T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

FARUK NAFİZ ÇAMLIBEL İLE TURGUT UYAR'IN ŞİİRLERİNDEKİ HİKÂYE UNSURLARININ KARŞILAŞTIRMALI OLARAK İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ZEYNEP NUR TİRYAKİ

İSTANBUL 2024

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

FARUK NAFİZ ÇAMLIBEL İLE TURGUT UYAR'IN ŞİİRLERİNDEKİ HİKÂYE UNSURLARININ KARŞILAŞTIRMALI OLARAK İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ZEYNEP NUR TİRYAKİ

TEZ DANIŞMANI:
PROF. DR. MEHMET GÜNEŞ

İSTANBUL 2024

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER ..... **I**
ÖN SÖZ ..... **II**
ÖZET ..... **V**
ABSTRACT ..... **VI**
KISALTMALAR LİSTESİ ..... **VII**
GİRİŞ **1**
1.1. EDEBÎ TÜRLER 4
1.2. ŞİİR KAVRAMI 6
1.3. HİKÂYE KAVRAMI 13
1.4. ANLATIMCI ŞİİR YA DA ŞİİRDE HİKÂYE UNSURLARI 17
1.5. ANLATIMCI ŞİİRİN GELİŞİMİ 27
2. ANLATIMCI ŞİİR AÇISINDAN KARŞILAŞTIRMA **33**
2.1. ANLATISALLIĞIN ÖGELERİ 33
2.1.1. Dil Açısından Anlatımcı Şiir 37
2.1.2. Anlatıcı ve Bakış Açısı 44
2.1.3. Şair-Özne: Anlatıcı-Yazar İlişkisi 88
2.1.4. Zaman 104
2.1.5. Mekân 112
2.1.6. Şahıs Kadrosu 123
3. ANLATIM TEKNİKLERİ AÇISINDAN KARŞILAŞTIRMA **141**
3.1. TAHKİYE (ÖYKÜLEME) 141
3.2. TASVİR 151
3.3. DİYALOG 160
3.4. MONOLOG 168
3.5. GERİYE DÖNÜŞ 169
SONUÇ **171**
KAYNAKÇA **179**

ÖN SÖZ

Anlatma ihtiyacı, insanlık tarihiyle başlayan bir ihtiyaçtır. Şiir, en eski destanlardan beri edebiyatta var olan bir formdur. Hikâye türünün geçmişi de anlatma ihtiyacına dayanır. Bu iki tür; farklı biçimler olarak uzun süreler kendi tür niteliklerine sahip olmuş, olgunlaşmış, zaman içerisinde değişime uğramıştır. Öte yandan, şiir ile hikâyenin anlatı metinlerinde çok eskiden beri iç içe olduğu görülür. İnsanın ve toplumun modernleşmesiyle birlikte modern düşünce biçimleri doğmuştur. Örneğin bu düşünce biçimlerine göre anlatı metinlerinde anlatıcı ile yazar, birbirinden ayrıştırılmıştır. Edebiyatın kurmaca olduğu çok köklü bir fikir olmakla birlikte bu fikrin anlatı unsurlarına uyarlanması, modernizm ile gerçekleşmiş; böylece anlatının, anlatının anlatıcısının, zamanın, mekânın ve diğer anlatma (tahkiye) unsurlarının kurmaca varlıklar olduğu fikri; şiir ve hikâye incelemelerinde daha başat bir rol oynamaya başlamıştır.

Şiir, Türk edebiyatında geleneksel olarak belirli kurallar çerçevesinde, kendine has bir form ve bazı anlatıların anlatılırken biçime girmesinin bir aracı olarak görülmüştür. Modernleşme ile şiir de belirli kalıplardan çıkartılıp hikâye türüne yakınlaşmıştır. Bu esnada Türk edebiyatına Batı'dan gelen "hikâye" formu da gelişmeye ve kendini yenilemeye devam etmiştir. Örneğin divan edebiyatında bir olay örgüsünü anlatmak için beyitler hâlinde mesneviler yazılırken şiir ile hikâyenin Türk edebiyatında Batı etkisinden sonra modern biçimde buluştukları yer, önce hikâyenin yine şiir biçiminde anlatıldığı manzum hikâyelerle sonra şiirselliğini kaybetmeden hikâye anlatan şiir-hikâyelerle en son da anlatımcı şiirle ifadesini bulmuştur. Bütün bunlar; anlatıbilimin oluşması ve ürettiği teorilerle insanın ve toplumun değişmesiyle olagelmiştir.

Batı etkisindeki Türk Edebiyatı döneminde, Faruk Nafiz Çamlıbel; geleneksel olanı yaşatan, halk edebiyatı geleneğinden ve divan edebiyatı geleneğinden yararlanan, asıl şair kimliğini Beş Hececiler yani "Memleket Edebiyatı" içerisinde bulan bir şairdir. Turgut Uyar ise Garip şiiri ile şiirin tamamen gelenekten koparıldığı, modernleşme adımlarının ciddi anlamda atıldığı bir sürecin ikinci dönem şairidir: İkinci Yeni içerisinde yer alan Turgut Uyar; kalıpları kıran, cümleleri ters yüz eden, şiirde modernizmi önceleyen ve imgeselliği ön plana alan bir anlayıştadır. İki şairin buluştukları nokta ise çok eskiden beri var olan şiir-hikâye ilişkisini, yani şiirde hikâye unsurlarını kullanıyor olmalarıdır. Bu çalışmanın konusu; sınırları oldukça geniş olan anlatıbilime ait anlatı kavramının, Faruk Nafiz Çamlıbel ve Turgut Uyar'ın şiirlerinde türler arası (şiir-hikâye)

bağlamda hikâye unsurları şeklinde sınırlandırılmış görünümüdür. İki şairin şiirlerinin bu anlamda karşılaştırılması konusunu seçmemizin nedeni; bu karşılaştırmanın şiir-hikâye geleneğinin sınırlarını ve şiirde hikâye unsurlarının geleneksel ve modern anlayışlarda incelenmesi suretiyle farklı formlarda nasıl işlendiğini gösteren, türler arası ilişkileri aydınlatan ve bu ilişkilerin gelecekte nasıl devam edebileceği yönünde fikirler veren bir yapı sunmasıdır.

Bu çalışmada Faruk Nafiz Çamlıbel ve Turgut Uyar'ın seçilme nedeni, iki şairin birbirleriyle hikâye anlatma açısından sıkı bir benzerlik ve aynı zamanda gelenekçilik-modernlik ve sadelik-imgesellik açısından kontrast oluşturmalarıdır. Ayrıca, her ikisinin de kendi grupları içerisinde hikâye anlatımını şiirde en çok kullanan şairler olmalarıdır. Konuyla ilgili gerçekleştirdiğimiz literatür taramasında, Mehmet Sümer'in kitabı da basılan "Turgut Uyar Şiirinde Anlatımcı Teknik" tezi ve Mehmet Kural'ın "Faruk Nafiz Çamlıbel'in Şiirlerinde Anlatısallık" tezi ile karşılaşılmıştır. Bu çalışma, iki farklı şairin karşılaştırmasını içeriyor olması ve şiirde hikâye unsurlarını sadece anlatımcı şiir üzerinden değil, bütün yönlerden inceliyor olması yönüyle bahsi geçen tezlerden oldukça farklıdır. Bu çalışmayı hazırlarken bir bilim insanı adayı olarak kazandıklarım, özellikle hikâye türü hususunda bilgimi çoğaltmış ve türler arası ilişkilerin kaynaklarını tespit konusunda tecrübeli bir hâle gelmiş olmamdır. Çalışma, ayrıca beni iki şairin poetikası yönünden daha bilgili kılmıştır. Çalışmanın Türk Dili ve Edebiyatı bilimine kazandırdıkları ise Faruk Nafiz Çamlıbel ve Turgut Uyar'ın iki önemli ve ayrı poetikalara sahip şairler olarak ortaklık ve farklılıklarının ve iki şairdeki şiir-hikâye ilişkisinin türler arası bağlama katkı sunarak yeni bir yaklaşımla ve daha önce yapılmadığı üzere karşılaştırma metodu ile gösterilmesidir. Çalışma, genel anlamda anlatıbilimin bir uzantısı olduğu için de bu önemli ve revaçta olan bilim alanına yeni veriler ile katkıda bulunmuştur, denilebilir.

Bu çalışmada karşılaşılan zorluklardan biri, Faruk Nafiz Çamlıbel'in kitaplarındaki erişim kısıtıdır. Kitapların neredeyse tamamına sadece kütüphanelerden ve sahaflardan erişilebilmekte olup pandemi sebebiyle kütüphaneler uzun süre kapalı kalmıştır. Faruk Nafiz Çamlıbel'in kitaplarının bir kısmının Latin alfabesi ile bir baskısı bulunmamaktadır. Şairin kitaplarında aynı şiirlerin tekrar etmesi ve aynı isimle farklı şiirlerin yazılmış olması da şiirleri sınıflandırma hususunda zorluk oluşturmuş, çalışmada pek çok kitapta birden yer alan şiirlerin en güncel hâlleri, *Han Duvarları – Toplu Şiirler* kitabı referans alınarak çalışmaya konu edilmiştir. Bu çalışmayı yaparken karşılaşılan

kolaylıklar ise çevrimiçi pek çok kaynağa erişilebiliyor, özellikle İsam ve Marmara Üniversitesi Prof. Dr. Orhan Oğuz kütüphaneleri üzerinden çok zengin kaynaklara ulaşılabiliyor olunmasıdır. Süreçte bu kütüphanelerden sadece kaynak açısından değil, diğer çalışma imkânları açısından da yararlanılmıştır.

Çalışmanın Giriş kısmında; şiir ve hikâye kavramlarından türsel bakımdan ayrı ayrı bahsedilmiş, daha sonra bu iki türün nasıl iç içe geçtiği ve bu türler arasılığın evreleri açıklanmıştır. Bu bölüm, ilk bölüm olarak alınmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde, Faruk Nafiz Çamlıbel ile Turgut Uyar'ın şiirlerinde hikâye unsurları; "anlatımcı şiir" başlığı altında dil açısından ve anlatıya dâhil olan anlatıcı, şair-özne, zaman, mekân ve şahıslar açısından incelenmiş ve karşılaştırılmıştır. Bu bölümde anlatıcı ile öyküleme ilişkisi, şiirlerin şairlerin yaşamlarını ne oranda yansıttığı, zaman-mekân birliği ve geleneksellik-modernlik bağlamında şahıslar tartışmaya açılmıştır. Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde ise iki şairin şiirlerindeki hikâye unsurları; tahkiye, tasvir, diyalog, monolog ve geriye dönüşten oluşan anlatım teknikleri bakımından incelenmiş ve karşılaştırılmıştır. Bu bölümde ise özellikle söz konusu tekniklerin öykülemedeki işlevi ve bu tekniklerin şiir-hikâye unsurları ile bağı tartışmaya açılmıştır.

Bu çalışmayı yaparken başta bütün süreçte emeklerini benden esirgemeyen, her sorumda ve çalışmamda hızlıca kendisinden yapıcı ve net dönütler aldığım, yol göstericiliği ile bilgisinden ve ilgisinden lisans yıllarımdan beri çokça istifade ettiğim, yüksek lisansımın tamamen benim dışımdaki etmenler ve teknik sebeplerle oldukça zora girdiği bir süreçte çalışmamın tez danışmanlığını üstlenerek devam etmesine vesile olan çok kıymetli hocam Prof. Dr. Mehmet Güneş'e, çalışmam hakkında yapıcı eleştirilerde bulunarak ve öneriler sunarak çalışmamın olgunlaşmasını sağlayan Prof. Dr. Şaban Sağlık ve Prof. Dr. Muhammet Gür'e, çalışmadaki şiirlerin sınırlandırılması hususunda fikir vermek hasebiyle bana destek olan Doç. Dr. Mehmet Sümer'e minnetlerimi sunarım. Yüksek lisans sürecim boyunca yaşadığım bütün zorlukları aşmama ve çalışmayı tamamlama motivasyonuma çokça desteği bulunan, bana bu süreçte en değerli iki şeyi, inancı ve umudu veren çok sevgili annem ve Onur'a, oluşturduğu zengin kütüphanesi ve bilgi birikimi ile bana yol gösteren, akademi hayalimin şekillenmesinde rolü olan çok sevgili babama, akademik üretimler hususunda birbirimizle fikirlerimizi paylaştığımız arkadaşlarıma, bir şiir yazarı olarak bu çalışmanın konusu olan şiir üzerinde derinlemesine düşünme ve şiirin dinamiklerini anlama çabama katkıda bulunanlara teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

Şiir ile hikâye arasında oldukça köklü ve sıkı bir ilişki söz konusudur. Bu ilişki, modern zamanlarda daha da gelişmiş, anlatıbilimin imkânlarından da yararlanmak suretiyle "hikâye anlatan şiir", "şiir içeren hikâye" gibi ana ayrımların altında girift türler oluşmuştur. Bu ilişkinin şiir tarafında Yeni Türk edebiyatındaki ilk durağı, manzum hikâyelerdir. Bu hikâyeler, bir hikâye/anlatının şiir formunda anlatılması ile oluşur. Daha sonradan, Behçet Necatigil'in ortaya attığı "şiir-hikâye" kavramı ile bu ilişki, modernize olarak açıklanmış, şiirin kendi şiirselliği dışına çıkmayarak da hikâye anlatabileceği tespit edilmiştir. Bu ilişkinin günümüzdeki son durağı ise anlatımcı şiirdir.

Bu çalışmada, Beş Hececi şairlerden Faruk Nafiz Çamlıbel, şiirde geleneğin bir temsilcisi olarak; İkinci Yeni şairlerinden Turgut Uyar ise modernist bir şiirin temsilcisi olarak seçilmiş ve iki şairin de şiirde hikâyeleştirmeyi kullandıkları tespit edilmiştir. Faruk Nafiz Çamlıbel ile Turgut Uyar'ın eserlerinde divan edebiyatının etkisi, Halk şiiri geleneğinin etkisi, hikâye anlatma ve dilin imgesel kullanılışı yer yer ortaklıklar gösterir. Faruk Nafiz, ilk dönem yoğun imgesellik ve mazmun içeren şiirleri haricinde hikâye içeren şiir yazımının daha çok manzum hikâye durağında yer alırken Turgut Uyar, İkinci Yeni anlayışını benimsemesi gereği daha imgesel ve modern bir noktada durmaktadır. Bu çalışmanın amacı; Türk şiirinde iki farklı ekolün temsilcisi olan Faruk Nafiz Çamlıbel ile Turgut Uyar aracılığıyla hem şiir ve hikâye türlerine hem çok köklü bir geçmişe sahip olan şiir-hikâye ilişkisine ışık tutmak, iki şairin sanat anlayışlarını ve şiir-hikâyeye bakışlarını tespit etmek ve türler arası ilişkiler alanında hâlihazırda yapılan ve gelecekte yapılacak olan araştırmalara ufuk açıcı olmaktır.

Anahtar Kelimeler: şiir, hikâye, anlatıbilim, türler arası ilişkiler, gelenek, modernizm, Faruk Nafiz, Turgut Uyar.

ABSTRACT

There is a rooted and close relation between poetry and story. This relation has improved more in modern times, and has created intricate types under main distinctions such as "story telling poetry" or "poetry included story" by utilising resources of narratology. First haunt of this relation in Modern Turkish Literature in poetry, is narratives in verse. These stories occur from a story/narration told in poetry form. Afterwards, this relation was explained in a modernised way with the conception of "poetry-story" which Behçet Necatigil propounded, and it was confirmed that a poem can also narrate a story without digressing its own lyricism. Last haunt of this relation nowadays is narrative poetry.

In this study, Faruk Nafiz Çamlıbel, one of the Five Syllabist poets, was chosen as a representative of tradition in poetry, and Turgut Uyar, one of the Second New poets, was chosen as a representative of a modernist poetry, and it was detected that both poets used storification in poetry. The influence of divan literature, the influence of tradition of Folk poetry, narration and imaginative use of language are partly in common in Faruk Nafiz Çamlıbel's and Turgut Uyar's works. Faruk Nafiz focused more on narratives in verse in writing poems, except his early period poems which include intense fictitiousness and poetic themes, while Turgut Uyar stands at a more imaginary and modern point because of his embracement of mentality of Second New. The aim of this study is to set light to types of poetry and story, and the relation of poetry-story, which has a very long-standing background, via Faruk Nafiz Çamlıbel and Turgut Uyar, to determine the two poets' senses of art and points of view to poetry-story, and to inspire the researches which will be, or have already been done in the field of interspesific relations.

Key Words: poetry, story, narratology, interspesific relations, tradition, modernism, Faruk Nafiz, Turgut Uyar.

KISALTMALAR LİSTESİ

bk.	Bakınız
çev.	Çeviren
Doç.	Doçent
Dr.	Doktor
drl.	Derleyen
ed.	Editör
haz.	Hazırlayan
İSAM	İslâm Araştırmaları Merkezi
p.	Page
Prof.	Profesör
s.	Sayfa
T.C.	Türkiye Cumhuriyeti
TMEE	Türkmenistan Milli Elyazmalar Enstitüsü
vb.	Ve başkası, ve başkaları, ve benzeri, ve benzerleri, ve bunun gibi
vd.	Ve devamı, ve diğerleri
vs.	Vesaire

1. GİRİŞ

En eski kullanımı XVIII. yüzyıla ait olan edebiyat kavramı,[1] pek çok şekilde tanımlanagelmiş olsa da bu araştırmada işlev bulacak bir özetlemede bulunulabilir: Edebiyat, sanat dalları içerisinde aktarımını söz ve ses ile yapandır. Bu tanım, edebiyatın sadece kullandığı araç bakımından değerlendirilmesini kapsasa da ileriki bahislerde şiir ve hikâye türleri üzerinden edebiyat kavramına ışık tutulacaktır. Aristoteles, edebiyatın sanat dalları içerisindeki yerini "mimesis/taklit" kuramıyla açıklar:

> İster bir sanatçı yetisi, isterse alışkanlığa dayanan bir ustalıkla olsun, bazı sanatlar renkler ve figürler aracılığıyla taklit eder. Bazı sanatlar ise ses aracılığıyla taklit eder; buna göre de bütün adı geçen sanatlarda genel olarak taklit, ya ritm, ya söz ya da harmoni aracılığıyla, gerçekleştirilir. Öyle ki, bu üçü ya ayrı ayrı, ya da birlikte kullanılır.[2]

Moritz Geiger, sadece taklit etmenin yeni olan hiçbir şeyi sunmayacağını vurgulayarak aşağı, sefil durumda olanın taklidiyle yüksek olanın taklidinin bir farkının olmadığını belirtir, bu, Aristoteles'in taklit anlayışına getirilen değerlendirmelerden bir tanesidir.[3] Geiger, ayrıca, Aristoteles'in bütün sanatları taklide dayandırmasını reddeder:

> Böylece ruhsal-vital öğeler, iki estetik dünyanın vatandaşıdırlar: Taklidin bir nesnesi olarak değer bakımından nötr olan bir malzemedirler; kendi başlarına alındıklarında ise estetik değer karşıtlıklarının taşıyıcısıdırlar.
>
> Yapı sanatı, müzik gibi taklide dayanmayan sanatlar, değerlerinin temelini burada bulurlar. Bu sanatları boş bir biçim oyunu olmak basamağının üstüne çıkaran, ruhsal-vital olandır, onun değerleridir.[4]

Taklit teorisi, her çağda çeşitli gerekçelerle yanlışlanmakla beraber, hep gündemde kalmıştır.[5]

Taklit teorisinin tek başına sürdürdüğü mutlak hâkimiyeti yıkan teori, taklidin çok geniş açıdan değerlendirildiğinde dahi yapı sanatı, süsleme, müzik ve dansı kapsayamamasıdır.[6] Edebiyat açısından çok uzun yıllardır geçerliği olan taklit teorisinin, özü yansıtıp yansıtmadığıyla ilgili tartışmalar gündeme gelmiştir. Geiger, taklit yönteminin, en sıkı realizmde dahi taklit ettiği şeyin özünü yansıtmak istediğinden ve taklit edilen şeyin gerçeğinden daha fazla estetik anlam değeri yüklendiğinden bahseder.[7]

---

[1] Tzvetan Todorov, *Edebiyat Kavramı*, çev. Necmettin Sevil, Birinci Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2011, s. 9.
[2] Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, REMZİ KİTABEVİ, İstanbul 1987, s. 11.
[3] Moritz Geiger, *Estetik Anlayış*, çev. Tomris Mengüşoğlu, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2015, s. 93.
[4] Moritz Geiger, *Estetik Anlayış*, s. 94.
[5] Moritz Geiger, *Estetik Anlayış*, s. 81.
[6] Moritz Geiger, *Estetik Anlayış*, s. 81.
[7] Moritz Geiger, *Estetik Anlayış*, s. 82, 84.

Bu teori, ileriki bahislerde söz konusu edilecek olan kurmaca kavramının dayanağı olarak okunmaya müsaittir: Bir yapıt ne denli gerçeğe dayandırılırsa dayandırılsın, nihayetinde "estetik" değeriyle kendi öz ve biçiminden başka bir şeye dönüşür.

Edebiyatı tanımlarken işlevsel ve yapısal ölçütler kullanan Tzvetan Todorov'a göre, sanat ve edebiyat yapıtları, ancak sınırlı bir kesinlikte tanımlanabilir:

> "Sanat, gerçeğin kullanıma sokulmasıdır" demek ya da "şiir, söz aracılığıyla varlığın temellendirilmesidir" demek, sanat ve gerçeğin ne olmaları gereği üzerine, bunları üstlendikleri göreve uygun hale getiren özel düzeneklerle ilgili görüş bildirmeksizin bir dileği dile getirmektir. Varlıkbilimsel işlev olması, onun bir işlev olarak kalmadığı anlamına gelmez. Kaldı ki Heidegger'in kendisi de işlevsel kendiliğe bir yapısal kendiliğin denk düşmediğini kabul eder; çünkü araştırmasında "ancak büyük sanatın söz konusu" olduğunu söyler. Buradan, her sanat ya da edebiyat yapıtını tanımlayabilmemizi sağlayan bir ölçüte değil, ancak sanatın bir bölümünün (en yetkin) neler yapması gerektiğine ilişkin bir kesinlemeye sahip oluruz.[8]

Todorov, temelde, önceki düşünürlerin fikirlerini takip ederek, pek çok farklı ihtimalden yola çıkarak edebiyatın ne olduğunu ortaya koymak ister. Edebiyata ilişkin işaret ettiği yapısal tanımlardan biri, edebiyatın dizgeli doğasına yöneliktir.[9] Saussure, edebiyatın da malzemesi olan dili konusu addeden ilk toplumbilim olan dil bilimi içerisinde, dilin gösteren ve gösterilen şeklinde iki ayrı yanından yola çıkarak biçim ve anlam farklılığından bir dizge oluşturmuştur.[10] Kavramsal yazı dizgesinde, bir kelime, oluştuğu seslerden bağıntısız hâlde bir göstergeyle belirtilir ve sahip olduğu gösterge, sözcüğü ve sözcüğün karşılık geldiği kavramı betimler.[11] Dil; göstergelerden oluşan bir dizge, görsel imgelere çevrilebilir işitim imgelerinden bütünleşik bir yapı, dille oluşturulan yazı da bu teorilerin somut düzlemde uygulanmasıdır.[12] Örneğin şair, ifadelerini bulmaları adına, sözcüklerin karşılık geldikleri anlam ve çağrışımları, bir dizge içerisinde gösterebilir.[13] Edebiyatın dil bilimiyle ilişkisine dair bu birkaç satır, edebiyatın disiplinler arasılığına bir işarettir.[14] Edebiyat; temelde insan odaklı olduğundan, felsefe, psikoloji, sosyoloji,

---

[8] Tzvetan Todorov, *Edebiyat Kavramı*, s. 11.
[9] Tzvetan Todorov, *Edebiyat Kavramı*, s. 15.
[10] Ayşe Kıran, "Dilbilim-Göstergebilim İlişkileri", *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, I, (1990), s. 51.; Ferninand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Berke Vardar, Multilingual, İstanbul 1998, s. 45.
[11] Ferninand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, s. 59.
[12] Ferninand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, s. 45.
[13] Ziya Avşar, "Divan Şiirinin Poetik Verilerine Yeni Bir Yaklaşım Denemesi", *Hece Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı*, 53/54/55, (2001), s. 329.
[14] Bahis mevzusu göstergebilimin temeline dair birkaç söz, edebiyatın kuramsal çerçevesinin çizilebilmesi adına gerekli görülmüş olup ileriki bölümlerde çalışmanın konusu gereği göstergebilim odağında detaylı bir inceleme yapılmayacaktır. Dilbilim-göstergebilim ilişkisi için *bk.*: Ayşe Kıran, "Dilbilim-Göstergebilim İlişkileri", s. 51-62.

coğrafya, tarih, dil bilimi gibi sosyal ve pozitif bilimlerle ilişki kurmak zorundadır. Edebiyatın disiplinler arasılığına, ileriki bölümlerde yeri geldikçe değinilecektir.

Sanat eserinden estetik haz vermesi beklenir. Todorov'a göre, estetik/güzel merceğindeki edebiyat, edebiyatın türsel tanımından başka, büyük bir tanımıdır.[15] Bu edebiyat tanımlamasına uyan hoşluk, güzellik kavramı ise edebiyat tarihi içinde pek çok kez sorgulanmıştır. Geiger, düşünsel ve estetik/güzel bilgiyi, şu şekilde ayırarak sanatın özüne temas eder, sanatın, dolayısıyla edebiyatın âdeta bir tanımını ortaya koyar:

> Düşünsel bilgi için kavramlarla nesneye egemen olmak son amaçtır. Bu bilgide, ben ile nesne arasındaki gerilim, ortadan kalkmaz, sürer: Ben yabancı bir nesne karşısındadır ve onu içinden görüyor. Hattâ bu bilgi, en kişisel pragmatik amaçlara hizmet etse de o, bilgi olarak nesnel, çıkarsız, kontemplativdir.
>
> Buna karşılık, estetik görüş için nesneye egemen olma, nesneyi içinden görme ve kontemplation, amaç için sadece bir araçtır. Estetik nesne, öznel bir anlam kazanmalı, ben'in varoluşuna (existenz'ine) dokunmalı; sadece bilinmekle kalmamalı, "yaşanmalı." Biz günlük hayatta mekânın bir derinliği olduğunu biliriz; her an gözümüzü açıp baktığımızda bunu görürüz. Ama sanat bununla yetinmez; mekânın derinliği "yaşanmalı"dır.[16]

Dolayısıyla bir sanat eseri, estetiği yaşamda en karşılık bulacağı nitelikte yansıtmalıdır.

Todorov; Geiger'den aktardığı, "güzel" kavramı hakkında "kendinden başka hiçbir şeyi göstermeyen, kendi içinde tam olan" tanımlamasına karşılık sanatın güzel ile tanımlandığı, sanat yapıtının var oluş amacının salt başka bir şeyi göstermek olamayacağı hâlbuki "güzel"in sanat eserinin başat unsuru olduğu, sanat değerinin resim ve müziği oluşturan parçalarda olduğu gibi, estetik özellikte olan dilde olduğunu savunur.[17] Bu görüş, edebiyatın bir bilim olarak değerlendirilişinde ilk modern çabaların kaynağı olması hasebiyle kayda değerdir.[18] Bu görüşün Türk edebiyatındaki koşutu, Takdîr-i Elhân'da "Zerrâttan şümusa kadar her güzel şey şiirdir." diyerek mikro ile makro boyut örneği üzerinden tüm evreni kapsayıcı bir ifade kullanan Recâizâde Mahmud Ekrem'in, Batı etkisindeki Tanzimat nesli içinde dilin estetiğine dair verdiği yeni fikirlerdedir[19]:

> Fakat şairler için kullanılan bazı müphem vasıflar dışında edebiyat bir psikolojik vakıa olarak kabul edilmezdi. Daha ziyade muayyen, âdeta pratik söyleyiş kaidelerinin içinde mütalaa edilirdi. (…)Ekrem Bey'in "sade", "müzeyyen", "âlî" (sublime) diye üslûbu üçe ayırması ve bilhassa üslup üzerinde sanatta şahsiyetin en yüksek noktası gibi durması da bize göre çok

---

[15] Tzvetan Todorov, *Edebiyat Kavramı*, s. 12, 14.
[16] Moritz Geiger, *Estetik Anlayış*, s. 78-79.
[17] Tzvetan Todorov, *Edebiyat Kavramı,* s. 14-15.
[18] Tzvetan Todorov, *Edebiyat Kavramı*, s. 15.
[19] Recaîzâde Mahmud Ekrem, *Takdîr-i Elhân*, Mahmut Bey Matbaası, Dersaadet 1301, s. 9.

> yeni bir şeydi. Bu "sade" ve "müzeyyen" meselesinden eski belâgatte ancak secisiz ve secili nesir dolayısıyla bahsedilirdi. Tabiatıyla bu çok ayrı bir şeydi.[20]

Bu hususta sanattaki estetiğin şiirdeki anlatımcılık ile ne derecede var olacağı konusu, önemli bir tartışma konusudur.

1.1. EDEBÎ TÜRLER

Türlerin doğuşu, Aristoteles kuramıyla açıklandığında, taklidin farklı mahiyetlerine dayanarak farklı söylem şekillerinin oluştuğu gözlemlenmektedir: Hikâye etme, taklit edilenleri hareket içinde yansıtma (gösterme).[21] Aristoteles anlayışında şiir de taklit etme ve bu taklit karşısında uyanan hazla ilintilidir.[22] Todorov ise edebiyatın işlevsel olmaktan başka yapısallığını araştırırken edebiyat tarihinde en sık sunulan çözüm yollarından birinin türsel bakımdan sanat olduğuna işaret eder.[23] Edebiyatın, aktarımını söz ve ses ile yapması işlevsel tanımında olduğu gibi, Todorov'a göre, edebiyat, dil aracını kullanarak öykünür fakat öykündüğü (Aristoteles kuramıyla taklit ettiği) şeyler gerçek dışı da olabileceği için edebiyat, kurmacadır.[24] Öykünme (taklit) kavramı, edebiyat türlerine göre değerlendirildiğinde ise edebiyat gerçekliğini anlamak için dayanılan tek kavram olmaktan çıkar, örneğin şiir, kurmacanın uygulanabileceği bir alan değildir.[25] Şiir; özetlenemez, bir olayı değil, bir imgeyi derinlemesine anlatır fakat şiirin kurmacaya dâhil olmaması, daha ziyade öykünmenin bütün kesin anlamlarını yitirmesi gerekliliğindendir.[26] Modern dönemlerde ortaya çıkan, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde anlatımcılık odağında incelenecek olan şiir ise anlatımı şiire sokmasıyla bu tanımın dışındadır. Jean-Yves Masson, şiire dair bu alışılagelmiş yargının yanlışlığını ortaya koyar:

> Şiirin uzun olmasını kabul etmekte zorluk çekiyorsak bunun nedeni belki de, biraz geliştirilmiş olan her metnin özetlenmeye elverir gibi durması, şiirinse bize göre her şeyden önce (bu açık gerçekliği kim yadsıyabilir ki?) özetlenmeyen olmasından ibarettir. Dizeye dökülmüş söylev niteliğinde, art arda gelen anlar halinde çözemlenip yapıbozma uygulanabilen, bir fikre ya da teze indirgenebilecek bir yapıya, plana dayalı olan şiirdense, anlık ya da aşağı yukarı anlık olan, bir parlama durumu içindeki şiir, kendi kendisiyle daha

---

[20] Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, haz. Abdullah Uçman, 23. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 487.
[21] Aristoteles, *Poetika*, s. 14.
[22] Aristoteles, *Poetika*, s. 16.
[23] Tzvetan Todorov, *Edebiyat Kavramı*, s. 12.
[24] Tzvetan Todorov, *Edebiyat Kavramı*, s. 12.
[25] Tzvetan Todorov, *Edebiyat Kavramı*, s. 13.
[26] Tzvetan Todorov, *Edebiyat Kavramı*, s. 13.

> kolay örtüşüyor gibidir. Gerçekten de, anlatı şiirinin üzerine ağır bir kuşku çökmüş durumda.[27]

Masson'a göre, anlatı şiirinin kabul görmeme nedeni, anlatının bir paylaşma eylemi olması ve metnin istenildiği gibi "kendi içine kapanma"dan sıyrılıp bir okuyucu gerektirmesidir, bu türden şiirin kabul edilmediği yerde şiirin tutsaklığından pekâlâ söz edilebilir.[28] Şiirin içinde bulunduğu duruma dair böylesi bir gözlemle, Todorov'un "küçük" olarak nitelendirdiği edebî türler de -Todorov, temelde şiiri de uzun ve gelişmiş görmediğinden kurmacaya dâhil etmiyor gibidir- "Taklit kuramına dâhiller mi?", dolayısıyla "Edebiyat mı, edebiyat dışı mı?" sorularından sıyrılacaklardır.[29] Demek ki bir kavrama, bir olguya; pozitif bilimlerdeki gibi laboratuvar ortamında, aynı uygun şartlarda tekrar tekrar aynı sonucu vermediği, salt üzerine düşünülebildiği, örneklemler aracılığıyla akıl yürütmeler sonucunda yeni bulgulara ulaşılabildiği ve toplumsal kabullere göre şekillenip değiştiği için mutlak değişmez olarak bakmak, olası değildir.

Kurmaca kavramı da bu değişimlere tabidir. Kurmaca oluşuyla edebiyatın yalana yakın ve tehlikeli olarak değerlendirildiği dönemler olduğu gibi bugün, kurmaca, anlatıbilim teorisi içerisindeki önemli yeri ile altın çağını yaşamaktadır.[30] Todorov'un "Edebiyat Kavramı" anlatısına göre, her edebiyat eseri kurmaca değildir, aynı şekilde her kurmaca da edebiyat eseri olmak durumunda değildir.[31] Bugünün anlayışında, bir anlatı, tamamen gerçek bir olayı, durumu anlatsa dahi içinde kurmaca ögeler mutlaka vardır. Kurmacanın gerçeğin sınırlarını nasıl genişletebildiğine dair verilecek örneklerden biri, Gabriel García Márquez'in "Yüzyıllık Yalnızlığı"dır, yazar, çocukluğunda başından geçmiş olay ve koşullardan yola çıkarak bir "büyülü gerçekçilik" yaratmıştır.[32]

Çalışmanın odağını oluşturan şiir ve hikâye ise kurmaca odağında, şiir ve hikâyenin toplumsal kabullerinin değiştiği noktada iç içe geçmeye başlamıştır. Bu ilişkinin temelinde, şiirin genelgeçer görülen kurallarından sıyrılmış olması, çağın anlatıyı ön plana alan ve bu konuda bilinç düzeyi çok daha yüksek bir konuma gelmiş olması, "değişebilirlik" vurgusunun yapılması, en önemlisi ise bu dinamiklerin de

---

[27] Jean-Yves Masson, "Anlatı Şiirine İlişkin, Yitirilmiş Hak Üstüne", çev. Necmiye Alpay, *Sombahar*, 30, (1995), s. 69.
[28] Jean-Yves Masson, "Anlatı Şiirine İlişkin, Yitirilmiş Hak Üstüne", s. 71.
[29] Tzvetan Todorov, *Edebiyat Kavramı*, s. 13.
[30] Tzvetan Todorov, *Edebiyat Kavramı*, s. 12.; Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 1. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 11, 43.; John Sutherland, *Edebiyatın Kısa Tarihi*, çev. Tufan Göbekçin, 1. Basım, Alfa Yayınları, İstanbul 2018, s. 16-17.
[31] Todorov, *Edebiyat Kavramı*, s. 13.
[32] *bk.*: Gabriel García Marquez, *Yüzyıllık Yalnızlık*, çev. Seçkin Selvi, 86. Basım, Can Yayınları, İstanbul 2022.

temelini oluşturduğu türler arası ilişkilerin varlığı yatar. Türler arası ilişkiler, esasında bir sanat eserinde neredeyse kaçınılmaz bir olgu olarak gözlemlenebilir:

> "Sanatçı" üst kimliğini hak etmiş hemen her şâir, sadece şâir kimliği ile değil, -az veya çok- sanatın diğer dalları ile ilgilenen biri olarak da tanınır. Bu mânâda bir romancıda şâir duyarlılığı, müzik kulağı ve renkten anlayan bir göz (resim gözü) olduğu söylenebilir. Aynı şekilde bir şâirde de, objeyi kılı kırk yaran bir dikkatle irdeleyen bir romancı ve hikâyeci hassasiyeti görülebilir. "Sanatlar arası ilişki" olarak adlandırılan bu durum, sanat eseri için estetik değeri artıran bir durumdur.[33]

Şiire özetlenemez, kafiye ve rediften ayrıştırılamaz gibi bir bakışın değişmesi, bu anlamda anlatının şiirin içinde daha görünür olmasına ve şiirin içinde bulunduğu dar sınırları aşıp ilişkilerini geliştirmesine sebep olmuştur. Elbette, bu değişime hoş bakanlar olduğu gibi kabul etmeyenler de olacaktır: Şiir, Sami Akalın'a göre diğer edebiyat türlerinden "olağanüstü"yü anlatma yönüyle ayrılır ve şiiri başka türlerden ayıranların şiir-nesir arasındaki geçişleri hoş görmeleri gibi bir durum söz konusu değildir.[34] Şiirin anlatı unsurlarını daha görünür kılarak kendi sınırlarını hikâyeyle iç içe olacak şekilde genişletmesine -hikâyenin sınırlarının da aynı şekilde şiirle temas etmesi mümkündür ve olagelmiştir- izin veren herhangi bir kişi/anlayış, şiiri değersizleştiriyor değildir.

1.2. ŞİİR KAVRAMI

Çalışmanın iki ana türünden biri olan şiirin ne olduğu, işlevi ve nitelikleri konusunda birçok farklı görüş mevcuttur. Fransız şair Paul Valéry, bu muğlaklık hakkında şöyle bir yorumlamada bulunur:

> Bir mısra'dan ne anladığımı da bir türlü kestiremiyorum, ahenk'in belki yirmi türlü "tarif"ini okudum, veya yaptım, ama hiçbirini benimseyemedim… Evet! Kendi kendime bir sessiz harfin ne olduğunu uzun uzadıya sorup soruşturuyorum; sağa sola başvuruyorum! yine de birbirini tutmayan yirmi türlü kanaate bürünmüş, sözde vazıh bilgilerden başka bir şey edinemiyorum…[35]

Turan Karataş'a göre[36] şiir, "insanoğlunun dil vasıtasıyla erişebildiği en yüce, en ince, en derin, en ahenkli, en duygulu ve en etkili edebî ifade biçimi"dir. Şiirin, insanın en etkili ifade biçimi olduğu savı, şu sözlerde de desteklenmektedir: "Hiçbir sanat ve edebiyat akımı insanlık için ideal olan şiir veremedi. Bir bütün olarak insanın ne olduğu,

---

[33] Şaban Sağlık, *Cahit Sıtkı Tarancı'nın Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme*, Birinci Basım, Hece Yayınları, Ankara 2003 s. 15.
[34] L. Sami Akalın, *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Genişletilmiş 6. Baskı, Varlık Yayınları, İstanbul 1984, s. 254.
[35] Paul Valéry, "Şiir Öğretenler", çev. Lütfi Ay, *Şiir Sanatı*, drl. Yaşar Nabi, 3. Basılış, Varlık Yayınları, İstanbul 1969, s. 110.
[36] Turan Karataş, *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Genişletilmiş 2. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 2004, s. 435-436.

uluslararası ortak bir anlam kazanmadan bu ideale erşimek mümkün olamayacak, çünkü şiir kadar insanoğlunu anlatabilen tür de yoktur."[37]

Türk şiir hayatının önemli bir ismi olan Tanpınar'a göre şiir; gündelik olarak sarf edilen sözleri, arı bir sanat malzemesi yapmış, bu sözlerden farklı bir biçim ortaya çıkarmış, bu biçim; Türk şiirinin gelişim haritasında yeni bir alan açmış, okurun bakışını genişletmiş, bu şiirin şairi gelmediği hâlde toplumda eksiklik meydana gelmiş, okurun hayata, insana bakışı ve bu kavramların kendi anlamları o şairin açtığı yollarla değişmiş, söz; müzik ve kuralları olmadan da bir musiki gibi duyulabilmiş ise hakiki şiirdir.[38] Burada, şiirin tanımlanmasında bazı temel ölçütlerden bahsedilebilir: Şiirin dili, bireysel hayattaki rolü, toplumsal hayattaki rolü, bireye bireyi ve cemiyeti anlatma rolü. Çalışmanın konusu ekseninde bu ölçütlere bakıldığında, şiirin bireye bireyi anlatmasının Turgut Uyar'da, bireye cemiyeti anlatmasının ise Faruk Nafiz Çamlıbel'de görüldüğünü belirtmek gerekir. Şiirin yönü, bireysele ve toplumsala açılmakla beraber aynı zamanda şiirin bireyle toplum arasında bir köprü olduğu ve bireyin ve toplumun sadece birbiriyle olan ilişkilerini değil, dünyayla olan ilişkilerini tanımlama ve geliştirmelerine ışık tuttuğu muhakkaktır. Faruk Nafiz Çamlıbel'in mensubu olduğu Beş Hececiler'de, şiirin bireyle toplum arasında köprü olma işlevi açığa çıkar:

> Özellikle Millî Mücadele yıllarında millî ve tarihî konularda derinleşirler: "**Memleket Edebiyatı Çığırı**"na katkıda bulunurlar. (…)Millî kaynaklara dönerler ve şiire konuşma dilini sokarlar. Vezin ve şeklin dışında, muhtevada da Türk şiirine yeni ufuklar açarlar. Aşk ve tabiat gibi ferdî temaların yanı sıra, memleket manzaralarına, ülke gerçeklerine, millî ve mahallî konulara büyük ilgi gösterirler.[39]

Şiirin bireyle toplum ve onların dünyayla olan ilişkilerine ışık tutması, İskoç biyografi yazarı J. W. Mackail'in, şiirin insanlık ve evrenin kuruluşuna hizmet eden güzellik ve gerçeklik sistemini arama ve bulma sanatı oluşuna dikkat çekmesiyle açıklanabilir.[40] Robert Lynd de benzer şeklinde, şiirin insanı hakikate yaklaştırdığını ve insana yaşam ve içinde yaşadığımız evrenin bilgisine erişme arzusu kattığını dillendirmektedir.[41] Şiir, sadece gerçeklerle değil, hayallerle de ilgilenir; onda hisler vasıtasıyla görünen fikir, gerçekle ve hayallerle bir arada bulunur.[42] Pek çok şiir düşünürüne göre de şekil, ses,

---

[37] L. Sami Akalın, *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, s. 254.
[38] Ahmet Hamdi Tanpınar, "Şiirin Niteliği", s. 20-21.
[39] Hüseyin Tuncer, *Beş Hececiler*, Akademi Kitabevi, İzmir 1994, s. 4.
[40] J. W. Mackail, "Şiirin Faydası", çev. Saffet Korkut, s. 22.
[41] Robert Lynd, "Şiir Bir İhtiyaçtır", çev. Bülent Ecevit – Tunç Yalman, s. 25-26.
[42] Mustafa Şekib Tunç, "Şiirin Yapısı", s. 30.

fikir, ahenk, mana gibi unsurların ister tamamı ister bir kısmı; bir arada bulunmalıdır çünkü bunlar, şiirin birbirinden ayrılmaz unsurlarıdırlar.[43]

Şiiri algılama ve icra etme biçimleri, şahsi anlayışlara ve dönem şartlarına göre değişmektedir. Tarihî süreç içerisinde sözlü ve yazılı şekilde süregelen Türk şiiri; sözlü olarak Asya'da ortaya çıkmış, Türk medeniyeti İslami bir çatı altına girdiğinde büyük bir dönüşüm geçirmiş ve büyük ölçüde bu esas temele bağlı kalmış, sözlü gelenek, bugüne halk şairleriyle taşınmış, diğer taraftan da Türk şiiri, Tanzimat'a kadar divan şiiri ve halk edebiyatında tekke şiiri olmak üzere farklı kollardan hayatını sürdürmüştür.[44] Türk şiirinde dönüştürücü olgulardan biri, Tanzimat'la başlayan Batı etkisidir. En önemli amaçlarından biri "ağdalı dil ve anlayış"ı yıkmak olan Tanzimat'la, divan şiiri şeklen olamasa bile muhteva yönünden yok olmaya yüz tutmuş, hak ve hürriyet temaları ön plana çıkmıştır. Tanzimat'ın getirdiği, Cumhuriyet'in ilanına kadarki süreci kapsayan modernleşme; edebî eserler, yazıldıkları dönemle anlaşılmalıdır, genel kabulü ile[45] değerlendirildiğinde, Osmanlı'nın karşısında gerilediği bir Batı'nın varlığından doğma ve Osmanlı'nın onu taklit/uyarlama çabasına ilişkindir, denilebilir.[46]

Tanzimat'la gelen bu modernleşme, diğer bir ifadeyle Türk şiirindeki Batı etkisi, Servet-i Fünûn Dönemi'nde daha da kuvvetlenmiş ve yerini Servet-i Fünûn'u eleştiren fakat değişim gösteremeyen Fecr-i Âtî'ye bırakmıştır.[47] Yeniden öze dönüş, Türk şiirinde Doğu ve Batı kırılmalarından sonra Cumhuriyet'in ilk 10-15 yılında Millî Edebiyat ile sağlanmış, sonradan şiir, yeni ölçü ve anlayışların olduğu bir rotada seyretmiştir.[48] Cumhuriyet Dönemi'ndeki bu modernleşme, yeniye ulaşmanın onu taklit etmeyle değil, onu içselleştirmeyle mümkün olacağının kavranması ile meydana gelen bir modernleşmedir.[49] Şiiri oluşturmada aracı olan dilin kullanımının şiir için arz ettiği önem de değişen anlayışlara dâhildir. Örneğin arı şiir akımı için Sami Akalın şunları söylemiştir: "Şiiri bir dil sanatı sayanlar, bozuk-düzen bir biçimde, çocuk sözleriyle örülü arı şiirle karşılaşınca irkildiler; dilin, şiirin belkemiği de olsa, kendisi olmadığı belli oldu."[50] Şiir tarihinin, şiirin gelişim ve değişim süreçlerinin aydınlatılması, modern şiirin

---

[43] Mustafa Şekib Tunç, "Şiirin Yapısı", s. 30.; Paul Valéry, "Nesirden Kaçmak", çev. Lütfi Ay, s. 84-85.; Nurullah Ataç, "Asıl Yeni Şiir Anlamlıdır", s. 96.
[44] L. Sami Akalın, *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, s. 255.
[45] Bu konu oldukça tartışmalıdır. Bu çalışmanın çerçevesi dışında kaldığı için konuya ek bir bahis açmayacağız.
[46] Metin Cengiz, *Modernleşme ve Modern Türk Şiiri,* 1. Basım, Telos Yayıncılık, İstanbul 2002, s. 65.
[47] M. Orhan Okay, "Fecr-i Âtî", *İslâm Ansiklopedisi,* XII, (1995), s. 289.
[48] L. Sami Akalın, *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, s. 254.
[49] Metin Cengiz, *Modernleşme ve Modern Türk Şiiri*, s. 65.
[50] L. Sami Akalın, *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, s. 255.

anlaşılmasına katkı sunmaktadır. Faruk Nafiz'in mensubu olduğu Beş Hececiler, şiirlerinin kaynağını halk edebiyatından almışlar, Faruk Nafiz, ilk şiirlerinde; Turgut Uyar, modern anlatımcı şiirlerinde divan şiiri geleneğinden yararlanmıştır.

Mustafa Şekib Tunç, şiirin ahenginin ancak mana anlaşılabilirse okurda bir anlama karşılık geldiğini, bunun da Türkçe şiirlerde ana dilimizin "ruhumuza tamamen sinmiş" olması vasıtasıyla mümkün olduğunu dile getirir.[51] Ana dili Türkçe ile yazılan şiir, okuru manaya hemen ulaştırdığı (bu, imgeselliğe/kapalılığa/çok katmanlılığa göre değişebilir) ve bu vesileyle şiir ile okur arasında ciddi bir dil, kültür, mana katmanı oluşturmadığından okura daha çok tatmin verebilir. Memleket şiirinin temeli de buradan gelir:

> Bu şiir kaynağı, her şeyden önce güzel, temiz, zengin türkçe, yayla türkçesidir. Kelimeleriyle beraber, o kelimelerin musikisi de şiire giriyor; nihayet o kelimelerle, o musiki ile birlikte Türk insanının kalbi, kendi edası ile konuşmaya başlıyor. Bizim şiirimizin altın çağları saz şairlerinin, eski lirik şairlerimizin eserlerinde yaşıyor.
>
> Anadolu yeniden doğuşunun öncül şairleri, lirizmin kaynağını o altın çağın tılsımlarında buldular. (…)Anadoluyu koklayan, Anadoluyu araştıran şiirimiz, türkçenin lirik edası, realitenin coşturucu neşesi içinde ilkönce Anadolu insanına rasladı. Türkçe, zenginliği, musikisi ile hayatı, insanı kucaklayan bir şiirin annesiydi. Türk şiirinin bu çocukluk devresinde, bu altın çağa dönüşün ilk kaynaklarında seslerini duyduğumuz şairler o kadar çok değil. Bu devir, yerli ve yabancı tabiatını kaybetmeden ardsız arasız araştırıyor: bu, kendi kendimizin, ıstıraplarımızın, neşelerimizin, düşüncelerimizin ve insanlığımızın araştırılmasıdır.[52]

Nitekim Yaşar Nabi Nayır ve Ahmet Hamdi Tanpınar da şiiri "güzel sanatların en millîsi" olarak tanımlar.[53] Tanpınar'a göre dil; şiiri hem dünyaya açar hem de kendi sınırları içerisine sokar, şiirde bir milletin tarihî, kültürel ve insani değerlerini yansıtma aracıdır ve şiir, sadece yazıldığı dilde okunursa güzelliklerine ulaşmak mümkün olmakla birlikte kendi dünyalarının sınırlarını aşabilen şairler, bunu dillerinin diğer ülkelerdeki entelektüel birikimin bir parçası olmasına, yani tanınıyor olmasına borçludurlar.[54] Hececi

---

[51] Mustafa Şekib Tunç, "Şiirin Yapısı", s. 31.
[52] Ceyhun Atuf Kansu, "Şiirimizde Anadolu", s. 76-77.
[53] Yaşar Nabi, "Önsöz", s. 7.
[54] Ahmet Hamdi Tanpınar, "Şiirin Niteliği", s. 15-16, 18, 19-20. [Şiirin millî olması, o milletin insanı için duyuş yönünden çok etkili bir unsur olmakla birlikte bunun diğer milletlerin şiirlerinden haz alınamayacağı veya bu şiirlerin derinliklerine yeterince ulaşılamayacağı, aynı şekilde millî şiirin de diğer milletlerde yansımasını bulamayacağı anlamına gelmeyeceğini belirtmek gerekir. Şiir, ne kadar farklı şekilde kurulmuş olursa olsun insandan ve onun yaşadığı çevreden ilham alması hasebiyle ulusal olduğu kadar, evrenseldir.]

şiirde ise dil, kendi coğrafyasını, bu coğrafyanın insanını ve kültürünü yansıtmak üzere kurulmuş olup Türk kimliği ile bağdaşmıştır.

Şiirde millî kimliği öne çıkaran anlayış, Halk şiiri geleneğinin bir uzantısıdır. Halk şiiri geleneğinde de topluma mal olmuş pek çok şair; toplumunun acı, sevinç, kültür, tarih, dinini, toplamda "kimliğini", bireysel ve toplumsal duyarlıklarla dile getirmişlerdir. Hececi şiirin yaptığı, Yaşar Nabi'nin belirttiği üzere böyle bir şiir geleneğinden doğru anlamda faydalanmaktır:

> Halk şiirimizin, hele şiirimizin bu yenileşme devresinde, kaynak olarak bizim için büyük bir kıymet arzettiğine hiç şüphe yok. Ancak, bu zengin malzemeden ne şekilde faydalanabileceğimiz meselesi, üzerinde durulmaya değer. (…)Yeni şair, şüphesiz, anayurdun bağrından kopan bu öz sesi küçümseyemez ama, körü körüne taklid yolu ile ileri doğru en küçük bir adım dahi atamıyacağını idrâk etmek şartiyle.
>
> Halk şiirinin bugünkü şiirimizin genç şöhretleri üzerindeki tesirini inkâr edebilir miyiz? Ama bu sadece bir tesirdir, hiçbir zaman taklide düşmez. İyice hazmedip eritmek şartiyle daha uzunca bir zaman halk şiirimiz, yeni edebiyatımız için besleyici bir kaynak rolünü görecektir.[55]

Dolayısıyla sanatta eski edebiyat geleneklerinden yararlanmanın ölçütü, eseri taklide dayandırmadan yeni bir şey söyleyebilmektir. Bu husus, bir yerde de taklit teorisinin yanlışlığına dairdir.

Divan şiiri, konu bütünlüğüne ihtiyaç duymayan bir şiirdir ve şekil güzelliğine bağlıdır, akılda kalıcı bir manası yoktur.[56] Yaşar Nabi'ye göre divan şiiri, bayağı örnekleri çokça barındırsa dahi sanat değeri açısından çok yüksek, saf bir şiirdir fakat ne ferdi ne toplumu yansıtmış ne de Türk toplumunun dilini benimseyebilmiştir.[57] Dili ve anlayışı, yoğun bir Arap ve Fars kültürü etkisi altındadır. Bu açıdan divan şiiri, Halk şiirinin yaptığı gibi toplumun sesi olmaktan her anlamda fersah fersah uzak bir şiirdir. Divan şiirinin aşk temalı şiirlerinde genellikle gerçekte var olamayacak denli güzel, manzumlarla (alışılmış kalıplarla) betimlenen bir dilber, onun etrafında pervane olan bir âşık ve rakibi vardır. Konusu varmış gibi görünen bu şiirlerde bile aslında divan şairi, (hayalinde) âşık olduğu dilbere dizdiği güzel sözler vasıtasıyla alışılmış bir şiir tarzı üzerinden şiirdeki hünerini sergilemektedir. Nurullah Ataç, bu konuda dikkat çekici bir açıklama yapmaktadır: Divan şiirinde şair, yani şair-özne eksiktir, şairler şiire kendilerinden bir duygu katamamışlardır

---

[55] Yaşar Nabi, s. 72-73. [İsimsiz pasaj.]
[56] Nurullah Ataç, "Divan Şiirinin Kuvveti ve Zaafı", s. 63-64.
[57] Yaşar Nabi, s. 69-70. [İsimsiz pasaj.]

çünkü şiirlerinde kişilikleri hiç yoktur.[58] Çalışmada, şair-özne, şiirde hikâye unsurları açısından değerlendirilmekte olup şiirde bir anlatıcının varlığını ifade eder, anlatıcının olduğu yerde ise doğal olarak bir anlatı vardır. Şair-öznenin eksikliği ve bu şiirin ortak havuzundan alınan imgelerin çokluğu; divan şiirinde şahsi bir anlatım tarzının barınmasına engel olmakta, özetlenemez, nesre yaklaşması hayal dahi edilemez şekliyle birlikte divan şiirinin anlatıcı şiirden çok uzakta durmasına sebep olmaktadır. Divan şiiri, dinî şiirlerde de halkın dilini, duyarlıklarını yansıtmaktan uzaktır. Böylesi bir edebiyat geleneğinde saray ve halk birbirinden çok ayrışmakla beraber her şey; şiirin kuruluşu, ölçüsü, ahengi için var olduğu izlenimini vermektedir.

Şiiri anlamak için elbette onu oluşturan unsurlara da bakmak lazımdır. Dilin kullanılış biçimlerine ve bağlı olduğu sisteme göre şiirde genel kabulüyle birçok farklı unsur oluşmuştur: Şekil, muhteva ve fikir. Émile Henriot, şiirde önemli olanın ortaya koyduğu müzik olduğunu ve bu müziğin ayrı ayrı ahenklere bürünmesinin ancak vezinle [şekle dâhil] mümkün olduğunu söyler.[59] Belli bir veznin şiirin belkemiği olarak değerlendirildiği anlayışlar, uzun süre varlığını sürdüren, güçlü anlayışlardır. Pek çok şair, vezni ve kafiye, redif gibi ahenk unsurlarını şiirin olmazsa olmazı olarak görmüş, şiirin anlatmak istediğini ancak bu kurallara bağlı kalarak anlatabileceğini ve şiirin estetik değerinin bu mefhumlarla bağdaşık olduğunu savunmuştur. Örneğin, Ahmet Haşim, "Her şeyden evvel şunu itiraf edelim ki şiirde mânadan ne kastedildiğini bilmiyoruz." diyerek şiirin anlamından ziyade şeklinin önemli olduğunu vurgulamıştır.[60] Nurullah Ataç, "şiirin her şeyden evvel bir lâfız sanatı olduğunu, kelimelerle güzel şekiller yaratmak istediğini" söyler.[61] Bir yazarın kıymetini, yazdıklarının hatırlanması ile doğru orantılı sayan ve ikisi arasında bir üstünlük arayışı göstermeksizin nazımla yazılan sözün nesirle yazılana göre daha çok hatırda kaldığını düşünen Robert Lynd; şiirin iki unsuru olarak ilham ve şeklin birleşmesi gerekliliğine vurgu yapmış ve kafiye, vezin, seci gibi unsurların hatırda kalıcılığa çok yardımı olduğunu belirtmiştir. [62] Yaşar Nabi, bu teze karşı çıkar.[63] Nitekim Robert Lynd, başka bir yazısında, çağların getirdiği imkânlarla birlikte hatırda kalıcılık için söylenecek bir sözü şiir şeklinde yazma gerekliliğinin bittiğini, matbaadan sonra

[58] Nurullah Ataç, "Divan Şiirinin Kuvveti ve Zaafı", s. 64-65.
[59] Emile Henriot, "Vezin Sorunu", s. 99.
[60] Ahmet Haşim, s. 82. [İsimsiz pasaj.]
[61] Nurullah Ataç, s. 68. [İsimsiz pasaj.]
[62] Robert Lynd, "Kafiye Sorunu", çev. Bülent Ecevit – Tunç Yalman, s. 104-105.
[63] Ayrıntılı bilgi için *bk.*: Yaşar Nabi, s. 106-107. [İsimsiz pasaj.]

insanların hatırlamak için sadece hafızaya ihtiyaç duymadıklarını belirtmiştir.[64] Bu anlamda, değişen sosyal şartların da nazım-nesir ilişkisine fayda sağladığı söylenebilir.

Türk şiirinde şekil konusundaki değişim, Cumhuriyet Dönemi'nde başlamıştır. Örneğin Cahit Sıtkı, şairde "vezin taassubu"nun kabul edilemez bir unsur olduğunu söylemektedir[65]:

> Bu şairlere anlatamazsınız ki vezin nihayet kelimelerin arzu edilen sesi çıkarabilmesi için şu veya bu şekilde tertibinden başka bir şey değildir; bu tertip aruz ve hecede olduğu gibi şairi birtakım kayıtlarla bağlar, yahut serbest vezinde olduğu gibi kayıtlarını şairin kendisinden alır. Hem bu tertipler arasında öyle zannedildiği gibi mühim farklar da yoktur. Aruzla yazılmış bir mısra heceye de uyabilir, serbest vezinli bir şiirde de geçebilir. (…)Asıl mesele, söylemek istediğimiz şeye nihaî ifadesini verebilmektir.[66]

Bu noktada, şiirin şeklinin, asıl şiir, yani şiirin özü kadar değer taşımadığı görüşünden de bahsedilebilir.[67] Burada, şekilden çok muhteva ve fikir ön plana çıkarılmaktadır. Temelde üç başlık altında dengeleri her çağda ve anlayışta değişen şiire, muhteva ve fikir açısından da genel bir bakış yöneltmek gerekmektedir. Buna göre, şekil ile anlamın birlikteliğine vurgu yapılmakla birlikte, iki unsurun -bu unsurlara fikir de dâhil edilebilir- iç içe değerlendirildiği de olmuştur:

> Ama sanat eserindeki mâna, yalnız şiirde değil herhangi bir sanat eserindeki mâna, o eserde büründüğü şekilden başka hiçbir şeyle, hiçbir sözle anlatılamaz.
>
> (…)Şiiri, herhangi bir sanat eserini belki mânası için seviyoruz; belki bizim şekil dediğimiz mânadan başka bir şey değildir; ama o mâna, sanat eserinin sanat mânası bizim her gün kullandığımız mâna sözünden büsbütün başkadır.[68]

Paul Valéry; şiirin anlamının şiirin amacını tamamlamaya yetmediğini belirtir ve şiirde anlam ile sesin, içerik ile şeklin ayrılabileceğini söylemenin "anlayışsızlık ve duygusuzluk" olduğunu ileri sürer, şiirde birbirinden ayrılması zor dinamikler söz konusudur.[69] Nurullah Ataç, benzer şekilde şiirde anlam ve şeklin bir arada olması gerektiğini söyleyerek görüşünü bir saptamaya dönüştürür: Eski Türk şiirinde kullanılan manzumlarla güzel bir şiire ulaşmak adına kayda değer adımlar atılmış olsa dahi asıl anlam, bu açıdan yeni Türk şiirindedir.[70] Bunun yanında, şiiri "anlayamadığımız şey" olarak tanımlayan ve şiirdeki asıl güzelliğin burada olduğunu iddia eden Dezsö

---

[64] Robert Lynd, "Kafiye Sorunu", çev. Bülent Ecevit – Tunç Yalman, s. 107. [Bu konu, şiir-düzyazı ilişkisini etkilemesiyle "Anlatımcı Şiir ya da Şiirde Hikâye Unsurları" başlığına temel oluşturmaktadır.]
[65] Cahit Sıtkı Tarancı, s. 104. [İsimsiz pasaj.]
[66] Cahit Sıtkı Tarancı, s. 103. [İsimsiz pasaj.]
[67] L. Sami Akalın, *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, s. 254.
[68] Nurullah Ataç, s. 81-82. [İsimsiz pasaj.]
[69] Paul Valéry, "Nesirden Kaçmak", çev. Lütfi Ay, s. 84-85.
[70] Nurullah Ataç, "Asıl Yeni Şiir Anlamlıdır", s. 96.

Kosztolanyi'ye göre, şiirde fikrin bir önemi yoktur ve anlam, şiirin [aslında şiiri şiirsel yapan yazılışın] kendisidir.[71] Görüldüğü gibi, şiirde şekil, fikir yahut anlamdan birinin baskın tutulduğu örnekler de bu unsurların şiiri şiir yapmak adına çoğul varlıklarıyla gerekli görüldüğü örnekler de vardır.

Orhan Veli, bir sanat eserinin güzelliğinin anlaşılmakta gizli olmadığını, ister anlaşılsın ister anlaşılmasın önemli olanın o eserden hoşlanmak/haz almak olduğunu söyler.[72] Ayrıca, "Bilirim ki sanatkâr, her şeyden önce sanata, tabiatın nisbetlerinden önce de sanatın nisbetlerine sadık kalmak zorundadır." demiştir. [73] Ondan önce André Malraux, Cocteau da benzer savları dile getirmişlerdir.[74] Buradan, edebî eser kuramlarına dönülecek olunduğunda, şairin bir şeyi taklit etmek zorunda olmadığı, bundan ziyade -yeni bir bakış açısıyla- sanatını icra için uğraşması gerektiği sonucu çıkmaktadır. Nitekim, Orhan Veli, Paul Éluard'ın "Şair, ilham alandan çok, ilham verendir." sözlerini referans alarak şairin sanat eserinde şiirin dışında kalan çerçeve ile değil, "şiirin içi" ile uğraşması gerektiğini savunur. Veli, ayrıca "şiirin nizamının işçiliğinden ibaret olduğunu" Louis Aragon'un şu sözleri üzerine temellendirir: "Şiirin hikâyesi, diyor, işçiliğinin hikâyesidir. Buna şairin kendinden çok kim yardım edebilir?".[75] Orhan Veli'nin, şiirdeki en büyük devrimlerden birine hizmet etmiş bir sanatçı olarak şiir meselesini sıkıştığı kalıpların içinden kurtardığı, şiire yeni bir bakış getirmeyi amaçladığı söylenebilir. Şiirde nesir meselesinin yolu da Orhan Veli'nin halkın hikâyesini şiire taşımasıyla gelişmiştir, yorumunu yapmak mümkündür. Orhan Veli'nin bu sözleri, her daim yeni bir sanat düzenine açık olmak, bir sanat eseri, bildik sanat eserlerinden farklı da olsa ondan haz almayı denemek bağlamında dikkate değerdir.

1.3. HİKÂYE KAVRAMI

Hikâye, en kısa tanımıyla, düzyazıya dâhil olan, belirli unsurlara sahip bir yazı/anlatma biçimidir. Hikâyenin ne olduğuyla ilgili bir araştırma yapmadan önce, kurmaca kavramına yakından bakmak gerekir:

> Yaşatıcı yazılara gelince bunlar bilgi dağarcığımızı değil, yaşantımızı zenginleştirir, bunu da yaşatarak, daha doğrusu içinde bulunduğumuz ortamdan başka bir ortama, gerçekten

---

[71] Dezsö Kosztolanyi, çev. Sadrettin Rahmi, s. 87. [İsimsiz pasaj.]; Dezsö Kosztolanyi, "Şiirde Konu", çev. Sadrettin Karatay, s. 98.
[72] Orhan Veli, "Şiiri Anlamak", s. 91.
[73] Orhan Veli, "Şiiri Anlamak", s. 90.
[74] Orhan Veli, "Şiiri Anlamak", s. 93.
[75] Orhan Veli, "Şiiri Anlamak", s. 93.

> alınan öğelerin (olay, kişi, yer, zaman… gibi) düş gücüyle beslenip geliştirildiği ya da zenginleştirildiği bir ortama bizi götürerek yapar.
>
> (…)Yaşatıcı yazıların dokusuna düş gücünün, imgelenim payı karışır. Gerçeği değiştirir, kendince biçimlendirir imgelem. Bu yüzden de yaşatıcı yazılarda anlatılanların doğruluğunu kanıtlamak olanaksız gibidir. Oysa bir anıda, günlükte ya da gezi yazısında anlatılanların doğrulanabilme olanağı her zaman için vardır. Ama aynı şeyi bir roman, bir öykü, ya da bir oyun için söyleyemeyiz. Sanatçının bize anlattıklarının kaçta kaçı gerçektir, kaçta kaçı imgelem ürünüdür? Yanıtlayamayız bu soruyu.[76]

İşte, kurmacanın özü budur. Kurmaca, herhangi bir anlatının hayaller ile harmanlanmış hâlidir. Çalışmanın önceki kısımlarında, tamamen gerçeğe dayanan bir anlatının dahi içinde mutlaka bir kurmaca barındırdığına, Geiger ve Todorov teorilerinden de bahis açılarak bir açıklama getirilmişti. Aristoteles'in taklit kuramını detaylıca ortaya koyduğu fikirleri ise kurmaca kavramına ulaşmada bir basamak olarak kullanılmıştır, denilebilir: Sanat eserinde taklit vardır ve bu taklidin değişen bir şekli vardır, buna "tarz" denir ve bu kavram, iki türün doğuşuna aracılık etmiştir: "hikâye eden" sanat; edebiyat, "gösteren" sanat; drama.[77] Esasında bu noktada kurmacanın ortaya çıkışı ile ilgili bir yorumda (aşırı yorum da denilebilir) bulunabilir: Aristoteles, "aynı taklit araçlarıyla aynı nesnelerin farklı olarak taklit edilebileceğini"[78] belirtirken şu noktaya parmak basar: Taklit, herkes tarafından aynı şekilde yapılamayacağına göre, taklidi yapan kişi, ister istemez kendi yorumunu, kişiliğini o taklit nesnesinin içine katar. Dolayısıyla bir eser, onlarca farklı kişinin elinde, başka başka özelliklerde görünür. Bu da o eserin kurmaca barındırdığına dair bir kanıt oluşturmaktadır. Bir sanat eserinin içinde mutlak surette kurmaca olsa da kurmacanın sanat eserindeki dozu ile ilgili bir genelleme yapmak yanlıştır, şair/yazar, eserinin çoğunluğunu kurmaca ile (gerçek yaşantının esere sinmemesi gibi bir ihtimal yoktur) kurabilir ya da gerçek bir hikâyeye (hikâye etme, anlatı) yine kendi yaşantısından edindiği bilgilerin süzgecinden, düşünde kurduğu resimleri, fikirleri, duyarlıkları az da olsa katabilir. Sanat eserinde gerçek ile kurmaca/yaratım birbiri ile dengeli de olabilir.

Kurmacanın temelini oluşturan şey, bir şiir unsuru olan imgedir.[79] Şunu da belirtmekte fayda vardır ki imge, zamanla bütün dünyada şiiri açıklamada kullanılan bir kavram olmuştur, yalnız kavrama dair bir belirsizlik söz konusudur.[80] İmge, genel

---

[76] Emin Özdemir, *Yazınsal Türler*, Beşinci Basım, Bilgi Yayınevi, Ankara 2002, s. 219-220.
[77] Aristoteles, *Poetika*, s. 14.
[78] Aristoteles, *Poetika*, s. 14.
[79] Şiir ile imge, şairin imgeyi kullanış sıklığı ve biçiminden bağımsız olarak iç içe geçmiş durumdadır. Bu yüzden şiirin kurmaca olamayacağını iddia etmek, şiirin yaslandığı düş gücünü inkâr etmek anlamına gelmektedir.
[80] Yalçın Armağan, *İmgenin İcadı İkinci Yeni'nin Meşruiyeti*, 1. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2019, s. 20-21. [Konumuzun dışında kaldığından bu belirsizliğin ayrıntılarına inmeyeceğiz. Kurmacanın özünü oluşturan ve Türk

anlamıyla zihinde uyanan bir görüntü, o görüntünün yaptığı çağrışımdır. İmge ile yaratıcılık arasında şöyle bir ilişki vardır:

> İmgeler arasında beklenmedik yeni ilişkiler kurmak "yaratıcı imgelem"dir. Yani "yaratıcı imgelem", imgeler arasında başkalarının göremediği ilişkileri görmek ya da ilişkileri başkalarından farklı olarak görmektir. "Yaratıcı imgelem" farklı bir tavırdır. Bireyin farklı donanımını gerektirir. Bu donanım; alansal yetkinlik, deneyselleme gücü, odaklanma ve sürekliliği kapsar. "Yaratıcı imgelem" bir konu ya da problem üzerinde yoğun bir düşünme ve problemi çözme arzusu ile aniden ortaya çıkan bir "sıçrama", bir "kıvılcım çakması"dır. Yürürken, okurken hatta uykudayken bile yaşanabilir. Bu "kıvılcım çakması" aslında bilinçaltında yavaş yavaş filizlenip bir gün, bir yerde, bir "sıçrama" ile aniden sıyrılıp ortaya çıkar. Bu serüven aslında birçok gizem taşır. Bu yaratıcı tavır örneklerine bilimde ve sanatta sıkça rastlanır. İnsanlığın tarihi, adeta yaratmanın tarihidir. "Yaratıcı imgelem"; genellikle "aykırı" sorular ve bu sorulara verilen "beklenmedik" cevaplar sonucu oluşur.[81]

Bu açıdan her sanat eseri, yeni ve özgün bir şey söylemekle değer kazanır. Bu yeni şey, şair/yazarın havsalasında "kurduğu" şeydir. Kurmaca, "Yaratıcı Yazarlık" ile pekâlâ ilişkilendirilebilir. Bu kelime öbeğinin menşei, İngilizce olmakla birlikte kavram, kurmacayı esas alan bir anlatı yazarlığını ifade eder.[82]

Hikâye hakkında "olmuş ya da olabilmesi mümkün olayları anlatan kısa oylumlu yazılar", "insan yaşamından gerçeğe uygun kesitler sunan, bunu yere, zamana bağlayarak yapan" gibi tanımlamalarda bulunulmuştur.[83] Hikâye de bütün edebiyat türleri gibi keskin sınırlar içerisinde, değişmez bir tanıma sahip değildir. Hikâye türü, yazı, masalsı destanlardan gerçekçi bir tarza evrildiğinde ortaya çıkmış olup Türk edebiyatında Batı hikâye tekniğini yakalayan ilk eserleri vermesi bakımından Nâbizâde Nâzım, önemli bir konumdadır.[84] Zira Türk hikâyeciliğinin bugün oldukça modern bir duruma geçişinde, Batı'nın etkisi büyüktür. Kurmaca kavramından da yola çıkarak hikâyeyi oluşturan unsurları, en içteki çemberden en dıştaki çembere şöyle sıralamak mümkündür: Hikâyede anlatılan olay yahut durum (anlatı), hikâyede ele alınan zaman, olay/durumların geçtiği yahut hatırlandığı mekân, anlatının kişileri (karakter ve tipleri), anlatım teknikleri

---

şiirine bir dönüşüm getiren imge kavramına dair bu bilgiyi, imge kavramının aslında eski Türk dilinde bir karşılığının olmaması ve Türklere dışarıdan gelen bir kavram olması bakımından önemsedik. Ayrıntılı bilgi için *bk.*: Yalçın Armağan, *İmgenin İcadı İkinci Yeni'nin Meşruiyeti*, s. 21-27.]

[81] Suat Işıldak, "Yaratmada İlk Adım: İmge ve İmgelem/First Step in Creation: Image and Imagination", *Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi (EFMED)*, II/1, (2008), s. 66-67.

[82] Murat Gülsoy, *Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık Kurmacanın Bilinen Sırları ve İhlal Edilebilir Kuralları*, 12. Baskı, Can Yayınları, İstanbul 2015, s. 19.

[83] Emin Özdemir, *Yazınsal Türler*, s. 221.

[84] Şükran Kurdakul, *Çağdaş Türk Edebiyatı I Meşrutiyet Dönemi I*, Altıncı Basım, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2005, s. 25.; Hulusi Geçgel, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Genişletilmiş 2. Baskı, Anı Yayıncılık, Ankara 2006, s. 200.

(öyküleme, tasvir, diyalog, monolog vs.), anlatıcı (anlatıcı tipleri) ve yazar. Hikâye ve anlatı ilişkisi, insanın "sürekli hikâye üreten bir varlık" olması yönünden insanlık tarihinden beri var olan bir olgu olarak tanımlanabilir zira "insanın hayatı", hikâyedeki "ham madde"dir.[85] Hikâyenin özellikleri; kısalığı, özlüğü ve kişi, anlatım, olay örgüsü yönünden sadeliğidir.[86] Bunun yanında, modern dönemlerde hikâyecilik anlayışı oldukça değişmiştir.[87] Alışılagelmiş hikâyenin yeni boyutlara evrilmesini, Oğuz Atay, Bilge Karasu, Ferit Edgü, Mustafa Kutlu gibi pek çok yazarda görmek mümkündür.

Bir şiir, içinde hikâye barındırabileceği gibi bir hikâye de içinde şiir barındırabilir. Şaban Sağlık, bu iki tür arasında çok sıkı bir ilişki olduğunu söyler: "Bir başka ifâdeyle, "şâirlerin hikâye merakı" veya "hikâyecilerin şiir merakı" şeklinde de nitelendirebileceğimiz bu olgu, bizi, "şiir-hikâye" ilişkisine götürmektedir."[88] Necati Mert, iki tür arasındaki ilişkiyi "Seyfi Baba" şiirinden örnek vererek şu şekilde açıklar:

> İşte bunların ne kadar kardeş oldukları üzerinde durmak istiyorum -ki bıçak sırtında bir meseledir.
>
> Öykü bir anlatı sanatıdır. Bir şey anlatır. Olay'a dayanır. Olay da kişi'siz, zaman'sız, mekân'sız olmaz. Aralarındaki ilişki de kolay algılanabilir türden bir ilişkidir.
>
> Şiir olarak bildiklerimiz içinde de olay anlatanlar var.
>
> (…)Şiir değildir "Seyfi Baba". Gerçi kafiyeli, tartılı, ölçülü, biçilidir. Ama şiir bu değildir. Bu, manzumedir. Zaten böylesine de manzum hikâye denmekte.
>
> Peki, şiir bir şey anlatmaz mı? Anlatır. Hatta olaya, kişiye de yer verir. Bir zamanı, mekânı da içerir. Ama bir parça bunlarla şiir olmaz. Bunlar şiirin olsa olsa malzemesi olur. Tıpkı sözcükler gibi. Kafiye gibi. Vezin gibi. Bunlar şiirde şiirin gerektirdiği gibi kullanılır. Yazılan da ancak o zaman şiir olur.[89]

Şiir ile hikâye kavramının sınırlarına, birbirleriyle olan etkileşimlerinin ayrıntılarına ilerleyen bölümlerde yer verilecektir ancak bilinmelidir ki şiirin de hikâyenin de kendine has türsel özellikleri vardır ve aralarındaki ilişki, bu türlerin geçirdikleri değişimlerden etkilenmektedir. Örneğin, hikâye kavramı, eskiden mensur ve manzum olarak iki ayrı şekilde değerlendirilirken türlerin modernleşmesi sonucunda şiir ile hikâye daha çok iç içe geçmiş ve hikâye, müstakil bir tür olmaktan çıkmıştır.

---

[85] Şaban Sağlık, *Cahit Sıtkı Tarancı'nın Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme*, s. 19.
[86] Hulusi Geçgel, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, s. 200.
[87] Durum hikâyesine geçişte Sait Faik Abasıyanık ile ilk modern atılımı gerçekleştiren Türk hikâyeciliğinin Batı etkisindeki devresinde dönemlere göre ne tür değişimler geçirdiğine kısaca bir bakış için *bk.*: Hulusi Geçgel, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, s. 200-203.
[88] Şaban Sağlık, *Cahit Sıtkı Tarancı'nın Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme*, s. 17.
[89] Necati Mert, *Adalı Sinağrit (Sait Faik)*, Birinci Basım, Hece Yayınları, Ankara 2006, s. 103-104.

1.4. ANLATIMCI ŞİİR YA DA ŞİİRDE HİKÂYE UNSURLARI

Anlatı teorisi, daha önce bahsedilen "mimesis' (taklit/gösterme) ve 'diegesis' (anlatma)" ayrımından türer.[90] Bahar Dervişcemaloğlu, "diegesis"in ne olduğunu açıklarken bu kavramın hangi türlerde kullanıldığına ve anlatı teorisinin kaynağına dair açıklamalar yapmaktadır:

> "Diegesis" ise yazara atfedilebilecek bütün sözceleri kapsar. Platon'a göre lirik tür, "diegesis"in kullanımıyla dramatik tür ise "mimesis"in kullanımıyla sınırlıdır. Epik tür ise hem "mimesis"i hem de "diegesis"i içerir. "Mimesis" ve "diegesis" ayrımı üzerinde inşa edilen anlatı incelemeleri, öncelikle Friedrich Spielhagen ve Otto Ludwig'in 1800'lü yılların sonunda roman üzerine yaptıkları teorik incelemelerle, daha sonra da 20. yüzyılın başlarında Charles Bally, Fritz Karpf gibi dilbilimcilerin anlatıyla ilgili meselelere eğilmeleri ve dilbilimsel kategorileri anlatı incelemelerinde kullanmaya başlamalarıyla gelişmiştir.[91]

Lirik, dramatik ve epik türlerdeki anlatı kavramı, türlerin geçmişten modern döneme kadar olan değişimlerini anlamak açısından önemlidir. Aslında anlatı; "mitte, efsanede, fablda, masalda, uzun öyküde, destanda, hikâyede, trajedide, dramda, komedide, pantomimde, tabloda, vitrayda, sinemada, çizgi resimlerde, sıradan bir haberde, konuşmada", kısaca her yerdedir.[92] Anlatımcı şiirin öncesinde epik tür destan, halk edebiyatı, mesneviler ve manzum hikâyeye uzanan bir süreç vardır. Anlatımcı şiirin oluşmasında bir diğer etken, Batı edebiyatındaki manzum romanlar ile nesir dilinin gelişimi sürecidir.

Şiir ile nesir ilişkisi, manzum hikâyeyi ve son kertede anlatımcı şiiri doğurmuştur. Daha önce bu ilişkiye iyi ve kötü bakanların varlıkları dile getirilmişti. Paul Valéry, bu ilişkiyi iyi görmeyenlerdendir:

> Bununla beraber, hayran olunacak araştırmalara ve yaratışlara rağmen, mısralar hakkında nesre ve onun görevine göre hüküm vermeye, onları âdeta ihtiva ettikleri nesir miktarına göre değerlendirmeye alışılmış olması, XVI. yüzyıldan beri millî mizacın gitgide düpedüz nesirden hoşlanacak bir basitliğe düşmesi; edebiyat öğretiminin şaşılacak hataları; tiyatro ile dram nazmının (yani esas itibariyle nesir olan hareket'in) tesiri, şiir icaplarının tamamiyle cahili kalındığını apaçık gösteren, birçok usulleri devam edip gidiyor.
>
> (…)Şair kelimeleri kullanılma ve ihtiyaca göre kullandığından, başka türlü kullanır. Şüphe yok ki bunlar aynı kelimelerdir ama, hiç de aynı değerler değildir. Onun işi, âdet olmayanı,

---

[90] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 16.
[91] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 16.
[92] Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, çev. Mehmet Rifat – Sema Rifat, 4. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005, s. 101.

söylenmeyeni söylemektir; ve nesirle konuşmadığını teyid eden, ispat eden her şey onun için iyidir.[93]

Valéry'ye göre, nesirden yararlanmaya başlayan bir şiir, "şiir icaplarının cahili olan"lar tarafından yazılmakta ve hoş görülmektedir. Şiir icapları, şöyle tanımlanabilir:

> Şiirin şekli (vezin, kafiye, nazım şekilleri), bu şeklin şiir için değeri, şiirin dış yapısı, âhenk, armoni ve ritm meseleleri, şiir dili, muhteva (konu, mâna, imajlar sistemi, edebî sanatlar, temalar), şiirin ferdî ve sosyal karakteri, şiirin kaynağı... nihayet bütün bunlardan sonra ve bunlarla beraber şiirin güzelliği, estetiği.[94]

Şiir icaplarının, birbirinden ne denli farklı şekillerde uygulanmış olursa olsun kemikleşmiş bir sistem ve o sistem içerisinde çok parçalara ayrılan başlıklar içerdiği düşünülürse çok uzun yıllar yazılmış ve sevilmiş bu şiiri nesre bırakmak, nesirle iç içe bir hâle getirmek, esasında şiir için bir dönüşümü ihtiva etmektedir.

Türler arasındaki dönüşüm ise aslında bir yenileşmenin, durağan olmamanın habercisidir:

> Roman gelişmeyi sürdüren, yani henüz tamamlanmamış olan tek türdür.
>
> (…)Diğer türleri tür olarak, yani tamamlanmış nitelikleriyle, sanatsal deneyimin içlerine akıtılabileceği, önceden var olan, hemen hemen sabit biçimler olarak tanıyoruz. Bunların ilk oluşum süreci, tarihsel olarak belgelenen gözlemin dışında yatmaktadır. Epikle, hem gelişiminin tamamlanmasından bu yana uzun zaman olmuş, hem de çoktan modası geçmiş bir tür olarak karşılaşırız. (…)Bu türlerin tarihteki yaşamları, başka bir deyişle, bildiğimiz, aşina olduğumuz yaşamları, sertleşmiş, artık esnek olmayan çatılarıyla çoktan tamamlanmış türler olarak sürdürdükleri yaşamdır.
>
> (…)Gelişimlerini tamamlamalarından beri uzun bir süre geçmiş ve kısmen zaten ölmüş olan türler arasında gelişmekte olan tek türdür roman. Dünya tarihinin yeni bir çağında doğup serpilen ve dolayısıyla bu çağla derinden derine bağlantılı olan tek türdür; oysa öbür köklü türler bu çağa çoktan sabit biçimler olarak, bir miras olarak dahil olmuşlardır ve kendilerini ancak bundan sonra, varoluşlarının yeni koşullarına -bazısı daha iyi bazısı daha kötü bir biçimde- uyarlamaktadırlar.[95]

Romanın yeni bir tür olarak gelişimi, şüphesiz şiir ve hikâyeyi de etkilemiştir. Örneğin eski edebiyattaki romanın şiir şeklinde yazılması, bu duruma somut bir delil oluşturur.

Valéry'nin "şiirin icapları" vurgusu, işte bu satırlarda yatar. Çok köklü bir tür olarak varlığını diğer çağlara miras olarak bırakan, belli başlı kurallar altında tanımlanıp sınırları çizilebilecek olan şiir, varlığını diğer türlerle etkileşime geçerek sürdürürken

---

[93] Paul Valéry, "Nesirden Kaçmak", çev. Lütfi Ay, s. 84-85.
[94] M. Orhan Okay, *Poetika Dersleri*, 3. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 17.
[95] Mikhail Bakhtin, *Karnavaldan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar,* drl. Sibel Irzık, çev. Cem Soydemir, Birinci Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001, s. 164-166.

aslında ona uygun görülen çerçevenin dışına taşmaktadır. Romanın metinler arası bir tür olduğu ve anlatı yoluyla şiirle iç içe geçtiği açıktır. Kubilây Aktulum, romanın durağan değil, gelişen bir tür olduğunu destekler: "Romanın ister yazınsal olsun -şiir, öykü vb.- ister olmasın -gelenek incelemeleri, sözbilimsel, bilimsel, dini metinler vb.- ona benzemeyen farklı türlere de içerisinde yer vermesi onun çoksesli ya da söyleşimci nitelikte bir yazın türü olduğunu kesinler."[96] Şiir ise Aristoteles'in "Poetika"sından da anlaşılabileceği gibi çok eskilerden başlayarak uzun dönemler boyunca bir anlatma aracı olagelmiştir. Şiir; masallar, destanlar, halk hikâyeleri, mesneviler, manzumeler, manzum hikâyeleri ortaya koymada tercih edilen bir yazı şeklidir. Burada, şiire iki ayrı bakış mümkün olmaktadır. İlki, şiirin bir ifade aracı, şekli olarak kullanıldığı saptamasıdır. İkincisi, şiirin kendine has üslubu ve kurallarıyla, salt kendi ifade sınırları içerisinde icrasıdır. Anlatımcı şiirin yani şiirde hikâye geleneğinin destan ve geleneksel manzumelerde görüldüğünü, şiir "biçim"inde bir anlatı gerçekleştirmenin ilahilerle bağdaştırılabileceğini söylemek mümkündür.[97] Bu durumda, şiirde anlatımcılığın şiirin "taşıyıcı" kimliğinden doğduğunu söylemek mümkündür. Bu tarihî süreci şiir formunda yazılan epiklere (destan), halk edebiyatında şiir formunda anlatılan hikâyelere, divan edebiyatında mesnevi biçiminde yazılan kurallı uzun anlatılara ve manzum hikâyelere taşımak gerekir. Zira tarihsel anlamda ilk hikâyeli türün epik şiir olduğu görülür.[98] Edebiyatın ilk icra biçimi, şiirdir.[99] Aristoteles de şiiri anlatırken onun bir konusu olduğuna işaret ederek konuyu "öykü/mythos" ile bağdaştırır, yani şiirin konusu, şiirde bulunan öyküdür.[100] Demek ki öykü, yani anlatma ihtiyacı, şiir biçiminde yazılan ilk metinlerde bulunduğu yahut bulunması gereken bir şey olduğu dikkate alınırsa çok köklü bir ihtiyaçtır.

Anlatımcı şiirin kaynaklarına yakından bakıldığında farklı türlerin anlatma ihtiyacı çerçevesinde birbirlerinden faydalandıkları ve birbirlerine dönüştükleri görülür:

> Zira roman, insanlığın kültür devamlılığı göz önünde bulundurulduğunda destanın yerini tutan bir edebî türdür: (…)Destan, anlatıma dayalı bir tür olduğu için varlığını hem halk

---

[96] Kubilây Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, İkinci Basım, Öteki Yayınevi, Ankara 2000, s. 29.
[97] Alıntılayan: Mehmet Sümer, *Büyük Saat'in Vuruşu Turgut Uyar Şiirinde Anlatısallık*, Birinci Basım, Hece Yayınları, Ankara 2015, s. 54.; "Narrative Poetry", *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Alex Preminger (ed.), Princeton University Press, New Jersey 1974.
[98] Selçuk Çıkla, "Şiir ve Hikâye Çevresinde Oluşan İki Tür: Manzum Hikâye ve Öykü-Şiir", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 25, (2009), s. 55.
[99] M. Orhan Okay, *Poetika Dersleri*, s. 15.
[100] Aristoteles, *Poetika*, s. 11.

arasında anlatılmak suretiyle hem de diğer anlatıma dayalı türler içinde bazı değişikliklerle sürdürebilmiştir.

Kültür malzemesinin, halk arasında anlatılırken, çeşitli edebî türlerde ortak kullanılmasından dolayı mit, destan, efsane, masal, halk hikâyesi, meddahlık ve tarih birbiriyle örtüşür.[101]

Destan döneminden halk edebiyatına uzanan dönüşüm, şu şekilde ortaya koyulmuştur:

Öteden beri bilindiği gibi, **Türk Edebiyâtı**, şifâhî bir **Destan Devri Edebiyâtı** hâlinde başlamıştır.

(…)Bunlar, manzum oldukları, mûsıkiyle söylendikleri için halk dilinde ve halk hâfızasında uzun müddet yaşamışlardır. Aynı vak'alar, yeni ve benzer hâdiselerle büyüyüp tâzelenmiştir. O kadar ki destan şiiri, nice hâdiselerin sebepleri anlaşıldığı; tabiîliğine alışıldığı devirlerde bile, yer yer aynı kuvvetle devâm etmiş; milletlerin hayâtında büyük ve devamlı bir **destan geleneği** yaratmıştır.

(…)Destanlar, târih boyunca, milletlerin halk şâirleri tarafından, gerek dil, gerek nazım yapısı bakımından, önce, iptidâî terennümler hâlinde söylendi.

(…)Destan türküleri, halk arasında yayılıp söylenirken yeni ilâvelerle zenginleşip büyüyerek bir tek şâirin değil, bütün bir milletin ortak eseri hâline girdi.[102]

Bununla birlikte, bazı tarihî romanlar ve macera romanlarında halk edebiyatının etkisi çoktur.[103] Halk edebiyatı-roman ve dolayısıyla anlatımcılık ilişkisi ise hem "kültür ortaklığı"na hem halk edebiyatının anlatımcı çizgisine bir örnek oluşturmaktadır. Özellikle halk hikâyeleri, destanları nesir ağırlıklı bir yapıya taşımaları bakımından önemlidir: "Halk hikâyeleri, destan döneminin sonunda ortaya çıkmış eserlerdir. Halk hikâyelerinde tarihî olayların daha az olması, nazım-nesir karışık bir yapının bulunması, zamanla nesir kısmının ağırlık kazanması, olaylar ve kişiler bakımından gerçeğe daha yakın olması bunları destanlardan ayıran en önemli özelliklerdir."[104]

Diğer taraftan mesneviler, şiirde anlatımcı geleneğin divan edebiyatı içerisinde yer alan manzum hikâyeleridir, denilebilir. İlmî metinlerde dahi şiir biçiminde yazının düzyazı biçiminde yazıdan daha çok kullanıldığı divan edebiyatında mesneviler, "şiir ile hikâyenin ilginç birlikteliği" şeklinde yorumlanmıştır.[105] Manzum hikâye, divan edebiyatından çok uzun zaman önce de Batı kaynaklı Türk edebiyatı döneminde de

---

[101] Muharrem Kaya, *Türk Romanında Destan Etkisi*, Birinci Baskı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2004, s. 7.
[102] Nihad Sâmi Banarlı, *Resimli Türk Edebiyâtı Târihi I*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1983, s. II, 7.
[103] Muharrem Kaya, *Türk Romanında Destan Etkisi*, s. 8.
[104] Nurettin Albayrak, "Türk Halk Hikâyelerinin Genel Özellikleri, Tasnifi ve Taş Baskısı Halk Hikâyelerine Bazı Katkılar", *Osmanlı Araştırmaları*, XXVI/26, (2005), s. 39.
[105] Bülent Şığva, "Şeyh Gâlib Divanı'nda Manzum Hikâyeler", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, XXIII/2, (2019), s. 486.

vardır: Yusuf Has Hacip'in *Kutadgu Bilig*'i, "Türk edebiyatının ilk manzum hikâye örneği"dir ve divan edebiyatında mesnevilerle icra edilen bu tür, Batı tesirindeki Türk edebiyatında özellikle Servet-i Fünûn Dönemi'nde Tevfik Fikret ile daha fazla ilgi duyulan bir tür hâline gelmiş, Cumhuriyet Dönemi'ne geçiş yıllarından önceyse Mehmet Âkif Ersoy ile bu türün önemli örnekleri verilmiştir.[106]

Türk edebiyatında destan, halk şiiri, halk hikâyesi (halk hikâyeciliğine geçiş dönemi eseri ile), mesnevi ve manzum hikâyelerden küçük pasajlar hâlinde örneklerin verilmesi, zihnin bir olguyu bütün bir şekilde algılama ve gözlemleme ihtiyacına karşılık gelecektir. İlk olarak, Oğuz Kağan Destanı'ndan, 8'li hece ölçüsü ve Uygur Türkçesi ile yazılmış bir manzum parça örnek verilebilir:

372 ay, [oğ]ul-lar, köp m(e)n aşdum, | uruşğu-lar köp men
kördüm ; ||
373 çıda bile köp ok addum, | ayğır b(i)rle köp yürü-
374 düm ; ||
(372) 'Ey oğullarım, ben çok aştım ; çok vuruşmalar gördüm ; çok kargı ve çok ok attım : atla çok yürüdüm;.[107]

Bu destanda hece ölçüsünün kullanılması, Türklerin millî ölçüsünün hece olarak kabul edilmesine bir delil niteliğindedir. Bundan yıllar sonra bir halk ozanı, Yunus Emre, 8'li hece ölçüsü ve dörtlükler hâlinde yazdığı örnek dizelerle bir anlatıcı konumundadır:

Dağdan kestiler hezenim;
Bozuldu türlü düzenim.
Ben bir usanmaz ozanım;
Derdim vardır inilerim.[108]

Dede Korkut Kitabı'ndan "Dirse Han Oğlu Boğaç Han Destanını Beyan Eder Hanım Hey" başlıklı hikâyede ise diyalog ve öyküleme içeren manzum pasajlar yer almaktadır[109]:

A Dirse Han!
Kalkubanı (4) yeründen öri turdun, (Kalkarak yerinden doğruldun)
yelisi kara kazılık atun butun (5) bindün, (Yelesi kara cins atına sıçrayıp bindin)
gögsi gözel kaba taga ava çıkdun. (Göğsü güzel koca dağa ava çıktın)
İki vardun, (6) bir gelürsin, yavrım kanı? (İki vardın bir geliyorsun yavrum hani)

---

[106] Selçuk Çıkla, "Şiir ve Hikâye Çevresinde Oluşan İki Tür: Manzum Hikâye ve Öykü-Şiir", s. 61. [Mehmet Âkif Ersoy'un manzum hikâye örnekleri için *bk.*: Selçuk Çıkla, "Şiir ve Hikâye Çevresinde Oluşan İki Tür: Manzum Hikâye ve Öykü-Şiir", s. 62.]
[107] *Oğuz Kağan Destanı*, nşr. W. Bang ve G. R. Rahmeti, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili Semineri Neşriyatından, Burhaneddin Basımevi, İstanbul 1936, s. 32-33.
[108] Sezai Karakoç, *Yunus Emre*, 13. Baskı, Diriliş Yayınları, İstanbul 2011, s. 100.
[109] Muharrem Ergin, *Dede Korkut Kitabı*, Birinci Baskı, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1969, s. 8.

Karanu dünde buldugum ogul (7) kanı? (Karanlık gecede bulduğum oğul hani)

(…)

Ag bürçeklü, ‘izzetlü (5) canum ana! (Ak bürçekli izzetli canım ana)

Akarlıda [sularına] kargamagıl, (Akanlardan sularına beddua etme)

Kazılık Tagınun suyınun günahı (6) yokdur. (Kazılık Dağının günahı yoktur)

Biterlide otlarına kargamagıl, (Bitenlerden otlarına beddua etme)

Kazılık Tagınun [otlarınun] suçı yokdur. (Kazılık Dağının suçu yoktur) [110]

Destan döneminden halk hikâyeciliğine geçişin örneği olarak görülen *Dede Korkut Kitabı*’ndan sonra halk hikâyelerine bakıldığında, bu hikâyelerin farklı varyantlar hâlinde anlatıldığı görülür:

> Kerem ile Aslı destanının olay örgüsü, Doğu halkları arasında asırlardan beri devam edip geliyor. Aslında Tahir ile Zühre, Leyla ile Mecnun , Şahsenem ile Garip, Sayat ile Hemra, Göroğlu (Köroğlu), Korkut Ata... gibi "göçme/ gezici olay örgüsü" esasında eser üretmek,kardeş halklar arasında bir geleneğe dönüşmüştür. [111]

Bu anlatının varyantlarından biri, şu şekildedir:

Gara Meleğin gızıyam

Şirin kebabın duzuyam

Tamam gızların göziyem

Kerem geldi Kerem geldi[112]

Bu manzum pasajda, 8’li hece ölçüsü ile bir dörtlük söylenmiştir. Bu pasaj, “Kerem Geldi” türküsüne aittir.[113]

Divan edebiyatında şairler, anlatacakları hikâyeleri mesnevi nazım biçiminde kafiyeli beyitler hâlinde ve aruz ölçüsü ile yazmışlardır. Fuzûlî’nin *Leylâ vü Mecnûn*’undan beyitler, bu hikâye etme biçimine örnek olarak verilmiştir:

LEYLÎ sana verdi zindegânî (Leylâ sana hayât verdi!)

Sen ol bâkî ol oldu fânî [(Sen bâkî ol) dedi. O ise fânî oldu!]

(…)

MECNÛN ki haberden oldu âgâh (Mecnûn bu haberi duyunca,)

---

[110] Muharrem Ergin, *Dede Korkut Kitabı,* s. 18, 21.; *Dede Korkut -Dresden Nüshası- Metin, Dizin,* haz. Sadettin Özçelik, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2016, s. 55, 63. [Metnin *Dede Korkut Kitabı*’ndan alınan günümüz Türkçesine aktarılmış hâli, *Dresden Nüshası*’ndan alıntılanan metnin yanında, orijinal metne parantez eklenerek gösterilmiştir.]

[111] Amangül Durdiyeva, “Kerem ile Aslı Destanının Varyantları, Folklor Özellikleri ve Türk Halk Edebiyatındaki Yeri”, *BİLİG Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi,* 11, (Güz 1999), s. 88.

[112] Alıntılayan: Amangül Durdiyeva, “Kerem ile Aslı Destanının Varyantları, Folklor Özellikleri ve Türk Halk Edebiyatındaki Yeri”, s. 91.; Baymuhammet Atalıyeviç Garrıyev, *Aslı-Kerem,* Türkmenistan Milli El Yazma Eserler Enstitüsü, (taşbasma nüsha), kayıt no.: 335:33. [Kaynağa dair diğer ayrıntılar için alıntılayan kaynağındaki kaynak bilgisine *bk.*: “GARRIYEV, B. A; (1943); Aslı-Kerem, Aşgabat, BTDN.” (Amangül Durdiyeva, “Kerem ile Aslı Destanının Varyantları, Folklor Özellikleri ve Türk Halk Edebiyatındaki Yeri”, s. 101.)]

[113] Amangül Durdiyeva, “Kerem ile Aslı Destanının Varyantları, Folklor Özellikleri ve Türk Halk Edebiyatındaki Yeri”, s. 91.

Sûz-ı ciğer ile çekdi bir âh (ciğerinin yanışıyla bir âh çekti! [2869. ve 2872. beyitler.][114]

Manzum hikâye, destandan başlayarak mesnevilere kadar gelen ve hikâye anlatan metinlerin, Batı etkisindeki Türk Edebiyatında gelişen bir formudur ve hikâyenin şiir biçiminde yazılışını ifa eder. Bu türün Türk edebiyatındaki en büyük temsilcilerinden biri, Mehmet Âkif Ersoy'dur. Şair, "Hasta" adlı manzum hikâyesinden alınan bu örnek pasajda, hikâye türünün başat unsurları olan diyalog, öyküleme, zaman ve şahıslardan yararlanır:

-Bence, doktor, onu siz bir soyarak dinleyiniz;
Hastalık çünkü değil öyle ehemmiyyetsiz,
Sâde bir nezle-i sadriyye mi[1] illet? Nerede!
Çocuğun hâli fenâlaştı şu son günlerde.[115]

Bu şiirlere bakıldığında, hepsinin birer hikâye anlattığı görülür. Geçmişten bugüne hikâye anlatımı, pek çok türün çatısı altında devam etmiştir. Bu pasajlar, hikâyenin uzun yıllardan beri şiir biçiminde (de) aktarıldığı olgusunu açıkça ortaya koymaktadır.

Anlatımcı şiirin bir diğer kaynağının Batı'daki manzum romanlar olduğu daha önce belirtilmişti. Nitekim Batı'nın yeni edebî türlerin oluşmasında büyük tesiri vardır. Türk edebiyatında Batılılaşma, Tanzimat ile (Gülhane Hatt-ı Hümayunu yani 3 Kasım 1839 tarihli ferman) başlamış ve Orhan Okay'ın sınıflandırmasıyla "temel istikametler"ini "demokrasi ve hürriyet", "medeniyet" ve "ilmî bilgilere ve tekniğe açılış" oluşturmuştur.[116] Batılılaşma, bazı evrelerden geçerek XX. yüzyılda iyice kabul görmüştür.[117] Bunun doğal sonucu olarak Batı tarzı yazış biçimleri ve türler, Türk edebiyatının bir parçası olmuşlardır. Eklemek gerekir ki Türk edebiyatındaki yenileşmenin salt Batı kaynaklı olmadığı, divan edebiyatının zaten sonunun gelmiş olduğu yönünde görüşler de belirtilmiştir.[118] Divan edebiyatının neredeyse tamamen şiir odaklı bir edebiyat olduğu ve Batı tesiriyle hikâyenin biçim olarak da nüfuzunun arttığı

---

[114] Fuzûlî, *Leylâ vü Mecnûn*, haz. Hüseyin Ayan, Birinci Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 1981, s. 390.
[115] Mehmet Âkif Ersoy, *Safahat (Birinci Kitap)*, haz. Salim Çonoğlu, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2021, s. 52. [Şiire ve şairin aruz ölçüsünü kullanışına dair bilgiler için *bk.*: Mithat Cemal Kuntay, *Ölümünün 50. Yılında Mehmet Akif Ersoy Hayatı-Seciyesi-Sanatı-Eserleri*, 1. Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1986, s. 271-273.; Mehmet Güneş, "Türk Edebiyatı Tarihlerinde Şair, Fikir Adamı ve "Karakter Heykeli" Mehmet Âkif'e Bakış", *Uluslararası Mehmet Akif Ersoy Milli Birlik ve Bütünlük Sempozyumu 2011 (12-14 Ekim 2011) Bildiriler Kitabı*, ed. Ertuğrul Oral, İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, İstanbul 2011, s. 157.]
[116] M. Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, 7. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2016, s. 11, 16. [Okay, bir yandan, Türk edebiyatında Batılılaşma olgusunun başlangıcına dair bu denli net bir tarih belirtmenin mümkün olmadığını ortaya koymuştur. *bk.*: M. Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, s. 50.]
[117] M. Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, s. 44.
[118] Ali Nihad Tarlan, *Edebiyat Meseleleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1981, s. 46.; M. Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, s. 64-65. [Fikir, Ali Nihad Tarlan'a ait olup M. Orhan Okay, bu görüşü desteklemiştir.]

düşünüldüğünde hikâye kavramının başlangıç sürecine ve romanla ilişkisine bakma ihtiyacı doğar:

> Yunanca "historia" kelimesinin Arapça telâffuzu olan "üstûre"nin "mit" ve çokluğu "esâtîr"in "mitoloji" karşılığına kullanılışı da bütün anlam kaymalarına rağmen, ilginç bir tercih… Bu durumun sâdece Doğu'ya has bir hâl olduğu zannedilmemeli. (…)Gerçi, bugün "hikâye yazmak" diyorsak da Batılı için hâlâ fiilin "hikâye anlatmak" biçiminde kullanımı sürmektedir. Doğu, Batı'dan fazla mı Batıcı; yoksa Batı, Doğu'dan fazla mı gelenekçi?
>
> (…)İmdi gelelim aslî değişikliğe… Yukarıdan beri kullanageldiğim "hikâye" (story, geschicte) kelimesi sanki bir formun adı imiş gibi gösterilse de aslında "narration" ve "fiction" özelliği taşıdığı için "tahkiyeli" diye anılan metinlerin müşterek adı "hikâye"dir. "Hikâye" kelimesi, destandan masala, fıkradan menkabeye, romandan tiyatroya, hattâ senaryoya varana kadar bütün tahkiyeli metinleri kucaklar. Bu genişliği ile kullanılan "hikâye" genel adını, bir formun nâmı olan "hikâye" özel adından ayrı düşünmemizin târihi çok yenilerdedir. O kadar ki, "halk hikâyesi" derken dahi hikâye formunu değil, tahkiye edilen'i kasdederiz.[119]

Dolayısıyla hikâyenin, romanı ve diğer metinleri kapsayıcı bir tarihî geçmişi vardır. Tahkiyeli (anlatılı) metinleri kapsayan "hikâye"yi bir edebiyat formu olan "hikâye"den ayırmanın tarihinin yeni olduğunun belirtilmesi, bu açıdan dikkate değerdir. Çalışmanın konusu olan ve incelenecek şiirlere etki eden hikâyenin geçmişini, işte bu çeşitli türlerin içerisinde ve anlatma kavramında aramak lazımdır. Öte yandan hikâyenin bir biçim olarak doğuş sürecinin izlerinin "Orta Çağ romansları"na kadar sürülebileceğini söyleyenler mevcuttur ve küçük masal formları, modern hikâyeyi beslemektedir.[120] Şiirde anlatı geleneğinin, mitler ve masallar (efsanevi anlatılar) yoluyla geliştiği ve tarihin çok eski çağlarındaki şiirlerde hikâyenin bulunduğu hususu, böylece desteklenmiş olmaktadır.

Hikâye, bir biçim olarak ondan önce gelişmesine karşın kendisini roman çerçevesinde bir yere konumlandırır:

> Modern hikâye, modern romandan sonra ortaya çıkmıştır. Buna rağmen, roman henuz târifini bulamamanın eksikliğiyle tematik farklılıklarını "târihî roman", "mâcerâ romanı", "bilim-kurgu romanı" gibi türler hâline dönüştürürken hikâye, çeşitlerini belirlemede formal ve daha teknik farklılıklarından yararlanır ki, bu da oluşumunu romandan evvel tamamladığının bir işareti sayılabilir. Yine de hikâyenin kendi farklılığını belirtirken kullandığı ilk formal tesbiti romana göre yapışı ilginç… Hikâye en basit târifini "romandan

[119] M. Kayahan Özgül, *Kandille İskandil*, 1. Baskı, Kitabevi, İstanbul 2013, s. 78-80.
[120] M. Kayahan Özgül, *Kandille İskandil*, s. 80.

kısa olan"da bulur… O hâlde, hikâye kısa roman/ novelette"in bittiği yerden, "uzun hikâye/ long-short story/ vicende" formunda başlar.[121]

Hikâye türü, eski çağlara dek uzanıyor ve bugünkü modern hikâye türünün kaynağını en eski anlatılar oluşturuyor iken anlatımcı geleneğin Türk edebiyatında şiir ağırlıklı formlarda sürdürdüğü (destan, halk hikâyesi, mesnevi, manzum hikâye) ve zamanla nesre dönüştürdüğü çizgiyi (mensur şiir, roman) çalışma odağında dikkate almak gereklidir. Romanın hikâyeden sonra geliştiğine dair bu tespitler, hikâyedeki anlatım olanaklarının diğer türlere sirayet ettiğinin ve hikâyenin ne denli köklü bir yapıya sahip olduğu, değişerek ve gelişerek modernleştiğinin -hiçbir tür yoktur ki değişime tabi olmasın- açık bir kanıtıdır. Ayrıca, romanın "yeni" oluşu hasebiyle gelişmeye devam eden tek tür olduğu tezinden daha önce bahsedilmişti. Bu ilişki, söz konusu tez ışığında da yorumlanmaya müsaittir.

Hikâye türünün gelişimi, daha genel adıyla nesir dilinin gelişimi süreci -ki bu gelişme, manzum hikâye ile mensur şiiri de barındırmaktadır- ise gelinen noktaya yani anlatımcı şiire hizmet eden faktörlerden bir diğeridir:

> Diğer taraftan aynı dönemde öykünün de şiire yakınlaştığı görülmektedir. Kuşku yok ki İkinci Yeni şairlerinin dönem öyküsünden etkilenmeleri biraz da öykünün bu özelliğinden kaynaklanmaktadır. Gelinen süreçte öykü, artık olay anlatmayan, karakterlerin belirgin olmadığı, sadece duyguların öne çıktığı daha şiirsel, Rasim Özdenören'in ifadesiyle özetlenemeyen, yalnızca "bir anlatmadan ibaret" soyut bir anlatım hâlini alır.* (…)Bu nedenle şairlerin şiiri şiirsel gereklerinden koparmadan olabildiğince öyküye yaklaştırmaya başladıkları ve kimi zaman öykü ile şiiri birbirinden hiç de farklı ve uzak görmedikleri görülür.
>
> (…)Çünkü gerek mensur şiir ve gerek manzum hikâye, şiirle ilgili birtakım nicel özelliklerin varlığı ya da yokluğu üzerinden tanımlanmaktadır. Manzum hikâyede nazım kuralları, mensur şiirde de dekoratif bazı özellikler bu iki türün karakterini belirlemektedir. Her iki tür de eski algının sarsılmasıyla zemin bulmuş olsa da modernist şiir algısının fazlasıyla uzağındadırlar. Dolayısıyla bir metni modernist anlamda şiir kılan ne nazım kurallarıdır (manzum hikâye örneği) ne de şiirselliktir (mensur şiir örneği).[122]

Şiirin düzyazıyla farkını şiirin ritim ve ahenk içermesiyle açıklamak, şiirin şiirselliğini savunmaktır ve modern şiirin ne şiirsellik ne nazım kurallarıyla açıklanamadığı tezine bir

---

[121] M. Kayahan Özgül, *Kandille İskandil*, s. 81-82. [Hikâye türünün isimlendirilmesi hususu için *bk.*: M. Kayahan Özgül, *Kandille İskandil*, s. 81.]

* [Yazarın yararlandığı kaynak: Rasim Özdenören, "Öykü Yazmak", *Hece: Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 46/47, (Ekim-Kasım 2000), s. 107.]

[122] Mehmet Sümer, *Büyük Saat'in Vuruşu Turgut Uyar Şiirinde Anlatısallık*, s. 47-48.

antitez oluşturur.[123] Belirtilmelidir ki bu antitez, şiirin klasik açıdan değerlendirilmesidir ve türler arasında ve türlerin kendi içerisinde cereyan eden değişimi göz ardı etme sonucunu doğurabilir. Bu değişime hikâyenin daha modern bir tür olan romana evrilmesi, romanın ise şiirle iç içe geçmesi bakımından Dünya edebiyatından bir örnek vermek mümkündür:

> Hikâyesinin uzunluğu, birbirinden çok farklı zaman ve mekânlarda dünya edebiyatına etki etmiş isimleri bir araya getirmesinden kaynaklanıyor. Asırlar arası bir gönül bağının, ülkeler arası bir tesadüfler zincirinin günümüze ulaştırdığı bir kitap bu. Şairlerin dilinden romancıların eline aktarılan irfan meşalesinin diller arası köprülerden taşınarak avuçlarımıza ulaşmasının hikâyesi bir bakıma.[124]

Bahsi geçen eser, Lermontov'un "İblis" şiirinin romanıdır.

Türler arasındaki bu değişim ve geçişkenlik söz konusu olduğunda anlaşılmaktadır ki anlatımcı şiir ile manzum hikâye ve mensur şiir, aynı anlamı karşılamamaktadır. Manzum hikâye gibi türler, anlatımcılığın tarihsel serüvenine eşlik eden aktörler olmuşlar fakat modern dünyada bu işlevin ötesine geçememişlerdir. Nitekim türler arasındaki geçiş ve etkilenmelerin aynı kaldığını iddia etmek, değişimi reddetmek anlamına gelir. Bugün, anlatımcı şiir; hikâye, roman, şiir gibi türler arasındaki etki ve etkileşimlerden doğan yeni bir anlayış, hatta tür yahut alt başlıktır, denilebilir. Bu anlamda, şiirdeki değişime bir örnek verilebilir:

> Eskiden bütün şiirler, ölçülü ve uyaklı olduğu için, şiir için nazm veya manzume denmesi uygundu. Giderek, "mevzun ve mukaffa" her sözün şiir olmadığı, şiirin de mevzun ve mukaffa olması gerekmediği görüşü benimsenip bu yolda örnekler ortaya çıkınca nazım veya manzume sözü, şiiri karşılamaz oldu.[125]

Bahsi geçen ayrım, daha önce şiirin işlevleri noktasında dile getirilmişti: Şiir, bir anlamda köklü bir gelenekten gelip aracı konumunda olurken diğer anlamda Batı etkisinde klasik şiirin değişmesiyle vücuda gelmiş "yeni" bir tanım olarak görünmektedir. Çalışmada, bahis mevzusu şairlerin şiirleri, "anlatı" odağında inceleneceği için barındırdıkları klasik özellikler göz ardı edilmeden şiirin bu yeni tanımı üzerinden bir değerlendirme yapmak, daha tutarlı ve doğru sonuçlara ulaşmak açısından isabetli bir yol gibi görünmektedir.

---

[123] Turan Karataş, *Edebiyat Terimleri Sözlüğü,* s. 437.
[124] Semih Doğan, "Takdim", Lermontov, *İblis* (Lermontov'un İblis Şiirinin Romanı) içinde, çev. Madam Gülnar (Olga de Lebedev), 1. Baskı, Büyüyenay Yayınları, İstanbul 2018, s. 7.
[125] Turan Karataş, *Edebiyat Terimleri Sözlüğü,* s. 436.

1.5. ANLATIMCI ŞİİRİN GELİŞİMİ

Anlatımcı şiir, yani en genel anlamıyla şiirde hikâye, manzum hikâye ve sonrasında gelişen modern şiirde görülür. Hikâye türünün Türk edebiyatındaki kökeni de İslamiyet öncesine kadar gitmekle birlikte manzum destanlar, halk hikâyeleri ve mesneviler daha önce bahsedildiği gibi tahkiye (anlatma, anlatım tekniği) barındıran türlerdir.[126] Anlatımcı şiirin bir tanımı da Behçet Necatigil'e aittir: "şiir-hikâye".[127] Necatigil, "Bir şiir şüphesiz sadece bir hikâye değildir. Ama başka başka, birbirine uzak gerçekleri, yaşamaları bir soyutlama prizmasından geçirerek vermiyorsa, yani arada boşluklar bıraksa bile birbirine bağlı oldukları ilk bakışta görülebilecek yaşantıları anlatıyorsa hikâyeye çok yaklaşmış olur." diyerek henüz şiir-hikâye, yani şiirle hikâye arasında bir türün icat olunmadığını fakat bu türü gelecekte görmeyi beklediğini dillendirir.[128] Türk şiir tarihinde anlatımcı şiirin icrası şu şekildedir: "Evet, şiir-hikâyeye Fikret'ten itibaren rastlıyoruz. Bu gelenek Mehmet Âkif'te, Yahya Kemal'de, Faruk Nafiz grubunda devam eder. Necip Fazıl'da, "Yedi Meşale" şairlerinde görülür. Ahmet Muhip'in "Fahriye Abla"sı, Cahit Sıtkı'nın pek çok şiirleri birer şiir-hikâyedir. Böylece bu gelenek daha sonrakilere gelir."[129] Ahmet Hamdi Tanpınar ve İsmet Özel gibi diğer isimler, şiirlerinde anlatımcılıktan yararlanmışlardır.[130]

Yahya Kemal Beyatlı, bilindiği gibi Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi edebiyatının en önemli şairlerinden biridir. İçinde bulunduğu çağdan Türk medeniyetine köprü kuran bir anlayışla, klasik Türk şiirini "neo-klasisizm"e taşıyarak, Türkçeyi aruza en iyi biçimde uydurarak icra etmiştir. Yahya Kemal, mükemmeli arayan bir şairdir:

> Şairin malzemesi dildir, kelimelerdir. Gerçek şair, duygular kadar, musiki kadar, kelimeleri de titizlikle seçer ve işler. Sehl-i mümteni de sa'b-ı mümteni de ancak kelime seçimiyle başarılır. Yahya Kemal'in şiirinin bu yöndeki başarısı da zaten onun bir mısraı yazarken ince eleyip sık dokumasından kaynaklanıyor. Hatta onun bazı kelimeler ve mısralar üzerinde aylarca, yıllarca düşündüğü bilinmektedir.[131]

---

[126] Mehmet Güneş, *Servet-i Fünûn'dan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, Birinci Basım, Hece Yayınları, Ankara 2016, s. 19.
[127] Behçet Necatigil, *Düzyazılar 2 -Konuşmalar Konferanslar-*, haz. Ali Tanyeri – Hilmi Yavuz, (2. Basımdan hareketle) E-kitap 1. Sürüm, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013, s. 143.
[128] Behçet Necatigil, *Düzyazılar 2 -Konuşmalar Konferanslar-*, s. 149.
[129] Behçet Necatigil, *Düzyazılar 2 -Konuşmalar Konferanslar-*, s. 143.
[130] İsmet Özel'in şiirinde anlatımcılık ile ilgili ayrıntılı bilgi için *bk.*: Şaban Sağlık, "İsmet Özel Şiirinin 'Hikâye' Olarak Portresi, *Hece Dergisi İsmet Özel Özel Sayısı Cilt 1*, 325/Özel Sayı 47, (2024), s. 547-562.
[131] Selçuk Çıkla, "Her Yönüyle Yahya Kemal'in Şiiri", *Prof. Dr. Mustafa Özbalcı Armağanı* içinde, haz. Ahmet Cüneyt Issı & Dinçer Eşitgin, 1. Baskı, Birleşik Yayınları, Ankara, 2008, s. 131.

Şiirlerinde mükemmeliyetçiliğe önem veren Yahya Kemal'in, şiir-hikâye yazdığı, ondan önceki Mehmet Emin Yurdakul ve Mehmet Âkif Ersoy'un şiir-hikâye icrası hususunda duygusal tarafta kalarak sadece hikâyeyi vücuda getirebildikleri, "şiiri bulamadıkları"; Behçet Necatigil tarafından dile getirilmiştir.[132] Nazmı hikâyeye (nesre) yaklaştıran ve tasviri öne çıkaran anlatımcılık, Yahya Kemal'de, destan anlatımından gelen epik taraf ve şiirin lirik, musikili "şekli" birleşmiş hâlde görünür. Nitekim Necatigil, Yahya Kemal'in "Mahurdan Gazel" şiirinden yola çıkarak "istenirse gazel şekliyle de küçük çapta bir hikâye yazılabileceğini" söyler.[133] Necatigil'in Yahya Kemal'in şiiri hakkında "Bu kadar kısa hikâye olur mu diyeceksiniz, evet çok kısa. Ama ben size bu, sadece bir hikâye, düz yazıyla yazılmış hikâyeler gibi bir hikâye demiyorum ki." sözlerinden o dönemde hikâye türüne olan bakışı anlamak mümkündür. Necatigil, "çok kısa" hikâyeyi, sadece şiirin içinde diye hikâye saymış görünmektedir. Bugünün Türk edebiyatında, Ferit Edgü gibi isimlerde görülen "küçürek/minimal hikâye", türlerin ve türler üzerindeki bakışın değişimine somut bir kanıt teşkil etmektedir. Yahya Kemal'in yazdığı şiirin manzum hikâyeden ayrılması, o dönemin koşulları dikkate alınarak türlerin dönüşümü hususunda önem arz etmektedir:

> İşte Yahya Kemal'in "Mahurdan Gazel"inin nesre çevrilmiş şekli. Bu şiir Lâle devrinin zevkli sefalı, eğlenceli gezmelerini, Kâğıthane seyranlarını hikâye ediyor bize. Ama bir manzum hikâye değil, bir gazelin dar ölçüleri içinde bin bir kayda bağlı oluşuna rağmen bir şiir-hikâye bu. Çünkü birinci plânda bir manzume değil, gerçek bir şiirdir. İçinde hikâyeyi eritmiş, sadece hareketlerden çok sonraki durulmuş duyguları değil, hareketleri de bir bir veren bir şiir.[134]

Yahya Kemal'in şiiri, bu açıdan manzum hikâyeden şiir-hikâye ve anlatımcı şiire uzanan yolun ilk ve önemli adımlarından biri mahiyetindedir.

Mehmet Sümer, mensur şiir ve manzum hikâye ile (İkinci Yeni örneğinde) anlatımcı şiir arasında bir ayrım yapmak gerekliliğini vurgularken "mensur şiirde, metnin birtakım söz sanatları dışında düzyazıdan farklı olarak yapılanmadığını, manzum hikâyede ise Behçet Necatigil'in dikkat çektiği gibi hikâyenin nesirle yazılacağına nazımla yazılmış olmasından başka bir özellik olmadığını" da söylemektedir.[135]

---

[132] Behçet Necatigil, *Düzyazılar 2 -Konuşmalar Konferanslar-*, s. 155.
[133] Behçet Necatigil, *Düzyazılar 2 -Konuşmalar Konferanslar-*, s. 157.
[134] Behçet Necatigil, *Düzyazılar 2 -Konuşmalar Konferanslar-*, s. 157.
[135] Alıntılayan: Mehmet Sümer, *Büyük Saat'in Vuruşu Turgut Uyar Şiirinde Anlatısallık*, s. 48, 52.; Behçet Necatigil, *Düzyazılar 2 -Konuşmalar Konferanslar-*, s. 149. (52. sayfa, "Alıntılayan" şeklinde bahsi geçen kaynaktan birincil derecede alıntıdır.)

Necatigil, şiir-hikâyenin mensur şiir ve manzum hikâyeden nasıl ayrılacağının anahtarını şöyle sunar:

> Günümüz şiirinde, şiir-hikâye başlıca iki tipte karşımıza çıkıyor. Ya doğrudan doğruya boşluksuz, kesiksiz olayların sırasını bozmadan, bir hayatı olduğu gibi vermek şeklinde (ki bu şekil daha önce hatırlattığımız şiirlerde de görülmüştü) ya da yaşanan bir duygunun dekorunu yer yer vererek, yaratılan psikolojik havadaki dramatik öğelerin varlığını belli ederekten.
>
> (…) İçinde gündelik gözlem ve yaşamalardan 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.[136]

Yahya Kemal, şiir ile hikâyenin birlikte var oldukları kesişim noktasında duran bir şiir yazdığı için Necatigil tarafından "şiir-hikâye" yazdığı söylenmiş, bu "şiir-hikâye", anlatımcı şiirin bir uzantısı olarak yerini sonraki şairlere bırakmıştır.

Türk edebiyatında anlatımcı şiirin bir diğer uzantısı, Faruk Nafiz Çamlıbel ile Yusuf Ziya Ortaç'ın yazdığı şiirlerdir. İki şairin manzum hikâyeleri, Doğu edebiyatının ve Türk halk şiirinin etkisini barındırır.[137] Faruk Nafiz ile Yusuf Ziya, millî duyarlıkları sebebiyle "Hececi Şiir"in temsilcileri olmakla birlikte halk edebiyatı nazım biçimleriyle manzum hikâyeler yazmışlardır.[138] Öte yandan, şiirsel hikâyeler yazan Sait Faik Abasıyanık'ın bu şairlerin "Hececi Şiir"in temsilcileri olmaları hakkında düşüncelerini göz ardı etmemek yerinde olacaktır:

> Her şeyden evvel Hececiler diye bir nesil bilmiyorum. Hececiler, hece vezniyle şiir yazanlar demekse, bunlar herhalde ne Faruk Nafiz, ne Orhan Seyfi, ne de Yusuf Ziya'dır. Hece veznini halk tabakasından çıkarıp 'elite' tabakasına ilk ulaştıranlarsa onlar değildir. (…)Hece vezniyle nazım yazdıkları için 'Hececiler' gibi garip bir edebi nesil ortaya atmak doğru olamaz.[139]

Sait Faik'in bu yorumu, şiire bütüncül bir bakış olduğu için önemlidir. Bu şairlerin millî duyarlıkları, doğal olarak beraberinde o halkı anlatmayı, halkın duygularını, düşüncelerini detaylı şekilde tasvir etmeyi getirmektedir. Genellikle "merhamet" ve "mağduriyet"e yer verilen manzum hikâyeler içinde askerlik, özlem gibi konuları taşıyan bir örnek, Yusuf Ziya'nın "Nöbetçi ve Yıldız" eseridir.[140]

---

[136] Behçet Necatigil, *Düzyazılar 2 -Konuşmalar Konferanslar-*, s. 158-159.
[137] Mehmet Güneş, *Servet-i Fünûn'dan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, s. 36.
[138] Mehmet Güneş, *Servet-i Fünûn'dan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, s. 186.
[139] Sait Faik Abasıyanık, *Hikâyecinin Kaderi*, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007, s. 391. [Sait Faik'in Faruk Nafiz Çamlıbel ve Hece Şiiri ile ilgili diğer düşünceleri için *bk.*: s. 391-393.]
[140] Mehmet Güneş, *Servet-i Fünûn'dan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, s. 186-187.

Son olarak, "ev" temasını öne çıkaran şiirleriyle tanınan Behçet Necatigil, ortaya attığı "şiir-hikâye" kavramını şiirlerindeki imgesellik içinde uygulayan şairlerdendir. Necatigil'in "Taşlı Yol" şiiri için "Taşlı yolda yürüyüp gitmeyi yeğlemiş olanlar, 'dışarda'kilerin hışmına uğramakta, bir de onların taşlarıyla acı çekmekte." yorumu, Necatigil şiirinin bir anlatma eylemi içerisinde olduğunu gösterir.[141] Bu şiirde hikâye unsurlarından diyaloğun bulunması, anlatma eylemini güçlendirir: Şair, hesaplaşmasını (içe dönük bir) diyalog-monolog şeklinde yapar. Öykünün, modern Türk şiiriyle (İkinci Yeni şiiri) birlikte bir değişim evresine girdiğini söyleyen Ali Özgür Özkarcı[142], Necatigil şiiriyle ilgili, İkinci Yeni ile karşılaştırmalı şekilde şu yorumlamada bulunur:

> Ancak Necatigil şiirinde, imgesel evren yine İkinci Yeni'ye benzer bir biçimde ilerler. Her iki okul da, anlamsal bağlamda çok katmanlılığı şiire sokarlar. Necatigil şiiri, çoğu zaman sembollerle simbiyotik bir ilişki içindedir; ancak dilsel düzlemi her iki şiir okulu da parçalamıştır. Aradaki fark, Necatigil şiirinin belli bir geometriye sadık kalması ve modern Türkçe şiirin en önemli özelliği olan "konuşma" halini eksiltmesidir.[143]

Burada, çalışmanın tezine anti-tez oluşturacak bir söylem söz konusudur. Ali Özgür Özkarcı, anlatımcı şiirin duraklarından biri olarak görülen şair Behçet Necatigil'i, genel anlamda şiirde hikâyeyi yok etmeye çalışan bir şair olarak görür. [144] Özkarcı, ayrıca, Necatigil'in "hikâyeyi şiirden kaldırması ve konuşmayı şiirde eksiltmesi"nin modern şiire getirilen yenilik açısından oldukça önemli olduğunu vurgular.[145] Ali Özgür Özkarcı'nın esas itibarıyla söylediği; modern Türk şiirinin hikâyeden kopuk bir kimlik göstermediği -ki bu şiirin doğuşuna sebep olan Garip şiiri için de "küçük insanların hikâyesi"ni anlatan bir şiirdir, denilebilir-, hatta Türk şiirinin tarih boyunca hep hikâye ile bir arada olduğu -bu tez, çalışmada detaylıca ortaya koyulmuştu-, İkinci Yeni'nin modern Türk şiirinin esas kimliğini belirleyen bir kanon olduğu fakat bunun karşısında Behçet Necatigil'in de başka bir kanon oluşturduğudur.[146] Bu bağlamda, Necatigil'in şiirlerindeki hikâye ile ilgili anti-tez, karşılığını modern Türk şiirinde iki farklı kanonun var olduğu hususunda bulur. Ayrıca, İkinci Yeni'nin üç ana kıstasından birinin, "modern şiir içindeki resmi ideolojinin dışına çıkabilmesi" ve "dilin anlatım olanaklarını geliştirmesi, başka bir imge tekniği ve biçimiyle ortaya çıkması ve "başka" ya da "ötekileşmiş" insanın psikolojisini şiirlerine

---

[141] Selim İleri, *Kırık İnceliklerin Şairi: Behçet Necatigil*, 2. Basım, Everest Yayınları, İstanbul 2017, s. 104-105.
[142] Ali Özgür Özkarcı, *Asla Konuşmayacaksın – Behçet Necatigil Üzerine Yazılar*, Birinci Baskı, Edebi Şeyler, İstanbul 2016, s. 53.
[143] Ali Özgür Özkarcı, *Asla Konuşmayacaksın – Behçet Necatigil Üzerine Yazılar*, s. 54.
[144] Ali Özgür Özkarcı, *Asla Konuşmayacaksın – Behçet Necatigil Üzerine Yazılar*, s. 52.
[145] Ali Özgür Özkarcı, *Asla Konuşmayacaksın – Behçet Necatigil Üzerine Yazılar*, s. 58.
[146] Ali Özgür Özkarcı, *Asla Konuşmayacaksın – Behçet Necatigil Üzerine Yazılar,* s. 54-55, 57-58. [Konuya daha ayrıntılı bir bakış için: Ali Özgür Özkarcı, *Asla Konuşmayacaksın – Behçet Necatigil Üzerine Yazılar,* s. 52-58.]

yansıtabilmesi" ile birlikte şiirin içindeki hikâyeye o zamana kadarkinden farklı bir biçim özelliği yüklemiş olması olarak vurgulanması, anlatımcı şiirin İkinci Yeni ile farklı bir rotada seyretmeye başladığını açıkça gösterir.[147]

Hülasa, anlatımcı şiir yani şiirde hikâye unsurları; mensur şiir, manzum hikâye, şiir-hikâye ve İkinci Yeni şiirinde olduğu hâl ile farklı farklı biçimlerde varlığını göstermektedir. Genel olarak, manzum hikâyenin daha çok tahkiyeye dayandığı ise şu şekilde ifade edilir:

> Manzum hikâyelerde şiire özgü unsurlar da kendini hissettirmekle birlikte her şeyden önce tahkiyeye dayanan bu metinlerin tür olarak hikâyeye daha yakın oldukları, bu metinlerde tiyatroya özgü unsurlardan ya da anlatım tekniklerinden de yararlanıldığı görülür. Ancak Türk edebiyatındaki manzum hikâyeler anlatım tekniği ve üslûp bakımından birbirlerinden farklılık gösterirler. Bu farklılık şairlerin sanat anlayışıyla ilgili olduğu kadar, metni yazma amaçlarıyla da ilgilidir.[148]

Manzum hikâyeden sonraki süreçte ise hikâye unsurları; şiirdeki imge-yazılış, hikâyeden anlaşılan şey, hikâye ile şiir arasındaki ortaklık-ayrıklıklar gibi pek çok etkene bağlı olarak değişiklik göstermiştir. Bu açıdan, çalışmada esas olan, incelenen şiirlerde hikâye unsurlarını tespit etmektir. Bu unsurların hangi biçimlerde göründüğü kısmını tespit ise çalışmayı zenginleştirecek ve dönemler ve şiirler arasındaki benzerlik ve farkları göstermek açısından âdeta turnusol görevi görecektir.

Çalışmadaki karşılaştırma yöntemi, Paul Van Tieghem'in *Mukayeseli Edebiyat* eserine ve Gürsel Aytaç'ın karşılaştırmalı edebiyat tanımına yöneltilen dikkatle oluşturulmuştur. Buna göre, "tetkik edilecek meselenin sınırlarını çizdikten sonra, devrin sınırlarını çizmek de lazımdır".[149] Tieghem, incelenecek noktanın açıklıkça çerçevelenecek olmasının, araştırmanın bulgularına büyük ölçüde katkı sağladığını dile getirmektedir.[150] Yazara göre, "mukayeseli edebiyat, ispat edilmiş tesirlerle yetinmek hususunda vesveseli bir itina göstermektedir" ve bu tavır, kapsayıcı olmaktan uzaktır.[151] Gürsel Aytaç, "karşılaştırmalı edebiyat bilimi"nin tanımını yaparken şu ifadeleri kullanır:

> Görevi, işlevi, farklı dillerde yazılmış iki eseri konu, düşünce ya da biçim bakımından incelemek, ortak, benzer ve farklı yanlarını tespit etmek, nedenleri üzerine yorumlar

---

[147] Ali Özgür Özkarcı, *Asla Konuşmayacaksın – Behçet Necatigil Üzerine Yazılar*, s. 54.
[148] Mehmet Güneş, *Servet-i Fünûn'dan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, s. 187.
[149] Paul Van Tieghem, *Mukayeseli Edebiyat*, çev. Yusuf Şerif Kılıçel, 1. Baskı, Büyüyenay Yayınları, İstanbul 2017, s. 271.
[150] Paul Van Tieghem, *Mukayeseli Edebiyat*, s. 271.
[151] Paul Van Tieghem, *Mukayeseli Edebiyat*, s. 267, 269.

> getirmektir. Aynı dilde, aynı konuyu işleyen iki eser, ister çağdaş ister farklı dönemlerden olsun, mutlaka farklılıklar arz etmek durumundadır.[152]

Karşılaştırmalı edebiyat biliminin "ortak konular, ortak motifler tespit edip hakkında yorumlar getirmekten" ibaret olmadığını dile getiren Gürsel Aytaç, "bir yabancı yazarın bir ülkede alımlanışı" ve "imge bilim"in de karşılaştırmalı edebiyat bilimine dâhil olduğunu ekleyerek bilimin çerçevesini ortaya koyar.[153] Bu çalışmada, karşılaştırmalı edebiyat biliminin yöntemleri esas alınarak Cumhuriyet Dönemi'nde yaşamış iki Türk şairin şiirlerinde hikâye-şiir ilişkisi özelinde türler arası ilişkiler araştırılacak, şairlerin öyküleme başta olmak üzere belirli hikâye unsurlarını yüksek düzeyde içeren şiirleri çalışmaya konu edilecektir. Bu eserlerin ortaklık ve farklılıkları tespit edilerek şairlerin bu unsurları ele alış biçimleri üzerinden biçimsel bir tartışma yapılacaktır. Böylece karşılaştırmalı edebiyat gibi sınırları oldukça geniş bir bilimin, türler arası ve poetik tartışmalarda aracı olması mümkün kılınmış olacaktır.

[152] Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, 1. Basım, Papirüs Yayınevi, İstanbul 1999, s. 15.
[153] Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, s. 16.

2. ANLATIMCI ŞİİR AÇISINDAN KARŞILAŞTIRMA

Anlatımcı şiirin ne olduğunu anlamak için öncelikle "anlatı" kavramına bakmak lazımdır. Bu bölümde; anlatı kavramının tanımı ve kapsamından başlanarak anlatısallık ve kurgusallık, kurmaca kavramı, kurmacanın anlatı için ne ifade ettiği, anlatının anlatıcı, mekân, zaman gibi belirleyici kavramları ve Faruk Nafiz ile Turgut Uyar şiirlerinde bu kavramların ne şekilde kullanıldığı gibi meselelere yer verilecektir. Şiirde anlatı, şiir ile hikâye türlerinin kesişim noktasında yer alırken türler arası ve hatta yer yer disiplinler arası bir görüntü oluşturmaktadır. Bu kesişim noktasının incelenmesi, anlatıbilime dair eseri çalışmanın başlıca kaynaklarından birini oluşturan Bahar Dervişcemaloğlu'nun anlatıbilim adına önerdiği gibi anlatının Türk kültüründeki kodlarına ışık tutacak bir çalışma şeklinde de değerlendirilebilir zira "günümüzde genel ve evrensel anlatıbilimin ya da anlatı modellerinin yanı sıra, hem kültüre hem de dile bağlı hususiyetleri dikkate alan "özel" anlatıbilimlere ve anlatı modellerine ihtiyaç vardır."[154] Bu yöntemle, ayrıca, anlatının Türk kültüründeki şiir-hikâye ayağına dikkatli bir bakış yöneltilerek türler arası ilişkilerin imkânına dair başka bir meseleye de cevap verilmiş olacaktır.

2.1. ANLATISALLIĞIN ÖGELERİ

Anlatı kavramı, insan onu adlandırmadan önce de var olduğu için çok köklü bir kavram olmakla beraber teorik bir hâle getirildikten/sistematikleştirildikten sonra pek çok disiplinin araştırma alanına girmesiyle çok yönlü bir nitelik de kazanmıştır.[155] Anlatı, edebî anlamda sadece destan, masal, hikâye gibi türlerle sınırlı değildir; bu kavramın en ayırt edici özelliği, her türlü "anlatma eylemi"ni kapsamasıdır.[156] Bahar Dervişcemaloğlu, anlatının olayları kapsamasının yanında etimolojik kökeninden dolayı bilgi verme işlevi de olduğunu ileri sürerek anlatı kavramının sınırlarını genişletir.[157] Anlatının sınırları, şu sözlerle ortaya koyulmaktadır:

> Yani anlatı, sadece basit bir biçimde olayları yansıtmakla kalmaz, ne olabileceğini de sorgular ve bulmaya çalışır; sadece bir durumdan başka bir duruma geçişi temsil etmez, aynı zamanda onu yapılandırır ve yorumlar. Bu açıdan bakıldığında anlatı bir bireyin ya da topluluğun kaderine de ışık tutabilir. İşte bundan dolayı anlatılar edebiyatın ve kültürün her tarafını sarmalamıştır. Tecrübelerimizi düzene sokarken, ortak değerleri naklederken, geçmişle ilgili değişik yorumlar yaparken, bilgi üretirken, gerçekliği yorumlarken anlatılar

[154] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 195.
[155] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 45.
[156] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 46.
[157] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 47.

> hep iş başındadır. İnsanlar yaşadıkları karmaşık tecrübeleri ancak öyküler anlatmak suretiyle anlamlı modellere dönüştürürler.[158]

Anlatı, bu açıdan bakıldığında edebiyatın her alanında var olduğu gibi şiirde de var olmak zorundadır. Hikâye, nasıl anlatısız düşünülemiyorsa şiir de anlatısız düşünülemez. Anlatı kavramına "her şeyi kapsayan" bir mânâ yükleyen bu yeni anlayışa göre -anlatıbilim teorisi, henüz yeni sayılabilecek bir teoridir- şiirde bir anlatının olamayacağı söylemi/teorisi, -çok keskin bir söylemle- çağ dışı kalmış olacaktır. Görüldüğü gibi, edebiyatın belli disiplinlerinde, kavramlara yüklenen anlamların yeniden sorgulanıp kavramın sınırının genişletilmesi, klasik bir anlayışın yıkılmasına ve yerine yeni bir anlayışın inşa edilmesine sebep olabilmektedir. Anlatının teorileştirilmesi hususu, en başta bu yenilik adına faydalı bir durum olmuştur, denilebilir zira burada sadece bir yıkım değil, inşa vardır. Bir şeyin faydasının olup olmadığı meselesi, felsefî bir mesele olup subjektif alanda kalmaktadır fakat bilimsel anlamda her zaman bir yeniliğin belli bir disiplin için bir katkı olduğu düşünüldüğünde "fayda" sözcüğünden kasıt anlaşılır.

Bir metinde, durumların arka arkaya sıralanarak bir örüntü meydana getirmesinde ve bu durumların birbirleriyle olan ilişkilerinde anlatısallık vardır.[159] "Anlatısallık" kavramının çıkış noktası, neye anlatı denip denemeyeceğidir; dolayısıyla kavram, anlatı içeren metinleri, şekil ve muhteva yönünden ayırt etmeyi sağlayan bir mekanizmadır.[160] Anlatı, edebiyatın diğer pek çok kavramı gibi tanımı konusunda kesin bir mutabakata varılamayan bir kavram olduğundan, anlatısallığın tanımı ve sınırları da göreceli kalmaktadır. Anlatısallık kavramı ile ilgili önemli bir husus, kavramın aslında çalışmanın girişinde bahsi geçen Platon'un "mimesis-diegesis" ayrımına dayanıyor olmasıdır.[161] Anlatıbilimin klasik/yapısalcı anlatıbilim dönemindeki sınırlı algılanışı, modern anlatıbilim döneminde değişmiş ve müzik, bilgisayar oyunları, performans sanatları gibi alanlar, modern anlatıbilim dairesine dâhil olabilmiştir; bunun sonucu olarak da "anlatı" terimi, yerini çerçevesi daha genişçe çizilen "anlatısallık" terimine bırakmıştır.[162] Anlatısallığın değişkenliğine benzer bir durum, "kurmaca" kavramı için geçerlidir. Kurmaca kavramı anlatı kavramıyla sıklıkla eş anlamlı olarak görülmüş ve kurmaca kavramının teorik sınırları çizilememiştir.[163] Aynı zamanda büyük ölçüde "sözel

---

[158] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 47.
[159] Yasemin Mumcu, "*Küçük Prens*'te Anlatısallık ve Anlatısallığı Sağlayan Dönüşümler", *Söylem Filoloji Dergisi/Söylem Journal of Philology*, III/2, (2018), s. 113.
[160] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 87.
[161] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 88.
[162] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 87-88.
[163] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 89.

kurmaca"yı esas alan kurmaca teorisi, kurmaca anlatıların zihinsel ve görsel taraflarına bakışını eksik tutmaktadır, tiyatro gibi kurmaca anlatılar da kurmaca teorisinde geri planda kalmaktadır.[164] Marie-Laure Ryan'ın ortaya attığı postmodern nitelikte bir teori, anlatısal olan her şeyin kurgusal olduğunu iddia etmektedir fakat anlatıbilimin gerçek anlatıları da kapsayarak genişleyen çerçevesi, gerçek ile kurmacayı birbirinden ayırmak mecburiyetini doğurmuştur.[165] Bu ayrım için dil biliminin kavramları devreye girer -bu kavramlar, "Dil Açısından Anlatımcı Şiir" bölümünde açıklanacaktır-, ki bu ayrımın türleri, Bahar Dervişcemaloğlu tarafından şöyle açıklanmıştır:

1. Semantik (Anlamsal/Anlambilimsel) tanım: Gerçek anlatı göndergesel özelliğe sahiptir ve gerçek olanı işaret eder fakat kurmaca anlatıda gönderge mevcut değildir/kabul edilmez.

2. Sentaktik (Sözdizimsel) tanım: Gerçek ve kurmaca anlatılar, "mantık-dilbilimsel" cümle yapılarına bağlı olarak ayrı grupları oluştururlar.

3. Pragmatik (Edimbilimsel) tanım: Gerçek anlatının, "doğru ve gerçek bir gönderge"ye sahip olduğu öne sürülür, kurmaca anlatı için bunun gibi bir teori geçerli değildir.

4. Anlatıbilimsel tanım: Gerçek anlatıda yazar ve anlatıcı kişilerinin, birbirlerinden bir farkları yoktur, iki ayrı kişi olarak değil, tek bir kişi olarak değerlendirilirler. Kurmaca anlatıdaysa anlatıcı, kurmaca evrenine dâhil olup yazar, yaşadığımız (gerçek) dünyaya aittir.[166] Kurmacanın kuramsal sınırları henüz tam anlamıyla çizilememiş olmakla birlikte, alanda konuyu semantik (anlambilim) açıdan ve pragmatik (edimbilim) açıdan ele alan anlayışlar hâkimdir.[167]

Kurmacanın ayırt edici iki özelliği, kurgusal yani hayalî olmasıyla gerçekten ayrışan yönü ve "aldatıcı olmaması" ile yalandan ayrışan yönüdür.[168] Bu noktada daha önceki bölümlerde bahsi geçen "kurmaca tehdidi"ni hatırlatmakta fayda vardır ki edebiyatın bu özelliği (kurgusallığı), insanlara kandırılabilme alanı açtığı gerekçesiyle tehlikeli addedilmiştir. Kurgusal olanın aldatıcı olmadığına istiare ve ironi gibi söz figürleri üzerinden yöneltilebilecek itirazlara, söz figürlerinin kurmaca anlatı gibi pek çok cümleden oluşmayıp tek cümle hâlinde kalması ve Aristo'nun "aksiyon" (anlatı, bir

[164] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 91.
[165] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 89.
[166] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 89-90.
[167] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 91.
[168] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 90.

cümle dahi olsa aksiyon barındırdığı için söz figürleriyle kurulan bir cümleden farklıdır) ölçütü üzerinden bir savunma getirilebilir.[169] Bu konuda benzer mahiyetli bir nokta, "yazarın kendi görüşlerini diktesi" hakkında olabilir. Kurmaca anlatıda gerçeklik dışı şeylerle okuyucunun kandırılma ihtimali, nihayetinde yazarın elindedir. Bu noktada kurmaca kavramının en önemli soru/sorunlarından biri, aslında cevaplanmış olur: Kurmaca dünyada olup biten, söylenen her şeyin sadece kurgusal ögelere mi dayandığı yoksa bir "gerçeklik" yorumu mu, dahası yazarın yorumu mu olduğu sorusu. Kurmaca anlatılarda yazar, yazarın eserdeki görüntüsü, anlatıcı gibi meselelere ilgili başlıklarda yer verilecektir. İlgili sorudan "gerçeklik" kavramı çıkarıldığında yazarın kurmacadaki yerine bir bakış sağlarken gerçeklik kavramıyla birlikte kurmacanın asıl dünyayla ilişkisi açığa çıkar. Wayne C. Booth, *Kurmacanın Retoriği* eserinde, yazarın sesi meselesini cevaplarken aslında kurmacanın gerçeklik sorununun da cevabını vermektedir: Eğer bir eserden yazarın sesi çıkarılmak isteniyorsa ve bu, yazarın diktesinden kurtulmak amacıyla yapılıyorsa salt yazarın kendi sesinin duyulduğu pasajlar atılmamalıdır, Booth'a göre, "en fazla dramatize edilmiş anlatıcının icra ettiği anlatı edimi bile başlı başına yazarın bir karakterin uzatılmış "içeriden görüşünü" sunmasından ibarettir", dolayısıyla burada yazarın sesi vardır.[170] Burada dikkat çekilen nokta, yazarın "yarattığı" evrene kendinden bir şeyler aktardığıdır. Booth, yazarın sesinin duyulduğu her şeyden, "göze çarpan her kişisel müdahaleden, açıkça edebi olan her anıştırmadan ya da renkli metafordan, her mit ya da simge deseninden arındırma" işleminin uygulanabileceğini fakat bu kez kalan metnin "utanç verici bir yapaylık" barındıracağını söyler.[171] Daha önce Márquez'de gerçeklikle kurmacanın nasıl iç içe geçtiği ve yazarın kendi çocukluğundaki yaşantıları büyülü bir gerçekçiliğe yani kurmacaya dönüştürdüğü belirtilmişti. İşte bu örnekte de yazarın sesi vardır. Dolayısıyla kurmaca meselesinin bir düğümü çözülmüş olur: Kurmaca, bir kurgu dünyası da olsa, mutlaka gerçeğe yaslanır. Kurmacanın okur için zarar taşıyıp taşımadığı konusu ise sorun olarak kalmaya devam edecek gibi görünmektedir: "Kısacası, yazarın yargısı daima mevcuttur, nasıl bakacağını bilen herkes için daima göz önündedir. Bazı biçimlerinin zararlı mı yararlı mı olduğu hep karmaşık bir sorudur, soyut kurallara gönderme yaparak kolayca çözülemez."[172]

---

[169] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 90.
[170] Wayne C. Booth, *Kurmacanın Retoriği*, çev. Bülent O. Doğan, İlk Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2012, s. 28-29.
[171] Wayne C. Booth, *Kurmacanın Retoriği*, s. 30-31.
[172] Wayne C. Booth, *Kurmacanın Retoriği*, s. 31.

Anlatı kavramına dönmek gerekirse bu kavram, edebiyat ve kurmacadan daha geniş bir perspektife sahiptir.[173] Bu demektir ki her anlatı, kurmaca değildir. Her anlatı da edebî değildir. Bu da anlatının ne kadar geniş bir alana yayıldığını ve anlatıbilimin ne denli önem arz ettiğini, bir kez daha kanıtlar. Kurmaca metinlerin önemi ise şu şekilde açıklanabilir: "Kullanmalık metinler sürekli değişen şartlar sebebiyle zamanla geçerliliklerini yitirip hızla eskirlerken, kurmaca metinler günlük hayatın ve bilimin gerçekleriyle doğrulanmak zorunda olmadıklarından yüzyıllar boyunca tazelik, gerçeklik, evrensellik ve güncelliklerinden bir şey kaybetmezler."[174] Gérard Genette, anlatılama edimi hakkında dikkate değer ifadeler kullanır:

> Bir yandan, eleştirmenler, (…) anlatısal sözceleme sorunlarını "bakış açısı" sorunlarına indirgiyorlar; diğer yandan da, anlatılama edimini "yazma" edimiyle, anlatıcıyı yazarla, anlatının alıcısını ise eserin okuruyla bir tutuyorlar: Bu karışıklık belki tarihsel anlatılarda ya da gerçek otobiyografilerde mazur görülebilir, ama anlatıcının rolünün doğrudan yazar tarafından benimsense bile kurmaca olduğu ve varsayılan anlatılama durumunun, kendisine işaret eden yazma (ya da dikte etme) eyleminden çok farklı olabileceği bir kurmaca anlatısından bahsederken aynısı geçerli değildir.[175]

Genette, bu ifadelerle, ileriki bölümlerde de bahsedilecek olan bazı anlatı teorisi ayrımlarına dikkat edilmesi gerektiğini hatırlatır. Burada, aynı zamanda, kurmaca anlatının gerçekliğe dayanan anlatılardan -kurmaca anlatı da pekâlâ gerçeğe dayanabilir, burada kastedilen, metnin kurmaca bir özellik taşımasıdır- farklı olduğu da vurgulanmaktadır.

2.1.1. Dil Açısından Anlatımcı Şiir

Anlatımcı şiir, "Anlatımcı şiir başı sonu belli kısa bir hikayesi olan, olay örgüsüne, neden-sonuç ilişkisine, olay kahramanlarının veya olayın geçtiği yerin tasvirine de yer veren şiir" olarak tanımlanır.[176] Anlatımcı şiirin dayanağı "anlatı" kavramı olduğuna ve edebiyatın malzemesi dil olduğuna göre, anlatı-dil ilişkisini mercek altına almak gerekir. Dilin işlevlerinden biri, anlatımsallık işlevidir.[177] Anlatımsallık işlevi, "konuşucunun duygularını, coşkularını iletirken bildirinin yerine getirdiği dilsel işlev"dir.[178] Şiirin "lirik" tanımına bakıldığı takdirde bu özelliğin büyük ölçüde anlatımsallıktan geldiği

---

[173] Selçuk Çıkla, *Kurmacanın Peşinde Hikâye ve Roman Yazıları*, Birinci Basım, Çolpan Kitap, Ankara 2019, s. 17.
[174] Selçuk Çıkla, *Kurmacanın Peşinde Hikâye ve Roman Yazıları*, s. 18.
[175] Gérard Genette, *Anlatının Söylemi Yöntem Hakkında Bir Deneme*, Birinci Basım, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2011, s. 230.
[176] Bâki Asiltürk, *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013, s. 190.
[177] *Sözden Temsile Çeviribilim*, haz. Pelin Şulha, Çeviribilim Yayınları, 2015, 2020, s. 49.
[178] Berke Vardar yönetiminde Nüket Güz vd., *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, 2. Baskı, Multilingual, İstanbul 2007, s. 23.

görülür. Öznel olan yapıt, anlatımsallık işlevi barındırır.[179] Şiirdeki lirizm, duygularla sağlanır. Bir şiir metninde şair, farklı şekillerde ördüğü duyguları, şiirsel bir bütünlük içerisinde sunabilir, o duygularla bir "şey" anlatabilir. Bu "şey", savaşa giden bir çocuk ve annesi üzerinden cesaret, hasret, korku, endişe duygularıyla harmanlanıp nihayetinde annenin çocuğa kavuşamaması yoluyla "savaşın ayırıcı, bağları maddi veya manevi anlamda sonsuza dek kopartıcı, kötü bir olgu oluşu"nu anlatabilir. Anlatımsallık, aynı zamanda "anlatma" sözcüğü çerçevesinde ele alınır ve bu çalışmanın ana odak noktalarından "hikâye etmek" ile ilgilidir.

Dilin hikâye etme tarafına dilin sınırları açısından yaklaşıldığında, bir diğer deyişle dil-anlatımsallık ilişkisi odağında şu satırlar dikkate değerdir:

> Ancak, der bize Wittgenstein, gösterilebilen şey söylenemez (4.1212).Başka bir deyişle, bir olguyu temsil ettiklerinde, önermeler söylerler ve o halde bir anlamları vardır; ama söyleyerek, mantıkî biçimlerini, yani gerçeklikle yapısal özdeşliklerini gösterirler, böylece sonuçta, Russell'ın söylediği gibi, anlatılamayan (inexprimable) şey dilin anlatımsallığıdır (expressivité)."
>
> (…)dil kendini dil olarak ifade etmek istediğinde bir anlama sahip olmayı keser; yani temsili olmayı keser; dil kendini söyleyemez.[180]

Dil, Wittgenstein'ın bahsettiği gibi bir gösterge olarak somut yahut soyut bir şeyleri temsil eder, bir dünyaya vurgu yapar fakat dilin öznesi dil olduğu hâlde bu temsil (gösterim) işlemi dışa/başka bir şeye dönük gerçekleşmemiş olur çünkü orada gösteren de gösterilen de dildir. Orada hâlen bir temsilin varlığından pekâlâ söz edilebilir fakat bu temsil, örneğin imgedeki gibi başka bir anlama karşılık gelmediği için boşlukta kalmış demektir. Savaşın kötü bir şey oluşu dildeki sözcüklerle pekâlâ anlatılabilir fakat aynı metinde dilin savaşın kötü bir şey olduğunu anlattığı anlatılmaz. Burada bir çerçeve çizildiğinde, postmodernizmdeki gibi iç içe kavramlara ulaşma imkânı vardır. Ses: alfabe birimleri, harf ile temsil edilen şey, hece: seslerin bir araya gelerek oluşturdukları en ufak anlam, sözcük: seslerin hecelerde birleşerek oluşturdukları gösterge, başka bir anlam birimine, gerçek hayata, somut veya soyut dünyaya ilişkin anlamlar, dil: sözcüklerin bir araya gelerek oluşturdukları kelime gruplarının, sentaksın ve her bir birimin bir araya gelerek oluşturduğu en büyük birim, toplam; dilin anlatımsallığı: dildeki ögelerin

---

[179] Buket Altınbüken, "Gerçeküstücülük ve gerçekçilik akımlarında betimleme", *VIII. Ulusal Frankofoni Kongresi 2012 (16-18 Mayıs 2012)*, Namık Kemal Üniversitesi, Tekirdağ 2013, s. 20.

[180] Pierre Hadot, *Wittgenstein ve Dilin Sınırları*, çev. Murat Erşen, 2. Baskı, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2011, s. 30-31. *bk.*: Bertrand Russell, "Introduction", Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, ed. & Trans. C. K. Ogden, KEGAN PAUL, TRENCH, TRUBNER & CO., LTD., London 1922, p. 18.

duygusal, betimsel ve öyküsel çağrışımları, dilin anlatımsallığının anlatımı: ancak dil bilimi ve dil felsefesi alanlarına dâhil olabilecek, metin üstü alan, bu çemberin en dışta kalanı. Bu konu, dilin felsefesine dâhildir ve görüldüğü gibi felsefe dâhil dilin ilişkili olduğu pek çok alan vardır. Bu ilişki, beraberinde pek tabii edebiyatın da pek çok alanla ilişkili olmasını getirmektedir. Dilin sınırları, bir şairin havsalasına göre de genişletilebilir:

> Üvercinka anılması güvercinle karışık bir ad. Bir kadın adı. Barışa, aşka, dayatmaya dönük bir kavram. Kitaba ad olarak seçmeme gelince, bunun iki nedeni var. Birisi belli: Günümüz şiiri, bu arada benim şiirim kelimeyi zorlayan bir şiir. O adla şiirimi özetlemiş ya da bir parça belirtmiş oluyorum. Şiirimden ufak, ama anlamlı bir kesit vermiş oluyorum galiba. İşin ikinci nedeni son derece özel, salt günlük yaşama ilişkin bir şey.
>
> Şok. O kitaptaki çok şiirimde şok etkisi aradım. Sonra dile büyük bir yaslanışım var. Humour var. Kusurlu şiirler, biliyorum. Kusurlu olmalarını istedim.[181]

Cemal Süreya; dili esneyen, sınırları zorlanılabilecek bir şey olarak görmüş, sözcüğün karşılık geldiği anlam alanını genişletmiş, dili özellikle şiir konusunda alışıldık kusursuz biçiminden çıkarmıştır. İkinci Yeni şiiri içinde Turgut Uyar'ın da dâhil edilebileceği bu dil kullanımı, dilin farklı algılanış biçimlerine, yapısal olarak "gösterdiği" şeylerin değişkenliğine, sınırlarının aşılmasına bir örnektir.

Anlatımcı şiir, şiirde hikâye etme (deneyimi) ile tanımlanır fakat bu şiirin mahiyeti, manzum hikâye, mensur şiir gibi kavramlardan ayrıdır. Temelde, anlatı-dil odağında, şiirin dil hususunda diğer türlerden ayrıldığı noktalara temas etmek gerekir. Jean-Yves Masson, bu konu ile ilişkilendirilebilecek şu satırları yazar: "Günümüzde şiir kavramı konusundaki düşünceyi tanımlayan şey, şiirsel parlamanın anlıksallığı fikrinden de öte, dilin geçişsizliği fikridir."[182] Masson'a göre, şiir özelinde geçişsizlik kavramı yanlış olmamakla birlikte kapsayıcı değildir: Sadece şiir değil, bütün edebî yazılar türsel kaynaklıdır, özetlenemez, sadece kendisiyle birlikte tanımlanabilir ve indirgenemezdir.[183] Masson, edebiyatta hiçbir şeyin özetlenemeyeceği fikrine şu örnek aracılığıyla varmaktadır:

> Kuşkusuz, roman özetlemek her zaman kolay görünür: …hangi tutkulu okuyucu, ta içinden, özetin romanda en iyi şeyleri yok ettiğini ve romanı sıradanlaştırıp, anlatır gibi yaptığı olaylar bütününe indirgediğini bilmez?

---

[181] *A'Dan Z'ye Cemal Süreya*, haz. Nursel Duruel, Yapı Kredi Kültür Sanat (Kitap-lık Dergisi Hediyesi "A'dan Z'ye" Dizisi İlk Kitabı), İstanbul 2002, s. 56. (Asım Bezirci'nin Pazar Postası'nda yayımladığı [20.04.1958] röportajından.)
[182] Jean-Yves Masson, "Anlatı Şiirine İlişkin, Yitirilmiş Hak Üstüne", s. 69.
[183] Jean-Yves Masson, "Anlatı Şiirine İlişkin, Yitirilmiş Hak Üstüne", s. 69.

Demek ki bizde olan yalnızca, romanların özetlenebildiği yanılsamasıdır: Böylelikle, şiirin özgüllüğünün özetlenememesi olduğuna inanıyoruz. …Dolayısıyla okuyucular kendinden başka bir şeye indirgenemeyen şiiri pek tüketime elverişli bulmuyor ve insan okuduğu son romanı anlatabildiğinden, roman okumanın "daha kolay" olduğuna inanılıyor.

(…)Böylesi bir olgunun bilincine varılması, gözden düşmüş "anlatı şiiri" türüne belki yeniden şans verebilir.[184]

Burada, "özetlenemezlik" odağında anlatımcı şiirin algılanışında şiirde hikâye unsurunun kolayca kabul edilemediği olgusunun altı çizilmekle birlikte bu durumun nasıl aşılacağına dair bir çözüm vardır: salt bu olguya yöneltilen bakış açısını değiştirmek. Türk şiirinin klasik algılanışı, gerçekten de bu temeller üzerine kuruludur. Anlatı şiirinin klasik şiir anlayışının yerini almasıyla beraber, şiir, okuyucu gözünde şüphesiz daha "tüketilebilir" bir duruma evirilmiştir.

Türk şiirinde bir devrim başlatan Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday'ın gündelik hayatı şiirin evrenine dâhil etmeleri, bir yenilik doğurmuştur. Ortak poetikalarını Orhan Veli'nin 1941 yılında Varlık dergisinde tefrika ederek yayımladığı yazılardan hareketle oluşturan Garip, şiir bildirgelerinde "*eskiye ait olan herşeye karşı çıkmak*" amacında olduklarını belirtir.[185] Özellikle divan şiirinde (XI. yy.-XIX. yy.) çok belirgin olan özellikler; şiirin özetlenemezliği, gündelik hayatı yansıtmayışı ve sadece klasikleşmiş sembollerle örülü bir yapı olarak görülmesidir. Bunların hepsi, şiirin felsefesiyle ilgili olmakla beraber dilin anlam boyutu ile de ilgilidir, sözcüklerin etimolojik kökenleri (Arapça, Farsça gibi Türkçe kökenli olmayan, özü yansıtmayan kelimelerin sıklıkla kullanılması) de ayrıca bu kopuşa eşlik eder. Bu şiirin değişim süreci, bütün değişim alanlarında olduğu gibi -ki bu yapılar, birbirlerine sıkı sıkıya bağlı ve iç içedirler, kolay kolay ayrılmazlar- dil açısından da tek bir olgu üzerinden ele alınamaz zira kelimelerin çağrıştırdıkları anlamların yerle bir edilmesinde, hiç kullanılmayan kelimelerin şiirin evrenine girmesinde, kelimelerin bir araya gelerek oluşturdukları sentaksın değişmesinde vs. bu değişimin izleri vardır.

Klasik şiirden anlatımcı şiire uzanan değişim içerisinde şiir dilinin de pekâlâ önemli bir yeri olduğunun bilinmesi, disiplinler arası yaklaşım açısından bir gerekliliktir. Klasikleşmiş bir imgenin, İkinci Yeni şairlerinden Cemal Süreya'nın şiirinde bambaşka bir anlama karşılık gelmesi üzerinden değişimin küçük bir kısmı örneklendirilebilir:

---

[184] Jean-Yves Masson, "Anlatı Şiirine İlişkin, Yitirilmiş Hak Üstüne", s. 69-70.
[185] Hakan Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, Birinci Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1996, s. 54-55.

"Divan şiirinde bir hayal olarak tasvir edilen, gerçeğe uzak özellikler taşıyan sevgili, gül kelimesiyle anlatılagelmiştir fakat Cemal Süreya'nın bir şiirinde "sokağa düşmüş güzel bir kadın"ı anlatır.[186] Bir başka Süreya şiirinde "*bir ahırın içinde gezdirilmiş gül kokusu"*, şairin*"kokusundan bildiği"* aşktır, şair, zıtlıklarla anlatır aşkı, divan şiirindeki gibi her şeyiyle temiz, güzel bir aşk, sevgili değildir o, daha gerçektir; orada işin içine modern hayatın karmaşası, çirkinliği karışmıştır, dolayısıyla bir imge, ciddi bir dönüşüm geçirmiştir.[187] Aynı şiirde, insanın ve dolayısıyla şiirin ancak içinde bulunduğu gerçekliği aşarak gelişebileceği şeklinde yorumlanabilecek dikkat çekici dizeler vardır: "*Dağ görgüsü kazanır Ağrı'yı bir kez görse de kişi / Marmara'dan yirmi yılda çıkaramayacağı gerçeği / Okyanusu beş dakika seyretmekle kavrar".*[188] Dolayısıyla dil, üretimin gerçekleştiği döneme göre şekillenir, örneğin sadeleşip ağırlaşabilir, yaşayan bir şey olarak geçmiş kazanımları dönüştürür, yeni kazanım ve sorgulamalarla daha ufuk açıcı bir hâle bürünebilir. Anlatımcı şiirde dilin kullanımı, daha çok manzum yazı kalıplarından sıyrılma ve şiiri hikâyeye yaklaştırmaya yönelik (sadeleşme, bir olayı/durumu anlatma, anlatılacak olanı dizeler boyunca anlatma vs.) olmuştur.

Dil, hikâyeselliğin doğasında olan kurmaca kavramı ile ilişkilidir. Göstergebilime ait bir kavram olan gönderge, şu şekilde açıklanmaktadır: "Bir göstergenin belirttiği gerçek ya da düşsel nesne ya da varlık; göndermede bulunduğu bağlam ya da durum."[189] Gönderge işlevi ise "dilin, gönderge ya da düzanlama yönelik bildirişim işlevi" olarak tanımlanır ve fikirleri sunmaya, bilgileri iletmeye yarar.[190] Dilin göndergesel işlevi, "zihinsel haritalama" yöntemiyle bir bilinmeyeni bilinen ile kavratmaktır.[191] Dilin kurmaca ile bağlantısı, şu noktada ortaya çıkar: Wellek'e göre, "edebiyatın doğası en açık biçimde göndergesel düzlemde ortaya çıkar" çünkü edebî eser, kurmacadır, edebî eserin anlatısı, hayalî bir dünyaya (kurmacaya) göndermedir.[192] Göndergesellik; bilgi vermek, bir şeyi aydınlatmak mahiyetinde olduğuna göre, göndergesel işlevde kullanılmış bir dilin bir fikri açıklamak, aydınlatmak gibi bir görevi de pekâlâ bulunmaktadır. Bu açıdan dilin göndergeselliği hakkında dikkate değer bir olgu vardır: bir fikrin savunuculuğunu yapma

---

[186] Bâki Asiltürk, "Cemal Süreya Şiirinde Dil, İmge ve Özel Ad Sürprizleri", *U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, XVI/29, (2015), s. 241.
[187] Bâki Asiltürk, "Cemal Süreya Şiirinde Dil, İmge ve Özel Ad Sürprizleri", s. 241.; Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, 65. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016, s. 149.
[188] Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, s. 149.
[189] Berke Vardar yönetiminde Nüket Güz vd., *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, s. 104.
[190] Berke Vardar yönetiminde Nüket Güz vd., *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, s. 105.
[191] Gökçe Ulus, *Orhan Veli Şiirinde Özne ve Varoluş*, Kurgan Edebiyat Yayınları, Ankara 2020, s. 67.
[192] Todorov, *Edebiyat Kavramı*, s. 18. İlgili kaynak için *bk.*: René Wellek - Austin Warren, *Edebiyat Teorisi*, çev. Ö. Faruk Huyugüzel, 5. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2019.

ve sloganvari bir şiir yazmanın aracı hâline getirilebilir. Nitekim Türk şiir tarihinde bunun örnekleri vardır:

> Politik bir duruş sergileyen 70 dönemi şairleri, şiirlerini daha göndergesel bir dille yazıyorlardı. Bu da anlaşılma kaygısını öne çıkarıyordu. Anlaşılma kaygısıyla yazılan şiir de şiirin düzyazı formlarına daha fazla yaklaşmasına yol açıyordu. 70 dönemi şairlerinin aksine şiiri kendi şartları içerisinde değerlendiren 80 dönemi şairleri, slogancı ve göndergesel bir dilden imgeci ve yoğun bir dile yönelmişlerdir.[193]

İmgeye yönelen şiir dili, Cumhuriyet Dönemi'nde Garip hareketinin şiiri modernize edişinin üzerine konumlanmış hâlde 1950'lerde İkinci Yeni ile başlamaktadır. Bu açıdan, örneğin dil bilimi tarafından ortaya koyulmuş bir fayda söz konusu olsa dahi şiir dili kaidelere dayalı, genelgeçere yaslanan bir dil değildir, yani bütün sanatlarda olduğu gibi şiirin de tek bir doğrusu yoktur. Örneğin, anlatımcı şiir-imgeci şiir tezadı, bilinen bir şeydir.[194] Bunun sebebi, en temelde "anlatma" eyleminden bir akıcılığın beklenmesidir. İmge, şiirselliğin en belirgin özelliklerinden biri olduğuna göre, akıcılığı zedelediği düşünülebilir.

İkinci Yeni, bir araya gelebileceği düşünülmeyen iki unsur olan hikâye ve imgenin birleştiği bir şiir üretmiştir:

> Belirli bir olay üzerine inşa edilmesine rağmen anlatımcı şiirin dili, anlatmaya dayalı türlerin dilinden ayrılır. Şiirsel unsurlar ön plandadır. Öyle ki bu tür şiirler zaman içinde değişim ve dönüşüme uğramış; nihayetinde 1950'li yıllarda İkinci Yeni hareketiyle birlikte yeni bir tarza bürünmüştür. Anlatımcı tekniğin şiirsel gücü bu dönemde artmıştır. İkinci Yeni şairlerinin kendi anlayışlarını öykünün tam zıttı olarak açıklamalarına rağmen anlatımcı teknikle şiirlerini meydana getirmeleri ilginçtir.[195]

Şiir ile hikâyenin, imge ile eylemin daima birbirinden ayrı şeyler olarak görüldüğü dikkate alındığında İkinci Yeni'nin anlatımcı şiirini bu bağlamda bir kırılma noktası olarak görmek mümkün olmaktadır. Muzaffer İlhan Erdost, "bir öykülemeyi, bir edimsel birimi, bir düşünsel uğrağı (momenti) şiir olarak kurma ve anlatma"dan söz ederek İkinci Yeni'nin bu özelliğinin şiiri dönüştüren unsurlardan biri olduğuna dikkat çekmiştir.[196] Edim, genel anlamıyla "Üretici dönüşümlü dilbilgisi kuramında, soyut dil yetisine (edinç)

---

[193] Asiye Turan, *Hüseyin Atlansoy'un Edebi Dünyası*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 2019, s. 7.
[194] Bâki Asiltürk, *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*, s. 190-191.
[195] Sinan Bakır, "Modern Türk Şiirinde Anlatımcı Teknik", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, IX/17, (2017), s. 43-44.
[196] Alıntılayan: Gökhan Reyhanoğulları, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Anlam Sorununa Kuramsal Yaklaşımlar*, Kurgan Edebiyat Yayınları, Ankara 2021, s. 655. [Muzaffer İlhan Erdost, "İkinci Yeni İçin Yeni Türevler 'Anlamsızlığa Kadar Özgürsün'", *ARGOS Yeryüzü Kültürü Dergisi*, 6, (1989), s. 145-147.] [Alıntılayan kaynaktan asıl kaynağa gitmemeyi tercih ettik çünkü alıntılayanın Erdost'un metni hakkında yazarken dile getirdiği yorumu önemsedik.]

karşıt olarak, gerçekteki somut dil kullanımı.", anlambilim kavramı olarak ise "Eylem takımının gösterdiği devinim, sürerlik ve ereklilik özelliklerine göre tanımlanan beş hal türünden devinimli, sürerli ve ereksiz olanı." şeklinde tanımlanır.[197] Kısaca edim, iki şeye işaret eder: 1. Sözün yani dilin kullanımı. 2. Eylem. Bir şeyin anlatı olabilmesi için gereken şeylerden biri, söz edimidir, anlatımsallığı diğer unsurların yanında edimsellik oluşturur.[198] Muzaffer İlhan Erdost'un dikkat çektiği kırılma, edimsel dilin imgeci bir şiire ve anlatma eylemine dönüşmesidir. Şiirde dil kullanımının önemi, bu örnekler ışığında daha iyi anlaşılabilmektedir.

Dil, şiirde hem anlamı karşılayıp söyleme aracılık yapan hem şiiri dönüştüren bir olgudur. Dilin şiiri dönüştürmesi şu noktada olur: Şiir, sözcüklerin ilk anlamlarından çok çağrışımlarından, bu yakın yahut uzak çağrışımların (imge) kurduğu bağdaştırmalardan, biçimsel ögelerden ve diğer şiirsel unsurlardan yararlanarak şeyleri olduğu gibi değil, bir duygu değeri ve estetik değer ile yansıtır. Bu iki değerin iç içe geçişinin örnekleri, Türk şiirinde çok çeşitli hâlde bulunmaktadır. Bir söz ne denli güzelse o denli duygulu ve ne denli duyguluysa o denli güzel olabilir fakat burada iki ayrı yapıdan söz etmek lazımdır: biçim ve içerik. Bu değerlerin iç içe geçmediği şiirler de vardır, pekâlâ manzumelerde şiir dili yeterince güçlü kurulamaz ve her zaman şiirle eş bir paydada değildirler. Çoğu manzumeyi düzyazıdan farklılaştıran şey, manzumede ölçü ve kafiyenin kullanılmasıdır.[199] İkinci Yeni şiirindeki kırılmaya da bu açıdan yaklaşmak mümkündür. Burada şiir, anlatımcı fakat aynı zamanda imgesel olduğundan sadece bir şey anlatmakla yetinmez, onu güzel anlatmaya da uğraşır. Anlatımcı şiirin yoğun ölçüde imgesel dille birleşmesi, bu şiiri farklı bir tabiatta kılar. Bu şiiri anlamak ise dil meselesini göz ardı ederek herhâlde mümkün olamayacaktır. Dil bilimi açısından çalışmada ortaya koyulan bazı özellik ve kavramlar, şiirin dili meselesini aydınlatmak, tarihî olarak bu dilin hangi esaslara tabi olup hangi yönde değiştiğini ortaya koymak, dolayısıyla dilin anlatımcı şiirle bağlantısını ortaya çıkarmak için vurgulanmıştır.

---

[197] Kâmile İmer – Ahmet Kocaman – A. Sumru Özsoy, *Dilbilim Sözlüğü*, Birinci Basım, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2011, s. 110.
[198] Alıntılayan (ve yorumlayan): Mehmet Sümer, *Büyük Saatin Vuruşu Turgut Uyar Şiirinde Anlatısallık*, s. 67.; Susana Onega - José Angel García Landa, *Anlatıbilime Giriş*, çev. Yurdanur Salman & Deniz Hakyemez, Adam Yayınları, İstanbul 2002, s. 12-13.
[199] Turan Karataş, *Edebiyat Terimleri Sözlüğü,* s. 276.

2.1.2. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Bir anlatı metninde anlatıcı, "ontolojik bir zorunluluk" olarak ifade edilir.[200] Anlatılanın varlığı, anlatanı da zorunlu kılar. Anlatıcı, yazar ile okur arasında bir aracı görevi üstlenir. Bu da onun "kurmaca bir varlık" olduğunun en mühim işaretidir, denilebilir.[201] Bu kurmaca varlık, kurmaca olay, durum, zaman ve kişilerin aktarıcılığını üstlenerek anlatının âdeta sesi hâline gelir. Anlatıcının bir işlevi de "karakterlerin söylemediği ya da düşünmediği şeylerin aktarımı" ve "açıklama"dır, bu özellikler, onu metinde belirgin hâle getiren unsurlardan ikisidir; buna göre anlatıcı, metinde şahıslardan üst bir konumda ve yer yer onlardan kalan boşlukları dolduran kişidir, denilebilir.[202] Anlatıcı sesin yazarın sesini ne denli yansıttığı yahut yansıtmadığı ise tartışma konusudur ve anlatıda bulunan bakış açılarına göre farklılık gösterir fakat daha önce ortaya koyulduğu gibi, anlatıcının sesi ne denli yüksek olursa olsun bu ses, yazarın sesini yok etmekten uzaktır. Anlatıcı ne denli ayrı bir varlık olarak kabul edilse de nihayetinde yazar, onun söyleyeceklerine, deneyimleyeceklerine ve bunları ne şekilde aktaracağına karar verendir.[203] Öte yandan, Necip Tosun'a göre, anlatıcı ile yazar arasındaki ilişkinin ayrı öznelerle temsil edilmeye başlandığı süreç, modernleşme ile başlamıştır.[204] Anlatıcının anlatı okura ulaşırken yazarın sesinden çıkan bir kurmaca anlatının temsilini yaptığı düşünülürse anlatıda "ikincil" durak olduğu anlaşılır. Yani önce yazarın sesi vardır, sonra anlatıcı yahut anlatıcılar gelir ve bunlar kurmaca bir metnin etrafında, içinde konumlanır/konumlandırılırlar. Öyle ki pek çok anlatı metni iç içe geçmiş olabilir. Bu anlatılardan en üstte olana yani hikâyedeki bütün anlatıları kapsayan/çerçeveleyen anlatıya dış anlatı, "terminolojik anlamda çerçeve anlatı" denmekte ve dolayısıyla bu anlatının anlatıcısı "dış anlatıcı" ismini almaktadır.[205] Bu durumda metinde hiyerarşiye dayanan bir sistem oluşmaktadır, iç anlatılar ise bu ilişki düzeyinde "alt anlatılar" olarak değerlendirilir, bu anlatıların anlatanı ise "iç anlatıcı"dır.[206] Anlatıcının varlığı; bu kısımda, göstermeye dayalı değil, anlatmaya dayalı türler çerçevesinde ele alınacaktır. Bu bağlamda, anlatının yazarı, anlatma yahut gösterme (bu kavramların Platon'a dayandığı açıklanmıştı) yollarından hangisini tercih ettiği önemli olmaksızın o anlatıyı hangi

---

[200] Oktay Yivli, "Anlatıcı Sorunsalı", *Söylem Filoloji Dergisi*, V/1, (2020), s. 9.
[201] Şaban Sağlık, *Cahit Sıtkı Tarancı'nın Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme*, s. 23.
[202] Yavuz Demir, *İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, Akçağ Yayınları, Ankara 1995, s. 20.
[203] Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, Birinci Basım, Hece Yayınları, Ankara 2011, s. 167.
[204] Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, s. 167.
[205] Yavuz Demir, *İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, s. 36.
[206] Yavuz Demir, *İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, s. 37.

yönlerden ele alacağını belirlemek zorundadır, bu da bakış açısı kavramı ile ilişkilendirilir.[207] Yazarın metninde aktarmak istediği hislerle kullandığı anlatıcı ve bakış açısı paralellik arz eder.[208]

Anlatıcı bakış açısı, "hâkim anlatıcı", "gözlemci anlatıcı" ve "ben anlatıcı" bakış açıları olmak suretiyle çeşitlere ayrılmaktadır.[209] Bu ayrım, "anlatıcının hikâyede kaçıncı kişi" olduğu sorusuna cevap verir, anlatılarda genellikle hâkim anlatıcı (3. teklik kişi) ile ben (1. teklik kişi) anlatıcı bakış açıları bulunmaktadır.[210] Şaban Sağlık, çeşitler çoğaltılsa da anlatıcı ve bakış açısının temelde bu iki çeşide dayandığını söyler.[211] Oktay Yivli, bütün bu anlatıcı tiplerinin, "epistemolojik kökenli tipoloji" adı altında artık geleneksel nitelikte olan bir kategorizasyona ait olduğunu belirtmektedir.[212] Yaygınca kullanılan bir başka tipoloji olan "eklektik tipoloji"de ise anlatıcı, üç tiptedir: Gözlemci (nesnel tutumlu, öznel tutumlu ve Tanrısal konumlu), özne ve çoğul anlatıcı.[213] Diyalog ve monologlardan sıkça yararlanılan manzum hikâyelerde gösterme sanatına yaklaşılarak anlatıcının varlığını hissettirme oranı azaltılır, bu biçim ise "çoğul bakış açısı"na örnektir.[214] Necip Tosun, çoğul bakış açısını "tanrısal bakıştan vazgeçmenin telafisi" şeklinde ifade etmektedir.[215] Hâkim anlatıcılar; hikâyede kuş bakışına benzeyen bir konumlanışa sahiplerdir ve olayları, kişileri ve öykünün diğer unsurlarını bilip söyleyen anlatıcılardır. Hikâyedeki kişilerin zihin dünyalarını okuyabilen, onların özel alanlarına girebilen ve kendilerini hikâyede okuyucuya hissettiren anlatıcılar, hâkim anlatıcılar kategorisine girerler.[216] Necip Tosun, "Tanrısal"/"İlahî"/"Hâkim" diye adlandırılan bu anlatıcı ve bakış açısının sona erişini, "metinde yazarın mutlak hâkimiyetinin de sona erişi" olarak tanımlar.[217] Tosun, Tanrısal bakış açısında yazarın etkisini, her şeyi bilen ve aktarabilen kudrette bir anlatıcı üzerinden tanımlamış görünmektedir: Yazarın zihin dünyası, bu bakış açısı ve anlatıcı aracılığıyla metne işlemektedir. Yaratılan/kurmaca anlatıcı ile hikâyedeki kişiler arasındaki mesafeye "ironik mesafe" denilmektedir, bu mesafe dar ise anlatıcı, (davranış olarak) kişilerin yanında; geniş ise kişilerden

---

[207] Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, s. 166-167.
[208] Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, s. 167.
[209] Mehmet Güneş, *Servet-i Fünûn'dan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, s. 81.
[210] Şaban Sağlık, *Cahit Sıtkı Tarancı'nın Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme*, s. 24.
[211] Şaban Sağlık, *Cahit Sıtkı Tarancı'nın Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme*, s. 24.
[212] Oktay Yivli, "Anlatıcı Sorunsalı", s. 11.
[213] Oktay Yivli, "Anlatıcı Sorunsalı", s. 11.
[214] Mehmet Güneş, *Servet-i Fünûn'dan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, s. 81-82.
[215] Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, s. 168.
[216] Mehmet Güneş, *Servet-i Fünûn'dan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, s. 82.
[217] Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, s. 168.

uzaktadır.[218] Manzum hikâye özelinde, anlatıcıların hikâyedeki kişilere karşı tavırlarını belli ettikleri, öznel bir tutum benimsedikleri söylenebilir.[219] Manzum hikâyelerde anlatıcıların hikâye kişilerine olan tavrının, hikâyede kullanılan sıfatlar üzerinden belirlenmesi olasıdır, bu da genelde sosyal konuları işleyen manzum hikâyelerin "romantik bir duyuş" barındırdığına işaret eder.[220]

Gözlemci anlatıcılar, olayları ve kişileri izleyip aktaran anlatıcılardır.[221] Bu anlatıcıların nesnel tutumlu olanları objektif davranırken öznel tutumlu olanları hikâyeye kendi yorumlarını katar.[222] Nesnel tutumlu anlatıcıların "rapor" ve "tasvir" yöntemlerini benimsedikleri söylenebilir.[223] Ben anlatıcılar ise olayları yaşayan, kendi deneyimlerini aktaran, hikâyenin içinde fiilî olarak var olan anlatıcılardır. Bu anlatıcılar ise diyalog ve monolog yöntemlerinden faydalanabilirler.[224] Bu anlatılarda anlatıcıların, olayın içerisinde yer alan şahıs kadrosunda bulunan başka birine/birilerine anlatma rolünü devretme ve "kendi öyküsünü tanıtma fırsatı"nı onlara bırakma ihtimali vardır.[225] Manzum hikâye özelinde gözlemci anlatıcılar genelde öznel bir yaklaşımda bulunurken ve "ironik mesafe" bu anlatılarda darken ben anlatıcılar, genelde "gözlemci konumda"dırlar.[226] Bu konumlanış, onları olaylar karşısında daha pasif bir duruma getirip "şahit" statüsüne indirgemektedir. Bu anlayışın, Servet-i Fünûn Dönemi'nde oldukça revaçta olan manzum hikâyelerde yazar/anlatıcıların, dönemin politik/sosyal anlamda bunaltıcı havasının etkisiyle olayları çaresiz biçimde izleme, hayata karşı pasif bir konumda olma durumlarıyla bağdaştırılabileceğini söylemek mümkündür.

Walter Benjamin, bütün hikâye anlatıcılarının aynı kaynaktan yararlandığını söyler, bu kaynak, "ağızdan ağıza aktarılan deneyim"dir.[227] Yazara göre hikâye anlatıcıları, esasında üçe ayrılır: "En büyükleri", yani anonim anlatıcıların anlatılarının orijinalliğini korumaya özen gösterenler, anonim anlatıcılar: "Halkın gözünde uzaklardan

---

[218] Mehmet Güneş, *Servet-i Fünûn'dan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, s. 81.
[219] Mehmet Güneş, *Servet-i Fünûn'dan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, s. 81.
[220] Mehmet Güneş, *Servet-i Fünûn'dan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, s. 81-82.
[221] Funda Uzdu Yıldız vd., "Anlatıcının Kiplikler Açısından İncelenmesi: *Kürk Mantolu Madonna*'daki Anlatıcıların Kiplikleri", *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, V/1, (2018), s. 73.
[222] Mehmet Güneş, *Servet-i Fünûn'dan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, s. 91.
[223] Alıntılayan: Mehmet Güneş, *Servet-i Fünûn'dan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, s. 91.; Gürsel Aytaç, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yayınları, Ankara 1990, s. 25.
[224] Mehmet Güneş, *Servet-i Fünûn'dan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, s. 93.
[225] Mehmet Güneş, *Servet-i Fünûn'dan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, s. 93.
[226] Mehmet Güneş, *Servet-i Fünûn'dan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, s. 91-92, 94.
[227] Walter Benjamin, "**Hikâye Anlatıcısı** Nikolay Leskov'un Eserleri Üzerine Düşünceler", *Metis Seçkileri Son Bakışta Aşk Walter Benjamin'den Seçme Yazılar*, der. Nurdan Gürbilek, Altıncı Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2012, s. 78.

gelen biri", "Evinde kalan, namusuyla hayatını kazanan, yörenin hikâye ve geleneklerine vakıf kişi".[228] Türk geleneğinde, anlatıcının geçmişi şu şekilde açıklanabilir:

> Bu bağlamda, kendi tahkiye geleneğimize baktığımızda göreceğimiz gibi Yuğ törenlerinden Türk destanlarına, Binbir Gece Masalları'nın Şehrazat'ından klasik masal ve efsane anlatıcılarına, halk hikâyelerinden tırnaklarıyla yüzlerini yırtarak cenazelerin başında ağıtlar yakmak için tutulan usta ağıtçılara ve Denkbejlere, evlerimizde hemen her kuşağın hikâye anlatıcı olan nineler, dedeler, anneler ve babalardan kasabaların pazar yerlerinde birer okuyu anlatıcı olarak destan satıcılarına ve Anadolu'da halka dinî menkîbeler anlatarak dolaşan gezgin dervişlere, mevlit okuyucularına kadar, kültürel kaynakları ve dillerinin çeşitliliğiyle çok zengin bir hikâye anlatıcısı geleneğine sahip olduğumzu göz ardı etmemeliyiz.[229]

Walter Benjamin'in sözünü ettiği (anonim) "iki arkaik tip", ona göre anlatıcıyı kapsamlı bir biçimde anlamanın ön koşuludur ve "hikâye anlatıcılığının üstadları köylüler ve denizcilerse, yüksek okulu zanaâtkar zümresi"dir.[230] Hikâye anlatıcılığı, "her zaman hikâyeleri tekrarlama sanatı olmuştur; hikâyeler akılda tutulamayınca da bu sanat yokolur" ve bu akılda kalıcılık, ancak "dinleyicinin kendini unutması"yla mümkündür, bu açıdan çok eskiden zanaâtkarlık ile sıkı biçimde ilişkiliyken artık bu özelliğini yitirmiştir.[231] Benjamin'e göre roman, "hikâye anlatıcılığının gerilemesi" ile ortaya çıkar ve hikâye anlatıcılığı daha kolektif bir eylemken roman bireysel bir anlatı düzleminde durur.[232] Bu bakımdan hikâyede yahut manzum hikâyelerde bireyselleşmeyi, modern çağın ve bu çağla birlikte gelişen modern türün bir getirisi olarak görmek mümkündür. Anlatıcı, geçmiş çağlarda toplumsal yaşanmışlıkları aktarırken modern çağda toplumun en küçük parçası olan bireye yoğunlaşmıştır. Eskiden anlatıcıya folklorik bir bakış mümkünken şimdi anlatıcı, bireye mal olmuş ve anlatıbilimin gelişmesiyle beraber çeşitli kuramsal boyutlarda ve modern çağın gerekleriyle beraber incelenmeye başlamıştır. Bu bakımdan gerek romanda gerek şiirde toplumsal akımlar, kültür taşıyıcılığını üstlenme ve gelenekleri yaşatma açısından bir aktarım rolü üstlenir. Faruk Nafiz'in ortaya koyduğu eserleri bireysel bir çizgiden toplumcu bir noktaya taşıması da bu bağlamda okunabilir.

Gerard Genette, anlatıcının işlevlerini şu şekilde tanımlar: 1. "Hikâye ve anlatı işlevi": Herhangi bir anlatıcı yoktur ki bu işleve sahip olmasın. 2. "Anlatı metni ve

---

[228] Walter Benjamin, "**Hikâye Anlatıcısı** Nikolay Leskov'un Eserleri Üzerine Düşünceler", s. 78.
[229] Hüseyin Su, *Hikâye Anlatıcısı*, Şule Yayınları, İstanbul 2016, s. 19-20.
[230] Walter Benjamin, "**Hikâye Anlatıcısı** Nikolay Leskov'un Eserleri Üzerine Düşünceler", s. 78-79.
[231] Walter Benjamin, "**Hikâye Anlatıcısı** Nikolay Leskov'un Eserleri Üzerine Düşünceler", s. 84.
[232] Walter Benjamin, "**Hikâye Anlatıcısı** Nikolay Leskov'un Eserleri Üzerine Düşünceler", s. 80-81.

yönetme işlevi"[233]: Anlatıcı burada "üst-dilsel" biçimde yani hikâyenin üstünde bir pozisyonda anlatı metnini düzenler. 3. "Anlatılama durumu ve anlatıcının anlatılana yönelimiyle alakalı olan işlev": Burada anlatılan ile bir ilişkiye girilerek "teması doğrulayan" işlev ve diyalog yoluyla "alıcıya etki eden" işlev gerçekleştirilir. 4. "İletişim işlevi": Daima okurlarla iletişim hâline geçen, anlatıdan ziyade okurlara ilgi besleyen anlatıcı yönelimini anlatır. 5. "Duygusal-bildirimsel işlev ve tanıklık işlevi": Anlatıcının hikâyedeki konumunu ve hikâyeyle kurduğu "duygusal" ve "entelektüel" ilişkiyi anlatır; "anlatıcı bilgisinin kaynağına, anılarının kesinlik derecesine ya da bir epizodun kendisinde uyandırdığı hislere işaret eder". 6. "İdeolojik işlev": Burada, anlatıcının metin üzerindeki inisiyatifinin didaktikliğe varması söz konusudur. Bu işlevlerin anlatma edimini gerçekleştirme haricinde hayati bir niteliği yoktur.[234]

Faruk Nafiz Çamlıbel'in 1919'da yayımladığı *Dinle Neyden* kitabı, mazmunlarıyla ağırlıklı olarak divan edebiyatını hatırlatan, şiirsel yapının hikâye-şiire göre daha hâkim olduğu ve bireysel temaları işleyen bir niteliktedir. Bu kitapta yer alan "Bir Yolculuk" şiirinde anlatıcı, "ben anlatıcı"dır ve sevgili olarak tasvir ettiği birisi ile bir yolculuk yapmaktadır. Yolculuk teması, Faruk Nafiz'in en meşhur şiirlerinden "Han Duvarları"nda da başka pek çok kitabında da görülen bir temadır. Şair anlatıcı, bu şiirde, yolculuk esnasındaki gözlemlerini, hislerini ve yaşadıklarını yorumlama biçimini okurla paylaşır: "Dinlenirken yosunlu bir ağaç gölgesinde / Andırırdık seneler geçiren heykelleri… / (…)Bir haber bekler gibi karanlık ufuklardan, / Enginlere dalardık mermer korkuluklardan. / (…)Tılsımlı çeşmelerden su dolduran kız / Yanımızdan bir ahu gibi geçerdi."[235] Burada anlatıcı, kendisinin dâhil olduğu iki kişiyi, kendi gözünden anlatmaktadır. Şiirde, daha önce bahsedildiği üzere, manzum hikâyelerin genelinde görünen "gözlemci konumda bir ben anlatıcı" söz konusudur. Anlatıcı, anlattığı kişi ve kendisi üzerinden hikâyeye kendi yorumlarını katmaktadır: "Bize ıssız gelirdi bu yüksek mermer saray:".[236] Yanındaki kişiyi gözlemleyerek ise hikâyeye gözlemci bir hava katmaktadır: "Benzin uçuk, ve gizli bir ürperiş sesinde,".[237] "Beldelerin anlatıcı ve sevgilisini vahşi süzmesi" gibi kişileştirme yoluyla yapılan tasvir, anlatıcıya her şeyi

---

[233] Alıntılayan: Gérard Genette, *Anlatının Söylemi Yöntem Hakkında Bir Deneme*, s. 280.; Georges Blin, *Stendhal et les problémes du roman*, Librairie José Corti, Paris 1954, p. 222.
[234] Gérard Genette, *Anlatının Söylemi Yöntem Hakkında Bir Deneme*, s. 279-281. [Genette, bu işlevleri 5 başlık altında inceler, biz ise daha anlaşılır olması bakımından bu şekilde sınıflandırdık.]
[235] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, Kitâb-hâne-i Sûdî, İstanbul, 1335, s. 23-24.
[236] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 23.
[237] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 23.

görme, daha doğrusu bilme özelliğini katmış gibi görünmekte; bunun yanında anlatıcının, sevgilisinin "gözlerinde akşamın gizli bir derdini" görmesi durumu ise sevgilisinin aklından geçenleri bilme özelliğiyle hâkim anlatıcı pozisyonunda olduğu izlenimini vermektedir.[238] Öte yandan, bu dizelerden şiirde hâkim anlatıcının baskın olduğu sonucuna ulaşılamaz çünkü anlatıcı, aslında gözlemci konumdadır, denilebilir: Yolların onları vahşice süzmesi de sevgilisinin gözlerinde akşamın gizli bir derdini görmesi de anlatıcının, daha doğrusu şairin kendi yorumudur. Anlatıcı, şairin söylemek istediklerini aktaran bir pozisyondadır fakat bunu şiirde ideolojik işlev ile bağdaştırmamak gerekir, nitekim şiirin bir fikri savunduğunu belli eden ve okuyucuyu o fikre çekmeye çalışan bir yanı yoktur. Şiirin hangi amaçla, nasıl yazıldığı ve anlatıcı-yazar ilişkisinin azlığı yahut çokluğu fark etmeksizin bütün şiirlerin buluştuğu yer, bu noktadır: Anlatıcı, şairin şiirde bir yansımasıdır. Daha önce de üzerinde durulduğu üzere, anlatı kişileri ne denli kendilerine münhasır olurlarsa olsunlar, yazar, anlatıdan çıkarılmak istendiğinde bu pek mümkün olmamaktadır. Bu konu, "Şair-Özne - Anlatıcı-Yazar İlişkisi" başlığı altında daha kapsamlı bir biçimde incelenecektir.

"Bir Yolculuk" şiirinde, anlatıcının hisleri ile anlatıcı bakış açısı paralel görünmektedir. İsimsiz anlatan; yollarda ve mermer sarayda gördüğü, hissettiği ıssızlığı, ayrılık hissini, bu ayrılık hayalinin âdeta ütopik denilebilecek bir nitelikte oluşunu, ancak "gözlemci ben anlatıcı" yoluyla aktarabilir. Anlatıcı, bu sayede kendisinin de sevgili gibi tasvir ettiği şahsın da duygularını ve hâlini anlatabilir. Dolayısıyla bu anlatıda, ironik mesafe dardır çünkü anlatıcı olarak kurgulanan kişi, şiir-hikâyedeki diğer şahsın oldukça yakınındadır. Bu şahsa diyalog gibi yöntemlerle (şiire hizmet eden hayalini dillendirmek dışında) kendi kişiliğini tasvir etme gibi bir şans tanımamış, anlatıcı, onu sadece kendi gözünden anlatmıştır. Dolayısıyla burada "öznel tutumlu" bir gözlemci anlatıcıdan bahsedilebilir.[239] Anlatıcının gözünde bu kadın, fiziksel özellikleri dışında istekleri ve hisleri doğrultusunda ele alınmıştır: "Muhayyel bir iklime girmek isterdin, / "Başka bir gün ve başka bir deniz!" derdin, / Ve başka bir sahil ki sükûn bilmesin. / Geyik sürülerinden yol geçilmesin.".[240] Anlatıcı, Servet-i Fünûn edebiyatında hayal edilen o başka beldeye çok benzeyen bu yere hiç ulaşılamayacağı mesajını ise bu kadının "derin uykudan uyanması" şeklinde vermektedir.[241] Yine bu kadının ağzından temennilerle şiir

---

[238] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 24-25.
[239] Mehmet Güneş, *Servet-i Fünûn'dan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, s. 81.
[240] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 24-25.
[241] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 25.

bitirilirken anlatıcı hem kendi hem bir anlatı kişisi olarak yanındakinin his ve düşüncelerini iletmiş olmaktadır. Bu durum, manzum hikâyelerde genelde anlatıcı kişilerinin hikâye kişilerine karşı tutumlarını yansıtmaları özelliğine uyar. Bu şiirdeki ironik mesafe, anlatıcı ile anlatı kişisi arasında darken zamansal olarak da dardır. Bu durum, anlatıcıların, "kendi deneyimlerini belirli bir zaman sonra sunmaları"ndan doğmaktadır.[242] Bu metinde, Gerard Genette'in sınıflandırdığı anlatıcı işlevlerinden hikâye işlevi[243] doğal olarak bulunmaktadır ki hiçbir anlatının bu işlev olmadan gerçekleştirilemeyeceği belirtilmişti. Şiirde, anlatıcının anlattığı kişi ile temasa girmesi yoluyla üçüncü işlev de devreye girmektedir: "Serpilirdi alnıma birkaç damla gözyaşın. / İlk dudaklarımda, omzumda kumral başın:"[244] Ayrıca şiirde diyalog da bulunmaktadır. Anlatıcının hikâyede bulunduğu konum itibarıyla da beşinci işlevin varlığından söz edilebilir.

Turgut Uyar'ın bütün şiirlerinin toplandığı *Büyük Saat*'te yer alan ve Turgut Uyar'ın ilk şiir kitabı olma özelliğini taşıyan *Arz-ı Hal* kitabından "Bir Gün Sabah Sabah" şiiri, anlatıcı açısından Faruk Nafiz'in şiirine oldukça benzemektedir. Burada da bir "ben anlatıcı ve bakış açısı" söz konusudur. Anlatıcı, bu şiirde de gözlemlerini ve hislerini aktaran bir konumdadır, yani buradaki anlatıcıya da "gözlemci bir ben anlatıcı" demek mümkündür. Anlatıcı, şiirde âdeta Turgut Uyar'ın kendisiymiş gibi bir gerçeklik ile tasvir edilmiştir, dolayısıyla okur tarafında şairin kendisini anlattığı izlenimi uyandırmaktadır. Şiirin anlatıcısı, sevgilisiyle "sabah vakti" buluşmayı arzular, bu açıdan bu şiirin anlatıcısı, Faruk Nafiz'in "Bir Yolculuk" şiirinde birbirinden ayrılmak istemeyen iki sevgiliden kadın olanına (şiir-hikâye kişisi) benzemektedir.[245] Bu anlatıcı, parasızlığından "gerdanlığa gücü yetmeyen", bunun yerine sevgilisine "Sapanca'dan bir sepet elma alan" ince ruhlu, sevdalı bir kişidir.[246] Anlatıcı, "Bir Yolculuk" şiirindeki gibi sevgilisini tasvir eden, dolayısıyla hikâyede hem kendini hem de sevgilisini anlatma görevinde olan bir kişidir: " —Kim o? dersin uykulu sesinle içerden. / Saçların dağınıktır, mahmursundur. / Kimbilir ne güzel görünürsün sevgilim,".[247] "Yüzümde saçlarının ince kumral telleri," dizesi ile karşılaştırıldığında, iki şairin sevgilinin aynı dağınık saç imgesine kadar benzer

---

[242] Hasan Sakın, "Cumhuriyet Dönemi Türk Öykülerinde Merkez-Taşra Bağlamında Yol Kronotopu ve Anlatıcı İlişkileri", *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 10, (2021), s. 47.
[243] Bahsi geçen işlevler için *bk.*: Gérard Genette, *Anlatının Söylemi Yöntem Hakkında Bir Deneme*, s. 279-281.
[244] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 25.
[245] Turgut Uyar, *Arz-ı Hal, Büyük Saat* içinde, 23. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016, s. 19.
[246] Turgut Uyar, *Arz-ı Hal*, s. 19.
[247] Turgut Uyar, *Arz-ı Hal*, s. 20.

biçimde bir tasvir yaptığı fakat Faruk Nafiz'in bir ayrılığı konu aldığı şiirinin karamsar bir yapıda olduğu, Turgut Uyar'ın şiirinin ise anlatıcısının fakirliğine rağmen umutlu olduğu söylenebilir.[248]

"Bir Gün Sabah Sabah" şiirinde anlatıcı, anlattığı sevgiliye karşı mesafesini oldukça dar tutmakta, dolayısıyla görüş ve hislerini şiire yansıtmaktadır. Bu şiirde sevgilinin hayalinin kurulmasından başka anlatıcı ile şiir-hikâye kişisi arasında direkt olarak bir temas olmasa da anlatıcı, hep o sevgiliye seslendiği için ikisi arasında bir diyalog kurulmakta ve Genette'in üçüncü işlevi gerçekleştirilmektedir. Genette'in anlatı işlevinin bütün anlatı metinlerinde muhakkak olacağı, olması gerektiği daha önce belirtilmişti. Bu şiirde, ayrıca, anlatıcının hikâyesi de aktarılır: "Yolculuğu uzun sürmüş"tür", "şarkılar söylemiş"tir, sevgilisine "bir sepet elma almış"tır, "köprüden kayıkla karşıya geçmiş"tir, "bir nefeste" sevgilisi ile evlerinin bulunduğu (?) "yokuşu çıkmış"tır.[249] Burada anlatıcının anlattığı olaylar ile bir duygusallık bağından söz edilebileceğine göre, metinde Genette'in beşinci işlevinin olduğu da söylenebilir.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in 1918'de yayımlanan *Şark'ın Sultanları* kitabında yer alan "Şark'ın Sultanları" şiirinde, şairin sıklıkla kullandığı gibi, ben anlatıcı ve bakış açısı görünür. Dünya, bu anlatıcının hislerine göre resmedilmiştir: "Mavi bir gül gibi karşımda gülümserdi sular. / (…)Vardı yorgun sular üstünde beyaz bir yelken. / (…)Gölgelenmişti kayıtsız uyuyan genç adalar."[250] Bu anlatıcı, Faruk Nafiz'in ilk kitaplarında görülen anlatıcı tipi ile sahilde bekleyen bir adam olması ve şiirin aynı imgesel yapıyı taşıması bakımından oldukça paralellik gösterir. Bu anlatıcı, gözlemci konumuyla gördüklerini ve hislerini aktarırken aynı zamanda zamansal olarak iki farklı anlatı düzeyinde görünmektedir. Bunlardan ilki, üst çerçeve olarak tanımlanabilecek, şairin bir ay sonrasındaki his ve tasvirlerini yansıtırken diğeri "bir hazân akşamı"nı, anı anlatır.[251] Şiirde anlatıcı görünümlerine dair bir tartışmayı da bu şiir üzerinden açmak mümkündür: Şiirde anlatıcının ne denli kurmaca bir varlık ve ne denli yazarın kendisi olduğu konusu. Bu şiirde "ben anlatıcı"lı şiirlerde genelde görüldüğü üzere anlatıcının sesi oldukça baskındır. Şiirin görüntülerinde, hep onun anlatım ve algılayış şeklinden izler vardır. Bu anlamda şiiri büyük ölçüde anlatıcının var ettiğini söylemek mümkündür. Bu anlatıcının

---

[248] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 23.
[249] Turgut Uyar, *Arz-ı Hal*, s. 19-20.
[250] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Şark'ın Sultanları*, (YKY'de) 1. Baskı, İstanbul 2018, s. 11-13.
[251] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Şark'ın Sultanları*, s. 12.

şiirdeki işlevi, Genette'in anlatıcının işlevleri sıralamasında şu şekilde karşılık bulmaktadır: 2. işlev olan "anlatı metni ve yönetme işlevi"nde, hikâyeyi düzenleyen bir anlatıcı vardır. Bu şiirde de anlatıcının önemli ölçüde ön planda olmasından hareketle bu çıkarım yapılabilir. Şiirdeki bazı dizeler, bunu açıkça ortaya koymaktadır:

> Gülmek isterdi uzaktan bana bir gölge niçin? / Tanımazdım onu: esmer mi ve yahut sarı mı..?
> Karşı sahilden esen bâde dağıttırmak için / Bazı toplardım o kumral ve uzun saçlarımı.
> (…)Ben o hummâlı bakışlarla sararken geçeni, / "Kim bu vahşî?" demek ister gibi süzmüştü beni."[252]

Ben anlatıcı, hikâyenin düzenlenişinde başat bir rol oynamakta, hikâyeyi onun hisleri etkilemektedir. Anlatıcının kendisini tasvir edişi de bu hususta önemlidir.

Benzer bir olguyu, "biz" öznesi ile *Şark'ın Sultanları* kitabında yer alan "Şehriyâra Vedâ" şiirinde de görmek mümkündür. Her biri "serseri birer kalp" olan "biz" öznesi, bu şiirde de "Şark'ın Sultanları"na benzer şekilde ilahi nitelikte bir kadını aramakta, sonra da ona, "o beyaz tenli Şark ilâhesine vedâ" etmektedir.[253] İki şiirde de anlatıcı-özneler, şiirde başat bir rol oynayarak Genette'in işlev sınıflandırmasında 2. ve 3. işlevleri yerine getirirler: Anlatıyı düzenleme ve anlatılana yönelme, onunla temasta bulunma işlevi. Bu şiirlerde anlatılan ilahi kadın ile gerçek anlamda bir diyalog bulmak mümkün değilse de şiirler bu iletişim üzerine kurulmuştur. Genette'in 4. işlevi, anlatıcının hikâyede sahip olduğu "duygusal ve entelektüel" yer de bu şiirlerde karşılığını bulmakta, anlatıcılar kendilerini hikâye ve hikâye kişisi ile kurdukları bağ ölçüsünde önemli kılmaktadırlar. Örneğin, "Şehriyâr'a Vedâ" şiirinde kadından ayrılma hâli, "kalpte sönen son sevdâ" şeklinde, anlatıcıların derinden bağlandıkları bir durum olarak tasvir edilmiştir.[254] Şiirin bu vedadan hemen sonra bitişi ise bu ayrılığın anlatıcı-şair-özneler için bir son olduğunu ifade etmektedir, denilebilir.

"Şark'ın Sultanları" şiirinde anlatıcının ön planda ve önemli olmasını sağlayan bir unsur, özellikle şu dizelerde görünür: "Sanki vurmuştu benim alnıma çöllerdeki sâm. / Kumların üstüne düşmüştü yılan başlı asâm!"[255] Anlatıcının, kendisini bir peygamber gibi yüce hissettiğini bu dizelerde görmek mümkündür zira sam, çölden esen rüzgâr olduğu için Hz. Muhammed'i hatırlatırken yılan başlı asa, Hz. Musa'nın yılana dönüşen asasını hatırlatır. Şair, tam da bu noktada Şark'a olan duyarlılığını göstermiş bulunmaktadır.

---

[252] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Şark'ın Sultanları*, s. 12, 14.
[253] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Şark'ın Sultanları*, s. 15-16.
[254] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Şark'ın Sultanları*, s. 16.
[255] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Şark'ın Sultanları*, s. 14.

Şark'ın İslam kültürünü, peygamberleri hatırlatarak şiirde manevi bir hava oluşturur, bu da hem şairin beslendiği kaynaklara hem anlatıcı kişinin "ilahi sarışın"ı görünce kendini peygamberlerle özdeşleştirdiğine vurgudur.[256] Demek ki bu şiirin kişilerinden biri olan ilahi kadın, tıpkı divan edebiyatındaki "mey" gibi manevi bir semboldür yahut divan edebiyatını hatırlatır biçimde şair, bu kadını öyle bir yere koyar ki kadın, divan edebiyatında gerçekte var olamayacak denli mazmunlaşmış ve güzel sevgililer gibi ilahi ve güzeldir. Bununla birlikte, bu teorilerden ikincisine, yani Faruk Nafiz'in âdeta divan edebiyatındaki güzeli taklit ettiğine dair bir kanıt bulunmaktadır. "Şark'ın Sultanları" şiiri ile bağlantılı okunabilecek "Şehriyâra Vedâ" şiirinde her yerde aranan, peşinden koşulan bu ilahi kadın, "sarayda, sarışın bir yabancının haremi"dir, dolayısıyla burada, divan edebiyatındaki rakip-güzel-âşık üçgeni söz konusudur.[257]

Faruk Nafiz'in 1919'da yayımlanan kitabı *Gönülden Gönüle*; şairin bireysel konuları, Şark hassasiyetini, kadınlara duyduğu aşkı ve özlem temalarını devam ettirdiği ve zamansal, mekânsal vs. anlamda yani hikâye unsurları açısından çerçevesel olarak somutlanamayan bir nitelik taşır. Bu kitaptaki "Âmâ" şiiri, tam bir olay örgüsü taşımamakla birlikte şairin kurduğu hayalî dünyanın içinde anlatıcı ve bakış açılarının tespiti, diyaloglar açısından dikkate değerdir. Şiir, gönlünün anlatıcıya dediği şeyler ile başlar. Bu anlamda anlatıcı, gönlünü, bir başka şiir öznesi olarak kurgulamıştır. Şiirde, birinci teklik şahıs anlatıcı söz konusudur. Manzum hikâyelerde, anlatı-şiirlerde genelde karşılaşan bu hikâye unsurunu, şair; anlatıcıyı bir yolculuğa çıkararak ve canlı yahut cansız varlıklarla konuşturarak işlemiştir. Şiir, bu açıdan *Dinle Neyden* kitabında yer alan "Bir Yolculuk" şiirini de çağrıştırmaktadır. Anlatıcı, burada, âşık olan, "kanayan bir yüreğe sahip", sessizce mezarları dolaşan bir karakter olarak kurgulanmıştır.[258] Öte yandan, bu şiirde anlatıcı, tek bir kişi değil, iki kişidir. Birinci şahıs kahraman, bir anlatı gerçekleştirirken âmâ kişi de kendi anlatısını dillendirmekte, hatta sözlerinde Faruk Nafiz'in diğer şiirlerinde de var olan, kadından nefret eden kişinin sesi duyulmaktadır.

Bu anlatıcı tipine *Gönülden Gönüle* kitabındaki "Eski Bir Kin" şiirinden örnek verilebilir: "Beni baştan başa viran eden afet sensin, / Bağrımın yandığı günden beri coşkun, deliyim. / Söndürür belki bu taunu senin son nefesin, / Seni öldürmeliyim ben,

---

[256] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Şark'ın Sultanları*, s. 14.
[257] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Şark'ın Sultanları*, s. 16.
[258] Faruk Nafiz, *Gönülden Gönüle,* Hukuk Matbaası, İstanbul 1335/1919, s. 23-24.

seni öldürmeliyim!"[259] Aynı şiirin *Suda Halkalar* kitabındaki versiyonunda, son dize "Seni bilmem ki nasıl boğmalı, / öldürmeliyim!" şeklinde geçer.[260] Faruk Nafiz'in insan haklarına son derece zıt olan ve bugünün en önemli sorunlarından biri olan kadın cinayetleri ile ilişki kurulabilecek bu dizeleri, Faruk Nafiz'in şiir dili kapsamında şu şekilde değerlendirilebilir: Faruk Nafiz'in özellikle ilk dönem şiirlerinde aşık olduğu kadından dolayı acı çeken, onu arayan, onu özleyen bir kimlik/anlatıcı dikkat çeker. Esasında bu anlatıcı, divan edebiyatında güzel ve hayalî sevgilisine kavuşamayan şair-özneyi hatırlatır. Dolayısıyla divan edebiyatından gelen bu unsuru, Faruk Nafiz'in daha da ileri taşıyarak kadına bir nefrete dönüştürdüğü söylenebilir. Onun şiiri buna uygun olarak mezar, mermer, sahil, yalnızlık gibi imgeler etrafında acı çeken bir adamı, hatta Şark'ı simgeler. Faruk Nafiz, aynı acıyı, Şark'ın kadınlarına da yöneltir. *Şark'ın Sultanları* kitabında yer alan "Şark'ın Sultanları" şiiri, buna bir örnektir. Faruk Nafiz'in şiirlerinde kadınlara duyulan hisler, aşk ve nefret uçlarında gezinmektedir. Bu durum, anlatıcının da bu duygular etrafında şekillenmesine sebep olmaktadır.

Belirli hikâye unsurları taşıyan şiir "Âmâ"da, seven ve acı çeken anlatıcı, anlatının bir yüzünü oluştururken âmâ kişi, âdeta bu kişinin çektiği acının sonucunu, onun sonuçta ulaştığı kimliği temsil eden anlatının diğer yüzüdür ve bu anlatıcının (âmâ) şiirdeki işlevi bir acı-nefret hikâyesi anlatmaktır. İlk anlatıcı, şiirde özneleştirilerek diyalog kuran gönlün dedikleri sonucunda bir akşam yolculuğuna çıkar: "Gönlüm demişti: "Kırları gez, dağ başında yat, / "Terket seven gönüllere kumsal kenarları!" / Bir gün geçirdim otların üstünde bir hayat, / Gezdim sükûn içinde bir akşam mezarları."[261] Aslında bu dizeler şunu açığa çıkarmaktadır: Faruk Nafiz'in şiirlerinde sıkça kullanılan "kumsal", "sahil" imgeleri, seven insanlar içindir, anlatıcının artık burayı bırakıp nefrete doğru bir yolculuk yapması lazımdır. Görüldüğü gibi, gönül de âmâ da aslında şiirin kurgusunu sağlayabilmek için vardır. Anlatıcı, gönül ona bu gidişi buyurduğu için âmâ ile karşılaşmıştır. Bu açıdan, ilk anlatıcıda gözlemci bir bakış açısı hâkimken âmâ anlatıcıda Tanrısal bir bakış açısı hâkimdir çünkü onu yönlendirebilmek biraz da bu bakış açısını gerektirir. "Ta içinden kanayan bir yüreğin sahibisin, /(…)Anladım, yolcu, henüz söylemeden sırlarını: / Ne verir ruha kadın aşkı elemden başka?[262] dizelerinde bu bakış açısı görünür olmaktadır. İlk anlatıcı, âmâya sırlarını söylemiştir fakat tam olarak ne

[259] Faruk Nafiz, *Gönülden Gönüle*, s. 27.
[260] Faruk Nafiz, *Suda Halkalar*, Sanayi-i Nefise Matbaası, İstanbul 1928, s. 35.
[261] Faruk Nafiz, *Gönülden Gönüle*, s. 23.
[262] Faruk Nafiz, *Gönülden Gönüle*, s. 24.

söylediği şiirde gizli tutulur. Bu açıdan ele alındığında, âmânın söyledikleri, bilge bir tavırla yansıtılan gözlemci bir bakış açısı pozisyonunda da tutulabilir.[263]

Bir kadın sevip umduğunu bulamayan ve sonrasında kör olan fakat gözlerinin kör olmasından bu açıdan daha çok memnuniyet duyan âmânın bazı dizelerinde ("Kesecek şanlı hükümdara tapardın mutlak / Arzı örten kadının bir başı olsaydı eğer!") kadına nefretin ve aşağılamanın dozunun en uçlara vardığı ve bazı dizelerinde duyduğu aşktan dolayı anlatıcının ruhunu bir kemik parçasına benzeterek ona karşı da aşağılama duygusunu öne çıkardığı, kadın sevgisini günah ve ahlak yoksunluğuyla ilişkilendirdiği, anlatıcıya, kadına ve tüm insanlığa lanet okuduğu görülmektedir.[264] Âmâ anlatıcısının, manzum hikâye düzleminde anlatı mesafesi dar olan bir anlatıcı olduğu çünkü (kadın aşkından dolayı) diğer anlatıcıya oldukça yoğun bir duygu beslediği söylenebilir. Şiirde, Genette'in işlevlerinden 3. işlev (Anlatılama durumu ve anlatıcının anlatılana yönelimiyle alakalı olan işlev), diyalog biçiminde gerçekleştirilir. Diyalog yoluyla iki ayrı kişinin anlatısının gerçekleştiği bu şiirde, gözlemci anlatıcı, bir kişiyle karşılaşmış ve yazar/anlatıcı, onun sözlerini olduğu gibi aktarmıştır. Burada şiirde iki anlatıcının varlığının tespitini yapmaya neden olan husus, âmâ kişinin kendi hikâyesini anlatması ve anlatı içerisinde başka bir anlatı oluşturmasıdır. Burada ise Genette'in 2. işlevinden (anlatı metni ve yönetme işlevi) bahsedilebilir, bu açıdan şiirde iç içe anlatılar vardır, denilebilir.

Turgut Uyar'ın *Türkiyem* kitabında yer alan "Yalınız Dürdanecik" şiiri, pek çok açıdan Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Âmâ" şiirinden farklılık gösterir fakat anlatıcı bakış açısı açısından ve kadın imgesini işlemeleri bakımından bu iki şiir, birbirine benzemektedir. Turgut Uyar da Faruk Nafiz gibi kadın imgesini sıkça kullanan bir şairdir. "Yalınız Dürdanecik" şiirinde, anlatıcı "Dürdanecik"in hikâyesini anlatan bir sestir. Bu ses, "Ah ben kadınları çok severim / Karanlık ve tükenmez bahtlarında. / Yalnız gecelerinde Dürdaneciği / Kardeş gibi sevmek okşamak isterim." örnek dizelerinde duyulmaktadır.[265] Görüldüğü gibi, anlatıcı birinci teklik şahıs anlatıcıdır ve şiirin hikâyesini anlatmakla kalmaz, Dürdanecik hakkında yorumda da bulunur. Şiirin bu yorum kısmına kadar ise anlatıcı, 3. teklik şahıs anlatıcıdır. Dürdaneciğin ne zaman ne

[263] Burada bir ihtimalden bahsedilmekte fakat akıl yürütmeden ziyade şiirdeki verilere dayalı olarak yapılan tespit esas alınmaktadır.
[264] Faruk Nafiz, *Gönülden Gönüle*, s. 24.
[265] Turgut Uyar, *Türkiyem, Büyük Saat* içinde, s. 91.

yaptığını, nasıl bir hayat sürdüğünü, onun en özel anlarını bilen anlatıcı; Tanrısal bakış açısına sahip bir anlatıcıdır.

Turgut Uyar, şiirde kendi sesini bir anlatıcıya devretmiş ve Dürdaneciği ona anlattırmış gibidir. Şiirdeki "Ama zavallı deyip de geçmeyiniz" dizesi, şairin bir diğer kitabı *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki "Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir" şiirindeki "Benim dengemi bozmayınız" dizesi ile benzerlik göstermekte olup şairin şiirlerinde ortak bir sesin var olduğunu gösterir. [266] Bu ses, aynı zamanda üst-dilselliğin varlığına işarettir. Çemberde yazar en üsttedir, altında bir anlatıcı bulunmakta, o anlatıcı Dürdaneciği anlatmakta ve arada bir varlığını belli etmektedir. Dolayısıyla bu şiirde Genette'in her anlatı şiirde olan "hikâye ve anlatı işlevi"nden başka 2. işlevi olan "anlatı metni ve yönetme işlevi" bulunmaktadır. Ayrıca, anlatıcının anlatılan hakkında yorumda bulunması hasebiyle 3. işlev olan "anlatıcının anlatılana yönelimiyle alakalı olan işlev" bulunmaktadır. Bu şiirde, 4. işlev olan "iletişim işlevi" de görülmektedir. Anlatıcı, anlatıyı keserek okura anlatılan hakkında bir şey söylemektedir. Bu işlev, Turgut Uyar'ın pek çok şiirinde kullanılan bir işlevdir. Yukarıda belirtildiği üzere anlatıyı kesip kendi fikirlerine/yaklaşımına dair bir şey söyleyen, okura seslenen bir anlatıcı, şairin poetikasının oldukça önemli unsurlarından biridir. Diğer şiirlerden buna bir örnek vermek gerekirse *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabından "Geyikli Gece" şiiri, "Toprak Çömlek Hikâyesi-Yangın Toplantısı" şiiri; *Tütünler Islak*'tan "Uyanınca Üşümek" şiiri; *Her Pazartesi*'den "Son Su" şiiri gibi şiirler verilebilir:

> "Hüznümüzü büyük şeylerden sanırsanız yanılırsınız / (…)Ama siz zavallısınız ben de zavallıyım",
>
> "Onda bulduğumu bilseniz / Yalnız ona söylerim o kadar güzel / Ben böyle öğrendim bitkilerden",
>
> "ve yalnızlığınızın bütün yakılmış mumları erirse, / ve sırmalı uykudan usul usul uyanırsanız / korkmayın…",
>
> "(…)Nerede olursanız. Öyle bir su / Nerde bunlar. Nerdesiniz. Geç kaldınız. Kaldılar".[267]

Turgut Uyar'ın "Yalınız Dürdanecik" şiiri, pek çok anlatı işlevini barındırması açısından önem arz etmektedir. Şiirin başlığında kullanılan "cik" eki de Uyar'ın/şair-öznenin bu

---

[266] Turgut Uyar, *Türkiyem*, s. 90, 121.
[267] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, *Büyük Saat* içinde, s. 115, 162.; Turgut Uyar, *Tütünler Islak*, *Büyük Saat* içinde, s. 206.; Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, *Büyük Saat* içinde, s. 240.

kadına şefkat/acıma duyduğunu göstermektedir. Kadın, şiirde tamamıyla Turgut Uyar'ın ona bakışıyla resmedilmiş, isimlendirilmiştir.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in 1926'da yayımlanan kitabı *Çoban Çeşmesi*'nde yer alan "Ocak Başında" şiiri, "ben anlatıcı" ile kurulan, öyküselliği oldukça yüksek olan bir şiirdir. Bu şiirde ayrıca üst-dilsel bir yapı vardır: Bir hikâye, ilk (asıl) anlatıcı tarafından anlatılmakta, ondan başka bir anlatıcıya devredilmekte ve o da sözü bir başka anlatıcıya bırakıp tekrar anlatısına devam etmektedir. Bu hikâyenin içinde başka bir hikâye, dördüncü bir anlatıcı tarafından anlatılmakta ve şiirin sonunda asıl anlatıcı, hikâyeyi tekrar devralmaktadır. Şiirde anlatıcılar şiirin akışındaki aşamalarına göre sırasıyla şöyledir: 1. Evin kızı. 2. Onun annesi. 3. Annenin ninesi. 4. Tekrar anne. 5. Hikâyenin başkahramanı yani annenin babası. 6. Tekrar evin kızı. Birinci ve ikinci aşamalardaki anlatıcıların, sözü bir yerde başka bir anlatıcıya bırakmaları ve kendilerinin yerine o kişinin hikâyeyi dillendirmesine izin vermeleri, şu şekilde değerlendirilebilir: Bu iki anlatıcının anlattıkları aynı hikâyeye dair olduğundan "'metnin katılımcılarından biri olan anlatıcı'nın görüntüleme ve anlatma işlemi, metinde yer alan başka bir kişiye bırakılır".[268] Bu durum, okurun aynı hikâyeyi başka başka kişilerin dilinden görmesi ve bu sayede anlatının katman katman olmasını sağlar. Yani burada çerçevesel bir anlatı yapısı bulunmaktadır. İlk anlatıcı, yani yalı halkından biri olan evin kızı, bir hikâye anlatacağını söyleyerek şiire giriş yapar. Şiirde bu noktada dikkat çeken husus, anlatının masala yakın bir özellikte olmasıdır. "Deniz", "dalgalar", kış gecesi", "ocak", "esrar" gibi imgeler; Faruk Nafiz'in üslubunu oluşturan unsurlardan olmaları hasebiyle bu masal-şiirde şairin poetikasından izler taşırlar.[269]

Evin kızı, hemen sonra sözü annesine, anne de ninesine bırakır: "Ninem anlatmıştı elli yıl evvel, / Demişti: 'Bilmem ki hangi melun el / Oynadı bu ev bark yıkan oyunu?'"[270]. Daha sonra anlatma sırası yine anneye geçer. Şiirde buna ek olarak hikâyedeki olayların bir asır önce gerçekleştiği belirtilmektedir. Bu durum, geçmiş zamanı anlatma özelliğiyle şiirin masala benzer tarafını destekler. Şiirde anlatıcılardan hiçbirinin nesnel bir tavırda olmadığı, hikâyeye kendi görüş ve duygularını kattıkları söylenebilir. Ninenin anlattığı hikâye, âşık olup evi terk eden bir adamın hikâyesi olduğu gibi ninenin kendisinin de hikâyesidir: "Dedeniz henüz genç, otuz üçünde, / Aklıma hükmeden bir kahramandı. / Ne

---

[268] Mehmet Güneş, *Servet-i Fünûn'dan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, s. 93.
[269] Faruk Nafiz, *Çoban Çeşmesi*, Maarif Matbaası, İstanbul 1926, s. 77.
[270] Faruk Nafiz, *Çoban Çeşmesi*, s. 78.

tatlı günlerdi, ne hoş zamandı:".[271] Anne de kendi hikâyesinden parçaları ve babasını, yani olayın başkahramanını şöyle anlatır: "O zaman hem çocuk, hem bahtiyardık, / Sükûndan zevk alır, tenha yaşardık. / (…)Babamın uzaktan gülen bakışı / Girerdi insanın sanki ruhuna…"[272] Hikâye, çözülmeye devam ettikçe anlatıcılar daha çok duygularını gösterirler ve şiir, daha çok olay örgüsüne yaslanır. Bu hususta şunu da eklemek gerekir: Dil sade olsa bile Faruk Nafiz'in ilk kitaplarında görülen poetik özellikler hâlen devam etmektedir. Şiirde yer alan "sır", "asır", "gönül", "gölge", "beniz", "yetim", "dul", "matem", "gam", "lanet", "annenin dizi", "vasiyet" gibi kavramlar bunu açıkça ortaya koymaktadır.[273]

Şiirde anlatıcının değiştiği noktalardan biri, yüz yıldır saklanan kâğıtların okunmaya, dolayısıyla hikâyenin kaybolan ve sonrasında eve donarak getirilen kişinin ağzından anlatılmaya başlandığı yerdir. Burada da ben anlatıcı tipi devam etmekte olup anlatıcı, olaylara kendi duygu ve düşüncelerini katmıştır. Burada diğer anlatıcılardan daha çok ön plana çıkan özellik, anlatının otobiyografik düzlemde devam etmesidir. Diğer anlatıcılar, kendi yaşamlarını durum tasviri üzerinden izah etseler dahi anlattıkları hikâyenin başkahramanı değillerdir. Anlatıcının olayları yaşayan kişiye evrildiği noktada, olaylar tamamen başkahramanın hayatının bir kesiti şeklini alır. Bu da manzum hikâyelerde sıkça rastlanılan bir özelliktir. Anlatıcılar, şiirde yer yer 1. çokluk kişi olarak görünebilirler fakat anlatan kişi aynıdır: "Baktık: odasında yoktu babamız.", "Günlerce sır olan beyi arattık, / Göklere el açtık, secdeye yattık:" gibi dizelerde eylemler birçok kişi (ev halkı) tarafından gerçekleştirilmekte olup anlatıcı, bu eylemleri aktaran kişi olarak tektir, bu, "Alnını oğarken zavallı annem, / Uyandı, istedi benden bir kalem." gibi dizelerden anlaşılır.[274] Günler boyunca kaybolup eve dönmeyen adamın gelişi ve kendisinden kalem istemesini, evin kızının annesi olan kişi ve daha sonra bunu torunlarına anlatacak olan nine aktarmaktadır. Şiirde anlatıcı geçişleri oldukça muğlaktır, hikâye anlatıcılara bölünerek aktarılmaz. Bundan çok bir anlatıcı, kendisinin hikâye anlatımını yeni üstlendiğini okura belli etmeden hikâyeyi anlatmaya devam eder. Başka bir deyişle şiirde anlatıcının değiştiğine dair en ufak bir işaret yoktur, okur bunu kendisi tespit etmek zorundadır. Dolayısıyla burada olayları yaşayan kişinin anlatımı hariç tutularak (o da olayları bizzat yaşayıp hikâyeyi oluşturduğu için önemlidir) denilebilir ki

---

[271] Faruk Nafiz, *Çoban Çeşmesi*, s. 78.
[272] Faruk Nafiz, *Çoban Çeşmesi*, s. 78.
[273] Faruk Nafiz, *Çoban Çeşmesi*, s. 78-80.
[274] Faruk Nafiz, *Çoban Çeşmesi*, s. 78-79.

anlatıcı-hikâye kişilerinin (anlatıcılar aynı zamanda hikâye kişileridir) anlatıya kendi duygu ve düşüncelerini katsalar, baştan aşağı öznel tutumda olsalar bile hikâyeden daha çok ön plana çıkmadıkları kesindir. Bu anlatıcı-kişiler, postmodern anlatılardaki gibi hikâyenin akışını değiştirmezler, her anlatıcıya göre hikâye yeni bir şekil ve bakış açısı kazanmaz, asıl olan hikâyenin şahısları değil, kendisidir. Şiir, bu yönden de masalsı bir kimlikte görünmektedir.

Şiirde ilk olarak ninenin aktardığı ve başkahramanın kâğıtlara döktüğü olay, yüz yıl boyunca gizli kalmıştır. Şiirin kilit noktalarından biri, Faruk Nafiz'in şiirlerinde sıkça karşılaşılan "vasiyet" kavramıdır. Okurun yüz yıl boyunca gizli kalan kâğıtların okunma anına gelindiğinde karşılaştığı "Bu gece bitiyor, yüzüncü sene, / Açalım, bakalım: Bendeki sır ne?" dizeleri, anlatıcının muğlaklığı açısından dikkat çekmektedir. Eğer bu dizelerde anlatıcı, gümüş kutu yani kâğıtlar (orada yazılanlar) ise cansız bir varlık kişileştirilerek anlatıcı yerine koyulmuş; eğer anlatıcı, başkahraman ise de bir ölü, öldükten yüz yıl sonra şiirin akışında anlatıcı olarak bir anlığına konuşmuştur. Her iki durumda da bu dizeler, hikâye akışının dışında kalırlar. Burada en muhtemel seçenek, Faruk Nafiz'in bu dizeleri yazarken anlatıcının kim olacağını düşünmemiş olmasıdır, şairin burada kendi poetikasını yansıtma çabası vardır, denilebilir. Başka bir bakış açısıyla ise sırrın annede olduğu düşünülebilir fakat daha önce kimse kutuyu açıp kâğıtları okumamıştır, dolayısıyla bu sır, herkesin sırrıdır. Sırrın annede olduğunu düşündüren tek ayrıntı şu dizelerdir: "Bütün gözler annemin gözlerine dalarak / Bu esrarlı kutudan sanki haber sorardı:". Bu dizenin olay örgüsüne şiirsellik katmak amaçlı kurulduğu ihtimali, oldukça yüksek bir ihtimaldir çünkü sırrı anne de bilmez.

Şiirde bir dikkat çekici husus daha vardır: Dörtlükter, "abab", "aabb" kafiye örgüsü şeklinde gitmekte, dizelerin art arda çokça sıralandığı bölümlerde ise iki dizenin kafiye örgüsü aynı kalıp üçüncü dizeden itibaren yeni bir kafiye örgüsü başlamakta ve bu durum, her iki dizede bir tekrar etmektedir. Yüzüncü senenin bittiği bilgisi, olayların akışı için oldukça gerekli ve önemli bir bilgiyken (söylenmemesi bu açıdan ihtimal dâhilinde olamaz) bir sonraki dizede şairin o dizeyle uyumlu bir kafiye bulması gerekmektedir. Burada gerekli olan cümlenin kuruluşunun değiştirilebilme imkânı akla gelebilir fakat şairin bu şiirdeki dizelerine bakıldığında cümleleri devrik kurduğu gözlemlenebilir, bu açıdan "yüzüncü senenin bittiği" bilgisinin verildiği bu cümlede "yüzüncü sene", pekâlâ başa gelemez. Bu kuruluşu yansıtmaları bakımından şu dizeler örneklem olarak alınabilir: "Ninem anlatmıştı elli yıl evvel,", "Bir gün anlarsınız belki siz bunu:", "Atını tutmuşlar

ertesi gece", "Doldurdu verdiğim boş kâğıtları,", "Durdu nabızlarımız, durdu nefeslerimiz,", "Fark ettim onun da sarardı rengi."[275] Şiir, bu açıdan konusu ve diğer özellikleri itibarıyla masala benzemekle beraber mesnevi nazım biçimini de hatırlatmaktadır. Dilsel özellikler, şiirin hangi kaynaklardan beslendiğini anlamak açısından önemlidir. Baştan sona ben anlatıcı ve bakış açısı bulunan hikâyede, Genette'in anlatıcı işlevlerine bakılacak olunduğunda şiirde 1. işlev dışında (her anlatıda olan hikâye ve anlatı işlevi) 3. (anlatılama durumu ve anlatıcının anlatılana yönelimiyle alakalı olan işlev) ve 5. işlevin (duygusal-bildirimsel işlev ve tanıklık işlevi) olduğu görülür. Annenin hikâyenin başkahramanıyla ilgili söyledikleri ve onunla iletişime geçmesi (ona kalem vermesi), 3. işlevin sınırları içerisinde değerlendirilebilir. Anlatıcıların, kendi yaşamlarından parçalar aktarırken hikâye ile "duygusal" bir bütünlük içerisinde olmaları ve ayrıca kızın anlatıcı bilgisini edindiği yere, yani anne ve onun da nineye sözü bırakması ise 5. işleve dairdir.

Turgut Uyar'ın toplu şiir kitabı *Büyük Saat*'te yer alan *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabındaki "Geyikli Gece" şiiri, anlatıcının diğer unsurlara göre oldukça ön plana çıktığı bir anlatıdır. Anlatıcı/şair-özne, şiir boyunca 1. teklik ve 1. çokluk şahıslarını kullanır. Şiirdeki "biz", şairin imgesel dünyasının kurucuları ve sakinleri olarak tasvir edilir: "Halbuki korkulacak hiçbir şey yoktu ortalıkta / Her şey naylondandı o kadar / Ve ölünce beş on bin birden ölüyorduk güneşe karşı / Ama geyikli geceyi bulmadan önce / Hepimiz çocuklar gibi korkuyorduk."[276] Şairin bu dizelerde ve aslında bütün şiirde Türkiye'yi anlattığı söylenebilir fakat bunu aktarış biçimi, Faruk Nafiz'in toplumculuğu gibi değildir; bu toplumculuğu tamamen imgesel bir dünya üzerinden kurar. Anlatıcı, sığınakları olan "geyikli gece"yi anlatırken okuyucuyla da konuşur: "Geyikli geceyi hep bilmelisiniz", "Bir seviniyorum düşündükçe bilseniz", "Bir bilseniz avuçlarınız terlerdi heyecandan", "Hüznümüzü büyük şeylerden sanırsanız yanılırsınız", "Ama siz zavallısınız ben de zavallıyım".[277] Bu dizeler, şairin poetikasını da büyük ölçüde yansıtan dizelerdir. Turgut Uyar; okuruna seslenmekten çekinmeyen, bunu imgesel bir yapı içerisinde sunan bir şairdir. Okurla konuşma, Genette'in 4. İşlevi olan "iletişim işlevi"ne tekabül eder. Bu işlevde anlatıcı, daima okurlarla bir iletişim gerçekleştirir ve anlatıdan çok okura yönelir.

---

[275] Faruk Nafiz, *Çoban Çeşmesi*, s. 78-81.
[276] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 113.
[277] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 113-115.

Anlatıcı, ayrıca üt-dilsel bir şekilde hikâye metnini düzenlemektedir, bu da Genette'in 2. işlevi, "anlatı metni ve yönetme işlevi"ne tekabül eder. Anlatıcı, sadece geyikli geceyi ve "biz"i anlatmaz; kendisi hakkında da ayrı bir hikâye kurarak anlatıyı zenginleştirir: "Hiçbir şey umurumda değil diyorum / Aşktan ve umuttan başka", "Daha ilk oturumda suçsuz çıkıyorum / Oturup esmer bir kadını kendim için yıkıyorum", "Bir bardak şarabı kendim için içiyorum", "Uzanıp kendi yanaklarımdan öpüyorum.".[278] Bu örnek dizelerde görünmektedir ki anlatıcı, kendini şiirin önemli bir parçası hâline getirmektedir. Turgut Uyar'ın şiirlerinde Faruk Nafiz'den farklı olarak görülen şeylerden biri de budur. Turgut Uyar, şiirinin öznesini, anlatıcısını oldukça ön planda tutar. Faruk Nafiz'de ise bu bireyin anlatıda bir yeri yoktur. "Ocak Başında" şiirinde anlatıcılar, sadece anlatıyı aktarmakla görevlilerdi, bireysel olarak hikâyede hiçbir rol üstlenmemişlerdi, başkahraman ise bir âşık tipini canlandırmakla görevliydi; "Geyikli Gece"de ise anlatıcı, hikâyeye etki eden bir "birey" konumundadır. Faruk Nafiz'in diğer şiirlerinde de şair-özne olan anlatıcı, hep "etkilenen/pasif kişi"dir, yani aşkını bekleyen, sahilde gezinen yalnız adamdır. Bu açıdan "Geyikli Gece"de Genette'in 5. işlevi olan "duygusal-bildirimsel işlev ve tanıklık işlevi"nin olduğu pekâlâ söylenebilir nitekim anlatıcı, anlattığından duygusal olarak da etkilenmektedir.

Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabında yer alan "Kaçak Yaşama Yergisi", "Meymenet Sokağına Vardım", "(Bir Kantar Memuru İçin) İ n c i l" şiirlerinde anlatıcı, memuriyette sıkışıp kalan ve başka bir dünyayı düşleyen bir karakterdir. İlk şiirde, bu anlatıcı 1. teklik ve 1. çokluk anlatıcılar olarak görünür. Bu şiirde anlatıcı, kendisini, yaşamını anlatmaktan öte kendisi hakkında çıkarsamalar da yapmaktadır: "Halbuki ben ne hinoğlu hinim aslında, iyice biliyorum, açlıklar, inadına kanlar,(…)".[279] Anlatıcı, "hinoğlu hinlik"i kendisine yaşadığı dünyayı çok küçük bir çevreyle tanımladığından yakıştırmakta ve hayata dair diğer alternatifleri sayıp dökmektedir. Bu anlatıcı kahramanın şiirdeki en net tezahürü şudur: "Akşamları hep arka sokaklardan dönüyorum / Biraz bıkkın bir parça kırık korkunç umutsuz ve sakin".[280] Bu dizelerde ve şiirin tamamında okurda bir roman okuyormuş hissi yaratılır. Anlatıcının/şair-öznenin hisleri ve gerçekleri, romandaki kadar gerçekçi çizilmiştir ve şiir, üslup yönüyle de romana oldukça benzemektedir. Şiirin anlatımcılığı, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda

[278] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 114-115.
[279] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 126.
[280] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 126.

ve şairin bundan önceki kitaplarında daha önce yapmadığı şekilde düzyazıya yaklaşmıştır. Bu nitelik, öykülemeye dairdir ve şiirde en öne çıkan işlev, bu açıdan öykülemedir. Anlatıcı ise bu unsurun tamamlayıcısı, yerine getirenidir.

Düzyazı formunun içinde anlatıcı yahut şair-özneye dair şu satırlar, karakter özelliklerini ortaya koyması bakımından öne çıkmaktadır: "hani insanın kendi kendini bulamadığı, hatırlayamadığı saatler olur ya, işte onlar. Bir keresinde böyle saatlerin birinde bir şarkı duymuştum da işimi gücümü koyup sokak sokak bir kadın aramaya çıkmıştım. Sonra bulamamıştım. Bir iğrenmiştim nedense, gidip bir köşede kusmuştum."[281] Karakterin yaşadığı, bir yabancılık olarak yorumlanabilir zira bulantı ve kusma, kendini bulamama gibi unsurlar, Dünya edebiyatında yabancılaşmaya dair çok belirgin unsurlardır. Yabancılaşma temasının en bilindik örneklerinden olan Albert Camus'nün *Yabancı*'sındaki bir sahne, Turgut Uyar'ın şiirde kurduğu sahneye (şiirdeki bu pasaj, okurun gözünde direkt olarak canlandığından) oldukça benzemektedir:

> Sonra kalktı, şaşmaz otomat davranışlarla ceketini sırtına geçirdi ve çıktı gitti. Yapacak bir işim olmadığı için ben de çıktım, bir süre peşi sıra yürüdüm. Yaya kaldırımlarının kenarlarından inanılmaz bir hızla ve güvenle, arkasına dönmeden dosdoğru yürüyordu. Sonunda, onu gözden kaybettim, gerisin geriye döndüm. Tuhaf bir kadın, diye düşündüm. Ama, çarçabuk unuttum gitti.[282]

Turgut Uyar'ın karakterlerindeki yabancılaşma, görüldüğü gibi umursamazlıktan ziyade bir eksiklik duygusunu (kadını bulamama) ve yaşama karşı daha kırılgan olmayı içerir. Yabancılaşan karakterlerin aklına geleni yapma özellikleri ise Turgut Uyar'ın poetik sınırlarının içindedir, hatta neredeyse onun şiirinin belkemiği hâline gelmiştir. İlk şiirde anlatıcı, bütün anlatısını sevgiliyle (?) konuşmak için kurmuş gibidir. Eve döndüğünde orada olan biri vardır ve bu, anlatıcıyı "bir sevindirir bir kızdırır", daha sonra yine ona seslenerek ("sonra biliyorsun") şiiri sonlandırır.[283] Dolayısıyla şiirde, Genette'in 3. işlevi olan "anlatılama durumu ve anlatıcının anlatılana yönelimiyle alakalı olan işlev"inin bulunduğu söylenebilir. Anlatıcı, âdeta bir roman kahramanı gibi tasvir edildiği için de Genette'in 5. işlevi olan "duygusal-bildirimsel işlev ve tanıklık işlevi" bulunmaktadır. Anlatıcının kadına ulaşamadığında kusması, bu işlevin en öne çıktığı kısımlardan biridir. Şairin "Meymenet Sokağına Vardım" şiirinde ise en öne çıkan işlev, 4. işlev olan "iletişim işlevi"dir, anlatıcı, sürekli olarak okuruna seslenmektedir: "Bana köfteler hazırlayın

---

[281] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 125.
[282] Albert Camus, *Yabancı*, çev. Vedat Günyol, 14. Basım, Can Yayınları, İstanbul 2003, s. 25. [Pdf'ye aktarılmıştır.]
[283] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 126.

salatalar hazırlayın bir de pencere / (…)Kalkalım Meymenet Sokağı'na varalım vaktidir / (…)İstesek bakmazdık düşünün ama istedik baktık / (…)Görseniz loştu / (…)".[284] Şiirde anlatıcı, okurlarına bir çağrıda bulunmaktadır. Okurla bu denli ilişkiye girme, şiirde modernizm ile bağdaşan bir unsurdur. Dahası, anlatıcı, Meymenet Sokağı'nı tarifledikten sonra aynı tarifi okura dönerek bir daha yapmaktadır.

"Meymenet Sokağına Vardım" şiirinde ön plana çıkan unsurlardan biri, "canı ne isterse yapma" davranışıdır, bu nitelikten, yabancılaşma kavramı incelenirken bahsedilmişti. Şiirde ayrıca, anlatıcının başka bir dünyaya olan özlemi "Geyikli Gece" ve "Kaçak Yaşama Yergisi" şiirlerinin bir uzantısı şeklinde devam etmektedir. "Kaçak Yaşama Yergisi" şiirindeki memur, zihninde tıpkı "geyikli gece" gibi "Meymenet Sokağı"nı düşlemiştir. Anlatıcının düşlediği yer ile olduğu yer arasındaki uzaklık, yani bulunduğu yerdeki yabancılığı ise şu şekilde ifade edilmiştir: "Meymenet Sokağı'nın tadını hep bilirim ama gidemem / Oturur dosya düzenlerim akşama kadar / Daracık boş zamanlarımda durup sokakları düşünürüm / Deniz kıyılarına inen ufak tefek sokakları / Doksaniki dosya düzenlerim başlarım yeryüzünü / sevmeye".[285] "Alışmadığı şeyleri sevmeye çabalayan", dışarıdaki "gökyüzü kalkıp dudaklarına değebileceği" hâlde oturup "düzenleyeceği ellialtı dosya daha" olan bu memur, kentin/kurumsal hayatın insanı nasıl yuttuğunu ifade ederken yaşadığı hayal kırıklığını açıkça anlatır: "Oysa kapılar var duvarlar var perdeler var / Bir bıraksalar".[286]

Dünyanın En Güzel Arabistanı'nda yer alan "(Bir Kantar Memuru İçin) İ n c i l" şiirinde, anlatıcı, yine bir memurdur ve şiirin dipnotlarında bu anlatıcı, başka bir hikâye anlatmaya başlar: Akçaburgazlı Yekta'nın hikâyesi. Anlatıcı, bu şiirde en öne çıkan unsurdur, denilebilir çünkü bu şiir, Turgut Uyar'ın dipnot kullandığı ilk şiirdir ve anlatıcı, bu dipnotlarda kendi görüşlerini ifade etmektedir. Örneğin, İncil için "Müjde anlamında değildir." diye not düşer.[287] Bu anlatıcı; renkleri şiirde güçlü imgeler olarak kullanan, sorular sorup anlattığını bozan ("Beş kişiyiz beş kişi miyiz üstümüz başımız"), dizelerde söylediklerini dipnotlarda yine imgeselliğin yoğun olduğu bir düzyazı ile açıklayan ve genişleten, anlatının içinde başka bir anlatı inşa eden, ilk başta bir memur, daha sonra Akçaburgazlı Yekta olarak görünen, dinî ve etik değerleri sorgulayan ve bütün bunların

[284] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 127.
[285] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 127.
[286] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 127-128.
[287] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 145.

toplamında bu şiirde ve diğer şiirlerle birlikte oldukça kompleks bir yapı inşa eden bir anlatıcıdır.[288] Bu anlatıcının tipi, ilk başta 1. çokluk şahıs olarak görünür, daha sonra 1. teklik şahsa döner. Anlatıcılar arasındaki bu değişim, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabında sıklıkla kullanılmıştır. Bu anlamda anlatıcının âdeta bir anlatıyı anlatan kişileri bölerek kendini (şair-özneyi) aralarda görünür kıldığı ve aslında bütün hikâyeyi kendisi üzerine kurduğu söylenebilir, yani aslında hepsi aynı anlatıcıdır ve bu ses, Turgut Uyar'ın sesidir. Bu anlamda şiirde, şairin pek çok şiirinde olduğu gibi yazar ile anlatıcının sesinin birbirinden pek de ayrı olmadığı hissedilir.

Anlatıcı, bu şiirde üst metinde (şiiri üst metin ve dipnotlar olarak değerlendirmek gerekir çünkü ikisi ayrı ayrı şiirler gibi görünürler) bir başkasına seslenen kişidir: "Beni yandan yana döndüren mutsuzluk / (…)Gelirsen iyi olur dinleniriz / Karpuzları böleriz kan gibi / Bu eski kışlaları unuturuz / Yeniden yaparız daha iyisi".[289] Son dize, üst metindeki anlatıcı ile dipnotlardaki anlatıcının sesinin aynı olduğunu gözler önüne serer: Anlatıcı, "Benim bütün caymalarım yanımda geçemiyorum onlardan / Yanımda durdular mı sevmemi önlüyorlar" dizelerine açtığı dipnotta, "Bilinir hikâyedir bu işin sonunda alışkanlığa varması, (…)o yangın sonuna doğru ısıtır bile olamıyor değerini bulamadıkça. Sonra onarmak tapınaklar kurmak ya da küreyip yeni baştan girişmek gerekiyor." diyerek bir şeyi yeniden kurma fikrini daha baştan doğrulamış olmaktadır ve aynı zamanda bu dipnotlar, sonraki dipnotlarda anlatılacak olan Akçaburgazlı Yekta'nın hikâyesi ile ilişkilidir.[290] Akçaburgazlı Yekta, önce bir kadınla evlenir, sonra onunla hayatı dinginleşir (alışma), daha sonra onun kız kardeşine âşık olur (yeniden yapma) ve yeniden yapma eyleminde ahlaki olarak bir sakınca görmez. Kısaca, Turgut Uyar'ın kurduğu yapı oldukça komplikedir, üst metin ile alt metin birbirine geçmiş durumdadır; aynı şekilde görüldüğü gibi anlatıcının açıklama ve düşünceleri, ileride anlatacağı hikâyeye karşılıktır. Dolayısıyla başka bir dünya düşleyen bu memur anlatıcı, iş hayatındaki ütopyayı evlilik hayatına da taşımış olur. Bu kez durum biraz değişse de (iş yerindeki bunalmışlık evlilik hayatında olmasa da) bir şeyi arzulama durumu aynı kalır, arzu nesnesi ise diğer şiirlerde hayali bir mekânken bu kez bir kadındır. Aralarındaki bir fark da kurduğu dünyaya ulaşamayan anlatıcının, düşlediği kadına ulaşmasıdır. Anlatan ben, anlatan biz, memur ve Akçaburgazlı Yekta; sonuçta aynı kişidirler, aynı sesin yankısıdırlar. Bu açıdan daha

[288] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 145.
[289] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 150.
[290] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 145.

önce de bir şiirde "Ah ben kadınları çok severim" diyen anlatıcı, Akçaburgazlı Yekta'da bu sesi devam ettirir.[291] Şiirler arasındaki bu bağdaşım, şairin sesinin bütün şiirlerde sürdüğü ve hepsinin birbirinin uzantısı olduğu tezine bir kanıt sunar. Öyle ki bir başka konu olan ütopya; "Geyikli Gece", "Kaçak Yaşama Yergisi", "Meymenet Sokağı'na Vardım", "(Bir Kantar Memuru İçin) İ n c i l" şiirlerinde birbirinin uzantısı şeklinde devam eder ve Akçaburgazlı Yekta, sonunda bütün bu şiirlerin tamamlayıcı hikâyesini oluşturan anlatıcı/şair-özne rolünü üstlenir. Akçaburgazlı Yekta'nın aşkı ile Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Suda Halkalar* kitabında yer alan "Macera" şiirindeki anlatıcının aşkı, üslup ve imgeler yönünden ne denli farklı olsalar da iki şiir de şairlerin önceden bahsedilen poetik tutumlarını devam ettirdikleri şiirler olarak "aşk teması" çatısı altında buluşmaktadır. İki şiirin anlatıcı noktasında bir başka benzerliği ise ikisinin de olay örgüsüne göre 1. teklik ve 1. çokluk şahıslar olarak konuşmalarıdır. Bu durum göstermektedir ki anlatıcının tipi ve bakış açısı, anlatının mahiyeti (olay örgüsü) ile iç içedir, anlatıcının nitelikleri buna göre kurulur.

Anlatıcı, şiirde üst anlatıda birilerini tasvir eder ve bu kişilerin "oturup bir sandal boyadıklarını" ve "bir kırmızı uydurduklarını" söyleyip ekler: "Yanlarında testileri yanlarında düzen yanlarında ekmek / Mutsuzluğa gerekecek ne varsa yanlarında".[292] Bu tasvirler, anlatıcının hâlen başka bir dünyanın özleminde olduğunu anlatır çünkü var olan düzen yani içinde bulunduğu gerçeklik, anlatıcıya "mutsuzluk verici" görünmektedir. "Meymenet Sokağı'na Vardım" şiirindeki dört adam, şiirin bu açıdan kilit noktası olarak okunabilir. "Meymenet Sokağı'na Vardım" şiirinde dört adamın anlatıcı ile baktıkları bir ahşap ev vardı, bu evin Meymenet Sokağı'nda olduğu söylenmişti. "(Bir Kantar Memuru İçin) İ n c i l" şiirinde ise yine adamlar vardır, anlatıcı onları görür, anlatır; sonra birden "beş kişi" olarak okurun karşısına çıkarlar: "Beş kişiyiz beş kişi miyiz üstümüz başımız / (…)Beş kişiyiz sıkıntıdayız beş kişiyiz / Kararsız mıyız yetersiz miyiz beş kişiyiz / (…)Beş kişiyiz öyle miyiz beş ortada beş sıkıntıya".[293] Bu dizelerden yola çıkılarak söylenebilir ki "(Bir Kantar Memuru İçin) İ n c i l" şiiri, "Meymenet Sokağı'na Vardım" şiirinin devamıdır ve bütün bu şiirler, daha önce belirtildiği gibi tek bir anlatının uzantıları gibidir: "Şehirde havagazı abonesiyiz / Benim numaram 44741 öbürlerini bilmiyorum / Gazete alıyoruz okuyoruz ekmek alıyoruz yiyoruz / Aybaşı oldu mu paralarını

[291] Turgut Uyar, *Türkiyem*, s. 91.
[292] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 145.
[293] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 145-146, 153.

ödüyoruz".[294] Bu dizeler, şairin diğer adamları da kendisiyle birlikte Meymenet Sokağı'na yani kurduğu ütopyaya götürdüğünü anlatmaktadır. Diğer adamlar da anlatıcının/şairin kendisi gibi kurulu düzenin içinde sıkışmış insanlardır ve bu kişilerin Turgut Uyar'ın memuriyetteki arkadaşları olma ihtimali, göz ardı edilemeyecek bir ihtimaldir. Şairin tasvirleri, anlatıcının ve etrafındaki adamların küçük kent insanları olduğunu ve düzenin getirdiği mutsuzluğu gösterir ki bu da Turgut Uyar'ın memuriyetine tekabül etmekte olup çalışmanın "şair-özne" kısmında detaylandırılmıştır.

"(Bir Kantar Memuru İçin) İ n c i l" şiirinde üst anlatı ve alt anlatı olduğundan Genette'in 2. işlevinden bahsedilebilir: "Anlatı metni ve yönetme işlevi". Genette'in 3. işlevi olan "anlatılama durumu ve anlatıcının anlatılana yönelimiyle alakalı olan işlev"i ise şiirde imgesel bir yoldan görünür: "Birbirimize karşı durup akıyor / Bu göksel ağıtlar yaşamamızdan akıntımızdan".[295] Ayrıca, şiirde anlatıcının seslendiği kimse/kimseler de bulunmaktadır: "Üfleyin yelkenleri dolduralım / Üfleyin dolduralım / Üfleyin".[296] Bu dizeler, dilsel açıdan (eksiltme) da dikkat çekicidir. Anlatıcının birileri ile bir diyalog hâlinde olduğu söylenemez, bu, daha çok kendi hâlinde bir sesleniştir fakat yine de burada Genette'in 3. işlevinin olduğu söylenebilir. Anlatıcının anlatılanla temas/bağlantı içerisinde olduğu şu dizelerden de çıkartılabilir: "Korkuyorum herkesle karşılaşsam / O caddeler eski harap kışlalar / Ben yokum desem kimse bırakmıyor / Yokum diyorum inanmıyorlar / Yokum diyorum bulup çıkarıyorlar / Yokum".[297] Bu dizeler, dilsel olarak yine aynı eksiltme yöntemini barındırmakla birlikte anlatıcının yabancılığını açıklamaktadır. İleri bir yorumla, bu dizelerdeki saklanışı, Franz Kafka'nın *Dönüşüm* kitabındaki Gregor Samsa'nın saklanışına benzetmek mümkündür. Bu açıdan anlatıcının modern / kaçıngan insan tipini temsil ettiği söylenebilir. Şiirde en çok öne çıkan işlev ise Turgut Uyar'ın pek çok şiirinde olduğu gibi "duygusal-bildirimsel işlev ve tanıklık işlevi"dir. Anlatıcı, kendi anlatısını/hikâyesini anlattığı için ondan en çok etkilenendir. Dolayısıyla bu işlev, salt anlatıcıdan bağımsız bir hikâyede anlatıcının hisleri/tanıklığı şeklinde düşünülmemelidir.

Akçaburgazlı Yekta anlatıcısı, "Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur" ve "(Bir Kantar Memuru İçin) İ n c i l" şiirlerinde de

---

[294] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 153.
[295] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 153.
[296] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 153.
[297] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 152.

göründüğünden bu iki şiir, birlikte ele alınacaktır. Akçaburgazlı Yekta, ilk şiirde anlatısına "onlar" dediği kişileri tasvir ederek başlar ve daha şiirin başından bu anlatıcının tam anlamıyla bir hikâye anlatacağı belli olur, öyküleme çok yoğundur ve tekrarlar vardır: "Önce onların yanında çok iyi yüz gördüm. / (…)Onlar iki kişiydi ben birdim. / (…)Kapılarını kapım bellemiştim. Evlerinde oturacak yerim vardı. / Önce onların yanında çok iyi yüz gördüm. / Evleri gürültülü şehirden iki bin ayak uzaktaydı."[298] Bu anlatıcı, yani Akçaburgazlı Yekta; yer yer düzyazı formunu da içine katarak bir hikâyeyi anlatması dışında, kendi hikâyesini anlatan 1. teklik anlatıcıdır, ayrıca, özellikle son dizeden anlaşılabileceği gibi "Geyikli Gece", "Meymenet Sokağı'na Vardım", "(Bir Kantar Memuru İçin) İ n c i l" şiirlerinde kurulan idealle aynı ideale sahiptir. Kente ve kendine karşı yabancılık, Yekta'da da vardır ve kendini huzurlu hissettiği yerin "şehirden iki bin ayak uzakta" olması tesadüf değildir, uzaklık biriminin adım olması ise bu duyarlığa dair başka bir göstergedir.[299] Bu mesafeyi yürürken saymış olması ise anlatıcı Yekta'yı, diğer anlatıcılardan farklı bir yere taşımaktadır.

Akçaburgazlı Yekta'nın Turgut Uyar'ın diğer anlatıcılarından farkı, yaşadığı olayların dışında, tasvir hususunu diğer memur anlatıcılara göre -ki aslında hepsi aynı anlatıcıdır- daha ileriye taşımasıdır. Diğer anlatıcılar da gördükleri durumları söylemektelerdi, onları -imgesel de olsa- olay ve durumların oluş anında dillendirmektelerdi fakat Yekta, âdeta kendi cümlelerini bir leit-motif hâline getirme amacındadır ve okurun anladığından fazlasını açıklamaktadır. Örneğin, "Birinin adı Gülbeyaz'dı, o kadındı, öbürünün adı Sinan'dı, o / erkekti. / Ben otuzunda Yekta'ydım, / Akçaburgazlıyım, oradan geldim, / Herkes bir yerlidir çünkü, Ben, Yekta, bunu pek hoş / buluyordum." dizelerinde, Yekta; anlatıya bir mesafe almıştır, kendini anlatsa da başka biri gibi anlatır, anlatı içinde bazı leit-motifler belirlemiştir, anlamsal tekrarlara (Gülbeyaz'ın kadın, Sinan'ın erkek olduğu zaten anlaşılmaktadır) çok sık başvurmaktadır. [300]

Yekta, form olarak bir hikâye/roman anlatıcısı gibi davranır ve onun için her şey, kendisi dâhil, hikâyenin içindeki unsurlardır, bazen bu anlatısını bölerek kendi görüşlerini dile getirir, kısaca şiirde üstkurmaca ile post-modern bir yapı kurar. Diğer şiirlerdeki anlatıcılar ile Yekta arasında anlatıya alınan mesafe, bu hususta belirleyici bir unsur

---

[298] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 136.
[299] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 136.
[300] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 136.

hâline gelmektedir. Anlatıcının hikâyeye olan mesafesinin anlaşılabileceği dizelerden biri, "Birden hepimizin aklına o denizler gelirdi." dizesinden de anlaşılabilir.[301] Öyle ki bu anlatıcı, diğer hikâye kişilerinin de zihinlerini okuyabilmekte, yani 3. teklik şahıs hâkim anlatıcı gibi davranmaktadır.[302] Turgut Uyar'ın şiirlerinde bu denli farklı kurgulanan ilk anlatıcı, bu yüzden Akçaburgazlı Yekta'dır. Bütün şiir bu anlatıcı üzerine kurgulandığı için öykülemeyi (olayların akışını) anlatıcıdan ayrı değerlendirmek pek mümkün olamamaktadır, bu açıdan şiirdeki öykülemeye de çalışmanın bu kısmında değinilecektir.

Akçaburgazlı Yekta, bir peygamber olarak da insan olarak da okunabilir. "(Bir Kantar Memuru İçin) İ n c i l" şiirinde "Benim güneşlerim ne yandan doğar / Benim kutsal çeşmelerim akar / Kaçmıyorum gücümle gidiyorum / Benim ısıtıcı güneşlerim doğar / Benim kutsal çeşmelerim akar / Akçaburgaz'dan geldim / Hiçbir şey kirletmedim" dizelerinde Yekta'nın peygamber olarak okunması oldukça mümkün kılınmıştır.[303] Yekta'nın "güneşlerinin doğacağı vakti bilmemesi", onu diğer bütün insanlardan ayırmakla birlikte kendisine bir kutsallık atfedilmiş, "kaçma"yı reddetmesi üzerinden bir "güç" ortaya koyulmuş, yani normal insanların gösterdiği davranışları göstermediğinin altı çizilmiştir; ayrıca "hiçbir şeyi kirlememiş" olması, onun saflığına, temizliğine işarettir. "Ben Yekta, Akçaburgaz'dan geldim" leit-motifi ise Yekta'nın "bir yerden gelmiş olması" üzerinden onu kutsallaştırır: O, bir kişinin yabancı bir yere gitmesi ile başlayan modern romandaki gibi yabancı bir yere gitmiş ve "Akçaburgazlılık"ını bırakmamıştır. Yekta'nın öyküsü, bu açıdan modern romanda yabancılık çeken kahramana benzemekle birlikte bir dervişin/peygamberin öyküsünü de anımsatmaktadır. Bakhtin'in yol kronotopu, böylece yolun kendisi söylenmeden şiirin en başat unsuru hâline gelmiş olmaktadır, Turgut Uyar, bunu bir imge olarak duyurmayı tercih etmiştir. Bu noktada, Faruk Nafiz'de ise yol kronotopunun yolun tasvirine dayalı olduğu hatırlanabilir. Onun şiirinde de bu kronotop, kahramanın öyküsünü güçlendirmek ve ona aşması için engeller vermek içindir. "Ocak Başında" şiirinin kahramanının dağda, karlarda ölmek üzereyken bulunduğu ve gerçekten o günün akşamında yaşamını yitirdiği, kendini aşkından yollara attığı ve bütün bunlarla "asırlık bir sergüzeşt"in kahramanı olduğu, kızının kendisine hayran olduğu düşünüldüğünde yol kronotopu; hikâyeye bir

---

[301] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 137.
[302] Burada anlatı mesafesini anlatıcının tipolojisine bağlı olarak belirttik, bu durum, anlatıcının görüşlerini/hislerini dillendirmediği anlamına gelmemektedir.
[303] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 150.

kutsallık katmıştır, denilebilir. Akçaburgazlı Yekta ile bu kahramanın bunlardan başka benzerlikleri de bulunmaktadır.[304]

Akçaburgazlı Yekta'nın insani zaafları da ön plandadır. "Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur" şiirinde ilk başta Yekta'nın sevdiği bir çift, yine onların evleri ve orada geçirdiği hoş vakitler vardır. Bu kişiler, Yekta'ya "serin örtülü minderlerimizin üstüne otur demekte", "ona elmadan sıkılmış soğuk sular ve tütün sunmakta"dırlar, kısacası ona oldukça misafirperver davranmaktadırlar.[305] Yekta, bu insanlarla âdeta bütünleşmiştir: "Alışmak için zorluk çekmezdik. Çünkü karşıt yerlerimiz kalmamıştı bilirdik. Girintilerimiz çıkıntılarımız uygundu. / (…)Az ışık, bizim, yani onların ve benim, Yekta'nın, kaçtığımız yer değildi. Birbirimizin ışıktan kaçıracak yerlerimiz yoktu. Az ışıkta da çok ışıkta da değişmezdik."[306] Yekta, sonradan olacakları, yani insani yanılgısını ise şu dizelerde açıkça anlatmaktadır: "*'Ama ben onların ölümlü, yanılgan insan, / Geçen ve bir daha geri gelmeyen bir rüzgâr olduklarını unuttum.' /* Çünkü unutmak bana göreydi. / Çünkü ben de ölümlüydüm. Ben Yekta, bunu pek hoş / buluyordum."[307] Bu dizelerde, Yekta'nın bir leit-motifi daha bulunur. O da Yekta'nın neleri "hoş bulduğu"dur. Yekta, ayrıca, bu satırlarda, yakınındaki insanların gelip geçici olduğunu duyumsadığını dile getirir ve bu da manevi dünyaya dairdir. Ölümlülük, yani her şeyin gelip geçiciliği, dünyaya, fani olana dairdir; Yekta'nın bu durumda ilahi bir tarafı daha görünür olmaktadır (Yekta bütün bunları bilmektedir, bu açıdan bir dervişe yahut peygambere benzetilebilir) fakat onlara kapılıp gerçeği unutmuş, insani bir yanılgıya düşmüştür. Hikâyenin bundan sonrası, Yekta'nın değişimi ve insani yanılgısının büyümesi ile devam etmektedir. Bu açıdan Yekta'ya, ilahi ve insani unsurların durmaksızın bünyesinde çatıştığı bir anlatıcı olarak bakmak mümkündür.

Yekta, değişimini yavaş yavaş anlatır ve sonunda "Gülbeyaz ile Allahın emri oldukları"nı söyler.[308] Bu kısım, hikâyedeki çatışma grafiğinin zirve noktasıdır. Hikâyenin bu noktadan sonrasında Yekta, artık huzursuz ve rahatsız olmaya başlamıştır: "Minderler serin değildi artık. Ben, Yekta, bunu pek / hoş bulmuyordum. / Ama dördüncü gecenin yalnız sabahında yine, / O, Gülbeyaz / Benim ilk aklıma gelendi."[309] Çatışma,

---

[304] Bu benzerliklere, çalışmanın "Şahıs Kadrosu" bölümünde değinilmiştir.
[305] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 137.
[306] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 137.
[307] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 137.
[308] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 138.
[309] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 139.

salt toplum ile birey arasında, etik noktasında değildir; Yekta, bütün bu çatışmaları içten içe de yaşamaktadır. Bu duruma, toplum ile birey çatışmasının Yekta öznesi üzerindeki görünümü olarak da bakılabilir. Bu anlatıcı, yaptığından utanç duymakta fakat yine de aşkına engel olamamaktadır. Yekta'nın huzursuzluğu ve çatışmaları, eski hoşnutluğunun tam tersine dönen durumlarda ortaya çıkar: "Artık çok ışıktan kaçıyorduk. Gizleyecek yerlerimiz olmuştu / birbirimizden. Hem ikimizin ondan, yani Sinan'dan, hem / birbirimizden."[310] Yekta, yanına Gülbeyaz'ı da alarak gizlenmeye başlamıştır, hatta suçu öylesine paylaşırlar ki bunun yansımasını yargıç olarak gördükleri birinin yanında (Sinan, bu durumda toplumun mikro bir örneğidir) birbirlerinde görmekten bile çekinirler. Çatışma öylesine güçlüdür ki Yekta, artık akşamları onlarla oturmaz olur ve bu, evdeki yerini kaybettiğinin işaretidir. Öte yandan "yaptıklarının günah olamayacağını" söyleyen Yekta, çektiği vicdan azabını "gizlenmeleri"ne yorarak içindeki ahlaki çatışmayı bastırmanın bir yolunu bulmaya çalışır.[311] Görüldüğü gibi, Yekta, tam bir modern insan temsilidir.

Yekta'nın şu sözleri, Yekta'nın diğer şiirlerdeki görünümlerini de karşılayan anahtar cümlelerdir: "Ben o zaman, Tanrının, benim yapıma kattığı tatların, bende öteden beri durmakta olduğunu, daha ötelere kadar da durmakta süregideceğini farkettim."[312] Yekta'nın yaptığı, aslında kendini aşk yoluyla keşfetmektir, denilebilir. Bu aşkın ilahi bir aşk olmayışı, Yekta'nın ilahi görünümünü gölgelemez. Şiirdeki kutsalların görünümü, şu şekilde değerlendirilmiştir:

> İkinci Yeni şairlerinin kutsalla olan ilişkisi kendisinden önceki şiir kuşaklarıyla kimi zaman örtüşse de daha çok onlardan farklılaşarak, çatışmadan çok kutsalı sıradanlaştırma ilişkisi olarak ortaya çıkar. Dine dair; Tanrı, peygamber, ölüm, ahiret gibi metafizik kavramlar kutsallıklarından sıyrılarak sıradanlaşır, alelade kavramlar haline dönüşür. Bu kayıtsızlık durumu kimi yerde bu kavramları mizahın veya ironinin bir parçası haline dönüştürür.[313]

Böylece, Yekta, çatışmalarından beslenerek Tanrı'nın onu yücelttiği savına ulaşır. Tanrı ona bir sevgi bahşetmiştir ve o, onu başka bedenlerde aramaya devam edecektir. Yukarıdaki sözlerin meali budur. Nitekim Yekta, "bunun onu kendi yanında yücelttiğini" söyler.[314] Yekta, yaptığı şey ahlak dışı olsa bile (aldatmak) yüce bir şey yapmış olduğunu

---

[310] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 139.
[311] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 140.
[312] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 140.
[313] Okan Koç - Samet Çakmaker, "Turgut Uyar Şiirinde Toplumsal Çatışma", *Bartın Üniversitesi Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyumu Bildiriler Kitabı 1.Cilt*, ed. Hacı İbrahim Delice, Bartın Üniversitesi Yayınları, Bartın 2016, s. 415.
[314] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 140.

savunmakla, kendini hem bir peygamber gibi göstererek kutsala yaklaşır hem de kendi üzerinden kutsalı (dini kavramları) değersizleştirmiş olur.

Sinan'ın Yekta ve Gülbeyaz'ın ilişkisine verdiği tepkinin Yekta'nın isteği üzerine onları kovmak yerine "insanların adaletini, yani öcü, aramaya başvurmak", "onları yakalatmak" yönünde olması; Sinan'ın toplumun mikro bir örneği olduğu gerçeğini doğrular.[315] Ardından Yekta, mahkemeye çıkar. Bu mahkeme, toplum mahkemesidir. Yekta, kendisinin ve ilişkisinin toplumun değer yargılarından yüce olduğunu düşündüğü için "kendi donunu ve Gülbeyaz'ın donunu, yattıkları yatağın örtüsünü yüreksiz kişilere gösterip onları güldürmeleri"nden son derece utanç duyar ve "o zaman bütün insanlara inandıklarını", onların ise kendilerini ve inançlarını "yıkmak isteyip yıktıklarını" söyleyerek buna izin vermekten pişmanlık duyar.[316] Buradan anlaşılmaktadır ki Yekta, şair tarafından toplumun karşısında ve hatta üstünde konumlandırılmıştır çünkü insanlar, "varamadıkları için kutsallığını bulamadıkları bir yere götürüp, yüreksizleri güldürmüşler, kendilerini alçaltıp ağlatmışlar"dır.[317] Yekta için bulunduğu mertebe, ancak ona ulaşamayan insanların alaşağı edebilecekleri bir mertebedir. Yekta, yüce bir kişidir, yüce bir sevgisi vardır ve bu yüceliğin insanlar tarafından donlarının sergilenerek bozulmasına izin vererek büyük bir insani yanılgıya kapılmıştır. İşte, bu satırlarda Turgut Uyar, Akçaburgazlı Yekta üzerinden toplumu eleştirmiş; insanların yaptıkları zorbalığı son derece görünür kılmıştır, Yekta, böylece kendisini ve kutsallığını koruyabilecektir. Şiirin son dizeleri ise Akçaburgazlı Yekta karakterini daha yakından tanımayı sağlamaktadır: "Serin minderleri vardı, Ben, Akçaburgazlı Yekta, Cahil, / çocuksuz, bunları pek hoş bulurdum. / Yanılmadım pişman değilim bu da vardı."[318] Anlatıcı, bu dizelerle bütün anlatının üstüne çıkmakta, âdeta bütün insanlardan sıyrılmakta ve ona sunulan güzel şeyleri kabul etmekte, toplum tarafından verilen cezayı da derin bir üzüntüyle karşılamakta ve kabul etmemektedir. Bu husus, Fariz Yıldırım tarafından şu şekilde değerlendirilmiştir:

> "Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur" şiirinde Yekta'nın, kendisini arkadaşının karısıyla birlikte olmak gibi bir yanlışa sürükleyenin, "yanılgan insanlığı" olduğu söylemini bu bağlamda değerlendirmek mümkündür: (…) Bu, aslında Yekta'nın kendisiyle beraber bütün insan soyunu aklamaya, hatalarından dolayı haklı çıkarmaya yönelik bir davranışıdır. Yekta, tıpkı ilk insan Hz. Âdem gibi "yanılgan insanlığı"

[315] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 141.
[316] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 141-142.
[317] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 142.
[318] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 142.

> nedeniyle günah işlediği, başka bir ifadeyle hata ve yanlışa meyilli doğasının etkisinde kaldığı inancındadır. Dolayısıyla kendisiyle beraber bütün insan soyu, yapıp ettiklerinden dolayı ne "insanların adaleti" ne teslim edilmeli ne de Tanrı katında cezalandırılmalıdır.[319]

Yekta hakkında yapılan bu yorum, onun insani yönünü tüm çerçevesi ile ortaya koymakla birlikte anlatıcı meselesinin karmaşıklaştığı nokta, Yekta'nın kendinde kutsallık gördüğü kısımlardır. Bu noktayı aydınlatabilmek adına Yekta'nın görünümlerini "(Bir Kantar Memuru İçin) İ n c i l" şiirinde de incelemek gerekir.

Anlatıcının "(Bir Kantar Memuru İçin) İ n c i l" şiirinde geçen "Nâsıra'lı İsa'yı peygamber eden budur, güneş altında yalnız kalınca böyle korktu, peygamberliği işte bu yüzden. Bir kadına tutulsaydı tutulabilseydi somut bir kadına Simun haç taşımanın günahını çekmeyecekti." sözleri, bu hususta çok önemlidir.[320] Yekta, işlediği günahı insan olarak varoluşuyla kendi içinde temizleyebilmiş ve bir peygamberin ancak kadın aşkını tatmadığı için peygamber olabileceğini savunarak aslında kendi kutsal-insani yönleri arasındaki döngüyü açıklamıştır. Önceden kendisine bir şeyler sunulan ve yabancı bir yerden gelip hoş karşılanan Yekta, bu anlamda kutsallıkla özdeşleştirilebilecekken bir kadını sevmeye başladığı andan itibaren insani yanılgıya kapılarak insan olmanın doğasını yerine getirmiştir. Yekta'nın gözünden insan doğası, şu dizelerde oldukça görünür olmaktadır: "Sonra onarmak tapınaklar kurmak ya da küreyip yeni baştan girişmek gerekiyor. (…)insana göre değil ama demesi kolay, en iyisi pişmanlıkları taşımak o yanıklığı ateş ateş taşıyıp sürümek, ama her yerde aldanmaya başlamanın aldanmayı istemenin yolunu buluyoruz."[321] Yekta, bu sözleri üst anlatıda "Benim bütün caymalarım yanımda geçemiyorum onlardan / Yanımda durdular mı sevmemi önlüyorlar" diyen memur için söylemektedir, buradan anlaşılmaktadır ki pek çok şiirde görülen memur ile Akçaburgazlı Yekta aynı kişidir.[322] Bu çıkarım, memurluğun Turgut Uyar'ın hayatındaki yeri dolayısıyla iki anlatıcının da Turgut Uyar'ın kendisi olduğuna işaret eder. Dolayısıyla bütün bu şiirlerde en çok öne çıkan hikâye unsurlarının en başta anlatıcı olmak üzere öyküleme ve şair-özne olduğu söylenebilir. "Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur" şiirinde ise anlatıcının işlevlerine bakıldığında, Genette'in 2. işlevi olan "anlatı metni ve yönetme işlevi", 3. işlev olan

---

[319] Fariz Yıldırım, "Turgut Uyar'ın Şiirlerinde Uyumsuzluk ve Yabancılaşma İzleği", *Erdem Dergisi*, 53, (2009), s. 241.
[320] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 145.
[321] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 145.
[322] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 145.

"anlatılama durumu ve anlatıcının anlatılana yönelimiyle alakalı olan işlev" ve 5. işlev olan "duygusal-bildirimsel işlev ve tanıklık işlevi" ile karşılaşılır.

Akçaburgazlı Yekta'nın "Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur" şiirinde anlattıklarının bir benzeri ve dönüşüm evreleri, "(Bir Kantar Memuru) İ n c i l" şiirinde de görülür: "- Önce durgunduk ekmeğimiz vardı / unumuz hamurumuz tatlıydı / (…)Ben alıp başımı Akçaburgaz'dan gelmiştim / O Hümeyra başka yerliydi / Başgöz olduk çatı kurduk Tanrı tanık oldu / (…)Durup dururken gecelerimi bölen / Hümeyra'nın kızkardeşiydi / Onun adı Azra'ydı".[323] Bu şiirde de Sinan, Yekta ve Gülbeyaz üçgeni gibi bir üçgen oluşmuştur; Yekta, bu kez kendisi evlidir. Yekta, Azra'ya aşk duymakta fakat Azra, bu duygudan korkmaktadır. Yekta, aynı zamanda bu duygusundan utanır ve yine içsel bir çatışma yaşar: "Benim katıldığım bütün türküler söylenmez oldu şehirlerden / Geceleri kapandım çıkamadım önce / Yeni yeni içkiler kardım onları içtim / Bir yanda eski sular vardı önlerine durdum / Aşılmadım devrilmedim yanımdan geçtiler".[324] Yekta, bu dizelerde daha önceki aşkı Gülbeyaz'dan ve toplum tarafından çıkartıldığı mahkemeden bahsetmektedir. O şiirde Tanrı'nın ona bahşettiğini söylediği sürekli bir kendini arama hâli, bu şiirde de vuku bulmuştur ve aşk, Akçaburgazlı Yekta'yı yüceltmiştir; artık korkmasına gerek kalmamıştır, yoluna devam etmek için iç muhasebesini tamamlamıştır.

Yekta'nın dünyasında kutsallık değil; insani yanılgı yüce olandır ve "Hümeyra'da yanılmadığını" söylediği hâlde onunla yaşantısında "eksik bir yer kaldığını" ve bu tamamlanmamış yanın Azra ile geldiğini dillendirir.[325] Bu noktada Yekta'nın söylemleri önemlidir: "İstediğim onu kötülüğe kandırmak değildi / Onunla yatmak değildi / Hümeyra vardı onun ablasıydı / Ben Akçaburgazlı Yekta'yım düşmeyi biliyorum / (…)Bir bunu kabul etsin bir inansın bir korkmasın bir anlasın / bunu günah olmadığını yeter diyordum".[326] Yekta, daha önce mahkemeye çıkartılmış ve yargılanmış biri olarak aşkının yüceliğine inanmaktadır ve bu kez, kendi mahkemesini kendisi kurar:

> Ben kandırmadım sonunda o inandı
> Ben Azra'yım bak dedi
> Kadınım seninleyim istersen al dedi
> Almadım

---

[323] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 146.
[324] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 147.
[325] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 148.
[326] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 148.

(…)Hümeyra kendi suyunda varsın aksın
Onu inandığı şeylerde aldatmadık
O şehirleri dükkânları yatakları dolduran insanları da aldatmadık
(…)Azra'yı inancında mutlu kodum
Hümeyra'yı inandıklarında rahat kodum
İkisini de aldatmadım
(…)Benim kutsal çeşmelerim akar
Kaçmıyorum gücümle gidiyorum
(…)Akçaburgaz'dan geldim
Hiçbir şey kirletmedim
Başka yerlere giderim.[327]

Yekta'nın mahkemeye çıkarılışı ve bütün yaşananlar, bu vicdani muhasebe için olmuş gibidir. Yekta, bütün insanlar tarafından yargılandıktan sonra bu tavrı dolayısıyla onlara cevap vermiş olmaktadır. Bu noktada, Yekta'nın peygamberliği tanımladığı yere dönmek gerekirse kendisinin somut olarak bir kadın sevdiği ve bunu da en yüce bir biçimde yaptığı, toplum karşısında bunun hesabını verdiği ve tertemiz olduğu, dolayısıyla peygamberde olmayan yüceliği kendisinde bulduğu söylenebilir.

Orhan Sarıkaya, Turgut Uyar'ın şiirindeki "peygamber" olgusunu şu şekilde tanımlar: "Turgut Uyar şiirinde peygamberler, ya kendilerine gönderilen kutsal kitaplar dolayısıyla ya da bizzat adlarıyla anılmaktadır. (…)peygamberlere yaklaşım, onların teolojik konumlarına aykırı niteliktedir. (…)Turgut Uyar'ın düzyasında ortaya koyduğu peygamberlere ait bu bakış açısının yansımalarını şiirlerinde de görmek mümkündür."[328] Orhan Sarıkaya, ayrıca, "(Bir Kantar Memuru İçin) İ n c i l" şiirini örnek göstererek İkinci Yeni şiirinde sıkça karşılık bulan Hz. İsa'yı Turgut Uyar'ın bu bakış açısına göre değerlendirir[329]:

> Geleneksel zamanlarda, dinî duyarlılığa sahip birisinin dilinde, çeşitli saygı ifadeleriyle nitelenerek anılan peygamber; bu mısradan sıradan, herhangi biri gibi doğduğu yer baz alınarak tanımlanmaktadır. Hz. İsa'ya peygamberliğin gelişini şair, can sıkıntısı, güneşte kalma ve bunun neticesinde ortaya çıkan boşluk duygusu ve korkuya dayandırmaktadır. Böylelikle ilâhî bir emir ve kutsal ritüelle gerçekleşen peygamberlik, normal bir insanda olması muhtemel psikolojik sanrılara dayandırılmaktadır.[330]

Bu değerlendirmeye göre denilebilir ki Akçaburgazlı Yekta'nın "Akçaburgazlılık"ı da Turgut Uyar'ın peygamber kavramına bakış açısından türetilmiştir. Akçaburgazlı Yekta,

---

[327] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 149-150.
[328] Orhan Sarıkaya, *İkinci Yeni'nin Boy Aynası*, Birinci Basım, Hece Yayınları, Ankara 2014, s. 134.
[329] Orhan Sarıkaya, *İkinci Yeni'nin Boy Aynası*, s. 135.
[330] Orhan Sarıkaya, *İkinci Yeni'nin Boy Aynası*, s. 135.

bu hâliyle Hz. İsa'dan daha üstündür çünkü Turgut Uyar, peygamberlik ve kutsallık kavramlarının içini boşaltır, hatta bu kavramlarla alay eder. Akçaburgazlı Yekta'nın öyküsü, dinî değerleri sorgulama üzerine kurulan bir "anlatıcı öyküsü"dür. Alâattin Karaca, "Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur" ve "(Bir Kantar Memuru İçin) İ n c i l" şiirlerini, "öyküsellikleriyle dikkat çeken; ancak öykünün şiir için 'araç' olarak kullanılmadığı" şiirler olarak tasvir eder.[331] Bu açıdan bu şiirlerde asıl olan hikâyedir, şair Turgut Uyar, -her ne kadar imgesellik yoğun olsa da- bu şiirlerde bir şair gibi değil, bir hikâye yazarı gibi davranmıştır. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda yer alan ve Alâattin Karaca'nın aynı şekilde "bir öykü" olarak tasvir ettiği bir başka şiir, "Toprak Çömlek Hikâyesi"nden bazı parçalar ise "Diyalog" kısmında Faruk Nafiz Çamlıbel ile değerlendirilecektir.[332]

Akçaburgazlı Yekta, "(Bir Kantar Memuru İçin) İ n c i l" şiirinin devamında, yaşlanınca şiirlerdeki memur anlatıcının düşlediğini yerine getirir, bu tarafıyla Yekta, bir modernizm yıkıcısıdır. Daha önce bu anlatıcıların aynı kişi olduğu belirtilmişti. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki diğer şiirlerde memur anlatıcının kent yaşamından çıkmak isteme hayali ve sevişme hayalleri, Akçaburgazlı Yekta'nın yaşamında bir gerçekliktir. "Cinsellik arzusunun özgürce yaşanması", bu açıdan kent yaşamının dışında mümkün olarak kurgulanmış ve insanın cinsel yönden özgürleşmesi, kentten kaçışına bağlanmıştır.[333] Yekta, düşlenen bu alternatif dünyayı yaşayan ve bu cesaretinden dolayı yargılanan kişidir, yani aslında hayalî bir kimliktir; sıkıcı kent yaşamının içinde boğulan o memurun, yani Turgut Uyar'ın uzantısı, ideal kimliğidir. "Geyikli Gece" ve diğer şiirlerdeki memurun dışarıdan izlediği gökyüzünü ve huzuru yerine getirmek için uğraşan bir başka kimliğe bürünmüştür, dolayısıyla bütün bu şiirlerdeki umutsuzlukları yok etmeye gelen bir kahraman gibidir, "ütopya"yı gerçekleştirmekle görevli bir Akçaburgaz "uraybaşkanı"dır.[334] Dolayısıyla Akçaburgaz, yani Yekta'nın geldiği yer, aslında Turgut Uyar'ın sıkıldığı ve bunaldığı kent yaşamını temsil etmektedir: "bu Akçaburgaz eski bir şehir, ben uraybaşkanı olduktan sonra sıkıntımı hemşerilere dağıttım, şimdi arkamda geziyorlar, (…)nereyi yıksam oh diyorlar, (…)bu şehri nasıl yapmışlar böyle üstüste, ne

[331] Alâattin Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, Dördüncü Basım, Hece Yayınları, Ankara 2016, s. 388.
[332] Alâattin Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, s. 388.
[333] Murat Kacıroğlu, "Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki Şiirlerinde Uygarlık ve Doğa Karşıtlığı", *ETÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, III/7, (2018), s. 8.
[334] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 150.

gökyüzü komuşlar ne günaydın, ne buldularsa getirmişler dağların ovaların dışında,".[335] Yekta, bu şehirde eksik olan şeyin ne olduğunu anlatmak için öykülemeye başvurur.

Yekta; bu şehre gelen atalarını, önceleri bu şehrin nasıl olduğunu, sonradan nasıl geliştiğini anlatır:

> Yekta'nın en eski dedesi genç Alişan ile Zübeyr'in oğlu Sadık daha güneylerden daha kuraklardan geldiler, yanlarında kadınları vardı, bir de atları vardı, (…)aşkları böylece erince vardı, sonra büyüdü Akçaburgaz, başkaları geldi onları görüp, kötü adamlar gelmedi ama kötüyü iyi yapan şeyler yitti, her şeyleri üstüste kodular, (…)bir şeyin bu kadar şey içinde gitgide küçüldüğünü yittiğini sezinliyorlardı ama bulamıyorlardı, bulamıyorlardı da değil, umursamıyorlardı, onsuz olunur diyorlardı, (…)ben uraybaşkanı olunca buldum,[336]

Turgut Uyar'ın bu kent yaşamı içinde yittiğini düşündüğü şey, huzurdur. Murat Kacıroğlu, Akçaburgazlı Yekta'nın da tutulduğu Turgut Uyar şiirindeki bu huzursuzluğun kaynağını, bir karşıtlık üzerinden açıklar:

> İnsanın doğaya dönme isteği yaşanan bir travmanın sonucu ortaya çıkan psikolojik bir huzursuzluğu işaret eder. Bu huzursuzluk modernite düşüncesinin insan ve doğa arasına koyduğu mesafeden kaynaklanır. Modern öncesi toplumlarda insan kendini doğanın bir parçası olarak algılamıştır. Buna karşılık modern toplumlardaki ileri düzeydeki evcilleştirme insanın doğal çevresinden kopması sonucunu doğurmuştur.[337]

Bu anlamda Yekta'nın, bir anlatıcı olarak rolü, hikâye anlatımı yoluyla insanlara doğaya dönmelerini telkin etmektir, denilse yanlış olmaz fakat şiirde bir didaktizm söz konusu olmadığı için Genette'in 6. işlevi olan "ideolojik işlev"den bahsedilemez. Yekta; şiirde cinsellik, modernite-doğa dışında kurduğu üçüncü bir anlatıda, "adamların kadınları dünyanın en güzel Arabistanına götürdüklerini" söyler.[338] Adamların kadınları Arabistan'a götürüp "balkonlu evlere koymaları", şairin "Yalınız Dürdanecik" şiiri de referans olarak alındığında "dünyanın en güzel Arabistanı"nın Türkiye olduğunu doğrular, bu anlamda Yekta, şiirde bir anlatıcı olarak her anlamda sosyolojik bir eleştirinin sözcüsüdür.[339]

Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Han Duvarları – Toplu Şiirler* kitabında yer alan "Şeytan" ile Turgut Uyar'ın *Türkiyem* kitabında yer alan "Hacer Hanım'ın Hamamı" şiirleri; anlatıcı açısından önemli bir ortaklık içermektedir. Bu şiirlerde öyküleme, anlatıcı

---

[335] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 150.
[336] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 150-151.
[337] Murat Kacıroğlu, "Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki Şiirlerinde Uygarlık ve Doğa Karşıtlığı", s. 13-14.
[338] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 152.
[339] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 153.

ile sağlanmakta olup şiirlerin en çok öne çıkan unsurları bunlardır. İki şiirde de çocukluğunu anlatan ve artık büyümüş olan bir anlatıcı vardır. Bu anlatıcıların ortak izleği, bir kadına olan aşklarıdır. "Şeytan" şiirinde anlatıcı, çocukken rüyasına giren ve sonrasında yanında beliren kadınla şehevi olduğu anlaşılan bir anısını anlatmaktadır. Daha sonra "bu kadın vücudunu köyde bir ihtiyara sorduğunda" şu cevabı alır: 'Gördüğün şey, Çocuğum, işte şeytandır!"[340] Şiirde Faruk Nafiz'in daha önceki şiirlerinde de görülen kadın-şeytan izleği vardır. Bu izleğin en dikkat çekici örnekleri, "Âmâ" ve "Eski Bir Kin" şiirlerinde görülmekteydi. Anlatıcının sürekli olarak deniz kenarında bu şeytanı taşlaması, dinî bir etki barındırmaktadır. Bu etki, şiirin incelenmesinde alınacak referans noktalarından biridir. On beş yıl sonra anlatıcı, bir kadınla karşılaşır, önce ondan şüphe duysa da daha sonra onun güzelliğine ve büyüsüne kapılır. Faruk Nafiz'in aşk şiirlerinde anlatıcılar, âşık oldukları kişiden yüce bir varlık olarak bahsederler. Bu şiirde de yüceltilen bu kadın, anlatıcı kahramana ihanet ettiği için "şiddet görmeyi hak etmiştir". Anlatıcının bu şiddet sekanslarından duyduğu zevk, onu "Âmâ" şiirindeki âmâ kişiye ve "Eski Bir Kin"deki anlatıcıya benzetmektedir. Nitekim "Şeytan" şiirindeki anlatıcı da kadını öldürmek için bir arzu duymaktadır: "Belki aşkım ölürdü onu da öldüreydim, / Sonra düşüp nâşına gözlerimi süreydim!"[341] Şiirin sonunda bu kadının anlatıcının çocukken rüyasında gördüğü kadın olduğu anlaşılır, "yeşil" kıyafet imgesi üzerinden "şeytan kadınlar"a, ayırt edici bir özellik de yüklenmiş olur.

Bu şiirde anlatıcı, hikâyenin içinde yer alan 1. teklik anlatıcıdır ve bakış açısı "kahraman bakış açısı"dır. "Hacer Hanım'ın Hamamı" şiirindeki anlatıcı da aynı özelliklere sahiptir. Küçükken Hacer Hanım'ın hamamında gördüğü Nemika'nın güzelliğini anlatan anlatıcı, onu Faruk Nafiz'in tasvir ettiği kadın gibi düşsel ve ulaşılamaz biçimde tasvir etmez. Nemika, yalnızca rüyalarda görünen masalsı kadın değildir; o, annesinden gizli sigara içen, "tombulun en güzelinden" bir kadın olması ile oldukça gerçekçi çizilmiştir.[342] Anlatıcı, Nemika'nın zihnine nüfuz eder: "Nemika mermerlerde yıkanırken / Neler düşünür kimbilirdi… / Ya zâbit, ya doktor, ya bir şehzâde / Uzaklardan şanlı alaylarla gelirdi."[343] Bu düşünceler de Nemika'ya hayalleri olan bir kimlik kazandırmasıyla onun gerçekçiliğini sağlayan unsurlardan biridir. Dolayısıyla iki şairin farklı üslubu, öykülemeye ve anlatıcı niteliklerine etki etmiştir. Faruk Nafiz'in

[340] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları – Toplu Şiirler*, 33. Baskı, İstanbul 2022, s. 200.
[341] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları – Toplu Şiirler*, s. 202.
[342] Turgut Uyar, *Türkiyem*, s. 76.
[343] Turgut Uyar, *Türkiyem*, s. 77.

anlatıcısı, Divan edebiyatından gelen bir güzeli tasvir ederken Turgut Uyar'ın anlatıcısı, çocukluğunda yaşadığı gerçek anıları aktarmaktadır. Bu anlatıcı, Nemika'ya seslenerek Genette'in 3. işlevi, "anlatılama durumu ve anlatıcının anlatılana yönelimiyle alakalı olan işlev"ini gerçekleştirmiş olur. Faruk Nafiz'in anlatıcısı ise şiirdeki kadına doğrudan seslenmez. Dolayısıyla "Hacer Hanım'ın Hamamı"ndaki anlatıcı, "Şeytan"daki anlatıcıdan daha çok anlatısına etki eder, bu da anlatısını düzenleyen bir anlatıcı imajı oluşturmasıyla 2. işleve, "anlatı metni ve yönetme işlevi"ne tekabül eder. İki anlatıcı da 5. işlev olan "duygusal-bildirimsel işlev"e sahiptir. Ayrıca, "Şeytan" şiirindeki anlatıcının, ihanet karşısındaki davranışının Akçaburgazlı Yekta'nın tersi olduğunu belirtmek gerekir.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in âdeta kendi şair imajını oluşturan meşhur şiiri "Han Duvarları", Türk şiir tarihinde oldukça önemli bir yerde durmaktadır. Bu şiir, "memleket edebiyatının sembolü" hâline gelerek Türk şiirinde yeni bir yol açmış, şiire Anadolu olgusunu taşıması bakımından diğer şairlere tesir etmiştir.[344] Bir örnek olarak Orhan Veli Kanık'ın, "Yol Türküleri" şiiri ile "Han Duvarları" şiiri arasında ilişki kurulabilir.[345] Kronolojik olarak bakıldığında, "Han Duvarları" şiiri, 1923'te kaleme alınmıştır, "Yol Türküleri" şiiri ise 1946 yılında yayımlanan *Destan Gibi*'ye aittir.[346] Mehmet Kaplan'a göre, "Han Duvarları" şiiri, içerik olarak üç unsurdan oluşur: "Anadolu coğrafyası, Anadolu insanı (hanlarda rastlanan yolcular, bilhassa koşmanın parçaları ile muztarip bir hayâlet gibi her menzilde şâirin karşısına çıkan meçhul halk şâiri Maraşlı Şeyhoğlu) ve şâirin kendisi."[347] İlki, mekâna; ikincisi, şahıslar, olay örgüsü ve Faruk Nafiz'in şiirlerinde tezahür eden Halk şiiri etkisine; sonuncusu da anlatıcı, anlatıcı bakış açısı ve şair-özne gibi unsurlara karşılık gelmektedir. Şiir, görüldüğü gibi her yönüyle bir "anlatı"dır. Anlatı içinde kendi başına bir anlatı (şiir) daha oluşturan koşmanın yazarı Maraşlı Şeyhoğlu, Kaplan'a göre "bu coğrafyanın ruhu, bu topraklarda yaşayan muztarip insanların temsilcisi veya sembolü"dür.[348]

Anlatıcı; şiirde, ayrıntılı bir şekilde doğa, insan, eşya, yol ve han tasviri yapmaktadır. Bu tasvirler, şair-öznenin Anadolu'nun harap hâline bakarak içinden

---

[344] Sibel Yılmaz, *Varlık'tan Garip'e Türk Rönesansı'nın Şiiri (1933-1941)*, Birinci Basım, Çolpan Kitap, Ankara 2021, s. 24.
[345] Mehmet Sümer, "Üç Yolculuk Şiiri: "Han Duvarları", "Yol Türküleri", "Bir Otoyol Liriği", s. 65.
[346] Turgut Uyar, *Bir Şiirden*, Ada Yayınları, İstanbul 1983, s. 37.; Mehmet Sümer, "Üç Yolculuk Şiiri: "Han Duvarları", "Yol Türküleri", "Bir Otoyol Liriği", s. 65.
[347] Mehmet Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Birinci Baskı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990, s. 8.
[348] Mehmet Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, s. 8.

geçenleri anlatmasından doğar: "Uykuya varmış gibi görünen yılan yollar/Başını kaldırarak boşluğu dinliyordu,", "Tekerlekler yollara bir şeyler anlatıyor,/Uzun yollar bu sesten silkinerek yatıyor…", "Bir parıltı gördü mü gözler hemen dalıyor,"[349]. Bu örnek dizelerde, anlatıcının "öznel tutumlu gözlemci bakış açısı" görünmektedir. Anlatıcı, teşhis yoluyla yolların başını kaldırarak boşluğu dinlediğini, tekerleklerin yollara bir şeyler anlattığını görmekte, gözlerin bir parıltıda daldığını ise gördüklerinden hareketle yorumlamaktadır. Şiirde anlatıcı, yer yer hâkim pozisyona giriyor gibi görünür fakat aslında yaptığı, kişisel duygularını yolculuğunda gözlemledikleriyle bağdaştırmaktır. Gözlemci anlatıcıların âdeta bir kamera işlevi gören anlatımları[350], Faruk Nafiz'in her şeyi görmesine ve sezinlemesine sebep olmaktadır. Faruk Nafiz'in, bu şiirde çağdaşlarında olmayan bir realizmle tasvirler yaptığı kesindir. Şiir, genel anlamda ise otobiyografik unsurlar barındıran bir "ben anlatıcı" anlatısıdır. Şair-özne, Anadolu'ya yolculuğa çıkan Faruk Nafiz'in ta kendisidir. Bu anlamda, şair-özne/anlatıcı ile yazar ilişkisi oldukça güçlüdür fakat unutulmamalıdır ki kurmaca eserler tamamen otobiyografik dahi olsa içinde bir kurmaca barındırır yoksa o anlatıya kurmaca denemez. Faruk Nafiz, bu şiirde gözlemci anlatıcı ve bakış açısı ile ben anlatıcı ve bakış açısını harmanlamıştır.

Anlatıcı, şiirde yer yer Anadolu'nun karşısında küçülen, silinen, varlığı artık hissedilmez olan bir niteliğe bürünür. Aslında burada önemli olan, Anadolu'nun kendisidir. "Ben anlatıcı", Anadolu'daki çevreyi, insanları yansıtmak için bir aracı işlevi görmektedir. Bunun yanında, ben anlatıcının hiçbir önemi yok değildir. Onun aracılığıyla Faruk Nafiz, kendi duygularını, bir "yolcu" kimliğiyle ortaya koymaktadır. Şiirde, olaylar, tasvirler, ben anlatıcı ağzıyla aktarılır: "Yüreğimin yaktığı ateşle hava ılık,", "Bir sarsıntı… Uyandım uzun süren uykudan,", "Rastlamıştım duvarda bir şair arkadaşa:", "Bir handa, yorgun argın, tatlı bir uykudaydık.", "Yaşaran gözlerimde her şey artık değişti,".[351] Hülasa, şiir, ben anlatıcının gözlemleriyle, yaşadıklarıyla, duygu ve düşünceleriyle sürmektedir. Şairin, hanlarda karşılaştığı dizeler, şiirin içinde ikinci bir anlatı oluşturur. Bu anlatının, "Maraşlı Şeyhoğlu'nun, han duvarlarını âdeta bir kitap sahifesi gibi kullanarak, her birine bir dörtlük yazması ve bunların tesadüfen mükemmel

[349] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları – Toplu Şiirler*, s. 15-16.
[350] Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, İkinci Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 1991, s. 113.
[351] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları – Toplu Şiirler*, s. 15-19.

bir koşma vücuda getirmesi teknik ve estetik bir oyundan başka bir şey değildir." cümleleriyle, şiiri zenginleştirdiği anlaşılmaktadır.

Turgut Uyar'ın 1968'de yayımlanan *Her Pazartesi* kitabında yer alan "Ölü Yıkayıcılar" şiiri; anlatıcı, öyküleme ve tasvir unsurlarının öne çıktığı bir şiirdir. "*ölümün bir insanda doğruladığı"* pasajında, anlatıcı, şiire ölülere seslenerek başlar: "İyi ki geldiniz burada bulundunuz / Her şey öyle uzun, biz soğukuz ve / öyle solgunuz…"[352] Bu dizeler, anlatının leit-motiflerinden biridir. Anlatıcı, 1. çokluk şahıs tipinde ölümün, yaşamda değer görmeyen şeylerin dahi yittiği bir yer olduğunu imge ve tasvirlerle anlatır. Bu anlatıcı, ölü yıkayıcıları ile görünür. Bu sahne, Yekta ve memurun adamlarla birlikte olduğu sekansları hatırlatır. Ölü, şiirin odağındadır, öyle ki yaşama dair şeyler, yani "Sigara masalarında, tenteneler, / duvarlarda aile fotoğrafları", "ölüye uygunsuz"dur; ayrıca, ölümün "şehirlerde büyük bir yadırgama" olduğunu vurgulayan anlatıcı, ölüyü yaşamın dışına, yani yabancılaşmaya iter.[353] Bu dize, Yekta'nın kent yaşamına yabancılaşmışlığının bir uzantısı olarak okunabilir. Ölü yıkayıcıların ölüyü yıkama sahnesini anlatan anlatıcı, bu küçük anlatıyı önemli bir ritüel olarak tanımlamaktadır: *"— Bir ölüye geç kalmıyalım baylar,* / biletler nasıl olsa kesilir."[354] Burada, anlatanın sesi değişir, ölü yıkayıcı olur. Bu dize, ayrıca, ölümün yaşamdan yüksekliğini vurgular. Ölüm, yaşama aykırılık olarak yorumlandığında, bu dizenin anlatıcı hususundaki işlevi anlaşılır. Anlatının bu kısmında, ölüm, "çekici külrengi" olarak tanımlanmış ve hayatın farklı alan/statülerinden kimseler, ölüm üzerinden aynı yerde birleşmişlerdir: " — Bir de fonde de pouvoir, nasıl ölür kimbilir? / ayaklarını yıkadıktan sonra. / Umulmaz. - / Tersaneden bir işçi, bir otelden bir garson / ve ben / ben bir su."[355] Bu aynılık, Muhammed Hüküm tarafından şu şekilde açıklanmıştır:

> Bir ölüm ayinini anlatan şiir, cesedin ardına ulaşamaz. Herkesin ölürken yıkanması onları bir nevi eşitler. Uyar, öte dünyaya yönelen bir şiir oluşturmadığı için eşitlemeyi cennet ve cehennem gibi bir hesap merciini beklemeden yapar. Bu durum onun şiirini katı bir gerçeklik üzerine kurmasına neden olur. (…)Her insanın bir uyumsuzluk olduğunu düşünen Uyar için ölüm bu bağlamda mutlak bir eşitleyici olarak insanların farklılıklarını eşitler. (…)Bu eşitleyiciliği ölünün yıkanması eylemi ile tiyatrelleştirir.[356]

---

[352] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 259.
[353] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 259.
[354] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 259.
[355] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 260.
[356] Muhammed Hüküm, *İkinci Yeni Şiirinde Ölüm Düşüncesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 69, 71.

Anlatıcı, kendisini tanımlayarak anlatı içerisinde daha da görünür olur ve leit-motif tekrarlanarak bölüm biter. Bu bölümde, anlatıcı, ölüme varoluşsal bir yerden yaklaşmaktadır.

Şiirin ikinci pasajı "*çekici düzensizliği bir ölüye gitmenin*"de, anlatıcı bu kez, kendini daha da açık eder: "ahah ben salakım biraz galiba / Kafiyeye ve ölüme inanırım. / Bütün sular bir geçmiş'tir, bütün incelikler. / (…)Ben bütün trenlere vaktinde giderim, / trenlere, işe ve ölmeye. İstanbulda. / (…)Ölüm her şeye çok uygun, aldanmaya katlanana".[357] Anlatıcının "bir su olduğu ve her suyun bir geçmiş olduğu" vurgusu, bütün canlıların ölümlülüğüne dairdir. Bu noktada anlatıcının ölümün farkında oluşuna, Oruç Aruoba'nın felsefi dizeleri üzerinden bir yorum getirilebilir: "İnsanların çoğunluğu, yaşamlarını anlamsız yaşıyorsa, / pek ender bir azınlığı, ölümlerini yaşayarak, / yaşamlarını da anlamlı yaşıyor."[358] Dolayısıyla "Ölü Yıkayıcılar" şiirindeki anlatıcı, yaşamın içinde ölümü yaşayarak/sorgulayarak ve onu yaşamın bir parçası kılarak bir anlam arama çabası içindedir, denilebilir. Bu anlamda şiirin anlatıcısı, Akçaburgazlı Yekta'ya oldukça benzemektedir. Nitekim iş yaşamı, sıkıcı memuriyetin bir tezahürü olabilir, "aldanmışlık" ve buna katlanmak ise Yekta'nın öne çıkan bir özelliğidir.

Şiirin "*tükenmez kafiyenin kazandırdığı*" pasajında, şair öznenin Turgut Uyar olarak görünümünden bahsedilebilir: "Ve ölüm yüceltirken kurumuş dengemizi / Ahah inanır mısınız iyi şairler bilir kafiyeyi / ve iyi zamparalar, parmakları yüzüklü."[359] Turgut Uyar, serbest ölçü ile yazan bir şair olarak bu satırlarda kafiye, vezin gibi standart hâline gelen ve şiiri belli bir kalıba sokan anlayışları eleştirir, denilebilir. Ayrıca, memurun, dolayısıyla Akçaburgazlı Yekta'nın pek çok açıdan Turgut Uyar'ın şiirdeki görünümü olmasından hareketle bu dizelerdeki zamparanın parmaklarının yüzüklü olmasının Yekta'nın evli hâlini anımsattığı söylenebilir. Dolayısıyla şair, kendisinin "iyi şair olmadığını" söyleyerek şiirdeki bazı kuralları alaya aldığını hissettirir. Anlatıcı, bu alaycı tavrıyla anlattığına karşı kayıtsız değildir, burada duygusal-bildirimsel işlev söz konusudur. Bireyin uyumsuzluğu ve varoluş sancıları, şiirde anlatıcının zaman kavramına bakışı ile daha da açığa çıkar, zaman bir terördür, öyleyse yaşayanı ölüme yaklaştırmasıyla bu niteliği kazanmıştır. Anlatıcı; yaşamda yaptıklarını, bu açıdan anlamsız görmekte, kendisini yaşamın içinde uyumlu görse bile ölümün uyumsuzluk

---

[357] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, 260-261.
[358] Oruç Aruoba, *de ki işte*, 15. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2021, s. 30.
[359] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 261.

getireceğini düşünmektedir, öte yandan anlamsızlığını sonlandıracak ölümden korkmaktadır:

> Oralardadır.
> Hep anlamsız şiirler yaşarım, karanlık, orda burda
> Hep gazeteler yaşarım orda burda.
>
> *"Karanlık yaşıyor bizi, belki biraz korkuyorum, benim*
> *her şeyim biraz su içer gibi öyle kolay, biraz da*
> *işer gibi, sonsuzluğa.*
> *Halbuki ben sonluluğa."*[360]

Bu dizelerde işemek eyleminin sonsuzluk kavramı ile ilişkilendirilmesi, anlatıcının zihninde sonsuzluk gibi bir kavramın olmadığına dair yine alaycı bir tasvirdir, yorumu yapılabilir yahut anlatıcının eylemlerin basitliği ile ölümün zorluğu arasında bir kontrast oluşturduğu söylenebilir. Anlatıcı, daha çok yaşam ve ölüm tezadıyla ilgilenmekte ve ölümü yaşama uymayan, bir o kadar da uyan bir olgu olarak görmekte, ondan kaçmanın anlamsızlığını fark etmekte fakat "bir güzel sonuca" yani ölüme "uygun olmanın korkağı" olarak kalmaya devam etmektedir.[361] Bu öykü-şiirin sonraki kısımlarında, anlatının leit-motifi hâline gelen ölü yıkama merasimi, gittikçe bir sonraki durum belirtilerek tasvir edilmekte yani ana gövdenin üzerine devamlı olarak merasimin diğer parçaları eklenmektedir. Öykü-şiirin asıl öykü kısmı buradadır.

Bu öyküde "ölü", önce "yıkanır", "direnmez" (ölünün bedenin hareketsizliği, yani ceset oluşu her defasında vurgulanır), "anısı sürer" (yaşamdaki her şey, yaşamda iz bırakmaya devam eder), ölü, "tabutuna koyulur", "imam" gelir, dua etmez, "yakarır", içlerinde anlatıcının da bulunduğu bir cemaat "el kaldırır", "imam sorar", onlar da ölen kişinin "iyi olduğunu söylerler", daha sonra başka bir ses, "İyi ki geldiniz," ile başlayan leit-motif aracılığıyla az önce 1. çokluk kişi olarak görünen anlatıcı değişimini sağlar.[362] Bu öykülemenin aralarında ise 1. teklik şahıs anlatıcı devreye girerek ölüm hakkında düşüncelerini ve varoluş sancılarını dile getirir. Daha sonra tabutu taşıma sahnesi tasvir edilir, burada "tabutun gıcırdaması" ve onu "zorla götürmeleri" önemlidir, burada ölüme başkaldıran bir tavır gözlenir.[363] Cenaze namazı da anlatıcı tarafından şeklen resmedildikten sonra, "çitlembik ağaçları görülür", daha sonra ölüyü toprağa gömme

---

[360] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 262.
[361] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 263.
[362] *"'Ölüyü yıkadılar."* ve "İyi ki geldiniz…" kısımları için *bk.*: Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 259, 260, 261, 263, 264, 266, 267, 268, 270, 271, 272.
[363] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 266. (İlkin orada başlar, daha sonra tekrar eder.)

sahnesi, yağmur ile resmedilir, tekrarlarla devam eden bölümün sonunda, dikkat çekici bir unsur vardır[364]: "*'Yağmurdu ıslandık. / Kazıcılar oradaydı. Kazdık. / Korktuk ve ağladık. / Toprak kara ıslaktı. Yakardık. / Açılan çukuru gördük. Derindi. /* (…)*Tabutu indirdik. Ağladık. / Toprağı ellerimizle attık. Ağladık. / Ölüyü gömdük.* "[365] Burada öne çıkan üzüntü, insanın ölümü kabul edemeyişi ve ona yabancılaşmasıyla ilişkilidir, bu sahnelerde "ölüm karşısında çaresiz kalmış insanın kendi ölüsünü gömerken bile profesyonelleşmiş kişilerin yardımına muhtaç oluşunun ürkütücülüğü" söz konusudur, yani "ölüm, yaşamdan kovulur".[366] Ölü yıkayıcıların ölüyü bekletmeme ve onu yıkamayı yapılacak iş olarak görme yönündeki davranışları; ölüyü tabuta koyarken, taşırken, onu toprağa koyarken ve gömerken zorlanan, ağlayan insanlarla (anlatıcı, bu kişilere dâhildir) tezat oluşturur. Anlatıcı, şiirini bu tezattan yola çıkarak kurar. Bunun için aile tablosu gibi yaşama ilişkin şeyleri, ölüyle aynı odada gördüğünde bile rahatsız olur. Bu açıdan kentte bir ayrıklık olan ölüm, modern dünyada karşılık bulamaz. Şiirin anlatıcısı, ölümü kucaklamaya çalışır fakat bunu beceremez. Bu anlamda Akçaburgazlı Yekta modern kente dâhil değilken bu anlatıcı/lar, o yaşamın içine çekilen kişiler gibidirler.

Şiirin anlatıcısı, "ölüm için şimdilik yorgun olduğunu" söyleyerek her şeyin üstünde gördüğü ölümü kendisinden uzaklaştırır.[367] Ölümün herkes için aynı son olduğunu imgelerle anlatan anlatıcı, şiirin aralarına diyaloglar serpiştirir. Bu açıdan şiir, hikâye unsurları açısından oldukça zengindir. Şiirde başka sesler duyulur, anlatılar iç içe geçer. Bu anlatı yapısının, Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'na benzediği, özellikle Yekta'lı şiirler özelinde söylenebilir. Bu girift anlatılar, şiir boyunca yaşam ve ölüm tezadı oluşturur. Örneğin, bir yandan Tayyar Bey ile konuşan anlatıcı, seçimlerden, okullarından kapanmasından bahseder; öte yandan, ölümün yaşama yabancılığını imgesel şekilde tasvir eder: "*'O mermerden hatırlanır artık, bir dağ evinden çıkan / evli bir adam gibi. / Ve gizli bir suçtan bir parça kişilik çıkaran. / Ve gazete başlıklarından artan. / Sonsuz düzen kimi haklı çıkarır.*"[368] Evli bir adamın eşini aldatması ve suç olguları, Yekta'yı (Hümeyra-Azra ve cinayet) anımsatır. Anlatıcı, ölümü korkutucu bir şekilde tasvir ettiği kadar, alaycı bir şekilde de tasvir eder: "*'Suya gitsek. Bir ben bir garson, bir ben bir garson, bir son. / Ey gök yenildin. Seni umursamıyorum. Ölüm için*

---

[364] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 267. (İlkin orada başlar, daha sonra tekrar eder.)
[365] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 271-272.
[366] Muhammed Hüküm, *İkinci Yeni Şiirinde Ölüm Düşüncesi*, s. 70.
[367] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 264.
[368] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 265.

yorgunum.’’[369] Bu dizelerde anlatıcı, Tanrı düzenine karşı alaycı bir tavır sergiler, bu tutum, şairin “(Bir Kantar Memuru İçin) İ n c i l” şiirindeki alaycılığın devamıdır, denilebilir. Ayrıca “suya gitmek”, suyun ölümü simgelediğini, yani ölümün de bir anlatıcı olarak şiirde göründüğünü ifade eder.

Anlatıcı, “*tayyar beyin dünyaya alışkanlığı”* pasajında Tayyar Bey’e yönelttiği sesiyle ona ölüm gerçeğini hatırlatır ve başkaldıran insanların, düzenin, kısaca her şeyin sadece yaşamla ilgili olduğu savını ortaya koyar. Anlatıcının ölümü bir yabancılaşma izleği olarak aldığının en somut belirtisi, şiir boyunca tekrar eden 1935 akşamının, yani birinin öldüğü akşamın, “sadece bir İsevîye mahsus bir akşam” olduğunu söylemesidir.[370] Cenaze töreni ve ölümün, sadece dinî değerlere sahip kişiler için bir anlamı vardır, anlatıcı, kendisini ve onun gibi olan başka kişileri (yani bir kenti) bir gruba alarak alaycılıkları ve korkaklıkları yüzünden ölümü karşılayamadıklarını “suçluluk” biçiminde ifade eder: “Üşürüz suçluluktan / Suçluyuz yaşamaktan.”[371] Anlatıcının “*’İğrenirim şiirden, kelime oyunlarından / sudan, sabundan, sabah içilen sodalardan / ve bir çağda yaşamaktan.*” dizeleri, şair-öznenin Turgut Uyar’ın kendisi olduğu izlenimini verir.[372] Dolayısıyla denilebilir ki Akçaburgazlı Yekta, memur gibi anlatıcılarla modern yaşamdan bunaldığını dile getiren şairin yabancılığı, bir çağda yaşamaktan bunalmışlığa kadar açılmıştır.

Şiirin “*fonde de pouvoir’ın akılalmaz yolculuğu”* pasajında anlatıcı, “fonde de pouvoir” olarak değişmekte, bir “başkaldırmada ölen 400 kişi”ye üzülmekte ama bunun için bir şey yapamayacağını bilmektedir.[373] Çeşitli kişilere seslenen bu anlatıcı, şiirde dünyanın düzeninin değişmezliğini temsil eder ve şiirin başında ölenlerden (örnek verilenlerden) biridir. Uyar, herkesin ölümde aynı olduğunu bildirerek daha sonra bu kişilerin yaşamlarını ayrı ayrı tasvir etmiş gibidir. Bu pasajda anlatıcı, “Korkuyorum duyarlığımdan ve tanrısızlığın / adını anmaktan. / Sonsuz düzenini sürdürürken bir deniz / eski çağlardan…” diyerek ölümü, alaycı biçimde değil, Tanrının bir gerçekliği olarak algılar.[374] Anlatıcı, bu duyarlığı, “*Adamın biri vardı. Öldü!.. / Ne olumsuz benim bana benzeyişim. / Adamın biri vardı öldü. Utanıyorum / Birileri daha öldü utanıyorum. / Bir*

[369] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 265.
[370] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 267.
[371] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 267.
[372] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 268.
[373] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 269.
[374] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 270.

pencere kapanır gibi, öyle, her yanım… "' sözleriyle açık eder.[375] Turgut Uyar'ın şiiri, bu anlamda düzen eleştirisi olarak da okunabilir. Faruk Nafiz Çamlıbel ise bu eleştiriyi, "Canavar'dan parçalar" şiirinde, Ahmet aracılığıyla fakat küçük ölçekte (köy yaşamı) yapıyordu. Turgut Uyar'ın eleştirisi; modernizmi, dini ve daha pek çok şeyi kapsamasıyla çok daha geniştir. Dolayısıyla şiirlerdeki anlatıcılar da buna göre bir öyküleme kurarlar. Turgut Uyar şiirinde anlatıcılar, ideolojik işleve sahip değillerdir. Faruk Nafiz'in anlatıcılarının ise şairin toplumcu bazı şiirlerinde bu işlevi tam anlamıyla sağlamasalar da işleve daha yakın durdukları görülmüştür. Ayrıca şairin bu şiirlerde dili, imgeden uzaktır ve şiirden çok öyküyü ön plana alır. Uyar'da ise imgesellik -az yahut çok- daima ön plandadır. Bu da şiire ideolojinin girmesini önleyen bir kalkan olarak düşünülebilir.[376]

Şiirin son pasajı "*ağıt*" hakkında pek çok yorumlama yapılabilir. İlki, şiirdeki bütün anlatıcı/kişilerin 1935'te bir akşamda bir ölünün merasimi için toplandıklarıdır ki şiirde buna dair veriler çok güçlüdür. İkincisi, bütün anlatıcı/kişilerin ayrı ayrı 1935'te bir akşamda ölü olarak "öyle kaldığı"dır.[377] Suyun, ölümün sembolü olabileceğinden daha önce bahsedilmişti. Bu açıdan, "Coşkun süreç bütün bağışlamazlığını almış gidiyor. / Su hazır. / Herkes kendi azlığını almış gidiyor. / (…)Ölüme temiz değilim." dizeleri, ölümün "bir yadırganış" olarak kişileri huzursuz ettiğini fakat "bağışlamaz" yani kaçınılmaz olduğunu anlatır, denilebilir.[378] Nitekim anlatıcının "Ah sonsuz düzen / Nasıl da varsın.." dizelerinde ölüme bir yenilgi hâlinde olduğu söylenebilir.[379] Modern insan, kafa tuttuğu ölüme yenilmiştir. Sonuç olarak denilebilir ki Turgut Uyar'ın şiirinde varoluşsal sorgulamalar, girift anlatı ve anlatıcılar vardır. Faruk Nafiz Çamlıbel'in şiirinde ise geleneksellik hâkimdir, bu bakımdan iki şairin şiiri oldukça farklıdır. Bu farklılığa bir örnek de "Ölü Yıkayıcılar" şiirinde anlatıcı, ölüme ve Tanrı kararlarına karşı bir alaycılık gösterirken "Akın'dan parçalar" şiirinde salt Tanrı buyruğu için herkesin ölümüne içinin yandığı Suna'nın, yağmur yağması için Tanrı'ya kurban verilmesidir. Diğer bir ifadeyle Turgut Uyar, modern yaşamın oldukça içinde ve fakat bu yaşama karşı karakterler oluştururken insanın doğaya dönüşünün yollarını Tanrı dışında arar. Faruk Nafiz'in karakterleri ise zaten doğanın içindedir ve yaşamları Tanrı kararlarına göredir. Bu açıdan Suna'nın ölümü bir emir olarak görülürken "Ölü Yıkayıcılar" şiirinde ölüm, korkunç bir

---

[375] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 270.
[376] Bu konuda pek çok görüş mevcuttur. Bu, bizim yorumumuzdur.
[377] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 273.
[378] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 272.
[379] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 272.

gerçeklik olarak tasvir edilir, dolayısıyla kabullenilemez. Bundan dolayı "Ölü Yıkayıcılar" şiirinde Genette'in 5. işlevi (duygusal-bildirimsel işlev) bulunur. Bu anlatıda, ayrıca, 3. işlev olan "anlatılama durumu ve anlatıcının anlatılana yönelimiyle alakalı olan işlev" bulunmaktadır.

Turgut Uyar'ın *Her Pazartesi* kitabında yer alan şiiri, "Malatyalı Abdo İçin Bir Konuşma"da, anlatıcı ve şahıslar yani Malatyalı Abdo, en öne çıkan hikâye unsurlarıdır. Anlatıcı, şiire kendisini tanıtarak başlar: " – Ve ben ruhçulara göre şaşkın / Zevcelere göre alkoliktim / Evet gerçekten hayatımda çok içtim / (…)ve çalışmışsam o gün, dürüst ve islâm kalmışsam / bu iyi bir başlangıçtır derim aşk yapmaya."[380] Bu dizeler, anlatıcının Turgut Uyar'ın kendisi olduğu izlenimini uyandırır. Nitekim Turgut Uyar ile Yezdan Şener arasındaki "gerginlikler"in sebeplerinden biri, Turgut Uyar'ın alkol kullanmasıdır (Yezdan Şener alkol kullanmaz).[381] Ayrıca, Turgut Uyar'ın çocuğu, onun alkol kullanmasıyla ilgili şunları aktarır:

> Alkol aldığı zaman çok sıkıntılı olurdu, içe kapanmaz ama aşırı mutsuz olurdu. Alkol alıp da mutlu olduğu anlar çok nadirdi. Biraz fazla kaçırdığı zaman kederlenirdi. Dünya daha sıkıntılı bir yer haline geliyordu galiba, yaşamak boştur duygusundan söz ediyorum. (…)Rutin bir şeydi alkol almak. Taşkınlık yapmazdı, sıkılırdı. Mutsuz olduğu günlerde içilen bir iki kadeh tuzla biber olurdu mutsuzluğuna.[382]

Anlatıcının kendini anlattığı bu satırlar, "aşk yapmak" açısından ayrıca Akçaburgazlı Yekta'yı da hatırlatmaktadır. Nitekim şiirin muhtelif yerlerinde Yekta'yı hatırlatan başka parçalar da vardır. Örneğin, "birtakım moda dergilerinden bile olsa karım / güneşin batışını farketmeli ve deniz / bir kavga gibi girmeli aramıza / farketmeli ki iyi bir güneş iyi bir yataktır / benim kollarıma" dizelerinde, Yekta'nın doğaya dönüş isteği gözlenmektedir.[383] Üstelik bu dizeler, Akçaburgazlı Yekta anlatıcısında ortaya koyulmuş olan modernizmden kopuş-doğaya dönüşün cinsellik ile sağlanabileceği savını doğrulamaktadır. "Ölü Yıkayıcılar" şiirinde ölüm, ana imge olarak "deniz" üzerinden kurgulandığı için bu imgenin bu şiirde de yer alıyor olması dikkat çekicidir. Şiirin anlatıcısı, Malatyalı Abdo'yu anlatırken onun "anadan doğma mutsuz" olduğunu söyler, kadınları ve başkaldırıyı mutluluğun sebeplerinden sayar.[384] Yekta anlatılarında ve "Ölü Yıkayıcılar" şiirinde öne çıkan kadınlar ve başkaldırı, Uyar'ın, şiirlerini ne denli birbirleri

---

[380] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 306.
[381] *Turgut Uyar'ın Çocuklarıyız*, haz. Derviş Aydın Akkoç, Dijital Kitap, (Kaynak Basılı Kitap): 1. Basım, İletişim Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 94.
[382] *Turgut Uyar'ın Çocuklarıyız*, haz. Derviş Aydın Akkoç, s. 97.
[383] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 306.
[384] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 306.

ile ilişkili kurduğunun göstergesidir. Ayrıca Yekta'nın kendisi başkaldırı üzerine kurulu bir karakterdir, bu izlek, "Ölü Yıkayıcılar" şiirinde de yer alması hasebiyle şiir için işlevseldir. Ayrıca, bahsi geçen şiirlerdeki şair-özne kavramı dikkate alındığında, Turgut Uyar, kendi mutsuzluğundan bahsetmiş ve Malatyalı Abdo'yu da kendinden bir parça olarak kurgulamıştır, denilebilir.

Turgut Uyar'ın Anadolu'su, Faruk Nafiz'in Anadolu'sundan oldukça farklıdır. Şair, Anadolu'yu da aşk ve sevişmek üzerinden anlatır. Bu şiirin anlatıcısı, âdeta Yekta'nın bir uzantısıdır: Abdo ile eşinin aşklarına "araya koca gözlü bir küçük kız girmese" susamıştır.[385] Anlatıcının bu hususta Yekta ile ilişkili olduğu çıkarımı, şu dizeler üzerinden yapılabilir: "Ama bir akşam / hakedilmemiş bir akşam / dürüst ve islâm kalmamışsam / yeter kendimi yargılamama / bir şey yapmam / biraz daha beklerim. -"[386] Bu anlatıcının en önemli özelliği, kendini Malatyalı Abdo ve dolayısıyla Anadolu'dan ayırmasıdır, bu anlamda modern hayatın içinde olduğu belli olmaktadır: "Ve gizli bir başeğmedir sizde aşk / kilimlerle ve orkidelerle oyalanan / Bizde bunun kim farkına varır. – "[387] Anlatıcı, burada küçük bir yerde aşkın baskılandığını bildiğinden, âşıkların birbirlerine aşklarını işaret yoluyla gösterdiklerini vurgulamaktadır. Büyük kentte ise aşka dair bu küçük işaretlerin hiçbir anlamı yoktur. Anlatıcı, şiirin devamında da bu ayrılıktan beslenir. Kendisini "bense bir şehirden bir oğlan / sonunun nereye varacağı belli olmayan, / adı ya büyük bir aşka karışan / ya da hiç hatırlanmayan" dizeleriyle tanımlar.[388] Şiirdeki öyküleme, Malatyalı Abdo'nun kucağında küçük bir kız çocuğuyla (kendi kızıdır) onun kalça çıkığı için hastanelere gidişidir, denilebilir. Öykülemedeki en önemli nokta ise Malatyalı Abdo'nun eşinin ölmesidir. Anlatıcı, bunun üzerinden kız çocuğuyla özdeşlik kurmaktadır: "Kentlerde o anasız ben kadınsız / Tumturak bir nasır boğazımda".[389] Malatyalı Abdo'nun hüznü, bunun üzerine kurulmuş gibidir fakat şiirde kadının ölümüne dair net bir ibare yoktur.

Şiirin anlatıcısı, Malatyalı Abdo'yu "elleri paraya alışkın olmayan / kocaman bıyıklı bir adam" olarak tanımlar.[390] Onun bakış açısından Malatyalı Abdo ve onun gibi olanlar, oldukça "hoyrat" ve "uzak"tır; bu da aralarındaki ayırımın keskinliğini

[385] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 307.
[386] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 307.
[387] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 308.
[388] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 309.
[389] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 312.
[390] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 311.

gösterir.[391] Şiirde insanın sonunda tükeneceği vurgusu, anlatıcının mutsuzluğunu imler: "Turgut Uyar'da yenilgi, eksilmek, tükenmek gibi kelimeler, mutsuzluğu besleyen ve âdeta mutlu olmak için nedeni kalmamış bireyi yaratırlar."[392] Anlatıcı, aslında Malatyalı Abdo'nun fakirliği içinde mutluluğu yaşadığını duyurmakta gibidir. Onun mutsuzluğunda ve çaresizliğinde bile kendinde eksik şeyleri fark eder. Ona göre "silâhı yerinde kullanmak", ancak "dağlı aşkların ve kan davalarının işi"dir; bu açıdan Uyar, sosyal eleştiride bulunmaktadır.[393] Faruk Nafiz Çamlıbel'in şiirlerine konu olan olaylar, Turgut Uyar'da bir eleştiri konusudur. Küçük kız, anlatıcıya göre Abdo'nun "kadınını bir alet gibi güzel kullanmasından" olmuştur ve bu, anlatıcıya eksikliğini duyumsadığı şeyleri hatırlatır.[394] Dolayısıyla şiirde anlatıcının, Malatyalı Abdo'yu kendi mutsuzluğunu sergilemek için seçtiği anlaşılır, şiirde asıl öne çıkan anlatıcıdır. Bu anlatıcının, Yekta'nın ta kendisi olduğu yorumu yapılabilir çünkü anlatıcı, "ölmezse, öldürmezse kimsenin onun farkına varamayacağını" düşünmektedir.[395] Bu modern dünyaya ayak uyduramadığının dışa vurumu için cinayet işler ve kadınlarla beraber olur. Kadını bir alet gibi kullanmak ibaresi, küçük kız çocuğunun dünyaya gelmesinden başka bu anlama gelmektedir, denilebilir. Anlatıcının kurtuluşu tanımladığı yer, bütün bu unsurların toplamıdır: "biraz islâm, biraz yaban ve cünüp ve batı ve para"; yani dinî duyarlık, yabancılaşma, cinsellik, modernizm ve refah.[396] Turgut Uyar'ın farklı şekillerde tezahür eden anlatıcılarının temel meseleleri bunlardır ve mutlulukları da mutsuzlukları da bu unsurlara bağlıdır. Anlatıcı, "Malatyalı Abdo İçin Bir Konuşma" şiirinde anlatıyı düzenleme, anlatılana seslenme yani onunla temasa girme işlevleri ve duygusal-bildirimsel işlevde görünür.

2.1.3. Şair-Özne: Anlatıcı-Yazar İlişkisi

Şair-özne, yazar/şairin şiirdeki yansımasını ifade eden bir kavramdır. Anlatıcı, şiirde ikincil düzlemde şair kimliğiyle görünebilir. Bu konu, yazar-anlatıcı ilişkisi bağlamında tartışmaya açılabilir:

> Şair, mısra aralarına kendini saklamaya çalışsa da, şiirin şairini ele vermek gibi köklü bir alışkanlığı vardır. Anlatmaya bağlı kurmaca metinlerde yazar, bir ya da birkaç kahramanın arkasına saklanabilir. Kahramanın gayrısı olmasa da aynısı olmamayı başarabilir. Olayı

[391] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 311.
[392] Mehmet Sümer, *Tehlikeli Sınırlar Modern Türk Şiiri Üzerine Yazılar*, Birinci Basım, Ankara 2021, s. 114.
[393] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 310.
[394] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 310.
[395] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 312.
[396] Turgut Uyar, *Her Pazartesi*, s. 311.

öykülemek üzere bir anlatıcı icat etmesi belki de bu göze görünmeme ihtiyacının ifadesidir. Öyleyse yazar anlatıcının bütünüyle yazarın kendisi olduğu iddiası ne derece doğrudur?[397]

Anlatıcının yazarla eş değer olmadığı, anlatıcının kendi başına kurmaca bir varlık olduğu bilindiğine göre, bir metinde yazar ile anlatıcı ayrımının yapılması gerekliliği doğmaktadır. Bu bölümde, bu gerçeklik dikkate alınarak anlatıcı/şair-öznenin yazardan ne gibi parçalar taşıdığı, yazarın yaşamından, hayata bakışından ne derece etkilendiği türünden sorularla şair-özne-yazar ilişkisi tartışmaya alınacaktır.

Şair öznenin doğası, Ulaş Bingöl tarafından şöyle aktarılır:

> "Şair öznenin doğası", ancak şairin toplumsal bir gerçeklik olduğu varsayımı göz önünde bulundurularak açıklanabilir. Gerçeklik algısı zamana, mekâna, içinde bulunulan toplumsal koşullara göre değiştiği için "şair öznenin doğası" ile ilgili düşünceler de sürekli değişir.
>
> (…) Araştırmacılar toplumsal koşullar değiştiği için yeni değerlendirme ölçütlerine başvurma gereği duyarlar. Sosyal bilimlerde böyle bir yaklaşımın hâkim olduğu ortamda, şair ve şiiri geleneksel estetik ölçülere göre değerlendirmenin yetersiz kalacağı düşünülebilir. Bu yüzden günümüzde sosyal bilimlerde hâkim olan genel araştırma eğilimlerine uygun bir şekilde kişisel tercihler, cinsel istekler, zevkler ve benlik algısı merkez alınarak "şair öznenin doğası" anlatılmalıdır. Çağımızda şairin her şeyden önce kendi başına var olan bir özne olduğu düşüncesi ağır basar. Bu düşüncenin kabul görmesinin arkasında bireyselleşme hareketi bulunur.[398]

Konu hakkında[399] yapılmış oldukça kapsamlı bir çalışmada, "öğretim üyelerinin büyük bir çoğunluğunun, modern çözümleme yöntemlerinin şiir çözümlemesinde daha etkili olduğu, ancak geleneksel çözümleme yönteminin verilerinin de bir tarafa bırakılamayacağı şeklinde görüş bildirdiklerini söyleyebiliriz" şeklinde bir sonuç bildirilmiştir.[400] Bu açıdan, "yeni" Türk şiirini incelerken, şairin, şair-özne ile yazar bağdaştırması hakkında bir üst çerçeveden (kurmaca metinlerin iç içe geçişi gibi) modern çağın getirdiği bir bakışla değerlendirilmesi bir yerde kaçınılmaz olacaktır fakat bilimin tarafsız bakış açısıyla şairi ve şiirinde kullandığı anlatıcıyı, döneminin, şiir anlayışının getirdikleri göz önünde bulundurularak anlatmak, bu hususta bir zorunluluktur.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Dinle Neyden* kitabında yer alan "Bir Yolculuk" şiirinde, anlatıcı, kurmaca bir varlık olarak görünmekte fakat şairin -pek çok şiirinden hareketle-

---

[397] Tacettin Şimşek, "Behçet Necatigil'in Şiirlerinde 'Şair Özne'nin Yazgısı", *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (ERZSOSDE),* XI/2, (2018), s. 1-2.
[398] Ulaş Bingöl, "Postmodern Bir Özne Olarak Şair Murathan Mungan", *Turkish Studies*, XI/15, (2016), s. 66.
[399] Modern şiir çözümleme yöntemleri ve geleneksel şiir çözümleme yöntemleri.
[400] Abdulkerim Karadeniz, *Modern Çözümleme Yöntemlerinin Şiir Çözümleme Becerisine Etkisi ve Şiir Öğretiminde Kullanılabilirliği*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara 2012, s. 354.

şiir anlayışını ve imge dünyasını yansıtmaktadır. İmge dünyasından ve pek çok başka unsurdan oluşan şiir anlayışı, şairin kendisini yansıtan bir olgu olarak okunmaya müsaittir. Bu şiirde, şairin "ince söğüt", "solgun ay", "ıssız", "mermer", benzin uçuk", "gizli bir ürperiş", "ince kumral saç telleri", "yolculuk", "han", "Şark'ın uzak yabancı sahilleri", "sular", "sabah", "rüzgâr", "genç omuzlar", "tenha", "çoban", "tılsım", "çeşme", "ayrılık", "deniz", "sükûn", "uyku", "göz", "dert", "alın", "dudak", "solmak", "toprak" gibi imge ve olguları; esasında Faruk Nafiz'in neredeyse bütün (bireyci-divan edebiyatı etkisindeki dönem) şair kimliğini yansıtmaktadır.[401] Şiirdeki kurmaca anlatıcı, bu açıdan şairin zihin dünyasını pekâlâ yansıtmaktadır. Pek tabii bu olgu bütün şiirler için söylenebilir. Bu hususta, şunu belirtmekte fayda vardır:

> 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.[402]

Yukarıda kastedilen, Faruk Nafiz'in "ben anlatıcı" ile bir şiir yazdığı için kendi şair kimliğini yansıttığı değil, her şiir bir parça şairinin hayata bakışını, imaj ve düşünce dünyasını taşıdığı için "Bir Yolculuk" şiirinin de elbette bu olguya dâhil olduğudur. Bu şiirde, Faruk Nafiz'in şairliğinin ilk dönemlerinde görülen divan edebiyatı etkisi, açık bir şekilde hissedilmektedir. Buradan, Faruk Nafiz'in geleneğe bağlı olduğu sonucuna ulaşılabilir. Nitekim Faruk Nafiz, "Türk şiirinin köklü kaynaklarına eğilmekten geri durmayan", "geleneğin imkânlarından yararlanan" bir şairdir.[403]

Turgut Uyar'ın ilk şiir kitabı *Arz-ı Hal*, Enis Akın tarafından "acemilik üzerinde düşünmeye başladığı" bir hâl olarak tanımlanır.[404] Enis Akın, Turgut Uyar'ın ilk şiirlerini acemilik denemeleri olarak görür ve acemiliği şöyle tanımlar:

> Bence Turgut Uyar bilinçli iletimi şiire bir müdahale olarak görürdü. Özellikle ilk kitaplarında şiiriyle ilişki kurduğu esas kanalların bilinçdışı, vücut dili, akıl dışı olması konusunda özellikle hassas davranmıştır. Her Pazartesi'den önceki şiirlerinde okura kendini gerçekleştirecek boşluklar bırakan Turgut Uyar şiiri, Her Pazartesi'den sonra okuru sınayan bir şiire dönüşür; acemiliğin kırıp döken, keşfeden gücünden ne yazık ki uzaktır artık.[405]

---

[401] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 23-25.
[402] Mehmet Kural, *Faruk Nafiz Çamlıbel'in Şiirlerinde Anlatısallık*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin 2018, s. 89.
[403] Ömer Faruk Karataş, "Faruk Nafiz Çamlıbel'in Şiirlerinde Geleneğin Tesiri", *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 50, (2013), s. 212.
[404] Enis Akın, "Sabahları Acıkmayı Bilmeyen Şair: Turgut Uyar", *Defter*, 45 (2002), s. 160.
[405] Enis Akın, "Sabahları Acıkmayı Bilmeyen Şair: Turgut Uyar", s. 160.

İlk kitabı *Arz-ı Hal*'de yer alan "Bir Gün Sabah Sabah" şiirinde sevgilisine fakirliğinden pahaca çok daha yüksek şeyler almak isterken meyve alan anlatıcı, şiirde bir şair-özne olarak yer almıştır, yorumu yapılabilir. Turgut Uyar'ın çocuğu, onun incelikli ve ekonomik zorluklar yaşayan hâlini şöyle anlatır: "İncelikleri çok hoşumuza giderdi. Ekonomik olarak mütevazı denilecek bir hayatımız vardı. Ekonomik kısıtlar, babamın şiirine de yansımıştır. İkinci Yeni şairleri arasında parasızlığın yarattığı sıkıntıları en fazla işleyen şairlerdendir. Zor şartların şairi diyebilirim babam için."[406] Buradan hareketle, Turgut Uyar'ın bu şiire kendi deneyimlerini kattığı ve bu ekonomik zorluğu tasvir ettiği kesin olarak söylenir: "Biletim üçüncü mevki, / Fakirlik hali. / Lületaşından gerdanlığa gücüm yetmemiş, / Sana Sapanca'dan bir sepet elma almışım…"[407] Bu dizelere ve şairin çocuğunun ifadelerine bakarak ise Uyar'ın parasızlığına rağmen gönlü zengin biri olduğu yorumu kolaylıkla yapılabilir. Demek ki Turgut Uyar'ın, şiirlerine kendi kişisel yaşantısını aktarması, incelenecek diğer şiirlerde de oldukça olasıdır. "Bir Gün Sabah Sabah" şiirinde, metnin anlatıcısı ile şairi arasındaki mesafe oldukça dardır.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Şark'ın Sultanları* kitabında yer alan "Şark'ın Sultanları" şiirinde, şair-öznenin yansımasını, devirle ilişkilendirmek mümkündür. Faruk Nafiz'deki Şark hassasiyeti, onun sonradan "Han Duvarları" ile temelli başlayacak olan toplumculuğuna dair bir iz taşımaktadır. İnci Enginün; Faruk Nafiz'in bu şiirinde Servet-i Fünûn edebiyatının ve Ahmet Haşim'in yolundan gittiğini ve "devrin ihtiyaçlarına yönelik" şiirler kaleme aldığını, dolayısıyla bu şiirlerin zamanla yitiminin hem "Türkçeyi güzel kullanan" şair hem Türk kültürü açısından kötü bir durum olduğunu söylerken aynı zamanda şairin "arkadaşları Orhan Seyfi ve Yusuf Ziya'dan daha çok memleket meselelerini ruhunda duyduğunu" dillendirir ki bu durum, bahsi edilen toplumculuğa dairdir.[408] "İndi Şark'ın sarışın kızlarının en genci. / Arkadan bir köle, mûnis ve uzun bir zenci…" dizesi, şairin Servet-i Fünûn edebiyatının tesirinde olduğunun en açık göstergelerinden biridir.[409] Faruk Nafiz'in anlatıcısı, bu şiirde Şark kadınına "hummâlı" bir biçimde baktığı için kadının şair-anlatıcıyı "'Kim bu vahşî?' demek ister gibi süzmesi" ve anlatıcının kendisini şiirin sonunda "sahilde gezen hazin bir seyyah" olarak nitelendirdiğinin anlaşılması, Faruk Nafiz'in pek çok şiirinde bulunan bir imgesellik

[406] *Turgut Uyar'ın Çocuklarıyız*, haz. Derviş Aydın Akkoç, s. 119.
[407] Turgut Uyar, *Arz-ı Hal*, s. 19.
[408] İnci Enginün, "Faruk Nafiz Çamlıbel", *Erdem*, V/13, (1989), s. 35-36.
[409] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Şark'ın Sultanları*, s. 13.

(mazmun) olmakla birlikte şaire ve şairin poetikasına dair ipuçları vermektedir.[410] *Şark'ın Sultanları* kitabında yer alan "Silva" şiirinde de anlatıcı, bir kadının sevgilisiyle eski günlerini anımsadığını anlatmaktadır, dolayısıyla Faruk Nafiz'in şiirlerinde sevgilisini özleyen daima bir adam değildir, eski maceraları hatırlama (özlem) teması, onun üzerine şiirselliğini kurduğu temalardan biri hâline gelmiştir. Ayrıca, bu şiirde duyulan Şark hassasiyetini, Faruk Nafiz'in Anadolu öğretmenliği yıllarının kıvılcımı olarak görmek mümkündür: Şair, "1924-1932 yılları arasında Ankara'da değişik liselerde öğretmenlik yapmış, bir ara Şark Vilayetleri Tetkik Cemiyeti üyesi sıfatıyla Anadolu'yu dolaşmış, bu vesileyle Anadolu'yu ve insanını tanıma imkânı bulmuştur."[411]

Turgut Uyar'ın *Türkiyem* kitabında yer alan "Yalınız Dürdanecik" şiirinde anlatıcı; kadın kahramanı evlilik kurumu içerisinde yalnız kalan, söz hakkı tanınmayan, hatta şiddet gören bir kişi olarak tasvir eder. Turgut Uyar'ın kadın imgesine olan bağlılığı da göz önünde bulundurularak bu şiirde şair ile anlatıcının ne denli uyuştuğunun tespiti bazı veriler ışığında yapılabilir. Örneğin, Turgut Uyar'ın gerçek hayatta eşine ilgi gösterdiği, çocuğunun sözlerinden anlaşılabilir:

> Aynı semtte oturuyorlar annemle, âşık oluyorlar birbirlerine. (…)Babam anneme karşı çok ilgiliydi, parfümünü alır, çiçeklerini ihmal etmezdi, centilmen bir insandı bu açıdan. İhmal etmiş olsaydı o kadar yıl yürümezdi. Annem operaya meraklıydı, babam buna saygı gösteriyordu, anneme bir piyano almak için çok uğraştı, piyano aradılar, hatırlıyorum, fakat şartlar zordu, alamadılar ama niyetleri vardı. (…)Annem üzüntülerine ve kırgınlıklarına rağmen hep saygıyla bahsederdi babamdan. (…)Yirmi yaşında bir insanın hayata atılması, baba olması, yirmi yaşındaki birine ben bugün çocuk gözüyle bakıyorum, dört tane çocuk sahibi olması, birini kaybetmesi, bir evin geçimini üstlenmesi, şiirle uğraşması, bunlar kolay şeyler değil. Tomris Hanım'la evlendiğinde 37 yaşında ve yeni bir çocuğu oluyor.[412]

"Yalınız Dürdanecik" şiirinde Dürdaneciğin kocasının "hoyrat eller"inde kaldığı, sadece erkek kişi isterse aralarında bir cinselliğin var olabildiği, bu kişinin Dürdaneciği bırakıp kahveye gittiği gibi durum tasvirleri; Turgut Uyar ile eşinin aşk evliliğine oldukça uzak düşmektedir. Şiirdeki tasvirler, kahramanların ilişkisinin en başından beri aşk ilişkisi olamayacağını göstermektedir yahut aşk, zamanla tükenmiştir, yorumunu yapmak da mümkündür. Burada dikkat çekici olan, Turgut Uyar'ın eşine piyano almaya çalışmasıdır. Eşinin hayallerini gerçekleştirmesine yardımcı olmak için çabalayan ve ona karşı nazik

---

[410] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Şark'ın Sultanları*, s. 14.
[411] İhsan Safi, "Faruk Nafiz Çamlıbel'in Yassıada Mahkemesi Savunması", *Kesit Akademi Dergisi*, 2, (2015), s. 26.
[412] *Turgut Uyar'ın Çocuklarıyız*, haz. Derviş Aydın Akkoç, s. 93-95.

davrandığı bilinen Turgut Uyar'ın şiirde yarattığı erkek profili, kendi imajının tersidir. Dolayısıyla bu şiire bir eleştiri metni olarak bakmak mümkün olabilmektedir.

Şair-özne; "Ben ağlasam siz ağlasanız onun boşluğu dolmaz", "Bizim kendi tembel maceramızdan uzakta / Onun da vaktini paylaşan dostları vardı.", "Benim de uzaktan yakından tanıdığım / Kaderinde bunalmış kadınlar vardı..." gibi dizelerde, kendi varlığını görünür kılmakta ve anlatıda kadının tarafında yer almaktadır.[413] Şair, şiirdeki erkek ve kadın profilleri üzerinden bir ezen-ezilen ilişkisi kurgulamış, bu ilişkideki tezattan yararlanarak tarafını açığa çıkartmıştır. Bu açıdan şiirdeki erkek tipi kişilik özellikleri bakımından Turgut Uyar'a ne denli uzak görünse de anlatıcı kişinin sesi, Turgut Uyar'ın sesi olmaktadır. Daha ileri bir yorumlama yapılacak olursa Turgut Uyar'ın eşinin yaşadığı hayal kırıklarından hareketle şairin şiirde kendini evinden ve karısından uzak tutan bir erkeği kurgulaması, yaptığı hataların timsali olabilir. Nitekim Turgut Uyar'ın kendi çocuğu da babasının bu hatalarını küçük yaşta evlenip büyük sorumluluklar almasına bağlamaktadır. Şiirden erkek kişinin bile isteye evden, eşinden uzaklaştığı sonucu net olarak çıkarılamasa da şiir, bu olasılığa daha yakın durmaktadır. Şiirin sonundaki "Halbuki böyle mi olmalıydı…" dizesi, şairin hem kadınlara bakış açısını yansıtmakta hem de kendi pişmanlıklarına ayna tutmaktadır. Hatta bu dizeler, şairin bir nevi hatalarından arınma girişimi olarak okunabilir. Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Şark'ın Sultanları" şiiri ne denli Doğu etkisinde kalan divan edebiyatına ve Doğu kültürüne uzanıyorsa Turgut Uyar'ın "Yalınız Dürdanecik" şiiri de kadını modern açmazlarla ele alışıyla bir o kadar Batı etkisindeki edebiyatın, yani modernizmin etkisindedir, denilebilir.

Turgut Uyar'ın bütün şiirlerinin toplandığı *Büyük Saat* kitabında *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabının içinde yer alan "Geyikli Gece" şiiri, şairin şiirinin birlikte değerlendirildiği topluluğun poetikasını barındırır, denilebilir. "Gümüş semaverleri ve eski şeyleri / Salt yadsımak için sevmiyorduk / Kötüydük de ondan mı diyeceksiniz / Ne iyiydik ne kötüydük / Durumumuz başta ve sonda ayrı ayrıysa / Başta ve sonda ayrı olduğumuzdandı" dizelerinde şair, İkinci Yeni şiirini anlatır gibidir.[414] Uyar'ın aynı kitapta yer alan ve yine bir öyküleme barındıran "Tel Cambazının Rüzgârsız Aşklara Vardığını Anlatır Şiirdir" şiirinde de İkinci Yeni'ye dair belirgin dizelerin bulunduğunu

[413] Turgut Uyar, *Türkiyem*, s. 90-91.
[414] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 114.

eklemek gerekir: "Önce gözlüklerini çıkardı pencereye koydu / Çantasından sigara paketini çıkardı koydu / Yalnızlığını çıkardı koydu / (…)Tuttu ayışığını parçaladı / Her sokağa birer parça dağıttı / O Tanrı mıydı sanki -Haşa- / Ama gönlü öyle istedi öyle yaptı".[415] 1959 yılımda yayımlanan *Dünyanın En Güzel Arabistan*'ındaki bu satırlar açık bir şekilde Edip Cansever'in 1954'te yayımladığı *Dirlik Düzenlik*'teki "Masa Da Masaymış Ha…" şiirini anımsatmaktadır: "Adam yaşama sevinci içinde / Masaya anahtarlarını koydu / Bakır kâseye çiçekleri koydu / Sütünü yumurtasını koydu / Pencereden gelen ışığı koydu".[416] Turgut Uyar'ın bu şiiri, imgelerin ve üslubun benzerliği sebebiyle İkinci Yeni'nin diğer bir şairi Edip Cansever'i çağrıştırması bakımından da İkinci Yeni şiirinin poetikasına dairdir. Ayrıca "yaptı", "etti" şeklinde bir eylem çekimi ve Tanrının sorgulanamazlığı ile insanın istediği her şeyi yapmasının tezadı, Turgut Uyar şiirinde sık kullanılan özelliklerindendir. Şair, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda ise imgeselliğinin dozajını oldukça artırmış durumdadır.

Edip Cansever'in şiirindeki "masa", Turgut Uyar'da "pencere"dir. Bu şiir, "Meymenet Sokağına Vardım" şiiriyle birlikte okunduğunda pencere imgesinin başka bir dünyanın düşünü kurma durumunu sembolize ettiği anlaşılır. Söz konusu şiirde "Bana köfteler hazırlayın salatalar hazırlayın bir de pencere" diyen şair-özne, pencereyi hayalini kurduğu dünyaya açılan bir yer olarak gördüğü için bu imgeyi kullanmaktadır çünkü bu memur anlatıcı; dört duvar içinde sıkışıp kalan bir anlatıcıdır ve yarattığı hayale, Meymenet Sokağı'na gidemez, yani dışarıdaki güneşi, "deniz kıyılarına inen ufak tefek sokakları" göremez, bulunduğu yerden dış dünyaya bakabileceği tek yer penceredir.[417] Bu memur, Turgut Uyar'ın ta kendisidir:

> Genelde edebiyatçıların, özelde şairlerin hayatları ilgi çekicidir, Turgut Uyar'ınki de öyle. Ama şunu söylemekte fayda var: Turgut Uyar'ın hayatında büyük savruluşlar, olağanüstü maceralar falan yok. (…)Elbette aşklar, aşksızlıklar, siyasal ütopyalar var hayatında ama skandal insanı değil Turgut Uyar; yarı çileci, çokça çelebi bir şair. Kendisi de "hayatım düpedüz ve kupkurudur," diye söylüyor zaten. Bir bakıma öyle: Sabah sekiz akşam beş rutininde bir memurun dünyayla kurduğu ilişkilerden, erken emeklilik sonrasındaki deneyimlerden oluşuyor anlatılanlar.[418]

Şairin memuriyetle olan ilişkisini, kızı şu şekilde açıklamaktadır: "Babamın ideali şiirdi. Erken emekli olması da bu idealle alakalı. Memuriyetten, masa başında oturmaktan kim

---

[415] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 117.
[416] Edip Cansever, *Sonrası Kalır – Bütün Şiirleri I*, 17. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2018, s. 52.
[417] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 127.
[418] *Turgut Uyar'ın Çocuklarıyız*, haz. Derviş Aydın Akkoç, s. 13.

haz etmiş ki, babam da etsin."[419] Dolayısıyla, şairin memuriyetten bunalımının, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabındaki "Kaçak Yaşama Yergisi", "Meymenet Sokağı'na Vardım", "(Bir Kantar Memuru İçin) İ n c i l" şiirlerinde hayalî/imgesel bir dünyayı doğurduğu söylenebilir.

Pencere imgesi, "(Bir Kantar Memuru İçin) İ n c i l" şiirinde de tekrarlanmaktadır: "Pencerelerin ardında o akşamları beklemeler sabahları gerinmeler / (…) Çiçekler mi var camlar mı önümüzde / Bu muydu uzaklaşan / Üfleyin yelkenleri dolduralım".[420] Pencere, denizin üstündeki yelkenliyi gösterir fakat anlatıcının durduğu yer, o pencerenin arkasıdır ve dolayısıyla önünde sadece cam ve çiçek vardır, "sabahları gerinmeler" ibaresi ise erken başlayan iş mesaisini karşılamaktadır, denilebilir. Dolayısıyla pencere, şairin düşlediği hayatla hem bağının koptuğu hem de o hayatı uzaktan da olsa görebildiği yerdir. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, 1959 yılında yayımlandığına ve Turgut Uyar, "1948'de Bursa Askeri Memurlar Okulu'nu bitirdikten sonra kura ile Ardahan'ın Posof ilçesine atandığına göre", Uyar'ın bu şiirleri yazdığı sıralarda, memuriyette on yılı aşkın bir süreyi tamamladığı ve -ilk kez bir kitabında başka bir dünya hayalini bu denli öne çıkarmasına bakılarak- bu durumdan duyduğu bunalımın gittikçe şiddetlendiği söylenebilir.[421] Şair-öznenin, şairin hayatıyla ne denli bağıntılı olduğunun cevabı da bu sayede verilmiş olmaktadır. Turgut Uyar'ın şiirleri, oldukça imgesel olmakla birlikte şairin kendisinden çoğunlukla izler taşımaktadır, dolayısıyla *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabının tamamı için şair-özne kavramının öne çıktığı bir kitaptır, denilebilir.

Turgut Uyar'ın şiirinde İkinci Yeni poetikasını ortaya koymasına dönülecek olursa denilebilir ki eski şeyleri sadece inkâr ettikleri için sevmemeleri, İkinci Yeni'nin modernizmini gözler önüne serer. Anlamsız kelimeler kullanma, cümleleri ters yüz etme, aşırı kapalılık gibi unsurlar; her ne kadar Garip şiirinin getirdiği modernizmin üzerine inşa edilmiş olsalar da o dönem için yeni şeylerdi. İkinci Yeni şiiri, bu unsurlar yüzünden çokça eleştirilmiştir. Özellikle Attilâ İlhan'ın bu konudaki polemiği önemlidir. İlhan, örneğin, İkinci Yeni için "Sosyal gerçekçilik tartışmaları sırasında ortaya attığım imge kuramı, İkinci Yeni takımı tarafından 'içeriğinden soyularak boşa çalıştırılıp' yanlış kullanılmıştı", demiştir.[422] Yukarıdaki dizelerde ifade edilen "ayrı ayrılık" için de birkaç

---

[419] *Turgut Uyar'ın Çocuklarıyız*, haz. Derviş Aydın Akkoç, s. 61.
[420] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 152-153.
[421] *Turgut Uyar'ın Çocuklarıyız*, haz. Derviş Aydın Akkoç, s. 18.
[422] Attilâ İlhan, *İkinci Yeni Savaşı*, Birinci Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2004, s. 227.

söz söylenebilir: İkinci Yeni, ayrı ayrı pek çok kimliğin bir araya "getirildiği" bir gruptur. Bu durumu Attilâ İlhan şu şekilde dillendirir: "Şiiri bir tarafa 'götürmeye' niyetlenen sanatçıların hiç olmazsa metodda ve ana ilkelerde anlaşmaları gerekir değil mi? Halbuki bu ortaklaşa metod ve ilkeleri öğrenmek isteyen okuyucu daha ilk elde bizzat savucuların kalemiyle şaşkına döndürülüyor."[423] İlhan, bu ayrılığa, Cemal Süreya'nın "Bun" şiirinden örnek vererek "acaip" bulduğu bir dizesini şiirden kaldırmakla şairin aslında "başka herhangi bir gerçekçi şairin rahatça imza atabileceği" bir şiir yazmış olduğunu belirtir.[424] Bu hususta Attilâ İlhan'a hak vermemek neredeyse imkânsızdır fakat gerçekliğin öteki yüzüne de bakmak gerekir:

> İkinci yeni, insanın sürekli değişime girdiği ve bunun sezilir bir noktaya yükseldiği anda sızar. Yeni bir şiir gelir ama, bu nedir? Yeni olduğunu sezdirir. İlhan Berk'te ayrı, Uyar'da, Süreya'da, Cansever'de, Ece'de ayrı, ama hepsinde ortak olan bir şey. Kendini şiirinde varlaştırmak eylemidir bu. Ortak yönü buradadır. Bu temel yön, onların birbirine benzeşliğinin nedeni olduğu gibi, doğal ki, birbirlerinden ayrı oluşunun da nedenidir.[425]

Erdost'un söylediği, İkinci Yeni şairlerinin ortak bir poetika oluşturmak maksadıyla değil, değişen ve özgürleşen toplumda kendini şiirle anlatmak çabasında olmaları dolayısıyla bir araya geldikleri/getirildikleridir.

Erdost'un şairlerin toplandıkları çatı ile ilgili söyledikleri de bu hususta önemlidir:

> Ya "İkinci Yeni" adı? Daha önce, ama o sıralarda, *Son Havadis*'te yazdığım bir yazının başlığı. İlhami Soysal yazı gelmedi diye sıkıştırır, ben yazıyı bitirmişim, bir ad bulmakta zorlanıyorum, attım bir başlık, "İkinci Yeni" diye, öyle yayınlandı yazı. Kısa süre sonra da bu şiirin "tabela"sı gibi oturacaktır tepesine. İlhan Berk'in önerisiyle. Böyle her şey kendiliğinden oluştu deyince, bugün, kimi okur şaşırabilir belki.[426]

İkinci Yeni şairlerinin özel bir maksatla bir araya gelmemelerinin yanı sıra, kendilerini var kılmak ve şiirde özgür olmak istemeleri, Turgut Uyar'ın şiirinde de sık sık karşılığını bulur. Bu açıdan şair-özne, Turgut Uyar'ın şiirlerinin anlatıcı ile beraber başat unsurudur, denilebilir. Bu şiirde imgeselliğin çok yüksek bir düzeyde oluşu ise bu açıdan onun anlamsız olduğunu göstermez, Erdost, şairden hep "yeni bir şey üretmesinin beklendiğinin" ama aynı zamanda onun, "yeni bir şey verdiği zaman kargışlandığı"nın altını çizer.[427]

---

[423] Attilâ İlhan, *İkinci Yeni Savaşı*, s. 46.
[424] Attilâ İlhan, *İkinci Yeni Savaşı*, s. 48-49.
[425] Muzaffer İlhan Erdost, "İkinci Yeni İçin Yeni Türevler 'Anlamsızlığa Kadar Özgürsün'", s. 146-147.
[426] Muzaffer İlhan Erdost, "İkinci Yeni İçin Yeni Türevler 'Anlamsızlığa Kadar Özgürsün'", s. 147.
[427] Muzaffer İlhan Erdost, "İkinci Yeni İçin Yeni Türevler 'Anlamsızlığa Kadar Özgürsün'", s. 146.

Birey, toplumu anlamadan ve onun içerisinde bir yerde konumlanmadan kendini bulamaz. Dolayısıyla İkinci Yeni şairlerinden pek çoğu toplumsal duyarlıkları işledikleri gibi Turgut Uyar da yüzünü tamamen toplumdan çevirmemiş, hatta topluma dayalı fakat imgesel bir poetika dahi oluşturmuştur. *Türkiyem* kitabı, bu duyarlılığa güzel bir örnektir. "Geyikli Gece" şiirine bakıldığında da bu durum anlaşılır: "Ve ölünce beş on bin birden ölüyorduk güneşe karşı. / (…)Bir yandan toprağı sürdük / Bir yandan kaybolduk / Glâdyatörlerden ve dişlilerden / Ve büyük şehirlerden / Gizleyerek yahut döğüşerek / Geyikli geceyi kurtardık".[428] Dolayısıyla bu şiirde şair-öznenin varlığı; Turgut Uyar'ın diğer şiirlerine bakarak ve bizzat İkinci Yeni'nin anlatıldığı anlaşılan dizelerden, ayrıca şairin para sıkıntıları dolayısıyla "Borçları kefilleri ve bonoları unutuyorum / İkramiyeler bensiz çekiliyor dünyada" dizelerinden tespit edilebilir. Ayrıca, İkinci Yeni şiirinin ortaya koyduğu "yeni"ye duyulan tepkisellik, şairin pek çok şiirinde görünen Akçaburgazlı Yekta anlatıcısının ve onun diğer görünümlerinin toplumdan dışlanması ile bağdaşır.

Uyar, "Geyikli Gece"de şair-özne olarak kendi kendisinin yargıcı olmaktadır. Bu durum; okuyucusuna seslenen ve onu kendisiyle bir tutan anlatıcının kendisini de onları da "zavallı" görmesi, geyikli gecede sığınan insanlar olarak "biz"in çaresizliğinden ve hüznünden bahsetmesi, "eskimiş şeylerle avunamadıkları"nı söylemesi ile ilişkilendirilebilir.[429] Şiir, İkinci Yeni şiirinin bir poetikası olarak da okunabileceğinden şu çıkarımı yapmak mümkündür: Uyar'ın zavallılıklarına eskiyen şeylerin onları tatmin etmediğini, bu şeyleri uğraşmaya değer görmediklerini sebep göstermesi, şiirleri konusunda eleştirilen İkinci Yeni'nin savunmasıdır ve aynı zamanda Uyar, kendi kendisini mahkeme karşısına çıkararak "daha ilk oturumda suçsuz çıktığını" söyler, yani eleştirilere alaycı bir şekilde cevap vermiş olur.[430] Nitekim şiirde, "iki katlılık" vardır ve "kelimeler ve kavramlar birbiriyle çatışmaktadır", "gerçek ve hayal çatışmasının aynı düzlemde bulunması karnavalın kapsayıcı ve zengin doğasıyla uyuşmaktadır."[431] Karnaval ise "edebiyatla edebiyat dışının maksimum temas noktasıdır" ve kavram, "resmi kültüre karşıt olarak konumlanan bir halk kültürünün, kahkahayı, doğanın ve kolektif yaşamın ritimlerini, bedenin direncini ve işlevlerini, dile ve edebiyata taşır."[432] Şairin

---

[428] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 113.
[429] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 115.
[430] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 115.
[431] Gökhan Yörü, *Karnavalesk Unsurlar Bağlamında İkinci Yeni Şiiri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Bilecik 2023, s. 65.
[432] Sibel Irzık, "Önsöz", Mikhail Bakhtin, *Karnavaldan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* içinde, s. 23.

kolektif yaşamın kendisine göre en güzel biçimleri, kaçtığı dişliler, kendisini yargılaması ve şiirinin eleştirisine dair alaycılığını yansıtması; bu kavrama dairdir. Ayrıca şiirde oldukça dikkat çekici bir tezat vardır: "Hüznümüzü büyük şeylerden sanırsanız yanılırsınız / Örneğin üç bardak şarap içsek kurtulurduk / Yahut bir adam bıçaklasak / Yahut sokaklara tükürsek / Ama en iyisi çeker giderdik / Gider geyikli gecede uyurduk".[433] Bu dizelerde, adam bıçaklamak gibi bir durumun küçük görülmesi, çok belirgin bir tezattır. Şair, burada ayrıca, kent düzeninin onları serseri, kötü insanlara dönüştürmediğini, hayali mekânlarına giderek uyku yoluyla her şeyi unutmaya çalıştıklarını anlatmak istemiş olabilir.

Turgut Uyar'ın *Arz-ı Hal*'de yer alan "Memur Karısı*" şiiri ve *Türkiyem*'de yer alan "Vaiz Sokağı Numara 70" şiirlerinde şair-özne kavramının öne çıktığı söylenebilir. Şairin "*Karım'a*" ithafı ile başlayan "Memur Karısı*" şiirinin, kendi hayatından önemli parçalar taşıdığı açıkça anlaşılmaktadır.[434] Uzun yıllar memurluk yapmış bir şair olan Turgut Uyar, karısına şöyle seslenir: "Ayağında ipeğin en kötüsü / Sen onuncu derece memur karısı / Çileli vefakâr kadın, kalbimin yarısı…"[435] *Arz-ı Hal*'in yayımlandığı tarih 1949 olduğundan, o sıralarda Uyar, Yezdan Şener ile evlidir. Turgut Uyar, bu şiirde karısından ona güzel bir hayat yaşatamadığı için âdeta özür dilemekte ve ona fedakârlığından dolayı teşekkür etmektedir: "Manikür yapmadın nikâhından beri. / Bozulup gitti ellerin sodadan. / Öyle büyük büyük hayallerin yok, / Bir kuruşu, bir kuruşa eklersin, / (…)Yılı bir rop bir çorapla edersin… / (…)Vefakâr çileli kadın kalbimin yarısı. / Senin için ne söylesem azdır."[436] Yezdan Şener ile Turgut Uyar'ın evliliğine dair bazı bilgilerden (Turgut Uyar'ın yirmi yaşında baba oluşu, ev geçindirmesinin zorluğu, Yezdan Şener'in Uyar'a kırgınlıklarının olduğu fakat ona aynı zamanda saygı duyduğu) çalışmanın bu kısmında (şair-özne) bahsedilmişti. Ayrıca, Yezdan Şener hakkındaki bazı bilgiler, şair-öznenin tasvir ettiği kadının cefakârlığı ile ilgilidir: "Annemin babası ilkokuldayken ölüyor, çok yoksulluk çekiyorlar, anneannem dört çocukla kalıyor. Annem babası öldükten sonra Sümerbank'ta işçi olarak çalışmaya başlamış. İşçi bir kadın demiyorum, işçi bir çocuk o sıra, ilkokul dördüncü sınıftaymış babasını kaybettiğinde."[437] "Memur Karısı*" şiiri, Uyar'ın Yezdan Şener ile ayrılması hususunda da aydınlatıcı

---

[433] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 115.
[434] Turgut Uyar, *Arz-ı Hal*, s. 25.
[435] Turgut Uyar, *Arz-ı Hal*, s. 25.
[436] Turgut Uyar, *Arz-ı Hal*, s. 25.
[437] *Turgut Uyar'ın Çocuklarıyız*, haz. Derviş Aydın Akkoç, s. 93.

bilgiler içermektedir, denilebilir.[438] Dolayısıyla şairlerin yaşamlarından büyük izler taşıyan şiirlerin, gelecekte bir belge/arşiv niteliği kazanacağı söylenebilir.

Turgut Uyar'ın "Vaiz Sokağı Numara 70" şiirinde diyalog tekniğinden de yararlanılarak aynı fakirlik teması işlenmiştir: "Ben sana kürk alamam doğrusu / Güzel bileklerine bilezik alamam. / (…)Öyle bir tad var ki fakirliğimizde / Başka hiçbir şeyde bulamam.."[439] Bu şiirde de şair-özne, Turgut Uyar'dır denilebilir. Şiirdeki diyalog kısımlarında, ilk konuşanın Turgut Uyar olduğu anlaşılmaktadır. Diğeri ise Yezdan Hanım'dır:

— Ama Hamdi beylerin..
— Hamdi beylere bakma sen,
Tencere maltızda, fasulye tencerede
Çocuklar kapının önünde oynuyor mu?
Ona bak sen..

— Perdemiz kadife olmalıydı..
— Basma da güzel olur, sevince.
Biliyorsun ancak boğazımıza,
Olmuyor ha deyince.

— Kimbilir bir gün belki..
— Adam sen de, aldırma,
Bunlar düşünmeye değmez
Hem hayat dediğin ne ki?..[440]

"Memur Karısı*" şiirinde eşine güzel bir hayat yaşatamadığını düşünen şair özne, bu pasajda karşılaştırma, eksiklik ve umut/hayal duyguları üzerinden fakirliklerinin üzüntüsünü dile getirmektedir. Pasaja dair bir başka yorum, Turgut Uyar'ın kendi kendine düşünmesi olabilir. Bu çift, nihayetinde ortak bir hayatı paylaşırlar ve hâllerine şükretmeleri gerekir. Örneğin, Turgut Uyar ile Yezdan Şener, evliliklerinde Yezdan Hanım'a bir piyano almayı istemişler fakat alamamışlardır: "Annem operaya meraklıydı, babam buna saygı gösteriyordu, anneme bir piyano almak için çok uğraştı, piyano aradılar, hatırlıyorum, fakat şartlar zordu, alamadılar ama niyetleri vardı."[441] Evlilik yaşantılarına dair olan bu pasaj da Turgut Uyar'ın eşini mutlu etmek istediğinin bir

[438] Mesele ile ilgili daha ayrıntılı bilgi için *bk.*: *Turgut Uyar'ın Çocuklarıyız*, haz. Derviş Aydın Akkoç.
[439] Turgut Uyar, *Türkiyem*, s. 61.
[440] Turgut Uyar, *Türkiyem*, s. 61.
[441] *Turgut Uyar'ın Çocuklarıyız*, haz. Derviş Aydın Akkoç, s. 94.

göstergesidir, dolayısıyla fakirlik sıkıntısı çeken şair-öznenin Turgut Uyar'ın kendisi olduğu yorumu rahatlıkla yapılabilir.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Han Duvarları" şiirinin doğuş hikâyesi şöyledir: "1922'de *İleri* gazetesi muharriri olarak Ankara'ya geçmiş ve bir müddet sonra da edebiyat öğretmeni olarak Kayseri'ye tayin edilmiştir. "Han Duvarları" şiiri, Ankara'dan Kayseri'ye görevli olarak giden genç edebiyat öğretmeni Faruk Nafiz'in bu yolculuktaki gözlem ve duygularına dayanır."[442] Faruk Nafiz'in Anadolu'yu bir mekân olarak tasvirinin ağırlıkta olması, Romantik sanatçıların doğa hassasiyetleriyle benzeştirilebilir, kaldı ki şiirde doğa tasvirleri de yoğunluktadır fakat burada asıl olan, şairin gerçekçi bir çizgide kalışıdır. Suut Kemal Yetkin, realizmi roman bağlamında anlatırken dış çevre betimlemesinin oldukça mühim olduğunu söyler ve çevrenin, bu çevredeki insanlarla birlikte ele alınması gerektiğine, "onu vak'a konusu olan kişilerin gözüyle görerek tasvir etmek gerekli" diyerek işaret eder.[443] Faruk Nafiz de Han Duvarları'nda bunu yapar: Kendisi bir "vak'a kişisi" olarak Anadolu'yu kendi gözlerinden yansıtır, o mekâna/kültüre kendi duygularını katıştırır. Burada unutulmamalıdır ki realist tasvirlere başvuran bir metin yazarı, söz konusu çevreyi o çevrenin değerleri itibarıyla ele almak zorundadır,[444] yani Faruk Nafiz, "Han Duvarları"nı yazarken realist bir şair tutumunda ise Anadolu'yu, Faruk Nafiz kimliği üzerinden değil, Anadolu insanı üzerinden görmek ve anlatmak zorundadır. Burada, anlatıda yazar-şair özne (anlatıcı) ayrımı devreye girer. Bir anlatıda, anlatıcı ne denli tarafsız davranmış olursa olsun bir metinden yazarın sesini çekip alabilmek mümkün olmadığına göre, şair-özne hususu, realizm araştırmasında ayrı bir kefede tutulmak zorundadır. Bunun yanında, şiirde duyulan iki ses vardır: Biri İstanbullu şairin Anadolu'ya yabancı kalmış sesi, diğeri ise bir halk şairinin Anadolu'nun temsili olan sesi.[445]

"Han Duvarları", Türk şiiri için olduğu kadar, Faruk Nafiz için de bir dönüşüm şiiridir:

> "Han Duvarları"na gelinceye kadar Faruk Nafiz, neşredilmiş üç şiir kitabı ile meşhur bir şâirdir. Bu şöhreti aruzla yazdığı aşk şiirlerine borçludur. Oysa "Han Duvarları" bir seyahat şiiridir ve hece ile yazılmıştır. Bu şiirle birlikte şairin ufku genişler, cemiyete doğru bir açılma

---

[442] Mehmet Sümer, "Üç Yolculuk Şiiri: "Han Duvarları", "Yol Türküleri", "Bir Otoyol Liriği", s. 62.
[443] Suut Kemal Yetkin, *Edebiyatta Akımlar*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1967, s. 51.
[444] Suut Kemal Yetkin, *Edebiyatta Akımlar*, s. 52.
[445] Mehmet Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, s. 9, 16, 20.

> görülür. Şiir bu yönüyle de Faruk Nafiz'in sanat anlayışındaki ferdiyetçilikten cemiyete doğru değişiminin ifadesidir.[446]

Buradan da anlaşılmaktadır ki "Han Duvarları" şiiri, sadece bu yönüyle dahi şair Faruk Nafiz'den izler taşır. Yazarın yaşantısı, şiirine yansımıştır. Bu da şairin metinle mesafesini daraltır, yazarın sesinin daha yüksek duyulmasına yol açar. Bu bakımdan bu şiirde şair-özne, yazarın kendisidir, denilebilir. Nitekim Mehmet Kaplan, "şiir boyunca şairin kendi varlığını hissettirdiğini" söyler.[447] Şair, gördüklerini anlatırken kendi hislerine de şiirde yer vererek nesnelliği ve öznelliği, çevreyle insanı iki ayrı unsur olarak birbirleri ile rastlaştırır, dolayısıyla şiire lirizm katmış olur.[448]

Turgut Uyar, bir şiiri çözümlerken şiirin "şairinin kişiselliğine, eğilimlerine ve bütün öbür niteliklerine sıkı sıkıya bağlı"[449] olduğu gerçeğini kabul etmekte fakat meselenin diğer tarafına da bir bakış sunmaktadır:

> Oysa ne kadar şairine bağlı olursa olsun, şairinin ruhsal ve toplumsal konumunun açıklanmasına, çözümlenmesine ne kadar imkân verirse versin her şiirin, özgün, kendine bağlı bir diyalektiği bulunur. En çok kendisi ile açıklanabilir. (…)Türkçesi, şair, yüzyıllardan bu yana bilindiği, inanıldığı gibi kendini esinlerine, komplekslerine kapıp koyvermiş esrik bir kişi değildir. (…)Yazdığı sadece kendisi, kendi evreni değildir. Gözlemlediği, sezdiği ve yorumladığı dünyadır. (…)Bir bakıma ortalıkta biçimlenmeye başlayan, ortaklaşa bir duyarlığın sezgicisidir, habercisidir.[450]

Turgut Uyar'ın bahsettiği sezgisellik, "Han Duvarları"nda tam anlamıyla görünür olmakta, ortaklaşa bir poetikanın, kültürün doğuşuna aracılık etmektedir. Uyar, ayrıca, bu şiirin bir benzerinin Faruk Nafiz'in çağdaşlarınca da şairin kendisince de yazılmadığını belirtir, bunun sebebi de bu şiirin "bizden olması"dır, şiir, gücünü şairin "Anadolu karşısında güçsüzlüğünü sezmesinden" ve "eziklik, o alttan alma, o sorgusuz ve şüphesiz kabulleniş" gibi duygularından alır.[451] Faruk Nafiz, bir şair olarak, şiirinin öznesi olmakta ve insanın evren karşısındaki küçüklüğü gibi bir küçüklüğü, Anadolu coğrafyasında yaşamaktadır. Bu şiir, bu açıdan Reşat Nuri Güntekin'in "Çalıkuşu" romanındaki Feride karakterini hatırlatır. Metinler arası bir okuma yapıldığında, bu iki anlatı da "bir yolculuk" teması etrafında şekillenen, bilinmezliğe duyulan korku ve heyecanla karışık bir

---

[446] Halil Hadi Bulut, *Faruk Nafiz Çamlıbel'in Hayatı ve Eserleri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1991, s. 35.
[447] Mehmet Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, s. 8.
[448] Mehmet Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, s. 8.
[449] Turgut Uyar, *Bir Şiirden*, s. 36.
[450] Turgut Uyar, *Bir Şiirden*, s. 36-37.
[451] Turgut Uyar, *Bir Şiirden*, s. 37-38.

"Anadolu'ya açılış" sunmaktadır. Turgut Uyar, bu şiiri "bir sıra savaşların, kırımların ardından, bir tarih coşkunluğunun ardından, birdenbire akılalmaz bir doğa ile karşı karşıya kalmanın şiiri" olarak tanımlar.[452] Uyar, bu şiirde "Artık bahtın açıktır, uzun etme, arkadaş!/Ne hudut kaldı bugün, ne askerlik, ne savaş;/Araya gitti diye içlenme bahârına,/Huduttan götürdüğün şan yetişir yârına!.."[453] dizelerinde özellikle belirginleşen "bir çaresizliğin, bir utançla karşı karşıya gelmenin şiiri" olarak ifade ettiği Anadolu'ya borçluluğu fakat aynı zamanda "bu yazgıya katılmak düşüncesinde olmayan, görevini yaptığına inanan" bir şairin aksini görür.[454]

Uyar; "yıllarca bırakılmış, unutulmuş, düşünülmemiş, horlanmış Anadolu"yu, "bir çeşit zayıflığa benzer, sığınmaya benzer utanç" ile Faruk Nafiz'in hatırladığını ve o uyanışla gözlerini, kalbini ona çevirdiğini belirtirken Anadolu'nun Türk şiirinde hatırlanışının sonraki süreçlerdeki seyrine de vurgu yapar: "Ve Anadolu karşısında, yapmacıksız ve kendiliğinden gerileyen aydının (daha doğrusu İstanbul'lunun) tarihsel noktalanmasıdır bir yerde. (Ne var ki, bu noktalamada kalınmıştır. Satırbaşı yapılmamıştır bir süre. 1939 yılına kadar Nâzım'ı beklemiştir bu satırbaşı.)"[455] Bu ifadeler, Faruk Nafiz'in de Nâzım Hikmet'in de "büyük şairler" olarak anılmasında memleket duyarlılığının etkisini kanıtlamakla beraber Türk şiirine dair çok veri taşır.

Türk şiiri, Doğu-Batı arasında sıkışan Türk toplumunda, uzun yıllar boyunca daha çok Batı tarafında durmaya ayarlı olmuştur. Bunun için Tanzimat Dönemi'nden (halka açılmak amaçlansa dahi biçimde bu sağlanamamış, muhtevada da Fransız ihtilalinden gelen fikirler ön plana alınmıştır) başlayarak Servet-i Fünûn devrine, Fecr-i Âtî'ye bakmak gerekir. Bütün bu devirlerde şiir, Batı açılımı üzerinden algılanmış, bu durum Garip şiiri ve İkinci Yeni şiirinde de devam etmiştir. Garip şiiri ve İkinci Yeni şiirinde Anadolu'ya ufak tefek dönüşler olsa da kapsamlı bir şekilde "memleket edebiyatı" ortaya koyulmamıştır. "Han Duvarları"ndan önce Türk şairler tarafından Anadolu, şiire sokulmuş fakat bu şairlerin Anadolu'yu konu edinmeleri, "şair muhayyilesi"nden öteye gidememiştir, buna bir örnek, "Anadolu'ya yönelmiş yeni bir şiir görüşünün öncülüğünü yapan" Mehmet Emin Yurdakul'un "Biz Nasıl Şiir İsteriz" manzumesidir.[456] Faruk Nafiz'in şair-öznesini anlamlı kılan, bu realizm hususudur. Önceki şiirlerde anlatıcılar

---

[452] Turgut Uyar, *Bir Şiirden*, s. 38.
[453] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları - Toplu Şiirler*, s. 17.
[454] Turgut Uyar, *Bir Şiirden*, s. 38.
[455] Turgut Uyar, *Bir Şiirden*, s. 41.
[456] Mehmet Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, s. 11-13.

yazarın "hayalindeki Anadolu"yu yansıtırken bu şiirde yazarın yaşantısı ile anlatıcının sesi arasında sıkı bir ilişki vardır. "Memleket edebiyatı"nın egemenliğinde bulunan bir dönemde Faruk Nafiz'in şiirini farklı kılan da budur: Anadolu'yu peşin hükümlerle değil, şahsî yorumlaması ve gerçekçi bir şekilde ortaya koyması.[457] Faruk Nafiz'in "Han Duvarları" anlatısı, bu açıdan şairin duyarlılığını gösteren, Türk şiirine dönüşüm getiren bir şiir olma mahiyetiyle, "Sanat" şiiriyle birlikte şairin poetikasını ortaya koymaktadır, denilebilir.

Mehmet Kaplan, şiirdeki unsurların kesiştiği bir duyguya işaret eder: "Gurbet duygusu".[458] Turgut Uyar da şiiri yorumlarken aynı duyguya temas etmişti: Şair, Anadolu'ya karşı mahcubiyetle karışık bir özlem duymaktadır. Bu özlemin/gurbet duygusunun kaynağı, şair özelinde de Türk şiirinde de aranmalıdır. Bu noktada bir şair ve bir edebiyat tarihçisinin yorumları birbiriyle bir noktada uyuşmakla birlikte, Uyar'ın şair öznede ve hatta şairde Anadolu'ya karşı bir utanma sezişi ve bunu sadece şiir özelinde tutmayarak Türk şiirinin tarihiyle de ilişkilendirmesi ile Kaplan'ın şair-özne hakkında şairin kendi yaşantısından hareketle yaptığı sadece yeni bir yere geldiği için yabancılık çektiği ve o mekânı yadırgadığı şeklindeki yorumu, oldukça farklıdır ve bir metnin salt şairin yaşantısıyla açıklanamayacağını göstermesi bakımından dikkate değerdir.[459] Şiirin kaynaklarından biri, "moda ve gelenek" oluşu itibarıyla sosyal bir gerçekliği gözler önüne serer: Mütareke devrinde Halk şiiri moda hâline gelir, buna bağlı olarak şairler, gurbet temalı şiirler yazarlar ve Faruk Nafiz, gerek "Han Duvarları" gerekse önceki manzumeleriyle bu modaya katılır.[460] Bu olgu ise anlatıcı-yazar ilişkisinde yazarın hayatının şiire etkisini inceleme bakımından dikkate değerdir.

Şiirdeki hanlardan birinde, Şeyhoğlu, şu dizelerle görünür: "*Gönlümü çekse de yârin hayali*/*Aşmaya kudretim yetmez cibali*/*Yolcuyum bir kuru yaprak misali*/*Rüzgârın önüne katılmışım ben*".[461] Bu dizelerde, şair, sevgilisini özleyen fakat içinde bulunduğu durumu değiştiremeyen, pasif bir karakter durumundadır. Vatan savunması gereklidir ve bunun için kişisel acılara katlanmak, fedakârlık etmek şarttır. Bu dizelerde Faruk Nafiz,

---

[457] Mehmet Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, s. 12-13.
[458] Mehmet Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, s. 8.
[459] Mehmet Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, s. 9. [Kaplan, "Edebî eseri "itibarîlik"den kurtaran şey, sanatçının doğruya doğruya dünya ve hayatla temasa gelmesi, başka bir deyimle "yaşantı"sıdır. "Yaşantı", edebî esere gerçeklik vehmi veren canlı ve müşahhas unsurların kaynağıdır." demiştir. *bk.*: Mehmet Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, s. 11.]
[460] Mehmet Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, s. 10.
[461] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları – Toplu Şiirler*, s. 18.

Maraşlı Şeyhoğlu ile, yani kendi yarattığı bir ikinci anlatıcı ile bağdaşıklık kurmaktadır: İkisi de yolcudur. Faruk Nafiz'in, Anadolu'ya gittiğinde nelerle karşılaşacağını bilemediği, karşılaştığı şeyler karşısında ise derin bir elem duyduğu gibi, Maraşlı Şeyhoğlu da nelerle karşılaşacağını bilemez ve yaşadıklarından üzüntü duyar. Bu açıdan burada benzerlik açısından bir anlatıcı-yazar ilişkisi söz konusudur.

2.1.4. Zaman

Zaman, tahkiyeli metinlerde olayların oluşlarının kendi akışına göre yahut bu akışa ters biçimde sıralandığı, anlatma zamanı ve anlatılan zamana göre değişiklik gösteren önemli bir olgudur. Fabl zamanı, tahkiyeli bir metin içerisinde yer alan "bütün motiflerin toplamı" iken sujet, "çoğu zaman birbirinden oldukça farklı motiflerin sanatkârâne bir düzen içinde sunulması"dır.[462] Fabl zamanı, anlatı içerisinde gerçekleşen bütün olayları kapsayan geniş bir çember olarak düşünülebilir. Örneğin, tahkiyeli bir metinde anlatıcı, geriye dönüş tekniği ile yaşadıklarını geçmiş zaman diliminden anlattığı zamana taşıyorsa bu metnin fabl zamanı, anlatılan geçmiş zaman değil, anlatıcının olayları anlatış zamanı da dâhil olacak biçimde bütün bir zamandır. Burada bir başka özellikten de bahsedilebilir: İç içe geçen hikâyelerde, üst anlatı ile alt anlatının zamanı pekâlâ farklı olacaktır çünkü aynı zamanda iki farklı yahut daha fazla olay örgüsü vardır.[463]

Ertuğrul R. Turan, "Kolektif Şizofreni: Zamanın İki Yüzü" yazısında, zamanın önemine dair şunları söyler:

> Deneyim yineleme-şimdi de varolmak-beklenti yapısı içinde anlaşılması gereken bir şeydir. Geçmişin terörü -yineleme- olamadan önce ortadan kalkar. Aynı zamanda deneyimin ortaklaşalığı olmadan, deneyenlerin aynı evrende olma olanağını yok ederiz. Beklenti olmadan yeni olan ve sonra anlamsızlaşır. Dolayısıyla, geçmiş olmadan bellek ve yapılara biçim veren kalıtsal ögeleri yitiririz. Gelecek olmadan ise umut, korku ve beklenti yok olur. Sonuç olarak, varoluş ancak geçmiş-şimdi-gelecek yapısının birlikteliği içinde bütünsel olarak kavranabilir.[464]

Bu pasaj, esasında, "zaman" kavramının olmayışı hâlinde bağlamın yok olacağını ve her şeyin anlamsızlaşacağını niteleyen, zamanın zeminliğini anlatan bir pasajdır. Anlatının da bu durumda zamansız düşünülemeyeceği zaten açık olmakla birlikte zamanın; anlatıda

---

[462] Mehmet Güneş, *Servet-i Fünûn'dan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, s. 109.
[463] Mehmet Güneş, *Servet-i Fünûn'dan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, 109.
[464] Ertuğrul R. Turan, "Kolektif Şizofreni: Zamanın İki Yüzü", *Doğu Batı Düşünce Dergisi Edebiyat Üstüne*, 22, (2003), s. 208.

küçük küçük olayları ve anlatının (olay/durumların), anlatıcının anlatışının, kısaca bütünün, bu birimlerin her birinin kendi içinde bir bağlam oluşturup toplamda bir anlama ulaşmasını sağladığı, anlatıya bir çerçeve kazandırdığı da belirtilebilir. Zaman kavramından bahsederken Mikhail Bakhtin'in "kronotop" kavramına değinmekte yarar vardır: Bu kavram, "Einstein'in Görelilik Teorisi'nin parçası olarak geliştirilen" ve "zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılılığı"nı ifade eden bir kavramdır.[465] "Edebi bir yapıtın fiili bir gerçeklikle ilişkili sanatsal bütünlüğü, zaman-uzamıyla tanımlandığına" göre zaman-uzam yani kronotop, yapıtın ayrılmaz bir parçasıdır.[466] Bu da zamanın bir edebî eserde ne denli önemli olduğunu kanıtlamaktadır.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Dinle Neyden* kitabında yer alan "Bir Yolculuk" şiirinde zaman, belirgin bir şekilde ifade edilmemiş, daha çok doğa tasvirleriyle verilmiş ve şiirin içerisinde bir imge olarak yer almıştır. Bu şiirde romanda çokça hikâyenin akışında kişileri birleştiren "yol kronotopu" vardır.[467] Öncelikle, gökte bir ay görünür ve vaktin akşam, gece yahut sabaha karşı olduğu anlaşılır. Sonra, şair-özne ve yanındaki kişi, "yosunlu bir ağaç gölgesinde" dinlenirken "seneler geçiren heykelleri andırırlar".[468] İşte burada zaman, bir imge olarak şiirde yerini bulmaktadır. Şair, burada yılların yorgunluğunu bir ağacın gölgesinde dinlenerek gidermeye çalışan iki kişiyi anlatmakta gibidir. Bu iki kişinin bir haber alma beklentileri de zamanla ilişkilendirilebilir bir kavramdır. Burada, *Godot'yu Beklerken* eseri akla gelebilir:[469] Burada da iki kişi, sürekli olarak beklerler ve bu bekleyiş, artık "boşuna" bir hâl almaya başlar. Zaman, bekleyiş içerisinde belirsizleşir ve hatta yok olur. "Bir Yolculuk" şiirinde de haberin "karanlık ufuklardan" beklenmesi, bu anlamda dikkat çekicidir.[470]

Şiirde, yolculuk yapan iki kişi, "suların rengi solmadan dinlenir", "sabah olmadan uyanır"lar.[471] Suyun renginin değişimi, burada vaktin akşam oluşuna işaret ederken sabah olmadan uyanmak, yapılan yolculuğa bir derinlik katmakta ve buradan yolculuk zamanının ne denli uzun olduğu anlaşılmaktadır. Yol kronotopu, bir "akış" belirtir, zamanı ana etken olarak almak suretiyle de farklı anlamlarda pek çok özellik taşıyabilir.[472] Şiirde,

---

[465] Mikhail Bakhtin, *Karnavaldan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, s. 315-316.
[466] Mikhail Bakhtin, *Karnavaldan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, s. 316.
[467] Mikhail Bakhtin, *Karnavaldan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, s. 316-317.
[468] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 23.
[469] İlgili eser için *bk.*: Samuel Beckett, *Godot'yu Beklerken*, çev. Uğur Ün – Tarık Günersel, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2006.
[470] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 23.
[471] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 24.
[472] Mikhail Bakhtin, *Karnavaldan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, s. 317.

akış içerisinde bir zaman değişimi vardır: Yolculuk, tekrar tekrar yapılır, dolayısıyla uzun bir yolculuktur ve bu nitelik, zaman değişimleriyle gösterilir. Bu değişimlere bir örnek de gün doğumlarıdır. "Gün doğarken sürüyle dağdan inen çoban", şiirde zamanla mekânın birleşim noktalarından biridir.[473] Görüldüğü gibi, zaman, şiirin akışına hizmet eden ve şiirdeki müstakil parçaları bağlayıcı bir rol üstlenen, hatta şiirin diğer unsurlarıyla da ilişki içerisinde olan bir olgudur. Böylelikle şiirin bütünlüğünün sağlanmasına da hizmet etmiş olmaktadır. "Tılsımlı çeşmelerden su dolduran kızın bir ahu gibi geçmesi", şiir için önemli bir sekanstır[474]: Buradan, yolculuk yapan iki kişinin anına tanıklık edilerek "ceylan" sembolüyle bu kızın onların yanından hızlıca geçip gittiğine yahut bu yolculuğun niteliğine dair bir vurgu yapıldığı anlaşılabilir. Ceylan, salt doğaya ilişkin bir imge olması açısından da şiirde zikredilmiş olabilir.

Şiirde, içinde bulunulan ana yabancılaşma, "Başka bir gün ve başka bir deniz!" dizesinden anlaşılmaktadır.[475] Bu ütopya, şiir-hikâye kişisinin, bulunduğu andan ve mekândan sıyrılıp başka bir zaman ve mekânda olma hayali kurduğunu gösterir. Bu hülya, Servet-i Fünûn şiirinin temalarından biridir. Bu hülyanın bitişi, yine gün doğumu ile tasvir edilmektedir. Gün doğumu hem gerçek ve şairin zihninde huzurlu bir imaj yaratan anın hem bir ütopyanın bittiği yerin zamanıdır, dolayısıyla şiirde aynı imge/zamanın, iki farklı şeyin sembolü olduğu anlaşılır. Zaman, şiirsel unsurlardan tezadı sağlamak için de bir işlev görmektedir. Şiir, "akşam" vaktiyle kapanır: Akşam, şiirin içeriğinin ve zamansal akışının son noktasıdır. Akşam vakti, dert ile ilişkilendirilirken şiirin bir imgesi hâlini almakta, bir rüyanın gerçekleşmemesi ile ise bir bağdaşıklık kurmaktadır: Akşam, bir rüyanın bitişinin, günün son demi olarak sembolü olmaktadır. "Hep beraber yaşasak, beraber toprak olsak!.." dizelerinde ise bir sonsuzluktan bahsedilebilir: Zaman, artık sadece günleri değil, bir ömrü ve hatta hayatın sonrasını kapsamaktadır.[476] Şiirde, anlatma zamanı, anlatılan zamanı kapsar, dolayısıyla iki zaman arasında bir mesafe oluşur.

Turgut Uyar'ın ilk kitabı *Arz-ı Hal*'de yer alan "Bir Gün Sabah Sabah" şiiri, zamansal olarak pek çok öge taşımaktadır. Anlatıcı, sevgilisinin yanına gitmeyi düşlerken hep "sabah"tan bahseder. Faruk Nafiz'in ilk aşk temalı şiirlerinde de sabah imgesi oldukça yoğundur. Faruk Nafiz, bunu mazmun kullanarak yaparken Turgut Uyar, şiirini

[473] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 24.
[474] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 24.
[475] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 24.
[476] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 25.

bu anlamda imgesel/şiirsel bir yapıda kurar. Turgut Uyar'ın sabahı somut bir sabahken (İstanbul tasvirleriyle beraber bir sabah) Faruk Nafiz'in sabahı keskin sınırlarla çizilmiş bir sabah değil, sürekli tekrar eden bir leit-motiftir. Turgut Uyar, "Bir Gün Sabah Sabah" şiirinde, şiirdeki zaman algısını tasvirlerle desteklemiştir; aynısı, Faruk Nafiz'in şiir yapısı için de söylenebilir. Yol imgesi, zaman bağlamında her iki şairde de rastlanan bir imgedir. "Bir Yolculuk"ta da "Bir Gün Sabah Sabah"ta da uzunca bir yola çıkılmaktadır. Dolayısıyla ikisinde de yol kronotopu vardır. İlkinde, anlatıcı, sevdiği kadınla beraberdir; ikincisinde ise tek başınadır ve sevgilinin yanında olma hayali kurmaktadır. "Yolculuğum uzun sürmüş oldukça / Gece demir köprülerden geçmiştir tren. / (…)Telgraf direkleri yollar boyunca / Koşuşup durmuş bizle beraber."[477] dizelerinde Uyar, "Bir Yolculuk" şiirinde günleri kapsayan bir yolculuğun bir gecesini anlatmakta gibidir. Burada "gece", oldukça karanlık bir zaman dilimi olması hasebiyle Faruk Nafiz'in şiirindeki "Bir haber bekler gibi karanlık ufuklardan," dizesini hatırlatır.[478] İki şair, aynı kavramları, farklı çağrışımlarla beraber kullanmış gibidir. "Bir Yolculuk"ta "tılsımlı çeşmelerden su dolduran kızın" anlatı kahramanlarının "yanlarından ahu gibi geçmesi" ile "Bir Gün Sabah Sabah"ta anlatıcının içinde bulunduğu trenin yanından yol boyunca "telgraf direklerinin koşuşup durması", imgesel açıdan oldukça benzerdir.[479]

"Bir Gün Sabah Sabah"ta, anlatıcının sevdiği kadınla evlerinin bulunduğu yahut kendilerine özel anılara ev sahipliği yaptığı "bizim yokuş" ibaresinden anlaşılan yokuşu "bir nefes" olarak tasvir edilen zamanda çıkması, zamanın kısalığına bir vurgu olmakla birlikte şair-öznenin sevdiğine ne kadar erken kavuşmak istediğini belirtir.[480] Bu anlamda zamansal bir koşul mevcuttur, denilebilir. Şiir boyunca tekrar eden -Faruk Nafiz'in sabahı leit-motif olarak kullanmasına benzer biçimde- "sabah sabah kapıyı vurma" eylemi ise anlatıcının gideceği yere varır varmaz, "etraf alacakaranlıkken", "daha Haliç'ten sisler kalkmamışken" ve "hava hafiften soğukken" sevdiği kadını görmek istemesi üzerinden "Bir Yolculuk" şiirindekine benzer bir hayal biçiminde leit-motif olarak kullanılmıştır.[481] "Bir Yolculuk"ta, hikâyenin kahramanlarından kadın olan, sevgiliyle başka bir dünya düşlerken bu şiirde erkek olan (şair-özneden anlaşılan), sevgiliyle yine bir nevi başka bir dünya düşlemektedir: İlk şiirde bu düş ayrılık sebepli olup ikincisinde "kavuşma isteği"

---

[477] Turgut Uyar, *Arz-ı Hal*, s. 19.
[478] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 23.
[479] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 24., Turgut Uyar, *Arz-ı Hal*, s. 19.
[480] Turgut Uyar, *Arz-ı Hal*, s. 20.
[481] Turgut Uyar, *Arz-ı Hal*, s. 19-20.

söz konusudur. İlk şiirin başka dünyası, esasında sevgililerin ayrılmayacağı sonsuz bir zamandan ibarettir.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in 1918'de yayınladığı ilk eseri *Şark'ın Sultanları*'nda zaman ögesi, tasvirler ve hikâyenin geçişlerini sağlamak adına kullanılmıştır. Bu şiirde zaman, Faruk Nafiz'in pek çok diğer şiiriyle de ilişki kurulabilecek türden bir imgesellik ile anlatılır. Öncelikle "akşam", onun şiirlerinde hem bir imge hem bir zaman göstergesidir, bu şiir de "akşam" imgesi ile açılır. "Akşam" ve "sahil" onun ilk dönem şiirinin âdeta birbirinden ayrılmaz unsurlarıdır. Zaman unsuru, mekânsal ögelerle de iç içe geçer: "Sanki örterdi ağaçlar bu derin maviliği, / Uhrevi beldeler üstünde güneş parlardı."[482] Akşamlar, anlatıcı için sahilde "uzaktan bana gülmek isteyen bir gölge" şeklinde tasvir ettiği bir kadını aramakla geçmekte ve hikâyenin kırılma noktası (gelişme bölümü) yine bir akşam vaktinde gerçekleşmektedir.[483] Zamanın şiirselliğine kanıt olarak "Ufkun üstünde güneş secde eden bir iklil / Parlayan körfeze çizmişti alevden bir Nil." dizeleri örnek gösterilebilir.[484] Şiirde zaman unsuru ile mekân ve tasvirler, oldukça iç içe konumdadır, denilebilir. Zira bu örnek dizelerde de sadece güneşin varlığı değil, körfez olarak mekân ve şiirin manevi havasını yansıtan tasvirler vardır. Şiirin manevi havasını gerek çağrışım gerekse metafizik ögeler olarak "cennet", "bir kürek darbesinin titrettiği o cansız deniz", "bir gizli nefesin gölgeli sahillerden geçmesi", "anlatıcının etrafını gökten boşalan bir zincirin sarması", "karşısına o sultan, o ilahi sarışının gelmesi", "çöl" ve "yılan başlı asa" gibi unsurlar oluşturmaktadır.[485]

Turgut Uyar'ın *Türkiyem* kitabında yer alan "Yalınız Dürdanecik" kitabında zamansal ögeler, duygularla özdeş ve ayrılmazdır. Şiirde gece vakti dışında bilindik anlamda bir zaman akışı söz konusu değildir. Gece vakti, Dürdaneciğin kocası kahveye gitmektedir. Geceleri evinde olup ailesiyle vakit geçiren bir kişi değildir. Dolayısıyla burada da zaman ögesi, ailenin parçalanmışlığını anlatmaya yardımcı olan bir imge bağlamında konumlandırılabilir. Şiirde ikinci zamansal öge, erkek tarafın cinselliği arzuladığı zamandır. Burada da eylemin gerçekleşmesi sadece erkek arzusuna dayandığı için ataerkil bir yapının tasviri yapılmıştır. Zaman ögesi; kadının aktif bir özne olarak değil, pasif bir nesne olarak duyumsandığını ortaya koymaya yarar. Şiirdeki üçüncü

[482] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Şark'ın Sultanları*, s. 11.
[483] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Şark'ın Sultanları*, s. 12.
[484] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Şark'ın Sultanları*, s. 13.
[485] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Şark'ın Sultanları*, s. 13-14.

zaman ögesi, erkeğin sinirli olduğu zamanlardır. Burada kadının yok sayılışı, daha ileri bir noktaya gider, duruma şiddet de eklenir: Erkek, kadına bu zamanlarda şiddet uygular. Dolayısıyla şiirdeki zaman ögelerinin olay/durumların akışı için gerekli olduğunu belirtmekte fayda vardır. Zamansal ögeler, bir noktadan sonra kadının kaçışı/özgürleşmesine katkıda bulunmaya başlarlar: Erkek, "kış geceleri"nde evden ayrıldığı zaman, kadın, dostlarını çağırıp üzerindeki kasvetli havayı biraz dağıtabilmektedir.[486] Bu anlamda zaman, ilk defa olumlu bir anlam yüklenmiştir. Genel olarak ise zamanın kronolojik ve bilindik bir akışta değil; şiirin seyrine göre oldukça subjektif bir gerçekliğe göre düzenlenmesi söz konusudur. Kısaca, zaman, olay/durumları tasvir etmek için kullanılan bir aracıdır, imgeseldir. Şiirin sonunda, anlatıcı, Dürdaneciği "yalnız gecelerinde kardeş gibi sevmek, okşamak istediğini" söylemektedir.[487] Bu anlamda tasvir edilen zamanın en önemli işlevi, anlatıcı sesin kadının yanında olmasını sağlamasıdır. Zaman; şiirde, anlatının yönünü değiştiren, şiirin düşüncesini kuran, olay ve durumların tasvirlerini yapmaya yarayan bir hikâye unsurudur.

Turgut Uyar'ın yoğun bir imgesellikle kurduğu yapıtlarındaki zaman unsuru ile Faruk Nafiz Çamlıbel'in bazen masalsı bir ülkeyi tasvir etmek için kullandığı fakat daha çok zamanın kendisini belirten zaman ögesi, bu anlamda oldukça farklı bir işlevde kullanılmaktadır. Örneğin Faruk Nafiz'in *Gönülden Gönüle* kitabında yer alan "Âmâ" şiirinde zaman unsuru çok daha belirgin, somuttur: "Bir gün geçirdim otların üstünde bir hayat, / Gezdim sükûn içinde bir akşam mezarları."[488] Bu şiirde karşılaşma ve yol kronotopları bir arada bulunmaktadır, şiir, bu açıdan dikkat çekicidir. Şair-anlatıcı, yolda bir âmâ ile karşılaşır ve ondan kadın aşkından kurtuluşunun kadınlara nefret boyutunda bir hikâyesini dinler. Mikhail Bakhtin, karşılaşma ve yol kronotoplarını şöyle açıklamıştır:

> Bir romanda karşılaşmalar genellikle "yolda" cereyan eder. Yol rastlantısal karşılaşmalar için özellikle iyi bir yerdir. (…)Yol kronotopu hem yeni başlangıçların hareket noktası hem de olayların sonuçlandığı yerdir. Zaman aa uzamla kaynaşarak uzamın içine akar (ve yolu şekillendirir); bu, bir seyir, bir akış olarak yol imgesindeki zengin eğretileme genişlemesinin kaynağıdır:[489]

Bu şiirde âmâ; hikâyenin zamansal akışında önemli bir noktada durmakta, hikâyenin seyrini yol ve karşılaşma imgeleri aracılığıyla değiştirmekte, şiirin asıl öznesi hâline

---

[486] Faruk Nafiz, *Türkiyem*, s. 90.
[487] Faruk Nafiz, *Türkiyem*, s. 91.
[488] Faruk Nafiz, *Gönülden Gönüle*, s. 23.
[489] Mikhail Bakhtin, *Karnavaldan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, s. 317.

gelmektedir. Öte yandan, Faruk Nafiz'in ilk dönem şiirlerinde de imgeselliğin olduğu pekâlâ söylenebilir fakat şairin imgeleri, Turgut Uyar'ın imgelerinin yanında oldukça kalıp ifadeler gibi durmaktadır. İkinci Yeni şiirinin poetikasında özgün imgeler kullanmak oldukça önemliyken Beş Hececiler şairleri içerisinde anılan fakat ilk dönem şiirleri daha bireyci olan Faruk Nafiz daha çok gelenekten gelen mazmunları kullanır. Bu açıdan, "Âmâ" şiirinde geçen "Sana bir damla zehirdir bu geçen yirmi senen." dizesindeki yirmi sene, kalıplaşmış bir imge olarak Faruk Nafiz'in pek çok ilk dönem şiirinde de görülmektedir.[490]

Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Çoban Çeşmesi* kitabında yer alan "Ocak Başında" şiiri, çok geniş bir zaman diliminde geçer. Bu şiirde zaman ve kişiler, motiflerle bağdaştırılabilir. Başkahramanın âşık olduğu kadının da altı aydır kendisini sevdiğini öğrenmesi, altı sayısının anlamıyla ilişkilendirilebilir. Bu sayı, "denge ve uyum" kavramlarını karşılamaktadır.[491] Faruk Nafiz'in şiirdeki bu motifleri özellikle kullanıp kullanmadığı bir soru işaretidir fakat motif, iki kişinin birbirleri ile uyum ve sevgilerinin ifadesiyle anlamını karşılar görünmektedir. Şiirde bunun dışında "yedi motifi" ve "dört motifi" de yer almaktadır. Başkahramanın âşık olduğu kadın, kendisine olan sevgisini ispat etmesi adına başkahramanın yedi gün boyunca karlarda beklemesini istemiştir. Destan ve hikâyelerde oldukça sık kullanım alanı bulan bu motif, "Tanrı ile dünyayı birleştiren bir sayı"dır ve yaratılış ile ilgilidir.[492] Şiirde de erkeğin kadına olan sevgisini göstermesi açısından kullanılışı, erkeğin yeniden doğumu gibi düşünülebilir. Ayrıca yedi sayısı, dolaylı yoldan "mutlu sona ulaşmayı ve mükemmelleşmeyi ifade etmektedir", yani sekiz sayısı ile bir ilişkisi olduğundan "yedi kat gökyüzü inancının bir uzantısı olarak Tanrı katını temsil eden" sekiz sayısının yerine şiirde bu mutluluğu ifade için kullanılmış olabilir.[493] Başkahraman eğer bu zorlu yedi günü tamamlayabilirse sevdiği kadına kavuşacaktır. Bu noktada özellikle belirtilmesi gereken bir husus, "Demiş ki: 'Yedi gün beklesin karda, / 'Beklesin bir hayal gibi rüzgârda. / 'Aşk için ölümden bile yılmasın," dizeleridir, yani sevdiği kadın, kendisini ölümün beklediğinin apaçık farkındadır.[494] Bunlara ve şiirde kullanılan diğer motiflere bakıldığında, Faruk Nafiz Çamlıbel,

---

[490] Faruk Nafiz, *Gönülden Gönüle*, s. 24.
[491] Mehmet Alparslan Küçük, "Türk Destanlarında 'Sayı' Motifinin Dinî Yansımaları", *Gazi Türkiyat*, I/13, (2013), s. 102.
[492] Mehmet Alparslan Küçük, "Türk Destanlarında 'Sayı' Motifinin Dinî Yansımaları", s. 102-103.
[493] Mehmet Alparslan Küçük, "Türk Destanlarında 'Sayı' Motifinin Dinî Yansımaları", s. 103-104.
[494] Faruk Nafiz, *Çoban Çeşmesi*, s. 84.

gerçekten bu motifleri bilinçli kullanmış gibidir. Bu da şiirin folklorik boyutunu oldukça güçlendirir.

Bu şiirde zaman, oldukça geniş bir aralık şeklinde biçimlendirilmiştir. Şiirdeki olay ve durumların parçalar hâlinde olup bitme sürelerine bakıldığında ilk başta bir gecede okunan bir geçmişten mektup bölümünden bahsedilir. Geçmiş günler anlatılırken bir zaman dilimi (kış), şiirin içinde zaman bildirmesi özelliğinin yanında bir imge olarak da okunmayı mümkün kılar. Evin babası yani başkahraman kaybolduktan sonra günlerce aranır, bu zaman dilimi ilk bakışta belirli olmadığı izlenimini uyandırır fakat başkahramanın öyküsüne geçildiğinde sevdiği kadının da onu altı aydır sevdiğinin dile getirilmesi, aradan en az altı ay geçtiğini göstermektedir. Şiirde pek çok şeyin sınırları net bir şekilde çizilmediği için boşlukları okuyucuyu tamamlamak durumundadır. Bu tamamlama hâlinde ise başka ihtimallerin varlığı pekâlâ mümkündür. Örneğin, şiirde başkahramanın o kadınla karşılaşması ve ona âşık oluşu anlatılır fakat belki de kadın, onu daha önceden görüp sevmeye başlamıştır. Burada bir kesinlik olmadığına göre altı aylık sürenin başkahraman evden tamamen gitmeden önce başladığı söylenebilir. Kısaca, bu şiirde zaman; gün kavramı üzerinden, ay kavramı üzerinden ve yıllar hatta asır kavramı üzerinden işlenmiştir. Gün/günler; sabah, akşamüstü, gece gibi kelimelerle ve bir adamın eve dönmediğini anlatmak adına işaret edilir. Ay, sevginin zamanı olarak dile getirilir. Yıllar ise bir anlatının başkalarına aktarılması için geçmesi gereken zaman olarak şiire girmiştir. Bir anlatıda zamanın belirlenişi, eylem zamanı + anlatı zamanı formülü ile yapılır. Dolayısıyla bu gizli anlatının anlatılması, yüz yılı bulduğuna göre şiirin fabl zamanı, annenin yetişkinliğinden çocukluğuna kadar uzanan bir süreç (anlatı zamanı) + en az altı ay (eylem zamanı) + başkahramanın sevdiği kadından haberi aldığı ve dağlarda beklediği beş günün toplamı olarak altı gün (eylem zamanı) + yüz yıl (anlatı zamanı) kadar uzun bir süredir. Şiirde anlatıcılar çok girift bir hâlde verildiklerinden bu zamanların değişkenliği, ihtimal dâhilindedir. Şiir, bu yönüyle de masala çok benzemektedir çünkü ihtimallerin çokluğu ve "bu gece", "karanlık bir gün" ve "karlı bir sabah" gibi tabirler zamanı belirsizleştirir.[495]

Faruk Nafiz'in "Han Duvarları" şiirindeki fabl zamanı, yılları kapsar. Anlatının genelinde odaklanılan zaman ise üç günlük bir zaman dilimidir. Şair, geriye dönüş tekniğiyle Ulukışla'dan Erciyeş'e yaptığı yolculuğu anlatır. Bu anlamda en dıştaki anlatı

[495] Faruk Nafiz, *Çoban Çeşmesi*, s. 77-78.

çerçevesini yazar Faruk Nafiz, içindeki çerçeveyi yolculuğu yapan ve yıllar sonra anlatan şair-özne Faruk Nafiz, en içerideki çerçeveyi ise anlatılan zamandaki Faruk Nafiz (anlatıcı) oluşturur. Şiirde, zamanın üç ayrı ifadesi bulunur: İlki, gün içindeki zaman değişimleri. İkincisi, günler arasındaki değişimler. Üçüncüsü ise mevsim değişimi. Sonuncu değişim, aslında zamana ait bir kavram olsa da mekânsal bir özellik olarak şiirde yer almaktadır: "Bu geçit sanki yazdan kışı ayırıyordu,".[496] Ayrıca, şiirde, mekânsal pek çok tasvirin de zamana ilişkin veri sunduğu söylenebilir. Bu anlamda zamanla mekân, şiirde iç içe geçmiştir. Örneğin, "fecrin ilk alevleri" hem mekânsal hem zamansal bir betimlemedir.[497] Şiirde güneş, kar, lamba ışığı, alacakaranlık, soğuk bir sabah, fecr, yaz, kış, kar, gökyüzü, ufuk, mevsim, uyku, yıllar; gerçek ve imgesel anlamlarda zamana işaret eden kavramlardır. Şiirde zamanın işlevi, yer yer mekânları betimlemek yer yer ise anlatının akıcılığını sağlamak, yani anlatının ihtiyaç duyduğu zamansal çerçeveyi çizmektir çünkü her anlatının belirli yahut belirsiz, mutlaka bir zamanı vardır. Anlatı; zaman, mekân, anlatıcı (sözel ve yazısal biçimlerde), anlatılandan kopuk değerlendirilemez.

2.1.5. Mekân

Mekân, bir anlatı-şiirde oldukça önem arz eden bir unsurdur. Anlatıbilimde de "mekânın en az zaman kadar önemli olduğu anlaşılmış" ve anlatılarda "mekâna dönüş" adı altında mekânı önemseyen bir yönelim başlamıştır.[498] Edebiyat-felsefe ilişkisi içinde ele alındığında, mekân, "beşerî tecrübeyi şekillendiren iki temel kategoriden biri" olarak tanımlanır; bu tanım, Kant felsefesine aittir ve bahsi geçen diğer kategori, zamandır.[499] İnsan; içinde bulunduğu yere göre şekillenen bir varlık olduğuna, asırlar boyu büyük ölçüde çevresinin fizyolojik ve sosyolojik etmenlerinin etkisiyle medeni, dayanıklı, politik, yardımsever, kızıl vs. gibi sıfatlarla tanımlandığına göre, anlatı metinlerinin de bundan pek farkı olmayacaktır. Mekânın, insanı doğrudan etkilemesi ile bu derecede bir önem söz konusu olur. Bu kavram, anlatının (olay/durumların) gerçekleşebilmesi adına gerekli olan bir zemin gibi düşünülebilir. O olmasa her şey havada kalırdı. Zaman da böyledir: Mekânda yaşananların bir akışı vardır, nihayetinde pek çok şey de bir döngü

[496] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları – Toplu Şiirler*, s. 17.
[497] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları – Toplu Şiirler*, s. 17.
[498] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 171.
[499] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 172.

hâlindedir. Bu açıdan zamanla mekânın birbirleriyle iç içe geçmiş kavramlar oldukları pek çok bilim insanı tarafından kabul gören bir gerçekliktir.[500]

Mekânların anlatıda pek çok kullanılış biçimi mevcut olabilir. Bahar Dervişcemaloğlu'nun, mekânın anlatıdaki kullanımlarını örnekleriyle birlikte açıkladığı pasaj, bu bakımdan dikkate değerdir:

> Anlatıcının mekânının anlatılan mekânla çeliştiği anlatılar [(…)hapishanedeki hücresinden, dışarıda yani açık mekânda gerçekleşen olayları anlatan bir anlatıcı(…)], anlatma mekânıyla anlatılan mekân arasında belirli bir mesafenin olduğu anlatılar [(…)Ankara'da bulunup da İstanbul'da gerçekleşen olayları anlatan bir anlatıcı(…)] ya da anlatılan olayların içinde geçtiği çeşitli yerlerin değişik bakış açılarından ve farklı mesafelerden sunulduğu anlatılar vb.[501]

Mekân, anlatıda, şairin anlatmak istediği şahsın yahut anlatıcının özelliklerini sembolize eden bir yer de olabilir. Bu durumda anlatı, mekânı salt bir zemin niteliğinden çıkarıp olaylara ve şahıslara etki eden bir öge olarak kurgular. İçinde yaşadığı mekânın/coğrafyanın insana ne denli etki ettiği düşünüldüğünde, anlatıda da bunun bir tezahürünün olduğu söylenebilir. Mekânla olay örgüsünün bağıntısına vurgu yapan Şerif Aktaş ise mekânı yansıtış biçimleri hakkında şunları söyler: Anlatılan çevrede, asıl amaç dış mekânı yansıtabilmekse ve bunun için tasvir yoluna gidilmişse bu, "mimesis"e yani taklite işarettir; mekâna dair özellikler yavaş yavaş (aşamalı şekilde) okuyucunun dikkatine sunuluyorsa ise orada "bir intiba sezdirme" amacı vardır.[502] Aktaş; ilkinin taklide dayalı ve ikincisinin kurgusal olduğunu ilkini resme; ikincisini minyatüre benzeterek açıklamaktadır.[503] Modern eserlerde çevre, yazarın elinde bir oyun hamuru niteliğinde olabilirken "Memleket Edebiyatı" gibi anlayışlarda, gerçekçilik ön planda tutulmaktadır. Bunun örneklerinden biri de Faruk Nafiz'in bireysel dönem eserleri ile Beş Hececi devri eserlerindeki mekân algısının farkıdır. Turgut Uyar ise mekânı hem gerçekçilikle ve sembolizasyonla kurgulayan hem -çoğunlukla- ona imgesellik katarak değiştiren bir şairdir.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Dinle Neyden* kitabında yer alan "Bir Yolculuk" şiirinde mekân, ağırlıklı olarak doğadır. Ağaçlar, denizler, sahiller, dağlar; bu şiirin mekânsal anlamda temel unsurlarıdır. Şiirde, "mermer saray", "mermer korkuluk" gibi mekânsal

---

[500] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 173.
[501] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 172-173.
[502] Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 141.
[503] Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 141.

ögeler, doğanın açıklığı, büyüklüğü ve sıcaklığı ile tezat oluşturan kapalı ve soğuk mekânlardır.[504] Böylece şiirde önemli bir yer tutan tezat unsuruna mekân aracılığıyla hizmet edilmiş olmakta, şiirsel unsurlar hikâye unsurları aracılığıyla sağlanmaktadır. Mekânsal değişimler, şiirde, mekânın verdiği his ile verilmiş, dolayısıyla şiirin duygusuna da bu yolla katkı sağlanmıştır. Örneğin, önce "solgun ay"ın ve "ince söğüt dalları"nın olduğu bir doğadan, ani bir şekilde "yüksek bir mermer saray"a geçiş yapılmış, böylece sarayın, korkulukların ve bunun gibi şiirin duygusuna hizmet eden diğer mekânsal tasvirlerin derinliği, doğa ve yapay bir mekân arasında bir kontrast ile artırılmıştır.[505] "Karanlık ufuklar", "enginler", şiirdeki sonsuzluk ve karamsarlık duygusuna hizmet eden unsurlardır.[506] Bu şiirde, mekânın, içinden çıkılmak istenen, yerini başka bir mekânın hayaline bırakan bir öge olduğu dikkate alındığında hayal ile gerçek arasındaki mekânsal farklılıklar oldukça dikkat çekicidir.

Mekân, bu şiirde geleneğin taşıyıcılığını üstlenmektedir. Bütün küçük mekân tasvirlerinin üstünde bir "Şark" gerçekliği durmaktadır. "Şark", Faruk Nafiz'in şiirlerinde oldukça önemli ve sıkça tekrarlanan bir mekân/imgedir ve divan edebiyatı geleneğini, köklerden kopmamayı, dolayısıyla şairin şiir anlayışını belli eder. Burada dikkat çekici bir nokta, Şark'ın "uzak yabancı sahiller" ile tasvir edilmesidir.[507] Faruk Nafiz'in içinde bulunduğu dönemde köklerden bir kopuşun gerçekleşmesi, Şark'ın artık yabancı ve uzak kalması ile açıklanır. Tanzimat, Servet-i Fünûn, Fecr-i Âtî gibi dönemlerden sonra, gelenekten büyük bir kopuş yaşanmış, Türk edebiyatı, yüzünü Doğu'dan Batı'ya çevirmiştir. Bu şiir, 1916/1917 yıllarında yayımlanır. Bu tarih, Millî Edebiyat yıllarına tekabül etmektedir. Memleketin aydınlarında öze dönüş meselesinin edebiyat gündemine hâkim olduğu bu yıllarda ise Faruk Nafiz'in yüzünü döndüğü yer, Doğu'dur. Faruk Nafiz'in ilk şairlik dönemi, tamamen bireysel konuları ele alan, Doğu medeniyetine ve tesirine açık bir portre oluşturmaktadır.

Şiirde, bu yabancılık, "vahşilik" ve "ıssızlık" ile temsil edilir: "Ruhumuza yabancı olan her belde / Bizi vahşi süzerdi, bir kaplan gibi. (…)Yalnız bu tenha yolun bizdik sahibi: / Etrafımız haliydi sesten, sedadan,".[508] Şiirde, bir mekân unsuru olarak "han" da dikkat çekmektedir: Han, yolcuların dinlendiği, konakladığı bir yer olarak esasında halka

[504] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 23.
[505] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 23.
[506] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 23.
[507] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 24.
[508] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 24.

yakın bir niteliktedir fakat bu anlamını asıl olarak "Han Duvarları"nda kazanacaktır. Bu şiirdeki mekân unsurları, geleneğin tesiri altındadır ve mazmunlar hâlinde bir düşün aracılığını üstlenmektedir. Yollar, şiirin başat mekânlarındandır. Yolculuk, gelenekte de arayış ile bağdaştırılır. Örneğin, tasavvuf metinlerinde yolculuk, üstün bir konuma erişmenin yolu, tekâmül ve arayış evresidir. Faruk Nafiz'in henüz bireysel temaları işleyen bu şiirlerinde, mekân olarak hâkim olanın Şark olması, bu hususta büyük bir önem arz etmektedir. "Tekrar yola başlardık asamız elde." dizesi, asa ile okuyucuya Hz. Musa'yı hatırlatmaktadır, denilebilir.[509] Bu bağlamda bu şiirdeki mekânları hem din ve gelenek bağlamında hem Servet-i Fünûn Dönemi'nde hâkim olan "belde arayışı" ile değerlendirmek, yerinde olacaktır. "Sükûn bilmeyen sahil", "geyik sürülerinden geçilmeyen yol" gibi mekâna dair özellikler ise şairin şiir-hikâye kişisine devrettiği düşün coşkunluğunu yansıtmaktadırlar.[510] Bu hayal, aynı zamanda ayrılık korkusunun/gerçekliğinin önünde bir çaredir. "Bir yerde açtık, derdin, yine bir yerde solsak!" dizesi ise şairin mekâna dair bir bağlılık arayışını, mekânı salt fiziksel özelliklerinin ötesinde bir medeniyet, gelenek olarak gördüğünü anlatmaktadır.[511] Ayrılığı ve aşkı anlatan bu şiirde, mekânın, Faruk Nafiz'in geleneğe bağlılığı şeklinde de değerlendirilebilmesi, kayda değer bir husustur.

Şiirde, ilk bakışta iki sevgilinin birlikteliği ayrılığa dönmekte ve hatta "dağdan çobanın kavalsız, sürünün çıngıraksız inmesi", bu ayrılığa bir işaret sayılmaktadır fakat Faruk Nafiz'in diğer şiirleriyle birlikte bütün bir okuma yapıldığında, şairin Şark medeniyetine duyduğu hayranlığın, göz ardı edilemeyecek bir konumda olduğu görülür. Turgut Uyar'ın ilk kitabı *Arz-ı Hal*'de yer alan "Bir Gün Sabah Sabah" şiiri, bu şiire mekânsal anlamda yolculuk bağlamında benzetilebilir. Mekâna dair tasvirler, Faruk Nafiz'de olduğu gibi, şiiri zenginleştirmiştir: "Gece demir köprülerden geçmiştir tren. / Dağ başında beş-on haneli köyler,".[512] Bu yolculuk, çok az haneli köylerin tasviri ile Faruk Nafiz'in şiirlerinde hâkim olan "ıssızlık" imgesini konu almıştır. "Köy" ve "dağ", iki şairin de tekrar tekrar kullandıkları mekânsal ögelerdir. Bu anlamda doğaya yakın bir duruş sergilemektedirler. İleri bir yorumla, Turgut Uyar'ın "Bir Gün Sabah Sabah"

[509] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 24.
[510] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 25.
[511] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 25.
[512] Turgut Uyar, *Arz-ı Hal*, s. 19.

şiirindeki yolculuğun Anadolu'dan İstanbul'a, sevgiliye yapıldığı tahmin edilebilir. Bu da Faruk Nafiz'in "Han Duvarları" şiirinin ana temasıyla paralellik gösterir.

Faruk Nafiz'in mekânsal görünümleri, *Şark'ın Sultanları* kitabında yer alan "Şark'ın Sultanları" şiirinde daha önce bahsedildiği üzere manevi dünya tasvirleri ile paralellik arz etmektedir. Mekânlar, tasvirler aracılığıyla tanıtılmış, imgesellik içerisinde hikâyenin gidişatına bu mekânlar aracılığı ile yön verilmiştir fakat bu mekânlar; "sahil", "deniz", "engin", kum", "yorgun sular", "beyaz yelken", "kaya", "mermer saray", "güneş", "körfez", "yar", "ada", "sandal", "çakıl", "sis", "gök", "ziyâ", "bahçe" gibi birbiriyle oldukça ilişkili ve Faruk Nafiz'in pek çok şiirinde yer almaları dolayısıyla hayalî bir atmosfer çiziliyormuş gibi duran, öyle ki Faruk Nafiz'in poetikası içinde mazmunlaşmış mekânlardır.[513] Bazı mekânsal özellikler ise çok katmanlıdır: Örneğin "sis", anlatıcının üzüntüsüyle bir kışı, aynı zamanda zamanın akşam olduğunu ve "sisli gözler"i, yani anlatıcının ruh hâlini temsil eder.[514] "Suların mavi bir gül gibi gülümsemesi", gül imgesinin hem divan edebiyatı ile doğrudan hem peygamberlikle ilişkilendirilecek olması ve "derin mavilik", "uhrevi beldeler", "gizli bir sur", "denizin inlemesi" gibi imgeler, çağrıştırdığı anlamlar açısından şiire bir maneviyat katması açısından dikkate değerdir.[515]

Faruk Nafiz'in şiirlerinde sıkça karşılaşılan "sahilin kenarında gezen bir kişi ve onun gördüğü hayaller", şairin mekânı kullanışına dair başka önemli ipuçları da vermektedir: "Sisli gözlerle o enginleri ben dinlerken / Dolaşan kızları toplardı deniz şen sesine".[516] Şair-öznenin karşısında durduğu bu uçsuz bucaksızlık, Gaston Bachelard tarafından şu şekilde tanımlanmıştır: "Tefekküre dalan ve düş kuran gevşemiş ruhta, bir uçsuz bucaksızlık, uçsuz bucaksızlık hayallerini bekler gibidir. Zihin, nesneleri tekrar ve tekrar görür."[517] Nesneleri tekrar tekrar görme, Faruk Nafiz'in şiirlerinde ilahi sevgiliye bağlanmıştır ve şair-öznenin ruh hâline göre nesneleri görme şekli değişmektedir. Şiirin başında "şen sesi" olan "deniz", şiirin sonunda "dermansız sular"a dönüşür, evler boşalır, sesler kesilir, mekâna dair bütün ayrıntılar ve coşkunluk dinginleşir, silinir.[518] Bachelard, "uçsuz bucaksızlık" kavramının açıklamasına şu şekilde devam eder: Ruh, bir nesnede

---

[513] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Şark'ın Sultanları*, s. 11.
[514] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Şark'ın Sultanları*, s. 12.
[515] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Şark'ın Sultanları*, s. 11.
[516] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Şark'ın Sultanları*, s. 12.
[517] Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, çev. Alp Tümertekin, 2. Baskı, İthaki Yayınları, İstanbul 2014, s. 231.
[518] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Şark'ın Sultanları*, s. 12, 14.

kendine bir uçsuz bucaksızlık yuvası bulur. Baudelaire'in ruhunda engin sözcüğünün tek bir işaretinin uyandırdığı düşlemeleri izlersek, bunun çeşitli kanıtlarını buluruz. Engin sözcüğü, Baudelaire'e özgü sözcüklerin başında gelen, şaire göre, içsel mekânın sonsuzluğunu en doğal biçimde vurgulayan sözcüktür."[519] Faruk Nafiz'in de bireyi öne alan şiir çizgisinde "engin" sözcüğünü çokça kullandığı görülmektedir.

Faruk Nafiz, ilk dönem şiirlerinde, mekânsal görünümleri benzer imgelerden kurar. Buna bir örnek de *Gönülden Gönüle*'de yer alan şiiri "Âmâ"dır. Bu şiirde görülen imgeler; "kır", "dağ", "kumsal", "mezarlık"tır. Faruk Nafiz, doğa unsurlarını ilk şiirlerinde oldukça sık kullanır. Öyle ki bu özelliği, şiirlerinin isimlerinden bile görülebilmektedir: İlk kez *Dinle Neyden*'de yazdığı ve *Han Duvarları-Toplu Şiirler*'de yer alan "Kır Türküsü" şiiri, *Gönülden Gönüle*'de yer alan "Kırlarda" şiiri; *Elimle Seçtiklerim*'de yer alan ve *Han Duvarları-Toplu Şiirler*'de tekrar eden "Dağlar"[520] şiiri, *Elimle Seçtiklerim*'de yer alan ve *Heyecan ve Sükûn*'da tekrar eden "Talas Dağlarında Batı" şiiri, *Han Duvarları-Toplu Şiirler*'de yer alan "Yıldızdağı" ve "Kaf Dağından" şiirleri, *Han Duvarları-Toplu Şiirler*'de yer alan "Mezar, Mezarlık" şiiri. Faruk Nafiz, zamansal unsurları mazmun şeklinde kullandığı gibi mekânsal unsurları da mazmunlaştırır. Faruk Nafiz'in ilk dönem şiirlerinde görülen kırların, dağların, kumsalların, sahillerin gerçek hayat ile bir ilişkisi yoktur. Faruk Nafiz'de bu anlamda mekânsal gerçekçilik aranamaz. Ancak "Han Duvarları" şiirinden sonra kendisi de yolculuğa çıkan şair, doğayı gözlemci bir şekilde tasvir eder ve şiirde ona bir gerçeklik kazandırır. Örneğin, Faruk Nafiz'in şiirlerindeki sahil mekânı hakkında Hüseyin Doğramacıoğlu şöyle söylemektedir: "Şairin arka fon olarak tasvir ettiği bu mekân şiirde anlatılacak olan vakaya zemin oluşturur. Bu zemin üzerinde şair hatıralarını canlandırır. Böylece su imajı bir fon olarak yaşanan günlere zemin olur."[521] Dolayısıyla Faruk Nafiz'in bireysel konuları işlediği bu şiirlerde, mekânlar, sıklıkla anıları (çoğunlukla da sevgiliye/yüce bir kadına duyulan özlem ile) hatırlamak için yahut anlatıcının sıkıntılarıyla baş başa kalışını yansıtmak için kullanılan mekânlardır.

---

[519] Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, s. 231.
[520] "Kır" imgesi için *bk.*: Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 7.; Faruk Nafiz, *Gönülden Gönüle*, s. 38.; Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları – Toplu Şiirler*, s. 245. "Dağ" imgesi için *bk.*: Faruk Nafiz, *Elimle Seçtiklerim*, Yeni Şark Kütüphanesi, İstanbul 1935, s. 27, 62.; Faruk Nafiz Çamlıbel, *Heyecan ve Sükûn*, İnkılâp ve Aka, Yeni Matbaa, İstanbul 1959, s. 32.; Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları – Toplu Şiirler*, s. 114, 165, 276. "Mezarlık" imgesi için *bk.*: Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları – Toplu Şiirler*, s. 219.
[521] Hüseyin Doğramacıoğlu, "Faruk Nafiz Çamlıbel'in Suda Halkalar Adlı Eserinde Su İmajları ve Benzetmeler", *Turkish Studies*, VII/3, (2012), s. 1042.

Turgut Uyar'ın şiirlerindeki mekân, Faruk Nafiz'in masalsı mekânlarından çok daha gerçektir. Örneğin, *Türkiyem*'deki "Yalınız Dürdanecik" şiirinde mekânlar; kahve, ev, yatak odası ve (mecazen) kadınlar meclisidir. Kahve, burada erkekliği simgeler, ev ise kadınlığı simgeler bir mânâdadır. Kadın ve eve dair bu söylem, aslında daha önceden sıkça dile getirilmiştir. Konu, güzel sanatlar-edebiyat disiplinler arasılığında incelenecek olursa Fransız sanatçı Louise Bourgeois resimleri buna örnek olarak gösterilebilir: "1940'ların başlarında yapmaya başladığı "Kadın-Ev" (Femme-maison) serisinde hapsedilmişlik, kaçış isteği ve güven, sığınma bağlamında içinde bir ikiliği barındıran ev formunu kullanmıştır. Kadının başının yerini evin aldığı bu çalışmalarda sanatçı, kadın ve ev kavramlarını bedende birleştirerek kadının ev tarafından sıkıştırılmışlığını vurgulamıştır."[522] Kadını evin içine hapseden bu yaklaşım, öte yandan erkeği de kahvenin içine hapseder. Kadınlık ve erkeklik kavramı, daha önce belirtildiği üzere ezen-ezilen ilişkisi olarak ele alınır. Turgut Uyar, bu mekânsal kavramlar üzerinden bu yapıya olan eleştirilerini dile getirmektedir. Anlatıcı/şair-öznenin "Ah ben kadınları çok severim" dizesinden ise şairin tutumu anlaşılmaktadır.[523]

Şiirin diğer mekânları da bu kadınlık-erkeklik algısını yansıtacak mekânlardır. Toplumsal roller; erkeğin "geceleri karısını yalnız bırakıp **kahve**ye çıkmasını" ve karısını ancak kendisinin iradesinde arzulanabilecek bir nesne olarak **ev**e ve şiirde bahsi geçmese de kastedilen **yatak odası**na indirgemesini gerektirmiştir.[524] Kadının ise yine kadın arkadaşlarıyla iletişim hâline geçebileceği zamanlar, ancak kocası olmadığında, evde gerçekleşebilecek gibi görünen, "mısır patlattıkları" zamanlardır.[525] Bakıldığında, kadın da erkek de onlara biçilen rollerin dışına çıkmamakta, yeni bir dünya kurmak istememektedirler. Aralarındaki fark, birinin ezen, birinin ezilen konumda olması ve kadınların "bezgin gönüllerini avutmayan kahkahaları"dır, anlatıcı da kadınlar da olanların farkındadır fakat erkekte bu farkındalığa dair hiçbir belirti yoktur, erkeğin bulunduğu toplum içinde kendini sorgulamaya ihtiyacı yoktur.[526] Nitekim anlatıcı ve Turgut Uyar, bu kadınlara acımakta, bu kadınları "kaderinde bunalmış kadınlar" olarak görmekte ve Dürdaneciği "hoyrat ellerde körpe karanfil" olarak tanımlamaktadır, narin bir çiçek kaba saba ellerde nasıl ezilirse bu kadın da iyi kalbiyle kaba saba bir adama

---

[522] Işık Sungurlar, *Bir Sıkıntı Mekânı Olarak 'Eve' İlişkin Fenomenolojik Bir Yaklaşım*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2021.
[523] Turgut Uyar, *Türkiyem*, s. 91.
[524] Turgut Uyar, *Türkiyem*, s. 90.
[525] Turgut Uyar, *Türkiyem*, s. 90. [Bu inceleme, "şahıs kadrosu" incelemesinin kapsamına da girmektedir.]
[526] Turgut Uyar, *Türkiyem*, s. 90.

ezilmektedir.[527] Buradan yola çıkarak denilebilir ki Faruk Nafiz'in ilk şiir kitapları neredeyse tamamıyla geleneğe yaslanan ve bireye dönük bir nitelik taşırken Turgut Uyar'ın ilk kitaplarında yoğun imgeciliğin yanında toplumcu bir hassasiyet de görmek söz konusudur ve mekânlar, bu durumda daha gerçekçi çizilmiştir. Faruk Nafiz'in hayalî doğası, Turgut Uyar'da yerini gerçekçi bir kent görünümüne bırakır.

Faruk Nafiz'in *Çoban Çeşmesi* kitabında yer alan "Ocak Başında" şiirinde mekân; ev ve doğadır. Ev, metinde sadece başkahramanın hikâyesini tamamlamak üzere çıktığı ve onun anlatısının öğrenileceği bir mekân olarak yer almaktadır. Şiirin adından da anlaşılacağı üzere ocak ise bütün bu anlatının kilit noktası olarak tasarlanmıştır. Başkahraman, soğuktan donmak üzereyken eve getirildiği zaman, hikâyesini kâğıtlara yazıp bu kâğıtları kilitli bir kutuya koyar ve bu kilidi, ocağa atar. Dolayısıyla sır, ocaktadır. Öyle ki başkahraman evi terk etmeden önce de ocak başı, ailenin kışın sığındığı yer olarak tasvir edilmiştir. Alev ve sır ilişkisi, bu anlamda dikkat çekicidir. Alev ve ocak, şairin poetikasını yansıtan en önemli şiirlerden "Han Duvarları"nda da daha sonra görünecek mekâna dair unsurlardır. Ocak, bu şiirde ayrıca, bir anlatıyı dinlemeye hazırlanırken ev halkının ruh hâlini "Ocaktaki çıtırtı gittikçe yavaşladı." dizesinde gittikçe sessizleşerek anlatma görevindedir, ocak da âdeta ev halkı gibi anlatıya hazırlanırken nefesini tutup sesini azaltan canlı bir varlık gibidir.[528] Şiirde doğaya ilişkin unsurlar ise "kayalar", "dalgalar", "coşkun Tuna", "yolları çoban gibi dinlemek", "gölgeler", "at", "kırlar", "köy","kar", "ahu", "koru", "ırmak", "dağlar", "bağ", "kuşlar", "rüzgâr", "fırtına", "ıssız beyaz dağlar", "tipi", "kırık dal"dır.[529] Şair, başkahramanın aşkını, dışarıda fırtına ve kar varken "gönlünde emelden taze bir bahar" olması tezadıyla anlatmaktadır. Şiirde kar unsurunun belirleyiciliği, Servet-i Fünûn Edebiyatı'nı, Tevfik Fikret ve Cenab Şahabeddin'i hatırlatır.[530] Nitekim bu şiirde de Servet-i Fünûn Dönemi'ndeki karamsarlık hâkimdir.

Faruk Nafiz'in, şiirlerinde Anadolu'yu anlatışı, Anadolu'nun "yüzyıllardır edebiyatta arka plana itilen" bir unsur/mekân/kültürel gerçeklik olması bakımından şairin Türk şiirinde dönüştürücü ve önemli bir etkisi olduğuna işaret eder, "Han Duvarları" şiiri

---

[527] Turgut Uyar, *Türkiyem*, s. 90-91.
[528] Faruk Nafiz, *Çoban Çeşmesi*, s. 80.
[529] Faruk Nafiz, *Çoban Çeşmesi*, s. 77-84.
[530] "Kar" imgesinin Servet-i Fünûn şiirinde ve sonrasında kullanımına dair ayrıntılı bilgi için *bk.*: Bahtiyar Aslan, "*Elhân-ı Şitâ*'dan *Kar Sesi*'ne Modern Türk Şiirinde 'Kar'", ACTA TURCICA Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi, V/1, (2013), s. 1-16.

ise Türk şiirinde açılan yeni bir dönemin başlangıç noktasında durur.[531] Şiirin mekânı, Anadolu'dur. Faruk Nafiz, bu şiirde, mekâna dair ayrıntılara fazlaca yer vermiştir. Şiir, "demir yaylar" ve yanda sıralı "kervansaraylar"ın görüntüsü ile başlar. [532] Okuyucuda uçsuz bucaksızlık izlenimi uyandıran bu görüntüden sonra, mekâna ilişkin ilk belirlilik, şu dizeyle sağlanır: "Ulukışla yolundan Orta Anadolu'ya."[533] Sonrasında şair (anlatıcı)[534], "arkada yüksek Toros dağlarının zincirlendiği"ni belirterek içinde bulunduğu coğrafyanın doğasını ön plana alır.[535] Bu yolculukta, şairin kendisi de arabacıyla bir dağdan geçer, yokuşları aşıp düzlüğe varır. Dağların yüksekliği, çevrelerindeki "göğün, toprağın ve ağaçların sarılığı, çıplaklığı"; şairde bir boşluk duygusuna sebep olur.[536] Bu hâliyle içinde bulunduğu yer, terk edilmiş bir yer izlenimi vermektedir. Şairin, dağın tepesinden düzlüğe indiğinde orada "nihayetsiz bir ova" görmesi; mekâna dair bu terk edilmişlik, uçsuz bucaksızlık hissini okurda çoğaltmaktadır.[537] Geçtikleri yollarda hiçbir evin, köyün olmaması, düzlüğün nihayete ermemesi, yolların ufuk çizgisi gibi çok öte bir yeri göstermesi, "bozuk düzen taşlar"ın üzerinde yürüyen ve atlarıyla giden çok az insan görmeleri, "yolun, insana 'sonun ademdir' demesi" gibi birçok ayrıntı; mekân tasvirleri aracılığıyla yokluk, sefalet, ölüm ve yalnızlığı çağrıştırıcı ögeler olup terk edilmişlik hissini, şiirin merkezine oturtur.[538]

Şiirde, mekân değişimleri, "uyku" gibi bir dönüşüm ögesine bağlanmaktadır. Şair, arabada terk edilmiş bir mekândan yorulup uyuyakalır, "karşılarında hisar gibi Niğde yükselir", ertesi gün uyanıp yola çıktıklarında yine çetrefilli bir yoldan sonra Araplı Beli'ne varırlar, bir sonraki gün, uzun süren bir seyahatin sonrasında İncesu'da, "tatlı bir uykuda"dırlar ve ardından Erciyeş'e doğru yola çıkarlar.[539] Şairin, Anadolu'yla tanışması denilebilecek bu yolculuk, Faruk Nafiz'in de Anadolu'ya da derinden sirayet etmesine vesile olmuştur:

> Niğde'ye yaklaşıyorduk.
>
> Yanımda oturan bir Niğdeli, şehrin eteğini saran ağaç kümeleri arasında pek iyi seçemediğim bir noktayı işaret etti:

---

[531] Halil Cin, *Vural Bahadır Bayrıl Üzerine Bir İnceleme*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Manisa 2020, s. 5-6.
[532] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları – Toplu Şiirler*, s. 15.
[533] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları – Toplu Şiirler*, s. 15.
[534] Yolculuğu yapan kişi Faruk Nafiz olduğu için şair kelimesini "anlatıcı" anlamında kullandık.
[535] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları – Toplu Şiirler*, s. 15.
[536] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları – Toplu Şiirler*, s. 15.
[537] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları – Toplu Şiirler*, s. 16.
[538] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları – Toplu Şiirler*, s. 16.
[539] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları – Toplu Şiirler*, s. 16-19.

— Faruk Nafiz'in hanı, dedi.

Büyük şairin han sahibi olduğu günleri de inşallah görürüz. Fakat yol arkadaşımın bana gösterdiği bina, sadece Faruk Nafiz'in unutulmaz **Han duvarları** şiirinde tasvir ettiği han idi.

Kıyafetinden anlaşıldığına göre Niğdeli arkadaş bir esnaf, yahut işçi idi. Böyle olmakla beraber **Han duvarları'**nı ve Faruk Nafiz'i biliyordu. Daha garibi trende ilk gördüğü bir yabancının bu şiiri, şiirde tasvir edilen hanı ve Faruk Nafiz'i tanımamasını kabul etmiyor, ateş ve su nev'inden herkesçe malûm şeylerden bahseder gibi iki kelime ile bana maksadını anlattığına inanıyordu.

Güzel şiirin kudreti! İyi yazılmış bir manzum hikâye koskoca bir hanı, koynundaki tapu senedine rağmen asıl sahibinin elinden alıyor, Faruk Nafiz'e malediyordu.[540]

Reşat Nuri Güntekin, bu satırlarda hem şiirdeki hikâyeye (manzum hikâye) hem tasvirlere hem de şiirin Anadolu tarafında nasıl yankı bulduğuna işaret etmiştir. Reşat Nuri, ayrıca, bahsi geçen mekânda ulaşımın kendi zamanında çok kolaylaştığını söyler: "Niğde ile Kayseri arasındaki yolu, Faruk Nafiz'in İstiklâl muharebesi senelerinde kona göçe üç günde aştığı o uzun mesafeyi, ben, bugün otoray denen yeni icat bir alet içinde, âdeta uçarak geçiyorum."[541] Faruk Nafiz'in mekânı bu denli iyi tahlil etmesinde, yolun uzun sürmesinin yani o dönemdeki imkânların bir payı olduğu açıktır. Nitekim Mehmet Kaplan, bu konuda şöyle demiştir:

Şâirin seyahatini araba ile yapmış olması, dış âleme âit varlıkları teferruatlı bir şekilde görmesini, Anadolu coğrafyasının haşin gerçeğini yakından yaşamasını mümkün kılmıştır. Bugünün süratli vasıtaları ile aynı intibalar edinilemez; sürat ve konfor dış âleme âit idrâklerin teferruatını siler ve intibaları yumuşatır.[542]

Yolculuğun zorluğu; esasında at arabası ile olması sebebiyle salt uzun sürmesinde değil; dağları, bitmez düzlükleri aşmak, karlı yollarda gitmek suretiyle maddi ve ıssızlığın, haraplığın şaire hatırlattıkları içinde yol almak suretiyle manevi anlamda Faruk Nafiz'in Anadolu'nun zor şartlarını yaşamasıyla ilişkilidir.

Şiirde mekân, tek yönlü değil, çok yönlüdür. Dış ve iç mekân birbirinden ayrılmaz. Şair, dış gerçekçiliğe daha çok odaklanmasına karşın han tasvirleri de detaylı bir şekilde yapılmıştır. Hanın işlevi, şiirde, şairi Maraşlı Şeyhoğlu Satılmış ile buluşturmasıdır, denilebilir. Hanlar, bu açıdan Anadolu'nun temsilciliğini yapan Halk şairinin dizelerine ev sahipliği yaparken Anadolu halkının mekânı olarak da işlev görmektedir: İlk hana,

---

[540] Reşat Nuri Güntekin, *Anadolu Notları Cilt 1*, Altıncı Basılış, İNKILÂP VE AKA KİTABEVLERİ, İstanbul, 1968, s. 131.
[541] Reşat Nuri Güntekin, *Anadolu Notları Cilt 1,* s. 131-132.
[542] Mehmet Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri,* s. 13-14.

gönlünde gurbet duyan pek çok kişi gelmiştir. İkinci handa, hana gelen kişilere yakıştırılan özellikler de değişir. Son handa ise şair, âdeta Maraşlı Şeyhoğlu ile baş başa bir tablo çizer. Orada artık Anadolu halkından bahsedilmez, son handa gelen, onların suretinde bir Halk şairidir.

Turgut Uyar'ın *Türkiyem* kitabında yer alan "Bitmemiş Şiirler*/V" şiirinde ise han, yine kişileri buluşturma işlevindedir fakat bu buluşmanın mahiyeti oldukça farklıdır. "Hancı, halden bilir, babacan hancılardan. / Basma perdeli bir oda vermiş bize. / Bir toz kalkmış yollardan, yoncalardan, / Göğsünden, saçlarından bir güzel kadın kokusu." dizelerinden anlaşılacağı üzere han, iki sevgilinin kavuşma mekânıdır.[543] İki şiiri mekânın kişi üzerindeki etkisi yönünden de birbirine benzetmek mümkündür: "Han Duvarları"nda, Maraşlı Şeyhoğlu, anlatıcının karşısına hanın duvarlarına yazdığı şiirlerle çıkarak onda hayatı boyunca unutmayacağı, "ne zaman yolda bir han rastlasa irkileceği" bir etki bırakmış; "Bitmemiş Şiirler*/V"te ise anlatıcı, "ömrünce sürecek bir sevdayı, mahmur bir gülüşle" sevgiliden/sevilen kadından almıştır.[544] Bu anlamda han, her iki anlatıcı/şair-özne için bir kavuşma mekânı ve bir hayat boyu unutulmayacak denli önemli bir etki bırakan mekân işlevindedir.

Mekânın işlevi yönünden iki şiir arasında büyük bir benzerlik söz konusu olmasına rağmen önemli bir farklılıktan da söz edilebilir: Han, Faruk Nafiz'in anlatısında anlatıcının uyanışına sebep olan, şiirin toplumcu anlayışına hizmet eden ve bir halk (Mehmetçik) temsili barındıran bir özellikte iken Turgut Uyar'ın anlatısında bir aşkın doğduğu/tazelendiği bir anın mekânı olma özelliğini taşır, dolayısıyla bireyci şiir anlayışına hizmet eder. Bu anlamda Uyar'ın şiirindeki "İnceden terli avuçlarından, / Doya doya / Öpmüşüm, / Ağlamışım…" dizeleri, Faruk Nafiz'in oldukça bireysel, mazmunlaşmış şiirlerine benzer, aşk karşısında benzer bir çaresizliği, tutkunluğu yaşayan şiir öznesini ortaya koyar.[545] İki şiiri bütünüyle değerlendirmek gerekirse de "Han Duvarları"nın insan, mekân ve zaman tasvirlerinden çokça yararlanan, baştan aşağı bir hikâye olduğunu, "Bitmemiş Şiirler*/V"in ise daha çok aşka dair anların tasvirini yapan, baştan sona bir olay örgüsü barındırmayan bir şiir olduğunu söylemek mümkündür. Bu durum, aynı kitapta yer alan "Bitmemiş Şiirler/VIII" şiiri için de geçerlidir. Tasvir ağırlıklı olan şiirde, "Bir gün en büyüğü karşısında gerçeklerin / Maceramız yarıda

---

[543] Turgut Uyar, *Türkiyem*, s. 99.
[544] Turgut Uyar, *Türkiyem*, s. 99.; Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları - Toplu Şiirler*, s. 19.
[545] Turgut Uyar, *Türkiyem*, s. 99.

kalmalıydı…" dizeleri, âdeta Faruk Nafiz'in kaleminden çıkmış gibidir.[546] Faruk Nafiz'in de sevgiliyle olan hatıraları bir macera olarak ele aldığı hatırlanırsa iki şairin poetikalarının belli bir dönemde tema bakımından aynı çizgide olduğu dahi söylenebilir. İki şairin buluştuğu ortak noktalardan bir diğeri ise, şiirlerinde ütopik mekânlar kurmalarıdır. Turgut Uyar'ın "Geyikli Gece" şiirinde mekân unsuru en ön planda olan unsurdur.[547] Turgut Uyar'ın yarattığı ütopik dünya, kente karşı bir varoluş biçimiyken Faruk Nafiz'de bu ütopya, Servet-i Fünûn ütopyalarına daha yakın şekilde tezahür eder, yani orada (şiirin kendisinde) bir karşıtlık yoktur, sadece düş vardır.

2.1.6. Şahıs Kadrosu

Bir anlatı için şahıs kadrosu vazgeçilmezdir çünkü anlatının aktörleri bu kişilerdir. Şahıs kadrosu, anlatıda olay örgüsü ile sıkı ilişki içindedir. Roland Bourneur ve Réal Quellet, roman kahramanlarının anlatı içerisindeki konumlarını şöyle açıklamaktadır: "Roman dünyası kahramanı, izole bir gezegen gibi varlığını sadece düşüncemizde idame ettirmez, aynı zamanda bir yıldızlar kümesine bağlı bulunmaktadır ve işte böyle bir küme ile birlikte içimizde bütün boyutlarıyla hayaliyet kazanır."[548] Edebî anlatılarda bu kahramanlar, -özellikle roman ve şiirlerde- kapsamlı bir tasvirle çizilir, iç dünyaları ön plandadır. Roland Bourneur ve Réal Quellet, bu kişilerin kurmaca yönlerine vurgu yaparak onların okurdaki gerçekliklerini vurgulamışlardır. Bu durum, anlatıcının tamamen kurmaca olmasına rağmen hikâyeyi anlatması dolayısıyla "kâğıttan"[549] -hayal gücü kastedilmiştir- bir varlık olmaktan çıkıp hikâyeyi anlatan, hikâyenin içinde yer alan bir varlığa dönüşmesine benzer. Bir anlatıda kahraman ayrımında, genel tanımlanışı ile devreye tip-karakter ayrımı girmektedir. "Karakter", gerçek dünyadaki "kişi"nin kurmaca dünyadaki karşılığıdır.[550] Karakter, kendine has özellikleriyle öne çıkarken tip; toplumun bir kesimini temsil eden, kendinde o grup ile özdeşleşmiş özellikleri taşıyan ve iyi bir tasvirden sonra eylemleri tahmin edilebilir hâle gelecek kurmaca kişisidir. Bu bir karakter tasniflemesidir ve Forster'ın "düz/yalınkat karakter ve yuvarlak karakter" ayrımına dayanır.[551] Forster; yalınkat kişileri, "tek bir nitelik ya da düşünceden oluşan" kişiler

---

[546] Turgut Uyar, *Türkiyem*, s. 108.
[547] "Geyikli Gece"de mekân, "Tasvir" başlığı altında incelenmiştir.
[548] Roland Bourneur - Réal Quellet, *Roman Dünyası ve İncelenmesi*, çev. Hüseyin Gümüş, Birinci Baskı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1989, s. 141.
[549] [Daha önce bahsedildiği gibi bu tabir, Mehmet Kural, *Faruk Nafiz Çamlıbel'in Şiirlerinde Anlatısallık*, s. 89'da geçmektedir.]
[550] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 133.
[551] E. M. Forster, *Roman Sanatı*, çev. Ünal Aytür, Üçüncü Basım, Adam Yayınları, İstanbul 2001, s. 108.

olarak tanımlarken bu kişilerin "yapısına birden çok nitelik girdi mi kenarlardan kıvrılarak yuvarlaklaşmaya başladığını" dillendirir.[552] Belirtildiği gibi, burada en belirleyici olan husus, bu kişilerin eylemlerinin tahmin edilebilirliği yahut edilemezliğidir. "Karakter" kelimesi de bugünün edebiyatında genel anlamıyla tahmin edilemez, çok katmanlı kişilikleri betimler.

Şair/yazarların kişilerin özelliklerini belirleyişi, metnin yazılış biçimine göre farklılık gösterebilmektedir. Örneğin, gerçekçi bir hikâye yazmak isteyen yazar, bunu yaparken daha çok "tahmin edilebilir kişilik"lerden yararlanabilir. Karakter özelliklerinin "tutarlı olmasını sağlayan ilkeler", Bahar Dervişcemaloğlu tarafından şöyle dile getirilmiştir:

"1. Tekrar. (Karakter eyleminin tekrarı.)

2. Benzerlik. (Farklı durum/olaylarda benzer tutum gösterme.)

3. Tezat. (Karakter eyleminin zıtlıkları.)

4. Çıkarım/Gerektirme. (Karakterin bazı eylem/özelliklerinin fizyolojik ve psikolojik birtakım durumlarla ilişkilendirilmesi.)"[553] Anlatının şahıs kadrosu ile ilgili bu tür teoriler, anlatıdaki karakteri anlamaya yardımcı olmakta ve onu sınıflandırmaya imkân sağlamaktadır. Bununla birlikte karakterlerin metindeki tasviri, metnin bağlı bulunduğu anlayışa göre şekillenebilmektedir. Örneğin, modern anlatılar, "karakterleştirme" ile özdeşleşmişken toplumcu anlatılarda "tipleştirme" yaygın görülebilir. Şahıslar; çalışmanın konusu olan şairlerde anlatıdaki tasvirleri, anlatıyı ne denli etkiledikleri, ne gibi özelliklerin üzerinde durulduğu ve iki şairin hem kendi içlerinde hem kendi aralarında kurguladıkları kişilerde ne gibi ortaklık ve farklılıklar kurulabileceği üzerinden incelenecektir.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Dinle Neyden* kitabında yer alan "Bir Yolculuk" şiiri, iki kişiyi barındıran bir şiirdir. Bu şahıslardan biri anlatıcı, diğeri ise hikâyeye ve anlatıcının anlattığı zamanda yaşadıklarına, hislerine eşlik eden bir şahıstır. Bu şahıs, Faruk Nafiz'in belirli mazmunlarla övdüğü bir kadın, bir sevgilidir. Faruk Nafiz, özellikle ilk şiirlerinde kadını "Şark'ın sultanı" olarak görüp onunla ilişkilendirmiş, kadına nefretten özleme ve taparcasına aşka kadar uzanan pek çok nitelik yüklemiştir. Bu şiirde de kadın, yolculuğunda ona eşlik eden, derin bir sevgi ile bağlandığı bir kadın niteliğindedir. Turgut

---

[552] E. M. Forster, *Roman Sanatı*, s. 108.
[553] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 150-151.

Uyar'ın *Büyük Saat* kitabında toplanan şiir kitaplarından *Arz-ı Hal*'de, "Arz-ı Hal" şiirinin içinden şu dizeler, Faruk Nafiz'in şiirlerindeki kadın tasvirine oldukça benzemektedir: "Sana bir şey soracağım, affet Allahım!.. / Beş vakit kızlar doluyor camilerine, / Beyaz yaşmaklı, beyaz tenli, masum kızlar… / Benim bir defa görüşte yüreğim sızlar; / Sen tutulmadın mı, içlerinden birine? / Sana bir şey soracağım affet, Allahım!.."[554] Turgut Uyar (anlatıcı kişisi), kadınlara öylesine bir bağlılık ve sevgiyle bakmaktadır ki Allah'ın bile o kızlara tutulup tutulmadığını sorgulayarak hislerini ifade eder. Faruk Nafiz ve Turgut Uyar'ın şiirlerinde görülen bu kadın tutkunluğu ve tasvirleri, divan edebiyatında güzellikleriyle âdeta büyülü bir varlık gibi tasvir edilen ve insani gerçekliğe uymayan kadın profilini çağrıştırmaktadır.

Turgut Uyar'ın *Arz-ı Hal*'de yer alan "Bir Gün Sabah Sabah" şiiri, şahıs kadrosu anlamında "Bir Yolculuk" şiirine benzemektedir: İki şahsın anlatıldığı bu şiirde, "şair-özne" kavramına uyduğu için erkek olma ihtimali Faruk Nafiz'in şiirindeki gibi daha yüksek olan anlatıcı, sevdiği kadının hayalini kurmaktadır. Sevgiliye dair verilen detaylar, "sevgilinin kimbilir ne güzel göründüğü", "saçlarının dağınık, kendisinin mahmur olduğu" ve "uykulu sesi"dir.[555] Aynı şekilde, "Bir Yolculuk" şiirinde de anlatıcı, sevgilisinin sesini, saçlarını tasvir eder ve sevgilinin kurduğu düş, bir uyku hâli şeklinde anlatılır. Bu anlamda iki şiir arasında kullanılan imgeler açısından hiçbir fark yok gibidir fakat bu imgelerin bağlamları, "Dil Açısından Anlatımcı Şiir" kısmında bahsi geçtiği üzere, farklı kurulmuştur. Faruk Nafiz'in "Bir Yolculuk" şiirinde "gözler", "alın", "gözyaşı", "dudaklar", "kumral baş" gibi sevgiliye dair farklı detaylar yer almakta, iki şiirin şahıs kadrosu anlamında en büyük farklılığını ise "Bir Yolculuk"ta tasvir edilen, konuşturulan sevgilinin şiir-hikâyeye aktif bir biçimde dâhil olması; "Bir Gün Sabah Sabah"ta ise sevgilinin sadece hayali kurulan, henüz ulaşılamamış bir imge hâlinde pasif kalması oluşturmaktadır.[556] Dil açısından her ne kadar Faruk Nafiz geleneksel, Turgut Uyar ise modern bir düzlemde olsa da bu iki şiirde sevgilinin ele alınış biçimi açısından Turgut Uyar'ın divan şiirinin hayalî, pasif, sadece hayali kurulan sevgiliye daha yakın olduğu görülür. Bu şiir özelinde Turgut Uyar, geleneğin getirdiği özelliklere, daha sıkı bağlıdır, denilebilir.

---

[554] Turgut Uyar, *Arz-ı Hal*, s. 18. [Bu şiir, hikâye-şiir niteliğine uymamakta olup iki şairin kadına bakışlarını daha ayrıntılı ortaya koymak açısından ele alınmıştır.]
[555] Turgut Uyar, *Arz-ı Hal*, s. 20.
[556] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 25.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Çoban Çeşmesi*'nde yer alan "Ocak Başında" şiirinde şahıslar, aynı zamanda hikâyenin anlatıcılarıdır. Hikâyede bunun dışında kalan kişilerden başkahramanı karlarda baygın bulup eve getiren üç kişi, hikâyeye rastgele yerleştirilmemiş gibidir. Üç sayısı, halk edebiyatında önemli motiflerden biridir. Şiirin masala olan benzerliği, dolayısıyla folklorik yönü daha önce dile getirilmişti. Buna göre üç sayısını folklorik bir motif olarak ele almak mümkündür. Üç sayısı; "aracılık, bütünlük ve tanrısal güç anlamlarını bünyesinde barındıran", "iletişim ihtiyacını ve yaşama katılma isteğini ifade eden" ve "Tanrı, insan ve evrendeki düzeni simgeleyen" bir sayıdır.[557] Bu motifin anlamı, şiirdeki kullanışıyla örtüşmektedir. Kendini aşk uğruna ölüme terk eden bir kişiyi hayata döndürmek için evine götüren üç kişi, hikâyede nereden geldikleri belli olmayan, başkahramanı kimsenin uğramadığı bir yerde bulan kişilerdir. Bu anlamda orada beklemeye devam eden bu kahramanı alıp eve getirmeseler, o muhtemelen zaten orada ölecektir ama bir yandan da bedeli ölüm bile olsa âşık olduğu kişinin isteğini yerine getirme çabasında olan bu kişinin planı, bu üç kişi sebebiyle bozulmuştur. Kahraman, artık kendisini orada ölü biçimde görecek bile olsa sevdiği kadına aşkı için neler yaptığını ispat edemeyecektir. Tam da bu sebeple üç kişi/sayısı; kişi ne yaparsa yapsın evrendeki düzenin değişmeyeceğinin bir sembolü gibidir. Kader tasarısı, bu âşıkların kavuşamayacağı yönündedir ve küçük küçük bütün gelişmelerin sonucunda öyle de olmuştur. Üç sayısının aracılık yönünü ise nereden geldikleri ve bu kahramanın evini nereden bildikleri belli olmayan kişilerin kahramanı eve götürmeleri, yani onun ailesine kavuşmasına aracılık etmeleri durumu karşılamaktadır.

Bu masalımsı şiirdeki kişiler; anlatıcılar, âşıklar ve diğer aktörler olmak üzere üçe ayrılabilir. Anlatıcı kişiler, ilgili bölümde daha önce analiz edilmişti. Bunların dışında, ilk anlatıcının (hikâyeyi sonrasında annesine ve ninesine devredecek olan, asıl anlatıcı) annesinin evde herkesi himayesinde toplayan, birleştirici ve şefkatli bir kadın rolünde olduğu söylenebilir. Öyle ki "bütün bir yalı halkı, annenin dizinde toplanır" ve "bütün gözler annenin gözlerine dalar".[558] Başkahramanın eşi, yani nine, çiftliklerinde eşiyle mutlu mesut yaşayan ve ona çok hayranlık duyan bir kadındır. Asıl anlatıcı, yani ninesinden duyduğu hikâyeyi anlatan kız ise hikâyede sadece anlatma işlevi ile görünür. Âşıklar ise hikâyenin asıl kahramanlarıdır: Sürekli avlanmaya giden bir adam ve genç bir kadın. Bu karakterler, Leyla ile Mecnun gibi halk hikâyelerindeki ve divan edebiyatındaki

[557] Mehmet Alparslan Küçük, "Türk Destanlarında 'Sayı' Motifinin Dinî Yansımaları", s. 98.
[558] Faruk Nafiz, *Çoban Çeşmesi*, s. 77.

kişileri çağrıştırır. Erkek olan, aşkından kendini karlara atıp donmayı ve ölmeyi göze alacak kadar gözü kara ve hatta bu yapacağını kendisi için bir müjde sayan bir âşık; kadın olan ise sadece erkeğin ona olan aşkı üzerinden tasvir edilen, hikâyeye tek etkisi erkeğin sevgisini ispat etmesini istemek ve onu öldürmek olan bir karakterdir. Bu karakter, modernist bir bakış açısıyla değerlendirilecek olunursa oldukça bencil ve kötü bir karakterdir, sonucuna ulaşılır. Divan edebiyatında da birbirine rakip olan iki kişinin sevdiği fakat bunların arasından şiiri yazan anlatıcıya, yani kendisi için ölecek olana yüz vermeyen ve yine kötü bir karakter olarak çizilen bu kadın; asla ulaşılamayan bir hayali temsil eder, hatta gerçekte böyle biri var olamaz. Nitekim Faruk Nafiz, divan edebiyatından gelen bu çizgiyi bozmayarak erkek karakteri öldürmüştür. Şairin bu anlamda divan şairlerinden farkı; dilinin sadeliği, kendi poetikasını oluşturmuş olması yani divan şairlerine göre biraz daha mazmunlardan arınmış bir dili tercih etmesi ve diyalog gibi unsurlardan yararlanarak hikâyeyi biraz daha modernize etmesidir. Bunun dışında yazılış şekli bile mesnevilerle aynı olan bu şiir, divan edebiyatından bir esin olduğunu daha ilk bakışta belli etmektedir.

Başkahramanın yiyeceğini evde unutması, pek gerçekçi bir tablo değildir. Şair, bu ayrıntıyı, kahramanın ölümünü hızlandırmak adına ve bu kahramanın kadına sevgisini ispat hâline girdiğinde aşkından nasıl da gözünün hiçbir şey görmediğini anlatmak adına şiire koymuş olabilir. "Evde unutmuşum meğer heybemi… / Tanrı kahreylesin o melun demi! / Ürperdim açlığın soğuk sesiyle, / Bir yolcu görünür düşüncesiyle / Verdim kararımı dönmemek için. / Lekeydi bu dönüş bir erkek için…" dizelerinde başkahramanın heybeyi unutmasının hikâyenin akışı için gerekli olduğu anlaşılmakta ve kahramanın "Mecnun" tipine mensupluğu, daha da ön plana çıkarılmaktadır.[559] Mecnun'un Leyla'sını bırakması nasıl mümkün değilse bu kahramanın da sevdiği kadına kavuşma ihtimalini bırakması, o denli ihtimal dışıdır. Burada devreye oldukça geleneksel olan bir faktör daha girmektedir: Zaten soğukta yatmaktan bitap düşen kahraman, üstüne bir de açlık çekmektedir ve soğuktan ve açlıktan ölme ihtimalini kuvvetlendirmeyi, eve giderek heybesini alıp geri dönmeye ya da tamamen dönmeye tercih etmektedir çünkü sevdiği ne isterse yapacak olan sadık bir varlığa dönüşmüştür. Burada artık bireysellik, tamamen devre dışı kalmış; kahraman, kendi varlığını aşka adamıştır. Divan edebiyatında da benzer olan sadıklık durumu, kişinin varoluşunu gölgede bırakan, bireyi tamamen dünya

[559] Faruk Nafiz, *Çoban Çeşmesi*, s. 85.

karşısında devreden çıkaran ve bir şeye adanmışlık şeklinde tezahür eden bir durumdur. Aynı durum, tasavvuf ile de bağdaştırılabilir. İlahi aşkta Allah'ın bir yansıması olarak tezahür eden ve varlığını onun varlığının içinde eritmeye razı olan insan, beşerî aşkta da kendi varlığını sevdiğinin karşısında bulur ve kendini ona adar. Faruk Nafiz'in diğer şiirlerinde de çokça görülen bu tema, çoğu zaman beşerî aşkı ilahi bir hâle getirmek şeklinde gelişir. "Âmâ" şiirinde kadını öldürecek denli nefret etme hâlini, işte bu sonsuz sevgi hâli oluşturur. Dolayısıyla denilebilir ki Faruk Nafiz'in şiirlerinde sevgi de nefret de en uç noktalardadır. Hikâyenin akışında başkahraman ile ilgili bir noksanlık daha yer almaktadır: Bu kahraman, âşık olduktan sonra kendini yollara vuran (yol kronotopu burada da vardır) bir karakter hâlindedir fakat karlarda yatarken gidecek bir evi olduğu söylenmiştir. Kendi evini terk eden ve sürekli sevdiği kadının köşkünün önünden geçen bir kahraman adına böyle bir bilgi verildiğinde en azından bu evi ne şekilde bulduğunun söylenmesi, hikâyenin akışına katkıda bulunacak ve bu eksikliği giderecektir. Bu eksiklik, öyküleme/akış için bir sorundur.[560] Bu da kahramanın heybeyi unutmasının, kahramanın âşık rolünü daha iyi giymesi (kurmaca bir metin olduğu için) yani bunu karakteristik bir özelliğe dönüştürmek hedeflenerek şiire yerleştirilmiş bir durum olduğunu kanıtlar.

Kahramanın âşık olmak dışında başka bir özellikle resmedilmemesi -kahramanın avcı yönü bildirilmiş fakat bunun üzerinde çok durulmamış; avcılık, şiirde sadece kahramanın olayın akışına yani kadını görmesine yardımcı olması için belirtilmiştir- şunu gösterir: Forster'ın tanımlamasında bu kahraman, sadece bir özelliğe sahip olan "düz/yalınkat karakter"dir. Kahraman, herhangi bir toplumsal meseleyi temsil etmediği için toplumsal bir tip olarak görünmez ama Mecnun ile benzerliği, ona "tip" sıfatının yakıştırılmasını mümkün kılar zira Mecnun, Kerem, Ferhat; bütün bu kişiler aynı âşık tipinin farklı tezahürleridir. Başkahramana, bunların dışında, sosyolojik bir eleştiri ile bakmak da mümkündür. Kahraman, mutlu bir ailesi varken onları başka bir kadın için terk ettiği hâlde eve döndüğünde sadece iki gün daha yaşayıp o kadına kavuşmayı düşünür, ailesine karşı herhangi bir bağlılık yahut sorumluluk belirtisi göstermez. Son anlarını, başından geçenleri yazmak ve ailesine yüz sene bu hikâyenin öğrenilmemesini içeren vasiyetini bildirmekle geçirir. Şiirde, Faruk Nafiz'in bu eylemi kahramana pişmanlık ya da başka bir his duyduğunu belirterek yaptırdığına dair herhangi bir işaret yoktur, yani tamamen şairin üst-dilsel hikâyesini kurabilmesi içindir. Bu durum, hikâyede

[560] Burada amacımız, hikâyedeki sorunları tespit etmekten ibaret değildir. Aksine bu sorunları tespit, sadece şairin neyi hangi amaçla yaptığını aydınlatmayı sağladığı için dile getirilmiştir.

çok arka planda kalmış ve hiç düşünülmemiş yahut tartışılmamış olan ahlak/namus kavramlarını, şahıs kadrosunun özelliklerini daha yakından inceleyebilmek adına tartışmaya açmayı mecburi kılar. Başkahraman yerine yalıdaki aile fertleri mercek altına alındığında da durum değişmez. Aile fertleri, "bu asırlık sergüzeşte ağlarlar" fakat tam olarak ne için ağladıkları belli değildir.[561] "Sergüzeşt" kelimesi, bu noktada bir ipucu vermektedir: Faruk Nafiz, şimdiye kadarki şiirlerinde sıkça kullandığı gibi, olay örgüsüne yine "macera" yönünden bakmış ve bütün bu yaşananlar, sadece macera oluşu yönüyle değerlendirilmiştir. "Benzimiz ölü benzi, saçlarımız dalgalı," dizesi bile bu konuda herhangi bir referans oluşturmaz çünkü şairin diğer şiirleriyle birlikte değerlendirildiğinde burada salt tasvir yapma amacının güdüldüğü söylenebilir.[562] Dolayısıyla şiirdeki olay ve durumlar sadece bireysel düzlemde işlenmiş, toplumsal taraf yok sayılmıştır.

Faruk Nafiz'in diğer şiirlerinde sevdiği kadını bekleyen, özleyen, hatta ona tapan ve kendini sahillere, kırlara, dağlara vuran o adam tipi, "Ocak Başında" şiirinde de devam etmektedir, dolayısıyla bütüncül bir bakış açısında şairin salt âşık bir adamı resmetmek istediği ve bunu yaparken önceki devirlerin edebiyatlarından yararlandığı açıktır; burada kahraman üzerinden etik tartışmasına gidilmez. Bu da Faruk Nafiz'in, şiirindeki karakterleri tek bir yönleriyle ele aldığını, "gri" diye tasvir edilen; psikolojisiyle, eylemleriyle, sözleriyle ve ahlakıyla bütüncül bir insanı, modern bireyi henüz yakalamadığını gösterir. Faruk Nafiz'de şahıslara yöneltilmeyen bu modern ve bütüncül bakış açısının, Turgut Uyar'da pekâlâ var olduğunu ve iki şairin şiirindeki farklılıkların önemli kaynaklarından birini, bu meselenin oluşturduğu söylenebilir.

Şiirdeki diğer aktörlerin hikâye için en önemli olanlarından biri, siyahi köledir. Bu karakter, başkahramanın sevdiği kadından bilgi almasını sağlayarak iki karakter arasında aracılık görevini üstlenir. Esaret teması, özellikle Tanzimat Edebiyatı'nda sıkça işlenen ve Servet-i Fünûn Edebiyatı'nda da görülen bir konudur. Dolayısıyla bu karakter, bu iki edebiyatın etkisinde inşa edilmiştir, denilebilir. Bu karakter, Faruk Nafiz'in oldukça bireyci bir yaklaşımla kurduğu, halk edebiyatı, divan edebiyatı gibi etkilerin bulunduğu bir şiirde sosyal konulara dair bir hatırlatma olarak şairin şiirinin dönüşeceği poetik çizgiyi işaret etmektedir, çıkarımı yapılabilir. Böyle bir karakter, "Şark'ın Sultanları"

[561] Faruk Nafiz, *Çoban Çeşmesi*, s. 86.
[562] Faruk Nafiz, *Çoban Çeşmesi*, s. 86.

şiirinde de bulunmaktaydı. Diğer taraftan, şiirdeki bütün unsurlar bireysel bir temaya hizmet ettiği için bu durum, şairin bir farkındalığı olarak değil, önceki edebiyat devirlerinden aldığı bir imgeyi kullanışı olarak düşünülebilir.

Faruk Nafiz'in "Ocak Başında" şiirindeki başkahraman ile Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabında yer alan ve pek çok şiirin anlatıcısı olan Akçaburgazlı Yekta arasında önemli benzerlikler vardır. "Ocak Başında" şiirinin başkahramanı, mutlu bir evden çıkarak âşık olduğu kadının peşinden gitmişti ve şiirde bunun ahlakîliği üzerine herhangi bir kritik yer almamaktaydı. Evli ve mutlu bir evi varken başka bir kadına âşık olup onda aradığını bulan Yekta'nın "Ocak Başında" şiirinin kahramanından farkı, iki kadınla da sevgi bağını devam ettirmesidir. Aralarındaki en önemli fark ise Yekta'nın etik değerleri tartışmaya açma "cesareti"dir. Muzaffer İlhan Erdost, bu konuyla ilgili şöyle söyler:

> Dünyaya geldiği zaman, insan, içersinde varolduğu toplumsal birimin (birlik'in) toplumsal değer yargılarının kundağına sarılıdır, bu değer yargılarıyla kuşatılmıştır. Dili ve dini kadar, yaşam biçimi, nasıl üreteceği, nasıl dövüşeceği, nasıl sevişeceği, evleneceği ve nasıl gömüleceği önceden belirlenmiştir onun. Neyi, nasıl düşüneceği, düşünmesi gerektiği de.[563]

Erdost, bunun yanında, ozandan yeni şeyler beklendiği hâlde "yeni"nin bir eleştiri konusu hâline geldiğini ve İkinci Yeni şiirinin "bireyin özgürleşme evresinin şiirde ilk sinyallerini vermesi olarak algılanabileceğini" söylemiştir.[564]

Akçaburgazlı Yekta'nın bu sorgulamaları ve etik değerleri kritiğe alma hususundaki bazı pasajları, şu şekilde sıralanabilir:

> - Adamlar kadınları alıp Arabistana götürürlerdi balkonlu evlere koyarlardı gündüz işlerinde güçlerinde onların evlerde beklediğini düşünüp hızlanırlardı onları kucaklarlardı, çocuk yaptırırlardı onlara. Bunları bilince kolayca atıyorum sürgün kırallar gibi umurumda olmuyorlar [(Bir Kantar Memuru İçin) İ n c i l'den.]
>
> Ona, Sinan'a -Bizi kov- dedim.
>
> Onun kovduğu bizi ödeyecekti.
>
> Onun gözünde kovulmuş olacaktık ama, biz kendimizi
>
> kutsanmış belleyecektik.
>
> (…)Bizim inanarak ettiğimizi yerlere çaldılar, ululuğu nerdedir.
>
> Biz onu bulmuştuk, tükürdüler.

---

[563] Muzaffer İlhan Erdost, "İkinci Yeni İçin Yeni Türevler 'Anlamsızlığa Kadar Özgürsün'", s. 146.
[564] Muzaffer İlhan Erdost, "İkinci Yeni İçin Yeni Türevler 'Anlamsızlığa Kadar Özgürsün'", s. 146-147.

Bizi kirlettiler, yazıklar oldu bize.

Benim donumu ve Gülbeyaz'ın donunu

Ve yattığımız yatağın örtüsünü

Yüreksiz kişilere gösterip onları güldürdüler.

Halbuki biz o örtülerde yatarken,

Aklımız en ulu yerlerdeydi gücümüz. [Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur'dan.][565]

Akçaburgazlı Yekta, bir şair-özne olarak -daha önce "Yalınız Dürdanecik" şiirinde ve Turgut Uyar'ın bireyselliğe verdiği önemde bahsedildiği üzere- kadının bir erkeğin malı gibi kullanılışına karşı çıkar.

"Kadınları alıp balkonlu evlere koymak" ve onları sadece kendilerine yüce ve değerli hissettirecekleri bir hayata mahkûm etmek, toplumdaki değerlerin tartışmaya açılmasıdır. Akçaburgazlı Yekta için genel anlamda kadın, yüce bir aşk ile bağlanılması gerekendir. Bu hususta kadının kim olduğu önemsizdir ve aşkın yüceliği esastır. Yekta'nın Gülbeyaz ile Sinan'ı aldattığından çıktığı mahkemede söylediği gibi yüce olan, toplum tarafından ayıplanmış, alaşağı edilmiştir. Yekta'ya göre toplumda aldatmak olarak adlandırılacak olan eylem, "yasak aşk" ve "yüce aşk"tır. Bu adlandırma, bizzat "(Bir Kantar Memuru İçin) İ n c i l" şiirinde yapılmıştır: "Yasağın aşkları zorlaması / Önce varken sonradan gömdüğümüz / Önünde gerilediğimiz / Unuttuğumuz utandığımız".[566] Bu dizeler, ayrıca Akçaburgazlı Yekta'nın pişmanlığı olarak yorumlanabilir. Dolayısıyla bu konunun bütün tezahürleri, Akçaburgazlı Yekta'nın anlatılarında mevcuttur, denilebilir.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in 1934'te yayımlanan *Elimle Seçtiklerim* kitabında yer alan "Canavar'dan parçalar" şiirinde karakterlerin her birinin Anadolu köy halkının belirli tipleri olduğunu söylemek mümkündür. Ümmeti, "Zaten bugün Salıdır / Uğursuz gün demişler!" sözüyle yaygın inanışa/ata sözüne bağlılığı açısından dikkat çeker.[567] Ali Baba, şiirdeki tek öyküleme sekansının, yağmur duasının anlatıcısıdır: "Hocaların yükseğe çıktı en ihtiyarı, / Gökten su dilenerek elindeki tasına / Başladı en acıklı bir yağmur duasına:".[568] Yağmur duası, geleneksel yaşantıda, Tanrı'nın rahmetine ve doğanın

[565] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 141, 153.
[566] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 151.
[567] Faruk Nafiz, *Elimle Seçtiklerim*, s. 83.
[568] Faruk Nafiz, *Elimle Seçtiklerim*, s. 83.

olağan akışına ne denli bağlı olunduğunun göstergesi olması bakımından önemlidir. Bu duayı hocalardan en yaşlı olanının yapması, Anadolu halkının yaşantının çokluğuna, yani yaşlılığa saygısının işaretidir. Modern toplumda yaşın önemi kaybolurken köyde ihtiyar olmak, sözünün geçmesi anlamına gelmektedir. Köylüler, kent yaşamının dışında olduklarından doğayla iç içe yaşarlar. Nitekim şehirde bir yağmur duası görme olasılığı neredeyse hiç yoktur. Ümmeti, yani Zeynep'in annesi, kızının bahtına üzülmektedir: "Omuzuna dalga dalga yayılan sırma saçlar / (…)Yokmu, diyor, bizleri toklayacak bir bucak? / (…)Beklemekten acı şey var mı kızlık çağında? / On beş yaşından beri geçirdiğin her sene / Kaç oğul kaybettirdi işte güzel ölkene!"[569] Bu satırlardan köyde kızların evlenme yaşının 15 olduğu, Ümmeti'nin, yani Zeynep'in annesinin kızına "memlekete oğul doğuracak bir ana" -geleneksel toplumlar, genelde erkek egemen toplumlardır; ayrıca erkekler askere gittikleri, savaşa katılabildikleri ve beden gücü gerektiren işler köylerde yaygın olduğu için de değerli görülürler- gözüyle baktığı, kadına bir yuva kurmadan bir birey olarak bakmadığı; alt metinde ise Zeynep'ten artık kendisini, Zeynep'i ve onun doğacak çocuklarını doyuracak bir eş ile evlenmesini beklediği, kadının görevinin evde oturup hizmet etmek olduğunu düşündüğü anlaşılır. Ümmeti'nin "Bu iki genç bülbüle güzel bir kafes lâzım." sözü, bütün bu düşünceleri pekiştirmektedir.[570]

Zeynep'in kaderi, bu açıdan Turgut Uyar'ın "Yalınız Dürdanecik" şiirindeki kadına benzetilebilir. Turgut Uyar, bu meseleye oldukça eleştirel açıdan yaklaşmıştır oysa Faruk Nafiz'in şiirinde bu bir gerçekliktir; eleştirilmez, değiştirilmesi gerekmez. Turgut Uyar'ın "Adile" karakterinde -aslında onun da Akçaburgazlı Yekta olduğu belirtilmişti- görünen özgürlük, Zeynep'te hiç yoktur. Zeynep ve onun gibi olanların, gelenekselliğin baskın olduğu toplumlarda duygularını ve arzularını açığa vurma şansları yoktur. Bu açıdan Adile ile Zeynep, birbirlerinin tam zıttı ve geleneksellik ile modernliğin prototipleridir.[571] Ahmet ise şiirde sosyal eleştirinin sözcüsü olarak görünür, eşraf, hükûmet ve eşkıya hakkındaki düşüncelerinde oldukça keskindir:

> Köylünün hakkı geçmiş bütün iliklerine,
> Damarlarında zehir dolaşır kan yerine. [Eşraf için.]
> *
> Hükûmetmi diyorsun

[569] Faruk Nafiz, *Elimle Seçtiklerim*, s. 84.
[570] Faruk Nafiz, *Elimle Seçtiklerim*, s. 85.
[571] Modernizm, çok boyutlu bir kavram olmakla birlikte burada kastedilen, Turgut Uyar'ın kaçtığı, bunaldığı modern yaşam değildir. Turgut Uyar'ın yaşantısı ve şiirleri dolayısıyla denilebilir ki kadının eve hapsolduğu geleneksellik, Turgut Uyar'ın kaçtığı modernizmin alternatifi olamaz.

Onun ne olduğunu bilmeyen bana sorsun!
Halka omuz virerek halkı yutan hükûmet,
İstanbulda yan gelüp kafa tutan hükûmet
(…)Vergi derler verisin, asker derler verirsin.
Bu doymayan ağızla bu uzanan ellere
Irzından başka neyin kaldıki vere vere?
Nasıl tehammül eder köylü bu sarsıntıya:
Bir taraftan hükûmet, bir taraftan eşkıya..
(…)Hükûmetmi? Hükûmet ağalar hükûmeti!" [Hükûmet için.][572]

Ahmet, köyün aydını tipindedir, "Yukardan başlayarak değişen şey yarımdır, / Evvelâ köylülerden doğmalıdır inkilâp." diyerek köylünün bilinçlenmesi gerektiğini savunur.[573] Ali Baba ve Ömer ise sorgulamayan köylüler olarak Ahmet'in sözlerine karşılık verenlerdir, onlar da köy halkının çoğunluğunu temsil ederler.

"Canavar'dan parçalar" ve "Akın'dan parçalar" şiirlerinde karakterler, düz/yalınkat kişilerdir; eylemleri tahmin edilebilir ve tek tiptirler. Her biri bir meseleyi temsil eder: Ahmet, eleştiriyi; Ümmeti ve diğerleri gelenekselliği; İstemi Han, memleketteki susuzluğun ciddiyetini; Bumin, diğer kişilerin sözlerini aktaran bir anlatıcı olarak memleketin Suna'ya üzülmesini ve Suna'nın güzelliğini, güzelliğinin bedelini vs. Bu kişilerin eylem yahut sözlerinde beklenmedik bir şey yoktur, bu açıdan tutarlıdırlar. Bahar Dervişcemaloğlu'nun bir anlatıda karakterlerin tutarlılığını sağladığını söylediği özelliklere sahiptirler; anlatıların bütününde farklı durumlarda benzer şekilde davranır, eylemleri yahut sözleriyle tekrara girer, psikolojilerinin/düşündürdüklerinin gereğini yaparlar. Suna ise "çirkin yaşamaktansa güzel ölme"yi seçtiği için ötekilerden farklı, eylemi/sözü tahmin edilemez bir karakterdir.[574] Suna dışındaki karakter/tipler, Akçaburgazlı Yekta ile birbirinin zıttıdırlar. Yekta; tahmin edilemez, neredeyse çözümlenemez, oldukça karmaşık nitelikler taşıyan bir anlatıcı/karakterdir. Aynı durumlarda farklı tepkiler göstermesiyle Dervişcemaloğlu'nun "tutarlı" tanımına uymaz. Öte yandan tutarlılığı sağlayan tezatları vardır, kendi içinde sürekli tekrar eder fakat her durumda psikolojisinin/düşüncelerinin gerektirdiğini yapmaz/yapamaz. Tahmin edilemezliği, Yekta'yı Forster'ın tanımında yuvarlaklaşan bir karaktere dönüştürür.

[572] Faruk Nafiz, *Elimle Seçtiklerim*, s. 85-86.
[573] Faruk Nafiz, *Elimle Seçtiklerim*, s. 86.
[574] Faruk Nafiz, *Elimle Seçtiklerim*, s. 99.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Elimle Seçtiklerim* kitabında yer alan "Ali" şiiri, "uzun yıllardır tanışıp birlikte büyüdükleri sevgilisinin kendisine ihanet edip başka biriyle kaçmasını kabullenemeyen Ali'nin, onların peşine düşmesi"nin hikâyesidir.[575] Dolayısıyla hikâyede öne çıkan unsurlardan biri, öykülemedir. Şiirde öne çıkan diğer unsurlar ise anlatıcı ile şahıs kadrosudur. Anlatıcı, şiirde devamlı olarak Ali ile konuşmakta gibidir. Bu açıdan hikâye, Ali üzerinden 3. teklik şahıs gözlemci anlatıcı ile anlatılır. Anlatıcının şiirde öne çıkmasının sebebi, Ali karakterine doğrudan etki etmeye çalışmasıdır. Burada, Genette'in 3. işlevi olan "anlatılama durumu ve anlatıcının anlatılana yönelimiyle alakalı olan işlev" söz konusudur: "Onu sen büyüt te söğüt boyunca / Kendini ellere versin o gonca! / Sözüme kanmadın bunu duyunca, / Göynündü gözünü yuman, be Ali!"[576] Anlatıcı, Ali'nin aşkından kör olan gözünü açmaya çalışmaktadır, ayrıca anlatıcının "Ali'ye acımasında" anlatıdaki bir epizodun anlatıcıda bıraktığı duyguyla ilgili olması bakımından Genette'in "duygusal-bildirimsel işlev ve tanıklık işlevi"nin önemli bir yeri vardır.[577] Alıntılanan dizelerden, Ali'nin kızın babası olduğu sonucu da çıkabilir[578]: Kızını büyütüp bu yaşa getiren Ali, kızının "kendini ellere vermesini" kabullenememiştir. Ayrıca Ali'nin onları beklediği sahneden bir kesit ("Duruyor iki genç"), hikâyenin bütününe bakıldığında Ali'nin genç olmadığını çağrıştırmaktadır.[579]

Ali'nin hikâyede bir karakter olarak önemi ise eyleminin tahmin edilemezliğine dayanır. Ali, bu açıdan Turgut Uyar'ın anlatıcı karakteri Akçaburgazlı Yekta'ya benzer. Ali'nin tahmin edilemezliği, büyük bir öfke ile sevgilisini ve kendisine onunla ihanet ettiği adamı vurmaya gitmişken kendini vurmasındandır: "Kurşunu kahpeye atacağına / Kendine çevirdin… Aman, be Ali!"[580] Bu dizelerde anlatıcının kadına yaklaşımı da dikkat çekmektedir. Anlatıcı, Yekta'nın tersine bu kadını "kahpe" olarak görmektedir. Yekta, Adile tarafından aynı durumda bırakıldığında hayal kırıklığına uğramakla birlikte kendini öldürmek yerine "Akçaburgaz yalnızlığı"na sığınmıştı. Öte yandan ileri bir yorumla, Yekta'nın bu ihanete uğradığı sıralarda işlediği cinayetin, modernizme karşı çıkan bireyin öfkesi olarak değerlendirilmesinin yanında asıl sebebinin Adile'ye duyduğu öfke olduğu savı öne sürülebilir. Akçaburgazlı Yekta'nın çalışmaya konu edildiği hiçbir şiirde buna

---

[575] Mehmet Güneş, "Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Şiir-Hikâye Türü", *bûtimar,* 9-10, (2019), s. 41.
[576] Faruk Nafiz, *Elimle Seçtiklerim*, s. 41.
[577] Mehmet Güneş, "Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Şiir-Hikâye Türü", s. 41.
[578] Çalışmanın bundan sonraki kısımlarında, Ali'den bir baba olarak değil, sevgili olarak bahsedilecektir.
[579] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları – Toplu Şiirler*, s. 182.
[580] Faruk Nafiz, *Elimle Seçtiklerim*, s. 41.

dair somut bir ize rastlanmamakla birlikte iki sebep de Yekta ile Ali'yi tahmin edilemezlik hususunda aynı yere taşır. Faruk Nafiz'in şiirlerinde sıkça karşılaşılan "çoban" imgesi, "Ali" şiirinde sevgilisinin Ali'ye ihanetinin sebebi olan kişi olarak görünür: "Duruyor iki genç, ne hoş, yanyna. / Bir kurşun kadına, bir de çobana, / Çınlasın yıllarca orman, be Ali!"[581] Anlatıcının bu sözleri de Ali'ye dair hislerini açığa çıkarır: Ali'nin öldürme eylemini, anlatıcı da desteklemektedir ve şair, Uyar gibi bu eylemin karşısına korku, itiraf gibi etmenleri koymaz; Ali, kurşunu kendisine doğrultur (kendini öldürüp öldürmediği şiirden anlaşılmaz) ve eylem tekilleşir. Bu açıdan Turgut Uyar'ın şiirindeki çok katmanlı yapı, Faruk Nafiz'in şiirinde görülmez. Ali ile Yekta ise aynı durumda çok farklı hareket eden iki anlatı kahramanıdır (ikisi de yuvarlaklaşan karakterlerdir) ve ikisini geleneksellik-modernlik bağlamında zıt kutupta değerlendirmek mümkündür.

Faruk Nafiz'in *Çoban Çeşmesi*'nde ve *Han Duvarları – Toplu Şiirler*'de yer alan "Ayşe, Sana" şiiri, "Ali" şiirinin bir uzantısıdır. Ali, bu şiirde Ayşe'ye çobana güvenmemesi için seslenerek aslında Ayşe'nin ona olan sevgisinden yakınmaktadır. Anlatıcının "Ali" şiirindeki duygusal-bildirimsel işlevi, bu şiirde Ayşe'ye seslenen kişinin de anlatıcı olması ihtimalini barındırsa da "O ne, birdenbire karşımda soldun, / Bir anda boşaldın, bir anda doldun? / Yoksa, dün çocukken, ana mı oldun? / Yanarım kederin bundansa, Ayşe!" dizeleri bu sesin Ali olduğunu kanıtlar.[582] Anlatıcı, kâğıttan bir varlık olduğu için şiir-hikâyenin içinde Ayşe ile karşılaşma ihtimali yoktur. Oysa hikâye kahramanları "ses"lerinin dışında da bir varlık kazanırlar; bir öyküleri, kişilik özellikleri vardır. Anlatıcının hikâyenin bizzat içinde olabilmesi için 1. teklik yahut 1. çokluk anlatıcı olması gerekmektedir. "Ali" ile "Ayşe, Sana" şiirleri arasındaki zamansallığı tespit için zaman ögelerinin izi sürülebilir fakat şiirler arasındaki kronolojiye dair somut bir delil yoktur: Ali, Ayşe ile sevgilisini vurmaya gittiğinde onları ormanda bir çınarın altında beklemişti, yani onların nerede buluştuğunu biliyordu; bu da hem onların izini sürerek buluşma yerlerini konuşmalarından öğrendiği hem de yine onların izini sürerek onları defalarca bu ormana gelmişken görmüş olabileceği anlamına gelir.[583]

Bu şiirde en öne çıkan hikâye unsurları, öyküleme ve karakterleştirmedir. "Ayşe, kaç çobandan, tehlikelidir, / (…)Kuşlara emniyet etmemelidir / Buluştuğunuz yer

---

[581] Faruk Nafiz, *Elimle Seçtiklerim*, s. 41.
[582] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları – Toplu Şiirler*, 183.
[583] Ayşe ile karşılaşmalarını anlatan Ali'nin üslubundan ve buluştukları yer hakkındaki yorumundan, Ali'nin kendini vurmayıp sonrasında Ayşe ile karşılaştığı sonucu çıksa da farklı ihtimaller söz konusudur.

ormansa, Ayşe!" dizeleri, Ayşe'nin "daha dün çocukken şimdi ana mı olduğu" sorgusu ile anlam kazanır.[584] Kuşların olup bitenleri görüp dillendirebileceği üzerinden kurulan imge, köydeki geleneksel yaşantıya işarettir. Mekânın köy olduğu ise "çoban" karakterinden anlaşılır. Şiir, tamamen Ayşe'nin çobana güvenmemesini öğütlemek ve bu ilişkiden yakınmaktan ibaret olsa da olay örgüsü bakımından bunları söyleyen kişi, yani Ali daha çok öne çıkmaktadır. Bu durumda çeşitli tasvirlerle "yakıcı" güzelliğiyle resmedilen çoban, Ali'nin ve Ayşe'nin görünümlerini yansıtmak için bir aracı konumundadır, yorumu yapılabilir.

Köy yerindeki geleneksellik, bu durum özelinde ahlak kuralları; kadın açısından oldukça katı olduğu için Ali, Ayşe'ye yaptığının duyulabileceğini söylemektedir; bunu söylerken de üzüntüsünü okura hissettirir. Akçaburgazlı Yekta ve onun temsili olan karakterlerde ise cinsellik; bir utanç kaynağı değildi, aksine, özgürleşmenin bir aracıydı. "Ayşe, Sana" şiirindeki Ayşe, toplumun baskıladığı bir kadın profilindedir. Ali ile Yekta'nın, "Ali" şiirinden örnekler verilerek aynı durumda nasıl davrandıkları daha önce dile getirilmişti. Buna ek olarak, Ali'nin Yekta'dan bir adım öteye gittiği, yani sevdiği kadına çobana güvenmemesi için direktifler verdiği görülmektedir. Dolayısıyla eyleminin tahmin edilemezliğinin yanında Ali; salt "Ayşe, Sana" şiiri üzerinden değerlendirildiğinde Ayşe için canını vermeyi göze alacak dahi olsa onu yargılayan, onu içten içe ayıplayan tavrıyla geleneksel bir "tip"tir. "Ali" şiirinde bu çifti öldürmek için son derece kararlı olmasıysa bunun bir kanıtıdır; yani Ali, namus cinayeti işlemek üzere olan bir köylüdür.

İhanet kavramına bakış, bir meseleyi bireysel olarak ele almakla doğrudan ilişkilidir. Ali, birlikte büyüdüğü kişinin başka bir kişiyi sevmesini ihanet olarak görüp tabancasına sarılır; Yekta ise bunu salt bir hayal kırıklığı olarak görerek eyleme geçmez, Adile'den öç alma gibi bir planı yoktur. Dolayısıyla geleneksel yaşantıda "sahiplik" duygusunun yer yer ciddi bir şiddete ve katle dönüştüğü söylenebilir. Bu topluluklarda namus cinayetinin sıklıkla görülmesinin sebebi budur. Faruk Nafiz'in bu iki şiiri, namus konusunu gündeme alması bakımından sosyal konuları işlemekte fakat bu konulara herhangi bir eleştiri getirmemekte, aksine "Ali" şiirinde anlatıcısı sebebiyle öldürme eylemini destekleyici bir yerde durmaktadır: "Namluna dayanır, yola dalarsın, / Duruşun, bakışın yaman, be Ali! / Boşuna tetiği ne kurcalarsın? / Var daha ateşe zaman, be Ali! /

[584] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları – Toplu Şiirler*, 183.

(…)Bir kurşun kadına, bir de çobana, / Çınlasın yollarca orman, be Ali!"[585] Nitekim şairin *Han Duvarları – Toplu Şiirler* kitabında yer alan "Şeytan" şiirinde de aynı şiddetin izleri sürülmektedir. "Ali" şiirinde herhangi bir şiddet uygulanmaz yahut cinayet işlenmezken "Şeytan" şiirinde ihanete uğrayan kişi, şiddet uygular ve kadından hıncını alır: "Saçlarından tutarak yere çarpar, döverdim, / (…)Çıplak teninde izler kaldıkça pençe pençe / Bir derin zevk olurdu ruhuma bu işkence! / O haykırdıkça ruhum daha mesut olurdu, / İçimde bin canavar bir ağızdan solurdu,".[586] Bu şiddet sekansları, insanlık dışıdır fakat "Şeytan" şiirinin anlatıcısı, kendisine "ihanet" eden kadına bunları yapmaktan zevk duymaktadır.[587] Şiirde öne çıkan öyküleme unsuru, bu kadının şeytan oluşu üzerinedir.

Turgut Uyar'ın *Türkiyem* kitabında yer alan "Hacer Hanım'ın Hamamı" şiirindeki Nemika karakteri, Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Elimle Seçtiklerim* kitabında yer alan "Canavar'dan parçalar" şiirindeki "Zeynep"e benzetilebilir. "Canavar'dan Parçalar"da Zeynep'in annesi Ümmeti, onun bir eş hayali kurduğunu betimlemekteydi. "Hacer Hanım'ın Hamamı"ndaki anlatıcı ise Nemika'nın "ya zâbit, ya doktor, ya bir şehzâde" hayali kurduğunu belirtir.[588] Nemika, Hacer Hanım gibi portreler, Turgut Uyar'ın küçük insan örnekleridirler:

> Bu sıradan insanların kuruluş biçimleri ideolojiyle bir paralellik göstermektedirler. Özellikle **Arz-ı Hal** kitabında çok fazla yer tutan sıradan insan portreleri, **Türkiyem**'de de varlığını sürdürür. *Hacer Hanım'ın Hamamı* ve *Yalnız Dürdanecik* bu doğrultuda ele alınabilecek şiirlerdir. (…)tutulan yol, sıradan insanların "sıradanlıklarının" ve bunun içindeki mutluluklarının vurgulanmasıyla sonuçlanır. Bu sonuç Uyar'ın şiir hayatının devamında değişecek bir tutum olması açısından vurguya değerdir. Çünkü bu tutum "birey"in toplum potası içinde bir tipe indirgenmesinin projeksiyonudur.[589]

Turgut Uyar'ın "Hacer Hanım'ın Hamamı"ndaki "Ne hayallerle geçerdim yolunuzdan / Devir, o devirmiş bilemedik." dizeleri, anlatıcının şiirde bu mutluluğun eskide kaldığına dair yaptığı bir vurgu olabilir.[590] Akçaburgazlı Yekta, bu anlamda bu sıradan tipin artık tamamen toplumdan soyutlandığının, topluma yabancılaştığının işaretidir. Turgut Uyar'da *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabı ile başlayan bu karakter değişimleri, şairin poetik bakışını ortaya koyması açısından önemlidir. Faruk Nafiz Çamlıbel ise bireyi ya

---

[585] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları – Toplu Şiirler*, s. 182.
[586] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları – Toplu Şiirler*, s. 201-202.
[587] Hatırlanacak olunursa "Eski Bir Kin" şiirinde şair-özne, kadının ya boğulmasını ya da öldürülmesini istemekteydi. Bu açıdan kadına şiddet ve kadın cinayeti, Faruk Nafiz'in şiirlerinde görülen bir izlektir.
[588] Turgut Uyar, *Türkiyem*, s. 77.
[589] Gürkan Emre Melikoğlu, *Turgut Uyar Şiirinde Söylem Arayışı*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2019, s. 42-43.
[590] Turgut Uyar, *Türkiyem*, s. 77.

gerçek dışı bir biçimde (yüce, masalsı) ya da bir toplumun küçük parçaları olarak alır. Faruk Nafiz'in toplumsal duyarlılıkları yansıtan bir şair olduktan sonraki karakterleri (toplumculukları *Çoban Çeşmesi*'ndeki "Han Duvarları" şiiri ile başlayıp gittikçe bu dozun ivme aldığı kitaplar) ile Turgut Uyar'ın hâlâ tam anlamıyla birey olamamış karakterleri (*Arz-ı Hal, Türkiyem*), bu açıdan birbirlerine benzerler.

Turgut Uyar'ın *Arz-ı Hal*'de yer alan "Yasin Efendi" şiiri, bahsi geçen sıradan insan tipinin bir örneğidir. Bu şiirde ağırlıklı olarak kullanılan unsurlar, tasvir ve şahıs kadrosuna dair olan tipleştirmedir. Yasin Efendi, "sahaflarda bir dükkâncağızda Allah ne verirse ama üç ama beş, şükredip oturan" bir kahraman olması dolayısıyla Faruk Nafiz'in "Canavar'dan parçalar" şiirindeki Ali Baba ve Ömer'e benzetilebilir.[591] Onlar da yaşadıkları yerin şeklini alan, sorgulamayan küçük köy insanları idi. Ayrıca anlatıcının Yasin Efendi'nin dükkânını, "dükkâncağız" olarak nitelemesi, ona acıdığının bir işareti olabilir yahut bu niteleme, küçük insan vurgusunu daha çok ön plana çıkarmak için kullanılmıştır, denilebilir. Ayrıca "bilinmez hayalleriyle saatlerce oyalanan" Yasin Efendi, *Türkiyem*'deki Nemika'nın ilk kitaptaki hâli/başka bir versiyonu gibidir.[592] Anlatıcı, Nemika için de yaptığı hayallerinin ne olduğunun bilinmediği vurgusuyla iki şiirde de aynı sesi taşır. Bu açıdan denilebilir ki burada Turgut Uyar'ın sesi hissedilmekte olup şair-öznenin yazarın kendisiyle özdeşliği durumu söz konusu olabilir. "Tarçın tarçın kokar elbiseleri, / Tesbih çekerek akşama kadar / Güvercinler için mısır, darı / Ve Mızraklı ilmihal satar." dizelerinde görülen dinî motifler, Faruk Nafiz'in "Şeytan" şiiri ile bağdaştırılabilir.[593] Bütün bu şiirlerde görülmektedir ki din, sosyal kurallar ve gelenekler, küçük kent ya da köy insanlarının yaşamını şekillendiren en önemli unsurlardır.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Han Duvarları" şiirindeki şahıs kadrosu, folklor ögesi olarak değerlendirilebilir. Faruk Nafiz'in ilk handa gördüğü yolcular, "bağrındaki yaraya bir deva bulmak için" gelen Anadolu'nun "garip" insanlarıdır.[594] Bu anlamda han, mekân olarak iyileştirici bir işleve de sahiptir. Şiirdeki tasvirler, mekân açısından hem çevrede hem Anadolu halkının dinlenmek ve yalnızlıklarını gidermek için geldiği kervansaraylarda Anadolu'nun ıssızlığını, garipliğini anlatma işlevi görürken han ve insan tasvirleri, Anadolu halkının duygu durumunu dile getirir: "Şişesi is bağlamış bir

[591] Turgut Uyar, *Arz-ı Hal"*, s. 22.
[592] Turgut Uyar, *Arz-ı Hal"*, s. 22.
[593] Turgut Uyar, *Arz-ı Hal"*, s. 22.
[594] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları – Toplu Şiirler*, s. 16.

lambanın ışığı,/Her yüze çiziyordu bir hüzün kırışığı./Gitgide birer ayet gibi derinleştiler/Yüzlerdeki çizgiler, gözlerdeki çizgiler…"[595]. Bu dizelerde "loş ışık", Anadolu halkının yüzlerindeki yorgunluk çizgilerini aydınlatan bir işlevdedir. "Hüzün", şiirin geneline yayılmış; yolları, insanları, şairin yüreğini kapsayan bir imgedir. "Ayet" benzetmesi, Anadolu halkının inancına işaret etmesi bakımından gerçekçi bir tespittir zira bu inancın savaşların kazanılmasında, yoklukla, hastalıklarla başa çıkmada güçlü bir etkisi vardır. Bu inancı salt İslamiyet özelinde değil, vatan sevgisi açısından da okumak mümkündür. Savaşların, Anadolu insanlarının karakter oluşumlarında, duygularında önemli olduğu açıktır; bu insanın karakterini bir nevi savaşlar, acılar, zor şartlar (gerek mekân gerek olaylar bakımından) oluşturur.[596] Şairin ilk handa hüzünleriyle karşı karşıya geldiği bu insanlar, ikinci handa masallar anlatan insanlara dönüşürler. Yorgun, pasif bir durumdan aktif bir duruma geçerler. Burada yine güçlü bir folklor ögesi devreye girer: Halk, burada ateş başında çevrelenir, masallar anlatılır. Bu öge, anlatı geleneği açısından oldukça önemlidir. Burada halk; eski halk ozanları, meddahlar gibi, bir anlatıcı rolü üstlenir ve kültürü, geleneği, masallar aracılığıyla başkalarına aktarır.

Mehmet Kaplan, birinci ve ikinci handa tasvir edilen insanların farklılığını, "insanla coğrafya arasındaki temel uyuşmazlık"ta arar.[597] Bu tasvirlerin ilkinde "mistik" ve "tasavvufî" kimlikleriyle görünen insanlar, "daha canlı ve heyecanlı" insanlara dönüşmüşlerdir.[598] Ayrıca, burada insanlara bağlı olarak mekânsal tasvirlerde de bir değişim olmuştur. İlkinde "her yüze bir hüzün kırışığı çizen" ışık tasviri yapılırken ikinci durumda "ocağın akisleri duvarı çiçeklemekte"dir.[599] Bu durum, Anadolu insanının iki temel gerçekliğini ortaya koyar:

> Gerçekten de Anadolu insanının duyuş tarzında, Halk edebiyatında görülen santimantalizm ve tasavvuf edebiyatında en güzel ifadesini bulan derûnîlik, saadeti varlık ötesinde arama iştiyakında bu coğrafyanın büyük tesiri vardır.
>
> Aynı coğrafyanın buna tamamiyle zıd görünen başka bir tesiri, kahramanlık duygusudur. Kahramanlık da mistisizm gibi aslî kuvveti kendi benliğinde bulmak değil midir? Dış âlem tarafından reddedilen insan, dayanak noktasını ya tabiatın üstünde bir varlıkta yahut da kendi içinde arar. Anadolu coğrafyası yüzyıllar boyunca iki insan tipi yaratmıştır: Veliler ve kahramanlar![600]

---

[595] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları – Toplu Şiirler*, s. 16.
[596] Mehmet Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, s. 16.
[597] Mehmet Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, s. 15.
[598] Mehmet Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, s. 15.
[599] Mehmet Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, s. 16, 18.
[600] Mehmet Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, s. 15.

Faruk Nafiz'in mekân tasvirlerini bu denli titizlikle yapması, bu olgunun Anadolu insanının üzerinde büyük tesiri olduğunu bilmesindendir. Nitekim realist anlayışta da insan ile çevre, birbirlerini tamamlayan unsurlardır.

3. ANLATIM TEKNİKLERİ AÇISINDAN KARŞILAŞTIRMA

Hikâye içeren şiirlerde, anlatma eylemi ön plandadır ve anlatma eylemi, pek çok farklı anlatım tekniği ile gerçekleştirilebilir. Öyküleme için bir anlatma eyleminin gerçekleşebilmesi için temel oluşturan zemindir, denilebilir. Olaylar, bir hikâyede arka arkaya sıralandığı gibi, hikâyeli şiirlerde de bir olay örgüsü yahut en az bir olay bulunmaktadır. Öyküleme başlığı altında, bu olayların nasıl sıralandığı, öykülemenin nasıl kurulduğu incelenecektir. Tasvir, anlatım tekniklerinin bir diğer başat unsurudur. Bu unsur, hikâyelemeye en çok yardım eden unsurlardan biridir. Öyle ki öyküleme ile tasvirin genelde birbirlerini tamamladıkları görülür. Diyalog, bir gösterme tekniği olup hikâye içerisinde kurulan diyaloglar, konuşan kişinin tamamen kendini göstermesine bir şans tanımakta, aradan anlatıcının çekilmesine sebep olmaktadır. Bir diğer anlatım tekniği olan monolog, kişinin kendi kendine konuşması esasına dayanmaktadır. Buna bir iç konuşma da denilebilir. Diyalog ve monolog tiyatro sanatına daha yakın unsurlardır. Geriye Dönüş tekniği ise bir anlatı esnasında zamanın durdurulup kronolojik sıranın bozulmasına sebep olurken geçmiş zamana dönerek anlatı zamanına katkıda bulunmaya yardımcı olmaktadır.

3.1. TAHKİYE (ÖYKÜLEME)

Bir şiirde anlatı gerçekleştirmek için en sık başvurulan anlatım teknikleri, öyküleme ve tasvirdir. Öyküleme yahut olay örgüsü, metinde olayların birbirleri ile ilişkilerinin bütününü anlatan bir kavramdır. Tahkiyeli bir metinde müstakil bir nitelik taşıyan olayların, bir araya gelerek bir akış oluşturması durumu söz konusudur. Bu müstakil olaylar, anlatı düzeylerine göre farklılık gösterebilir, iç içe geçebilir ve pek çok parça hâlinde birbirine bağlanarak anlamlı bir bütünü, bir olaylar zincirini oluşturabilir. Manzum hikâyeler, bu hususta kompleks bir özellikte sayılmazlar, öyle ki bazılarında "olay, bir cümlelik kesitten ibaret" bir hâldedir.[601] Böyle bir durumda manzum hikâyelerde hikâye türündeki gibi düzenli bir yapı bulmak zordur, denilebilir. Manzum hikâyelerde olayların kronolojik zamanının sekteye uğraması -ki genelde kronolojiktir-, monolog, geriye dönüş gibi tekniklerle gerçekleştirilebilmektedir.[602] Olay örgüsüne dair

[601] Mehmet Güneş, *Servet-i Fünûn'dan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, s. 110.
[602] Mehmet Güneş, *Servet-i Fünûn'dan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, s. 110.

bir diğer önemli husus ise manzum hikâyelerde anlatılan konunun genelde "güncel" bir mahiyet taşımasıdır.[603]

Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Dinle Neyden* kitabındaki şiiri "Bir Yolculuk"ta, biri anlatıcı olmak üzere iki kişinin yolculuğu öykülenmektedir. Bunun yanında, tasvir de şiirde oldukça yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Şiirde öykülemenin durakları şu şekildedir: "Seneler geçiren heykelleri andıran" iki kişi (iki sevgili), bir yolculuğa çıkarlar, bu yolculukta tekrar yola başlanır, handa da bir yolculuk yapılır, çoban sürüsüyle dağdan kavalsız iner, ayrılacakları anda sevgililerden biri (kadın) başka bir memlekete, denize gitmek istediğini söyleyip hayal kurar ve gün doğarken -zaman ve mekân akışı içinde- ağlar, hep beraber olmayı dileyip bunun olamayacağını bilir.[604] Şiir, esasında baştan sonra yolculuk ile bir ayrılığı anlatır. Faruk Nafiz'in ilk şiirleri, sonraki şiirlerine göre oldukça az öyküleme barındırır. Daha çok mazmunlarla bir durumun, sahilde sevgilisiyle geçen zamanlarını anan bir adamın (şair-öznenin) yahut bir kadının portresi çizilir yahut birine (önemli şahsiyetlere) övgüler dizilir. Bu hâliyle bu şiirler, divan edebiyatı geleneğini taşımaktadır, denilebilir. Bunlar, şiir ile hikâyenin henüz tam anlamıyla iç içe geçemediği, daha çok imgesel düzlemde kalan, hikâyeyi şiirle anlatmaktan uzak şiirlerdir. "Bir Yolculuk" şiirinde anlatıcı, zaman, mekân, şahıs kadrosu gibi hikâye unsurları, bir araya gelerek bir öykülemeyi andırırlar. Daha çok mazmunlar etrafında şekillenen şiirin (aynı imgeler bu şiirleri takiben uzun süre devam eder) hikâye ile henüz sıkı bir bağ kurmadığı açıktır.

Turgut Uyar'ın *Arz-ı Hal*'de yer alan "Bir Gün Sabah Sabah" şiiri, yine yolculuk teması etrafında şekillenen bir olay tasviri sunar: Anlatıcı, yola çıkar; gece, dağ başlarından geçer, şarkılar söyler, uyuyup uyanır (bunlar biraz da olayın tasvirleridir) ve hayal kurar. Bu hayal, şiire serpiştirilmiştir: Şiir, hayalle başlayıp hayalle biter; kendi içinde bulunduğu noktaya geri döner fakat aradaki yolculuk zamanının da bir hayal olup olmadığı belli değildir, dolayısıyla hayalle gerçeklik arasında bir yerde durur. "Hayal kurma" anlamında "Bir Yolculuk" şiiriyle oldukça benzeyen bu şiirde, yolculuk yapan kişi, sevgilisine "Lületaşından bir gerdanlık" alacağı yerde "Sapanca'dan bir sepet elma" alır, sonra da hayal-gerçeklik arasında gezinmeye devam eder.[605] Yine yolculuk teması etrafında şekillenen bu bölümde anlatıcı, Haydarpaşa'ya gider, kayık ile İstanbul'un karşı

---

[603] Mehmet Güneş, *Servet-i Fünûn'dan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, s. 110.
[604] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 23-25.
[605] Turgut Uyar, *Arz-ı Hal*, s. 19.

yakasına geçer ve sevgilisiyle yokuşlarını hızlı bir şekilde aşar. Bu dizeler, anlatıcının sevgiliye gitmeden önce yaptığı yolculuğu, İstanbul'un zamansal ve mekânsal özelliklerini kapsamaktadır. Yolculuğun sonunda sevgilinin henüz hava tam aydınlanmamışken "kapısını vurma" imgesi, sanki bütün yolculuk sadece bunun için yapılmış hissini vermektedir. Dolayısıyla bu hayal unsuru, şiirin öteki kısımlarının mahiyetini değiştiren, şiiri daha çok kurgusal düzleme yaklaştıran bir araçtır. Öykülemenin şekli açısından "Bir Yolculuk" şiiri ile "Bir Gün Sabah Sabah" şiiri oldukça benzerdir, iki şiirde de bir hayali öne çıkartmak için yolculuk yapılmış gibidir.

Turgut Uyar'ın *Türkiyem* kitabında yer alan "Yalınız Dürdanecik" şiirinde anlatımcılık oldukça ön planda olmakla beraber olaylar zincirinden ziyade küçük olaylar ile bir durum anlatımı vardır. Faruk Nafiz'in ilk şiirleri de genelde bu minvalde değerlendirilebilir. Örneğin Faruk Nafiz Çamlıbel'in 1918'de yayımlanan kitabı *Şark'ın Sultanları*'nda yer alan aynı isimli şiirde, öyküleme, Faruk Nafiz'in ilk kitaplarında yer alan diğer şiirlere benzer biçimde anlatıda ilk sırada gelen özelliklerden değildir. Şiir, daha çok tasvirler üzerinden ilerlerken bu zinciri kıran bir olay meydana gelir: "Beyaz bir yelken", "uzun bir sandal" olarak tanımlanan bir yerden ilahi nitelikte bir kadın iner ve sonrasında şair-öznenin bu kadınla göz göze gelişi ve ondan derinden etkilenişi fuanlatılır.[606] Zaman döngüsünü kırarak ve anlatı içinde bir başka anlatı yaratarak bir ay sonrasına gidildiğinde ise bu şair-öznenin hâlâ o kadını beklediği fakat durumun oldukça kötü bir noktada olduğu, yine tasvirler aracılığıyla anlatılır. Aslında burada Faruk Nafiz'in olayı ön plana çıkarmaya çalışmadığı, bu anlatının şairin ilk dönemindeki diğer çoğu anlatısı gibi kendi duyarlıklarına ve düş gücüne hizmet etmek için kurulduğu açıktır. Okur, şiirden bir son beklememektedir fakat şair-öznenin duygularını iyi bir şekilde tahlil edebileceği bir şiirle karşı karşıyadır. Bu anlamda şiirin en ön plana çıkan unsurlarının anlatıcı, şair-özne ve tasvirler olduğu görülür. Aynı kitapta yer alan "Şehriyâra Vedâ", bu anlamda "Şark'ın Sultanları"nın bir devamı sayılabilir.

Faruk Nafiz'in (şairin bütün kitaplarındaki şiirlerinin toplandığı *Han Duvarları*'nda yer almayanlar bazında) *Çoban Çeşmesi*'ndeki "Ocak Başında" şiirine kadar bu denli olaya yaslandığı bir şiiri yoktur. Bu anlamda *Çoban Çeşmesi* kitabında Faruk Nafiz'in anlatımcı şiirinin oldukça ivme kazandığını ve dilinin de bu yönde sadeleştiğini söylemek mümkündür. Bu konuya farklı bakış açılarıyla açıklık getirmek

---

[606] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Şark'ın Sultanları*, s. 12-13.

mümkündür: "Dünyaya şiirin gözünden bakmak", "dünyaya nesrin gözünden bakmak", "şiir + nesir açısı", "dünyaya şiirsel hikâyenin gözünden bakmak".[607] Faruk Nafiz'in ilk şiirlerinde şiirsellik yoğun, hikâyeleştirme ise arka plandadır. "Ocak Başında" şiirinde ise şairin şiirsel bir hikâye yazdığını söylemek mümkündür. Bu anlamda bu eserde şiirin mi hikâyenin mi öne çıkarıldığının cevabı da bulunur: Şiir tamamen arka plana atılmamıştır, orada şairin poetikasının izleri hâlen görünmektedir fakat öte yandan baştan sona olay örgüsü içeren bir hikâye vardır. Bu şiirin tahkiyeli bir metin hâline getirilmesinde, ayrıca bazı faktörlerin önemli bir rolü vardır. Örneğin, başkahramanın yolculuk kronotopu ile karşılaşılan ilk kısımda, yani kahramanın avare bir şekilde aşkı için durmaksızın dolaştığı sahnede yer alan "Girerdim o ıssız bağın içine, / Kuşların bulup en serserisini / Sorardım o meçhul su perisini: / 'Hasretle geçecek, derlerdi. Ömrün!'" dizelerinde başkahraman, kuşlarla konuşabilen bir adam olarak görünür. Masallarda, gerçekte olamayacak şeylerin olup bittiği ise bilinen bir şeydir. Şiir, bu açıdan da masala benzer.

Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabında yer alan "Toprak Çömlek Hikâyesi" şiirinin "Sular Karardığında Yekta'nın Mezmurudur" pasajında Yekta, Adile ile Erhan'ın ilişkisine dair düşüncelerini dile getirir ve kendi öyküsünü tekrar anlatmaya koyulur. Yekta'nın bir anlatıcı olarak dikkat çekici bir özelliği, yaşananları anlatırken tekrarlara başvurmasıdır: "Herkeslerin kaçıştığı bu yağmur / Beni arı duru yıkıyor ıslanıyorum / Hep bir hikâyeye girmek insan yönümüz mü / (…)Yalnızlığım sığmadı kente / Çünkü dağlara alışıktı bana alışıktı / Birden evlere sokaklara çarptı / Büzüldü çirkinleşti kıvrıldı".[608] Akçaburgazlı Yekta, bu sözleriyle sevmenin, sevişmenin insanın özünü oluşturduğunu ve özgürleşmenin toplumda tek kalmaya sebep olduğunu tekrar aktarırken kitabın pek çok öyküsünün ona dair olduğunu anlatmış olur. Öykünün bir bütün olarak parçaları, bu satırlarda saklıdır: Yekta, bu yüzden mahkemeye çıkartılmış, Gülbeyaz'ı ve Azra'yı sevmiş, bu yüzden kentteki şeyleri yıkmıştır çünkü insan olmak, doğanın içinde olup özgürleşmek anlamına gelmektedir. Bu özgürlüğün ise cinsellik ile sağlandığı daha önce dile getirilmişti, bu yüzden bütün Yekta-memur anlatılarında cinsellik ve kent yaşamına karşıtlık, birbirinden ayrılmaz parçalardır.

---

[607] Şaban Sağlık, "Romancının Şair Olarak Portresi: "*Yevgeniy Onegin* Söylemi" mi Hasan Ali Toptaş'ın *Yalnızlıklar*'ı mı?", *Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Hasan Ali Toptaş Sempozyumu Sessizliğin Gölgesinde Hasan Ali Toptaş Kitabı*, haz. Hülya Argunşah, Kesit Yayınları, İstanbul 2018, s. 261.
[608] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 168-169.

Yekta, kendini "eski haydutlar"ın yerine koyarak anlatır: "Ne efsanelere girip çıkmışlardı kan içinde / Kayalara gizlenip düzene karşı koyarlardı / Bir korkunç sevmeleri vardı en çok onu bilirdim / Sonu mutlak bir ölüme varırdı".[609] Yalnızlık, bu durumda kaçınılmaz sondur: "Çünkü kişi büyük kentlere de gelmeli / Kendi güzel yalnızlığı için gelmeli / Kalktım bu büyük kente geldim / Akçaburgaz yalnızlığımı da getirdim / Dövündü kısırlaştı garipledi".[610] Kente gelişinin ardından yaşadığı hayal kırıklığı ve doğaya özlem, Yekta'nın iki koldan akan hikâyesinin bir kısmını oluşturur. Ayrıca Yekta'nın, kendini kan içinde olan eski haydutlar üzerinden tanımlaması, işlediği cinayet sebebiyledir, denilebilir. "Toprak Çömlek Hikâyesi" şiirinin "Kandan Uzakta" pasajında anlatılan bu cinayetten ötürü Yekta, "Ölümlü Yaşamaya Her Günkü Çağrı*" şiirinde polis tarafından sorguya çekilir. Yekta'nın düş kurduğu "Geyikli Gece" şiirinde "adam bıçaklamak"; "sokaklara tükürmek", "üç bardak şarap içmek" eylemleri ile bir tutulmuştu ve bu eylemlerin hepsi rahatlama (kentin huzursuzluğundan kurtulma) amaçlı arzulanan eylemlerdi.[611]

Cinayeti Yekta'nın işlediği, "Ölümlü Yaşamaya Hergünkü Çağrı*" şiirindeki şu satırlarla kesinleşmektedir: "*Köhne ama güneşli sokaklara bayılıyorum / Şarkıların adam öldürmek için yettiği kenar sokaklara / Meymenet sokağı böyle bir sokaktır*".[612] Bu sözleri söyleyen, polis sorgusunda konuşan "sokak lambası"dır. Öyküdeki cinayetin temeli ise şu şekilde açıklanabilir: "Ortada hiçbir neden yokken gidip cinayet işlemek uyumsuz bireyin bilinçaltında biriken isyanın bir anda dışarı çıkan, patlayan göstergesidir. Kent hayatının absürtlüğü, uyumsuz bireyi buna zorlamaktadır. Kendini; kuşatılmış, hapsolunmuş gibi hissetmek böyle bir isyanla neticelenecektir."[613] Yekta; işlediği cinayeti örtbas edebileceği hâlde korku duygusundan son derece hoşlanmış ve sokak lambasını ve bulutu, cinayetin tanığı olan anlatıcılar olarak polise sunmuştur, üstelik onlara bunun için minnet de duymuştur: "Öyle dedi polis. Tanık olmadan olmaz dedi. Doğruydu ya. Tanık olmadan olmaz, tanık olmadan kimse ne yaşar ne ölebilir, ne sarhoş olabilir, ne âşık olabilir, ne yankesici olabilir. Bakındım. Sokak lâmbasını gördüm, gösterdim, bulutu gördüm gösterdim."[614] Bu satırlar, ayrıca, daha önceki şiirlerde

---

[609] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 169.
[610] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 170.
[611] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 115.
[612] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 182.
[613] Mehmet Yılmaz, "Kente Alışamayan Uyumsuz Bireyin Öyküsü: Turgut Uyar'ın Geyikli Gece Şiiri Üzerine Bir Tahlil Denemesi", *Turkish Studies*, VI/3, (2011), s. 1903.
[614] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 180.

Yekta'nın (memurun) yanındaki adamların da birer tanık olduğu yorumunu yapmaya olanak sağlar. "Toprak Çömlek Hikâyesi" şiirinde Adile hakkındaki diyalogda görünen insanların, onun yaptıklarına tanıklığı, Yekta'yı mahkemede küçük düşüren insanların tanıklığı, Yekta başkan olduğunda onun arkasında oluşan Akçaburgazlı kalabalık, sokak lambası ve bulut, tümünün tanıklığı; Yekta'yadır. Ayrıca Yekta, kendisi de sevdiği kadın Adile'nin Erhan ile ilişkine, Akçaburgaz'ın huzuru yitirdiği zamana (Akçaburgaz, hikâyenin sonunda büyük kent hâline geldiğinden -Yekta, bu yüzden bir yıkım çabasına girmiştir- Türkiye'yi temsil ettiği söylenebilir) ve insanların onu ne denli ayıpladığına tanıktır.

Şiirlerde başka başka kimliklerde görünen anlatıcılar, hatta Yekta'yı mahkeme önüne koyan toplum bile Yekta'nın kendisidir, denilebilir çünkü Yekta'nın iç çatışmaları, bu biçimde daha görünür olmaktadır; yani orada herkes bir şeyin temsilcisidir. Örneğin, sokak lambası, şu sözleriyle Yekta'nın ta kendisi olduğunu ortaya koyar: "*Benim işim gece gündüz gökyüzünde durmaktır / Meryem oğlu İsa'nın ballandıra ballandıra anlattığı yerdeyim*".[615] Kutsal olan "gökyüzü", yani Tanrı'nın -genelde- tanımlandığı yer, sokak lambasının dilinde bir anda yerle bir edilmiştir; dinî değerlere karşı bu alaycı tavır ise daha önce bahsedildiği üzere İkinci Yeni şiirinin ve Turgut Uyar'ın şiirlerinin bir niteliğidir. Adile, Yekta gibi sevmekten ve hep başka bir bedene açılmaktan korkmadığı için Yekta'nın ta kendisidir; Sinan ve Hümeyra, Yekta'nın Adile ile Erhan'ın ilişkisindeki görünümleridir (aldatılanlardır). Erhan, Gülbeyaz ile ilişkilerinde Yekta'dır (aldatandır), bu hususta örnekler çoğaltılabilir. Bu açıdan bütün bu şiirlerde pek çok görünümün ardında Yekta'nın kendisi vardır.[616] Kısaca, şiirlerde öyküleme ile anlatıcı unsurları, birbirlerine oldukça paralel bir biçimde işlenmiştir.

Yekta'nın öyküsünde, diğer tarafta, sevgi/inanç konusunda yaşanan bir hayal kırıklığı vardır: "Adile'yi buldum sevdim / (…)Sonra Adile uzaklaşmadı / Erhan'ı buldu ama uzaklaşmadı / Ama ikiye bölündü / Benden aldığı güveni onda harcıyordu belki, /(…)Benim bir suyum vardı akıyordu / (…)Yine akıyor ama yanıldım / (…)Akçaburgaz yalnızlığıma sarınıyorum".[617] Dolayısıyla pek çok şiirden oluşan bu bütün öyküyü barındırdığı için *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nı büyük ölçüde bir hikâye kitabı olarak değerlendirmek mümkündür. Bu öykünün ilk durağı, "Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme

---

[615] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 182.
[616] Akçaburgazlı Yekta, bu anlamda Sâdık Hidâyet'in *Kör Baykuş* eserinin anlatıcısı ile bağdaştırılabilir.
[617] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 170-171.

Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur" şiiridir: Yekta, arkadaşının eşine âşık olur, onunla ilişki yaşar ve bu eyleminden ötürü toplum tarafından bir mahkemeye çıkartılıp yargılanır, küçük düşürülür. Daha sonra Yekta, "(Bir Kantar Memuru İçin) İ n c i l" şiirinin alt metninde, Hümeyra ile evlenip onun kız kardeşi Azra'ya âşık olur, Azra'yı cinsellik için arzulamadığını dile getirerek Hümeyra'yı da Azra'yı da aldatmadığı cevabını, kendisi için kurduğu mahkeme aracılığıyla verir ve üzerinde toplum tarafından bırakılan lekeyi temizler. "Toprak Çömlek Hikâyesi" şiirinde ise sevdiği kadın Adile'nin tiradı aracılığıyla Azra'nın, Adile'nin ve Gülbeyaz'ın, yani "sevmeyi seçen bütün kadınların" suçsuzluğunu kanıtlar. Daha sonra aynı şiirde kendisini, sevdiği ve seviştiği kadın Adile'nin Erhan'la olan aşkında üçüncü bir kişi olarak bulur. Böylece Yekta; ilk durağında âdeta lanetlendiği, ikincisinde vicdanını bu lanetten arındırdığı ve yeni bir aşka yelken açtığı, sonuncu aşamasında ise üçüncü kişi olarak bıraktığı kadınların yerine geçtiği bir öyküyü tamamlamış olur. Vicdan muhasebesi ise böylece tamamlanır. Öte yandan Yekta; bütün bu şiirlerde "Geyikli Gece" ve "Meymenet Sokağı'na Vardım" şiirlerinde somut bir ütopya olarak kurulan ve "Kaçak Yaşama Yergisi"nde bunalmışlığı en net şekilde anlatılan yaşamın tam zıddı olan ütopyayı gerçekleştirmiştir.

Bu şiirlerdeki memur anlatıcı ile Akçaburgazlı Yekta'nın döngüsel ilişkisi ise şu şekilde açıklanabilir: Önce, Yekta, Akçaburgaz yaşamında mutludur. Daha sonra büyük şehre gelir, âşık olur ve yargılanır. Daha sonra şehirden bunalır, aşkından hayal kırıklığına uğrar, o sıralarda bir cinayet işler, yalnızlaşır, Akçaburgaz'daki mutluluğunu özler. Son kısım, memur anlatılarıyla en çok özdeşleşen kısımdır. Yekta, bu şiirlerde bir memur olarak bu durumdan bunalmışlığını dile getirir. Daha sonra Akçaburgaz'a dönerek orayı tekrar huzur bulacağı bir yer hâline getirmek için başkanlık yapar. Girift bir anlatıcı silsilesine sahip olan ve iç içe geçen pek çok hikâyeden oluşan bu çerçeve öykü, böylece sonunda tamamlanır. Yekta'nın Akçaburgaz'dan modern şehre gelişi ile Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Han Duvarları" şiirinde anlatıcının memuriyete başlamak için yaptığı yolculuk, yol kronotopu bağlamında birlikte değerlendirilebileceği gibi bir tarafta bireyin modern dünyayla çatışması ve doğaya dönüşü olarak, diğer tarafta ise bireyin topluma açılması ve Anadolu coğrafyasının kültürünü, doğasını tanıması olarak değerlendirilebilir. Mahiyetleri çok farklı olsa da iki şiir de temelde insanın şehirden ve şehrin modernitesinden uzaklaşmasını anlatır.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Han Duvarları – Toplu Şiirler* kitabında yer alan "Kız Hüseyni Vurdular" şiiri ve ilk olarak *Çoban Çeşmesi*'nde yer alan, daha sonra *Han*

Duvarları – Toplu Şiirler'e giren "Serçe ile Kız" şiirleri; öykülemeye dayalı şiirlerdir. Bu iki şiir, Faruk Nafiz'in bir mekân olarak köyü öne çıkardığı, köy insanını bütün yönleriyle ortaya koyduğu poetik çizgisinin örnekleridir. Öykülemenin konusu, iki şiirde birbirine çok benzer. "Kız Hüseyni Vurdular" şiirinde köyün genç delikanlı/efeleri, "gece bağ yolunda gizli pusu kurup" Kız Hüseyn'i öldürürler.[618] Şiir, bu açıdan "Ali" şiir-hikâyesini anımsatmaktadır. Ayrıca, gece cinayet işleme temasının, Turgut Uyar'ın Akçaburgazlı Yekta'sında da bir karşılığı vardır: "Bir de vurduğum o adam vardı. Tamam bir de ağustos gecesi. Elbette geceydi ne sandınız. Gündüz adam vurmak için sebep yok zaten."[619] Daha önce küçük insanın "sahiplik" duygusu üzerine birkaç yorum getirilmişti. Bu açıdan cinayetin, "Kız Hüseyni Vurdular" şiirinde köyün kızlarını "sahiplenen" efelerin, Kız Hüseyin'den aldıkları intikam anlamına geldiği söylenebilir. Öyle ki onu "yalın bıçaklarıyla sekiz dokuz yerinden" bıçaklamışlardır.[620] Aslında Hüseyin'e, Akçaburgazlı Yekta'nın bir başka görünümü olarak bakmak mümkündür. Hüseyin, "genç efelerin göz attığı kızları bir bir ellerinden aldığı" için öldürülmüştür.[621] Yani cinselliğini özgürce yaşayan Hüseyin, Akçaburgazlı Yekta'nın mahkemeye çıkarılışı gibi bir bedel ödemiş ve bu, canına mal olmuştur. Şiirde Hüseyin'in ilişki yaşadığı kızlara taciz, tecavüz gibi bir yöneliminin olduğuna dair herhangi bir ibare bulunmadığı için bu olayı, efelerin "kıskançlık"ları ile değerlendirmek gerekir. Bu da köy insanının cinsellik/namus kavramına bakışını temsil eder. Öte yandan hikâyede herhangi bir cinsellik olmasa da bu genç efeler, sevdikleri kızları Hüseyin'den kıskanacak ve Hüseyin'e hınç duyacaklardır. Bu açıdan aslında cinsellikten bağımsız olarak Hüseyin'i, efelerin sahiplik duygularına zarar verdiği için böyle bir sonun beklediği söylenebilir. Bu noktada yine geleneksellik, modernlik kavramları devreye girmektedir.

Akçaburgazlı Yekta, modern hayatı belli bağlamlarda yıkmaya çalışan bir kimlik olsa da tam anlamıyla modern insanın yalnızlığının, yabancılığının temsilidir: Adile'nin Erhan'ı sevişinin, onunla cinsellik yaşamasının onun için dayanılmaz bir yakıcılığı olsa da ("Aradıklarını bilmek beni hem sevindiriyor, hem katlanamıyorum. Bir buna katlanamıyorum galiba. Bu olmasa o kadar derinime inemez, beni o kadar çaresiz, o kadar yalnız bırakamaz bu sevişmeleri.") Yekta, Erhan'ı öldürmez yahut ona herhangi bir zarar

[618] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları – Toplu Şiirler*, s. 176.
[619] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 180.
[620] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları – Toplu Şiirler*, s. 176.
[621] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları – Toplu Şiirler*, s. 176.

vermez.[622] Ayrıca, Yekta, bu duruma katlanmanın bir yolunu bulmuştur: "Bir avuntu buldum avunuyorum / Katlandıkça arınıyorum / Katlanmanın tadında acısında arınıyorum / Bir yerlerim temize çıkıyor sanki öyle güzel / (…)Öksüzoğlan balıkları gibi kuytulara kaçıyorum".[623] Dolayısıyla "Kız Hüseyin"in (lakaplar, köylerde oldukça yaygındır; Kız Hüseyin'in adı, köyde en öne çıkan özelliği olan kızlarla ilişkisinden gelir) hikâyesinden hareketle söylenebilir ki geleneksel toplumlarda bireyler kolektif biçimde hareket ederler; modern toplumlarda ise yalnızlaşır ve kabuklarına çekilirler: Franz Kafka'nın Gregor Samsa örneği. Geleneksel toplumlarda her davranışın toplum tarafında bir karşılığı vardır, bunun en açık örnekleri; namus cinayetleri, töreler, erkekler arasındaki çatışmalar/kavgalardır.

Faruk Nafiz'in "Serçe ile Kız" şiirinde, ana izlek olarak "Kız Hüseyni Vurdular" şiirindeki efeler ile Zeyneb'in benzeştiği söylenebilir: Zeyneb, sevdiğinin başka birine âşık olduğunu öğrendikten sonra gittikçe kötüleşir ve en sonunda yatağında ölü bulunur. Öte yandan, bu iki şiirde namus-saf sevgi ayırımı vardır, yani Zeyneb, salt sevdiğine kavuşamayacağını bildiği için ölmüştür. Bu şiir, "Ali" şiiri ile kıyaslandığında toplumsal bir tablo ortaya çıkar: Ali, sevdiği, başkasını sevdiği için onları öldürmek istemiştir; Zeyneb, aynı durum karşısında kaldığında nefret, şiddet yerine üzüntüyü seçmiş ve kendini öldürmüştür. Şiirde Zeyneb'in ölümünün bir intihar yahut derdinden mi olduğuna dair bir ibare yoktur fakat iki şekilde de bu şiirler, kadının ve erkeğin toplum içindeki yerlerinin âdeta işaretlenerek okura sunulmasını içerir. Daha önce Turgut Uyar'ın "Yalınız Dürdanecik", Faruk Nafiz'in "Canavar'dan parçalar" şiirlerinde görüldüğü gibi kadının geleneksel toplumdaki yeri, başına ne gelirse gelsin katlanmak zorunda olmaktır. Bu açıdan Ali, kendinde öç alma hakkını görürken -ki bu durum, aynı "sahiplik" duygusuna dayalıdır- Zeyneb, "seçilmediği için" kendini öldürmeyi seçer. Dolayısıyla birinin gücü, nefret ve şiddetinde; diğerinin güçsüzlüğü ise aşkındadır. Bu açıdan, Zeyneb, Akçaburgazlı Yekta'ya benzetilebilir.

"Serçe ile Kız" şiirinde öyküleme unsurunun en önemli eşlikçisi, şahıs kadrosundaki kuştur. Faruk Nafiz; kuş ile "ufuk", "ırmak", "su", "kar" gibi doğaya ait imgeleri bu şiirlerde devam ettirmektedir.[624] Kuşun öykü-şiirdeki işlevi, Zeyneb'in aşkını zamansal olarak ortaya koymasıdır. Önce, her gece kızın penceresine konan serçe, sesiyle

---

[622] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 155.
[623] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 171.
[624] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları – Toplu Şiirler*, s. 238.

onun uykusunu böler; sonra Zeyneb için dertlenip onu neşelendirmeye çalışır, Zeyneb, sevdiğinin aşkından hastalanınca da bu neşesini kaybeder. Hikâyenin sonunda, serçe her zaman girdiği pencereden içeri giremez çünkü Zeyneb ölmüştür. Kuşun Zeyneb'in hisleri ile hislenmesi, yani tabiatın insanın duygularına göre şekil alması; Faruk Nafiz'in ilk şiirlerinde de sıklıkla rastlanan bir durumdur. Bunun bir nedeni, Faruk Nafiz'in şiirinin oldukça duyguya dayalı bir şiir olmasıdır. Bu duygu, genelde hüzündür.

Şaban Sağlık, melankoliye kapılan kişiyi şöyle tarifler: "Kapıldığı yetersizlik, güçsüzlük, kendini aşağı ve değersiz görme duygularıyla dünyadan uzaklaşmıştır. Ölüm duygusu ve ölüm arayışının belirtileri yemek yemeyi reddetmekten intihar girişimine kadar uzanır. İntihar tehlikesi her zaman vardır."[625] Bu tarif, Zeyneb'e uymaktadır. Bu açıdan Faruk Nafiz'in "Ali"si ile "Zeyneb"inin aynı durum karşısındaki bu değişkenlikleri, erkeğin geleneksel toplumda kendini en üst erk olarak, kadının ise değersiz görmesinden -genelde bu değişmez- kaynaklanır. Yekta ise bu toplumsal roller üzerinden değil, modern hayatın dehlizleri ile oluşturulmuş bir karakterdir fakat aynı "melankoli", onda da vardır: "Uyum sağlamayı, boyun eğmeyi beceremez. Sürekli arayış içindedir. Tüm şeylerin hiçliğini keşfeder. Melankolik kişi yanlış giden bir şeyleri sezer. Daha iyilerinin olabileceğini düşler ancak başarısızlığa uğrayınca acı çeker. Bu gerilimli ortam sanat ve yaratıcılığın da ortamıdır belki de."[626] Bu tarif, tam olarak Akçaburgazlı Yekta anlatıcı/karakterinin bütün bir öyküsüdür. Faruk Nafiz ve Turgut Uyar'ın, Zeyneb ve Yekta karakterlerini anlatış biçimlerinden ise şu sonuca varılmaktadır: Turgut Uyar, anlatısını her boyutuyla kurup zengin imgelerden yararlanarak şiiri daha çok ön plana alırken Faruk Nafiz, -kafiye gibi şiir araçlarından bağımsız olarak- daha çok bir öykü anlatma biçimini tercih eder. Faruk Nafiz'in ilk şiirlerinde şiirsellik daha fazla iken toplumcu etkiyle şair, hikâye anlatan şiirlerinde daha çok bir hikâye yazarı gibi davranmıştır. Turgut Uyar ise hikâye içeren ilk şiirlerinde, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* şiirleri ve sonrasına kıyasla daha çok hikâyeye yaklaşmış fakat imgeselliği, onun şiir-hikâye dengesini makul düzeyde tutmuştur.[627]

---

[625] Şaban Sağlık, *Hikâye/Anlatı/Yorum*, Birinci Basım, Hece Yayınları, Ankara 2014, s. 114.
[626] Şaban Sağlık, *Hikâye/Anlatı/Yorum,* s. 117.
[627] Şiir-hikâye ilişkisi için Aleksandr Sergeyeviç Puşkin'in *Yevgeni Onegin* şiirsel romanı referans alınabilir. Bu roman incelendiğinde, dilinin oldukça şiirsel olduğu ve bunun imgeler, tasvirler ve diyaloglar yoluyla sağlandığı, olay anlatılarının bu dilin içerisine gizlendiği görülmüştür. Roman için *bk*.: Aleksandr Sergeyeviç Puşkin, *Yevgeni Onegin*, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003.

Mehmet Kaplan aracılığıyla daha önce belirtildiği gibi, "Han Duvarları" şiirinde anlatılan Anadolu insanının geçmişten beri taşıdığı kahramanlık motifi[628], halk edebiyatı geleneğinde de onun çok öncesinde de var olan bir unsurdur. Eski destanlarda sıkça işlenilen bu motif, tahkiye geleneğinin seyriyle de paralellik gösterir. Bu şiirde, şüphesiz bir tahkiye (öyküleme) vardır. Şair, epizodları birleştirerek şiirde çoklu bir anlatı yaratmıştır. At arabası ile başlayan bu yolculuk anlatısının durak noktaları hanlar olup epizodlarını Maraşlı Şeyhoğlu Satılmış'ın hikâyesi, mekânsal ve zamansal özellikleri değişen yolculuk pasajları, handa toplanan insanların durumları/yaptıkları, şairin arabacı ile yaptığı konuşmalar oluşturur. Turgut Uyar'a göre bu şiirde öyküleme, şairin şiirini tam anlamıyla kurabilmesi için başvurmak zorunda olduğu bir yöntemdir.[629] Uyar'a göre, "ne kadar Dadacı ne kadar sürrealist olsa bile" her şiir, bir öykü barındırır, burada önemli olan, o şiirin ne kadar şiir olduğu, yani "estetik"idir.[630] Uyar, Türk şiirinin zayıflığının, şiir-hikâye dengesinin kurulamamasında, bir nevi hikâyeyi şiir şeklinde yazmakta olduğuna inanır.[631] Bu sözlerden, Turgut Uyar'ın da Mehmet Kaplan gibi bu şiiri bir "manzum hikâye" olarak gördüğü sonucu çıkmaktadır.[632]

3.2. TASVİR

Tasvir, öyküleme ile en çok yan yana gelen anlatım tekniğidir. Bu teknik; bir olgu, nesne, kısaca herhangi bir şeyin özelliklerinin sayıp dökme yoluyla zihinde canlandırılmasıdır. Roman, hikâye gibi anlatılarda çokça kullanılan bu teknik ile örneğin bir çocuğun bir bahçeden geçişi ve düşüncelerinden yüzüne yansıyan ifade, okurun bilgisine sunulabilir. Aynı zamanda zamanın, mekânın, bütün hikâye unsurlarının tasviri gerçekleştirilebilir, dolayısıyla tasvir tekniğinin hikâye unsurları ile bağı oldukça sıkıdır. Bu da anlatının okurun zihninde daha güçlü bir şekilde yer edinmesi ve okurun anlatı ile bağ kurabilmesini sağlar. Görselliğe dayanan fakat duyguların, durumların, olayların da nitelenebileceği bu teknikte, bir şeyin bütün ayrıntılarına yer verilerek anlatım güçlendirilebilir: Bir baykuşun kanadındaki benek, bir insanın gözlerindeki öfke, bir ağacın yapraklarının rüzgârda sallanışı, bir kadının gördüğü şeyden dolayı bir ağrının/bulantının saplanışını hissedişi vs. Tasvirin ayrıntılı bir biçimde yapılışının, edebî akımlarla doğrudan bir ilgisi vardır: "Realizmin, natüralizmin tesirinde kalıp somut

---

[628] Mehmet Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, s. 15.
[629] Turgut Uyar, *Bir Şiirden*, s. 40-41.
[630] Turgut Uyar, *Bir Şiirden*, s. 40.
[631] Turgut Uyar, *Bir Şiirden*, s. 40.
[632] Turgut Uyar, *Bir Şiirden*, s. 40-41.; Mehmet Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, s. 18.

gerçeği önemseyen, gözleme önem veren bazı şairler bazı manzum hikâyelerinde mekâna, kişiye ait en ufak ayrıntıları tasvir ederler. Bu manzum hikâyelerde mekân ve eşyanın insan üzerindeki tesirine dikkat çekilir."[633]

Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Dinle Neyden* kitabında yer alan "Bir Yolculuk" şiiri, Faruk Nafiz'in zaman ve mekân tasvirlerini mazmunlarla yaptığı bir dönemin ürünüdür. Bu açıdan bu tasvirlerin, realist bir tarafları pek yoktur. "Mermer", "gölge", "engin", "sahil", "sabah" gibi şiirlerinde sürekli tekrar eden imgelerden bir çevre ve zaman tasviri oluşturulmuştur.[634]Anlatılmak istenen hisler ise tasvirlerin değişkenlikleriyle kurulur. Örneğin, "ince söğüt dallarından sızan solgun ay", ıssızlığı hatırlatmak için kurulan, aydınlık olmayan bir havadır.[635] Şairin, karşısındaki kişide benzin renginin attığını ve bir ürpermeyi sezişi, şiirselliği güçlendiren ve şiire gizemli bir hava katan tasvirlerdir. Kumrallık, Faruk Nafiz'in şiirlerinde kadına yüklediği bir özellik olup mazmunlaşmıştır. Bu açıdan, divan şiirindeki o hiç değişmeyen güzel sevgiliyi hatırlatır. Uzaklık ve yabancılık, başka bir mazmun olan sahil imgesiyle birleşmekte ve tasvir edilen mekâna bir derinlik katmak amaçlanmaktadır. Daha önce belirtildiği üzere, bu tasvirin gelenekten kopuş ile de ilgisi kurulabilir. Bu "sahillerin derinden gelen rüzgârının, örtüsüz, genç omuzları okşaması", Faruk Nafiz'in sıkça başvurduğu bir noktaya örnek oluşturur[636]: Doğa ile insan tasvirlerinin iç içeliği. Bu şiirlerde, insan, genellikle kendisinden büyük, gizemli ve etkin bir doğanın karşısında pasif bir varlıktır. Faruk Nafiz, insanın çaresizliğini, arayışlarını, bu doğa tasvirleri üzerinden kurmaktadır. Bu şiirde de iki kişinin gittikleri bütün beldelerde yabancı hissetmeleri söz konusudur. Bir yerdeki kimsesizlik ve noksanlık, bu şiirin akışını sağlayan diğer tasvirleri oluşturur. "Tenha yol", burada, anlatıcının, hikâyesini daha güçlü bir şekilde aktarmasını ve şiirdeki iki kişinin "yolun sahibi" olarak özne durumuna geçmelerini sağlamıştır.[637] "Çobanın dağdan kavalsız inip sürüsünde çıngırak olmaması" da bir noksanlığa işaret etmekte olup şiirdeki karamsar yapının ve iki kişinin ayrılığına bir girizgâhın yapılabilmesi açısından gerekliliktir.[638]

---

[633] Mehmet Güneş, *Servet-i Fünûn'dan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, s. 155.
[634] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 23-24.
[635] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 23.
[636] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 24.
[637] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 24.
[638] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 24.

"Tılsımlı çeşmelerden su dolduran kızın yanlarından bir ahu gibi geçmesi", şiirin şairin zihin dünyasında oluşmuş bir tasvirler bütününü içerdiğine dair bir kanıt teşkil etmektedir.[639] Realizmden uzak bu tasvirlerde, mistik bir dünya yaratılır ve anlatıcının yanındakinin ağzından aktardığı başka bir diyarın hayali için bir ortam oluşmuş olur. "Sükûn bilmeyen başka sahil", "geyik sürülerinden yol geçilmeyen" bu memleket, şiir için oldukça önemli bir yerde durmaktadır.[640] Kadının gözlerinde görünen dert ise şair-anlatıcının da bahsettiği üzere ayrılıktır. Kişiler, ayrılık gerçeğinden kaçmak için hayali kurulan bir beldenin ütopikliğinden sıyrılıp gerçeğe dönmüşlerdir. Bu sahne de gözyaşlarıyla ve bir öpüşle aktarılır. Bu noktada, bahsi geçen iki unsurun, divan edebiyatı için de oldukça önemli mazmunlar olduğunu hatırlatmak gerekir. Şiir, buna uygun olarak bir dilekle bitirilir.

Turgut Uyar'ın *Arz-ı Hal*'de yer alan "Bir Gün Sabah Sabah" şiirinde, "Bir Yolculuk" şiirine benzer biçimde yolculuk tasvirleri yapılır. Hikâyeleştirme açısından daha yoğun olan bu şiirde, yolculuk esnasında görülen "dağ başında"ki çok çok az nüfuslu köylerin, telgraf direklerinin tasviri yapılmıştır.[641] Ardından İstanbul içerisinde bir yolculuk anlatılır: "Vapur rıhtımdadır pırıl pırıl, / Hava hafiften soğuk, / Deniz katran ve balık kokulu".[642] Bu tasvirler, daha çok "görme" ve "koklama" duyularına hitap eder. "Bir Yolculuk" şiirinde ise soyut/imgesel denilebilecek tasvirler yoğunluktadır. İki şiirde de sevgilinin sesi, saçları üzerinden benzer tasvirler yapılmış olsa da şiirlerin geneline bakıldığında "Bir Gün Sabah Sabah", tasvir tarafı değil, hikâyeleştirme tarafı çok daha baskın bir şiirdir. "Bir Yolculuk" şiiri ise bunun tam tersidir, denilebilir. "Bir Gün Sabah Sabah" şiirinde, "Bir Yolculuk" şiirinde olmayan mekânsal bir belirlilik (İstanbul) ile tasvir yapılmaktadır. "Bir Yolculuk" şiirinin tasvirleri bu anlamda divan edebiyatındaki mazmunları hatırlatırken "Bir Gün Sabah Sabah" şiirinde, Garip şiiri ile modernleşen şiir yapısını görmek mümkündür. İstanbul tasvirlerinin, bu şiirler içerisinde önemli bir yeri vardır.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in 1918'de yayımlanan kitabı *Şark'ın Sultanları*'nda yer alan aynı isimli şiirde, mekân ve zaman tasvirleri oldukça ağırlıklıdır. Şiirin başat unsurlarını sahil, sahilde gezinen bir adam ve aşık olduğu kadın oluşturur ve tasvirler bu

---

[639] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 24.
[640] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 25.
[641] Turgut Uyar, *Arz-ı Hal*, s. 19.
[642] Turgut Uyar, *Arz-ı Hal*, s. 20.

üç unsur etrafında yapılır. Bu tasvirlerin "uhrevi beldeler", "sarışın şaireler", "sarışın kızlar", "ince kadınlar", "kumral ve uzun saçlar", "ilâhî kadın", "tenhâ yer" gibi önemli bir kısmı; Faruk Nafiz'in ilk dönem poetikasını oluşturan unsurlardır.[643] Şiir, bu açıdan Faruk Nafiz'in diğer şiirleriyle pekâlâ örtüşmektedir. Bu şiirde tasvirlerin önemli bir işlevi, daha önce bahsedildiği üzere duygu/düşünce dönüşümlerine zemin hazırlamasıdır ki bu dönüşümleri Faruk Nafiz'in toplumcu çizgide verdiği eserlerde de takip etmek mümkündür. Bu şiirde kadının gelişi, denizin dinginliğinin bozulduğu bir an olarak; kadının şair-özneyle göz göze gelişi ise gökte neredeyse fırtınaların koptuğu, şair-özneyi "sisli bir kış"ın esir aldığı, kadının ilahiliğine uygun olarak şair-öznenin kendini çölde, bir peygamber gibi hissettiği ve sonrasında bu arayış ve karamsarlık temasına uygun bir şekilde gökte çokça bulutun göründüğü, normalde aydınlıkla özdeşleşmiş sabahın bile sis getirdiği anlar biçiminde tasvir edilmiştir.[644] Şiirde tasvirler aracılığıyla açık bir şekilde görülmektedir ki uhrevi bir aşk, arayış, aradığını bulma, aradığını bulmanın getirdiği hüzün ve onu tekrar kaybetmenin getirdiği karamsarlık temaları; "kahramanın sevdiğini arayışa çıkması" unsurunun oldukça sık görüldüğü Türk folklorüne dair bir öge olarak görülebilir.[645]

Turgut Uyar'ın *Türkiyem* kitabında yer alan "Yalınız Dürdanecik" şiiri, anlatımcı ve gerçekçi bir şiirdir. Turgut Uyar, bu şiirde Dürdaneciğin yalnızlığı ve üzüntüsünü anlatırken anlatı metinlerini tasvirlerle, imgelerle süslemiştir. Şairin normalde çok daha yoğun olan imgeciliği, bu şiirde anlatımcılığın önüne geçmez. Aynı zamanda şahıs kadrosuna ait bir özellik olan "annesinin bir taneciği olan hanım kadın" ve "Hoyrat ellerde körpe karanfil / Pencerelerde sardunyalar gibi yalnız" tasvirleri, annesinin evinde el üstünde tutulan bu kadının yaşının küçük olduğunu, yeni evlilik hayatında zorluklar yaşadığını ve yalnız olduğunu anlatarak bu kadının hikâyesine bir girizgâh eklemektedir.[646] Kadının körpe olması, bir bakıma hayatın zorluklarına karşı narin olduğu anlamına da gelmektedir. Kadının kocasıyla olan ilişkisi hususunda, "Sevişmek ne kelime birbirlerinden / Ayrı kadirden iki yıldız gibi uzaktılar." dizelerinde iki kişinin uzaklıklarının kuvvetini hissettirebilmek adına "yıldız" imgesinden yararlanılmıştır.[647] Bu tasvir, uzaktan da olsa divan edebiyatını çağrıştırmaktadır. Divan şiirinde "yıldız"

---

[643] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Şark'ın Sultanları*, s. 11-13.
[644] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Şark'ın Sultanları*, s. 14.
[645] Zeynep Safiye Baki, "Türkülü Aşk Hikâyeleri Bir Gösterim Olarak", *Millî Folklor*, 99, (2013), s. 181.
[646] Turgut Uyar, *Türkiyem*, s. 90.
[647] Turgut Uyar, *Türkiyem*, s. 90.

imgesi sevgili yerine kullanılabilir, ayrıca divan edebiyatında gök cisimlerinin -özellikle "kamer/mah" ve "şems"- kullanımı yaygındır.[648] Yine kadının bir toprak gibi betimi ve bu "toprağın hiçbir yağmurla ıslanamayacağı", bunun yanında doğurganlık sembolü olarak "toprağın en cömerti" olduğu, "Kendi doğurur kendi bakardı" dizesiyle de hem eş hem anne olarak tamamen yalnız olduğu anlatılmıştır.[649] Kadının doğurganlığı ve cömertliği, adamın her gece kahveye gitmesi, kadınların bir arada güzel vakit geçirirken bile içlerinde bir burukluğun olması, bütün bunlar; Anadolu topraklarının bir özelliğini, Anadolu'nun kültüründen, sosyal hayatından parçalar taşıyan bir özelliği anlatmaktadır, denilebilir. Zira köyden kente Anadolu'nun pek çok yerinde kadınların evde oturup çocuk bakmaları, kahvenin ise o bölgenin halkındaki erkekler arasında bir birleştirici güç olup âdeta halk arasında bir meclis mahiyetini taşıması alışılagelinen şeylerdir.

Şiirin ilerleyen kısımlarında, Turgut Uyar, anlatıcının sesiyle "Bizim kendi tembel maceramızdan uzakta" diyerek Dürdaneciğin dostlarını anlatmaya koyulur.[650] Şair; aşırı bir yorumla, kadının hâlini halktan hiç kimsenin anlamamasından, herkesin kendi "tembel" uğraşı ile meşgul olmasından (bu durumla ilgili farkındalık yahut eylem gibi bir planın olmaması da şairin "tembel" sıfatını kullanmak istemesine sebep olmuş olabilir) bahsediyor olabilir. "Yangelip kurak masalların kerevetinde" dizesi ile imgeselliğin doruğuna ulaşılmıştır.[651] Şair, son dizelerde ise kadınların bahtlarının karalığına vurgu yaparak Dürdaneciği teselli eder. Onun "söğüt yaprağı" olarak anılmasının ise bir sebebi vardır: "Asurluların, söğüt yapraklarını, tedavi amacıyla kullandığına dair kil tabletler bulunmuştur."[652] Turgut Uyar'ın şiiri yazarken bu bilgiye sahip olup olmadığı şüpheli olsa da Dürdaneciğin iyileştirici gücünü temsil etmesi bakımından söğüt yaprağı imgesi dikkat çekicidir.

Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda yer alan "Geyikli Gece" şiiri, tasvir ağırlıklı bir şiirdir. Şiirde "geyikli gece"nin nasıl olduğu anlatılır. Öncelikle burası, bir sığınak olarak tasvir edilmiştir çünkü şiirdeki "biz", geyikli geceden önce korku içindedir. Burası "biz"in yarattığı bir yerdir, aslında kentin gürültüsünden sığınılan hayali bir mekândır: "Yeşil ve yabanî uzak ormanlarda / Güneşin asfalt sonlarında batmasıyla

---

[648] Hüseyin Özdemir, "Mazmundan İmgeye Cenap Şahabettin Şiirinin Serüveni", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, XXV/1, (2021), s. 106.
[649] Turgut Uyar, *Türkiyem*, s. 90.
[650] Turgut Uyar, *Türkiyem*, s. 90.
[651] Turgut Uyar, *Türkiyem*, s. 90.
[652] *Sürdürülebilir Tarım Sistemlerinin Etkinliği*, ed. Abdullah Eren & Erdal Karadeniz, İksad Publishing House, Ankara 2021, s. 63.

ağırdan / hepimizi vakitten kurtaracak".[653] Bu tasvir, Servet-i Fünûn şairlerinin "belde"sine benzer. Faruk Nafiz de böyle bir yerin düşünü kurmaktadır. Şairin önceki şiirlerinde bundan bahsedilmişti. Bu bakımdan mekân algısının değiştiği, imgeleme dayalı bir yer oluşuyla Turgut Uyar'ın şiirini Faruk Nafiz'den farklı ve modern kılan bu yer, diğer yönüyle de Faruk Nafiz'in hayallerine benzemektedir. Vakitten kurtulmak; modern insanın hızlı yaşamının dinginleşmesi, yaşamın farkına varmak, durmak anlamlarındadır. "Üç ev", "üç güvercin", "üç kadeh" ve "üç yeni şarkı" gibi unsurlar da yine Faruk Nafiz'in "Ocak Başında" şiirindeki motiflere benzetilebilir.[654] Burada farklı olan, Turgut Uyar şiirinin eleştiriye yaslanmasıdır. "Üç ev görsek bir şehir sanıyorduk" dizesi; "sürekli doğanın yerine kenti koymak isteyen, açgözlü ve hırslı insanın yaptığı tahribat" anlamında okunmaya müsaittir.[655] Bu okuma, "geyikli gece"nin kentten uzaklaşmak isteyen insanın yeri olduğu fikrinin bir uzantısıdır. "'Geyikli gecenin arkası ağaç / Ayağının suya değdiği yerde bir gökyüzü / Çatal boynuzlarında soğuk ayışığı'" tasviri de bu okumaya katkı sağlamaktadır.[656] "Biliyorum gemiler götüremez / Neonlar ve teoriler ışıtamaz yanını yöresini" dizeleri de bu yerin hayali bir yer olduğunu kanıtlamakta yani şairin böyle bir yerin var olamayacağının bilincinde olduğunu göstermektedir.[657] Gerçek dünyadan bunalan insan, kendine yeni yerler ve yeni varoluş biçimleri yaratır. Bu yaratımın içinde "öpüşlerin gitgide ısındığı", "koltukaltlarının gitgide tatlı geldiği", "borçların kefillerin ve bonoların unutulduğu", insanın "esmer bir kadını kendisi için yıkadığı", "bir bardak şarabı kendisi için içtiği" söylenir; bu tasvirlerle birlikte "geyikli gece", Turgut Uyar'ın (şair-öznenin) "ideal/hayali mekân"ına dönüşür.[658]

Benzer bir hayal, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda yer alan "Kaçak Yaşama Yergisi" ve "Meymenet Sokağına Vardım" şiirlerindeki memur için de kurulmuştur. "Kaçak Yaşama Yergisi"ndeki "Öğrenciler memur kişiler bana benzeyenler / Ben kaçmaya çabalıyorum hoşnut muyum / Siz kaçtığınız yerde hoşnut musunuz / (…)Yorgun kalabalık iyi kalabalık alaycı düzenbaz kalabalık / Bir karışsam içlerine bir uysam biraz gülmesem / Ertesi gün kimbilir nasıl yaşarım." dizelerinde görünen kimlik şudur:[659]

---

[653] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 113.
[654] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 113-114.
[655] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 113.
[656] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 114.
[657] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 114.
[658] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 114-115.
[659] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 125-126.

Düzene, şehrin kalabalığına ayak uyduramayan, bundan kaçmaya çalışan fakat kaçamayan ve buna alışmaktan korkan bir kimlik. Bu şahıs, ayrıca, kendi mahallesindeki evleri, bakkalı ve kolacıyı sayıp dökerken "Gidiyorum geliyorum dünyayı bu kadarcık belliyorum" der ve yaşamın diğer zorlukları ve güzelliklerini (düzyazı şeklinde) dile getirir.[660] Bu dizeler, şahsın yaşadığı dünyaya olan yabancılığını ve bu dünyanın küçüklüğünü gözler önüne sermekte olup alternatif başka dünyaların olduğunu belirtmektedir. Bu durumu da "kaçış" ile ilişkilendirmek mümkündür.

Şairin "Meymenet Sokağı'na Vardım" şiirinde de kaçılan yer, yani "Meymenet Sokağı"; gerçekte var olmayan, anlatıcı/şair-öznenin sürekli gitmek istediği, zihninde kurduğu bir dünyadır. Bu şiirde o yerle ilgili tasvirler, yine şairin sık kullandığı imgeleri taşır: "şarap", "orman", "güneş", kız", "deniz", "sevişmek", "ağaçlar" vs.[661] Ayrıca "dört adam" gibi motif kullanımları, Faruk Nafiz'in "Ocak Başında" şiiri ile benzerlik gösterir. Turgut Uyar, şiirde kurduğu dünyayı daha çok niteleme sıfatları ve şiirde anlatımcılık üzerinden kurmuştur: "Bir vakit var yeşille beşbuçuk arasında / Evrenin sevişmek için yorulduğu yumuşadığı / isteklendiği" dizelerindeki gibi ilk dize, anlatma; sonraki dizeler ise anlattığını niteleme şeklindedir.[662] Bu anlatma yöntemi, roman ve hikâyelerde de çok sık kullanılır. Dolayısıyla okur, imge yüklü bir hikâye okur gibi olmaktadır. Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda, düzyazı formunu kullanmanın dışında, bu yöntemle de anlatımcılığını önceki kitaplarında hiç olmadığı kadar yükseltmiştir. Bu dizeler, ayrıca şairin iş dünyasından sıkılmışlığını aktarmak için ve tabii aşk şiirlerinde de sık karşılaşılan imge-dizelerdir. "Beş buçuk" saatini işten çıkış saati olarak almak mümkündür. Dolayısıyla başka bir dünya yaratmak hususunda iki şair kıyaslandığında, Faruk Nafiz'in o dünyayı somut olarak bir varlığa/olguya karşı bir yerde konumlandırmadığı, sadece hayalinde kurduğu ve mazmun hâline getirdiği, yani onun artık gerçekliğini tamamen yitiren bir dünya olduğu; Turgut Uyar'ın ise o dünyayı -ki imgeler, üslup, iki şairde birbirinden oldukça farklıdır- bu kadar yoğun bir imgeselliğin içinde olmasının yanında gerçek yaşama karşı bir alternatif olarak konumlandırdığı söylenebilir.

"Han Duvarları" şiirine getirilen bir yorum, "perişan hâliyle bile güzel ve sevimli bir vatanda yaşayan halkımızın incelik ve üstünlüklerini gösteren iyimser bir edebiyat

---

[660] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 126.
[661] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 127-128.
[662] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 127.

yaratmış" olmasıdır.[663] Bu yorum, realizmin şu özelliğiyle bağdaşmaktadır: "Eşyanın ve çevrelerin maddî tasviri romanda, hiç te tasvir için tasvir maksadiyle değildir. Tasvir, okuyucuyu bu eşyadan ve bu çevrelerden fışkıracak olan manevî heyecana uygun bir çevreye götüren bir vasıtadır."[664] "Han Duvarları"nda da tasvir, belli bir amaç doğrultusunda, şairin Anadolu'nun güzellikleri, insanı, kültürü doğrultusunda oluşturduğu poetikasına hizmet eder biçimde, Anadolu'nun insanıyla ortak bir heyecana varmak için kullanılmıştır, denilebilir. Bu bakımdan, her ne kadar şiirde çevre tasvirleri ön planda da olsa, şairin Anadolu insanıyla bütünleşmeye çalıştığı söylenebilir, bu da Anadolu insanını kendisinde içselleştirdiğini, "çevreyi onların gözleriyle gördüğünü" gösterir.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Han Duvarları" şiirinde tasvir; karanlık, gurbet, ölüm temaları etrafında şekillenir:

> Önde **uzun bir kış**ın soldurduğu etekler,
> Sonra dönen, dönerken **inleyen tekerlekler**…
> (…)Her tarafta **yükseklik**, her tarafta **ıssızlık**,
> (…)Serpilmeye başladı bir **yağmur** ince ince,
> (…)Nihayetsiz bir ova **ağarttı benzimizi**,
> (…)Ne civarda bir köy var, **ne bir evin hayali**,
> Sonun **adem**dir diyor insana yolun hali.
> (…)**Gurbet** çeken gönüller kuşatmıştı ocağı.
> (…)Yatağımın yanında **esmer** bir duvar vardı,
> (…)**Fani** bir iz bırakmış burda yatmışsa kimler,
> (…)Bulutların ardında gün **yanmadan sönüyor**,
> (…)**Sıkı bir poyraz** beni titretirken içimden
> (…)Burada **son fırtına son dalı kırıyordu**.
> (…)Karlar etrafı **beyaz bir karanlığa** gömdü,
> Kar değil, gökyüzünden yağan **beyaz ölüm**dü…
> Gönlümde **can verirken** köye varmak emeli
> (…)Gün doğarken **bir ölüm rüyası**yla uyandım,
> **(…)**— Hana **sağ indi, ölü çıktı** geçende!
> (…)**Dönmeyen yolculara ağlayan yaslı** yollar![665]

---

[663] Melek Uyduran, *Faruk Nafiz Çamlıbel'in Tiyatro Eserleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gaziantep 2012, s. 35.
[664] Alıntılayan: Suut Kemal Yetkin, *Edebiyatta Akımlar*, s. 50.; "Ed. et J. de Goncourt. Journal, t IX. P. 361." [Edmond Et Jules de Goncourt, *Journal des goncourt : mémoires de la vie littéraire. Tome ix. (éd. 1851-1896)*, vol. 3, Hachette Livre & BNF, Paris, 1896, p. 361.]
[665] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları – Toplu Şiirler*, s. 15-19. [Koyu puntolu yerler, tarafımızca işaretlenmiştir.]

Şair, bu dizelerde Anadolu'nun savaştan çıkmış hâline vurgu yapmakta, böylece kendi yorumuyla oldukça realist bir tablo çizmektedir. Uzun bir kış, uzun bir savaşı; inleyen tekerlekler, o yollarda tekerleklerin bile acı çektiğini; yükseklik, ıssızlık, bir evin hayalinin bile olmaması, Anadolu'nun terk edilmişliğini anlatır. Yağmur, bazen arınma bazense karanlığı çağrıştıran, Attilâ İlhan şiirlerinden hareketle de bilinen "sinematografik" bir unsurdur. Faruk Nafiz, belki de bu sinematografiyi –âdeta gittiği yerleri kameraya almış gibi- yaşatmak adına yağmur imgesini kullanmıştır. Yağmur, kapalı bulutlara, kapalı bulutlarsa karanlığa işaret etmekte ve okuyucuyu bu karanlığa hazırlamaktadır.

Şiirin devamında şair-öznenin karşılaştıkları, karşılaşmaktan korktuklarıdır, karşısında yorgun bir Anadolu vardır. Yağmur, böylece, hem Anadolu'ya karşı görevini yerine getiren şairin arınmasına işaret eden hem kötü bir tablonun girizgâhı niteliğinde olan bir imge hâlini alır. Adem, yokluğu, Anadolu'nun Kurtuluş Savaşı'nda yok olmanın eşiğinden döndüğünü; gurbet, ilk bakışta şairin gurbette olduğunu fakat asıl olarak Anadolu'ya duyduğu özlemi; duvarın bile esmer olması, çizilen karanlık tabloyu; fanilik, güçlü bir çağrıştırıcı olarak ölümü; günün yanmadan sönmesi, Anadolu'nun karanlıkta kaldığını; sıkı bir poyraz ve "son" fırtınanın "son" dalı kırması, Anadolu'nun ıssızlığını, fırtınada kaldığını; karların beyazlıklarıyla beyaz karanlığa evrilmeleri tezadı, beyazlığın bile karanlığı ve ölümü çağrıştırdığını gözler önüne sererken karın bir başka gerçekliği olan karda donarak ölen Mehmetçik'i; dönmeyen yolculara ağlayan yaslı yollarsa gidip dönmeyen Mehmetçikleri anlatır. Ölüm teması, şiirde çok açık bir şekilde işlenmiştir.

Maraşlı Şeyhoğlu'nun ölmesi, bir yorumla, halk edebiyatı geleneğinden kopuşa işarettir. O dönemde çok memleket şiiri yazılır fakat "Han Duvarları"nda şiirin içinde başka bir şiiri oluşturan koşma dahi Batı etkisindedir: "Faruk Nafiz, Maraşlı Şeyhoğlu'na izafe ettiği koşmada kafiyelere de bir çeki düzen vermiştir. Halk şâirlerinin derbeder yaşayış ve duyuş tarzlarına yaraşan yarım kafiyeleri yerine, Parnas şâirlerinin fazla sıkı kafiyelerini kullanıyor."[666] Ayrıca, şiirde Maraşlı Şeyhoğlu Satılmış'ın "Kınadağı'ndan 10 yıldır ayrı olması", "huduttan hududa atılarak" savaşması, Maraşlı Şeyhoğlu'nun da şiire bir Mehmetçik temsili olarak girdiğini gösterir.[667] "Sevgiliden, baba ocağından ayrı kalma" ise gurbet temi ile Maraşlı Şeyhoğlu'nun Anadolu halkını diğer yönlerden temsil

[666] Mehmet Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, s. 20.
[667] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları – Toplu Şiirler*, s. 17.

ettiğini göstermektedir.[668] Öte yandan, Maraşlı Şeyhoğlu Satılmış ile Faruk Nafiz'in dizeleri, iki ayrı dünyanın temsilidirler: "Burada duyulan iki ses, henüz tamamiyle kaynaşmamış olan, fakat birbirine karışan iki sosyal tabakayı, iki duyuş tarzını, şekil ve üslûbu kuvvetle aksettirir."[669] Kızıllık, kan gibi imgeler şiirin tamamına yayılmış durumdadır. Bunun, savaşı hatırlattığı söylenebilir. Şair, bu imgelerle, Anadolu'da cereyan eden savaşlara vurgu yapmaktadır.

3.3. DİYALOG

Tahkiyenin bir özelliği, diyaloglara sıkça başvurmasıdır. Diyalog tekniğinin en önemli özelliği, gösterme sanatına dayanmasıdır. Bu teknikte anlatıcı, silikleşir. Anlatı kişilerinin kendi sözlerini söylemesine imkân veren bu teknikte, anlatı, tiyatro sanatına yaklaştırılır. Bu teknikte anlatı kişilerinin bir anlatıcı tarafından tasvirinin yapılması yerine direkt olarak karakterlerin kendi ağızlarından sözler duyulduğu için tekniğin karakterleri tanımada önemli bir rol oynadığı muhakkaktır. Teknikte esas, kişilerin karşılıklı yahut kendi kendilerine söz söylemesi yoluyla bir konuşmanın gerçekleştirilmesidir. Diyalog tekniği, iç ve dış diyalog olmak üzere iki başlık altında incelenebilir.[670] İç diyalog tekniği, anlatı kahramanlarının "kendi kendilerine ya da karşılarında birisi varmış gibi içten, sessiz"; dış diyalog tekniği ise "okuyucunun iki veya daha fazla karakterin karşılıklı konuşmasını takip ettiği" tekniktir.[671] Diyaloglar, "öykü zamanı ile söylem zamanının birbirine eşit olduğu 'sahne' kavramına en güzel örnek"tirler.[672] Daha önce öykü zamanından, yani fabl zamanından bahsedilmişti. Söylem zamanı da "bir metni anlatmak ya da okumak için gerekli olan zaman dilimi"dir.[673] Bu açıdan diyalog, eserdeki canlılık ve gerçekçiliği korumaya yardımcı bir unsurdur, denilebilir.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in 1919 yılında yayımladığı *Gönülden Gönüle* kitabında yer alan "Âmâ" şiiri, diyaloğun şiiri belirlediği bir kurgusallıkla yazılmıştır. Bir masal tasviri gibi Faruk Nafiz'in şiirlerinde çokça rastlanan kırlarda, dağlarda gününü geçirme durumu, bu şiirde yer alan diyalogların da kaynağıdır. Şiirdeki âmâ dilenci, anlatıcı

---

[668] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları – Toplu Şiirler*, s. 17.
[669] Mehmet Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, s. 20.
[670] Ahmet Mocan, "'Yalnızız'"da Anlatım Teknikleri", *Turkish Studies*, VII/3, (2012), s. 1835.
[671] Alpay Gezer - Yakup Çelik, "Ayşe Kilimci'nin Hikâyeciliği ve Hikâyelerinde Anlatım Teknikleri", *Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, III/2, (2017), s. 27.; Funda Balcı Baykoç, "*Mahrem* ve *Kırmızı Zaman* Romanlarında Birtakım Postmodern Anlatım Teknikleri", *TÜRKİYE SOSYAL ARAŞTIRMALAR DERGİSİ*, 3, (2021), s. 788.
[672] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 164.
[673] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 162.

kişinin karşısına bu esnada çıkmıştır. Diyalog yöntemi, Faruk Nafiz'in pek çok şiirinde olduğu gibi burada da anlatıcının bir başkasından "bir gizli sırrı sorması" şeklinde kullanılmıştır.[674] Bu şiirdeki diyaloglarda, âmâ kişinin söyledikleri daha çok ön planda durmaktadır, diğer kişinin ona sadece bir soru yönelttiği bilinmektedir. Bu açıdan âmâ kişinin şiirdeki mesajların çözümlenmesinde oldukça etkin bir rolünün olduğu söylenebilir. Bu noktadan sonra monoloğa dönüşen konuşmada ise kadının insana mutluluk veremeyeceği, ondan bir şey ummanın insanı en aşağı mertebeye düşürdüğü söylenmektedir. Diyalog yoluyla âmâ kişinin başından geçen bir olay, âmâ oluşunun hikâyesi anlatılmış, aynı zamanda okura bir mesaj verilmiştir. Dolayısıyla diyalog; burada hem anlatının gerçekleşmesi hususunda hem alıcıya etki eden bir işlevde kullanılmıştır.

Sloganvari denilebilecek bir nitelikte olmasa da şiirdeki âmâ kişinin anlatısı, oldukça ayrıştırıcı bir söyleme sahip olmakla okura mesajını anlatı üzerinden net bir şekilde iletmektedir, denilebilir. Bir yandan da akılda tutulmalıdır ki bütün edebî eserler aslında kurmacadır. Bu anlamda Faruk Nafiz'in gerçekten kadınlara yönelik olarak bu şekilde düşünüp düşünmediği bilinemez fakat bu hususa dair Mina Urgan'ın anılarından yola çıkılarak (uzak da olsa) bir yorumlamada bulunabilir: "O sıralarda çok ünlü bir şair sayılan Faruk Nafiz Çamlıbel'i pek adam yerine koymazdık. Duygusal şiirlerini alaya almanın bir yolunu bulurduk."[675] Kişilik olarak çok sert bir yapıda olmadığı anlaşılan şair, aynı izlenimi Mîna Urgan'ın diğer anılarında da vermektedir. Bu açıdan şiirlerindeki aşk ve nefret düzlemlerinin salt kurmaca ve romantizm bağlamında değerlendirilmesi daha yerinde olacaktır. Bilgin Güngör, bu şiirde ve şairin pek çok şiirinde görülen acı çektiren kadın-acı çeken erkek arasındaki ilişkinin tersini, "şair-ben"in "yüceltilmiş sevgili"nin yanında aşağı bir mertebede olduğunu ve bu durumun "son derece romantik bir aşk bağıntısı etrafında bir araya geldiği arzu modelini somutlaştırdığı"nı söyler.[676] Bu modelden hareketle denilebilir ki Faruk Nafiz, belli noktalarda da kadınla erkeğin yerini değiştirir. Âşık-âşık olunan ilişkisinde bu kez kadın aşağı bir konumda tutularak aslında erkeğe çektirdiği acı anlatılmak istenmiş olabilir.

"Âmâ" şiirindeki kadın tipi, şiirin ilk dizelerinde Faruk Nafiz'in romantik ilk dönem şiirlerinde sıkça görülen "muhayyel kadın" tipidir:

---

[674] Faruk Nafiz, *Gönülden Gönüle*, s. 23.
[675] Mîna Urgan, *Bir Dinazorun Anıları*, E-kitap 1. Sürüm, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013, s. 112.
[676] Bilgin Güngör, "Arzulayan ile Arzulanan Arasında: Girard'ın Arzu Modeli Işığında Faruk Nafiz Çamlıbel'in Aşk Temalı Şiirleri", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 19, (2018), s. 94.

> Âşığın karanlık ruhunu aydınlatacak olan bu sevgili ise esmer mi, sarışın mı, kumral mı olduğunu kendisinin de bilmediği bir "muhayyel sevgili"dir veya bir "ilahî 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 dönüşürek bir "muhayyel sevgili" imajı etrafında işlenir. Onun 14-15 yaşlarında şiire başlamış olmasının ve bu dönemde tesirinde kaldığı şairlerin sanat anlayışının bunda etkisi büyüktür.[677]

Nitekim bu şiirde de sarışın bir kadının özlemi vardır. Şiirin ilerleyen kısımlarında, âmâ anlatıcının anlatıyı diyalog yöntemiyle devralması ile bu kadın tipi, "sevdiğine ihanet eden, ruhunu şeytana satan" bir "düşkün kadın" tipine çevrilir.[678] Zira Faruk Nafiz, âmâ kişinin anlatısındaki "Ey bir insan gibi uzlet yolu tutmuş kâfir, / Zevke bel bağlamış, ahlâkı unutmuş kâfir, / Lanet insanlığa, lanet sana, lanet kadına!" dizelerinde anlatıcının kadını sevmesinin bir düşkünlük olduğunu belirterek kadını da kötü bir yere konumlandırır.[679] Bu kadın tipinin kullanılışında Servet-i Fünûn edebiyatının etkisinin olduğunu söylemek pekâlâ mümkündür.

Faruk Nafiz, özellikle tahkiyeli şiirlerinde diyaloglara sıkça başvurur. Bunun bir başka örneği, *Çoban Çeşmesi*'nde yer alan "Ocak Başında" şiiridir. Şiirde başkahraman ile "zenci köle"nin konuşmaları, dış diyalog örneğidir: "Yürüdüm zenciye doğru yaklaştım… / Önüne savurdum bir avuç altın, / Sordum bir nefeste: 'Kimdir bu kadın?' / İrkildi görünce solgun çehremi: / — Bu bağda oturan beyin haremi!"[680] Siyahi karakterin hikâyede aracılık görevini üstlendiği daha önce dile getirilmişti. Bu anlamda siyahi ile başkahraman arasındaki diyalogların tamamı, öykülemeyi kurmaya yardımcı unsurlardır. Bu şiirde ve Faruk Nafiz'in diğer pek çok şiirinde görülen bir özellik ise göstermeye dayalı bu unsur kullanılırken anlatıcının/şair-öznenin varlığını hissettirmeye hâlen devam ediyor olmasıdır. "Sordum,", "söyledim" gibi anlatı cümleleri, diyalog tekniğini gölgeler. Kısaca öykü zamanının söylem zamanına eşit olduğu sahneler, sadece siyahinin sözleridir, denilebilir çünkü diyalogda başkahraman tarafına geçildiğinde bütün sözler, onun yorumları ve anlatısıyla karışık söylenir. Başkahramanın diyalogları, tamamen göstermeye dayalı olsa dahi gerçekçi değildir, örneğin "— Tanıdın mı, karşındaki kim? / Unutsan da hakkın… Sarardı yüzüm, / Onu gördüğümden beri öksüzüm." dizelerinde kahraman, hikâyeyi sadece kendi ekseninde kurar.[681] Onun sözlerinden sonra "zencinin

---

[677] Mehmet Kural, *Faruk Nafiz Çamlıbel'in Şiirlerinde Anlatısallık*, s. 54.
[678] Mehmet Kural, *Faruk Nafiz Çamlıbel'in Şiirlerinde Anlatısallık*, s. 71, 75.
[679] Faruk Nafiz, *Gönülden Gönüle*, s. 25.
[680] Faruk Nafiz, *Çoban Çeşmesi*, s. 81.
[681] Faruk Nafiz, *Çoban Çeşmesi*, s. 82.

yeisle ağlaması", bu durumun kanıtıdır.[682] Kısaca, bu şiirde ve Faruk Nafiz'in ilk dönem şiirlerinde, her bir karakterin incelikle örülmesinden ve bunun okura yansıtılmasından ziyade herkes, bir kişi için seferber olmakta (onun hikâyesini anlatmak için var olmakta, söz söylemekte) ve bütün hikâye ve temalar onun üzerinden kurulmaktadır. Hatta bir yerde başkahraman, sözü siyahiye söyletmemekte ve onun söylediklerini okura kendisi aktararak anlatıcılık rolünü bırakmamaktadır. Bu açıdan metinde diyalogların kişileri karşılıklı olarak beslediğini söylemek güçtür.

Siyahi karakterin şiirde anlatıcı olarak görülmemesi ise şuna bağlıdır: Bu karakter, sevilen kadının sözlerini aynen aktarır, bu da diyalog vasıtasıyla yapıldığı için bir anlatma eyleminden çok gösterme eylemidir. Şairin, başkahraman ile kuşlar arasında kurduğu diyalog ise kişiselleştirme yönüyle masalı çağrıştırmakta ve tabiat unsuru olması nedeniyle şairin doğadaki canlıları şiire bir karakter gibi kattığını, yani poetikasında tabiat tasvirlerinin ağır bastığını göstermektedir. Şiirde, ayrıca "'Geçiyor gurbetin bir günü!' dedim," gibi dizelerde kahramanın iç diyalogları da dikkat çekmektedir.[683] Bu şiirde hem anlatım tekniklerinin hem de zaman, mekân, anlatıcı gibi anlatıya dair unsurların zenginliği ile öykülemenin yani baştan sona bir olay örgüsünün varlığı, birbiriyle oldukça sıkı bir ilişki içindedir. Bu durum, bütün bu unsurların şiirdeki hikâyeyi ne denli ön plana çıkardığını göstermesi açısından oldukça mühimdir.

Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabında yer alan "Toprak Çömlek Hikâyesi" şiirinin "Yangın Toplantısı" pasajında, Turgut Uyar ilk kez anlatı kahramanlarını sırayla konuşturmasıyla (diyalog-gösterme yöntemiyle), şiirini tiyatroya bu denli yaklaştırır. Bu pasajda Faliha, Rüksan, Neclâ, Adile ve Şermin kişileri; sırayla kendi tiratlarını yaparlar. Tamamen gösterme tekniğine dayalı bu metinde, karşılıklı konuşma (birbirlerine cevap verme) ve öyküleme çok azdır. Bu metinde Adile, -cinsellik, aşk yönünden- Akçaburgazlı Yekta'nın uzantısı olarak görünmektedir. Diğer kişiler ise onu ayıplayanlardır. Turgut Uyar, bu şiirde "Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur" şiirinde Yekta'yı yargılayan toplumu, belirli kişilere indirgemiş gibidir: "sevmeyince sevemeyince ayıp olduğunu günah olduğunu nasıl acı acı duyuyorsunuz anlıyorum / Suzan Hanım. Mehlika Hanım bütün yanılmış kadınlar / Sizler sizler sizler hepiniz / Çok rahatım artık / (…)Artık töreler değil örneğim / Örneğim

[682] Faruk Nafiz, *Çoban Çeşmesi*, s. 83.
[683] Faruk Nafiz, *Çoban Çeşmesi*, s. 85.

uçmak" (Adile'nin ağzından).[684] Adile, Yekta gibi sevebildiği için özgürdür ve Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda özgürce seven her kişi, ayıplanmaya mahkûmdur. Kitapta, anlatıcı, insanlığa seslenmekte gibidir ve bu söylemler, birbirinin devamıdır: "Üfleyin yelkenleri dolduralım", "Bitkice değil şüphesiz ama tam insanca / Korkmayın dalgalardan yılmayın / Çekin kürekleri".[685] İnsan olmanın, Turgut Uyar'ın şiirinde kent yaşamından uzaklaşarak ve severek, özgürleşerek gerçekleştiği daha önce dile getirilmişti. Bu açıdan toplum tarafından yargılanan kişiler, tam da insan olmanın gerekliliğini yerine getiren kişilerdir ve şair, "yelkenleri doldurmak", "kürek çekmek" tasvirleriyle, bu açıdan ilerlemeyi anlatır.[686]

"Toprak Çömlek Hikâyesi" şiirinde yer alan diğer diyaloglar, "Suya Varmak" adı altında Erhan ile Adile arasında geçer. Bu diyaloglar, iki âşığın birbirlerine aşklarını itirafıdır. Bu diyaloglar, aynı zamanda "Toprak Çömlek Hikâyesi" şiirinin başında yer alan "Kırık" pasajının devamı niteliğindedir; orada imgesellikle anlatılan cinsellik, diyaloglar aracılığıyla iki kişinin konuşmaları şeklinde yansır ve şair, aynı sahneyi diyaloglar aracılığıyla tekrardan canlandırır. Şiirde, yer yer Akçaburgazlı Yekta anlatıcı olarak görünüp "sevmenin nereden baksan bir bütün" olduğunu, "ne ayıp ne günah ne uygunsuz" olduğunu anlatır.[687] Adile ve Erhan, Akçaburgazlı Yekta ile Gülbeyaz ve yine Yekta ile Azra'nın bir başka görünümüdür ve bu kez hikâye, diyaloglar aracılığıyla Yekta anlatıcısından çekilip bizzat âşıkların sözleriyle anlatılır, yani hikâyeye yöneltilen bakış değişir. Bunun en önemli sebebi ise Yekta'nın Sinan ve Hümeyra'nın konumuna gelmesidir; yani anlatı, anlatıcının durumu ile paralel yürür. Diyalog tekniği, bu anlamda hikâye kişilerinin ve olayların çok yönlü bir biçimde ortaya koyulmasına katkı sağlamakta, anlatıyı zenginleştirmekte bir araç olarak kullanılmıştır, denilebilir.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in 1934'te yayımlanan kitabı *Elimle Seçtiklerim,* bireysel duyarlılığın devam etmesiyle beraber memleket duyarlılığı yüksek şiirler barındırması bakımından şairin toplumcu bir noktaya evirilişinin işaretidir. Bu kitapta da Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabına benzer biçimde sıkça diyaloglardan ve öykülemeden yararlanılmıştır. Faruk Nafiz, bu kitapta artık toplumcu bir şair olarak görünür. Faruk Nafiz'in sanatının değişimini, özellikle "Sanat" şiiri ortaya koymaktadır.

---

[684] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 162.
[685] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 153, 162.
[686] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 153, 162.
[687] Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, s. 167.

Şair, "Yanarım." şiirinde poetik değişiminin onda uyandırdığı hissi dile getirir: "Fakat bunlar değildir uğruna yaş döktüğüm, / Yanarım benden evel canveren eserime."[688] Diyalog tekniği, Mehmet Akif Ersoy gibi manzum hikâye şairlerinde görüldüğü üzere, sosyal duyarlılığı yüksek şiirlerde sıkça kullanılan bir araçtır. Bu açıdan denilebilir ki diyalog, Faruk Nafiz'in şiirlerinde de "karakterleştirme" açısından öne çıkan bir tekniktir.

Faruk Nafiz'in *Elimle Seçtiklerim* kitabında yer alan "Canavar'dan parçalar" şiiri; Ümmeti, Ali Baba, Zeynep, Ahmet ve Ömer karakterleri arasında geçen diyaloglardan oluşur. Bu açıdan şiirde gösterme tekniğinin öne çıktığı söylenebilir. Bu şiirde yer alan diyalogların *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda yer alan diyaloglardan farkı, kişilerin devamlı bir etkileşim içinde olmalarıdır, yani metnin tiyatrodan farkı yoktur. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda anlatıcı Akçaburgazlı Yekta, farklı suretlerde görünüp tiratlar sergilemekteydi ve anlatım, bu şiirlerde oldukça imgeseldi. "Canavar'dan parçalar"da ise karakterler doğrudan anlatı içerisinde konuşturulurlar; yani anlatma değil, gösterme etkindir ve anlatıcı devreden çıkmaktadır. Bu açıdan okur ile metin arasındaki mesafe tamamen ortadan kalkmakta ve karakterlerin saf gerçeklikleri, yazarın sesi olmadan görünmektedir. Turgut Uyar'da ise anlatıcı, karakterleştirmeye yer bırakmayacak şekilde anlatının üstündedir, anlatıyı düzenler ve bütün kişilerin ağzından kendisi konuşur. Faruk Nafiz'in diyalogları, bu açıdan geleneksel anlamda tahkiyeye çok daha yakındır. Bu hususta denilebilir ki Faruk Nafiz'in diyalogları, manzum hikâye olarak adlandırılabilecekken Turgut Uyar'ın diyalogları, imgesel-anlatımcı şiir olarak adlandırılabilir. İlki geleneksel şiir-hikâye ilişkisine, ikincisi ise modern şiir-hikâye ilişkisine tekabül etmektedir. Aynı çıkarımlar, Faruk Nafiz'in "Akın'dan parçalar" ve "Kahraman'dan parçalar" şiirleri için de geçerlidir.

Faruk Nafiz'in bahsi geçen üç şiirinde de en öne çıkan unsur, diyalogdur. "Kahraman'dan parçalar" şiiri, diyalog şeklinde yazılmış bir "Atatürk'e kaside"dir; şiir, herhangi bir olay barındırmaz, Faruk Nafiz, bu şiirde divan edebiyatındaki kaside nazım biçimini -bazı artık mısralar olsa da- "aa, ba, ca…" şeklinde bir kafiye örgüsü ile ve diyaloglar hâlinde modernleştirerek kullanmıştır. Karakterlerin birbirleri ile konuşmaları da aynı kafiye düzenine uygun biçimde yazılmıştır. "Canavar'dan parçalar" ve "Akın'dan parçalar" şiirleri ise birbirlerinin devamı hâlinde bir olayı tasvir eder: Köylüler, ilk şiirde yağmur duasına çıkarlar ve ikinci şiirde hanın kızı güzeller güzeli Suna, Tanrı'ya

[688] Faruk Nafiz, *Elimle Seçtiklerim*, s. 6.

memleketlerinin bereketlenmesi adına kurban verilmek zorundadır. İlk şiir, şiirin küçük bir kısmını oluşturan ve Ali Baba tarafından aktarılan yağmur duası sahnesi dışında tamamen sosyal eleştirilerle örülüdür. İkinci şiir ise güzelliğinin bedelini ödemek zorunda kalacak kadar güzel olan bir kız imgesi ile masala yaklaştırılır.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Çoban Çeşmesi*'nden başlayarak birçok kitabında yer alan "Han Duvarları" şiirinde, diyalog tekniği, anlatıcı-şair ile kendi kurmaca karakteri olan Maraşlı Şeyhoğlu'nun konuşmalarında görünmektedir. Örnek dizelerden bazıları şunlardır: "Artık bahtın açıktır, uzun etme, arkadaş!", "Bir kitabe kokusu duyuluyor yazında,/Korkarım, yaya kaldın bu gurbet çıkmazında./Ey Maraşlı Şeyhoğlu, evliyalar adağı!/Bahtına lanet olsun aşmadınsa bu dağı.".[689] Şairin, Maraşlı Şeyhoğlu'nu Anadolu halkının temsili olarak şiire kattığı, "Az değildir, varmadan senin gibi yurduna,/Post verenler yabanın hayduduna, kurduna!.." dizelerinde de görünmektedir.[690] Şair, bu halk şairi aracılığıyla Anadolu halkıyla konuşmaktadır. Birbirine şimdiye dek uzan görünen bu iki özne (şair ve Anadolu halkı), şiirin bu noktasında ilk defa diyalog aracılığıyla birleşirler. Şair, bundan önce arabacı ile yaptığı konuşmalar dışında hep gözlemci konumundadır. Mekân, şiirde diyaloğa da katılan, çok önemli bir olgudur. Şair, yollarla ve han duvarlarıyla konuşarak Anadolu'nun ne denli sıkıntılar çektiğini ifade eder. Aslında bu da bir iç konuşmadır. Şair, kendine anlattığını onlara anlatarak yollara ve han duvarlarına şahsî bir mahiyet yükler. Denilebilir ki bu mekânsal özellikler, şiirin birer öznesidirler.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Elimle Seçtiklerim* kitabında yer alan bir başka şiir "Yolcu ile Arabacı", tamamen diyalog tekniği ile yazılmış bir şiirdir. Bu şiir, yol kronotopu bağlamında "Han Duvarları" ile ilişkili olarak okunabilir zira bu şiirde de bir yolcu ve arabacı, uzun yolları birlikte giderler. "Yolcu ile Arabacı", anlatının (diyalogların) tamamının yolda geçmesi açısından "Han Duvarları"nın sadece yolu konu alan sınırlı bir versiyonudur, denilebilir. Şiirde en öne çıkan işlevin diyalog oluşu, anlatıcının varlığını devreden çıkartarak bu kez dikkatin arabacıya yönelmesine katkı sağlamaktadır. Şiir, "Han Duvarları"ndaki anlatıcının yollara bitmek tükenmek bilmeyen yollar olarak bakışının bir görünümü olarak yolcunun arabacıya, "Ne zaman tükenecek bu yollar, arabacı?" demesi ile başlar.[691] Bu dizeden ve bu şiirde de kullanılan "gurbet"

---

[689] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları – Toplu Şiirler*, s. 17-19.
[690] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları – Toplu Şiirler*, s. 19.
[691] Faruk Nafiz, *Elimle Seçtiklerim*, s. 23.

temasından hareketle şiirdeki yolcunun, Faruk Nafiz'in Anadolu'ya yolculuğundan izler taşıdığı, dolayısıyla şiirde şair-özne unsurunun da barındığı söylenebilir. Arabacı, şiirde yaptığı işten dolayı gittiği yollar tükenmek bilmeyen ve bunu kara bahtı olarak gören bir karakterdir. Bu açıdan denilebilir ki Faruk Nafiz, "Han Duvarları"nda yaptığı yolculukta, yolu anlatıcı (yolcu) gözünden anlatmış; "Yolcu ile Arabacı"da ise bakış değiştirerek arabacının gözünden aktarmış, hikâyenin ana odağına onu koymuştur. Arabacı, ömrünü yolda tüketmenin acısını, şu şekilde ifade eder: "Düştüğüm yollar gibi sonsuzdur benim tasam, / Bekleyenim olsa da razıyım kavuşmasam… / (…)— Senin de yolun biter, diner gözünde yaşlar / Benim uğursuz yolum bittiği yerde başlar!"[692] Bu açıdan "Yolcu ile Arabacı" şiiri, şairin başka bir anlatısının devamı/benzeri şeklinde ve yol kronotopunun mekânsal olarak öne çıkarıldığı, bakış açısının başka bir anlatıcıya geçtiği bir şiir olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla diyalog tekniği, farklı kişilerin bakış açılarını göstermesi bakımından hikâyeye zenginlik katan ve çok karakterli öykülerin inşasında oldukça işlevsel olarak kullanılan bir tekniktir.

Turgut Uyar'ın *Divan* kitabında yer alan "salihat-ı nisvandan saffet hanımefendi'ye" şiirinde en baskın hikâye unsurları, öyküleme, diyalog ve anlatıcıdır. Şiirin öykülemesi şu şekilde özetlenebilir: "Şair, bu şiirde, Osmanlı Devleti'nin son zamanlarını, gün görmüş bir kadın (sâlihât-ı nisvan) olarak geçirmiş, Osmanlı'nın ikbâl dönemlerini yaşamış ve devletin yıkılışından sonra ise yalnızlığıyla baş başa kalmış yaşlı bir kadının o günlere ait duygularını dile getirmektedir."[693] Şiirde, ölüm izleği "Ölü Yıkayıcılar" şiirinin devamı gibi görünmektedir. Şiir, biçim bakımından divan edebiyatı özellikleri taşısa ve Faruk Nafiz Çamlıbel'in aruzla yazdığı şiirlerle bu açıdan bir ortaklık barındırsa da söylem açısından oldukça moderndir ve şairin sesini yansıtır: "siz ne zaman öldünüz allahaşkına yani ne zaman / (…)hürriyet meşrutiyet otuzbir mart falan filan".[694] Şiirin iki anlatıcısı vardır; biri şair-öznedir, diğeri Saffet Hanımefendi'dir. Bu açıdan şiirin bütününü bir diyalog olarak görmek mümkündür. Bu yazış tekniği, halk şairlerinin atışmalarını andırmaktadır. Diğer bir bakışla ise Saffet Hanımefendi'yi ölüsüne seslenen bir anlatıcı olarak görmek mümkündür, bu noktada ise şiirde bir seslenişin, tek taraflı bir diyaloğun olduğu söylenebilir. Şiirin anlatıcısı, Turgut Uyar'ın diğer şiir-hikâyelerinde

---

[692] Faruk Nafiz, *Elimle Seçtiklerim*, 23-24.
[693] Şiirin anlam açısından ayrıntılı incelemesi için başvurduğumuz kaynağa *bk*.: Türkan Kodal Gözütok, "Turgut Uyar'ın 'Sâlihât-ı Nisvandan Saffet Hanımefendiye' Adlı Şiirinin Anlam Çerçevesi Açısından Değerlendirilmesi", *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1, (2008), s. 147-162.
[694] Turgut Uyar, *Divan*, s. 387.

görüldüğü gibi aşkıyla öne çıkmaktadır. Bu anlatıcı, "Ölü Yıkayıcılar" şiirinde ölümden korkan ve onu alaya alan anlatıcıdan oldukça farklıdır ve ölümü beklemektedir. Bu şiirde anlatıcının "çocuk yalnızlığı", "dünyanın ayaklarının altından çekilmesi" gibi tasvirler, önem taşır ve anlatıcının şairin diğer şiirlerindeki anlatıcılarla karşılaştırılmasını mümkün kılar.[695] Bu ölümün sembolik bir ölüm olduğunu ve devletin yıkılışını temsil ettiği de ayrıca söylenebilir fakat bireyi şiirlerinde bu denli öne çıkaran Uyar'ın, ölüm izleğini önceki tahkiyeli şiirlerinden taşıdığını söylemek daha doğru olacaktır.

3.4. MONOLOG

Monolog tekniği, anlatıda kişinin kendi kendine konuşmasını ifade eder. Edebiyatta (tiyatroda) William Shakespeare, anlatı karakterlerinin bu teknik ile hatırlanması bakımından bu teknik ile özdeşleşmiş yazarlardan biridir. Monolog tekniği, iç ve dış monolog olmak üzere iki başlık altında incelenebilir.[696] İç monolog tekniği, "bilinç akışının, karakterlerin iradeleri dışında dış olaylara verdikleri içsel tepkilerinin bilinç altlarında psikolojik duygularının dışa vurumu ile ortaya çıkan düşüncelerinin ve hislerinin akışını ifadesi şeklinde görünmesi"dir.[697] İç monolog ile bilinç akışı teknikleri birbirlerine çok benzeseler de kullanılış biçimleri/amaçları itibarıyla farklı tekniklerdir.[698] İç monologda, "karakterin benliği", gözler önündedir, bu da okur için karakteri oldukça yakından tanımak anlamına gelir.[699] Monolog tekniği de diyalog gibi konuşma esasına dayalıdır. Buradaki fark, monolog ve çeşitlerinde konuşmanın tek bir kişi vasıtasıyla yapılması; diyalogda ise çok kişinin bulunmasıdır. Bu anlamda iç diyalog ile monolog teknikleri birbirlerine benzese de bunları aldıkları dönüt açısından birbirlerinden ayırmak mümkündür. Dış monolog, karakterlerin içe doğru değil, dışa doğru ("tek taraflı") uzunca konuşmasıdır, burada akla Shakespeare karakterlerinin monologları gelebilir.[700] Nitekim "eleştiri yapmak, mesaj iletmek amacıyla kullanılan bu tekniğin kökeni tragedyalardaki tiratlara dayanır."[701] Manzum hikâyelerdeki kişiler de bu tiratlar ile şairlerine okuruna nasihat, toplumsal eleştiri yapma, anı paylaşımı gibi olanaklar vermektedir.[702]

---

[695] Turgut Uyar, *Divan,* s. 388.
[696] Ahmet Mocan, "'Yalnızız'"da Anlatım Teknikleri", s. 1837.
[697] Sümeyra Buran, "Virginia Woolf ve James Joyce'un Modern Anlatım Teknikleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma", *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, X/1, (2021), s. 30.
[698] Sümeyra Buran, "Virginia Woolf ve James Joyce'un Modern Anlatım Teknikleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma", s. 31.
[699] Alpay Gezer - Yakup Çelik, "Ayşe Kilimci'nin Hikâyeciliği ve Hikâyelerinde Anlatım Teknikleri", s. 28.
[700] İsmail Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş 2*, Akçağ Yayınları, Ankara 2004, s. 105.
[701] Mehmet Güneş, *Servet-i Fünûn'dan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, s. 141.
[702] Mehmet Güneş, *Servet-i Fünûn'dan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, s.141.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Dinle Neyden* kitabında yer alan "Bir Yolculuk" şiirinde, konuşma, göstermeye dayalı anlatımcılığa benzer bir şekilde değil, hisleri anlatmak için kurulan küçük bir pasaj hâlindedir. Şiirin sonunda, şiir-hikâye kişisinin dileği, iki kişinin ayrılığının ne denli zor olacağına dair kanıyı güçlendirme işlevi görmekte olup bir dilektir: "— Bir yerde açtık, derdin, bir yerde solsak! / Hep beraber yaşasak, beraber toprak olsak!.."[703] Beraber toprak olma isteği, şiirdeki aşkın en güçlü kanıtlarından birini oluşturmaktadır. Bu şiirde, kadının ağzından söylenilen dilekler, anlatıcı tarafından aktarılmakta olup iki kişinin konuşması şeklinde değildir. Dolayısıyla hikâye kişilerinden birinin, iç dünyasındakileri aktarmak için kullandığı bir yöntem, monologdur, denilebilir.

Şairin *Çoban Çeşmesi*'nde yer alan bir başka şiiri, bir monolog ile başlar: "Bu gece, üstünden bir asır geçen, / Karanlık bir günün mateminden ben / Size bir hikâye anlatacağım".[704] Burada monolog (dış monolog), Shakespeare örneğinden farklı olarak anlatıcının hikâyeyi anlatabilmesi için başvurulan bir tekniktir. Monolog, şiirdeki en yakın eylem zamanına yani şu ana, kâğıtların okunduğu ana sabitlenmiştir. Bir şeyi anlatmak ile monolog arasındaki fark ise anlatıcı/anlatıcıların karşısında onu dinleyen birilerinin olması, yani hikâye içinde bir unsur olmasıdır. Sadece bir şeyi anlatmak ise (anlatmaya dayalı metinlerde, edebî eserlerde) onu okura aktarmaktır. Bu açıdan bir şeyi eleştirmek, mesaj iletmek amacı taşımasa da bu uzun anlatıyı monolog olarak değerlendirmek mümkündür. Şiirde başka monologlar da anlatılan hikâyenin içinde geçer. Örneğin, üç kişinin başkahramanı alıp eve getirdiğinde söylediklerini, başkahramanın vasiyetini dillendirdiği sahneyi; karşıdaki kişilerin söyledikleri hiç aktarılmadığı ve dıştan, sesli söylendiği için diyalog olarak değerlendirmek yerine monolog şeklinde değerlendirmek daha doğru olabilir. Bunun gibi konuşmaların tek amacı hikâyenin akışına (tahkiye) katkıda bulunmaktır. Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Han Duvarları" şiirinde şairin, Maraşlı Şeyhoğlu'nun ölüm haberini aldıktan sonraki duygu durumunda ise monoloğa benzer bir yapı görülmektedir.

3.5. GERİYE DÖNÜŞ

Geriye dönüş tekniği, "anlatıda yer alan her unsurun bir geçmişi olması" hasebiyle tahkiyeye dayalı metinlerde kullanılan bir tekniktir.[705] Bu teknikte anlatı kişisi, anılarına dönerek geçmişten gelen bir olay/durumu, anlatı zamanına taşımakta ve metni bu sayede

---

[703] Faruk Nafiz, *Dinle Neyden*, s. 25.
[704] Faruk Nafiz, *Çoban Çeşmesi*, s. 78.
[705] Alpay Gezer - Yakup Çelik, "Ayşe Kilimci'nin Hikâyeciliği ve Hikâyelerinde Anlatım Teknikleri", s. 25.

zenginleştirmektedir. Manzum hikâyelerde geriye dönüş tekniği, olayların "kronolojik düzlemini bozan" bir yapıdadır, denilebilir.[706] Geriye dönüş, yani geçmişe dair anlatımlar, aynı zamanda, şimdiki zamanda yaşanan olay yahut duruma katkı sağlayıcı bir işlevdedir.[707] Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Dinle Neyden* kitabında yer alan "Bir Yolculuk" şiirinde anlatma zamanı ile anlatılan zaman arasında bir mesafe vardır. Dolayısıyla anlatıcı, bir anı aktarıcılığını üstlenmiş, geriye dönüş tekniğini gerçekleştirmiş durumdadır.

Bu tekniğin bir başka örneği, Faruk Nafiz'in *Çoban Çeşmesi* kitabında yer alan "Ocak Başında" şiirinde görülür. Şiirde olayın gerçekleşme zamanı ile anlatı zamanı arasında yüz yıllık bir mesafe vardır. Başkahramanın başından geçen olayı anlatma zamanı ise onu yaşadıktan hemen sonradır. Şiirdeki zaman aralığı öylesine geniştir ki her aralık, geriye dönüş tekniğine kapı aralamaktadır. Bu şiirde "Şark'ın Sultanları" şiirinde olduğu gibi bir durum/olay hâlihazırda anlatılırken kronolojik olarak bir ay öteye gidilerek o zaman dilimi anlatılmaz, olaylar anlatılırken zamanda geriye dönüşler yapılır. Bu teknik, şiirde anlatılan hikâyeye katkıda bulunmak için kullanılmıştır. Şiirde her anlatıcı, bu tekniğe başvurur: 1. Kız-nine: "Ninem anlatmıştı elli yıl evvel, / (…)Bu hazin vakanın geçtiği günde / Dedeniz henüz genç, otuz üçünde," / (…)Ah o güzel günler, o coşkun Tuna!"[708] 2. Anne: "Elleri titrekti, benzi sapsarı, / doldurdu verdiğim boş kâğıtları, / Yavaşça hepsini attı kutuya."[709] Başkahraman: "Nice av demekti bir zaman hayat, / Bir ahu peşinden sürmek için at / Her sabah şehirden çıkardım erken."[710] Şiirde iki farklı şekilde akan zaman, içinde bulunulan an ve anlatı zamanı olarak görünmektedir ve bu iki zaman tipi, birbiriyle öyle iç içedir ki geriye dönüş tekniği, sadece başvurulan bir teknik olmaktan çıkıp şiirin bütün yapısına işler.

---

[706] Mehmet Güneş, *Servet-i Fünûn'dan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, s. 110.
[707] Mehmet Güneş, *Servet-i Fünûn'dan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, s. 110.
[708] Faruk Nafiz, *Çoban Çeşmesi*, s. 78.
[709] Faruk Nafiz, *Çoban Çeşmesi*, s. 80.
[710] Faruk Nafiz, *Çoban Çeşmesi*, s. 81.

SONUÇ

Faruk Nafiz Çamlıbel ile Turgut Uyar'ın şiirlerinde anlatıcı, en çok karşılaşılan hikâye unsurlarından biridir. Anlatıcı, şiirdeki olay yahut durumların "anlatan"ıdır ve çoğu şiirde şair-özne olarak görülür. Anlatıcı ile şair-özne ayırımı, anlatan kişinin şiirdeki konumuna göre yapılmıştır. Anlatıcı, şiirde olayları/durumları yaşayan kahraman konumunda olduğunda, aynı zamanda şiirin öznesi de olmaktadır. Faruk Nafiz, şiir anlayışını "Memleket Edebiyatı" çerçevesinde oluşturmadan önce neredeyse bütün şiirlerinde anlatıcı, benzer bir biçimde görülmektedir. Bu anlatıcı; aşkı arayan, yalnız, sahil kenarlarında ve karlı dağlarda gezen, bütün insani yönleriyle değil, sadece bu yönleriyle çizilmiş bir anlatıcıdır. Bu açıdan Faruk Nafiz'in anlatıcısı, bu şiirlerde, şairin şiir anlayışına paraleldir ve şiire hâkim olarak çevresini kendi hislerine göre yorumlar ve düzenler. Anlatıcı, şiirlerdeki diğer ögeleri kendine göre kurmasıyla, şiirlerin en öne çıkan unsurudur. Faruk Nafiz'in şiirlerinde anlatıcının durumu, şair, Memleket Edebiyatı çizgisine girdikten sonra oldukça değişir. Şairin anlatıcısı, şair-özne unsurunun şairin kendisiyle birleştiği durumların haricinde bu dönem şiirlerinde şiire hâkim olmayı bırakıp başkalarını anlatmaya başlar. Bu durum, şairin bakışını topluma yöneltmesiyle oluşur. Hatta bazen anlatıcı tamamen devreden çıkar ve kişiler, kendileri hikâyelerini anlatırlar. Dolayısıyla Faruk Nafiz'in şiirlerinde anlatıcı unsurunun şairin poetikasına göre şekil aldığı, şairin bireysel tercihine göre oluşturulmadığı söylenebilir.

Turgut Uyar'ın şiirlerinde anlatıcı, şairin ilk iki kitabında toplumdan kesitler sunduğu şiirlerde arka planda kalmaktadır. Bu şiirlerde anlatıcının işlevi, daha çok anlatılan kişinin hikâyesini aktarmaktır. Bu şiirlerde anlatıcı, asli görevi neyse onu yapmaktadır. Şairin ilk iki kitabında yer alan bireysel izleklerin ağır bastığı şiirlerde ise anlatıcı, şair özne unsuruyla birlikte şairin kendisinden izler sunmaktadır. Bu açıdan anlatıcı ve hisleri, bu şiirlerde daha çok öne çıkmakta ve şiirin belirleyicisi konumuna gelmektedir. Öte yandan bu şiirlerde anlatıcı, şiirin akışını değiştirmek gayesinde değildir. Şairin imgesel açıdan şiirini oldukça zenginleştirdiği ve bakışını farklı bir yere yönelttiği *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda ise anlatıcı, neredeyse kitabın tamamına hâkim olan unsurdur. Dolayısıyla bu şiirlerde en çok öne çıkan unsur, anlatıcıdır.

Bu kitapta anlatıcı, farklı kimliklerde görünerek bütün şiirlere sızmakta ve şair-özne unsuruyla birlikte şairin duyarlıklarından izler taşımaktadır. Bu şiirlerin olay örgüsü, tamamen anlatıcıya göre düzenlenmiştir. Şiirlerdeki diğer unsurlar, özellikle zaman ve mekân, çoğunlukla anlatıcının tasarısıdır. Şiirlerde aynı zamanda şahıslardan biri olan bu

anlatıcı; eylemleri gerçekleştiren, bu eylemler üzerine kritikler yapan, bu eylemlerin etrafında başka kişileri toplayarak kendi hislerini yücelten bir konumdadır. Bu anlatıcı; modern çağdan sıkılan ve onu bırakıp doğaya yönelmeye çalışan, bu arzusunu ise başka eylemlerle (cinsellik, aşk) birleştiren bir yapıdadır. Bu açıdan Turgut Uyar'ın poetik çizgisi neyse anlatıcısı da odur. Diğer bir deyişle şairin anlatıcı seçimleri, şiir anlayışına göre yapılanmaktadır. Faruk Nafiz Çamlıbel'in şiirlerinde anlatıcılar, ilk dönem şiirlerinde hep aynı biçimde tezahür eden, şiirlerdeki mazmunlarla sıkı bağları olan anlatıcılardır. Faruk Nafiz'in toplumcu şiiri öne çıkardığı dönemde ise anlatıcı unsuru, silikleşir. Turgut Uyar'da ise ilk dönemde farklı şekillerde tezahür eden ve farklı izlekler barındıran anlatıcı, imgesel dozun arttığı ikinci dönemde tamamen görünür olur. Bu açıdan iki şairin anlatıcıları hem kişisel özellikleri bakımından hem şiirdeki işlevleri bakımından farklıdırlar. Benzedikleri nokta ise aşk izleği etrafında kurulmuş olmalarıdır.

Şair-özne kavramı, şiirin "yaşayan"ını, yani öznesini belirtir. Bu kavram, şiirde tamamen kurmaca bir varlık olarak görünebileceği gibi şairin kendisinden izler de taşıyabilir. Şair-öznenin şairden birtakım tesirler barındırıp barındırmadığı meselesi, bu unsurun en büyük tartışma konusudur. Şair-öznenin kurmaca tarafı ile şairden izler taşıdığı gerçek tarafı arasındaki ayırım; ancak şairin hayatına, sözlerine, düşüncelerine bakılarak yapılabilir. Bu çalışmada, şairin hayatından birtakım unsurların, şiirin öznesinde görünür olduğu tespiti, şairin hayatı ile şiiri arasındaki benzerlikler tespit edilerek yapılmıştır. Şair-özne unsuru ile şair arasındaki farklar da yine aynı yaşam ölçütü esas alınarak tespit edilmiş, şiirin öznesine otobiyografik unsurların görünür olup olmaması üzerinden kurmaca yahut gerçek bir özne olarak yaklaşılmıştır. Faruk Nafiz'in şiirlerinde şair-özne, şairin kendisini yansıtmak bağlamında şiirlerde çok baskın bir öge değildir.

Şair, ilk dönem şiirlerinde yalnız, aşkı arayan bir adamı, sonraki şiirlerinde ise aynı toplumun farklı kişilerini anlatmıştır. Bu açıdan şair-öznenin şaire benzerliği, Faruk Nafiz'in şiirlerinde fazlaca yer bulamaz. Öte yandan şairin hassas yapısı, yer yer şiirlerindeki hüzne yansımıştır, denilebilir. Bunun yanında şairin toplumcu şiir evresine geçişinde, şiir anlayışını açıkça yansıtmasının yanı sıra Anadolu toplumunu kavrayışından izler vardır. Bu açıdan şairin "Han Duvarları" şiiri, tamamen otobiyografik olma özelliğiyle öne çıkar, Faruk Nafiz bu şiirde memuriyet yolculuğunu anlatırken kendi gözlem ve algıları ile tanımladığı toplum dinamiklerini ve Anadolu coğrafyasını ortaya koyar. Turgut Uyar'ın şiirlerinde ise şair-öznenin şairin kendisiyle özdeşliği çok daha

belirgindir. Uyar, şiirlerinde kendi hayatından bazı temaları (aşk, parasızlık gibi) sıklıkla kullanmıştır. Ayrıca, Uyar'da şair-özne ve anlatıcı özdeşliği söz konusudur. Şair-özne unsuru, bu açıdan Uyar şiirinin en çok öne çıkan hikâye unsurlarından biridir. Şair-öznenin şiirlerdeki varlığı, şairin poetikasının ve kendi yaşamından poetikasına nelerin yansıdığının okur tarafından belirgin biçimde görülmesini sağlar. Bu unsur, Uyar'ın şiirini üzerine kurduğu unsurlardan biri olması hasebiyle önem taşır.

İki şairin şair-özneyi şiirde var etme biçim ve sıklıklarının değişkenliği, kişisel bir tercih olarak da Faruk Nafiz'in şiirinin kaynaklarına bağlı olarak da okunabilir. Faruk Nafiz, özellikle ilk dönem şiirlerinde şiir geleneğine sıkı sıkıya bağlı olduğu için bu şiirlerde şairin kendisinden izler değil, bağlı bulunduğu anlayış, yani mazmunlar öne çıkmaktadır. Sonraki dönem şiirlerinde ise "hikâyeyi aktarma" çok yoğun olduğundan yine şairin kendisinden izlere pek rastlanmaz. "Han Duvarları", bu anlamda şairin değişim/kırılma sürecini yansıttığı için iki dönemin arasında ve şair-öznenin şiirde işlevsellik kazandığı bir durak olarak görülebilir. Turgut Uyar'ın şiirlerinde görülen şairin kendisinden izler ise onun bütün poetikasında yer bulan bir unsurdur, dolayısıyla kişisel bir tercihtir.

Faruk Nafiz'in şiirlerinde zaman ve mekân, en çok kullanılan hikâye unsurlarındandır. Şairin ilk şiirlerinde bu unsurlar iç içe ve tasvir ögesine bağlıdırlar. Tabiata ait unsurlar, kişinin yalnızlığı ile birleşir. Zaman ve mekân, şiir kişisinin ruh hâline bağlıdır. Şair, yolculuk ve arayış temalarını bu unsurlarla bir çerçeve içinde okura sunar. Şairin toplumcu şiir çizgisinde ise bu unsurlar, çok daha gerçekçi bir şekilde tasvir edilirler. Bunun yanında bu unsurlar, sonraki dönemde anlamlarıyla şiirde var olmaya başlarlar. Şair, ilk şiirlerinde denizi ve algılanan zamanı, sonraki şiirlerinde ise köyü ve gerçek zamanı öne çıkarır. Deniz ve kar, şairin ilk dönem şiirlerinde şiirdeki hissi yansıtmak için sıklıkla kullanılan araçlardır. Köy ise şairin ikinci dönem şiirlerinde belirli bir mekândır ve şiirdeki toplumculuğa hizmet eder. Bu anlamda şairin zamanı ve mekânı, poetik anlayışına uygun biçimde kullandığı söylenebilir.

Turgut Uyar'ın şiirinde ise zaman ve mekân, ilk şiirlerde gerçekçi bir biçimde yansıtılır ve dolayısıyla şiirdeki gerçekçiliğe hizmet eder. Mekânın, sosyolojik bir anlamı da vardır. Ayrıca, bu unsurlar, şiirlerdeki olay örgüsü ile bağlantılı olmaları açısından öykülemeye aracılık ederler. Uyar'ın yoğun bir imgesellik ile yazdığı şiirlerde ise zaman ve mekân, gerçekte olduğu hâlin oldukça dışındadır. Bu unsurlar, bu şiirlerde öyküleme açısından daha önemlidir, hikâyelerdeki anlamın ve akışın bir parçası olurlar. Zaman,

kronolojik olarak akmaz. Mekân, gerçek değildir; şairin/anlatıcının hayal ettiklerinin temsilidir. Mekânın, bu açıdan Uyar'ın şiirlerinde anlama katkısı önemlidir. Faruk Nafiz ve Turgut Uyar'ın şiirlerinde ortak mekânlar olsa da iki şairin bu mekânları yorumlayış biçimleri poetik çizgilerine göredir. Faruk Nafiz'in şiiri, "birey"i öne çıkartan bir mekân ve zamandan, "toplum"u kolektif biçimde yansıtan mekân ve zamana evirilmiştir. Turgut Uyar'ın şiirinde ise mekân ve zaman, "toplum" ve onun parçaları ile ilgilenen bir yapıdayken şairin sonraki şiirlerinde modern toplumun eleştirisine aracılık eden ve "birey"in tam anlamıyla mercek altında tutulduğu bir yapı arz eder.

Faruk Nafiz'in bireysel izleklerle kurulan şiirlerinde şahıs kadrosu, genelde bir kadın ve bir erkekten oluşur. Bu şiirlerde genelde erkek, anlatıcı/asıl kişi, kadın ise hikâyedeki diğer kişi şeklinde tezahür eder. Faruk Nafiz'in ilk şiirlerinde olay örgüsü çok güçlü kurulmadığı için karakterlerin farklı durumlarda nasıl davrandıkları yahut aynı durumlarda farklı karakterlerin nasıl davrandığına dair tespitlerde bulunmak zordur. Bu şiirlerde izlek, genelde aşktır ve şiirdeki şahısları birbirine bağlayan şey budur. Genelde kadın; erkek tarafından âşık olunan ve kendisine seslenilen, bunun dışında şiirde bir varlığı bulunmayan ve yüce bir varlık şeklinde resmedilir. Kadının bu şiirlerde hayalî bir biçimde resmedilmesi, şairin divan edebiyatından yani şiir geleneğinden etkilendiğinin göstergesidir. Şairin azımsanmayacak sayıda şiirinde ise kadın, çok aşağı bir varlıktır. Şiirlerde bazen hikâyeye başka kişiler dâhil olur, bunlar da anlatıcı/kahramana ders vermek yahut haber iletmek için hikâyeye girmiş ve etraflıca tasvir edilmemiş karakterlerdir. Faruk Nafiz'in bu dönemdeki şiirlerinin bütününe bakıldığında şahıs kadrosunun genelde bir yahut iki kişiyle sınırlı kaldığı, çok genişlemediği görülmektedir. Bu şiirlerde şahıs kadrosunda "zenci bir köle" gibi önceki devirlerin edebiyatlarından gelen tesirler bulunmaktadır.

Faruk Nafiz'in toplumcu çizgide verdiği şiir-hikâye örneklerinde ise karakterleştirme, ciddi düzeyde artmıştır. Karakterler farklı rollerde şiirlere girerek hikâyeyi zenginleştirmektedir, hatta anlatıcı aradan çekilerek sözü bu karakterlere bırakır. Şairin kendi hayatından kesitler taşıyan şiirlerinin dışında, bu dönem şiirlerinde toplumun alt tabakalarının anlatıldığı görülür. Mekân olarak öne çıkan Anadolu ve köyler, insanının anlatılması ile çok yönlü olarak ele alınmış olur. Şiirlerdeki karakter ve tipler, bu tasvirin tamamlayıcısıdırlar. Bu şiirlerde karakterler, genelde toplumu temsil adına hikâyeye girerler. Bu karakterler üzerinden köylünün durumu, hükûmet sorunları, kadın ve erkek ilişkileri anlatılır. Bu açıdan şahıs kadrosu unsuru, şiir-hikâyenin olay örgüsü ile sıkı bir

ilişki içindedir. Bu kişiler, aynı zamanda şairin şiirlerine gelenekselliği taşırlar. Namus cinayeti, yağmur duası, şeytan taşlama, bilgelik makamı gibi pek çok dinî ve geleneksel tema; bu karakterlerin hikâyeleri üzerinden işlenir.

Faruk Nafiz'in ilk şiirlerinde karakterler genelde kendilerinden beklenen davranışları gösterirler, bu açıdan onları birey yapan çok yönlülükleri, hikâyeye taşınmaz. İhtiyarlar genelde kendilerine danışılan kişilerdir, görmüş geçirmişlikleri ile hikâyede bilge rolü onlara verilmiştir; kadınlar, ancak bir ailenin içinde var kabul edilirler ve bazen gerçek olamayacak kadar yücedirler; erkekler ise bir yandan delikanlılık etmeye niyetli, öte yandan toplumsal kodları kırılmayan karakterlerdir ve bu karakterlerin aşkı yaşama biçimleri, şairin ilk şiirlerindekinden çok farklı biçimde tezahür eder. Şairin toplumcu çizgide olduğu şiirlerde âşık bir karakter, kadın kişisini her anlamıyla sahiplenmek yoluyla onu malı gibi görmektedir. Karakterlerin aşkına kıskançlık, kin, nefret gibi duygular da eşlik eder. Bu açıdan denilebilir ki şahıs kadrosu, daha insana mahsus yönleriyle tasvir edilir. Kişi, bu kez kendi hikâyesini biçimlendiren, onun hislerine göre tabiatın şekil aldığı kişi değildir: Kişinin eylemleri ve düşünce biçimleri, ait olduğu topluluk ile değerlendirilir; yani karakter, tek başına değil, toplumun bir parçası olarak hikâyeye girer. Bu kişiler, genelde tek yönlü (yalınkat) kişiliklerdir. Bu bağlamda Faruk Nafiz'in şiirlerinde şahıs kadrosu, şairin iki döneminde de gelenekseldir. Bu durum, Turgut Uyar ile Faruk Nafiz arasında geleneksellik-modernizm bağlamında bir kontrast oluşturur.

Turgut Uyar'ın ilk şiirlerinde şahıslar, oldukça gerçek biçimlerde tasvir edilirler ve şiir-hikâyenin anlatıcısı yahut kahramanı durumundadırlar. Dolayısıyla şahıslar ile olay örgüsü arasında sıkı bir bağ bulunur. Turgut Uyar'ın şahısları, anlatıcıların daima gerisinde kalırlar. İlk şiirlerde şahıslar, toplumsal bir tablo oluşturmak ya da sosyal eleştiri bağlamında şiir-hikâyelere konu edilirler. Bu şiirlerde aşk teması bağlamında kadın kimliği öne çıkar. Turgut Uyar'ın bu şiirleri, kadını âşık olunan ve şiirde bundan başka bir varlığı olmayan düzeyde tutması ile Faruk Nafiz'in ilk dönem şiirlerine benzemektedir. Ayrıca bu şiirlerde kadının, şair-öznenin şairin kendisiyle özdeşliğini kurmak gibi bir işlevi de vardır. Bu şiirlerde Turgut Uyar, küçük, sıradan insanı konu edinir. Onu tüm yönleriyle tasvir etmez, karakterin derinine kadar inmez. Bu da onun toplumun bir parçası olarak ele alındığını gösterir. Uyar'ın şahıs kadrosu hususunda Faruk Nafiz ile ortaklık sergilediği bir başka konu da budur.

Turgut Uyar'ın yoğun bir imgesellik ile kurduğu şiirlerinde, şahıslar, anlatıcılar ile paralellik göstermektedir, bu anlamda şiirde birbirlerinden ayrılamaz bir yapı gösterirler. Bu durum, şahısları Uyar'ın şiirinde oldukça önemli bir yere taşır. Uyar'ın neredeyse tüm *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ve *Her Pazartesi* şiirlerini kurmasını sağlayan, bu anlatıcı şahıslardır. Şair, bu şahıslarla beraber, şair-özne ile kendini anlatır, öykülemeyi bu şahıslar üzerinden kurar. Bunlar, modernizmin içinde olup buna başkaldıran insanın görünümleridir. Bu açıdan şahıslar arasında bütün kitap boyunca devam eden sıkı bir bağ vardır. Modernizm karşıtı bu bireyler; cinayet işlemekten çekinmeyen, etik değerleri tartışmaya açan, yargılanan, varoluş sancısı çeken ve yapayalnız kimselerdir. Bu açıdan Faruk Nafiz'in geleneksel kişileriyle tam bir kontrast hâlindedirler. Mutsuzluk, huzursuzluk, doğaya özlem, aşk, cinsellik, suçluluk gibi izlekler yoluyla tasviri yapılan bu karakterler, modern insan prototipleridirler. Hayatın oldukça içindedirler ve ölümden korkarlar. Şair, Anadolu halkını ele alırken de Faruk Nafiz'in aksine duyguları ön plana alır. Faruk Nafiz'de kolektif olanın bir parçası olarak ele alınan ve kurallara, geleneklere uyan birey; Turgut Uyar'ın şiirinde topluma yabancılaşan, toplumda ayrıksı görünen, kurallara uymayan, cinselliği arzu ettiği şekilde yaşayan ve bunu doğaya dönüşün anahtarı sayan, aldanan ve buna katlanan, mutsuz ve huzursuz bireydir.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in şiirlerinde öyküleme unsuru, şairin ilk döneminde azken sonraki döneminde oldukça yoğunlaşmıştır. Şairin ilk şiirlerinde mazmunlarla anlattığı düş mahiyetindeki unsurlar, onun türler arası ilişkide şiir tarafında durduğunu göstermiştir. Faruk Nafiz, bu şiirlerde şiirsel unsurları ön plana çıkararak hikâyeden ziyade şiiri öncelemiştir. Öyküleme unsurunun azlığı yahut çokluğu olgusu, anlatının türünün belirlenmesinde oldukça işlevseldir. Nitekim Faruk Nafiz'in toplumcu şiire yaslandığı evrede, öykülemenin dozu çok artmıştır. Öyle ki şair, bir hikâye yazarı gibi davranmaya başlamış, diyalog unsuruyla tamamen tiyatro türüne uyan şiirler yazmış ve diğer şiirlerinde de ilk dönemde kullandığı mazmunların çok azını şiirine taşımıştır. Bu durum, tamamen şairin duyuş şeklinin değişikliğine bağlıdır.

Turgut Uyar ise gerek ilk şiirlerinde gerek sonraki şiirlerinde öyküleme unsurunu oldukça ön plana almasına karşın imgeselliğini hiç kaybetmemiş, bütün şiir-hikâyelerinde şiir tarafını yüceltmiştir. Şairin ilk şiirlerinde daha gerçekçi ve sade bir anlatım hâkimken *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile şiirlerinde bir kırılma gerçekleşmiş, imgesellik en üst noktalara ulaşmaya başlamıştır. Bu anlamda şair, Faruk Nafiz'in aksine şairliğinin

ilerleyen yıllarında daha çok imgeye sarılarak şiir türünü daha çok ön plana almıştır. Bu kırılmadan sonraki şiirlerde başka bir önemli husus da şairin ilk kez düzyazı formunu kullanmasıdır. Sıkça kullanılan düzyazı formu ve kurallı, noktalı cümleler; şairin biçim yönünden hikâyeye yaklaşmasına, hatta şiirin içinde hikâye türünü kendi formunda kullanmasına sebebiyet verse de genel toplamda Uyar'ın kurduğu yoğun imgesellik ile şiir-hikâye dengesini kaybetmediği söylenebilir. Turgut Uyar'ın şiirdeki kırılma evresini, şairin bireysel tercihlerinin yanı sıra şiirinin dönüşümünün yansımaları olarak değerlendirmek mümkündür.

Faruk Nafiz Çamlıbel ile Turgut Uyar'ın şiirlerinde tasvir unsuru, çoğunlukla birbirine zıt şekillerde tezahür eder. Faruk Nafiz'in ilk dönem şiirlerinde bu öge, en çok doğa unsurlarının tasviri şeklinde kullanılır. Turgut Uyar'ın ilk şiirlerinde ise kent yaşamı ve küçük insanlar tasvir edilir. Faruk Nafiz'in ilk şiirlerindeki tasvirler daha çok düşsel iken Turgut Uyar'ın ilk şiirlerinde gerçekçidir. Şair, genel anlamıyla bir Türkiye portresi sunar. Faruk Nafız'in Memleket Edebiyatı evresindeki şiirleri, tasvirler açısından oldukça gerçekçi bir noktaya taşınır. Turgut Uyar'ın imgeselliğinin yoğunlaştığı şiirlerde ise tasvirler, daha çok düşsel olana dairdir. Faruk Nafiz'in yeni şiir evresi, şiirde bir realizm gerektirdiği için şairin tasvirlerinin değişimi, poetik değişimle ilgilidir. Turgut Uyar'da ise bu değişim, şiirde modernizm duyarlığı ve bu olgunun yarattığı mutsuz insan tipini yansıtmak üzerinedir, dolayısıyla kişisel bir tercihin yanı sıra şairin poetikasındaki içeriğe de bağlıdır.

İki şair de monolog, diyalog gibi anlatım unsurlarından sıklıkla yararlanmışlardır. Diyalog tekniği, Faruk Nafiz Çamlıbel'in toplumcu şiirlerinde oldukça öne çıkar. Turgut Uyar'ın şiirlerinde ise gösterme sanatına yaklaşmadan, anlatma sanatı çerçevesinde bu teknikten yararlanılmıştır. Bu teknik, anlatıcıyı devreden çıkararak kişilerin kendi ağızlarından tanınmalarına ve anlatının tamamen gösterme sanatına yaklaşmasına sebep olur. Kişilerin kendi aralarındaki konuşmalar, bu anlamda hikâyenin akışı için oldukça işlevseldir çünkü okurla metin arasında kimse kalmaz. Turgut Uyar'ın şiirlerindeki konuşmalar daha çok anlatıcının sesi olarak duyulur ve içe dönük bir nitelik taşırken Faruk Nafiz'in şiirlerindeki konuşmalar, şairin toplumcu çizgiyi benimseyişi ile dışa dönük, yer yer eleştirel bir hâl almıştır. Geriye dönüş tekniği, Turgut Uyar'ın anlatı şiirlerinde anlatıcının kendisini anlatışında sık sık görülürken Faruk Nafiz'in şiirlerinde bu teknik, kullanılmakla birlikte daha geri planda kalmıştır. İki şair de gelenekten ve tahkiyeden yararlanmış fakat bunu gerçekleştirme biçimleri, iki şairi birbirinden farklı

kılmıştır. Bu anlamda Faruk Nafiz Çamlıbel, geleneksel olanın temsilcisi; Turgut Uyar, modern olanın temsilcisidir.

Divan edebiyatı da halk edebiyatı da iki şair için ortak bir esin kaynağıdır. Faruk Nafiz, Memleket Edebiyatı'nın temsilcisi olduğu yıllarda da bu etkiyi sürdürmüştür. Dolayısıyla Faruk Nafiz, hikâye anlatımı açısından Turgut Uyar'a göre daha geleneksel bir yöntem kullanmıştır. Turgut Uyar ise ilk şiirlerinden itibaren divan edebiyatı geleneğinden yararlansa dahi hikâye anlatıcılığını modern formlar içerisinde kurmuş, anlatıcısı daha belirgin, İkinci Yeni şairleri içerisinde yer almanın bir getirisi olarak daha imgesel bir yapı kurmuştur. İki şairin (anlatıcıların) de şiir kişileriyle ironik mesafeleri genelde dardır.

Turgut Uyar, düş gücüne dayandırdığı şiirlerinde imgeselliğin doruklarında gezinmiş fakat anlattıklarını da bir o kadar gerçekçilik içerisinde anlatabilmiş, hatta mekânları sembol olarak kullanıp toplumsal konularda eleştiriler getirmiştir. Bu anlamda Faruk Nafiz'in toplumcu anlayışına yaklaşan Turgut Uyar'ı, Faruk Nafiz'den ayıran, şiirini bütünüyle bu toplumculuğa dayandırmaması olmuştur. Turgut Uyar, şiirinde imgeselliği, serbestliği koruyan fakat öte yandan toplumcu sınırlarda gezinmekten de çekinmeyen bir şiir dili oluşturmuştur. Faruk Nafiz'in Beş Hececi şiiri içerisindeki kimliği ise bütünüyle kurallara dayalı, hece ölçüsünü ve memleketin dertlerini anlatmayı savunan, kısaca millî bir anlayıştır. Turgut Uyar'ın da özellikle *Türkiyem* gibi kitaplarında gösterdiği millî sevgisi, bu anlamda Faruk Nafiz'in poetikasıyla ortaktır, denilebilir. Yani iki şair, ilk dönem şiirlerinde ve sonraki kırılma aşamalarında, benzer hislerden yola çıkarak bambaşka şiirler yazmışlardır. Anlatıbilimin sınırlı bir alanını kapsayan ve iki Cumhuriyet Dönemi Türk şairinin şiirlerinde türler arası ilişkiler bağlamında şiir ve hikâye türlerinin incelendiği, karşılaştırıldığı bu çalışma, "Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Hikâye Unsurları" şeklinde genişletilebilir; böylece, konu hakkında yapılacak yeni araştırmalar için türler arası ilişkilere dair çok daha kapsamlı veriler elde edilmiş olacaktır.

KAYNAKÇA

1. Çalışmaya Esas Oluşturan Kaynaklar

1.1. Faruk Nafiz Çamlıbel'in Eserleri

Çamlıbel, Faruk Nafiz, *Han Duvarları - Toplu Şiirler*, 33. Baskı, İstanbul 2022.

Çamlıbel, Faruk Nafiz, *Heyecan ve Sükûn*, İnkılâp ve Aka, Yeni Matbaa, İstanbul 1959.

Çamlıbel, Faruk Nafiz, *Şark'ın Sultanları*, (YKY'de) 1. Baskı, İstanbul 2018.

Nafiz, Faruk, *Çoban Çeşmesi*, Maarif Matbaası, İstanbul 1926.

Nafiz, Faruk, *Dinle Neyden*, Kitâb-hâne-i Sûdî, İstanbul, 1335.

Nafiz, Faruk, *Elimle Seçtiklerim*, Yeni Şark Kütüphanesi, İstanbul 1935.

Nafiz, Faruk, *Gönülden Gönüle*, Hukuk Matbaası, İstanbul 1335/1919.

Nafiz, Faruk, *Suda Halkalar*, Sanayi-i Nefise Matbaası, İstanbul 1928.

1.2. Turgut Uyar'ın Eserleri

Uyar, Turgut, *Büyük Saat*, 23. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016.

2. Referans Kaynaklar

2.1. Kitap, Tez, Sözlük ve Ansiklopediler

A'dan Z'ye Cemal Süreya, haz. Nursel Duruel, Yapı Kredi Kültür Sanat (Kitap-lık Dergisi Hediyesi "A'dan Z'ye" Dizisi İlk Kitabı), İstanbul 2002.

Abasıyanık, Sait Faik, *Hikâyecinin Kaderi*, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007.

Akalın, L. Sami, *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Genişletilmiş 6. Baskı, Varlık Yayınları, İstanbul 1984.

Aktaş, Şerif, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, İkinci Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 1991.

Aktulum, Kubilây, *Metinlerarası İlişkiler*, İkinci Basım, Öteki Yayınevi, Ankara 2000.

Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, REMZİ KİTABEVİ, İstanbul 1987.

Armağan, Yalçın, *İmgenin İcadı İkinci Yeni'nin Meşruiyeti*, 1. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2019.

Aruoba, Oruç, *de ki işte*, 15. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2021.

Asiltürk, Bâki, *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013.

Aytaç, Gürsel, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yayınları, Ankara 1990.

Aytaç, Gürsel, *Genel Edebiyat Bilimi*, 1. Basım, Papirüs Yayınevi, İstanbul 1999.

Bachelard, Gaston, *Mekânın Poetikası*, çev. Alp Tümertekin, 2. Baskı, İthaki Yayınları, İstanbul 2014.

Bakhtin, Mikhail, *Karnavaldan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar,* drl. Sibel Irzık, çev. Cem Soydemir, Birinci Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001.

Banarlı, Nihad Sâmi, *Resimli Türk Edebiyâtı Târihi I*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1983.

Barthes, Roland, *Göstergebilimsel Serüven*, çev. Mehmet Rifat – Sema Rifat, 4. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005.

Beckett, Samuel, *Godot'yu Beklerken*, çev. Uğur Ün – Tarık Günersel, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2006.

Blin, Georges, *Stendhal et les problémes du roman*, Librairie José Corti, Paris 1954.

Booth, Wayne C., *Kurmacanın Retoriği*, çev. Bülent O. Doğan, İlk Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2012.

Bourneur, Roland - Quellet, Réal, *Roman Dünyası ve İncelenmesi*, çev. Hüseyin Gümüş, Birinci Baskı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1989.

Bulut, Halil Hadi, *Faruk Nafiz Çamlıbel'in Hayatı ve Eserleri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1991.

Camus, Albert, *Yabancı*, çev. Vedat Günyol, 14. Basım, Can Yayınları, İstanbul 2003.

Cansever, Edip, *Sonrası Kalır – Bütün Şiirleri I*, 17. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2018.

Cengiz, Metin, *Modernleşme ve Modern Türk Şiiri,* 1. Basım, Telos Yayıncılık, İstanbul 2002.

Cin, Halil, *Vural Bahadır Bayrıl Üzerine Bir İnceleme*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Manisa 2020.

Çetişli, İsmail, *Metin Tahlillerine Giriş 2*, Akçağ Yayınları, Ankara 2004.

Çıkla, Selçuk, *Kurmacanın Peşinde Hikâye ve Roman Yazıları*, Birinci Basım, Çolpan Kitap, Ankara 2019.

Dede Korkut -Dresden Nüshası- Metin, Dizin, haz. Sadettin Özçelik, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2016.

Demir, Yavuz, *İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, Akçağ Yayınları, Ankara 1995.

Dervişcemaloğlu, Bahar, *Anlatıbilime Giriş*, 1. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014.

Ekrem, Recaîzâde Mahmud, *Takdîr-i Elhân*, Mahmut Bey Matbaası, Dersaadet 1301.

Ergin, Muharrem, *Dede Korkut Kitabı*, Birinci Baskı, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1969.

Ersoy, Mehmet Âkif, *Safahat (Birinci Kitap)*, haz. Salim Çonoğlu, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2021.

Forster, E. M., *Roman Sanatı*, çev. Ünal Aytür, Üçüncü Basım, Adam Yayınları, İstanbul 2001.

Fuzûlî, *Leylâ vü Mecnûn*, haz. Hüseyin Ayan, Birinci Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 1981.

Geçgel, Hulusi, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Genişletilmiş 2. Baskı, Anı Yayıncılık, Ankara 2006.

Geiger, Moritz, *Estetik Anlayış*, çev. Tomris Mengüşoğlu, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2015.

Genette, Gérard, *Anlatının Söylemi Yöntem Hakkında Bir Deneme*, Birinci Basım, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2011.

Goncourt, Edmond Et Jules de, *Journal des goncourt : mémoires de la vie littéraire. Tome ix. (éd.1851-1896)*, vol. 3, Hachette Livre & BNF, Paris, 1896.

Gülsoy, Murat, *Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık Kurmacanın Bilinen Sırları ve İhlal Edilebilir Kuralları*, 12. Baskı, Can Yayınları, İstanbul 2015.

Güneş, Mehmet, *Servet-i Fünûn'dan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, Birinci Basım, Hece Yayınları, Ankara 2016.

Güntekin, Reşat Nuri, *Anadolu Notları Cilt 1*, Altıncı Basılış, İNKILÂP VE AKA KİTABEVLERİ, İstanbul, 1968.

Hadot, Pierre, *Wittgenstein ve Dilin Sınırları*, çev. Murat Erşen, 2. Baskı, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2011.

Hüküm, Muhammed, *İkinci Yeni Şiirinde Ölüm Düşüncesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ 2012.

İleri, Selim, *Kırık İnceliklerin Şairi: Behçet Necatigil*, 2. Basım, Everest Yayınları, İstanbul 2017.

İlhan, Attilâ, *İkinci Yeni Savaşı*, Birinci Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2004.

İmer, Kâmile – Kocaman, Ahmet – Özsoy, A. Sumru, *Dilbilim Sözlüğü*, Birinci Basım, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2011.

Kaplan, Mehmet, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Birinci Baskı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990.

Karaca, Alâattin, *İkinci Yeni Poetikası*, Dördüncü Basım, Hece Yayınları, Ankara 2016.

Karadeniz, Abdulkerim, *Modern Çözümleme Yöntemlerinin Şiir Çözümleme Becerisine Etkisi ve Şiir Öğretiminde Kullanılabilirliği*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara 2012.

Karakoç, Sezai, *Yunus Emre*, 13. Baskı, Diriliş Yayınları, İstanbul 2011.

Karataş, Turan, *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Genişletilmiş 2. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 2004, s. 435-436.

Kaya, Muharrem, *Türk Romanında Destan Etkisi*, Birinci Baskı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2004.

Kuntay, Mithat Cemal, *Ölümünün 50. Yılında Mehmet Akif Ersoy Hayatı-Seciyesi-Sanatı-Eserleri*, 1. Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1986.

Kural, Mehmet, *Faruk Nafiz Çamlıbel'in Şiirlerinde Anlatısallık*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin 2018.

Kurdakul, Şükran, *Çağdaş Türk Edebiyatı I Meşrutiyet Dönemi I*, Altıncı Basım, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2005.

Lermontov, *İblis* (Lermontov'un İblis Şiirinin Romanı), çev. Madam Gülnar (Olga de Lebedev), 1. Baskı, Büyüyenay Yayınları, İstanbul 2018.

Marquez, Gabriel García, *Yüzyıllık Yalnızlık*, çev. Seçkin Selvi, 86. Basım, Can Yayınları, İstanbul 2022.

Melikoğlu, Gürkan Emre, *Turgut Uyar Şiirinde Söylem Arayışı*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2019.

Mert, Necati, *Adalı Sinağrit (Sait Faik)*, Birinci Basım, Hece Yayınları, Ankara 2006.

Metis Seçkileri Son Bakışta Aşk Walter Benjamin'den Seçme Yazılar, der. Nurdan Gürbilek, Altıncı Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2012.

Necatigil, Behçet, *Düzyazılar 2 -Konuşmalar Konferanslar-*, haz. Ali Tanyeri – Hilmi Yavuz, (2. Basımdan hareketle) E-kitap 1. Sürüm, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013.

Oğuz Kağan Destanı, nşr. W. Bang ve G. R. Rahmeti, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili Semineri Neşriyatından, Burhaneddin Basımevi, İstanbul 1936.

Okay, M. Orhan, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, 7. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2016.

Okay, M. Orhan, *Poetika Dersleri*, 3. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014.

Onega, Susana - García Landa, José Angel, *Anlatıbilime Giriş*, çev. Yurdanur Salman & Deniz Hakyemez, Adam Yayınları, İstanbul 2002.

Özdemir, Emin, *Yazınsal Türler*, Beşinci Basım, Bilgi Yayınevi, Ankara 2002.

Özgül, M. Kayahan, *Kandille İskandil*, 1. Baskı, Kitabevi, İstanbul 2013.

Özkarcı, Ali Özgür, *Asla Konuşmayacaksın – Behçet Necatigil Üzerine Yazılar*, Birinci Baskı, Edebi Şeyler, İstanbul 2016.

Reyhanoğulları, Gökhan, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Anlam Sorununa Kuramsal Yaklaşımlar*, Kurgan Edebiyat Yayınları, Ankara 2021.

Russell, Bertrand, "Introduction", Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, ed. & Trans. C. K. Ogden, KEGAN PAUL, TRENCH, TRUBNER & CO., LTD., London 1922.

Sağlık, Şaban, *Cahit Sıtkı Tarancı'nın Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme*, Birinci Basım, Hece Yayınları, Ankara 2003.

Sağlık, Şaban, *Hikâye/Anlatı/Yorum*, Birinci Basım, Hece Yayınları, Ankara 2014.

Sarıkaya, Orhan, *İkinci Yeni'nin Boy Aynası*, Birinci Basım, Hece Yayınları, Ankara 2014.

Saussure, Ferninand de, *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Berke Vardar, Multilingual, İstanbul 1998.

Sazyek, Hakan, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, Birinci Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1996.

Sözden Temsile Çeviribilim, haz. Pelin Şulha, Çeviribilim Yayınları, 2015, 2020.

Su, Hüseyin, *Hikâye Anlatıcısı*, Şule Yayınları, İstanbul 2016.

Sungurlar, Işık, *Bir Sıkıntı Mekânı Olarak 'Eve' İlişkin Fenomenolojik Bir Yaklaşım*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2021.

Sutherland, John, *Edebiyatın Kısa Tarihi*, çev. Tufan Göbekçin, 1. Basım, Alfa Yayınları, İstanbul 2018.

Sümer, Mehmet, *Büyük Saat'in Vuruşu Turgut Uyar Şiirinde Anlatısallık*, Birinci Basım, Hece Yayınları, Ankara 2015.

Sümer, Mehmet, *Tehlikeli Sınırlar Modern Türk Şiiri Üzerine Yazılar*, Birinci Basım, Ankara 2021.

Sürdürülebilir Tarım Sistemlerinin Etkinliği, ed. Abdullah Eren & Erdal Karadeniz, İksad Publishing House, Ankara 2021.

Süreya, Cemal, *Sevda Sözleri*, 65. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016.

Şiir Sanatı, drl. Yaşar Nabi, 3. Basılış, Varlık Yayınları, İstanbul 1969.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, haz. Abdullah Uçman, 23. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014.

Tarlan, Ali Nihad, *Edebiyat Meseleleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1981.

Tieghem, Paul Van, *Mukayeseli Edebiyat*, çev. Yusuf Şerif Kılıçel, 1. Baskı, Büyüyenay Yayınları, İstanbul 2017.

Todorov, Tzvetan, *Edebiyat Kavramı*, çev. Necmettin Sevil, Birinci Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2011.

Tosun, Necip, *Modern Öykü Kuramı*, Birinci Basım, Hece Yayınları, Ankara 2011.

Tuncer, Hüseyin, *Beş Hececiler*, Akademi Kitabevi, İzmir 1994.

Turan, Asiye, *Hüseyin Atlansoy'un Edebi Dünyası*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 2019.

Turgut Uyar'ın Çocuklarıyız, haz. Derviş Aydın Akkoç, Dijital Kitap, (Kaynak Basılı Kitap): 1. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul 2016.

Ulus, Gökçe, *Orhan Veli Şiirinde Özne ve Varoluş*, Kurgan Edebiyat Yayınları, Ankara 2020.

Urgan, Mîna, *Bir Dinazorun Anıları*, E-kitap 1. Sürüm, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013.

Uyar, Turgut, *Bir Şiirden*, Ada Yayınları, İstanbul 1983.

Uyduran, Melek, *Faruk Nafiz Çamlıbel'in Tiyatro Eserleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gaziantep 2012.

Vardar, Berke yönetiminde Güz, Nüket vd., *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, 2. Baskı, Multilingual, İstanbul 2007.

Wellek, René - Warren, Austin, *Edebiyat Teorisi*, çev. Ö. Faruk Huyugüzel, 5. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2019.

Yetkin, Suut Kemal, *Edebiyatta Akımlar*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1967.

Yılmaz, Sibel, *Varlık'tan Garip'e Türk Rönesansı'nın Şiiri (1933-1941)*, Birinci Basım, Çolpan Kitap, Ankara 2021.

Yörü, Gökhan, *Karnavalesk Unsurlar Bağlamında İkinci Yeni Şiiri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Bilecik 2023.

2.2. Makale, Madde ve Yayımlanmış Bildiriler

"Narrative Poetry", *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Alex Preminger (ed.), Princeton University Press, New Jersey 1974.

Akın, Enis, "Sabahları Acıkmayı Bilmeyen Şair: Turgut Uyar", *Defter*, 45 (2002), s. 137-164.

Albayrak, Nurettin, "Türk Halk Hikâyelerinin Genel Özellikleri, Tasnifi ve Taş Baskısı Halk Hikâyelerine Bazı Katkılar", *Osmanlı Araştırmaları*, XXVI/26, (2005), s. 39-49.

Altınbüken, Buket, "Gerçeküstücülük ve gerçekçilik akımlarında betimleme", *VIII. Ulusal Frankofoni Kongresi 2012 (16-18 Mayıs 2012)*, Namık Kemal Üniversitesi, Tekirdağ 2013, s. 15-27.

Asiltürk, Bâki, "Cemal Süreya Şiirinde Dil, İmge ve Özel Ad Sürprizleri", *U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, XVI/29, (2015), s. 231-248.

Aslan, Bahtiyar, "*Elhân-ı Şitâ*'dan *Kar Sesi*'ne Modern Türk Şiirinde 'Kar'", ACTA TURCICA Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi, V/1, (2013), s. 1-16.

Avşar, Ziya, "Divan Şiirinin Poetik Verilerine Yeni Bir Yaklaşım Denemesi", *Hece Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı*, 53/54/55, (2001), s. 323-330.

Bakır, Sinan, "Modern Türk Şiirinde Anlatımcı Teknik", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, IX/17, (2017), s. 40-64.

Baki, Zeynep Safiye, "Türkülü Aşk Hikâyeleri Bir Gösterim Olarak", *Millî Folklor*, 99, (2013), s. 179-184.

Balcı Baykoç, Funda, "*Mahrem* ve *Kırmızı Zaman* Romanlarında Birtakım Postmodern Anlatım Teknikleri", *TÜRKİYE SOSYAL ARAŞTIRMALAR DERGİSİ*, 3, (2021), s. 779-792.

Bingöl, Ulaş, "Postmodern Bir Özne Olarak Şair Murathan Mungan", *Turkish Studies*, XI/15, (2016), s. 63-84.

Buran, Sümeyra, "Virginia Woolf ve James Joyce'un Modern Anlatım Teknikleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma", *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, X/1, (2021), s. 27-43.

Çıkla, Selçuk, "Her Yönüyle Yahya Kemal'in Şiiri", *Prof. Dr. Mustafa Özbalcı Armağanı* içinde, haz. Ahmet Cüneyt Issı & Dinçer Eşitgin, 1. Baskı, Birleşik Yayınları, Ankara, 2008, s. 125-135.

Çıkla, Selçuk, "Şiir ve Hikâye Çevresinde Oluşan İki Tür: Manzum Hikâye ve Öykü-Şiir", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 25, (2009), s. 51-85.

Doğramacıoğlu, Hüseyin, "Faruk Nafiz Çamlıbel'in Suda Halkalar Adlı Eserinde Su İmajları ve Benzetmeler", *Turkish Studies*, VII/3, (2012), s. 1037-1051.

Durdiyeva, Amangül, "Kerem ile Aslı Destanının Varyantları, Folklor Özellikleri ve Türk Halk Edebiyatındaki Yeri", *BİLİG Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 11, (Güz 1999), s. 85-104.

Enginün, İnci, "Faruk Nafiz Çamlıbel", *Erdem*, V/13, (1989), s. 33-62.

Erdost, Muzaffer İlhan, "İkinci Yeni İçin Yeni Türevler 'Anlamsızlığa Kadar Özgürsün'", *ARGOS Yeryüzü Kültürü Dergisi*, 6, (1989), s. 145-147.

Gezer, Alpay - Çelik, Yakup, "Ayşe Kilimci'nin Hikâyeciliği ve Hikâyelerinde Anlatım Teknikleri", *Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, III/2, (2017), s. 15-31.

Gözütok, Türkan Kodal, "Turgut Uyar'ın 'Sâlihât-ı Nisvandan Saffet Hanımefendiye' Adlı Şiirinin Anlam Çerçevesi Açısından Değerlendirilmesi", *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1, (2008), s. 147-162.

Güneş, Mehmet, "Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Şiir-Hikâye Türü", *bûtimar*, 9-10, (2019), s. 39-42.

Güneş, Mehmet, "Türk Edebiyatı Tarihlerinde Şair, Fikir Adamı ve "Karakter Heykeli" Mehmet Âkif'e Bakış", *Uluslararası Mehmet Akif Ersoy Milli Birlik ve Bütünlük Sempozyumu 2011 (12-14 Ekim 2011) Bildiriler Kitabı*, ed. Ertuğrul Oral, İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, İstanbul 2011, s. 147-172.

Güngör, Bilgin, "Arzulayan ile Arzulanan Arasında: Girard'ın Arzu Modeli Işığında Faruk Nafiz Çamlıbel'in Aşk Temalı Şiirleri", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 19, (2018), s. 89-100.

Işıldak, R. Suat, "Yaratmada İlk Adım: İmge ve İmgelem/First Step in Creation: Image and Imagination", *Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi (EFMED)*, II/1, (2008), s. 64–69.

Kacıroğlu, Murat, "Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki Şiirlerinde Uygarlık ve Doğa Karşıtlığı", *ETÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, III/7, (2018), s. 1-23.

Karataş, Ömer Faruk, "Faruk Nafiz Çamlıbel'in Şiirlerinde Geleneğin Tesiri", *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 50, (2013), s. 209-230.

Kıran, Ayşe, "Dilbilim-Göstergebilim İlişkileri", *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, I, (1990), s. 51-62.

Koç, Okan - Çakmaker, Samet, "Turgut Uyar Şiirinde Toplumsal Çatışma", *Bartın Üniversitesi Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyumu Bildiriler Kitabı 1.Cilt*, ed. Hacı İbrahim Delice, Bartın Üniversitesi Yayınları, Bartın 2016, s. 413-420.

Küçük, Mehmet Alparslan, "Türk Destanlarında 'Sayı' Motifinin Dinî Yansımaları", *Gazi Türkiyat*, I/13, (2013), s. 91-109.

Masson, Jean-Yves, "Anlatı Şiirine İlişkin, Yitirilmiş Hak Üstüne", çev. Necmiye Alpay, *Sombahar*, 30, (1995), s. 69-71.

Mocan, Ahmet, "'Yalnızız'"da Anlatım Teknikleri", *Turkish Studies*, VII/3, (2012), s.1831-1841.

Mumcu, Yasemin, "*Küçük Prens'*te Anlatısallık ve Anlatısallığı Sağlayan Dönüşümler", *Söylem Filoloji Dergisi/Söylem Journal of Philology*, III/2, (2018), s. 111-121.

Okay, M. Orhan, "Fecr-i Âtî", *İslâm Ansiklopedisi,* XII, (1995), s. 287-290.

Özdemir, Hüseyin, "Mazmundan İmgeye Cenap Şahabettin Şiirinin Serüveni", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, XXV/1, (2021), s. 99-116.

Özdenören, Rasim, "Öykü Yazmak", *Hece: Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 46/47, (Ekim-Kasım 2000), s. 211-212.

Puşkin, Aleksandr Sergeyeviç, *Yevgeni Onegin*, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003.

Safi, İhsan, "Faruk Nafiz Çamlıbel'in Yassıada Mahkemesi Savunması", *Kesit Akademi Dergisi*, 2, (2015), s. 25-30.

Sağlık, Şaban, "İsmet Özel Şiirinin 'Hikâye' Olarak Portresi, *Hece Dergisi İsmet Özel Özel Sayısı Cilt 1*, 325/Özel Sayı 47, (2024), s. 547-562.

Sağlık, Şaban, "Romancının Şair Olarak Portresi: "*Yevgeniy Onegin* Söylemi" mi Hasan Ali Toptaş'ın *Yalnızlıklar*'ı mı?", *Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Hasan Ali Toptaş Sempozyumu Sessizliğin Gölgesinde Hasan Ali Toptaş Kitabı,* haz. Hülya Argunşah, Kesit Yayınları, İstanbul 2018, s. 259-296.

Sakın, Hasan, "Cumhuriyet Dönemi Türk Öykülerinde Merkez-Taşra Bağlamında Yol Kronotopu ve Anlatıcı İlişkileri", *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 10, (2021), s. 39-68.

Sümer, Mehmet, "Üç Yolculuk Şiiri: "Han Duvarları", "Yol Türküleri", "Bir Otoyol Liriği", *Dil ve Edebiyat Araştırmaları (DEA)*, 27, (2023), s. 57-78.

Şığva, Bülent, "Şeyh Gâlib Divanı'nda Manzum Hikâyeler", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, XXIII/2, (2019), 485-504.

Şimşek, Tacettin, "Behçet Necatigil'in Şiirlerinde 'Şair Özne'nin Yazgısı", *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (ERZSOSDE),* XI/2, (2018), s. 1-13.

Turan, Ertuğrul R., "Kolektif Şizofreni: Zamanın İki Yüzü", *Doğu Batı Düşünce Dergisi Edebiyat Üstüne,* 22, (2003), s. 205-216.

Yıldırım, Fariz, "Turgut Uyar'ın Şiirlerinde Uyumsuzluk ve Yabancılaşma İzleği", *Erdem Dergisi,* 53, (2009), s. 237-248.

Yıldız, Funda Uzdu vd., "Anlatıcının Kiplikler Açısından İncelenmesi: *Kürk Mantolu Madonna*'daki Anlatıcıların Kiplikleri", *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, V/1, (2018), s. 67-87.

Yılmaz, Mehmet, "Kente Alışamayan Uyumsuz Bireyin Öyküsü: Turgut Uyar'ın Geyikli Gece Şiiri Üzerine Bir Tahlil Denemesi", *Turkish Studies,* VI/3, (2011), s. 1893-1906.

Yivli, Oktay, "Anlatıcı Sorunsalı", *Söylem Filoloji Dergisi*, V/1, (2020), s. 8-20.

2.3. Yazma Eserler

Garrıyev, Baymuhammet Atalıyeviç, *Aslı-Kerem*, Türkmenistan Milli Elyazmalar Enstitüsü (TMEE), (taşbasma nüsha), kayıt no.: 335:33.