

TECRİDE GİZLENEN ANLATICI
VE
DİVAN ŞİİRİ ANLATICI TİPOLOJİSİNDE YENİ TİPLER

*Halûk GÖKALP**

ÖZET

Şiir-şair ilişkisinde önemli roller üstlenen anlatıcı, tahkiyeye dayalı eserlerin vazgeçilmez bir unsurudur. Anlatıcının gazel gibi nazım şekillerinde de yer alması ise divan şiirine özgü bir durumdur. Bu makalede tecrit temeline dayanan şairle şiir arasındaki mesafeden yola çıkılarak divan şiirinin kurmaca dünyasında anlatıcının varlığı ve rolü sorgulanmaktadır. Divan şiirinde gelenek-şair etkileşiminden hareketle “anlatıcının tipleşmesi”, “tiplerin anlatıcı konumuna yükselmesi” sonucu ortaya çıkan “genel anlatıcı” ve “anlatıcı tipolojisi” üzerinde durulmaktadır. Bu vesileyle başta Nâbî olmak üzere farklı şairlerin geliştirdiği yeni anlatıcı tiplerine örnekler verilmektedir.

Anahtar Kelimeler

anlatıcı, anlatıcı tipolojisi, tecrit, tip, Nâbî, Fasîhî, Dürri, Enderunlu Vâsîf, divan şiiri.

1. Tecride Gizlenen Anlatıcı¹

Her edebî eserin bir anlatıcıya ihtiyacı vardır. Özellikle tahkiyeye dayalı eserlerde bu ihtiyaç daha fazla hissedilir. Anlatıcının özelliklerine ve elbette ki eserin yazıldığı döneme göre bu anlatıcı, okuyucunun gözü önünde ya da arka plândadır. “Anlatıcı dünden bugüne uzanan zaman

* Öğr. Gör. Dr., Çukurova Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / hgokalp@cu.edu.tr

¹ “Ayrırma, soyutlama” anlamlarına gelen tecrit sözcüğü, bir edebi sanat olarak “bir şairin kendini mücerred bir şahıs, yani ayrı bir adam farz ederek ona hitabetmesi” şeklinde tanımlanır. Yazımızda “tecrit” sözcüğünü, bir edebi terim olarak değerlendirmekle birlikte “soyutlama” yani “şairin metin dışı bir unsur olarak yer alması” geniş anlamıyla kullandık. Yazımızda da görüleceği üzere divan şiirinde anlatıcı meselesi, tecrit sanatıyla sınırlı değildir.

içinde farklı konumlarda karşımıza çıkmaktadır. Sırasıyla destan, masal, mesnevi, hikâye ve roman gibi anlatıma dayalı türlerde anlatıcı toplumsal ve kültürel yapıda meydana gelen değişmelere paralel olarak değişik bir konum ve işlevini de tayin etmiştir diyebiliriz. Dün her şeyi bilme, sezme, anlatma” yeteneğiyle ilahî karakterli olan anlatıcı, bugün büyük ölçüde beşerî bir portreye sahiptir.”² Çağdaş okuyucunun beklentisi, anlatıcının arka plânda kalması, objektifliğini koruması, hâdiselere müdahale etmemesi yönündedir. Bu nedenle çağdaş eserlerde okuyucunun beklentisi doğrultusunda anlatıcının varlığı mümkün olduğunca silikleştirmeye çalışılır. Çağdaş anlatıda “yazar, üzerinde yaşadığımız gerçek dünyaya ait bir varlıktır. Ayrıca yazarın eserde nakledilen ve anlatılanları hiç ilgilen-dirmeyen tarafları vardır... Yazılı eserlerde vaka, şahıs kadrosunu teşkil eden fertler ve mekâna ait hususilikler, anlatılan ve tasvir edilenlere uygun tarzda yaratılmış bir anlatıcının aracılığı ile ifade edilir. Bu hususların arasına anlatıcıya ait vasıfları ifade edenler de yerleştirilir. Böylece metnin... içinde eserde açıkça sözü edilmeyen anlatıcıya ait vasıflar serpiştirilir. Anlatıcıya ait bu satırlar vaka, şahıs kadrosu ve mekân ile ilgili cümlelerle öylesine kaynaşmış hâldedir ki okuyucu bu itibarî şahsın varlığını hissedemez.”³ Anlatıcının şair ya da yazardan farklı biri olduğu roman türü ile birlikte ortaya çıkarken geleneksel eserlerde anlatıcı meselesi genellikle ihmal edilmiştir. Oysa her edebî eserde olduğu gibi divan edebiyatı kapsamında değerlendirilen şiirlerde de bir anlatıcıdan yararlanılmıştır.

Divan edebiyatında özellikle tahkiyeye dayalı eserlerde anlatıcıyı açıkça görmek mümkündür. Bu eserlerin başında mesneviler gelmektedir. Mesnevilerde şairler, çoğunlukla hâkim (olimpik) bakış açısıyla kurguladıkları âlemin tüm ayrıntılarına vâkıf üçüncü kişi (o) dilinden konuşan bir anlatıcıdan yararlanmışlardır. Otobiyografik olan ya da otobiyografik unsurlar içeren mesnevilerde ise çoğunlukla birinci kişi (ben) dilini kullanan kahraman-anlatıcıdan yararlanır. Tahkiyeye dayalı eserlerde çok defa anlatıcıyla şair özdeşleştirildiği için anlatıcının tavrı ile ilgili değerlendirmeler şairleri de bağlamıştır. Mesnevilerde hadiselerin arasına gire-

² Mehmet Tekin, *Roman Sanatı*, Ötüken Yay., İstanbul 2002, s. 18-19.

³ Hasan Boynukara, *Romanda Bakış Açısı ve Anlatış*, Boğaziçi Yay., İstanbul 1997, s. 14-15.

rek yorumlarda bulunan, hatta kimi zaman okuyucuya öğütler veren anlatıcı, şairlerin temsilcisi konumunda görüldüğü için genellikle anlatıcı ile şair özdeşleştirilerek şairlerin gerçek kişilikleri, eser merkezli olarak yorumlanmıştır.

Hikâye anlatma temeline dayanmayan eserlerde anlatıcının varlığına ihtiyatla yaklaşılsa da mesnevi dışındaki nazım şekilleriyle yazılan gazel gibi kısa soluklu şiirlerde de anlatıcının varlığından söz etmek mümkündür. Zira anlatmak, yalnızca hikâye temeline dayanmaz. Bazen bir durum aktarımı, bazen bir tasvir de anlatının sınırları içine girer. Hikâyeyi anlatmak üzere bir anlatıcıya ihtiyaç duyulduğu gibi duygu ve düşünceleri anlatmak için de bir anlatıcıya ihtiyaç vardır. Kurmaca unsurlara dayanan gazel gibi şiirlerde bu ihtiyaç daha fazla hissedilir. Soyut bir dünyayı dile getiren şairin -en az tahkiyevî şiir yazarlar kadar- anlatıcıya ihtiyacı vardır. Bu durum genellikle göz ardı edildiğinden divan şiirinde şairle anlatıcı özdeşleştirilmiştir. Esasen şair ve anlatıcı arasındaki bu özdeşleşmenin eserlerde anlatıcı noksanlığından kaynaklandığı düşünülebilir. Hakikaten klasik şiir üzerine yapılan değerlendirmelerde şair-şiir ilişkisinde anlatıcının köprü vazifesi gördüğü çok defa dikkatten kaçmış, şairlerin edebî kişilikleri, gerçek kişilerinin tespitinde kesin dayanaklar olarak kabul edilmiştir. Oysa bırakınız mesnevi gibi tahkiyevî şekilleri, birçok gazelde bile şairden bağımsız bir anlatıcının varlığından söz etmek mümkündür.

Divan şiirinde anlatıcının varlığı, divanları dolduran binlerce şiirdeki mahlas beyitlerinde belli belirsiz bir şekilde kendini gösterir. Divan şairleri şiirlerinin altına imza atmak için mahlaslarına yer vermişlerdir. Ancak, mahlaslar şairleri temsil etseler de anlatıcıyı karşılamazlar. Zira tecrit yoluyla şairin şiirlerde metin dışı bir unsur olarak yer alması, birçok şiirde karşımıza çıkan bir durumdur. Mahlas kullanımı, gelenekten kaynaklansa da anlatıcının varlığıyla çelişmemesi bakımından önemlidir. Kaldı ki şairin kendini tecrit etmesi yalnızca mahlas kullanımıyla da ilgili değildir. Tecride dayalı örneklerde anlatıcının varlığı yalnızca biraz daha belirginleşir. Aksi hâlde tahkiyeye dayalı olmayan şiirlerde anlatıcının varlığının tecritle sınırlı kaldığı düşüncesi doğar. Oysa gerek mahlas kullanılmayan gerek mahlasın tecritli ya da tecritsiz olarak kullanıldığı gazelerde şairin kendisini metinden soyutlaması mümkündür.⁴ Mahlasın

⁴ Tecride ihtiyaç duymayan ve “genel anlatıcı” olarak adlandırdığımız bu anlatıcı tipine daha sonra değinilecektir.

varlığı şairle anlatıcının aynılaşmasını sağlamaz. İşte bu nedenden olacak birçok divan şairi gerçek kişiliğiyle ilgili olması muhtemel görünmeyen şiirler yazmışlardır. Divan şiiri geleneğinin hazırladığı bu zemin, tasavvufi anlamlarına gönderme yapılmadığı hâlde içkiden, mahbuptan ve çapkınlıktan dem vuran şeyhülislam veya mesleği ne olursa olsun mütedeyyin şairlerle karşılaşmamıza neden olur. Bu durum, genellikle yanlış olarak şairle özdeşleştirilen anlatıcı ve farklı anlatıcıların oluşturduğu anlatıcı tipolojisiyle⁵ yakından ilgilidir.

Divan şiirinde şiire konu olan rint, âşık, sûfi gibi birçok tipten söz edebiliriz. Gelenek, her yeni şairde bu tipleri şekillendirirken şiire konu olan tipler de şiirleri şekillendirmiştir. Biz, bu karşılıklı etkileşimin “tip merkezli anlatım” ve “anlatıcının tipleşmesi” sonucunu doğurduğunu düşünüyoruz. Konusu ne olursa olsun divan şiirinde gazellere genel olarak baktığımızda hemen her şairde bir ya da birkaç tipin dili, anlatım tarzı ve bakış açısının bulunduğunu görürüz. Divan şairleri, geleneğin kendilerine sunduğu anlatıcı tiplerinden biri ya da birkaçını kullanıp o anlatıcı tiplerinin kişiliğine bürünürler. Çok defa anlatıcıyla şair arasındaki bu ince ayrımın farkına varılamadığı için şiirler, şairlerle ilgili gerçeğe ulaşmakta birer belge muamelesi görürler. Tarih ve edebiyat gibi paralel iki disiplinin birbirine ciddi katkılar sağladığı bu yaklaşım, tüm edebî eserlere uygulandığında şairler masal kahramanlarına dönüşürken şiirler de tarihin çalışma sahasına itilmiş olur. Böylece bir şeyhülislamın kaleminde çıkmış olan aşağıdaki gibi gazeller ya tasavvufi mahiyette açıklanmaya çalışılır ya da ön yargılı bir şekilde sapkınlık olarak sunulur. Örneğin meyve mahbup konulu aşağıdaki gazelde birinci kişi anlatımdan yararlanılmıştır. Ancak, gazelde konuşan Şeyhülislam Yahya değil, anlatıcıdır. Yahya, son beyitte anlatıcının hitap ettiği metin dışı bir kişi olarak yer alır.⁶ Şiir, tartışmasız Şeyhülislam Yahya’ya aittir. Ancak şair, rint tipi anlatıcı seçerek şiirin kurmaca dünyasında onu konuşturur. Bu nedenle

⁵ “Anlatıcı tipolojisi” ifadesiyle, çağdaş edebiyat araştırmalarında kullanılan terimolojiden farklı olarak “divan şiirinde anlatıcıların tipleşmesi sonucu ortaya çıkan farklı anlatıcıların geneli” kastedilmektedir.

⁶ Makta beytindeki “ey Yahya” ifadesi şairin kendi kendine seslenmesi yahut kendisini muhatap alması olarak da değerlendirilebilir. Ancak, daha önce belirttiğimiz üzere şairin tecrit sanatında yaralanması ya da yararlanmaması onun anlatıcı kullanarak kendisini metinden soyutlaması (tecrit etmesi) için engel teşkil etmez.

Yahya, anlatılanlara tanıklık etmekten öteye geçmez. Şairle anlatıcı arasındaki bu ayrım, şairlerin hareket kabiliyetini genişletirken söylenen sözler konusunda sorumluluğu asgarî seviyeye indirir:

Fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün

Ney gibi bir ‘âşık-ı dem-sâz buldum kendime
Sırr-ı ‘aşkı söylerim hem-râz buldum kendime

Her kişi bir kebk-reftârı şikâr etmek diler
Ben de bir sayd edecek şeh-bâz buldum kendime

Ârzû eylerdi bir mahbûb-ı müstesnâyı dil
Bir münâsib dil-ber-i mümtâz buldum kendime

Çok görürler bir iki peymâne mey nûş eylesek
Ben bu nüh humun şarâbın az buldum kendime

Künc-i gamda eğlenilmez gördüm *ey Yahyâ* bu şeb
Nâlemi tahrîk edip bir sâz buldum kendime

(*Ş. Yahyâ*)⁷

Divan şiirinin -özellikle de gazellerin- çok renkli yapısı, anlatıcının varlığı ve çeşitliliğinden kaynaklanır. Bu çeşitlilik anlatıcı tiplerine paraleldir. Âşık, şuh, rint, sûfî gibi tiplerden biri ya da birkaçını seçen anlatıcı; âşıkâne, rindâne, şûhâne ya da sûfiyâne tarzda sözler sarf eder. Bu nedenle bir divanda yukarıda sıraladığımız farklı anlatıcı tiplerine bir arada ya da farklı şiirlerde rastlayabiliriz. Bizim “genel anlatıcı tipi” olarak adlandırdığımız bu anlatıcı, diğer anlatıcı tiplerinin bir anlatıcıda toplanması sonucu ortaya çıkar. Bu nedenle genel anlatıcıda diğer anlatıcı tiplerinin çeşitli özelliklerini bir arada bulabiliriz. Söz gelimi bir divanda rindâne olarak nitelendirilebilecek şiire yer verilirken aynı divanda hakimâne, âşıkâne, hatta şûhâne tarzda şiirlere rastlamak mümkündür. Hatta bazı şiirlerde bu anlatıcı tiplerinden birkaçını bulmak mümkündür. Tecride ihtiyaç duymayan bu tip anlatıcılar, çok defa şairle özdeşleştirildiğinden şairlerin edebî kişiliklerinin belirlenmesinde ölçüt olabilir ancak, şairlerin hayatı ve gerçek kişiliğinin tespitinde ihtiyatla yaklaşılması gereken kay-

⁷ Rekin Ertem, *Şeyhülislâm Yahyâ Divanı*, Akçağ Yay., Ankara 1995, s. 184.

naklardır. Bu görüş, ilk bakışta “şairin saf dışı bırakılması” ya da diğer bir deyişle “üslubun reddi” gibi görünse de esasen devrin üslup anlayışıyla doğrudan ilgilidir. Orta Çağda tüm sanat şubelerinde görülen geleneğin sunduğu hazır malzemenin farklı şekillerde terkip edilmesine dayalı, üslubun silikleştiği ve ayrıntılarda gizli olduğu bir sanat anlayışından kaynaklanır. Sanatçı, kabiliyeti ve hayal gücüne bağlı olarak, bir mimar gibi her defasında aynı malzemeden farklı binalar inşa eder.

“Edebiyat Orta Çağ sanatının diğer kolları gibi özdeşliğin estetiği türüne aittir ve yasaik bir özellik taşır... Burada her şey tanımlanmış ve belirlenmiştir: ne söyleneceği ve nasıl söyleneceği... tespit edilmiştir; onların hangi yönde gelişeceği düzenlenmiştir... Orta Çağ edebiyatı belli yasalarca yönetilen karmaşık bir hiyerarşik sistemdir. Bu yasalar içinde yaratıcılık prensipleri geleneksel olarak koyulmuş ve herkesçe kabul edilmiş görüşlere, yani edebî etiket kurallarına dayandırılmıştır... Her yasa insanın bireysel inisiyatifi üstünde olumsuz etki yapar ve ortak bir yasanın bulunduğu bir yerde bireysel inisiyatif geri plândadır. Bu sebeple yazarın konumu tamamen göz ardı edilmiştir. Yazar ön plâna kendi bakış açısını değil, kendi zamanında evrensel olarak kabul edilen ve kesin olarak ve herkes için belirlenmiş olduğuna inanılan fikirleri çıkarmaktadır... Yazar ne söyleyeceğini ve nasıl söyleyeceğini biliyordu ve okur da neyi ummak durumunda olduğunun oldukça farkındaydı. O, yazarın orijinal bakış açısını değil, genel olarak kabul edilen fikirleri içeren bir metin okuyordu. Kural olarak bir edebî eser şu ya da bu tür ya da etiket için uygun olan bir tez aktarırdı... Orta Çağın tek bir Şark şairi bile geçerli geleneksel nazım düşüncesinin yıkımı için teşebbüste bulunmamış ya da okurun dikkatini alılmadık orijinal şeylere çekmeye çalışmamıştır. Sadece hazır modellerin potansiyel olarak bir estetik değer taşıyan değişmez birim ve unsurlarında bazı değişiklikler yapma yoluna gitmiştir.”⁸ Bu nedenle -nazire, taklit ve öykünme temeline dayanan- divan şiirinde ortaya çıkan yeni şiirler bir yönüyle farklıyken birçok yönden geleneğin izlerini taşır. Şair, kendisinden önce yazılan şiirlerin birikiminden sonuna kadar yararlanır. Tıpkı herhangi bir hayalin zaman içinde kalıplaşmış mecazlara dönüşmesi gibi, her yeni şair geleneği bir adım ileri taşıırken gelenekten de bir şeyleri

⁸ Elizbar Javelidze, “Orta Çağ Türk Şiiri Çalışmalarının Metodu ve Tipolojisi Üzerine”, *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, YKY, İstanbul 1999, s. 182.

eksildir. Şiirin kendine özgü üst dili gelişirken mecazları oluşturan benzetme unsurları gibi alt birimler ortadan kaybolur. Divan şiirinde bu yenilenme yalnızca içerikle değil, dil ve üslupla da ilgilidir. Divan şairleri geleneğin sunduğu birikimi yeniden işlerken aslında geleneğin dilinden konuşur. Diğer bir deyişle şair, geleneğin hazırladığı anlatıcı tipolojisinden yararlanır. Konuşan; bazen geleneğin şekillendirdiği herhangi bir tip bazen de tiplerin birleşimiyle oluşan “genel anlatıcı” yani geleneğin bizzat kendisidir.⁹

Çağdaş edebiyatta “her yazar, ifade etmek istediği düşünceye; nakledeceği vakaya ve eserine vermek istediği şekle göre anlatıcı ve anlatıcılar yaratmak zorundadır.”¹⁰ Konu, divan şiiri olunca şairler çoğunlukla geleneğin sunduğu anlatıcı tipleriyle yetinmişlerdir. Ancak, az da olsa - geleneğin tipleştirdiği anlatıcılardan oluşan- anlatıcı tipolojisine yeni tipler eklemeye çalışan şairlere rastlarız.

Divan şiirinde hemen tüm şairlerde rastlanabilecek anlatıcı tiplerinden başka, bazı şairlerin yenilik adına farklı anlatıcılardan ve/veya anlatıcının farklı imkânlarından yararlandıklarını görürüz. Anlatıcının sağladığı imkânların başında şiire konu olan kişinin özelliklerini taklit etmeye imkân sağlaması gelir. Şairler, lisân-ı mellâhân (gemici dili), lisân-ı sıbyân (çocuk dili)¹¹, tekellümât-ı kahveci (kahveci konuşmaları), lisân-ı pepegî (kekeme dili)¹² vb. şiirlerinde çeşitli tiplerin konuşma tarzlarını kullanmışlardır. Ancak, her ne kadar çocuk dili, gemici dili gibi adlar alsalar da söz konusu şiirler genellikle “dil”den ziyade, “sözcük” esasına dayalıdır. Şairler, bu şiirlerin genelinde gemici, çocuk gibi tiplerin üslûbunu, konuşma tarzını kullanmak yerine, söz konusu tiplerin kendilerine özgü terminolojilerini kullanma yoluna gitmişlerdir. Diğer bir deyişle şairler,

⁹ Bazı şiirlerde şairin kendisiyle özdeşleştirdiği bir anlatıcının dilinden konuşması ise şair-anlatıcı olarak adlandırılabilir. Yazımız, söz konusu şair-anlatıcı dışındaki anlatıcı tiplerinin varlığıyla ilgili olduğu için konuyu burada zikretmekle yetindik.

¹⁰ Hasan Boynukara, *a.g.e.*, s.14.

¹¹ Çocuk dili ile ilgili örnekler için bk. Âmil Çelebioğlu, “Çocuk Dili (Lisân-ı Sıbyân) İle Yazılmış Şiirler”, *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları*, MEB Yay., İstanbul 1988, s. 489-496.

¹² Kekeme dili ile ilgili örnekler için bk. Âmil Çelebioğlu, “Kekeme Dili (Lisân-ı Pepegî) İle Şiirler”, *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları*, MEB Yay., İstanbul 1988, s. 497-502.

söz konusu tiplere -bakış açısı, konuşma tarzı ve kullanılan sözcükler açısından bir anlatıcı olarak yaklaşamamış, yalnızca ıstılahata yönelmiştir. Söz gelimi Şeyh Vahyî'nin (ö.1718) "Lisân-ı Sıbyân" başlıklı gazelinde "hoppacık, cici, kaka, çip çip, dahdah, böcü, öcü" gibi çocuk diline özgü sözcükler kullanılmıştır:

Müfteilün fâlün müfteilün fâlün

Lisân-ı Sıbyân

Küçücek oğlan *bebek* takyesi oldu *tata*
Nenni *babam* uyhudur su *budu* ekmek *papa*

Attacık oldu vedâ taşraya dek *hoppacık*
Kıh kesici nesnedir *cici* iyi bed *kaka*

Çip çip akar suya de *dahdah* olupdur devab
Korkutucudur *böcü öcü böcü* bed *sadâ*

Koğulamak *bir bir* ayağa basmak *çive*
Nemnecik oldu taam hem dahi derler *mama*

Övve der evvel dili okudurur bülbülü
Tavuşa de *bilbili* beyzaya derler *koka*

Ceh bakış u *cız* yakış *mahhacık* oldu öpüş
İşemeğe dendi *çiş* dâयेye derler *dada*

Âmin amin okumak handeye de *gülücüük*
Mâha denir *ay dede* bekçiye *tak tak koca*

Pattacık oldu kötek *happecik* oldu yemek
Pis kedi *kuçu* köpek gitti koma öpe ha

Kimseyi *pat* eyleme *minni mini* mısdıka,
Kim bu *lugati* okur isteye gönlü lapa

(Şeyh Vahyî)¹³

Dikkat edilirse yukarıdaki gazelde çocuk bakış açısını, hatta üslû-bunu görmek mümkün değildir. Gazel tamamen çocuk terminolojisine

¹³ Âmil Çelebioğlu, "Çocuk Dili (Lisân-ı Sıbyân) İle Yazılmış Şiirler", a.g.e., s. 492.

dayalıdır. Zaten bu tür şiirlere “ıstılâhât” başlığı altında da rastlanabilir. Söz gelimi gemici dili ile ilgili şiirlere “ıstılâhât-ı mellâhân” adı verilmektedir. Genellikle yeni olmak ve sosyal hayata dair ipuçları vermek dışında edebî vasfı olmayan bu şiirler, divan şiirinde yenilik adına küçük birer soluk olurken şiirlerin çeşitlenmesinde bir nebze de olsa katkı sağlamıştır. Bu tür denemeler, bazen başka şairlerin şiirlerine yansımış olsa da çoğunlukla şairlerin kişisel girişimleriyle sınırlı kalmıştır. Şiir mecmuaları ve divanlar incelendikçe bu tarz şiirlerin biraz daha çeşitleneceği ve örneklerinin artacağı tahmin edilebilir.

2. Anlatıcı Tipolojisinde Yeni Tipler

Divan şiirinde şairlerin bilinen anlatıcı tiplerinden başka yeni anlatıcı tipleri geliştirmeye gayret ettiğini görürüz. Anlatıya konu olan kişiyle anlatıcının özdeşleşmesine imkân sağlayan bu yöntem, bağımsız olarak kullanılabileceği gibi bilinen anlatıcı tipleriyle birlikte de yer alabilir. Şairlerin kullandığı farklı anlatıcılardan birisi kekeme dili (lisân-ı pepegî)dir. Esasen kekeme dili ile yazılmış manzumeler, farklı anlatıcılarla şair-anlatıcı arasında bir konumdadır. Kekemelere özgü bir şekilde sözcüklerin ilk hecelerinin birkaç kez tekrarlanması temeline dayanan bu şiirler, okuyucunun mizah duygusuna hitap etmektedir. Divan şiirinin alışlagelmiş söz varlığı ve anlayışına paralel olarak yazılan bu şiirlerde de çocuk ve gemici dilinde olduğu gibi sözcüklerden malzeme olarak yararlanılır. Nitekim aşağıdaki örnekte görüldüğü üzere mahlas beytinde şair-anlatıcıdan yararlanılmıştır:

Feilâtün feilâtün feilâtün Feilün

Lisân-ı Pepegî

Se se sevdim be be ben bir ne ne nevrete güzel

Hü hü hüsnü ge ge gerçi me me mehtâba bedel

Zü zü zülfü se se sevdâsı sî sîna düşeli

Va va vardır şî şî şimdi a a aklımda halel

Be be bebgâ mi mi misli nu nu nutk itse o şûh

Sa sa saçar fe fe femden sü sü sükkerle asel

Ya ya yandın na na nâr-ı a a aşka âşık

E e ey dil bu bu budur ta ta tâ resm-i ezel

Na na nazmım gö gö gördü di di didi pepegî
Fe fe Feyzî o o olmuş bi bi bir hoşca gazel
(Feyzî)¹⁴

Daha önce belirttiğimiz üzere anlatıcı tipolojisine dâhil olabilmesi için yeni anlatıcı tipinin -divan şiirinde kullanılan anlatıcı tiplerinde olduğu gibi- kendine özgü ıstılahâtıyla birlikte o tipin üslubunu kullanması ve meselelere onun bakış açısıyla yaklaşması beklenir. İşte bu noktada Nâbî'nin yaratıcı kişiliği devreye girerek meseleyi ıstılahâtın sınırlarından çıkarıp üslup noktasına getirir. Nâbî, sözcük temeline dayanan bu yaklaşımı geliştirmek suretiyle daha önce bildiğimiz kadarıyla hiç kullanılmamış tiplerin dili, üslubu ve bakış açısından yararlanarak divan şiirine yeni anlatım imkânları sunar. Nâbî'nin kullandığı anlatıcı tiplerinden birisi cücedir. Şair, Sultan Ahmed methiyesi niteliğindeki aşağıdaki kıt'asını bir cücenin bakış açısıyla vücuda getirir. Nâbî, bir cücenin fiziksel özellikleri ile padişahın yüceliği arasındaki zıtlıktan yararlanarak methiyesine renk katar. Şiirde konuşan, yani anlatıcı cüceden başka biri değildir. Şiire konu olan övgü ve padişahın düşmanlarına yönelik beddualar, hep cücenin dili ve bakış açısından aktarılır. Nâbî, cüce tipinin özelliklerini yalnızca şiirinde malzeme olarak kullanmakla yetinmemiş, cüceyi şiirde anlatıcı konumuna yükseltmiştir. Bilindiği kadarıyla bu anlatıcı tipi divan şiirinde ilk kez denenmiştir:

Mefûlû fâilâtü mefâilü fâilün

Ez-Lisân-ı Cüce Be-Pâdişâh-ı 'Âlem-Penâh Sultân Ahmed Hân

Kim eylemezse pâdişehüm saña ser-fürû
 Olsun vücûdı mesh benüm hilkatüm gibi

Fermânuña muhâlefete cür'et eyleyen
 Olsun dıraht-ı ömri benüm kâmetüm gibi

Olsun hulûs ile kapuña bende olmayan
 Bâzû-yı iktidârı benüm kuvvetüm gibi

Meydân-ı hidmetünde uran takla-i nifâk
 Olsun şebek-misâl benüm hey'etüm gibi

¹⁴ bk. Âmil Çelebioğlu, "Kekeme Dili (Lisân-ı Pepegî) İle Şiirler", a.g.e., s. 499.

Olsun esîr-i perde-i bâzîçe-i kazâ
 Hussâd-ı kukla-çihre benüm sûretüm gibi
 Nâ-çîz ü pest ü kemter isem her ne deñlü ben
 Kendi vücûd-ı hurd u kemîn tıynetüm gibi
 Rû-mâle lîk dergeh-i devlet-penâhuña
 Bir kesde yok bu baht-ı kavî himmetüm gibi
 (Nâbî)¹⁵

Esasen bu tür anlatım tarzı daha ziyade mesnevilerde kullanılmıştır. Şairler, mesnevilerde yer alan kahramanları gazellerle konuşturarak anlatıma renk katmış “o” (üçüncü kişi) anlatıcının yeknesaklığından kurtulmaya çalışmışlardır. Nâbî, daha önce mesneviler dışında kullanılmamış olan bu tarzı gazele uygulamıştır.

Nâbî’nin anlatıcı tipleri cüce ile sınırlı kalmaz. Şair, onca hikmetli şiiri dillendiren bilge anlatıcının yanına cüceyle birlikte sevgili tipini de ekler. Nâbî, üç şiirinde “sevgili tipi anlatıcı” dan yararlanır. Söz konusu şiirlerde anlatıcı tipi, diğerlerinden farklı olarak yalnızca mizah duygusuna hitap etmekle sınırlı kalmayıp empati kanalını aralar. Böylece şair, divan edebiyatının birkaç hanım şairinin divanında arayıp da bulamadığımız farklı bakış açısını şiirimize kazandırır.¹⁶ Şair, sevgilinin vasıflarını yine sevgilinin dilinden aktardığı aşağıdaki rubaisi ile belki de bu konudaki ilk girişimini yapmıştır:

Ahreb

Ez-Zebân-ı Dilber

Gülbâng-i tarab keşîde meydânumda
 Leşkergeh-i nâz zîr-i fermânumda
 Serheng-i melâhatüm k’olur galtîde
 Gûy-ı dil-i ‘uşşâk ham-ı çevgânumda
 (Nâbî)¹⁷

¹⁵ Ali Fuat Bilkan, *Nâbî Divanı*, MEB Yay., İstanbul 1997, C. II, s.1134.

¹⁶ Bayan şairlerin divanlarının erkek bakış açısıyla yazıldığını söyleyebiliriz. Ancak, Leyla Hanım’ın bir iki beyitteki belli belirsiz kadınsı söyleyişleri istisna olarak kabul edilebilir. Ancak bu örnekler, o kadar az ve zayıftır ki bırakınız divanın genelini, ilgili şiirlere bile hâkim değildir.

¹⁷ Ali Fuat Bilkan, *a.g.e.*, s. 1224.

Nâbî'nin sevgili dilinden şiirleri söz konusu rubai ile sınırlı kalmaz. O, rubaide kullandığı söz konusu anlatımı iki gazeliyle geliştirir. Şair, divan şiiri birikiminin sağladığı âşık-maşuk ilişkisini alıştığımızdan farklı olarak karşı tarafın bakış açısıyla aktarır. Klasik gazellerdeki anlatımdan farklı olan bu şiirler, ilk kez okunduğunda okuyucu üzerinde şaşırtıcı bir etki bırakmaktadır. Bu etki son beyte gelinceye kadar sürer. Nâbî, divan şiirinin genel anlatıcısıyla birlikte sevgili-anlatıcıya yer vererek iki anlatıcıyı birlikte kullanır. Böylece şiirin çerçevesi, tecrîd yoluyla farklı anlatıcının dilinden sunulurken; sevgili, şiire hâkim monologu ile ikinci bir anlatıcı konumuna yükselir.

Mefûlü fâilâtü mefâilü fâilün

Gâret-ger-i şekîbdür ümmîd-i vuslatum
Sermâye-sûz-ı sabr u sükûndur mahabbetüm

Mânende-i sûtûn ise de mû kadar kalur
Bâzû-yı saht-zûr-ı kemân-gîr-i fûrkatüm

Ol nüsha-i mufassal-ı hüsnüm ki harf harf
Nâ-hânedür tamâm-ı kitâb-ı letâfetüm

Nev-şehryâr-ı kışver-i nâzum ki arturur
Dil-dâdeler müzâhemesi şân ü şevketüm

Ol pâdişâh-ı kışver-i hüsn ü letâfetüm
Kim rûz u şeb çalınmadadır kûs-ı devletüm

Dilber dilinden açdı yine tâze bir zemîn
Nâbî bu şi'r ile kılâm turfe san'atum (Nâbî)¹⁸

Mefûlü mefâilü mefâilü feûlün

Gül-çîn olamaz dest-i temennâ çemenümden
Leb-beste-i nâzum söz alınmaz dehenümden

Ol Yûsuf-ı hüsnüm ne kadar olsa da ter-dest
Bû-düzd olamaz bâd-ı sabâ pîrehenümden

¹⁸ Ali Fuat Bilkan, *a.g.e.*, s. 864, 865.

Ol âyîneyüm kim göremez tâlib-i vaslum
 Bir sûret-i ümmîd ser-â-pây tenümden
 Bir tâze nihâlüm ki dehânum gibi yokdur
 Âlûde-leb-i dâ‘iye sîb-i zekanumdan
 Mümkün mi ham-ı zülfüme bend olmaya ‘uşşâk
 Âhû-yı sabâ reste degülken resenümden
 ‘Uşşâkı helâk eylemege hançer-i hûbân
 Fursat mı bulur gamze-i hâtır-şikenümden
 Dil-ber deheninden bu nev-âyîn gazel olsun
 Nâbî yine yârâna hediye suhanumdan
 (Nâbî)¹⁹

XVIII. yüzyıl şairlerinden Fasîhî’nin (ö.1743) iki gazelinde de anlatıcı olarak “sevgili tipi” seçilmiştir. Şair, şiirde sevgilinin çeşitli özelliklerini yine sevgilinin dilinden aktarır. Şairin “Âşıklara kan ağlatan yan bakış kılıcımdır. Onların belini büküp güçten düşüren eğri bakışımdır. Saf-ları yaran; güzelliğin tek binicisiyim. Eziyet meydanı benim gezindiğim yerdir. Kimse bana kavuşamaz, (bunu deneyenleri) gölgem gibi yerle bir ederim. Zaten çok eski âşıklar benim yolumun tozu, toprağı olmuştur. Lâle yanaklıyım; naz bahçesinin sümbülü, hep saçlarım gibi külahımın kenarındaki süstür.” şeklindeki sözleri sevgilinin dilinden aktarılmıştır:

Mefûlü mefâîlü mefâîlü feûlün

Kan ağladan ‘âşıklara tîg-i nige hümdür
 Kaddin ham ü bî-tâkat iden kec-nige hümdür
 Bir saff-şiken yekke-süvâr-ı hüsünüm kim
 Meydân-ı sitignâ-yı cefâ cilvegehümdür
 Sâyem gibi pâ-mâl iderüm vasluma irmez
 Çok ‘âşık-ı dîrîne benüm hâk-i rehümdür
 Bir lâle-ruhum sünbül-i bâğ-ı reh-i ‘işve
 Zülfüm gibi hep zînet-i taraf-ı külehümdür

¹⁹ Ali Fuat Bilkan, *a.g.e.*, s. 934, 935.

Mümkün mi Fasîhî dil ana olmaya bende
Bu nev-gazeli söyleyen ol pâdişehümdür

(Fasîhî)²⁰

Şair, gazelin son beytinde mahlasına yer verirken tecrît yoluyla kendisinden bir başkası gibi bahseder ki bu da şiirdeki genel anlatıcıya işret eder. Yukarıdaki gazelde yer alan “(Ey!) Fasîhî, gönlün sevgiliye kul olmaması mümkün mü?” ifadesinden Fasîhî’nin tamamen şiirin dışından bir kişi olduğu ortaya çıkar. Şairin söyledikleri aslında divan şiiri için yeni değildir. Gelenekte var olan âşık-mâşuk ilişkisini malzeme olarak kullanan şair, yalnızca “anlatıcıyı” değiştirerek sevgilinin tarafından bakmayı denemiştir. Bununla da yetinmeyerek son beyitte “bu yeni gazeli söyleyen o padişahımdır” diyerek okuyucunun ayaklarının yere basmasını sağlar. Şairin -nazire olmadığı hâlde- şiirinde Nâbî’yle ortak bir şekilde iki anlatıcıya bir arada yer vermesi ve bu durumu “nev gazel” olarak sunması dikkat çekicidir.

Fasîhî, sevgilinin dilinden gazel söyleme tekniğini divanında yer alan bir başka gazelde de kullanmıştır. Bu durum onun bu tekniği tesadüfî olarak kullanmadığını gösterir. Hatta şair ikinci örnekte bir adım daha ileri giderek gazelin hiçbir yerinde şiirin sevgilinin dilinden yazıldığını belirtmeye ihtiyaç duymaz. Şair, bir önceki örnekle okuyucuyu söz konusu anlatıcıya alıstırdığı gibi kendisi de tekniğini bir adım daha ileriye götürmüştür. Artık hiçbir okuyucunun; söylediklerinden dolayı Fasîhî’yi “dilber” olarak görmesi beklenmez. Yazımızın başında belirttiğimiz üzere nasıl ki mey ve mahbuptan bahseden Şeyhülislam Yahya değilse, âşıkları hayran eden ya da “rûy-ı alumla hezârân dilleri şûrîde kıldım” diyen Fasîhî değil, anlatıcıdır:

Mefâîlün mefâîlün mefâîlün mefâîlün

Nice ‘uşşâkı hayrân eyledüm sırr-ı hayâlümle
Dahî mest itmedüm bir kimseyi câm-ı visâlümle

Felekde pertev-endâz-ı cefâ etsem n’ola kendüm
Cihân yakmağa kasdum eylerüm mihr-i cemâlümle

²⁰ Halûk Gökarp, *Fasîhî Divanı (İnceleme-Metin)*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Adana 2001, s. 45.

Ben ol bâğum [kim] pür-gülbün-i perverde-i nâzum
Hezârân dilleri şûrîde kıldum rûy-ı alomla

Kimi hâlîme fitne kimi na'ne kimi fülful dir
Beni bir vechile aslâ komazlar kendü hâlümle

Niçün havf eylemezsin bilmem âyâ hışm-ı gamzemden
Fasîhî 'âlemi araladum tîğ-i celâlümle

(*Fasîhî*)²¹

Yukarıda yer alan ikinci gazel, genel olarak bir önceki örnekle aynı mantık üzerine kurulmuştur. Burada da şair, sevgilinin çeşitli vasıflarını ve âşık-mâşuk ilişkisini konu eder. Ancak, bu gazeldeki temel farklılık, yalnızca gazelin sevgilinin dilinden yazıldığının belirtilmemesi değil, aynı zamanda şiirin genel havasında sezilen sevgilinin bakış açısı ve üslubudur. Dikkat edilirse bir önceki örnek yalnızca “yan bakış, al yanak, zülf” gibi sevgilinin temel vasıflarının sıralanmasından ibarettir. İkinci gazelde söz konusu vasıflar dile getirilmekle birlikte şiirde sevgilinin edası, üslubu açıkça görülür. Şair, sevgilinin kibirli mizacını yalnızca söylemekle yetinmemiş, söyleyiş biçimiyle de sevgilinin istîğna ve edasını okuyucuya ihsas etmiştir. Fasîhî, mâşuk-âşık ilişkisine sevgilinin penceresinden bakmasını bilmiş, meselenin sevgilinin açısından nasıl değerlendirildiğini de başarılı bir biçimde ortaya koymuştur:

Kimi hâlîme fitne kimi na'ne kimi fülful der
Beni bir vech-ile aslâ komazlar kendü hâlümle

(*Fasîhî*)²²

Söz konusu gazelde dikkat çeken diğer bir husus da sevgilinin beninin karanfille birlikte “nane”ye benzetilmesidir. Bu, örneğine daha önce rastlamadığımız bir benzetmedir. Ancak burada söz konusu olan biçimsel bir benzetmeden ziyade sevgilinin bakış açısını ortaya koymaktır. Gelenekten farklı olarak karanfille birlikte nanenin kullanılması, sevgilinin kendisine yönelik yapılan benzetmeleri, söylenen sözleri küçümsemesinden kaynaklanmaktadır. Nanenin biçimsel özelliklerinin sevgilinin be-

²¹ Halûk Gökâlp, *a.g.e.*, s.366.

²² Halûk Gökâlp, *a.g.e.*, s. 366.

niyle hiçbir ilgisinin bulunmadığı aşikârdır. Yeni bir benzetme ortaya koymak gibi bir niyeti olmadığı anlaşılan şair, “nane” ve “karanfil” sözcüklerini bir çeşit ikileme olarak kullanmaktadır. Sözün kısası sevgili, “Benlerim için fitne, karanfil gibi bir yığın sözler söylüyorsunuz. Artık ilginizden sıkıldım, beni kendim hâlîme bırakın!” demektedir. Gazelde sevgili-anlatıcı, söyledikleri ve söyleyiş tarzıyla başarılı biçimde kullanılmıştır. İstîğnanın, kibrin zirvesinde dolaşan soyut sevgili tipi, bu hâliyle adeta dirilip dile gelmiştir.

Nâbî’nin şiirde açtığı “bu taze zemîn” beğenilmiş olacak ki Dürri, şairin iki gazeline de nazire yazmıştır.²³ Dürri’nin nazireleri ile Nâbî’nin gazelleri arasındaki temel fark, Dürri’nin şiirlerinde başka bir anlatıcıya ihtiyaç duymadan yalnızca sevgiliden yararlanmasıdır. Nâbî, her iki gazeline de tecride gizlediği genel anlatıcı ile sevgili-anlatıcıyı, “Dilber dilinden açdı yine tâze bir zemîn” ifadesiyle açıkça ortaya koymuştur. Oysa Dürri, -Fasîhî’nin sevgili dilinden yazdığı gazellerden birinde olduğu gibi- her iki nazirede de böyle bir açıklamaya yer vermeyerek sevgiliyi doğrudan anlatıcı konumuna yükseltir. Nâbî’nin iki gazeline Dürri’nin yazdığı nazireler aşağıda yer almaktadır²⁴:

Mefûlû fâilâtü mefâilü fâilün

Fer saldı dehre pertev-i hûrşîd-i tal’atüm

Âfâkı tutdı velvele-i kûs-ı devletüm

Ol âfetüm ki mislûmi hiç kimse görmemiş

Âyîne meger göre ‘aksini sûretüm

Görseydi ger tenâsüb-i a’zâmı bir nazar

Yûsuf bile olaydı miyân-bend-i hidmetüm

Erbâb-ı ‘ışk her ne kadar olsa hûr u zâr

Ol deñlü izdiyâd bulur şân u şevketüm

²³ 2005 senesinde konuyla ilgili yaptığımız bir sohbette Dürri’nin sevgili dilinden yazdığı gazellerden bizi haberdar eden Prof. Dr. Günay Kut’a teşekkürü bir borç bilir. Nitekim kıymetli hocamız, daha sonra konuyla ilgili bir yazı yayımlamıştır: (bk. “Nâbî’nin ‘dilber dilinden’ Yazdığı İki Gazel ve Dürri’nin Nazireleri” *Gündâğ Kayaoğlu Am Kitabı*, Taç Vakfı.)

²⁴ Gazeller ve nazirelerdeki ortak kafiye sözcükleri koyu olarak yazılmıştır.

Ehl-i niyâzı çeşm-i bütân itmege helâk
 Fursat virür mi gamze-i Mîrrîh-heybetüm
 Biñ dil-nigâra bir nigh itmeme gurûrdan
 Ber-muktezâ-yı hüsn budur şimdi ‘âdetüm
 Ser-tâ-kadem vücûdum o deñlü latîfdür
 Kim berg-i gülde dahı bulunmaz *letâfetüm*
 Dürri-veş olmayan teni sad-pâre-i firâk
 Lâyık mıdur ki eyleye ümmîd-i *vuslatum*
 (Dürri)²⁵

Mefûlü mefâîlü mefâîlü feûlün

Ağzın açamaz gonca hicâb-ı *dehenümden*
 Güller kızarur haclet-i vech-i hasenümden
 Ol sâhir-i üstâd-ı nigâhum ki şeb ü rûz
 Behrâm felekde hazer eyler fitenümden
 Ol pâdişeh-i Mısır-ı cemâlüm ki aransa
 Bin Yûsuf olur ser-zede çâh-ı *zekanumdan*
 Yûsuf da olursa eger üftâde-i dâmum
 Tahlîs idemez gerden-i cânı *resenümden*
 Dürri gibi âvîhte olmuş niçe miskîn
 Kullâb-ı ham-ı turre-i ‘anber-şikenümden
 (Dürri)²⁶

Nâbî’nin başlıklarla ya da mahlas beyitlerindeki ifadeleriyle açıkladığı cüce ve dilber anlatıcı tipleri, Fasîhî’nin gazeli ve Dürri’nin nazirelerinde başlık ya da açıklamaya ihtiyaç duyulmadan kullanılır. İşte geleneğin ortaya koyduğu diğer tipler gibi “dil-ber tipi anlatıcı” da böylece şekillenmeye başlar. Nâbî’nin geliştirdiği bu anlatım tarzı, Fasîhî ve Dürri ile bağımsız bir anlatıcı konumuna yükselmiştir.

²⁵ Sâdık Erdem, “Dürri-i Yek-Çeşm ve Gazelleri”, *Türk Dünyası Araştırmaları*, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yay., S. 106, İstanbul Ağustos 1996, s. 194, 195.

²⁶ Sâdık Erdem, a.g.m., s. 196.

Divan şiiri anlatıcı tipolojisine Nâbî'nin açtığı yolda şairler tarafından yeni tipler de eklenmiştir. Enderunlu Vâsıf'ın bir annenin nasihatlerini içeren 33 bentlik muhammesi de anlatıcı tipolojisine katkı sağlayan güzel bir örnek teşkil eder. Şair, her ne kadar manzumesinin başlığında "İstılâhât" ifadesini kullansa da şiirde yalnızca sıradan bir annenin sözcük dağarcığına yer vermekle yetinmez. Vâsıf, bir kız anasının çocuğuna yönelik nasihatlerini sıralarken âdeta onun kişiliğine bürünür. Şair, gerek söyledikleri gerekse söyleyiş şekliyle hayatın zorluklarını görmüş geçirmiş bir kenar mahalle kadını tipi çizer. Yer yer halk deyişleri, argo ve cinselmizahî ifadeler içeren bu şiir, divan şiiri anlatıcı tipolojisine "anne" tipini kazandırır. Vâsıf'ın 33 bentlik söz konusu manzumesinin altı bendine aşağıda yer verilmiştir:

Mefûlû fâilâtü mefâilü fâilün

İstılâhât-ı Zenân Der-Vâdî-i Nush u Pend Ez-Dehân-ı Vâlîde

Kız diñle nush u pendimi kavliñde sâdık ol
Gözle rızâ-yı kaynanayı kul halâyık ol
Kim der saña ki çamura var bulaşık ol
Ne kesret eyle zâhide ne pek de açık ol
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

Kız yaşmag ile çıkma sokağa görür biri
Aşırma kullañ aşır avengâh pîrpiri
Dil-bâzlık etme otur ağırla misâfîri
Yerler nazarla seni a hasba diri diri
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

★★★

Görüp giyimli elleri yüksünme hey düdük
Elbet biçer saña da sağ olsun koca kütük
Huysuzluk etme gayrı değilsin kızım küçük
Olduñ şükür yetiştirene işte büsbüyük
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

Oldu gelin bak 'Âtike darısı başıña
Tâ Kıztaşında girdi biriniñ firâşına
Düşme pek öyle çengi çegâne telâşına
Girdüñ a dil-baz artık on üçüncü yaşıña
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

Babañ vereydi seni bolay kim mevâliye
 Sâyeñde biz de taşınırız belki yalıya
 Baldırı çıplak alıp oturturma halıya
 Ne pipirîye eyle meyil ne paşalıya
 Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

Vâsıf şikeste eylemeden çille bağını
 Gösterme halka gey donuñ örtüp bacağını
 Del'olma gayrı kapa kutunuñ kapağını
 Güş etmediñ mi dünkü olan baş yasagını
 Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

(*Enderunlu Vâsıf*)²⁷

Enderunlu Vâsıf'ın Nâbî'den mülhem anlatıcı değişikliği “anne tipi” ile sınırlı kalmaz. Şair, annenin sözlerine cevaben bir de kızının dilinden şiir yazar ki böylece edebiyatımız bağımsız iki şiirden oluşan farklı iki anlatıcı tipi kazandığı gibi belki de ana-kız arasındaki ilk kuşak çatışmasına sahne olur. Vâsıf'ın halk ağzına, argo ve yer yer mizahî-müstehcen ifadelerle yer verdiği 32 bentlik muhammesi on üç yaşındaki bir genç kızın gözünden ve dilinden aktarılır:

Mefûlû fâilâtü mefâilü fâilün

Cevâb-nâme-i Pesendîde Ez-Dehân-ı Duhter-i Zibende-Güher

Pend eyler ise bir dahı ağaca sarayım
 Yanmış odunla başını gözünü²⁸ yarayım
 Başlı başıma ben dahı bir iş başarayım
 Bir âşinâya yalvarayım soñra varayım
 On beş yaşında kendime bir oynaş arayım
 Sözüñ tutarsam ey bunamış gel yetişmeyim
 Sen yat babamla her gice de ben sevişmeyim
 Bir dahı ben de nâfile matbahda pişmeyim
 Bir bildiğime uğramayım hiç alışmayım
 On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

²⁷ Rahşan Gürel, *Enderunlu Vâsıf Divanı*, Kitabevi Yay., İstanbul tarihsiz, s. 537-542.

²⁸ Alıntı yapılan metinde “başımı gözümü” şeklindedir.

Bak sözlerine cos deyüversin a fos aceb
 Genc-iken²⁹ evde تنها oturduñ mu bî-sebeb
 Gitdi arabayile konu komşu seyre hep
 Şa'bân olup da dadı aman gelmeden Receb
 On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

Lâzım mıdır ki öğreneyim çamaşır yumak
 Ben bu pamuk elimle a fos saramam yumak
 Baña düşer mi iplik eğirip de bez komak
 Dursun musandırada hele öreke tarak
 On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

Yufka makarna açmasını açmayñ baña
 Ben bilmem öyle hamur işi samsa baklava
 Sayıp bir iki türlü yemecik kaba saba
 Da'vet için konağa çıkıp yarın ibtidâ
 On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

Bu gece beşde gel a paşam demeyip şu bu
 De şehnişîniñ altına geldikçe Penbe hu
 Haykırmı pekçe duymasın ammâ hani Dudu
 Pend eyledikçe ol geveze ben eni konu
 On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

(E. Vâsıf)³⁰

3 . S o n u ç

Divan şairleri duygu, düşünce ve çeşitli hikâyeler aktarırken anlatıcılardan yararlanmışlardır. Bu anlatıcı, kurmaca âlemde şair adına hikâyeyi ya da şairin duygu ve düşüncelerini anlatma görevini üstlenir. Tahkiyeye dayalı mesnevilerin yanı sıra gazel gibi nazım şekilleri için de geçerli olan bu durum, şairle şiir arasında belirli bir mesafe oluşturur. Şiir ve şair arasında iletişimi sağlayan anlatıcı, şairin hareket alanını geliştirdiği gibi şiirin “empati ve özdeşleşme” temeline dayanan farklı bakış açılarından aktarılmasına imkân sağlar.

²⁹ Alıntı yapılan metinde “gençken” şeklindedir.

³⁰ Rahşan Gürel, *a.g.e.*, s. 542-546.

Divan şiiri araştırmalarında şiirle şair arasında doğrudan bir ilişki kurulduğundan şairlerin gerçek kişilikleri ile edebî kişilikleri arasında bir ayırım gözetilmeksizin kurmaca metinlere dayalı değerlendirmelere yer verilmiştir. Nazire, öykünme ve taklidin son derece etkili olduğu bilindiği hâlde geleneğin takipçisi olan bazı şairler, mey ve mahbup peşinde koşan dünyaya kayıtsız ve sapkın kişiler olarak algılanmıştır. Şairlerin tarihî belgelere dayalı gerçek kişilikleriyle şiirlerinde anlattıkları arasında ilişki oluştuğunda ise mesele tasavvufî açıklanmaya çalışılmıştır. Oysa divan şairleri, şiirlerinde geleneğin kendine sunduğu birikimi yeniden işlerken çeşitli anlatıcı tiplerinden yararlanmışlardır. Anlatıcıların tipleşmesi sonucu divan şiirinin anlatıcı tipolojisi ortaya çıkmıştır. Gelenek; rint, sûfî, âşık gibi genel adlar verebileceğimiz bu tipleri şekillendirirken bir yandan da şairlere hazır birer anlatıcı tipi olarak sunmuştur. Bizim çok defa hakimâne, ridâne, âşıkâne olarak adlandırdığımız tarzlar, şiirleri dilendiren anlatıcı tipinin karakteristik özelliklerine işaret eder. Söz konusu anlatıcı tipleri, bağımsız olarak kullanılabildiği gibi bir potada eriyip her tipin özelliklerinden yararlanan “genel bir anlatıcı tipi”ni de şairlerin kullanımına sunmuştur. Bu genel anlatıcı tipi, çok defa yanlış bir şekilde şairle özdeşleştirildiğinden şairlerin tarihî kişiliğiyle çelişen şiirlerin veya bir şairin farklı üsluplarla yazdığı çeşitli manzumelerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Genel anlatıcı tipi, otobiyografik unsurlar içeren şiirlerdeki şair (kahraman)-anlatıcının da desteğiyle şairle anlatıcının özdeşleşmesine ve tüm şiirlerin şair-anlatıcının dilinden aktarıldığı düşüncesinin doğmasına neden olmuştur.

Divan şairleri, birinci kişi anlatımın kullanıldığı birçok şiirde bile tecrit sanatı yoluyla kendilerine metin (hikâye) dışı bir unsur olarak yer vermişlerdir. Mahlas kullanımı gelenekten kaynaklansa da şairlerin kendilerini anlatıcılardan bağımsız bir kişi olarak sunmaları, şiirde kullanılan anlatıcının varlığıyla çelişmemesi bakımından önemlidir. Bu durum, şairleri anlatıcıdan ziyade bir gözlemci konumuna getirir. Şairler, tecrit sanatı ya da genel olarak soyutlama yoluyla metin dışı bir unsur oldukları için şiirde söylenenlerin sorumluluğu doğrudan anlatıcının üzerine yüklenir. Anlatıcısı ise kurmaca dünyaya karşı takınılan müsamahalı tavrın sağladığı imkânları sonuna kadar kullanır. Soyutlamanın sağladığı imkânlardan biri de geleneğin şekillendirdiği anlatıcı tipolojisine yeni tipler eklenmesine zemin oluşturmaktadır.

Divan şairleri, anlatıcı tipolojisini sağlayan geleneğin benimsediği çeşitli tipteki anlatıcılar dışında yeni anlatıcı tipleri de geliştirmeyi denemişlerdir. Okuyucunun mizah duygusuna hitap eden gemici, bebek ve kekeme lisanıyla yazılmış küçük girişimlerin yanı sıra Nâbî'nin dilber ve cüce gibi iki tipin dili ve bakış açısından yararlanarak yazdığı şiirler bulunmaktadır. Nâbî, genel anlatıcıyla birlikte dilber dilinden aktardığı monologa yer vererek divan şiiri için önemli bir adım atmıştır. Başlık ya da mahlas beyitlerinde şiiri başkasının dilinden aktardığını belirten Nâbî'den sonra gelen divan şairleri, bu anlatım tarzını geliştirmiş ve şiire konu olan tipleri, şiirin kahramanı (malzemesi) olmaktan çıkarıp anlatıcı konumuna yükseltmişlerdir. Fasîhî'nin bir gazelinde ve Dürri'nin iki naziresinde başlığa ya da herhangi bir açıklamaya ihtiyaç duyulmadan sevgili tipi bağımsız bir anlatıcı olarak kullanılmıştır. Enderunlu Fazıl'ın anne ve genç kız dilinden yazdığı manzumeler ise "anlatıcının tipleşmesi" ve "tiplerin anlatıcıya dönüşmesi" temeline dayanan divan şiiri anlatıcı tipolojisine katılma çabasındaki yeni tipler olarak yer alır.

"NARRATOR HIDING TO INSULATION AND NEW TYPES IN NARRATOR
TYPOLOGY OF THE OTTOMAN POETRY"

Abstract

A narrator taking important roles in relation with verse and poet is a main part of works based on narration. The fact that narrator takes place in ghazal is a situation peculiar to the Ottoman poetry. This paper investigates the narrator's properties and its role in the fictitious world of Ottoman poetry with the position and relation of verse and poet based on insulation. An emerging "General narrator" and "narrator typology" caused by "becoming narrator type" and "rising of types to narrator position" is examined in this article in terms of tradition and poem interaction. In this vein, some samples from Nabi and other poets are given to show the new narrator types.

Keywords

narrator, narrator typology, insulation, type, Nâbî, Fasîhî, Dürri, Enderunlu Vâsıf, the Ottoman poetry