

YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2018/10:19 (89-100)

Makalenin Geliş Tarihi: 24.01.2018

Makalenin Kabul Tarihi: 30.03.2018

ARZULAYAN İLE ARZULANAN ARASINDA: GIRARD'IN ARZU MODELİ İŞIĞINDA FARUK NAFİZ ÇAMLİBEL'İN AŞK TEMALİ ŞİİRLERİ

Bilgin GÜNGÖR¹

ORCID: 0000-0001-7702-1668

ÖZ

Edebi olguların içsel bağıntılarına yönelen ve bu bağıntıları belli yasalar etrafında değerlendirmeyi hedefleyen çağdaş eleştirmenlerden René Girard, bu çerçevede, *arzu modeli* adıyla bilinen ve edebi eserlerin sözdizimini bir arzu bağıntısı etrafında çözümlenmeyi hedef olarak belirleyen bir yöntem ortaya koyar. Bu yönteme göre eserlerin sözdiziminde her zaman bir *arzulayan özne*, bir de *arzulanan nesne* bulunur. Bazı eserlerde ise zaman zaman özne ile nesnenin arasına, özneyi arzuya davet eden veya özneye arzu uyandıran bir *dolayımlayıcı* dâhil olur. Dolayımlayıcının bulunduğu eser, Girard'a göre arzu mekanizmasını daha net bir şekilde belirlediği için daha gerçekçi bir konum elde eder. Dolayımlayıcının bulunmadığı arzu modeli düz çizgisel, bulunduğu arzu modeli ise üçgen şekilde belirir. Bu ikinci şekildeki arzu modelini Girard, *mimetik arzu*, *metafizik arzu*, *üçgen arzu* gibi ifadelerle imler. Ayrıca düz çizgisel arzu modelinin bulunduğu eserleri *romantik yapıt*; üçgen arzu modelinin bulunduğu eserleri de *romansal yapıt* şeklinde de adlandırır. Bu çalışmada, genel olarak memleketçi edebiyatın, özel olarak ise hececilerin önde gelen temsilcilerinden Faruk Nafiz Çamlıbel'in aşk temalı şiirlerine Girard'ın arzu modeli yöntemi ışığında bakacağız ve söz konusu şiirlerin sözdizimsel yapısının figürlerine ve bağıntılarına ışık tutmaya çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Arzu modeli, üçgen arzu, düz çizgisel arzu, özne, nesne, dolayımlayıcı, şiir, aşk, figür.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
eposta: bilgin.1989@hotmail.com



**BETWEEN WILLER AND DESIRED: FARUK NAFİZ ÇAMLİBEL'S POEMS WHICH HAVE LOVE
THEME IN CONSIDERATION OF GIRARD**

ABSTRACT

René Girard, a contemporary critic and aiming at the internal relations of literary phenomena and evaluating these associations around certain legalities, puts forward a method known as the *desire model* that aims to solve the syntactic of literary works around a desire connection. According to this method, there is always a *willer subject* and a *desired object* in the syntax of works. In some works, an occasional *interjector* is included between the subject and the object, inviting the essence to the desire or inducing desire in the subject. According to Girard, the work in which the transducer is located achieves a more realistic position as it clarifies the desire mechanism more clearly. The desire model without the transducer is linear and the desire model is triangular. This second pattern of desire is expressed by Girard as *mimetic desire*, *metaphysical desire*, *triangular desire*. In addition, the works of flat linear desire model are *romantic work*; the works of the triangular desire model are also called the *romantic work*. In this study, we will look at the love-oriented poems of Faruk Nafiz Çamlıbel, one of the most prominent representatives of the homeland literature and Beş Hececiler, in the light of Girard's method of desire model and try to shed light on the figures and the connections of the syntactic structure of the poems.

Keywords: Desire model, triangular desire, flat linear desire, subject, object, interjector, poem, love, figure.

Giriş

Çağdaş eleştiri, 1910'lardan itibaren, yani Rus ve Amerikan biçimcilik okullarıyla birlikte eserlerin dışsal niteliklerinden çok içsel niteliklerine, onların *yapısındaki (system)* veya organik *bütünlüğündeki (unity)* nesnel bağıntılara yönelir.² Bu yönelim; yapısalcı, ontolojik veya fenomenolojik eleştiri gibi eleştiri yöntemleriyle birlikte aynı yüzyılın ikinci yarısına kadar; yani postyapısalcılık, postkolonyalizm ve söylem analizi gibi araştırma alanlarının rağbet kazanmaya başladığı döneme değin devam eder. İşte söz konusu eleştiri yöneliminin içerisinde değerlendirebileceğimiz ve edebi eserlerin nesnel bağıntılarına ışık tutmayı amaçladığını gözlemleyebileceğimiz yöntemlerden birisi de çağdaş Fransız eleştirmen René Girard'ın 1961 yılında yayımlanan *Mensonge romantique et vérité romanesque (Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki)* adıyla Türkçeye çevrilmiştir) kitabında öne sürdüğüdür. Bu yöntem, varoluşçuluk ile yapısalcılığın birbirine rakip olarak ortaya çıktığı bir dönemin ürünü olmakla birlikte, edebi eserlerin nesnel bağıntılarına, içsel durumuna yöneldiği için bir bakıma

² Önce Rus Biçimciliği'nde, hemen ardından da yapısalcı eleştiride ortaya çıkan yönelim; tek tek eserleri ortaya çıkaran kurallar veya soyut ve içsel yapılarıdır. Bkz. Tzvetan Todorov, *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri*, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, s.17-28, Yapı kredi Yayınları, İstanbul 2010, s. 17-28. Tzvetan Todorov, *Poetikaya Giriş*, Çev. Kaya Şahin, Metis Yayınları, İstanbul 2008, s. 37-38. Amerikan biçimciliğinde (bir anlamda "yeni eleştiri" olarak adlandırılan eleştiri yöneliminde) ise eser, çeşitli biçim ve içerik unsurlarının organik bileşimiyle somutlaşan bütünlüğü çerçevesinde ele alınarak yorumlanır. Bkz. René Wellek-Austin Warren, *Theory of Literature*, HBC, New York 1949. p.14.

varoluşçuluktan çok yapısalcılık cephesindedir; fakat –görüleceği gibi- ondan görece daha sade ve daha küçük gözlem ölçeğine sahiptir.

Girard'ın yöntemi, edebi eserlerin imgesel veya kompozitif düzeninde arzu bağıntısı etrafında somutlaşan belli bir yapının varlığını, bir *arzu modelinin* somutlaşmasını öngörür (Girard, 2013: 10). Bu model, başlıca iki şekilde somutlaşma imkânı elde eder. İlk şekilde bağıntı düz bir çizgi hâindedir: Bir tarafta *arzulayan özne*, diğer tarafta ise *arzulanan nesne* bulunur; dolayısıyla da arzu bağıntısı sadece özne ve nesne arasındaki basit bir ilişki hâlinde açığa çıkar (bu bağıntıda öznenin nesneye dönük arzusunun temelinde yatan olgu, bazen kendi doğasıdır; bir başka ifadeyle arzu, bu bağıntıda bazen öznenin iç dinamiklerinden kaynaklanır. Fakat bazen de tersi geçerlidir: Arzunun temeli, zaman zaman nesnenin mahiyetine dayanır). İkinci şekilde ise bağıntı üçgen bir biçimde belirir: Arzulayan özne ile arzulanan nesne arasına, öznenin nesneye dönük arzusunu “kamçılaman” veya uyandıran bir *dolayımlayıcı* (médiateur) girer. Girard, bu ikinci şekildeki modeli zaman zaman *üçgen arzu*, *mimetik arzu* veya *metafizik arzu* şeklinde adlandırarak objektifini daha çok bu model etrafında konumlandırır (Girard, 2013: 23-24). Ayrıca bu iki arzu modeli şeklini, en net ve en somut şekilde, Cervantes'in *Don Kişot* romanını ele alırken betimler. Girard, çoğu yapıtta -*Don Kişot*'takinin aksine- düz çizgisel bir arzu modelinin olduğunu ve bunlarda dolayımlayıcının paranteze alınarak öznenin kendi “özgürlüğü” çerçevesinde nesneye arzu bağıntısına girdiğini dile getirirken, düz çizgisel ve üçgen arzu arasındaki temel niteliksel farka şöyle değinir: “Kurmaca yapıtların çoğunda kişiler *Don Kişot*'a göre daha basit bir biçimde arzu duyarlar. Dolayımlayıcı yoktur, yalnızca özne ve nesne vardır. Tutku uyandırıcı nesnenin ‘doğası’ arzuyu haklı çıkartmaya yetmediği zaman, bakışlar tutku duyan özneye çevrilir. Öznenin ruhsal durumu incelenir, ‘özgürlüğünden’ söz edilir. Ama arzu her zaman kendiliğindedir; onu her zaman nesneye özneyi birbirine bağlayan basit bir düz çizgi olarak temsil edebiliriz. //Düz çizgi *Don Kişot*'un arzusunda mevcuttur ama temel unsur değildir. Bu çizginin üstünde hem özneye hem de nesneye doğru ışık saçan dolayımlayıcı vardır. Bu üçlü ilişkiyi ifade eden uzamsal eğretileme bir üçgendir kuşkusuz. Nesne her serüvenle birlikte değişir ama üçgen kalır. Traş kabı ya da Pedro Usta'nın kuklaları, yel değirmenlerinin yerini alır; buna karşılık Amadis her zaman aynı yerdedir.” (Girard, 2013: 23-24).

Burada bir parantez açarak şu husus belirtilmelidir: Girard'ın özellikle de ilk şekildeki arzu bağıntısı, yapısalcı psikanalizin öncüsü Jacques Lacan'ın, Sigmund Freud ve Baruch Spinoza'dan etkiler taşıyan (Lacan vd., 1977: 11; Tuzgöl, 2018: 48) *arzu* (*desir*) kavramındaki bağıntı biçimini hatırlatır. Lacan'ın metodolojisinde önemli bir yer edinen bu bağıntı biçimi, bireyin *imgesel* (*imaginaire*) düzenden *simgesel* (*symbolique*) düzene geçerken özellikle de kopma sürecine giren anne ile ilişkiyi yeniden tesis etme çabasının ürünü olarak, farklı ve bir türlü ele geçmeyen, yakalanamayan arzu nesnelere tasavvur etmesini imler (Somay, 2007: 64-65). Yani Girard'ın çizdiği modele paralel olarak Lacan, arzunun, imgesel düzen ile simgesel düzen içerisinde bölünmüş *öznenin* (*objet*) (Tuzgöl, 2018: 51-52) kendi psikolojik dinamiklerinden kaynaklandığını düşünür. Fakat tekrar vurgulamak gerekir ki Girard'da bu ilk şekildeki arzu

modeli, zaman zaman nesneden kaynaklı arzuya dönük olarak da somutlaşabilir. Bu nedenle söz konusu model, zaman zaman gerçekliğe görece daha uygun bir arzu bağıntısını da içerebilir (Girard, 2013: 12-14). Hâliyle bu açıdan Girard'ın modeli, Lacan'ın modeli karşısında görece negatifleşir.

Girard, düz çizgisel arzu modeli ile üçgen arzu modelinin bulunduğu yapıtları yeni bir *tür (genre)* karşılığı etrafında kurgular. Düz çizgisel arzu modelinin bulunduğu yapıtlar, onun nazarında, *romantik yapıt* türüne girer; üçgen arzu modelinin bulunduğu yapıtlar ise *romansal yapıt* olarak imlenir. Orhan Koçak'ın dile getirdikleri, bu hususu daha kolay anlamamıza yardımcı olabilir: “Romantik yapıt, öznenin özerkliğini ve arzunun kendiliğindenliğini yücelten yapıttır; romansal yapıt da bu yüceltimi kurcalayan ve deşen, aldanışın mekanizmalarını gösteren ve böylece arzunun dolayımlanmış niteliğini açığa çıkaran yapıt.” (Girard, 2013: 10) Elbette böyle bir *ikili-karşıtlık (binary-opposition)* çerçevesinde oluşturulan türler için kullanılan romantik ve romansal kavramı, geleneksel anlamlarından farklı bir bağlama oturtulmuş, içerdikleri arzu modellerinin şekline göre farklı bir anlam kazanmıştır. Bununla birlikte, Girard'ın kitabın adındaki “romantik yalan” ve “romansal hakikat” tabirlerinden de anlaşılacağı gibi, romantik yapıt ile romansal yapıt arasında gerçeklik noktasında da bir karşıtlık bulunmaktadır. Romantik yapıt, dolayımlayıcıyı es geçtiği, onu paranteze alarak öznenin veya nesnenin kendiliğindenliğini abarttığı için romansal yapıta göre gerçekçilik hususunda geri plandadır. Romansal yapıt ise dolayımlayıcıyı modelin bir tarafında tutarak arzu bağıntısını tam teşekküllü bir şekilde gösterebildiği için romantik yapıta göre daha gerçekçidir (Girard; 2013; 34).

Arzu modellerini ve bunlardan kaynaklı türsel farklılığı da betimledikten sonra, bu betimlemenin daha net bir şekilde anlaşılması için başta ileri sürdüğümüz konuya, yani Girard'ın eleştiri yöntemiyle yapısalılık arasındaki ilişkiye dönmekte fayda görmekteyiz. Yukarıda da belirttiğimiz gibi Girard'ın arzu modeli yöntemi, ortaya çıktığı dönemdeki varoluşçuluk-yapısalılık rekabetinde yapısalılıkla aynı cephede sayılabilir. Her iki yönelim de eserin içsel bağıntılarını ele almakta, yorumlama sırasında dışsal bağıntılarına hemen hemen hiç değinmemekte karar kılar. Fakat arzu modeli yöntemi yapısalılığa nazaran daha mikro yönelim olarak belirir. Şöyle ki yapısalılık, bir eserin bütün görünüşlerine veya bütün düzeylerine yönelir.³ Fakat Girard'ın yöntemi ise eserin salt sözdizimsel görünüşüne, yani imgesel düzenin somutlaştığı görünüşe yöneliktir; bu nedenle temalar, dil unsurları, fikri örüntüler gözlem ölçeğinin dışında kalır. Hatta Girard'ın modeli için edebi eserin görülen tek yüzü, imgesel düzenin arzu bağıntısı çerçevesindeki somutlanışıdır. Bunun dışındaki diğer ontolojik unsurlar eleştiri sırasında hemen hemen hiçbir şekilde söz konusu edilmez. Hâliyle bu yöntemi, özgül ve mikro yapısalıcı bir yöntem olarak görebilmek mümkündür.

³ Yapısalılıkta yapıtın -Todorov'un izinden giderek belirtirsek- hem *anlambilimsel görünüşü* hem *sözel görünüşü* hem de *sözdizimsel görünüşü* bir arada ele alınabilir. Böylelikle eserin içerik ve biçim unsurları yapısalıcı bir kavrayışla tümünden göz önünde bulundurulabilir. Bkz. *Poetikaya Giriş*, s. 46-47.

Bu çalışmada, Girard'ın kısaca betimlediğimiz söz konusu eleştiri yönelimi doğrultusunda, Türk edebiyatında önde gelen memleket şairlerinden birisi⁴ olarak görülmesinin yanı sıra Nihat Sami Banarlı'nın da belirttiği gibi Mütareke yıllarından 1930'lu yıllara kadar "yegâne kudretli aşk şairi"⁵ olarak ünlenen Faruk Nafiz Çamlıbel'in aşk temalı şiirlerindeki arzu modelini ele alacağız. Böylelikle, Faruk Nafiz'in söz konusu şiirlerindeki imgesel düzenin hangi arzu bağıntısını ihtiva ettiğini ve bu bağıntının hangi şekillerde somutlaştığını görme imkânına kavuşmuş olacağız.

Faruk Nafiz'in Aşk Şiirlerindeki Arzu Modeline Bakış: Değişen Figürler, Değişen Bağıntılar

Çok sayıda aşk şiiri bulunan Faruk Nafiz'in söz konusu şiirlerindeki arzu bağıntısı, her şeyden evvel, dolayımlyacı ve dolayısıyla da düz çizgisel bir model çerçevesinde varlık gösterir. Üstelik bu bağıntı, birazdan da görebileceğimiz gibi, daha çok nesneden veya nesnenin çeşitli özelliklerinden kaynaklı olarak "safdil" (Girard, 2013: 10) bir şekil etrafında somutlaşır. Özne, yukarıda da değinildiği gibi, çoğunlukla nesnenin bizzat kendisinden kaynaklı olarak ona dönük bir arzu duyar; nesne, bu açıdan, kendisine hayranlıkla bağlanılan bir olgu olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla Faruk Nafiz'in aşk şiirlerini, Girard'ın türsel sınıflamasına göre, dolayımlyacı ve reddedildiği ve çoğunlukla nesnenin ağırlıkta olduğu "romantik yapıt" çerçevesinde düşünebiliriz. Fakat tüm bu söylediklerimiz, Faruk Nafiz'in aşk şiirlerinin homojen bir "romantik yapıt" çerçevesinde belirlediği anlamına gelmemelidir; söz konusu şiirlerdeki arzu modeli farklı figürlerle ve farklı bağıntılarla; dolayısıyla da farklı şekillerle ortaya çıkar.

Faruk Nafiz'in aşk şiirlerindeki safdil bağıntısının başlıca üç şekilde ortaya çıktığını görürüz. İlk ve en çok görülen şekil, şair-ben ile sevgili figürleri arasındaki arzuya dayanır. İkinci şekilde özne ve nesne, geleneksel metinlerdeki safdil arzu modeli etrafında ortaya çıkar. Üçüncü şekilde ise yazarın kendi yarattığı figürlerle, bir başka şekilde söylersek, özgün figürleriyle arzu bağıntısı çizilir.

Şair-Ben ile Sevgili Arasında

Faruk Nafiz'in aşk şiirlerindeki düz çizgisel arzu modelinin en çok görülen şekli olan bu şekilde özne-nesne diyalektiği şair-ben ile sevgili arasındaki ilişki etrafında belirir; şairin özellikle aşk temasının merkezi bir konum elde ettiği şiirlerinde mevcut olan şekil de budur. Bununla birlikte bu bağıntıdaki şair-ben daha çok eril, sevgili ise daha çok dişil nitelikleriyle ortaya çıkar. Erkek

⁴ Faruk Nafiz ve onun memleketçi edebiyattaki yeri hakkında bilgi için bkz. Necat Birinci, *Faruk Nafiz*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 1993. Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri 2: Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2009, s. 21-34. İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2009, s. 40-43.

⁵ Nihad Sami Banarlı "Faruk Nafiz Çamlıbel ve Han Duvarları", Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2005, s. III. İlgili eserden alıntılar bu baskıdan hareketle yapılacaktır.

şair-ben, kadın sevgili karşısında ve çoğunlukla sevgilinin bazı özelliklerinden (saç, göz, kaş, yüz vs.) kaynaklı olarak “saf” bir âşık konumundadır. Bu durumu bir tabloyla gösterebiliriz:

Özne	Nesne
Şair-ben (erkek)	Sevgili (kadın)

Bu şekildeki düz çizgisel arzu modeline en uygun şiirlerden biri “Kır Türküsü”dür. Şairin ilk şiirlerinden olan ve 1917 tarihini taşıyan bu şiirde arzu modelinin özne figürü konumunda bulunan şair-ben, nesne figüründeki sevgiliye yoğun bir aşk duygusuyla bağlıdır. Bu aşk duygusunun uyarıcısı olarak ise evvela sevgilinin “solgun rengi”nden söz edilir. Şair, bu solgun renge dahi bakmaktan çekinir: “Yayılr karanlık sisler engine,/Korkarım, bakamam sana ben yine./Yıllarca dalardım solgun rengine/Güneşten nûr uman gözler yanmasa.” (s.100) Fakat şair-ben için sadece sevgilinin solgun rengi değil, aynı zamanda onun kollarını boynuna dolması da aşk duygusunun bir uyarıcısı olarak belirir. Öyle ki sevgiliden böyle bir jest gelmemesi, şair-ben için kırların neşesiyle kederin ayırt edilmesini imkânsız kılacak derecede bir kötümserliğe doğru yol almaktır: “Coşarak ruhunun bütün hevesi/Yükseldi uzaktan bir çoban sesi./Bence bir, kırların ye’si, neşesi,/Kolların boynuma halkalanmasa!” (s.101). Şairin “Eriyen Adam” şiiri de bu bağlamda bir örnek olarak ele alınabilir. Şiirde özne konumundaki şair-ben, nesne konumundaki sevgilinin gözlerine ve dudaklarına yaklaştığı anda aşk duygusunun doruğuna varır; “sıcak bir denize inen buzdan bir dağ” gibi, “damla damla bit[-er]”. Öyle ki sevgili karşısında kendi varlığını “sıfır derecesi”ne indirerek tipik bir romantik aşk söylemine kapı aralar; aynı zamanda Ahmet Hamdi Tanpınar’ın estetiğinde güzelliklerin hiperbolize edilerek rüya seviyesine yaklaştırılışını (Kaplan, 2013: 207) anımsatır: “Gözlerim gözlerinde dinlenirken eriyor,/Eriyor yaklaşırken dudağına dudağım./Zerrelerim çözülmüş gibi sesler veriyor,/Ben sıcak bir denize inen buzdan bir dağım.//Yanında damla damla bittiğimi duyarım,/Yoklarım, yerinde mi yüzüm, alnım, saçlarım?/Bir göğüs geçirerek derim ki: ‘Yine varım,/Fakat bir rü’yâ gibi şimdi kaybolacağım.”(s.104). Şairin “Onu Bir Gün Görmedim” şiirinde özne konumundaki şair-ben’in nesne konumunda bulunan sevgili karşısındaki durumu da yine “sıfır derecesi”ne ulaşma hususiyetiyle belirir. Şair-ben, hasretini çektiği ve “ağzından çıkan bir cümlemin tadını” dahi hiçbir süflî zevkte bulamadığı sevgilisinin karşısında ayakta dahi duramaz; onun kapısında “yere devril[-ir].” Böylelikle yine yüceltilmiş bir sevgili ile ondan aşağı bir konumda bulunan şair-ben’in son derece romantik bir aşk bağıntısı etrafında bir araya geldiği arzu modeli somutlaşır; şair-ben’in sevgilinin hasretinin dayanılmazlığını ve ona dönük arzusunu başka hiçbir nesne etrafında tatmin edemediğini dile getirerek adeta Emanuel Levinas’ın aşkı arzu nesnesinin yokluğuna dayandırmasını (Şen, 2017: 190) hatırlattığı dizelerde bu durum net bir şekilde açığa çıkar: “Yüzüme sert çizgiler çekti senin adını,/Hasret saatlerini saydı saçımda aklar./Senin ağzından

çıkan bir cümlelerin tadını/Ne bugün içki verdi, ne bu gece dudaklar!//Sorma, nasıl yollarda tutunabildiğimi,/Nasıl siyah rüzgâra yaşımı sildiğimi.../Görür görmez kapıda yere devrildiğimi/Ürperdi bir tekinsiz kedi gibi sokaklar.” (s.106) Şair-ben konumundaki öznenin her gece bir çınar altından denizi seyrederek nesne konumundaki sevgiliyi düşündüğünü, onu arzuladığını görebileceğimiz “Gecelerim” şiirini de aynı arzu modeli şekline bir örnek olarak ele alabiliriz. Şair-ben, gecedan sabaha kadar kumral saçlı, elâ gözlü sevgilisini düşünerek hayal âlemine doğru yol alır: “Ve sen, ey kumralım, güzel kumralım,/Şeklini gizlerken akşamdan bile,/Elâ gözlerinde o sonsuz alım,/İnersin rûh olup gece sâhile.” (s.120) “Gurbet” şiirinde ise bu kez gurbete düşmüş ve sevgilisinden bu vesileyle ayrı kalmış bir şair-ben öznesinin sevgili karşısındaki saf aşkı mevzubahis edilir. “Gözlerinin çevresi mor” ve “benzi tutuşmuş” bir “âfet” olarak tahayyül ettiği sevgilisi bir yanda, onu gurbette hasret ile yâd eden hüznü şair-ben diğer yandadır: “Ey gözlerinin çevresi mor, benzi tutuşmuş,/Akşamladığım yolları yalnız gezen âfet! Kaç yıl geçecek, böyle hazîn, böyle habersiz,/Sen Marmara’nın göl gibi durgun bir ucunda,/Ben böyle atılmış gibi yurdun bir ucunda,/Sen benden uzak, ben sana hasret?” (s.130).

Elbette erkek şair-ben ile kadın sevgili arasında vuku bulan ve saf bir romantizmle ortaya çıkan arzulayan özne-arzulanan nesne ilişkisine yönelik örnekler çoğaltılabilir. Şairin “Kıskanç”, “Koşma”, “Naz”, “Gönül”, “Kış Bahçeleri”, “Ardında”, “Allahaismarladık!”, “Suyun Üstünde Mısralar” gibi şiirleri de bu hususta birer örnek olarak gösterilebilir. Bütün bu şiirlerde, yukarıda ele aldığımız örneklerde de olduğu gibi, şair-ben ile sevgili arasında düz çizgisel bir arzu modeli belirlemekle birlikte sevgilinin çoğunlukla birkaç özelliği bu modeli sağlayan arzu bağıntısı için bir uyarıcı konumunda bulunur. Şair-ben, bu birkaç özelliği anımsadıkça sevgiliye yönelik arzusunda veya aşkında doruğa ulaşır. Bununla birlikte, Girard’ın yönteminin sınırlarını kısmen aşmak pahasına, şu noktaya da değinmek gerekir: Faruk Nafiz’in aşk teması merkezinde ve şair-ben ile sevgili arasında kurulu düz çizgisel arzu modeli etrafında ortaya çıkan bu şiirlerinde, örneklerden de anlaşılacağı gibi, saf bir romantik söylem kendisini belli eder. Özellikle yüceltici ve duygusal ifadelerde beliren imgelerle örülü ve aynı zamanda son kertede “ben-merkezli” ve bireysel duygulara meyilli bu söylemle söz konusu şiirler, tamamen romantik şiir örnekleri olarak karşımıza çıkar. Bir başka ifadeyle ve Roland Barthes’ın dile yönelik bir tabirinden hareketle, Faruk Nafiz’in söz konusu şiirlerindeki söyleminin, romantik söylemin “çalışma sesi”ne⁶ birebir uyumlu olduğunu dile getirebiliriz. Bu durum, şairin diğer aşk temalı şiirlerinde bu denli yoğun bir şekilde görülmez. Gerçi “Han Duvarları”, “Yolcu ile Arabacı”, “Davet” gibi farklı temalar çerçevesinde kaleme alınmış şiirlerinde de görülebileceği gibi ben-merkezli ve duygu ağırlıklı bir söylem yine de mevcuttur; fakat bunlarda yoğunluk açısından, sevgilinin karşısında erimeyi, onun

⁶ Barthes, “çalışma sesi”ni “iyi işleyen bir şeyin çıkardığı gürültü” olarak tanımlar ve dilin de böyle bir sesi sorunsuz kullanıldığında somutlaştırdığını düşünür. Bkz. Roland Barthes, *Dilin Çalışma Sesi*, Çev. Ayşe Ece-Necmettin Kâmil Sevil-Elif Gökteke, Yapı kredi Yayınları, İstanbul 2008, s.95-98. Burada, Barthes’ın “çalışma sesi” tabirini, romantik söylemin net bir şekilde şiirin imgesel düzeninde belirmesi açısından kullanmaktayız.

karşısında ezilmeyi göze almış şair-ben ile somutlaşan ve hemen hemen şiirin tamamına hâkim olan bir romantik söylemi bulmak zordur.

Geleneksel Figürler Arasında

Faruk Nafiz'in aşk şiirlerindeki "safdil" arzu bağıntısının bir başka şekli, daha çok geleneksel-dinî metinlerdeki meşhur figürlerle ve onların arasındaki değişmeyen bağıntılarla somutlaşır. Böylelikle söz konusu metinlerdeki arzu bağıntısı, hem de "safdil"liğini hiç yitirmeden, aynı şekilde Faruk Nafiz'in şiirlerinde bir araya gelir. Üstelik ilk şekildeki gibi burada da çoğunlukla özne figürü erkek; nesne figürü kadındır. Bu durumun tablosu da aşağıdaki gibidir:

Özne	Nesne
Ferhat, Kerem, Mecnun vs.	Şirin, Aslı, Leyla vs.

Şairin bu şekil bir arzu modeli kurduğu şiirleri arasında en önde geleni şüphesiz "Çoban Çeşmesi"dir. Bu şiirde, adeta geleneksel metinlerdeki en belirgin âşık-mâşuk figürleri (Ferhat, Kerem, Mecnun, Şirin, Aslı, Leyla) bir arzu bağıntısı etrafında somutlaşır. Şair-ben, ıssız bir yerde bir başına kalan çoban çeşmesinin hâlini ve dilini bağlardan sorar; sonra da bağları muhayyilesinde konuşTURur. Ona söylenen, şahit olduğu eski sevdaların; Ferhat ile Şirin'in, Kerem ile Aslı'nın, Mecnûn ile Leyla'nın aşkının artık ortada görülmediğidir: "Gönlünü Şîrîn'in aşkı sarınca/Yol almış hayâtın ufuklarınca,/O hızla dağları Ferhat yarınca/Başlamış akmağa çoban çeşmesi...//(...)//Vefâsız Aslı'ya yol gösteren bu,/Kerem'in sazına cevap veren bu,/Kuruyan gözlere yaş gönderen bu.../Sızmadı toprağa çoban çeşmesi.//Leylâ gelin oldu, Mecnun mezarda,/Bir susuz yolcu yok şimdi dağlarda./Ateşten kızaran bir gül arar da/Gezer bağdan bağa çoban çeşmesi."(s.16). Şairin "Sofra" şiirini de bu hususta ele alabilmek mümkündür. "Ufku bir fırçada hasbahçeye döndür[-en]" ve "erguvan göklerin altında sular[1] leylâkî" hâle getiren bahara dönük son derece romantik bir tablonun sunulduğu şiirde şair-ben, bahçesine teşrif edecek dostlarını düşünür ki bu dostlardan birisi de Kerem'dir. Özne konumundaki Kerem, nesne konumundaki Aslı'yı şair-ben'den soracaktır: "Can atar bahçeye mihmanlarım akşam ezanı:/Gelecek sormaya nerdeyse Kerem, Aslıhan'ı;/(...)" (s.30). Yine şairin "Ferhat" şiirinde de –örtük bir şekilde de olsa- Ferhat ile Şirin figürlerinin bir arzu bağıntısı etrafında bir araya geldiğini görebiliriz. Fakat şiirde şair-ben, Ferhat olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla Ferhat, bizzat şiirin sesini (*voice*)⁷ de üstlenerek adeta bir ses-figür şeklinde belirir. Bununla birlikte Ferhat'ın ve Şirin'in şiirin içerisinde adı geçmez; sevgili (nesne) konumundaki kişi sadece "bir kadın" olarak

⁷ Anlatıbilim terminolojisinde ses, bir anlatıda hikâye işini yapanı, bir başka tabirle anlatıcıyı (narrator) imlemektedir. Bkz. Manfred Jahn, *Anlatıbilim*, Çev. Bahar Dervişcemaloğlu, Dergâh Yayınları, İstanbul 2012, s. 62.

konumlanır. Bu da şiirde geleneksel figürlerin ve onlar arasındaki arzu bağıntısının yeniden üretilip üretilmediği konusunda bizi şüpheye düşürebilir. Fakat, Wolfgang Iser'in terminolojisinden hareket ederek ifade edersek, geleneksel metinleri göz önünde bulundurarak şiirdeki söz konusu "boşluk"ları⁸ alımlama esnasında tamamladığımızda ve belirsizlikleri ortadan kaldırdığımızda, şair-ben'in Ferhat olarak Şirin'ine seslendiğini kolaylıkla çıkarabiliriz. Ferhat, Şirin'inden bir çağrı bekler; dağların, rüzgârların, derelerin ötesine geçmek ve ona ulaşmak için bu çağrı yeterlidir: "Taş kesilsem duramam, dağların ötesinde/Kanı kalbimde çarpan bir kadın gel desin de!/Ben batıya koşarken, kulaklarım sesinde,/Rüzgâr göğüs geçirir, dere çağlar yolumda.//Yaydan kopan ok gibi kanat açtım derine,/Kapanmak istiyorum bu hızla dizlerine.../Delmek için nefesim yetti külünk yerine,/Birer küme buluttu sıradağlar yolumda."(s.36).

Yukarıda da belirttiğimiz gibi ve örneklerden de anlaşılacağı üzere Faruk Nafiz'in geleneksel figürleri ve onların arasındaki arzu bağıntısının yeniden ürettiği şiirlerinde, özne konumundakiler erkek, nesne konumundakiler ise kadın olarak somutlaşır; ayrıca özne, tamamıyla nesneden kaynaklı olarak "safdil" bir aşk peşinde koşar. Fakat şairin iki şiirinde ("Eller", "Şarâba Kasîde") bu çerçevenin sınırlarını aşan birer istisnai durum vardır. "Eller" şiirinde geleneksel figürler etrafında elin adeta bir tarihsel-dinî soykütüğünü sergileyen şair, Yusuf ve Zeliha kıssasına da telmihte bulunarak Zeliha'nın Yusuf'un gömleğini yırtma hadisesine kısaca değinir. Böylelikle aynı kategorideki diğer şiirlerden farklı olarak ve Zeliha'nın Yusuf'a dönük aşkı çerçevesinde özne figürü kadın, nesne figürü ise erkek olarak karşımıza çıkar: "Kırk asır yâdederiz yalnız onun bir şeyini:/Yûsuf'un parçalayıp âr u hayâ gömleğini,/Tepeden tırnağa fâşetti Zelihâ'nın eli."(s.72). "Şarâba Kasîde" şiirinde ise şarabın sarhoşluğuyla kendinden geçişi resmeden şair-ben, bu kendinden geçiş sırasında gönlün, Leyla olmaksızın Mecnûn'a döneceğini belirterek ve dolayısıyla aşkın bizzat öznenin kendisinden kaynaklanacağını dile getirerek "safdil"likle vuku bulan arzu modelini "yarı safdil (Girard, 2013: 10) bir konuma getirir: "Bülbülleşir onunla hayâl, açmadan da gül;/Leylâ'sı olsa, olmasa, Mecnûn olur gönül..."(s.75). Fakat belirttiğimiz gibi ve çözümlenmelerden de anlaşılacağı üzere bu iki istisnai durum dışında, şairin geleneksel figürleri ve bunlar arasındaki arzu bağıntısını yeniden ürettiği şiirlerinde yukarıda çizdiğimiz genel çerçeve ihlal edilmez.

Özgün Figürler Arasında

Faruk Nafiz'in şiirlerindeki aşkın düz çizgisel arzu modeli etrafındaki somutlaşma biçiminin bu sonuncu ve sadece üç şiirde görülebilen halkasında, şairin yarattığı özgün figürler birbirleriyle belli bir arzu bağıntısı etrafında bir araya gelir. Hemen hemen hepsinde isimsiz ve belli

⁸ "Boşluk" ifadesi, alımlama estetiği terminolojisinde eserin anlambilimsel açıdan boşlukta bırakılan ve okur tarafından çeşitli bakış-açılarına göre doldurulan noktaları imler. Bkz. Sevinç Ergiydiren, Eleştiride Fenomenolojik Yaklaşımlar, Hece Yayınları, Ankara 2007, s. 63. Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2007, s. 240-244.

özellikleriyle (çoban, köylü kızı vs.) özellikleriyle ortaya çıkan bu figürlerden özne konumunda bulunanların ikisi kadın, biri erkektir. Bu açıdan düz çizgisel arzu modelinin somutlaştığı ilk iki biçimin tersine, öznenin erkeklerden ziyade kadınlarla konumlandırıldığını dile getirebiliriz. Bu durumu tablo düzleminde şöyle şekillendirebiliriz:

Özne	Nesne
Özgün figür (erkek veya kadın)	Özgün figür (erkek veya kadın)

Şairin bu şekilde bir arzu modelini estetik düzleme dâhil ettiği şiirlerden birisi de yer yer anlatımcı şiir özellikleri gösteren ve kıskançlık, cinayet temaları etrafında somutlaşan “Ali” şiiridir. Şiirde bir köylü figürü şeklinde beliren Ali özne konumunda, tenhada çoban sevgilisi ile buluşacak olan ve kıskançlığından ötürü Ali'nin cezalandırmak istediği genç köylü kadın nesne konumundadır. Fakat bununla birlikte şiirin arzu modeli hususunda özgün bir yeri vardır: Ali, arzu nesnesinden kendisini yok etmek pahasına vazgeçer. Bu vazgeçiş, şairin diğer aşk şiirlerindeki özne ile nesne arasında görülmeyen bir durumdur. Tenhada öldürmek istediklerini, yani sevdiği kadın ile onun sevgilisini yakın bir hâlde görünce, belki gördüğü manzaradan, belki de kıskançlığın doruk noktasına çıkmaktan, belki de onların yakın ilişkilerinin neye mal olduğunu anlatmak sevdasından ötürü kendisini vurur. Böylelikle kendisini ortadan kaldırarak şiirdeki arzu modelinin yapıbozumuna vesile olur: “Görünce uzanmış yâr kucağına,/Boynunu dolamış zülfü bağına,/Kurşunu kahpeye atacağına/Kendine çevirdin... Aman, be Ali!” (s.18). Şairin “Ayşe Sana” şiiri de yine söz konusu arzu modelinin etrafında değerlendirebileceğimiz bir şiirdir. Şiirdeki arzu modelinin özne tarafında şair-ben'in seslendiği ve genç bir köylü kadın olan Ayşe; nesne konumunda ise Ayşe'nin aşk duyduğu ve gizlice hamile kaldığı genç bir çoban vardır. İkisi arasında bir aşk münasebeti çerçevesinde somutlaşan arzu bağıntısının kurulmasında uyarıcı olarak çobanın, doladıkça parmağı yakan “kızıl yele saçları”nı görürüz: “Çobanın bir kızıl yele saçları,/Ateştir, alınmaz ele saçları,/Ah hele saçları, hele saçları.../Yakar parmağına dolansa, Ayşe!” (s.28). Şairin aynı arzu modeli etrafında ele alacağımız bir başka şiiri ise “Yeni Kerem”dir. Şiirde arzu modelinin öznesini genç bir köylü kadın; nesnesini ise bir dönem terk ettiği köyüne geri dönen, büyüdükçe daha da güzelleşen ve Ayşe'ye verdiği kavuşma sözünden dönen genç bir köylü erkek oluşturur. Fakat, şiirin adından hareket edersek, genç köylü erkeğin “Kerem” adını taşıdığı, hâliyle genç köylü kadının Aslı olarak somutlaştığını ve şairin böylelikle Kerem ile Aslı anlatısına “tersten” bir telmihte bulunduğunu, böylelikle söz konusu anlatıdaki özne ve nesnenin yerini değiştirerek bir yapıbozuma kapı araladığını düşünebiliriz. Ancak her ne şekilde olursa olsun, özne konumunda kadını; nesne konumunda da erkeği görürüz. Erkeğin kadında bıraktığı akisler de “Bembeyaz teninde tüterdi yer yer/Daha dün anandan emdiğin sütler,/Gelişmiş görünce seni bu sefer/Dedim ki: Bir içim suya dönmüştün!//Zambağın toziyle çizilmiş

kaşın,/Dersini ceylândan almış bakışın,/Sevinci şakiyor sende her kuşun.../Kısarakla boy ölçüşen taya dönmüşsün!//Açılın hasretin denizlerine/Varamaz, sevdiğim, su dizlerine.../Dökülmüş saçların omuzlarına/Bulutla örtülen aya dönmüşsün.”(s.31-32) dizelerinden anlaşılacağı üzere ten, saç, diz, bakış, boy gibi unsurlar etrafında belirir.

Sonuç

Çağdaş Fransız eleştirisinin temsilcilerinden René Girard tarafından 1960’larda ortaya konulan ve edebi eserlerin sözdiziminin bir arzu modeli çerçevesinde çözümlenmesini hedefleyen yöntem, Faruk Nafiz’in aşk temalı şiirleri etrafındaki çözümlemede de anlaşılabilirliği gibi, yeni bir bakış açısıyla eserlerin yorumlanışına imkân tanımaktadır. Sözdizimdeki figürlerin özne-nesne çerçevesinde düz çizgisel arzu modeli veya özne-dolayımlayıcı-nesne çerçevesinde üçgen arzu modeli hâlinde somutlaşabileceği postulasını ihtiva eden bu yöntemle, Faruk Nafiz’in aşk temalı şiirlerine baktığımızda söz konusu şiirlerin içerdiği arzu modelini görebiliriz.

Faruk Nafiz’in şiirlerinde somutlaşan arzu modeli, çoğunlukla, salt özne ve nesnenin belli bir arzu bağıntısı etrafında bir araya gelmesi sebebiyle düz çizgisel bir nitelik taşır. Bu sebepten ötürü söz konusu şiirleri, Girard’ın romantik-romansal karşıtlığını baz alarak, birer “romantik yapıt” olarak konumlandırabiliriz. Bununla birlikte söz konusu düz çizgisellik, çoğunlukla, salt nesneye ait uyarıcılar etrafında doğmasından ve öznenin pasif bir şekilde somutlaşmasından ötürü “safdil”likle somutlaşan bir romantik yönsemeyi akla getirir. Fakat Faruk Nafiz’in bütün aşk şiirleri, bu bağlamda homojenlik göstermez; içerdikleri arzu modeli üç biçimde belirir. Her biçimde farklı figürler ve hâliyle farklı bir şekilde somutlaşan arzu bağıntıları vardır. İlk biçim, şair-ben ile sevgili figürleri ile bunlar arasındaki arzu bağıntısına; ikinci biçim şairin geleneksel-dinî metinlerdeki âşık-mâşuk figürleri ile bunlar arasındaki arzu bağıntısının yeniden üretilmesi veya kısmî olarak yapıbozuma uğratılmasına; üçüncü biçim ise üretilen özgün figürler ile aynı özgünlükteki arzu bağıntısına yaslanır. Dolayısıyla Faruk Nafiz’in aşk temalı şiirlerinde arzulayan ve arzulanan dizgesi, düz çizgisel bir model etrafında somutlaşsa da farklı renk tonlarıyla karşımıza çıkar.

Kaynakça

Barthes, Roland (2008). *Dilin Çalışma Sesi*, Çev. Ayşe Ece-Necmettin Kâmil Sevil-Elif Gökteke, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Birinci, Necat (1993). *Faruk Nafiz*, İstanbul: Boğaziçi Yayınları.

Çamlıbel, Faruk Nafiz (2005). *Han Duvarları*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Enginün, İnci (2009). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Ergyidiren, Sevinç (2007). *Eleştiride Fenomenolojik Yaklaşımlar*, Ankara: Hece Yayınları.

- Girard, René (2013). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki*, Çev. Arzu Etensel İldem, İstanbul: Metis Yayınları.
- Jahn, Manfred (2012). *Anlatıbilim*, Çev. Bahar Dervişcemaloğlu, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (2013). *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (2009). *Şiir Tahlilleri 2: Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Lacan, Jacques-Alain-Miller, Jacques-James Hulbert, "Desire and Interpretation of Desire in Hamlet", *Yale French Studies*, No. 55/56, P. 11-52.
- Moran, Berna (2007). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Somay, Bülent (2007). *Bir Şeyler Eksik*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Şen, Cafer (2017). "Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Aşkın Haller/Fenomenolojisi (Görüngüsü) Üzerine Bir İnceleme", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Cilt: 9, Sayı: 17, S.186-206.
- Todorov, Tzvetan (2008). *Poetikaya Giriş*, Çev. Kaya Şahin, İstanbul: Metis Yayınları.
- Todorov, Tzvetan (2010). *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri*, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tuzgöl, Kâmil (2018). "Lacanyen Psikanalitik Kuram ve Öznenin Konumu", *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi*, Cilt: 1, Sayı: 1, S. 41-53.
- Wellek, René-Warren, Austin (1949). *Theory of Literature*, New York: HBC.