu atmosferini veren tasvirî anlatımlardır. Dizede kullanılan “*Siyah servi*” terkibi, ölümü en kuvvetli çağrıştıran imajlardan biridir. “*Servi*” sevgilinin güzelliğini, kusursuzluğunu imlerken “*siyah*” ifadesi kadının “*talihsizlik*”ine işaret eder.

Dün bir cenaze gömdüm, bağrıma gizli gizli,
Bu küçük bir çocuktu, sarışın saz benizli:
Taş kesildi yüreğim mezarının başında.

Saz benizli bir öksüz, sarışın bir yetimdi,
Bu gömdüğüm cenaze benim muhabbetimdi,
Vedâ etti hayata doymadan üç yaşında. (Ç.Ç. s.42)

mısralarıyla başlayan Faruk Nafiz, “*Annesiz Ölü*” (1926, 42) isimli şiirinde henüz üç yaşında iken vefat eden annesiz ve babasız bir çocuğun anlatıcının ruhunda bıraktığı derin tesiri konu etmektedir. Her çocuğun ölümü acıdır, ancak annesiz bir çocuğun ölümü başkadır. Onun annesiz oluşu bu ölümü daha da elemli kılar. Çünkü hayata doymadan ölen her çocuk bir annenin ıstırabını veya gamlı gözyaşlarını hak eder. Anlatıcının; üç yaşında, sarışın, saz benizli , öksüz ve yetim olarak tasvir ettiği bu çocuğun vakitsiz ölümü ile kendi kaderi arasında bir koşutluk bulur. Anlatının bütününden anlaşıldığı kadarıyla annesiz ve babasız olan bu çocuk ile anlatıcı arasında

bir kan bağı yoktur. Fakat anlatıcının “*Bu gömdüğüm cenaze benim muhabbetimdi*” dizesinden ona aşırı bir sevgi ile bağlı olduğu da anlaşılır. İşte bu aşırı ilginin nedeni iki karakter arasındaki ruhî amillerdir: Annesizlik ve sevgilisizliğin yarattığı yalnızlık ve kimsesizlik duygusu. Annesiz bir çocuğun ölümü ne kadar hazinse sevgilisiz yaşayan kişinin hayatı o kadar hazindir. Bu benzerlik gerek yaşarken gerek ölümlerinde öksüz olan ile sevgilisiz yaşayanların hazin kaderidir:

Hiç can veriş var mıdır bundan daha elemli:
Yaşarken gözü nemli, ölümlerinde gözü nemli?..
Ah annesiz ölümler, sevgilisiz ölümler! (Ç.Ç. s.43)

Annesi dün Zeynebe:
— “Melek yavrum!” diyordu,
İşitince bu sözü
Kız merak etti, sordu: (Ç.Ç. s.59)

mısralarıyla başlayan “Melek” adlı (1926, s.59) şiirinde Faruk Nafiz, üç yavrusunu henüz çocuk yaşta kaybeden talihsiz bir annenin dramını hikâye eder. Bu küçük şiirde dikkati çeken en önemli anlatım biçimi diyalogların varlığıdır. Şiirde günlük konuşma üslubu içinde verilen öykü, anne ve küçük kızı, Zeynep, arasında yapılan konuşmalarla aktarılır. Hikâyenin akışını ve olayların gelişimini veren ise Zeynep’in “merak” duygusudur:

— Melek yavrum ne demek?
Doğrusu anlamadım.
Melek kanatlı olur,
Hani benim kanadım? (Ç.Ç. s.59)

Üç yavrusunu kaybeden bir Anadolu kadınının küçük kızıyla “kanatsız melek” metaforu üzerinden anlatılan bu diyalogu aslında “ölümlerden kaçış” hikâyesidir. Anne, diğer çocuklarının “ölüm”ünü bir çocuğun hayal dünyasının zenginliğiyle ve masumlaştırarak Zeynep’e anlatır:

Cevap verdi annesi:

— Üç yavrum daha vardı,
Onlar kanatlanarak
Elimden uçmuşlardı. (Ç.Ç. s. 60)

4.3.4. Gurbet Teması

Bu köy ıssız bir diyâr, münzeviler beldesi...
Kayalardan yükselen çoşkun bir kaval sesi
Sahilleri kaplayan bir gümüşten buğudur.
Gözlerimin daldığı ufuk bu engin sudur: (D.N. s.43)

dizelerleriyle başlayan “Gurbet” (1919b, 43) isimli şiirinde Faruk Nafiz toplumdan uzak bir yaşamın hüküm sürdüğü, inzivaya çekilmiş insanların yaşadığı Anadolu’nun ıssız bir sahil köyünde gurbet duygusunu yaşayan bir kişinin hikâyesini anlatır. Bu ıssız Anadolu köyünün kayaları çoşkun kaval sesleriyle inler, sahilleri gümüşten buğular taşır; sabahı akşamlarından, bugünü yarımından daha güzeldir. Ufukla birleşen denizlerinde tam bir sükunet hâkimdir:

Ne yârlarında güller şafaktan ziya diler,
Ne üstünde kımıldar ince narin, gemiler...

Deniz gökten lekesiz, bugün yarıdan güzel,
Bu iklimin sabahı akşamlarından güzel. (D.N. s.43)

Anlatıcının “*münzeviler beldesi*” olarak ifade ettiği bu manzara Milli Mücadele yılları öncesi bir Anadolu köyüne aittir. Yaşamaya değer bu sahil beldesinde anlatıcı büyük bir yalnızlık ve sıla özlemi çekmektedir. Beldedeki bütün bu güzellikler ona yalnızlığını unutturmadığı gibi ve sürüsüz bir çoban gibi dağ başlarında yapayalnız dolaşmaktan da alıkoyamaz. Bu münzeviler beldesi onun bütün neşesini ve yaşama hevesini almıştır:

Kırları gölgeyle ben dolaşırken yan yana
Benzetirim kendimi bir sürüsüz çobana.

Burda garip ruhumun söndü bütün hevesi:

Bu köy ıssız bir diyâr, münzeviler beldesi. (D.N. s.43)

Şair'in "*münzeviler beldesi*" dediği Anadolu'nun bu sahil köyü, memleket realitesinden uzak "*muhayyel bir mekân*" olarak verilir. Bu coğrafyayla bir ünsiyet kuramayan anlatıcı kendini "*garip, sürü olmayan bir çoban ve yalnız bir kişi*" olarak tasvir etmektedir. Onun bu garipliğinin ve yalnızlık duygusunun altında yatan temel saik "*sıla*" özleminden çok bizzat "*gurbet*" duygusunun kendisidir. Ancak buradaki "*gurbet*" duygusu şairin bir diğer şiiri olan "*Han Duvarları*"nda hâkim olan duygudan farklıdır. Faruk Nafiz, "*Han Duvarları*"nda Anadolu coğrafyasında gerçek anlamda bir yolculuk yapar. Bu yolculuk sırasında gördüğü insan ve tabiat manzaraları karşısında yaşadıkları duyguların yarattığı bir "*gurbet*" duygusu söz konusu iken, bu şiirde ise muhayyel bir beldede yaşanan içsel bir yolculuğun yarattığı gurbettir. Bu bağlamda "*Han Duvarları*"ndaki "*gurbet*" duygusu "*Anadolu realitesi*"nden beslenirken burada ise bu duygu daha çok "*itibarî*"dir.

Bir kuş tanıyordum ki baharda
Salkımlar açan bahçemin üstünde uçar da
Akşamların ürperdiği bir sesle öterdi.

Besbelli, bu iklime yabancı,
Nerden koparak geldiği meçhûl,
Endâmı uzun, tüyleri parlak, sesi vahşi
Bir kuş. (S.H. s.43)

dizeleriyle başlayan "*Gurbet*" (1928, 43) isimli şiirde meçhul bir ülkeden gurbete düşmüş bir kuşun ve bir âşığın hayatı gurbet teması etrafında hikâyeleştirilerek anlatılır. Anlatı üç bölümden oluşur. Birinci bölümde hikâye daha çok kuşun yaşadıkları ıstırap dolu hayatı etrafında döner. Nerden geldiği, hangi iklime ait olduğu bilinmeyen bu kuş memleket hasretiyle yanıp tutuşur:

Öttükçe uğuldardı sesinde
Avâre kuşun duyduğu hasret,

Bir bilmediğim kıtada, bir dağ tepesinde,
Binbir çölün ardında kalan yurduna dair. (S.H. s.44)

Mechul vatanına duyduğu hasret acısını yaşayan kuş ile anlatıcının acılarının kaynağı arasında benzer bir duygu vardır: “gurbet”. Bu duygu anlatının iki karakterini birbirine yaklaştırır. Kuşun inleyen nağmeleri anlatıcının ruhundaki hicran duygusunu daha derinleştirir. Çünkü her ikisi de şairdir, aynı dili konuşur ve birbirinin hâlden anlarlar. Gün geçtikçe aralarındaki samimiyet de artar. Bir gece kuşun sesi duyulmaz olur. Ertesi gün âşık pencereyi açtığı anda ovanın bembeyaz bir örtüyle kaplı olduğunu görür. O garip kuşun gezdiği yerde ona ait cansız bir avuç siyah tüy vardır.

İkinci ve üçüncü bölümlerde ise âşığın gurbet nedeniyle sevgiliden uzak yaşamının getirdiği hazin yaşamı ve hisleri konu edinir. Anlatıcı yurdun bir ucunda, sevgilisi Marmara'nın göl gibi durgun bir ucunda yaşamaktadır. Âşık; kendisinden habersiz ve uzak yaşayan gözlerinin çevresi mor, benzi tutuşmuş olan bu afete sitem eder ve gurbetin kendisini adeta tutsak ettiğini söyler. Yaşadığı yerde herkes ve her şey gibi sessiz dereler, solgun ağaçlar ve sarı güller de kendisine bîgânedir. Kendisi de bu ilgisizliği beslemektedir.

Hatta bana insanlara nispetle yakındır
Bahçemde ölen kuş,
Bahçemde kefensiz gömülen kuş.

Herkes bana bîgâne bu yerde,
Bir yer ki sevenler, sevilenlerden eser yok,
Bezminde kadeh kırdığımız sevgililer yok,
Yok... Yok... (S.H. s.46)

Anlatıda kuş ve âşık olmak üzere iki karakter vardır. Muhayyel bir ülkeden Anadolu'ya gelen kuş “memleket” hasretini çeker, karlı soğuk bir günde yaşadığı iklimin tabiat şartlarına dayanamaz ve vatan özlemiyle ölür. Anlatıcı ise yaşadığı yerde insanla ve tabiat ve eşyayla bir ünsiyet kuramaz. Anadolu ile kurduğu bu ilişkiyi “*Her şey bana bîgâne bu yerde, / Herkes gibi her şey*” sözleriyle anlatır. Marmara'nın bir ucunda yaşayan sevgilisinin özlemini yaşar. Anlatıda bu iki karakteri birbirine yaklaştıran temel etken “*hicran duygusu*”dur. Ancak kuş'ta bu duygu sadece memleket

hasreti iken anlatıcı da hem memleket hem de sevgili özlemidir. Karakterler, içe dönük ve marazi denebilecek düzeyde hassas kişiliklerdir. Sevgili ise gözlerinin çevresi mor, kül benizli, al dudaklı bir afet olarak tasvir edilir. Sevgili, anlatıcının ona dair söyledikleriyle hayâlî bir tip olarak verilir.

Anlatıda dış âlem, karakterlerin duygularıyla uyumlu olarak verilir: “*Dereler sessiz, ağaçlar solgun, güller sarı ve gönüller tutuktur.*” Yaşanılan yere ait insan unsuru da olumsuz yönleriyle verilir: “*Bir yer ki sevenler, sevilenlerden eser yok / Bezminde kırdığımız sevgililer yok; / Yok... yok...!*” Olumsuz duyguları imleyen tüm bu belirtiler marazi bir ruhun acısını daha da artırır.

Faruk Nafiz bu şiirinde Anadolu’ya ve Anadolu insanına olumsuz duygularla yaklaşır. Burası bir sürgün yeridir ve insanlarına sıcak duygular beslemez. Hatta şiirinde söylediği gibi bahçesinde kefensiz gömülen kuşu, sevmeyi ve sevilmeyi bilmeyen yaşadığı bu yerin insanlarına tercih eder. Bu bakış açısı dönemin aydınının Anadolu’ya bakışı ile örtüşmektedir. Çünkü Anadolu fakir, imkâsızlıklar içinde yaşayan bir bozkırdır. Buna savaşın getirdiği siyasi ve sosyal yıkımlar da eklenince Anadolu yaşamak için zor bir yere dönüşür.

Faruk Nafiz’in *Suda Halkalar* (1928) adlı eserinde müstakil bir bölüm şeklinde yer alan ve Şükûfe Nihal Hanım’a ithaf ettiği bu şiirde biyografik izler vardır. Faruk Nafiz, Şükûfe Nihal’i çok sever, onun tarafından da sevilir.⁵⁰ Şiir, ikisi arasında yaşanan bu fırtınalı aşka dair yazılır. Bu nedenle onun İstanbul’dan Anadolu’ya gidişi yıllarında yazdığı “Gurbet” (1928, 43) isimli şiiri biyografik okumaya uygundur. Faruk Nafiz’in şiirinde tasvir ettiği kadın, şair Şükûfe Nihal’den bir başkası değildir:

Ey gözlerinin çevresi mor, benzi tutuşmuş,
Akşamladığım yolları yalnız gezen âfet!
Kaç yıl geçecek böyle hazin, böyle habersiz,
Sen Marmara’nın göl gibi durgun bir uçunda,
Ben böyle atılmış gibi yurdun bir ucunda,
Sen benden uzak, ben sana hasret?.. (S.H. s.45)

⁵⁰ Faruk Nafiz ile Şükûfe Nihal arasında yaşanan aşka dair yapılan dedikodular hakkında ayrıntılı bilgi için bakınız: Halil Soyuer, *Aşklarında Yaşayan İki Şair, Bilge*, S. 26-Güz, s. 53-58.; Hülya Argunşah, *Bir Cumhuriyet Kadını: Şükûfe Nihal*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2002.

BÖLÜM V

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

XIX. yüzyılın son çeyreği ile XX. yüzyılın ilk çeyreğinde yaşanan siyasi ve sosyal değişim, Türk kültür ve sanat hayatında büyük akisler uyandırır. Siyasi hayatta görülen değişimler, içtimai hayatın birçok çepesinde izler bırakarak yeni bir süreç yaratır. Bu sürecin tesirlerini, somut ve kalıcı etkilerini Türk kültür ve sanat hayatında görmek mümkündür. Bu değişimin bir sonucu olarak tekevvün eden edebi ortamın konu, tema, biçim ve zihniyet bakımından koordinatlarının yeniden belirlendiği bir süreç yaşanır.

Türk edebiyatının önde gelen şairlerinden Faruk Nafiz Çamlıbel (1898-1973), bu edebî vasatın yarattığı atmosfer içinde çocuk denecek yaşta şiire başlar. Henüz 18-19 yaşlarında edebiyat ve sanat çevrelerinde tanınır ve 1940'lı yıllara kadar Türk şiirine damgasını vurur.

Şiire başladığı yıllarda Divan edebiyatı, Servet-i Fünûn ve Fecr-î Âtî gibi edebî topluluklarının zevk ve estetik anlayışının etkileri tamamen silinmiş değildir. Bu toplulukların etkisinde yazdığı ilk dönem şiirlerini *Şarkın Sultanları* (1918), *Gönülden Gönüle* (1919) ve *Dinle Neyden* (1919) adlı kitaplarında toplar. İlk dönem şiirlerinde yoğun olarak aşk, ölüm, gurbet, yalnızlık, ayrılık vb. temalar yer alır. Bu duygular ferdî aşk ve ızdıraplar biçiminde temel bir izleğe dönüşür. Bu nedenle Faruk Nafiz, bu döneme münhasır “*hayal ve ızdırap şairi*” olarak nitendirilebilir.

Milli Mücadele yıllarında dikkatler Anadolu'ya çevrilir. Bu dönemde birçok Türk aydını gibi Faruk Nafiz de Anadolu'ya geçer. Bu durum, memleketi ve memleket insanını yakından tanıma fırsatını yakalayan şairin sanat hayatında değişikliklere kapı aralar. Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte oluşan atmosfer ve heyecan, devrin sanat hayatını birçok bakımdan yeni bir merhaleye taşır. Bir süreden beri Türk entelijansiyanın gündeminde olan milliyetçilik ve halkçılık fikirleri, sanatın birçok şubesinde olduğu gibi şiirde de büyük tesirler uyandırır. Türk edebiyatında Milli mücadele yıllarında başlayıp ve etkilerini 1940'lı yıllara kadar görülen “Memleket Edebiyatı” veya “Memleketçi Edebiyat” denilen poetik anlayış bu süreçte şekillenir. Refik Halit'in *Memleket Hikâyeleri* ile başlayıp Yakup Kadri, Halide Edip ve Reşat Nuri gibi yazarların Anadolu'yu mihver eden birçok eseriyle bu anlayış mütekâmil hâle gelir. Şiir alanında ise bu alanda oluşan ihtiyacı Faruk Nafiz Çamlıbel karşılar. Çamlıbel'in 1922-

1930 yılları arasında yazdığı “Çoban Çeşmesi” (1926, 5), “Ayşe, Sana” (1926, 27), “Han Duvarları” (1926, 87), “Kızıl Saçlar” (1928, 17), “Talas Bağlarında Batı” (1928, 20), “Ahmedin Müjdesi” (1972, 143), “Ali” (1972, 125) vs. birçok şiiri bu poetik anlayışın birer örneğidir. Şair, bu dönem şiirlerini “Çoban Çeşmesi” (1926) ve “Suda Halkalar” (1928) adlı kitaplarında toplar. Bu bakımdan memleket şiirinin en güzel örneklerini bu eserlerde bulmak mümkündür.

Faruk Nafiz, asıl şiir kudretini 1917-1930 yılları arasında gösterir. 1931-1933 yılları onun şiirinde tam “sükût” dönemidir. Daha sonraki yıllarda bu sükût hâli, kısmi olarak bozulur. 1930’dan sonra memleketçi şiirin etkisinin kırılması ve heyecanın sönmesiyle birlikte 1934’ten itibaren sanat şiirlerini bırakıp mizahî şiirler yazmaya başlar. 1951’e kadar devam ettirdiği bu mizahî şiirlerden bir kısmını 1938 yılında *Tatlı Sert* adıyla bir şiir kitabında bir araya getirir.

Faruk Nafiz’in mizahî şiirler yazdığı dönemle sanatının “olgunluk dönemi” olarak kabul edilen üçüncü dönemi birbiriyle kesişir. Şairliğinin bu döneminde fikri yönü ağır basan şiirlerle birlikte dinî ve tasavvufi şiirler kaleme alır. Dingin bir ruh hâlinin ürünleri olan bu şiirlerini *Heyecan ve Sükûn* (1959) adlı eserlerinde toplar.

Faruk Nafiz’in şiiri, yukarıda değindiğimiz gibi bir arayış sonucu olarak dönemsel kırılmalara uğrar. Bu bağlamda şiirinin sürekli bir yenilenme arayışı içinde olduğu; dil, tema, izlek, biçim ve üslûp olarak değiştiği görülür. Genel anlamda üç döneme ayırdığımız Çamlıbel’in şiiri, ilk iki döneminde ağırlıklı olarak anlatıyla sıkı bir bağ içindedir. Bu fikri, cazibe noktası hâline getirerek şiirindeki anlatımcı tekniği inceleyen bu tezde Faruk Nafiz’in şiirleri, anlatıbilimsel çözümleme yöntemlerine göre bir anlatı çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Batı etkisinde gelişen Türk edebiyatında türler arasında bir ayrışma gidilirken şiir, roman ve hikâye karşısında mevzi kaybeder. Şiirdeki bu geri çekilme bir yenilik olarak karşılanır. Dönemin büyük şairleri olan Abdülhak Hâmid, Tevfik Fikret, Mehmet Emin, Mehmet Akif’in manzumeleri ve bu manzumelerin içindeki hikâye unsurları bir model olarak değer görür ve önerilir. Şiirde açık veya gömülü bir biçimde yer alan hikâye yeni bir imkân olarak sunulur. Gerek halk şiirinde gerek Klasik Türk edebiyatındaki kimi türlerde bir damar olarak var olan ve varlığını daha sonraki dönemlerde de birçok şairde hissettiren anlatımcı teknik, Faruk Nafiz Çamlıbel’in şiirinde de ağırlıklı olarak yer alır. Hatta bu özellik, münhasıran Çamlıbel şiiri için ayırt edici bir vasfa dönüşür. Öyleki Faruk Nafiz, dört mısralık bir şiirle birkaç sayfalık bir hikâyenin nasıl anlatabileceğini okura yalın bir biçimde gösterir. Şair, “Bir Bağ İçinde”

(1918, 13), “Saadabat Kadınları” (1918, 33), “Bir Macera” (1919a, 3) “Vasiyet” (1919b, 17), “Bir Yolculuk” (1919b, 23), “Serçe ile Kız” (1926, 57), “Ocak Başında” (1926, 77), “Ayşe, Sana” (1926, 27), “Han Duvarları” (1926, 87), “Kızıl Saçlar” (1928, 17), “Ahmedin Müjdesi” (1972, 143), “Ali” (1972, 125), “Kız Hüseyini Vurdular” (1972, 119) gibi pek çok şiirinde tahkiyeli anlatımdan yararlanır.

İçinde bir hikâye barındıran bu şiirlerde roman, hikâye ve anlatmaya bağlı diğer edebî türlerin yapısında bulunan vaka, karakter/ler, zaman, mekân ve çatışma unsurlarından umumiyetle ya hepsi ya da birkaçı mevcuttur. Bu durum, bir nedenselliğe bağlı olarak gelişen ve bir zincirin halkaları gibi birbiriyle örülü bir yapıya sahip anlatımcı şiirin özelliklerindedir.

Anlatımcı şiir, evvela bir anlatıya bir de anlatıcıya ihtiyaç duyan şiirdir. Bir lenguistik figür olarak anlatıcı anlatılarda zorunlu olarak açık veya ima yoluyla bulunur. Anlatıcı, tahkiyeye dayalı edebî metinlerde mekân tasvirlerinde, karakterleştirmelerde, zaman özetlerinin verilmesinde ve açıklama yapılan bölümler vasıtasıyla çeşitli biçimlerde görünür. Çünkü anlatıda bilginin ve görmenin asıl kaynağı anlatıcıdır. Bu bağlamda şiir her ne kadar kurgusal bir metin olsa da Faruk Nafiz’in şiirlerinde birbirinden farklı anlatıcı tipleri yer alır. İlk dönem şiirlerinde “ben” anlatıcıya ait ses, şairin sesi ile örtüşür. Gençlik dönemi şiirlerindeki bu anlatıcı ses (*voice*), “*akşam[ları] kayalardan süzülüp sahile in[en]*” (1919a, 30), “*renksiz dudaklarında gizli bir arzu taşı[yan]*” (1919b, 29) “*leylasını kaybeden sevdalılardan biri*” (1959, 55) olarak “*Bir gün sarışın, bir gün elâ gözlü ve kumral*, (H.S., 54) nice güzelin peşinde koşar. Ancak memleketçi şiir döneminde poetik değişikliğe bağlı olarak anlatıcı sesin duyarlılık ve söylemi değişir. Ferdî aşk ve ızdıraplarını dillendiren anlatıcı, yerini dış dünyayı gözlemleyen ve sosyal hayatın bir parçası hâline gelen bir sese (*voice*) bırakır. Bu anlatıcı tipi daha ideolojik bir tavır içindedir.

Faruk Nafiz Çamlıbel’in şiirlerinde yer alan anlatı unsurları (vaka, karakterler, zaman ve mekân) şairin poetik anlayışına bağlı olarak nitelik değiştirir. İlk dönem şiirlerinde yer alan bu unsurların ayırt edici özellikleri, memleket anlayışına bağlı olduğu dönem şiirlerinden büyük ölçüde farklılık gösterir. Bu farklılık, bir çeşit hayal ikliminden gerçek dünyaya bir geliş ya da romantizmin duygulu ve karmaşık âleminden realizmin çıplak gerçekliğine ve sadeliğine dönüş biçiminde kendini gösterir.

İlk dönem şiirlerinde gerçek yaşamda görebileceğimiz niteliklerden ve canlılıktan yoksun, klişeleşmiş ve monoton karakterler yer alır. Marazî özellikler gösteren bu karakterler, kurgu dünyasına özgü nitelikleriyle adeta Türk şiirine dışardan

tipler olarak girer. Kadınlar; solgun, saz benizli, gamlı ve muhayyel karakterler olarak, erkekler ise sürüsü olmayan çobanlar, gönlü kırık, müzmin âşıklar, تنها mekânlarda ipek maşlahalı Şark güzellerini arayan gözü yaşlı karakterler biçiminde vafedilir.

Memleketçi edebiyat döneminde ise anlatılarda yer alan insan unsuru daha canlı ve gerçekçi nitelikleriyle karakterleştirilir. Artık Anadolu bozkırında hayvan sürülerinin peşinden koşan çobanlar, Aliler, Hüseyinler; çobanlara gönlünü kaptıran Ayşeler, Kezbanlar, dağ başında kağrı peşinde koşan köylü kızları memleketin birer ferdi olarak şiire girer. Bu, bir çeşit realizmin Anadolu insanı boyutuyla Türk şiirine girmesi anlamına gelir.

Bu dönem şiirlerinde çok zengin bir insan unsuru söz konusudur. Bu eserlerde birbirinden farklı insan hikâyeleri ve değişik karakterler yer alır: Çevresinde yiğitliği, cesareti ve güzelliği ile nam salan, bileği bükülmeyen Efelerden (Efenin Ölümü, 1972, 50; Çekme Palayı, 1936, 11; Kız Hüseyini Vurdular, 1972, 119), cephede vatan savunmasında kolunu kaybeden şanlı isimsiz kahramanlara (Kolsuz, 1972, 55), savaş ortamının yarattığı başıbozuk düzen içinde evsiz barksız kalmış, bir sıcak tas çorbaya muhtaç delikanlılardan (Serseri, 1972, 57), askere giden torunlarının hasretiyle ağlayan ninelere (Yıldızdağı, 1972, 40), yavuklusunu geride bırakmış askerlerden (Ahmet, 1938, 42), yalnızlığa terk edilmiş, hayatta kalabilme mücadelesi veren yoksullara (Sefillerin Ölümü, 1972, 32) ve “kirpiği sürmeli, gözü tahrirli” düşkün kadınlara (Kahpe, 1926, 8) kadar toplumun her kesiminden insanları Çamlıbel’in şiirinde görmek mümkündür. Bütün bu karakterler, onun şiirinde toplumsal düzenin bir parçası olarak duygu, düşünce ve davranış kalıplarıyla kurgu dünyasının bir parçası olurlar.

Faruk Nafiz’in şiirlerinde görülen karakterler arasındaki bu ayrım, poetik bir tutumun sonucu olarak oluşur. Bu yeni sanat anlayışı beraberinde insan unsuruna dönük bir odak değişikliği de meydana getirir. Bu odak değişikliği hayalî ve enfüsi alandan realiteye ve afaki alana bir geçişi zorunlu kılar. Bu durum, insan unsuru ile sınırlı kalmaz, anlatının diğer unsurları olan zaman ve mekâna da yansır.

Anlatısallığın hâkim olduğu kurgusal metinlerde “zaman”, olayların ve eylemlerin içinde doğduğu ve geliştiği süreci ifade etmek, karakterlerin kimliğini, ruh hâlini ortaya koymak, bir atmosfer yaratmak veya felsefî unsur olarak kullanmak gibi çeşitli işlevlerde kullanılır. Bu bakımdan tahkiye unsurunun öne çıktığı edebî metinlerde vaka ve eylemler, tabî olarak zamanın mutlak egemenliğinde şekillenir. Çünkü her anlatı zaman unsuruna bağlı olarak başlar, gelişir ve nihayete erer. Bu bağlamda Faruk Nafiz’in ilk dönem anlatı-şiirlerinde zaman unsuru, muayyen biçimlerde bir izleğe

dönüşür ve pek değişmeden yer alır. Vaka ve eylemler, “*sonbahar*”, “*eylül*”, “*gurup*”, “*akşam*”, “*gece*” gibi dolaysız zaman ifade eden unsurlar içinde doğar ve gelişir. Bu unsurlara bağlı olarak kullanılan “*mehtap*”, “*kızıllık*”, “*karanlık*”, “*zulmet*”, “*gölge*”, “*sarı* (yapraklar)” gibi ifadeler, yine sözü edilen zamanı ima eder. Şair, bu dönem şiirlerinde sıklıkla başvurduğu bu kelime kadrosuyla umumiyetle karakterlerin ruh hâllerini ve santimentalizme varan kişiliklerini ortaya koymak ya da bir atmosfer yaratma işlevinde kullanır.

Faruk Nafiz, Türk şiir geleneğinde muayyen bir duygu yükünün taşıyıcısı olarak zaman ifade eden bu kelimelerle “*saz benizli*”, “*solgun dudaklı*”, “*kederli*”, “*münzevî*” vb. kişilik özelliklerine sahip kadın ve erkek karakterlerin iç dünyalarını, eğilimlerini ve hassasiyetlerini ortaya koyar. Bu şiirlerde genellikle “*muhayyel kadın*” ve “*marazî erkek*” karakterler vardır. Dolayısıyla hüznün binbir tonunu bir yaşam felsefesi hâline getiren bu kadın ve erkek karakterlerin kötümser ruh ve düşünce hâllerini “*sonbahar*”, “*hazan*”, “*eylül*”, “*kış*”, “*gurup*”, “*akşam*”, “*gece*” vb. zaman ifade eden sözcükler, bir atmosfer yaratımında ve karakter çiziminde önemli bir vasıta olarak kullanılır.

Faruk Nafiz, genellikle kısa erimli şiirler yazar. Şiirlerinin kısa oluşu zamanın teknik anlamda kullanımını da etkiler. Bu şiirlerde “*zaman*” unsuru, umumiyetle anlatının akışına göre “*bir an, bir akşamüstü, bir sabah, bir gece, bir kıştı, her gün, dün gece, o gün*” gibi “*zaman özetleri*” biçiminde verilir. Olay ve eylemler, onun bu tür şiirlerinde birbirini takip eden geniş erimli zaman unsurları -günler, aylar, yıllar gibi- içinde ortaya çıkmaz. Buna karşın uzun oylumlu şiirlerinde zamanın bir anlatıya özgü çeşitli yöntemlerle kullanıldığı görülür.

Faruk Nafiz, dönemin manzumecilik geleneğine uyarak yazdığı “*Saadabat Kadınları*” (1918, 33), “*Bir Macera*” (1919a, 3), “*Ocak Başında*” (1926, 77), “*Han Duvarları*” (1926, 87) gibi kimi eserlerinde zaman unsurunu tahkiyeye dayalı metinlerde görülen bir zenginlikte kullanır. Bu hacimli şiirlerin kimisinde görülen entrik yapı, geniş şahıs kadrosu, olayların ve eylemlerin gelişimleri zamanın teknik boyutta kullanılmasını kolaylaştırır. Bu bakımdan zaman unsuru, roman ve hikâye gibi anlatmaya bağlı metinlerde görülebilecek çeşitlilikte işlevseldir. Bu bağlamda zaman, bu şiirlerde vakanın gelişimine bağlı olarak kimi zaman “*kronolojik*” olarak akarken kimi zaman “*geriye dönüş*”lerle veya “*ileriye sıçrama*”larla anakroniler biçiminde kullanılır. Bazen de olay ve eylemlerin verilişinde “*hızlandırma*”, “*yavaşlatma*”, “*duraklama*” gibi tekniklerinden birinden veya birkaçından yararlanır. Zaman

unsurunun bu çeşitlilikte kullanıldığı bu şiirlerde genellikle vaka ve eylemlerin içinde doğduğu ve geliştiği süreci ifade etme görevinde kullanılır.

Bir anlatıda olayın vuku bulduğu, eylemlerin gerçekleştiği ve karakterlerin içinde yaşadığı bir mekân vardır. Bu mekân, olayların içinde doğduğu ve geliştiği ortamı tanıtmak, karakteri ortaya çıkarmak, sosyal hayatı yansıtmak ve bir atmosfer yaratmak gibi çeşitli işlevlerde kullanılır. Bu, “gerçek” dünyada bir mekân olabileceği gibi, “hayalî” de olabilir. Mekân, yazın dünyasına girdikten sonra onun gerçek veya hayalî olması arasında büyük bir ayırım yoktur. Çünkü her iki durumda da “kurmaca” vasfıyla anlatıda yer alır.

Faruk Nafiz’in anlatı-şiirlerinde olay ve eylemler “*koy, sahil, sandal, kayalar, adalar; saray, kasır, yalı, bağ evi; Çin, Hint; köy, İstanbul, Boğaziçi, Anadolu coğrafyası*” vs. birbirinden farklı mekânlarda geçer. Tahkiyenin yoğun görüldüğü bu şiirlerde mekân seçimi, olay ve eylemlerin niteliğine, şairin sanat anlayışına ve dönemin edebiyat zevkine bağlı olarak değişiklik gösterir.

Onun ilk dönem şiirlerinde mekânlar, genellikle “deniz” izleği etrafında şekillenir. Şiirlerinde yer verilen “*koy, sahil, sandal, kayalar, adalar, kıyılar*” gibi ortamlar, her ne kadar vakanın içinde doğduğu ve geliştiği yerler olsa da bu amaçtan ziyade şiirde bir “atmosfer” veya “fon” etkisi yaratmak ve özellikle karakterin kişiliğine uygun ortamlar oluşturmak işlevinde kullanılır. Bu yerlere “Çin” ve “Hint” gibi egzotik mekânları da ekleyebiliriz. Şiirlerinde yer alan bu mekânları tercih eden kadın ve erkek karakterler, “münzevi” ve “marazi” kişilik özelliklerine ön plana çıkarlar. Bu anlamda mekân da zaman unsuru gibi karakterizasyonun önemli bir parçasıdır.

Devrin sanat anlayışının ve özellikle romantizmin etkisi ile “Deniz” izleğine bağlı olarak gelişen bu açık ve kapalı mekânlar, manzum hikâyelerde görülen hâliyle olay örgüsü içinde mekânsal bir devamlılık biçiminde anlatılarda yer almaz. Klasik bir manzum hikâyeye özelliği taşımayan bu şiirlerde tam anlamıyla bir olay örgüsü bulmak da zordur. Çünkü şiirlerdeki lirizm, vakanın zamansal ve mekânsal gelişimine tesir eder. Duygu ve hayallerin hâkim olduğu bu anlatılarda sıçramalara bağlı olarak sık sık mekânsal değişiklikler olur. Bundan dolayı mekânın nereden başlayıp nerede bittiğini kestirmek veya tespit etmek hemen hemen mümkün değildir.

Faruk Nafiz’in lirizmin yoğun olduğu bu dönem şiirlerinde mekânlar, anlatı düzleminde ayrıntılı bir biçimde yer almaz. Geniş tasvirlerle verilmez. Ancak tasvirî ve

açıklayıcı bir anlatımla ayrıntılı olarak verilen mekânlara daha çok manzume biçimindeki şiirlerinde rastlanır.

Bu tür şiirlerde mekân, maceranın içinde doğduğu ve geliştiği bir sahne işlevinde kullanılır. Şairin, “Ocak Başında” (1926, 77), “Han Duvarları” (1926, 87) gibi eserleri bunun başarılı örnekleridir. Bu eserlerde mekânlar “*mimetik*” bir anlayışla tasvir edilir. Özellikle “Han Duvarları” (1926, 87), “Kızıl Saçlar” (1928, 17), “Talas Bağlarında Batı” (1928, 20) gibi memleket edebiyatı anlayışı ile yazılan şiirlerinde Faruk Nafiz, Anadolu coğrafyasını realist bir bakış açısıyla canlı tablolar hâlinde ortaya koyar.

Şairin özellikle “Han Duvarları” adlı eserinde sadece olay anlatımının şiirde varlığının şiiri manzumeye indirgemek için yeterli bir sebep olmadığına iyi bir örnektir. Ancak Faruk Nafiz de Birinci Hececiler ve onların dışında kalan bazı memleketçi şairler gibi, “Bizim Köy” (1938, 23), “Kara Cehennem” (1938, 51), “Kara Fatma” (1938, 58), “Kesik Kol” (1938, 79) gibi kimi şiirlerinde şiirden uzaklaşır, kaba bir manzumeciliğe düşer. Bu şiirlerde şiire ait hususiyetler, dekoratif bir unsur olarak kullanılır ve odakta şiiriyet değil, hikâyeye vardır. Ancak külliyyatında yer alan şiirlere nisbetle bu tür eserler azdır. Bu bağlamda şairin külliyyatı göz önüne alındığında şiirlerindeki anlatisallık, klasik manzum hikâyede görülen bir tahkiye olmanın ötesinde, kimi zaman saf şiire kimi zaman modern şiire yaklaşan bir anlatisallıktır.

Bu dönemde gerek Birinci Hececiler’de gerek onlar dışında kalan Kemalettin Kâmi, Ömer Bedrettin Uşaklı, Zeki Ömer Defne, Ali Mümtaz Arolat gibi memleketçi sanatçıların şiirindeki tahkiyeli anlatımın yoğunluğunu bir anlamda Tevfik Fikret ve Mehmet Âkif’in bir dönem Türk şiirinde karakteristik bir üsluba dönüştürdüğü şiirle hikâyeye anlatma geleneğinin bir devamı şeklinde okumak gerekir. Ayrıca Faruk Nafiz Çamlıbel ve diğer “memleketçi şair”lerde sıkça gördüğümüz şiirde anlatisallık tekniğinin kaynağını bu şairlerin Türk şiirindeki gelenekten beslenmesi, bir düşünceyi muhatabına iletme düşüncesi ve şiiri diğer türlere yaklaştırma niyeti gibi çeşitli amillerde aramak gerekir.

6. KAYNAKÇA

- Âdil, F. (20 Teşrinievvel 1928). Faruk Nafiz'le Bir Konuşma, nr. 1599.
- Akay, H. (1998). *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği*. İstanbul: Kitapevi Yayınları
- Akçura, Y. (2015). *Üç Tarz-ı Siyaset*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Aktaş, Ş. (1983). Roman Olarak Hüsn ü Aşk. *Türk Dünyası Araştırmaları*, 27, 102-109.
- _____ (2002), *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- _____ (2005). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- _____ (2006). "Milli Edebiyat Dönemi (1911-1923)" *Türk Edebiyatı Tarihi*, C.3, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s.187-272.
- _____ (2011), *Şiir Tahlili-Teori - Uygulama*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2.Basım.
- Akyüz, K. (1986). *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi*, 4. bs., İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Argunşah, H. (2002). *Bir Cumhuriyet Kadını: Şükûfe Nihal*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aristoteles. (1987). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi kitapevi.
- Aristoteles. (1996). *Zaman Kavramı*. (S. Babür, Çev.) İstanbul: İmge Yayınları.
- Aytaç, G. (1999). *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Aytaç, G. (2011). *Çağdaş Gelişmeler Işığında Şiir Tahlilleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aytür, N. (1974). *Amerikan Romanında Gerçeklik 1870-1900*. Ankara: DTCF Yayınları.
- Banarlı, N. S. (1971). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, Cilt 3, s.1218.
- Barthes, R. (1988). *Anlatuların Yapısal Çözümlemesine Giriş*. (S. R. Mehmet Rifat, Çev.) İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Behiç, E. (1927, Haziran 30). "Çoban Çeşmesi". Hayat. N. 31.
- Behiç, E. (1928). *Miras*. İstanbul : İkbâl Kütüphanesi.
- Belge, M. (2001, Eylül). "Yol Türküleri" ile "Han Duvarları". *Birikim* (149), 68-84.
- Beyatlı, Y. K. (2011). Rindlerin Ölümü. *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Birinci, N. (1993). *Faruk Nafiz*. İstanbul: Boğziçi Yayınları.
- Boruneur R., Quillet R. (1989), *Roman Dünyası ve İncelemesi*. Çeviren: Hüseyin Gümüş. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları

- Bozdoğan, A. (2006 Güz). Dönem ve Akım Kelimeleri Arasında Kalmış Bir Terim: Milli Edebiyat. *İlmî Araştırmalar*, 15-32.
- Bulut, H. H. (1988). Faruk Nafiz Çamlıbel'in Şiirleri-Derleme-Tasnif-İnceleme. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Chatman, S. (2009). *Öykü ve Söylem-Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. (Ö. Yaren, Çev.) Ankara: De Ki Yayınevi.
- Culler, J. (2007). *Yazın Kuramı*. (H. Gür, Çev.) Ankara: Dost Yayınları.
- [Çamlıbel], F. N. (1918). *Şarkın Sultanları*, İstanbul: *Orhaniye Matbaası*.
- [Çamlıbel], F. N. (1919a). *Gönülden Gönüle*, İstanbul: Hukuk Matbaası.
- [Çamlıbel], F. N. (1919b). *Dinle Neyden*. Kütüphane-i Suudî.
- [Çamlıbel], F. N. (1926). *Çoban Çeşmesi*. İstanbul: Marifet Matbaası.
- [Çamlıbel], F. N. (1928). *Suda Halkalar*. İstanbul: Sanayi-i Nefise Matbaası.
- [Çamlıbel], F. N. (1934). *Elimle Seçtiklerim*, Güneş Matbaası.
- Çamlıbel, F. N. (1936). *Akarsu*, İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Çamlıbel, F. N. (1938). *Akıncı Türküleri*, İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Çamlıbel, F. N. (1959), *Heyecan ve Sükûn*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Çamlıbel, F. N. (1972). *Bir Ömür Böyle Geçti...*, İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.
- Çetin, N. (2004). *Şiir Çözümleme Yöntemi* (4. baskı), Ankara: (Yazarın Kendi Yayını).
- Çetişli, İ. (2007). II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı ve Türk edebiyatına Yansıması. N. Ç. İsmail Çetişli içinde, *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Ankara: Akçağ Yayınları, s. 125-370.
- _____ (2009). *Metin Tahlillerine Giriş II*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çıkla, S. (2009 Bahar), Şiir ve Hikâye Çevresinde Oluşan İki Tür: Manzum Hikâye ve Öykü- Şiir, *TÜBAR*, XXV, 51-84.
- Çıraklı, M. Z. (2015). *Anlatıbilim*. Ankara: Hece Yayınları.
- Çiftlikçi, R. (1994). "Romanda Anlatıcı ve Bakış Açısı Problemi" *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 508, 290- 294.
- Dayanç, M. (Haziran 2012,13(1)). Millî Edebiyat Dönemi, Milliyetçi Edebiyat ve Millî Edebiyat Kavramı Üzerine Düşünceler . *Eskişehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 91-103.
- Demir, A. (2016, Mart). "Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Bakış Açısı ve Anlatıcı" *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi Prof. Dr. İbrahim Kavaz Özel Sayısı*, 24, 207-218.

- Demir, Y. (2002). *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Demiryürek, M. (2013). “Kurgusal Metinlerde İkinci Kişili Anlatıcı ve Bakış Açısı”. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Dergisi*, 2 -Güz, 119-139.
- Dervişcemaloğlu, B. (2014). *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Dirlikyapan, M. D. (2007). Phoenix'in Evrimi: Edip Cansever'de Dramatik Monolog. Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Doğan, A. (1999). *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Yeni Oluşumlar*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Doğan, M. C. (2000). Şiir ve Hikâye. *Hece [Türk Öykücülüğü Özel Sayısı]*, 46-47, 204-210.
- _____ (2006). *Şair Sözü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Emil, B. (1997). *Türk Kültür ve Edebiyatından Meseleler I*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- _____ (tarihsiz). *Türk Kültür ve Edebiyatından Şahsiyetler-II*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Enginün, İ. (2007). *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- _____ (2009). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul : Dergâh Yayınları.
- Ertaylan, İ. H. (2011). *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, C.14, s.1184-1187.
- Gökalp, Z. (1968). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Gümüş, H. (1994). Romanda Anlatım Şekilleri. *Dil Dergisi*, 20, 5-16.
- Habib, İ. (1932) *Edebi Yeniliğimiz*, İstanbul: Maarif Vekâleti Yayınları.
- Habib, İ. (1940). *Tanzimattan Beri Yeni Edebi Yeniliğimiz II*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- İnce, Ö. (2002). *Yazınsal Söylem Üzerine*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Jahn, M. (2015). *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*. (B. Dervişcemaloğlu, Çev.) İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kale, Ö. (2017). Anlatıcının Macerası. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, C.6, 12, 41-47.
- Kaplan, M. (1991). *Şiir Tahlilleri 1 Tanzimat'tan Cumhuriyete Devri Türk Şiiri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- _____ (2001). *Şiir Tahlilleri 2 Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Karadişoğulları, E. (2005). Dergâh Mecmuası'nın Türk Edebiyatı ile Milli Mücadeledeki Yeri, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 27, 219-226.
- Karpat, K. H. (2009). *Osmanlı'dan Günümüze Edebiyat ve Toplum*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Kayıran, Y. (2007). *Felsefi Şiir Tinsel Poetika*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kefeli, E. (2012). *Batı Edebiyatında Akımlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kıbrıs, İ. (2004). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Kolcu, A. İ. (2007). *Modern Türk Şiiri 1 Şiir Tahlilleri*. Konya: Salkımsöğüt Yayınları.
- Kolcu, A. İ. (2008). *Cumhuriyet Edebiyatı*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.
- Kudret, C. (1977). *Bir Bakıma*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Basımevi.
- Moran, B. (1994). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Nafiz, F. (1935). Faruk Nafiz Diyor ki. (S. Simavi, Röportaj Yapan), N.133.
- Narlı, M. (2007). *Şiir ve Mekân*. İstanbul: Hece Yayınları.
- Necatigil, B. (1999). "Şiirimizde Hikâye". *Düzyazılar 2*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 185-198.
- Okay, O. (2010). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Oktay, A. (1993). *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özcan, E. (1993). *Faruk Nafiz Çamlıbel Hayatı ve Eserleri*. Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Özçelebi, B. (2003). *Cumhuriyet Döneminde Edebi Eleştiri*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özden, M. (2011). Bir Halkçı Müneverler Platformu: Halka Doğru Dergisi (1913-1914). *Milli Folklor*, 89, 109-119.
- Öztürk, Y. (2017). *Memleket Mektep Meclis Arasında Bir Hayat Faruk Nafiz Çamlıbel*, Ankara: Ebabil Yayınları,
- Pospelov, G. N. (1985), *Edebiyat Bilimi II*, (Yılmaz Onay, Çev.), İstanbul: Bilim Sanat Yayınları.
- Safi, İ. (Kasım 2015) Faruk Nafiz Çamlıbel'in Sanatında Yahya Kemal Beyatlı'nın Etkisi, *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi (OMAD)*, C.2-4, 1-10.
- Sağlık, Ş. (2000). Parodiden Varoluş'a Öykünün Evrensel Dili (Yapısı). *Hece [Türk Öykücülüğü Özel Sayısı]*, 46-47, 138-151.

- _____ (2001). Şiirin Kapsam Alanındaki Kardeş Sanat: Öykü / Öykünün Şiirdeki Macerası. *Hece Öykü [Türk Şiiri Özel Sayısı]*, 53-55, 350-370.
- _____ (2008). Mehmet Âkif'in Şiirlerindeki Hikâye Unsurları. *Hece [Mehmet Âkif Ersoy Özel Sayısı]*, 133, 362-393.
- Saraç, A. Y. (2000). "Divan Edebiyatı"nda Hikâye. *Hece [Türk Öykücülüğü Özel Sayısı]*, 46-47, 53-57.
- Sazyek, H. (2006). Şiir: 1923-1950. O. H. ed.Talat Sait Halman içinde, *Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. s. 21-47.
- Sazyek, H. (2013). *Roman Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Hece Yayınları
- Seyfi, O. (1919). *Peri Kızı ile Çoban Hikâyesi*. İstanbul:Halk Kütüphanesi.
- Seyfi, O. (1928). *Gönülden Sesler*. İstanbul: Sebât Matbaası.
- Soyuer, H. (2000). Aşklarında Yaşayan İki Şair. *Bilge*, 26-Güz, 53-58.
- Stevck, P. (2004). *Roman Teorisi*. (S. Kantarcıoğlu, Çev.) Ankara: Akçağ Yayınları.
- Sümer, M. (2015a). *Büyük Saat'in Vuruşu Turgut Uyar Şiirinde Anlatısallık*. İstanbul: Hece Yayınları.
- _____ (2015b), Milli Kimliğin İnşasında Edebiyatın Rolü. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Tanpınar, A. H. (1969). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- _____ (1997). *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitapevi.
- Tansel, F. A. (1971, Kasım). "Faruk Nafiz'in İlk Şiirleri". *Hayat Tarih Mecmuası*, nr. 10, s. 25.
- Tekin, M. (2002). *Roman Sanat 1*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Uygur, S. (2005). Türlerarası İlişkiler Açısından Ziya Osman Saba'nın Şiir ve Öyküleri. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ünlü, M., Özcan. Ö. (2003). *20. Yüzyıl Türk Edebiyatı 1900-1940*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Yurdakul, M. Emin (2007). *Türkçe Şiirler* (Haz: Dr. Hasan Kolcu - Fatih Kıran), İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Yücel, T. (1995). *Anlatı Yerlimleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Zambak, Ferda (2007). Türk Romanında Mekân. Yüksek Lisans Tezi, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla.
- Zeynel Kıran, A. E. (2000). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.

8. ÖZGEÇMİŞ

1978 yılında Adıyaman, Samsat'ta doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini aynı ilde tamamladı. 1996-2000 yılları arasında Mimar Sinan Güzel Sanat Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde okudu. 2016 yılında Çağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı'nda yüksek lisansını tamamladı. 2001 yılından bu yana MEB'de öğretmen olarak görev yapmaktadır. *Gençlik İçin Değerler Eğitimi Çalıştayı*, (Gökkuşluğu Yayınları, 2011), *Gül'e Dair, Adıyamanlı Çocuklardan Hz. Peygamber'e Şiir ve Mektuplar* (Gökkuşluğu Yayınları, 2008) ve bir grup arkadaşıyla Adıyaman'ın önemli bir değeri olan şair Hüseyin Korkmaz'ın şiirlerini *Düşlerim / Zamansız* (Romantik Kitap Yayınları, 2008) gibi çeşitli eserleri yayıma hazırladı. Çeşitli gazete ve dergilerde yazıları yayımlandı.