

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



DİVAN ŞİİRİNDE ANLATICI VE FATİH
DİVANI'NDA ANLATICILAR

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN
Prof. Dr. Süleyman ÇALDAK

HAZIRLAYAN
İdris ARAZ

MALATYA-2025

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

DİVAN ŞİİRİNDE ANLATICI VE FATİH DİVANI'NDA ANLATICILAR

DOKTORA TEZİ

HAZIRLAYAN

İdris ARAZ

DANIŞMAN

Prof. Dr. Süleyman ÇALDAK

MALATYA-2025

ONUR SÖZÜ

Prof. Dr. Süleyman ÇALDAK danışmanlığında doktora tezi olarak hazırladığım “Divan Şiirinde Anlatıcı ve Fatih Divanı’nda Anlatıcılar” adlı bu çalışmanın bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün kaynakları kaynakçada uygun biçimde gösterdiğimi belirtir ve bunu onurumla tasdik ederim.

İdris ARAZ



ÖN SÖZ

Divan şiiri 600 yıllık uzun bir zaman diliminde, Türk şiirinin ana gövdesini oluşturanın yanı sıra, 19. yüzyıldan sonra yeni edebî akımların teşekkülü ile eski yaygınlığı kalmasa bile varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Günümüzde dahi bu anlayışla şiir yazan pek çok şair bulunmaktadır.

Gerek divan şiirinde gerek diğer şiir akımlarında şairlerin bütün şiirlerini kendi gerçek kimlikleri ile yazdıkları şeklinde yaygın ve yanlış bir kanaat bulunmaktadır. Şiirde şairin ben dilini kullanması ve duygu, düşünce ve olayları kendisine aitmiş gibi anlatması bu yanlış kanaati beslemektedir. Oysaki şiir de tıpkı hikâye, roman, masal ve diğer edebî türler gibi kurmaca bir eserdir ve bütün kurmaca eserlerde hem anlatının kendisinin hem de anlatıcının kurmaca olması doğal bir sonuçtur. Bu çalışma ile şiirin kurmaca bir eser olduğu ve şairin şiirlerinde kurmaca karakterler yaratarak farklı sosyal tiplerin ruh hâllerini şiire yansıtmaya çalıştığı tezi irdelenmiştir ve bu tez Fatih Divanı üzerinde somutlaştırılmaya çalışılmıştır.

Şiir tahlilleri, hele ki söz konusu divan şiiri ise insanda tatlı yorgunluklar yaratabiliyor, kimi zaman bazı beyitleri günümüz Türkçesine doğru çevirip doğru tahlil edebilmek saatlerinizi alabiliyor, bazı beyitlerde ise işin içinden çıkamayıp hocalarınızdan yardım almak durumunda kalabiliyorsunuz. Bu bağlamda yıllar süren tez çalışmam boyunca beni yönlendiren, tez çalışmamı oluşturmamda büyük katkıları olan ve şahsiyetime akademik anlamda pek çok şey katan değerli hocam Prof. Dr. Süleyman ÇALDAK'a teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim. Yine TİK süreçlerinde eleştirileri ve önerileri ile tezimin olgunlaşmasında önemli katkıları olan hocalarım Doç. Dr. Handan BELLİ ve Doç. Dr. Mehmet SÜMER'e teşekkürlerimi ifade etmek isterim.

Kadim kelimeler arasında boğulduğum, çalışmanın girift bir hâl aldığı zaman dilimlerinde bir kahve molası ile her daim ruhumu dinlendiren değerli eşim Zehra Betül'e ve yoğun çalışmalarım sırasında kimi zaman kendilerini ihmal etmeme rağmen her zaman bana anlayış gösteren sevgili çocuklarıma bu vesile ile teşekkürlerimi sunmak isterim.

ÖZET

DİVAN ŞİİRİNDE ANLATICI VE FATİH DİVANI'NDA ANLATICILAR

(ARAZ, İdris. Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı
Anabilim Dalı, Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı. Tez Danışmanı: Prof. Dr. Süleyman ÇALDAK)

Bu çalışmada divan şiirinde anlatıcı ve Fatih Divanı'nda anlatıcılar konusu ele alınmıştır. Toplumda şairlerin bütün şiirlerini gerçek kimlikleriyle yazdıkları şeklinde yaygın bir kanaat bulunmaktadır. Bu çalışma ile divan şairlerinin, şiirlerinde her zaman gerçek kimlikleriyle yer almadıkları, genellikle sözü kurmaca anlatıcılara emanet ettikleri tezini kanıtlamak amaçlanmıştır.

Çalışmamız giriş, iki ana bölüm ve sonuçtan oluşmaktadır. Girişte anlatıbilimin tanımı, çalışma alanı, tarihçesi ve yöntemleri üzerinde durulmuş, divan şiiri bağlamında anlatıcı kavramıyla ilişkilendirebileceğimiz çalışmalara değinilmiştir.

Birinci bölümde anlatı, anlatıcı ve muhtelif anlatıcılar olmak üzere üç başlık ele alınmıştır. İlk önce anlatı kavramı irdelenmiş, özellikle gerçek anlatı ile kurmaca anlatı üzerinde durulmuştur. Sonra esas konumuz olan anlatıcı başlığına geçilmiştir. Burada özellikle kurmaca anlatıcı ve şairin farklı kişiler olduğuna dair tezimiz, divan şiiri örnekleriyle somut bir biçimde ortaya konmuştur. Daha sonra âşık, şair, sevgili, rint, zahit, hakim, müşahit, kekeme, cüce ve insan dışı anlatıcılar olmak üzere on farklı anlatıcı tipi hakkında bilgi verilmiştir.

İkinci bölümde ise Fatih Divanı anlatıcı yönüyle incelenmiştir. İlk bölümde teorik olarak ele aldığımız anlatıcı, ikinci bölümde bir divan üzerinde somutlaştırılmaya çalışılmıştır. İnceleme için esas aldığımız Fatih Divanı'nda toplam 84 şiir yer almaktadır. Bu şiirlerden 61'inde âşık, 10'unda şair, 8'inde rint, 3'ünde gözlemci, 2'sinde ise bilge anlatıcıdan istifade edilmiştir.

Bu çalışma ile divan şairlerinin, şiirlerinde genellikle kurmaca anlatıcılara yer verdikleri sonucuna varılmıştır. Bu düşüncemizi somutlaştırmak için Fatih Sultan Mehmet'in bütün şiirleri incelenmiş ve çoğunlukla âşık anlatıcı olmak üzere farklı anlatıcılardan yararlanıldığı görülmüştür. Bu nedenle divan şiiri araştırmalarında şairlerin genellikle kurmaca anlatıcılardan istifade ettikleri her zaman göz önünde bulundurulmalı, şiir tahlillerinde bu durum hep dikkate alınmalıdır.

Anahtar Sözcükler: Divan Şiiri, Anlatı, Anlatıcı, Fatih

ABSTRACT

NARRATOR IN DIVAN POETRY AND NARRATORS IN FATİH'S DIVAN

(ARAZ, İdris. Doctoral Dissertation, Inonu University, Institute of Social Sciences, Department of Turkish Language and Literature, Classical Turkish Literature Program. Thesis Advisor: Professor Doctor Süleyman ÇALDAK)

This study addresses the subject of narrators in divan poetry and narrators in Fatih's Divan. There is a widespread belief in society that poets wrote all their poems with their real identities. Through this study, it is aimed to prove the thesis that divan poets did not always appear with their real identities in their poems and generally entrusted the word to fictional narrators.

Our study consists of an introduction, two main sections and a conclusion. In the introduction, the definition of narratology, its field of study, history, and methods are discussed, as well as the studies that we can associate with the concept of narrator in the context of divan poetry.

In the first section, three main topics are addressed: narrative, narrator and various narrators. First, the concept of narrative is examined, with a particular focus on the real narrative and fictional narrative. Then, we move on to our main topic, the title of narrator. Here, our thesis that fictional narrator and poet are different persons is concretely presented with examples from divan poetry. Then, information is given about ten different types of narrators, namely lover, poet, beloved, dervish, ascetic, wise, observer, stammerer, dwarf, and non-human narrators.

In the second section, Fatih's Divan is examined in terms of narrator. The narrator, which we have theoretically examined in the first section, is tried to be embodied in a divan in the second section. There are a total of 84 poems in Fatih's Divan, which we have taken as basis for the examination. In 61 of these poems lover, in 10, poet, in 8, dervish, in 3, observer and in 2, wise type are used as narrator.

With this study, it has been concluded that divan poets generally used fictional narrators in their poems. To objectify this idea, all the poems of Fatih Sultan Mehmet were examined, and it was seen that different narrators, mostly lover narrators, were used. Therefore, in research on divan poetry, it should always be kept in mind that poets generally used fictional narrators and this situation should always be taken into consideration in poetry analyses.

Key Words: Divan Poetry, Narrative, Narrator, Fatih

İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ.....	ii
ÖN SÖZ.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
KISALTMALAR.....	viii

GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM: ANLATICI.....	8

1.1. Anlatı.....	10
1.2. Anlatıcı (Mütekellim)	22
1.3. Mahlas Beyitlerinde Beliren Anlatıcı.....	36
1.4. Muhtelif Anlatıcılar.....	49
1.4.1. Âşık Anlatıcı.....	53
1.4.2. Şair Anlatıcı.....	63
1.4.3. Sevgili Anlatıcı.....	67
1.4.4. Rint Anlatıcı.....	74
1.4.5. Zahit Anlatıcı.....	88
1.4.6. Hakim (Bilge) Anlatıcı.....	93
1.4.7. Müşahit Anlatıcı.....	100
1.4.8. Kekeme Anlatıcı.....	104
1.4.9. Cüce Anlatıcı.....	106
1.4.10. İnsan Dışı Anlatıcılar.....	109
1.5. Değerlendirme.....	120

2. BÖLÜM: FATİH DİVANI'NDA ANLATICILAR.....	128
2.1. Âşık Anlatıcı.....	138
2.2. Şair Anlatıcı.....	261
2.3. Rint Anlatıcı.....	281
2.4. Müşahit Anlatıcı.....	301
2.5. Hakim Anlatıcı.....	310
SONUÇ.....	315
KAYNAKÇA.....	320

KISALTMALAR	
C	Cilt
ev.	Çeviren
Dr.	Doktor
haz.	Hazırlayan
öl.	Ölüm tarihi
Prof.	Profesör
s.	Sayfa
vb.	Ve benzerleri
vd.	Ve diğlerleri
vs.	Vesaire
TDK	Türk Dil Kurumu
TİK	Tez İzleme Komitesi

GİRİŞ

Tezimizin temel konusu, şiirde anlatıcıdır. Ancak “anlatıcı”dan önce, anlatıbilim ve anlatı konularına değinmemiz gerekir. Zira anlatıcı (narrator), anlatının (narrative) temel öğelerinden biridir. Anlatı da günümüzde “anlatıbilim” (narratoloji) olarak adlandırılan ve yeni yeni teşekkül eden bir bilim dalının temel araştırma konusudur.

Anlatıbilim kavramı, terim olarak ilk kez Tzvetan Todorov tarafından 1969 yılında kullanılmıştır. Ancak anlatıbilimin temelleri Ferdinand Saussure’ün öncülüğünü yaptığı yapısalcılara ve Rus biçimcilere dayanmaktadır. Rus biçimcilerden Boris Thomashevsky, Victor Shklovsky ve Boris Eichenbaum’un denemelerinde ifade ettikleri görüşlerin 1965’te “Russian Formalist Criticism: Four Essays” başlığıyla İngilizceye çevrilmesinden sonra “narratoloji” (anlatıbilim) literatürde yer almaya başlamıştır (Kocatürk, 2009: 1-2).

Yapısalcılar, dili kendi bünyesinde bütünlüğü olan parçaların bir araya gelmesiyle oluşmuş bir sistem olarak görürler. Anlatıbilimde de bu düşünceye paralel olarak anlatıların kendi içinde bütünlüğü olan parçaların bir araya gelmesiyle oluştuğu kabul edilir (Kocatürk, 2009: 1-2).

Anlatıbilimin yakın zamanlarda bir bilim dalı olarak teşekkül etmesinde yapısalcı eleştirmenlerin önemli katkıları olduğu yadsınamaz. Gerard Genette “Narrative Discourse” (1972) adlı eserinde zaman, anlatının katmanları ve odak gibi öğelere değinerek metin tahlillerinde biçimsel özelliklerin ön plana çıkarılması gerektiği üzerinde durmuş ve bir anlatıbilim terminolojisi oluşturmaya çalışmıştır. Seymour Chatman “Story and Discourse” (1978) adlı eserinde anlatı kavramı ve anlatının öğelerini irdelemiştir. Gerald Prince, anlatıların gramerini ortaya koymak düşüncesiyle bir anlatıbilim sözlüğü yazarak terminoloji anlamında önemli bir adım atmıştır. Daha sonra Shlomith Rimmon-Kenan “Narrative Fiction: Contemporary Poetics” (1989) ve Mieke Bal “Narratology: Introduction to the Theory of Narrative” (2002) adlı eserlerde kendilerinden önce yapılmış çalışmaları derleyerek anlatıbilimin genel çerçevesini oluşturmaya çalışmışlardır (Kocatürk, 2009: 2).

Yukarıda verdiğimiz bilgilerde görüldüğü gibi anlatıbilimin yarım yüzyıllık bir tarihçesi olduğu anlaşılmaktadır. Bu bilim dalının teşekkülünde Batılı araştırmacıların önemli katkıları olmuştur. Türk edebiyatında ise anlatıbilim konusunda çok fazla

çalışma yapıldığı söylenemez. Anlatıbilim konusunda tespit edebildiğimiz eserler, genellikle tercüme eserlerdir. Telif denebilecek eserlerde de çok fazla alıntılara yer verildiğinden bunlarda da bir nevi tercüme eserlerdeki bilgiler tekrar edilmiştir. Bununla beraber literatürümüzde 2000’li yıllardan bu yana anlatıbilim konusunda kimi çalışmalar yapıldığı görülmektedir:

2009 yılında “*Kritik*”, altı aylık edebiyat eleştirisi dergisi, üçüncü sayısında (2009 Bahar Sayısı) anlatıbilimi dosya konusu olarak ele almıştır. Bu sayıda farklı akademisyenler tarafından anlatıbilim konusunda derli toplu bilgiler verilmiş ve kuram, bazı metinler üzerinde uygulanmıştır.

2014’te Bahar Dervişcemaloğlu tarafından “*Anlatıbilime Giriş*” adlı kitap yayımlanmış ve bu eserde anlatıbilim konusunda detaylı bir şekilde bilgi verilmiştir. Anlatıbilim alanında telif ilk eser olması ve bu bilim dalıyla ilgili derli toplu bilgiler ihtiva etmesi bakımından bu eser oldukça önem arz etmektedir.

2015 yılında Mustafa Zeki Çıraklı tarafından “*Anlatıbilim (Kuramsal Okumalar)*” adlı kitap yayımlanmıştır. Çıraklı, bu kitapta çoğunluğu Hece dergisinde yayımlanmış olmakla beraber farklı dergilerde anlatıbilim konusunu ele aldığı makalelerini bir araya getirmiştir. Ayrıca yazar, “*Temsil, Gösterme ve Referansiyel İşlevin Tersine Çevrilmesi*” konulu makalesini de özellikle bu kitap için kaleme almıştır. Bu kitapta yazar, anlatıbilimle ilgili farklı konu başlıklarına temas etmiş ve teorik olarak ortaya koyduğu kimi bakış açılarını bazı metinler üzerinde uygulamaya çalışmıştır.

Yine 2015 yılında Mehmet Sümer tarafından “*Büyük Saat’in Vuruşu (Turgut Uyar Şiirinde Anlatısallık)*” adlı kitap yayımlanmıştır.¹ Aslında bu eser yazarın yüksek lisans tezinin kitaplaştırılmış hâlidir. Bu çalışma ilkin 2010 yılında Marmara Üniversitesinde yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiş, daha sonra yazar tarafından kimi düzeltmeler ve değişiklikler ile kitap olarak yayımlanmıştır. İsminden de anlaşılacağı üzere bu kitap Yeni Türk Edebiyatı Dönemi ile ilgilidir. Esasında kitabın temel konusu 1960’lı yılların ve “İkinci Yeni” olarak bilinen edebî akımın önemli şairlerinden biri olan Turgut Uyar’ın şiirlerinde “*anlatısallık*”tır. Ancak yazar, eserinin ilk bölümünde anlatı ve anlatısallık konusunu irdelemiştir. İkinci bölümde ise öne

¹Mustafa Zeki Çıraklı’nın kitabı şubat ayında, Mehmet Sümer’in kitabı ise haziran ayında yayımlanmıştır. Kitap düzeyinde Çıraklı’nın eseri daha eski tarihlidir. Ancak esasında Sümer’in eseri 2010 yılında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

sürdüğü düşünceleri Turgut Uyar'ın şiirleri üzerinde somut olarak göstermeye çalışmıştır. Bu nedenle tezimiz bağlamında yazarın özellikle “anlatı ve anlatısallık” ile ilgili incelemelerinden istifade edilmiştir.

Bu konuda makale düzeyinde de birkaç çalışma yapılmıştır.² Ancak anlatıbilim konusunda henüz mutabakata varılmış bir söylem birliği olduğunu ifade edemeyiz. Bu yeni bilim dalının ismi bile araştırmacılar tarafından “anlatıbilim, anlatı bilim, anlatı bilimi” gibi farklı şekillerde ifade edilmektedir ve bu bilim dalı henüz sözlüklerimizde kendisine yer bulabilmiş değildir. Bu çalışmamızda bu yeni bilim dalının ismi sahada yaygın olarak kullanıldığı şekliyle tarafımızdan da “anlatıbilim” olarak kullanılmıştır.³

Anlatıbilim, metin tahlillerinde bilimsel bir yöntem geliştirmeyi amaçlayan, doğrudan anlatıyı esas alan kuramsal ve eleştirel bir yaklaşımdır. Anlatıbilim, metin tahlillerinde kuramsal bir çerçeve oluşturarak somut bir yöntem geliştirmeyi, metni esas alarak anlatı üzerinde inceleme yapmayı amaçlamaktadır (Kocatürk, 2009: 1).

Anlatıbilim, yalnızca yazılı metinlerle ilgilenen eleştirel bir yaklaşım değildir. Anlatıbilimin yöntemleri sadece roman, hikâye, şiir, tiyatro gibi anlatı türlerine hitap etmez. Anlatıbilimden, anlatı olarak tanımlanabilecek yazılı, işitsel, görsel her tür iletişim aracını incelemek için de istifade edilebilir (Kocatürk, 2009: 1).

Hangi alanda, hangi metinde kullanılırsa kullanılsın anlatıbilim, araştırmacıların; kuramsal tartışmalar, dönem analizleri, yazarların yaşam öyküleri gibi anlatı dışındaki unsurlarla boğuşmadan, öncelikli olarak anlatının kendisine yoğunlaşmasını hedefleyen bir yaklaşımdır. Bu yaklaşım ile anlatı müstakil bir varlık olarak ele alınır ve anlatı dışındaki diğer unsurlar dışarıda bırakılarak anlatının doğrudan ne anlattığı incelenir

² Açıl, Berat. (2009), “Osmanlı Mesnevilerinde Anlatıcı Olarak Gelenek: Hüsn ü Aşk Örneği”, Kritik Edebiyat Eleştirisi, Sayı 3. Sayfa: 148-165.

Aksoy Sheridan, R. Ashhan. (2009), “Kurmaca Anlatıcısını Tanımlama Sorunu”, Kritik Edebiyat Eleştirisi, Sayı 3. Sayfa: 23-41.

Gökalp Alparslan, Gonca. (2014), “Cengiz Aytmatov’un Romanlarında Hayvan Zihni”, TÜBAR-XXXVI, 11-26.

Gökalp, Haluk. (2009), “Tecride Gizlenen Anlatıcı ve Divan Şiiri Anlatıcı Tipolojisinde Yeni Tipler, Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi 20, 165-186.

Kocatürk, Ali H. (2009), “Anlatıbilim: Kurama ve Eleştirel Yönteme Kısa Bir Giriş”, Kritik Edebiyat Eleştirisi, Sayı 3. Sayfa: 1-22.

Kulamshaeva, Baktygul. (2009), “Kurmaca Yazar veya Anlatıcı Kavramlarına Anlatı Bilimsel Yaklaşım”, Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 4/8.

Kurt, Ali. (2019). “Söyleyici” kavramı ve “Nûrusiyâh” şiirinden hareketle şiir çözümleme yöntemlerinde “Söyleyici”nin tespitinin şiiri anlamaya katkısı . Rumeli DE Dil Edebiyat Araştırmaları 10.29000/rumelide.541008. Dergisi, (14) , 174-182 .

³ TİK toplantısında hocalarımızla birlikte bu karar verilmiştir.

(Kocatürk, 2009: 21).

Anlatıbilim yönteminde, yazarın/şairin kimliği, edebî şahsiyeti, düşünce dünyası gibi anlatıların algılanışını etkileyen unsurlar dikkate alınmaz. Bu doğrultuda yapılan bir metin tahlilinde inceleme tamamlanana kadar anlatılar adeta anonim metinler olarak kabul edilir. Tahlil sürecinde “*Yazar/şair, ne anlatmak istiyor, yazarın/şairin amacı nedir?*” yerine “*Anlatı, ne anlatıyor, metnin amacı nedir?*” soruları üzerinde durulur. Zira yazarın düşünceleri ile anlatının içerdiği düşünceler çoğu zaman birbirine karıştırılmakta, bu durum da metin tahlillerinde yanlış ve eksik değerlendirmelere yol açmaktadır.

Yazar ile anlatısı arasında bir paralellik olması elbette garipsenecek bir durum değildir. Ancak böylesi bir paralelliğin yazar/şair ile bütün eserleri arasında mevcut olması da söz konusu olamaz. Kimi zaman bir yazar ile kaleme aldığı eseri arasında tamamen zıt fikirler bile görülebilmektedir.

Yine anlatıbilime göre yazar açık açık anlatının amacını, yani eseri kaleme alışı amacını dile getirmiş olsa bile okurun metni algılaması ile yazarın metinden hareketle anlatmak istediği düşünceler birbiriyle tamamen örtüşmeyebilir. Zira anlatı, okuyucu karşısına çıktıktan sonra, okuyucunun kendi anlam dünyasında yeniden ürettiği bir yapıt hâline gelir ve sadece yazarın eseri olmaktan çıkar. Yazar, eser üzerinde tam bir denetim kuramayacağı gibi okurun zihin dünyası, eseri nasıl algılayacağı üzerinde de tam bir hâkimiyet kuramaz. Bu nedenle anlatıbilime göre sadece anlatı dikkate alınmalı; yazar, dönem veya gelenek gibi dış unsurlar, metin tahlillerinde esas alınmamalıdır. Anlatıbilim, nesnel bir değerlendirme için şart olan mesafeli yaklaşımı ve anlatıya farklı açılardan bakabilmeyi sağlayan çok katmanlı bir inceleme yöntemi sunmaktadır (Kocatürk, 2009: 18).

Buraya kadar verdiğimiz bilgilerden hareketle akıllara şöyle bir soru gelebilir: Anlatıbilim, madem yarım yüzyıllık bir geçmişe sahip, öyleyse yüzyıllar öncesine ait metinlerle ilgili böyle bir bilim dalından nasıl istifade edilebilir? Her ne kadar anlatıbilim, anlatı ve esas tez konumuz olan “anlatıcı” terimleri görece yeni kavramlar olsa bile bu durum geçmişte benzer ilimler ve araştırmalar olmadığı anlamına gelmez.

Kur’an-ı Kerim tefsirlerinden mesnevi şerhlerine kadar kültür-edebiyat geleneğimizde anlatıbilim ile ilişkilendirebileceğimiz pek çok uygulama bulunabilir. Günümüzde anlatı çözümlemesi dediğimiz şey bir anlamda metin şerhidir ve başta

Mevlana'nın *Mesnevi*'si olmak üzere edebiyatımızda yüzlerce şerh vardır.

Esas itibarıyla anlatı, bir kimse tarafından başka bir kimseye anlatılan herhangi bir şeydir. Dolayısıyla "*Geldim.*" gibi tek kelimelik bir cümlede bile bir anlatı söz konusudur. Ancak elbette ki bizim araştırma sahamız kurmaca anlatılar, diğer bir deyişle edebî metinlerdir.

En basit anlatılarda bile bir anlatıcı bir de muhatap gerekmektedir. Tezimizin esas konusu anlatıcı olmakla beraber, konunun daha iyi anlaşılabilmesi için öncelikle anlatıbilim ve bu bilim dalının tarihçesi hakkında kısaca bilgi verilmiştir. Tezimizin ana bölümlerinde ise "*anlatı, anlatıcı ve Divan şiirinde çok sık kullanılmış anlatıcılar*" hakkında kapsamlıca bilgi verilmiş, konu detaylı bir biçimde irdelenmiştir.

Edebiyatımızda özellikle Klasik Türk Edebiyatı Dönemi için "*anlatıcı*" hakkında pek fazla çalışma yapıldığı söylenemez. Yeni Türk Edebiyatı Dönemi için kimi akademik çalışmalar yapılmıştır. Ancak bu çalışmalar da genellikle nesir türü, özellikle hikâye ve romanlar üzerinde yapılmıştır. Kaynakçamızda yer verdiğimiz bu çalışmalar gözden geçirilmiş ve yeri geldikçe metin içi referans yöntemiyle bunlardan istifade edilmiştir.

Divan şiiri özelinde anlatıcı ile ilgili olarak akademik düzeyde sadece birkaç çalışma yapıldığı görülmektedir:

2009 yılında anlatıcı kavramını dosya konusu olarak ele alan Kritik dergisinde Berat Açıl, "*Osmanlı Mesnevilerinde Anlatıcı Olarak Gelenek: Hüsn ü Aşk Örneği*" adlı makalesiyle anlatıcının divan şiiriyle ilgili yönüne temas eder.

Yine aynı yıl Haluk Gökalp, Türk Kültürü İncelemeleri dergisinde "*Tecride Gizlenen Anlatıcı ve Divan Şiiri Anlatıcı Tipolojisinde Yeni Tipler*" adlı makalesiyle hem Klasik Türk Edebiyatı'ndaki anlatıcı konusuna eğilir hem de âşık, rint gibi alışageldiğimiz tiplerden çok farklı ve bir o kadar ilginç anlatıcı tiplerine örnek gazeller gösterir.

2011 yılında Funda Bagan, yüksek lisans düzeyinde "*İshâk Çelebi Divanı'nda Anlatıcı Âşık*" adıyla tez çalışmasını tamamlar. Ancak bu çalışmada İshak Çelebi Divanı sadece âşık anlatıcı yönüyle incelenir. Divandaki olası farklı anlatıcı tiplerine temas edilmez. Yalnızca âşık anlatıcının farklı duygu, tutum ve davranışları örnek beyitlerle açıklanır.

On yıl sonra 2021 yılında Gökhan Ayverdi, yine yüksek lisans düzeyinde

“Nev'izâde Atâyî Divanı'nda Anlatıcı Âşık Tipi” adıyla tez çalışmasını tamamlar. Bu çalışmada büyük ölçüde Funda Bugar'ın yukarıda ismini verdiğimiz tez çalışmasının model alındığını söyleyebiliriz. Ayverdi de tıpkı Bugar gibi, divan şiirindeki farklı anlatıcı tiplerine değinmez, sadece âşık anlatıcı tipine ve bu tipin farklı duygu, tutum ve davranışlarına temas eder.

2019 yılında doktora düzeyinde Mehmet Furkan Çelik, “Klasik Türk Şiirinde Tipler” adlı çalışmasını tamamlar. Ancak bu çalışmada bizim tez konumuz olan anlatıcı kavramına değil, Osmanlı toplumsal hayatında yer alan sosyal tiplere yer verilir. Bu sosyal tipler, divan şiirinden örnek beyitler verilmek suretiyle açıklanır.

Gerek tez düzeyinde gerek makale düzeyinde anlatıcı konusunda pek fazla çalışma yapılmadığı görülmektedir. Tespit ettiğimiz çalışmalar, genellikle dönemin sosyal hayatında yer alan tipler üzerine yoğunlaşmaktadır. Doğrudan anlatıcı konusunu ele alan çalışmalarda ise, bir divandaki muhtemel farklı anlatıcılar irdelenmemiş, sadece âşık anlatıcı üzerinde durulmuştur. Oysaki ne Klasik Türk Edebiyatı'nın ne de herhangi bir edebî dönemin ele aldığı tek konunun aşk olduğu söylenebilir. Elbette ki aşk temasının yanı sıra insanoğlunun yaşadığı farklı duygular da şiirlerde tema olarak işlenegelmiştir. Bu durum doğal olarak âşık dışında muhtelif anlatıcıların da şiirde yer almasını zorunlu kılar.

Klasik Türk Edebiyatı'nda “anlatı, anlatıcı ve muhtelif anlatıcılar” kavramlarıyla ilgili detaylı bir çalışma yapılmadığından ve bir divandaki muhtemel tüm anlatıcıların belirlenmesine yönelik bir inceleme şu ana kadar tarafımızdan tespit edilemediğinden tezimiz, iki bölüm olarak tasarlanmıştır.

Birinci bölümde anlatı, anlatıcı ve muhtelif anlatıcılar olmak üzere üç başlık ele alınacaktır. Anlatıcıdan önce anlatı kavramı irdelenecektir. Çünkü anlatı olmadan anlatıcının varlığından söz edilemez. Bu başlıkta gerçek anlatı ile kurmaca anlatı üzerinde durulacaktır. Zira edebiyatın inceleme alanı kurmaca anlatılardır.

Daha sonra esas konumuz olan anlatıcı başlığına geçilecektir. Bu çalışmamız temelde bir şiirde gerçek şair ile anlatıcının farklı kişiler olduğu tezine dayanmaktadır. Anlatıcı, gerçek şair tarafından yaratılmış kurmaca bir karakterdir. Bu başlıkta anlatıcı konusundaki farklı düşünceler önce irdelenecek, daha sonra anlatıcıya dair tezimiz, özellikle anlatıcı ve şairin farklı kişiler olduğuna dair tezimiz, Klasik Türk Edebiyatı Dönemi'ne ait şiir örnekleriyle somut bir biçimde ortaya konacaktır.

Üçüncü başlıkta muhtelif anlatıcılara yer verilecektir. Anlatıcıları belli bir sayı ile sınırlandırmak mümkün değildir. Divan şairleri tarafından şiirlerde çok farklı toplumsal tiplerden anlatıcı olarak istifade edilmiştir. Muhtelif anlatıcılar, belli bir sayı ile sınırlandırılmayacağından bu bölümde divan şiirinde çok fazla yer verilmiş olan ve ilginç olarak nitelendirebileceğimiz bazı anlatıcılara yer verilecektir.

İkinci bölümde ise Fatih Sultan Mehmet Divanı istifade edilen anlatıcılar yönüyle ele alınacaktır. Bir anlamda ilk bölümde teorik olarak incelediğimiz anlatıcı konusu, ikinci bölümde Fatih Divanı üzerinde somutlaştırılmaya çalışılacaktır. Daha önce ifade ettiğimiz gibi literatürde bir divanın sadece âşık anlatıcı yönüyle incelenmesi iki yüksek lisans tezi düzeyinde yapılmıştır. Ancak bir divanın muhtemel farklı anlatıcı türleri yönüyle incelendiği bir çalışma tarafımızdan tespit edilememiştir.

Bu nedenle bu bölümde Fatih Sultan Mehmet Divanı'nda yer alan bütün şiirler anlatıcı yönüyle tek tek incelenecek ve her şiirin anlatıcısı tespit edilecektir. Daha sonra tespit edilen bu anlatıcılar tasnif edilecek, böylece Fatih'in şiirlerinde kaç farklı anlatıcıya ne oranda yer verdiği belirlenecektir. Dolayısıyla bu çalışmamız ile bir divan özelinde bir şairin bütün şiirlerinde kendi gerçek kimliğiyle yer alıp almadığı, hangi kurmaca karakterlerden istifade ettiği, daha çok hangi toplumsal tiplerin kimliğine büründüğü gibi soruların cevabına ulaşılmış olacaktır.

Pekâlâ, inceleme için herhangi bir divan da seçilebilirdi. Ancak tarafımızdan özellikle Fatih Divanı tercih edilmiştir. Zira tarihî bir şahsiyet olarak hakkında daha fazla malumat sahibi olmamız, onun divanındaki kurmaca anlatıcı ile gerçek şahsiyeti arasındaki ayrımı daha anlamlı kılmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ANLATICI

Bu bölümde dört konu ele alınmıştır: anlatı, anlatıcı, mahlas-anlatıcı ilişkisi ve muhtelif anlatıcılar. Zira bu kavramlar birbirleriyle sıkı sıkıya ilişkili kavramlar olduğundan anlatıcıyı tek başına incelememiz konunun eksik kalmasına yol açabilir.

İlk olarak anlatı kavramı ele alınmıştır. Çünkü anlatı olmadan anlatıcının varlığından söz edilemez. Bu alt başlıkta gerçek anlatı ile kurmaca anlatı üzerinde durulmuştur. Edebiyatın inceleme alanı kurmaca anlatılar olduğundan doğal olarak çalışmamız kurmaca anlatılar üzerine yoğunlaşmıştır.

İkinci başlıkta tezimizin temel konusu olan anlatıcı kavramı ele alınmıştır. Bu başlıkta bu konudaki farklı düşünceler önce irdelenmiş, daha sonra anlatıcıya dair tezimiz, özellikle kurmaca anlatıcı ve gerçek şairin farklı karakterler olduğuna dair tezimiz, Klasik Türk Edebiyatı Dönemi'ne ait şiir örnekleriyle somut bir biçimde ortaya konmuştur.

Üçüncü başlıkta mahlas-anlatıcı ilişkisi irdelenmiştir. Kanaatimce bir gazelde anlatıcının varlığının en bariz şekilde ortaya çıktığı yer mahlas beyitleridir. Bu nedenle anlatıcının özellikle mahlas beyitlerinde belirgin bir biçimde ortaya çıkmasına dair ayrı bir başlık açılmış ve mahlas-anlatıcı ilişkisi detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

Dördüncü başlıkta ise muhtelif anlatıcılar ele alınmıştır. Anlatıcı olarak tasarlanmış kurmaca karakterlerin sayısı neredeyse anlatılarda yer alan diğer kurmaca karakterlerin sayısı kadar fazladır. Bu nedenle anlatıcı tiplerini belli bir sayı ile sınırlandırmak mümkün değildir. Divan şairi tarafından her türlü insan tipi, anlatıcı olarak seçilmiş olabileceği gibi çok farklı varlıklar da anlatıcı olarak tercih edilmiş olabilir.

Divan şiirinin, özellikle gazellerin çok katmanlı anlam yapısı, çok farklı anlatıcı tiplerinin kullanılmasıyla sağlanmıştır. Âşık, sevgili, rint, sufi, zahit gibi farklı şahsiyetlerden birini, hatta bazen aynı gazelde birden fazlasını, anlatıcı olarak görmemiz mümkündür. Bu farklı anlatıcı tipleri sayesinde divan şairleri, birbirlerinden oldukça farklı, hatta birbirlerine karşıt, âşıkane, rindane, şuhane, hikemî gazeller kaleme

almışlardır. Bu nedenle aynı divan içerisinde yukarıda ifade ettiğimiz farklı anlatıcıları görmemiz mümkündür. Anlatıcı tiplerini, belli bir sayı ile sınırlandırmak mümkün olmadığı için bu bölümde divan şairleri tarafından çokça istifade edilmiş olan belli başlı anlatıcılara yer verilmiştir.



1.1.Anlatı

Anlatıcı, anlatı sözcüğünden türemiştir ve bu sözcük ile güçlü bir anlam ilişkisine sahiptir. Dolayısıyla anlatıcıyı tanımlamadan önce bu kavramın türediği anlatı üzerinde durmak gerekir. Zira bu iki kavram iç içe geçmiştir ve doğal olarak anlatıcının tanımı, anlatının tanımına dayanacaktır.

Anlatı (narrative) kavramı son yarım yüzyıldır başta edebiyat olmak üzere ilahiyat, psikoloji, hukuk gibi birçok bilim dalında yaygın olarak kullanılmaktadır. Ancak bu geniş ve yaygın kullanım, anlatı kavramının farklı bilim dallarında farklı biçimlerde tanımlanmasına yol açmıştır (Dervişcemaloğlu, 2016: 45).

Öncelikle şunu ifade etmemiz gerekir: Son elli yıl içerisinde anlatıbilimin (narratoloji) Batı’da müstakil bir bilim dalı olarak teşekkül etmesinden önce de doğal olarak anlatı vardı, tıpkı anlatıcının olduğu gibi. Ancak anlatıbilimin yaptığı şey; anlatıların, metinlerin, daha doğru tahlil edilmesi amacıyla nesnel bir yöntem ortaya koymak, anlatı çözümlemelerini (metin tahlillerini) bir disipline kavuşturmadır.

Günümüzde anlatı dendiğinde daha çok roman, hikâye, masal, efsane gibi anlatmaya dayalı mensur türler akla gelmektedir. Oysaki anlatı kavramı “*anlatmak*” fiilinden gelir. Dolayısıyla anlatmanın söz konusu olduğu her yerde doğal olarak anlatı da vardır. Bu nedenle anlatıyı belli edebî türlerle sınırlandırmak doğru değildir. Mesela televizyondaki haber sunucusunun, okuldaki öğretmenin, sınıftaki arkadaşımızın veya yolda bize adres tarifi yapan yabancı bir adamın anlattıkları, özünde birer anlatıdır. Kısaca günlük hayatta her gün sayısız anlatıyla muhatap olmaktadır. Annesine “*Düştim.*” şeklinde bir kelimelik bir cümle kullanan bir çocuk bile bir anlatı dile getirmektedir (Dervişcemaloğlu, 2016: 45).

Yukarıda görüldüğü gibi anlatı öncelikle gerçek, yaşanmış bir olayın veya durumun yansımasıdır. Bu nedenle Prince’in günümüzde geniş ölçüde kabul görmüş olan anlatı tanımında bu durum göz önünde bulundurulmaktadır: Anlatı, “*bir ya da birden fazla anlatıcı tarafından, bir ya da birden fazla anlatılana (narratee) aktarılan bir ya da daha fazla gerçek ya da kurmaca olayın temsili*”dir (Dervişcemaloğlu, 2016: 45).

Bu tanımda yukarıdaki açıklamalara uygun olarak anlatının hem gerçek hem de kurmaca olabileceği ifade edilmiştir. Prince’in tanımında üç anahtar sözcük dikkat

çekmektedir: *anlatıcı, muhatap, olay*. Dolayısıyla bu tanımı şu şekilde daha kısa ve yalın hâle getirebiliriz: Gerçek ya da kurmaca bir olayın bir kişi tarafından başka bir kişiye anlatılması (Açıl, 2009: 149).

Konumuz bağlamında “*gerçek ve kurmaca*” kavramları üzerinde özellikle durmamız gerekir. Gerçek, hayatta mutlaka yaşanmış bir olayın anlatılmasıdır, oysaki kurmacada bu olayın illaki yaşanmış olması gerekmez, hatta yaşanabilir olması da gerekmez. Söz gelimi “*Malatya’da dün gece 23. 35’te 4,8 şiddetinde bir deprem oldu.*” şeklindeki bir haber metni, bir anlatı olarak kabul edilebilir. Ancak bu metin, kurmaca bir anlatı olarak değerlendirilemez.

Fakat herhangi bir öykü, roman ya da şiirdeki bir olayı, kurmaca bir anlatı olarak değerlendirebiliriz. Çünkü yazarın; anlattığı olayı, gerçek dünyadan almış olması gerekmez. Okur, bunun kurmaca olduğunu bilir. Hatta fantastik romanlarda olduğu gibi olağanüstü olayların anlatıldığı metinlerde bile okur, bu durumu garipsemez. Çünkü bunun kurmaca bir anlatı olduğunu bilir ve kurmaca anlatılarda fantastik olayları doğal karşılar. Oysaki gerçek bir anlatıda olağandışı bir olay anlatılırsa muhatap buna inanmaz ve anlatıcının güveni sarsılır.

Dolayısıyla anlatı gerçek anlatı ve kurmaca anlatı olarak ikiye ayrılır. Tespit edebildiğimize göre böyle bir ayrım ilk defa Platon tarafından yapılmıştır. Platon, “Devlet” adlı eserinde birbirinden farklı iki anlatı tarzı bulunduğunu dile getirir ve bunları birbirinden ayırır. Platon, içine taklide ait öğeler karışmamış olan anlatı tarzını “saf anlatı” olarak adlandırırken diğer anlatı tarzına “mimesis” adını verir. Platon’a göre saf anlatıda şair, asıl anlatıcıdır ve muhataba kendisinden başka bir karakterin konuştuğunu hissettirmez. Taklide dayanan mimesiste ise şair, kendisinden farklı bir kimliğe bürünerek konuşur (Aksoy Sheridan, 2009: 24).

Aslında Platon’dan günümüze 2500 yıllık zaman zarfında anlatı ile ilgili yazılıp çizilenler bir şekilde Platon’un ilk defa dile getirdiği mimesis (taklit) kavramı etrafında dönmektedir. Bu nedenle Platon’un anlatı ile ilgili düşüncelerini biraz daha irdelemek gerekir:

Platon, “Devlet” adlı eserinde anlatı ile ilgili düşüncelerini özellikle Homeros üzerinden ifade eder. Homeros’un kimi mısralarda olup biteni kendi ağzından anlattığını, üzerimizde konuşanın kendisi değil de başkası imiş gibi bir izlenim uyandırmaya kalkışmadığını dile getirir (2018: 138). Buradan hareketle bazı anlatılarda

anlatıcının doğrudan şairin kendisi olduğunu söyleyebiliriz. Şair, gerçek bir olay veya durumu anlatırken farklı bir kimliğe bürünme ihtiyacı hissetmeden doğrudan kendi kimliğiyle duygu ve düşüncelerini dile getirebilir.

Devlet'teki aynı paragrafın devamında Platon, Homeros'un belli bir mısradan sonra "Khryses" adlı ihtiyar bir rahip adına konuşmaya başladığını ifade eder. Bu mısralarda artık şair, mümkün mertebe konuşanın, kendisi değil yaşlı bir rahip olduğu hissiyatını muhatapta uyandırmaya çalışır (2018: 138). Dolayısıyla bu aşamada kurmaca anlatı ve aynı zamanda kurmaca anlatıcı devreye girmektedir.

Esasen anlatı geçmişten günümüze genellikle Platon'un ilk kez dillendirdiği gibi gerçek anlatı ve kurmaca anlatı şeklinde kategorize edilmektedir. Platon, kurmaca anlatıyı "mimesis" (taklit) olarak adlandırır ve sanatın, özünde taklide dayandığını ifade eder. Şair *"birinin konuşmasını sanki kendisi oymuş gibi aktardığı zaman, söyleyiş biçimini elden geldiği kadar o konuşan kişininkine benzetmeye çalışmaz mı? Peki, ses ya da davranış bakımından kendini birine benzetmek o kimseyi taklit etmek değil midir?"* (2018: 139).

Devlet'in ilerleyen sayfalarında Platon; şiir, masal, tragedya, komedy, dithyrambos (bir çeşit lirik ilahi korosu), destan gibi Eski Yunan nazım türlerinden hareketle anlatıları taklit ekseninde değerlendirir. Tragedya ve komedyada taklit yapıldığını ifade eder ve diğer anlatı türlerini de taklit yapıp yapılmamasına göre sınıflandırır. Platon'a göre anlatılarda şair ya anlatıcının kendisidir ya da bir anlatıcı yaratıp onu taklit etmektedir (2018: 139).

Yine ayna metaforu ile Platon, aslında bütün sanatların, konumuz bağlamında kurmaca anlatıların, taklide dayandığını dile getirir: *"Zor bir iş değil, dedim. Her zaman kolayca yapılabilen bir iş. Eline bir ayna alıp da her yana tutarsan, çarçabuk yaparsın bunu. Güneşi, gökteki yıldızları, yeryüzünü, kendini ve öteki canlıları..."* (2018: 435).

Platon'un bu şekilde Eski Yunan metinlerini, taklit olup olmaması yönüyle ikiye ayırmasına ilişkin ilk eleştiri, öğrencisi Aristoteles'ten gelir. Aristo, hocası Platon'dan farklı düşünür ve "mimesis" kavramıyla ilgili önemli düşünceler öne sürer. Aristo'ya göre epik şiir, tiyatro, ditiramp, flüt, lir sanatları, resim, dinî şiirler gibi bütün sanatlar mimesise (taklit) dayanır. Bu sanatlar arasındaki temel fark, temsil tarzından kaynaklanmaktadır (Dervişcemaloğlu, 2016: 67). *"Şimdi destan, tragedya şiiri, ayrıca komedy, dithyrambos şiiri ve aulos ile kithara sanatlarının hepsi ana hatlarıyla öyle ya*

da böyle taklittir (mimesis)." (Aristoteles, 2020: 1) düşüncesini dile getiren Aristo, Platon'daki saf anlatı ve mimesise dayanan anlatıyı birleştirir ve aslında bütün anlatıların bir şekilde mimesise dayandığını ifade eder. *Poetika*'nın hemen bir sonraki sayfasında *"İster düzyazı şeklinde olsun ister tek ölçülü ya da karma ölçülü olsun, sırf sözleri kullanan taklit nasılsa bugüne kadar adsız kalmış."* sözleriyle Aristo, tüm sanatların taklide dayandığı tezini teyit eder (2020: 2).

Şair/yazar ne anlatırsa anlatsın ne yazarsa yazsın, genellikle anlatıların nesnesi insandır. Dolayısıyla *"bu insanlar zorunlu olarak ya erdemli ya bayağı olduğuna göre ya bizden iyidirler ya bizden kötüdürler ya da bize benzerler; tıpkı ressamların yaptığı gibi."* (Aristoteles, 2020: 5). Bu durumda şair, kimi zaman bilinçli bir şekilde kimi zaman ise farkında olmadan taklit yoluyla anlatısını oluşturmaktadır.

Yine *"Aynı nesneleri taklit ederken tarz olarak bir ozan, anlatı kullanmayı seçebileceği gibi (bu durumda ya Homeros'un yaptığı gibi başka birisinin kimliğine bürünür ya da değişmeden aynı kalır), taklit edenlerin eylemlerde bulunmalarını da seçebilir."* (2020: 7) düşüncesini ifade eden Aristo, Platon'un Homeros üzerinden ikiye ayırdığı anlatı tarzını mimesis olarak birleştirir ve saf anlatının da aslında bir yönüyle mimesis olduğunu iddia eder. Günümüzde dahi en gerçekçi eserler, hatta biyografik eserler bile birebir yaşanmış olanı anlatamaz, az veya çok, mimesisin yansıması olan kurmaca unsurlar barındırır.

Burada şu hususu da ifade edebiliriz: Aristo, hocası Platon'dan daha müspet bir gözle sanata ve edebiyata bakmaktadır. Aristo, mimesisin özel bir kavrayış biçimi olduğunu savunarak mimetik temsilin tarihten daha üstün olduğunu iddia eder. Zira tarih sadece gerçekleşmiş olanı, yani "özel"i ifade ederken şiir, mümkün olanı, yani "genel"i ifade eder (Dervişcemaloğlu, 2016: 67).

Platon ve öğrencisi Aristo'nun anlatıya dair görüşlerini kısaca toparlayalım: Platon anlatıyı saf anlatı ve mimesis (taklit) olarak ikiye ayırır. Ozanın kimi zaman kendi kimliğiyle kimi zaman da taklit yoluyla farklı karakterlerin kimliğine girerek anlatıcı olduğunu dile getirir. Bu konuda Platon'dan farklı düşünen Aristo, *"saf anlatı ve doğrudan temsili, taklidin iki değişkesi olarak"* (Genette'den aktaran Aksoy Sheridan, 2009: 24) yorumlar. Böylelikle Platon'un dile getirdiği ikilik Aristo tarafından bir anlamda birleştirilir ve sonraki dönemlerde de anlatıya dair metinlerde yapılan çalışmalarda genellikle bu yaklaşım tercih edilir (Aksoy Sheridan, 2009: 24).

Söz gelimi Thomas Stearns Eliot, eski Yunan filozoflarına benzer bir şekilde şiir için bir tasnif denemesinde bulunur. Şiirin sesine-konumuz bağlamında bunu anlatıcı olarak da ifade edebiliriz- odaklanarak yaptığı bu tasnifte Eliot, şiirin üç farklı sesinin olabileceğini ifade eder: Birinci ses, şairin sadece kendisiyle konuştuğu ya da hiç kimseyle konuşmadığı sesidir. İkinci ses, şairin büyük veya küçük kitlelere hitap ettiği sestir. Üçüncü ses ise şairin yarattığı hayalî, kurmaca bir karakteri konuşturmasıdır. Bu seste doğal olarak şair, kendi gerçek duygu ve düşüncelerini ifade etmez, kurmaca dünya içerisinde yarattığı karakterin olası ruh hâlini yansıtmaya çalışır (Sümer, 2015: 52-53).

Antik çağlardan günümüze sanat akımlarında mimesis ekseninde gelişmeler yaşandığı söylenebilir. Kimi zamanlar, rönesans döneminde olduğu gibi, taklit; güzelliğe ulaşmanın en dolaysız yolu olarak görülmüş; kimi zamanlar, realist, natüralist, toplumcu gerçekçilerde olduğu gibi, doğanın, hayatın sıkı sıkıya taklit edilmesi gerektiği tezi savunulmuş; kimi zamanlar ise, sürrealist, empresyonistlerde olduğu gibi, taklit karşıtlığında farklı yollar denenmiştir (Dervişcemaloğlu, 2016: 67).

Evet, yukarıda ifade ettiğimiz gibi anlatı, bir anlatıcı tarafından, bir ya da birden fazla muhataba aktarılan gerçek veya kurmaca olayların temsidir. Ancak çalışma sahamız kurmaca anlatılar olduğundan doğal olarak tanımda yer alan “kurmaca” üzerinde yoğunlaşmamız gerekir. Zira edebî metin, bir anlamda kurmaca metin demektir.

En gerçekçi, en realist iddiası taşıyan edebî eserlerde bile yaşanmış olan hakikatler değil, ancak hakikate uygun olan şeyler anlatılır. Kurmaca anlatı, hayal dünyasına özgüdür. Reel dünyadan alınan kimi unsurların, sanatçı tarafından az çok değiştirilip dönüştürülmesiyle oluşturulan yeni dünyaya kurmaca dünya, bu dünyanın ifade edildiği anlatılara da kurmaca anlatı demek gerekir. Başka bir deyişle kurmaca dünyası, gerçek dünyanın bir düşünce sistematığı ile sanatçı tarafından farklı şekillerde yorumlanması sonucunda oluşur (Aktaş, 2013: 18).

Aktaş’a göre kurmaca dünyasında yaratma faaliyetinde iki yöntem dikkat çekmektedir. Bunlardan biri yukarıda daha önce ifade ettiğimiz ve ilk defa Platon tarafından dile getirilen mimesis yöntemidir. Gerçek dünyadan alınan kimi unsurlarla gerçek dünyaya benzer, ama farklı bir dünya yaratma işi mimesisin esaslarına göre gerçekleşir. Bu durumda ortada bir model vardır, bu gerçek dünyadır, gerçek hayattır,

gerçek insanlardır. Kurmaca dünya bu modele benzer tarzda yaratılır. Dolayısıyla bu tarzda tamamen Platon'un dile getirdiği taklit söz konusudur (2013: 23).

Yine Aktaş'a göre ikinci yöntemde ise hadiselerin doğrudan kendileri değil, sanatçı üzerinde bıraktığı izlenimlerden hareketle kurmaca dünyası yaratılır. Bu yöntemde varlık ve hadiselerin neden olduğu durumlar, farklı sembollerle ifade edilir. Hatta sanatçı bu semboller vasıtasıyla daha üst seviyede bir dünya yaratır. Bu yöntemde tecrit düşüncesiyle kimi hakikatlerin ayıklandığı söylenebilir (2013: 23).

Aktaş tarafından anlatı, böylece iki grupta değerlendirilir. Aslında Batı edebiyatındaki anlatılar, özellikle 19. yüzyıla kadar, daha çok, hayatın taklidi şeklinde tezahür etmiştir. Belki sembolizm gibi geç dönem bazı akımlardan sonra Aktaş'ın bahsettiği tecrit yöntemi ile farklı arayışlara girişilmesinden söz edilebilir. Oysaki İslamî edebiyatların ortak geleneğinde olduğu gibi Klasik Türk Edebiyatı'nda da genel olarak tecride (soyutlama) dayalı bir anlatım tercih edilmiştir. Binlerce beyitlik en uzun mesnevilerden minimal (küçürek) bir hikâye kıvamındaki beş beyitlik küçük bir gazele kadar divan şiirinde somut gerçeklerden ziyade, bu gerçekliklerin, sanatçının hissiyatı üzerinde bıraktığı soyut, muhayyel durumlar dile getirilmiştir.

Bu bölümde kelimenin temel anlamından dolayı anlatının başka bir yönüne de temas etmek gerektiğini düşünüyorum. Anlatı “*anlatmak*” fiilinden türetildiğinden ilk bakışta her anlatıda mutlaka bir olay örgüsü olması gerektiği yanlışlığı oluşabilir. Yine daha önce hakkında bilgi verdiğimiz anlatıbilimin ele aldığı metinlerin daha çok hikâye ve romanlar olması da bu yanlışlığı besleyebilir.

Evet, anlatıbilimsel yöntemlerle manzum eserlere pek yaklaşılmamıştır. Ancak bu yeni bilim dalının nesnesinin, hikâye ve roman olmasına, hatta mensur eser olmasına dair bir kural da yoktur. Bu bilim dalı için daha çok mensur eserlere yöneliş, kuramsal bir zorunluluktan ziyade uygulamayla ilgili genel bir temayül olarak telakki edilebilir (Açıl, 2013: 23).

Peki, sorumuzu tekrar soralım: Her anlatıda olay bulunmak zorunda mıdır? Eco, “*Bir anlatı metninde olay örgüsü bulunmayabilir, ancak öykünün ve söylemin bulunmaması mümkün değildir.*” (2016: 23) der. Her ne kadar günümüzde kimi kaynaklarda edebî metinler; anlatmaya bağlı edebî metinler ve şiirsel metinler olarak kategorize edilip şiir olaydan soyutlanıyorsa da biz bu düşüncenin tam olarak doğru olduğunu düşünmüyoruz. Hele hele inceleme sahamız olan divan şiiri için böyle bir tezi

asla doğru bulamayız.

Divan şiirinde bırakın mesnevileri gazel gibi birkaç beyitlik en küçük manzum eserler bile şairlerin zihinlerinde oluşturdukları bir kurguya dayanmaktadır. Bir edebî eserin kurmaca anlatı olması için illa ki bir olay örgüsü barındırması gerekmez. Şairler, duygu ve düşüncelerini kurgulayarak şiire dökerler. Hele ki divan şairlerinin gazellerini genellikle minimal (küçürek) bir hikâye gibi kaleme aldıkları görülmektedir. Bu minimal hikâyelerde “*âşık, sevgili ve rakip*” genellikle olay örgüsünün üç temel karakteridir.

Eco’nun yukarıda ifade ettiği gibi anlatıda veya incelememiz kapsamında küçük bir gazelde bir olay örgüsü olması da gerekmez. Fakat bu küçük gazelde sanatçının oluşturduğu minimal bir öykü veya söylem olmaması mümkün değildir.

Yine anlatının “*anlatmak*” köküne işaret ederek şu tezi de dillendirebiliriz. Şairin anlattığı şeylerin ille de bir olay örgüsü barındırması gerekmez. Pekâlâ, şairler, duygu ve düşüncelerini de “*anlat*”abilirler. Kimi zaman bu anlatılar bir öykü şeklinde vücuda getirilir kimi zaman da duygu ve düşüncelerin öyküsel bir kompozisyonu ile ifadesini bulur.

Nedim’in aşağıda yer alan beş beyitlik gazeli üzerinde kurmaca anlatı konusunu biraz daha somut hâle getirmeye çalışalım:

Bir söz dedi cânân ki kerâmet var içinde
Dün geceye dâir bir işâret var içinde

Meyhâne mukassî görünür taşradan ammâ
Bir başka ferah başka letâfet var içinde

Eyvâh o üç çifte kayık aldı karârım
Şarkî okuyup geçti bir âfet var içinde

Olmakda derûnunda hevâ âteş-i sûzân
Nâyın diyebilmem ki ne hâlet var içinde

Ey şûh Nedîmâ ile bir seyrin işitdik

Tenhâca varıp Göksu'ya işret var içinde (Macit, 2017: 267)

Kuşkusuz bu metin bir şiirdir, bir hikâye veya roman parçası değildir. Ancak yukarıdaki bölümlerde izah ettiğimiz gibi bu metnin bir şiir olması, bir anlatı olmasına engel teşkil etmez. Üstelik burada olduğu gibi divan şiirindeki pek çok gazel minimal (küçürek) hikâye özelliği taşımaktadır. Evet, bu gazel minimal bir hikâye özelliği taşımaktadır.⁴

İlk beyitle beraber anlatıcı, bir konuşma ile öyküye başlamakta ve gazel boyunca bu öyküyü sürdürmektedir. Buna göre canan (sevgili), anlatıcıya bir şey söylemiş; bu söz, hem anlatıcıya kerametli görünmüş hem de gece yaşananlara dair işaretler vermiştir. İçinde bir afetin (güzelin) şarkı terennüm ettiği bir kayık boğazda süzülüp gitmiş; bu durum anlatıcıyı kendinden geçirmiş, anlatıcı kararını kaybetmiş, yerinde duramaz hâle gelmiştir. Son beyitte anlatının cereyan ettiği somut bir mekâna da temas edilmiştir. Dolayısıyla inceleme konusu edilen metin, hikâye veya roman değil, manzum bir metin, hatta lirik bir şiir, âşıkane bir gazel bile olsa bütün metinlerde az çok anlatısal özellikler bulunduğunu dikkate almak zorundayız.

Şair tarafından kurmaca bir dünya yaratıldığında, bir anlatı kaleme alındığında, bilinçli bir okur; anlatı söyleminden hareketle bir kurgusal dünyaya ve orada mümkün olan bir hikâyeye ulaşır. Bu anlatının belli parçaları eksik kalsa bile bilinçli okurun zihin dünyasında bu eksikler tamamlanacaktır. “*Şiirsel metinlerin, konumuz bağlamında özellikle gazellerin, anlatısallığını sıradışı kılan iki unsur bulunmaktadır: Ekonomik söylem ve metaforik söylem. Şiir dilindeki bu ekonomik tutum hem söylemi olabildiğince kısaltmış hem de metaforik tavrıyla olabildiğince yoğunlaştırmıştır*” (Çıraklı, 2015: 155).

Şiir dilinin ekonomik kullanımı açısından bakarsak gazellerde bizi anlatıya götürecek nicel veri oldukça azdır. Sadece birkaç beyitten müteşekkil gazellerde metin olabildiğince kısa tutulmuş, az sözle çok olay/durum anlatılmaya çalışılmış, bazıları ise hiç anlatılmadan sezdirilme yoluna gidilmiştir. Öyle ki divan şairlerinin çoğu zaman maharetlerini göstermekten çok gizlemeye, söylemekten çok sezdirmeye, anlatmaktan çok hayal ettirmeye çalışmalarından dolayı gazellerde yer alan anlatıyı ilk bakışta fark

⁴Minimal (küçürek) hikâye kavramı ancak 20. yüzyılda literatüre girebilmiştir. Oysaki divan şiirinin pek çok gazeli minimal hikâye özelliği taşımaktadır.

etmek daha da zorlaşmaktadır. Yine de bilinçli bir okurun, özellikle divan şiirinin muhatap kitlesinin, eldeki metinden bir öyküye varacağını, veriler ne kadar kapalı, belirsiz ve yetersiz olursa olsun, zihninde kurmaca bir dünya yaratacağını kabul etmek durumundayız (Çıraklı, 2015: 155).

Yukarıda ifade ettiğimiz gibi gazellerin anlatisallığını sıra dışı, kesif ve zor kılan diğer özellik bu şiirlerin sahip olduğu metaforik söylemdir. Kısaca az sözle çok şey anlatmak olarak ifade ettiğimiz “*minimum metinsel uzam içinde maksimum semantik yoğunluk elde etmek*” olarak betimlenen bu durum gazellerdeki yoğun anlatıların ilk bakışta anlaşılmasını güçleştirmektedir. Elbette ki bu durum gazellerde metaforik anlatımın öyküleme ve betimlemeden çok daha fazla ön planda olduğu gerçeğini bizlere bir kere daha hatırlatmaktadır ve genelde bilinçli okurların, özelde ise divan şiiri araştırmacılarının öncelikle bu metaforları doğru yorumlamaları gerekir (Çıraklı, 2015: 156-157).

Kaldı ki bütün gazellerde, yukarıdaki gazelde olduğu gibi açık bir şekilde bir olay örgüsünün yer alması da gerekmez. Bir gazelde, küçük bir şiirde bir olay örgüsü bulunmayabilir. Ancak her metinde açık veya dolaylı mutlaka bir öykü, bir diyalog, en azından bir duygu anlatımı vardır. Dolayısıyla gazeller de farklı biçimlerde anlatılar barındırmaktadır. Bu anlatılar kimi zaman bir hikâyede olduğu gibi bir olay şeklinde olabilir, kimi zaman âşık ile sevgili arasında bir diyalog veya sadece âşığın sevgiliye hitabı şeklinde olabilir, kimi zaman da sadece metnin anlatıcısının duygularını genel bir muhataba anlatması şeklinde cereyan edebilir.

Yine konumuz bağlamında kurmaca anlatı yönüyle de gazele temas etmemiz gerekir. Bu gazel, kurmaca bir anlatıdır. Gerçek bir şahsiyet olan Nedim tarafından yazılmış bu gazelde yer alan öykünün ille de Nedim tarafından yaşanmış olması gerekmez.⁵

Edebî metin, aynı zamanda kurmaca anlatıdır. Sadece kurmaca bir anlatıdan hareketle sanatçıların şahsiyetleri değerlendirilemez. Söz gelimi *Goriot Baba* romanından hareketle Balzac’ın iyi veya kötü bir baba olduğuna dair tespitlerde bulunmak, araştırmacıyı gülünç duruma düşürebilir. Zira bir eser ben diliyle yazılmış olsa bile başkarakter ile eserin yazarının hayatı her zaman örtüşmeyebilir.

⁵ Esasında doktora tezi olarak “*anlatıcı*” konusunu ele almamızın temel gerekçesi budur: Geçmişten günümüze bazı araştırmacılar tarafından, eserlerinden hareketle şairlerin şahsiyetlerine dair değerlendirmeler yapılmakta ancak bu durum kimi zaman yanlış çıkarımlara yol açmaktadır.

Yukarıdaki gazelde yer alan ifadelere sahip benzer gazellerden hareketle şairi, “anlatıcı” kabul ederek veya onunla özdeşleştirerek kişiliği hakkında değerlendirmede bulunmak yanlış çıkarımlara yol açabilir. Meyhaneyi işleyen bir şairin “*müftü, âlim, şeyh, hatta şeyhülislam*” olduğunu gözden geçirerek onu içki içmekle, âlemci olmakla itham etmek doğru olmasa gerek. Söz gelimi kurmaca anlatı ve anlatıcısı göz önünde bulundurmadan Şeyhülislam Yahya’ya ait aşağıdaki gazeli tarihî bir vesika mantığıyla tahlil etmeye kalkışırsak bu durum bizi ancak sığ, yanlış, hatta ironik çıkarımlara götürür:

Mescidde riyâ-pîşeler etsün ko riyâyı
Mey-hâneye gel kim ne riyâ var ne mürâyî

Kurmaca anlatılar, adı üzerinde kurguya, hayale dayalı anlatılardır. Ancak sahada çoğu zaman gerçek anlatı ile kurmaca anlatının karıştırıldığı görülmektedir. Mesela rindane, hatta şuhane birkaç gazelinden hareketle bir şairin rintmeşrep olduğu dillendirilebilmekte, oysaki aynı divan içerisinde aynı şairin pek çok zahidane gazeli göz ardı edilebilmektedir.

Divan şairi küçük bir gazel kaleme aldığı anda bile öncelikle zihninde bir kurgu oluşturur. Daha sonra çoğu zaman bu kurguya ben dilini kullanarak kurmaca bir karakter dâhil eder. Duygu, düşünce veya olay örgüsünü bu kurmaca karakter üzerinden ifade eder. Farklı şiirleri kâğıda döken aynı şair olmakla beraber, bu kurmaca metinlerin başkahramanları yani kurmaca anlatıcıları çok farklı, hatta zıt karakterlerde kişiler bile olabilmektedir. Bu nedenle sadece kurmaca anlatıya dayalı gazellerden veya başkaca edebî metinlerden hareketle bir şairin kişiliği hakkında doğru ve eksiksiz tespitler yapılamaz.

Bu düşüncemiz tersi durumlar için de geçerlidir. Gazellerinde kanaatkâr olmayı, kimseye minnet duymamayı, dünya malından el etek çekmeyi dile getiren kimi şairlerin hayatları incelendiğinde hiç de böylesi bir tavır içinde olmadıkları görülmektedir. Tam tersine bazı şairlerin dünya malı, mevki makam peşinde koştukları, siyaset arenasında pek çok ayak oyunlarına başvurdukları kaynaklarda yer almaktadır.⁶

Bütün bu açıklamalara rağmen kurmaca anlatılardaki bu durum, sanatçıların yalan

⁶ Bu konuda şura tezkirelerinde önemli bilgiler yer almaktadır.

söylediklerini düşünmemizi gerektirmez. Okur, kendisine anlatılanın, hayal ürünü bir öykü olduğunu bilir (Eco, 2016: 101). Bir anlamda sanatçı ile okur arasında gizli bir anlaşma vardır. Sanatçı kurmaca da olsa anlatıyı gerçekçi bir şekilde dile getirir, çoğu zaman olayları, duygu ve düşünceleri birebir kendi tecrübesiymiş gibi anlatır. Okurlar da kurmaca anlatıya sahip bir eseri ellerine aldıkları anda bu anlaşma uyarınca eseri okumaya başlarlar ve anlatıların gerçek olup olmamasıyla ilgilenmezler. Sadece gerçeğe uygun anlatılarda değil, fantastik olarak nitelendirebileceğimiz eserlerde de bu durum söz konusudur.

Nitekim divan şiirinde de hem gazellerde hem de kaside gibi farklı nazım şekillerinde gulûv⁷ olarak adlandırılan mübalağa türünde bolca olağanüstü örnek görmemiz mümkündür ve bunlar anlatı bağlamında muhatap kitlesi tarafından da garipsenmemiştir.

Hatta divan şiirinde bir darbimesel hâline gelmiş “Şiirin en güzeli en yalan olanıdır.” sözü eski edebiyatçılarımızın şiir dünyasının kurmaca bir dünya olduğunun idrakinde olduklarını göstermektedir. Bu kurmaca dünya içerisinde birkaç beyitlik gazellerde kurmaca öyküler oluşturan divan şairleri bu bilinçle kendi gerçek şahsiyetlerinden çok farklı hikâyeler, olaylar, düşünceler ifade etmekte bir sakınca görmemişlerdir. Hatta aşağıda yer verdiğimiz Fuzûlî’ye ait örnek beyitte görüldüğü gibi divan şairleri şiirin zaten özünde bir yalan, bir kurmaca dünya olduğunu yeri geldikçe ifade etmekten de imtina etmemişlerdir:

Ger derse Fuzûlî ki güzellerde vefâ var

Aldanma ki şâir sözü elbette yalandır

Bu durum yalnız divan şiiri için değil müşterek İslamî edebiyatlar için de geçerlidir. Örneğin Emeviler Dönemi Arap edebiyatının en büyük şairlerinden biri olan Ferezdak (öl. 732) Emevi halifesi Süleyman Bin Abdülmelik’in (öl. 717) huzurunda hükümdarın isteğiyle şiir okurken kadınlarla ülfetine dair beyitler de terennüm eder. Halife, Ferezdak’a kendi diliyle zina suçunu itiraf ettiğini, bu nedenle İslam hukukuna göre cezalandırılması gerektiğini söyler. Ancak Ferezdak, Şuara Suresinin 225-26 ayetlerini

⁷Eski edebiyatta mübalağanın ayrıldığı üç dereceden (tebliğ, iğrak, gulûv) en şiddetli olanı, yapılan mübalağanın âdet ve akıl bakımından imkânsız derecede olmasıdır. Zâtî’den bir beyit:

Eyitti ol perî bir gün düşüne girerim bir şeb / Sevincimden nice yıllar geçiptir görmedim uyku

(Onların her vadide şaşkın şaşkın dolaştıklarını ve gerçekte yapmadıkları şeyleri söylediklerini görmez misin?) delil göstererek cezalandırılmasına yer olmadığına dair Halifeyi ikna eder (Dîneverî, 1418: 105).

Benzer bir hikaye de yine Emeviler Dönemi Arap edebiyatının üç büyük şairinden biri olan Cerîr (öl. 728) için anlatılır. Rivayete göre kendisine “En büyük şair kimdir?” sorusunu yönelten bir kişiyi Cerîr alıp babasının yanına götürür. Babasını yırtık pırtık elbiseler içerisinde bir keçinin memesinden süt emer vaziyette bulurlar. Cerîr başta cimrilik olmak üzere ahlaken de babasının pek muteber olmadığını söyler. Ama babasının maddi manevi bütün menfî durumlarına rağmen Cerîr seksen şairin katıldığı bir şiir yarışmasında bu babayla övünç duyarak birinci olmayı başarmıştır. Yani şiirin kurmaca dünyası içerisinde babasının bütün olumsuz hasletlerini görmezden gelmiş, tüm olumlu hasletlerle babasını methetmeyi başarmıştır (el-İsfahanî, 1994: 260).⁸

Bu durum şairlerin de hükümdarın da kurmaca anlatının farkında olduğunu göstermektedir. Her ne kadar kurgusal dünya, kurmaca anlatı, kurgu metin tarzındaki kavramlar 18. yüzyıl sonrası edebiyatımızda kullanılmaya başlandıysa da fiilî olarak bu metinlerin hem divan şiirinde hem de müşterek İslamî edebiyatlarda yer aldığını ve şairlerin bilinçli olarak bu anlatıları kullandıkları görülmektedir. Diğer bir ifadeyle edebî metinlerin kurmaca metinler olduğu edebiyat geleneğimizde zaten bilinen bir durumdur.

⁸ Burada Emeviler Dönemi Arap edebiyatından örnekler ile hem tezimizi destekleyen hem de bana kaynakça sağlayan danışman hocam Süleyman ÇALDAK’a müteşekkir olduğumu ifade etmem gerekir.

1.2.Anlatıcı (Mütekellim)

Anlatıcı, edebî eserlerde sanatçı tarafından oluşturulmuş kurmaca bir karakterdir. Bir anlatının gerçekleşebilmesi için bunun bir anlatıcı tarafından bir muhataba anlatılması gerekir.

Anlatıların temel unsurlarından biri olan anlatıcı, metnin sesidir. Bütün anlatılarda, nakledilen bütün öykülerde, ifade edilen bütün duygu ve düşüncelerde bu sesin mevcudiyetini iddia edebiliriz (Demir, 1995: 31). Başka bir ifade ile sözlü veya yazılı dile getirilmiş her anlatının mutlaka bir anlatıcısı vardır.

Batı edebiyatında kurmaca anlatının konuşmacısı “narrator” olarak adlandırılmıştır (Kulamshaeva, 2009: 1766). Ülkemizde ise bu terimin karşılığı olarak “anlatıcı” sözcüğünün son çeyrek asır içerisinde yaygın bir şekilde kullanılarak terimleştiğini söyleyebiliriz. Bununla beraber anlatıcı için; konuşmacı, söyleyici, hikâyeci, mütekellim gibi farklı terimler de kullanılmaktadır. Ancak tarafımızdan bu kullanımlar arasından özellikle “*anlatıcı*” kavramı tercih edilmiştir. Konuşmacı, anlam olarak oldukça münasip bir kelime olmakla beraber günümüzde daha çok “*bir topluma hitap eden kişi*” anlamı taşıdığından terim olarak kullanılması pek uygun görülmemiştir. Bununla birlikte sahada “*Şiirde konuşan kim?*” şeklinde ibarelere rastlanmaktadır ve bu ibare haklı olarak tarafımızdan da kullanılacaktır.

Mütekellim, Klasik Türk Edebiyatı şiir tahlillerinde eskilerin muhatap kavramı ile birlikte kullandığı yerinde bir kelimedir. (*Şiirde mütekellim kim? Şiirde muhatap kim?*) Anlatıcı kavramı da bir anlamda Arapça mütekellim veya İngilizce narrator terimlerinin Türkçe müteradifi niteliğindedir. Bu nedenle bu çalışmada anlatıcı ve mütekellim kavramlarının anlamdaş olarak kullanılması uygun görülmüştür.

“Söyleyici” kavramının ise Şerif Aktaş tarafından önerildiği ve sadece birkaç makalede ve lise ders kitaplarında kullanıldığı görülmüştür. Ancak anlatıcı kavramının hem sahada genel kabul görmüş olması hem de meramımızı yeterince ifade ediyor olması nedeniyle söyleyici kavramının kullanılması tercih edilmemiştir. Her ne kadar bazı çalışmalarda anlatıcının nesirlerde, söyleyicinin ise şiirlerde söz konusu olduğu dillendirilmiş olsa da kanaatimce böyle bir ayrıma gerek yoktur. Hem nesir hem de şiir

için anlatıcı kavramı kullanılabilir.⁹

Batı edebiyatında anlatıcı (narrator) konusunda ciddi çalışmalar yapılmıştır. Bizde ise Yeni Türk Edebiyatı Dönemi için anlatıcı ile ilgili bazı çalışmalar yapılmış olmakla beraber bu tür çalışmalar daha çok mensur eserlerle ilgilidir. Manzum eserlerle ilgili bu konuda literatürde çok fazla çalışma yapıldığı söylenemez.

Anlatıcı kavramına literatürümüzde yakın dönemlerde yer verilmekle beraber Klasik Türk Edebiyatı metinleri irdelendiğinde fiilî olarak anlatıcıdan istifade edildiği, divan şairlerinin, şiirlerinde farklı anlatıcılara yer verdiği görülmektedir. Bu nedenle anlatıcı kavramının Batı edebiyatından alınmış veya sadece Yeni Türk Edebiyatı Dönemi için kullanılabilecek bir kavram olduğunu düşünmüyoruz. Aynı şekilde anlatıcının sadece hikâye ve roman gibi mensur eserlerde yer aldığı düşüncesine de katılmıyoruz. Esasında eski olsun yeni olsun, mensur olsun manzum olsun her edebî eser, aynı zamanda kurmaca bir eserdir ve kurmaca bir eser de doğal olarak kurmaca bir anlatıcının varlığını gerektirir. Bu durum Yeni Türk Edebiyatı ve Halk Edebiyatı için geçerli olduğu gibi Klasik Türk Edebiyatı için de geçerlidir.

Şiir tahlillerinde “Şair, burada ne söylüyor; şair, ne anlatmak istiyor?” soruları ile sık sık karşılaşmaktayız. Öncelikle şu soruyu detaylı bir şekilde irdeleyerek cevaplamamız gerekir. Bir şiirde konuşan kişi şair midir, yoksa şair tarafından o şiir özelinde yaratılmış kurmaca bir varlık mıdır? Aslında bu soru, 2400 sene önce Platon tarafından da dile getirilmiş ve cevabı aranmış bir sorudur. Bu soru, yalnız Klasik Türk Edebiyatı için değil, bütün edebî dönemler için üzerinde önemle durulması gereken bir sorudur.

Batı eğitim sisteminde “*Şiirde konuşan kim?*” sorusu ile şiir tahlillerine başlanmaktadır (Kurt, 2019: 175). Lisansüstü eğitim sürecimiz boyunca da “4 M” olarak kısalttığımız “*Mütekellim, muhatap, makam, maksat kim/ne?*” soruları ile şiir tahlilleri yapmaya çalışırdık.¹⁰ Memnuniyetle ifade edebiliriz ki günümüzde lise ders kitaplarında dahi şiirdeki anlatıcı ile şairin farklı kişiler olduğu açıkça ifade edilmekte

⁹Bu konu tez önerimiz sırasında tez izleme komitesindeki hocalarımız ile değerlendirilmiş ve yukarıda izah ettiğimiz nedenlerle “anlatıcı” kavramının kullanılması tercih edilmiştir. TİK süreçlerinde de bu kararımız teyit edilmiştir.

¹⁰Bu dört soru, lisansüstü eğitimindeki derslerimizde Süleyman Çaldak Hocamız tarafından bizlere sorulurdu. Hocamız bunların tespiti ile metnin daha doğru anlaşılacağını bizlere ifade ederdi. Yine Hocamız derslerimiz sırasında şair ile mütekellimin (anlatıcı) farklı kişiler olduğunu dile getirdi. Esasında doktora tezi olarak bu konuyu belirlememiz, Hocamızla dersler sırasında yaptığımız böylesi istişarelere dayanmaktadır.

ve lise öğrencilerinden öncelikle şiirdeki anlatıcıyı tespit etmeleri istenmektedir.¹¹ Şiirdeki anlatıcının doğru olarak tespit edilmesi metnin daha sağlıklı tahlil edilmesini sağlayacaktır.

Ancak şair ve anlatıcının farklı kişiler olduğu konusunda günümüzde dahi sahada görüş birliği olduğu söylenemez. Tez sürecinde anlatıcı konusunda günümüz şairlerinden birkaçı ile temasa geçtik. Bunlardan bazıları tezimize paralel olarak şiirlerinde bir anlatıcı kurguladıklarını ve bu kurmaca anlatıcının zihin dünyasından şiirlerini kaleme aldıklarını ifade ettiler. Bazıları ise tam aksine herhangi bir anlatıcı kurgulamadıklarını, şiirlerini gerçek kimlikleriyle yazdıklarını söylediler. Peki, bu durumda şiiri kaleme alan gerçek şair bile eserinde bir anlatıcı kurgulamadığını söylüyorsa buna mukabil cevabımız ne olabilir?¹²

Şerif Aktaş, anlatıcıyı izah ederken her şiirde şairin belki de düşünmeden, hatta farkında bile olmadan bir anlatıcı yarattığını ifade eder. Anlatıcı şairin kendisi değildir, sadece bir şiir özelinde yaratılmış kurmaca bir karakterdir. Bazen gerçek şair bile bu kurmaca karakterin farkında olmayabilir (Şerif Aktaş’tan aktaran Kurt, 2019: 176).

Bir şiir, ben diliyle yazılmış olsa bile bu şairin kendi gerçekliği değil, kurmaca bir karakter olarak kabul edilmelidir. Gerçek şair ile kurmaca anlatıcıyı birbirinden ayırmamız gerekir. Hatta birinci kişinin ağzından yazılmış kimi biyografik şiirlerde bile anlatıcıya kurmaca bir karakter olarak bakmak ve onu şairle karıştırmamak gerekir (Kurt, 2019: 175).

Zira şiiri okuyan veya dinleyen muhataplar; şairin hayatını, gerçekliklerini veya eserini yazma amacını dikkate almak zorunda değildir. Okurların, şairlerin şiirlerinde neyi amaçladıklarını araştırmak gibi bir sorumluluğu olmadığı gibi böyle bir yöntemle ve geleneğe riayet etmek gibi bir zorunluluğu da bulunmamaktadır (Pürcevâdî, 1998: 144).

Şiir dili, günlük konuşma dili veya bilgilendirmeye dayalı nesir türleri gibi, ihbarî (bilgi verici) bir dil değildir. Şiirde kullanılan tabirlerin hiçbirisi genel olarak bir tek

¹¹Bakınız. Murat Tetik ve Ali Asker Ova, Ortaöğretim Türk Dili ve Edebiyatı 11. Sınıf Ders Kitabı, Gezegen Yayıncılık, Ankara 2021 s. 75: “Şiirde konuşan kişi şair değil, kurgusal bir kişiliktir. Anlatmaya bağlı edebî metinlerde anlatıcının karşılığı olarak bu kurgusal kişiye söyleyici denir. Metinde söyleyicinin muhatabı kim ya da nedir? Söyleyici ile hitap edilen kişi arasında nasıl bir ilişki vardır?” Bu minvalde sorular ders kitaplarında yer alan şiir ünitesi boyunca farklı şiirler için farklı biçimlerde yer almaktadır. Lise ders kitaplarında “söyleyici” olarak yer alan kavram, tarafımızdan tezimizde açıklandığı üzere “anlatıcı” olarak kabul edilmiştir.

¹²Onay vermediklerinden söz konusu şairlerin kimlikleri verilmemiştir.

anlama delalet etmez. Şiirdeki her tabir, şiirin doğasındaki mecaz anlam nedeniyle taşıdığı ilk anlamın dışında kullanılabilir. Şiir ayna gibidir ve herkes kendi durumunun yansımalarını aynada görebilir. Dolayısıyla okur/dinleyici, şairin kendi gerçekliğine bağlı kalmaz; şair, anlatıcı olarak metinde yer aldığını dillendirse bile okur kendi zihin dünyasında kurmaca bir anlatıcı yaratabilir (Pürcevâdî, 1998: 144).

Sanatçı, birçok kadın şairimizde olduğu gibi, kendi cinsiyetinden farklı bir cinsiyeti, insan dışında farklı bir canlı türünü, olağanüstü bir varlığı veya cansız bir nesneyi anlatıcı olarak seçebilir. Bu anlatıcı doğru tespit edilmeden anlatının, yani metnin doğru olarak tahlil edilmesi beklenemez.

Anlatıcının, yazarın kendisi mi yoksa kurmaca bir anlatıcı mı olduğu, öncelikle anlatıcı olarak yer aldığı metnin kurmaca olup olmamasına bağlıdır. Doğal olarak kurmaca olmayan, gerçek bir anlatıda anlatıcı, anlatıyı ifade eden gerçek konuşmacı ya da yazar olabilir (Aksoy Sheridan, 2009: 36). Söz gelimi “*Şu an tezimle ilgili bir konu başlığı kaleme alıyorum. Yazıyı bitirdikten sonra değerlendirmesi için Süleyman Hoca’ma göndereceğim.*” şeklindeki küçük bir anlatının anlatıcısı şahsımdır. Böylesi gerçek anlatılar için kurmaca bir anlatıcı aramaya gerek yoktur.

Ancak ilk bölümde detaylı bir biçimde izah ettiğimiz kurmaca anlatılarda durum doğal olarak farklı olacaktır. “*Kurmaca anlatıda anlatıcının kendisi de anlatıcısı bulunduğu anlatı kadar kurmacadır.*” (Genette’ten aktaran Aksoy Sheridan, 2009: 32). Başka bir deyişle kurmaca bir anlatıcı, kurmaca bir anlatının doğal sonucudur. Zaten Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “*Kökü bende bir sarmaşık / Olmuş dünya sezmekteyim / Mavi masmavi bir ışık / Ortasında yüzmekteyim*” dörtlüğünde olduğu gibi edebî metinlerin birçoğunda anlatıyı da anlatıcıyı da gerçek olarak tasavvur etmemiz pek mümkün değildir.

Çalışma alanımız daha çok kurmaca metinlerdir. Bu nedenle kurmaca anlatılardaki anlatıcı üzerinde yoğunlaşmamız gerekir.

Anlatıcı, edebî eserlerde sanatçı tarafından yaratılmış kurmaca bir varlıktır. Anlatıcı, kurmaca anlatılar içerisinde görülen, edebî metinde vücut bulan dilsel bir öznedir. Metin içerisinde varlık bulan muhayyel bir karakter. Burada vurgulamamız gereken nokta, bu muhayyel karakterin asla metnin gerçek yazarı ile karıştırılmaması gerektiğidir (Demir, 1995: 32).

Anlatıcı, buna kurmaca şair/yazar da diyebiliriz, gerçek yazar kavramından farklıdır.

Sanatsal anlamda yaratılmış bir karakter olan anlatıcı, yazar tarafından bir metin özelinde kurgulanmış ve kendisine rol tevdi edilmiş kurmaca bir kişidir. Edebî bir eserde sanatçı “*kendi ağzından konuşmaz, eserdeki kişilerin ağzından konuşur, onları taklit eder.*” (Moran, 1991: 26). Hatta sanatçının mümkün merteye kendi kimliğini gizlemesi, kendini eserden soyutlaması gerekir. Aristo da bu düşüncüyü “*Ozan kendi ağzından olabildiğince az konuşmalıdır, yoksa artık taklit olmaktan çıkar. [Homeros] kısa bir girişten sonra bir erkeği, kadını ya da başka bir karakteri hemen içeri sokar.*” (2020: 72) sözleriyle ifade ederek sanatçının farklı anlatıcılar yaratarak onların dilinden konuşması gerektiğini dile getirir.

Nasrullah Pürcevâdî de İran edebiyatıyla ilgili değerlendirmelerinde dolaylı olarak anlatıcı konusuna temas eder. Pürcevâdî’ye göre “*Attar, kendi felsefesini anlatmak için birtakım kişilikler yaratarak söyleyeceklerini onların diliyle söyler. Attar’ın mesnevilerinde bir filozof ve ârif rolünde ortaya çıkan en önemli kişilik “divane”dir.*” (1998: 50). Dolayısıyla hem Doğu hem de Batı edebiyatında kurmaca anlatıcının varlığı ve gerçek şairden farklı bir karakter olduğu hakkında ortak bir görüş olduğunu söylemek mümkündür.

Anlatıcı, tıpkı anlatıda yer alan diğer karakterler gibi hayalî, kurgusal bir kişidir. Kurmaca bir metnin gerçek yazarı ile anlatıcısı genellikle farklı kişilerdir (Kulamshaeva, 2009: 1766). Gerçek yazar bizim dünyamıza ait somut bir insandır. Anlatıcı ise kurmaca dünyaya ait bir kişidir. Öyle ki anlatıcının bir insan olması bile gerekmez. İnsan dışında bir canlı, hatta cansız bir varlık bile anlatıcı olarak seçilebilir.

Anlatıcı farklı zaman dilimlerinde yaşayan, insanların zihinlerinin en gizli köşelerine bile sızıp girebilen doğaüstü bir varlık şeklinde de kurgulanabilir. Bazen de anlatıcının varlığı cılız bir şekilde hissedilir. Bu nedenle farklı edebî metinlerde kimi zaman anlatıcının varlığı güçlü bir biçimde hissedilir kimi zaman ise örtük bir şekilde yer alan anlatıcının varlığı yok mesabesinde (Kulamshaeva, 2009: 1768).

Günümüzde bir bilim dalı olarak teşekkül etmiş olan narratoloji de (anlatıbilim) bir edebî eserde şair/yazar ve anlatıcı arasında ayrım yapar. Roland Barthes “*Bir anlatının somut olarak var olan yazarı, bu anlatının anlatıcısıyla hiçbir şekilde karıştırılamaz.*” der (Açıl, 2009: 149). Bu durum, anlatıbilimde kabul görmüş bir yaklaşımdır. Yazar ve anlatıcı, bir anlatıda bulunan iki farklı unsurdur. Yazar gerçek dünyanın gerçek kişisi, anlatıcı ise kurmaca dünyanın kurmaca kişisidir. Bu nedenle ikisi arasındaki farkı

görmezden gelmek, gerçek ile hayali birbirine karıştırmak anlamına gelir.

Kurmaca anlatıcı, neye odaklanacağımızı bilinçli veya bilinçsiz olarak seçer. Çoğu zaman okur tarafından kurmaca anlatıcı, gerçek yazarın ideal, edebî ve yaratılmış versiyonu olarak görülür. Ancak bu yaklaşım, gerçek yazar hakkında yanlış değerlendirmelere yol açabilir. Yazar ile kurmaca anlatıcı arasında ayırım yaparak yazarın şahsiyeti veya samimiyeti üzerine anlamsız ve ispatlanamaz düşünceler iddia etmekten sakınmak gerekir (Booth, 2021: 84).

Tam aksine gerçek anlamda büyük bir edebî eser, kurmaca anlatıcının samimiyetini vücuda getirerek okur gözündeki inandırıcılığını artırır. Eserin gerçek yazarı eserdeki kurmaca anlatıcı ile ne kadar ters düşerse düşsün bu durum okur için bir önem ifade etmez (Booth, 2021: 84). Günümüzde de bir dizi veya sinema izlerken filmdeki karakterin gerçek hayatını, gerçek kişiliğini araştırma ihtiyacı hissetmeyiz. Biliriz ki filmdeki anlatıcı da diğer tüm karakterler gibi kurmacadır. Dolayısıyla Erol Taş örneğinde olduğu gibi filmde kötü bir karakter canlandıran bir kişinin gerçek hayatta kötü olması gerekmediğini biliriz. Gerçek hayatında çocuk sahibi olmayan bir kadının bir filmde anne rolünü canlandırmasını garipsemeyiz.

Roman, hikâye gibi mensur eserlerde nasıl kurmaca bir yazar var ise şiirlerde de kurmaca bir şair vardır. Zira her şiirde mutlak surette sesini duyduğumuz bir anlatıcıya şahit oluruz. Sesini duyduğumuz bu anlatıcı bizzat şairin kendisi olabileceği gibi çoğu zaman şair tarafından bir şiir özelinde yaratılmış kurmaca bir karakter de olabilir (Sümer, 2015: 67).

Sahada çoğu zaman gerçek şair ile kurmaca şairin yani anlatıcının karıştırıldığı görülmektedir. Söz gelimi rindane birkaç gazelden hareketle bir şairin rintmeşrep olduğu dillendirilmekte, oysaki aynı divan içerisinde aynı şairin pek çok zahidane gazeli göz ardı edilmektedir.

Görebildiğimiz kadarıyla Klasik Türk Edebiyatı araştırmalarında şiirle şair arasında genellikle paralel bir ilişki kurulmuştur. Sahada çoğu zaman şairlerin gerçek şahsiyetleri ile edebî şahsiyetleri arasında bir ayırım gözetilmeden kurmaca birer anlatı hükmündeki gazellere dayanarak kimi yanlış değerlendirmeler yapılmıştır. Gazellerde yer alan kurmaca anlatıcılardan hareketle divan şairlerinin gerçek şahsiyetleri ile bağdaşmayan kimi çıkarımlarda bulunulmuştur. Oysaki divan şairi, ısrarla vurguladığımız gibi, gazellerde kendi şahsiyetinden farklı, hatta kendi şahsiyetine taban tabana zıt anlatıcılar

yaratabilir ve doğal olarak bu anlatıcıların kişiliğine uygun olarak şiirini kaleme alır.

Yine mahlas beyitlerinde Divan şairi, zaten anlatıcının kendisi olmadığını açık bir biçimde okuyucuya bildirir. Kurmaca anlatıcının verdiği imkânla birçok divan şairi, gerçek şahsiyeti ile bağlantılı olması ihtimal dışı şiirler yazmıştır. Geleneğin imkân tanıdığı bu zemin, tasavvufî anlamlarına gönderme yapma ihtiyacı hissetmeden içkiden, sakiden, mahbuptan, âlemden söz eden şeyhülislam şairlerle karşılaşmamızı sağlamıştır (Gökalp, 2009: 165-185).

Zaten dönemin genel okuyucuları da kadılar gibi din adamları da bariz bir biçimde bu durumun farkındadır. Muhataplar, anlatının da anlatıcının da kurmaca olduğunun farkında olduğundan içki âlemleri gibi farklı öykülemelere bile müsamaha göstermişlerdir (Gökalp, 2009: 165-185).¹³

Aşağıda Şeyhülislam Yahya'ya ait bir gazel örnek olarak verilmiştir. Hiç şüphesiz bu gazelin tasavvufî boyutu vardır. Ancak günümüzde bile bu boyutun farkında olmayan nâhil kimseler tarafından bu gibi gazeller dinî sebeplerle sert eleştirilere maruz kalmaktadır. Evet, söylediğimiz gibi bu gazelin tasavvufî boyutu vardır. Fakat tasavvufî boyutunu bir kenara bıraksak bile bu gazeldeki anlatı bir sorun teşkil etmez. Zira bu gazel, edebî bir metindir, yani kurmaca bir anlatıdır. Bu anlatıyı “ben” diliyle ifade eden kişi de Şeyhülislam Yahya değil, anlatı bağlamında yaratılmış kurmaca anlatıcıdır. Bu nedenle bu tarzda birçok gazeli olan ve aynı zamanda şeyhülislam makamında bulunan Yahya Efendi, kurmaca anlatıcının idrakinde olan dönemin insanları arasında ciddi bir eleştiriyle karşılaşmamıştır.

Sun sâgarı sâkî bana mestâne desinler

Uslanmadı gitti gör o dîvâne desinler

Peymânesini her kişi toldurmada bunda

Şimden gerü bu meclise meyhâne desinler

Dil hânesini yık koma taş üstüne bir taş

¹³Elbette ki bu tarz gazellerde divan şiirinin çoklu anlam katmanlarını göz önünde bulundurmamak zorundayız. Bu gazeller her zaman tasavvufî olarak yorumlanabilir. Hatta divan şairlerinin çoğu zaman bu tarz gazellerdeki şarap, kadeh, saki gibi kavramları birer tasavvufî remiz olarak kullandıkları görülmektedir.

Sen yap anı eller ana vîrâne desinler

Gönlünde senin gayrı sivâ sûreti neyler

Lâyık mı bu kim Ka'be'ye büthâne desinler

Yahyâ'nın olup sözleri hep sırr-ı mahabbet

Yârân işitip söyleme yâbâne desinler (Kavruk, e-kitap: 117)

Anlatıcının gerçek yazardan farklı bir karakter olduğu hikâye ve roman türünün gelişimi ile dillendirilmeye başlanmış, ancak daha önce yazılmış eserler için anlatıcı konusu pek tartışılmamıştır. Oysaki yakın dönemde yazılmış edebî eserlerde anlatıcıdan istifade edildiği gibi geçmiş dönemde yazılmış eserlerde de anlatıcıdan istifade edilmiştir. Elbette ki Klasik Türk Edebiyatı metinlerini bu kapsamın dışında bırakamayız.

Divan şiirinde mesnevi gibi tahkiyeye dayalı eserlerde anlatıcı daha belirgin bir şekilde görülmektedir. Ancak bu eserlerde anlatıcı genellikle şair ile birlikte düşünülmüştür. Anlatıcı, şairin metindeki sesi olarak telakki edilmiştir (Gökalp, 2009: 166). Mesneviler üzerine yapılacak detaylı bir çalışmada kuşkusuz anlatıcının kimi mesnevilerde şairin kendisi olduğu kimi mesnevilerde ise şair tarafından kurgusal bir anlatıcı yaratıldığı görülecektir.

Ancak gazellerde divan şairinin genellikle kurmaca bir anlatıcı yarattığı ve onun zihin dünyasından hayata baktığı, onun ağzından duygu ve düşüncelerini dile getirdiği görülmektedir. Aşağıdaki gazeli, şairini belirtmeden bu anlamda değerlendirelim:

Gözüm yaşı-y-ıla kûy-i nigârı lâle-zâr etdüm

Figân u nâleden ol lâle-zârı mûrg-zâr etdüm

Gözün âhusunuñ şevkı-y-ile sahrâlara düşdüm

Saçun sevdâsı-y-ıla nâfe-veş terk-i diyâr etdüm

Kadün servi firâkında yaşumı cûy-bâr etdüm

Yüzün gülzârı yâdına gözüm ebr-i bahâr etdüm

Cünûn sahrâsı içinde felekde[n] başuma yağan
Cefâ taşlarını cem‘eyledüm seng-i mezâr etdüm

Sanemler hüsnî tasvîrinde bir büt-şekl ile ‘Avnî
Göñül deyrini ser-tâ-ser kamu nakş u nigâr etdüm (Doğan, e-kitap: 24)

Bu gazelde anlatıcı derbeder bir âşıktır. Âşık, gözyaşları ile sevgilinin yaşadığı yeri bir lale bahçesine çevirmiştir. Bu da yetmemiş, âşığın feryat ve figanları ile ortalık bir kuş bahçesine dönüşmüştür. Âşık, memleketini terk etmiş, çöllere düşmüştür. Sevgiliye kavuşamadığı için âşığın gözleri yağmur yüklü bahar bulutlarına, gözyaşları ırmaklara dönmüştür. Aşk ve cezbe çölünde gökten başına yağan cefa taşlarını toplayan âşık, bunlarla kendisine mezar taşı yapmıştır.

Evet, bu gazel birinci tekil kişi ağzından kaleme alınmıştır. Az önce ifade ettiğimiz gibi bu anlatıcı, kurmaca bir anlatıcıdır ve divan şiirinde en çok istifade edilmiş olan âşık anlatıcı tipi kullanılmıştır. Oysaki bu gazelin gerçek şairi, Fatih Sultan Mehmet’tir. Fatih, cihangir bir hükümdardır ve bu gazelde dile getirilen durumları yaşaması pek muhtemel değildir. Ama döneminde her şeye muktedir bir hükümdar olmasına rağmen Fatih, divan şiirinin geleneğine uyarak derbeder bir âşığı, kurmaca anlatıcı olarak kullanmış ve onun ruh hâlini gazele yansıtmıştır.

Klasik Türk Edebiyatı’nda sayıları çok fazla olmasa da kadın şairler de yer almaktadır. Divan şiirinin kadın şairleri genellikle eşraftan olan babaları vesilesiyle bir edebiyat muhitine iştirak edebilme imkânı bulabilmişlerdir. Daha çocukluk dönemlerinde babalarıyla birlikte şiir ve edebiyat meclislerine iştirak eden kadın şairlerimiz, sonrasında Klasik Türk Edebiyatı geleneğine uygun tarzda şiirler yazmaya başlamışlardır. Ancak bu şairler, kadın hissiyatını şiire yansıtmak gibi bir kaygı taşımamış, divan şiirindeki güzellik algısını dile getirmeyi tercih etmişlerdir. Başka bir deyişle kadın şairler de tıpkı erkek şairler gibi gazelerde geleneksel cinsiyetsiz veya cinsiyeti pek belirgin olmayan sevgili ve âşık tipine yer vermeyi yeğlemiştir. Bu durum bir yönüyle şiir dünyasının ve anlatıcının yaşanmış gerçekler değil, kurmaca bir dünya olduğunun göstergesidir (Büyük, 2011: 35).

Aşağıdaki gazel, Klasik Türk Edebiyatı’nın önemli kadın şairlerinden biri olan

Leyla Hanım tarafından yazılmıştır. Ancak Leyla Hanım, bir kadının hissiyatını diğer gazellerinin çoğunda olduğu gibi bu gazeline de göstermemiştir. Bu bilinçli bir tercihtir. Çünkü Leyla Hanım, divan şiiri geleneğine uygun olarak kurmaca bir anlatıcı yaratmış ve bu anlatıcının duygularını kâğıda dökmüştür. Bu gazelde anlatıcı, divan şiirinin klasik âşık tipidir ve makta beytinde Leyla mahlasını görene kadar, bu şiirin bir kadın tarafından yazıldığına dair bir emare görülmemektedir.

Beni ser-mest eder çeşmiñle âh ebrûlarıñ cânâ
Cebîniñde nedir ol çifte çifte hûlarıñ cânâ

Baňa dîvânelik eglencedir sevdâ-yı ‘aşkıñla
Perîşân etdi ‘aklım zülf-i ‘anber-bûlarıñ cânâ

Saňa beñzer mi vardır ey gül-i ra’nâ güzellikte
Nazîriñ yokdur ammâ olmasa bed-hûlarıñ cânâ

Eder ey şâh-ı hûbânım hep ‘uşşâkı perâkende
Gazabla baksâ bir kez dîde-i âhûlarıñ cânâ

Eder Leylâ’yı küşte bir nighde tîr-i müjgânıñ
Yeter kan etmesün ol gamze-i pür-gûlarıñ cânâ (Arslan, e-kitap: 135)

Birinci tekil kişi ağzından yazılan edebî eserlerde ilk bakışta okuyucu metinde “ben” dilini kullanan karakterin gerçek yazar/şair olduğu yanılgısına düşebilir. Elbette bu ben, gerçek yazar değildir, kurmaca anlatıcıdır. Böylesi bir anlatıcının gerçek yazar olmadığını, birinci tekil kişi ağzından bir köpeğin anılarını yazan P. G. Wodehouse bize net bir biçimde söylemektedir (Eco, 2016: 27). Benzer bir şekilde aşağıda iki bendine yer verdiğimiz şiirinde A. Kadir Bilgin’in bir kayısı ağacını anlatıcı olarak kullanmasını garipsemeyiz:

Ben bir kayısı ağacıym
Kırşehir’in Dinekbağı’ndan
Küçücük bir ev önünde yaşarım yapayalnız

Yılda bir çiçek açar
Yılda bir kayısı veririm
Avuç içi kadar

Yaz olur
Bir kadın silkeler dallarımı
Bir çocuk yerde bağırır, güler
Bense hoşnut olurum
Hem zaten benim
Ne söğütler gibi nezaketim vardır
Ne kavaklar gibi gururum (www.antoloji. com: 21.01.2024)

Yine Mark Twain de “Mikroplarla Üç Bin Yıl” adlı eserinde anlatıcı olarak bir kolera mikrobunu seçmiştir. Bu nedenle edebî bir eserdeki anlatıcıyı yazar ile okur arasındaki bir “*ara-kîşi*” olarak değerlendirebiliriz. Bu ara-kîşi yani anlatıcı, yazar tarafından yaratılmış kurmaca bir karakterdir. Diğer bir deyişle anlatıcı da tıpkı metindeki diğer bütün karakterler gibi kurmacadır, yaşadığımız dünyada var olan yazarın kendisi değildir (Sözen, 2009: 24).

Akıllara şöyle bir soru gelebilir: Sanatçılar edebî eserlerine hiç mi hayatlarından bir şey katmazlar? Bir edebî eserdeki anlatıcı ile sanatçının aynı kişiler olma ihtimali hiç mi söz konusu olamaz? Elbette ki böyle bir durum da söz konusu olabilir.

Kimi eserlerde kurmaca anlatıcı ile gerçek sanatçının pek çok özelliğinin kesiştiği görülmektedir. Ancak sanatçının hayatını ve gerçek kişiliğini, eserine yansıtıp yansıtmadığını, yansıttıysa ne kadarını yansıttığını, yazdıklarının ne kadarının nesnel ne kadarının öznel olduğunu kesin olarak bilemeyiz (Timuçin, 2011: 113). Anlatıda anı olarak görünen unsurların gerçekten yaşanmış olup olmadığından emin olamayız. Pekâlâ, sanatçı kurmaca olayları başından geçmiş gibi ben diliyle anlatabilir.

Şunu da göz önünde bulundurmak gerekir: Bir şair, edebî bir eserinde kendi hayatına dair tikel (cüzî) bir kesit, bir duygu veya düşünceyi yansıtırsa bile bunlar kurmaca anlatı dünyasında tümel (küllî) estetik olgulara dönüşür. Burada şair, kendi gerçek duygu, düşünce veya yaşantılarını anlatma amacı taşımaz, bunları evrensel bir mesajın aracı olarak kullanır. Dolayısıyla edebî metinlerde şairlere ilişkin kimi gerçek

bilgiler bulunsa bile bunlara genel ve tümel gerçeklerin ifadesi şeklinde bakmak gerekir.¹⁴

Her edebî eser, aynı zamanda kurmaca bir eserdir. Klasik Türk Edebiyatı özelinde mesnevi gibi olaya dayalı nazım şekillerinde metnin kurmaca olduğu bariz bir şekilde görülmektedir. Ancak özellikle gazellerde metnin kurmaca olduğu gözlerden kaçabilmektedir. Bu durum, gazel gibi nazım şekillerinin olaydan ziyade duygu ve düşünceye dayanmasından kaynaklanmaktadır.

Oysaki gazel gibi birkaç beyitlik en küçük manzum eserler bile şairlerin zihinlerinde oluşturdukları bir kurguya dayanmaktadır. Bir edebî eserin kurmaca olması için illaki bir olay örgüsü barındırması gerekmez. Şairler, duygu ve düşüncelerini kurgulayarak bir kompozisyon bütünlüğü içerisinde şiire dökerler. Hele ki divan şairlerinin gazellerini genellikle minimal (küçürek) bir hikâye gibi kaleme aldıkları görülmektedir. Bu minimal hikâyelerde “*âşık, maşuk ve rakip*” genellikle olay örgüsünün üç temel karakteri olarak karşımıza çıkar.

Aşağıda yer verdiğimiz Nedim’e ait örnek gazelde pek çok divan şiirinde rastlayabileceğimiz minimal hikâye özelliği bariz bir şekilde görülmektedir. Dolayısıyla en azından divan şiiri için bütün gazellerin bir olay örgüsü, bir öyküleme barındırmadığı iddia edilemez.

Biri biriyle müjgân safları gavgâya girmişdir
Nigâh-ı gamze gûyâ sulh için araya girmişdir

İşitdim dür sadef pîrâhenin çâk eyleyüp çıkmış
Meger ol dilber-i sîmin-beden deryâya girmişdir

Dediler şehr-i nâz-âbâd içinde işve sükunda
O tâcir-beççe bir dükkân-ı istiğnâya girmişdir

Temâşâ eyleyüp âyîne içre aks-i ruhsârın
Kıyâs etdim perîdir sihr ile mînâyâ girmişdir

¹⁴ Bu bakış açısı tez yazım sürecinde Süleyman Çaldak Hocamız tarafından bana kazandırılmıştır.

Fürûğu kûhsâr-ı âheni âb eylemek mümkün
Ol âteş kim hayâlinle dil-i şeydâya girmiştir

Bugün pek ser-firâz u şâdmân gördüm Nedîmâyı
Meger kim meclis-i mahdûm-ı bî-hemtâya girmiştir (Macit, e-kitap: 222)

Bir şiirde duyduğumuz ses, çok gerçekçi görünse bile şairin sesi değil, kurmaca anlatıcının sesidir (Kurt, 2019: 176). Bu tıpkı bir tiyatro oyuncusunun bir karakteri canlandırmasına benzer. Oyuncu fizikî olarak gözlerimizin önünde olmasına rağmen, bizzat oyuncunun kendi sesini işitmemize rağmen yine de hepimiz kesin olarak biliriz ki oyuncu, kurmaca bir karakteri canlandırmaktadır. İşte şiirdeki anlatıcı için de aynı durum söz konusudur.

Her şiir, bir anlamda bir kişinin başka bir kişi ile konuştuğu dramatik bir metindir. Bu nedenle bir şiirdeki dramatik kurgunun bir hikâyeden veya bir oyundan daha az olduğunu söyleyemeyiz. Divan şiiri için belki de temel fark sevgilinin istîğnadan kaynaklanan sessizliğidir. Bu nedenle gazellerin çoğu diyalog olmasa bile, tek taraflı bir konuşma özelliği taşımaktadır. Âşık konumundaki anlatıcı duygularını, yalvarıp yakarmalarını sevgiliye anlatmakta, ancak sevgili cevap vermeye tenezzül etmemektedir. Nedim'e ait olan aşağıdaki gazeli bu duruma örnek olarak verebiliriz. Âşık anlatıcı, gazel boyunca adeta karşısında bulunan sevgiliye hitap etmektedir. Ancak sevgilinin ağzından tek bir söz bile duyulmamaktadır.

Tahammül mülkünü yıkdın Hülâgû Han mısın kâfir
Amân dünyâyı yakdın âteş-i sûzân mısın kâfir

Kız oğlan nâzı nâzın şeh-levend âvâzı âvâzın
Belâsın ben de bilmem kız mısın oğlan mısın kâfir

Ne ma'nî gösterir dūşundaki ol âteşin atlas
Ki ya'ni şu'le-i cân-sûz-ı hüsn ü ân mısın kâfir

Nedir bu gizli gizli âhlar çâk-ı girîbânlar

Aceb bir şûha sen de âşık-ı nâlân mısın kâfir

Sana kimisi cânım kimi cânânım deyü söyler

Nesin sen doğru söyle cân mısın cânân mısın kâfir

Şarâb-ı âteşinin keyfi rûyun şu 'lelendirmiş

Bu hâletle çerâğ-ı meclis-i mestân mısın kâfir

Niçün sık sık bakarsın böyle mir'ât-ı mücellâya

Meger sen dahi kendi hüsnüne hayrân mısın kâfir

Nedîm-i zârı bir kâfir esîr etmiş işitmişdim

Sen ol cellâd-ı dîn ü düşmen-i îmân mısın kâfir (Macit, e-kitap: 226)

Düşüncelerimizi özetleyecek olursak kurmaca bir anlatı, kurmaca bir anlatıcının varlığını zorunlu kılar. Divan şairi de küçük bir gazel kaleme aldığı anda öncelikle zihninde bir kurgu oluşturur. Daha sonra çoğu zaman bu kurguya kurmaca bir karakter olarak kendini dâhil eder. Ancak artık bu ben diliyle konuşan gazeldeki karakter, şairin gerçek kimliği değildir. O şiir özelinde yaratılmış kurmaca bir kişidir. Dolayısıyla şiirde dile getirilen duygu, düşünce veya olay örgüleri gerçek şaire değil kurmaca karaktere, yani anlatıcıya aittir.

Bu nedenle bir divanda yer alan tüm gazeller, bir şaire ait olmakla beraber, bu kurmaca metinlerin başkahramanları yani anlatıcıları birbirinden çok farklı, hatta birbirine karşıt şahsiyetlerde tipler bile olabilmektedir. Bu durum kurmaca anlatıcı ile gerçek şairin farklı karakterler olduğunu göstermektedir.

1.3. Mahlas Beyitlerinde Beliren Anlatıcı

Şairlerin şiirlerinde kullandıkları takma adlara mahlas adı verilmektedir. Sözlüklerde birbirine benzer şekillerde tanımlanan mahlas terimi için özellikle “takma ad” ibaresi öne çıkmakta, hatta Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlüğü’nde mahlas, sadece bu ibare (takma ad) ile açıklanmaktadır.

Mahlas, bir şairin kendisini diğer şairlerden ayırt etmek; şahsî, edebî, kimi zaman da sosyal kişiliğini yansıtmak amacıyla seçtiği takma addır (Geprem, 2018: 1). Ancak mahlasın her zaman şairin gerçek isminden farklı bir takma ad olmadığını, kimi şairlerin gerçek isimlerini de mahlas olarak kullandıklarını göz önünde bulundurmamız gerekir.

Bununla birlikte Klasik Türk Edebiyatında pek çok şair kendi gerçek isminden farklı bir mahlas kullanmayı tercih etmiş ve gerçek ismi unutulacak kadar mahlaslarıyla ünlenmiştir. Söz gelimi Nâbî'nin asıl adı Yusuf, Fuzûlî'nin Mehmet, Nefî'nin Ömer, Nâilî'nin ise Mustafa'dır (Geprem, 2018: 4). Ancak bırakın sıradan insanları sahadaki araştırmacılar dahi bu şairleri genellikle mahlasları ile hatırlamaktadır.

Mahlas geleneği İran edebiyatından Türk edebiyatına geçmiştir. Ancak elimizde mahlasın ilk defa kim tarafından ne zaman kullanıldığına dair kesin bir bilgi bulunmamaktadır. İslamî dönem İran edebiyatının bilinen ilk büyük şairi Rûdegî'nin (öl. 940), şiirlerinde mahlas kullanmış olması, şairlerin mahlas kullanma geleneğinin kadim bir tarihi olduğunu göstermektedir (Yıldırım, 2006:12-13).

Divan şiirinde bir şairin mahlas almasına tahallüs adı verilir. Mahlasını şair kendisi seçebileceği gibi, üstat bir şair tarafından da genç bir şaire mahlas verilebilir. Bu mahlaslar, şairlerin adeta imzası işlevini görür, onu diğer şairlerden ayırt eder. Ancak divan şairleri, mahlaslarını sadece kendilerini tanıtmak için kullanmaz, özellikle tevriye ve iham sanatlarını kullanmak suretiyle bazen söz maharetlerini göstermek için mahlaslarıyla da söz sanatlarına başvururlar ve mahlaslarını farklı anlamlara gelecek şekilde kullanırlar. Mahlasın bu şekilde kullanımına hüsn-i tahallüs adı verilmektedir (Kaçar, 2019: 3). Mahlaslar genellikle gazellerin son beytinde geçer. Ancak mahlasların, makta beytinden önce kullanıldığı gazeller de vardır.

Divan şairlerinin mahlas kullanma geleneği o kadar yaygınlaşmıştır ki toplum tarafından tanınmamak gibi bir kaygıları olmayan pek çok Osmanlı hükümdarı da

şiiirlerinde mahlas kullanmayı tercih etmiştir. Söz gelimi tezimizde divanını incelediğimiz “*Fatih Sultan Mehmet, Avnî; II. Bâyezîd, Adnî; Kanuni Sultan Süleyman, Muhibbî; I. Ahmet, Bahtî; II. Osman, Fâris ve III. Ahmet, Necîb mahlaslarını*” (Tâhirü’l-Mevlevî, 2019: 124) kullanmışlardır.

Önemli devlet adamları, hatta sultan şairlerin bile mahlas kullanma geleneğine uyması, inceleme konumuz anlatıcı bağlamında özellikle mahlas konusuna değinmemizi zorunlu kılar. Bir gazelde anlatıcının varlığının en bariz şekilde ortaya çıktığı yer mahlas beyitleridir. Zira divan şairi, bu beyitte imza hükmündeki mahlasını kullanır. Fakat kullanılan bu mahlas şairin gerçek ismi değildir ve çoğu zaman gazeldeki kurmaca anlatıcı tarafından gazelin muhtevasına uygun bir biçimde zikredilir. Bu nedenle anlatıcının özellikle mahlas beyitlerinde/bentlerinde belirgin bir biçimde ortaya çıkmasına dair ayrı bir başlık açma ihtiyacı hissettik.

Mahlas ile ilgili gerek yapılan çalışmalarda gerek sözlüklerde mahlasın iki özelliğine dikkat çekilmektedir: 1. Şairin takma adı olduğu, şair tarafından şiirde ikinci bir ad olarak kullanıldığı. 2. Şairin kendisini diğer şairlerden ayırt etmek için mahlas kullandığı.

Ortalama, hatta iyi bir şair için bile yukarıdaki durum kısmen söz konusu olabilir. Ancak önemli devlet adamları, hele hele hükümdar şairler için yukarıdaki her iki durumun da söz konusu olamayacağını düşünüyorum. Fatih Sultan Mehmet, Yavuz Sultan Selim, Kanuni Sultan Süleyman gibi bir padişahın şiirlerini taklit etmek bir yana, onun ismini/mahlasını kullanmaya kim cesaret edebilir ki bu hükümdar şairler, kendilerini diğer şairlerden ayırt etme kaygısı taşısınlar. Yine neden hükümdar bir şair, sırf müstear bir isim kullanmak için mahlasa başvursun ki?

Kanaatimce mahlas kullanma geleneği doğrudan kurmaca anlatılar / edebî metinler ile bağlantılı bir konu. Divan şairi; kendi hayatını, kendi duygu ve düşüncelerini doğrudan şiire yansıtmaz. Şiir, kurmaca bir dünyadır ve divan şairi, bu kurmaca dünyayı okura arz ederken kurmaca bir anlatıcıdan istifade eder. Bu anlatıcı çoğu zaman ben dilini kullandığı için şairin bizzat kendisi zannedilir. Gazeller genellikle kahraman bakış açısıyla, “ben” diliyle yazıldığı için okuyucu; şair ile kurmaca anlatıcının farklı kişiler olduğunu pek fark edemez.

Ancak makta beytinde şairin mahlası geçer. Çoğu zaman kurmaca anlatıcı, mahlas vasıtasıyla kendisine seslenir. Açık bir biçimde bu beyitlerde gerçek şair değil, kurmaca

anlatıcının varlığı ortaya çıkar. Bu vesile ile gazel boyunca sesi duyulan kişinin gerçek şair değil, kurmaca anlatıcı olduğu net bir şekilde ortaya çıkar.

Etimolojik olarak da mahlas terimi tezimizi desteklemektedir. Mahlas, halas olunacak, kurtuluşa erilecek yer, sığınak, melce anlamlarına gelmektedir. Şairin halas olmak, kurtulmak istediği kişi kimdir? Şair neden bir sığınak, bir melce aramaktadır? Müstear isim, takma ad, ünvan gibi çok farklı terimler kullanılabileceği hâlde neden “mahlas” kelimesi tercih edilmiştir?

Her ne kadar yaptığım taramalarda kurmaca metinler anlamında mahlas kelimesine dair bir inceleme veya açıklamaya rastlamadıysam da bu kelimenin (mahlasın) kadim şairler tarafından özellikle tercih edildiğini düşünüyorum. Kanaatimce mahlas, divan şairinin edebiyatın kurmaca dünyası içerisinde kendi gerçek kimliğinden, sosyal hayattaki gerçek statüsünden kurtulmasının, halas olmasının edebî yoludur. Zira söz gelimi Fatih Sultan Mehmet’in büyük bir hükümdar olarak derbeder bir âşık gibi aşk acısıyla yanıp tutuşması, ahlarının göklere varması, yakasını yırtıp yara bere içinde kalması, deli divane olup çöllere düşmesi ancak bir türlü vuslata erememesi tahayyül bile edilemez. Ama Fatih edebiyatın kurmaca dünyasının verdiği imkânla kendisini hükümdar kimliğinden halas edip/soyutlayıp Avnî kurmaca karakterini gazel özelinde yaratmak suretiyle ona istediği rolü tevdi edebilir.

Fatih Sultan Mehmet’e ait aşağıdaki gazeli kurmaca anlatıcı ve mahlas yönüyle inceleyelim:

Ağlasa derd-i derûnum çeşm-i giryânûm saña

Âşikâr olurdu gâlib râz-ı pinhânûm saña

Mesned-i hüsn üzre sen ben hâk-i rehde pâ-y-mâl

Mûr hâlin niçe ‘arz ede Süleymânûm saña

Şem‘i gör kim meclisünde ağlayup başdan çıkar

Hoş yanar yakılır ey şem‘-i şebistânûm saña

Subh gibi sâdık olduğum reh-i ‘aşkuñda ben

Gün gibi rûşendurur ey mâh-ı tâbânûm saña

Dün rakîbüñ cevriñ men‘ eyledüñ ben hasteden

Eyledi te’sîr gûyâ âh u efgânum saña

Zahm-ı hicrân şerhi çün mümkün degüldür döstüm

Sîne-çâkinden haber versün girîbânum saña

Eyleme göñlin gözin cevri ile ‘Avnînüñ harâb

Dürr [ü] gevherler verür bu bahr ile kânum saña (Pala, 2010: 28-30)

Bu gazelde “saña” sözcüğü redif olarak kullanılmıştır. Bu sözcük ile muhatap hem açık bir şekilde belirlenmiş hem de bir tek kişi ile sınırlandırılmıştır. Beyitler içerisine serpiştirilen “şem‘-i şebistânım, mâh-ı tâbânım” gibi ifadelerden anlaşılacağı üzere bu gazelin muhatabı sevgilidir, anlatıcısı ise âşıktır.

Gazelin tamamında âşık anlatıcı, bir güzele hitap etmekte, ona karşı hissiyatını ve ahvalini dile getirmektedir. Ancak divan şiiri geleneğine uygun olarak sevgili adeta putlaşmış, taş kesilmiştir. Sevgilinin ağzından tek bir sözcük bile çıkmamaktadır.

İlk beyti günümüz Türkçesine şöyle çevirebiliriz: Ağlak gözlerim sana ağlasa, aşkımdan dolayı ağladığımı, acı çektiğimi görsen gönlümdeki dert, yani aşk, sana beslediğim gizli sırlarım güçlü bir şekilde aşıkâr olurdu.

İlk beyit ile beraber adeta divan şiirinin klasik âşık tipi sahneye çıkmıştır. Âşık anlatıcı; yaşlı gözlere, kederli bir gönle ve sevgiliyle henüz paylaşamadığı derin duygulara sahiptir. Fakat bu beyitte sevgilinin tavrına dair bir işaret verilmemiştir.

Ancak hemen ikinci beyitte sevgilinin erişilmez makamı ortaya konur. Sevgili güzellik makamında bulunmaktadır, oysaki âşık, sevgilinin gelip geçtiği yolda, toz toprak içerisinde ayaklar altında kalmıştır. Âşık anlatıcı, sevgiliyi yüceltmek için onu, muhteşem kral peygamber Süleyman’a, kendisini ise küçük bir karıncaya benzetmiştir.

Mahlas beytine yer verilmediğinde bu ve benzeri gazellerin Fatih Sultan Mehmet’in kaleminden çıktığı anlaşılamaz. İstanbul’u fethetmiş, Bizans İmparatorluğu’na son vermiş, doğuda ve batıda sınırlarını genişleterek bir cihan imparatorluğu kurmaş olan Fatih’in bir sevgili, bir insan karşısında kendisini bir karınca kadar değersiz gördüğünü iddia etmek çok mantıklı olmasa gerek.

Zira çalışmamızda yeri geldikçe tekrar tekrar ifade ettiğimiz gibi divan şairlerinin, hatta genel olarak bütün şairlerin, şiirlerinde genellikle kurmaca bir anlatıcı yarattıklarını ve onun ruh hâlini kâğıda döktüklerini göz önünde bulundurmak zorundayız.

Yukarıdaki gazelde de sevgili karşısında bir karınca kadar küçülen, toza toprağa bulan, sürekli gözyaşları döken, göğsü gönlü paramparça olan ama bütün bunlara rağmen sevgiliye kavuşamayan kişi tabii ki Fatih Sultan Mehmet değildir. Bütün bu acıları yaşayan ve sevdiğine kavuşamayan kişi, bu gazel özelinde yaratılmış olan kurmaca bir karakterdir. Bu gazeldeki kurmaca karakter, âşık Avnî'dir.

Gerçek hayatında Fatih Sultan Mehmet'in sevdiği bir kadına kavuşamaması kolay kolay tasavvur edilemez. Nitekim dönemin şartları içerisinde Fatih de birkaç evlilik yapmış ve bazı cariyelere sahip olmuştur. Ancak aynı Fatih, ele aldığımız gazelde olduğu gibi birçok gazelinde divan şiiri geleneğine uymuştur. Çünkü gazeli kaleme alan kişi kim olursa olsun, ister halktan bir şair ister devletin en yüksek makamındaki padişah, aşk konusunu işlerken bu geleneğe uymak durumundadır.

Divan şiiri geleneğine göre âşıkane bir gazelde sevgili en yüksek makama oturtulur. Âşık, sevgili için her türlü eziyete katlanır, ancak sevgiliye kavuşmak şöyle dursun, sevgilinin ağzından bir tek kelime bile duyamaz. Âşığın sevgiliden görebileceği en büyük iltifat bir gamzedir, göz ucuyla bir bakıştır.

Dolayısıyla bu gazeldeki anlatıcı Fatih Sultan Mehmet değil, onun tarafından bu gazel özelinde kurgulanmış âşık anlatıcı tipidir ve aslında bu âşık anlatıcı divan şiirinde müşterek olarak kullanılmış geleneksel bir anlatıcıdır.

Üçüncü beyitte âşık anlatıcı, mumun, sevgili meclisinde yanıp eridiğinden dem vururken aslında sevgili karşısında yanıp tutuştuğunu ifade etmek istemektedir. Dördüncü beyitte âşık anlatıcı, sevgilinin aşk yolunda sadık olduğunu ve bu durumun gün gibi aşikâr olduğunu dile getirmektedir.

Beşinci beyitte âşıkların sevgililerden görebileceği azamî iltifata değinilmiştir. Âşığın iniltileri, ah çekişleri sevgiliye tesir etmiş olacak ki sevgili, diğer rakiplerin âşığa sıkıntı yaşatmasına engel olmuştur. Bu durum bile, divan şiiri geleneğinde, âşık için büyük bir mutluluk sebebidir. Sonraki beyitte âşık anlatıcı, ayrılıktan kaynaklanan vücudundaki yara bereleri dil ile anlatmak pek mümkün olmayacağı için kendi yakasından yaralı yüreğinin hâlini sevgiliye haber vermesini istemiştir.

Son beyitte mahlas geleneği ile sahneye Avnî çıkmıştır. Sevgili eziyet ederek Avnî'nin gönlünü ve gözünü harap etmemelidir. Zira Âşık Avnî'nin deniz ve maden ocağı konumundaki gözü ve gönlü sevgili için inci ve mücevher vermektedir.

Burada tekrar ifade etmem gerekirse gazel boyunca pek çok aşk acısı yaşayan, fakat sevgiliden herhangi bir karşılık görmeyen ve ben diliyle hissiyatını sen hitabıyla sevgiliye anlatan metindeki anlatıcı, Fatih Sultan Mehmet değildir. Son beyitte Avnî olarak sahneye çıkan karakter, gerçek hayattaki Osmanlı padişahı değildir. Avnî, bu gazelde gerçek şair tarafından yaratılmış ve geleneksel âşık kimliğine büründürülmüş kurmaca bir karakterdir. Diğer bir ifadeyle bu gazeldeki mütekellim, bu gazelde konuşan, duygularını sevgiliye ifade eden kişi, kurmaca âşık anlatıcıdır.

Bu başlık altında gazelerde mahlasların hangi makamlarda kullanıldığına da temas etmek istiyorum. Divan şiirinde mahlasların genellikle üç şekilde kullanıldığı görülmektedir: konuşan (mütekellim), seslenilen (münâdâ) ve üçüncü kişi (gaip).

Divan şairi kimi zaman mahlası metinde anlatıcıyı teyit etmek için kullanır. Bu durumda mahlas olan kelimeye birinci tekil şahıs eki ilave edilmek suretiyle mahlasın anlatıcıyı karşıladığı bariz bir biçimde ortaya konur. Bu tür gazelerde mahlasın sahibi, metin boyunca konuşan, duygu ve düşüncelerini ifade eden anlatıcıdan başkası değildir.

Aşağıdaki gazelde Fuzûlî böyle bir yöntem kullanmıştır. Gazel boyunca anlatıcı, ben diliyle duygu ve düşüncelerini dile getirmiştir. İlk beyitte “Canımı feda ederek senin gibi sevgiliye ulaştım, sana ulaşınca asıl cana ulaşmış oldum, bana merhamet et.” diyen anlatıcı muhatap makamına sevgiliyi koyar. Sonraki beyitlerde de anlatıcı sevgiliye hitap etmeye devam eder ve her beyitte hayalî olarak vuslatın bir yönüne ve kendisinde uyandırdığı hissiyata değinir.

Nihayetinde son beyitte anlatıcı “Miskîn Fuzûlî’yem” ifadesiyle mahlasın sahibi olduğunu dile getirir. Yani bu gazelde anlatıcı ile mahlastaki kişi aynı karakterdir. Mahlas münâdâ makamında hitap edilen kişi olmadığı gibi gaip makamında üçüncü bir kişi de değildir. Mahlas beytinde anlatıcı “Aciz Fuzûlî’yim ki yüzümü sana tutmuş, her şeyi senden istiyorum. Yahut okyanusa kavuşmuş değersiz bir damlayım.” diyerek bu gazel boyunca dile getirdiği ilahî aşkı, vuslatı ve mutlak güzellikten gelip mutlak güzelliğe dönüşü ummandan bir damla metaforuyla neticelendirmiştir. Umman (okyanus), yüce Allah’ı temsil etmektedir, insan ise o sonsuz denizden sadece bir damladır, bir vesileyle ummandan ayrı düşen her damla tekrar ummana rücu edecektir.

Canlar verüp senin kimi cânâna yetmişem
Rahm eyle kim yetince sana cânâna yetmişem

Şükrâne-i visâlüne can verdüğüm bu kim
Çoh derd çekmişem ki bu dermâna yetmişem

Hâlüm deyüp murâduma yetsem ‘aceb degül
Bir bende-em ki dergeh-i sultâna yetmişem

Mûr-ı muhakkaram ki serâsime çoh gezip
Nâ-gâh bâr-gâh-ı Sülaymân’a yetmişem

Bir bülbülem ki gülşen olupdur neşîmenüm
Yâ tûtiyem ki bir şekeristâna yetmişem

Devr-i felek müyesser edüpdür murâdumı
Gûyâ ki tâlib-i güherem kâna yetmişem

Miskîn Fuzûlî’yem ki sana dutmuşam yüzüm
Yâ bir kemîne katre ki ummâna yetmişem (Tarlan, 2005: 476)

Divan şiirinde mahlas ikinci olarak münâdâ (hitap edilen) şeklinde kullanılır. Bu durumda anlatıcı ile mahlasta ifadesini bulan karakter genellikle farklı kişiler olarak tebarüz eder. Anlatıcı metinde konuşan kişidir, eskilerin tabiriyle mütekellimdir, oysaki anlatıcının nida yoluyla seslendiği mahlasın sahibi, dinleyici (muhatap) makamındadır.

Tezimizde ele aldığımız Fatih Divanı’nda kahir ekseriyetle gazellerde mahlasın münâdâ şeklinde kullanıldığı görülmektedir. İncelemede detaylı olarak yer verdiğimiz aşağıdaki gazeli, mahlasın münâdâ şeklinde kullanımı yönüyle ele alalım:

Cismümüz râh-ı vefâda gerçi kim hâk eylerüz
Bâd-ı âh ile reh-i yâri yine pâk eylerüz

Bâdeye baş üzre yer edüp ayağa salmazuz
Hürmetin câm-ı meyûn ol deñlü idrâk eylerüz

Ger firâkuñ derdine vasluñdan olursa devâ
Nûş-ı la'lûñ gamzeñüñ nîşine tiryâk eylerüz

Tîr-i hicre sîne tutmakdan budur maksûdumuz
Yoluña baş oynamağa cânı bî-bâk eylerüz

Yâr eşiginde ikâmet mümkün olursa eger
Meskenümüz 'Avniyâ san evc-i eflâk eylerüz (Doğan, 2014: 252)

Beş beyitlik bu gazelde anlatıcı, birinci çoğul kişi ağzıyla, biz diliyle konuşmayı tercih etmiştir. Gazel boyunca kullanılan “eylerüz” redifi ile bu anlam sağlanmıştır. Ancak bu redifin kullanılmasının şairin bilinçli bir tercihi olduğu kanaatindeyim. Zira şair, pekâlâ “eylerüm” redifini kullanmak suretiyle şiirini ben diliyle kaleme alabilirdi. Oysaki biz dilinin kullanılması ile şair, metindeki kurmaca anlatıcıyı bir karakter ile sınırlandırmamış ve bu gazelde genel olarak âşıkların duygu ve düşüncelerine tercüman olmak istemiştir.

Gazelin ilk beytini şu şekilde günümüz Türkçesine çevirebiliriz: “Biz her ne kadar bedenimizi sevgiliye vefa yolunda toprak eylesek de ahımızın rüzgârı ile sevgilinin yolunu yine de tertemiz etmeyi biliriz.” Âşıklar, sevgililerin nazları karşısında bir sürü sıkıntı yaşar; dertten, kederden zayıflayıp toz toprak olur ama yine de vefa göstererek aşklarından vazgeçmezler. Fakat âşıkların toza toprağa dönüşüp yola dökülen bedenleri sevgilileri rencide edebilir. Bu kez de âşıkların ahları bir rüzgâr gibi devreye girer ve yolu tertemiz hâle getirir.

Anlatıcı, bilinçli bir şekilde çoğul kip kullanmayı tercih etmiştir. Çünkü dile getirdiği bu durumlar, şahsına münhasır değildir, bütün âşıkların meşakkatli aşk yolunda yaşadıkları genel durumlardır. Zaten yukarıdaki beyitte çizilen tablo, birçok gazelde benzer şekilde karşımıza çıkmaktadır.

İki, üç ve dördüncü beyitlerde anlatıcı âşık, farklı metaforlarla karşımıza çıkar.

Nihayet son beyitte mahlas kullanımı ile Avnî'ye seslenir ve sevgiliye ne kadar değer verdiğini münâdânın şahsında herkese ilan eder: “Ey Avnî (Avniyâ), eğer sevgilinin eşğinde ikamet etmek mümkün olursa biz âşıklar kendimizi en yüce makama erişmiş kabul ederiz.” Âşıklar sevgiliye kavuşmak şöyle dursun, kapısındaki bir it gibi onun eşğinde bulunabilmeyi bile yüksek bir paye kabul etmişlerdir.

Bu gazelde mahlas, münâdâ makamında kullanılmıştır. Avnî metinde anlatıcının seslendiği, muhatap makamına koyduğu bir karakterdir. Burada mahlastaki kişi, anlatıcı ile aynı kişi değildir. Münâdâ burada anlatıcının hitap ettiği bir sırdaş, yakın bir dost gibi görünmektedir.

Mahlasın münâdâ şeklinde kullanıldığı kimi gazellerde ise anlatıcının tecrit sanatına başvurmak suretiyle dışarıdan kendisine seslendiği görülmektedir. Böylesi durumlarda her ne kadar anlatıcı farklı bir kimseye, bir dinleyiciye sesleniyor gibi görünse de aslında anlatıcı ve dinleyici (mütekellim ve muhatap) aynı karakterdir. Anlatıcı mahlas yoluyla bir beyit özelinde adeta bedeninden sıyrılıp karşısına geçmiş bir ruh gibi kendi benliğine seslenmektedir ve böylece tecrit sanatı dediğimiz durum ortaya çıkmaktadır. Fatih'e ait aşağıdaki gazeli bu yönüyle inceleyelim:

Kesmezem ağyâr cevri ile cânândan ümîd
Kim kesilmez havf-ı şeytân ile îmândan ümîd

Ağlamakla dürr-i vasla tâlib oldum tañ degül
Eylese gavvâs olanlar bahr-i ummândan ümîd

Âsitânunda nigârı görmesem ye's etmezem
Bu mesel meşhûrdur kim çıkmaduk cândan ümîd

Dişlerüñdür ağlamakla gözyaşından umduğum
Dürr-i şehvâr oldu ancak ebr-i nîsândan ümîd

Her ne deñlü cürmüñe hadd ü nihâyet yoğ ise
'Avniyâ kat' eyleme sen 'avn-i Rahmândan ümîd (Doğan, 2014: 139)

Beş beyitlik bu gazel, kahraman bakış açısıyla kaleme alınmıştır. Anlatıcı, gazelin başkahramanıdır. Gazeldeki olayları, kendi başından geçmiş gibi dile getirmiş, divan şiirinin klasik âşık tipine bürünmüş, onun ruh hâlini, duygu ve düşüncelerini yansıtmaya çalışmıştır. Ancak pek çok gazelin aksine âşık anlatıcı, bu gazelde genel okuyucu kitlesine hitap etmeyi tercih etmiştir. Başka bir deyişle bu gazelde muhatap makamında sevgili değil herkes, bütün okuyucu veya dinleyici kitlesi vardır.

İlk mısra ile beraber anlatıcı, âşık kimliğini ortaya koymaktadır. Ağyarın, rakiplerin yaşattığı sıkıntılar nedeniyle âşık sevgiliden ümit kesmemektedir. İkinci mısra da bu düşünce dinî bir örnekle somutlaştırılmaktadır. Nasıl ki şeytan korkusu nedeniyle imandan ümit kesilmiyorsa aynı şekilde şeytanî rakipler nedeniyle sevgiliden de ümit kesilmemesi gerekir.

İkinci beyitte âşık, ağlamakla, gözyaşı dökmekle, bir inci tanesine benzettiği sevgiliye kavuşmayı arzuladığını ifade etmektedir. Sonraki beyitte de sevgiliyle ilgili duygu ve düşüncelerini paylaşmaya devam etmektedir. Âşık, kapısının eşiğinde sevgiliyi görmese bile umutsuzluğa kapılmaz. Zira atasözünde geçtiği gibi çıkmadık candan ümit kesilmez.

Son beyitte Avnî'ye nida edilir: “Ey Avnî, her ne kadar suçun, kabahatin çok fazla ise de Allah’ın yardımından ümidini kesme.” Bu beyit genel olarak günahkâr insanların Allah’ın merhametinden ümitlerini kesmemeleri gerektiği şeklinde yorumlanabilir. Elbette ki Allah’ın merhameti gazabından çok çok daha fazladır ve anlatıcı tarafından bilinçli olarak Allah’ın “Rahman” ismi kullanılmıştır.

Bu gazelde nida edilen Avnî'nin anlatıcının kendisi olduğu görülmektedir. Kimi gazelerde son beyitte mahlas kullanımı ile birlikte ortaya çıkan karakter, anlatıcıdan farklı bir kişi olabilmektedir. Kimi gazelerde ise anlatıcı ve mahlastaki karakter aynı kişi olmaktadır.

Kanaatimce bu gazelde metin boyunca duygu ve düşüncelerini dile getiren âşık anlatıcı ile son beyitte hitap edilen Avnî aynı karakterdir. Dolayısıyla bu beyitte aynı zamanda tecrit sanatı yapıldığını söyleyebiliriz. Zira ilk dört beyitte âşık anlatıcı, daha çok genel okuyucu kitlesine hitap etmiş, fakat son beyitte kendisini muhatap konumuna yerleştirerek farklı bir karaktere sesleniyormuş gibi kendi şahsına hitap etmiştir. Böylece anlatıcının kendisini başka bir kimse yerine koyarak ona hitap etmesi şeklinde adlandırdığımız tecrit sanatı gerçekleşmiştir.

Dolayısıyla mahlasın münâdâ şeklinde kullanıldığı kimi gazelerde mahlastaki karakterin anlatıcının kendisi, kimi gazelerde ise anlatıcıdan farklı bir karakter olduğu görülmektedir. Münâdâ şeklindeki mahlas ile anlatıcının seslendiği muhatap; bir sevgiliyi, bir dostu ya da genel dinleyici kitlesi gibi farklı kişileri karşılayabilir.

Üçüncü ve son olarak mahlas, şiirde gaip makamında kullanılabilir. Bu durumda mahlastaki karakter konuşan kişi olmadığı gibi dinleyen kişi de değildir. Bu karakter metinde yer alan üçüncü bir kişidir. Eskilerin ifadesiyle mahlastaki karakter ne mütekellimdir ne de muhataptır, bu karakter kendisinden söz edilen gaptir. Aşağıdaki gazel üzerinde bu konuyu irdeleyelim:

Ağlasa ‘âşık belâ-yı hicr ile nâlân olup
Gözlerinden akan anuñ yaş yerine kan olup

Geh cefâ kûhı gubârından urınsa kisveti
Geh belâ vâdîsini geşt eylese ‘üryân olup

Her ne deñlü cevrlar görse vefâlar eylese
Her ne deñlü gülseler hâline ol giryân olup

Gam beyâbânına her gün eylese seyr ü sefer
Her gece mihnet-sarây-ı fûrkate mihmân olup

Râz-ı ‘aşkı ‘âşikâr etmege tâkat bulmasa
Sînesinde nâvek-i dil-dûzlar pinhân olup

Dilberinden rahm eger olmasa ol dil-hasteye
Kimseler derdine dermân edemez imkân olup

Verseler mülk-i cihânuñ tâc u tahtı devletin
‘Avnî kûyuñ terkin etmez başına sultân olup (Doğan, 2014: 113)

Yukarıdaki gazelde anlatıcı, gözlemci bakış açısından istifade etmiştir. Bu

gazelde anlatıcı başından geçen olayları anlatmamıştır, daha çok genel bir gözleme, uzun bir müşahedeye ve tecrübeye dayanan düşüncelerini ifade etmiştir.

Gazelin ilk beş beyti tamamlanmamış şart cümlecikleri şeklinde oluşturulmuştur. Eksiltili birer cümle durumundaki bu beyitler, hayalî birer yüklem ile tamamlanabilir. Ancak bu beş beyit, altıncı beyitteki temel yükleme de bağlanabilir. Bu hâliyle âşığın durumu her beyitte farklı bir şekilde anlatıldıktan sonra altıncı beyitte âşığın derdine dermanın, sevgilinin elinde olduğu ifade edilmiş olur.

İlk altı beyti günümüz Türkçesine çevirelim: “Âşık, ayrılık belasıyla inleyerek ağlasa, gözlerinden gözyaşı yerine kan aksa...”, “Kâh cefa dağının tozunu toprağını elbise olarak bürünse kâh çıplak kalıp bela vadisini (başıboş) gezinse...”, “Her ne kadar eziyet görse de o (sevgiliye) vefa göstermeye devam etse, insanlar hâline gülseler bile o inleyip ağlamaya devam etse...”, “Her gece ayrılığın eziyet sarayında (zindanında) konaklayıp her gün gam çölünde gezip dolaşsa...”, “Göğsünde gönlüne batan oklar gizlenerek, yer edinerek aşkın sırrını açıklamaya takat bulmasa...”, “Eğer o gönlü yaralı âşığın sevgilisi merhamet göstermezse kimsecikler imkân bulup da âşığın derdine derman olamaz.”

Tekrar ifade edecek olursak yukarıda görüldüğü gibi ilk beş beyit eksiltili cümleler şeklindedir. Genel bir gözlem ve tecrübe ile divan şiirindeki geleneksel âşık tipinin aşk yolculuğunda yaşadığı sıkıntılar dile getirilmiştir. Altıncı beyit ile beraber ilk beş beyitte dile getirilen yan yargıları bir ana yargı ile birleştirebiliriz. Âşık pek çok sıkıntı çekmiştir. O gönlü yaralıdır (dil-haste), ancak bu hastalık sıradan, maddî bir hastalık değildir. Bu hastalık aşk hastalığıdır, böylesi bir hastalığın tedavisi, bu derdin dermanı ise ancak sevgili tarafından yapılabilir. Bu tedavi bir gamze, bir iltifat, bir âşığı fark ediş olabilir.

Bu gazelde anlatıcı ben dilini kullanmaz. Bu gazel, üçüncü tekil kişili anlatıma sahiptir. Anlatıcı, başından geçen bir olay veya durumu anlatmamaktadır. Anlatıcı, âşığın yaşadığı hâlleri müşahade eden ve tecrübeleriyle bunu genel okuyucuya aktaran, adeta dışarıdan bir gözlemci gibi olayı anlatmaktadır.

Son beyitte mahlas kullanma geleneğiyle “Avnî” sahneye davet edilir: “Dünyanın tacını, tahtını, devletini verseler bile Avnî senin bulunduğun mahalleyi bırakmaz. Senin mahallende derbeder bir âşık olmayı sultanlığa tercih eder.” Ancak önceki beyitlerde olduğu gibi bu beyitte de gazelin anlatıcısı ile gazel boyunca ahvali

anlatılan âşık farklı karakterlerdir.

Gazel boyunca divan şiirindeki geleneksel âşık tipi, gözlemci diyebileceğimiz âşıktan farklı bir karakter tarafından anlatılmıştır. Anlatıcının kurmaca metindeki âşıktan farklı bir karakter olmasını hem gazel boyunca devam eden üçüncü kişili anlatımdan hem de mahlas beytinde âşık karakteri ile anlatıcı karakterin aynı anda yer almasından anlıyoruz.

Bu nedenle bu gazelde mahlastaki karakter mütekellim olmadığı gibi anlatıcının seslendiği muhatap da değildir. Bu karakter, metinde kendisinden söz edilen, gaip makamındaki üçüncü bir kişidir, bu hakkında konuşulan kişi divan şiirinin geleneksel âşık tipidir.

Konuyu biraz daha somutlaştırmak için son örneğimizi de Nedîm'den verelim:

Bir sen ü bir ben ü bir mutrib-i pâkîze-edâ
İznin olursa eğer bir de Nedîm-i şeydâ
Gayrı yârânı bu günlük edüp ey şûh fedâ
Gidelim serv-i revânım yürü Sa'd-âbâda (Macit, Tarihsiz: 204)

Yukarıdaki dörtlükte mahlastaki karakterin gaip makamında olduğu, anlatıcı ve muhatap dışında üçüncü bir kişi olduğu açık bir şekilde görülmektedir. Rint anlatıcı; sevgili ve çalgıcı ile birlikte Nedim'i de eğlenceye götürmek istemektedir. Nedim de tıpkı sevgili ve çalgıcı gibi anlatıcıdan farklı bir karakter olarak, gaip bir karakter olarak metinde yer almaktadır. Burada Nedim'in edebiyatın kurmaca dünyası içerisinde tıpkı âşık anlatıcı, sevgili ve çalgıcı karakterler gibi kurmaca bir karakter olduğunu ifade etmemiz gerekir. Bu Nedim, gerçek hayattaki Kadı Mehmet oğlu Ahmet değil, kurmaca dünyadaki kurmaca bir karakterdir.

İncelediğimiz örneklerden hareketle divan şiirinde mahlasların genellikle üç şekilde kullanıldığı görülmektedir: konuşan (mütekellim), seslenilen (münâdâ) ve üçüncü kişi (gaip). Hem tez kapsamında ele aldığımız Fatih Divanı'nda hem de düşüncemizin doğruluğunu teyit etmek amacıyla gözden geçirdiğimiz Fuzûlî Divanı'nda mahlasın gazellerde en çok münâdâ şeklinde kullanıldığı görülmüştür. İkinci olarak şairlerimiz mahlası gaip makamında kullanmayı tercih etmiş, nadiren de olsa mahlas metinde anlatıcının kendisini son beyitte vurgulaması vazifesini icra

etmiştir.

1.4. Muhtelif Anlatıcılar

Bu çalışmamız temelde bir şiirde gerçek şair ile kurmaca anlatıcının farklı kişiler olduğu tezine dayanmaktadır. Anlatıcı, gerçek şair tarafından yaratılmış kurmaca bir varlıktır, şairin bir şiir özelinde oluşturduğu, onun ağzından konuştuğu, onun duygu ve düşünce dünyasını yansıttığı kurmaca bir karakterdir.

Dolayısıyla bu çalışma kapsamında “*anlatıcılar*” için anlatıcı tipleri, anlatıcı kişiler, anlatıcı karakterler gibi farklı terimler de kullanılabilir. Kurmaca anlatıcılar ile ifade etmek istediğimiz şey, gerçek şairin, şahsı dışında farklı ve muhayyel kişileri, hatta varlıkları anlatıcı olarak kullanabildiği gerçeğidir. Bu nedenle tezimiz kapsamında bizim esas çalışma alanımız edebî metinlerde yer alan bütün toplumsal tipler değil, sadece gerçek şairin sözünü emanet ettiği veya kılığına büründüğü kurmaca anlatıcılardır.

Anlatıcı olarak tasarlanmış kurmaca tiplerin sayısı neredeyse anlatılarda yer alan diğer kurmaca tiplerin sayısı kadar fazladır. Zira bazı tipler bir duygu, düşünce veya olay örgüsünü anlatma ya da yansıtmaya niteliğine tam olarak sahip olmayabilir (Booth, 2021: 164). Yine de anlatıcı tiplerini belli bir sayı ile sınırlandırmak mümkün değildir. Sanatçı tarafından her çeşit insan tipi, anlatıcı olarak seçilebileceği gibi insan dışında çok farklı varlıklar da anlatıcı olarak tercih edilebilir.

Divan şiirinin, özellikle gazellerin çok katmanlı anlam yapısı, çok farklı anlatıcı tiplerinin kullanılmasıyla sağlanmıştır (Gökalp, 2009: 169). Âşık, sevgili, rint, sufi, zahit gibi farklı tiplerden birini, hatta bazen aynı gazelde birden fazlasını anlatıcı olarak görmemiz mümkündür. Bu farklı anlatıcı tipleri sayesinde divan şairleri, birbirlerinden oldukça farklı hatta birbirlerine karşıt, âşıkane, rindane, şuhane, hikemi gazeller kaleme almışlardır. Bu nedenle aynı divan içerisinde yukarıda ifade ettiğimiz farklı anlatıcı tiplerini görmemiz mümkündür.

Anlatıcının varlığını görmezden geldiğimizde gerçek şairin, muhtelif zamanlarda farklı ruh hâlleri taşıdığı, hatta kimlik bunalımı yaşadığı yanılgısına düşebiliriz. Oysaki kurmaca anlatıcıyı göz önünde bulundurduğumuzda bunun gayet doğal bir durum olduğunu, tıpkı sinema örneklerinde olduğu gibi, şairin bir yönetmen misali farklı gazelerde farklı anlatıcı tiplerinden istifade ettiğini kolaylıkla anlayabiliriz.

Bu çalışmada bir divan özelinde tarama yapılmak suretiyle somut olarak bir divan şairinin ne gibi anlatıcı tiplerinden istifade ettiği irdelenmiştir. Elbette ki her sanatçı, eserinde anlatıcı olarak kendi kimliğine yakın tipler kullanmayı da tercih edebilir. Özellikle otobiyografik hikâye ve romanlarda bu durum daha belirgin olarak görülmektedir. Klasik Türk Edebiyatı'nda da özellikle kaside ve kıtalarda divan şairlerinin hayatlarından izler tespit etmemiz mümkündür. Ancak bu metinlerde anlatıcının hiçbir zaman doğrudan şairin kendisi olmadığını göz önünde bulundurmak zorundayız. Zira hayatından kimi izler taşısa bile gerçek şairin kurmaca metindeki hangi alanlarda gerçek hayatından sahnelere yer verdiği, hangi alanlarda tamamen kurmaca bir dünya yarattağı konusunda kesin bilgilere sahip olmamız pek mümkün değildir.

Bu şekilde şairin gerçek kimliğine benzer anlatıcı türü için, “*şair anlatıcı*” kavramını kullanabiliriz. Zira anlatıcı ile ilgili çalışmalar daha çok mensur eserler için yapılmış ve yazarın gerçek kimliğine yakın anlatıcı tipleri ile okurun karşısına çıktığı anlatıcı tipi için “*yazar anlatıcı*” terimi kullanılmıştır. Dolayısıyla biz de bu çalışmamızı manzum bir eser üzerinde yaptığımızdan dolayı “*şair anlatıcı*” terimini kullanmayı tercih ettik.

Kuşkusuz divan şiirinde en çok kullanılan anlatıcı tipi, âşık anlatıcıdır. Hatta divan şiirinin bir anlamda “*âşık edebiyatı, gazel edebiyatı*” olduğunu da söyleyebiliriz. Divan şairlerinin divanlarının kahir ekseriyetini gazeller oluşturmaktadır. Bir kaside, bir mesnevi veya bir müstezat kaleme almamış pek çok divan şairi bulunabilir. Ancak bir gazel yazmamış divan şairi, muhtemelen, bulunamaz.

Klasik Türk Edebiyatı'nda divanların ana gövdesini oluşturan gazellerin büyük çoğunluğunda divan şairleri anlatıcı olarak “âşık” tipinden istifade etmişlerdir. Hatta pek çok gazelin kurgusu “âşık, sevgili ve ağyar” üçlüsüne dayanmaktadır. Çoğu zaman şair, âşık kimliğine bürünmekte, yani âşık anlatıcıdan istifade etmekte ve aşk yolunda bir yandan sevgiliye olan duygularını dile getirmekte diğer yandan da rakip, sofı gibi ağyar ile didişmektedir.

Hemen hemen her şairin âşık anlatıcı tipiyle şiirler yazdığını söyleyebiliriz. Birçok şair, gerçekten aşk duygusunu yaşayarak, ilahî veya beşerî aşkı tadarak şiir kaleme almış olabilir. Ama divan şiiri özelinde hayatında hiç aşkı tatmamış, aşkın semtine uğramamış kimseler bile klasik edebiyatımızın geleneğine uyarak aşk temalı gazeller kaleme almış ve âşık anlatıcı tipinden yararlanmışlardır. Yine bu tarz gazellerde

daha çok sevgilinin cevriini çeken âşık tipi ile karşılaşmaktayız. Fatih, Yavuz, Kanuni gibi cihangir padişahlar bile divan şiiri geleneğine uymakta ve ileriki bölümlerde geniş bir şekilde yer vereceğimiz örneklerde görüleceği üzere, acı çeken, sevgiliye yalvarıp yakaran âşık anlatıcı kimliğine bürünmektedirler.

Âşık anlatıcı tipi, divan şiirinde kullanılan en yaygın anlatıcı tipi olduğundan bu konu ile ilgili lisansüstü tez çalışmaları yapılmıştır.¹⁵ Bu tür çalışmalarda daha çok âşık anlatıcının hangi davranış ve özellikleriyle ele alındığı örnek beyitler yoluyla incelenmiştir. Tezimizde de bu çalışmalardan istifade edilmiştir.

Ancak âşık anlatıcı tipi dışında Klasik Türk Edebiyatı'nda şairlerin başka ne gibi anlatıcı tiplerinden istifade ettiğine dair tez düzeyinde kapsamlı bir çalışma, en azından şu ana kadar, tarafımızdan tespit edilememiştir. Genel olarak tip ve edebiyatta toplumsal tipler gibi muhtelif çalışmalar belirlenmiş ve incelenmiştir. Ancak bu tür çalışmalarda anlatıcı değil, eserlerde yer verilen, söz edilen bütün tipler ele alınmıştır. Oysaki bizim çalışmamızın kapsamı, edebî eserlerde yer alan bütün tipler değil, sadece anlatıcı olarak istifade edilen tiplerdir. Örneğin bir mesnevîde onlarca toplumsal tipe yer verilmiş olabilir. Fakat bizim çalışma alanımız bu eserde hangi tiplerin anlatıcı olarak seçildiği, gerçek şairin hangi tiplerin kılığına büründüğü, hangi tiplerin ruh hâlini okura yansıtmaya çalıştığıdır.

Bu anlamda anlatıcı tipleri ile ilgili makale düzeyinde bazı çalışmalar tespit edilmiştir.¹⁶ Evet, divan şiiri ile ilgili daha çok şair anlatıcı ve âşık anlatıcı bilinir ve araştırmalarımız özellikle âşık anlatıcının en çok kullanılan anlatıcı tipi olduğunu göstermektedir. Ancak şüphesiz divan şairlerinin az da olsa istifade ettiği farklı anlatıcı tipleri de olmalıdır. Bu bölümde şair anlatıcı ve âşık anlatıcı tiplerinin yanı sıra sevgili, rint, zahit, bilge, kekeme, cüce, ney, dolap gibi tespit edebildiğimiz bazı anlatıcı tiplerine yer verilmiştir.

Ancak daha önce ifade ettiğimiz gibi anlatıcı olarak kurgulanan tiplerin sayısı neredeyse sınırsızdır. Çünkü şair, herhangi bir toplumsal tipi anlatıcı olarak seçebilir. Bu nedenle anlatıcı tiplerini belli bir sayı ile sınırlandırmak mümkün değildir. Bu

¹⁵Aşağıdaki tez çalışmaları örnek olarak gösterilebilir:

Bugan, Funda. (2011), İshâk Çelebi Divanı'nda Anlatıcı Âşık, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Ayverdi, Gökhan. (2021), Nev'îzâde Atâyî Divanı'nda Anlatıcı Âşık Tipi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.

¹⁶Kaynakçamızda tarafımızdan tespit edilen makalelerin tamamına yer verilmiştir.

bölümde tespit edebildiğimiz kadarıyla birkaç anlatıcı tipine yer verilmiştir. Elbette ki divan şairleri tarafından istifade edilmiş anlatıcı tiplerinin burada açıklananlarla sınırlı olmadığı göz önünde bulundurulmalıdır.



1.4.1.Âşık Anlatıcı

Aşk, sadece Türk edebiyatının değil, Dünya edebiyatının da hiç şüphesiz en önemli, en temel konusudur. Divan şiiri özelinde de aşk teması yüzyıllar boyunca şairlerimizin en sık işlediği konu olmuştur. Yine çalışmamız kapsamında düşüncelerimizi somutlaştırmak amacıyla incelediğimiz Avnî (Fatih Sultan Mehmet) Divanı'nda da manzumelerin kahir ekseriyetinin teması aşktır. Bir manzumede aşk temasının işlenmesi, çoğu zaman âşık anlatıcı tipinden istifade edilmesi sonucunu doğurmuştur.

Klasik Türk Edebiyatı'nda en çok kullanılan anlatıcı tipi, âşık anlatıcıdır. Hatta bu edebiyatın bir anlamda “âşık edebiyatı veya gazel edebiyatı” olduğunu da söyleyebiliriz. Klasik şairlerin divanlarının ana gövdesini gazeller oluşturmaktadır. Bir kaside, bir mesnevi veya bir müstezat kaleme almamış pek çok divan şairi bulunabilir. Ancak bir gazel yazmamış divan şairi, muhtemelen, bulunamaz.

Klasik Türk Edebiyatı'nda divanların ana gövdesini oluşturan gazellerin büyük çoğunluğunda divan şairleri, anlatıcı olarak “âşık” tipinden istifade etmişlerdir. Hatta pek çok gazelin kurgusu “âşık, sevgili ve ağyar” üçlüsüne dayanmaktadır. Aşk temasını işleyen divan şairi, çoğu zaman âşık kimliğine girmekte, âşığın ruh hâline bürünmekte, yani âşık anlatıcı tipinden istifade etmektedir. Bu tür gazellerde sözün geçici sahibi hükmündeki kurmaca âşık anlatıcı, bir yandan aşk yolunda çektiği acı ve ızdırapları dile getirmekte bir yandan da rakip, sofı vb. ağyara karşı mücadele etmektedir.

Hemen hemen her şairin âşık anlatıcı tipiyle şiirler yazdığını söyleyebiliriz. Bazı şairler, hakikaten kendi sosyal hayatlarında aşk duygusunu yaşamış olarak, ilahî veya beşerî aşkı tatmış olarak şiirler kaleme almış olabilir. Ama divan şiiri özelinde hayatında hiç aşkı tatmamış, aşkın semtine uğramamış kimseler bile Klasik Edebiyat'ın geleneğine uyarak aşk temalı gazeller kaleme almış ve âşık anlatıcı tipinden istifade etmişlerdir.

Daha önce dile getirdiğimiz gibi gazellerin çoğu kurmaca metinlerdir. Aşk temasının işlendiği kurgusal bir manzumede divan şairi, metne âşık tipi ile başkarakter olarak kendini dâhil eder. Ben diliyle, âşık kimliğiyle minimal bir hikâye görünümündeki gazelde başrolü icra eder. Böylece okurun gözünde metnin inandırıcılığı artar. Okur, metindeki aşkın ve hadisenin gerçekten yaşandığına inanmaya

başlar.

Hatta âşık anlatıcı tipinden istifade eden divan şairleri, bu kurguyu o kadar başarılı bir şekilde oluştururlar ki bırakın sıradan bir okuyucuyu bazen sahadaki uzman araştırmacılar bile kurgu ile gerçek ayrımı konusunda yanılgıya düşebilmektedir. Literatürde kimi zaman karşılaştığımız üzere kurmaca bir gazelden hareketle şairin sosyal hayatına dair yanlış değerlendirmeler yapılabilmektedir.

Oysaki divan şiiri, geleneksel olarak mücerret bir kurguya sahiptir. Klasik Edebiyat'ta şiir kaleme almak isteyen her şair, daha işin başında adeta bir sözleşme imzalayarak diğer bütün divan şairleri gibi aşkı ve aşkın ızdıraplarını ifade etmek zorundadır. Bu da hiç şüphesiz en iyi şekilde, şairin âşık anlatıcı tipinden faydalanmasıyla elde edilir (Buga, 2011: 71).

Evet, bu tarz gazellerde daha çok sevgilinin cevri, cefasını çeken âşık tipi ile karşılaşmaktayız. Sosyal hayatında sevdiğine kavuşmuş, onunla izdivaç kurmuş olan şairler dahi divan şiiri geleneğine uyup sözü âşık anlatıcıya bırakmakta; ayrılıktan, ayrılığın verdiği ızdıraptan dem vurmaktadır. Hatta Fatih, Yavuz, Kanuni gibi cihangir hükümdarlar bile bu geleneğe uymakta ve acı çeken, sevgiliye yalvarıp yakaran âşık anlatıcı kimliğine bürünmektedirler.

Aşağıda 15. yüzyıl divan şairi Şeyhî tarafından kaleme alınmış olan gazeli âşık anlatıcı tipi yönüyle inceleyelim:

Gel ey zarîf ü serv-i gül-endâm kandasın
Sensüz gönülde kalmadı ârâm kandasın

Hicrûn odına yanam i dilber ale'd-devâm
Sanma beni ki usanam ıram kandasın

Her dem ki âh edem tütünüm göklere çıkar
Rahm eyle bana kalmadı çâram kandasın

Cânı vü başı vaslun içün kılmışum fedâ
Yâ erişem ya bagrumı yaram kandasın

Nice ki kasd eder tapuna ermege elüm
Yol bulmazam ki hidmete varam kandasın

Nâmûs u âr şîşesini taşa çalmışam
Yüzüm suyunı topraga karam kandasın

Her gice Şeyhî âh eder eydür bu mısra'ı
Gel ey zarîf ü serv-i gül-endâm kandasın (İsen, 1990: 235)

Asıl adı Yusuf Sinan olan şairimiz, bilindiği gibi Hacı Bayram Veli'ye intisap etmesi dolayısıyla “Şeyhî” mahlasını almış ve edebiyatımızda daha çok bu mahlasıyla şöhret bulmuştur.

Evet, Şeyhî bir tarikat mensubudur ve bazı şiirlerinde bu mensubiyetin izleri açık bir şekilde görülmektedir. Ancak Şeyhî aynı zamanda bir divan şairidir, hatta divan şiirinin 15. yüzyıldaki en güçlü temsilcilerinden biridir. Dolayısıyla Şeyhî, çağdaşları gibi Klasik Türk Edebiyatı geleneğine uyarak âşık anlatıcı tipi ile pek çok gazel kaleme almıştır.

Daha matla beytinde âşık anlatıcı tipi ve divan şiiri geleneği açık bir şekilde görülmektedir: “Gel ey zarif ve gül boylu selvi, neredesin? Sensiz gönülde huzur kalmadı neredesin?”

Divan şiiri geleneğinden bîhaber insanlar, bir tarikat erbabından sevgiliye dair âşığın özlemini ve iştiyakını ifade eden böylesi bir beyit karşısında şaşkınlık duyabilir. Oysaki bu geleneğin idrakinde olanlar için bu gayet doğal bir durumdur. Derviş, mürit, paşa, şeyhülislam hatta hükümdar, mesleği ne olursa olsun divan şiirine adım atan her şair, bu geleneğin adeta toplumsal sözleşmesini imzalamakta ve buna uygun şiirler yazmaktadır. Bu geleneğin gazellerde en çok karşımıza çıkan, en mücessem hâli de şairlerin toplumsal kimliklerinden sıyrılıp âşık kimliğine bürünmeleri, âşık kimliği ile, âşığın ruh hâli ve dili ile şiirlerini yazmalarındır.

Yukarıdaki gazelde de Şeyhî tam olarak bunu yapmıştır. Bu durum da doğal olarak âşık anlatıcı tipini ortaya çıkarmaktadır. Gazel boyunca Şeyhî, âşık anlatıcı vasıtasıyla sevgiliye olan özlem ve iştiyakını dile getirmeye devam etmektedir.

Belki şöyle bir itiraz dile getirilebilir: Bu gazel, bir tasavvufî gazel olarak

değerlendirilip âşık anlatıcı tipi veya sevgili farklı yorumlanamaz mı? Bu doğru bir itiraz olamaz. Zira divan şiirinde neredeyse bütün gazeller çok katmanlı anlam yapısına sahiptir. Divan şairi, gazelini o kadar ustaca bir dille kaleme alır ki muhatabın kadın bir sevgili mi, güzel bir insan mı (kadın erkek fark etmeden), bir şeyh mi veya mutlak güzelliğin sahibi yüce Allah mı olduğu açık bir şekilde anlaşılmaz. Diğer bir deyişle gazel bütün bu yorumlara açıktır.

Ancak bütün bu anlamsal katmanlarda âşık anlatıcı tipinin ortak olduğunu söyleyebiliriz. Her hâlükârda, Şeyhî'nin yukarıdaki gazelinde olduğu gibi, âşık anlatıcıdan istifade edilmektedir. Zira muhatabın beşerî veya ilahî, hangi derecedeki güzel olduğu çok da fark etmemektedir. Bu güzelliğin ifade edilmesi için yine yukarıdaki gazelde hemen her beyitte farklı şekillerde vücut bulan, kendinden geçmiş, aşk ile divane olmuş çılgın bir âşığa ihtiyaç vardır.¹⁷

Şimdi başka bir şaire bakalım. Klasik Türk Edebiyatı'nın kadın şairlerinden Şeref Hanım tarafından kaleme alınmış olan aşağıdaki gazeli âşık anlatıcı tipi yönüyle ele alalım:

‘Âşıka bu cevri-pey-der-pey bu istignâ nedir
Kasdın öldürmek mi ihyâ mı ‘aceb cânâ nedir

‘Âkıbet mülk-i derûnum vakf-ı hasret eyledin
Niyyetin şimden girü ey şûh-ı müstesnâ nedir

Sensiz ârâm etdiğim ‘âlemde vasl ümmîdidir
Olmasa dîdâr zevk-i cennet-i a‘lâ nedir

Birdir ‘indimde mey-i nâb ile âbın kıymeti
Neş’e yok gönlümde bilmem sâgar-ı sahbâ nedir

Benzemez Ferhâd u Kays’a hâlet ü keyfiyetim
Var benim başımda yâ Rab özge bir sevdâ nedir

¹⁷Amacımız bu gazeli tahlil etmek olmadığından beyitlerin tamamı tek tek ve detaylı olarak şerh edilmemiştir. Sadece âşık anlatıcı tipi bağlamında söz konusu gazel ele alınmıştır.

Müstakîm ol etme âdâb-ı mahabbetde kusûr
Her belâyâ ver rızâ agyâr ile gavgâ nedir

Tâlib-i derd olmadır ehl-i dile fermân-ı ‘aşk
Yâ ser-i kûyunda yârin bunca vâveylâ nedir

Olmadın ‘îd ile nev-rûz ile mesrûr u be-kâm
Bilmedim gitdi Şeref matlûbunu hâlâ nedir

İncidir dervîş-i dil-rîşin felek zannım meğer
Bilmiyor yâ hû erenler gayret-i Monlâ nedir (Arslan, 2018: 226)

Bu gazel az önce ifade ettiğimiz gibi kadın bir şair tarafından yazılmıştır. Gerek geçmişte gerek günümüzde kadın bir şair, kurmaca bir anlatıcı tipinden istifade etmek yerine doğrudan kendi gerçek kimliğiyle şiirlerini kaleme alabilir. Bu durumda şiire kadın hissiyatının yansıması gayet doğaldır. Söz gelimi meşhur kilim türküsünde geçen “*Ayıptır günahdır diye / Kilit vurdular dilime / Aşkı dokudum kilime / Anlıyor musun // Yetinmedim türkü yaktım / Gayrı bu canımdan bıktım / Hani senin olacaktım / Dinliyor musun*” mısraları bu şiirin bir kadın tarafından dile getirildiğini göstermektedir.

Ancak yukarıdaki gazelde olduğu gibi bir kadın tarafından yazılmış olsa bile şair, kurmaca bir anlatıcıdan istifade ettiğinde kendini gerçek kimliğinden soyutlar ve gazeldeki muhayyel anlatıcının kimliğine girer, onun ruh hâline bürünür. Klasik Türk Edebiyatı’nda kadın şairler, erkek şairlere göre bir adım daha ileri giderler ve metinde kendi cinsiyetlerinden de kendilerini soyutlarlar. Mahlas beyitlerine gelinceye kadar çoğu zaman bir gazelin bir kadın şair tarafından kaleme alındığı fark edilmez bile.

Yukarıdaki gazelde Şeref Hanım bu durumu bariz bir şekilde yansıtmaktadır. Daha ilk beyitte, hatta ilk kelimeye âşık anlatıcı tipinden istifade edildiği, bu gazelde âşığın dilinden sözcüklerin kâğıda döküldüğü açık bir şekilde görülmektedir. “*Âşıka bu cevri-i pey-der-pey bu istiğnâ nedir*” mısrasında sevgilinin sürekli âşığa naz ettiği, âşığı görmezden gelerek ona zulmettiği dile getirilmektedir. İkinci mısradaki “cânâ” hitabı ile sevgiliye seslenilmekte ve ilk mısradaki dile getirilen naz ve istiğnâ ile sevgilinin muradının ne olduğu sorulmaktadır. “*Acaba sevgilinin muradı, âşığı öldürmek midir,*

yoksa bu tavırlarla onu diriltmek, ihya etmek midir?”

Sonraki beyitlerde de gazel boyunca divan şiiri geleneğine uygun olarak aşk duygusu farklı tablolarla gözler önüne serilmektedir. Bu aşk, sevgilinin naz ve istiğna sahibi olduğu, âşığın ise cevir ve cefa gördüğü bir manzara arz etmektedir.

Kültürümüzde âşık dendiğinde daha çok erkek, sevgili dendiğinde ise daha çok kadın cinsiyeti akla gelir. Buna rağmen Şeref Hanım'ın gazelinde kullandığı âşık sözü ile bir kadını kastettiği şeklinde bir itiraz yapılabilir. Âşık olmak için ille de erkek bir tip gerekmediği dile getirilebilir.

Bu itiraza cevaben özellikle beşinci beyte tekrar bakalım:

Benzemez Ferhâd u Kays'a hâlet ü keyfiyetim
Var benim başımda yâ Rab özge bir sevdâ nedir

Bu beyit oldukça yalın ve anlaşılır bir dille kaleme alınmıştır. Âşık anlatıcı, yukarıdaki beyitte kendisini Ferhad ve Kays (Mecnun) ile karşılaştırmaktadır. Başta Fuzûlî olmak üzere pek çok Divan şairinde görebileceğimiz gibi burada da âşık anlatıcı, kendisini âşık olma yönüyle Ferhad ve Kays'tan üstün görmektedir. Âşık anlatıcının hâli, aşk sahasında birer efsane olmalarına rağmen Ferhad ve Mecnun'a benzemez. Zira âşık anlatıcının başında özge bir sevdâ, çok daha büyük bir aşk bulunmaktadır.

Hiç kuşkusuz Şeref Hanım'ın cinsiyet olarak mukabili bu efsanelerdeki Ferhad ve Mecnun değil, Şirin ve Leyla'dır. Kuvvetle muhtemel, Şeref Hanım anlatıcı olarak kendi gerçek kimliğini kullanmayı veya başkaca bir kadın anlatıcı tipi kullanmayı tercih etseydi gazelde Şirin ve Leyla ile boy ölçüşmeyi yeğlerdi. Ancak bu gazelde Şeref Hanım, anlatıcı olarak erkek bir âşık anlatıcı tipi kullanmayı tercih etmiştir. Bu tercihin temel nedeni elbette ki Divan şiiri geleneğidir. Gazel boyunca da bu aşk geleneğine uygun bir dil ile duygular ifade edilmiş ve yukarıda somut bir biçimde gördüğümüz gibi metnin gerçek şairi bir kadın olsa bile gazel, âşık anlatıcı tipi ile geleneğin gerektirdiği üslup ile kaleme alınmıştır.

Şimdi de başka bir şaire bakalım. Klasik Türk Edebiyatı'nın hükümdar şairlerinden biri olan Fatih Sultan Mehmet (Avnî) tarafından kaleme alınmış aşağıdaki gazeli âşık anlatıcı tipi yönüyle inceleyelim. Bir hükümdar tarafından kaleme alınmış böylesi bir gazelin incelenmesi elbette ki sadece Fatih Sultan Mehmet ile ilgili değil,

genel olarak bütün hükümdar şairlerin “âşık anlatıcı tipi”nden istifade etmeleri ile ilgili bize önemli ipuçları verecektir.

Ey cefâ-hû hâtırum derd ile mahzûn eyledüñ
Zahm-ı sînemden gözüm yaşın ciger-gûn eyledüñ

Gam beyâbânında şeydâ edüp ey Leylî-hırâm
Akl u hûşumdan ayırdüñ beni Mecnûn eyledüñ

Eşk-i sîm ü rûy-ı zerdüm nakdini izhâr edüp
Dôstum uşşâk içinde beni Kârûn eyledüñ

La‘l-i nâbuñ yâdına kan içmek idi ‘âdetüm
Eşk-i hûnînüm aña yâr etdün efzûn eyledüñ

Çün gubâr-ı hecre teskîn vermedi ne fâide
Gözlerüm yaşını dut kim Nîl ü Ceyhûn eyledüñ

Hecr bî-dâdına ülfet dutmuş idi ‘Avnînüñ
Gayrlarla ‘ayş edüp hâlin dige-gûn eyledüñ (Pala, 2010:126)

Yukarıdaki gazel Fatih Sultan Mehmet tarafından kaleme alınmıştır. Fatih, Osmanlı Devleti’nin en kudretli hükümdarlarından biridir. Devlet yönetiminde en acımasız kararlar almakta bir an olsun tereddüt etmemiştir, tıpkı Yavuz gibi, Kanuni gibi çevresinde korku uyandıracak kadar ciddi bir karaktere sahiptir. Ancak sözünü ettiğimiz aynı Fatih, yukarıda yer verdiğimiz örnekte olduğu gibi gazellerde çok farklı anlatıcı tipleri ile karşımıza çıkabilmektedir. Elbette ki bu durum, Fatih’te veya inceleme konusu ettiğimiz/edeceğimiz pek çok devlet adamı şairde kişilik bozukluğu olduğu anlamına gelmez. Bu durum bilakis tezimiz boyunca dile getirdiğimiz gibi divan şairlerinin şiirlerinde farklı anlatıcı tiplerinden istifade etmeleriyle ilgilidir.

Hiç şüphesiz divan şairlerinin en çok istifade ettiği, en çok kimliğine büründüğü, en çok ruh hâlini yansıtmaya çalıştığı anlatıcı tipi “âşık anlatıcı”dır. Bu, oldukça tabii bir

durumdur. Zira gazellerde en çok işlenen tema, aşk temasıdır. Bu temayı daha etkili dile getirebilmek için de şairler, çoğu zaman âşık anlatıcı tipinden yararlanır. Gerçek hayatında aşkın kıyısından köşesinden geçmemiş insanlar bile gazelde ifade ettiği aşkı, âşık anlatıcı tipinden istifade etmek suretiyle kendi başından geçmiş gibi anlatır.

Âşık anlatıcı tipinden yararlanma, sadece Klasik Türk Edebiyatı için değil, halk edebiyatı veya çağdaş edebî akımlar için de söz konusu edilebilir. Ancak divan şiiri, aşk temasını çok daha çarpıcı ele alması yönüyle farklı bir durum arz etmektedir. Divan şiirinde genel olarak âşık ve sevgilinin kavuşması görülmez. Bu edebî gelenekte aşk deyince akla ayrılık gelir; sevgilinin âşığa naz etmesi, zulmetmesi gelir, âşığın ızdırap çekmesi gelir.

Divan şiirinde yukarıdaki örnek gazelde olduğu gibi şiirin gerçek şairi, bir hükümdar olsa bile âşığın metindeki durumu değişmez. Gerçek hayatında bir sevgili karşısında feryat ve figan etmesi, yalvarıp yakarması, iniltileyle ızdırap yaşaması pek de tasavvur edemeyeceğimiz hükümdar şairler, divan şiiri geleneğine uygun olarak kendilerini gerçek kimliklerinden soyutlarlar. Söz konusu gazellerde artık karşımızda cihan hükümdarları Fatih, Yavuz, Kanuni vs. yoktur. Muhatabın ve genel olarak tüm okurların karşısında artık âşık-ı şeydalar vardır. Sevgiliye yalvarıp yakaran, sevgilinin bir bakışı için canını vermeye hazır çılgın âşıklar vardır. Sevgiliden en ufak bir karşılık bulmayan ama yine de sevgilinin peşinden ayrılmayan, sevgiliden muhabbet dilenen âşıklar vardır.

Oysaki gerçek hayatında bir hükümdarın böylesi bir durum yaşaması pek muhtemel değildir. Harem sistemi ile istediği cariyeye sahip olması bir yana, bir hükümdarın âşık olduğu bir kadının, sevgilinin, sultana hayır cevabı vermesi pek mümkün değildir.

İşte gazellerde sonsuz kudret sahibi bir hükümdarın, âdeta bir sevgiliye hükmedememesi, bir sevgili karşısında aciz kalması, bu metinlerde şairin, hükümdar kimliğiyle değil âşık kimliği ile muhatapların karşısında yer alması nedeniyledir. Diğer bir deyişle böylesi metinlerde artık karşımızda cihangir bir hükümdar değil, çaresiz bir âşık vardır. Bu durum da elbette ki âşık anlatıcı tipinden istifade edilmesinin doğal bir sonucudur. Zira kurmaca aşk dünyasında sevgili, sultandır; âşık ise ancak kul köledir.

Şimdi âşık anlatıcı tipinden ne şekilde istifade edildiği ile ilgili Fatih'in yukarıdaki gazelini kısaca inceleyelim:

Ey cefâ-hû hâtırum derd ile mahzûn eyledüñ
Zahm-ı sînemden gözüm yaşın ciger-gûn eyledüñ

Âşık anlatıcı, sevgiliye seslenerek gazele başlamaktadır. Sevgili cefa huylu olarak nitelendirilmektedir ki bu, divan şiiri geleneğine oldukça uygun bir nitelemedir. Sevgili naz ile, istiğna ile âşığa sürekli cefa vermektedir. Sevgili dert ile âşığı mahzun eylemektedir. Âşığın kanlı gözyaşları göğsündeki yaralardan süzölmektedir.

Daha ilk beyitte divan şiiri geleneğindeki klasik âşık tipiyle birebir örtüşen bir profil ile karşılaşmaktayız. Üstelik anlatıcı olarak kahraman bakış açısından yararlanılmış, gazel ben diliyle kaleme alınmıştır. Bu anlatım da geleneğe uygun bir anlatımdır. Ben dilini kullanan anlatıcı, kendini minimal hikâyenin başkahramanı olarak takdim eder, olayları kendi başından geçmiş gibi anlatarak muhatap üzerinde daha inandırıcı bir etki bırakır.

Bu gazelde de âşık anlatıcı, hikâyenin başkahramanıdır. Muhatap olarak da doğrudan sevgili esas alınmıştır. Âşık bir yandan sevgiliyi muhatap alarak doğrudan ona seslenmekte, diğer yandan da geleneğe uygun bir şekilde duygularını, acı ve ızdıraplarını dile getirmektedir. Ancak yine divan şiirinde her zaman göreceğimiz üzere, sevgiliden en ufak bir karşılık, en küçük bir yanıt görememektedir.

Sonraki beyitte Leyla gibi salına salına yürüyen sevgili; âşığı gam çölünde çıldırtmış, aklını başından almış ve onu dellendirmiş, mecnun eylemiştir. Zavallı âşık, gümüş gibi gözyaşlarına boğulmakta, yüzü dert ve kederden sararmaktadır. Ama âşık, bütün bunları, bu gözyaşları ve sararmış çehreyi ganimet bilmekte, bunlarla kendini Karun gibi zengin saymaktadır.

Gazel boyunca divan şiiri geleneğine uygun olarak âşık, içinde bulunduğu durumu dillendirmekte, ancak günümüz insanı için üzüntü duyma sebebi olabilecek şeyler, âşığa mutluluk vermektedir.

Gazelde zahiren âşığın kanlı gözyaşlarına boğulduğu, perişan olduğu, aşkın verdiği ızdırapla yanıp tutuştuğu, bütün bunlara rağmen sevgilinin naz ve istiğnasıyla mutlu olduğu ruh hâli, elbette ki gerçek şairin, yani Fatih'in ruh hâli değildir. Bu, Fatih tarafından bu gazel özelinde yaratılmış olan âşık anlatıcının ruh hâlidir.

Âşık anlatıcı tipini ele aldığımız bu bölümde Şeyhî, Şeref Hanım ve Fatih Sultan

Mehmet olmak üzere üç farklı şahsiyetin birer gazelini esas alarak konuyu somutlaştırmaya çalıştık. Osmanlı sosyal hayatından üç farklı karakter: Biri tarikat tasavvuf erbabı, biri eşraftan hanım bir şair, biri ise döneminin en tepedeki şahsiyeti, Osmanlı padişahı.

Fakat her ne kadar üç farklı şahsiyet olsalar da söz konusu şairler, Klasik Türk Edebiyatı şiir geleneğine uymakta ve benzer şekillerde âşık anlatıcı tipinden istifade etmektedirler. Her üç şair de geleneksel bir biçimde aşkın verdiği acı ve ızdırabı dile getirmektedir. Sevgiliye kavuşmak bir yana sürekli hicran yaşanmakta, üstelik bu durum âşığa mutluluk vermektedir. Âşık, sevgili için, sevgili yolunda her türlü fedakârlıkta bulunmakta, canını bile sevgiliye sunmaktadır. Ancak âşığın bütün bu aşk izharlarına karşı sevgili şöyle bir göz ucuyla bile âşığa bakmamaktadır.

Bütün bunlar, Klasik Türk Edebiyatı'nda şairlerin sıklıkla “âşık anlatıcı tipi”nden istifade ettiklerinin somut birer göstergesidir.

1.4.2.Şair Anlatıcı

Divan şairi, kendisinden çok farklı anlatıcı tipleri seçmek yerine kendi kimliğine yakın bir anlatıcı tipi ile de okura hitap edebilir. Otobiyografik yönü ağır basan edebî metinler için genellikle bu yöntem tercih edilmiştir. Klasik Türk Edebiyatı'nda özellikle kaside ve kıtalarda divan şairleri kendi kimliklerine yakın anlatıcı tipleriyle bu tarz şiirlerini kaleme almışlardır. Bu şekilde şairin kendi gerçek kimliğini hissettirerek yazdığı şiirlerdeki anlatıcı için “*şair anlatıcı*” kavramını kullanabiliriz.

Ancak bu noktada şöyle bir problem ile karşılaşmaktayız. Sahada bazı araştırmacılar, bizim şair anlatıcı olarak ifade ettiğimiz anlatıcı tipini, doğrudan şairin kendisi olarak algılamakta ve bu şiirlere dayanarak şair hakkında yanlış değerlendirmeler yapabilmektedir.

Oysaki “1.1.Anlatı” bölümünde geniş bir şekilde incelediğimiz gibi anlatılar gerçek ve kurmaca anlatılar olarak iki gruba ayrılır. Gerçek bir anlatıda bir şair veya yazarın söylediği şeyler elbette ki gerçek hayatın ifade olarak değerlendirilmelidir. Söz gelimi otobiyografisini kaleme alan bir şair, orada kendi hayatına dair gerçekleri ifade edecektir. Ancak otobiyografik roman yazan bir şairden aynı şekilde hayatının gerçeklerine tamamen bağlı kalmasını bekleyemeyiz. Romandaki anlatıların ne kadarının gerçeğin ifadesi ne kadarının kurgu olduğunu tam olarak tespit edemeyiz. Böylesi bir romanda şairi/yazarı gerçeğe bağlı kalmamakla itham edemeyiz. Böyle bir iddia, ancak müddeinin edebiyatın kurmaca dünyasından habersiz olmasıyla izah edilebilir.

Günümüz sinema dünyasından bir örnek vererek konuyu somutlaştırmak istiyorum. Mahsun Kırmızıgül'ün bazı filmlerinde yaptığı gibi kimi zaman yönetmen koltuğunda oturan senaristler, film içerisinde küçük veya büyük roller oynayabilir. Ancak burada seyirci, filmdeki oyuncu ile yönetmenin, sinemanın kurmaca dünyası içerisinde farklı kişiler olduğunu kabul etmek durumundadır. Senarist veya yönetmen, içinde yaşadığımız gerçek hayatta yer alan gerçek kişilerdir. Ancak bunlar filmde rol aldıklarında film içerisindeki kurmaca bir karakteri canlandırırlar, isterse yönetmen filmde kendi hayatını canlandırıyor olsun.

Şiirinde kendi hayatından izler taşıyan bir şair için de aynı durum söz konusudur.

Şiir; biyografi, otobiyografi veya belgesel gibi gerçek hayatın birebir kopyası olan bir yazı türü değildir. Şiir, edebî bir metindir, tıpkı öykü ve roman gibi kurmaca bir metindir, dolayısıyla şairin şiirdeki gerçek hayatına dair kimi işaretlere dayanarak şiire biyografik, belgesel eser muamelesi yapmak doğru değildir. Şiir; anlatı, anlatıcı ve farklı karakterler gibi bünyesindeki her unsuruyla beraber kurmaca bir eserdir.

Fatih Sultan Mehmet’e ait aşağıdaki gazeli bu açıdan ele alalım:

Kasd-ı cânım eyleyüpdür yine hicrân var ise
Hey müselmânlar demidür baña dermân var ise

Yine sevdâyî gönül hayli perîşândur bugün
Sünbülünü dağıdupdur ol perî-şân var ise

Öldüğüm bilüp mahalleñ itleri feryâd edüp
Beni ağlar cem‘ olup bir yere yârân var ise

Sen dür-i meknûn firâkında gözüm yaşın görüp
Baña taklîd edüp ağlar ebr-i nîsân var ise

Yüzüne ‘âşık olana münkir imiş dûstum
Zâhidüñ gönlinde yokdur nûr-ı îmân var ise

Ol şeh-i hüsn ü cemâle çün kul olduñ ‘Avniyâ
Saña olmışdur müsellem mülk-i ‘Osmân var ise (Pala, 2010:208-210)

Yukarıdaki gazelin redifi olan “var ise/varsâ” ibaresi günümüzde daha çok taşıdığı “eğer varsâ” anlamının yanı sıra eski metinlerde “ihtimal ki, galiba, herhalde, olsa olsa” anlamlarında da kullanılmıştır (Dilçin, 2018: 240; Doğan, 2014: 483). Doğan’ın ifade ettiği gibi “var ise/varsâ” ibaresi bu gazelde sadece ilk beytin ikinci mısrasında “eğer varsâ” anlamında kullanılmıştır. Diğer bütün kullanımlarda ise bu ibare “galiba” anlamı taşımaktadır.

Buna göre gazelin ilk beytini günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz:

Galiba ayrılık yine canıma kastetti. Ey Müslümanlar, eğer çektiğim bu derdin bir dermanı var ise şimdi onu sunmanın tam zamanıdır. Anlatıcı, derin bir ayrılık acısı yaşadığını dile getirmektedir. Hicranın ilacı elbette vuslattır, anlatıcı çaresiz bir biçimde çevresindeki Müslümanlardan yardım dilenmektedir. Ancak kendisi de bunun pek mümkün olmadığını bilmektedir.

Birkaç beyit ilahî ve beşerî aşk iç içe geçmiş şekilde verilir. Ancak dördüncü beyitten itibaren anlatıcı, bu gazelde ilahî aşkı terennüm ettiğini hissettirmeye başlar.

Dördüncü beyitte anlatıcı, “gizli inci” metaforu üzerinden ilahî aşkı dile getirir: Galiba gizli, parlak bir inci gibi olan sen sevgilinin ayrılık acısıyla döktüğüm gözyaşlarını gören nisan bulutları bana öykünüp ağlıyor. Bu beyitte “Ben gizli bir hazine idim; bilinmek istedim, mahlûkatı yarattım.” kudsî hadisine işaret olduğunu söyleyebiliriz. Yüce Allah bir dürr-i meknûn, bir kenz-i mahfî, bir gizli hazinedir. Anlatıcı, bu mutlak sevgilinin hasretiyle yanıp tutuşmakta, için için gözyaşı dökmemektedir. O kadar ki nisan yağmurları bile ona öykünerek gözyaşı dökmeye başlamıştır.

Beşinci beyitte anlatıcı bir fırsatını bulup zahit tipine çatar: Ey sevgili, zahit senin yüzüne âşık olanları yadırgıyormuş, herhalde zahidin gönlünde iman nuru yok. Zahit, İslam’ı sadece temel ibadetlere indirgeyerek yaşadığı için aşk mefhumunu anlayamaz. Dolayısıyla en güzel şekliyle bir insan yüzünde tecelli eden yüce Allah’a büyük bir aşk ile bağlananların tutum ve davranışlarını da idrak edemez. İşin kolayına kaçarak Hak âşıklarını inkâr etme yoluna gider.

Nihayetinde son beyitte anlatıcı, Fatih Sultan Mehmet’in hükümdar kimliğini ima eder: Ey Avnî, sen o güzellik ve cemal padişahına kul olduğun için Osmanlı ülkesi sana bağışlandı.

Anlatıcı, burada hem Fatih Sultan Mehmet’in Osmanlı Devleti’nin hükümdarı olduğunu ortaya koymakta, hem de büyük bir tevazu göstererek bu nimetin yüce Allah’ın bir lütfu olduğunu ifade etmektedir. Avnî, Devlet-i Âliye’nin başında da olsa bütün kâinatın padişahının, âlemdeki bütün güzelliklerin sultanının yüce Allah olduğunu bilmektedir. Bir hükümdar da olsa Avnî, bu mutlak güzellik padişahına kuldur ve dünyada kendisine emanet edilen bütün nimetlerin aslında bu kulluktan kaynaklandığını dile getirmektedir.

Dolayısıyla Fatih Sultan Mehmet’in bu gazelinde gerçek kimliğine, hükümdar

kişiliğine yakın bir tip canlandırdığını söyleyebiliriz. Buna rağmen bu şiir edebî bir metindir, kurmaca bir anlatıdır. Bu şiirin kurmaca anlatıcısı Avnî'dir, Fatih Sultan Mehmet değildir. Bu şiirden hareketle Fatih Sultan Mehmet hakkında olumlu veya olumsuz bir değerlendirme yapılamaz. Fatih, bu gazel özelinde Avnî karakterini yaratmış ve son beyitte onu Osmanlı hükümdarı olarak kurgulamıştır.



1.4.3. Sevgili Anlatıcı¹⁸

Klasik Türk Edebiyatı'nda gazeller genellikle “âşık, sevgili ve rakip” üçlüsü etrafında döner. Bir önceki bölümde detaylı bir şekilde irdedeğimiz üzere gazellerde anlatıcı (mütekellim) genellikle âşıktır. Âşık, gazel boyunca sevgiliye olan hissiyatını dile getirir, aşkı uğruna çektiği acı ve ızdırapları ifade eder. Bazen de rakiplere temas eder, onlarla kendini mukayese eder. Gerçek âşığın kendisi olduğunu, ama sevgilinin ağyara yüz verdiğini, kendisine merhamet etmediğini dile getirir.

Divan şiirinde sevgili genel olarak naz ve istiğna sahibidir. Âşığın bütün iltifatlarına, inlemelerine, feryat ve figanlarına karşı kayıtsızdır. Aslında günümüzde de aşk şiirlerinde anlatıcı genellikle âşık konumundadır, sevgili ise daha çok muhatap makamında bulunur.

Ancak divan şiiri özelinde yaptığımız araştırmalarda çok fazla örnekleri olmasa da kimi zaman anlatıcı olarak sevgili tipinden de istifade edildiği görülmüştür. İlk bakışta sevgili dilinden gazel yazılmış olması garipsenebilir. Fakat bir başkasının, yani âşığın sevgiliyi övmesi ile, sevgilinin kendi kendisini övmesi arasında aslında çok büyük bir fark olmadığını söyleyebiliriz. İlkinde anlatıcı muhatap olarak sevgiliyi övmektedir. İkincisinde ise anlatıcı, muhatap olarak kendisini almakta ve kendi güzelliğiyle övünmektedir.

Aşağıda 17. yüzyıl divan şairi Nâbî tarafından kaleme alınmış olan gazeli “*sevgili anlatıcı tipi*” yönüyle inceleyelim:

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

¹⁸Bu bölümün hazırlanmasında özellikle Haluk Gökâlp'in “Tecride Gizlenen Anlatıcı ve Divan Şiiri Anlatıcı Tipolojisinde Yeni Tipler” adlı makalesinden istifade edilmiştir.

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

Ol pâdişâh-ı kişver-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'atım (Gökalp, 2009: 176)

Nâbî, bu gazelde alışık olduğumuz âşık anlatıcının dilinden okura seslenmek yerine sevgili anlatıcı tipinden istifade eder. Gazelin ilk beş beyti boyunca anlatıcı, sevgilidir ve sevgili anlatıcı, her bir beyitte farklı bir yönüyle iftihar eder, âşıklar üzerinde bıraktığı etkileri dile getirir. Beşinci beyitte sevgili, kendisini güzellik ve letafet ülkesinin padişahı olarak ilan eder. Öyle ki bu ülkede hükümdarlığının nişanesi olarak gece gündüz devletin davulu çalınmaktadır.

Tespit edebildiğimiz kadarıyla sevgili anlatıcı tipi ilk defa Nâbî tarafından kullanılmıştır. Belki bu sebeple olacak ki Nâbî, gazelin son beytinde bu durumu açıklama ihtiyacı duymuştur. Bu gazel, sevgilinin (dilber) diliyle, yani sevgili anlatıcı tipiyle yazılmıştır:

*Dilber dilinden açdı yine tâze bir zemîn
Nâbî bu şi'r ile kılâm turfe san'atım*

Bu beyitten anladığımıza göre Nâbî de sevgilinin dilinden ilk defa kendisinin gazel yazdığının farkındadır. Bu nedenle bu anlatım ile gazelde yeni bir zemin açtığını, bu şiiriyle sanata bir yenilik getirdiğini ifade eder.

Nâbî'nin sevgili anlatıcı tipinden istifade etmesi bir gazelle sınırlı kalmaz. Aşağıda yer verdiğimiz gazel de Nâbî tarafından ve yine sevgilinin dilinden yazılmıştır. Şair, sevgilinin kimliğine girmiş, ruh hâline bürünmüş ve sevgilinin duygularını kâğıda dökmüştür. Yine önceki gazelde olduğu gibi son beyitte Nâbî duruma açıklık getirir ve şiiri sevgilinin ağzından (dilber deheninden) yazdığını ifade eder:

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

Ol âyineyüm 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 (Gökalp, 2009: 176-177)

Kendi ifadesiyle Nâbî’nin Divan şiirinde açtığı “*bu taze zemin*” beğenilmiş olacak ki Dürrî, Nâbî’nin her iki gazeline de nazire yazmıştır (Gökalp, 2009: 180). Nâbî, kaleme aldığı her iki gazelde de mahlas beyitlerinde sevgili anlatıcı tipinden (*dilber dilinden, dilber deheninden*) istifade ettiğini söyleyerek okuyucuya açıklamada bulunma ihtiyacı hisseder. Oysaki Dürrî, Nâbî’ye nazire olarak kaleme aldığı iki gazelde de mahlas beyitlerinde böyle bir izahta bulunma ihtiyacı duymaz. Muhtemelen süreç içerisinde farklı şairlerce sevgili dilinden birçok gazel yazıldığı için Dürrî, bu nazirelerinde mahlas beyitlerinde böyle bir açıklama yapma gereği duymamıştır. Okuyucunun sevgili anlatıcı tipinden istifade edildiğini kolaylıkla anlayacağı düşünülmüş olmalıdır.

Aşağıda Dürrî’nin Nâbî’ye nazire olarak yazdığı ve sevgili anlatıcı tipinin

kullanıldığı ilk gazele yer verilmiştir:

Fer saldı dehre pertev-i hurşîd-i tal‘atüm
Âfâkı tutdı velvele-i kûs-ı devletüm

Ol âfetüm ki mislümü 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 ‘aşk her ne kadar olsa hûr u zâr
Ol deñlü izdiyâd bulur şân u şevketüm

Ehl-i niyâzı çeşm-i bütân etmege helâk
Fursat verür mi gamze-i Mîrrîh-heybetüm

Biñ dil-nigâra bir nîgeh etmem gurûrdan
Ber-muktezâ-yı hüsn budur şimdi ‘âdetüm

Ser-tâ-kadem vücûdum o deñlü latîfdür
Kim berg-i gülde dahı bulunmaz letâfetüm

Dürrî-veş olmayan teni sad-pâre-i firâk
Lâyık mıdur ki eyleye ümmîd-i vuslatum (Vural, 2020: 140)

Gazelin ilk yedi beyti boyunca Dürrî, sözü sevgili anlatıcı tipine emanet etmiştir. Her beyitte sevgili anlatıcı tipi farklı farklı özellikleri ile iftihar eder. Söz gelimi yedinci beyitte sevgili anlatıcı, baştan ayağa vücudunun çok latif, çok güzel olduğunu, bu letafetin gül yaprağında bile bulunmadığını ifade eder. Son beyitte de Nâbî’nin aksine Dürrî, sevgili anlatıcı tipini konuşturmaya devam eder. Sevgiliyi aradan çekip kendisi

konuşmaya veya önceki beyitlerde sevgiliyi konuşturduğuna dair bir açıklama yapmaya girişmez.

Evet, mahlas beytinde de sevgili anlatıcı tipi konuşmaya devam eder: “*Dürrî gibi vücudu ayrılıktan dolayı yüz parça olmayan kişinin, bana kavuşma ümidi taşıması yaraşır mı?*” Sevgili anlatıcı, divan şiiri geleneğine uygun bir şekilde âşığının aşk acısıyla parça parça olmasını istemektedir. Sadece aşkın izlerini, yaralarını bedeninde taşıyan gerçek âşıklar, sevgiliye kavuşma umudu taşıyabilir.

Aşağıda Dürrî’nin Nâbî’ye nazire olarak yazdığı ve sevgili anlatıcı tipinin kullanıldığı ikinci gazele yer verilmiştir:

Ağzın açamaz gonce 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 edemez gerden-i cânı resenümden

Dürrî gibi âvîhte olmuş niçe miskîn
Kullâb-ı ham-ı turre-i ‘anber-şikenümden (Vural, 2020: 142)

Sevgili anlatıcı tipi ile ilgili iki gazel örneğini de 18. yüzyıl divan şairlerinden biri olan Fasîhî’den (öl. 1743) verelim:

Kan ağladan ‘âşıklara tûg-i nighümdür
Kaddin ham ü bî-tâkat iden kec-nighümdür

Bir saff-şiken yekke-süvâr-ı hüsünüm kim

Meydân-ı sitignâ-yı cefâ cilvegehümdür

Sâyem gibi pâ-mâl ederüm vasluma ermez
Çok ‘âşık-ı dîrîne benüm hâk-i rehümdür

Bir lâle-ruhum sünbül-i bâğ-ı reh-i ‘işve
Zülfüm gibi hep zînet-i tarf-ı külehümdür

Mümkün mi Fasîhî dil ana olmaya bende
Bu nev-gazeli söyleyen ol pâdişehümdür (Gökalp, 2009: 177-178)

Fasîhî, yukarıdaki gazelde sevgilinin muhtelif özelliklerini yine sevgilinin dilinden aktarır: “*Âşıklara kanlı gözyaşları döktüren kılıç gibi olan bakışlarımdır, âşıkların belini büküp onları dermansız takatsiz bırakan, yan bakışlarımdır.*” gibi ifadelerle özelliklerini ortaya koyan sevgili anlatıcı tipi hem kendi güzelliğini dile getirir hem de âşıklar üzerinde bıraktığı etkiye temas eder. Ancak son beyitte şair, ilk dört beyitte bir anlamda sevgili anlatıcı tipinden istifade ettiğini ortaya koyar ve bu gazeli sevgilinin ağzından yazdığını söyler: “*Bu nev-gazeli söyleyen ol pâdişehümdür*”.

Bir sonraki örnekte Fasîhî’nin gazelini tamamen sevgilinin dilinden yazdığını görmekteyiz. Son beyit de dâhil, gazelin hiçbir beytinde Fasîhî, sevgilinin diliyle şiirini kaleme aldığına dair bir işarete bulunmaz. Bilinçli okuyucuda bir sevgili, hatta bir kadının işve ve istiğnasıyla yazılmış olan bu gazel nedeniyle şairin şahsiyeti hakkında olumsuz bir değerlendirmede bulunmaz. Zira bu gazelin kurmaca bir metin olduğunu ve şairin bu kurmaca metin özelinde kurmaca bir anlatıcıdan istifade ettiğini bilir. Doğal olarak kurmaca bir anlatıcı yaratan şair, kendi cinsiyetinden farklı bir cinsiyeti de anlatıcı olarak tercih edebilir. Bu noktada kadın bir şairin erkek bir anlatıcı yaratması ile erkek bir şairin kadın bir anlatıcı yaratması arasında herhangi bir fark bulunmamaktadır.

Aşağıdaki gazelde Fasîhî, sadece bilindik mazmunlarla sevgilinin dış özelliklerini anlatmakla yetinmemiş, oldukça başarılı bir şekilde sevgilinin ruh hâline bürünerek onun nazını, istiğnasını, hâl ve hareketlerini de okura yansıtmayı başarmıştır:

Nice ‘uşşâkı hayrân eyledüm sırr-ı hayâlümle
Dahı mest etmedüm bir kimseyi câm-ı visâlümle

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

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

Kimi hâlîme fîtna kimi na‘ne kimi fülful der
Beni bir vechile aslâ komazlar kendü hâlümle

Niçün havf eylemezsin bilmem âyâ hıŝm-ı gamzemden
Fasîhî ‘âlemi araladum tîğ-i celâlümle (Gökalp, 2009: 178-179)

Geçmişten günümüze şiirlerin temel konusu aşk olagelmıştır ve bir gelenek olarak şiirdeki anlatıcı genellikle âşık olup sevgilinin özelliklerini dile getirir, sevgiliye duyduğu aşkı ifade eder.

Ancak yukarıda verdiğimiz birkaç örnekte açık bir şekilde görüldüğü gibi divan şairleri bazen sözü sevgilinin kendisine emanet etmişlerdir. Diğer bir deyişle şiirlerde sevgili anlatıcı tipinden istifade etmişlerdir. İlk bakışta bu sıra dışı gelebilir. Ama bu durum şairlerin şiirde yenilik arayışlarından kaynaklanıyor olabilir. Sevgili anlatıcı tipi divan şiirinde başlangıçta tuhaf karşılanmış olabilir ama günümüzde kaleme alınan pek çok şiirde sevgili anlatıcı tipi ile karşılaşmak oldukça sıradan bir durumdur.

1.4.4.Rint Anlatıcı¹⁹

Rint; dış görünüşe ve dünya işlerine pek değer vermeyen, dinî ve sosyal kuralları pek takmayan, âlemi kendi iç dünyasına göre değerlendiren ve buna göre davranan toplumsal bir tiptir. Rint; aynı zamanda içkiye düşkün, kalender ve derbeder görünümünün aksine kalp gözü açık, çevresine karşı hoşgörülü, arif, bilge ve gönül ehli (ehl-i dil) kimseleri ifade eder.

Sözlüklerde yaptığımız taramalarda rintliğin iki farklı yönü dikkat çekmektedir. Bir yandan rint; çevresinde olup bitenlere karşı ilgisiz, dinî ve sosyal kurallara karşı lakayt, dış görünüşe pek önem vermeyen, içkiye müptela bir insandır. Geçmişte olduğu gibi günümüzde de rint terimi daha çok bu anlamıyla kullanılmaktadır. Bu anlamdan hareketle rint yerine kalender, harabatî gibi farklı terimler de kullanılmıştır. Kalender, rindin boş ve anlamsız saydığı işlere ve kurallara karşı gösterdiği kayıtsızlığa işaret eder. Harabatî; içkiye müptela, sarhoş, sefil, perişan gibi anlamlara gelir ve rindin içkiye olan düşkünlüğünü ifade eder (Mengi, 1985: 12).

Diğer yandan ise rint; gönül eridir, görünüşe ve dünya işlerine kıymet vermez, kurallardan uzak kalır, gönül gözüyle görür, hoşgörülüdür. Bu nedenle olacak, mutasavvıf şairler de şiirlerinde rint tipinden sıklıkla istifade etmişlerdir. Hatta bilindiği gibi şarap, meyhane, saki gibi rintle ilintili birçok kavram tasavvufi şiirlerde de mecazî olarak kullanılmıştır.

Dolayısıyla divan şiirinde rintlik ile tasavvufun iç içe geçtiğini ifade edebiliriz. Bir yandan mutasavvıf şairler, rintliğin şarap, meyhane, saki gibi oldukça marjinal söz varlığından istifade etmişler, böylece mecaz anlama dayalı güçlü ve lirik bir dil oluşturmayı başarmışlardır. Öte yandan tasavvufun semtine bile uğramamış ve sosyal hayatında gerçekten de ehl-i harabat olan, şarap içen, dinî kaygıları olmayan rint şairler de tasavvufun inanç ve düşünce sisteminden faydalanmışlar, tasavvufî remizlerle şiirlerinde çoklu anlam katmanları oluşturmayı başarmışlardır (Mengi, 1985: 62).

Medreselerin temsil ettiği geleneksel ve resmî din anlayışında dinin daha çok zahirî ve ibadî boyutu üzerinde durulur ve çoğu zaman inananlardan dinin emir ve yasaklarına, helal ve haramlarına katı bir şekilde uymaları istenir. Bu noktada tekke ve dergâhlara dayanan tasavvufî dinî gelenekte dinin zahirî boyutunun yanı sıra batınî boyutuna daha

¹⁹Bu bölümün hazırlanmasında özellikle Mine Mengi'nin "Divan Şiirinde Rindlik" adlı kitabından istifade edilmiştir.

çok önem verildiğini, daha hoşgörölü, daha müsamahalı dinî bir anlayışın bulunduğunu söyleyebiliriz.

Bu noktada rindane şiirler yazan divan şairleri de tarafını belli eder. Şiirlerinde medreseye karşı dergâhın, resmî dinî geleneği temsil eden zahide karşı, müsamahalı dinî anlayışı temsil eden rint tipinin yanında yer alır.

Divan şiirinde rint, çoğu zaman bu iki anlamı birlikte karşılayacak şekilde kullanılmıştır. Bir yandan mey ü mahbuba müptela bir karakterden bahsedilmekte diğer yandan aynı karakterin hoşgörölü olmak, gönül gözü açık olmak gibi takdire şayan özelliklerine vurgu yapılmaktadır.

Sarhoş anlamındaki rint ile gönül ehli anlamındaki rint ilk bakışta birbirine muhalif gibi görünebilir. Ancak hayat tarzları bakımından iki tip arasında çok yakın benzerlikler vardır. Her iki tip de dünya malına değer vermez. Her iki tip de dış görünüşe önem vermez. Her iki tip de riyakâr değildir, içi dışı birdir. Her iki tip de aşk ile kendinden geçmiştir. Birinin mecazî diğerinin hakikî aşk olması bu bağlamda pek de bir önem taşımamaktadır.

Bu nedenle divan şairleri, gönül ehli (ehl-i dil) anlamını da dikkate alarak rint tipini yüceltmışlerdir. Rint tipinin daha iyi anlaşılması için bu tipin karşıtı olarak zahit tipine şiirlerde yer verilmiş, her şey zıddıyla kaimdir mucibince, zahidin riyakârlığına, menfaatperestliğine ve kabalığına karşılık rindin samimiyetine, gönül ehli olmasına ve inceliğine vurgu yapılmıştır. Böylece bir yandan zahit üzerinden olumsuz, istenmeyen özellikler eleştirilmiş diğer yandan rint vasıtasıyla olumlu, istendik özellikler muhataplar ile paylaşılmıştır.

Aşağıdaki beyitte Nef'î okuyucularından irfan sahibi olmalarını, yalnızca kuru bilgi ile yetinmemelerini; gönül ehli olmalarını, kaba saba olmamalarını, ince davranışa sahip olmalarını, kalender tavırlı rint olarak dünyaya değer vermemelerini ve riyakâr olmamalarını istemektedir:

Ârif ol ehl-i dil ol rind-i kalender-meşreb ol
Ne müselmân-ı kavî ne mülhid-i bî-mezheb ol

Daha önce ifade ettiğimiz gibi divan şairleri rint-zahit çatışmasında genel olarak rindin yanında yer alır. Divan şiiri antolojisi niteliğindeki “Harabat” adlı eserinin baş

kısımında Ziya Paşa şu beyitlerle bu durumu dile getirir:

Rindân eder anda çok mülâkât
Koydum adını anun Harâbât

Mescid desem i‘timâd olunmaz
Şâ‘irler o yerde çok bulunmaz

Şâ‘irlere mey verir musâfât
Rindânın olur yeri harâbât

Ziya Paşa, eserine “Harâbât” ismini verirken bile bu kelimenin divan şiirindeki mecazen meyhane anlamını dikkate almış olmalıdır. Yukarıdaki beyitlerle de bu durumu teyit etmektedir. İlk beyte göre bu eserde rintler çok fazla sohbet etmektedir, bu nedenle Ziya Paşa kaleme aldığı esere “Harâbât” ismini uygun görmüştür. İkinci beyitte mescit ismini (veya benzer bir isim) kullanmak istemediğini, böylesi bir isimlendirmenin çok da yakışık almayacağını, çünkü rint meşrepli şairlerin uğrak yeri olmadığını dile getirmiştir. Üçüncü beyitte ise şairlerin mey (şarap) ile saflık, samimiyet bulduğu, dolayısıyla rint-meşrep şairlerin yerinin harabat (meyhane) olduğunu ifade etmektedir.

Her ne kadar yukarıdaki beyitlerde rindin daha çok şarap müptelası anlamı dikkat çekiyorsa da Ziya Paşa, rindi sadece bu anlamda kullanmaz. Söz gelimi aşağıdaki beyitte rintleri “Allah dostları” olarak niteler ve Allah’ın bahşetmesiyle rintlerin gizli sırlara vâkıf olduğunu dile getirir:

Sâkî içelim ‘aşkına rindân-ı Hudâ’nın
Rindân-ı Hudâ vâkıf-ı esrâr-ı nihândır

Tezimizin temel iddiası, divan şairlerinin şiirlerinde, özellikle gazellerinde farklı anlatıcı tiplerinden istifade ettikleridir. Daha önce dile getirdiğimiz üzere kıta gibi, kaside gibi bazı nazım şekillerinde divan şairi doğrudan kendi kimliğiyle şiirini kaleme almış olabilir. Ancak gazel gibi, şarkı gibi bazı nazım şekillerinde de farklı anlatıcı

tiplerine başvurmaya tercih etmiş olabilir.

Divan şairi, kurmaca bir anlatıcı tipinden yararlanmayı tercih ettiğinde genellikle başkarakter olarak kendini metne dâhil eder ve şiiri ben diliyle kaleme alır. Bu durum kimi zaman yanlış değerlendirmelere yol açabilir. Özellikle şarap, saki, meyhane gibi dinen haram kabul edilen bazı kavramların çok fazla yer aldığı rindane gazeller için kimi yanlış değerlendirmeler yapılabilmektedir. Bu durum günümüz araştırmacıları için söz konusu olduğu gibi tezkireciler gibi geçmiş dönemlerde yaşamış araştırmacılar için de söz konusudur.

Kimi tezkireciler, divan şairlerinin hayatları ile şiirleri arasında doğrudan ilişkilendirmede bulunmuşlar, birkaç rindane gazelinden hareketle bazı şairleri şaraba müptela olmakla itham etmişlerdir. Söz gelimi Latîfî Tezkiresi'nde "Bezmî" ismindeki bir şair ile ilgili şu değerlendirme yer alır: "... *ehl-i işret ve rind-tabiat kimesne idi. Bir ayyâş u evbâş idi ki işreti ve sohbeti ale'd-devâm idi. Bu haysiyetden eş'ârı rindâne ve güftârı mestânedür...*" (Mengi, 1985: 56).

Elbette ki birçok divan şairi sosyal hayatında mey ü mahbup müptelası olabilir. Sıklıkla meyhaneye gidip içki ve eğlence meclislerine katılabilir ve böylesi bir hayatı rindane bir tarzda gazellerine de yansıtabilir.

Fakat hayatında hiç meyhaneye gitmemiş, ağzına bir damla dahi içki almamış divan şairleri de geleneğe uyarak rindane gazeller kaleme alabilir, nitekim almıştır da. Sıradan bir divan şairini bırakın, Osmanlı sosyal hayatındaki en yüksek dinî mevkiyi işgal eden şeyhülislam şairler bile rindane tarzda gazeller yazmışlardır ve bu rindane gazellerden dolayı bu şairler ciddi bir saldırıya maruz kalmamışlardır. Çünkü bu gazellerin kurmaca anlatılar olduğu hem toplum hem de devlet ricali tarafından bilinmektedir. Zira bu gazellerde sıklıkla yer alan şarap, meyhane, saki gibi kavramlar birer tasavvufî remiz veya farklı unsurların birer sembolü olarak kullanılmış olabileceği gibi gerçek anlamlarıyla da kullanılmış olabilir.

Bu nedenle günümüzün sıradan mütedeyyin insanları tarafından şiddetli eleştirilere maruz kalabilecek aşağıdaki beyti Osmanlı Devleti'ndeki en yüksek dinî mevki olan şeyhülisamlık makamında bulunan Yahya Efendi kaleme alabilmekte ve makamında oturmaya devam edebilmektedir:

Mescidde riyâ-pîşeler etsün ko riyâyı
Mey-hâneye gel kim ne riyâ var ne mürâyî

Konuyu daha somut hâle getirmek için biri 15. yüzyıl divan şairi Mesîhî, biri 16. yüzyıl divan şairi Bâkî ve diğeri 17. yüzyıl divan şairi Şeyhülislam Yahyâ'ya ait olmak üzere üç gazel üzerinde değerlendirmede bulunalım. Aşağıda yer alan gazel Mesîhî tarafından yazılmıştır:

Bezmümüz yine müşerref eyledi cânâneler
Göklere çıksa yeridür na're-i mestâneler

Ben şarâb-ı la'l-i dilberden geçerdüm zâhidâ
Korkarım sırlar salâh-ı tövbemi cânâneler

Şem'-i bezme âhumuz şöyle harâret verdi kim
Bâl ü perden mirvaha yaptı ana pervâneler

Sâkiyâ karşı lebün öpdükleriyçün âl ile
Ehl-i bezme gör ne kanlar yutdurur peymâneler

Dil-rübâlar geldiler çıksun Mesîhî cân ü dil
Sohbet-i hâs içre çün lâyük degül bîgâneler (Mengi, 2020: 157)

İlk beyitte anlatıcı, sevgililerin meclislerine şeref verdiğini, bunun verdiği mutluluk ile mest olan, kendinden geçen rintlerin göğsüne yükselen naralar atabileceğini söylemektedir. “Bezmümüz” kelimesindeki çoğul iyelik eki ile ortamda birden fazla eğlenen rint olduğu vurgusu yapılmaktadır.

İkinci beyitte anlatıcı ben dilini kullanmayı tercih etmektedir. Zira bu beyitte rint anlatıcı tekil olarak sevgiliye duyduğu iştiağı dile getirmektedir. Yine bu beyitte rint anlatıcı divan şiirinde sıklıkla görüldüğü gibi karşıt tipi olan zahide çatmaktadır. “*Ey zahit, ben sevgilinin lal taşı gibi kırmızı olan dudaklarının şarabından vazgeçerdim ama sevgililerin benim tövbemi bozmama neden olmasından korkarım.*” Bu beyit, rint

anlatıcı tipini etraflıca yansıtmaktadır. Bir yanda rindin şaraba ve güzellere olan tutkusu dile getirilmekte, diğer yandan da rindin muhalifi olan ve her zaman sözleri ve tavırlarıyla rinde engel olmak isteyen zahit tipine çatılmaktadır.

Üçüncü beyitte şem‘ (mum) ve pervane (kelebek) metaforu ile bezm (eğlence ortamı) arasında bir bağ kurularak rintlerin sohbet meclisinin sıcaklığı ifade edilmiştir. Dördüncü beyitte yine eğlence meclisine temas edilmiş ve bezmin olmazsa olmazı olan saki ve peymaneler (kadehler) üzerinden rintlerin dünyası dile getirilmiştir. Son beyitte ise gönül alan sevgililerin bezme geldiğinden haber verilmekte ve bu meclise aşına olmayan gönüllerin ortamı terk etmeleri istenmektedir.

Divan şiirinde geleneksel olarak son beyitlerde mahlas kullanılmaktadır. Ancak anlatıcı, bu gazelin gerçek şairi olan Mesîhî’yi farklı bir kişi olarak muhatap almaktadır. Diğer bir ifadeyle bu beyitte bir yandan gazel boyunca sözün sahibi olan rint anlatıcı konuşmasını sürdürmekte, diğer yandan da gazellerin farklı beyitlerinde hitap edilen saki, zahit tipleri gibi Mesîhî de bir figür olarak gazelde yer almaktadır.

Evet, bu gazelde rint anlatıcı tipinden istifade edilmiştir. Başka bir deyişle bu gazeldeki konuşmacı bir rinttir. Rindin ağzından, rindin ruh hâli ile bu gazel kaleme alınmıştır. Gazeldeki kurmaca anlatıcı ile sosyal hayattaki Mesîhî farklı kişilerdir.

Peki, buna rağmen sosyal hayattaki gerçek şair, neticede kurmaca bir metin olarak ifade edebileceğimiz gazellerde anlatıcı olarak kendi kimliğini kullanamaz mı? Elbette ki kullanılabilir. Zaten 1.3.1 bölümünde ele aldığımız “*Şair Anlatıcı*” bu durumu teyit etmektedir. Bir şair/yazar kimi metinlerde anlatıcı olarak kurmaca bir karakterden istifade etmek yerine doğrudan kendi kimliğiyle de yer alabilir. Bu gayet doğal bir durumdur.

Ancak pek çok metinde şair, anlatıcı olarak kurmaca tiplerden de yararlanabilir. Bu noktada akla şöyle bir soru gelebilir: Şair, kurmaca bir anlatıcıdan istifade ettiğinde farkında olarak ya da olmayarak kendi kişiliğini, ruh hâlini ve yaşantısını bu muhayyel anlatıcıya yansıtmaz mı?

Yine birçok araştırmada karşılaştığımız üzere bilimsel bir yöntem olarak kullanılmak suretiyle eserlerinden (tezimiz bağlamında gazellerinden) hareketle şaire ulaşmaya çalışmak, şair hakkında değerlendirmelerde bulunmak doğru bir yöntem midir?

Yukarıda ele aldığımız Mesîhî’nin gazeli üzerinde değerlendirmeye devam edelim: Bu

gazel rindane bir üslupla kaleme alınmış ve gazelde rint anlatıcı tipinden istifade edilmiştir. Dönemin tezkirelerine göz attığımızda hakikaten Mesîhî'nin içki ve eğlenceden hoşlanan bir kişiliğe sahip olduğu görülmektedir. Hatta Mesîhî'nin mey ü mahbup düşkünlüğü, derbeder yaşantısı meslekî anlamda ilerlemesini engellemiş ve bir süre sonra hamisiz kalarak sefil bir hayat yaşamak durumunda kalmıştır (Mengi, 2000: 4).

Dolayısıyla bu gazel ile Mesîhî'nin kişiliği arasında paralellik vardır. Yüzlerce gazel kaleme almış bir şairin kişiliği ile bazı gazellerinde ele aldığı tipler arasında benzerlik olması da oldukça doğal bir durumdur. Ancak Mesîhî'nin tüm gazellerinin rindane olduğu da söylenemez.

Konu başlığımız rint anlatıcı tipi olunca rindane gazellerin en büyük şairi olan Bâkî'den bir örnek vermemek uygun düşmez. Bâkî, bilindiği gibi sadece kendi döneminin değil bütün divan şiirinin en önemli rindane gazel temsilcisidir. Bâkî'nin gazellerinde şarap, mey, saki, eğlence gibi kavramlar sıklıkla yer alır.

Bununla beraber Bâkî, aynı zamanda bir din adamıdır. Kadılıktan kazaskerliğe, Mekke'den İstanbul'a Osmanlı Devleti'nde farklı konumlarda ve coğrafyalarda hizmette bulunmuştur. Fakat Bâkî'nin bu dinî ve resmî konumu, onun gazellerinde rint kimliğine bürünmesine, rintlerin yaşam tarzını ve ruh hâlini yansıtmaya bir engel teşkil etmemiştir.

Zira Osmanlı Devleti'nde şairler ile beraber hem devlet ricali ve yüksek konumdaki din adamları hem de genel olarak sosyal tabakalar divan şiirinin kurmaca ve çok katmanlı anlam yapısının farkındadır. Daha önce ifade ettiğimiz gibi gazeller bir yandan temelde kurgusal bir yapıya sahiptir, diğer yandan da genellikle çoklu anlam katmanlarına sahip olan gazeller kolaylıkla tasavvufî olarak da yorumlanabilmektedir. Bu özelliğinden dolayı dönemin şariat kurallarına açık bir biçimde aykırı olan pek çok ifade, divan şairleri tarafından kolaylıkla tevil edilebilmekte ve olası tepkiler bertaraf edilebilmektedir.

Bâkî'ye ait aşağıdaki gazeli bu yönüyle ele alalım:

Nev-bahâr oldı gelün 'azm-i gülistân edelüm
Açalum gonca-i kalbi gül-i handân edelüm

Komayup lâle gibi elden ayagı bir dem
Mest olup gonca-sıfat çâk-ı giribân edelüm

İçelüm la‘l-i müzâbı saçalum cür‘aları
Hâk-i gülzârı bugün kân-ı Bedehşân edelüm

Menzil-i ‘ayş u tarab hurrem ü âbâd olsun
Yıkalum zerk u riyâ deyrini vîrân edelüm

Okusun vâsf-ı ruh-ı yâr ile Bâkî şî‘rin
Bûlbûl-i gülşeni meclisde gazel-hân edelüm (Küçük, Tarihsiz: 217)

Rindane pek çok gazelde görüleceği üzere şiir baharın geldiğini müjde vermekle başlamaktadır. Bahar geldiğine göre rintler gül bahçesine dönen tabiata çıkmalı; gülmeli, eğlenmeli, hayatın tadını çıkarmalıdır. Hayatın tadı da rintler için elbette şarap içmekle, mest olup kendinden geçmekle çıkarılır. Dördüncü beyitte yine eğlenmekten bahsedilmekle beraber bir taraftan da inceden inceye rintlerin muhalifi olan zahide çatılmaktadır. Zira gösteriş (zerk u riyâ) zahitlerin en çok eleştirilen vasfıdır. Kaba sofu olarak görülen zahitler çoğu zaman gösteriş için ibadethanelere (bu beyit için kilise anlamındaki deyr) gitmektedir.

Bu gazelde özne olarak birinci çoğul kişi, biz, kullanılmıştır. Ancak anlatıcı bu biz zamiri içerisinde yer alan ve bu eğlence bezminin kahramanlarından biri olan rint anlatıcı tipidir. Günümüzde de hem günlük hayatta hem de akademik yazılarda ben yerine çoğu zaman biz zamiri (tevazu veya farklı anlamlarda) kullanılabilmektedir. Bu gazelde sözün sahibi olan rint anlatıcı da belki de işret meclisinin ancak bir topluluk olarak yaşanabileceğini ifade etmek için yüklemelerde hep çoğul kip kullanmayı tercih etmiştir.

Yukarıda ifade ettiğimiz gibi Bâkî Osmanlı Devleti’nde Mekke ve Medine gibi mukaddes şehirlerde kadılık görevinde bulunmuş, şeyhülislamlık makamından sonraki en yüksek dinî makam olan kazaskerlik vazifesini deruhte etmiş bir ilim adamıdır. Buna rağmen Bâkî, yukarıdaki gazel gibi rindane pek çok gazel kaleme almış; şarap, saki, mahbup, meyhane gibi kavramları hiç çekinmeden sıklıkla kullanmıştır.

Hatta örnek verdiğimiz gazelde olduğu gibi Bâkî, kimi zaman gazellerinde mütekellim (konuşmacı) olarak yer almış, gününü gün eden, şarap içip kendinden geçen bir rindin kimliğine girmiş, ruh hâline bürünmüş ve onun dilinden gazelini yazmıştır. Böylesi gazelerde Bâkî, rint anlatıcı tipinden istifade etmiştir. Kendisi gazeldeki bu kurmaca dünyanın yaratıcısı olduğunun farkında olduğu gibi dönemin dinî, siyasî ve sosyal tabakaları da gazeldeki bu kurmaca dünyanın farkındadır. Bu nedenle yukarıdaki gazel neredeyse tevile yer bırakmayacak kadar somut bir biçimde içkiden ve eğlenceden bahsetmesine rağmen döneminde farklı toplumsal tabakalarca hoşgörülle karşılanmıştır.

Bâkî, son beyitte hem mahlas olarak kullanılmış hem de eğlence meclisinde şiir okuyarak rintleri mest etmesi istenen üçüncü bir kişi, bir gazelhan olarak yer almıştır. Diğer bir ifadeyle Bâkî, bu gazelde mütekellim değildir, sözün sahibi değildir. Bu gazeldeki kurmaca anlatıcı, rint bir karakter iken Bâkî sadece son beyitte yer verilen ve işret meclisinde gazel okuması istenen üçüncü bir kişidir.

Konunun daha iyi anlaşılması için son örneğimizi 17. yüzyıl divan şairi Şeyhülislam Yahyâ'dan verelim. Bilindiği gibi Şeyhülislam Yahyâ da Bâkî gibi ilmiye sınıfına mensup şairlerimizdendir. Ancak Yahyâ; Bâkî'nin erişemediği ve Osmanlı Devleti'ndeki en yüksek dinî makam olan şeyhülislamlık makamına kadar yükselmiş ve birkaç fasıla ile bu makamda uzun yıllar hizmette bulunmuştur.

Mesîhî ve Bâkî gibi hemen hemen bütün divan şairlerinin rint anlatıcı tipinden istifade ettikleri gazel örnekleri tespit edilebilir. Ancak son örneğimizi özellikle en yüksek dinî makamda hizmette bulunan şeyhülislam bir şairden vermeyi tercih ettik ki şairin gerçek kimliği ile şiirde yer verdiği anlatıcı tipi arasındaki fark, daha somut bir şekilde anlaşılabilir. Aşağıdaki gazel, Şeyhülislam Yahyâ tarafından kaleme alınmıştır:

Etmeyeydüm girye gam-fersûd derdüm bâdeye
Kılmasam âh âteş-i bî-dûd derdüm bâdeye

Olmasa bâ'is leb-i şîrîn-i yâri emmege
Bir şarâb-ı telh-i zehr-âlûd derdüm bâdeye

Yâr sâkî olsa derdüm meclisde devr-i kamer

Câm sunsa kevkeb-i mes‘ûd derdüm bâdeye

‘Aks-i ruhsârunla mir’ât-i Sikender dediler
Ben Halîl’üm âteş-i Nemrûd derdüm bâdeye

Duhter-i rez deyü tavsîf etdiler Yahyâ meyi
Ben diyeydüm şâhid-i maksûd derdüm bâdeye (Kavruk, Tarihsiz: 370)

Evet, yukarıdaki gazel daha önce ifade ettiğimiz gibi Osmanlı Devleti’ndeki en yüksek dinî makamda vazifesini icra eden, şeyhülislam vasfını taşıyan bir divan şairi tarafından yazılmıştır. Bu gazelin neticede kurmaca bir anlatı ve bu gazeldeki konuşmacının da kurmaca bir anlatıcı olduğu göz ardı edildiğinde bu gazelle ilgili ciddi eleştiriler yapılabilir. Kaldı ki Şeyhülislam Yahyâ’nın bu gazele benzer, hatta bu gazelden çok daha fazla çarpıcı rindane gazelleri bulunmaktadır. Bu nedenle yaşadığı dönemde bile Şeyhülislam Yahyâ, kimi eleştirilere maruz kalmış, şahsiyeti ile ilgili farklı yorum ve tarizlerde bulunulmuştur.

Kurmaca anlatıcı tipi ve gazellerin çoklu anlam katmanları dikkate alınmadan salt zahirî anlamıyla gazel okunduğunda elbette okurlarda tepki uyandırabilir. Zira bu gazeli sıradan bir insan değil, şeyhülislamlık makamında oturan bir şair yazmakta, ancak İslam’ın kesin bir şekilde yasakladığı içkiye (bâde, mey) adeta güzelleme yapmaktadır. Her beyitte içkinin farklı bir özelliği dile getirilmekte ve “bâde” kelimesi her beytin sonunda redif içerisinde tekrar edilmektedir.

İlk beyitte içkinin gamı, kederi unutturmasına, adeta dumanı tütmeyen bir ateş olmasına değinilmiştir. İkinci beyte göre içki sevgilinin tatlı dudaklarını emebilmeyi sağlamaktadır. Sonraki beyitte de sevgili elinden sunulan içkinin insanı mutlu kıldığı ifade edilmiştir. Son iki beyitte ise rint anlatıcı, içkiyi adlandırma hususunda kendini diğer insanlarla kıyaslamaktadır. Anlatıcı, içkiyi dördüncü beyitte Nemrut’un ateşi, mahlas beytinde ise maksadın şahidi olarak adlandırır.

İçkiye dair bütün bu nitelemeler ben diliyle yapılır. Metnin gerçek şairi olan Şeyhülislam Yahyâ, bu gazel için, sözü badenin niteliklerini çok iyi bilen rint bir karaktere teslim etmiştir. Artık bu gazelde sözün sahibi olan Yahyâ değil, rint anlatıcıdır. İlk dört beyitte Yahyâ’nın varlığı hiçbir şekilde yer almaz. Rint anlatıcı, her

beyitte içkinin farklı bir hususiyeti ile ilgili duygularını dile getirir. Bu kurmaca rint anlatıcı tipi, son beyitte adeta Yahyâ'yı sahneye davet eder ve ona seslenir. Son beyitte oldukça net bir şekilde iki kişinin varlığı görülmektedir. Biri gazelin başından beri konuşan, duygularını dile getiren, mütekellim olan rint anlatıcı tipidir. Diğerisi ise hitap edilmek için gazele davet edilen Yahyâ'dır. Elbette ki bu vesile ile divan şiiri mahlas kullanma geleneği de icra edilmiştir. Ancak her halükârda son beyitte kurmaca anlatıcı ile Yahyâ'nın farklı kişiler olduğu açık bir şekilde görülmektedir. Yahyâ da tıpkı anlatıcı gibi bu metinde kurmaca bir karakterdir.

Bu gazelde rint anlatıcı tipinden istifade edilmiştir. Ben diliyle yazılmış olsa bile bu gazelde dile getirilen duygu ve düşünceler, gerçek hayattaki Şeyhülislam Yahyâ'ya değil, kurmaca dünyadaki rint anlatıcı tipine aittir.

Şeyhülislam Yahyâ'nın farklı gazellerinde yer alan ve çok daha fazla dikkat, hatta tepki çeken birkaç beyit ile düşüncelerimizi daha da somut hâle getirmeye çalışalım:

Sun sâgarı sâkî bana mestâne desünler

92-1²⁰

Uslanmadı gitdi gör o dîvâne desünler

Bu beyitte şair, rint anlatıcı tipinden istifade etmiş, onun ruh hâlini birinci tekil kişi ağzıyla yazıya dökmüştür. Rint anlatıcı, sakiye seslenmekte, kendisine şarap sunmasını istemektedir, varsın ağyar ona mestane desin, divane uslanmadı gitti, desin; bu, rint için bir önem taşımamaktadır. Zira rintler, başkalarının boş düşüncelerine değer vermemektedir.

Şeyhülislam Yahyâ'dan diğer bir beyit:

Çok mı gördün bir iki peymâne mey nûş eylesek

321-4

Ben de bu humun şarâbın az buldum kendüme

Rint anlatıcı, bu beyitte rindane tavrı bir adım daha ileri götürmekte ve birkaç kadeh şarap içmenin kendisine çok görüldüğünü söylemektedir. Oysaki devamında değil birkaç kadeh, bir küp şarabı bile az bulduğunu ifade etmektedir.

²⁰Bu bölümde örnek verdiğimiz beyitlerle ilgili ilk sayı gazel numarasını ikinci sayı gazeldeki beyit numarasını göstermektedir. Gazel numaralandırmasında Hasan Kavruk'un kaynakçada yer verdiğimiz Şeyhülislam Yahyâ Dîvânı adlı eseri esas alınmıştır.

Gerek kendi döneminde gerek sonraki dönemlerde Şeyhülislam Yahyâ'nın belki de en çok tepki toplamış rindane ifadesi aşağıdaki beyit olsa gerek:

Mescidde riyâ-pîşeler etsün ko riyâyı 432-1
Mey-hâneye gel kim ne riyâ var ne mürâyî

Rint anlatıcı tipi, bu beyitte riyakâr zahit tipine çatmaktadır. Zira rintlere göre riyakâr (mürâyî) zahitler Allah rızası için samimiyetle ibadet etmemektedir. Bu zahitlerin amacı halkın veya ileri gelen insanların takdirini kazanmak, bu vesileyle dünyalıklar elde etmektir. Bu tür zahitlerin riyakâr bir şekilde mescide gitmeleri, sarhoşların meyhaneye gitmelerinden bile daha kötü bir durumdur. Hiç olmazsa sarhoşlarda ve meyhanede riyakârlık bulunmamaktadır. Bu tarzda yorumlara rağmen şüphesiz böylesi beyitler şiddetli tepkilere maruz kalmıştır.

Ancak örnek olarak verdiğimiz bütün bu beyitlerde Şeyhülislam Yahyâ tarafından rint anlatıcı tipinden istifade edildiğini gözlerden irak tutmamak gerekir. Böylesi rindane gazellerinde anlatıcı Yahyâ değildir, aksine şair tarafından bu gazeller özelinde yaratılmış kurmaca bir karakter olan rint anlatıcıdır. Gazellerdeki tasavvufî boyutu, çoklu anlam katmanlarına sahip olma durumunu²¹ bir yana bıraksak bile bu rindane gazellerinden dolayı dinî anlamda şaire herhangi bir suç yöneltemeyiz. Zira divan şairi, edebî dilin kendisine verdiği olağanüstü imkânlarla bu ithamlardan sıyrılmayı başarabilmektedir.

Kaldı ki aynı divan içerisinde şairin rindane gazelleri kadar sufiyane gazelleri de bulunabilmektedir. Söz gelimi aşağıdaki beyitte Şeyhülislam Yahyâ meyhaneyi görmediğini, meyhaneye dair hususiyetleri başkalarından duyduğunu dile getirmektedir.

Harâbâtı egerçi görmedük ammâ görenlerden 84-3
İşitdük bir neşât-efzâ makâm-ı pür-safâ derler

²¹Klasik Türk Edebiyatı'nda şiirler genellikle çoklu anlam katmanlarına sahiptir. Divan şairi, bir gazeli öylesine mükemmel bir dil ile kaleme alır ki aynı gazel hem ilahî hem de beşerî aşk boyutunda yorumlanabilir. Aynı gazel hem âşıkane, rindane olarak okunabilir hem de tasavvufî olarak tevil edilebilir. Aynı gazelde sevgili (maşuk); Allah, Peygamber, mürşit veya bir insan olarak dört farklı şekilde yorumlanabilir. Ancak tezimizin konusu anlatıcı olduğu için çoklu anlam katmanlarına dipnotta değinmek ile yetiniyoruz. Bu konu ile ilgili şu esere bakılabilir:

Walter G. Andrews, Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı (Çev: Tansel Güney), İletişim Yayınları, İstanbul 2018.

Kurmaca anlatıcı tiplerinin varlığını yok saydığımızda ve her şiirin, her gazelin gerçek anlatıcısının şairin kendisi olduğunu iddia ettiğimizde yukarıda yer verdiğimiz çelişen örnekler nedeniyle Şeyhülislam Yahyâ'yı yalancılık veya kişilik bozukluğuyla suçlayabiliriz. Zira rint anlatıcı tipi ile yazdığı gazeller mi kişiliğini yansıtmaktadır, yoksa zahit anlatıcı tipi ile yazdığı gazeller mi? Hatta bir divanda aynı şairin yarattığı onlarca farklı anlatıcı tipi, birbirine taban tabana zıt anlatıcı tipleri görülebilir. Bütün bunlar elbette ki şairlere yakıştıracığımız bir kişilik bozukluğunun değil, kurmaca anlatıcı tiplerinin varlığının göstergesidir.

Bu bölümde Mesîhî, Bâkî ve Şeyhülislam Yahyâ olmak üzere üç farklı divan şairinden birer örnek verilmek suretiyle rint anlatıcı tipi somut hâle getirilmeye çalışılmıştır. Her üç şair de Klasik Türk Edebiyatı'nda rindane gazellerin önemli temsilcileri sayılmaktadır.

Mesîhî, sosyal hayatında da içkiye, mahbuba ve eğlenceye düşkün bir kişiliğe sahiptir. Bu nedenle kaynaklarda Mesîhî'nin bu rindane kişiliğinin şiirlerine de yansıdığı ifade edilir.

Bâkî, rindane gazelin en önemli temsilcisidir. Şeyhülislam Yahyâ da Bâkî'den sonraki en büyük rindane gazel temsilcisi sayılır ve kaynaklarda Bâkî ile Nedim arasında bir köprü görevi gördüğü ifade edilir. Bununla beraber her iki şahsiyet de aynı zamanda birer ilim adamıdır. Biri kazaskerliğe diğeri şeyhülislamlığa kadar yükselmiş, Osmanlı Devleti'nin sosyal hayatında en önemli dinî makamlarda görevde bulunmuşlardır.

Ele aldığımız örnek gazelerde Mesîhî'nin, rindane kişiliğini gazeline yansıttığı belki ifade edilebilir, ancak Bâkî ve Şeyhülislam Yahyâ için bu durum tamamen söylenemez. Bu gazelerde divan şairleri rint anlatıcı tipinden istifade etmişler, rint bir insanın ruh hâlini, duygu dünyasını kâğıda dökmeye çalışmışlardır. Bu nedenle dönemin hukuk sisteminde ve sosyal yaşantısında bir kimsenin kolay kolay dile getiremeyeceği ifadeler, şiirin kurmaca dünyası ve kurmaca anlatıcının verdiği imkânla dile getirilebilmiştir.

Küçük bir kadıdan tepe noktasındaki bir şeyhülislama kadar divan şairleri, bu kurmaca dünyanın verdiği imkânla içkiden, âlemden, güzellerden ve eğlence meclislerinden rahatlıkla söz edebilmişlerdir. Kendi dönemlerinde siyasî ve dinî

otoriteler bu kurmaca dünyanın idrakinde oldukları için en marjinal rint anlatıcı tiplerinin bile anlatılmasını hoşgörüyle karşılamışlardır. Günümüzde de özellikle akademik araştırmalarda divan şairlerinin gazellerinde farklı anlatıcı tiplerinden istifade ettikleri hep göz önünde tutulmalı, bu şairlerin şiirlerinde ben dilini kullanmaları, kurmaca anlatıcı kimliğine bürünmeleri, araştırmacıların yanlış değerlendirmelerde bulunmalarına yol açmamalıdır. Elbette ki bir şair, kendi şahsiyetini şiirlerine yansıtabilir. Fakat bir şair, kendi kimliğinden çok farklı şahsiyetleri de şiirlerine yansıtabilir. Bu durum ise ancak ince ve detaylı araştırmalarla tespit edilebilir.

Birkez daha ifade etmek gerekir ki özellikle rint anlatıcı tipinin kullanıldığı gazelerde divan şiirinin çoklu anlam katmanlarına dikkat edilmelidir. Gazeldeki rint, sıradan bir sarhoş olabileceği gibi, ağzına bir damla dahi içki koymayan, Allah aşkıyla kendinden geçmiş bir mest de olabilir. Divan şairi, çoğu zaman rint anlatıcıyı, her iki anlamda anlaşılabilir şekilde kullanır.

1.4.5.Zahit Anlatıcı

Zahit; dinin yasak ettiği şeylerden sakınıp buyurdıklarını yerine getiren kimse, dünyayı terk edip dinin emirlerine titizlikle riayet eden, züht ve takva sahibi, dindar gibi anlamlara gelir.

Zahidin kelime anlamı sözlüklerde ilk sırada genellikle bu minvalde yer alır. Ancak daha sonra ikinci sırada zahit, çok dindar olan fakat irfanı olmayan kimse, kaba sofu şeklinde anlamlandırılır. Eski şiirimizde zahit; zâhid-i bârid, zâhid-i huşk Farsça tamlamaları ile sık sık kaba sofu anlamında kullanılmıştır.

Bir önceki bölümde rint anlatıcı tipi işlenirken zorunlu olarak zahit tipine, bu tipin divan şiirinde ne şekilde yer aldığına ve hangi eleştirilere maruz kaldığına değindik. Rint-zahit çatışmasında divan şairleri genellikle rint tipinin yanında yer almışlar, zahit tipine başta riyakâr olmak, kaba saba olmak gibi pek çok suçlamalar yöneltmişlerdir.

Bununla beraber anlatıcı tipini incelerken “Acaba zahit anlatıcı tipi ile kaleme alınmış gazeller var mıdır?” sorusu zihnimizi meşgul etti. Bu bağlamda Avnî ve Bahtî (I. Ahmet) gibi birkaç şairin divanını gözden geçirdik. Ancak açıkçası bu divanlarda zahit tipi bir anlatıcıdan istifade edildiğini tespit edemedik.

Klasik Türk Edebiyatı’nın büyük müktebatını oluşturan bütün divanlar tarandığında zahit anlatıcı tipinden istifade edilmiş pek çok gazel tespit edilebilir. Ancak her halükârda zahit anlatıcı tipinin kullanıldığı gazel sayısı muhtemelen rint anlatıcı tipinin kullanıldığı gazel sayısına göre oldukça cılız kalacaktır.

Zahit tipinin yergi ile değil övgüyle anlatıldığı ve divan şairinin, zahidin yanında yer aldığı ender gazellerden biri Niyâzî-i Mısrî tarafından kaleme alınmıştır. Mısrî’nin kaleme aldığı bu gazel, aslında Fuzûlî’ye yazılmış bir naziredir. İlginçtir ki Fuzûlî’nin zemin gazeli, rindane bir gazeldir. Hatta bu gazelde anlatıcı sınırları oldukça zorlamakta, muhataplarına rindane bir yaşantıyı tavsiye ederken abdest, namaz gibi İslam’ın temel şiarlarına lakayt bir tutum sergiler gibi görünmektedir. Son beyitte ise anlatıcı, durumu açıklığa kavuşturmakta, eleştirisini riyakâr davranan kaba sofulara yöneltmektedir.²²

²²Aşağıda yer verdiğimiz Fuzûlî’nin söz konusu gazeli için kaynakçamızda yer alan Belde Aka’nın “Divan Şiirinde Reddiye ve Niyâzî-i Mısrî’nin Fuzûlî’ye Yazdığı Bir Reddiye” adlı makalesine bakılabilir:

Buna rağmen Fuzûlî, bu gazeldeki tutumundan dolayı kimi eleştirilere maruz kalır. Aşağıda yer verdiğimiz zahidane gazel de aslında bir yönüyle Fuzûlî'ye reddiye olarak yazılmıştır.

Nazire, bir şairin beğendiği başka bir şairin şiirine aynı vezin, kafiye ve redif ile çoğu zaman aynı temada benzer bir şiir yazmasıdır. Bir şaire nazire yazmak, ona saygı duymak, onu üstat kabul etmek anlamına gelir. Fakat divan şiirinde kimi nazirelerde vezin ve kafiye gibi şeklî özelliklere uyulduğu hâlde konu olarak tamamen zıt fikirler de ileri sürülebilmektedir. Bu tür nazireler, nakiza olarak adlandırılır. Başka bir deyişle nakiza; zemin şiirle şeklen aynı, fikren karşıt yazılmış nazire şiirlerdir. Bu tür karşıt fikirli nazireler, reddiye olarak da değerlendirilebilir (Aka, 2016: 116).

Niyâzî-i Mısrî tarafından Fuzûlî'ye nazire olarak kaleme alınmış, aynı zamanda nakiza veya reddiye olarak da ifade edebileceğimiz aşağıdaki gazeli anlatıcı yönüyle inceleyelim:

Gönül tesbîhi çek seccâdeden hiç ayagun ırma
Namâz ehline özgeyle sakın sen turma oturma

‘İbâdet ehli ol dâim yüzün kaldurma toprakdan
Vuzûdan el yuyup râhat edüp şol nefsi yaturma

Gönül tâ var elünde câm-ı mey tesbîhe el urma
Namâz ehline uyma anlar ile turma oturma

Eğilüb secdeye salma ferâgat tâcını başdan
Vuzûdan su sepüp râhat yukusun gözden uçurma

Sakın pâ-mâl olursun bûriyâ tek mescide girme
Eğer nâ-çâr girsen anda minber gibi çok durma

Müezzin nâlesin alma kulağa düşme teşvîşe
Cehennem kapusın açdurma vâ'izden haber sorma

Cemâ'at izdihâmı mescide salmış küdürerler
Küdüret üzre lutf et bir küdüret hem sen arturma

Hatîbin sanma sâdık müftinün kavliyle fi'l etme
İmâmın tutma 'âkil ihtiyârın aña tapşurma

Fuzûlî behre vermez tâ'at-i nâkıs nedür cehdün
Kerem kıl zerki tâ'at sûretinde hadden aşurma

Yüzün yerlere sür gel bûriyâ tek mescid içinde
Otur minber gibi dâim kafesde kuş gibi turma

Müezzin nâlesin dinle tagılsun dilde teşvîşün
Sakın terk eyleyüp tamu kapusın sana açdurma

Cemâ'atle namâz terk edeni almış küdürretler
Anun terkiyle lutf et bir küdürret sen hem arturma

Hatîbin sanmagıl mülhid anun fi'line uy dâim
İmâmdan gayriye aslâ sakın özünü tapşurma

Niyâzî tâ'atı terk eylemek bil kim fuzûlluktur
Kerem kıl terk-i tâ'atle bu halkı başa üşürme (Kavruk, 2011: 224)

İlk beyitte anlatıcı “Gönül tespih çek” ifadesi ile aslında hem kendisini hem de bütün gönülleri, yani bütün inananları muhatap almaktadır. Buna göre inananlar, hiç ayağını seccadeden uzak tutmamalı, namaz ehlinden başkasıyla oturup kalkmamalıdır. Bu beyit, başlı başına zahit anlatıcı tipinin varlığını ortaya koymaktadır. Zahit anlatıcı, rint anlatıcı tipinin aksine muhataplara, namazı ve ehl-i namazla oturup kalkmayı tavsiye etmektedir. Namazın ve ehl-i namazın mekânı da elbette mescitlerdir, camilerdir. Oysaki daha önce değindiğimiz üzere rint anlatıcılar tarafından mescitler riya yerleri olarak nitelenmekte, mescitte namaz kılan ham sofular da riyakârlıkla suçlanmaktadır.

İkinci beyitte hayata dair zahit bakış açısı devam etmektedir. Buna göre insan, ibadet ehli olmalı, namazın en mühim anlarından olan secdeye varmak suretiyle yüzünü yerden, topraktan kaldırmamalıdır. Namazın ön şartı olan abdestten vazgeçmemeli, nefsin gelip insanın kalbine misafir olmasına müsaade etmemelidir.

İslam dininin en önemli şiarı namazdır, müminin namaz kılabilmesi içinse mutlaka abdestli olması gerekir. Sadece tasavvuf erbabınca değil, bütün Müslümanlarca namaza büyük önem verilir ve genel olarak inananlardan abdestli namazlı olması beklenir.

Aslında rindane yazılmış, rint anlatıcı tipinden istifade edilmiş şiirlerde de abdeste,

namaza veya İslamî herhangi bir ibadete karşı olmak söz konusu değildir. Rintlerin karşı olduğu şey, bu ibadetlerin gösteriş için yapılması, bu ibadetlere riyanın bulaştırılmasıdır. Fakat rint anlatıcıların iğneledikleri, riyakâr ham sofu tipleri olmasına rağmen kullandıkları dil, kimi zaman şiddetli eleştirilere maruz kalmalarına sebep olmuştur.

Bu nedenle Niyâzî-i Mısırî'nin ele aldığımız bu gazelinde zahit anlatıcı, rint anlatıcının aksine abdeste, namaza ve bütün ibadetlere büyük bir saygı duymakta; riyakârlık suçlaması ile bu ibadetlerin eleştirilmesini hoş görmemektedir.

Sonraki beyitlerde de zahit anlatıcı, namazla bağlantılı kimi konulara değinmekte ve muhatabı abdestli namazlı olmaya, zahit olmaya yönlendirmeye devam etmektedir. Üçüncü beyitte mescitlerdeki sergi (hasır) ve minbere; dördüncü beyitte mescitte ezan okuyan, kamet getiren müezzine; beşinci beyitte mescitte cemaatle namaz kılmaya, altıncı beyitte mescitte namaz kıldırان imama ve nasihat veren hatibe temas edilmiştir. Bütün bu beyitlerde muhataptan genel olarak mütedeyyin bir yaşam tarzına sahip olması istenmektedir.

Son beyitte geleneksel olarak mahlas kullanılır. Ancak bir yandan da divan şairinin gazelde bir anlatıcıdan istifade ettiği daha belirgin bir şekilde görülür:

Niyâzî tâ'atı terk eylemek bil kim fuzûlluktur
Kerem kıl terk-i tâ'atle bu halkı başa üşürme

Niyâzî, ibadeti terk etmek, dinimizin yapılmasını emrettiği ibadetleri yapmamak bil ki haddini aşmak, haddini bilmemektir ve bu durum bir anlamda gereksiz, boş bir davranıştır. Böylesi bir davranışta bulunarak, ibadetleri terk ederek halkı başına toplama, insanların eleştiri oklarına maruz kalma.

Gazelin bu son beytinde zahit anlatıcı, Niyâzî'ye seslenmektedir, aslında Niyâzî'nin şahsında bütün muhataplara seslendiğini de söyleyebiliriz. Bu beyitte açık olarak anlatıcı ve Niyâzî'nin farklı kişiler olduğu görülmektedir. Mütekellim (anlatıcı) mütedeyyin bir hayat tarzı tavsiye eden zahit anlatıcı tipidir, muhatap ise Niyâzî'dir. Hatta Niyâzî ile beraber bütün okurların da muhatap olduğunu söyleyebiliriz. Anlatıcı bağlamında burada Niyâzî'nin kim olduğu pek bir önem taşımamaktadır. Önemli olan burada Niyâzî'nin anlatıcı makamında değil, muhatap makamında bulunmasıdır.

Bununla birlikte Niyâzî'nin de tıpkı anlatıcı gibi kurmaca bir karakter olduğunu ifade etmemiz gerekir.

Niyâzî-i Mısrî'nin gerçek hayatında bir mutasavvıf olduğu, dolayısıyla zahit bir hayat yaşadığı ve şiirlerinin çoğunda buna benzer bir tema işlediği ifade edilebilir. Ancak bu durum, bu gazelde zahit anlatıcı tipi kullanılmış olmasını engellemez. Sadece gerçek şairin, şiirde istifade ettiği anlatıcı tipi ile yakın kişilik özellikleri taşıdığı söylenebilir. Zira özellikle son beyit, şairin ve anlatıcının farklı kişiler olduğunu net bir şekilde göstermektedir.



1.4.6.Hakim (Bilge) Anlatıcı

Hakim, varlıktaki şeylerin mahiyet ve hakikatlerini aklı ile bilen kişi, filozof; akıllı, derin düşünceli, hükümleri sağlam, basiret ve sağduyu sahibi kimse gibi anlamlara gelir. Ayrıca tasavvufî olarak eşyanın hakikatini olduğu gibi bilen, Allah ile kainat, insan ile âlem arasındaki bağları, âlemle ilgili gerçekleri kavrama ilmine sahip kimse manasında kullanılır.

Klasik Türk Edebiyatı'nda hakimane şiir deyince daha çok akla Nâbî gelir. Oysaki ilk temsilcilerinden itibaren hemen hemen bütün divan şairlerinin hakimane şiirler kaleme almış olduğunu söyleyebiliriz. Türk İslam Edebiyatı'nın ilk örneklerinden biri "Divan-ı Hikmet" adını taşımaktadır. Ahmet Yesevî, bu eserinde hikmetli (hakimane) şiirlere yer vermiştir. Gerek Ahmet Yesevî'nin eserinde gerek farklı dönemlerde şairlerin hikmetli şiirler yazma gayretinde Peygamberimizin "*Muhakkak ki şiirde hikmet vardır.*" hadisi (Yektar, 2016: 415) etkili olmuştur.

17. yüzyıl divan şairi Nâbî'den önce de Mevlânâ'dan Fuzûlî'ye, Âşık Paşa'dan Bağdatlı Rûhî'ye pek çok klasik şairimiz hakimane gazeller kaleme almıştır. Bir başka deyişle hemen her şairimiz gazellerinde hakim anlatıcı tipinden istifade etmiştir. Ancak Bâkî, Yahyâ, Nedîm gibi kimi şairler; daha çok rint anlatıcı tipini kullanmışlar, hakim anlatıcı tipine ise çok az yer vermişlerdir. Buna karşılık Nâbî ve Koca Râgıp Paşa gibi kimi şairler ise daha çok hakim (bilge) anlatıcı tipinden istifade etmişler; rint anlatıcı tipini kullanmayı pek tercih etmemişlerdir.

Modern şairlerde olduğu gibi divan şairleri de doğal olarak şiirlerinde kendi şahsiyetlerine yakın anlatıcı tiplerine yer vermeyi tercih edebilir. Ama herhangi bir şairin bütün şiirlerinde aynı anlatıcı tipini kullanması veya tüm şiirlerini gerçek kimliğiyle kaleme alması oldukça düşük bir ihtimaldir.

Bu bölümde önce hikemî şiirin en önemli temsilcisi kabul edilen Nâbî'den bir gazel ile konuyu irdelemek istiyoruz.

Bilindiği gibi hikemî şiir denince akla gelen ilk isim Nâbî'dir. Hatta hikemî şiir, Nâbî ekolü olarak adlandırılır. Nâbî'nin daha çok hikemî şiirler kaleme alması, şüphesiz yaşadığı dönemin sosyal ve siyasal kimi bunalımlarına şahit olmasından kaynaklanmaktadır. Osmanlı Devleti, duraklama dönemini yaşamaya başlamış, Avrupa topraklarında kimi mağlubiyetler yaşamış, bu durumun toplum hayatında olumsuz

yansımaları olmuştur. Toplumda yaşayan bir birey olarak şairin bunlara kayıtsız kalması elbette düşünülemez.

Nâbî de bir divan şairi olarak klasik üslupla bazı gazeller kaleme almış olmakla beraber çoğu gazelinde muhataplarına hikmetle seslenmeyi tercih etmiştir. Dolayısıyla Nâbî'nin pek çok gazeli öğretici tarzdadır. Aşağıdaki mısralarda Nâbî, şiir anlayışını veciz bir biçimde ifade etmektedir:

Hikmet-âmîz gerekdür eş'âr
Ki meâli ola irşâda medâr
Âb-ı hikmetle bulur neşv ü nemâ
Gülşen-i şî'r ü riyâz-ı inşâ

Nâbî'nin kişiliğinin şiirlerine yansması elbette doğal bir durumdur. Ancak bu, Nâbî'nin tüm gazellerini hakimane bir şekilde yazdığı, konumuz bağlamında, tüm gazellerinde hakim anlatıcı tipinden istifade ettiği anlamına gelmez. Nâbî, farklı gazellerinde doğal olarak âşık, rint gibi geleneksel anlatıcı tiplerinden de yararlanmıştır.

Ancak hakim anlatıcı tipi ile ilgili ilk örneğimizi özellikle Nâbî'den vermeyi tercih ettik. Aşağıdaki gazel hem Nâbî'nin hikemî üslubunu açık bir biçimde yansıtmakta hem de gazelde hakim (bilge) anlatıcı tipinden istifade edildiği net bir biçimde görülmektedir:

Bâğ-ı dehrin hem hazânın hem bahârın görmüşüz
Biz neşâtın da gamın da rûzgârın görmüşüz

Çok da magrûr olma kim meyhâne-i ikbâlde
Biz hezârân mest-i magrûrun humârın görmüşüz

Top-ı âh-ı inkisâra pâydâr olmaz yine
Kişver-i câhın nice sengîn-hisârın görmüşüz

Bir hurûşîyle eder bin hâne-i ikbâli pest
Ehl-i derdin seyl-i eşk-i inkisârın görmüşüz

Bir hadeng-i can-güdâz-ı âhdır sermâyesi
Biz bu meydânın nice çâpük-süvârın görmüşüz

Bir gün eyler dest-beste pâygâhı câygâh
Bî-‘aded mağrûr-ı sadr-ı i‘tibârın görmüşüz

Kâse-i deryûzeyeye tebdîl olur câm-ı murâd
Biz bu bezmin Nâbiyâ çok bâde-hârın görmüşüz (Bilkan, 1997: 696)

İlk beyitten başlayarak anlatıcı, birinci çoğul kişi (biz) dilini kullanmayı tercih etmiştir. Böylece bir yandan metne mütevazılık anlamı katılmış diğer yandan da anlatıcı tarafından dile getirilen düşüncelere diğer insanlar da ortak edilmiştir. Başka bir deyişle anlatıcının ifade ettiği düşünceler, bireysel düşünceler olmaktan çıkarılmış, toplum tarafından tecrübe edilmiş genel yargılar hâline getirilmiştir.

İlk mısradaki bir bahçeye benzetilen bu dünyada hem sonbaharın hem de ilkbaharın görüldüğü ifade edilmiştir. Bununla kastedilen dünyada hem acı hem tatlı dönemlerin yaşandığı olmalıdır. Her insan hayatı boyunca dönem dönem acı-tatlı olaylar yaşar. Gazelde anlatıcı muhataplara böyle bir döngüyü kendilerinin de yaşayabileceğini hatırlatmaktadır.

Matla beytinin ikinci mısrasında ilk mısradaki dile getirilen düşünce pekiştirilmektedir. Anlatıcı, sevincin de kederin de rüzgârını gördüklerini ifade etmektedir. Rüzgâr, burada iki anlamda düşünülebilir. İlki insanların hem sevinçli hem kederli zamanlar geçirdiği anlamında, ikincisi sevinçli ve kederli zamanların rüzgâr gibi hızlı geçip gittiği anlamında.

Divan şiirinin klasik üslubunun aksine bu beyitte aşk teması işlenmemiş, muhataplara bir anlamda hayat dersi verilmek istenmiştir. Bu beyit ve tabii ki sonraki beyitler de hikmetli ifadelerdir. Dolayısıyla bu hikmetli ifadeler hakim bir anlatıcı tarafından ifade edilmelidir. Her ne kadar bilgelik Nâbî’nin şahsiyeti ile örtüşüyor olsa da bu durum şairin hakim bir anlatıcı tipinden istifade etmiş olmasına engel teşkil etmez.²³

²³İskender Pala, Hayati İnanç gibi bazı araştırmacılar Nâbî’nin, kendisini devlet imkânlarından mahrum

İkinci beyitte “Mevki makam sahibi olunca çok da gururlanma, nitekim biz böylesine ikbal meyhanesinde içip içip sarhoş olduktan sonra ayıldıklarında baş ağrısı çeken binlerce insan görmüşüz.” demektedir. Geçmişten günümüze bu hikmetli nasihat, bütün insanlar için geçerlidir. Bir mevki makam sahibi olduktan sonra kibre kapılmamak, mağrur olarak yanlış işler yapmamak gerekir. Çünkü yapılan hatalı işler, o makamı kaybetmeye sebep olabileceği gibi baş ağrısına, hatta daha da kötü durumlara yol açacak kadar sıkıntılar yaratabilir.

Sonraki beyitlerde de anlatıcı, hakimane bir üslupla muhataplarına öğüt vermeye devam etmektedir. Gazelin son beytine kadar, gazelin gerçek şairi ile kurmaca anlatıcı belirgin bir şekilde hissedilmeyebilir. Ancak son beyitte mahlas kullanma geleneği ile anlatıcı ,“*ey Nâbî(Nâbiyâ)*” ifadesi ile Nâbî’ye seslenmekte ve anlatıcının gerçek şairden farklı bir karakter olarak gazelde yer aldığını bize açıkça göstermektedir. Mahlas beytine bir kez daha bu yönüyle bakalım:

Kâse-i deryûzeyeye tebdîl olur câm-ı murâd

Biz bu bezmin Nâbiyâ çok bâde-hârın görmüşüz

“Ey Nâbî, biz bu mecliste içki içenleri öyle çok gördük ki ellerindeki istek arzu kadehleri dilenci çanağına dönüştü.” Önceki beyitlerde olduğu gibi bu beyitte de hakimane anlatım devam etmektedir. Zaman nice servet sahiplerini bir ekmeğe muhtaç hâle getirmiştir. Dolayısıyla insanoğlu, sadece bugün içinde bulunduğu müspet şartları düşünmemeli, hele hele bu şartlardan dolayı asla mağrur olmamalı; zamanın her şeyi ters yüz edebileceğinin şuurunda olmalıdır.

Bu beyitte anlatıcı, hakim (bilge) bir karakterdir. Nâbî de gerçek yaşamında bilge bir insan olmakla beraber bu gazelde kurmaca anlatıcıya şahitlik eden bir muhatap olarak yer almaktadır.

Hakim anlatıcı tipinin daha iyi anlaşılması için edebiyatımızda zevk ve eğlence şairi

bıraktığı için Çorlulu Ali Paşa’ya karşı bu gazeli yazdığını dile getirirler. Elbette ki bütün şiirler özel bir durum veya belirli bir şahıstan dolayı kaleme alınabilir. Ancak edebî metinler, özellikle de divan şiiri genel ve mücerret bir anlama sahiptir. Bu gazeli değerlendirmemiz de bu doğrultuda yapılmıştır. Pala ve İnanç’ın da ifade ettiği gibi anlatıcının muhatabı sadece Çorlulu Ali Paşa değil, genel olarak bütün insanlardır. Şiiri tekil, bireysel bir gerçekliğe bina etmek doğru bir yöntem değildir. Tekil bir olay veya gerçeklik, bir şiirin ilham kaynağını oluşturabilir, şiirin zuhurunda ana saik olabilir ama şair tekil bir gerçekliği, evrensel ve tümel bir gerçekliğin sembolü hâline getirir. Sanatı, sanat yapan da bu durumdur. Kur’an-ı Kerim ayetleri hakkında vazedilen “Sebeb-i nüzulun hususiliği, hükmün umumiliğine mani değildir.” ilkesi bu hakikate işaret eder.

olarak bilinen, hakimane şiirle pek yan yana düşünölmeyen Nedîm'den bir gazel ile konuyu irdelemeye devam edelim.

Bilindiğı gibi Nedîm, Lale Devri'nin zevk ve eğlence şairidir. Hayattan tat alma, gününü gün etme, içinde bulunduğı anın tadını çıkarma Nedîm'in şiirlerindeki ana temalardır. Şair, bu düşüncesini aşağıdaki mısırada veciz bir şekilde dile getirmektedir:

Gülelim oynayalım kâm alalım dünyâdan

Oysaki Nedîm de neticede bir divan şairidir. Bütün gazellerinde rint diyebileceğimiz tek bir anlatıcı tipinden istifade etmiş olması düşünölemez. Elbette ki gerek geçmişte gerek günümüzde şairler/yazarlar, eserlerinde benzer anlatıcı tiplerinden yararlanabilirler. Hatta bir anlatıcı tipini, bir toplumsal tipi çok fazla kullanmayı tercih edebilirler. Günümüz sinema dünyasından örnek vermek gerekirse Kemal Sunal, filmlerinde daha çok “Şaban” tipine bürünmüş ve toplum tarafından bu tip ile özdeşleşmiş olabilir. Ancak biz biliyoruz ki bu tip dışında Kemal Sunal, sinemalarda birbirinden çok farklı tiplere de hayat vermiştir.

Evet, Nedîm deyince akla daha çok rindane, hatta şuhane gazeller gelir. Bu bölümde ilk bakışta Nedîm'e pek de yakıştırılmayacak hakimane yanı ağır basan bir gazel üzerinde durmak, Nedîm'in hakim anlatıcı tipinden ne şekilde istifade ettiğini ortaya koymak istiyoruz. Edebî kaynaklarda her ne kadar zevk ve eğlence şairi olarak lanse edilse de sonuçta Nedîm, bir toplum içinde hayatını sürdürmektedir ve topluma dair kimi düşüncelerinin gazellerine yansımaması düşünölemez.

Nedîm'e ait olan aşağıdaki gazeli hakim anlatıcı tipi yönüyle inceleyelim:

Takdîr ki mebnâ-yı safâ vü gamımızdır

Bu bahsde erbâb-ı hikem mülzemimizdir

Baş eğmede ancak işimiz tîğ-ı kazâyâ

Teslîm-i rızâ yaramıza merhemimizdir

Hep onun ile söyleşiriz râz-ı derûnu

Meclisde bizim duhter-i rez mahremimizdir

Çıkmadı dehânından onun va‘de-i vuslat
El-ân o mu‘ammâ-yı vefâ mübhemimizdir

Tarh-efken olan şimdi Nedîmâ bu zemîne
Mahdûm-ı felek-mertebe-i efhamımızdır (Macit, 2017: 38)

İlk beyitte günümüz Türkçesiyle anlatıcı, “Bizim sevincimizin ve kederimizin kaynağı, Allah’ın ezelden murat ettiği şey, takdir-i ilahidir. Bu konuda, yani takdir-i ilahî meselesinde, hikmet sahipleri, düşünürler, filozoflar mülzemdır, çaresiz cevap veremez durumda kalmışlardır.” demektedir.

Görüldüğü gibi bu beyitte tamamen hakimane bir düşünce dile getirilmiştir. Kime ait olduğu söylenmediğinde divan şiiriyle alakadar olan pek çok kişi muhtemelen bu beytin Nedîm’e ait olduğunu tahayyül edemez. Zira bu beyit ve sonrası Nedîm’in duymaya alıştığımız şuhane üslubuyla örtüşmemektedir.

Nedîm, bu gazelde hakim (bilge) anlatıcı tipinden istifade etmiştir. Dolayısıyla bu gazel, Nedîm’in alışık olduğumuz ve daha çok rint anlatıcı tipinin kullanıldığı diğer gazellerinden farklılık arz etmektedir.

Bu gazeldeki düşünceler divanında geniş yer kaplayan rindane gazellerdeki düşünceler ile örtüşmüyor diye şair, hiçbir şekilde suçlanamaz. Daha önce defaatle ifade ettiğimiz gibi şair, şiirlerinde kurmaca anlatıcı tiplerinden yararlanır. Nedîm de bu gazelde hakim (bilge) anlatıcı tipinden istifade etmiştir. Bu gazelde artık konuşan kişi gerçek şair değil, metindeki kurmaca bir anlatıcıdır. Bu hayalî anlatıcının, şairin gerçek kişiliği ile farklı, hatta zıt özellikler taşıması bir sorun teşkil etmez.

Yukarıda Nâbî’nin gazelinde olduğu gibi bu gazelde de anlatıcı, birinci çoğul kişi (biz) dilini kullanmayı tercih etmiştir. Böylece anlatıcı tarafından dile getirilen düşüncelere diğer insanlar da ortak edilmiştir. Diğer bir deyişle anlatıcının ifade ettiği düşünceler, kişisel düşünceler olmaktan çıkarılmış, toplum tarafından tecrübe edilmiş genel yargılar hâline getirilmiştir.

İkinci beyitte de hakim (bilge) anlatıcı tipi açık bir şekilde varlığını hissettirir. Günümüz Türkçesiyle “Biz sadece kaza kılıcına baş eğeriz. Allah’ın takdirine rıza göstermek yaralarımıza merhemimizdir.” denmektedir. Bu beyitte beşerî güç odaklarına

baş eğmemek, ancak ilahî takdire rıza göstermek gerektiği düşüncesi ifade edilmiştir.

Anlatıcı, hakim (bilge) tipini konuşturmaya devam etmiştir. Kaza ve kader düşüncesi hem İslam dininin hem de diğer dinlerin çokça üzerinde durduğu konulardan biridir. Kaza ve kader, mutasavvıflarca da çokça işlenmiş ve tasavvufun divan şiirini etkilemesi neticesinde eski şiirimizde de sıklıkla kendine yer bulmuştur.

Hakim anlatıcı tipi ikinci beyitte özetle insanın herhangi bir kimseye boyun eğmeden elinden geleni yapması, ancak kendini aşan ve Allah'ın takdiri konumundaki durumlarda rıza göstermesi gerektiğini dile getirmektedir.

Üçüncü ve dördüncü beyitlerde içki ve sevgili ile ilgili düşünceler hikmetamız bir üslupla dile getirilmiştir. Son beyitte anlatıcı “Nedîmâ (Ey Nedîm)” hitabı ile metnin gerçek şairi olan Nedîm'i muhatap makamına oturtmakta ve farklı bir karakter olarak varlığını göstermektedir.

1.4.7.Müşahit (Gözlemci) Anlatıcı

Şu ana kadar değindiğimiz anlatıcı tipleri, anlatıcının metinde doğrudan başkarakter olarak yer aldığı ve kendi başından geçen bir olayı veya kendi duygu ve düşüncelerini anlattığı tipler idi. Bu bölümde ise müşahit anlatıcı ele alınacaktır.

Müşahit anlatıcı, günümüzde hikâye ve romanlarda da sıklıkla kullanılan bir anlatıcı tipidir.²⁴ Özellikle realist hikâye ve romanlarda bu anlatıcı tipinden bir kameraman mantığıyla gördüklerini anlatması beklenir.

Ancak divan şiiri özelinde müşahit anlatıcıdan kastımız elbette ki nesnel bir şekilde gördüklerini bizimle paylaşmış olması değildir. Kastımız müşahit anlatıcı tipinin müşahade ettiklerini muhataplarıyla paylaşmasıdır. Müşahit anlatıcı, bu paylaşımları sırasında kimi zaman günümüzde olduğu gibi sadece gördüklerini betimleyebilir, kimi zaman ise müşahadelerine duygularını katabilir, dış dünyada gördüklerini kendi iç dünyasının süzgecinden geçirerek bize yansıtabilir. Mücerret bir sanat anlayışına sahip olan divan şiirinde çoğu zaman anlatıcının, gördüklerini hayal âleminde süsleyerek okura yansıttığı görülmektedir.

Müşahit anlatıcı, divan şiirinde bazen bir tabiat tasviri yapmak suretiyle karşımıza çıkmaktadır. Kimi kasidelerin bahariye, şitaiye, sayfiye gibi mevsim adlarıyla anıldığı bilinmektedir. Bu tür kasidelerde özellikle canlı doğa betimlemeleri dikkat çekmektedir.

Müşahit anlatıcı, bazen de bir olay örgüsünün görgü şahidi olarak karşımıza çıkar. Osmanlı Devleti'nde kimi padişahların, kudretli şairleri, sırf savaş sahnelerini kâğıda dökmesi için beraberinde seferlere götürdüğü bilinmektedir. Nef'î'nin birçok kasidesinde savaş sahneleri zihnimizde canlanır, adeta kılıç şakırtılarını hissederiz.

Yalnız savaşlar, zaferler değil; müşahit anlatıcı, kimi zaman âşık ve sevgilinin aşkına şahitlik eder, üçüncü bir kişi olarak, bir gözlemci olarak iki kişi arasında yaşanan aşkı dile getirir, âşık ve sevgilinin en mahrem duygularını, en gizli yaşanmışlıkları

²⁴ Burada anlatıcı tipi ile bakış açısının karıştırılmaması gerektiğini hatırlatalım. Bu iki başlık, anlatıcı ve bakış açısı, iç içe geçmiş durumdadır ve sahada çoğu zaman birbirinin yerine kullanılmaktadır. Oysaki anlatıcı ve bakış açısı farklı şeylerdir. Örneğin bir gazelde anlatıcı âşık, derviş, zahit, çocuk, hayvan, hatta cansız varlık olabilir; işin bu kısmı anlatıcı ile ilgilidir. İkinci aşamada bakış açısı devreye girebilir. Âşık anlatıcı, olayı kendi başından geçer gibi, birinci kişinin ağzından anlatırsa bu kahraman bakış açısı olur. Âşık, olayı görgü şahidi gibi üçüncü kişinin ağzından anlatırsa bu gözlemci bakış açısı olur. Âşık adeta tanrı gibi anlatının açık gizli her şeyine hâkim bir konuma sahipse buna da ilahî bakış açısı denir. Ancak görüldüğü gibi her üç durumda da anlatıcı âşıktır, sadece âşığın bakış açısı değişmektedir. Bu bölümde gözlemci anlatıcı tipi irdelenirken maksadımız bakış açısını incelemek değil, sadece metinde anlatıcının bir müşahit, bir gözlemci olarak yer almasını göstermeye çalışmaktır.

mısralara döker.

Âşık anlatıcı, kendi yaşadığı aşkı, kendi duygu ve düşüncelerini dile getirirken müşahit anlatıcı, bir başka kimsenin aşkına şahitlik etmekte ve bunu okurla buluşturmaktadır.

Müşahit anlatıcı, kimi zaman bir meyhane köşesini, bir âlem ortamını okurla paylaşmaktadır. Burada müşahit anlatıcının ille de âlem yapanlardan biri olması gerekmez. Anlatıcı bir köşede sessiz bir şekilde meyhanede yaşananları izleyerek rintlerin tutum ve davranışlarını okura yansıtabilir. Böylesi anlatıcılar şeyhlik, şeyhülislamlık makamına kadar yükselmiş divan şairleri tarafından da kullanılmıştır. Önceki bölümlerde dile getirdiğimiz gibi edebiyatın kurmaca dünyasının farkında olan büyük şairler, müşahit anlatıcı tipinden de kurgusal olarak istifade ederler. Gerçek hayatta bulunmaları pek mümkün olmayan meyhane gibi ortamlarda bile hayalî olarak gözlemde bulunarak bunları şiire dökerler. Bu kurgunun idrakinde olan muhataplar da şaire herhangi bir suçlamada bulunmazlar.

Evet, hemen her konu veya olay örgüsü için müşahit anlatıcıdan istifade edilebilir. Ancak muhtemelen müşahit anlatıcı, en bariz şekilde tabiat tasviri yapılmış şiirlerde görülebilir. Bu nedenle doğa betimlemesi yapılmış ve müşahit anlatıcıdan istifade edilmiş bir gazeli inceleyerek düşüncelerimizi somutlaştırmaya çalışalım:

Nevrûz erişüp hurrem olup ‘âlem açıldı²⁵

Yüzi gözi güldi çemenün bâdem açıldı

Gülzâr-ı cinân revnakını verdi çemenler

Bir pâre keder gitdi dil-i âdem açıldı

Çözdi girih-i sünbülü dendân-ı benefşe

Miftâh-ı sürûr ile kilîd-i gam açıldı

Gül tutdı kulak lâle açup ağzını kaldı

Gülşende seher kıssa-i câm-ı Cem açıldı

²⁵Bu gazel, M. Nejat Sefercioğlu’nun “Nev’înin Bahar ve Kış ile İlgili İki Gazeli” adlı makalesinde görülmüş ve gazelin yorumlanmasında bu makaleden istifade edilmiştir.

Mestâne gice ağıladı bir gözleri bâdâm
Nev'î gül-i terden ne 'aceb bâdem açıldı

Beş beyitten oluşan bu gazel 16. yüzyıl divan şairi Nev'î'ye aittir. Nev'î bu gazelde hemen her şairin divanında görebileceğimiz üzere nevrüz, yani baharın başlangıcı ile ilgili duygu ve düşüncelerini dile getirmiş, anlatıcı olarak da müşahit anlatıcı tipinden istifade etmiştir.

İlk beyitte anlatıcı tamamen müşahedelerini ifade etmiştir. Buna göre nevrüz gelmiştir. Nevrüz, İran takviminde 21 Mart'a denk gelip baharın ve yeni yılın başlangıcı sayılmaktadır. Baharın gelişiyile âlem, buradaki anlamıyla dış dünya, yani tabiat neşelenip açılmıştır. Çemen çiçeklerle bezenmiş, badem gibi muhtelif ağaçlar çiçek açmıştır. Bu durum doğal olarak başka bir âlem olan insanlara da mutluluk vermektedir.

İkinci beyitte anlatıcının gözlemi devam etmektedir. Buna göre çemenler cennet bahçelerinin güzelliğine ulaşmıştır. Bu güzellik; insanlardan bir parça kederi almış, âlemin gönlü açılmıştır. Tabiatın letafeti, insanların gönüllerine hoşnutluk vermiştir. Görüldüğü gibi anlatıcı, tabiatı sadece gözlemlemekle kalmamış, aynı zamanda tabiatın insanlarda uyandırdığı duygulara da yer vermiştir.

Üçüncü beyitte günümüz Türkçesiyle menekşenin dişleri sümbülün düğümünü çözmüş, mutluluk anahtarıyla gam kilidi açılmış, gama kedere son verilmiştir. Yine müşahit anlatıcı; gözlemlerini anlatmaya devam etmiş, bir yandan da bu müşahedelerini divan şiirinin zengin hayal unsurlarıyla bezemeyi bilmiştir.

Dördüncü beyitte seher vaktinde gül bahçesinde şarabın mucidi Cem'in kadehinin hikâyesinin anlatılmaya başlandığı, bundan dolayı gülün hikâyeye kulak verdiği, lalenin de hayranlığından ağzının açık kaldığı ifade edilmiştir. Müşahit anlatıcı, ilkbaharda tabiatla yaşanan doğal canlanmaları, Klasik Türk Edebiyatı'nın efsaneleriyle ve teşhis gibi sanatlarla daha parlak hâle getirmiştir.

Makta beytinde anlatıcı, ilkbaharın güzelliklerini aşk temasıyla, sevgilinin güzelliğiyle birleştirmeye çalışmıştır: “*Mest bir şekilde badem gözlü bir güzel, geceleyin ağıladı. Ey Nev'î, taze bir gülden, goncadan, ne ilginç, badem açılıyor.*” Burada “gül-i ter” sevgilinin taze bir gülü andıran yüzü, “badem açıldı” ise gül gibi o yüzde bademe benzeyen gözlerin açılması olmalıdır.

Nihayet son beyitte anlatıcı, mahlas yoluyla Nev'î'ye seslenmekte, böylece metinde

mahlastan farklı bir karakter olarak yer aldığını göstermektedir. Gazelin ilk dört beyti boyunca tabiat ile ilgili müşahedelerini divan şiirinin zengin çağrışımlarıyla süsleyerek anlatan müşahit anlatıcı, mahlas kullanma geleneği sayesinde Nev'î'yi, bir muhatap, bir dinleyici olarak metne dâhil etmektedir.

Bu gazelde anlatıcı, kurmaca bir anlatıcıdır, metnin gerçek şairinden farklı bir karakter olarak gazelde yer almaktadır. Anlatıcı, metinde müşahedelerini divan şiirinin zengin çağrışımlarıyla süsleyerek anlatmaktadır. Bu nedenle bu gazelde müşahit anlatıcı tipi kullanılmıştır.



1.4.8.Kekeme Anlatıcı²⁶

Divan şiirinde en sık kullanılan anlatıcı tipi elbette âşık anlatıcıdır. Ancak bunun dışında birçok farklı anlatıcı tipi tespit edilebilir. Hatta daha önce ifade ettiğimiz gibi anlatıcı tipleri belli bir sayı ile sınırlandırılmaz. Toplumda bulunan bütün farklı tipler, şairler tarafından birer anlatıcı olarak kullanılabilir. Hatta şair dilerse anlatıcı olarak hayvanlardan, cansız varlıklardan veya olağanüstü karakterlerden de istifade edebilir.

Bu bağlamda divan şairlerinin kullandığı sıra dışı anlatıcı tiplerinden biri de kekeme anlatıcı tipidir. Aşağıda yer verdiğimiz örnekte görüleceği üzere, bu tür şiirlerde kekemelerin, sözcüklerin ilk hecelerini birkaç kez tekrarlamasından istifade edilir. Bu tarz gazeller yazma, şairlerin farklılık/yenilik arayışından kaynaklanabileceği gibi okurların mizah duygularına hitap etmeye çalışmaktan da kaynaklanabilir.

Aşağıda yer verdiğimiz gazelde Feyzî, ilk dört beyitte tamamen kekeme bir insanın diliyle şiirini kaleme almış, ancak mahlas beytinde okura açıklama yapma gereği duymuştur. İlk dört beyitte anlatıcı kekemedir, fakat son beyitte anlatıcı değişir, şair sözü kendi üzerine alır. Bir yandan anlatıcı görevini üstlenir diğer yandan bu gazeli kekeme diliyle (lisan-ı pepegî) yazdığını ifade eder.

Mahlas beytindeki açıklama olmasaydı bile böylesi bir gazele dayanarak şairin gerçekten de kekeme olduğu iddia edilemezdi. Şiirlerde kullanılan farklı anlatıcı tipleri, şairlerin şahsiyetleri tespit edilirken her zaman ihtiyatlı olmamız gerektiğini biz araştırmacılara hatırlatmaktadır. Bir şair, farklı anlatıcı tiplerinden istifade etmek suretiyle kendi cinsiyetinden, ruh hâlinden, beden yapısından çok farklı kurmaca kimliklere girebilmektedir. Bu, sanatın doğasında vardır.

Aşağıda divan şairi Feyzî tarafından kekeme diliyle kaleme alınmış olan gazele yer verilmiştir:

Se se sevdim be be ben bir ne ne nev-reste güzel

Hü hü hüsnü ge ge gerçi me me meh-tâba bedel

Zü zü zülfü se se sevdâsı sî sîma düşeli

²⁶Bu bölümün hazırlanmasında Haluk Gökalp'in "Tecride Gizlenen Anlatıcı ve Divan Şiiri Anlatıcı Tipolojisinde Yeni Tipler" adlı makalesinden istifade edilmiştir. Örnek olarak istifade ettiğimiz gazel de bu makalede görülmüştür.

Va va vardır şi şi şimdi a a aklmda halel

Be be bebga mi mi misli nu nu nutk etse 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



1.4.9.Cüce Anlatıcı²⁷

Edebî metinlerde yer alan anlatıcı tipleri belli bir sayı ile sınırlandırılmaz. Toplumda bulunan bütün farklı tipler, en uç, en marjinal kişilikler bile şairler tarafından birer anlatıcı olarak kullanılabilir. Bu bölümde divan şairi Nâbî tarafından bir kıtada kullanılmış olan cüce anlatıcıya yer verilmiştir. Divan şiirinde cüce anlatıcı tipinin kullanıldığı başka bir manzume olup olmadığını bilemiyoruz. Ancak burada cüce anlatıcı tipinin kullanılmış olması divan şiiri, özellikle kıta nazım şekli için oldukça dikkat çekicidir.

Osmanlı saraylarında cüceler tarih boyunca padişahlar, beyler ve şehzadeler tarafından korunup kollanmıştır. Bu cüceler zekâları ve hazırcevaplıkları nedeniyle saraylarda eğlendirici bir rol üstlenmişlerdir. Enderun-ı Hümayun'un Seferli koğuşunda tahsil ve terbiye gören bu cüceler, padişahı ve maiyetindekileri farklı şekillerde eğlendirmişlerdir.

Mesnevi gibi tahkiyeye dayalı edebî metinlerde kişi kadrosu fazla olduğundan olay örgüsü içerisinde çok ilginç tiplere yer verilebilir. Bu tipler diyaloglarda yer alabilir. Metin içerisinde kısa süreli olarak bu tiplere anlatıcı görevi de verilebilir. Ama bir gazel, bir kıta gibi görece daha kısa olan nazım şekillerinde böylesi tiplere anlatıcı olarak yer verilmesi hem ilginçtir hem de şairin bu tipleri anlatıcı olarak kullanabilmesi kabiliyet gerektirir.

Aşağıdaki kıta divan şairi Nâbî tarafından kaleme alınmıştır. Nâbî bu kıtada anlatıcı olarak cüce bir tipten istifade eder. Sultan Ahmed'in methiyesi niteliğindeki bu kıtada şair, övgülerini bir cücenin bakış açısı ve diliyle ifade eder. Şiirde, bir cücenin kusurlu özellikleri ile sultanın yüceliği arasındaki karşıtlıklar dile getirilerek anlatım ilgi çekici hâle getirilir.

Söz gelimi ilk beyitte padişaha boyun eğmeyen cüce gibi olması temennisi ifade edilmiştir. İkinci beyitte padişahın fermanına karşı çıkanların ömrünün cücenin boyu gibi kısa olması temennisinde bulunulmuştur. Üçüncü beyitte padişahın kapısında ihlâs ile hizmet etmeyenlerin bir cüce kuvvetine sahip olması, yani güçsüz kuvvetsiz olması bedduasında bulunulmuştur.

²⁷Bu bölümün hazırlanmasında Haluk Gökalp'in "Tecride Gizlenen Anlatıcı ve Divan Şiiri Anlatıcı Tipolojisinde Yeni Tipler" adlı makalesinden istifade edilmiştir. Örnek olarak istifade ettiğimiz kıta da bu makalede görülmüştür.

Şiirde mütekellim, yani anlatıcı cüceden başka biri değildir. Şiire konu olan övgü ve padişahın düşmanlarına yönelik beddualar, hep cücenin dilinden ve bakış açısından aktarılır. Nâbî, cüce tipinin özelliklerini yalnızca şiirinde malzeme olarak kullanmakla yetinmemiş, cüceyi şiirde anlatıcı konumuna yükseltmiştir (Gökalp, 2009: 174).

Oysaki şiirdeki anlatıcı tipini görmezden geldiğimizde, şiirdeki her anlatıcıyı şairle özdeşleştirme hatasına düştüğümüzde Nâbî'nin gerçek hayatında bir cüce olduğu gibi yanlış bir yargıya varabiliriz. Hâlbuki anlatıcının varlığını dikkate aldığımızda Nâbî'nin bu şiirde sadece cüce bir karakteri anlatıcı olarak kullandığını ve bu şekilde şiirinin etkilime gücünü artırdığını idrak ederiz. Gerçekten de cüce ile padişah arasındaki niletiksel zıtlıkları mukayese etmeye dayalı bu kıta oldukça dikkat çekicidir. Cüce anlatıcı tipi kullanılmadan bu kıtanın böylesi güçlü bir etki uyandırma ihtimali daha az olacaktır.

Aşağıda Nâbî'nin söz konusu kıtası yer almaktadır.

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

Kim eylemezse pâdişehüm saña ser-fürû
Olsun vücûdî 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

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



1.4.10. İnsan Dışı Anlatıcılar

Masal çağından modern zamanlara şair ve yazarların sıklıkla başvurdukları anlatıcılardan biri de hiç şüphesiz hayvan karakterler olmuştur. Özellikle çocukların dikkatlerini çekmek için hem anlatının kahramanları olarak hayvanlardan istifade edilmiş hem de bu tür anlatılarda söz, bu kahramanlardan birine teslim edilmiştir. Genellikle anlatının başkahramanı olan bir hayvan, metinde anlatıcı (konuşmacı) olarak yer almış, bir yandan olay örgüsünü anlatmış bir yandan da duygu ve düşüncelerini dile getirmiştir.

Gerek Türk masallarında gerek dünya masallarında bu durum açık bir şekilde görülmektedir. Basit bir olay örgüsünün kahramanları, insanlar olduğunda bu, çocuklar tarafından pek ilgiyle karşılanmayabilir. Ancak aynı olay örgüsü, hayvan karakterler arasında geçtiğinde çocuklar söz konusu anlatıyı büyük bir ilgiyle okuyup dinlemektedir. Bu nedenle Beydaba'dan La Fontaine'e, Mevlana'dan Şeyhî'ye, efsanelerden çizgi filmlere erbab-ı kalem hep insan dışı kurmaca karakterlerden, özellikle de hayvanlardan istifade etmiştir.

Modern zamanlarda da birçok yazar, kimi eserlerinde anlatıcı olarak insan dışı varlıklardan istifade etmeyi tercih etmiştir.²⁸ Geçmişten günümüze böylesi bir realite söz konusu iken divan şiirinde insan dışı anlatıcılara hiç yer verilmemiş olması düşünülemez. Bu bağlamda bu bölümde hem eski şiirimizden hem de yeni şiirimizden insan dışı anlatıcı olarak tespit ettiğimiz birkaç örneğe yer verilmiştir.

Klasik Türk Edebiyatı'nda insan dışı karakter denince akıllara en başta Şeyhî'nin "Harnâme" adlı kısa mesnevisi gelir. Zira bilindiği gibi bu kısa mesnevide olay örgüsü bir eşeğin (har) etrafında dönmektedir. Ancak bu mesnevide anlatıcı, eşek değil şair anlatıcıdır. Eşek anlatıda sadece başkarakter olarak yer almaktadır. Sözün sahibi, dolayısıyla şair anlatıcı ilk beyitten başlayarak mesnevi boyunca olay örgüsünü anlatır, sadece birkaç yerde olayın kahramanı olan *aklı kıt eşeği* ve anlatıda yer alan *bilge eşeği* birkaç beyit konuşturur. Buralarda her iki eşeğe de söz hakkı verilmesi, onları anlatıcı konumuna yükseltmez. Günümüzde hikâye ve romanlarda görüldüğü üzere sadece metinde yer alan kurmaca karakterler konuşturulmuş olur.

²⁸Cengiz Aytmatov'un *Dişi Kurdun Rüyalari*, Elveda Gülsarı, Dağlar Yıkıldığı Zaman adlı romanlarında kimi bölümlerde hayvanlardan anlatıcı olarak istifade edilmiştir. Bakılabilir: Gonca GÖKALP ALPARSLAN, Cengiz Aytmatov'un Romanlarında Hayvan Zihni, TÜBAR-XXXVI / 2014-Güz.

Aşağıda “Harnâme”nin ilk üç beytine yer verilmiştir. Görüldüğü gibi bir masal/hikâye anlatıcısı gibi şair anlatıcı, ilahî bakış açısıyla olay örgüsünü anlatmaktadır: “Çektiği yükler altında neredeyse beli kırılmış, acılar içinde inleyen, zayıf mı zayıf bir eşek vardı. Gâh odun taşımakta idi gâh su... Gece gündüz her daim sıkıntı çekmekte idi. O kadar ağır yükler çeker idi ki bundan dolayı sırtında oluşan semer yaraları teninde tüy bırakmamış idi.”

Bir eşek var idi zâif ü nizâr²⁹

Yük elinde katı şikeste vü zâr

Gâh odunda vü gâh suda idi

Dün ü gün kahr ile kısuda idi

Ol kadar çeker idi yükler ağır

Ki teninde tü komamışdı yağır

Şair anlatıcı, birkaç beyit daha öyküyü anlatır. Sonra öykü içinde eşeği konuşturur:

Ki birüz bunlarınla hilkatde

Elde ayakda şekl ü sûretde

Bunların başlarına tâc neden

Bize fakr ü ihtiyâc neden

Eşek, önce birkaç beyit kendi düşüncelerini mırıldanır. Ancak içinde bulunduğu müşkülü çözmeye aklı ermez ve gidip meseleyi bilge eşeğe anlatır. Şair anlatıcı, burada birkaç beyit bilge eşeğe söz verir. İki eşeğin diyalogundan sonra sözü tekrar şair anlatıcı alır ve öyküyü anlatmaya devam eder.

Evet, görüldüğü gibi bu küçük eserde anlatıcı, insan dışı bir varlık değildir. Ancak yine de tezimiz bağlamında “Harnâme” mesnevisiyle ilgili birkaç noktaya dikkat

²⁹ Kolbaş, Ozan. "HAR-NÂME (ŞEYHÎ)". *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*, <http://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/har-name-seyhi>. [Erişim Tarihi: 24 Eylül 2024].

çekmemiz gerekir. Edebiyat araştırmalarında edebî eserlerin kurmaca özelliği çoğu zaman göz ardı edilmektedir. Oysaki edebî eserlerde genellikle kurmaca bir dünya yaratılır. Kurmaca karakterlerinin insan olduğu edebî eserlerde bazen bu durum gözden kaçır ve anlatıdaki her şeyin gerçeğin ifadesi olduğu yanlışlığı oluşur. Oysaki hayvanlar, bitkiler, cansız varlıklar gibi insan dışı karakterlere yer verilen anlatılarda bu yanlışlığa kolay kolay düşölmez. Zira hayvanların veya insan dışındaki diğer varlıkların konuşuyor olması bu yanlışlığa düşmemizi önler.

Divan şiirinde insan dışı bir varlığı, anlatıcı olarak tespit edebildiğimiz en önemli eserin Mevlânâ'nın Mesnevi'si olduğunu söyleyebiliriz. Mevlânâ, eserine “Dinle” hitabı ile başlar. İlk beyitte sözün sahibi şair anlatıcıdır, henüz sözü farklı bir anlatıcıya teslim etmemiştir. Bu beyitte şair anlatıcı, bir “ney”e işaret eder ve hikâyesine kulak vermemizi ister, zira bu ney yaşadığı ayrılıklardan şikâyet etmektedir:

Bişnev in ney çün hikâyet mîkoned³⁰

Ez cüdâyihâ şikâyet mîkoned

(Dinle neyden, neler anlatır neler! Yakınıp ayrılıklardan şöyle der:)

Ancak ikinci beyitten itibaren şair anlatıcı, sözü ney’e teslim eder. Artık on yedi beyit boyunca konuşan, hâl-i pür-melalinden şikâyetçi olan, duygu ve düşüncelerini paylaşan, Mevlânâ'nın bu metin özelinde yarattığı kurmaca karakter neydir. Bu bağlamda ikinci ve üçüncü beyitleri ele alalım:

K'ez neyistân tâ merâ bubrîde end

Ez nefîrem merd ü zen nâlîde end

(Beni, kamışlıktan kestikleri an, kadın, erkek inledi feryadımdan)

Yukarıdaki beyitte görüldüğü üzere cümlelerin öznesi neydir. İlk beyitte olduğu gibi burada şair anlatıcı, sözün sahibi değildir. Birinci beyitte konuşan kişi şair anlatıcı idi. Klasik edebiyatımızın terminolojisiyle ifade edecek olursak ilk beyitte mütekellim şair anlatıcı, muhatap genel dinleyici kitlesi idi. Ney ise gaip durumundaydı. Yani

³⁰Avşar, Ziya. “Mevlana Celaleddin-i Rumi”. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/mevlana-celaleddini-rumi-muhammed>. [Erişim Tarihi: 24 Eylül 2024].

mütekellimin muhataba anlattığı bir nesne konumundaydı.

Oysaki ikinci beyit itibarıyla şair anlatıcı aradan çekilmiştir. Artık mütekellim (anlatıcı) doğrudan ney'in kendisidir. Ney metinde konuşan karakterdir. Kamışlıktan kendisini kestiklerini, öz vatanından ayrı kalmanın verdiği ızdırapla acı acı inlediğini, bunu işiten erkek kadın tüm insanların da derdine ortak olarak inlediklerini ifade etmektedir.

Elbette ki gerçek anlamda kamışlıktan koparılıp belli işlemlerden geçtikten sonra bir müzik aletine dönüşen ney'in, konuşması, duygu ve düşüncelerini ifade etmesi mümkün değildir. Ney artık bitki olma, canlı olma özelliğini bile kaybetmiş, bir objeye dönüşmüştür. Ancak edebiyatın kurmaca dünyası içerisinde canlı cansız her varlık kişilik bularak insana has özellikler yüklenebilmektedir. Bu, oldukça olağan bir durumdur.

Bu durumda insanlara garip gelebilecek şey, belki de insan dışındaki bir varlıktan anlatıcı olarak istifade edilmiş olmasıdır. Oysaki insan dışındaki bir varlığın, kurmaca bir metinde bir karakter olarak yer alması ile anlatıcı olarak yer alması arasında pek bir fark bulunmamaktadır. Zira böylesi durumlarda zaten insan dışı kurmaca anlatıcı, aynı zamanda anlatıda başkarakter olarak yer almakta ve kendi başından geçen olayları, duygu ve düşünceleri paylaşmaktadır.

Üçüncü beyitte ney başkarakter olarak konuşmaya devam eder:

Sîne hâhem şerha şerha ez firâk

Tâ bigûyem şerh-i derd-i iştîyâk

(Geçmek için aşk derdinin şerhine, isterim, hicranla yanmış bir sîne)

Evet, üçüncü beyitte de ney anlatıcı rolüne devam etmektedir. İlk mısradaki “isterim (hâhem)” ve ikinci mısradaki “söyleyeyim (begûyem)” fiillerindeki birinci tekil şahıs ekleriyle konuşan kişinin ney olduğu bariz bir biçimde görülmektedir.

Eğer bu beyitlerde şair anlatıcı olsaydı yüklemeleri, üçüncü tekil şahıs ekleriyle kullanırdı, yine iyelik eklerinde üçüncü tekil iyelik eklerini kullanmayı tercih ederdi. Söz gelimi üçüncü beyitte “ister ve söyler” şeklinde fiilleri kullanır, ikinci beyitte de “beni” yerine “onu” zamirini tercih ederdi. Ancak şair, ikinci beyitten başlayarak on

yedi beyit boyunca neyden bir anlatıcı olarak istifade etmiş, bu nedenle üçüncü kişili anlatım yerine birinci kişili anlatımı kullanmıştır. Bütün bu beyitlerde cümlelerin öznesi, metnin konuşmacısı, anlatının hem başkarakteri hem de anlatıcısı şair anlatıcı değil, neydir.

On sekizinci beyitte ney anlattıklarını toparlar ve sahneden çekilerek sözü tekrar şair anlatıcıya bırakır:

Der neyâbed hâl-i puhte hîç hâm

Pes sühan kûtâh bâyed vesselâm

(Anlar mı hiç, pişmişin halinden ham? Sözü, kısa kesmelidir vesselam!)

On dokuzuncu beyitten itibaren şair anlatıcı tekrar sözü alır ve bilge bir şahsiyet, büyük bir sufi olarak insanlara nasihat etmeye başlar: “Bağı çöz, hür ol ey oğul! Daha ne kadar gümüş ve altın kaydında olacaksın? (19) Denizi bir testiye döksen ne kadar alır? Bir günlük nasip ancak...”(20)

Bilindiği gibi Mesnevi kısa kısa, kimi zaman iç içe geçmiş hikâyelerden oluşmaktadır. Mevlânâ birçok hikâyesinde özellikle hayvanlardan kurmaca karakter olarak istifade etmiştir. Mesnevi’nin ilk on sekiz beytinde olduğu gibi Mevlânâ’nın farklı hikâyelerinde de insan dışı bazı kurmaca karakterlerden anlatıcı olarak istifade etmiş olması kuvvetle muhtemeldir.³¹

Mevlânâ’nın ney metaforuna benzer bir anlatıcıyı Yunus Emre’nin “Dolap” şiirinde görmekteyiz. Yine Mevlânâ’ya benzer bir anlatımla Yunus Emre de şiirin başında şair anlatıcı olarak metne giriş yapmakta (*Dolap niçin inilersin?*) ve hemen kenara çekilerek sözü “dolap”a bırakmaktadır. Artık son mısraya kadar anlatıcı, Yunus tarafından kurgulanmış olan dolap karakteridir. Elbette ki hakikat dünyasında dolabın duygu ve düşüncelerini ifade etmesi mümkün değildir. Ancak edebiyatın verdiği imkânla dolap şiir boyunca (tıpkı ney gibi) konuşmakta, hissiyatını şair anlatıcı ile paylaşmaktadır. Son beyitte anlatıcı konumundaki dolap, Yunus’a hitap eder (*Yunus burda gelen gülmez*) ve şiiri yine anlatıcı olarak bitirir.

³¹Mesnevi’nin ilk on sekiz beyti, 26.000 beyit civarındaki bu hacimli eserin özü sayılır ve bu beyitler hakkında geçmişten günümüze pek çok şerh yazılmıştır. Ancak tezimiz bağlamında anlatıcı yönüyle bu beyitlere kısaca işaret edilmiş, maksadımızı ve haddimizi aşacak şekilde beyitleri uzun uzadıya şerh etme yoluna gidilmemiştir.

Dolayısıyla ilk mısra hariç şiirin tamamında kurmaca anlatıcı dolaptır, Yunus Emre sadece ilk mısra ile şair anlatıcı olarak metne giriş yapmış, sonrasında sözü kurguladığı “dolap” karakterine bırakmıştır. Aşağıda söz konusu şiire yer verilmiştir:

Dolap niçin inilersin
Derdim vardır inilerim
Ben Mevlâ'ya âşık oldum
Onun için inilerim

Benim adım dertli dolap
Suyum akar yalap yalap
Böyle emreylemiş Çalap
Derdim vardır inilerim

Beni bir dağda buldular
Kolum kanadım kırdılar
Dolaba lââyık gördüler
Derdim vardır inilerim

Ben bir dağın ağacıyım
Ne tatlıyım ne acıyım
Ben Mevlâ'ya duacıyım
Derdim vardır inilerim

Dağdan kestiler hezenim
Bozuldu türlü düzenim
Ben bir usanmaz ozanım
Derdim vardır inilerim

Şol dülgerler beni yondu
Her azam yerine kondu
Bu iniltilim Hak'tan geldi

Derdim vardır inilerim

Suyum alçaktan çekerim
Dönüp yükseğe dökerim
Görün ben neler çekerim
Derdim vardır inilerim

Yunus bunda gelen gülmez
Kişi muradına ermez
Bu fanide kimse kalmaz
Derdim vardır inilerim (Özçelik, 2013: 252-253)

Mevlânâ ve Yunus Emre'nin eserlerindeki anlatıma benzer bir kullanımı Pir Sultan Abdal'ın "Sarı Tanburam" adlı şiirinde de görmekteyiz. Pir Sultan da şiirine, tıpkı Yunus gibi, sarı tamburaya bir soru yönelterek başlamaktadır: "*Gel benim sarı tanburam / Sen ne için inilersin?*"

İki mısralık sözün sahibi şair anlatıcıdır. Ancak daha sonra şair anlatıcı, edebî metnin verdiği imkânla tamburayı kişileştirmek suretiyle kurmaca bir karakter hâline getirmiş ve onunla diyalog kurmuştur. Üçüncü mısradan itibaren şair anlatıcı, mütekellim makamından muhatap makamına geçer ve sözü bir kişiliğe büründürdüğü tamburaya bırakır. Artık konuşan kişi, dolayısıyla anlatıcı tamburadır. Şiirin sonuna kadar tambura, şair anlatıcıya içini dökmeye devam eder. Aşağıda söz konusu şiire yer verilmiştir:

Gel benim sarı tanburam
Sen ne için inilersin
İçim oyuk derdim büyük
Ben anın'çin inilerim

Koluma taktılar teli
Söyletirler bin bir dili
Oldum aynı cem bülbülü

Ben anın'çin inilerim

Koluma taktılar perde
Uğrattılar bin bir derde
Kim konar kim göçer burda
Ben anın'çin inilerim

Göğsüme tahta döşerler
Durmayıp beni okşarlar
Vurdukça bağrım deşerler
Ben anın'çin inilerim

Sarı tanburadır adım
Göklere ağar feryadım
Pir Sultan'ımdır üstadım
Ben anın'çin inilerim (Baş, 2015:260)

Gerek eski edebiyattan gerek yeni edebiyattan farklı örnekler tespit etmek mümkün. Söz gelimi Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı sanatçılarından Sabahattin Ali, “Servi” adlı şiirinde yukarıdaki örneklere benzer bir anlatım sergiler. Bir mısra ile şair anlatıcı olarak şiire giriş yapar, daha sonra anlatıcı misyonunu servi ağacına yükler. Servi, şiir boyunca anlatıcı olarak hissiyatını paylaşır. Aşağıda Sabahattin Ali’nin söz konusu şiirine yer verilmiştir:

Bir servi dedi ki bana:
Rahat benim altımdadır.
Başını vurma dört yana,
Rahat benim altımdadır.

Çok koşup çok yorulmuşsun,
Yollarda yalnız kalmışsın,
Güvenip bana gelmişsin,

Rahat benim altımdadır.

Sana kökümde yer versem

Gölgemi üstüne gersem...

Hey rahat isteyen sersem!

Rahat benim altımdadır.

Serin serin uzanırsın,

Çiçeklerle bezenirsin,

Yat burada, kazanırsın,

Rahat benim altımdadır.

Yârin de gezer dolaşır,

Bir gün buraya ulaşır;

Hasretler burda buluşur,

Rahat benim altımdadır. (Ali, 2019: 32)

Düşüncelerimizi desteklemek için son bir örnek de günümüz şairlerinden vermek istiyoruz. Aşağıda dört bendine yer verdiğimiz “Bir Kayısı Ağacı” adlı şiirinde A. Kadir Bilgin, bir mısrayla dahi metinde şair kimliğiyle yer almamış, önceki örneklerde olduğu gibi şair anlatıcı kimliğiyle şiire giriş yapıp daha sonra sözü kurmaca bir anlatıcıya teslim etmek yerine doğrudan anlatıcı olarak bir ağaçtan istifade etmiştir:

Ben bir kayısı ağacıyım

Kırşehir’in Dinekbağı’ndan.

Küçücük bir ev önünde yaşarım yapayanlız.

Yılda bir çiçek açar,

Yılda bir kayısı veririm,

Avuç içi kadar.

Yaz olur,

Bir kadın silkeler dallarımı,

Bir çocuk yerde bağıırır, güler,
Bense hoşnut olurum.
Hem zaten benim
Ne söğütler gibi nezaketim vardır,
Ne kavaklar gibi gururum.

Ben bir kayısı ağacıym
Kırşehir'in Dinekbağı'ndan.
Dinekbağı'nda üç insan severim,
Bir çocuk,
Bir genç kadın,
Bir genç adam,
Benim kadar sessiz sedasız,
Benim kadar halim selim.

En güzel ay nisan ayı,
Toprak yumuşak yumuşak,
En güzel ay nisan ayı.
Yamur yağdı, çiçek açtı,
Bir hoş oldu içirim,
En güzel ay nisan ayı.
Kavaklar uzakta upuzun,
Bir sağa, bir sola,
Başı döner kavakların.
Ben bir kayısı ağacı,
Başımda çiçeklerim.

Ele aldığımız örneklerde Şeyhî, bir eşekten kurmaca karakter olarak yararlanmıştır ancak bu karaktere anlatıcı vazifesini yüklediğini söyleyemeyiz. İncelediğimiz diğer örneklerde ise şairlerin edebiyatın kurmaca dünyası içerisinde insan dışı karakterlere hayat verdikleri ve aynı zamanda onlardan anlatıcı olarak istifade ettikleri görülmektedir.

Âşık, şair, sevgili, rint, zahit, hakim, müşahit, kekeme, cüce ve insan dışı karakterler olmak üzere bu bölümde on farklı anlatıcı tipi hakkında bilgi verilmiş ve örnek metinler verilmek suretiyle anlatıcı konusu somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Elbette ki divan şiirinde kullanılan anlatıcı tipleri, yukarıda yer verdiklerimiz ile sınırlandırılmaz. Hatta anlatıcı tipleri için herhangi bir sayı sınırlandırması da yapılamaz. Osmanlı toplumunda yer alan bütün tipler, divan şairleri tarafından şiirlerde anlatıcı olarak kullanılmış olabilir.

Bu çalışmamız bağlamında amacımız divan şairlerinin istifade ettikleri bütün anlatıcı tiplerini tespit etmek değildir. Kaldı ki şairlerin kullanabileceği anlatıcı tiplerine bir sınırlama getirilemeyeceğinden böylesi bir çalışma pek mümkün de değildir. Ancak yalnızca bir divan özelinde bir şairin kaç farklı anlatıcı tipinden yararlandığı tespit edilebilir.

Bu nedenle çalışmamızda ilk bölümde anlatıcı ve anlatıcı tipleri ile ilgili bir tez ortaya konmuş ve divan şairlerinin, bütün şiirlerini gerçek kimlikleri ile yazmadıkları; şiirlerinde farklı anlatıcı tiplerinden istifade ettikleri somut örneklerle izah edilmiştir.

İkinci bölümde ise Fatih Sultan Mehmet Divanı özelinde anlatıcı tipleri incelenecektir. Divandaki bütün manzumeler tek tek ele alınacak ve her manzumedeki anlatıcı tespit edilecektir.

1.5. Değerlendirme

Tezimizin temel konusu, şiirde anlatıcıdır. Konunun daha iyi anlaşılması için çalışmamız giriş ve iki ana bölüm olarak tasarlanmıştır. Girişte üç noktaya temas edilmiştir.

İlk olarak “anlatıbilim” (narratoloji) hakkında derli toplu bilgiler verilmiştir. Narratolojiyi ilk kez 1969’da terim olarak kullanan Tzvetan Todorov’dan günümüze bu bilim dalının tarihçesi kısaca verilmiş, daha sonra Türk edebiyatında anlatıbilime katkıda bulunmuş olan çalışmalara temas edilmiştir.

Verdiğimiz bilgilerde görüldüğü gibi anlatıbilimin yarım yüzyıllık bir tarihçesi olduğu anlaşılmaktadır. Bu bilim dalının teşekkülünde Batılı araştırmacıların önemli katkıları olmuştur. Edebiyatımızda da özellikle iki binli yıllardan bu yana anlatıbilim konusunda kimi çalışmalar yapıldığı görülmektedir. Başlangıçta tercüme mahiyetinde yapılan bu çalışmalar zamanla telif eserlere dönüşmüş ve özgün yapıtlar ortaya konmuştur.

İkinci olarak anlatıbilimin tanımı, çalışma alanı, yöntem ve teknikleri üzerinde durulmuştur. Anlatıbilim, metin tahlillerinde bilimsel bir yöntem geliştirmeyi amaçlayan, doğrudan anlatıyı esas alan kuramsal ve eleştirel bir yaklaşımdır. Anlatıbilimin yöntemleri sadece roman, hikâye, tiyatro gibi anlatı türlerine hitap etmez. Anlatıbilimden, anlatı olarak tanımlanabilecek yazılı, işitsel, görsel her tür iletişim aracını incelemek için de istifade edilebilir.

Anlatıbilim yönteminde, yazarın/şairin kimliği, edebî şahsiyeti, düşünce dünyası gibi anlatıların algılanışını etkileyen unsurlar dikkate alınmaz. Bu doğrultuda yapılan bir metin tahlilinde inceleme tamamlanana kadar, anlatılar adeta anonim metinler olarak kabul edilir. Tahlil sürecinde “*Yazar/şair, ne anlatmak istiyor, yazarın/şairin amacı nedir?*” yerine “*Anlatı, ne anlatıyor, metnin amacı nedir?*” gibi sorular üzerinde durulur. Zira yazar/şairin düşünceleri ile anlatının içerdiği düşünceler çoğu zaman birbirine karıştırılmakta, bu durum da metin tahlillerinde yanlış ve eksik değerlendirmelere yol açmaktadır.

Son olarak giriş bölümünde divan şiiri bağlamında anlatıcı kavramıyla ilişkilendirebileceğimiz çalışmalara değinilmiştir. Gerek tez düzeyinde gerek makale düzeyinde anlatıcı konusunda çok fazla çalışma yapılmadığını söyleyebiliriz. Tespit

ettiğimiz çalışmalar, genellikle dönemin sosyal hayatında yer alan tipler üzerine yoğunlaşmaktadır.

Doğrudan anlatıcı konusunu ele alan çalışmalarda ise bir divandaki muhtemel farklı anlatıcılar irdelenmemiş, sadece âşık anlatıcı tipi üzerinde durulmuştur. Oysaki ne Klasik Türk Edebiyatı'nın ne de herhangi bir edebî dönemin ele aldığı tek konunun aşk olduğu söylenebilir. Elbette ki aşk duygusunun yanı sıra insanoğlunun yaşadığı farklı duygular da şiirlerde tema olarak işlenegelmiştir. Bu durum doğal olarak âşık dışında muhtelif anlatıcıların da şiirde yer almasını zorunlu kılar.

Ön bilgiler mahiyetindeki girişten sonra tezimizin esas konusuna geçilmiştir. Klasik Türk Edebiyatı'nda anlatıcı ile ilgili detaylı bir çalışma yapılmadığından ve bir divandaki muhtemel tüm anlatıcıların belirlenmesine yönelik bir inceleme de tarafımızdan tespit edilemediğinden tezimiz, iki ana bölüm olarak tasarlanmıştır.

Birinci bölümde “*anlatı, anlatıcı ve muhtelif anlatıcı tipleri*” olmak üzere üç başlık ele alınmıştır. Anlatıcıdan önce anlatı kavramı irdelenmiştir. Çünkü anlatı olmadan anlatıcının varlığından söz edilemez. Anlatıyı açıklamadan tek başına anlatıcıyı ele almamız konunun eksik kalmasına yol açacaktır.

Anlatı başlığında üç noktaya temas edilmiştir. İlk olarak anlatının tanımı yapılmış ve mahiyeti hakkında bilgi verilmiştir.

En kısa ve yalın tanımıyla anlatı, gerçek veya kurmaca bir olay/durumun bir kişi tarafından başka bir kişiye anlatılmasıdır. Günümüzde anlatı dendiğinde daha çok roman, hikâye, masal, efsane gibi mensur türler akla gelmektedir. Oysaki anlatı kavramı “*anlatmak*” fiilinden gelir. Dolayısıyla anlatmanın söz konusu olduğu her yerde doğal olarak anlatı da vardır. Bu nedenle anlatıyı belli edebî türlerle sınırlandırmak doğru değildir.

Anlatı “*anlatmak*” fiilinden türediği için ilk bakışta her anlatıda mutlaka bir olay örgüsü olması gerektiği yanlışlığı oluşabilir. Anlatıbilimin ele aldığı metinlerin daha çok hikâye ve romanlar olması da bu yanlışlığı besleyebilir.

Oysaki bir edebî eserin kurmaca anlatı olması için illaki bir olay örgüsü barındırması gerekmez. Şairler, duygu ve düşüncelerini kurgulayarak bir kompozisyon bütünlüğü içerisinde şiire dökerler. Hele ki divan şairlerinin gazellerini genellikle minimal bir hikâye gibi kaleme aldıkları görülmektedir. Bu minimal hikâyelerde “*âşık, sevgili ve rakip*” genellikle olay örgüsünün üç temel karakteridir.

Yine anlatının “*anlatmak*” köküne işaret ederek şu tezi de dillendirebiliriz: Şairlerin anlattığı şeylerin ille de bir olay örgüsü barındırması gerekmez. Pekâlâ, şairler, duygu ve düşüncelerini de “*anlat*”abilirler. Kimi zaman bu anlatılar bir öykü şeklinde vücuda getirilir kimi zaman da duygu ve düşüncelerin öyküsel bir kompozisyonu ile ifadesini bulur.

Divan şiiri özelinde bir gazelde bir olay örgüsü bulunmayabilir. Ancak her gazelde açık veya dolaylı olarak mutlaka bir öykü, bir diyalog, en azından bir duygu anlatımı vardır. Dolayısıyla gazeller de farklı biçimlerde anlatılar barındırmaktadır. Bu anlatılar kimi zaman bir hikâyede olduğu gibi doğrudan bir olay şeklinde olabilir, kimi zaman âşık ile sevgili arasında bir diyalog veya yalnızca âşığın sevgiliye hitabı şeklinde olabilir, kimi zaman da sadece anlatıcının duygularını genel dinleyici kitlesine anlatması şeklinde tezahür edebilir.

Anlatı başlığında ikinci olarak gerçek anlatı ve kurmaca anlatı ayrımına işaret edilmiştir. Gerçek, hayatta mutlaka yaşanmış bir olayın anlatılmasıdır, oysaki kurmacada bu olayın illaki yaşanmış olması gerekmez, hatta yaşanabilir olması da gerekmez.

Edebiyatın çalışma alanı daha çok kurmaca anlatılardır. Kurmaca anlatılar ise adı üzerinde kurguya, hayale dayalı anlatılardır. Ancak sahada çoğu zaman gerçek anlatı ile kurmaca anlatının karıştırıldığı görülmektedir. Söz gelimi rindane veya şuhane birkaç gazelinden hareketle bir şairin rintmeşrep olduğu dillendirilmekte, bu edebî metinlerin birer kurmaca anlatı olduğu göz ardı edilmektedir.

Oysaki divan şairi küçük bir gazel kaleme aldığı anda öncelikle zihninde bir kurgu oluşturur. Daha sonra çoğu zaman bu kurguya başkarakter olarak kendini dâhil eder. Duygu, düşünce veya olay örgüsünü bu kurmaca karakter üzerinden anlatır. Bu nedenle sadece kurmaca anlatıya dayalı gazellerden veya başkaca edebî metinlerden hareketle bir şair/yazarın kişiliği hakkında doğru ve eksiksiz tespitler yapılamaz.

Kurmaca anlatılardaki bu kurgusal durum, şair/yazarların yalan söylediklerini düşünmemizi gerektirmez. Bu anlatılarda sanatçı ile okurlar arasında adeta gizli bir anlaşma vardır. Sanatçı kurmaca da olsa anlatıyı gerçekçi bir şekilde dile getirir, çoğu zaman olayları, duygu ve düşünceleri bire bir kendi tecrübesiymiş gibi anlatır. Okurlar da kurmaca anlatıya sahip bir eseri ellerine aldıkları anda bu anlaşma uyarınca eseri okumaya başlarlar ve anlatıların gerçek olup olmamasıyla ilgilenmezler. Sadece gerçeğe

uygun anlatılarda değil, fantastik olarak nitelendirebileceğimiz eserlerde de bu durum söz konusudur.

Anlatı başlığında üçüncü ve son olarak şiirlerin, tezimiz bağlamında özellikle gazellerin anlatısallığını sıra dışı, kesif ve zor kılan iki unsura dikkat çekilmiştir: Şiir dilindeki ekonomik ve metaforik söylem. Bu ekonomik söylem hem anlatıyı oldukça kısaltmış hem de metaforik tavrıyla olabildiğince yoğunlaştırmıştır.

Sadece birkaç beyitten müteşekkil gazellerde metin olabildiğince kısa tutulmuş, az sözle çok olay/durum anlatılmaya çalışılmış, bazıları ise hiç anlatılmadan sezdirilme yoluna gidilmiştir. Yine de bilinçli bir okurun, özellikle divan şiirinin muhatap kitesinin, eldeki metinden bir öyküye varacağını, veriler ne kadar kapalı olursa olsun, zihninde kurmaca bir dünya yaratacağını söyleyebiliriz.

Yukarıda ifade ettiğimiz gibi gazellerin anlatısallığını sıra dışı ve kesif kılan diğer özellik bu şiirlerin sahip olduğu metaforik söylemdir. Kısaca az sözle çok şey anlatmak olarak ifade ettiğimiz bu durum gazellerdeki yoğun anlatıların ilk bakışta anlaşılmasını güçleştirmektedir. Elbette ki bu durum gazellerde metaforik anlatımın öyküleme ve betimlemeden çok daha fazla ön planda olduğu gerçeğini bizlere bir kere daha hatırlatmaktadır ve genelde bilinçli okurların, özelde ise divan şiiri araştırmacılarının öncelikle bu metaforları doğru yorumlamaları gerekir.

Anlatıdan sonra esas konumuz olan anlatıcı başlığına geçilmiştir. Bu başlıkta özellikle üç noktaya temas edilmiştir. İlk olarak anlatıcının tanımına yer verilmiş ve bu kavramın terim olarak tercih edilmesiyle ilgili değerlendirme yapılmıştır.

Anlatıcı, sanatçının edebî bir eser özelinde yarattığı ve sözünü emanet ettiği kurmaca bir varlıktır. Bir anlatının gerçekleşebilmesi için, bunun bir anlatıcı tarafından bir muhataba anlatılması gerekir.

Batı Edebiyatı'nda anlatının konuşmacısı “narrator” olarak adlandırılmıştır. Ülkemizde ise bu kavramın karşılığı olarak “anlatıcı” sözcüğünün son çeyrek asır içerisinde yaygın bir şekilde kullanılarak terimleştğini söyleyebiliriz. Bununla beraber anlatıcı için; konuşmacı, söyleyici, hikâyeci, mütekellim gibi farklı terimlere de rastlamaktayız.

Tarafımızdan bu kullanımlar arasından özellikle “*anlatıcı*” kavramı tercih edilmiştir. Konuşmacı, anlam olarak oldukça münasip bir kelime olmakla beraber günümüzde daha çok “*bir topluma hitap eden kişi*” anlamı taşıdığından terim olarak

kullanılması pek uygun görülmemiştir. Bununla birlikte sahada “*Şiirde konuşan kim?*” şeklinde ibarelere rastlanmaktadır ve bu ibare şiir tahlillerinde tarafımızdan da kullanılmaktadır.

Mütekellim, Klasik Türk Edebiyatı şiir tahlillerinde eskilerin muhatap kavramı ile birlikte kullandığı yerinde bir kelimedir. (*Şiirde mütekellim kim? Şiirde muhatap kim?*) Anlatıcı kavramı da bir anlamda Arapça mütekellim veya İngilizce narrator terimlerinin Türkçe müteradifi niteliğindedir. Bu nedenle bu çalışmada anlatıcı ve mütekellim kavramlarının anlamdaş olarak kullanılması uygun görülmüştür.

“Söyleyici” kavramının ise Şerif Aktaş tarafından önerildiği ve sadece birkaç makalede ve lise ders kitaplarında kullanıldığı görülmüştür. Her ne kadar bu çalışmalarda anlatıcının nesirlerde, söyleyicinin ise şiirlerde söz konusu olduğu dillendirilmiş olsa da kanaatimizce böyle bir ayrıma gerek yoktur. Hem anlatıcı teriminin sahada genel kabul görmüş olması hem de kavram karmaşası yaratmamak adına “söyleyici”nin kullanılması tarafımızdan tercih edilmemiştir. Kanaatimize göre hem nesir hem de şiir tahlillerinde anlatıcı kavramı kullanılabilir.

Anlatıcı başlığında ikinci olarak gerçek şair ile kurmaca anlatıcı ayrımına dikkat çekilmiştir. Bu çalışmamız temelde bir şiirde gerçek şair ile kurmaca anlatıcının farklı kişiler olduğu tezine dayanmaktadır. Anlatıcı, gerçek şair tarafından kurgulanmış muhayyel bir karakter olabilir.

Anlatıcının, şairin kendisi mi yoksa kurmaca bir karakter mi olduğu, öncelikle anlatıcı olarak yer aldığı metnin kurmaca olup olmamasına bağlıdır. Kurmaca olmayan, gerçek bir anlatıda, doğal olarak anlatıcı, şair/yazarın kendisidir. Ancak kurmaca anlatılarda durum elbette ki farklı olacaktır. Kurmaca bir anlatının, anlatıcısının da kurmaca olması kuvvetle muhtemeldir.

Anlatıcı, buna kurmaca şair de diyebiliriz, gerçek şair kavramından farklıdır. Sanatsal anlamda yaratılmış bir karakter olan anlatıcı, şair tarafından bir metin özelinde kurgulanmış ve kendisine rol tevdi edilmiş kurmaca bir kişidir. Anlatıcı, tıpkı anlatıda yer alan diğer karakterler gibi hayalî, kurgusal bir varlıktır. Gerçek şair bizim dünyamıza ait somut bir insandır. Anlatıcı ise kurmaca dünyaya ait bir kişidir. Hatta anlatıcının bir insan olması bile gerekmez. İnsan dışında bir canlı, hatta cansız bir varlık bile anlatıcı olarak seçilebilir.

Çoğu zaman okurlar tarafından kurmaca anlatıcı, gerçek şairin ideal, edebî ve

yaratılmış versiyonu olarak görülür. Ancak bu yaklaşım, gerçek şair hakkında yanlış değerlendirmelere yol açabilir. Şair ile kurmaca anlatıcı arasında ayırım yaparak şairin şahsiyeti veya samimiyeti üzerine anlamsız ve ispatlanamaz düşünceler iddia etmekten sakınmak gerekir.

Görebildiğimiz kadarıyla Klasik Türk Edebiyatı araştırmalarında şiir ile şair arasında genellikle paralel bir ilişki kurulmuştur. Sahada kimi zamanlar şairlerin gerçek şahsiyetleri ile edebî şahsiyetleri arasında bir ayırım gözetilmeden kurmaca birer anlatı hükmündeki gazellere dayanarak bazı yanlış değerlendirmeler yapılmıştır. Gazellerde kurgulanan muhtelif anlatıcılardan hareketle divan şairlerinin gerçek şahsiyetleri ile bağdaşmayan kimi çıkarımlarda bulunulmuştur. Oysaki divan şairleri, ısrarla vurguladığımız gibi, kendi cinsiyetlerinden farklı bir cinsiyeti, insan dışında farklı bir canlı türünü, olağanüstü bir varlığı veya cansız bir nesneyi anlatıcı olarak seçebilir. Bu anlatıcı doğru tespit edilmeden anlatının, yani metnin doğru olarak tahlil edilmesi beklenemez.

Dolayısıyla sahada sıkça rastladığımız “Şair, şiirde ne söylüyor; şair, ne anlatmak istiyor?” soruları yerine ilk iş olarak “Şiirde anlatıcı kim?” sorusuyla bir şiirin tahliline başlanmalıdır. Bu soru, yalnız Klasik Türk Edebiyatı için değil, bütün edebî dönemler için üzerinde önemle durulması gereken bir sorudur. Zira şiirdeki anlatıcının doğru olarak tespit edilmesi metnin daha sağlıklı tahlil edilmesini sağlayacaktır.

Bu başlıkta son olarak anlatıcının tespitinde mahlas beyitlerinin önemli bir rol oynadığına işaret edilmiştir. Kanaatimizce bir gazelde anlatıcının varlığının en bariz şekilde ortaya çıktığı yer mahlas beyitleridir. Zira divan şairi, bu beyitte imza hükmündeki mahlasını kullanır.

Divan şairi; ekseriyetle kendi hayatını, kendi duygu ve düşüncelerini doğrudan şiire yansıtmaz. Gazel, kurmaca bir dünyadır ve divan şairi, bu kurmaca dünyayı okura arz ederken bir anlatıcıdan istifade eder. Bu anlatıcı çoğu zaman mahlas beytine kadar şairle özdeşleşir. Gazeller genellikle kahraman bakış açısıyla, “ben” diliyle yazıldığı için okuyucu; şair ile anlatıcının farklı kişiler olduğunu pek fark edemez.

Ancak makta beytinde mahlas kullanılır. Çoğu zaman kurmaca anlatıcı, mahlas vasıtasıyla bir muhataba seslenir. Açık bir biçimde bu beyitlerde kurmaca anlatıcı ve mahlasın sahibi iki farklı karakter olarak birlikte yer alır. Bu vesile ile gazel boyunca sesi duyulan kişinin gerçek şair değil, kurmaca bir anlatıcı olduğu net bir biçimde ortaya

çıkar.

Anlatıcının ardından son olarak muhtelif anlatıcılar konu başlığına geçilmiştir. Bu başlıkta âşık, şair, sevgili, rint, zahit, hakim, müşahit, kekeme, cüce ve insan dışı karakterler olmak üzere on farklı anlatıcı tipi hakkında bilgi verilmiş ve örnek şiirler verilmek suretiyle anlatıcı konusu somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Elbette ki divan şiirinde kullanılan anlatıcı tipleri, yukarıda yer verdiklerimiz ile sınırlandırılmaz. Hatta anlatıcı tipleri için herhangi bir sayı sınırlandırması da yapılamaz. Toplumda yer alan bütün sosyal tipler, insanın sınırsız hayal gücüyle tasavvur edebileceği bütün varlıklar, şairler tarafından şiirlerde anlatıcı olarak kullanılmış olabilir.

Tip; edebî eserlerde kişi kadrosu içinde yer alan ve belli bir düşüncenin temsilciliğini yüklenen kişidir. Anlatıcı tipinden kastımız ise bir şiir özelinde kurgulanmış; şairin, onun ağzından konuştuğu, onun düşünce dünyasını yansıttığı kurmaca kişidir.

Dolayısıyla bu çalışma kapsamında kullanmayı tercih ettiğimiz anlatıcı tipleri yerine, anlatıcı kişiler, anlatıcı karakterler gibi farklı terimler de kullanılabilir. Yine anlatıcı tipleri ile ifade etmek istediğimiz; gerçek şairin, kendi şahsı dışında farklı ve muhayyel kişileri anlatıcı olarak kullanabildiği gerçeğidir.

Bu çalışmamız neticesinde divan şiirinde en çok kullanılan kurmaca anlatıcı tipinin, âşık anlatıcı olduğunu söyleyebiliriz. Klasik Türk Edebiyatı'nda divanların ana gövdesini oluşturan gazellerin büyük çoğunluğunda divan şairleri anlatıcı olarak “âşık” tipinden istifade etmişlerdir. Hatta pek çok gazelin kurgusu “âşık, sevgili ve ağyar” üçlüsüne dayanmaktadır. Çoğu zaman şair, âşık kimliğine bürünmekte, yani âşık anlatıcıdan istifade etmekte ve aşk yolunda bir yandan sevgiliye olan duygularını dile getirmekte diğer yandan da rakip, sofu gibi ağyar ile didişmektedir.

Divan şiiri ile ilgili daha çok şair anlatıcı ve âşık anlatıcı bilinir ve araştırmalarımız özellikle âşık anlatıcının en çok kullanılan anlatıcı tipi olduğunu göstermektedir. Ancak şüphesiz divan şairlerinin az da olsa istifade ettikleri farklı anlatıcı tipleri de olmalıdır. Bu başlıkta âşık ve şair anlatıcı tiplerinin yanı sıra sevgili, rint, zahit, bilge, kekeme, cüce, ney, dolap, tambura, ağaç gibi tespit edebildiğimiz bazı anlatıcı tiplerine yer verilmek suretiyle kurmaca anlatıcı konusu somut hâle getirilmiştir. Özellikle kekeme veya cüce olmadığı hâlde bir şairin bu tiplerin ruh ve beden hâline bürünerek şiirini kaleme alması, yine benzer şekilde insan dışı karakterlerden anlatıcı

olarak istifade etmesi tezimizi bariz bir biçimde ispatlamaktadır.

Yukarıda özetlediğimiz şekliyle ilk bölümde anlatıcıya dair ortaya bir tez konmuştur. İkinci bölümde ise Fatih (Avnî) Divanı'nda yer alan bütün şiirler, anlatıcı yönüyle tek tek incelenecektir.



İKİNCİ BÖLÜM

FATİH DİVANİ'NDA ANLATICILAR

Fatih Sultan Mehmet, 1432'de Edirne'de doğmuştur. II. Murat'ın oğludur. Dönemin en büyük âlimlerinden eğitim almıştır. 20 yaşında Osmanlı padişahı olan II. Mehmet, İstanbul'u fethedip 1100 yıllık Doğu Roma İmparatorluğu'nu ortadan kaldırarak "Fatih" ünvanını almıştır. 3 Mayıs 1481 günü, Maltepe'de vefat eden Fatih Sultan Mehmet, Fatih Camisi'nin yanında kendi adıyla anılan türbeye defnedilmiştir.³²

Fatih Sultan Mehmet, sadece Osmanlı tarihinin değil, bütün Türk tarihinin en önemli, en büyük padişahlarından biridir. Şehzadeliği döneminde çok iyi bir eğitim almış; Arapça ve Farsçanın yanı sıra dönemin iki önemli Batı dili olan Grekçe ve Slavcayı da öğrenmiştir. Tarih, matematik ve astronomi gibi farklı ilimlerle ilgilenmiş, devrin önemli ilim adamları ile sohbet ve tartışma meclisleri oluşturmuştur. Latîfî de tezkiresinde "Ol ahd ü asrda olan cem'iyet-i ulemâ kesret-i fukahâ ve fuzalâ bir pâdişâhun asrında dahi vâki' olmuş degüldür." (Canım, 2018: 98) sözleriyle ilme verdiği değer hususunda Fatih'in hakkını teslim etmiştir.³³

Fatih Sultan Mehmet'ten önce de şiirle iştigal etmiş, birkaç şiir kaleme almış Osmanlı padişahları vardır. I. Murat, Yıldırım Bayezit ve II. Murat'ın günümüze ulaşmış şiirleri bulunmaktadır. Ancak Fatih'in şiirleri önceki padişahlara göre hem nitelik olarak hem de nicelik olarak ileri düzeydedir. Elimizde bulunan 80'i aşkın şiiriyle Fatih, divan sahibi ilk Osmanlı padişahı sayılmaktadır. Kaldı ki daha hacimli ve mürettep bir Fatih Divanı'nın gelecekte gün yüzüne çıkması da kuvvetle muhtemeldir (Pala, 2010: 3).

Kaleme aldığı şiirlerinde "Avnî" mahlasını kullanan Fatih Sultan Mehmet'in elimizde bulunan yegâne eseri "Divan"ıdır. Bu eser "Dîvân-ı Sultân Muhammed" adını taşımaktadır.

Fatih Divanı'nın bugün elimizde yalnızca bir nüshası bulunmaktadır. Bu nüsha Ali Emiri Efendi tarafından Fatih Millet Kütüphanesi'ne bağışlanmıştır ve burada "Yazma Manzum Eserler Kısmı No: 305" sicili ile kayıt altına alınmıştır. Ancak

³²<https://ttk.gov.tr/osmanli-padisahlari/> (29.6.2024).

³³Tezimizin temel konusu Fatih Sultan Mehmet'in hayatı ve edebî şahsiyeti değildir. Bu nedenle Fatih Divanı'nda Anlaticılar bölümüne geçerken Fatih'in hayatına kısaca değinmekle iktifa ettik.

muhtemelen bu nüsha, istinsah edilmiş bir nüshadır. Büyük çoğunluğu gazel olmak üzere toplam 70 şiirden oluşan bu yazmayı Ali Emiri Efendi ilim âlemine tanıtmış ve ayrıca kendi el yazısı ile iki kez kopya ederek eseri çoğaltmıştır (Doğan, 2014: 16).

Fatih Sultan Mehmet'in bazı şiirlerini ilk kez derli toplu bir şekilde yayımlayan kişi Alman araştırmacı Georg Jacob olmuştur. Jakob, bu yayındaki şiirlerin büyük bir bölümünü Upsala Krallık Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan bir yazma mecmuadan almıştır. Ayrıca bazı tezkire ve tarih kitaplarından tespit ettiği şiirleri de eklemek suretiyle eserini 1904 yılında Berlin'de yayımlamıştır. Bu eserde Fatih Sultan Mehmet'e ait sadece 21 gazel yer almaktadır. Diğer bir deyişle bu eser, Fatih'in 80'i aşkın şiirlerinin sadece küçük bir kısmını ihtiva etmektedir. (Baltacıoğlu: 2003: 25; Doğan, 2014: 16).

Fatih Sultan Mehmet'in şiirlerinin neşri ile ilgili ikinci kitap 1944 yılında Saffet Sıtkı Bilmen tarafından "Fâtih Dîvânı" adıyla yayımlanmıştır. Bu eserde yazar, Ali Emiri Efendi tarafından Millet Kütüphanesi'ne bağışlanan ve kopya edilen örneklerden istifade etmiştir (Baltacıoğlu: 2003: 26; Doğan, 2014: 16).

Fatih Sultan Mehmet'in şiirlerinin neşri ile ilgili üçüncü kitap 1946 yılında Kemal Edip Ünsel (Kürkçüoğlu) tarafından "Fâtih'in Şiirleri" adıyla yayımlanmıştır. Türk Tarih Kurumu tarafından yayımlanan bu eser tamamen Ali Emiri nüshasına dayanmaktadır. Mecmua, tezkire ve tarih gibi farklı yazmalardan tespit edilen 10 şiirle birlikte bu eserde toplam 87 şiir yer almaktadır (Baltacıoğlu: 2003: 26; Doğan, 2014: 16).

Fatih Sultan Mehmet'in şiirlerinin neşri ile ilgili dördüncü kitap 1992 yılında Ahmed Aymutlu tarafından "Fâtih ve Şiirleri" adıyla yayımlanmıştır. Yazar bu çalışmasında diğer çalışmalardan farklı olarak beyitlerin nesir çevirilerine de yer vermiştir (Doğan, 2014: 16).

2001 yılında İskender Pala tarafından "Şair Fâtih: Avnî" adlı kitap yayımlanmıştır. Pala, bu eserde Fatih Sultan Mehmet'in şairlik yönüyle ilgili kısa bir değerlendirmede bulunmuş ve onun himaye ettiği şairlere temas etmiştir. Yine Fatih dönemindeki kültür ve edebiyat çalışmaları hakkında bilgi veren Pala, daha sonra Fatih'in şiirlerini gazeliyat, kıtalar, ebyat ve mısra şeklinde tasnif etmiş ve bu şiirleri kısa kısa şerh etmiştir.

2003'te Şahmeran Baltacıoğlu "Fatih (Avnî) Divanı ve Tahlîli" adıyla doktora

çalışmasını tamamlamıştır. Bu doktora tezi dört bölümden oluşmaktadır. Baltacıoğlu, ilk bölümde Fatih Sultan Mehmet'in hayatı, şiirleri ve dönemin kültür ve edebiyat faaliyetleri hakkında bilgi vermiştir. İkinci bölümde Fatih Divanı'nın dil ve şekil özelliklerini, üçüncü bölümde muhteva özelliklerini incelemiştir. Baltacıoğlu, dördüncü bölümde ise önce Fatih'in şiirlerinin transkripsiyonlu hâline yer vermiş, daha sonra diğer bir alt başlıkta bu şiirleri beyit beyit mensur olarak günümüz Türkçesine çevirmiştir. Araştırmacı, bu çalışmada Fatih Divanı'nda bulunan şiirlerin yanı sıra farklı kaynaklarda tespit ettiği şiirlere de yer vermiştir. Baltacıoğlu, her ne kadar Fatih Sultan Mehmet'e isnat edilen tüm şiirlere tezinde yer verdiyse de şüpheli olan kimi şiirlerle ilgili metin içi veya dipnot bilgilerle gerekli açıklamalarda bulunmuştur.

2007'de Muhammet Nur Doğan tarafından "Fâtih Dîvânı ve Şerhi" adlı kitap yayımlanmıştır. Daha sonra 2014 yılında yazar tarafından geliştirilen bu eser, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığınca yayımlanmıştır. Doğan, bu kitabın yazılış sürecinde kendisinden önceki çalışmaları detaylı bir şekilde incelemiştir. Yazar, Fatih Sultan Mehmet'e isnat edilen kimi şiirlerin ona ait olmadığını tespit etmiş, Fatih Divanı yazma eserinde yer almayan ancak Fatih Sultan Mehmet'e ait olan ve farklı mecmualarda yer alan kimi şiirleri de bu çalışmasına dâhil etmiştir (Doğan, 2014: 16).

Bu çalışmada temelde divan şiirinde, özellikle de gazellerde anlatıcı konusu ele alınmıştır. İlk bölümde bu konu detaylı bir şekilde incelenmiş ve farklı divan şairlerinden şiir örnekleri ile somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Bu bölümde ise Fatih Divanı, anlatıcı yönüyle incelenecektir.

Dolayısıyla bu çalışmamızın temel amacı, Fatih Divanı'nı tüm yönleriyle incelemek değildir. Geçmişte Fatih'in şiirlerine ilişkin yapılan bütün çalışmaları kritik etmek de değildir. Elbette ki Fatih Sultan Mehmet'in şiirlerine dair tespit edebildiğimiz çalışmalar incelenmiş ve yeri geldikçe bunlardan istifade edilmiştir. Ancak gerek akademik anlamda yapılan son çalışma olması gerekse de kendisinden önceki çalışmaları da ihtiva etmesi nedeniyle tezimizde Muhammet Nur Doğan'ın 2014 tarihli "Fâtih Dîvânı ve Şerhi" adlı kitabı esas alınmıştır.

Bu bölümde Fatih Sultan Mehmet'in bütün şiirleri anlatıcı yönüyle ele alınmıştır. Bir anlamda ilk bölümde teorik olarak incelediğimiz anlatıcı konusu, bu bölümde Fatih Divanı üzerinde somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Literatürde bir divanın sadece âşık anlatıcı yönüyle incelenmesi iki yüksek lisans tezi düzeyinde yapılmıştır.

Ancak bir divanın muhtemel farklı anlatıcılar yönüyle incelendiği bir çalışma tarafımızdan tespit edilememiştir. Bu nedenle bu bölümde Fatih Divanı'nda yer alan bütün manzumeler anlatıcı yönüyle tek tek ele alınmış ve her manzumenin anlatıcısı tespit edilmiştir.

Çalışmamızın temel konusu anlatıcıdır. Anlatıcı, edebî eserlerde sanatçı tarafından yaratılmış kurmaca bir karakterdir. Daha önce ifade ettiğimiz gibi bir şiirin gerçek şairi ile kurmaca anlatıcısı kesinlikle aynı kişi değildir. Anlatıcı ile ilgili tezimizin ilk bölümünde ayrıntılı olarak bilgi verilmiş; şair, âşık, sevgili, rint, zahit, bilge, müşahit, kekeme, cüce ve insan dışı anlatıcı olmak üzere on farklı anlatıcı tipi tespit edilmiştir.

Elbette ki divan şiirinde kullanılan anlatıcılar, yukarıda yer verdiklerimiz ile sınırlandırılmaz. Hatta anlatıcılar için herhangi bir sayı sınırlandırması da yapılamaz. Osmanlı toplumunda yer alan herhangi bir sosyal sınıf, insan dışında farklı bir canlı türü, olağanüstü bir varlık veya cansız bir nesne divan şairleri tarafından şiirlerde anlatıcı olarak kullanılmış olabilir.

Bu çalışmada amacımız divan şairlerinin kullandıkları bütün anlatıcı türlerini tespit etmek değildir. Kaldı ki şairlerin kullanabileceği anlatıcılara bir sınırlama getirilemeyeceğinden böylesi bir çalışma mümkün de değildir. Ancak bir divan özelinde bir şairin kaç farklı anlatıcıdan yararlandığı tespit edilebilir. Bu bölümde Fatih Divanı ele alınmak suretiyle somut olarak bir divanda kaç farklı anlatıcı bulunduğu belirlenmeye çalışılmıştır.

İnceleme için esas aldığımız Fatih Divanı'nda toplam 84 şiir yer almaktadır. Nazım şekli olarak bu şiirlerin 71'i gazel, 2'si natamam gazel, 2'si kıta, 1'i murabba, 1'i muhammes, 6'sı beyit ve 1'i mısra formundadır. Görüldüğü gibi Fatih Divanı kahir ekseriyetle gazellerden müteşekkildir. Diğer nazım şekilleri ile yazılmış olan toplam şiir sayısı sadece 11'dir.

Fatih Divanı'nda gazel olmayan sadece 11 şiir bulunmaktadır. Sonraki bölümlerde detaylı olarak tahlil edeceğimiz üzere bu 11 şiirden 6'sında âşık anlatıcıdan, 5'inde ise şair anlatıcıdan istifade edilmiştir. Gazel dışındaki şiirler olarak tasnif ettiğimiz bu grupta "kıta, murabba, muhammes, beyit ve mısra" olmak üzere beş farklı nazım şekli kullanılmıştır. Bunları ayrı ayrı analiz edelim:

Divan'da iki kıta yer almaktadır ve her ikisinde de âşık anlatıcıdan istifade

edilmiştir. Aslında divan şairlerinin sıklıkla şair anlatıcı olarak yer aldığı nazım şekillerinin başında kıtalar gelir. Zira kıtalarda genellikle tarih düşürme sanatına yer verilir. Dolayısıyla kıtalarda gerçek, somut bir hadise ele alınmaktadır. Ancak Fatih Sultan Mehmet, böylesi bir tarih düşürme yoluna başvurmamış, yazdığı her iki kıtada da aşk temasını işleyerek âşık anlatıcı kimliğine bürünmeyi tercih etmiştir.³⁴

Divan'da sadece bir murabba bulunmaktadır. Fatih, bu murabbada şair anlatıcıdan yararlanmıştır.

Yine Fatih Divanı'nda sadece bir muhammes bulunmaktadır. Üstelik bu muhammes diğer nazım şekilleri gibi gazeliyattan sonra getirilmemiş, Divan'daki gazellerin arasına serpiştirilmiştir. Fatih, gazellerin çoğunda olduğu gibi araya serpiştirdiği bu muhammeste de âşık anlatıcıdan yararlanmıştır.

Divan'da yer alan altı beytin dördünde şair anlatıcı, ikisinde ise âşık anlatıcı bulunmaktadır. Tek beyitlik şiirler için herhangi bir konu sınırlaması olmadığından şairler beyitlerde çok farklı konulara temas edebilir, çok farklı anlatıcılara başvurabilir. Bu beyitlerin dördünde somut ve mahallî konulara temas edildiğinden Fatih Sultan Mehmet söz konusu beyitlerde şair anlatıcıdan yararlanmıştır.

Divan'ın sonunda bir mısra bulunmaktadır. Kimi araştırmacılara göre bu, eksik kalmış bir beytin ilk mısrası olarak da değerlendirilmiştir. Ancak neticede divanda sadece bir mısra bulunmaktadır ve klasik Türk edebiyatında bir mısralık güzel şiirlerin de muteber olduğu bilinmektedir.³⁵ Bu mısra da âşık anlatıcı kullanılmıştır.

Divan'da üçer beyitten oluşan iki natamam gazel bulunmaktadır. Her ikisinde de âşık anlatıcıdan istifade edilmiştir. Gazelerde en sık işlenen tema aşk olduğundan natamam gazelerde de âşık anlatıcının kullanılması gayet doğal bir durumdur.

İncelememizde natamam gazeller de gazel başlığı altında değerlendirilmiştir. Buna göre Fatih Divanı'nda ikisi natamam olmak üzere toplam 73 gazel bulunmaktadır. Bu gazellerden 55'inde âşık anlatıcıdan, 8'inde rint anlatıcıdan, 2'sinde bilge anlatıcıdan, 3'ünde gözlemci anlatıcıdan istifade edilmiştir. 5 gazelde ise Fatih Sultan Mehmet şair anlatıcıdan yararlanmayı tercih etmiştir.

Bu verilere göre Fatih Sultan Mehmet'in, gazellerin yaklaşık %75'inde âşık anlatıcıdan istifade ettiği görülmektedir. Diğer bir ifadeyle Fatih, her dört gazelin

³⁴İlerleyen sayfalarda her şiir tek tek çözümlenmiştir. Bu nedenle burada elde ettiğimiz sonuçlara temas edilmiştir.

³⁵ Koca Ragıp Paşa'nın "Eğer maksûd eserse mısra' -ı berceste kâfîdir" mısrası bu durumu ifade eder.

üçünde âşık kimliğine bürünmüş, âşığın ruh hâlini, hissiyatını, tavırlarını mısralara dökmeye çalışmıştır. Hatta âşık rolüne büründüğü çoğu gazelinde Fatih, divan şiirinin geleneksel âşık tipine hayat vermeyi tercih etmiştir. Bu âşık, bilindiği gibi sevgiliye bir türlü kavuşamayan, sürekli hicran yaşayan, acılar içinde kıvranan bir tiptir.

Âşık anlatıcıdan sonra Fatih'in en çok kullandığı ikinci anlatıcı tipi, rint anlatıcıdır. Fatih, 8 gazelde rint bir karakterin kimliğine bürünmüş, rintlerin dünyasını okura yansıtmaya çalışmıştır.

İncelediğimiz gazeller itibarıyla Fatih Sultan Mehmet'in “âşık, rint, bilge, gözlemci ve şair” olmak üzere beş farklı anlatıcı ile okurların karşısına çıktığı görülmektedir. Aslında öngördüğümüz gibi Fatih; en çok âşık kimliğine bürünmüş, daha sonra rint anlatıcıdan istifade etmiştir. Fakat birer ikişer örnek bile olsa iki farklı anlatıcı tipinden de yararlanmış, beş gazelde ise metinde şair anlatıcı olarak yer almayı tercih etmiştir.

Aşağıda araştırmacılara ve okurlara kolaylık sağlaması amacıyla bir tablo verilmiştir. Bu tabloda ilerleyen sayfalarda detaylı olarak incelediğimiz ve anlatıcısını tespit ettiğimiz şiirlerin Fatih Divanı'ndaki *sırası, nazım şekli, birim sayısı, ilk mısrası ve anlatıcısına* yer verilmiştir:

ANALİZ TABLOSU

Fatih Divanı ve Şerhi Adlı Kitapta Yer Alan Şiirin

Nosu	Nazım Şekli	Birim Sayısı	İlk Mısrası	Anlatıcısı
1	Gazel	5	Yüzüñ meh-i ‘îd ü ser-i zülfüñ şeb-i İsrâ	Âşık
2	Gazel	7	Ağlasa derd-i derûnum çeşm-i giryânım saña	Âşık
3	Gazel	7	Hâsılı çün mezra‘-ı dünyânıñ oldı gam baña	Âşık
4	Gazel	7	Ağlasa ‘âşık belâ-yı hicr ile nâlân olup	Gözlemci
5	Gazel	5	Çü oldı lâ‘lüne teşbîh cân-fezâ-yı şarâb	Rint
6	Gazel	5	Her zamân ‘âşıklara varmak der-i cânâna güç	Âşık
7	Gazel	5	Gül yüzüñ üzre ki düşmüş ca‘d-ı kâkûl şâh şâh	Âşık
8	Gazel	5	Bâğda gül ruhlarıñdur verd-i hamrâdan murâd	Âşık
9	Gazel	5	Kesmezem ağyâr cevri ile cânândan ümîd	Âşık
10	Gazel	5	Ten-i bî-câna müjeñ hançeri kim câna geçer	Âşık
11	Gazel	7	Dili bülbül kılupdur ‘ârızüñ üstindeki güller	Âşık
12	Gazel	5	Ebr-i müjem ayağıña gevher-nisârdur	Âşık
13	Gazel	7	Çün sabâ fasl-ı hazânda gülşene dîbâ döşer	Âşık
14	Gazel	5	Bir güneş yüzlü melek gördüm ki ‘âlem mâhıdur	Şair
15	Gazel	7	Eger meyl etmese nâza güzeller	Bilge
16	Gazel	7	Dür dişüñ fikri gözüm yaşını ‘ummân eyler	Rint
17	Gazel	8	Her kaçan seyr ede bâğa ol gül-i ra‘nâ gelür	Âşık
18	Gazel	7	Bir şâha kul oldum ki cihân aña gedâdur	Âşık
19	Gazel	4	‘Ömr geçdügi kıyâmet kopduğı olur ‘ayân ³⁶	Âşık
20	Gazel	5	Gözümden akan yaş mıdur kan mıdur	Âşık
21	Gazel	7	Servkaddüñ bendesidür ey niçe âzâdlar	Âşık
22	Gazel	5	Sâkiyâ mey ver ki bir gün lâlezâr elden gider	Rint
23	Gazel	5	Bir şâha kulum kim kulı sultân-ı cihândur	Âşık

³⁶Bu gazelde matla beyti eksik olduğundan burada ikinci beytin birinci mısrasına yer verilmiştir.

24	Gazel	5	Şâh-ı ‘aşkım gam beyâbânı baña kişver yeter	Âşık
25	Gazel	5	Dîde zahm-ı gamzeden pür-hûndur	Âşık
26	Gazel	5	Saçuñ sevdâsın etmekde gönül bir bûya kâni’dür	Âşık
27	Gazel	5	Cismümüz râh-ı vefâda gerçi kim hâk eylerüz	Âşık
28	Gazel	5	‘Aşk ile vîrân eden gönlini ma‘mûr istemez	Bilge
29	Gazel	5	Görsek ol gonca-lebi çâk-ı girîbân ederüz	Âşık
30	Gazel	5	Hüsn ile cânânlar içre cân-ı cânândur Veyis	Şair
31	Gazel	5	Yüzüñ gülzârı şevkinden gözüm havzı pür-âb olmuş	Âşık
32	Gazel	5	Görüñ ol gonca-lebi kim nice ra‘nâ olmuş	Âşık
33	Gazel	5	Gözlerüm hâk-i der-i dildâr ile pür-nûrmış	Âşık
34	Gazel	5	Behişt gibi harâbât oldu sahnı vesî‘	Rint
35	Gazel	5	Makâm-ı me’men-i meyhâne pîr-i deyr-i şefîk	Rint
36	Gazel	7	Bâde-i nâb ile buldı ruh-ı cânân revnak	Âşık
37	Gazel	5	Kaçan ki cür‘ân ile tâze rûh bula hâk	Âşık
38	Gazel	6	Ey cefâ-hû hâtırum derd ile mahzûn eyledüñ	Âşık
39	Gazel	5	Sîneden ben kim çekem âh ü figân-ı derdnâk	Âşık
40	Gazel	5	Gül yüzüñ rengiyle gül cânına bî-dâd eyledüñ	Âşık
41	Gazel	5	Kâmetin yâd etmez aña kim leb-i cânân gerek	Âşık
42	Gazel	5	Ey perî hüsn ile çün germ oldu bâzâruñ senüñ	Âşık
43	Gazel	7	Baňa cevri firâvândur nigâruñ	Âşık
44	Gazel	5	Demezem vuslat ümîdiyle beni şâd eylegil	Âşık
45	Gazel	5	Gül yüzüñ şevkiyle kim tolmuşdurur hûnîn gönül	Âşık
46	Gazel	5	Mürg-i dil her dem eder ol âteşîn ruhsâra meyl	Âşık
47	Gazel	5	Mûsâ-yı müjeñ olur ise cânuma kâtil	Âşık
48	Muham- mes	7	Sevdüñ ol dilberi söz eslemedüñ vay gönül	Âşık
49	Gazel	5	Nedür bu hüsn ü şemâil nedür bu hulk-ı cemîl	Âşık
50	Gazel	5	Gönül mürğine sertâser cihân bâğın tolandırdum	Âşık
51	Gazel	6	Tolsa ‘âlem tañ degül dūd-ı siyâhumdan benüm	Âşık
52	Gazel	5	Gönül gamını niçe safha-i beyâna yazam	Âşık
53	Gazel	5	Yine mestâne gelüñ ‘azm-i harâbât edelüm	Rint

54	Gazel	5	Bezm-i vasla erelüm gül gibi hurrem olalum	Rint
55	Gazel	5	Gözüm yaşı-y-ıla kûy-i nigârı lâle-zâr etdüm	Âşık
56	Gazel	8	Tevârih-i Cem ü İskender etmez hâtırum hergiz	Şair
57	Gazel	6	Ey pür-gül ü şükûfe yüzünle bahâr-ı hüsn	Âşık
58	Gazel	5	Vefâgörmenden ölürsem eger ben gül-‘izârumdan	Âşık
59	Gazel	5	Şâhid-i gül bâğda çün giydi gül-gûn pîrehen	Gözlemci
60	Gazel	7	Pür oldı hayl-i hüsnün ile yine bu cihân	Âşık
61	Gazel	5	Bağlamaz firdevse gönlini Kalâtâ’yı gören	Gözlemci
62	Gazel	5	Kime yâr olam cihân içinde yârum var iken	Âşık
63	Gazel	5	Hâk-i pâ-yi yârdur bu gözlerüm pür-nûr eden	Âşık
64	Gazel	7	Ereli cân kulağına senün ‘aşkuñ nidâsından	Şair
65	Gazel	5	Bilmezem ne dedi ol dilbere ağyâr yine	Âşık
66	Gazel	5	Gamzeler tîrini toldurmuş kaşı kurbânına	Âşık
67	Gazel	6	Kasd-ı cânum eyleyüpdür yine hicrân var ise	Şair
68	Gazel	7	Tañ midur etse gönül nâle vü efgân bu gece	Âşık
69	Gazel	6	Sâkî pür eyle câm-ı şarâb-ı mugâne[y]i	Rint
70	Gazel	5	Yeme dilberler gamın ey dil ki zâr eyler seni	Âşık
71	Gazel	8	Gör ol Türk-i Hıtâ’yı nûş kılmış câm-ı sahbâyı	Âşık
72	Gazel	5	Gönlümün la‘lüne cân vermek olupdur hevesi	Âşık
73	Kıta	2	Dili tîr-i gam zahm-nâk eyledi	Âşık
74	Kıta	2	Kurtarmasun Allah beni bu derd-i hevâdan	Âşık
75	Murabba	2	Düşelden dil cemâlün şem‘ine ey ruhları alüm	Şair
76	Natamam Gazel	3	Zülfünün zencîrine bend eyledün şâhum beni	Âşık
77	Natamam Gazel	3	Cigerüm pâreledi hançer-i cevri ü sitemün	Âşık
78	Beyit	1	Eger ân gebr-i efrencî be-dest âred dil-i mâ-râ	Şair
79	Beyit	1	Bizümle saltanat lâfin edermiş ol Karamânî	Şair
80	Beyit	1	Âh min-‘azmetin bi-gayr-i iyâb	Şair
81	Beyit	1	Bilmezem bu hilkat-i ‘âlemde mi insâf yok	Şair
82	Beyit	1	Selâmet bâğına ‘işret için basduñ kadem cânâ	Âşık

83	Beyit	1	Derd-i ‘aşkuñ ki benüm mûnis ü gam-hârum ola	Âşık
84	Mısra	1	Hattuñ hadüñ yüzini tutdı nitekim ey cân	Âşık

Yukarıda görüldüğü gibi Fatih Divanı’nda âşık, şair, rînt, gözlemci ve bilge olmak üzere beş farklı anlatıcı tespit edilmiştir. Bilimsel çalışmaların doğası gereği elde edilen veriler, kullanıcıların yararlanmasını kolaylaştırmak amacıyla tasnif edilir. Tarafımızdan da Fatih Divanı’ndaki anlatıcılar beş grupta kategorize edilmiştir. Ancak söz gelimi âşık anlatıcı başlığı altında yer verdiğimiz bütün âşıkların tamamen aynı özelliklere sahip olduğu söylenemez. Divan şiirinde elbette birbirinden çok farklı âşık tipleri bulunmaktadır. Âşık anlatıcı; ilahî aşk, beşerî aşk, dünyevî aşk gibi aşkın türüne göre veya hicran yaşayan âşık, vuslata kavuşan âşık gibi âşığın hususiyetlerine göre daha da detaylı irdelenebilir. Ancak bu detaylandırmanın bir sonu gelmeyeceği gibi meramımızı ifade etmeye çok ciddi bir katkısı da olmaz. Bu nedenle her şiirin anlatıcısı ile ilgili, varsa, farklı hususiyetlere şiirin çözümlemesi sırasında temas edilmiştir. Özellikle divan şiirinin çoklu anlam katmanları yapısı sayesinde neredeyse her şiirde âşık anlatıcı hem ilahî hem de beşerî aşkın sahibi şeklinde algılanabilmektedir. Aynı şekilde muhatap da Allah, Peygamber, padişah, insan veya güzelliğin kendisi gibi çok farklı katmanlara dönüşebilmektedir.

Aşağıda Fatih Divanı’nda tespit ettiğimiz beş anlatıcı tipine nicelik sıralamasına göre yer verilmiştir. Bu anlatıcılar ile ilgili tezimizin ilk bölümünde ayrıntılı bir şekilde bilgi verilmiştir. Bu nedenle Fatih Divanı’nı ele aldığımız bu bölümde söz konusu anlatıcılara dair bilgiler her konu başlığında kısaca hatırlatılmış, daha sonra bu gruptaki şiirler anlatıcı yönüyle tek tek irdelenmiştir. Bu çalışma temelde bir divan şerhi olmadığı için şiirlerin çözümlenmesinde “anlatıcı” odaklı hareket edilmiş, şiirleri uzun uzadıya tahlil etme yoluna gidilmemiştir.

2.1. Âşık Anlatıcı³⁷

Aşk sadece Türk edebiyatının değil, bütün milletlerin edebiyatlarının en önemli, en temel konusudur. Divan şiiri özelinde de aşk teması yüzyıllar boyunca divan şairlerimizin en sık işlediği konu olmuştur. Yine bu bölümde anlatıcıya dair tezimizi somutlaştırmak amacıyla incelediğimiz Fatih Divanı'nda da manzumelerin kahir ekseriyetinin teması aşktır. Bir manzumede aşk temasının işlenmesi, çoğu zaman âşık anlatıcının kullanılması sonucunu doğurmuştur.

Klasik edebiyatımızda en çok kullanılan kurmaca anlatıcı tipi, âşık anlatıcıdır. Hatta pek çok gazelin kurgusu “âşık, sevgili ve ağyar” üçlüsüne dayanmaktadır. Aşk temasını işleyen divan şairi, çoğu zaman âşık kimliğine girmekte, âşığın ruh hâline bürünmekte, yani âşık anlatıcı tipinden istifade etmektedir. Bu tür gazelerde sözün geçici sahibi hükmündeki kurmaca âşık anlatıcı, bir yandan aşk yolunda çektiği acı ve ızdırapları dile getirmekte bir yandan da rakip, sofı vb. ağyara karşı mücadele etmektedir.

Daha önce dile getirdiğimiz gibi gazellerin çoğu kurmaca metinlerdir. Aşk temasının işlendiği kurgusal bir manzumede divan şairi, metne âşık tipi ile başkarakter olarak kendini dâhil eder. Ben diliyle, âşık kimliğiyle minimal bir hikâye görünümündeki gazelde başrolü icra eder. Böylece okurun gözünde metnin inandırıcılığı artar. Okur, metindeki aşkın ve hadisenin gerçekten yaşandığına inanmaya başlar.

Bu tarz gazelerde daha çok sevgilinin cevrimini, cefasını çeken âşık tipi ile karşılaşmaktayız. Sosyal hayatında sevdiğine kavuşmuş, onunla izdivaç kurmuş olan şairler dahi divan şiiri geleneğine uyup âşık anlatıcı tipine bürünmekte; ayrılıktan, ayrılığın verdiği ızdıraptan dem vurmaktadır. Hatta Fatih, Yavuz, Kanuni gibi cihangir hükümdarlar bile bu geleneğe uymakta ve acı çeken, sevgiliye yalvarıp yakaran âşık anlatıcı kimliğine bürünmektedir. Söz konusu gazelerde artık karşımızda cihan hükümdarları Fatih, Yavuz, Kanuni vs. yoktur. Muhatabın ve genel olarak tüm okurların karşısında artık âşık-ı şeydalar vardır. Sevgiliye yalvarıp yakaran, sevgilinin bir bakışı için canını vermeye hazır çılgın âşıklar vardır. Sevgiliden en ufak bir karşılık bulmayan ama yine de sevgilinin peşinden ayrılmayan, sevgiliden muhabbet dilenen âşıklar vardır.

³⁷Bu konu 1.3.2. Âşık Anlatıcı bölümünde ayrıntılı olarak işlenmiştir. Burada bazı bilgiler hatırlatılacak, daha sonra Fatih Divanı'nda âşık anlatıcının kullanıldığını düşündüğümüz gazeller tek tek ele alınacaktır.

Peki, bu tarz gazeller tasavvufî bakış açısıyla değerlendirilerek âşık anlatıcı ve hitap ettiği sevgili farklı yorumlanamaz mı? Elbette ki yorumlanabilir. Zira divan şiirinde neredeyse bütün gazeller çok katmanlı anlam yapısına sahiptir. Divan şairi, gazelini o kadar ustaca bir dille kaleme alır ki muhatabın kadın bir sevgili mi, güzel bir insan mı (erkek kadın fark etmeden), bir tarikat şeyhi mi, Peygamber efendimiz mi, mutlak güzelliğin sahibi yüce Allah mı olduğu açık bir şekilde anlaşılmaz. Diğer bir deyişle gazeller bütün bu yorumlara açıktır.

Ancak bütün bu anlamsal katmanlarda âşık anlatıcının ortak paydada yer aldığını söyleyebiliriz. Zira divan şiirinde muhatabın beşerî veya ilahî, hangi katmanda bir güzellik mercii olduğu pek fark etmemektedir. Her durumda bu güzelliğin ifade edilmesi için kendinden geçmiş, aşk ile divane olmuş çılgın bir âşığa ihtiyaç vardır. Bu âşık, bazen yüce Allah'a ilahî aşkla bağlanıp dünyadan el etek çekmiş divane bir kul, bazen Peygamber âşığı seçkin bir mümin, bazen mürşidine bütün benliğiyle gönül bağlamış bir mürit, bazen karşı cinse sevdalanmış beşerî bir âşık olabilir.

Bu şiirlerde işlenen aşkın kendisidir, nesnesi değildir. Aşk birdir, nesnesi ise hüsn-i mücerrettir, yani yani somut mazharlardan arı mutlak bir güzelliştir. Ancak insanoğlu, bu güzelliği bahçe, su, bahar veya bir insan gibi somut varlıklar vasıtasıyla algılayabilir ve anlatabilir. Bu çalışmada bizi asıl ilgilendiren şey, anlatıcının kimliğidir.

Bu noktada sahada iki uç anlayışla karşılaştığımızı ifade edebiliriz. Sıklıkla karşılaştığımız ilk anlayış, divan şiirindeki âşık anlatıcıyı, sadece beşerî bir âşığa indirgemektedir. Bu durumda sevgili de, aşkın bizzat kendisi de beşerî, tensel bir duyguya dönüşmektedir ki bu bakış açısı hem en önemli kaynağını tasavvuftan alan hem de çoklu anlam katmanlarına fazlasıyla sahip olan divan şiirinin derin anlam dünyasıyla örtüşmemektedir.

Buna karşılık sahada karşılaştığımız ikinci uç anlayış da bütün divan şiirlerini tasavvufî bakış açısıyla yorumlamakta, bütün âşıkları Hak âşığı olarak nitelemeye çalışmaktadır. Bu bakış açısı da bütün divan şairlerini (veya şiirdeki âşık anlatıcıları) neredeyse fenafillah makamına yükseltmektedir.

Oysaki bir divan şairi, farklı gazellerinde farklı âşık anlatıcılara yer verebilir. Kimi gazellerinde ilahî aşkı kimi gazellerinde beşerî aşkı terennüm edebilir. Kimi gazellerini çoklu anlam katmanlarına uygun bir şekilde kaleme alarak aynı anda farklı âşık anlatıcılara ve farklı sevgili muhataplara yer verebilir. Bu düşünceden hareketle

Fatih Divanı'ndaki her manzumeyi tekil olarak ele aldık ve genel olarak âşık anlatıcı alt grubunda tasnif ettiğimiz bu şiirlerdeki âşıkların hangi niteliklerinin ağır bastığını şiir çözümlemeleri sırasında tespit etmeye çalıştık.³⁸

Aşağıda Fatih Divanı'nda âşık anlatıcının kullanıldığı 61 şiirin incelemesine yer verilmiştir. Şimdi bu şiirleri tek tek ele alalım:

1.ŞİİR³⁹

- 1 Yüzün meh-i 'îd ü ser-i zülfün şeb-i İsrâ
Gamzen yed-i Mûsâ leb-i la'lün dem-i 'Îsâ
- 2 Bu hüsn-i Hudâyî ki Hudâ saña verüpdür
Mânî-i cihân yazmadı tasvîrüne hem-tâ
- 3 Alnuñ kamerine yüzün ayına müşâbih
Bunca göz ile görmedi bu çarh-ı mu'allâ
- 4 Şol câm ki nûş eylemişim bezm-i gamuñda
Bir sâde habâbıdur anuñ künbed-i hadrâ
- 5 'Avnî seni medh eyledi çün tarz-ı gazelde
Matla' dedi yüzüne vü ağzuña mu'ammâ

Fatih Divanı yukarıdaki gazelle başlamaktadır. Aslında eser, kahir ekseriyetle gazellerden oluşmaktadır. Zira Divan'da yer alan 84 şiirden 73'ü gazel formundadır ki bu sayı, oransal olarak eserin yüzde 87'si anlamına gelmektedir.

Gazelin ilk beytini şu şekilde günümüz Türkçesine çevirebiliriz: *Sevgili, senin yüzün bayram hilali ve saçın İsrâ gecesı gibidir. Gamzen (göz ucu ile bakışın) Hz.*

³⁸ Divan şiirindeki aşk, âşık ve sevgili konularında görüş birliği olduğu söylenemez. Yukarıda birkaç paragrafla temas ettiğimiz konular, edebiyat dünyasında tartışılmaya devam etmektedir. Tezimiz bağlamında âşık anlatıcı konusunu ele alırken zorunlu olarak bu konuya değinmem gerekti ve kısaca bakış açımı ifade ettim. Bu konuda her iki uç düşünceye de katılmadığımı ve her şairin, hatta her şiirin tekil olarak ele alınması gerektiğini düşünüyorum.

³⁹ Her şiir incelenirken Fatih Divanı'ndaki tıpkıbasım örnekleriyle karşılaştırılmıştır. Kimi yerlerde Muhammet Nur Doğan'ın çevirisinden farklı tercihlerde bulunulmuştur. Dolayısıyla tezimizde yer alan şiirlerdeki imlalar tarafımıza aittir. Kapalı e'leri (ê), i değil e ile göstermek gibi (de-, ye-, ver-...).

Musa'nın mucizevî beyaz eli, lal gibi kırmızı ve değerli dudakların Hz. İsa'nın nefesi gibidir.

İlk beytin ilk kelimesi “yüzün” ile muhatap açıkça ortaya konmuştur. Anlatıcı (mütekellim) senin yüzün diyerek sevgiliye hitap etmektedir. Sonrasında “zülfün, gamzeñ, la'lün” ifadelerinde hep sevgiliye hitap edilmeye devam edilmektedir. Muhatap-mütekellim karşılığının doğal sonucu olarak bu gazelde muhatap konumundaki sevgilinin, mütekellim (anlatıcı) karşılığı âşıktır.

Âşık anlatıcı bu ilk beyitten başlayarak sevgiliye hitap etmekte, her beyitte farklı bir şekilde sevgilinin güzelliğini dile getirmektedir. İlk beyitte sevgilinin yüzü bayram hilaline benzetilmiştir, bilindiği gibi bayram hilalinin görünmesi ile oruç ayı biter ve yeme, içme, eğlenme gibi insana mutluluk veren serbestiyetler başlar. Âşık anlatıcı bir anlamda sevgiliyi görünce adeta bayram yaşadığını ifade etmektedir.

Yine âşık anlatıcı aynı mısra da sevgiliye hitap ederek saçını İsrâ Gecesi'ne benzetmektedir. Divan şiirinde genel olarak sevgililerin saç rengi siyahtır ve bu rengi dolayısıyla saç, çoğu zaman geceye benzetilmektedir. Mısranın tamamını düşündüğümüzde karanlık bir gecede bembeyaz bir ay betimlemesi ile sevgilinin siyah saçları ve bembeyaz yüzü arasında benzerlik kurulmuştur.

Öte yandan bu benzerlik ilişkisi İslamî motifler katılmak suretiyle dinî bir anlam boyutu da kazanmıştır. Zira sevgilinin saçları sıradan, karanlık bir geceye değil, İslam dininde önemli bir anlamı olan İsrâ Gecesi'ne benzetilmiştir. Yine sevgilinin yüzü yalın halde beyaz, parlak bir aya değil, Ramazan Bayramı'nı başlatan hilale benzetilmiştir.

Beytin ikinci mısrasında da sevgili methedilirken dinî motifler kullanılmaya devam edilmiştir. Sevgilinin gamzesi Hz. Musa'nın beyaz eline, dudakları ise Hz. İsa'nın hayat veren nefesine benzetilmiştir. Hz. Musa'nın beyaz elleri mucizeler yarattığı gibi sevgilinin de bakışları âşığın (veya âşıkların) gönüllerinde mucizeler yaratmaktadır. Yine Hz. İsa'nın hastalara ve ölümlere hayat bahşeden nefesi gibi sevgilinin dudakları da âşığa hayat vermektedir.

Gerek bu beyitteki gerek sonraki beyitlerdeki dinî motifler bu gazelin Hz. Muhammed için yazıldığı düşüncesini ortaya çıkarmıştır. Bilindiği gibi Klasik Türk Edebiyatı geleneğinde divanlar tertip edilirken nazım şekilleri belli bir sıraya konur ve geleneksel olarak divanlar “tevhit, münacat, naat, medh-i çehar yar-i güzin” gibi dinî temalı şiirler ile başlar.

Ancak elimizde bulunan Fatih Divanı böyle bir tertibe sahip değildir. Diğer bir deyişle Fatih Divanı mürettep bir divan özelliği taşımaz. Daha önce ifade ettiğimiz gibi Fatih Sultan Mehmet, divanı olan ilk Osmanlı padişahıdır. Seksenden fazla şiir yazmış bir şair, elbette isterse birer tevhit, münacat veya naat da yazabilirdi. Fatih'in gazel ağırlıklı şiirler kaleme almasını kişisel tercihi olarak değerlendirebiliriz. Nitekim sonraki yüzyıllarda da bazı Divan şairleri divanlarında tevhit, münacat veya naata yer vermemeyi tercih etmiştir.

Elbette ki bu ilk gazel, Peygamberimiz için yazılmış olabilir. Ancak divan şiirinin çoklu anlam katmanlarını her zaman göz önünde bulundurmak gerekir. Klasik Türk Edebiyatı'nda şiirler genellikle çoklu anlam katmanlarına sahiptir. Divan şairi, bir gazeli öylesine mükemmel bir dil ile kaleme alır ki aynı gazel hem ilahî hem de beşerî aşk boyutunda yorumlanabilir. Aynı gazelde sevgili; “*Allah, Peygamber, mürşit veya güzel bir insan*” olarak dört farklı şekilde yorumlanabilir.⁴⁰

Dolayısıyla bu gazelde muhatap sevgilidir. Dinî motiflerin çok sık kullanılması nedeniyle bu gazeldeki sevgili Hz. Muhammed de olabilir. Ancak aynı zamanda bu sevgili beşerî bir güzel de olabilir. Fakat konumuz bağlamında her iki durumda da anlatıcı, âşıktır. Âşık, gazel boyunca sevgiliye (nebevî veya beşerî) hitap etmekte, bir yandan onu methetmekte bir yandan da hissiyatını dile getirmektedir.

İlk beyitte olduğu gibi ikinci beyitte de âşık anlatıcı, sevgiliye hitap ederek onun güzelliğini methetmeye devam etmektedir: *Allah tarafından bu ilahî güzellik sana bağışlanmıştır. Öyleki dünya Mani'si sana benzer bir resim çizememiştir.*

Âşık anlatıcı, sevgilinin biricik, dünyada tek olduğunu ifade etmektedir. Mânî, İran tarihinde yaptığı resimlerle meşhur ünlü bir ressamdır. Bu beyitte dünya efsanevî nakkaş Mani'ye benzetilmiştir. Ancak âşık anlatıcı için, sevgili o kadar güzeldir ki bu ilahi güzellik başka hiç kimsede bulunmamaktadır.

Üçüncü beyitte ilk beyte benzer bir şekilde sevgilinin yüz güzelliği övülmektedir. Sevgilinin ay gibi beyaz alnı ve yine ay gibi beyaz ve parlak yüzü o kadar güzeldir ki bu yüce felek bunca gözlerine, muhtemelen yıldızlarına rağmen, sevgiliye benzer bir güzellik görmemiştir.

Dördüncü beyitte âşık anlatıcı sevgiliden ayrı olmanın verdiği üzüntüyü ifade etmektedir. Sevgiliden ayrı bulunan âşık, gam meclisine düşmüş ve orada bir kadeh

⁴⁰ Çoklu anlam katmanları konusu ile ilgili şu esere bakılabilir: Walter G. Andrews, *Şiirin Sesi*, Toplumun Şarkısı (Çev: Tansel Güney), İletişim Yayınları, İstanbul 2018.

şarap içmiştir. Âşığın gözünde dünya, yeşil kubbe, şarap kadehindeki bir kabarcık hükmündedir. Sevgiliden ayrı olduktan sonra dünyanın bir hava kabarcığı kadar değeri yoktur.

Gazelin son beytinde divan şiiri geleneğine uygun olarak mahlas kullanılmış, bir anlamda şiire imza atılmıştır. Bu beyitte de yine sevgili muhatap makamında yer almaktadır: *Avnî gazel tarzında yazdığı bu şiirle seni methetti sevgili. Yüzünü matla ve ağzını muamma olarak nitelendirdi.*

Matla, güneş ve ayın doğumu için kullanılan bir ifadedir ki gazel boyunca sevgilinin yüzü, güzellik, beyazlık ve parlaklık gibi yönlerden aya benzetilmiştir. Son beyitte de bir anlamda bu durum pekiştirilmiştir. Sevgiliyi Peygamber olarak kabul ettiğimizde de “matla” ifadesini Allah’ın, yani mutlak güzelliğin doğduğu, yansıdığı yer olarak yorumlayabiliriz. Divan şiirinde mutlak güzelliğin en çok insan yüzünde tecelli ettiği düşünülmüştür. Doğal olarak Peygamber yüzündeki güzellik, bu ilahî tecellinin zirve noktası olmalıdır.

Yine bu son beyitte sevgilinin ağzı muammaya benzetilmiştir. Muamma şiir şeklinde bilmece demektir. Beşerî anlamda divan şiirinde sevgililerin âşıkla hiç konuşmaması bu benzetmenin sebebi olabilir. Dinî anlamda ise Hz. Muhammed’in ilahî sırların kaynağı olması, onun ağzından çıkan pek çok sözün muamma gibi gaybî anlamlar taşıması kastedilmiş olabilir.

İlk beyitten başlayarak son beyte kadar âşık anlatıcı tarafından sevgiliye hitap edilmiştir. “Yüzün, zülfün, gamzen, la’lün, tasvirün, alnun, kamerin, yüzün, ayın, bezm-i gamun, yüzün, ağzun” ifadeleriyle tam on iki yerde ikinci tekil şahıs iyelik eki kullanılmak suretiyle sevgili muhatap alınmıştır. Yine “sana ve seni” ikinci tekil şahıs zamirlerinin kullanımı ile sevgilinin muhataplığı iyice pekiştirilmiştir.

Bu gazelde muhatap sevgilidir. Divan şiirinin çoklu anlam katmanları özelliği nedeniyle sevgili Hz. Muhammed olarak da güzel bir insan olarak da yorumlanabilir. Hatta gazeldeki güzellik unsurları, Hz. Peygamber’in öğretilerinin remizleri olarak da tevil edilebilir. Bu durum, gazelin tahlilinde bir sorun teşkil etmez. Ancak her hâlükârda anlatıcı, âşıktır. Bu âşığın Peygamber âşığı veya bir güzelin âşığı olması arasında bir fark bulunmamaktadır. Her iki durumda da âşık anlatıcı, sevgiliye hitap ederek ona duyduğu büyük muhabbeti dile getirmiştir.

Son beyitte divan şiiri geleneğine uygun olarak mahlas kullanılmıştır. Ancak

artık bu gazeldeki Avnî, Osmanlı padişahı olan Fatih Sultan Mehmet değildir. Avnî, bu gazel özelinde gerçek şair tarafından kurgulanmış âşık anlatıcıdır.

Bu gazelde sadece Peygamber aşkının dile getirildiği iddia edilerek muhatabın Peygamber, anlatıcının da Fatih olduğu ifade edilebilir. Ancak bu gazel, kanaatimce, çoklu anlam katmanına sahiptir. Dolayısıyla sevgili farklı şekillerde yorumlanabilir. Gazelde sevgiliyi Peygamber ile sınırlayan açık bir ifade bulunmamaktadır.

Âşık anlatıcı gam meclisinde bir kadeh şarap içerek kendinden geçmiştir. Âşık anlatıcının gözünde bu dünyanın, şaraptaki bir hava kabarcığı kadar değeri bulunmamaktadır. Edebî metin içerisinde kurmaca âşık anlatıcı şarap içebilir. Ancak bir İslam devleti padişahının şarap içmesi, üstelik bunu yazıya dökmesi düşünülemez. Yine bu gazelde âşık anlatıcının gözünde dünya oldukça değersiz bir yer olabilir. Oysaki metnin gerçek şairi olan Fatih Sultan Mehmet, ömrü boyunca fetihlere çıkmış, cihangir bir hükümdar olmanın gayretinde olmuştur.

Hemen bir sonraki gazelde göreceğimiz üzere kimi zaman bu gazellerin kurmaca dünyasında hayat bulan âşık anlatıcı Avnî, bir güzel karşısında yalvarıp yakarmakta, sevgilinin ayak bastığı yollarda toza toprağa bulanmaktadır. Fakat sevgili için pek çok cefaya katlanan Avnî, ondan küçük bir karşılık bile bulamamaktadır. Elbette ki bütün bu durumlar kurmaca gazel dünyası içinde değerlendirilmelidir. Bu kurmaca dünya içerisinde sözün emanet edildiği kişi de kurmaca bir karakterdir. Bu kurmaca karakter, gerçek hayattaki Fatih değil, kurmaca dünyadaki geleneksel âşık tipidir.

Dolayısıyla Fatih Divanı'nda ele aldığımız bu ilk gazelde anlatıcının, metinde konuşan kişinin, sesini duyduğumuz karakterin “âşık anlatıcı” olduğunu ifade edebiliriz.

2.ŞİİR

- 1 Ağlasa derd-i derûnum çeşm-i giryânûm saña
Âşikâr olurdu gâlib râz-ı pinhânûm saña
- 2 Mesned-i hüsn üzre sen ben hâk-i rehde pâ-y-mâl
Mûr hâlin niçe 'arz ede Süleymânûm saña
- 3 Şem'î gör kim meclisünde ağlayup başdan çıkar

- Hoş yanar yakılır ey şem‘-i şebistânım saña
- 4 Subh gibi sâdık olduğum reh-i ‘aşkuñda ben
Gün gibi rûşendurur ey mâh-ı tâbânım saña
- 5 Dün rakîbüñ cevriñi men‘ eyledüñ ben hasteden
Eyledi te’sîr gûyâ âh u efgânım saña
- 6 Zahm-ı hicrân şerhi çün mümkün degüldür döstüm
Sîne-çâkinden haber versün girîbânım saña
- 7 Eyleme göñlin gözin cevri ile ‘Avnînüñ harâb
Dürr [ü] gevherler verür bu bahr ile kânım saña

Fatih Sultan Mehmet Divanı’nda yer alan ikinci gazelde “saña” sözcüğü redif olarak kullanılmıştır. Bu sözcük ile muhatap hem açık bir şekilde belirlenmiş hem de bir tek kişi ile sınırlandırılmıştır. Beyitler içerisine serpiştirilen “şem‘-i şebistânım, mâh-ı tâbânım” gibi ifadelerden anlaşılacağı üzere bu gazelin muhatabı sevgilidir, anlatıcısı ise âşıktır.

İlk gazel, divan şiirinin çok katmanlı anlam yapısına uygun olarak tarafımızdan iki farklı şekilde yorumlanmaya uygun görülmüş idi. Söz konusu gazelde sevgili Hz. Muhammed olarak da beşerî bir güzel olarak da anlaşılmaya müsait idi. Ancak her iki durumda da gazeldeki konuşmacının, âşık anlatıcı olduğunu ifade etmiştik.

Oysaki yukarıda yer alan ikinci gazelde sevgilinin beşerî bir güzel, bir insan olduğu izlenimi ağır basmaktadır. Gazelin tamamında âşık anlatıcı, bir güzele hitap etmekte, ona karşı hissiyatını ve ahvalini dile getirmektedir. Ancak divan şiiri geleneğine uygun olarak sevgili adeta putlaşmış, taş kesilmiştir. Sevgilinin ağzından tek bir sözcük bile çıkmamaktadır.

İlk beyti günümüz Türkçesine şöyle çevirebiliriz: Ağlak gözlerim sana ağlasa, aşkımdan dolayı ağladığımı, acı çektiğimi görsen gönlümdeki dert, yani aşk, sana beslediğim gizli sırlarım güçlü bir şekilde aşıkâr olurdu.

İlk beyit ile beraber adeta Divan şiirinin klasik âşık tipi sahneye çıkmıştır. Âşık

anlatıcı, yaşlı gözlere, kederli bir gönle ve sevgiliyle henüz paylaşamadığı derin duygulara sahiptir. Fakat bu beyitte sevgilinin tavrına dair bir işaret verilmemiştir.

Ancak hemen ikinci beyitte sevgilinin erişilmez makamı ortaya konur. Sevgili güzellik makamında bulunmaktadır, oysaki âşık sevgilinin gelip geçtiği yolda, toz toprak içerisinde ayaklar altında kalmıştır. Âşık anlatıcı, sevgiliyi yüceltmek için onu, muhteşem kral peygamber Süleyman'a, kendisini ise küçük bir karıncaya benzetmiştir.⁴¹

Mahlas beytine yer verilmediğinde bu ve benzeri gazellerin Fatih Sultan Mehmet'in kaleminden çıktığı anlaşılamaz. İstanbul'u fethetmiş, Bizans İmparatorluğu'na son vermiş, doğuda ve batıda sınırlarını genişleterek bir cihan imparatorluğu kurmaş olan Fatih'in bir sevgili, bir insan karşısında kendisini bir karınca kadar değersiz gördüğünü iddia etmek çok mantıklı olmasa gerek.

Zira çalışmamızda yeri geldikçe tekrar tekrar ifade ettiğimiz gibi bir divan şairi, kimi şiirlerinde elbette ki kendi duygu ve düşüncelerini şiire yansıtmış olabilir. Ancak çoğu zaman divan şairlerinin, hatta genel olarak bütün şairlerin, şiirlerinde kurmaca bir anlatıcı yarattığı ve onun ruh hâlini kâğıda döktüğünü göz önünde bulundurmak zorundayız.

Yukarıdaki gazelde de sevgili karşısında bir karınca kadar küçülen, toza toprağa bulanana, sürekli gözyaşları döken, göğsü gönlü paramparça olan ama bütün bunlara rağmen sevgiliye kavuşamayan kişi tabii ki Fatih Sultan Mehmet değildir. Bütün bu acıları yaşayan ve sevdiğine kavuşamayan kişi, bu gazel özelinde yaratılmış olan kurmaca bir karakterdir. Bu gazeldeki kurmaca karakter, âşık anlatıcıdır.

Gerçek hayatında Fatih Sultan Mehmet'in sevdiği bir kadına kavuşamaması kolay kolay tasavvur edilemez. Nitekim dönemin şartları içerisinde Fatih de birkaç evlilik yapmış ve bazı cariyelere sahip olmuştur. Ancak aynı Fatih, ele aldığımız gazelde olduğu gibi birçok gazelinde divan şiiri geleneğine uymuştur. Çünkü gazeli kaleme alan kişi kim olursa olsun ister halktan bir şair ister devletin en yüksek makamındaki padişah, aşk konusunu işlerken bu geleneğe uymak durumundadır.

Divan şiiri geleneğine göre âşıkane bir gazelde sevgili en yüksek makama

⁴¹Hız. Süleyman ve karınca hikâyesi için aşağıdaki eserlere bakılabilir:

1. Kur'an-ı Kerim Neml (Karınca) suresinin 27. Ayeti (27/18)
2. İskender Pala, Ansiklopedik Dîvân Şiiri Sözlüğü, Akçağ Yayınları, Ankara 1990, s. 282 ve 447-449.
3. Ahmet Talat Öney, Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü (Haz. Cemal Kurnaz), Kurgan Edebiyat Yayınları, Ankara 2019, s. 378

oturtulur. Âşık, sevgili için her türlü eziyete katlanır, ancak sevgiliye kavuşmak şöyle dursun, sevgilinin ağzından bir tek kelime bile duyamaz. Âşığın sevgiliden görebileceği en büyük iltifat bir gamzedir, göz ucuyla bir bakıştır. Dolayısıyla bu gazeldeki anlatıcı Fatih Sultan Mehmet değil, onun tarafından bu gazel özelinde kurgulanmış âşık anlatıcı tipidir ve aslında bu âşık anlatıcı divan şiirinde müşterek olarak kullanılmış geleneksel bir anlatıcı tipidir.

Üçüncü beyitte âşık anlatıcı, mumun, sevgili meclisinde yanıp eridiğinden dem vururken aslında sevgili karşısında yanıp tutuştuğunu ifade etmek istemektedir. Dördüncü beyitte âşık anlatıcı, sevgilinin aşk yolunda sadık olduğunu ve bu durumun gün gibi aşikâr olduğunu dile getirmektedir.

Beşinci beyitte âşıkların sevgililerden görebileceği azamî iltifata değinilmiştir. Âşığın iniltileri, ah çekişleri sevgiliye tesir etmiş olacak ki sevgili, diğer rakiplerin âşığa sıkıntı yaşatmasına engel olmuştur. Bu durum bile, divan şiiri geleneğinde, âşık için büyük bir mutluluk sebebidir. Sonraki beyitte âşık anlatıcı, ayrılıktan kaynaklanan vücudundaki yara bereleri dil ile anlatmak pek mümkün olmayacağı için kendi yakasından yaralı yüreğinin hâlini sevgiliye haber vermesini istemiştir.

Son beyitte mahlas geleneği ile sahneye Avnî çıkmıştır. Sevgili eziyet ederek Avnî'nin gönlünü ve gözünü harap etmemelidir. Zira Âşık Avnî'nin deniz ve maden ocağı konumundaki gözü ve gönlü sevgili için inci ve mücevher vermektedir.

Burada tekrar ifade etmek gerekirse gazel boyunca pek çok aşk acısı yaşayan, fakat sevgiliden herhangi bir karşılık görmeyen ve ben diliyle hissiyatını sen hitabıyla sevgiliye anlatan metindeki anlatıcı, Fatih Sultan Mehmet değildir. Son beyitte Avnî olarak sahneye çıkan karakter, gerçek hayattaki Osmanlı padişahı değildir. Avnî, bu gazelde gerçek şair tarafından yaratılmış ve geleneksel âşık kimliğine bürünmüş kurmaca bir karakterdir. Diğer bir ifadeyle bu gazeldeki mütekellim, bu gazelde konuşan, duygularını sevgiliye ifade eden kişi, kurmaca âşık anlatıcıdır.

3.ŞİİR

- 1 Hâsılı çün mezra'-ı dünyânuñ oldu gam baña
Yıllar ile ağıladı hâlüm görüp âdem baña

- 2 Şem‘ çün gördi gözüm yaşın derûnum âteşin
Bezm-i gamda akıdur gözyaşını her dem baña
- 3 Gam şebi efgânun işidilmez olsa za‘fdan
Zîr ü bem âheng ederse tañ degül a hem baña
- 4 Cân vericek âkıbet sevdâ-yı zülfünden senüñ
Ehl-i diller karalar geysün dutup mâtem baña
- 5 Nîş-i fûrkat ye’si nûş-ı vuslat ümmîdi müdâm
Zülf ile la‘lün firâkında yeter em sem baña
- 6 ‘Aşk içinde kimi yâr edem kime hâlüm diyem
Düşmen oldılar senüñçün döstüm ‘âlem baña
- 7 Ka‘be hakkı ‘Avnî baş egmez namâza yüz yumaz
Kaşlaruñ mihrâbına secde yeter kıblem baña

İncelediğimiz ilk iki gazelde daha ilk beyitten başlayarak sevgiliye hitap edilmekte idi. Dolayısıyla muhatapın sevgili, anlatıcının âşık olduğu hemen gazelin başında açık bir şekilde anlaşılmakta idi.

Oysaki ele aldığımız bu gazelde farklı bir metot kullanılmıştır. İlk üç beyitte muhatap da anlatıcı da belirgin olarak ortaya konmamıştır. Bu beyitlerde anlatıcı kendi ahvalini dile getirmektedir. Ancak muhatap geneldir, muhatapı sevgili ile sınırlayan herhangi bir zamir veya bir iyelik eki kullanılmamıştır. Hitap bütün dinleyici kitlesinedir; muhatap, anlatıcının sesini duyan herkeştir.

Anlatıcı bu gazelde ben dilini kullanmış, hatta “bana” zamirini redif olarak her beyitte tekrarlamıştır. İlk beyitte anlatıcı dünya tarlasından elde ettiği tek mahsulün gam olduğunu, bu durumu gören insanların onun acıklı hâline üzülerək yıllarca ağladığını ifade etmektedir. “Âdem” kelimesini hem genel olarak insan hem de ilk insan olan Hz. Âdem anlamıyla düşünebiliriz. Bilindiği gibi Hz. Âdem, cennetten dünya tarlasına inmiş, toprağı ekip biçmeyi öğrenmiş ve Allah tarafından affedilmek için yıllarca

gözyaşı dökmüş, ağlamıştır. Bu nedenle “âdem” sözcüğü tevriyeli olarak kullanılmış olabilir.

İkinci beyitte mum, anlatıcının gözyaşlarını ve gönlündeki ateşi gördüğü için gam meclisinde her dem gözyaşı dökmektedir. Bu beyitte anlatıcı ve mum arasında çift yönlü bir benzetme ilgisi kurulmuştur. Bir yanda anlatıcı mum gibi içten içe yanmakta ve erimekte (gözyaşı dökmekte) diğer yanda mum mahzun anlatıcı gibi gönül acısı yaşamakta ve gözyaşı dökmektedir. Mumun alevi göze, fitilin dibinde eriyen mum parçaları da gözyaşına benzetilmiştir.

Üçüncü beyitte anlatıcı, üzüntüden, halsiz kaldığından ve çok zayıfladığından gam gecesi sesini duyaramayabileceğini, bu durumda sazın ince ve kalın tellerinin onun ah vahlarına eşlik edeceğini ifade etmektedir.

Yukarıda ifade ettiğimiz gibi kısaca açıkladığımız bu ilk üç beyitte muhatap geneldir, sevgili gibi somut bir karakter ile sınırlandırılmamıştır. Anlatıcı ise ikinci beyitten itibaren gam, gözyaşı, gönül ateşi gibi ifadelerle “âşık” kimliğine büründüğüne dair ipuçları vermektedir. Ancak anlatıcının âşık, muhatabın ise sevgili olduklarına ilişkin net ifadeleri dördüncü beyitten itibaren görmekteyiz.

Dördüncü beyitte anlatıcı, “Ben senin zülfünün sevdasıyla en sonunda can verince aşktan, sevdadan anlayan gönül ehli insanlar siyahlara bürünerek benim için matem tutsun.” demek suretiyle hem büründüğü kimliği açık bir şekilde ortaya koymuştur hem de muhatabın sevgili olduğunu net bir biçimde göstermiştir.

“Senin” zamirinin kullanılmasıyla muhatap bir kişiye indirgenmiştir. Yine ilk mısradaki “sevdâ-yı zülfün” tamlamasıyla muhatabın, saç lüleleri beyaz yüzüne dökülen sevgili tipi olduğu belirgin bir şekilde hissettirilmiştir.

Muhatap sevgilinin anlatıcı karşılığı âşıktır. İlk üç beyitte acı çeken, gamlı kederli kişinin artık âşık tipi ile somutlaştırıldığını görmekteyiz. Dördüncü beyitten itibaren Klasik Türk Edebiyatı’nın geleneksel âşık tipi sahneye çıkmış ve bir anlamda rolünü icra etmeye başlamıştır. Bu âşık, kara sevdasıyla can verecek, insanlar aşkına saygı duyarak onun için yas tutacaklardır.

Bu âşık her daim ayrılık zehri ümitsizliği ve kavuşma şarabı ümidi arasında ızdırap çekmektedir. Ancak âşık, sevgilinin saç ve dudaklarından ayrı iken zehri, kendisine ilaç olarak yeterli görmektedir. Bir anlamda geleneğe uygun olarak âşık, kavuşmayı değil, ayrılığı tercih etmektedir.

Sevgilinin aşkıyla âşık, el âlemin düşmanlığını kazanmıştır. Divan şiirindeki “âşık, sevgili ve ağyar (rakipler)” üçgenini düşündüğümüzde âlem, anlatıcı âşığın rakibidir, dolayısıyla âşığa kin beslemektedir. Âşığın içini dökebileceği kimse kalmamıştır.

Adeta kible gibi sürekli yöneldiği sevgilinin kaşları Âşık Avnî’nin sevdıyla kendinden geçmiş, mest olmuş gözlerine mihrap gibi görünmüştür. Âşık, bu mihraba secde etmiştir. Bu aşk sarhoşluğu içerisinde âşığın gerçek abdest namazla ıştırılacak düşüncesi kalmamıştır.⁴²

Gazelin bütününü göz önünde bulundurduğumuzda anlatıcının bu şiirde de âşık kimliğiyle yer aldığını ve dördüncü beyitten itibaren sevgiliye hitap ettiğini ifade edebiliriz.

4.ŞİİR (6)⁴³

- 1 Her zamân ‘âşıklara varmak der-i cânâna güç
‘Arz-ı hâl etmek gedâlar hazret-i sultâna güç
- 2 Âşinâlar gözlerüm yaşın görüben havf eder
Bî-muhâbâ sâlik olmak kulzüm ü ‘ummâna güç
- 3 ‘Âşıka dünyâ vü cân terk eylemek âsân olur
Lîk cânân terkini etmek gelüpdür cânâna güç
- 4 Gözlerüme cevır kasd etse rakîbi gösterür
Zulm mu‘tâdı degüldür pes gelür insâna güç
- 5 ‘Avnîyâ zâl-i zamânuñ mekrine aldanma kim

⁴²Bu beyit, farklı şekillerde yorumlanabilir. Zahirî anlamıyla beytin İslam itikadına ters düştüğü de iddia edilebilir. Tezimizin temel konusu anlatıcıdır ve ilk bölümde teorik olarak ortaya koyduğumuz anlatıcı konusu, ikinci bölümde Fatih’in şiirleri üzerinde somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Bu nedenle Fatih’in şiirleri kısa kısa açıklanmakta ve anlatıcı yönüyle incelenmektedir. Dolayısıyla yukarıdaki beyitte olduğu gibi uzun tartışmalara konu olabilecek itikadî meselelere girilmeyecektir. Bu tür konular makalelerde daha geniş bir biçimde ele alınabilir.

⁴³ Şiir sıralamalarında parantez içindeki sayılar, söz konusu şiirin baz aldığımız Fatih Divanı’ndaki sırasını göstermektedir.

Kim zenânuñ cevriñi çekmek gelür merdâna güç

Beş beyitlik bu gazelin ilk beytini günümüz Türkçesiyle şöyle ifade edebiliriz: Âşıklara sevgilinin kapısına varmak her zaman için zordur. Dilenciler için padişahın huzuruna çıkıp hâlini arz etmek, bir istekte bulunmak (da aynı şekilde) zordur.

Anlatıcı, sevgiliyi bir sultan makamına yerleştirirken kendisi gibi âşıkları ise basit bir dilenci konumuna indirgemıştır. Sultan, hem toplumsal statülerde en yüksek makamdır hem de devlet hiyerarşisinde emsali olmayan yegâne makamdır. Oysaki bir toplumda binlerce dilenci bulunabilir.

Burada şunu gözden kaçırmamak gerekir. Âşık ve sevgiliye dair böylesi konumlandırmalar, Klasik Türk Edebiyatı'nda geleneksel olarak yapılagelmiştir. Fatih Sultan Mehmet de âşık anlatıcı kimliğiyle bu gazelde bu durumu ifade etmiştir. Aksi hâlde gerçek dünyada Fatih'in bir dilenci olarak tasavvur edilmesi söz konusu bile olamaz.

İlk beytin ikinci mısrasıyla bir yandan âşık ve sevgilinin konumları somutlaştırılırken diğer yandan da toplumsal statülerin gerçekliğine değinilmiştir. Bir dilencinin, yoksul bir insanın, sadece bir padişah değil, yüksek zümreden başkaca insanların yanlarına da varıp istekte bulunması oldukça müşkil bir durumdur. Öyleyse genel olarak varlıklı insanların yoksul insanlara anlayışlı davranması gerekir, tıpkı sevgilinin âşığa anlayışlı davranması gerektiği gibi.

İkinci beyitte anlatıcı gözyaşlarını gören dostlarının bu durumdan dolayı korkuya kapıldığını ifade eder. Beytin ikinci mısrasında da bu durum örneklendirilir: *Korkmadan denizlere ve okyanuslara doğru yol almak güçtür.*

Üçüncü beyitte anlatıcı bir âşık için, canından vazgeçmenin değil, sevgiliden ayrı kalmanın zor olduğunu dile getirir: Âşık için dünyayı ve canını terk etmek, bunları feda etmek kolaydır. Ancak sevgiliyi terk etmek, âşığa asıl zor gelen işte budur. Âşık, can verip dünyayı terk ettiğinde doğal olarak sevgiliyi de terk etmiş duruma gelecektir. İşte bu ayrılık, âşık için katlanılamayacak müşkil bir durumdur.

Dördüncü beyitte anlatıcı rakibe temas eder: Sevgili, âşığa eziyet etmek istediğinde gözlerinin önüne rakibi getirir. Aslında âşığa zulmetmek sevgilinin mutadı değildir. Ama böyle davranması insanın zoruna gitmektedir. Âşık, sevdiğini kimseyle paylaşmak istememektedir. Rakibin adı bile anılsa bu âşığı üzüntüye boğmaktadır.

Son beyitte geleneksel olarak mahlas kullanılmıştır. Ancak nida etmek suretiyle “Avnî” bu beyitte muhatap makamına yerleştirilmiştir. Anlatıcı, Avnî’ye hitap ederek bir kocakarı gibi olan dünyanın hilelerine aldanmamak gerektiğini ifade etmiştir. İkinci mısrada da ilk iki beyitte olduğu gibi irsal-i mesel yoluyla anlatımı somutlaştırmıştır: Kadının eziyetleri mert insanların gücüne gitmektedir.

Mahlas beytinde kurmaca anlatıcı ve kurmaca muhatap Avnî birlikte yer almaktadır. Anlatıcı, isimlerin sonuna gelen Farsça “â” ünlemiyle Avnî’yi muhatap alarak ona nasihat etmektedir. Fakat bu Avnî, kurmaca anlatıcıdan farklı bir karakter olarak metinde yer almaktadır. Avnî ile bu mahlası kullanan padişahın kendisi kastedilmiş olabileceği gibi gazeldeki kurmaca bir karakter veya genel olarak bütün okuyucu kitlesi de kastedilmiş olabilir.

Bütün bu açıklamalara göre bu gazelde âşık anlatıcı kullanılmıştır.

5.ŞİİR (7)

- 1 Gül yüzün üzre ki düşmüş ca’d-ı kâkül şâh şâh
Zînet etmiş bâğ-ı hüsnün tâze sünbül şâh şâh
- 2 Hâl-i anber-bâruñ ile mûy-i pür-çînler ki var
Rişte-i çûb üzre bitmiş ‘ıkd-i fülful şâh şâh
- 3 Bâğ-ı ‘âlemde yüzün mânend bir gül isteyüp
Cüst ü cû edüp gezer gülzârı bülbül şâh şâh
- 4 Gonca-i ser-beste mektûb eyleyüp gül şâhına
Gülşen içre bülbül ezberler teressül şâh şâh
- 5 ‘Avnîyâ mekr-i rakîb-i dîvi def’ etsün deyü
Peyk-i âhuñ boynına takdum hamâyil şâh şâh

Bu gazelde ilk beyit ilk mısradan başlanarak sevgiliye hitap edilmektedir. İlk mısrada (senin) gül yüzün, ikinci mısrada (senin) güzellik bahçen (bâğ-ı hüsnün)

taamlamalarında kullanılan ikinci tekil şahıs iyelik ekleri ile daha gazelin başında muhatabın sevgili olduğu net bir biçimde ortaya konmuştur. Muhatap konumundaki sevgilinin doğal mütekellim karşılığı âşıktır.

Sonraki beyitlerde de iyelik ekinin kullanımı ile sevgiliye hitap edilmeye devam edilmektedir. İkinci beyitte mis kokular saçan benin (hâl-i anber-bâruñ), üçüncü beyitte ise senin yüzün gibi (yüzüñ mânend) ifadeleri ile muhatabın sevgili olduğu belirgin bir şekilde hissedilmektedir.

Âşık anlatıcı ilk üç beyitte doğrudan sevgiliye hitap ederek onun farklı güzellik unsurlarını Divan şiirine özgü muhayyel tabiat benzetmeleri ile dile getirmiştir. İlk beyitte sevgilinin gül gibi yüzüne dökülen bölük bölük saçları, güzel bir bahçeyi dal dal süsleyen sümbüllere benzetilmiştir. İkinci beyitte sevgilinin mis kokulu benleri ile kıvrım kıvrım saçları, ince dallar üzerinde bitmiş karabiber salkımlarına benzetilmiştir. Üçüncü beyitte ise bu benzetme ilişkisi “yüz-gül” ve “bahçe-dünya” kelimeleri arasında sürdürülmüştür.

Ancak her üç beyitte de anlatıcı, kahraman bakış açısından istifade etmiş, metinde âşık kimliği ile başkarakter olarak yer almış ve güzellik unsurlarına dair benzetmelerini doğrudan sevgiliye hitap ederek ifade etmiştir.

Dördüncü beyitte ise ilk üç beyitten farklı bir durum ile karşılaşmaktayız. Âşık anlatıcı bu beyitte sevgiliye hitap etmeyi bırakmakta gaibe veya herkese seslenmektedir: Bülbul gül bahçesinde açılmamış gonca bir gülü mektup niyetine güllerin şahına iletme için risaleymiş gibi dal dal ezberlemektedir.

Divan şiirinde gonca güller, açılmamış olmaları yönüyle kapalı mektuplara benzetilmektedir. Bülbulün âşığı, gülün ise sevgiliyi temsil etmesi klasik edebiyatımızın en yaygın metaforudur. Konumuz bağlamında âşık anlatıcı bu beyitte doğrudan sevgiliye hitap etmek yerine gül-bülbul metaforuna başvurmayı tercih etmiştir. Sevgili bir güldür, hatta güllerin şahıdır, en güzel güldür. Âşık ise bir bülbüldür, gülü için, sevdiği için daima şakıyıp duran bir bülbul.

Son beyitte âşık anlatıcı Avnî’ye seslenmekte, yaptığı bir eylemi onunla paylaşmaktadır: *Ey Avnî, bir şeytan gibi olan rakibin hilelerini savması için ulak timsali olan âhımın boynuna dal dal muskalar taktım.*

Âşığın ateşli yüreğinden göğes dumanlar yükselmektedir. Bu dumanlar, âşığın durumunu sevgiliye bir ulak gibi iletacaktır. Ancak şeytanî rakip hilelerle bu ulaşın

sevgiliye ulaşmasını engellemek isteyebilir. Önlem olarak âşık, muskalara başvurmuş ve günümüzde de devam eden bir inanışa atıfta bulunmuştur.

“Takdum” fiiliyle âşık anlatıcı metinde doğrudan başkarakter olarak yer almıştır. Ancak bu beyitte sevgili gaip konumundadır. Âşık anlatıcı Avnî’ye seslenmiştir. Bu gazel özelinde Avnî, âşık anlatıcı için duygularını paylaştığı bir dost, bir sırdaş veya ulaşı koruması için yardım umduğu padişah olabilir.

Dolayısıyla bu gazelde âşık anlatıcıdan istifade edildiğini, muhatap makamında da sevgilinin yer aldığını ifade edebiliriz. Âşık anlatıcı ilk üç beyitte doğrudan sevgiliye hitap etmiş, dördüncü beyitte genel muhataba seslenmiş, son beyitte de âşık ve sevgiliden farklı bir karakter olarak gazelde yer alan Avnî’ye nida etmiştir.

6.ŞİİR (8)

- 1 Bâğda gül ruhlarıñdur verd-i hamrâdan murâd
Kâmetüñdür râstî serv-i dil-ârâdan murâd
- 2 ‘Âşk derdidür cihânda ‘âşika maksûd olan
Vasl-ı dilberdür hemîn bu dâr-ı dünyâdan murâd
- 3 Dûd-ı âhumdur felekde ebr-i bârândan garaz
Eşk-i çeşmümdür eşigüñde Süreyyâdan murâd
- 4 Çün ecel sulh etdürür âhir nizâ’ı kaldurur
Pes nedür dünyâ için bu kurı gavgâdan murâd
- 5 Beyti bozarsuñ rakîbi anma şi’ründe sakın
‘Avnî dilber vasfidur çün şi’r ü inşâdan murâd

Divan şiirinin klasik benzetmelerine başvurulmak suretiyle hemen gazelin başında sevgiliye hitap edilmiş ve sevgili muhatap makamına yerleştirilmiştir: Doğrusu bahçede kırmızı gülden kasıt, senin gül yanaklarındır (ey sevgili); gönlü süsleyen selvi ağacından kasıt da senin endamındır. Gül; güzelliğin, tazeliğin, narinliğin simgesidir.

Selvi de uzun, ince, zarif endamı temsil etmektedir. Ancak âşık bu beyitte ince bir mukayeseye başvurmuş ve aslında gül ve selvinin, güzelliklerini sevgiliyi temsil etmeye borçlu olduklarını ifade etmiştir.

İkinci beyitte âşık anlatıcı, hitabını sevgiliden genel okuyucu kitlesine yönlendirmektedir: Âşık için dünyada tek bir amaç, tek bir maksat vardır: aşk. Zaten bu dünya evinde bulunmaktan maksat sevgiliye kavuşmaktır.

İlk beyitte anlatıcı, kahraman bakış açısı ile doğrudan sevgiliye hitap etmeyi tercih etmişken ikinci beyitemuhatap olarak sadece sevgiliyi değil herkesi almıştır. Âşığın bu dünyadaki tek arzusu aşk derdini yaşamak, günlerini ona kavuşma umudu ile geçirmektir.

İlk beyitte daha belirgin bir beşerî aşk hissiyatı görülmektedir. Ancak ikinci beyit, beşerî aşkla beraber ilahî aşk düzleminde de yorumlanabilir. Dinî tasavvufi anlamda Allah aşkıyla kendinden geçen bir âşığın bu dünyadaki tek arzusu bir an önce hakikî maşuka, yani Allah'a kavuşmaktır.

Üçüncü beyitte âşık anlatıcı tekrar yönünü sevgiliye çevirir ve Divan şiirinde çokça yapıldığı üzere mübalağalı benzetmelerle yaşadığı aşk derdini dile getirir: Gökyüzünde görünen yağmur bulutları benim duman gibi yükselerek semayı kaplamış ateşli ahlarımdır. Ülker yıldız takımı ise eşiğinde döktüğüm gözyaşlarımdır.

Dördüncü beyitte anlatıcı tekrar genel okuyucu kitlesine yönelmiştir. Madem sonunda (ölüm geldiğinde) ecel, insanlar arasındaki çekişmeyi kaldıracak ve herkesi barıştıracak, öyleyse dünya için bu kuru kavgaların bir anlamı var mı?

İlk bakışta bu beyit, gazelin diğer beyitlerinden ayırık gibi görünmektedir. Diğer tüm beyitlerde açık bir şekilde aşk teması işlenmiştir. Fakat bu beyitte genel okuyucu kitlesine yapılmış bir nasihat dikkat çekmektedir. İnsanlar anlamsız çekişmelerden vazgeçmelidir. Nihayetinde ecel (ölüm) geldiğinde musalla taşında bütün dostlar cenaze namazına durmakta ve hakkını helal ederek sulh etmektedir. Kaldı ki dünyevi nimetler için yapılan bütün kavgaları da kuru kavga olarak niteleyebiliriz. Zira insanoğlu aşk ile yaratılmış ve aşk için dünyaya gönderilmiştir, diğer şeyler ile meşgul olması abesle iştir.

Ancak bu beyti âşık anlatıcının sevgiliye hitabı, ondan merhamet dilenmesi olarak yorumlamamız için bir engel bulunmamaktadır. Bu yönüyle tekrar gazele baktığımızda âşık, üçüncü beyitte çok fazla acı çektiğini, gözyaşlarına boğulduğunu,

ahlarının gökyüzünü kapladığını ifade etmektedir. Bütün bu ifadeler sevgilinin merhamete gelmesi içindir. Buna rağmen sevgili merhamet etmez ise âşık bu acılara dayanamayıp aşkından ölecektir. Belki böylesi bir durumda sevgili merhamete gelerek cenaze namazındaki yerini alacak, aradaki çekişmeye son verecek ve ilk defa âşığa hitap edecektir (hakkım helal olsun, diyecektir).

Son beyitte anlatıcı, aşk üçgeninde yer alan ve her zaman âşık ile sevgili arasında engel teşkil eden üçüncü kahramana, rakibe, temas etmiştir: Avnî, mademki şiir ve süslü nesirden maksat, sevgilinin güzelliklerini anlatmaktır, öyleyse şiirinde sakın rakipten söz etme, beyti bozarsın.

Klasik Türk Edebiyatı'nda divanlarda en fazla yer kaplayan gazellerde hiç kuşkusuz en çok işlenen tema aşk olmuştur. Divan şairleri aşk temasını işlerken kurmaca bir dünya yaratmışlar ve genellikle bu kurmaca dünyada başkarakterin, yani âşığın rolüne bürünmüşlerdir. Ancak gerçek hayatta olduğu gibi kurmaca metinlerde de bir şekilde âşık ile sevgilinin arasına giren, bu aşka engel olmak isteyen ağyar dediğimiz, rakip dediğimiz kişiler bulunmaktadır.

İşte âşık anlatıcı bu rakibin adının bile anılmasını istememektedir. Çünkü Divan şiirinde rakip kimi zaman şeytan (dîv) olarak nitelenmiştir. Şeytanın (ve cinlerin) adının anılması ise uğursuzluk getirebilir ve beyit bozulabilir. Burada beyit hem ev hem de iki mısralık şiir parçası anlamında kullanılmıştır.

Bütün bu açıklamalara binaen bu gazelde âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz.

7.ŞİİR (9)

- 1 Kesmezem ağyâr cevri ile cânândan ümîd
Kim kesilmez havf-ı şeytân ile îmândan ümîd
- 2 Ağlamakla dürr-i vasla tâlib oldum tañ degül
Eylese gavvâs olanlar bahr-i ummândan ümîd
- 3 Âsitânunda nigârı görmesem ye's etmezem
Bu mesel meşhûrdur kim çıkmaduk cândan ümîd

- 4 Dişlerüñdür ağlamakla gözyaşından umduğum
Dürr-i şehvâr oldu ancak ebr-i nîsândan ümîd
- 5 Her ne deñlü cürmüne hadd ü nihâyet yoğ ise
‘Avniyâ kat’ eyleme sen ‘avn-i Rahmândan ümîd

İncelediğimiz önceki birkaç gazelde daha ilk mısradan başlayarak âşık anlatıcı sevgiliye hitap etmeye başlamakta idi. Kimi gazellerde sevgiliye hitap, metin boyunca sürmekte iken kimi gazellerde ise âşık anlatıcı, hitabını sevgili ile genel okuyucu kitlesi arasında beyit beyit değiştirmekte idi.

Oysaki ele aldığımız bu gazelde âşık anlatıcı metin boyunca sevgiliye neredeyse hiç hitap etmemektedir. Hiç derecesinde diyoruz, çünkü sadece bir yerde, dördüncü beyit birinci mısradaki, “(senin) dişlerüñdür” kelimesinde ikinci tekil şahıs iyelik ekinin kullanımıyla sevgiliye küçük bir hitap söz konusudur. Ancak hemen sonraki mısra ile beraber sevgili metinde kenara alınmakta ve gazel boyunca hiç muhatap makamına oturtulmamaktadır.

Beş beyitlik bu gazel, kahraman bakış açısıyla kaleme alınmıştır. Anlatıcı, gazelin başkahramanıdır. Gazeldeki olayları, kendi başından geçmiş gibi dile getirmiş, Divan şiirinin klasik âşık tipine bürünmüş, onun ruh hâlini, duygu ve düşüncelerini yansıtmaya çalışmıştır. Ancak önceki birkaç gazelin aksine âşık anlatıcı, bu gazelde genel okuyucu kitlesine hitap etmeyi tercih etmiştir. Başka bir deyişle bu gazelde muhatap makamında sevgili değil herkes, bütün okuyucu veya dinleyici kitlesi, vardır.

İlk mısra ile beraber anlatıcı, âşık kimliğini ortaya koymaktadır. Ağyarın, rakiplerin yaşattığı sıkıntılar nedeniyle âşık sevgiliden ümit kesmemektedir. İkinci mısradaki bu düşünce dinî bir örnekle somutlaştırılmaktadır. Nasıl ki şeytan korkusu nedeniyle imandan ümit kesilmiyorsa aynı şekilde şeytanî rakipler nedeniyle sevgiliden de ümit kesilmemesi gerekir.

İkinci beyitte âşık, ağlamakla, gözyaşı dökmekle, bir inci tanesine benzettiği sevgiliye kavuşmayı arzuladığını ifade etmektedir. Yine ilk beyitte olduğu gibi irsal-i mesel yoluyla ilk mısradaki duygularını ikinci mısradaki somutlaştırmaktadır: Dalgıçlar, inci gibi değerli mücevherler bulmak ümidiyle büyük denizlere dalarlar; bu,

garipsenecek bir durum değildir. Âşık, böylece bir yandan sevgiliyi inciye benzettiği gibi diğer yandan onun için çok fazla ağladığını, gözyaşlarının ummanlara döndüğünü ifade etmiş olmaktadır.

Sonraki beyitte de sevgiliyle ilgili duygu ve düşüncelerini paylaşmaya devam etmektedir. Âşık, kapısının eşiğinde sevgiliyi görmese bile umutsuzluğa kapılmaz. Zira atasözünde geçtiği gibi çıkmadık candan ümit kesilmez. Yine ilk iki beyitte olduğu gibi irsal-i mesele başvurulmuştur.

Dördüncü beyitte ilk defa sevgiliye hitap edilmektedir: Ağlamakla, gözyaşı dökmekle umduğum şey, (inci gibi) dişlerine ulaşmaktır. Zira nisan bulutlarından iri inciler peyda olması ümit edilir. Âşık, burada iki şey kastetmiş olabilir: İlki çok ağladığı için merhamete gelen sevgilinin tebessüm etmesiyle inci gibi dişlerini görebilmek ümidi. İkincisi gözyaşlarının nisan yağmurları gibi yağmasıyla oluşan ummanlarda sevgilinin dişlerini andıran incilerin meydana gelmesi ihtimali.

Son beyitteAvnî'ye nida edilir: Ey Avnî, her ne kadar suçun, kabahatin çok fazla ise de Allah'ın yardımından ümidini kesme. Avnî mahlasının kökü olan “avn” sözcüğü de metinde kullanılmış ve isticak sanatıyla kelime oyunu yapılmıştır.

Bu beyit genel olarak günahkâr insanların Allah'ın merhametinden ümitlerini kesmemeleri gerektiği şeklinde yorumlanabilir. Elbette ki Allah'ın merhameti gazabından çok çok daha fazladır ve anlatıcı tarafından bilinçli olarak Allah'ın “Rahman” ismi kullanılmıştır.

Ancak bu beyit âşık anlatıcı bağlamında şu şekilde de yorumlanabilir: Her ne kadar sevgiliye karşı hadsiz kabahatlerin var ise de Allah'ın yardımından ümit kesme. Allah'ın yardımı ile sevgili sana iltifat edebilir, ayrılık bitip vuslat gerçekleşebilir.

Burada Avnî'nin âşığın kendisi olduğunu söyleyebiliriz. Kimi gazelerde son beyitte mahlas kullanımı ile birlikte ortaya çıkan karakter, anlatıcıdan farklı bir kişi olabilmektedir. Kimi gazelerde ise anlatıcı ve mahlastaki karakter aynı kişiler olabilir.

Kanaatimce bu gazelde metin boyunca duygu ve düşüncelerini dile getiren âşık anlatıcı ile son beyitte hitap edilen Avnî aynı karakterdir. Dolayısıyla bu beyitte aynı zamanda tecrit sanatı yapıldığını söyleyebiliriz. Zira ilk dört beyitte âşık anlatıcı, daha çok genel okuyucu kitlesine hitap etmiş, fakat son beyitte kendisini muhatap konumuna yerleştirerek farklı bir karaktere sesleniyormuş gibi kendi şahsına hitap etmiştir. Böylece anlatıcının kendisini başka bir kimse yerine koyarak ona hitap etmesi şeklinde

adlandırdığımız tecrit sanatı gerçekleşmiştir.

Bütün bu açıklamalara binaen bu gazelde âşık anlatıcından istifade edildiğini söyleyebiliriz.

8.ŞİİR (10)

- 1 Ten-i bî-câna müjeñ hançeri kim câna geçer
Haste-i ‘aşka ecel şerbeti dermâna geçer
- 2 Görse ağyâr söger yüzüne ‘âşık olana
Görün ol kâfiri kim dîn ile îmâna geçer
- 3 Hâr bakma dil-i vîrânuma ‘aşka nazar et
Gördüğün genc-i nihân mahzen-i vîrâna geçer
- 4 Kûy-i dilberde figânuma eder ta’n rakîb
Zâğ-ı nâ-sâzı görün mürğ-i hoş-elhâna geçer
- 5 Çok varup geldüğüme kûyına dildâr demiş
‘Avnî ‘âşık degül ise buradan ya ne geçer

Beş beyitlik bu gazelde anlatıcı olarak Divan şiirinin klasik âşık tipinden istifade edilmiştir. İlk üç beyitte âşık anlatıcı, doğrudan sevgiliye hitap etmektedir. Bu beyitleri günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz:

(1) Cansız kalmış beden için hançer gibi olan kirpiklerin can yerine geçer (ey sevgili). Süzgün yan bakışlarından bir hançer misali kirpiklerin gelir ve ölgün bedene can verir. Aynı şekilde aşk hastası için ecel şerbeti derman yerine geçer.(2) Ağyar, rakipler, (ey sevgili), senin yüzüne âşık olanı gördüğünde söver. Şu kâfiri görün ki bu hâliyle din ve imana sövmüş olur. Güzel bir yüz, mutlak güzelliğin yansıması olması yönüyle dini temsil eder. Bu temsili güzelliğe âşık olanlar da iman sahiplerini temsil eder. Bu durumda gerek sevgiliye gerek âşığa söven rakipler, din ve imana söverek kâfir konumuna düşer. (3) Sevgili viran gönlüme hor bakma, gönlümde yer alan aşka bir bak.

Nitekim gizli hazineler hep viran mahzenlerde bulunur.

Yukarıda kısaca izah ettiğimiz üzere bu beyitlerde mütekellim âşıktır, muhatap ise sevgilidir. Her beyitte âşık anlatıcı farklı bir şekilde sevgiliye hitap etmiş, hissiyatını dile getirmiştir.

Son iki beyitte de âşık anlatıcı konuşmaya devam etmektedir. Ancak bu beyitlerde muhatap sevgili değil, genel dinleyici kitlesidir. Belki biraz daha özelleştirirsek muhatap âşığın yakın çevresinde bulunan, kimi zaman içini döktüğü, dertlerini paylaştığı dostlarıdır. Bu beyitleri de günümüz Türkçesine şöylece çevirebiliriz:

(4) Rakip, sevgilinin semtinde feryat figan ettiğimi duyunca beni kınar. Şu aykırı kargaya bakın, güzel ötüşlü bülbülün yerine koyuyor kendini. (5) Yaşadığı semte sık sık gidip geldiğim için sevgili “Avnî âşık değil ise buradan ne diye geçip gider ki?” demiş.

Görüldüğü gibi yukarıdaki iki beyitte âşık anlatıcının adeta çok yakın arkadaşları ile dertleşmesi söz konusudur. Dördüncü beyitte âşık, dostlarına “Bakın hele, şöyle söyle olmuş!” edasıyla içini dökmüştür. Son beyitte ise daha da ilginç bir durum söz konusudur. Yine âşık, dostlarıyla sevgilisi hakkında konuşmaktadır. Ama Divan şiirinde pek rastlamadığımız şekilde burada sevgiliden bir cümle nakledilmektedir. Sevgili, doğrudan âşıkla konuşmamış olmakla beraber âşık kendisi hakkında sarfedilmiş bir cümleyi başkalarından duymuş ve çok mutlu bir biçimde bunu dostlarına anlatmıştır. Sevgili âşığın farkına varmış, hatta aşkından haberdar olduğunu dile getirmiştir (*Avnî âşık...*). Bu, âşık için büyük bir mutluluk sebebidir ve bunu hemen dostlarına anlatmıştır.

Dolayısıyla bu gazelde âşık anlatıcı kullanılmıştır.

9.ŞİİR (11)

- 1 Dili bülbül kılupdur ‘ârızuñ üstindeki güller
Beni sevdâ ile başdan çıkarmışdur o kâküller
- 2 Eger ‘uşşâka derd ü mihnet ise ‘aşkdan hâsıl
Bi-hamdillâh ki vâfirdür bize ‘aşkuñda hâsıllar

- 3 Sabâ ‘ıkd-i ser-i zülfüñi halletmekde ‘âcizdür
Belî her kişiye âsân degüldür hall-i müşkiller
- 4 Ne nisbet aramızda kim gelür çün nûş-leb yârûñ
Baña zehr-i gamı helvâ rakîbe zehr-i kâtiller
- 5 Senüñ ‘aşkuñ ile dîvâne oldu niçe ferzâne
Senüñ sevdân ile mecnûn olupdur niçe ‘âkiller
- 6 Ne lâzım tîğ-i müjgânı seni katleylesün demek
Bilürsüz ehl-i hâl olan olur bu söze kâiller
- 7 Eger deyr-i mugân tavfın edeydün ‘Avniyâ bir gün
Görürdün âteş-i meyden fûrûzân şem‘-i mahfiller

Yedi beyitlik bu gazelde daha ilk mısradan anlatıcı sevgiliye hitap etmekte ve âşık kimliğine büründüğünü hissettirmektedir. İlk beyti günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz: Yanağının üzerindeki güller gönlü bülbüle çevirmiştir. O kâküller sevda ile beni baştan çıkarmıştır.

Âşık anlatıcı senli benli bir dil kullanarak sevgiliye hitap etmektedir. “*Senin yanağın*” demek suretiyle sevgiliyi muhatap makamına yerleştiren anlatıcı hemen sonraki mısradan da “*Kâküllerin beni baştan çıkardı*” diyerek bu gazelde âşık tipini canlandırdığını ortaya koymaktadır.

İkinci beyitte Divan şiirinin geleneksel âşık tipinin canlandırıldığı daha belirgin bir şekilde gösterilmektedir: Eğer aşktan elde edilen semere âşıklar için dert ve keder ise elhamdülillah ey sevgili senin aşkıdan bizim elde ettiğimiz semere çok fazladır. Bu beyitte de yine sevgiliye hitap edilmiş ve geleneğe uygun olarak âşığın acılar yaşadığı kendi ağzından dile getirilmiştir.

Üçüncü beyitte de âşık sevgiliye seslenmeye devam etmektedir. Seher yeli, senin saçının ucundaki düğümü çözmekte âcizdir. Çünkü o müşkilleri çözmek gerçek âşıkların işidir, öyle herkes aşk düğümünü çözemez.

Dördüncü beyitte âşık, sevgiliyi bırakıp genele/çevresindeki dostlarına hitap

etmektedir. Tatlı dudaklı yârin gamının zehri bana helva gibi gelirken rakibeise ölümcül zehir gibi gelmektedir. Benim gibi gerçek âşık ile aşkın tadını idrak edememiş bir rakip nasıl nispet edilebilir?

Bir sonraki beyitte âşık tekrar yönünü sevgiliye çevirmektedir. Üstelik her iki mısraya da “*senin*” zamiri ile başlayarak muhatabın sevgili olduğunu vurgulamaktadır. Senin aşkın ile nice bilge kişi kendinden geçip divane oldu. Senin sevdan ile nice âkil kişi deliye döndü.

Altıncı beyitte âşık, tekrar sevgiliyi bırakıp genele/çevresindeki dostlarına hitap etmektedir. Çevresindekiler, sevgilinin kılıç gibi kirpiklerinin âşığı katletmesine dair bedduada bulunmaktadır. Oysaki âşık için bu söylenenler anlamsızdır, çünkü ehl-i hâl olan âşıklar zaten bu duruma, sevgilinin bakışlarında eriyip bitmeye dünden razıdırlar.

Son beyitte ““Avniyâ” ünlemi ile Avnî’ye seslenilmiştir: Ey Avnî, eğer bir gün Mecusilerin kilisesini ziyaret etmiş olsaydın orada mahfillerde şarap ateşiyle yanan mumlar görürdün.

Burada âşık anlatıcının Avnî’ye seslenirken tecrit sanatı yaparak dışarıdan kendisine mi seslendiğini yoksa Avnî’yi üçüncü bir şahıs olarak mı metne dâhil ettiğini tam olarak belirlemek güç. Ancak her iki durum da anlatıcının âşık olduğuna dair çıkarımda bulunmamıza bir engel teşkil etmemektedir. Bu gazelde belirgin olarak âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz.

10. ŞİİR (12)

- 1 Ebr-i müjem ayağıña gevher-nisârdur
Mir’ât-ı dil cemâlüne âyîne-dârdur
- 2 Dil hânesine kılsa hayâlün şehi nüzûl
Yüzüm bisâtı ayağına zer-nigârdur
- 3 Zehr-i firâk gerçi dili haste eyledi
Vasluñ şarâbına yine ümmîdvârdur
- 4 Cânum ümîdvârdurur tîğ-i gamzeñe

Gözüm izüñ türâbına pür-intizârdur

- 5 Bî-ihyâr yârini kendüye râm eder
‘Avnî anuñ ki tâli‘i vü bahtı yârdur

Beş beyitlik bu gazelde ilk beyitten başlayarak âşık anlatıcı devreye girmekte ve sevgiliye hitap etmektedir. Her beyitte ikinci tekil şahıs iyelik ekinin kullanılması suretiyle (ayağuña, cemâlüne gibi) muhatabın sevgili olduğu pekiştirilmektedir. Âşık anlatıcı da gazelde ben dilini kullanarak (ebr-i müjem, yüzüm, cânım, gözüm gibi) mütekellim olduğunu vurgulamaktadır.

Gazelin ilk dört beytini şu şekilde günümüz Türkçesine çevirebiliriz: Kirpiklerimin bulutu ayaklarına inci saçmaktadır. Gönlümün aynası, senin güzelliğine ayna tutmaktadır. Gönül evine senin hayalinin sultanı tenezzül edip misafir olsa (aşkıdan sararmış) yüzümün döşegini ayağına yaldızlı sergi yaparım. Her ne kadar zehir gibi olan ayrılık, onu hasta ettiyse de yine de gönül şarap gibi olan kavuşmaya dair ümidini korumaktadır. Canım, kılıç gibi süzgün yan bakışlarından medet ummaktadır. Gözüm ayak bastığın tozu toprağı dört gözle beklemektedir.

Son beyitte ise âşık anlatıcı sevgiliye seslenmeyi bırakıp Avnî’ye hitap etmektedir. Avnî, burada âşığın kendisi gibi durmaktadır. İlk dört beyitte âşık, sevgili için gözyaşlarına boğulduğunu, sararıp solduğunu ama yine de ondan ümit kesmediğini dile getirmiştir. Bu son beyitte ise bir anlamda o kadar uğraşa rağmen her şeyin talih meselesi olduğu ifade edilmiştir: Avnî, talihi ve bahtı kendisine dost olan kişi, kendiliğinden sevgilinin gönlünü alır, onu kendine bağlar.

Bütün bu açıklamalara binaen bu gazelde âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz.

11. ŞİİR (13)

- 1 Çün sabâ fasl-ı hazânda gülşene dîbâ döşer
Hak budur her nakşı yerinde olup zîbâ düşer
- 2 Niçe tenhâ âsitânın öpmege fırsat bulam

Kûyına ‘azm eylesem sâyem baña hem-pâ düşer

- 3 Zülfüñüñ vasfında tomar eylesem eş‘ârımı
Kaşlaruñ vasfında olan cümleye tuğrâ düşer
- 4 Mihr ü meh âb içre ‘arz-ı hüsn ederlermiş saña
Lîk kadri anlaruñ bu işden aşağı düşer
- 5 Bâğa servini hırâmân etse ol ruhsârı gül
Na‘ra-ı bülbülle gülşen sahnına gavgâ düşer
- 6 Ehl-i [dehre] ‘âlemüñ ma‘mûresin ‘arz etseler
Ehl-i fakruñ hissesine mülk-i istiğnâ düşer
- 7 ‘Avniyâ dil vermek ol dildâra düşmezdi baña
Bir düşecek yer arayuban gönül ammâ düşer

Yedi beyitlik bu gazel, bir sonbahar tasviri ile başlamaktadır. Hazan mevsiminde sabah rüzgârı gül bahçesine ipek bir sergi döşediğinde hakikaten bu manzaranın her nakşı mütenasip olup güzel görünür. Bilindiği gibi sonbaharda sararan ve kızaran yapraklar, rüzgârın esmesiyle dallarından düşerek zeminde bir örtü oluşturur. Anlatıcı sanatkârane bir şekilde bu durumu ifade etmiştir. Bu beyitte anlatıcı henüz kimliğine dair bir işaret vermemiştir. Anlatıcı bir âşık mıdır, sıradan bir gözlemci midir, bir sultan mıdır, belli değildir. Şu an için sadece bir kimse tarafından yapılmış bir sonbahar betimlemesi söz konusudur.

İkinci beyitte anlatıcı, âşık kimliğini ortaya koymaktadır. Tenha bir zaman diliminde onun (sevgilinin) eşliğini öpmeye nasıl fırsat bulabilirim ki? Ne zaman semtine doğru gitmeye yeltensem gölgem bana ayaktaş oluyor. Âşık bir anlamda sevdiğini gölgesinden bile kıskanmakta, yalnız olarak sevgilinin eşğine varmak istemektedir. Bu beyitte anlatıcı, âşık kimliğini ibraz etmiştir, ancak muhatap makamına henüz sevgiliyi oturtmamıştır. Bu beyitte muhatap geneldir, âşığın çevresindeki kimselerdir.

Üçüncü beyitte âşık anlatıcı, yönünü genelden sevgiliye çevirmekte ve hemen beytin başında (senin zülfünün demek suretiyle) sevgiliye hitap etmektedir. Saçlarını anlattığım şiirlerimi alt alta koyup bir ferman gibi tomar hâline getirsem kaşlarını betimleyen cümle tuğra yerine geçer. Âşık anlatıcı bu beyitte doğrudan sevgiliye hitap etmiştir. Divan şiiri geleneğinde sevgili çoğu zaman bir padişaha, âşık ise bir kul köleye benzetilmiştir. Bu beyitte bu durum hissettirilir. Sevgili güzellik ülkesinin sultanıdır, onun güzelliği vasfında yazılan şiirler birer ferman, kaşlarına dair yazılan şiir ise bu fermanın tuğrası hükmündedir.

Sonraki beyitte de âşık, sevgiliye seslenmeye devam eder. Güneş ve ay, suya yansımak suretiyle sana güzelliklerini arz ediyorlarmış sevgili. Oysaki böyle yapmakla kendi değerlerini aşağı düşürmektedirler. Zira hem sevgilinin güzelliği karşısında onların güzelliği sönük kalmakta hem de gökyüzünde iken yansıma şeklinde de olsa yere düşmüş olmaktadır.

Beşinci beyitte âşık, sevgiliyi bırakıp ikinci beyitte olduğu gibi tekrar genele hitap eder. O gül yanaklı sevgili selvi boyuyla bahçede salınarak bir gezinse bülbül naraları ile gül bağının ortasında kargaşa çıkar. Âşık, bu beyitte de yine sevgilinin güzelliğini dile getirmektedir ama bu güzellikleri sevgilinin kendisine değil genel dinleyici kitlesine ifade etmektedir.

Altıncı beyit ilk bakışta gazelin ana temasıyla ilgisiz gibi görünmektedir. İnsanlara dünyanın imar edilmiş yerlerini sunsalar fakr ehlinin payına istigña (tokgözlülük) mülkü düşer. Oysaki bu beyti gazelin genel çerçevesi içerisinde pekâlâ şu şekilde yorumlayabiliriz. Dünya ehli genel olarak mal mülk peşindedir ancak gönül ehli olan âşıklar için sevgili dışında dünya bir anlam ifade etmemektedir. Gerçek bir âşık, istigña sahibidir, fakr ehlidir. Dünyadaki tek amacı sevgilinin gönlünü almak, rızasını elde etmektir. Bu sevgili hakikî olabileceği gibi mecazî de olabilir.

Son beyitte yine belirgin bir şekilde âşık kimliği ortaya konur. Ey Avnî, o sevgiliye gönül vermek bana düşmezdi fakat iradem dışında aşka temayül olunca gönül o sevgiliye bağlandı. Âşık her ne kadar sevgiliye layık değilse de gönlünü kaptırmış, aşk ateşine düşmüştür. Sevgiliye düşkündür, bir dilenci gibi ondan aşk dilenmektedir.

Bu açıklamalara binaen bu gazelde âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz. Ancak diğer birçok gazelin aksine burada yakası yırtık, yara bere içerisinde bir âşıkla karşı karşıya değiliz. Bu gazelde daha çok sevgilinin güzelliklerini

metheden bilge bir âşık anlatıcı ile karşılaşmaktayız.

12. ŞİİR (17)

- 1 Her kaçan seyr ede bâğa ol gül-i ra'nâ gelür
Na'ra-i bülbülle bâğuñ başına gavgâ gelür
- 2 Seyr-i gülzâr eylese serv-i revânlarla nigâr
Râstî bu kadd(i) ânuñ cümleden a'lâ gelür
- 3 Fitnesiyle gözlerüñüñ göñlüme gavgâ düşer
Zülf-i 'anber-bâruñ ile başuma sevdâ gelür
- 4 Göz diküp nergis yola şimşâd turmış muntazır
Seyr-i bâğa gûyiyâ ol gözleri şehlâ gelür
- 5 Âteş-i gam yakmasa tañ mı vücûdum şehrini
Gözlerümden göñlüm üstine iki deryâ gelür
- 6 Bu melâhat bu letâfet kim nigârâ sende var
Her niçe âkil varursa kûyuña şeydâ gelür
- 7 La'l-i cân-bahşıyla'uşşâka hitâb etse nigâr
Mürdeler üzre sanasın Hazret-i 'Îsâ gelür
- 8 La'l-i nâbı yâdına hûn-ı ciger nûş eylemek
Kime düşvâr ise ey 'Avnî baña helvâ gelür

Sekiz beyitlik bu gazelde özellikle ilk dört beyitte anlatıcı, tabiat unsurlarından istifade etmek suretiyle sevgilinin olağanüstü güzelliğini ve bunun muhataplarında bıraktığı etkileri ifade etmiştir.

O taze bir gül gibi olan sevgili ne zaman bahçeye gezinmek için gelse

bülbüllerin heyecana gelip bağrıışmalarından dolayı ortalığı bir kargaşıa kaplar.

Bir resim gibi güzel olan sevgili, diğeri selvi boylu güzellerle beraber gül bahçesinde gezinse doğrusu sevgilinin endamı diğeri bütün güzelleri gölgede bırakır, hepsine galebe çalar.

Yukarıda kısaca açıkladığımız ilk iki beyitte anlatıcı gıyabında sevgiliyi methetmektedir. Ancak üçüncü beyitte hitap birden gaipen muhataba döner ve anlatıcı doğrudan sevgiliye seslenir.

Senin gözlerinin bende uyandırdığı fitne ile gönlümde bir kavga, bir kargaşıa meydana gelir. Mis kokulu saçların beni sevdaya düşürür.

Dördüncü beyitte sevgili tekrar gaip konumundadır. Sevgilinin güzelliğı genel dinleyici kitlesine anlatılır. O şehla gözlü güzel sevgili bahçede gezintiye çıkacak diye nergis gözlerini yola dikmiş, şimşir ağacı da adeta hazırola onu beklemektedir.

Üçüncü beyitte anlatıcı doğrudan sevgiliye hitap etmiş ve onun sevdasıyla kendinden geçtiğini ifade etmiş idi. Beşinci beyit ve sonrasında anlatıcı daha belirgin bir şekilde bu gazelde âşık karakterin kimliğine girdiğini gösterir. Aşkın yaşattığı kederden kaynaklanan ateş vücudumu yakmasa bunda şaşılacak bir durum mu var? Zira iki gözüm iki çeşme, hatta iki deniz gibi akarak gönlümdeki aşk ateşinin hararetini almaktadır.

Bu beyitte Divan şiirinin geleneksel âşık tipi sahneye çıkmıştır. Bu âşık büyük bir aşk acısı yaşamakta, bu acı alev alev gönlünü yakmakta ama diğeri yandan da gözyaşları derya deniz gibi boşaldığı için vücudu yanıp kül olmamaktadır.

Sonraki beyitte âşık anlatıcı tekrar sevgiliye hitap eder. Bu, gazelde sevgiliye ikinci ve son hitap edıştır. Sekiz beyitlik bu gazelde iki beyitte sevgili muhatap alınmış, altı beyitte ise gaip konumunda bırakılarak methedilmiştir. Ey çok güzel sevgili, öyle bir güzellik, öyle bir incelik sende var ki aklı başında bir insanın senin yanından Mecnun gibi çıldırarak dönmemesi mümkün değil. Bir anlamda âşık anlatıcı senin sevdan aklımı başımdan aldı, demek istemektedir.

Yedinci beyitte sevgili âşığa can veren sözleri ile Hz. İsa'ya benzetilir ve son beyitte de âşık anlatıcı sevgili için ciğer kanı içmeyi helva yemek gibi tatlı gördüğünü ifade eder. Zira gerçek bir âşık, sevgiliden gördüğü eziyetlerden ancak mutluluk duyabilir. Sevgilinin nazına, işvesine tahammül edemeyen, onun için ciğer kanı içemeyen rakipler gerçek âşık olamazlar.

Bu açıklamalara binaen bu gazelde âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz. İlk dört beyitte sevgilinin güzellik unsurları geleneksel tabiat benzetmeleri ile dile getirilmiş, sonraki beyitlerde ise anlatıcı net bir biçimde âşık kimliğini ortaya koymuştur.

13. ŞİİR (18)

- 1 Bir şâha kul oldum ki cihân aña gedâdur
Bir mâha tutuldum ki yüzi şems-i duhâdur
- 2 Sevdüğüm ise seni günâhum behey âfet
Öldürme beni cevri ile kim ‘aşk belâdur
- 3 Baş üzre yer etsem yeridür şu‘le-i âha
Hicrân şebi yâr eşigine râh-nümâdur
- 4 ‘Îde yüzün [ü] Kadre saçun olalı teşbîh
Kadr ile baña ‘îd hemîn subh u mesâdur
- 5 Âhum felege erdi yaşum tutdı cihânı
Hâlûme benüm şâhid olan ‘arz u semâdur
- 6 ‘Avnî dile zulm eyledüm ol dilberi sevdüm
Cevri ile cefâ baña cezâ olsa sezâdur
- 7 Bir dilbere düşürdi beni gerdiş-i eflâk
Kim mâh ü güneş yüzi ziyâsında Sühâdur

Bu gazelde Divan şiirinin klasik âşık tipi ile karşı karşıya olduğumuzu en baştan söyleyebiliriz. İlk beyitten son beyte kadar âşık anlatıcı bir yandan sevgilinin olağanüstü güzelliğini mübalağalı ifadelerle dile getirmiş diğer yandan da âşık olarak çok büyük acılar yaşadığını yine abartılı bir şekilde anlatmıştır. Bu anlatımlar Divan şiirinde

geleneksel olarak yapılagelmiş anlatımlardır.

İlk beyitte âşık anlatıcı şah u geda (sultan ve dilenci) mazmunlarından yararlanır. Öyle bir sultana kul köle oldum ki bütün dünya ona dilenci olmuştur. Öyle bir ay yüzlü güzele tutuldum ki çehresi kuşluk vaktindeki güneş gibi parlaktır. Sevgili çok güzel olması hasebiyle güzellik sultanıdır, âşıkla beraber rakipler de ona sevdalanmış olup ondan aşk dilenmektedir. Bu yönüyle insanlar sevgilinin yanında dilenci konumuna düşmüşlerdir.

İkinci ve üçüncü beyitlerde âşığın yaşadığı acılara temas edilmiştir. Sevgili bir doğal âfet gibi âşığı yakıp yıkmış, ona nice sıkıntılar yaşatmıştır. Zaten aşk demek bir anlamda bela demektir. Ancak âşık bu durumdan şikâyetçi değildir. Çünkü ateşli ahlarcının alevi, hicran gecelerinde sevgilinin kapısını bulabilmesi için ona yol gösterecektir.

Dördüncü beyitte âşık yine abartılı bir biçimde sevgiliyi metheder. Sevgilinin yüzü bayram sabahı gibi aydınlık ve mutluluk verici, saçları ise Kadir Gecesi gibi siyah ve huzur vericidir.

Beşinci beyitte yine Divan şiirinde çok karşılaştığımız bir sahne canlandırılmıştır. Âşık o kadar aşk ateşiyle yanış tutuşmuştur ki ateşli ahlarcı bir duman gibi yükselerek gökyüzünü kaplamıştır. Öte yandan bu aşk acısı çok fazla gözyaşı dökmesine neden olmuş ve bu gözyaşları sular seller gibi dünyayı kaplamıştır.

Ancak âşık bu durumdan şikâyetçi değildir. Zira o, gönül alan bir sevgiliyi sevmiştir. Bundan dolayı eziyet ve sıkıntı çekmesi olağan bir durumdur, aşkın doğal bir sonucudur.

Mahlas beyti ile beraber gazelin sona ermesi gerekirdi. Divan şiirinde mahlas, genel olarak gazelin son beytinde yer alır. İncelediğimiz Fatih Divanı'nda da ilk 17 gazelde bu kaideye uyulmuştur. Ancak şu an incelediğimiz 18. gazelde anlatıcı mahlas beytinden sonra bir beyit daha eklemeyi tercih etmiştir.

Klasik Türk Edebiyatı'nda mahlas beytinden sonra bir veya birkaç beyit daha yazılmış gazeller de vardır. Böyle gazellere müzeyyel gazel denir ve bu gazellerde metin dışı bir kimse övülebilir. Şeyh Galip, kimi gazellerde bu yola başvurur ve Mevlana'ya övgüde bulunur. Ancak burada anlatıcı, metin dışından birini övmek yerine yine sevgiliyi övmeye devam eder ve onu bir anlamda kâinat güzeli olarak takdim eder.

Felek beni öyle güzel bir dilbere sevdalandırdı ki onun yüzünün parıltısında ay

ve güneş bile Süha yıldızı gibi sönük kalır. (Bir dilbere düşürdi beni gerdiş-i eflâk / Kim mâh ü güneş yüzi ziyâsında Sühâdur)

Bu gazelde açık bir biçimde âşık anlatıcından istifade edilmiştir.

14. ŞİİR (19)

- 1
.....
- 2 ‘Ömr geçdüğü kıyâmet kopduğı olur ‘ayân
Çün hırâmân seyr edüp ol kâmet-i bâlâ geçer
- 3 Bir harâret var derûn-ı dilde zahm-ı tîğuna
Gamzesi tîğî erişince benüm baña geçer
- 4 Câna hecrûñ hançeri geçdüğü yetmez miydi kim
Gamze tîrini atarsın ol dahi câna geçer
- 5 ‘Avnî yüzüne gül-i gülzârı niçe beñzede
Vakt-i gül bir aya varmaz ey gül-i ra’nâ geçer

Bu gazelin matla beyti Ali Emiri’nin yazma nüshasında bulunmamaktadır. Yazma metinde doğrudan dört beyte yer verilmiş, matla beytinin eksik olduğuna dair herhangi bir not düşülmemiştir. Yaptığımız taramada eksik olduğunu düşündüğümüz matla beyti başka bir kaynakta da görülmemiştir. Bu nedenle yazma nüshada dört beyit olmasına rağmen ilk beytinin eksik olduğu düşüncesinden hareketle gazel yukarıda beş beyit olarak sıralanmıştır.

Vezin açısından gazelde bir problem bulunmamakla birlikte kafiye bakımından ikinci beyit, diğer beyitlere uymamaktadır. Sonraki beyitlerde “*baña, câna, ra’nâ*”⁴⁴ sözcükleri arasında en azından fonetik uyum bulunmaktadır, ancak ikinci beyitteki

⁴⁴Kulak için kafiye anlayışının Tanzimat’tan sonra başladığı ifade edilir. Oysaki birkaç yerde şairin bir anlamda kulak için kafiye yaptığı, göz için kafiye anlayışının dışına çıktığı görülmektedir. Bu konu ileride makale düzeyinde tarafımızdan ele alınacaktır.

“bâlâ” sözcüğü gazeldeki kafiyeyle hâle getirmektedir.

İlk beyit eksik olduğu için direkt ikinci beyit ile gazeli irdelemeye başlayalım. O uzun boylu sevgili salına salına, naz ile gezintiye çıktığında onun peşinden ömrün geçip gittiği, adeta kıyametin koptuğu ayan beyan ortaya çıkar. Kamet ile kıyamet kökteş sözcüklerdir, âşık sevgilinin kametini (endamını) görünce gönlünde kıyametler kopmakta, sanki ömrünün sonuna gelmektedir.

Üçüncü beyitte âşık anlatıcı Divan şiiri geleneğine uygun olarak aşk acısı yaşamaktan duyduğu memnuniyeti dile getirir. Gönlümün ta derininde sevgilinin kılıç yaralarına karşı öyle hararetli bir arzu var ki bir kılıç gibi olan gamzesi bana erişince adeta benliğim (canım) bana geçer. Allak bullak olur, kendimden geçerim.

İkinci ve üçüncü beyitlerde gaip makamında sevgiliden bahseden âşık anlatıcı son iki beyitte ise onu muhatap makamına yerleştirir ve doğrudan ona seslenir. Sevgili, ayrılık hançerinin canıma geçtiği, bedenimi yaraladığı yetmez miydi ki bir de üstüne bir ok gibi bakışlarını fırlatıp beni iyice yaralarsın.

Son beyitte klasik gül metaforu ile anlatıcı gazeli bitirir. Ey güzel parlak bir gül gibi olan sevgili! Avnî, bir bahçe gülünü senin yüzüne nasıl benzetsin. Zira gül mevsimi bir aya varmaz geçer gider, bütün güller solar. Oysaki sevgili, âşık için solmaz bir güldür. Büyük bir aşkla sevgiliye bakan âşık, onu her zaman olağanüstü güzellikte görmeye devam eder.

Yukarıdaki açıklamalara binaen bu gazelde belirgin bir biçimde âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz.

15. ŞİİR (20)

- 1 Gözümden akan yaş mıdur kan mıdur
Lebüñ yâdına la‘l ü mercân mıdur
- 2 Göñülde ne var ise fâş etdi göz
Seni sevdigüm ya‘ni pinhân mıdur
- 3 Gözüm ile deryâ nice bahs ede
Gözüm gibi ol gevher-efşân mıdur

- 4 Göñül ıztırâb ile oldı helâk
Gelen görüñ ol âfet-i cân mıdur
- 5 Demiş ‘Avnîye ben cefâ etmezem
Aña cevır eden yoksa devrân mıdur

Beş beyitlik bu gazelin ilk üç beytinde aşk temasının tamamen “göz” mazmunu etrafında işlenmesi oldukça dikkat çekicidir. Bilindiği gibi gazellerin çoğu zaman anlam bütünlüğünden yoksun olduğu, şairlerin her beyitte farklı konulara değindiği, bu şiirlerin adeta yamalı bohça olduğu iddia edilir. Oysaki Fatih Sultan Mehmet’in neredeyse incelediğimiz bütün şiirlerinde gazellerin ana bir tema etrafında şekillendiği görülmektedir. Yukarıdaki gazelde buna ek olarak özellikle ilk üç beytin göz kavramı etrafında kaleme alınmış olması ayrıca dikkatlerimizi celbetmiştir.

İlk beyitte anlatıcı yaşadığı aşk ızdırabını dile getirir. Ey sevgili, gözlerimden akan gözyaşları mıdır, kan mıdır? Yoksa kırmızı dudaklarının anısına saçtığım lal ve mercan mıdır? Lal ve mercan ikisi de kırmızı renkte değerli mücevherlerdir. Anlatıcı bu beyitte bir yandan kanlı gözyaşları dökerek büyük bir aşk acısı yaşadığını göstermekte diğer yandan da sevgilinin kıpkırmızı dudakları için aynı renkteki mücevherleri onun ayaklarının dibine saçtığını dile getirmektedir. Ancak âşığın sermayesi can örneğinde olduğu gibi burada da gözyaşlarıdır.

Geçmişte padişah gibi çok değerli insanlar bir yeri teşrif ettiklerinde ayaklarına mücevher, madenî para gibi saçılar atılmış. Günümüzde de kimi yerlerde düğün âdeti olarak gelinlerin ayağına saç atılmaktadır. Bu beyitte ayrıca bu duruma da işaret edilmiştir.

İkinci beyitte gözle bağlantılı aşk teması işlenmeye devam eder. İlk beyitte olduğu gibi âşık anlatıcı burada da sevgiliye hitap eder. Sevgilim, seni sevdiğimin gizli kalması mümkün müdür? Zira gözlerim gönlümde olan ne varsa hepsini ifşa etmiştir. Bu beyti anlamsal olarak doğrudan ilk beyte bağlayabiliriz. İlk beyitte kanlı gözyaşları döken âşık, gönlündeki büyük sevdayı açığa vurmuş, çevresindekiler malum sevgiliye sevdalandığını fark etmişlerdir. Dolayısıyla bu aşkın gizli saklı kalması artık mümkün değildir.

Üçüncü beyitte de âşık anlatıcı yine göz ile ilişkili olarak duygularını ifade eder. Denizler gözlerim ile nasıl bahse tutuşabilir ki? Onlar gözlerim gibi mücevher saçabilir mi ki? Bu beyitte derya ile beraber gözün kişileştirildiği görülmektedir. Göz bir insan gibi bahse girmekte ve sevgili için mücevher saçmaktadır. Metinde soru yoluyla denizlerin âşığın gözlerinin mertebesine erişemeyeceği ifade edilmiştir.

Dördüncü beyitte her ne kadar doğrudan göz kelimesi kullanılmadıysa da “görmek” gibi onunla bağlantılı ifadeler kullanılmıştır. Gönlüm sevgiliye olan özlemin verdiği acı ile helak oldu, bir bakın görün, acaba gelen bana ızdırap çektiren o sevgili midir? Âşık sevgiliyi gözleriyle göremediği için özlem ateşiyle yanıp tutuşmakta, helak olmaktadır. Her ne kadar afet-i can olsa da, can yakanın kendisi sevgili olsa da âşık onu görerek bir nefes alacak, gözü gönlü bayram edecektir.

Yaşattığı bunca sıkıntıya rağmen sevgili “*Ben Avnî’ye cefa etmiyorum.*” demiş. Yoksa âşığın yaşadığı bunca acının müsebbibi sevgili değil de kader midir? Burada aşkın kaderinde ızdırap olduğu ima edilmiştir. Sevgili feleğin kendisine tevdi ettiği rolü oynamakta, âşığın payına da acı ve gözyaşı düşmektedir. Dolayısıyla sevgili, âşığa zulmetmek çabasında değildir ki bir suçluluk duysun.

Yukarıdaki açıklamalara binaen bu gazelde Fatih Sultan Mehmet, âşık anlatıcı tipinden istifade etmiştir. Metinde kanlı gözyaşları döken, büyük acılar yaşayan, dostlarına biçare bir şekilde dert yanan karakter gerçek hayattaki Fatih Sultan Mehmet değil, bu gazel özelinde yaratılmış olan kurmaca âşık tipidir.

16. ŞİİR (21)

- 1 Servkaddûñ bendesidür ey niçe âzâdlar
Kâmetûñ efgendesidür serv ile şimşâdlar
- 2 Tîşe-i nâhunla ben kim eyleyem cân-kenligi
Kûh-ı gamda baña şâkird olıma Ferhâdlar
- 3 Cevrûññ vîrânı olmışdur niçe ma‘mûrlar
‘Aşkuññ ma‘mûridur niçe harâb-âbâdlar

- 4 Mihnetüñde hem-demümdür zârî [vü] efgânlar
Fûrkatüñde mahremümdür nâle vü feryâdlar
- 5 ‘Aşka tayandum belâ vü mihneti fikr etmedüm
San‘atında gâh olur ‘âciz kalur üstâdlar
- 6 Bî-sütûn-ı gamda efgân eylesem Ferhâd-veş
Rahm edüp ben zâre gelür kûhdan feryâdlar
- 7 Meşrebi âyînesi olsa mükedder zevkden
‘Avnîyâ etmez mürîde fâide irşâdlar

Daha ilk beyitte “ey” ünlemi ile sevgiliye seslenmek suretiyle gazele başlanmıştır. Ey (sevgili), nice özgür insanlar senin selvi gibi uzun ve mevzun endamının esiri olmuştur. Aynı şekilde selvi ağacının kendisi ve şimşir ağaçları da senin boyunun âşıklarıdır, düşkünleridir. Anlatıcı ilk mısrada sevgilinin boyunu önce selvi ağacına benzetmiş, ikinci mısrada adeta bu ifadeden rücu etmiş; uzun ve biçimli olmasıyla güzellerin endamının benzetildiği selvinin bile sevgilinin boyuna âşık olduğunu dile getirmiştir.

İlk beyitte âşık kimliğini hafiften hissettiren anlatıcı ikinci beyitte açık olarak bunu gösterir. Hatta âşık kimliğini en yüksek perdeden dile getiren anlatıcı, kendini efsanevî âşıklardan biri olan Ferhat ile mukayese eder ve kendi âşıklığının Ferhat’tan çok çok daha üstün olduğunu iddia eder. Tırnaklarını kazma gibi kullanarak ben canımı (sinemi) kazırken gam dağında Ferhatlar bana çırak bile olamaz. Ferhat sadece dağdaki taşı toprağı kazımakla uğraşırken burada âşık kendi sinesini, kendi bedenini aşkın verdiği gamla kazımıştır. Dolayısıyla âşık, hem Ferhat’tan daha fazla aşk ızdırabı yaşamaktadır hem de kendi canını kazıdığından bu aşk arzusunu gönlünde daha şiddetli olarak yaşamaktadır.

İkinci beyitle bağlantılı olarak üçüncü beyitte sevgilinin kapalı bir anlatımla Ferhat’ın sevgilisi Şirin ile mukayese edildiğini söyleyebiliriz. Şirin sadece Ferhat’ı baştan çıkarmış, kazma ile dağları delmesini sağlamıştır. Oysaki âşığın sevgilisi sadece onu değil pek çok kişiyi baştan çıkarmıştır. Sevgilinin cefalarıyla nice mamur, şen

gönüller viran olmuş ancak nice harap gönüller de onun aşkıyla mamur olmuş, şenlenmiştir. Dolayısıyla sadece bir kişiyi değil pek çok kişiyi aşkıyla ters yüz eden bu sevgili Şirin'den üstün olmalıdır.

Sonraki üç beyitte (4-6) âşık anlatıcı yaşadığı büyük aşk ızdırabını Divan şiiri geleneğine uygun olarak abartılı bir biçimde dile getirir. Sevgili, senin yaşattığın elemeler nedeniyle inlemeler ve ızdıraplı bağırışlar benim yoldaşım oldu. Ayrılığın acısıyla feryat ve figanlar benim sırdaşım oldu. Aşka dayandım, güvendim. Aşk konusunda kendime güvendiğimden, yaşatacağı sıkıntıları düşünmedim. Oysaki en iyi ustalar bile bazen kudretli oldukları sanatlarında çaresiz kalır. Ben de bu aşk derdi içerisinde biçare kaldım. Ferhat gibi Bisütun denen gam dağında feryat edecek olsam dağlar da merhamete gelip benim gibi feryat figan etmeye başlar.

Son beyitte âşık anlatıcı tasavvuftan bir benzetme ile gerçek bir âşığın nasıl olması gerektiğini ifade eder. Aslında gerçek âşık, gazelin altı beyti boyunca açık bir şekilde dile getirilmiştir. Bu âşık, aşk acısıyla yanıp tutuşan, acılar içinde kıvranan, gâh inleyen gâh feryat eden, sinelerini tırnaklarıyla kazıyan âşıktır. Hakikî bir âşıkta zevk ve sefa olmaz. Nasıl ki o tertemiz meşrep aynası dünya zevkleri ile paslanan bir müride irşat fayda etmiyorsa aynı şekilde bir âşık da beşerî mutluluklar peşinde koşarsa aşkın gerçek tadına varamaz ve gerçek bir âşık olamaz. Dolayısıyla mahlas beytinde mürit örneği gerçek bir âşığın ne şekilde olması gerektiğini somut bir biçimde ifade etmek için verilmiştir.

Bütün bu açıklamalara binaen bu gazelde âşık anlatıcı tipinden istifade edildiğini söyleyebiliriz. Bu âşık, Divan şiiri geleneğine uygun olarak büyük aşk acıları yaşayan, bu durumdan memnuniyet duyan, hatta bu durumu aşkın gereği gören geleneksel âşık tipidir.

17. ŞİİR (23)

- 1 Bir şâha kulum kim kulı sultân-ı cihândur
Mihr-i ruhı şems-i felege nûr-feşândur
- 2 Katlûme ya müjgânı ya tîri sebeb olmuş
Çün öldüriser tîr hemân tîğ hemândur

- 3 Zülfûñ şeb-i Kadr oldı kaşuñ ‘îd hilâli
Vasluñ dem-i ‘îd oldı firâkuñ ramazândur
- 4 Ol Yûsuf-i hüsn urdı dile nîze-i hecri
Cânumı alan nîze degül belki sinândur
- 5 ‘Avnî gözi Mahmûd şehûñ bakduğı bu kim
Mülkin dahiler zabt eder aña nigerândur

“Öyle bir padişaha kulum ki bu padişahın kulu dünyanın sultanıdır. Güneş gibi parlak olan yanağı gökyüzündeki güneşe ışık saçmaktadır.” şeklinde ilk beyti günümüz Türkçesine çevirebiliriz. Bu beyitte bir yandan sevgilinin olağanüstü güzelliği dile getirilmiştir. Zira bu sevgili güneşten bile daha parlak, daha berrak bir güzelliğe sahiptir. O kadar güzeldir ki dünyaya hükmeden sultanlar bile ona kul olmuştur. Diğer yandan Fatih Sultan Mehmet bu beyitte hükümdar kimliğini de hissettirmiştir. Bir şâha kulum kim kulu sultân-ı cihândur. Sevgiliye gönül bağlamış, adeta ona kul olmuştur ama kendisi bir cihan padişahıdır. Kanaatimce bu beyitte Fatih’in dönemin cihangir hükümdarlığına bir işaret vardır.

Ancak Fatih, âşık kimliği ile beraber hissettirdiği hükümdarlık makamını sonraki beyitlerde metne yansıtmaz ve tamamen âşığın ruh haline bürünür. Hemen ikinci beyitte bu durum açık bir şekilde görülmektedir. Katlime ya kirpikleri ya oku neden olmuştur. Zaten öldürmek istediğinde ok da hemen hazırdır kılıç da hemen hazır. Görüldüğü gibi anlatıcı burada divan şiirinin geleneksel âşık kimliğine bürünmüştür. Sevgilinin ok gibi kirpikleri ve kılıç gibi bakışları âşığı mecazen öldürmektedir ve âşık el mahkûm sevgilinin karşısında beklemektedir.

Üçüncü beyitte âşık anlatıcı klasik bir benzetmeye başvurur. Sevgiliye hitap eder ve dinî çağrışımlarla onu metheder. Saçların Kadir Gecesi gibi ve kaşın bayram hilali gibidir. Saçlar zaten siyah olması yönüyle geceye benzetilir. Burada bir de Kadir Gecesi denerek sevgiliye kutsallık atfedilir. Yine hemen sonrasında sevgilinin yay kaşları da bayramı müjdeleyen hilale benzetilmiştir. Âşık sevgiliden ayrılığı Ramazan orucu gibi yaşamakta, onun yokluğunda adeta mutsuzluk orucu tutmakta ve sevgiliye kavuşmayı

da bayram olarak görmektedir. Zira âşîğın gönlü sadece sevgiliye kavuşunca mutlu olup bayram etmektedir.

Dördüncü ve beşinci beyitlerde âşık anlatıcı sevgiliyi dinî ve tarihî şahsiyetlere benzeterек yüceltir. Sevgili, güzelliğın vücut bulduğı Yusuf'tur ve âşîğın gönlüne mızrak saplamıştır. Ancak âşîğın canını alan mızrak değil, Sinan lakaplı güzelliğın mücessem hali Yusuf gibi olan sevgilidir. Sinan hem Hz. Yusuf'un lakabıdır hem de mızrak, süngü, ok gibi anlamlar taşımaktadır.

Son beyitte de sevgili Gazneli Mahmut'a benzetilir. Sevgili, Sultan Mahmut gibi ülkesini işgal eden yabancılara bakmaktadır. Âşîğın gönlü, sevgilinin tahtıdır. Âşık kimi zaman bütün benliğiyle sevgiliyi düşünmediğinde, kalbine başka duygu ve düşünceler girmekte, sevgili de ülkesi işgale uğramış Sultan Mahmut gibi kederli gözlerle buna bakmaktadır (Doğın, 2014: 225)⁴⁵

Dolayısıyla bu gazelde âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz. Metin boyunca âşık anlatıcı, sevgilinin muhteşem güzelliğini dile getirmiş ve kimi güzellik unsurlarının kendisini öldürürcesine çok fazla etkilediğini ifade etmiştir.

18. ŞİİR (24)

- 1 Şâh-ı 'aşkım gam beyâbânı baña kişver yeter
Âteş-i âhum livâ-yı ejdehâ-peyker yeter
- 2 Dâm-ı mihnetden gönül mürği remîde olsa ger
Zülf şebbâzını sal kim ol zamân erer yeter
- 3 Hey kıyâmet gamzeden diller perîşân olsalar
Târ-ı zülfün 'ukdesi cem'ıyyet-i mahşer yeter
- 4 İki 'âlem nakşını görmek dilerseñ âşikâr
Devr içinde şîşe-i mey câm-ı İskender yeter
- 5 'Avniyâ cismün yanup küllî kül oldıysa eger

⁴⁵Bu beytin yorumunda şahsen zorlandığımı ve özellikle Muhammet Nur Doğın'ın söz konusu gazel serhinden istifade ettiğimi belirtmem gerekir.

‘Aşk odın hıfz etmek için işbu hâkister yeter

Beş beyitlik bu gazele anlatıcı aşk hususunda oldukça iddialı bir giriş ile başlamış ve bu gazelde âşık kimliğine büründüğünü hemen ortaya koymuştur. Aşk padişahıym ve gam çölü bana hükümrانlık sürdüğüm ülke olarak yeter. Göğsü yükselen ahımın ateşi de benim ülkemi temsil eden ejderha motifli bir bayrak olarak yeter. Anlatıcı, aşkı bir gam çölüne benzetmektedir. Çöl hem büyüklüğü hem de meşakkatli olması itibarıyla öne çıkarılmıştır. Âşık da bu büyük ve meşakkatli ülkenin padişahıdır. Ama tıpkı Mecnun benzetmelerinde olduğu gibi bu mecazî ülkede âşık hükümdarın payına düşen şey saltanat/sefa sürmek değil, cefa çekmek, gam keder yaşamaktır.

İkinci beyit doğrudan ilk beytin devamı niteliğindedir. Her ne kadar âşık, gamla dolu aşkı bir ülke gibi nimet görüp benimsediyse ve kendini bir padişah gibi gördüyse de gönül kuşu bir tuzak gibi olan bu sıkıntılardan ürküp kaçmak isteyebilir. Bu durumda sevgili bir doğan misali saçlarını salarak bu ürkek gönül kuşunu avlamalıdır. Burada âşık sevgiliye hitap etmekte ve ondan bir kuş gibi kendisini avlamasını, ele geçirmesini istemektedir. Bu beyitte aynı zamanda divan şiirindeki âşıkların gönüllerinin sevgilinin saçlarında sallanması metaforuna temas edilmiştir.

Üçüncü beyte bu metafor ile devam edilir. Hey kıyamet gibi âşıkları perişan eden sevgili, senin gamzen ile gönüller darmadağın olsalar da bu bir sorun değil. Zira saç tellerinin düğümleri bir mahşer alanı gibi gönülleri toplar, bir araya getirir. Yüzüne dökülen her bir saç telindeki sayısız gönüller, sevgili saçlarını toplayıp bir düğüm attığında bir araya gelmiş olur.

Dördüncü beyitte anlatıcı, biraz konu dışına çıkmış gibi görünmektedir. Her iki dünyanın suretini ayan beyan görmek istersen devir içindeki şarap şişesi İskender’in kadehi olarak sana yeter. Ancak buradaki şarap, aşk, özellikle ilahî aşk anlamında kullanılmış olmalıdır. Mitolojik olarak Cem ve İskender’e atfedilen kadeh ve aynanın gözden ırak yerleri gösterdiği, bu şekilde bu hükümdarların dünyaya hükmettiğine inanılır. Aşk şarabıyla kendinden geçen gerçek bir âşık da her iki dünyanın sırlarına vâkıf olur.

Mahlas beyti ile anlatıcı, aşk temasını bir sonuca bağlar. Ey Avnî, bedeninin yanıp tamamen küle döndüyse eğer aşk ateşini bir köz gibi muhafaza etmek için bu kül sana yeter. İlk iki beyitte âşık gama kedere boğulmuş, üçüncü beyitte darmadağın olmuş,

sonra sevgilinin zülfünün ucunda kendini toplayabilmiş, dördüncü beyitte aşk şarabıyla tamamen kendinden geçmiş, iki dünyanın nakşına vâkıf olmuş ve nihayetinde son beyitte aşk ateşiyle yanmış tutuşmuş, küle dönmüştür. Ama bütün bunlara rağmen âşık mutludur. Küllerin altında ısınıp koruyan bir kor gibi aşkını muhafaza eden âşık bununla mutluluk duymaktadır.

Bütün bu açıklamalara binaen bu gazelde âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz. Elbette ki gazeldeki bu aşkdîğer pek çok gazelde olduğu gibi hem gerçek hem de mecazî olarak algılanabilecek şekilde dile getirilmiştir.

19. ŞİİR (25)

- 1 Dîde zahm-ı gamzeden pür-hûndur
Yaşı anuñçün anuñ gül-gûndur
- 2 Bezm-i gamda nâya hem-dem oluban
Kaddümi çeng eylemek kânûndur
- 3 Dil nice rûsvâ vü şeydâ olmasun
Gözlerüñ fettânına meftûndur
- 4 Hüsrevâ bu hadd-i gül-gûnuñ görüp
Saña Ferhâd olmayan mecnûndur
- 5 Gözyaşın harcandı vasluñ almadı
‘Avnî bu bâzârda mağbûndur

Aruzun kısa kalıplarından biriyle yazılmış olan bu gazelde Divan şiirinin klasik aşk anlayışı dile getirilmiştir. Bu bağlamda olağanüstü güzel bir sevgiliye sevdalanan bir âşık vardır. Bu âşık, bu sevgili için nice acılar yaşamakta, ama bir türlü vuslata erememektedir.

Daha ilk beyitte bu tablo gözler önüne serilir. Âşığın gözleri sevgilinin kılıç gibi bakışlarının tesiriyle yaralanmış, kan çanağına dönmüştür. Bu nedenle âşık kanlı

gözyaşları dökmektedir. Kanlı gözyaşları dökmek manevi arınmaya işarettir.

Sonraki beyitte de âşığın acılarla dolu durumu sahnelenmeye devam edilir. Ancak ilk beyitte belirgin olmayan kahraman bakış açısı burada devreye girer. Âşık, ben diliyle düşüncelerini ifade etmeye başlar ve sonraki beyitlerde de bunu sürdürür. Gam meclisinde inlemek suretiyle ney'e eşlik ederken boyumu da çeng gibi iki büklüm eylemek aşkın kanunudur. Âşık anlatıcı, bu beyitte ızdırabını geleneksel musiki aletlerinden istifade ederek anlatmaktadır. Âşık, bir ney gibi acı acı inlemektedir, bir çeng gibi iki büklüm olmuştur. Ancak bu durumdan şikâyetçi değildir, bunlar aşkın kanunudur. Kanun bu beyitte tevriyeli olarak kullanılmıştır. Usul, yasa dışında çalgı anlamı da hissettirilerek ney ve çeng ile beraber tenasüp yapılmıştır.

İlk iki beyitte kendi ahvalini dile getiren âşık, üçüncü ve dördüncü beyitlerde sevgiliye seslenir. Gönül nasıl çılgına dönüp rezil rüsva olmasın ki? Bu mümkün değil ki! Zira ey sevgili, gönlüm, senin baştan çıkaran gözlerine büyülenmişçesine vurulmuş durumdadır. Ey bir sultan gibi gördüğüm sevgili, senin bu gül renkli yanağını görüp de aşkından Ferhad'a dönmeyende akıl yoktur, o delinin tekidir. Aslında anlatıcı burada, o kadar güzelsin ki bu güzellik karşısında aklım başımdan gitti, Mecnun'a döndüm, demek istemektedir.

İkinci beyitte geleneksel çalgılardan yararlanarak ızdırabını dile getiren âşık, bu beyitte de Hüsrev, Ferhat ve Mecnun gibi efsanevî kahramanlara başvurarak aşkının büyüklüğünü anlatmaya çalışmıştır.

Nihayet mahlas beyti ile adeta sahne sonlandırılır ve perde çekilir. Avnî, öz sermayesi olan bütün gözyaşlarını harcadı ama yine de vuslatını satın alamadı, sana kavuşamadı. Demek ki bu pazarda aldanmış, zarar etmiş durumdadır.

Aslında gazel beklendiği gibi bitirilmiş, bir sürpriz söz konusu değildir. Geleneğe uygun olarak âşık birçok acılar yaşamasına rağmen vuslata erememiştir. Ancak elbette ki burada bütün bu acıları yaşayan ve sevgiliye kavuşamayan kişi Fatih Sultan Mehmet değildir. Aksine Fatih tarafından bu gazel özelinde divan şiiri geleneğine uygun olarak kurgulanmış âşık tipidir. Dolayısıyla bu gazelde âşık anlatıcıdan istifade edilmiştir.

20. ŞİİR (26)

- 1 Saçuñ sevdâsın etmekde gönül bir bûya kâni'dür
Benüm baht-ı siyâhumda rakîb aña da mâni'dür
- 2 Melekden hûrdan sebkat eder dildâr hüsniyle
Degüldür âb [u] gîl aslı hemânâ sun'-ı Sâni'dür
- 3 Benüm 'aşkum senüñ hüsnuñ beyânın kılsa râvîler
Ne deñlü vasf ederlerse kemâhî cümle vâki'dür
- 4 Nice mahfî tutam esrâr-ı 'aşkı mekr ü hîleyle
Tutupdur iştiâhı halk içinde hayli şâyi'dür
- 5 Bugün mülk ü hazâyın her ne cem'iyet ki cem' etdüñ
Mey ü mahbûba sarf olmazsa 'Avnî cümle zâyî'dür

Gazelin ilk beytinde anlatıcı sevgiliye hitap ederek onu muhatap makamına yerleştirmektedir. Muhatabın sevgili olduğu bir metinde de mütekellimin âşık olması kuvvetle muhtemeldir. Zaten ilk beyti günümüz Türkçesine çevirdiğimizde bu gazelde âşık anlatıcıdan istifade edilmiş olduğu açıkça görülmektedir. Senin saçının sevdasını yaşarken gönlüm ondan gelecek küçük bir kokuya bile razıdır. Ancak benim kara bahtımda rakipler buna bile engel olmaktadır. Bilindiği gibi divan şiirinde olay örgüsü genellikle “âşık-sevgili- rakip” üçgeni etrafında yaşanmaktadır. Ele aldığımız gazelde debu muhayyel üçgenin karakterleri ile olay örgüsü başlatılmıştır.

İkinci beyitte anlatıcı sevgiliye hitap etmeyi bırakıp yönünü çevresindekilere veya genel dinleyici kitlesine çevirir. Gönlümü alan sevgili, olağanüstü güzelliğiyle meleklerin ve cennet hurilerinin bile önüne geçer, onlardan çok çok daha güzeldir. Zira sevgili adeta Allah'ın özel olarak yarattığı bir sanat eseridir, o diğer insanlar gibi bayağı su ve çamurdan müteşekkil değildir.

Üçüncü beyitte anlatıcı tekrar sevgiliye döner. Sevgili, eğer râvîler benim aşkıma ve senin güzelliğini anlatmaya kalkıştırlarsa ne denli övgü dolu sözlerle beyan ederlerse

etsinler, bunlar tamamen doğrudur. Bu beyitle anlatıcı bir yandan hitap ettiği sevgiliyi Leyla ve Şirin gibi efsanevî güzellerden bile daha yüce bir konuma yerleştirmekte öte yandan kendi aşkının da Mecnun ve Ferhat gibi şahsiyetlerden çok daha büyük olduğunu iddia etmiş olmaktadır. Dolayısıyla bu aşk, rivayet edilegelen efsanevî aşklar gibi anlatılmalıdır.

Dördüncü beyit, üçüncü beytin devamı gibidir. Bu büyük aşk, bir önceki beyitte dile getirildiği gibi râvîler tarafından anlatılagelmiş, halk arasında yayıldıkça yayılmış, şöhret olmuştur. Böylesi dillere destan bir aşkı, bu aşkın sırlarını âşık, nasıl saklayabilir ki? Hiçbir hile ve düzen, bu aşkı gizlemeye yetmez.

Son beyitte anlatıcı, sözü toparlar ve bir sonuca bağlar. Âşık, mademki sevgilinin mis kokulu saçlarına vurgundur (1. Beyit), mademki sevgili meleklerden ve hurilerden çok daha güzel, Allah'ın özene bezene yarattığı bir sanat şaheseridir (2. Beyit), mademki bu aşk ve bu güzellik dilden dile rivayet edilir olmuştur (3. Beyit), mademki şöhret olmuş bu aşkın artık gizlenme saklanma imkânı kalmamıştır (4. Beyit) o hâlde âşık mal mülk elinde biriktirdiği neyi varsa bu sevgili için sarf etmelidir. Eldeki para pul sevgiliye ve şaraba harcanmalıdır. Bunun dışında yapılan harcamalar, beyhude harcamalardır.

Beş beyitlik bu gazelde sadece son beyitte şaraptan söz edilmiştir. Burada şaraba teması şu şekilde yorumlayabiliriz. Râvîlerin anlatageldiği aşklar, elbette ki vuslatın gerçekleşmediği, âşıkların hicranla yanıp tutuştuğu, kendilerini çöle vurdukları veya içkiye verdikleri aşklardır. Bu gazel özelinde âşık da sevgili yolunda malını mülkünü harcamalı ancak geleneksel olarak sevgiliye kavuşamayacağı için ayrılık acısını şarap içip sarhoş olarak hafifletmeye çalışmalıdır.

Bütün bu açıklamalara binaen bu gazelde âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz. Bu âşık, elbette Fatih Sultan Mehmet değil, onun tarafından bu gazel özelinde yaratılmış olan divan şiiri geleneğine uygun âşık karakteridir. Yoksa gerçek anlamda Fatih'in devletin mülkünü ve hazinelerini mahbuba ve şaraba harcadığını dillendirmek hem Fatih Sultan Mehmet'e büyük bir haksızlık olur hem de edebî eserlerdeki kurmaca dünyadan gafil olmak anlamına gelir.

21. ŞİİR (27)

- 1 Cismümüz râh-ı vefâda gerçi kim hâk eylerüz
Bâd-ı âh ile reh-i yâri yine pâk eylerüz
- 2 Bâdeye baş üzre yer edüp ayağa salmazuz
Hürmetin câm-ı meyûn ol deñlü idrâk eylerüz
- 3 Ger firâkuñ derdine vasluñdan olursa devâ
Nûş-ı la'lûñ gamzeñûñ nîşine tiryâk eylerüz
- 4 Tîr-i hicre sîne tutmakdan budur maksûdumuz
Yoluña baş oynamağa cânı bî-bâk eylerüz
- 5 Yâr eşiginde ikâmet mümkün olursa eger
Meskenümüz 'Avniyâ san evc-i eflâk eylerüz

Beş beyitlik bu gazelde anlatıcı, birinci çoğul kişi ağzıyla, biz diliyle konuşmayı tercih etmiştir. Gazel boyunca kullanılan “eylerüz” redifi ile bu anlam sağlanmıştır. Ancak bu redifin kullanılmasının şairin bilinçli bir tercihi olduğu kanaatindeyim. Zira şair, pekâlâ “eylerüm” redifini kullanmak suretiyle şiirini ben diliyle kaleme alabilirdi. Oysaki biz dilinin kullanılması ile şair, metindeki kurmaca anlatıcıyı bir karakter ile sınırlandırmamış ve bu gazelde genel olarak âşıkların duygu ve düşüncelerine tercüman olmak istemiştir.

Gazelin ilk beytini şu şekilde günümüz Türkçesine çevirebiliriz: Biz her ne kadar bedenimizi sevgiliye vefa yolunda toprak eylesek de ahımızın rüzgârı ile sevgilinin yolunu yine de tertemiz etmeyi biliriz. Âşıklar, sevgililerin nazları karşısında bir sürü sıkıntı yaşar; dertten, kederden zayıflayıp toz toprak olur ama yine de vefa göstererek aşklarından vazgeçmezler. Fakat âşıkların toza toprağa dönüşüp yola dökülen bedenleri sevgilileri rencide edebilir. Bu kez de âşıkların ahları bir rüzgâr gibi devreye girer ve yolu tertemiz hâle getirir.

Anlatıcı, bilinçli bir şekilde çoğul kip kullanmayı tercih etmiştir. Çünkü dile

getirdiği bu durumlar, şahsına münhasır değildir, bütün âşıkların meşakkatli aşk yolunda yaşadıkları genel durumlardır. Zaten yukarıdaki beyitte çizilen tablo, birçok gazelde benzer şekilde karşımıza çıkmaktadır.

İkinci beyitte anlatıcı, sevgiliden şaraba geçer ve içki ile ilgili âşıkların tutumunu dile getirir. Şaraba başımızın üstünde yer verip onu ayağa düşürmeyiz. Biz şarabın hürmetini o kadar iyi biliriz. Âşıkların sevgili ile beraber asla vazgeçemeyecekleri şey şaraptır. Hakikî olsun mecazî olsun şarap içmek, âşıklığın olmazsa olmazıdır.⁴⁶

Üçüncü ve dördüncü beyitlerde anlatıcı âşık, tekrar sevgiliye hitap eder. Eğer ayrılığından kaynaklanan derde vuslatın derman olacaksa hışımlı bakışlarının zehrine mukabil lal taşı gibi kırmızı dudaklarından içerek panzehir elde ederiz. Ey sevgili, hicran oklarına göğsümüzü bir hedef tahtası gibi siper etmemizin nedeni canımızı gerektiğinde sana feda etmek için korkusuz hâle getirmektir.

Son beyitte anlatıcı, mahlas kullanımı ile Avnî'ye seslenir ve sevgiliye ne kadar değer verdiğini onun şahsında herkese ilan eder. Ey Avnî, eğer sevgilinin eşiğinde ikamet etmek mümkün olursa biz âşıklar kendimizi en yüce makama erişmiş kabul ederiz. Âşıklar sevgiliye kavuşmak şöyle dursun, kapısındaki bir it gibi onun eşiğinde bulunabilmeyi bile yüksek bir paye kabul etmişlerdir.

Yukarıda beyit beyit açıkladığımız üzere bu gazelde âşık anlatıcıdan istifade edilmiştir. Ancak anlatıcı bilinçli olarak biz dilini kullanmış ve gazel boyunca âşıkların genel olarak sahip olduğu hususiyetleri dile getirmiştir.

22. ŞİİR (29)

- 1 Görsek ol gonca-lebi çâk-ı girîbân ederüz
Gül yüzün yâdına bülbül gibi efgân ederüz
- 2 Haste dil kapuña varsa n'ola tîmâr ister
Yine bu derde anuñ derdine dermân ederüz
- 3 Mihrüñ ey hüsn[i] bedî'ü leb-i lâ'li şîrîn
Kıssa-i Hamza gibi 'âleme destân ederüz

⁴⁶Metni sadece anlatıcı bakımından incelediğimizden burada şarabın tasavvufta Allah aşkı anlamında kullanıldığını hatırlatmakla yetinip ayrıntıya girmek istemiyoruz.

- 4 Kâmetüñ şevki ‘alem-veş ne kadar olsa ‘ayân
Dilde râz-ı dehenüñ sırrını pinhân ederüz
- 5 ‘Avniyâ gerçi ölüm dünyede müşkil işdür
Gamze-i dilber ile biz anı âsân ederüz

Tıpkı 27. gazelde olduğu gibi beş beyitlik bu gazelde de anlatıcı, birinci çoğul kişi ağzıyla, biz diliyle dinleyici kitlesine seslenmeyi tercih etmiştir. Gazel boyunca “etmek” yardımcı fiili redif olarak kullanılmıştır. Ancak bu redifin “ederüz” şeklinde birinci çoğul kişi kipiyle kullanılması şairin bilinçli bir tercihidir. Zira şair, pekâlâ “ederüm” redifini kullanmak suretiyle şiirini ben diliyle kaleme alabilirdi. Oysaki biz dilinin kullanılması ile şair, metindeki kurmaca anlatıcıyı bir karakter ile sınırlandırmamış ve bu gazelde genel olarak âşıkların duygu ve düşüncelerine tercüman olmak istemiştir.

Gazelin tamamını irdelediğimizde “ederüz” redifindeki “-üz” birinci çoğul şahıs ekini “-üm” birinci tekil şahıs ekine dönüştürdüğümüzde sadece iki kelimede değişiklik yapmak zorunda kaldığımızı görürüz. İlk beyit ilk mısradaki “görsek” sözcüğü ve son beyit ikinci mısradaki “biz” sözcüğü... Bu kelimeleri de gayet basit bir şekilde “görsem” ve “ben” sözcükleri ile değiştirebiliriz.

Görüldüğü gibi iki kelimenin değiştirilmesi ve “ederüz” redifinin tekil hale getirilmesiyle gazel ben diline dönüştürülebilmektedir. Demek ki anlatıcı, gayet bilinçli bir şekilde çoğul kip kullanmayı tercih etmiştir. Çünkü gazelde ifade edilen durumlar, bir şahsın halet-i ruhiyesi ile sınırlı değildir, bütün âşıkların meşakkatli aşk yolunda büründükleri müşterek ruh halleridir.

İlk beyti günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz: O gonca dudaklı sevgiliyi gördüğümüzde kendimizden geçerek yakamızı yırtarız. Yine onun gül gibi yüzü anıldığında bülbül gibi feryat figan etmeye başlarız.

İlk beyit ile beraber, anlatıcı âşık kimliğini açıkça ortaya koymuştur. Ancak âşık anlatıcının bu beyitte ve sonrasında gazel boyunca dile getirdiği hususlar, bütün âşıkların müşterek özellikleridir. Bilhassa divan şiiri geleneğinde bütün âşıklar, sevgililerini güle, kendilerini bülbüle benzetir. Sevgilinin ağzı bir goncadır, açılmamış

bir gül gibidir.

İkinci beyitte yine anlatıcı bütün âşıklar adına konuşur. Ey sevgili, aşk hastası olan gönül, şifa için kapına varsa bu gariptenecek bir durum mu ki? Zira her ne kadar senin aşkın ile hasta olduysa da onun derdine dermanı yine biz bu kapıda buluruz. Çünkü âşıkların sevgilinin kapısı dışında şifa bulabileceği başka bir yer yoktur.

Üçüncü ve dördüncü beyitlerde de âşık anlatıcı sevgiliye hitap eder: Ey güzelliği eşsiz benzersiz olan ve lal mücevheri gibi kırmızı dudakları tatlı olan sevgili, senin aşkını Hz. Hamza'nın kıssası gibi bütün dünyaya duyururuz. Endamına duyduğumuz arzu her ne kadar bayrak gibi ayan beyan meydana ise de biz ağzının sırlarını gönülde saklı tutarız. Her âşık için sevgilisi dünyada eşi benzeri olmayan biricik güzeldir. Boyu posu ile âşğın sevdasını herkese izhar eder ama âşık, sevgilisine dair kimi sırları da gönlünde saklı tutmayı bilir.

Sonbeyitte anlatıcı ölüm ile sevgilinin hışımlı yan bakışlarını mukayese eder. Her ne kadar ölüm güç, çetin bir mesele gibi görünüyorsa da âşıklar sevgilinin bakışları ile bunu gayet kolay bir hale getirir. Sevgilinin bakışları ok, kılıç, mızrak gibi farklı savaş aletlerine benzetilmektedir. Ancak aşk ile kendinden geçip mest olan bir âşık sevgiliden gelecek kılıç, ok, mızrak gibi darbelere bile isteye göğsünü siper edeceğinden seve seve ölüme gidecek, bu müşkül ölümü kolay hale getirmiş olacaktır.

Dolayısıyla bu gazelde âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söylememiz mümkündür. Ancak anlatıcı gazel boyunca bilinçli olarak biz dilini kullanmış ve âşıkların müşterek olarak sahip olduğu hususiyetleri dile getirmiştir.

23. ŞİİR (31)

- 1 Yüzün gülzârı şevkinden gözüm havzı pür-âb olmuş
İki gözüm kabağı seyr eder anda habâb olmuş
- 2 Hevâ-yı 'aşkuñ içre mürğ-i cânı sayd kılmağa
Ser-i zülfün anuñ çengâlidür zülfün 'ukâb olmuş
- 3 Kerâhetdür mey içmek deyü esrâra rızâ verdün
Hezâr ahsent sûfî haylice re'y-i savâb olmuş

- 4 Rakîb-i seg uludî âsitân-ı yâre varaldan
Tenezzül eylemez ‘âşıklara ‘âlî-cenâb olmuş
- 5 Kıyâmet kâmeti üzre şol âb-ı Kevser-i la‘lin
Görüp cân buldı ‘Avnî sanasın yevmü’l- hisâb olmuş

Beş beyitlik bu gazelde âşık anlatıcı, ilk beyitten başlayarak sevgiliye hitap etmekte ve ikinci beyitte de bu hitabını sürdürmektedir. İlk iki beyit için muhatap makamında sevgili bulunmaktadır. Birinci beyti günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz. Bir gül bahçesine benzeyen yüzünün arzusuyla göz havuzlarım, suyla, gözyaşlarıyla dolmuş. İki gözümün kapağı da havuzun içinde kabarcık gibi yüzmekte... Anlatıcı, (senin) yüzün demek suretiyle sevgiliye seslenerek gazele başlamıştır. Sevgilinin bir gül bahçesi gibi taze, berrak ve hoş siması, âşıқта şiddetli bir arzu uyandırmış, bu şevk ile gözlerinden yaşlar süzülüp göz havuzunu doldurmuştur. Göz kapakları da bir nilüfer, bir su kabağı gibi bu suyun yüzeyinde gezinmektedir.

İkinci beyitte âşık, sevgiliye hitap etmeye devam eder ve divan şiirinde çok sık rastladığımız bir metafor ile zihnimizde bir sahne canlandırır. Âşığın ruhu, minik bir kuş gibi aşk yemi ile kendinden geçmiş hâlde iken sevgilinin saçı bir kartal gibi süzülüp pençesi ile onu avlamaktadır. Aşk bir yeme, âşık bir kuşa, sevgilinin saçları ise yırtıcı bir kartala benzetilmiştir. Âşığın aşkın büyüüne kapılıp sevgiliye av olmaması mümkün değildir. Yine bu beyitte de senin aşkının arzusu (hevâ-yı aşkuñ) demek suretiyle sevgiliye hitap edilmiştir.

Üçüncü beyitte âşık, yönünü sufi karakterine çevirir. Sufi, her ne kadar tasavvufa inanan, tasavvufu bir hayat görüşü olarak benimseyen, tasavvuf ehli kimse, derviş, mutasavvıf anlamlarına gelse de klasik edebiyatımızda çoğu zaman ham sofu olarak eleştirilen bir tip olarak da karşımıza çıkmaktadır. Âşık, sufiye hitap eder. Ey sufi, şarap içmek çirkin bir şey olduğu için esrara rıza gösterdin. Çok doğru bir karar vermişsin, sana binlerce kez aferin. Esrar, burada iki farklı anlamda kullanılmış olabilir. İlki gizli olan, herkesçe bilinmeyen anlamında... Nitekim şarap içmek İslam’da haram ve çirkin bir davranış olduğuna göre bu fiili işleyenler hiç olmazsa gizli saklı bunu yapmalıdır. İkincisi keyif verici ve uyuşturucu madde olan esrar anlamında... O dönem

için kimi sufilerce esrara cevaz verilmiş olabilir.

Son iki beyitte âşık anlatıcı, genele hitap eder. Dördüncü beyitte aşk üçgeninin olmazsa olmazı ve kötü karakteri rakipten bahseder. Bir köpek gibi olan rakip, sevgilinin eşiğine vardığından beri kibirlenmeye başlamış, tenezzül edip de diğer âşıklarla muhatap olmuyormuş. Sevgilinin pek çok âşığı olabilir. Rakiplerden biri, bir şekilde sevgilinin eşiğine vardı, oraya kapılandı diye ululanmaya başlamış. Bu durum da âşık anlatıcıyı rahatsız etmektedir. Rakibin ululanmasını, büyülenme anlamının yanı sıra köpek gibi ulumak anlamında kullanan anlatıcı, onu tahkir etmektedir.

Son beyitte yine genele hitap eden anlatıcı, sevgilinin olağanüstü güzelliğini dile getirmektedir. Avnî, sevgilininâşıkların yüreğinde kıyametler koparan endamının üstünde kırmızı dudaklarının Kevser suyunu görünce adeta can buldu, kendine geldi. Sanki hesap günü de tekrar dirildi. Hz. İsa'dan mülhem sevgilinin dudakları âşığa can bahşetmektedir. Kırmızı olması yönüyle sevgilinin dudakları bir mücevherdir (lal taşı), inci gibi dişler barındırması yönüyle bir madendir, bir kelimelik konuşmasıyla bile âşığa ruh bahşedeceğinden Hz. İsa'nın hayat veren nefesidir, bir busesi âşığın canına can katacağından içindeki ıslaklık âb-ı Kevser'dir.

Bütün bu açıklamalara binaen bu gazelde âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz. Âşık anlatıcı ilk iki beyitte sevgiliye, üçüncü beyitte sufiye, son iki beyitte ise genel dinleyici kitlesine hitap etmiş, sevgiliye dair hissiyatını dile getirmiştir.

24. ŞİİR (32)

- 1 Görün ol gonca-lebi kim nice ra'nâ olmuş
Bir nihâl idi kadi serv-i dil-ârâ olmuş
- 2 Kâm-ı cân istediği lezzeti sordum bildüm
Hân-ı hüsninde lebi şehdi müheyyâ olmuş
- 3 Halk-ı 'âlem ki hilâli gözedür illâ ben
Kaşların seyr ederim özge temâşâ olmuş
- 4 Yalınuz ben degülüm gülşen-i kûyında hezâr

Gül yüzi yâdına bûlbûl dahi şeydâ olmuş

- 5 ‘Avniyâ şehd-i lebin görelî hayrân oldum
Nice nâzik nice ter sükker-i helvâ olmuş

Gazelin ilk beytini günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz. O gonca dudaklı sevgiliyi bir görün bakalım, nasıl da güzelleşmiş. Daha önce bir fidan gibiydi, şimdi endamı, gönülleri süsleyen bir servi gibi olmuş.

İlk beyitten başlayarak anlatıcı âşık kimliğini hissettirmektedir. Ancak sevgili gazel boyunca gaip konumundadır. Âşık, sevgiliyle ilgili hissiyatını, çevresindekilere, bunu genel dinleyici kitlesi olarak da ifade edebiliriz, dile getirmektedir. Gazele “Görün” fiiliyle başlanmıştır. Bu fiil ikinci çoğul şahıs çekimine sahiptir. Dolayısıyla muhatap sadece bir kişi değil, anlatıcının hitap ettiği birçok kimsedir. Gonca dudaklı, bir nihâl gibi körpe olan sevgili şimdi büyümüş, uzun bir servi ağacına dönüşmüştür. Hem gonca hem nihâl, körpeliği, tazeliği ifade eder. Oysaki servi biraz daha büyümüş, olgunlaşmış sevgiliyi karşılamaktadır. Âşık bir yandan sevgilideki bu fiziksel değişimin kendisinde uyandırdığı şevki, heyecanı dile getirmekte diğer yandan da bu duygularını çevresindekilerle paylaşmaktadır.

İkinci beyitte âşık, sevgiliye olan hayranlığını anlatmaya devam eder. Canımın arzu ettiği lezzeti sordum ve anladım ki sevgilinin güzellik sofrasında bal gibi olan dudakları hazırmış. Burada “sormak” hem soru sormak hem de emmek anlamında anlaşılabilir. Âşık, büyük bir şevkle arzuladığı sevgilinin bal dudaklarını öpmüş ve onun da bu güzelliği sunmaya hazır olduğunu görmüştür.

Üçüncü beyitte anlatıcı, bir yandan muhataplara sevgiliyi anlatmaya devam ederken bir yandan da onların aşktan gafil olmalarını kinaye yoluyla eleştirmektedir. El âlem bayram etmek için hilâlî gözler. Oysaki yalnızca ben sevgilinin hilâlî kaşlarını seyrederek dururum. Bu çok hoş, çok farklı bir temaşa... Bayramın gelişi Ramazan hilâlî ile belli olur ve bayram ile birlikte insanlar bir aylık açlık, susuzluk gibi kimi mahrumiyetleri sona erdirip bayram ederler. Oysaki âşık, sevgiliye her baktığında, hilâlî kaşlarını her gördüğünde gözü gönül bayram etmektedir. Ama el âlem, böylesi bir sevincin farkında değildir.

Dördüncü beyitte anlatıcı bir önceki beyitte yer alan düşüncesinden rücu eder

gibidir. Zira üçüncü beyitte “illa ben” diyerek sevgilinin hilal kaşlarının verdiği mutluluğun farkında olan tek kişi olduğunu iddia etmekte idi. Oysaki dördüncü beyitte “Yalnız ben değilim” demektedir. Gül bahçesi mahallende gül yüzünün yâdıyla kendinden geçen tek âşık ben değilim, bülbül bile aşkınla çılgına dönmüş durumdadır. Hezâr kelimesi Farsçada hem bülbül hem de bin (sayı) anlamına gelmektedir. Burada her iki anlamı çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır. Sevgilinin âşık anlatıcı gibi bülbül misali binlerce şeyda seveni vardır.

Nihayet son beyitte âşık, gazel boyunca hitap ettiği kişilerden biriymiş gibi Avnî’ye seslenir ve yine gaip makamındaki sevgilinin mest eden güzelliğini dile getirir. Ey Avnî, sevgilinin ballı dudaklarını gördüğümünden beri ona hayran oldum. Ne kadar narin, ne kadar taze bir helva şekeri olmuş. Şeker, helva, bal, her üç tatlı da sevgilinin dudaklarının şirinliğini pekiştirmek için kullanılmıştır.

Ele aldığımız bu gazel, sevgilinin tamamen gaip makamında bulunduğu, âşığın genele hitap ettiği ender gazellerden biridir. Âşık anlatıcının söz konusu olduğu gazelerde her beyitte olmasa bile en azından bir beyitte bir şekilde âşık, sevgiliye hitap eder, onu muhatap makamına yerleştirir. Ancak bu gazelde bütün beyitlerde anlatıcı, genele hitap etmiştir ve inceleme boyunca açıkladığımız üzere âşıklık kimliğini net bir biçimde ortaya koymuştur. Dolayısıyla bu gazelde âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz.

25. ŞİİR (33)

- 1 Gözlerüm hâk-i der-i dildâr ile pür-nûrmış
Hâtırum zahm-ı firâk-ı yâr ile mesrûrmış
- 2 Hâne-i dil kim harâb olmuş sanurdum ben anı
Ol cefâ mi‘mârınuñ tarhı ile ma‘mûrmış
- 3 N’ola ser-gerdân olursa zerre-veş üftâdeler
Gün gibi ol meh-likânıñ şöhreti meşhûrmış
- 4 Kesret-i meyden sudâ‘ erüp namâza çıkmadı

Zâhid-i hod-bîn bu ‘özriyle meger ma‘zûrmış

- 5 Her zamân ruhsârına hâil olur zûlf-i siyâh
‘Avniye göstermeyen gün ol şeb-i deycûrmış

Bir önceki gazelde olduğu gibi bu gazelde de ilk beyitten başlayarak anlatıcı, âşık kimliğine büründüğünü net bir şekilde ortaya koymakta ve gazel boyunca bu hâli sürdürmektedir. Ancak anlatıcının muhatap makamına kimi yerleştirdiği belli değildir. Redif olarak kullanılan “-miş” duyulan geçmiş zaman kipiyle âşığın bu gazelde monolog yöntemine başvurduğunu ifade edebiliriz.

Duyulan geçmiş zaman kipi, fiile başkasından duyma ve sonradan fark etme olmak üzere iki farklı anlam katar. Bu gazelde hemen her beyitte âşık anlatıcının sevgiliden bahsederkendaha sonra bir durumun farkına vardığı anlamı hissedilmektedir. Pekâlâanlatıcı “pür-nûrdur, mesrûrdur, ma‘mûrdur” örneklerinde olduğu gibi her beyti “-dır” bildirme eki ile bitirebilirdi. Bu durumda hem cümleye kesinlik anlamı katılır hem de anlatıcının kendinden emin olduğu, baştan beri her şeyin farkında olduğu anlamı verilmiş olurdu. Ancak kanaatimce anlatıcı bilinçli bir şekilde “-miş” duyulan geçmiş zaman kipini kullanmak suretiyle gazele bir “*sonradan fark ediş*” anlamı vermek istemiştir.

Ele aldığımız bu gazelde özellikle bu sonradan fark etme anlamı ve şiirin tamamının bir monolog özelliği taşıması dikkat çekmektedir. Şimdi kısa kısa beyitlere göz atalım.

“Gözlerim sevgilinin kapısındaki toprak ile çok nurluymuş, zihnim de sevgilinin ayrılık yarası ile mutluymuş.” şeklinde ilk beyti günümüz Türkçesine çevirebiliriz. Anlatıcı, şu anki durumuyla ilgili okurun hayal dünyasında bir boşluk bırakmaktadır. Âşık bu beyti dile getirirken hangi hâldedir, bu kapalı bırakılmıştır. Monolog yöntemiyle anlatıcı zihin dünyasını bize açmaktadır. Sevgilinin eşliğindeki toz toprak, âşığa bir zamanlar sürme gibi gelmekte, göz aydınlığını artırmakta imiş. Ancak şu an âşık ne durumda, onu bilemiyoruz. Yine hicran yarası âşığa mutluluk veriyormuş, âşık da bu durumun farkına yeni yeni varmış. Ancak şu an vuslatta mı, hicran yaşamaya devam mı ediyor, burası müphem bırakılmış.

İkinci beyitte “sonradan fark etme ve monolog” sürdürülür. Ben gönül evinin

harap olduğunu sanırdım oysaki gönül evi, adeta cefa mimarı olan sevgilinin düzenlemesi ile mamur durumdaymış. Görüldüğü gibi âşık, aşkın verdiği sıkıntılardan dolayı gönlün bu eziyetlere dayanamayıp harap olduğunu zannetmektedir. Ancak aslında sevgili bir mimar gibi gönül hanesini imar etmiş, bayındır hâle getirmiştir. Aşk yolunda çekilen eziyetler, âşığın gönlünü harap etmez, bilakis abat eder. Ama âşık, çok sonra bu durumun farkına varmıştır.

Üçüncü beyitte âşık, bu yolda tek düşkünün kendisi olmadığını, pek çok kimsenin bu ay yüzlü sevgilinin aşkıyla kendinden geçerek zerre gibi dönüp durduğunu ifade etmektedir. Zira bu mehlikanın şöhreti gün gibi meşhurmuş. Ama âşık, sanki sonradan bu şöhretin farkına varmış gibi bu durumu ifade etmiştir.

Dördüncü beyitte Divan şiirinde alışık olduğumuz üzere anlatıcı, zahit tipine çatar. Aslında zahit tipinin karşıtı rint tipidir. Ancak anlatıcı, âşık da olsa pek çok yönüyle kendini rinde yakın hisseder ve bir rint gibi zahit tipine, kaba saba sofu tipine arada çatmayı ihmal etmez. Şarabın fazlalığından dolayı baş ağrısına düşer olup namaza gelmemiş. Bencil zahit, bu mazereti nedeniyle mazurmuş. Burada ilk bakışta zahit çok şarap içtiği için sarhoş olmuş ve namaza gidememiş anlamı çıkmaktadır.

Ancak tam tersine divan şiirinde zahitler, sıklıkla şaraba karşı çıktıkları için rintler tarafından eleştiriye tabi tutulur. Bu nedenle bu beyti, zahidin şaraptan, şarabın haram olmasından çok fazla söz ettiği, bu konuyu çok konuştuğu için baş ağrısına düşer olduğu şeklinde de yorumlayabiliriz (Doğan, 2014: 279).

Son beyitte mahlas yoluyla Avnî sahneye davet edilir fakat bu gazelde Avnî, üçüncü bir şahıs değil, âşık anlatıcının kendisidir. Hatta bu gazel monolog tarzında kaleme alındığı için, gazelde ne üçüncü ne de ikinci şahıs vardır. Gazelde sadece anlatıcı vardır ve anlatıcı adeta tek başına sesli bir biçimde düşünmektedir. Okuyucu/dinleyici ise ekran karşısındaki izleyiciler gibidir, ekranın içindeki film karakterlerinden biri değildir.

Sevgilinin siyah saçları her zaman yüzüne bir perde, bir engel olur. O karanlık geceye benzeyen siyah saçlar Âşık Avnî'ye sevgilinin gün gibi aydınlık (beyaz) yüzünü göstermez. Beyitte sevgilinin beyaz yüzü ve siyah saçları gece-gündüz karşıtlığından yararlanarak vasfedilmiştir.

Bütün bu açıklamalara binaen bu gazelde âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz. Benzer gazellerden farklı olarak bu gazelde anlatıcı, monolog yöntemini

kullanmayı tercih etmiş, ayrıca beyitlerde hep bir durumun sonradan farkına varma anlamını vermek suretiyle şiire farklı bir hava katmıştır.

26. ŞİİR(36)

- 1 Bâde-i nâb ile buldı ruh-ı cânân revnak
Gûyiyâ güller ile buldı gülistân revnak
- 2 Zülf-i miskîn ki ruh-i yâr ile tâbendedürür
Şem‘-i pür-nûr ile san buldı şebistân revnak
- 3 Dâne dâne ruh-ı dilberde ‘arak gören der
Cem‘-i kevkeble ne bulmuş meh-i tâbân revnak
- 4 Göricek yaşımı nâz ile salınur ol yâr
Cûybâr ile bulur serv-i hırâmân revnak
- 5 İşidüp nâlemi handân olur ol yâr bulur
Na‘ra-i bülbül ile gonca-i handân revnak
- 6 Eşk-i çeşmümle olur la‘l-i leb-i yâr ferih
Tâb-ı kevkeble bulur la‘l-i Bedahşân revnak
- 7 Hatt ü hâl ile bulur ‘Avnî ruh-i yâr şeref
Bâblarla nitekim buldı gülistân revnak

Ele aldığımız bu gazelde irsal-i mesel sanatının bütün beyitlere yayılmış güzel bir örneği ile karşılaşmaktayız. İrsal-i mesel denince akla daha çok örnek vermek gelir. Oysaki irad-ı mesel de denen bu sanatta genellikle ilk mısrada bir düşünce ifade edilir, ikinci mısrada ise bu düşünce bir örnek ile somut hale getirilir.

Yukarıda da gazel boyunca her beyitte böylesi bir durum söz konusudur. Anlatıcı, her beytin ilk mısrasında sevgiliyi methetmek için bir durum ifade etmiş,

ikinci mısradaki ise tabiatın bir benzetme ile bu övgüyü somut hale getirmeye çalışmıştır.

İlk beyti günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz. Sevgilinin yanakları saf şarap ile güzellik, parlaklık buldu. Sanki gül bahçesi güller ile güzellik buldu. Sevgilinin yanakları gül bahçesine, yanaklarda oluşan allıklar da güllere benzetilmiştir. Böylece sevgilinin güzel, taze, parlak ve al yanakları bir gül bahçesine benzetilmek suretiyle somutlaştırılmıştır.

İkinci ve üçüncü beyitlerde de bu yöntem sürdürülür. Gecenin karanlığının, nurlu bir mum ile (ay ışığı, mehtap) aydınlanması gibi mis kokulu saçlar da sevgilinin yanakları ile parlamaktadır. Siyahlık yönü ile sevgilinin saçları geceye, bembeyaz ve parlak olması yönüyle de yanakları mehtaba benzetilmiştir. Sevgilinin yanaklarında ter damlacıklarını görenler, çevresinde toplanmış yıldızlarla beraber parıldayan ayın daha da parlak olduğunu söyler.

İlk üç beyitte yanakları etrafında övgüde bulunan anlatıcı dördüncü beyitte sevgilinin nazlı yürüyüşüne temas eder. O sevgili, gözyaşlarını görünce nazlı nazlı salınarak yürümeye başlar. Zira salınan selviler de akarsular sayesinde parlaklık, canlılık bulur. Beyitte anlatıcı akarsulara benzetmek suretiyle çok fazla aşk acısı yaşadığını, çok fazla gözyaşı döktüğünü anlatmaya çalışmıştır. “Yaşımı” sözcüğündeki birinci tekil şahıs iyelik ekinin kullanımı ile anlatıcı, bu aşkın ve acının öznesi olduğunu ortaya koymuştur.

Dolayısıyla dördüncü beyitten itibaren anlatıcı, bu gazelde âşık kimliği ile hatta Divan şiirinin geleneksel âşık tipi ile yer aldığını açık bir şekilde ifade etmiştir. Âşık, sular seller gibi gözyaşı dökmesine rağmen şikâyet etmemektedir. Nasıl ki selviler akarsular sayesinde canlılık kazanıyorlarsa sevgili de âşığın gözyaşları ile güzelliğine güzellik katmakta, salına salına yürüyerek âşığı mesrur etmektedir. Bu nedenle âşık bu durumdan memnundur.

Beşinci beyitte âşık bu bakış açısını sürdürür. Nasıl ki yeni açılmış bir gonca gül bülbülün haykırılarıyla parlaklık buluyorsa sevgili de benim iniltilerim ile gülümseyerek güzelleşmektedir. Tebessüm ettiğinde hafif açıldığı için sevgilinin dudakları açılan bir goncaya benzetilmiştir. Yine âşık ağlayıp inlemeye razıdır, yeter ki sevgili mutlu olsun, güzelliğine bir halel gelmesin.

Altıncı beyitte de âşık, aynı ruh halini sergilemektedir. Sevgilinin yakut

kırmızısı dudakları benim gözyaşlarımla neşe bulur, tıpkı Bedehşan lal taşlarının yıldızların parıltısı ile parlaklık bulması gibi. Rivayete göre lal aslında beyaz bir cevherdir, madenden çıkarıldıktan sonra ciğer kanıyla boyanıp güneşe bırakılır ve böylece kızararak kırmızı rengi almış (Pala, 2010: 123). Âşık, burada aşkın ızdırabı ile ta ciğerinden gelen kanlı gözyaşları döktüğünü ve sevgilinin kırmızı dudaklarının, rengini ve canlılığını buradan aldığını söylemek istemektedir.

Son beyitte âşık anlatıcı, mahlas yoluyla Avnî'yi gazele dâhil eder ve yine sevgilinin güzellik unsurlarını tabiat unsurlarıyla ilişkilendirerek somutlaştırmaya çalışır. Avnî, gül bahçesi bölüm bölüm olmak suretiyle güzelleştiği gibi sevgilinin yanakları da taşıdığı ayva tüyleri ve benlerle yücelik kazanır. Bu beyitte gülistan sözcüğü ile gül bahçesinin yanı sıra Sa'dî-i Şîrâzî'nin "Gülistan" adlı eserinin de anımsatıldığını ifade edebiliriz.

Âşık anlatıcı gazel boyunca sevgilinin güzellik unsurlarını ve bu güzellik karşısında kendi hissiyatını ve ahvalini dile getirmeye çalışmış, divan şiiri geleneğine uygun olarak gözyaşlarına gark olduğunu ama bu durumdan memnuniyet duyduğunu dile getirmeye çalışmıştır. Bu nedenle bu gazelde âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz.

27. ŞİİR(37)

- 1 Kaçan ki cür'ân ile tâze rûh bula hâk
Tarîk-i 'aşkda hâk olmadan baña ne bâk
- 2 Figân ki cân ile gönüm bu devrde yakdı
Gehî mey âteşi vü gâh rûy-i âteş-nâk
- 3 Rikâbuñ öpmek için başumı fedâ kıluram
Eger ki bend ola boynuma rişte-i fitrâk
- 4 Yele varur çü ese bâd-ı kahr-ı istiğnâ
Niteki ahker ü hâkister encüm ü eflâk

- 5 Fenâ riyâzı gül ü goncasından ey ‘Avnî
Nişân verür dil-i sad-çâk ü hırka-i sad-çâk

Yukarıdaki gazelin ilk beytini günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz: Toprak senin yere döktüğün tortu ile yeni bir can, bir canlılık kazandıktan sonra ben neden aşk yolunda toprak olmaktan, ölüp toprağa karışmaktan korkayım ki? Bu beyit ile gazelin mütekellimi ve muhatabı ortaya konmuştur. “Bana” zamiri ile mütekellim sözün sahibi olduğunu, dile getirilen hissiyatın ve ahvalin öznesi olduğunu belirtmiştir. “Cür’an” sözcüğündeki ikinci tekil şahıs iyelik eki ile doğrudan muhataba seslenilmiştir.

Eski âdetlerde şarap içenler kadehin dibindeki son yudumu toprağa döker ve başta şarabın mucidi Cem olmak üzere ölmüş, toprağa karışmış insanların ruhları için iyi dileklerde bulunurlarmış. İlk beyitte anlatıcı bu duruma işaret etmektedir. Üstelik şarabının tortusunu toprağa döken kişi sevgilidir, bu durumda âşık, seve seve aşk yolunda can vermek isteyecektir. Zira hem sevgili için canını feda edip toprak olmuş olacak hem de sevgilinin toprağa döktüğü şarap ile tekrar can bulacaktır. Sevgilinin can bahşeden dudaklarıyla temas etmiş olan kadehteki şarabın son damlaları elbette ki ölü toprağa ve âşığın ölgün bedenine hayat verecektir.

İkinci beyit, ilk beytin devamı gibidir. Feryat ki bu devirde bazen şarabın ateşi bazen sevgilinin ateşli yüzü benim canımı ve gönlümü yaktı. Yine ben diliyle hissiyatını ifade eden anlatıcı, bu beyitle birlikte âşık kimliğine büründüğünü belirgin bir şekilde ortaya koymuştur. Sevgilinin taze, canlı, pembe yanakları bir ateş gibi âşığın gönlünü, canını yakmaktadır. Azıcık ferahlamak isteyen âşık, şaraba yönelmekte, bu kez de şarabın ateşi kendisini yakmaktadır.

Üçüncü beyitte âşık anlatıcı, hayalleri zorlayan bir sahne tasviri ile sevgili için nasıl da ölüme hazır olduğunu ifade etmektedir. Eğer, atının eyerinin ipi boynuma dolanırsa ayak bastığın üzengiye öpmek için başımı feda ederim.

Eski zamanlarda geyik, ceylan gibi hayvanlar avlandıktan sonra avcılar, bu avlarını atlarının arka tarafında baş aşağı olarak terkiye bağlarlarmış. At yürüdükçe de bu ölü avların başları üzengiye doğru ileri geri sallanırmış (Doğan, 2014: 301). İşte âşık, bırakın dudaklarını, sevgilinin ayak bastığı üzengiye öpebilmek arzusuyla av olup hayatından vazgeçerek atın terkisinde cansız bir şekilde sallanmaya razıdır.

Divan şiirinin geleneksel âşık tipinin zirve örneklerinden biri ile karşı karşıyayız. Birçok gazelde âşıkların sevgilinin ayak bastığı tozu toprağı gözlerine sürme çektiğı görülebilir. Ancak bu beyitte âşığın sevgilinin ayak bastığı üzeniği öpebilmek için bir yabanî av gibi öldürölüp at sırtında sallanmayı dilemesi oldukça ilginç bir hayal olarak dikkat çekmektedir.

İlk üç beyitte farklı ifadelerle âşık, sevgili için, bir buse için canını feda etmeye hazır olduğunu söylemektedir. Ancak divan şiirinde kurmaca sevgili her daim istiğna sahibidir. Âşığa şöyle dönüp göz ucuyla bile bakmaz. Dördüncü beyitte bu durum ifade edilir: Sevgilinin kahreden istiğna rüzgârı ile gökyüzü ve barındırdığı yıldızlar kül ve içindeki korlar gibi havaya savrulur. Burada küle dönüp yele karışan elbette âşığın bedenidir. Âşık, sevgili için her şeyi göze almasına rağmen ondan en ufak bir karşılık bulamayınca bu durum onu kahretmektedir.

Gazel boyunca sevgili için ölüp ölüp dirilen âşık, son beyitte içinde bulunduğu durumu özetler gibidir. Ey Avnî, benim paramparça olmuş gönlüm ve yüz pare yamalı hırkam fena bahçesindeki gül ve goncaları andırmaktadır. Âşığın kalbi, açılmamış bir gonca gibidir, bedenindeki aşk yaraları da kırmızı gülleri simgelemektedir. Âşık, aşk yolunda her şeyinden, nihayetinde canından bile vazgeçmiş ve sevgilide yok olma makamına ulaşmıştır.

Ele aldığımız bu gazelin âşığın sevgili için canını feda etmesi düşüncesi etrafında şekillendiğini söyleyebiliriz. divan şiirinde bu durum sıklıkla işlenir. Âşık son kertede sevgili için can nakdini seve seve harcamaya her zaman hazırdır.

Gazellerdeki çoklu anlam katmanları çerçevesinde buradaki “aşk, âşık ve sevgili”yi hem beşerî hem de ilahî olarak yorumlamak elbette mümkündür. Aşk, ilahî aşk; sevgiliyi, mutlak güzelliğın kendisi olan yüce Allah ve âşığı da Allah aşkıyla kendinden geçmiş, nefsinı dünya nimetlerinin çekiciliğinden arındıran, bütün bağılığı ve sevgisi Allah’a olan halis kul, hak âşığı olarak yorumlayabiliriz.

Divan şiirindeki pek çok gazel, bu şekilde tevil edilebilir. Her iki durumda da gazelde âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz.

28. ŞİİR (38)

- 1 Ey cefâ-hû hâtırum derd ile mahzûn eyledüñ
Zahm-ı sînemden gözüm yaşın ciger-gûn eyledüñ
- 2 Gam beyâbânında şeydâ edüp ey Leylî-hırâm
‘Akl u hûşumdan ayırdüñ beni mecnûn eyledüñ
- 3 Eşk-i sîm ü rûy-i zerdüm nakdini izhâr edüp
Dôstum ‘uşşâk içinde beni Kârûn eyledüñ
- 4 La‘l-i nâbuñ yâdına kan içmek idi ‘âdetüm
Eşk-i hûnînüm aña yâr etdün efzûn eyledüñ
- 5 Çün gubâr-ı hecre teskîn vermedi ne fâide
Gözlerüm yaşını dut kim Nîl ü Ceyhûn eyledüñ
- 6 Hecr bî-dâdına ülfet tutmış idi ‘Avnînüñ
Gayrlarla ‘ayş edüp hâlin diger-gûn eyledüñ

Evet, yukarıdaki gazel Fatih Sultan Mehmet tarafından kaleme alınmıştır. Fatih, Osmanlı Devleti’nin en kudretli hükümdarlarından biridir. Devlet yönetiminde en acımasız kararlar almakta bir an olsun tereddüt etmemiştir, tıpkı Yavuz gibi, Kanuni gibi çevresinde korku uyandıracak kadar ciddi bir karaktere sahiptir.

Ancak sözünü ettiğimiz aynı Fatih, yukarıda yer verdiğimiz örnekte olduğu gibi gazelerde çok farklı anlatıcı tipleri ile karşımıza çıkabilmektedir. Elbette ki bu durum, Fatih’te veya inceleme konusu edeceğimiz pek çok devlet adamı şairde kişilik bozukluğu olduğu anlamına gelmez. Bu durum bilakis tezimiz boyunca dile getirdiğimiz gibi divan şairlerinin şiirlerinde farklı anlatıcı tiplerinden istifade etmeleriyle ilgilidir.

Hiç şüphesiz divan şairlerinin en çok istifade ettiği, en çok kimliğine büründüğü, en çok ruh halini yansıtmaya çalıştığı anlatıcı tipi “âşık anlatıcı”dır. Bu, oldukça tabii bir

durumdur. Zira gazellerde en çok işlenen tema, aşk temasıdır. Bu temayı daha etkili dile getirebilmek için de şairler, çoğu zaman âşık anlatıcı tipinden yararlanır. Gerçek hayatında aşkın kıyısından köşesinden geçmemiş insanlar bile gazelde ifade ettiği aşkı, âşık anlatıcı tipinden istifade etmek suretiyle kendi başından geçmiş gibi anlatır.

Âşık anlatıcı tipinden yararlanma, sadece Klasik Türk Edebiyatı için değil, Halk Edebiyatı veya çağdaş edebî akımlar için de söz konusu edilebilir. Ancak divan şiiri, aşk temasını çok daha çarpıcı ele alması yönüyle farklı bir durum arz etmektedir. Divan şiirinde genel olarak âşık ve sevgilinin kavuşması görülmez. Bu edebî gelenekte aşk deyince akla ayrılık gelir, sevgilinin âşığa naz etmesi, zulmetmesi gelir, âşığın acı çekmesi gelir.

Divan şiirinde yukarıdaki örnek gazelde olduğu gibi şiirin gerçek şairi, bir hükümdar olsa bile âşığın metindeki durumu değişmez. Gerçek hayatında bir sevgili karşısında feryat ve figan etmesi, yalvarıp yakarması, iniltilelerle ızdırap yaşaması pek de tasavvur edemeyeceğimiz hükümdar şairler, divan şiiri geleneğine uygun olarak kendilerini gerçek kimliklerinden soyutlarlar. Söz konusu gazellerde artık karşımızda cihan hükümdarları Fatih, Yavuz, Kanuni vs. yoktur. Muhatabın ve genel olarak tüm okurların karşısında artık âşık-ı şeydalar vardır. Sevgiliye yalvarıp yakaran, sevgilinin bir bakışı için canını vermeye hazır çılgın âşıklar vardır. Sevgiliden en ufak bir karşılık bulmayan ama yine de sevgilinin peşinden ayrılmayan, sevgiliden muhabbet dilenen âşıklar vardır.

Oysaki gerçek hayatında bir hükümdarın böylesi bir durumu yaşaması pek muhtemel değildir. Harem sistemi ile hükümdarın istediği cariyeye sahip olması bir yana, talip olduğu, âşık olduğu bir kadının, sevgilinin, naz yapması, ona hayır cevabı vermesi pek mümkün değildir.

İşte gazellerde sonsuz kudret sahibi bir hükümdarın, adeta bir sevgiliye hükmedememesi, bir sevgili karşısında aciz kalması, bu metinlerde şairin, hükümdar kimliğiyle değil âşık kimliği ile muhatapların karşısında yer alması nedeniyledir. Diğer bir deyişle böylesi metinlerde artık karşımızda cihangir bir hükümdar değil, çaresiz bir âşık vardır. Bu durum da elbette ki âşık anlatıcı tipinden istifade edilmesinin doğal bir sonucudur.

Şimdi âşık anlatıcı tipinden ne şekilde istifade edildiği ile ilgili Fatih'in yukarıdaki gazelini kısaca inceleyelim:

Ey cefâ-hû hâtırum derd ile mahzûn eyledüñ
Zahm-ı sînemden gözüm yaşın ciger-gûn eyledüñ

Âşık anlatıcı, sevgiliye seslenerek gazele başlamaktadır. Sevgili cefa huylu olarak nitelendirilmektedir ki bu, divan şiiri geleneğine oldukça uygun bir nitelemedir. Sevgili naz ile istiğna ile âşığa sürekli cefa vermektedir. Sevgili dert ile âşığı mahzun eylemektedir. Âşığın kanlı gözyaşları göğsündeki yaralardan süzölmektedir.

Evet, daha ilk beyitte divan şiiri geleneğindeki klasik âşık tipi ile bire bir örtüşen bir profil ile karşılaşmaktayız. Üstelik anlatıcı olarak kahraman bakış açısından yararlanılmış, gazel ben diliyle kaleme alınmıştır. Bu anlatım da geleneğe uygun bir anlatımdır. Ben dilini kullanan anlatıcı, kendini minimal hikâyesinin başkahramanı olarak takdim eder, olayları kendi başından geçmiş gibi anlatarak muhatap üzerinde daha inandırıcı bir etki bırakır.

Bu gazelde de âşık anlatıcı, hikâyesinin başkahramanıdır. Muhatap olarak da doğrudan sevgili esas alınmıştır. Âşık bir yandan sevgiliyi muhatap alarak doğrudan ona seslenmekte, diğer yandan da geleneğe uygun bir şekilde duygularını, acı ve ızdıraplarını dile getirmektedir. Ancak yine divan şiirinde her zaman göreceğimiz üzere, sevgiliden en ufak bir karşılık, en küçük bir yanıt görememektedir.

Sonraki beyitte Leyla gibi salına salına yürüyen sevgili âşığı gam çölünde çıldırtmış, aklını başından almış ve onu dellendirmiş, mecnun eylemiştir. Zavallı âşık, gümüş gibi gözyaşlarına boğulmakta, yüzü dert ve kederden sararmaktadır. Ama âşık, bütün bunları, bu gözyaşları ve sararmış çehreyi ganimet bilmekte, bunlarla kendini Karun gibi zengin saymaktadır.

Gazel boyunca divan şiiri geleneğine uygun olarak âşık içinde bulunduğu durumu dillendirmekte, ancak günümüz insanı için üzüntü duyma sebebi olabilecek şeyler, âşığa mutluluk vermektedir.

Gazelde zahiren âşığın kanlı gözyaşlarına boğulduğu, perişan olduğu, aşkın verdiği ızdırapla yanıp tutuştuğu, bütün bunlara rağmen sevgilinin naz ve istiğnasıyla mutlu olduğu ruh hali, elbette ki gerçek şairin, yani Fatih'in ruh hali değildir. Bu, Fatih tarafından bu gazel özelinde yaratılmış olan âşık anlatıcının ruh halidir. Diğer bir deyişle Fatih, bu gazelde âşık anlatıcıdan istifade etmiştir.

29. ŞİİR(39)

- 1 Sîneden ben kim çekem âh ü figân-ı derd-nâk
Yaralar kan ağlayup ol dem ederler sîne çâk
- 2 Şerbet-i la'lûñ sunup ağyâra öldürdün beni
Gayre cân veren 'acebdür kim beni eyler helâk
- 3 Her ne deñlü zülfüñüñ şahbâzı cânlar sayd eder
Ol hevâda cân kuşu pervâz eder bî-vehm ü bâk
- 4 Sürmege yüz pâ-yı serv-i yâre bulur dest-res
Kangı 'âşık kim su gibi meşrebini ede pâk
- 5 Sîneye gelsün hayâl-i yâr derseñ 'Avniyâ
Zahma merhem gibidür ger eyler iseñ sîne çâk

Beş beyitlik bu gazelin ilk cümlesini günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz: Ben ne zaman yürekten ah çeksem ve dertli dertli feryat etsem vücudumdaki yara bereler de kan ağlayıp sinelerini parçalayarak bana eşlik eder. İlk beyitte anlatıcı çok büyük acılar yaşadığını dile getirmektedir. Öyle ki ta yüreğinin derinliklerinden ızdırap tüten acıları göğse yükselmekte, bedenindeki yaralar bile dile gelip zavallıya eşlik etmekte, kanlı gözyaşları dökmektedir. Ancak henüz bu acının sebebi ortaya konmamıştır. Bu acı aşk acısı mı, evlat acısı mı, başka bir acı mı belli değildir.

İkinci beyitte anlatıcı, çektiği bu ızdırabın sebebini ortaya koyar. Yakut kırmızısı dudaklarının şerbetini rakiplerime, diğer âşıklarına, sunarak beni öldürdün. Ne tuhaf bir durum ki başkalarına can veren sevgili, bu tutumuyla beni helak eylemektedir. Bu beyitle birlikte anlatıcı hem neden acılar içinde kıvrandığını, hatta helak olduğunu açıklığa kavuşturmakta hem de bu gazelde âşık kimliğine büründüğünü ortaya koymaktadır.

Gazeldeki kurgu artık belirgin hale gelmiştir. Bu gazelin teması aşktır. Temel

kurmaca karakterleri “âşık, sevgili ve ağyar”dır. Anlatıcısı ise bu karakterlerden biri olan âşıktır. Âşık, gazelde kahraman bakış açısıyla duygu ve düşüncelerini ifade etmektedir.

Üçüncü beyitte âşık, büyük acılar yaşayarak ölüp ölüp dirilmesine rağmen zaten sevgili için canıgönülden ölümü arzuladığını dile getirmektedir. Her ne kadar yırtıcı bir doğan gibi olan saçların, âşıklarının canlarını avlayıp duruyorsa da zaten benim can kuşum bu hevada korkusuz bir şekilde uçuşmaktadır. Heva burada hem sevgilinin saçlarının dalgalandığı hava boşluğu hem de aşk, arzu, istek anlamında kullanılmıştır. Âşık, sevgilinin bulunduğu atmosferde bulunmak, ona yakın olmak istemektedir, bu durum zavallı bir kuş gibi onun avlanıp can vermesine yol açsa bile.

İkinci ve üçüncü beyitlerde âşık sözün sahibi olarak konuşmakta ve sevgiliye hitap etmektedir. İkinci beyitteki “*lalün, öldürdün*” kelimeleri ve üçüncü beyitteki “*zülfün*” kelimesi beyitler bağlamında muhatabın sevgili olduğunu göstermektedir.

Son iki beyitte ise âşık, duygularını anlatmaya devam eder ancak muhatabını değiştirir. Dördüncü beyitte genele hitap eder. Huyunu, mizacını su gibi tertemiz hale getirebilen âşıklar, selvi gibi olan sevgilinin ayaklarına yüz sürmeye hak kazanabilir. Selvi ağaçları daha çok dere kenarlarında yetişir ve dere suyu, doğal olarak bu ağaçların diplerinden geçer, bir anlamda ayaklarına yüz sürmüş olar. Sevgili de bir selvi gibi uzun boyludur. Sevgilinin ayağına yüz sürmek isteyen bir âşık, gönlünden sevgili dışındaki bütün duyguları çıkarmalı, tıynetini tertemiz hale getirmelidir. Bütün bu çileler sonucunda âşığın elde edeceği en büyük paye ise sevgilinin ayaklarına yüz sürebilmektir.

Son beyitte âşık anlatıcı, Avnî’ye seslenerek onu gazele dâhil eder. Ey Avnî, eğer gönlüne sevgilinin hayalinin gelmesini istiyorsan sineni parçalaman gerekir, o zaman merhem gibi olan sevgili yetişir. Sevgili hem merhem gibi yara bereye iyi gelip âşığı tedavi eder hem de ancak aşkından yara bere içinde kalmış âşığa merhamete gelir.

Kısa kısa izah ettiğimiz bu beyitlerden anlaşıldığına göre anlatıcı âşık kimliğine bürünmüş, divan şiirinin geleneksel olarak işlediği, büyük acılar yaşayan, sevgili için her an canını vermeye hazır olan ancak bir türlü vuslata eremeyen âşık tipinin ruh hallerini yansıtmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla şair, bu gazelde âşık anlatıcıdan istifade etmiştir.

30. ŞİİR (40)

- 1 Gül yüzün rengiyle gül cânına bî-dâd eyledün
Kaddüne serv[i] kul etdün yine âzâd eyledün
- 2 Dâne-i hâl ile hüsnün hırmenin zeyn edeli
Cân ile dil hâsılını cümle ber-bâd eyledün
- 3 Tîğ çekdün şâd oldum âharı katl eyledün
Gayrı şâd etdün velî bu şâdı nâ-şâd eyledün
- 4 Der imişsin ‘âşıkı cevri eylemek hûyumdurur
‘Aşkuñı ‘âşıklar içre baña isnâd eyledün
- 5 ‘Avniyâ dîvânelikten gam yeme şimden gerü
Çünkü ‘âşık olalı meyl-i perî-zâd eyledün

Beş beyitlik bu gazelde “eyledün” çekimli fiilin redif olarak kullanılmasıyla anlatıcının her beyitte sadece bir kişiye, ikinci tekil şahsa, hitap etmesi anlamı sağlanmıştır. Gazelin ilk beytini günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz: Gül gibi yüzünün al rengiyle gülün canına eziyet etmiş oldun. Selviyi endamına kul ettin, sonra yine onu azat eyledin. Gül gibi taze, pembe, parlak olan sevgili, bu güzelliği ile doğadaki gülleri kışkırtmaktadır. Yine selvi gibi uzun ve biçimli boyuyla da gerçek selvi ağaçlarının kendinden utanmasına neden olmaktadır.

Daha ilk beyitten “sen” diye muhatap makamına yerleştirilen kişinin sevgili olduğu anlaşılmaktadır. Her ne kadar sevgilinin doğal karşılığı âşık olsa da birinci beyitte bunun tam olarak hissedilmediği düşünülebilir. Ancak ikinci beyitte yine sevgiliye hitap etmekte olan anlatıcı, âşık kimliğini de açıkça ortaya koymaktadır: Tenindeki ben daneleri ile güzellik harmanını süslediğinden beri can ve gönül mahsulümü tamamen yele verdin.

Âşık, burada tamamen kendini izhar etmektedir. Sevgilinin benleri, bir harmana benzetilen simasına güzellik katmakta, bu güzelliğin verdiği hararetle âşığın canı ve

gönlü yerinde duramayıp havaya savrulmaktadır. Eski zamanlarda çiftçiler harman kaldırırken buğdayı çer çöpten ayırmak için yaba ile havaya savurur, rüzgâr çer çöpü alıp götürürken buğday taneleri yere düşerdi. Âşık, bu ifadelerle kendi canını ve gönlünü çer çöp gibi değersiz görmekte, asıl değeri harmanın doğal mahsulü olan danelere, yani sevgilinin benlerine atfetmektedir.

Âşık anlatıcı, üçüncü beyitte sevgilinin güzellik unsurlarından gamzeye temas eder: Kılıcını çektin, mutlu oldum. Başkasını öldürdün, başkasını mutlu ettin ama bir an için mutluluğa kapılan beni mutsuz ettin. Sevgili kılıç gibi keskin bakışlarını yöneltecek gibi olunca âşık mutluluğa kapılmıştır. Çünkü her ne kadar kılıca benzetilse de, âşığı öldürecek kadar yaralayacak olsa da, âşık sevgiliden gelecek bu keskin yan bakışlara maruz kalmayı arzulamaktadır. Ancak sevgili, son anda bu bakışları âşıktan esirgemiş, başkasına yöneltmiştir. Bu durum ise âşığı mutsuzluğa sevk etmiştir.

Dördüncü beyit, üçüncü beytin devamı gibidir: Âşığa eziyet etmek, benim huyumdur demişsin sevgili. Demek ki seni seven onca âşık var iken bana eziyet ettiğine göre, aşkını bana bağlıyorsun, âşık olarak beni kendine layık görüyorsun. Divan şiiri geleneğinde sevgiliye eziyet etme, âşığa da bu eziyetlere katlanma, hatta bu eziyetlerden zevk duyma rolü tevdi edilmiştir. Kurmaca âşık, bu beyitte kendisine biçilen bu role işaret etmektedir.

Son beyitte mahlas kullanımıyla Avnî gazelin kurmaca dünyasına dâhil olur: *Ey Avnî, sen peri gibi güzel birine meyledip âşık olduğundan beri sana deli divane denmesinden dolayı gamlanma*. Zira aşk bir nevi cinnet halidir. Âşık, aklıyla değil gönlüyle hareket eder ve çoğu zaman akıl mantıkla bağdaşmayacak davranışlarda bulunur. Bu yüzden gerçek bir âşık, çevresi tarafından divane olarak yaftalanmaktan gocunmaz. Gramatik olarak da peri cinlerin dişilerine verilen bir isimdir. Divane (mecnun) de cin çarpmış, delirmiş anlamındadır. Dolayısıyla diş bir cin güzeline, bir periye, vurulmuş olan âşık, bir anlamda mecnun olmuştur.

Bütün bu açıklamalara binaen bu gazelde âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz.

31. ŞİİR(41)

1 Kâmetin yâd etmez aña kim leb-i cânân gerek

Sakınur lâ-büd hevâdan her kime kim cân gerek

- 2 Eşk deryâsını saldum vermedi teskîn aña
Sîne tâbı def'ine ol âb-gûn peykân gerek
- 3 Rahş-ı 'aşka vermedi sahrâ-yı hicrân hiç za'f
Tâ kıyâmet imtidâdınca aña meydân gerek
- 4 Ol perî 'aşkın demezven gön'lüme dîvânedür
Düşmeninden râzı lâ-büd kişinüñ pinhân gerek
- 5 'Avnîyâ rindân harâbât içre 'ayş etmek için
'Arsa-i 'âlem aña sahn ü felek eyvân gerek

Beş beyitlik bu gazelin ilk beytini günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz: Dudaklarını arzulayan kişi sevgilinin endamından dem vurmaz. Her kim ki (ölümsüz) hayatı arzular, mutlaka geçici heveslerden sakınmalıdır.

İlk beyitten başlanarak bu gazelde aşk temasının işlendiğini söyleyebiliriz. Ancak kuvvetli işaretlerle bu aşkın beşerî değil ilahî bir aşk olduğu görülmektedir. Zira ilk mısrada anlatıcı, gerçek bir âşığın, sevgilinin endamına değil dudaklarına iştiağ duyması gerektiğini ifade etmektedir. Şayet beşerî bir aşk dile getirilmiş olsaydı sevgilinin temel güzellik unsurlarından biri olan endamı göz ardı edilmez, en az dudakları kadar methedilirdi.

Ancak bu mısrada kamet (boy-endam) ve lebin (dudak) birer tasavvufî remiz olarak kullanıldığı hissedilmektedir. Sevgilinin endamı dünyanın geçici güzelliklerini; dudakları ise ölümsüzlüğü, dolayısıyla ahireti simgelemektedir. Bilindiği gibi Hz. İsa'nın dudaklarından çıkan nefes hastalara şifa vermekte, ölüleri diriltmektedir. Bu nedenle sevgilinin dudakları, divan şiirinde âşıklara hayat veren bir güzellik unsuru olarak kullanılmıştır. Ayrıca diğer güzellik unsurları (göz, kaş, kirpik, yanak, saç) çokluk ifade ederken ağız tek bir organ olması hasebiyle vahdeti simgelemektedir.

İlk mısrada sembolik olarak ifade edilen ilahî aşk ikinci mısrada daha belirgin bir şekilde dile getirilir: Her kim ki (ölümsüz) hayatı arzular, mutlaka geçici

heveslerden sakınmalıdır. Heva geçici bir hevestir. Bir hak âşığı için bütün dünya yaşamı bir konaklama mesabesindedir. Bu yüzden hak âşığı bu geçici dünyaya değer vermez, asıl dünyanın ahiret yurdu olduğunu bilir, ona göre davranır.

İkinci beyitte ilahî aşkın hak âşığının gönlünü nasıl yaktığı dile getirilmiştir: Bir deniz gibi çok fazla olan gözyaşlarımı gönlümdeki aşk ateşini söndürmesi için saldım ama fayda etmedi. Bu ateşe son vermek için sevgilinin su rengindeki (mavi) temrenlerine ihtiyaç var. Âşık, o kadar büyük bir sevdaya tutulmuştur ki bir denize dönüşen gözyaşları yüreğindeki sevda ateşini söndürmeye yetmemektedir. Bu ateşi ancak sevgilinin ok gibi bakışları söndürebilir. Burada iki şeye işaret vardır: İlki ok, kılıç gibi metallere su verilip daha sert hale getirilmiştir. Bu anlamda temren demek suyla güçlendirilmiş çelik demek. İkincisi bir ok darbesiyle âşık yüreğinden vurulup hayatını kaybedeceğinden doğal olarak âşığın canıyla beraber sevda ateşi de yok olacaktır.

Üçüncü beyitte anlatıcı farklı bir metafora başvurur: Ayrılık sahrası, aşk atına hiç bitkinlik vermedi. Bilakis ta kıyamete kadar bu at için koşturacağı bir meydan gerek. Aşk bu beyitte bir ata benzetilmiştir. Normalde bir süre koşturulan at dinlenme ihtiyacı hisseder. Ancak söz konusu olan ilahî aşk ise bu mecazî atın yorgunluk belirtisi göstermesi düşünülemez.

Dördüncü beyitte âşık anlatıcı, bu ilahî aşkı kendi gönlünden bile gizlediğini, çünkü gönlünün deli divane olması nedeniyle bu sırta vakıf olmaması gerektiğini ifade eder. Son beyitte anlatıcı Avnî'ye seslenir: Ey Avnî, rintlerin harabat içinde hayatın zevkini çıkarabilmesi için yeryüzünün onlara avlu, gökyüzünün de çardak olması lazım.

Buradaki rintler gazel boyunca anlatılarken hak âşıklarıdır, Allah aşkıyla kendinden geçen gönül erleridir. Zaten sarhoş anlamındaki rintler için izbe bir meyhanede şarap içmek yeterlidir, oysaki hak âşığı anlamındaki rintler için gökyüzüyle beraber bütün bir yeryüzü bile yetmez. Çünkü Allah aşkıyla yanıp tutuşan bir âşığın susuzluğunu bu dünyadaki hiçbir şey gideremez. Âşık ancak vuslat ile, hakikî sevgiliye kavuşma ile bu manevi susuzluğunu giderebilir.

Bütün bu açıklamalara binaen bu gazelde âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz. Ancak buradaki aşk, beşerî değil ilahî aşktır, âşık da bir beşere vurulmuş bir kimse değil, Allah aşkıyla kendinden geçmiş hakikî bir âşıktır.

32. ŞİİR(42)

- 1 Ey perî hüsn ile çün germ oldı bâzâruñ senüñ
Âfitâb ü mâh oldılar harîdâruñ senüñ
- 2 Bozdı yüzini mehüñ zülf ile lutf-ı ‘ârızüñ
Âfitâba âteş urdı tâb-ı ruhsâruñ senüñ
- 3 Cûybâr etrâfını seyr eyledikçe serv eger
Başı aşğa olurdı görse ruhsâruñ senüñ
- 4 Çeşm-i şehlânı görelden bâğda ey serv-i nâz
Başı ditrer nergisüñ kim oldı bîmâruñ senüñ
- 5 Cânlar alur revân etseñ hırâmân kâmetüñ
‘Avnîye cân verür ammâ lutf-ı güftâruñ senüñ

Beş beyitlik bu gazelde “-uñ senüñ” ibaresi redif olarak kullanılmıştır. Bu ibarenin redif olarak kullanılması ile muhatapın tüm gazel boyunca sevgili olduğu açık bir biçimde ortaya konmuştur. Hem “senüñ” zamirinin hem de “-uñ” ikinci tekil şahıs iyelik ekinin birlikte kullanımı muhatapın varlığını kuvvetle vurgulamaktadır. Anlatıcı, gazelde karşısında bulunan, sesini duyan ikinci tekil şahsa hitap etmektedir. Bu şahıs da gazelin tamamından anlaşılacağı üzere sevgilidir.

Sevgilinin muhatap olduğu gazellerde kuvvetle muhtemel mütekellim (anlatıcı) âşıktır. Anlatıcıyı baz alarak metni baştan sona gözden geçirdiğimizde bu gazelde de aynı durumun söz konusu olduğu görülmektedir. Evet, ele aldığımız bu gazelde de âşık anlatıcıdan istifade edilmiştir.

Âşık anlatıcı sevgilinin güzellik unsurlarını her beyitte doğadan farklı bir nesne ile mukayese etmiş ve sevgilinin güzelliğiyle doğadaki bu unsurlardan daha güzel olduğunu iddia etmiştir. Hatta divan şiirinde çoğu zaman benzetilen olarak kullanılan doğadaki bu güzellik objeleri, sevgilinin olağanüstü güzelliği karşısında mahçup olmakta ve bu letafet karşısında boyun eğmektedir.

İlk iki beyitte anlatıcı, sevgiliyi güneş ve ay ile mukayese eder: Ey peri gibi olan sevgili, güzellik ile senin aşk pazarın o kadar kıızıktı ki sonunda güneş ve ay bile sana müşteri oldular. Saçlarının ve yanaklarının güzelliği karşısında ay, yüzünü astı. Yanağının parıltısı, güneşe ateş vurdu, onu yakıp kavurdu. İlk beyitte sevgilinin eşsiz güzelliği karşısında güneş ve ay da kendilerinden geçerek sevgiliye vurulmuş, bu güzelliğe talip olmuşlardır. Normalde sevgilinin yüzü berraklığı ve parlaklığı dolayısıyla güneş ve aya benzetilir. Ancak burada tersi bir durum söz konusudur, güneş ve ay, sevgili karşısında kendilerinden utanmışlar ve bu güzelliğe alıcı olmuşlardır. Divan şiirinde güneş sarı rengi dolayısıyla altın sikkeye, ay da beyaz rengi dolayısıyla gümüş sikkeye benzetilir. Haridar (müşteri, alıcı) ifadesi burada özellikle tercih edilmiş olmalıdır.

İkinci beyit ilk beytin devamı gibidir. Zihnimizde şöyle bir sahne canlandırabiliriz. Müşteri olup sevgiliye iyice yaklaşan ay ve güneş, bu olağanüstü güzelliği (peri) yakından görünce iyice mahçup olurlar. Sevgilinin siyah saçlarıyla çevrelenmiş bembeyaz yüzü, ayın utanmasına, yüzünü asmasına sebep olur. Güneş de sevgilinin parıltılı yanakları karşısında adeta yanıp tutuşur. Çoğu zaman bir benzetmenin benzetileni olan ay ve güneş, burada benzeyen (sevgilinin güzel yanakları) karşısında adeta kudretlerini kaybetmiş durumdadır.

Üçüncü beyitte anlatıcı, sevgiliyi servi ile karşılaştırır. Uzun ve düzgün boyu ile maruf servi, ırmağın çevresini izlemektedir. Bu seyir halinde iken eğer sevgili de oralarda gezinirse servi, onun eşsiz yanaklarını görürse bu güzellik karşısında başını eğer, bu letafet karşısında sevgiliden aşağı olduğunu lisan-ı hal ile ikrar eder. Burada servi ve sevgilinin ırmak etrafında tasviri, birinin ırmak boylarında yetişmesi, diğerinin ırmak kenarında gezintiye çıkması nedeniyledir. Servinin baş aşağı olması, suya baş aşağı şekilde yansması nedeniyle olabilir.

Dördüncü beyitte anlatıcı yine serviye temas eder. Ancak burada servi, sevgilinin güzelliği karşısında mahçup olan varlık değil, sevgilinin kendisidir. Anlatıcı sevgiliye doğrudan “serv-i nâz” diye hitap eder. Serv-i nâz yeni yeni yetişmiş servi ağacıdır ki çoğu zaman mecazen sevgili anlamında kullanılır. Sevgili; ince, narin, taze endamıyla bir servi fidanına benzetilmiştir. Bu kez sevgiliyi, nergis kıskanmaktadır. Divan şiirinde sevgilinin gözleri şekil olarak nergise benzetilir. Ancak önceki beyitlerde olduğu gibi burada da çoğu zaman benzetilen konumundaki nergis, sevgilinin şehla

(ela) gözlerini görünce kendinden geçmiş, bir hasta gibi titremeye başlamış ve bu muhteşem güzelliğin hastası (âşığı) oluvermiştir.

Son beyitte anlatıcı sözü toparlar: Sevgili, şöyle bir seyrana çıksan bir selvi gibi salınan endamın nice canlar alır, nice âşığın bu güzellik için canını bağışlamasına neden olur. Ancak şöyle birkaç kelime konuşma lütfunda bulunursan bu, Avnî'ye can verir, hayat verir. Bu beyti iki farklı şekilde yorumlayabiliriz. İlki diğer âşıkların canını alıp Avnî'ye dudaklarından dökülen kelimelerle can verdiğin için âşıkların arasında onun mertebesini yüceltmış olursun. İkincisi nazlı nazlı yürüyüşün ile her ne kadar âşığın Avnî'nin canını aldıysan da güzel bir söz ile ona tekrar can bahşedersin.

Beyitleri kısa kısa izah etmemizden anlaşılacağı üzere bu gazelde âşık anlatıcıdan istifade edilmiştir. Âşık anlatıcı, gazelde sevgiliyi methederken onu doğadaki bazı güzellik nesneleri ile mukayese etmiş ve özellikle mübalağa ile teşhis sanatlarından yararlanarak sevgilinin olağanüstü bir güzelliğe sahip olduğunu ifade etmeye çalışmıştır.

33. ŞİİR(43)

- 1 Baña cevri firâvândur nigâruñ
Nitekim gül firâkından hezâruñ
- 2 Göñül ol bî-vefâya sabr u 'aşkuñ
'Ayân eyle ne kim var yoğ u varuñ
- 3 Göñül bir dem figândan olma hâlî
Egerçi nâleye yok iktidâruñ
- 4 Göñül feryâduña rahm etmez ol yâr
Aña beñzer ki hoşdur âh ü zâruñ
- 5 Göñül almakda key çâbüktür ol zülf
Geçürme elde tururken şikâruñ

- 6 Sen olduğu [yere] uğramaz ol yâr
Ne nef'i yol başında intizârûn
- 7 Görür kim bî-zer ü müflis gedâsın
Saña 'Avnî nice yâr ola yârûn

Divan şiirinde birçok gazel monolog tarzında yazılmıştır. Bu tür gazellerde anlatıcı, kendi kendisiyle konuşuyormuş gibi, müphem birine içini döküyormuş gibi duygu ve düşüncelerini dile getirir. Ele aldığımız bu gazelde de böylesi bir durum söz konusudur. İlk beyitten son beyte kadar gazel boyunca anlatıcı, adeta kendi kendisiyle dertleşmektedir. İkinci beyitten başlayarak üç beyit boyunca kişileştirmek suretiyle gönlüne hitap eden anlatıcı, aslında yine kendisini muhatap almış olmaktadır. Beşinci beyitte yine gönlü somutlaştıran anlatıcı, bu kez onu bir insana değil, avlanmaya elverişli uysal bir kuşa benzetir.

Yedi beyitlik bu gazelin sadece beşinci beytinde anlatıcının sevgiliye yöneldiği, ondan bir talepte bulunduğu görülmektedir. Son iki beyitte anlatıcı, tekrar kendisiyle söyleşmeye devam etmektedir. Şimdi gazelin beyitlerini kısa kısa değerlendirmek suretiyle anlatıcının kimliğini tespit etmeye çalışalım:

İlk beyti günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz: Gülден ayrı kalmak bûlbûle acılar yaşattığı gibi benim de sevgiliden gördüğüm eziyetler çok fazladır. Daha bu ilk beyitten anlatıcının âşık kimliğine büründüğü görülmektedir. Âşık anlatıcı, klasik bir teşbih ile kendisini bûlbûle, sevgiliyi ise güle benzetmiştir. Her ikisi de vuslata erememenin verdiği acıyla eziyet çekmektedir.

İki, üç ve dördüncü beyitlerde âşık anlatıcı, gönlünü kendisinden soyutlayarak onu âşık konumuna yerleştirir ve aşka dair ona nasihatlerde bulunur: Ey gönül, o vefasız sevgiliye aşkını ve sabrını, bütün varını yoğunluğunu açık bir biçimde göster. Ey gönül, her ne kadar bitkin düştüğün için inlemeye dahi kuvvetin kalmadıysa da sen bir an olsun feryat etmekten geri durma. Ey gönül, o sevgili senin feryatlarını duyup da merhamete gelmiyor. Demek ki senin ah u zarın sevgilinin hoşuna gidiyor.

Gönül, aslında âşığın bir organı, bir parçasıdır. Ancak yukarıda izah ettiğimiz üç beyitte âşık, gönlünü sanki yakın bir arkadaşymış gibi muhatap almış, ona âşıklığın gereklerine dair öğütlerde bulunmuştur. Bir anlamda âşık, kendi nefesine telkinlerde

bulunmaktadır.

Beşinci beyit de “gönül” etrafında dönmektedir. Ancak bu kez anlatıcı, gönlü bir insana değil, avlanmaya el verişli uysal bir kuşa benzetir: Sevgilinin o saçları, gönül avlamakta çok seri hareket edebilen avcı bir kuş gibidir. Öyleyse (sevgili), avın elde dururken fırsatı kaçırma. Gazelin sadece bu kısmında âşığın sevgiliye hitap ettiğini ve zavallı bir kuş gibi pusmuş olan gönlünü avlaması temennisinde bulunduğunu görmekteyiz.

Son iki beyitte anlatıcı, tekrar kendisiyle söyleşmeye devam eder: Ey gönlüm, o sevgili, senin olduğun yere uğramaz, bunu bildiğin halde boş yere ne diye intizar edip yol başında beklemektesin, bunun ne faydası var? Ey Avnî, sevgili senin iflas etmiş parasız pulsuz bir dilenci olduğunu görmekte. Bu haliyle sevdiğin sana nasıl yâr olsun?

Altıncı beyitte âşık yine kendisine hitap etmekte ve çaresizliğini dile getirmektedir. Son beyitte ise anlatıcı, Avnî’yi metne dâhil eder ve bu gazel özelinde Avnî’nin âşık karakteri olduğunu ortaya koyar. Avnî, bu gazeldeki kurmaca âşık karakteridir. Yedi beyit boyunca duygularını dile getiren, sevgili için çektiği eziyetleri ifade eden kişi, Âşık Avnî’dir.

Dolayısıyla bu gazelin mahlas beytinde tecrit sanatından söz edilebilir. Zira âşık anlatıcı, son beyitte kendisini farklı bir kişi olara konumlandırıp dışarıdan yine kendisine hitap etmiştir. Yine iki, üç ve dördüncü beyitlerde de aynı mantıkla gönül kavramının kullanımında tecrit sanatına başvurulduğunu söyleyebiliriz. Buralarda da âşık, gönlünü kendisi dışında bir insan olarak tasavvur etmiş ve ona hitap etmiştir.

Dolayısıyla bu gazelde âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz. Özellikle son beyitte iflas ettiği, parasız pulsuz (bî-zer) bir dilenci derekesine düştüğü ifade edilen Avnî’nin İstanbul ile birlikte nice yerler fethetmiş olan dönemin cihangir hükümdarı Fatih Sultan Mehmet olduğunu iddia etmek, tutarlı bir düşünce olmasa gerek.

34. ŞİİR(44)

- 1 Demezem vuslat ümîdiyle beni şâd eylegil
Râzıyam cevır ü cefâ kılmağ için yâd eylegil

- 2 Ger sanevber hizmet-i kaddũnde kıldıysa hilâf
Serv kaddũnçün çevir başuñdan âzâd eylegil
- 3 Cevr içinde cân vermekdür murâdum çün benüm
Ey rakîb ol yâre gayri san‘at irşâd eylegil
- 4 Âteş-i gamla gubâruñ yele verse ol sanem
Seyl-i eşküñle revân ol hâki âbâd eylegil
- 5 Çün felekden ‘Avnîyâ gamdur erişen âh ile
Bu perîşân-hatt olan evrâkı ber-bâd eylegil

Yukarıdaki gazelin ilk beytini günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz: Ey sevgili, vuslat umuduyla beni mutlu et, demiyorum. Sırf eziyet etmek için bile olsa beni hatırlamana razıyım. Daha ilk beyitten anlatıcı, açık bir şekilde kimliğini ortaya koymaktadır. Bu gazelde anlatıcı, divan şiirinin geleneksel âşık tipidir. Bu âşık, vuslata değil hicrana taliptir, aşkın sefasını değil cefasını arzulamaktadır. Bu nedenle beyitte sevgiliye hitap eden âşık, ondan vuslata dair en ufak bir umut bile talep etmemektedir. O, sevgiliden gelecek her türlü eziyete peşinen razıdır. Eziyet edilmek için bile olsa yeter ki sevgilinin aklının köşesinde, dilinin ucunda, bir an olsun, yâd edilsin.

İkinci beyitte de âşık anlatıcı, sevgiliye hitap etmektedir: Ey sevgili, eğer çam fıstığı ağacı, endamına hizmette kusur ettiyse kendi güzel boyunun hatırı için başını çevirip onu azat et. Burada âşık, klasik bir benzetme ile sevgiliyi methetmektedir. Uzun ve biçimli gövdesiyle maruf sanevber ağacı, sevgilinin daha güzel endamı karşısında ona saygı duyarak hizmet etmelidir. Ancak eğer bir kusurda bulunursa sevgili kendi selvi gibi fiziğinin hatırı için sanevberi bağışlamalı ve onu azat etmelidir. Zira böylesi bir güzellik karşısında eli ayağı birbirine dolaşan sanevber, istemeden kusur işleyebilir.

Üçüncü beyitte âşık anlatıcı, yönünü aşk üçgeninin üçüncü karakteri olan rakibe çevirir: Zaten benim amacım, sevgilinin eziyetleri sonucunda can vermektir. Ey rakip, sen sevgilinin gönlünü kazanmak için başka yollara başvur. Âşık, sevgiliden gelen her türlü eziyete canıgönülünden katlanmaktadır ve bu konuda rakiplerin onunla boy ölçüşmesi düşünülemez. Hiçbir rakip, âşık anlatıcı gibi bu kadar sabırla, hatta iştiyakla

sevgilinin nazını çekemez. Bu yüzden sevgiliye yaranmak isteyen rakipler farklı yollara tevessül etmelidir.

İlk iki beyitte sevgiliye, üçüncü beyitte rakibe hitap eden âşık, son iki beyitte ise kendisine hitap eder, muhatap makamına kendini koyar: Ey nefsim, o put gibi güzel sevgili, gam ateşiyle senin tozunu toprağını yele verirse sen de sel gibi akan gözyaşlarınla o toprağı imar et. Ey Avnî, mademki ahlarına mukabil feleğin sana gönderdiği gam, kederdir; öyleyse bu karışık yazılarla dolu kâğıtları yele ver gitsin.

Sevgili ne kadar eziyet çektirirse çektirsin, bedeni gam ateşiyle yanıp kül olsa bile âşığa düşen gözyaşlarıyla bu külleri söndürüp ölü toprağa tekrar hayat vermek olmalıdır. Sevgili, kendisine yakışanı yapmalı, âşığı yakıp kül etmeli; âşık da kendisine düşeni yapmalı, sevgilinin eziyetlerine katlanarak sabır ve gözyaşlarıyla bu ateşi söndürmeye çalışmalıdır.

Son beyitte âşık anlatıcı, “Ey Avnî” diye kendine seslenmiştir. Burada Avnî, anlatıcı dışında farklı bir karakter değil, tecrit sanatı yoluyla âşığın kendine seslenmesi şeklinde yer almıştır. Her ne kadar Âşık Avnî’nin yüreğinden ateşli duman şeklindeki ahları feleğe yükselse de oradan kendisine geri dönen sadece gam, keder olmaktadır. Bu yüzden Âşık Avnî, alın yazısını işaret eden bu karmakarışık yazılarla dolu kâğıtları rüzgâra vermelidir. Felekten kendisine bir fayda yoktur.

Yukarıdaki açıklamalara binaen bu gazelde âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz. Gazel boyunca metnin sesi âşığa aittir. Ancak âşık ilk iki beyitte sevgiliye, üçüncü beyitte rakibe hitap etmiş, son iki beyitte ise tecrit sanatı yoluyla muhatap makamına kendini oturtmuştur.

35. ŞİİR(45)

- 1 Gül yüzün şevkiyle kim tolmuşdurur hûnîn gönül
Bir akarsudur kim üstinde revândur berg-i gül
- 2 Der görenler devr-i hüsnünde ne yaraşmış senün
Gözlerün mesti öñinde iki tâze deste gül
- 3 Devr-i hüsnünde lebündür yüzüne revnak veren

Hâlet-efzâdur belî dilber yüzinde tâb-ı mül

- 4 Saltanat tâcına baş egmez kabûl etmez serîr
Saña biñ cân ile kuldur özge sultândur gönül
- 5 ‘Avnî bir sayd-ı za‘îfûndür bugün ‘âlemde kim
Muhkem et zencîr-i zülfûnden anuñ boynına gul

Gazelin ilk beytini günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz: Gönül senin gül gibi yüzünün şiddetli arzusuyla kanla dolmuştur. Bu hâliyle gönül üzerinde gül yaprağı yüzen bir akarsu gibidir. Senin “gül yüzü” demek suretiyle anlatıcı, sevgiliye hitap ettiğini aşıkâr etmiştir. Her ne kadar gönül sözcüğünde iyelik eki kullanılmadıysa da burada herhangi bir gönlün değil, anlatıcının gönlünün kastedildiği anlaşılmaktadır. Anlatıcı benim gönlüm demek istemektedir. Dolayısıyla bu gazelde anlatıcının âşık, muhatabın ise sevgili olduğunu söyleyebiliriz.

Âşık anlatıcı ilk üç beyitte sevgiliye hitap ederek onun yüzündeki güzellik unsurlarını methetmiştir. İlk beyitte sevgilinin yüzünü güle, ikinci beyitte yanaklarını taptaze iki deste güle, baygın gözlerini sarhoşlara, üçüncü beyitte de dudaklarını (kırmızı) şaraba benzetmiştir.

Son iki beyitte ise âşık, önce bu güzellik karşısında içinde bulunduğu duygu atmosferini dile getirir, daha sonra sevgiliden bir talepte bulunarak gazeli nihayete erdirir: Ey sevgili, gönlüm, bin canıyla sana kul olarak farklı bir sultanlığa erişmiş durumdadır. Aşk ülkesinin sultanlığı varken gönlüm saltanatın tacını da tahtını da istemez. Avnî, bugün dünyada senin âciz bir avındır. Ey sevgili, saçının zincirlerini Avnî’nin boynuna demir bir halka gibi geçir ve sağlamlaştır.

Divan şiirinde aşk çoğu zaman bir ülkeye, sevgili bu ülkenin sultanına, âşık da sultanın kul kölesine benzetilir. Dördüncü beyitte bu duruma işaretle âşık, gerçek anlamda saltanat sahibi olmaktansa sevgilinin kulu olmayı tercih ettiğini ifade etmektedir. Hatta “bin can ile” demek suretiyle sevgiliye binlerce canı olsa hepsiyle köle olmaya hazır olduğunu kastetmektedir. Zira sevgiliye kul olmak, bambaşka bir sultanlık, mecazî bir saltanat anlamına gelmektedir.

Ancak burada bir sevgiliye kul olmak isteyen ve dünya saltanatını reddeden

kişinin Fatih Sultan Mehmet değil, bu gazel özelinde yaratılmış olan kurmaca âşık karakteri olduğuna dikkate çekmek gerekir. Çünkü bilindiği gibi Fatih, otuz yıl hükümdarlık yapmaya, tahtta oturmaya devam etmiştir. Bu gazeldeki kurmaca anlatıcıyı göz önünde bulundurmadığımızda Fatih'i tutarsız olmakla suçlayabiliriz. Nitekim gazelinde saltanattan feragat ettiğini söylemesine rağmen gerçek hayatında son nefesine kadar tahtta oturmaya devam etmiştir.

Oysaki tezimizin temel iddiasını dikkate aldığımızda ortada hiçbir sorun kalmaz. Evet, bu gazel Fatih Sultan Mehmet tarafından kaleme alınmıştır. Ancak Fatih, pek çok divan şairinin yaptığı gibi gazellerinde kurmaca anlatıcılardan istifade etmiştir. Çoğu gazelinde olduğu gibi ele aldığımız bu gazelde de Fatih, âşık kimliğine bürünmüş ve onun ruh hâlini yansıtmaya çalışmıştır. Dolayısıyla burada taç ve tahttan vazgeçen, aşkı için bir köle gibi zincirlere vurulmak isteyen kişi tabii ki Fatih değil, onun kurguladığı âşık karakteridir.

Bu açıklamalara binaen bu gazelde âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz.

36. ŞİİR(46)

- 1 Mürg-i dil her dem eder ol âteşîn ruhsâra meyl
Kim semender lâ-büd eder kande-y-ise nâra meyl
- 2 Kûyına ‘azm eylesem devr-i ruhında yok ‘aceb
Ehl-i diller mevsim-i gülde eder gülzâra meyl
- 3 Âhum işitdükçe rahm eder nigâr ammâ rakîb
Rahm kılmaz bâda etmez çünkü seng-i hâre meyl
- 4 La‘li devrinde harâbâtîligüm ‘ayb eylemeñ
Rind olan eyler hemîşe gûşe-i hammâra meyl
- 5 ‘Avnî asmaz kulağına dürr ü la‘lin ‘âlemüñ
Tûti-i tab‘ı eder ol şekkerîn-güftâra meyl

Gazelin ilk beytini günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz: Semenderin her nerede olursa olsun mutlaka ateşe meyletmesi gibi benim gönül kuşum da her zaman o ateşli yanaklara meyleder. Semender ateşte yaşadığına ve sıcaklıktan etkilenmediğine inanılan efsanevî bir yaratıktır. Anlatıcı, bu beyitte yaşadığı yer olması nedeniyle semenderin sürekli ateşe meyletmesi gibi kendi gönlünün de sevgilinin ateş gibi kırmızı, parıltılı ve sıcak yanaklarına meylettiğini, bu ateşli yanakları arzuladığını dile getirmektedir. Semenderin huzur bulduğu yer ateş olduğu gibi âşığın huzur bulacağı yer de sevgilinin yanakları olacaktır.

İkinci beyitte de âşık anlatıcı, güzel yanakları çerçevesinde sevgiliye hitap eder ancak bu kez gül bahçesi benzetmesinden yararlanır: Yanaklarının şöhret bulduğu bu devirde semtine gelmeye yeltensem bunda şaşılacak bir durum olmaz. Zira gönül ehli olan âşıklar gül mevsiminde, ilkbaharda, gül bahçelerinde seyir etmeye meylederler. Önceki beyitte ateşe benzetilen yanaklar bu beyitte ise güllere benzetilmiştir. Sevgilinin yanakları kırmızı ve taptaze olması yönüyle gül bahçesine teşbih edilmiştir. İnce ruhlu âşıklar ilkbaharda görsel bir ziyafet sunan gül bahçelerinde gezinmeyi arzuladığı gibi âşık anlatıcı da bu gül gibi dudakları arzuladığını ifade etmektedir.

Üçüncü beyitte âşık anlatıcı, rakibe temas eder: Put gibi sert ve tepkisiz olan sevgili, göğe yükselen ahlarımı iştince merhamete gelir ama rakip bana hiç acımaz. Zira o rüzgârın tesir etmediği sert bir taş gibidir. Divan şiirinde sevgili, çoğu zaman tepkisiz olması, âşığın yakarışlarına hiçbir cevap vermemesi, adeta taş kesilmesi nedeniyle puta benzetilir. Put gibi olmasına rağmen bu beyitte sevgili bile merhamete gelmiştir. Ancak kötü kalpli rakip(ler) taştan öte rüzgârın dahi etkileyemediği sert kaya parçasına benzetilmiştir, en ufak bir acıma duygusuna sahip değildir.

Dördüncü beyitte âşık, sevgilinin dudaklarının övgüsüne geçer: Yakut gibi kırmızı dudaklarının beni benden aldığı bu devirde harabatî olup meyhanelere düşmemi ayıplamayın. Nasıl ki rint olan her daim meyhane köşelerine dadanıyorsa ben de aynı şekilde sevgilinin şarabı andıran dudakları nedeniyle sürekli sarhoş gibiyim. Anlatıcı, burada âşıklık ile rintliği bir potada birleştirmiştir. Biri kırmızı dudaklara diğeri kırmızı şaraba vurgundur. Biri şarap ile diğeri sevgilinin dudaklarıyla mest olmuştur.

Son beyitte âşık, yine sevgilinin dudaklarını metheder ama bu kez yanına inci gibi dişlerini de ekler: Avnî, âlemin (dünyanın veya diğer insanların) inci ve

mücevherlerini kulağına asmaz. Zira onun bir papağan gibi olan tabiatı o tatlı sözlü sevgiliye meyletmiş durumda. Âşık Avnî, şeker sözlü sevgiliye tutkun olduğundan başkalarının sözüne kulak asmamaktadır. Geçmişte şeker verilmek suretiyle papağanlara kimi sözler öğretildiğinden âşık, burada kendisini bir papağana benzetmiştir. Şeker olarak gözlediği şey ise sevgilinin şeker gibi dudaklarından dökülen tatlı sözleridir.

Bütün bu açıklamalara binaen bu gazelde âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz.

37. ŞİİR(47)

- 1 Mûsâ-yı müjeñ olur ise cânuma kâtil
Kâfir olayın olur isem ‘Îsîye kâil
- 2 Âteşde karâr eyledi gerçi ki semender
Sûz-i dil ü cân ruk‘asına olmaya hâmil
- 3 Vaslum dileyen cevrümi çeksün der imiş yâr
Bu va‘desi gûya ki degül cevrine dâhil
- 4 Deryâlar akıtduğum odına iki gözden
Mümkin ola mı sîneden ol od ola zâil
- 5 ‘Avnî ne kadar maksada erişmedi lîkin
Maksûdını yâd eylemeden olmadı gâfil

Beş beyitlik bu gazelin ilk beytini günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz: Kirpiklerinin Musa’sı tarafından katledilirse (dirilmek için) İsa’ya rıza gösterirsem kâfir olayım. Bu beyitte anlatıcı, Hz. Musa ve Hz. İsa’ya telmihte bulunmak suretiyle sevgiliye olan aşkının büyüklüğünü dile getirmeye çalışmıştır. Hz. Musa, Mısır’da iken bir tartışma sonucu basit bir yumruk darbesiyle bir insanın ölümüne sebep olmuştur. Anlatıcı, Hz. Musa’ya benzetmek suretiyle sevgilinin kirpiklerinin, dolayısıyla

bakışlarının ne kadar etkili ve ölümcül olduğunu anlatmak istemiştir.

Hız. İsa, nefesleri ile ölümlere can vermektedir. Ancak anlatıcı, sevgilinin kirpikleriyle ölüme gittiğinden Hız. İsa tarafından bile tekrar can bulmayı kabul etmemekte, bir anlamda aşk şehidi olarak kalmayı tercih etmektedir.

İkinci beyitte bir önceki gazelde de yer verilen efsanevî semendere temasla aşk ateşinin ne denli büyük olduğu ifade edilmiştir: Semender, ateşler içinde yaşamaya karar verdi ki gönlü ve canı yakan muskayı taşıma ihtiyacı hissetmesin. Âşık anlatıcı, bu beyitte kendisini semender ile mukayese etmektedir. Semender ateşte yaşadığına ve sıcaktan etkilenmediğine inanılan efsanevî bir yaratıktır. Âşık da aşk ateşiyle yanıp tutuşmakta ancak zaten bu ateşi kendisi arzuladığından adeta bir semender gibi alevler içinde yaşamayı sürdürmektedir ve bu ateşten sakınmak için koruyucu bir muska taşımak da istememektedir.

Üçüncü beyitte âşık, sevgiliden bir haber aldığını dile getirir ve bu habere karşılık hissiyatını ifade eder: Sevgili, bana kavuşmak isteyen âşık eziyetlerime katlansın, diyormuş. Sanki bu vaadi eziyetlerine dâhil değilmiş gibi. Divan şiiri geleneğinde vuslat yoktur, daima hicran vardır. Âşık, sevgilinin her türlü nazına, cevrine katlanmasına rağmen bir türlü ona ulaşamaz.

Aşk ateşi, hicran ateşi derken zavallı âşık, gözlerinden deryalar gibi yaşlar akıtır ancak sinedeki bu aşk ateşini söndürmek ne mümkün? Dördüncü beyitte âşık, bu şekilde derya deniz gözyaşı dökmesine sebep olacak kadar aşk ateşiyle yanıp tutuştuğunu ancak bu ateşi zail etmenin mümkün olmadığını ifade etmektedir.

Son beyitte anlatıcı, kurmaca Avnî karakteri ile gazelde yer aldığını ve âşık kimliğine büründüğünü izhar eder. Gazelin başından beri ifade edilen, sevgilinin kirpikleriyle ölümü arzulayan, semender misali aşk ateşi içinde yanıp tutuşan, denizler gibi çok fazla gözyaşı döken ama yine de bu aşk ateşini söndüremeyen karakter Âşık Avnî nihayet ortaya çıkmıştır. Avnî, her ne kadar maksadına erişemediyse de bütün maksudu olan sevgiliyi yâd etmekten gafil olmadı. Bu gazelde aşkını dile getirmek suretiyle Avnî, sevgiliyi anmaya devam etti, her ne kadar vuslata eremediyse de.

Bütün bu açıklamalara binaen bu gazelde âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz.

38. ŞİİR(48)

- 1 Sevdüñ ol dilberi söz eslemedüñ vay gönül
Eyledüñ kend'özünü 'âleme rüsvây gönül
Saña cevır eylemede kılmaz o pervây gönül
Cevre sabır eyleyemezsen n'edeyin hây gönül
Gönül eyvây gönül vay gönül eyvây gönül
- 2 Çâk olan dest-i cefâ-y-ile girîbânuñdur
İlişen hâr-ı gam u mihnete dâmânuñdur
Dökilen yere belâ tîğî-y-ile kanuñdur
Her dem ağıza gelen mihnetile cânuñdur
Gönül eyvây gönül vay gönül eyvây gönül
- 3 Tâli'ün yüzi gülüp olmadı handân n'edeyin
Yüregün derdine bulunmadı dermân n'edeyin
Kasduña yâr çeker hançer-i bürrân n'edeyin
Verisersin bu gam u mihnet ile cân n'edeyin
Gönül eyvây gönül vay gönül eyvây gönül
- 4 'Aşk-ı dildâr ile niçe edesen nâle vü zâr
Eyledüñ sabır u karârı bu hevâlarda nisâr
Zülfî sevdâsı eder 'âlemi çün başuña dar
Fâide ne tutalum eyleyesen terk-i diyâr
Gönül eyvây gönül vay gönül eyvây gönül
- 5 Vasl-ı dilberle nasîb olmadı dil-şâd olmak
Dest-i cevır ile yıkılan dilün âbâd olmak
Dâm-ı gamdan dil ü cân bûlbûli âzâd olmak
Niçeye dek işün efgân ile feryâd olmak
Gönül eyvây gönül vay gönül eyvây gönül

6 Çünkü dildâr niyâzuñ görüben nâz eyler
Nâleñi işidicek şîveye âgâz eyler
Bezm-i gamda kadüñi çeng yüzüñ sâz eyler
Nâlişüñ perdesini Zühre'ye dem-sâz eyler
Göñül eyvây göñül vay göñül eyvây göñül

7 Bilmedüm derd-i dilüñ ölmek imiş dermânı
Öleyin derd ile tek görmeyeyin hicrânı
Mihnet ü derd ü gama olmağičün erzânı
'Avniyâ sencileyin mihnet ü gam-keş kanı
Göñül eyvây göñül vay göñül eyvây göñül

Yukarıdaki şiir, Fatih Sultan Mehmet'in muhammes nazım şekliyle yazdığı tek şiiridir ve 15. yüzyılın en önemli divan şairlerinden Ahmet Paşa'ya nazire olarak yazılmıştır. Esasında Ahmet Paşa da “gönül” redifli şiirini Melîhî'ye nazire olarak kaleme almıştır.

Ancak Melîhî'nin zemin şiiri de Ahmet Paşa'nın naziresi de murabba nazım şekliyle kaleme alınmıştır. Her ikisi de yedi bentten oluşmaktadır. Fatih Sultan Mehmet ise tanzir ettiği murabbaya bir mısra daha eklemek suretiyle naziresini muhammes şeklinde yazmayı tercih etmiştir.

Kaynaklarda genellikle Fatih'in Ahmet Paşa'nın murabbasını tanzir ettiği ifade edilir. Ancak Fatih'in Melîhî'nin murabbasından haberdar olmaması düşünülemez. Naziresini kaleme alırken Fatih'in, dönemdaşları olan Melîhî ve Ahmet Paşa'nın murabbalarının her ikisinden de istifade etmiş olması kuvvetle muhtemeldir. Hatta Fatih'in mütekerrir mısrası Melîhî'nin mısrası ile tıpatıp aynıdır.

Tıpkı dayandığı zemin şiirler gibi ele aldığımız bu muhammes de yedi bent olarak kaleme alınmıştır. Anlatıcı ilk bentte “gönül” sözcüğünü redif olarak kullanmış ve aynı zamanda gönlü muhatap makamına yerleştirmiştir. Anlatıcı kendi organlarından biri olan gönlüne hitap etmek suretiyle onu kendisinden farklı bir karakter olarak metne yerleştirmiş ve şiir boyunca bir insanla konuşur gibi onunla dertleşmiştir. Dolayısıyla bu şiirin tamamına yayılan güzel bir tecrit sanatına şahit olduğumuzu söyleyebiliriz.

Muhammesin ilk bendini günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz: Vah

gönül, söz dinlemedin de o dilberi sevdin. Bu sevdıyla kendini âleme rezil rüsva eyledin. Gönül, o sevgili sana eziyet etmekten çekinmez, sen ise bu eziyetlere katlanamazsın, ne yapayım, bilemiyorum. Gönül, eyvah gönül, vah gönül eyvah gönül...

Gönül diye seslendiği, anlatıcının kendi gönlüdür. Aslında anlatıcı, gönül ile dertleşirken bir anlamda kendi kendine içini dökmektedir. Günümüzde modern anlatım tekniklerinden biri olarak ifade ettiğimiz monolog yönteminin tecrit sanatıyla yoğrulmuş daha etkili bir ifade biçimiyle karşı karşıya olduğumuzu ifade edebiliriz.

Kendi gönlüne hitap etmekle beraber burada dile getirilen halleri yaşayan kişi anlatıcının kendisidir. Çevresindeki insanların sözünü dinlemeyip bir dilbere sevdalanan ve içine düştüğü durum nedeniyle dünyaya rüsva olan anlatıcıdır. Sevgilinin türlü eziyetlerine maruz kalan ve bünyesi bu eziyetlere sabredemeyen de yine anlatıcıdır. Vah eyvah diye acınan kişi de anlatıcının ta kendisidir.

Dolayısıyla daha ilk bentten bu şiirde anlatıcının âşık kimliğine büründüğü açık bir şekilde görülmektedir. Âşık anlatıcı gönlüne hitap ederek aslında kendi acınası ahvalini dile getirmektedir.

Sonraki bentlerde de âşık anlatıcı gönül üzerinden divan şiirinin geleneksel âşık tipinin çektiği acıları ve sevgilinin eziyetlerini farklı tasvirlerle ifade eder.⁴⁷ Nihayet son bentte âşık, ölüm dışında aşk derdinin dermanı olmadığını itiraf eder: Gönül derdinin dermanı ölmekmiş, bunu bilemedim. Ancak ayrılık acısı yaşamaktansa ölmeyi yeğlerim. Ey Avnî, senin gibi aşkın eziyetlerine katlanacak böylesi münasip âşık nerde var? Gönül, eyvah gönül, vah gönül eyvah gönül...

Muhammes boyunca hitap edilen gönül de, gönle hitap eden anlatıcı da, son bentte ünlem yoluyla metne dâhil olan Avnî karakteri de aynı kişidir. Her üç kişi de kurmaca âşık karakterine tekabül eder. Anlatıcı, âşıktır, metin boyunca kendi gönlüne hitap etmekle içini dökmüş, son bentte de bu şiirde Âşık Avnî olarak yer aldığını ortaya koymuştur. Dolayısıyla bu muhammeste âşık anlatıcıdan istifade edilmiştir.

⁴⁷ Amacımız şiir tahlili olmadığından benzer muhtevaya sahip bütün bentleri şerh ederek konuyu uzatmak istemedik. Özellikle ilk ve son bendin kısaca açıklanması meramımızı ifade etmeye kâfidir.

39. ŞİİR(49)

- 1 Nedür bu hüsn ü şemâil nedür bu hulk-ı cemîl
Ki sende zâhir edüpdür Hudâ-yı Celle Celîl
- 2 Yüzünde zülfüñ eger olmasa ne noksân kim
Çerâğ-ı şemse ne hâcet ger olmaz ise delîl
- 3 Niçe ki ‘ömr ile fikr eyledüm gece gündüz
Saçuñdan alımadı bir haber bu fikr-i tavîl
- 4 Göñül eşigüñ umar cânın etmedin kurbân
Ne çâre cennete girmege kişi olsa bahîl
- 5 Ne ola sabr ile şevk[in]den özge ‘Avnînüñ
Kabûl eyle budur varı ger kesîr ü kalîl

Beş beyitlik bu gazelin ilk beytini günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz: Yüce Allah’ın senin şahsında gösterdiği bu iç ve dış güzellik, bu güzel ahlak nedir böyle?

Anlatıcı, “sende” zamirini kullanmak suretiyle muhatap makamını metne dâhil etmiş ve doğrudan ona hitap etmiştir. Muhatap, Allah vergisi bir güzelliğe sahiptir. Hem fizikî olarak hem de ahlakî olarak olağanüstü bir güzelliğe sahiptir. Çünkü insandaki bu güzellik, mutlak güzelliğin kaynağı olan Allah’ın tezahürüdür. Bu nedenle metinde “zahir etmek” ifadesi kullanılmıştır.

İslamî anlayışta cemal-i mutlak ve kemal-i mutlak, yüce Allah’a aittir. İnsandaki güzellik, yüce Allah’ın mutlak ve mükemmel güzelliğinin yansımasıdır. Dolayısıyla bir güzelin methi, aynı zamanda bu güzelliğin kaynağı olan Allah’ın methidir. Bu nedenle divan şiirinde güzelliğin ifadesi esastır, bu güzelin cinsiyeti çok da bir anlam ifade etmemektedir.

İkinci beyitte anlatıcı, muhataba seslenmeye ve güzelliğini ifade etmeye devam eder: Eğer yüzünde saçların yoksa bu bir eksiklik değil zira güneş kandilinin fitili yoksa

da zaten ona ihtiyaç duyulmaz.

Beyitte yüz güzelliği övülen karakterin saçları kazınmış bir erkek, bir mahbup olduğu anlaşılmaktadır. Bilindiği gibi geçmişte kimi abdallar, saçlarını, hatta sakal, bıyık, kaş gibi bütün tüylerini kazıttırlardı (Doğan, 2014: 370). Bu beyitte ve sonrasında güzellik algısının bir mahbup üzerinden aktarıldığı hissedilmektedir. Saçları kazınmış olsa bile güneş gibi parlak çehresi ile güzel, bir eksiklik taşımaz, onun güzelliği gün gibi ortadır.

Üçüncü beyit, ikinci beytin devamı gibidir: Ömrüm boyunca gece gündüz düşündüm durdum ama bu uzun düşünmeye rağmen senin saçlarından bir haber alamadım. Anlatıcının, saçlarına dair bir haber alamayışı, sevgilinin saçlarını kazıtmış olmasıyla ilgili olmalıdır. Önceki beyitte ifade ettiğimiz gibi abdal, torlak, cavlak diye isimlendirdiğimiz kimi dervişler saçlarını kazıttırlardı.

Yine bazı tarikatlarda şeyhlerin de kimi zaman saçlarını uzattıkları kimi zaman da saçlarını kazıttıkları bilinmektedir. Hatta Peygamberimiz de farklı dönemlerde saçlarını uzatıp kısaltmıştır.

Yine burada gece ve gündüz kelimelerine dikkat çekmemiz gerekir. Yüz; aydınlığı, parlaklığı dolayısıyla gündüze, saçlar ise siyahlığı dolayısıyla geceye benzetilir. Her ne kadar parlak bir yüzü çepeçevre kuşatması nedeniyle insan güzelliğini daha da belirgin bir hale getiriyorsa da güzelliğin asıl yansıması yüzde olur. Yüz, mutlak güzelliğin yansıdığı yer olarak görülür. Oysaki saç çoğu zaman kesreti simgeler.

Dördüncü beyitte bu gazelde işlenen aşk temasının beşerî değil ilahî yönünün ağır bastığı görülmektedir: Gönül, canını kurban etmeden eşiğine varmak ister. Oysaki cimri kişinin cennete girmesi mümkün değil. Sevgilinin eşiği cennet gibidir. Yine çoğu zaman sevgilinin evi, kabeye benzetilir. Mekke’de hacıların hac görevini tamama erdirebilmesi için kurban kesmeleri gerekir, yoksa hac vazifesi tamamlanmaz. Gerçek bir âşık da sevgili uğrunda canını kurban etmedikten sonra sevgilinin cennet gibi olan eşiğine varamaz.

Burada sevgiliyi bir dergâhın mürşidi ve âşığı da bu dergâha girebilmek için canı dâhil bütün dünyalıklardan vazgeçebilen bir hak âşığı olarak düşünebiliriz. Zaten son beyit de dördüncü beyitle doğrudan bağlantılıdır: Avnî’nin sabır ve arzusundan başka neyi var ki? Ey sevgili, az çok ne varsa Avnî’nin bütün varlığı bu. Bunu kendisinden kabul eyle.

Mahlas geleneği ile Avnî, bu gazelde hak âşığı olarak ortaya çıkmaktadır. Avnî'nin tek sermayesi sevgiliye duyduğu şiddetli arzu ve bütün eziyetlere sabretmesidir. Bütün varlığı bu iki şeydir. Âşık Avnî, büyük bir şevkle sevgiliye bağlanmaya devam etmekte ve bütün eziyetlere sabırla katlanmaktadır. Sevgiliden temennisi kendisini böylece kabul etmesidir.

Yani Âşık Avnî, divan şiiri geleneğine uygun olarak sevgiliden gelecek her türlü cevre, naza, eziyete katlanmaya hazırdır. Hatta bir önceki beyitte dile getirdiği gibi sevgili için kurban olmaya, canından vazgeçmeye bile razıdır. Yeter ki sevgili kendisini âşığı olarak kabul etsin. Yeter ki mürşit, dervişi dergâha kabul etsin. Derviş ilahî aşk ile her çileye sabırla katlanmaya razıdır.

Divan şiirindeki çoklu anlam katmanları uyarınca bu gazeldeki âşığı ve sevgiliyi hem gerçek hem de mecaz olarak yorumlamamız mümkündür. Ancak kanaatimce bu gazelde ilahî aşk ağır basmaktadır. Buradaki anlatıcıyı, hak âşığı olarak değerlendirebiliriz. Dolayısıyla ister ilahî ister beşerî olsun, her iki durumda da bu gazelde âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz.

40. ŞİİR(50)

- 1 Göñül mürğine ser-tâ-ser cihân bâğın tolandırdum
Ben anı 'âkıbet bir serv-i bâlâya dolandırdum
- 2 Kulağına koyup evsâf-ı âb-ı 'ârız-ı yâri
Merîh-âsâ dil-i pür-cûşı taşırdum bulandırdum
- 3 Uyurmuş bilmedüm bülbül-misâl etdüm hezâr efgân
Meded ol çeşmi nergis gonca-i nâzı uyandırdum
- 4 Bi-hamdillah şeb-i gamda berî oldum belâsından
Dil-i pervâne-i pür-sûzı şem'üm saña yandırdum
- 5 Gözüm açup göricek ağladum bî-ihtiyâr anı
Yine cûy-i sirişküm 'Avniyâ benden boşandurdum

Fatih Divanı'nda bulunmayanbu gazel, Pervane Bey Mecmuası v. 407b'de yer almaktadır (Doğan, 2014: 376; Baltacıoğlu, 2003: 874). Beş beyitlik bu gazelde anlatıcı, gıyabında sevgilinin kendisi üzerinde bıraktığı etkiyi anlatmayı tercih etmiştir. Diğer bir deyişle anlatıcı sevgiliye dair hissiyatını anlatmakla beraber bu gazelde sevgili muhatap makamında değil, gaip durumundadır. Muhatabın ise genel dinleyici olduğunu söyleyebiliriz.

Gazelin ilk beytini günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz: Gönül kuşuma dünya bahçesini baştanbaşa gezdirdim ve nihayet ben onu uzun bir selvi gibi olan sevgiliye dolandırdım. Anlatıcı, gönlünü bir kuşa benzetmekte ve gönül verdiği sevgiliyi bulabilmek için dünya bağına baştanbaşa gezindiğini ifade etmektedir. Gönül bir kuş gibi kıpır kıpırdır, daldan dala konmakta, bir yerde karar kılamamaktadır. Ancak en sonunda gönül, selvi boylu sevgiliye vurulmuş, bir yerde karar kılmıştır.

Divan şiirinde gül-bülbül ikilisinde olduğu gibi kimi yerlerde de servi-kumru benzetmesinden yararlanılır. Kumrular, servi ağaçlarının dalları arasında yuva yaparak adeta ağaçla bütünleşirler. Âşık da gönlünün serviye dolandığını, orayı kendisine mesken ettiğini dile getirmektedir. Dolayısıyla anlatıcı ilk beyitten itibaren bu gazelde âşık kimliğine büründüğünü göstermiş olmaktadır.

İkinci beyitte âşık, yine gönül metaforunu kullanmaya devam etmekte, bu kez onu coşkun akan bir ırmağa benzetmektedir: Sevgilinin su gibi berrak yanaklarını coşkun gönlümün kulağına fısıldayınca Meriç nehri gibi yatağından taşıp bulanmasına yol açtım.

İlk beyitte gönül hercai bir kuşa benzetilmişti, bu beyitte ise coşkun bir ırmağa benzetilmiştir. Her iki benzetmede de gönlün bî-karar olması, yerinde duramaması, deli dolu olması özelliği öne çıkmaktadır. Gönül, dolayısıyla âşığın kendisi, sevgilinin yanaklarıyla ilgili en ufak bir şey duyduğunda heyecana kapılmakta, kabına sığmamakta, ne yapacağını bilememektedir. Yine burada da sevgili gaip makamındadır.

Üçüncü beyitte âşık, tecrit sanatıyla gönlü devreye sokmak yerine doğrudan kendini bülbüle benzetir ve sevgiliyi iki benzetmeyle birden metheder: O nergis gözlü, gonca gibi nazlı sevgiliyi bülbül misali çok fazla figan ederek uyandırdım. Meğer sevgili uyuyormuş, eyvah, farkında olmadan onu uyandırıp rahatsız etmiş oldum. Sevgili, nergis gibi uykulu ve baygın gözlere sahiptir, aynı zamanda gonca bir gül gibi

taptazedir. Ancak âşık, yüreğini yakıp kavuran aşk ateşi ile yanıp tutuşmakta, bülbül gibi fğan etmektedir. Bu durum ise güzellik uykusuna yatmış olan sevgiliyi uyandırmıştır.

Dördüncü beyitte âşık farklı bir benzetme ile sahneye çıkar: Ey mum gibi yüreğimi aydınlatan sevgili, ızdırapla dolu gönül keleşimi senin ateşinde yakarak bu gamlı gecede belasından kurtuldum. Allah'a çok şükür! Âşık anlatıcı, bu kez gönlünü mumun etrafında dönüp dolaşan ve en sonunda alevine kapılarak ölüme uçan küçük bir keleşe benzetir. Âşığın gönlü aşk belasıyla büyük acılar içinde kıvranıp durmaktadır. Bu acılara son verecek tek şey sevgiliye kavuşmaktır. Vuslatın ise âşığın can nakdini ortaya koymak gibi büyük bir bedeli vardır. Gerçek bir âşık, sevgiliye kavuşmak için bir keleş gibi mumun alevine atlamaya her an hazırdır, yeter ki sevgilinin aşk alevinde yanıp tutuşsun. Gazel boyunca sadece bu beyitte âşık, sevgiliye hitap etmektedir.

Son beyitte âşık, Avnî'ye seslenir ancak Avnî kendisinden başkası değildir. Dolayısıyla burada da tecrit sanatına başvurulmuştur: Ey Avnî, gözümü açıp da sevgiliyi (muhtemelen hayalini) karşımda görünce gayriihtiyarî ağladım. Yine gözyaşlarım bir ırmak gibi benden boşalmaya başladı.

Divan şiiri geleneğinde vuslat söz konusu olmadığına göre âşığın görebileceği tek şey sevgilinin hayalidir. Bu hayal ile âşık bir an için saadete ermiş, daha sonra, ya hayal de olsa bir an olsun sevgiliyi karşısında gördüğü için ya da gördüğü şeyin hayal olduğunun farkına vardığı için gözyaşlarına boğulmuştur.

Âşık anlatıcı, bu gazelde her beyitte farklı bir benzetmeye başvurmuştur. İlk beyitte gönlünü hercai bir kuşa, ikinci beyitte coşkun bir ırmağa, dördüncü beyitte muzdarip bir keleşe benzetmiştir. Üçüncü beyitte ise doğrudan kendisini bülbüle benzetir.

Dolayısıyla bu gazelde âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söylememiz mümkündür.

41. ŞİİR(51)

- 1 Tolsa 'âlem tañ degül dûd-ı siyâhumdan benüm
Mihr görmən zerrece gün yüzlü mâhumdan benüm

- 2 Nice pinhân eyleyem ol dilbere ‘âşıklığum
Pürdürür dîvârı şehrûñ âh-ı şâhumdan benüm
- 3 Devlet-i ‘aşkıyla pâyem bir makâma erdi kim
Şânımı añlar görenler ‘izz ü câhumdan benim
- 4 Hâk-i pâ-y-i yâr tâcum kû-y-i dilber mesnedüm
Reşk eder Cemşîd ü Cem taht ü külâhumdan benüm
- 5 Hayl-i ‘aşkı şâh-râh-ı gamda kılsam germ-rev
Çeşm-i encüm kuhl eder gerd-i sipâhumdan benüm
- 6 ‘Avniyâ bir hâle erdüm derd-i hicr-i yâr ile
‘İbret alur niçeler hâl-i tebâhumdan benüm

Bu gazelde anlatıcı, âşık kimliğine bürünmüş ve divan şiirindeki geleneksel âşık tipinin çektiği acıları dile getirmeye çalışmıştır. Sevgili ise gaip makamındadır. Âşık, sevgilinin eziyetleri karşısında içine düştüğü halleri genel okuyucu kitlesiyle paylaşmıştır. Gazelde adeta âşık, çevresindekilere içini dökmektedir. Kimi beyitlerde feryatlarının yeri göğü dolduracak kadar acılar içinde kıvrandığını dile getirse bile âşık, genel olarak içinde bulunduğu durumdan memnundur. Sevgili sayesinde aşk ülkesinin sultanı olmuş, âleme nam salmıştır.

Gazelin ilk beytini günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz: Güneş misali parlak yüzlü, ay gibi olan sevgilimden zerre kadar şefkat merhamet görmüyorum. Bu nedenle siyah bir duman şeklindeki ahlarım âlemi kaplasa buna şaşırmayın. Âşık, çevresindekilere hitap etmekte ve sevgiliden hiç merhamet görmediğini dile getirmektedir. Divan şiirinde bu olağan bir durumdur. Sevgili âşığa yüz vermez, ona dönüp bakmaz bile. Bir put gibi tepkisiz durduğu için sevgili, âşık tarafından şefkatsiz merhametsiz olarak nitelenir. Tabii sevgilinin bu tavrı âşığın derin acılar yaşamasına, yanıp tutuşmasına sebep olur. Âşık, yanık yüreğinden ateşli ahlar çeker, bunlar siyah dumanlar gibi göğe yükselerek semayı kaplar.

Mihrin bir anlamı da güneştir. Bu anlamından hareketle beyti şu şekilde de

yorumlayabiliriz: Âşığın ahları siyah bulutlarla gökyüzünü kapladığından güneş kaybolmuş, her tarafı karanlık kaplamıştır. Bu durumda bulutların arasından parlak, beyaz ay görünmektedir. Âşık ay gibi sevgiliyi görünce artık gözleri güneşi görememektedir. Zira geceleyin ay doğduğunda doğal olarak gün batmış, kaybolmuş olacaktır.

İkinci beyitte âşık içini dökmeye devam eder: Şehrin duvarları benim o şahın aşkıyla çektiğim ahlarla dopdolu iken ben o sevgiliye olan âşıklığımı nasıl gizleyebilirim ki? İlk beyitte değindiğimiz üzere sevgili nazlarıyla eziyet edip durduğundan âşık sürekli acılı ahlara çekmektedir. Bu kez ahları göğe yükselmek yerine şehrin duvarlarını kaplamıştır. Bu nedenle âşık el âleme şöhet olmuş durumdadır, aşkını gizleme imkânı kalmamıştır. Duvarların ahlara ile dolu olmasını, günümüzde olduğu gibi duvarlara acıklı aşk şiirleri yazılması şeklinde yorumlayabiliriz. Nitekim “*Ah minel aşk*” şeklindeki ibarelerin duvarlara ve tablolara nakşedildiği bilinmektedir.

Üç, dört ve beşinci beyitlerde âşık anlatıcı, sultanlık benzetmesi ile aşk düşüncesini dile getirir: (1) O sevgilinin aşk devletiyle mertebem öyle bir makama erdi ki izzetimi ve derecemi görenler benim ne kadar şanlı olduğunu anlar. (2) Sevgilinin ayakları altındaki toz toprak benim tacım, yaşadığı semt ise benim saltanat sürdürdüğüm devletimdir. Bu durumu gören Cem ve Cemşit, benim tahtımı ve külahımı kıskanır. (5) Aşk ordumu gam yollarında dörtlüyle koşturacak olsam yıldızlar ordumun havaya kaldıracağı toz topraktan gözlerine sürme çeker.

İlk bakışta hükümdarlığa dair beyitlerde yer alan bu güçlü ifadeler, anlatıcının kimliğini Fatih Sultan Mehmet ile ilişkilendirmemize neden olabilir. Oysaki hükümdarlıkla hatta basit bir yöneticilikle bile ilgisi olmayan pek çok divan şairi de bu tür benzetmelere başvurmuştur. Kaldı ki dördüncü beyitte ifade edilen büyük cihangir hükümdar Cem’in bile gıpta ettiği padişah, dünyevî bir sultan değil, aşk memleketinin mecazî sultanıdır.

Son beyitte âşık anlatıcı, sözü toparlar ve içini döktüğü genel anlatıcıyı bir kişinin, Avnî’nin şahsında somutlaştırır: Ey Avnî, sevgiliden ayrı olmanın derdiyle öyle bir hale erdim ki niceleri benim bu harap halimden ibret alır. Zahirde harap haldedir ancak önceki beyitlerde ifade edildiği üzere âşık, aşk ülkesinin sultanı konumuna yükselmiş, Cem gibi efsanevî hükümdarların kıskandığı bir makama ermiştir. Dolayısıyla aşk ülkesinin yarenleri ancak bu hadiseden özenecekleri bir ibret alabilirler.

Bütün bu açıklamalara binaen bu gazelde âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz.

42. ŞİİR(52)

- 1 Göñül gamını niçe safha-i beyâna yazam
Kaleminden od çıkuban korkaram ki yanayazam
- 2 Yüzüñle zülfüñi giceyle güne nisbet edüp
Kaşuñla kirpigüñi tîr ile kemâna yazam
- 3 Gözüñ ki kasd ede kan dökmege husâm okuyam
Müjeñ ki sîneleri çâk ede sinâna yazam
- 4 Sirişk seylini deryâlara edem teslîm
Güneş yüzüñ gamını levh-i âsimâna yazam
- 5 Cefâñı dûzaha teşbîh eylemiş ‘Avnî
Boyuñla ruhlaruñı Sidr[e] vü cinâna yazam

Beş beyitlik bu gazelde anlatıcı ilginç bir anlatım yöntemi izlemiştir. İlk beyitte gönlünün aşk derdiyle yanıp tutuştuğunu ifade eden anlatıcı, sonraki beyitlerde bir yandan sevgilinin güzellik unsurlarını methetmiş, öte yandan bu güzellik unsurlarını kılıç, ok gibi öldürücü savaş aletlerine benzetmek suretiyle yaşadığı ölümcül aşk acılarını tasvir etmeye çalışmıştır.

Gazelin ilk beytini günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz: Ben gönül gamını, yani çektiğim aşk acılarını nasıl beyan edebilirim ki? Böyle bir teşebbüste kalemimden ateşin çıkıp beni yakmasından korkarım. Anlatıcının gönlü aşk ateşiyle yanıp tutuşmaktadır, o kadar büyük acılar yaşamaktadır ki bunları kaleme dökmek istediğinde kalemin ucundan mürekkep yerine ateş çıkmasından ve alevler içinde kalmaktan korkmaktadır. Dolayısıyla daha ilk beyitten anlatıcı, âşık kimliğine büründüğünü ortaya koymuş durumdadır.

İkinci beyitte âşık anlatıcı, sevgiliye hitap ederek onun güzelliğini övmeye başlar: Senin yüzün ile saçlarını gece ve gündüze, kaşların ile kirpiklerini ok ve yaya benzeteyim. Âşık, aydınlık ve parlak olması yönüyle sevgilinin yüzünü gündüze, siyah rengi sebebiyle de saçlarını geceye benzetmektedir. İkinci mısradaki ise sevgilinin kaşlarını ve kirpiklerini yay ve ok savaş aletlerine benzeten âşık, böylece bir yandan ortaya mükemmel bir güzellik tasviri koymakta, öte yandan sevgilinin ok gibi keskin bakışlarıyla yaralandığını, acılar çektiğini ifade etmektedir.

Üçüncü beyitte âşık, yine sevgilinin bakışlarına odaklanır: Kan dökmeye kasteden gözlerini keskin kılıca ve sineleri parçalayan kirpiklerini mızrağa benzeteyim. Âşığın sevgiliden görebileceği en büyük iltifat; gamzeleri, şöyle göz ucuyla bakışlarıdır. Ancak göz, kirpik ve kaşlarla tasvir edilen bu bakışlar gâh kılıç gâh ok gâh mızrak olup âşığın sinelerini keskin darbelerle yaralamaktadır.

İlk üç beyitte güzelliğini methettiği sevgilinin eziyetleriyle acılar içinde kaldığını dile getiren âşık, dördüncü beyitte gözyaşlarına boğulduğunu dile getirir: Gözyaşı selimi denizlere teslim edeyim. Gün gibi yüzüne hasret olmanın verdiği kederi gökyüzü levhasına yazayım. Divan şiiri geleneğine uygun olarak âşık, sular seller gibi gözyaşları dökmekte, bu yaşlar coşkun ırmaklara dönerek ulu denizlere dökülmektedir. Ancak sevgili, güneş gibi parlak yüzünü âşıktan esirgemektedir, bu nedenle âşığın çektiği derin ahlar ateşli sinelerinden göğse doğru yükselmekte, gökyüzünü bir duman gibi kaplamaktadır.

Son beyitte âşık anlatıcı, kendisinden farklı bir karakter olarak Avnî'yi metne dâhil eder: Ey sevgili! Avnî, senin nazını, verdiğin eziyetleri cehennem azabına benzetmiş. Oysaki ben senin endamını ve yanaklarını sidre ağacına ve cennetlere benzetiyorum.

Âşık kendisini metne dâhil ettiği Avnî ile mukayese etmektedir. Bu metin özelinde Avnî, ham bir kimseyi temsil etmektedir. Aşkın lezzetine varamadığı için sevgilinin nazını, işvesini cehennem azabı olarak algılamaktadır. Oysaki âşık anlatıcı, sevgilinin yanaklarında cennetin taptaze bahçelerini görmekte; uzun ve biçimli boyunu sidreye benzetmektedir. Sevgilinin nazı, işvesi, cefası gerçek bir âşık için cehennem azabı değil, cennet sefasıdır. Âşık bunları kendisi için bir nimet bilir.

Sidre için sözlüklerde farklı anlamlar verilmekle birlikte şiir özelinde daha çok sevgilinin uzun boyu için bir benzetme olarak kullanılmaktadır. Bu beyit için hem uzun,

düzgün bir ağaç hem de cennette bir makam anlamlarıyla kullanılmış olmalıdır.

Bütün bu açıklamalara binaen bu gazelde geleneksel âşık anlatıcı tipinden istifade edildiğini söyleyebiliriz.

43. ŞİİR(55)

- 1 Gözüm yaşı-y-ıla kûy-i nigârı lâle-zâr etdüm
Figân u nâleden ol lâle-zârı mûrg-zâr etdüm
- 2 Gözüñ âhûsınuñ şevkı-y-ile sahrâlara düşdüm
Saçuñ sevdâsı-y-ıla nâfe-veş terk-i diyâr etdüm
- 3 Kadûñ servi firâkında yaşumı cûy-bâr etdüm
Yüzüñ gülzârı yâdına gözüm ebr-i bahâr etdüm
- 4 Cünûn sahrâsı içinde felekde[n] başuma yağan
Cefâ taşlarını cem‘ eyledüm seng-i mezâr etdüm
- 5 Sanemler hüsni tasvîrinde bir büt-şekl ile ‘Avnî
Göñül deyrini ser-tâ-ser kamu nakş u nigâr etdüm

Bir an için şairini bilmediğimizi varsayarak yukarıdaki gazeli değerlendirelim. Bu gazelde anlatıcı derbeder bir âşıktır. Âşık, gözyaşları ile sevgilinin yaşadığı yeri bir lale bahçesine çevirmiştir. Bu da yetmemiş, âşığın feryat ve figanları ile ortalık bir kuş cennetine dönüşmüştür. Âşık, memleketini terk etmiş, çöllere düşmüştür. Sevgiliye kavuşamadığı için âşığın gözleri yağmur yüklü bahar bulutlarına, gözyaşları ırmaklara dönmüştür. Aşk ve cezbe çölünde gökten başına yağan cefa taşlarını toplayan âşık, bunlarla kendisine mezar taşı yapmıştır.

Evet, bu gazel birinci tekil kişi ağzından kaleme alınmıştır. Ancak bu anlatıcı, kurmaca bir anlatıcıdır ve divan şiirinde en çok istifade edilmiş olan âşık anlatıcı tipi kullanılmıştır. Oysaki bu gazelin gerçek şairi, Fatih Sultan Mehmet’tir. Fatih, bir cihan imparatorudur ve bu gazelde dile getirilen durumları yaşaması pek muhtemel değildir.

Ama döneminde her şeye muktedir bir hükümdar olmasına rağmen Fatih, divan şiirinin geleneğine uyarak derbeder bir âşık tipini anlatıcı olarak kullanmış ve onun ruh halini gazele yansıtmıştır. Dolayısıyla bu gazelde âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz.

44. ŞİİR(57)

- 1 Ey pür-gül ü şükûfe yüzüñle bahâr-ı hüsn
Mihr-i ruhuñla rûşen olur rûzgâr-ı hüsn
- 2 Bâğ-ı cemâl hüsnüñ ile pür-safâdurur
Şâd-âbdur cemâlûñ ile nevbehâr-ı hüsn
- 3 Nahl-i kadûñ ki serv-i ser-efrâz-ı hüsndür
Oldı bülend kadd-i bülendüñle kâr-ı hüsn
- 4 Yap gönölümüñ harâbesin ey bâni-i cefâ
Bir gün ola harâba vara kâr [u] bâr-ı hüsn
- 5 Sultân-ı hüsn yüzüñ ü hâcibdürür kaşuñ
Cellâd çeşm ü zülf-i siyeh perde-dâr-ı hüsn
- 6 ‘Aşk-ı riyâyı terk edemez zâhidi görüñ
Şükr-i Hudâ ki ‘Avnî degül şerm-sâr-ı hüsn

Altı beyitlik bu gazelde anlatıcı, güzellik kavramını sevgilinin şahsında somutlaştırarak ifade etmeye çalışmıştır. Gazelin ilk beytini günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz: Ey yüzü güllerle ve çiçeklerle dopdolu olan güzellik baharı (sevgili). Senin güneş gibi yüzünle güzellik çağı aydınlanır.

Divan şiirinde sevgilinin yüzündeki güzellik unsurları genellikle tabiattaki kimi güzel objelere benzetilir. İlk beyitte anlatıcı böyle bir benzetmeye başvurmuştur. Sevgilinin taptaze al yanakları, anlatıcıya ilkbaharda çiçeklerle donanmış rengârenk bir

bahçeyi çağrıştırmaktadır. Yine gönülleri ferahlatan bu bahçe, sevgilinin ilkbahar güneşi gibi olan yüzüyle aydınlanmaktadır.

Sonraki iki beyitte de anlatıcı sevgilinin güzelliğini tabiattan kimi unsurlara benzetmek suretiyle anlatmaya devam eder: Ey sevgili, güzellik bahçesi senin güzelliğin ile neşe vermektedir. Güzellik baharı senin yüzünün güzelliği ile taptazedir. Fidan gibi endamın, güzelliğin boy atmış servisidir. Güzellik denen iş, senin uzun boyunla yücelik kazandı.

Aslında bu beyitlerde anlatıcı, sevgilinin güzellik unsurlarını tabiattaki gül, güneş, bahar, servi gibi kimi unsurlara benzetmekten çok; bu güzel unsurların sevgili sayesinde güzellik kazandığını ifade etmektedir. Esas güzel olan sevgilideki unsurlardır. Sevgilinin yüzü güneşten daha parlak, bahardan daha canlı, endamı serviden daha yücedir. Mutlak güzellik (cemal) tabiata değil sevgiliye aittir. Çünkü sevgili (insan, özellikle insanın yüzü), mutlak güzelliğin kendisi olan yüce Allah'a işaret etmektedir.

Dördüncü beyitte anlatıcı, âşık kimliğini ortaya koymaktadır. Burada artık güzelliğin genel ifadesi yerine anlatıcı, kendi üzerindeki etkisini dile getirir ve sevgiliden bir talepte bulunur: Ey cefa mimarı, gönlümün harabesini yap. Bir gün ola ki güzellik elden gider, harap olur.

Sevgili bir cefa mimarıdır; nazıyla, işvesiyle âşığın gönlünü harap eder. Ancak zaten âşığın sevgiliden talebi de budur. Gönül, aşk ile yanıp yıkılmalı, bir harabeye dönmelidir. Cefa mimarı olan sevgili, gönlü harabeye çevirmek için vakit geçirmemeli, henüz hayatının ilkbaharındayken, taze, canlı, parlak güzelliği ile âşığı tarumar edebiliyorken bu işi yerine getirmelidir. Zira bir gün bu güzellik elden gidebilir.

Beşinci beyitte anlatıcı, tekrar sevgilinin güzellik unsurlarını tasvir etmeye döner. Ancak bu kez tabiat unsurları yerine saltanata ilişkin bazı makamlardan yararlanmayı tercih eder: Ey sevgili, senin yüzün, güzellik sultanı; kaşların, hacip (bir nevi özel sekreter); gözlerin, cellât ve siyah saçların, güzellik perdedarındır.

Sevgilinin güzel yüzü bir sultana benzetilmiştir. Kaşlar, bu sultanın hacipleridir. Hacibi, günümüzdeki özel kalem müdürü olarak düşünebiliriz. Öyle her isteyen sultanla görüşemez. Ancak sultanın hacibinden onay alabilenler bu güzellik ile müşerref olabilir. Gözler, bu güzellik sultanının cellâtlarıdır, nitekim kılıç gibi bakışlarla âşıkları katledebilirler. Aydınlık yüzü örten siyah saçlar da sevgili sultanın perdedarındır. Günümüzdeki özel kapı görevlisi gibi sultanın güzelliğini kapatmakta, kem gözlerin bu

güzelliğe kapı aralamasına izin vermemektedir.

Nihayet son beyitte âşık anlatıcı, zahide temas eder: Şu zahide bir bakın, riya sevdasını bir türlü bırakmıyor. Allah’a şükür ki Avnî, güzelliğe olan meylinen dolayı mahçup değil. Zahit, itikadınca kendini bütün dünya nimetlerinden, bütün dünya güzelliklerinden sakındırarak ilahî rızaya kavuşacağını sanmaktadır. Oysaki Avnî gibi âşıklar, dünyadaki bütün güzellikleri, yüce Allah’ın mutlak güzelliğinin yansıması olarak görmektedir. Dolayısıyla bu güzelliklere meylederken bile son kertede mutlak güzelliği arzulamaktadırlar. Ancak kaba saba softaların bunu anlaması pek mümkün değildir.

Beyit beyit açıkladığımız üzere anlatıcı bu gazelde âşık kimliğine bürünmüştür. İlk üç beyitte sevgilinin mest eden güzelliğini tabiat unsurlarıyla dile getiren âşık, dördüncü beyitte sevgiliden bu muhteşem güzellik ile kendini (gönlünü) harap etmesini istemektedir. Beşinci beyitte saltanata dair makamlarla sevgilinin güzellik unsurlarını yücelten âşık, son beyitte de bir yandan zahit tipine çatmakta bir yandan da kendisi gibi âşıkların kuru softa olmadıklarını, güzelliğe mail olduklarını dile getirmektedir. Dolayısıyla bu gazelde âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz.

45. ŞİİR(58)

- 1 Vefâ görmeden ölürsem eger ben gül-‘izârumdan
Erişe dem-be-dem bûy-i vefâ hâk-i mezârumdan
- 2 Eger bülbül gibi her niçe feryâd ü figân etsem
Nasîbüm hâr-ı mihnetdür benüm ol gül ‘izârumdan
- 3 Piyâde hâk-i pâyına niçe ferzâneler ruh kor
Bu hâki pây-mâl etmek umaram şeh-süvârumdan
- 4 Tolaşdum zülf-i yâre iltemedüm başa sevdâsın
Hemân yüz karalığı hâsıl oldu rûzgârumdan
- 5 Kenârum dürr-i maksûd ile pürdür ‘Avnîyâ çün kim

Gözüm yaşı akar deryâ gibi her dem kenârumdan

Beş beyitlik bu gazelde daha en başından divan şiirinin geleneksel âşık anlatıcısı ile karşı karşıya olduğumuzu ifade edebiliriz. İlk beyitte âşık, bu durumu bariz bir şekilde ortaya koyar: Eğer ben, o gül yanaklı sevgiliden vefa görmeden ölürsem mezarımın toprağından daima vefa kokusu yayılsın.

Zavallı âşık, sevgiliye yaranmak, ondan ufacık bir muhabbet görebilmek için her şeye katlanmakta ancak sevgili hiç vefa göstermemektedir. Âşık, bu durumun ölümüne sebebiyet vereceğini ima etmektedir. Fakat sevgili hiç vefakâr olmamasına karşın âşık ölümden sonra bile ondan vefa dilenmektedir. Zira öldükten sonra bile âşığın mezarından demadem vefa kokusu yayılacaktır, bir anlamda âşık vefa dilenmeye devam edecektir.

İkinci beyitte âşık anlatıcı, divan şiiri geleneğine uygun olarak kendi konumunu ve sevgilinin tutumunu ortaya koyar. Âşığa düşen bülbül gibi dertli dertli feryat figan etmektir. Ancak sevgili bir gül gibidir, âşığa olumlu bir cevap vermesi söz konusu değildir. Hatta o gül yanaktan âşığın tek nasibi yüreğini parçalayacak eziyet dikenleridir.

İlk beyitteki “gül-‘izâr” Farsça birleşik sıfat tamlaması olup “gül yanaklı” anlamına gelmektedir. İkinci beyitteki “gül ‘izâr” ise Türkçe sıfat tamlamasıdır ve “gül yanak” anlamındadır. Dolayısıyla bu iki tamlamanın yazılışı Arap harfleriyle aynı olmakla beraber anlamları ve gramatikal yapıları farklıdır (Doğan, 2014: 430).

Üçüncü beyitte anlatıcı, divan şiirinin geleneksel âşığının adeta zirve noktasını gözler önüne serer: Nice bilge insanlar, yüzlerini sevgilinin ayak bastığı toprağa sürerler. Ben de usta bir süvari gibi olan yârimden beni ayaklar altına alıp toz toprağa karıştırmasını temenni ederim. Âşık, o kadar ki sevgiliye vurgundur, onun vuslatına erebilmek için ayakları altında toz toprak olmaya can atmaktadır.

Âşık anlatıcı dördüncü beyitte yârin saçlarına bağlanıp kaldığını ama bu sevdadan yüz karalığı dışında bir hâsılât elde edemediğini ifade etmektedir. Son beyitte ise mübalağalı bir şekilde derya deniz gibi döktüğü gözyaşlarına gark olduğunu dile getirmektedir.

Bu açıklamalara binaen yukarıdaki gazelde âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söylememiz mümkündür. Bu âşık, divan şiirinde sıklıkla karşılaştığımız büyük acılar

yaşayan ama bir türlü vuslata eremeyen geleneksel âşık tipidir.

46. ŞİİR(60)

- 1 Pür oldı hayl-i hüsnüñ ile yine bu cihân
Hüsnüñ şehine kurdı saçuñ müşk sâye-bân
- 2 Hüsnüñ ki mesken eyledi haddüñ serîrini
Sundı kaşuñ revân aña miskîn iki kemân
- 3 Hecrüñ eli yakamı elinden komaz ne tañ
Pür-hûn olursa her gece dâmân-ı âsumân
- 4 Ey Yûsuf-ı zamâne nice cân halâs edem
Gamzeñ ki katlûme takınur tığ ile sinân
- 5 Bir zerre mihr görmedüm ol mâhdan velî
Eşküm sitâre eyledüm âhumı kehkeşân
- 6 Dürr-i visâl-i dilbere ermek ümîdine
Gözüm yaşı olursa n'ola bahr-i bî-kerân
- 7 Gam-hâneñe getürimeyesün o dilberi
'Avnî ne deñlü eyler iseñ hükmüñi revân

Yedi beyitlik bu gazelin ilk beytini günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz: Güzellik orduların yine bu dünyayı doldurdu. Saçların güzellik ordusunun sultanı için misk (kokulu ve renkli) bir otağ kurdu.

Her ne kadar beyitte sevgiliye doğrudan bir ünlem yer almıyorsa da metnin bağlamından anlatıcının sevgiliye hitap ettiği anlaşılmaktadır. Sevgili muhteşem güzelliğiyle insanları mest etmiş, adeta bir hükümdar gibi dünyayı fethetmiştir. Âşıkların gönüllerini can alıcı güzelliğiyle fetheden sevgili, bu yönüyle bir hükümdara

benzetilmektedir. Sevgilinin bütün bedeni, özellikle de yüzü güzellik ülkesi olarak tasavvur edilmiş, parlak yüzü ise bu ülkenin sultanı olarak nitelendirilmiştir. Beytin ikinci mısrasında yüzü örten siyah renkli ve mis kokulu saçlar da bu sultanın büyük otağı olarak düşünülmüştür.

İkinci beyitte de sultan metaforu devam etmektedir: Bir taht misali yanaklarına kurulan güzellik sultanı için kaşların mis kokulu iki yaya dönüştü. Sultanların hacip dediğimiz kapıcıları olur. Bu beyitte güzellik unsurlarından olan kaşlar, ellerinde yay ile padişahın iki koruması gibi tahayyül edilmiştir.

Gazelin ilk iki beytini aynı bağlamda düşünebiliriz. Sevgilinin yüzü, güneş gibi parlak olması yönüyle bir sultana benzetilmiştir. Saçları, bu sultanın gölgelendiği otağ; yanakları, oturduğu taht; kaşları ise sultanı koruyan iki muhafızdır. Sevgilinin bütün güzellik unsurları ise hep beraber muhteşem ordusunu oluşturmaktadır.

İlk iki beyitte sevgiliyi metheden anlatıcı, üçüncü beyitten itibaren kendi durumunu dile getirmeye başlar ve âşık kimliğini ortaya koyar: Ayrılığın eli yakamı bırakmaz. Bunun verdiği kederle her gece gökyüzünün eteği kanla dolarsa buna şaşılmalıdır. Hicran, bir insan misali âşığın yakasına yapışmış, sevgiliye kavuşmasına izin vermemektedir. Bu üzüntüyle âşık gece gündüz kanlı gözyaşları dökmekte, bu yaşlar semanın eteğini kaplamaktadır. Anlatıcı, güneş batarken ve doğarken gökyüzünde oluşan kıvrıllığı kendi kanlı gözyaşlarına bağlamaktadır.

Dördüncü beyitte âşık, yine sevgiliye seslenir: Ey güzelliğiyle adeta zamanın Yusuf'u olan sevgili, senin gamzen beni öldürmek için kılıç ve mızrak kuşanmış durumda. Ben nasıl canımı kurtarabilirim ki? Esasında âşığın kurtulmak gibi bir kaygısı da yoktur; o, sevgilinin katleden bakışlarında ölmeyi yeğlemektedir.

Buna rağmen âşık, sevgiliden hiç şefkat merhamet görmemektedir. Hâlbuki âşığın ahları gökyüzünü kaplamış, samanyolunu oluşturmuş; döktüğü sayısız gözyaşları da bu kehkeşanda parıldayan yıldızlara dönmüştür. Âşığın yegâne amacı, sevgiliye ulaşmak, vuslata ermektir. Bunun için uçsuz bucaksız denizler oluşturacak kadar gözyaşları dökmeye razıdır, yeter ki vuslat incisini elde edebilsin.

Son beyitte âşık anlatıcı, Avnî'ye seslenir: Avnî, ne kadar hükmünü icra edersen et, o sevgiliyi gamhanene getiremeyesin. Zira divan şiiri geleneğinde vuslat yoktur, hicran vardır. Âşıklar ne kadar mücadele ederse etsin, süreç sevgiliye kavuşma ile sona ermez. Sevgili ne âşığın evine misafir olur ne de ona en ufak bir iltifatta bulunur.

Bütün bu açıklamalara binaen bu gazelde divan şiirinin geleneksel âşık anlatıcı tipinden istifade edildiğini söyleyebiliriz. Bu âşık, benzeri gazelerde olduğu gibi burada da sevgili için birçok sıkıntıya katlanmakta ancak bir türlü vuslata erememektedir.

47. ŞİİR(62)

- 1 Kime yâr olam cihân içinde yârum var iken
Kime kul olam o şâh-ı tâcdârum var iken
- 2 Hâr u has neşv ü nemâ bulur bahâr erince âh
Ben hazân-ı hicre düşdüm nev-bahârum var iken
- 3 Bülbül ü gül işi nâz ile niyâz illâ benüm
Hâsılum dâğ-ı cefâdur lâlezârum var iken
- 4 İntisâbum hizmetüm bî-rağbet oldu ‘âkıbet
Hâr ü zâr oldum ‘azîz ü kâmkârum var iken
- 5 Leşker-i gam şâh-ı ‘aşka nice bulsun dest-res
‘Avnîyâ meyhâne gibi bir hisârum var iken

Beş beyitlik bu gazelin ilk beytini günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz: Sevgilim var iken dünyada daha kime yâr olayım ki? O taç giymiş sultanım var iken daha kime kul olayım ki? Daha ilk beyitte anlatıcı, sultan-kul metaforu ile sahneye çıkmıştır. Divan şiirinde geleneksel olarak sevgili bir sultana benzetilir, zira sevgili, âşığın gönül tahtına oturarak tüm bedenine hükmetmektedir. Bu durumda âşık, sevgilinin karşısında kul köle konumunda bulunmaktadır. Âşık anlatıcı, bu beyitte sevgilinin hem yâr hem dost hem de sultan olarak kendisine fazlasıyla yettiğini, başka bir kimseye ihtiyaç duymadığını söylemektedir.

Sonraki üç beyitte anlatıcı, divan şiirinin geleneksel âşık kimliğine büründüğünü daha net bir biçimde ortaya koyar. İlkbaharda kurumuş çer çöpler bile yeşerip neşvünema bulduğu halde âşık, hicran sonbaharına düşmüş, ayrılık acısı yaşamaktadır

(2. beyit). Sevgiliyle beraber gül ve bülbül olmak varken, zavallı âşık eziyet yaralarıyla inlemektedir (3. beyit). Sevgili için o kadar bağılılığı ve hizmeti bulunmasına rağmen nihayetinde bir karşılık görememiş, hor ve hakir bir biçimde mahrum kalmıştır (4. beyit).

Son beyitte anlatıcı, bu kadar dert ve keder karşısında bir sığınak olarak meyhaneyi işaret eder: Ey Avnî, meyhane gibi muhkem bir kale'm var iken gam ordusunun askerleri aşk padişahına nasıl ulaşabilir ki? Sevgili, âşığın gönül tahtında hüküm süren bir sultandır, âşık da bu sultanı korumak maksadıyla meyhaneye sığınmıştır. Kendisini şarapla avutacak, sevgili sultanının da gamdan kederden etkilenmesine müsaade etmeyecektir.

Bu açıklamalara binaen bu gazelde divan şiirinin geleneksel âşık anlatıcı tipinden istifade edildiğini söyleyebiliriz.

48. ŞİİR(63)

- 1 Hâk-i pâ-y-i yârdur bu gözlerüm pr-nr eden
Cevr-i dilberdür dem-â-dem hâtırum mesrûr eden
- 2 Nâvek-i dil-dzdur cân mlkin âbâd eyleyen
Hançer-i dildârdur dil hânesin ma'mr eden
- 3 Gün gibi hüsnüñ seni 'âlemde meşhûr eyledi
Beni 'aşkuñdur cihân içinde hem meşhûr eden
- 4 Zülf-i şeb-rengñ firâkıdur perîşân-hâl edüp
Gözlerme 'âlemüñ rşenliğın deycr eden
- 5 Gözü yaşıyla yazar srhî yerini dem-be-dem
'Avnîyâ eş'ârñ levh-i dile mestr eden

Beş beyitlik bu gazelin ilk beytini günümüz Türkçesine ş şekilde çevirebiliriz:
Bu gözlerimi nurla dolduran sevgilinin ayağının toprağıdır. Gönlümü her daim mutlu

eden sevgilinin eziyetleridir. Âşık anlatıcı, divan şiiri geleneğine uygun bir biçimde gazele giriş yapmıştır. Buna göre sevgilinin ayak bastığı toz toprak âşık için bir sürme gibi değerlidir. Âşık her daim sevgilinin eşiğine varıp yüz sürmekte, yerdeki toprağı gözüne sürme niyetine çekmektedir.

Âşık bütün gururunu ayaklar altına alıp sevgilinin ayak bastığı yere gözünü yüzünü sürmesine rağmen ondan ancak eziyet görebilir. Ancak bu eziyetler, nazlar âşığa keder değil mutluluk vermektedir. Âşığın gönlü sevgilinin cefasıyla sefa bulmaktadır.

İkinci beyitte âşık anlatıcı, daha da şiddetli örneklerle sevgilinin eziyetlerinden nasıl da haz aldığını ortaya koyar: Can mülkünü abat eden sevgilinin gönül delen oklarıdır. Gönül evini mamur eden sevgilinin hançeridir. Sevgilinin bakışları, ilk mısrada göğsü parçalayıp kalbi delen oklara, ikinci mısrada ise yine sineleri yaralayan hançere benzetilmiştir. Ancak âşık, beklendiği gibi bunları arzulamaktadır. Sevgilinin ölümcül bakışları âşığın canını, gönlünü şenlendirip imar etmektedir.

Üçüncü beyitte âşık, hem kendisinin hem de sevgilinin meşhur olduğunu ifade eder. Sevgili, güneş gibi parlak güzelliğiyle dünyada meşhur olmuştur. Ancak âşık, bu sevdâ ile Mecnun gibi delllenmiş olacak ki herkesin diline düşmüş, kara sevdasıyla şöhret olmuştur.

Zavallı âşık, sevgilinin geceyi andıran simsiyah saçlarının hasretiyle perişan olmuş, dünya aydınlığı gözlerinde karanlığa bürünmüştür. Siyah saçların özlemiyle âşık, her tarafı simsiyah görmektedir (4 beyit).

Son beyitte aşk acısının nasıl mısralara döküldüğü ifade edilir: Ey Avnî, senin şiirlerini gönül levhasına nakşedenler, kırmızı mürekkeple yazılacak yerleri her daim gözyaşlarıyla yazarlar. Buna göre Avnî, şiirlerinde aşkın verdiği ızdırabı oldukça etkili bir dille anlatmaktadır. Aşk acısını ta derinden yaşayan âşıklar da bu şiirleri gönüllerine nakşetmekte ve kırmızı mürekkeple yazılan başlıkları ve kimi önemli yerleri gözyaşlarıyla yazmaktadırlar. Zira âşıklar, aşk acısıyla her zaman kanlı gözyaşları dökmektedirler, dolayısıyla kırmızı mürekkebe ihtiyaç duymazlar.

Bu açıklamalara binaen bu gazelde divan şiirinin geleneksel âşık anlatıcı tipinden istifade edildiğini söyleyebiliriz. Âşık anlatıcı, gazel boyunca sevgilinin verdiği eziyetler ile mesrur olduğunu ifade etmektedir.

49. ŞİİR(65)

- 1 Bilmezem ne dedi ol dilbere ağyâr yine
Kıldı bünyâd-ı cefâ ol büt-i ‘ayyâr yine
- 2 Gördüm ol dilberi kûyında eder seyr dedüm
Zînet olmuş gül ile gûşe-i gülzâr yine
- 3 Şehr içinde çü revân oldu revân ben de dedüm
Fitne-y-ile pür olur kûçe vü bâzâr yine
- 4 Tarf-ı burka‘ götürüp ‘arz-ı cemâl eyler ise
Şehri nûr ede gibi âteş-i ruhsâr yine
- 5 Gamzesi tığına tâkat getirimez kimse
Nakd-i cân vermek ile ‘Avnî harîdâr yine

Beş beyitlik bu gazelde anlatıcı, âşık kimliğine bürünüp fettan bir güzelin gönülleri mest eden cazibesini anlatmaya çalışmıştır. Buna göre bir put gibi insanı yoldan çıkararak bu güzel, âşıklarına cefa çektiirmektedir (1). Gönül alıcı güzelliğiyle şehirde gezintiye çıktığında çarşı pazarda kargaşa çıkmakta, âşıklar onu görebilmek için birbirini ezmektedir (3). Zira o, gül bahçelerinin kendisiyle zinet bulduğu en güzel güldür (2). O kadar güzeldir ki peçesini kaldırıp yüzünü gösterecek olsa ateş gibi yanakları bütün şehri aydınlatır (4) Ancak böyle bir âfetin kılıç gibi bakışlarına kimse takat getirip dayanamaz, yine gerçek bir âşık olan Avnî, can nakdini vermek suretiyle bu muhteşem sevgiliye talip olur (5).

Benzeri birçok gazelde gördüğümüz üzere âşık anlatıcı burada da büyüleyici bir güzelliğe sahip bir sevgiliyi methetmekte ve nihayetinde sadece kendisinin, aşkı uğruna can verecek kadar ona müptela olduğunu dile getirmektedir. Dolayısıyla bu gazelde âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz.

50. ŞİİR(66)

- 1 Gamzeler tîrini toldurmuş kaşı kurbânına
Dil nişân olmak diler beñzer susadı kanına
- 2 Kıymet olmaz dilberüñ gerçi metâ‘-ı vaslına
Dil harîdâr olur anuñ bakmayup hicrânına
- 3 İşlesün kâfir gözüñ ne sığar ise dînine
Eylesün şîrîn lebüñ ne lâyük ise şânına
- 4 Âb-ı Kevserle hayât âbına kalmaz ihtiyâc
Erse ger la‘lûñ tabîbî haste dil dermânına
- 5 Şöyle tenhâdur bu mihnet-hâne-i hicr içre kim
Gussa vü gamdur gelen her gece ‘Avnî yanına

Beş beyitlik bu gazelin ilk beytini günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz: Sevgilinin hışımlı yan bakışları, kaşları sadağına oklarını doldurmuş. Gönül ise bu oklara hedef olmak istiyor, herhalde kanına susamış olacak. Yazma nüshada ilk mısrada “tîr” yerine “tîğ” olmakla beraber Doğan, beytin bağlamından bu kelimenin “tîr” olması gerektiğini ifade etmektedir. Pala ve Baltacıoğlu gibi diğer araştırmacılar ise metne bağlı kalmayı ve bu kelimeyi “tîğ” şeklinde anlamlandırmayı tercih etmişlerdir. Ancak gerek yaptığımız mukayese gerek metnin bağlamı çerçevesinde tarafımızdan da bu kelime “tîr” olarak değerlendirilmiştir.

Buna göre sevgilinin öldürücü bakışları, ok gibi kirpiklerini yay gibi kaşlarının sadağına doldurmuş, avını gözleyen bir avcı gibi hazır beklemektedir. Durum bu iken gönül, kanına susamış olacak ki bu oklara hedef olmayı arzulamaktadır. Anlatıcı, bu beyitte gönlü kişileştirmiştir.

İkinci beyit ilk beytin devamı gibidir. Yine gönül bir insan gibi tasavvur edilmiştir. Sevgilinin vuslatı için paha biçilmez, gönül ise kavuşmak bir yana ayrılığını bile hiç düşünmeden ona müşteri olur. Âşık, daima hicran acısı yaşamasına rağmen her

koşulda sevgiliye taliptir. Zaten gerçek aşk da bunu gerektirir.

Üçüncü beyitte anlatıcı sevgilinin güzellik unsurlarından göz ve dudaklara temas eder: Kâfir gibi gözlerin kendi dinine yakışanı yapsın, tatlı dudakların da şanına yaraşanı yapsın. Divan şiirinde gözler, siyah olmaları ve öldürücü bakışları nedeniyle kâfirlere (Hristiyan) benzetilir, dudaklar ise güzellikleri, tatlılıkları ve âşıklara hayat veren sözleri sarfetmeleri nedeniyle Hz. İsa'ya benzetilir. Buna göre sevgilinin gözleri bir kâfir gibi âşığı öldürse bile gam değil. Zira âşık yine sevgilinin can bahşeden dudaklarından hayat bulacaktır.

Sonraki beyitte âşık anlatıcı, dudak çerçevesinde konuşmaya devam eder: (Ey sevgili) Eğer lal kırmızısı dudakların bir hekim gibi hasta gönlün dermanına ererse artık cennetin Âb-ı Kevser'ine de dünyanın bengisuyuna da ihtiyaç kalmaz. Gönül sevgilinin dudaklarından ölümsüzlüğü tattığı için daha başka bir suya ihtiyaç duymaz.

Sevgili için bu kadar övgüde bulunduktan sonra âşığın payına düşen yine ayrılıktır, gam ve kederdir: Avnî, ayrılığın mihnet yuvasında o kadar yapayalnızdır ki her gece yanına gelip kendisini yoklayan dostları, gam ve kederden başkası değildir. Divan şiiri geleneksel âşık tipine uygun bir biçimde gazel sonlandırılmıştır. Âşık için vuslat söz konusu değildir; o, hicran, gam, keder ile acı çekmeye devam etmektedir. Ancak söz konusu acılar, aşktan kaynaklandığı için bunlar âşığa mutluluk vermektedir.

Bu açıklamalara binaen bu gazelde Divan şiirinin geleneksel âşık anlatıcı tipinden istifade edildiğini söyleyebiliriz.

51. ŞİİR(68)

- 1 Tañ mıdur etse gönül nâle vü efgân bu gece
Gelmedi meclise ol dilber-i fettân bu gece
- 2 Tâ seher kalsa gönül zulmet içinde ne aceb
Yanmadı karşıma ol şeb-i şebistân bu gece
- 3 Ne ‘aceb ağlar ise bülbül-i cân çünkü gelüp
Gülüp eglenmedi ol yüzi gülistân bu gece

- 4 Sâkiyâ def‘-i melâl etmege peymâne getir
Çün sıdı dilberümüz ‘ahd ile peymân bu gece
- 5 Gelüp ol serv-i revân olmadı yanımcâ revân
Gözlerüm etdi revân yaşlar ile kan bu gece
- 6 Vuslatı şem‘ini çün yakmadı ol yâr gelüp
Fürkati nârına ‘Avnî yûri sen yan bu gece
- 7 Bu kelâm ile Nizâmî işidürse sözüñi
İlteler saña hased Sa‘di vü Selmân bu gece

Ali Emiri Nüshası’nda bulunmayan bu gazel, Hacı Kemal’in Câmiü’n-Nezâir adlı nazire mecmuasında yer almaktadır. Ali Emiri de daha sonra istinsah ettiği Fatih Divanı’na bu gazeli de eklemiştir (Doğan, 2014: 487).

Redif olarak kullanılan “bu gece” ibaresinden hareketle anlatıcı, her beyitte farklı bir açıdan gece boyu sevgiliden ayrı kalmanın yaşattığı duyguları dile getirmiştir. O baştan çıkaran sevgili, geceleyin bezme gelmemiştir, bu nedenle zavallı gönül gece boyu feryat figan edebilir, buna hayret edilmemelidir (1). Bir mum gibi âşıkclarını aydınlatan sevgili, geceleyin bezme gelmediği için gönül sabahlara kadar karanlıklar içinde kalmıştır (2). İşvesiyle gül yüzlü sevgili gelip âşığı güldürmediği için zavallı gönül ağlaşıp durmaktadır (3). Bu durumda âşığı avutmak için tek çare sakinin şarap kadehi sunmasıdır, zira sevgili bu gece sözünde durmamış, bezme gelmemiştir (4) . Sevgiliyi yanında görmeyen âşık, gece boyu kanlı gözyaşları dökmüştür (5).

Mahlas beyti ile anlatıcı, adeta gazeli bir sonuca bağlar: Ey Avnî, mademki o sevgili, vuslat mumunu yakmadı, öyleyse sen bu gece hicran ateşiyle yan. İlk beş beyitte dile getirildiği üzere sevgili, âşığa vuslatı yaşatmamıştır. Dolayısıyla âşık ayrılık acısıyla yanıp tutuşmaktadır. Öyleyse ona düşen ayrılık acısının verdiği hazzı yaşamaktır.

Bu açıklamalara binaen bu gazelde Fatih’in âşık anlatıcıdan istifade ettiğini söyleyebiliriz. Ancak Fatih, bu gazelde sıra dışı bir yol izlemiş ve mahlas beytinden sonra kurmaca anlatıcıya bir beyit daha söyletmiştir: Bu güzel kelim ile Nizâmî senin

sözlerini işitirse Sâdî ve Selmân ile birlikte sana haset ederler.

Bu gazelde anlatıcı âşık olmakla beraber son beyitte Fatih Sultan Mehmet'in şairlik kudretine temas edilmiştir. Mütekellim âşıktır, muhatap Fatih'tir ve mütekellim (anlatıcı), Fatih'in İran'ın üstat şairlerini kışkındıracak kadar büyük bir şair olduğunu ifade etmektedir.

Müzeyyel gazelerde şairler, mahlas beytinden sonra bir beyit daha yazar ve üstat kabul ettiği bir şaire övgüde bulunur. Ancak ele aldığımız bu gazelde Fatih, kurmaca anlatıcıya kendisini methettirmiştir. Gazelin anlatıcısı kurmaca âşık olmakla beraber nihayetinde metni (kelam) kaleme alan, sözün gerçek sahibi Fatih'tir. Dolayısıyla Fatih Sultan Mehmet, bu gazelde kurmaca anlatıcının dilinden İranlı büyük şairleri kışkındıracak kadar yetkin bir şair olduğunu da dile getirmiş olmaktadır.

52. ŞİİR(70)

- 1 Yeme dilberler gamın ey dil ki zâr eyler seni
Ger 'azîz-i 'âlem iseñ dahi hâr eyler seni
- 2 Ger siyeh kâküllerüñ sevdâsın eylerseñ heves
'Âlem içinde perîşân rûzgâr eyler seni
- 3 Yüz sürem bir şehsüvâruñ atı izine deme
Dahi gerdine erişmeden gubâr eyler seni
- 4 Der imişsün yoluma cân verene rahm eylerem
Bu söz ehl-i hüsn içinde şerm-sâr eyler seni
- 5 Eşk-i sîm ü rûy-i zerdin yoluña harc eyleyüp
'Avnî bir gün dûstum kendüye yâr eyler seni

Beş beyitlik bu gazelin ilk üç beytinde anlatıcı, gönlüne seslenmektedir. Dördüncü beyitte sevgiliye hitap eden anlatıcı, son beyitte sözü tekrar kendine yöneltmektedir.

Anlatıcının, gönlünü kişileştirerek ona hitap ettiği ilk üç beyti günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz: Ey gönül, güzellerin gamını çekme, yoksa seni inim inim inletirler, dünyada izzetli bir kimse olsan bile bu güzeller seni düşkün hâle getirirler. Eğer bu güzellerin siyah saçlarına sevdalanmayı heves edersen felek (veya zaman) el âlem içinde seni perişan eder. Bu gönül alan güzellerden müstesna birinin bastığı yere yüz süreyim dersen daha toprağa erişmeden seni toz toprak eder, havaya savurur.

Görüldüğü gibi ilk üç beyitte âşık anlatıcı, gönlüne hitap etmek suretiyle aslında kendi kendine içini dökmektedir. Âşık, güzellere müptela olmak istememektedir, çünkü iradesini kaybedip bir güzele vurulduğunda aşk acısıyla inim inim inleyeceğini, aziz iken zelil duruma düşeceğini, darmadağın olacağını; ancak bütün bunlara rağmen bu güzellerden cefa göreceğini iyi bilmektedir.

Fakat aşk hususunda bir âşığın, iradesine hâkim olması ne mümkün? Küçük bir iltifat bile âşığın kalbinin mutluluk ile dolup taşması için yeter de artar bile. Dördüncü beyitte bu düşünce dile getirilir: Yoluma can verene merhamet ederim der imişsin. Bu söz güzeller içinde seni mahçup edebilir. Âşık, güzel sevgilinin, yolunda can feda eden âşıklara merhamet edeceğine dair bir duyum almıştır. Gerçek bir âşık, zaten her daim sevgili için can nakdini vermeye hazırdır. Dolayısıyla bu canfedayı gören sevgilinin ona merhamet göstermesi, iltifat etmesi gerekecektir. Bu durum ise diğer güzeller arasında sevgiliyi mahçup edecektir. Zira sevgililerin genel duruşu âşıklara merhamet göstermemeleridir.

Bu sevgili rutinin dışına çıkarak merhamet gösterebileceğini söylediğine göre âşık ne yapıp edip onun gönlünü alacaktır. Madem sevgili can nakdini istiyor, âşık zaten dünden buna hazırdır. Son beyit adeta bunun ifadesidir: Sevgilim, Avnî, gümüş misali gözyaşlarını ve altın misali sararmış yüzünü senin yolunda harcayıp eninde sonunda seni kendine yâr edecektir. Rengi itibarıyla gözyaşları gümüşe, âşığın sararmış teni de altına benzetilmiştir. O dönemde altın ve gümüş paralar kullanıldığından bu örnekler ile âşığın sevgili için her şeyini harcamaya hazır olduğu ifade edilmiştir.

Bu açıklamalara binaen bu gazelde âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz. Ancak bu gazeldeki âşık ve sevgilinin, divan şiirinin geleneksel âşık ve sevgili tipinden farklı özellikler taşıdıkları görülmektedir. Burada âşık vuslata ermek üzeredir, sevgili de istighnayı bırakmış, merhamete gelmiştir.

53. ŞİİR(71)

- 1 Gör ol Türk-i Hıtâ'yı nûş kılmış câm-ı sahbâyı
Salar dil milketine türktâz-ı katl ü yağmâyı
- 2 Ruhı nâzüklük ile yele vermiş güller evrâkın
Kadi çâpüklük ile hâke salar serv-i ra'nâyı
- 3 Lebinden bûse men'ine çekerken gamzesi hançer
Kaçan mümkündür dilden geçürmek bu temennâyı
- 4 Bahâr-ı 'ârız-ı dilberde tâze güller açılmış
Ederse n'ola bülbül gibi 'âşıklar temâşâyı
- 5 'Aceb mi muğ-beçenüñ la'l-i cân-bahşına cân versem
Ki bu deyr-i kühenden taşra salmışdur Mesîhâ'yı
- 6 Harâbât ehlinüñ yanında çün bir cür'aya değmez
Yeridür âteşe salsam libâs-ı zühd ü takvâyı
- 7 Nice pinhân edem kim âteş-i 'aşk u mey-i rûşen
Kılur izhâr çâk-ı sîneden her sırr-ı ahfâyı
- 8 Çıkar câm-ı Cem'i 'Avnî hazîneñden temâşâ kıl
Eger bilmek murâduñsa kemâhî kâr-ı dünyâyı

Yukarıdaki şiir Fatih Sultan Mehmet'in beş beyti geçen ender gazellerinden biridir. İlk dört beyitte anlatıcı, gözlemci bakış açısını kullanmış ve bir yandan Divan şiirinin geleneksel sevgilisini tasvir etmeye diğer yandan da bu muhteşem güzelliğin, etrafındakilerini nasıl etkilediğini ifade etmeye çalışmıştır. İlk dört beyti günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz.

O Hıtalı Türk güzelini bir gör ki şarap kadehini içmiş de ölüm ile yağma çapulunu gönül ülkesine salıyor. O güzel sevgilinin yanağı o kadar nazik ki güller bu durum karşısında utancından yapraklarını yele vermiş. Endamı da öyle seri harekete sahip ki güzel selvi ağaçları mahçup olup kendilerini yere salıyor. Dudaklarını öpmeye engel olmak için gamzesi (hışımlı yan bakışları) hançer çekmişken sevgiliyi öpme temennisini gönülden geçirmek ne mümkün! Sevgilinin bahara ermiş yanaklarında taze güller açtığı için âşıkların bülbüller gibi onu seyre dalmasına şaşmamalı.

Yukarıda görüldüğü gibi ilk dört beyitte anlatıcı, sevgilinin muhteşem güzelliğini ve bu güzelliğin çevresindeki yansımalarını dile getirmiştir. Ancak beşinci beyte kadar anlatıcı, âşık kimliğine büründüğünü belirgin bir biçimde göstermemektedir. Gazelin yarısına kadar üçüncü tekil şahıs dili ile konuşan anlatıcı, beşinci beyit ile birlikte ben diliyle konuşmaya başlar ve âşığın ruh hâlini yansıtmaya çalıştığını hissettirir. Meyhane çırağı gibi genç ve güzel olan sevgilinin can bahşeden kıpkırmızı dudakları için ben kendi canımı versem buna şaşılmamalı! Zira sevgili insanlara hayat veren bu özelliği ile Hz. İsa'yı bile gölgede bırakmış, onun eski bir kilise misali olan bu dünyayı terk etmesine sebebiyet vermiştir.

Bu beyitten itibaren anlatıcı, âşık kimliğini izhar etmiş ve genel değerlendirmeler ve gözlemler yerine, doğrudan kendi hissiyatını kendi diliyle ifade etmeye başlamıştır. Âşık sevgilinin dudakları için can vermeye her zaman hazır durumdadır. Ancak aslında sevgilinin dudakları can bahşettiği için âşık ne kadar can verirse versin sevgilinin dudaklarında tekrar tekrar hayat bulacaktır.

Altıncı beyitte âşık, rint ve zahit karşıtlığına temas eder ve rindin yanında yer aldığını dile getirir. Züht ve takva elbisesi harabat ehlinin yanında kadehin dibindeki son damla kadar bile değer görmediği için bunları ateşe atmak lazım.

Sekiz beyitlik gazelde sadece bu beyitte rintlerin bakış açısına temas edilmiştir. Ancak yine beyitte konuşan, sözün sahibi konumunda olan âşığın kendisidir. Anlatıcı sözü rinde vermemiş, sadece rintlerin zahitlere karşı tutumunu ve âşıkların rintlerin yanında yer aldığını ifade etmiştir.

Yedinci beyitte âşık, adeta destek verdiği rintlerle beraber şarap içtiğini göstermektedir. Bir yandan aşk ateşi diğer yandan parıltılı şarap... Her ikisi beraber benim yara bere içinde kalmış sinemdeki en gizli sırları bile izhar ederken ben nasıl içinde bulunduğum aşkı saklayabilirim ki? Âşık, aşk ateşi ile yanıp kendini şaraba

vermiştir. Bir yandan aşk sarhoşu bir yandan da şarap sarhoşu olup kendinden geçen âşığın artık içindekileri dökmemesi mümkün mü?

Son beyitte anlatıcı, Avnî'yi sahneye davet eder ve ona seslenir. Avnî, eğer şu fani dünyanın işlerini tam manasıyla bilmek istiyorsan hazinenden Cem'in kadehini çıkar ve seyret. Efsaneye göre İran hükümdarı Cem'in kadehi, şaha dünyada istediği yeri gösteriyormuş. Bu şekilde düşmanlarından haberdar olan Cem, dünyaya hükmetmeyi başarıyormuş. Ancak Cem'den sonra İran'a hükmeden İskender gibi hükümdarlar da bu kadehe sahip olarak dünyada istedikleri noktayı görebilme fırsatı bulmuşlar.

Kanaatimce bu son beyitte Avnî, padişahı temsil etmektedir yani Fatih Sultan Mehmet'in kendisidir. Fatih de Cem gibi bir hükümdardır, hatta zamanın İran hükümdarı Uzun Hasan'ı mağlup etmiştir. Dolayısıyla mecazen Cem'in bütün hazinelerine ve cihannüma kadehine sahip olmuştur. Öyleyse istediği zaman bu kadehi çıkarıp dünyanın sırlarına vâkıf olabilir.

Ancak açıkladığımız üzere Avnî, bu beyit özelinde Fatih Sultan Mehmet, mütekellim değil muhatap makamındadır. Şiirde konuşan değil hitap edilen konumundadır.

Dolayısıyla gazelin tamamını göz önünde bulundurduğumuzda âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz. İlk dört beyitte âşık, daha çok gözlemlerini dile getirmiş, sonraki üç beyitte kendi hissiyatını öne çıkarmış ve son beyitte Avnî'yi metne dâhil ederek ona hitap etmiştir.

İlk bakışta Cem'in kadehinin dile getirildiği son beyit gazelin temasıyla alakasız görülebilir. Oysaki âşığa göre hayatın, yani dünyanın tek anlamı aşktır. Dolayısıyla bu yalan dünyada hakikati görmek isteyen Avnî, Cem'in kadehini eline alıp baktığında elbette göreceği tek hakikat, aşk olacaktır.

54. ŞİİR(72)

- 1 Gönlümüñ la'lüñe cân vermek olupdur hevesi
Hâk-i pâyuñdurur ancak gözümüñ mültemesi
- 2 Mürg-i rûhuñ ki hevân içre uçar olmışdur

Dîde pervâz-gehi sîne müşebbek kafesi

- 3 Sîne çâk ü gözi nemnâk eder nâle vü zâr
Kılsa te'sîr 'aceb olmaya nâyûñ nefesi
- 4 Mâcerâmı diyemez yaşum eşigüñe varup
Kırpigümdür var ise işbu yoluñ hâr u hası
- 5 Her kişi cânı gibi sevdügi-çün sen sanemi
Saña cânum dese 'Avnî ne hatâ cân-ı kesî

Bu gazel incelediğimiz Fatih Divanı'ndaki yetmiş birinci ve son gazeldir. Daha önce dile getirdiğimiz gibi Fatih Divanı'nda toplam 84 şiir bulunmaktadır ve bunların 71'i gazel nazım şekli ile kaleme alınmıştır ki bu sayı oransal olarak %85'e tekabül etmektedir.

Beş beyitlik bu gazelin ilk beytini günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz. Gönlümün arzusu lal kırmızısı dudakların için can vermek olmuştur. Gözlerimin özellikle istediği şey de ancak senin ayak bastığın toz topraktır.

Anlatıcı ilk beyitten başlayarak "ben" dilini kullanmakta ve gazel boyunca bunu sürdürmektedir. Muhatap sevgilidir; anlatıcı, sevgiliye hitap etmekte, onun lal taşı gibi kırmızı dudaklarını şiddetle arzuladığını ve ayağının altındaki toprağı sürme gibi gözlerine çekmek istediğini dile getirmektedir. Bu ifadeler, pek çok gazelde karşılaştığımız üzere divan şiirinin geleneksel âşığının ağzından dökülen kelimelerdir. Dolayısıyla daha ilk beyitten anlatıcının âşık kimliğine büründüğünü bariz bir şekilde görmekteyiz.

İkinci beyitte âşık anlatıcı yine sık sık karşılaştığımız bir manzarayı zihinlerde canlandırmaktadır. Senin can kuşun, hevan (aşkın / gökyüzün) içinde uçuşmaktadır. Ancak sine bu kuşu bir ağ gibi sarmış, kafeslemiş, gözlerim de adeta bu kuşun kanat çırptığı bir güzergâh oluşturmuştur.

Hayallerimizi zorlayan ve şerh etmekte güçlük çektiğimiz bir beyit ile karşı karşıyayız. Âşık beyte mürğ-i rûhuñ (senin can kuşun) ifadesi ile başlamaktadır. Bu can, âşığın değil sevgilininidir. Zira âşık, zaten can nakdini her an sevgili için harcamaya

hazırdır. Bu can kuşu, sevgilinin hevasıyla uçmaktadır. Burada hevayı hem aşk, şiddetli arzu hem de hava, sema boşluğu şeklinde düşünebiliriz. Âşık, bir kuş gibi kanat çırpmakta, aşkın şiddetiyle ne yapacağını bilememektedir.

Üçüncü beyitte âşık kendisi ile ney arasında bir benzerlik kurar. Nasıl ki neyin hazin sesi insanları derinden etkiliyorsa âşığın iniltileri de aynı şekilde insanlara tesir eder, sineleri parçalar, gözleri nemlendirir. Burada âşık, şekilsel olarak da neye benzetilmektedir. Zira ney gibi sararıp solmakta, göğüs kafesi neyin boğumları gibi ortaya çıkmakta, aşk yaralarıyla ney gibi delik deşik olmakta ve nihayet ney gibi inlemektedir.

Bunca acıya rağmen zavallı âşık, çektiği çileyi, yaşadığı aşk acılarını döktüğü gözyaşlarıyla sevgilinin eşiğine varıp da ona ifade edememektedir. Kirpikleri, çer çöp gibi suyun akışını engellemekte, âşığın gözyaşlarının süzülmesini zorlaştırmaktadır.

Son beyitte âşık, yine sevgiliye hitap eder. Ey herkesin canı (olan sevgili), herkes bir put gibi güzel olan seni canı gibi sevdiği için Avnî de sana canım dese bunda bir hata olmaz ki...

Gazelin tamamını göz önünde bulundurduğumuzda âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz. Bu âşık, divan şiirinde sıklıkla karşılaştığımız çok büyük aşk acıları içinde kıvranan geleneksel âşık tipidir.

55.ŞİİR (73)

Dili tîr-i gam zahm-nâk eyledi⁴⁸

Müjeñ fikri beni helâk eyledi

Etegümi elden komayup gamuñ

Girîbânımı çâk çâk eyledi

2.3. Bölümde ifade ettiğimiz gibi incelediğimiz eserde toplam 84 şiir yer almaktadır. Bunlardan 71'i gazel formundadır. Şu ana kadar gazel nazım şekli ile kaleme alınmış olan şiirlerin tamamı ve gazeller arasına serpiştirilmiş olan bir muhammes incelenmiştir.

⁴⁸Bu kıta aruz ölçüsünün 3 feûlün 1feûl kalıbıyla yazılmıştır. Bu aruz kalıbı ünlü İran şairi Firdevsî tarafından Şehname adlı mesnevîde kullanıldığı için bu kalıba Şehname vezni de denmektedir.

Fatih Sultan Mehmet'in gazel nazım şekli dışında tespit edilebilen sadece 13 şiiri bulunmaktadır. Bunlardan 1'i muhammes, 2'si kıta, 1'i murabba, 2'si natamam gazel, 6'sı beyit ve 1'i mısra-ı azade formundadır. Ele aldığımız eserde, bu şiirler gazellerden sonra ve yukarıda sıraladığımız şekilde verilmiştir. Bunlardan sadece muhammes, gazeller arasına serpiştirilmiş ve Divan'daki numara sırasına göre incelenmiştir.

Gazel dışındaki nazım şekilleri, birkaç örneği geçmediğinden bunlar için ayrı bir başlık açılmamış ve gazellerin akabinde 73. sıra ile bu şiirler incelemeye alınmıştır. Ele aldığımız ilk şiir kıta nazım şekli ile yazılmıştır. Bilindiği gibi kıtalar genellikle iki beyit olarak kaleme alınır. Fatih Sultan Mehmet Divanı'nda yer alan her iki kıta da iki beyitten oluşmaktadır.

Kıtaların en temel özelliği matla ve mahlas beyitlerinin olmamasıdır. Diğer bir ifadeyle kıtalar xa-xa kafiye şeması ile yazılır ve bu şiirlerde mahlas kullanılmaz. Yukarıdaki kıta aa-xa şeklinde kafiyelediği için bu şiirin nazım şekline dair farklı değerlendirmeler de yapılmıştır.⁴⁹ Kimi kaynaklarda ilk beyti kafiyeli olan kıtalar “nazım” olarak adlandırılmaktadır. Ancak genel olarak nazımlar da kıta içinde değerlendirilir. Hatta bütün beyitleri kafiyeli olan kıtalar da vardır.

Kıtalarda hemen her konunun işlendiği görülmektedir. Ancak özellikle meşhur olaylar için tarih düşürmede en fazla bu nazım şekli kullanılmıştır. Yukarıdaki kıtada ise tarih düşürme gibi bir durum söz konusu değildir. Hatta şiirde herhangi bir olaya da temas edilmemiştir.

Bu kıta tıpkı bir gazel gibi aşk temasını işlemiştir. Öyleki şair tarafından bu şiire üç beyit daha ilave edilip son beyitte mahlas kullanılmış olsaydı pekâlâ bu şiiri bir gazel olarak değerlendirebilirdik.

İncelediğimiz kıta ben diliyle yazılmıştır. İlk mısrada anlatıcı gam oklarının, gönlü yaraladığını söylemektedir. Oklardan kasıt sevgilinin ok gibi kirpikleridir. İkinci mısrada daha belirgin bir şekilde sevgiliye hitap edildiği görülmektedir. Senin kirpiklerin (müjeñ), beni helak eyledi. Sevgilinin gamzesi, süzgün yan bakışları, âşığı bir ok gibi gönlünden vurmuş, bu aşk ile kendinden geçen âşık adeta helak olmuştur. Müjeñ sözcüğündeki “-ñ” ikinci tekil şahıs iyelik ekinden dolayı bu şiirde anlatıcının, karşısında yer alan bir “sen”e seslendiği anlaşılmaktadır. Bu “sen” kıtanın her iki beytinde de anlaşılaçağı üzere sevgilidir. Gönlü aşkın verdiği gamla yaralanan ve helak

⁴⁹Bu kafiye şeklinden dolayı Şahmeran Baltacıoğlu doktora tezinde dipnot düşerek bu şiirin nazım şekline ilişkin şüphelerini dile getirmiştir (2003: 898).

olan “ben” de âşıktır.

İkinci beyitte de âşık sevgiliye hitap etmeye devam etmektedir: Gamın, eteğimi bırakmayıp yakamı paramparça etti. Sevgilinin aşkıdan dolayı âşık kedere boğulmuş durumdadır, gönlü paramparçadır, bunun zahirî yansıması olarak yakası yırtılmış, sinesi yara bere içinde kalmıştır.

İki beyitlik bu kıtada anlatıcı olarak divan şiirinin klasik âşık tipinden istifade edilmiştir. Bu âşık, geleneksel olarak işlendiği üzere çok seven, ama sevgiliden hiçbir iltifat görmeyen, bu nedenle aşk acısıyla perişan olan, içi dışı harap olan bir tiptir.

56. ŞİİR (74)

Kurtarmasun Allah beni bu derd-i hevâdan
Derdün ile dil dağlamayan zevkini bilmez

Dindirmesün Allah gözümün yaşını zîrâ
‘Aşkuñ ile kan ağlamayan zevkini bilmez

Bu şiir, bir önceki şiir gibi kıta nazım şekli ile yazılmıştır. Ancak özellikle tarih düşürme ile özdeşleşmelerine rağmen bu kıtada da böylesi bir durum söz konusu değildir. Bir önceki kıtada olduğu gibi bu kıtada da aşk teması işlenmiştir.

Yukarıdaki kıta, kahraman bakış açısıyla, ben diliyle kaleme alınmıştır. İlk beyitte üç karakter yer almaktadır: Âşık, sevgili ve Allah. Bu beyitte âşık, anlatıcı konumundadır ve sevgiliye hitap etmektedir. İkinci mısradaki “(senin) derdin” ifadesinden sevgilinin muhatap makamında olduğu anlaşılmaktadır. Allah ise âşık ve sevgili dışında üçüncü bir kişi olarak metinde yer almaktadır.

Âşık, ilk mısrada Allah’tan niyazda bulunmakta ve bu aşk derdinden kurtulmak istemediğini dile getirmektedir. İkinci mısrada ise hitabını sevgiliye yöneltmektedir: Senin aşk derdin ile gönlünü dağlamayan, aşk acısının verdiği zevki bilmez (ey sevgili).

Bir anlamda âşık anlatıcı, aşk acısı ile gönlünün dağlandığını ve Allah’tan bu derdin daim olmasını istediğini ifade etmiştir. Oysaki bu acının verdiği mutluluktan bîhaber olanlar elbette ki bu zevkin farkında olamaz.

Kıtanın ikinci beytinde de âşık anlatıcı, birinci beyittekine benzer bir anlatım

izlemiştir. Yine beytin ilk mısrasında Allah'tan bir niyazda bulunmuş, ikinci mısrasında ise sevgiliye hitap etmiştir: Allah gözyaşlarımı dindirmesin, çünkü senin aşkın ile kan ağlamayan, aşk acısının verdiği zevki bilmez.

Bir önceki kıtada olduğu gibi bu kıtada da anlatıcı olarak divan şiirinin klasik âşık tipinden istifade edilmiştir. Ancak burada bir adım daha ileri gidilmiştir. İlk kıtada âşığın, aşk acısıyla perişan olduğu, yakasının yırtıldığı, sinesinin yara bere içinde kaldığı ifade edilmişti. Bu kıtada ise âşık, bütün bu acıların, kanlı gözyaşlarının devam etmesi için Allah'a yakarmaktadır. Bu durum klasik edebiyatımızın ızdırap veren aşk anlayışının da ötesine geçmiştir.

Şunu ifade etmek gerekir ki bu kıta özellikle Fuzûlî'nin aşk ve ızdırap temalı gazellerini çağrıştırmaktadır. Evet, divan şiirinde genel olarak aşk acısının verdiği manevi zevki anlatan şiirler yazılmıştır. Fakat Fuzûlî, bu tarz şiirin zirve noktası olmalıdır. Yukarıdaki kıta da adeta Fuzûlî'nin kaleminden çıkmış gibidir.

Fatih Sultan Mehmet, iki beyitlik bu kıtasıyla daha divan şiirinin emekleme dönemi diyebileceğimiz bir çağda Fuzûlî gibi zirve şairlerin bir asır sonra terennüm edebildiği duyguları özlü ve etkili bir şekilde ifade edebilmiştir. Bu kıta aşağıda yer verdiğimiz Fuzûlî'nin “Yâ Rab” gazelinin sanki bir asır önce daha kısa ve daha yoğun bir şekilde ifade edilmiş hâli gibidir:

Menüm tek hîç kim zâr ü perîşân olmasın yâ Rab

Esîr-i derd-i aşk u dâğ-ı hicrân olmasun yâ Rab

Dem-â-dem cevrlerdür çekdüğüm bî-rahm bütlerden

Bu kâfirler esîri bir müselmân olmasun yâ Rab

Görüp endîşe-i katlümde ol mâhı budur derdüm

Ki bu endîşeden ol meh peşîmân olmasun yâ Rab

Çıkarmak etseler tenden çeküp peykânın ol servün

Çıkan olsun dil-i mecrûh peykân olmasun yâ Rab

Demen kim adli yoh yâ zulmü çoh her hâl ile olsa

Gönül tahtına andan özge sultân olmasun yâ Rab

Cefâ vü cevri ile mu'tâdem anlarsuz n'olur hâlüm
Cefâsına had ü cevrine pââyân olmasun yâ Rab

Fuzûlî buldu genc-i âfiyet meyhâne küncinde
Mübârek mülkdür ol mülk vîrân olmasun yâ Rab

57. ŞİİR (76)

- 1 Zülfüññ zencîrine bend eyledüñ şâhum beni
Kullığından kılmasun âzâd Allahum beni
- 2 Cevr-i dilber ta'n-ı düşmen sûz-ı fûrkat za'f-ı dil
Dürlü dürlü derd için yaratmış Allahum beni
- 3 Yakmağa vü yıkmağa hep cümle el bir etdiler
Sûz-ı sîne eşk-i dîde âteş-i âhum beni

Tez çalışmamızda esas aldığımız Doğan'ın "Fatih Divanı ve Şerhi" adlı kitapta iki natamam gazel (76 ve 77. şiirler) bulunmaktadır. Her ikisi de üç beyitten oluşmaktadır ve her ikisinde de mahlas beyti bulunmamaktadır.

Yukarıdaki şiir, Ali Emiri'nin istinsah ettiği divan nüshasında (v.43a) yer almaktadır. Ali Emiri, bu şiirin ilk iki beytini Âşık Çelebi Tezkiresi'nden, üçüncü beytini ise Enderûnî Ata Tarihi'nden aldığını söylemektedir (Doğan, 2014: 541). Ancak Baltacıoğlu, doktora çalışmasında bu natamam gazelin III. Mehmet'e ait olduğunu ifade etmektedir (Baltacıoğlu, 2003: 894).

Teknik ve üslup açısından baktığımızda biz de bu şiire ihtiyatla yaklaşmak gerektiğini düşünüyoruz. Bu şiir bütün hâlde bir mecmuada yer almamaktadır, iki beyit bir yerden, bir beyit başka bir yerden alınarak birleştirilmiştir.

Bununla birlikte anlatıcı bakımından bu beyitleri değerlendirdiğimizde âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz. İlk beyitte doğrudan sevgiliye hitap

edilmiştir. Sevgili sultanım, sen zülfünün zincirine bir köle gibi bağladın, esir ettin beni. Ancak Allah'tan niyaz ederim ki beni senin kulluğundan azat etmesin. Burada âşık anlatıcı, klasik edebiyatımızın klişe benzetmelerinden birine başvurmuş, sevgiliyi padişah, âşık olarak kendisini ise kul köle makamına oturtmuştur.

İkinci ve üçüncü beyitlerde ise genel dinleyici kitlesine hitap eden anlatıcı, yine divan şiirinin geleneksel olarak ızdıraplar içinde kıvranan âşık tipini canlandırmıştır. Sevgilinin cefası, düşmanların kınamaları, ayrılık ateşi ve gönlün içine düştüğü zaaf... Allah zavallı âşığı böyle türlü türlü acılar yaşaması için yaratmış sanki. Sinedeki aşk ateşi, gözlerdeki hüznü yaşlar ve âşığın bir ateş gibi göğe yükselen ahları... Sanki her şey iş birliği halinde zavallı âşığı yakıp yıkmaya çalışmaktadır.

Dolayısıyla bu natamam gazelde âşık anlatıcıdan istifade edilmiştir. Bu âşık, divan şiirinde ortaklaşa işlenmiş, acılar içinde kıvranan geleneksel bir tiptir.

58. ŞİİR (77)

- 1 Cigerüm pâreledi hançer-i cevri ü sitemün
Sabrumun câmesini doğradı mikrâz-ı gamun
- 2 Secde-gâh eyler idi Ka'bede mihrâb gibi
Kûyün içinde melek görse nişân-ı kademün
- 3 Ey gözüm gün yüzine karşı nice dür dökeseün
Ruhları tâbî ile kurıdı kalmadı nemün

Ele aldığımız bu gazelde de 76. gazele benzer bir durum söz konusudur. Fatih'in temel divanında bulunmayan bu şiir, Ali Emiri'nin istinsah ettiği nüshada (v.36a) yer almaktadır. Ali Emiri, bu natamam gazeli Âşık Çelebi, Hasan Çelebi ve Riyâzî Çelebi tezkirelerinden aldığını ifade etmektedir. Ancak Latîfî Tezkiresi'nde bu şiirin II. Bayezid'e ait olduğu ifade edilmektedir (Doğan, 2014: 543). İstifade ettiğimiz Pala ve Baltacıoğlu gibi araştırmacılar ise bu natamam gazele çalışmalarında yer vermemişlerdir.

Bununla birlikte anlatıcı bakımından bu natamam gazeli değerlendirdiğimizde

âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz. Hemen ilk beyitte divan şiirinin geleneksel âşık tipi sahneye çıkarılmıştır. Ey sevgili, cefa ve sitem hançerin ciğerimi parçaladı. Gam makasın ise sabır elbisemi doğradı.

İkinci beyitte âşık, sevgiliyi yüceltir, meleklerin bile üzerine çıkarır. *Melekler, senin yaşadığın mahalde ayak bastığın yerlerden bir nişane görselerdi Kabede bulunan mihrap gibi oraya secde ederlerdi.*⁵⁰

Son beyitte ise âşık kendi gözlerini kişileştirerek ona hitap eder. Ey gözlerim, sevgilinin güneş gibi yüzü için nasıl inci gibi gözyaşları dökebilirsin. Zira sevgilinin yanağının ateşi ile gözyaşların kurudu gitti. Gözünde nem kalmadı ki.

Dolayısıyla ilk natamam gazelde olduğu gibi bu natamam gazelde de âşık anlatıcıdan istifade edilmiştir. Yine âşık, geleneğe uygun olarak büyük acılar yaşamaktadır.

59. ŞİİR(82)

Selâmet bâğına ‘işret için basduñ kadem cânâ
Medîd olmadı zevküm ‘âkıbet vakt-i hazân oldu

Yukarıdaki beyit Ali Emiri tarafından Millet Kütüphanesi’ne bağışlanan Fatih Divanı’nda yer almamaktadır. Ancak bu beyit Tezkire-i Rıza’dan alınmış ve Ahmet Halit basımının 80. sayfasında kaydedilmiştir (Doğan, 2014: 547; Baltacıoğlu, 2002: 911).

Oldukça sade bir dille yazılmış olan bu beyti günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz: Ey can gibi değerli olan sevgili, eğlenmek için selamet bahçesine geldin ama nihayetinde mevsim sonbahara döndü, bu yüzden zevkimiz, eğlencemiz çok uzun sürmedi.

“Cânâ (ey can)” nidası ile doğrudan sevgiliye hitap edilmiştir. Farsçada isimlerin sonuna gelen elif (â), ey anlamı vermektedir ve Divan şiirinde de bu ünlem çok sık kullanılmıştır. “*Ey can gibi değerli olan sevgili*” demek suretiyle muhatap makamına sevgili yerleştirilmiştir. Sevgiliye seslenen kişi ise âşıktır.

⁵⁰Bu beyit tasavvufî olarak da yorumlanabilir tabii ki. Buna göre gerçek sevgili yüce Allah’tır ve melekler doğal olarak her zaman Allah’a secde etmektedir.

İlk mısra âşık ile sevgili arasında gerçekleşen bir diyalog gibidir. Her ne kadar ağzından dökülen bir kelime yok ise de sevgili, işret için, âlem için bahçeye ayak basmış, bir anlamda âşığın talebine cevap vermiştir. Bu davranışı ile sevgili, Divan şiirinin geleneksel tutumundan farklı bir davranış sergilemiştir. Zira klasik şiirimizde âşığın sevgiliden görebileceği en büyük iltifat bir gamzedir, süzgün, kaçamak bir yan bakıştır. Oysaki bu beyitte sevgili, âşığın bulunduğu eğlence mekânına gitmiş ve ikinci mısradan anlaşıldığına göre bir süre âşığın mutlu olmasını sağlamıştır.

Fakat ikinci mısrada bu zevk ü safanın çok uzun sürmediği dile getirilmiştir. İlk mısradaki bahçe metaforundan dolayı, eğlencenin sona ermesi, âşığın zevkinin kısa sürmesi sonbahar mevsiminin gelişine bağlanmıştır. Anlatıcı “(benim) zevküm” sözcüğü ile beyitte ben dilini kullanmayı tercih etmiştir.

Kısaca açıkladığımız bu beyitte âşık anlatıcı tipinden istifade edildiğini söyleyebiliriz. İlk mısrada âşık, doğrudan sevgiliye seslenmiş; ikinci mısrada ise üzüntüsünü hem sevgiliye hem de genel okuyucu ile paylaşmıştır.

60. ŞİİR(83)

Derd-i ‘aşkuñ ki benüm mûnis ü gam-hârum ola
Hâşe li’llâh ki dahı yâr-i vefâ-dârum ola

Bu beyit de Ali Emiri tarafından Millet Kütüphanesi’ne bağışlanan Fatih Divanı’nda yer almamaktadır. Şahmeran Baltacıoğlu tarafından doktora çalışması sırasında tespit edilen yukarıdaki beyit, Ali Emiri’nin Cevâhirü’l-Mülûk adlı eserinin 81. sayfasında bulunmaktadır. Ayrıca Ali Emiri, bu beyti tesdis etmiştir (Baltacıoğlu, 2003: 908).

Bu beyti günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz: Sana duyduğum aşktan kaynaklanan dert, benim can arkadaşım ve keder ortağım olduktan sonra, Allah göstermesin, benim başka vefalı bir yârim olmasın. Aşkın verdiği gamdan, kederden başka bir sevgili istemiyorum.

Anlatıcı, bu beyitte divan şiirinin geleneksel aşk anlayışını dile getirmiştir. Buna göre âşık, sevgiliye kavuşmak, onunla hemhal olmaktan ziyade, aşkın kendisinin verdiği gamı, kederi yaşamayı tercih etmektedir.

“Derd-i ‘aşkîñ” tamlamasında sevgiliye hitap edilmiştir. Senin verdiğiñ aşk derdi, benim can dostum, benimle beraber gam çeken bir yoldaşım olsun. Muhatap sevgilidir, mütekellim (anlatıcı) ise âşıktır. Âşık, aşk acısı yaşamak istemekte, bu acı dışında başka bir sevgili kabul etmemekte ve bu düşüncesini hitap ederek sevgiliye de bildirmektedir. Dolayısıyla bu şiirde âşık anlatıcıdan istifade edilmiştir.

61. ŞİİR(84)

Hattuñ hadüñ yüzini tutdı nitekim ey cân

Bu mısra Ali Emiri tarafından Millet Kütüphanesi’ne bağışlanan Fatih Divanı’nda yer alan tek mısra-ı azadedir ve divanın en sonunda yer almaktadır. Tamamlanmamış bir beytin ilk parçası görünümünde olduğundan Fatih’in bu mısrasına dönemin 20 şairi, birer mısra eklemek suretiyle beyti tamamlamışlardır.

Ali Emiri, daha sonra istinsah ettiği Fatih Divanı nüshasına (AE MNZ 305) derkenar olarak yazdığı 8 adet mısrayı da eklemiştir (Doğan, 2014: 557). Böylece bu mısraya aynı vezin ve kafiye nazire olarak yazılan mısraların sayısı 28’i bulmuştur.⁵¹

Yukarıdaki mısrayı günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz: Yeni yeni beliren ayva tüylerin, yanağının üzerini kapladı nitekim ey can (gibi olan sevgili).

Hat; on dört, on beş yaşına gelmiş gençlerin yanaklarında yeni yeni belirmeye başlayan sarı ayva tüyleri için kullanılır. Mısrada önceleri daha küçük olan, henüz yüzünde ayva tüyleri belirmemiş olan sevgilinin artık yanaklarında bu sarımsı tüylerin görülmeye başlandığına değinilmiştir. Yanaklarda beliren sarı tüyler büyümeye, çocukluktan gençliğe işarettir. Bu ayva tüyleri, aynı zamanda sevgilinin boy atıp serpildiğinin de göstergesidir.

“Nitekim” bağlacı kendisinden önce gelen ifadedeki hükmü doğrulamak için “gerçekten, hakikaten, nasıl ki, olduğu gibi” anlamlarında kullanılır. Bu nedenle Fatih’in bu mısrası tamamlanmamış bir beyit gibidir. Bu mısrayı şu şekilde eksilteli cümle olarak da günümüz Türkçesine çevirebiliriz: Ey can, ayva tüylerin yanağını

⁵¹ Konumuz bağlamında bu mısralara tek tek yer vermek için bir neden bulunmamaktadır. İhtiyaç duyanlar Muhammet Nur Doğan’ın esas aldığımız çalışmasına bakabilir. Bu eserin sonunda Fatih Divanı’nın tıpkı basımına da yer verilmiştir. Aşağıda Fatih Sultan Mehmet döneminin en önemli şairlerinden Ahmet Paşa’nın bu mısraya yazdığı karşılığa yer verilmiştir:

Mûra müsellemedti emlâkini Süleymân

kapladığında...

Zira dönemin şairleri de mısrayı bu şekilde yorumlamış ve ikinci bir mısra eklemek suretiyle hem beyti hem de eksiltili cümleyi tamamlamışlardır. Dönemin şairlerinden Davud-ı Guyende'nin "*Cennet çemenlerini bitürdi ebr-i nîsân*" mısrasını bu beyitsel ve cümlesel tamamlamaya örnek olarak gösterebiliriz.

Mısra "*ey cân*" hitabıyla bitmektedir. Burada kastedilen sevgilidir, zira sevgili can gibi, hatta candan daha fazla değerlidir. Sevgiliye hitap eden kişi ise âşıktır. Âşık, divan şiirinde güzellik unsurlarından biri olarak kullanılan yanaktaki ayva tüylerine temas ederek sevgilinin gençliğini, tazeliğini, canlılığını dile getirmek istemiştir.

Dolayısıyla Fatih Sultan Mehmet Divanı'ndaki en son ve en küçük şiirde de âşık anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz.

2.2. Şair Anlatıcı

1.3.1. Şair Anlatıcı bölümünde bu konu ile ilgili ayrıntılı olarak bilgi vermiştik. Bu bölümde ise Fatih Divanı'nda anlatıcısını şair anlatıcı olarak tespit ettiğimiz 10 manzumeye yer verilmiştir. Bu manzumelerde şair anlatıcı, hükümdar kimliğini belirgin bir biçimde hissettirmiş, kimi yerlerde mahallî ve somut unsurlara yer vermiştir. Şimdi bu şiirleri tek tek ele alalım:

1. ŞİİR (14)

- 1 Bir güneş yüzlü melek gördüm ki 'âlem mâhıdur
Ol kara sünbülleri 'âşıklarınûñ âhıdur
- 2 Karalar giymiş meh-i tâbân gibi ol serv-i nâz
Mülk-i Efrengüñ meger kim hüsn içinde şâhıdur
- 3 Ukde-i zünnârına her kimse kim dil bağlamaz
Ehl-i îmân olmaz ol 'âşıklarûñ güm-râhıdur
- 4 Gamzesi öldürdüğine lebleri cânlar verür
Var ise ol rûh-bahşuñ dîn[i] 'Îsâ râhıdur
- 5 'Avniyâ kılma gümân kim saña râm ola nigâr
Sen Sitanbul şâhısuñ ol [da] Kalâtâ şâhıdur

Beş beyitlik bu gazelde anlatıcı, incelediğimiz pek çok gazelde olduğu gibi kahraman bakış açısını kullanmayı tercih etmiştir. Ancak söz konusu gazelerde genellikle muhatap makamına sevgili yerleştirildiği halde burada farklı bir yol tercih edilmiştir. Anlatıcı, sevgiliden üçüncü kişi (gaip) olarak bahsetmektedir. Bu gazelde muhatap, genel dinleyici kitlesidir. Anlatıcı, adeta aynı ortamı paylaştığı samimi bir arkadaşına anlatır gibi sevgilinin güzelliklerini dile getirmiştir.

Oldukça sade bir dille yazılmış olan ilk beyti günümüz Türkçesine şöyle

çevirebiliriz: *Güneş gibi öylesine parlak yüzü bir melek gördüm ki adeta dünyayı aydınlatan dolunaydır. O siyah sümbülleri, yani saçları da âşıklarının göğe yükselen duman şeklindeki ahlardır. Gecenin zifiri karanlığında bembeyaz, parlak bir dolunay metaforu sevgilinin, saçları tarafından çevrelenmiş, beyaz ve parlak siması için kullanılmıştır.*

Divan şiirinde güneş ve ay (mihir ü meh), sevgilinin yüzü için çok sık kullanılmış imgelerdir. Bu beyitte her ikisi birlikte kullanılmıştır. Ancak anlatıcı, burada sevgiliye hitap etmemiş, çevresindeki bir kimseye gaip konumundaki sevgiliden bahsetmiştir ve sonraki beyitlerde de anlatıcının bu tutumu devam etmektedir.

İkinci beyitte de parlak dolunay imgesi kullanılmaya devam edilmiştir. O nazla salınan selvi boylu sevgili siyahlar giyinmiş parlak bir ay gibidir. Bu haliyle sevgili Frenk ülkesinin güzellikler içindeki şahı gibidir.

Fatih Sultan Mehmet, İstanbul’u fethettikten sonra burada yaşayan gayrimüslimlere geniş imtiyazlar tanımıştır. Başta Rumlar olmak üzere Hristiyanlar genellikle Galata civarını mesken tutmuştur. Bu nedenle günümüzde İstanbul’un bir semti haline gelmiş olan Galata için o dönem Frengistan tabiri kullanılmıştır. Gayrimüslimler yaşadığı için dönemin pek çok meyhanesi ve eğlence merkezi de burada bulunmaktadır (Pala, 2010: 63). Dünya ölçeğinde Frengistan neyin sembolü ise Osmanlı ölçeğinde Galata da onun sembolüdür. Her iki yer ismi de karanlığı, küfrü ve kesreti temsil etmektedir.

Divan şiirinin geleneksel soyut sevgili tipi ile gazele başlanmış ancak ikinci beyitle beraber mahallî unsurların kullanılmasıyla sevgili biraz daha somut hale getirilmiştir. Sevgili Frenk mülkünde, yani Galata’da yaşam süren şahane güzellikte biridir. Nitekim üçüncü beyitte sevgilinin Hristiyan kimliğine temas edilir. O güzelin Hristiyanlık alameti olan belindeki kuşağın düğümüne gönül bağlamayan, ehl-i iman olamaz, o ancak yolunu kaybetmiş âşıklardan biri olabilir.⁵²

Hemen sonraki beyitte de sevgilinin olağanüstü güzelliği Hristiyanlığın peygamberi Hz. İsa’nın ölülere diriltmesi mucizesi ile özdeşleştirilmiştir. İsevî olan bu güzel bir yandan gamzesi ile öldürmekte diğer yandan dudakları ile can vermektedir.

Son beyitte İstanbul ve Galata isimlerinin kullanılmasıyla gazel daha da net bir biçimde somut hale getirilir. Ey Avnî, o resim gibi güzel sevgilinin sana ram olacağını,

⁵²Bu beyit dinî ve tasavvufî anlamda farklı şekillerde yorumlanmıştır. Konumuz bağlamında bu tartışmalara girmeye gerek görmemekteyiz. Biz sadece anlatıcı bakımından şiirleri incelemekteyiz.

boyun eğeceğini zannetme, zira sen İstanbul sultanısın, o da Galata'nın sultanı. Dolayısıyla bir sultanın başka bir sultana boyun eğmesi, ram olması olur şey değil.

Gazelin her beş beytinde de sevgilinin muhteşem bir güzelliğe sahip olduğu farklı imgelerle dile getirilmekte, âşıkların bu olağanüstü güzellikten çok fazla etkilendiği ifade edilmektedir. Ancak anlatıcı hiçbir beyitte belirgin olarak âşık kimliğine bürünmemiş, sadece şahane bir Hristiyan güzelini sohbet arkadaşına anlatmakla iktifa etmiştir.

Nihayetinde son beyitte şair anlatıcı bu gazelde hükümdar kimliğine ilişkin kuvvetli ifadeler kullanır. İncelediğimiz birçok gazelinde Fatih, metinde kurmaca bir âşık karakter yaratmış ve onun ruh halini gazellere yansıtmıştır. Bu gazellerde kurgulanan âşık tipi, divan şiirindeki geleneksel âşık tipidir. Bu âşıklar duygusal anlamda acı çektikleri gibi maddi anlamda da sıkıntılar içerisinde.

Oysaki ele aldığımız bu gazelde şair anlatıcı, padişahlığa dayanan kudretli kişiliğini şiire yansıtmıştır. Sevgili, ne kadar güzel olursa olsun onun alacağı en yüksek paye, Galata şahıdır. Oysaki metinde gerçek bir karakter olarak yer alan şair anlatıcı da İstanbul (Osmanlı) sultanıdır.

Birçok gazelde sevgiliye kul köle olan kurmaca âşık karakteri burada bulunmamaktadır. Çünkü bu gazelde şair anlatıcı, padişah kimliğini konuşturmuştur. Dolayısıyla bu gazelde şair anlatıcı olduğunu ifade edebiliriz.

2. ŞİİR (30)

- 1 Hüsni ile cânânlar içre cân-ı cânândur Veyis
Şerbet-i la'liyle dil derdine dermândur Veyis
- 2 Ağlamaz cân bülbüli şimden girü feryâd edüp
Bâğ-ı dilde hüsni ile bir verd-i handândur Veyis
- 3 Nice ma'mûr olmasun dil mülki 'adl ü dâd ile
Bunca yıldur kim gönül tahtında sultândur Veyis
- 4 Eşk-i çeşmüni şarâb u bağruñı eyle rübâb

Ey dil-i âşüfte çün bir gice mihmândur Veyis

- 5 ‘Avniyâ çün devlet el verdi ki mihmân oldu yâr
Fursatı fevt etme kim biñ câna erzândur Veyis

Yukarıda yer alan Veyis redifli gazel, Fatih Sultan Mehmet’in en çok bilinen şiirlerindendir ve ne yazık ki divan şiirinin anlam dünyasından oldukça uzak insanların Fatih’e yakışksız ithamlarda bulunmak için tevessül ettikleri gazellerden biridir. Aşkın, sevginin, muhabbetin sadece kadın ve erkek arasındaki tensel temasa indirgendiği modern dünyada tasavvufu yoğrulmuş eski edebiyatımızdaki aşk ve güzellik algısının doğru bir şekilde anlaşılmasını beklemek her geçen gün daha da güç hâle gelmektedir. Günümüzde “*güzel, güzellik, hoş, tatlı, şirin*” gibi kelimeler sadece kadınlar için kullanılır hâle gelmiş, erkekler için “*yakışıklı, karizmatik, eli yüzü düzgün*” gibi alternatif tabirler tercih edilir olmuştur.

Oysaki Klasik Türk Edebiyatı’nda, hatta sadece bizim edebiyatımızda da değil, müşterek İslamî edebiyatlarda (Türk, Arap, İran, Urdu...) yüce Allah mutlak güzelliği temsil eder. Bu ilahî güzellik, yaratılmış olan her şeye yansımış olmakla birlikte en çok insanda, özellikle insanın yüzünde tecelli eder. Dolayısıyla mutlak güzelliği anlatmak isteyen divan şairlerimiz, elbette ki yüce Allah’ı tasvir edemezler. Bunun yerine ilahî güzelliğin tecelligâhı olan insanı en güzel biçimde ifade etmeye çalışırlar. Bu güzellik dile getirilirken seçilen insanın bir kadın veya bir erkek olması bir anlam ifade etmez. Basit bir örnek vermek gerekirse körpe, tatlı bir bebeğin güzelliğini ifade etmek istediğimizde bebeğin cinsiyeti hiçbir önem taşımaz. Önemli olan bebeğin güzelliğinin ifade edilmiş olmasıdır. Aynı şekilde mutlak güzelliğe ulaştıracak olan izafî güzellik dile getirilirken de güzelin cinsiyeti hiçbir anlam taşımaz.

Bu nedenle sevgili, yâr, canan, maşuk gibi sözcükler ifade edildiğinde günümüzde akıllara daha çok bir kadın gelmektedir. Ancak divan şiirinde bu ifadeler Allah, Peygamber, bir din veya devlet büyüğü, yakın bir arkadaş veya beğenilen herhangi bir kimse veya bir şey için de kullanılmıştır. Modern zamanlarda bile dinî, tasavvufî bazı tarikatlarda müritlerin şeyhlerini bir sevgili gibi sevdikleri, aşkla, muhabbetle dolu ezgiler terennüm ettikleri bilinmektedir.

Yukarıdaki gazele tekrar dönelim. Gazelde redif olarak yer alan “Veyis” ismiyle

ilgili farklı değerlendirmeler bulunmaktadır. Doğan, erkek ismi olan Veyis'in divan şiiri metinlerinde sevgili yerine kullanılan sembolik bir isim olduğunu dile getirir (2014: 266). Pala ise bu ismin Fatih Sultan Mehmet'in bendelerinden biri olabileceğini ifade eder (2010: 109).

Bu noktada her iki yazara da katılmadığımızı ifade edebiliriz. Zira Doğan'ın söylediği gibi Veyis divan şiirinde sevgili yerine kullanılan sembolik bir isim olsaydı Leyla, Şirin, Aslı gibi birçok edebî metinde bu isimlere tesadüf etmemiz gerekirdi ki yaptığımız taramada böyle bir kullanıma rastlamadık. Yine Pala'nın dediği gibi Veyis, eğer Fatih Sultan Mehmet'in has bendelerinden biri olsaydı tarih kitaplarında, hiç olmazsa şura tezkirelerinde mutlaka buna temas edilirdi. Sultan Mahmut'un Ayaz ve Harun Reşit'in Behlül karakterlerinde olduğu gibi Veyis de meşhur bir karakter olurdu. Ancak böyle bir durum söz konusu değildir.

İlk beyti günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz. Veyis, sevilenler içinde güzelliğiyle sevgililerin canıdır, en üstünüdür. O Veyis ki yakut gibi dudaklarından dökülen şerbet ile gönül derdine dermandır. Yukarıda güzellik yakıştırmasının geçmişte erkekler için de kullanıldığını izah etmiştik.

Veyis'in (iç ve dış) güzelliğiyle padişahı olumlu yönde etkilediği, gönlüne ferahlık verdiği düşüncesi ikinci beyitte sürdürülür. Bir bülbüle benzetilen can bundan sonra feryat figan edip ağlamayacaktır. Zira Veyis, güzelliğiyle gönül bağında yeni açmış bir gül gibi hem kendi gülümsemekte hem de padişahın gülümsemesini (handân) sağlamaktadır. Zira bir nedimin en önemli görevi zaman zaman hoş fıkralar, hikâyeler anlatıp latife ve nükteler yaparak padişahın hoşça vakit geçirmesini sağlamaktır. Veyis bu yönüyle hem gülen bir güldür hem de padişahı gülümseten bir gül.

Üçüncü beyitte şair anlatıcı, hükümdar kimliğini hissettirir. Gönül mülkü, nasıl adalet ve hakkaniyet ile mamur olmasın ki? Zira bunca yıldır Veyis gönül tahtında sultanlık yapmaktadır. Şair, bu beyitte bir devletin bayındır olmasını adalet ve hakkaniyet ilkesine bağlamaktadır. Nitekim Fatih Sultan Mehmet kendi döneminde bu ilke ile Osmanlı Devleti'ni kısa sürede dönemin süper gücü hâline getirmeyi başarmıştır. Sonrasında da adalet ve hakkaniyetin egemen olduğu dönemlerde Osmanlı yüzyıllarca üç kıtaya hâkim olmayı sürdürebilmiştir.

Dördüncü beyti günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz: Ey perişan gönül, Veyis bir gece sana misafir olduğunda gözyaşlarını şarap ve bağrını rebap eyle. Şair

anlatıcı, Veyis ile hemhal olacak, bağrını yakan, kendini mahzun eden sorunları onunla dertleşecektir.

Son beyitte şair tecrit sanatına başvurarak dışarıdan kendine seslenir. Ey Avnî, mademki talih sana imkân tanıdı da dostun Veyis, sana misafir oldu. Öyleyse bu fırsatı elden kaçırma, zira Veyis bin cana değerdir. Hepimizin olduğu gibi şair anlatıcının da çevresinde arkadaş kabilinden onlarca kişi bulunabilir. Hatta bir hükümdar olması yönüyle binlerce insan karşısında el pençe divan durabilir. Ama en kudretli sultanlar bile samimi dostlara ihtiyaç duyarlar.

Daha önce dile getirdiğimiz gibi Veyis'in kimliğine dair herhangi bir tarihî belge tespit edebilmiş değiliz. Esasında edebî metinlerin, kurmaca anlatıların doğası gereği böylesi bir tespite de, araştırmaya da gerek olmadığını düşünüyorum. Veyis, burada şair anlatıcıya mutluluk ve huzur veren bir sevgiliyi sembolize etmektedir. Bu sevgili, bir kadın, bir erkek veya bir çocuk olabilir.

Burada dikkat etmemiz gereken önemli bir nokta var. Sevgili kavramını günümüzün bakış açısıyla değerlendirmemek gerekir. Sevgili, sevilen, çok sevilen kimsedir. Dolayısıyla bir insan için sadece bir kadın değil, pekâlâ çocuğu, mürşidi, Peygamberi de sevgilisi olabilir. Hatta mutlak sevgilinin yüce Allah olduğunu her zaman hatırdan tutmak gerekir.

3. ŞİİR(56)

1
.....

2 Tevârîh-i Cem ü İskender etmez hâtırum hergiz
Meger câm-ı cihân-bîn eyleye anı yine rûşen

3 İrem bāğından u Nemrûd odından sürme efsâne
Getür ol câm-ı âteş-rengi kim 'âlem olur gül-şen

4 Felek her gün çü merdân-ı cihânı zîr-i hâk eyler
Ko câm-ı merg yâdını getür bir câm-ı merd-efgen

- 5 Zamâna i'tibâr u 'ömre olmaz i'timâd etmek
Hoş ol dem kim bu devr içre kılavuz devr sâgar fen
- 6 Bu ebnâ-yı zamândan kime deseñ dôt-ı cânısuñ
Yakîn bilgil ki kendü cânuña hâzırladuñ düşmen
- 7 Çemen ra'nâlarına 'ömr bâğından haber yokdur
Bu hâle eşk ü nâleyle bahâr elbet eder şîven
- 8 Bu dünyâ-yı denî içün niçe bir dest ü pâ urmak
Elüñe âstîn ü pâyuña mesken yeter dâmen
- 9 Bu dârü'l-hâdise içre niçe gün turmağ olursa
Hemân yeğdür ki 'Avnî edesün meyhâneyi me'men

Gazelin ilk beyti yazma nüshada yer almadığı gibi henüz başka bir mecmuada da bulunamamıştır. Matlanın yokluğu nedeniyle gazelin ikinci beyti olarak kabul ettiğimiz beyti günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz: Cem ve İskender tarihleri, benim zihnimi tatmin etmez. Bu zihni ancak dünyayı gösteren kadeh aydınlatabilir.

Şair anlatıcının bu beyitte hükümdar kişiliğini aleni bir şekilde hissettirdiği görülmektedir. Cem doğunun İskender ise batının cihangir hükümdarlarıdır. Fatih ise kendisini hem doğunun hem de batının yegâne hükümdarı olarak görmektedir. Zira Osmanlı'nın topraklarının bir kısmı Asya'da (Anadolu) bir kısmı ise Avrupa'da (Balkanlar) bulunmaktadır.

Klasik Türk Edebiyatı'nda divanlar alfabetik olarak tertip edildiğinden Fatih'in bu gazeli hayatının hangi döneminde yazdığını tespit edebilmek güç. Ancak şiirin hissettirdiği kadarıyla Fatih'in bu gazelini fetihlerin yoğunlaştığı ve Osmanlı'nın hem İran'a hem de Avrupa'ya kendisini büyük bir cihan devleti olarak kabul ettirdiği ileri yaşlarda yazmış olabileceğini söyleyebiliriz. Artık Cem'in veya İskender'in efsanelerini okumak Fatih'i tatmin etmemektedir. Çünkü Fatih her geçen yıl daha da büyüttüğü devletiyle bu iki imparatoru gölgede bırakmaya karardır.

Fatih'in gönlünü ancak dünyayı gösteren kadeh aydınlatabilir. Bu kadeh (câm-ı cihân-bîn) hem Cem ile hem de İskender ile ilişkilendirilen efsanevi bir kadehtir ki hükümdara dünyada dilediği yeri görebilme imkânı vermektedir. Diğer yandan Cem şarabın mucidi sayılır ve Câm-ı Cem tamlamasında olduğu gibi kadeh genellikle Cem ile ilişkilendirilir. Fatih bir yandan bu efsanelere işaret ederken bir yandan da şarabın insanın zihnini aydınlattığını dile getirmektedir. Tabii ki burada şarabın bir sembol olarak kullanıldığını ve maksadın Allah aşkı olduğunu ifade etmemiz gerekir.

Üçüncü beyitte Fatih, yine tarih ve şarap ekseninde düşüncelerini dile getirir: İrem bahçesinden ve Nemrud ateşinden bahsetme. O ateş renkli kadehi getir ki âlem o zaman gül bahçesine döner. İrem bahçeleri Ad kavminin cennete öykünerek imar ettikleri efsanevi bahçelerdir. Nemrud ateşi de Babil hükümdarı Nemrud'un Hz. İbrahim'i yakmak için tutuşturduğu fakat Allah'ın emriyle cennetten bir köşeye dönen ateştir.

Beyit bağlamında şair “efsane sürme” ve “getür” emir kiplerinden anlaşıldığı üzere bir kimseye seslenmektedir. Özellikle ikinci mısradaki “kadeh getir” ibaresinden bu muhatabın bir saki olduğu anlaşılmaktadır. Saki dünyanın muhteşem güzelliğini anlatmak için İrem bahçelerinden veya Nemrud'un gül bahçesine dönen ateşinden söz etmemelidir. Bunun yerine kıpkırmızı rengiyle bir şarap kadehi getirmesi yeter. O zaman zaten bu şaraptan yudumlayan kişi mest olacak ve dünya, gözünde cennete dönüşecektir.

Sonraki iki beyitte şair bir yandan felekten yakını bir yandan da bu acımasız feleğe karşı şarabı bir sığınak olarak işaret eder: Felek, madem her gün insanları toprağın altına sürüklemektedir, öyleyse ölümü yâd etmeyi bırak, insanları yıkan bir kadeh getir. Zamana ve ömre güven olmaz. Kadehin kılavuz şarabın fen olduğu zaman, ne güzel zamandır.

Doğası gereği her gün nice insanlar ölmekte ve toprağa verilmektedir. Öyleyse sürekli ölümü anmanın bir anlamı bulunmamaktadır. Bunun yerine daha hayattayken insanı yerle yeksan eden şaraba (ilahî aşk) yönelmek gerekir. Zamana itibar olmaz, zamanın ne getireceği belli olmaz. Ömre de güven olmaz, her an insanın başına bir felaket gelebilir, insan ansızın ölebilir. Öyleyse âkil kimse bu dünyada kadehi kılavuz, şarabı da hakikate ulaştıran bir fen olarak telakki etmelidir. Mecazi olarak burada kadeh, dergâh; şarap ise ilahî aşk olarak kastedilmiş olmalıdır.

Sonraki beyitlerde de şair farklı yönleriyle bu dünyaya ve insanlarına güven olamayacağını dile getirir ve neticede geçici olan bu dünyadan el etek çekip meyhaneye sığınmak gerektiğini ifade eder. Ancak gazelin tamamına baktığımızda şarap, kadeh, meyhaneye gibi kelimelerin tasavvufî anlamlarının öne çıktığı görülmektedir.

Kanaatimce şair anlatıcı bu gazelde duygu ve düşüncelerini doğrudan kendi hükümdar kişiliğiyle dile getirmiştir. Bir hükümdar şair olarak kendisini Cem ve İskender ile mukayese etmiş, yine birer hükümdar olan Şeddad ve Nemrud'u yâd etmiştir. Ancak hükümdarlığı dünya ile ilişkilendiren şair anlatıcı, asıl mutluluğun ilahî aşk ile elde edileceğini ifade etmiştir.

4. ŞİİR(64)

- 1 Ereli cân kulağına senûñ 'aşkuñ nidâsından
Urur lebbeyk eşigüñde tavâf eyler safâsından
- 2 Perîşân zülfüñi gören meger kim miske beñzetmiş
Yüzi kara olup kaçdı Hatâya ol hatâsından
- 3 Seherde bülbüle sordum niçün feryâd edersün sen
Niyâz eylerem Allah'a rakîbüñ iftirâsından
- 4 Mahalleñ iti incidür beni bilmezlige urup
Ne müşkildür cefâ ermek kişiye âşinâsından
- 5 Firâkuñ odı cânımı yakar rahm eylemez baña
Şehenşâha ne gam yansa fakîrûñ bûriyâsından
- 6 Benüm sen şâh-ı meh-rûya kul olmak iledür fahrüm
Gedâ-yı dilber olmak yeğ cihânuñ her safâsından
- 7 'Aceb mi olsa ger 'Avnî cihân sultânları hânı
Ki düşdi üstine sâye senûñ destüñ hümâsından

Yukarıdaki gazel, Ali Emiri nüshasında bulunmamaktadır. Ancak bu gazel, Hacı Kemal'in Câmiü'n-Nezâir (v.277b) ve Edirneli Nazmi'nin Mecmuatü'n-Nezâir (v.318a) adlı nazire mecmualarında yer almaktadır. Ali Emiri de daha sonra yazma eserden istinsah ettiği nüshada (v.41/a) bu gazele yer vermiştir (Doğan, 2014: 460).

Yedi beyitlik bu gazelde kanaatime göre Fatih Sultan Mehmet, hükümdar kimliğiyle yer almış ve ilahî aşkı terennüm etmiştir. Gazelin ilk beytini günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz: Senin aşkının sedası can kulağıma eriştiğinden beri (canım), sevincinden lebbeyk diye diye senin eşiğinde tavaf eyler. Bilindiği gibi tavaf hac ibadeti ile ilgili bir ritüeldir. Hacılar, hac vazifesi sırasında kabenin etrafını dönerek lebbeyk lebbeyk (emret emret) diye Allah'a yakarıшта bulunurlar.

Bu beyitte anlatıcı, mutlak sevgili olan yüce Allah'a duyduğu aşkı dile getirmeye çalışmıştır. Buna göre gayp âleminde bir ses, anlatıcının yürek teline dokunmuş, bu ilahî sesin verdiği sevinç ile anlatıcı, mecazen, sevgilinin eşiğinde döne döne emrine amade olduğunu haykırmıştır. Her ne kadar tavaf ve lebbeyk nidaları kabede yapılan ritüeller ise de gerçek bir mümin, her zaman hayatının merkezine hakikî sevgili olan Allah'ın rızasını (eşik) alır ve emir-nehiylerine uymak suretiyle her daim lisan-ı hal ile lebbeyk virdini tekrar eder.

Sonraki üç beyitte şair, gazelini çoklu anlam katmanlarına uygun olarak oluşturur. İlahî aşk ve beşerî aşk iç içe geçer. Ancak özellikle son üç beyitte anlatıcı hem belirgin bir şekilde hükümdar kimliğini hissettirir hem de gazelde dile getirilen aşkın Allah aşkı olduğunu somut bir biçimde ortaya koyar.

Beşinci beyitte anlatıcı, ayrılık ateşiyle yanıp tutuştuğunu, ancak şahlar şahının bunu pek umursamadığını ifade etmektedir. Şahlar şahı olan, bütün kâinatın yegâne hükümdarı olan elbette yüce Allah'tır ve Allah'ın binlerce âşığı vardır. Bu âşıklar, ayrılık acısıyla yanıp tutuşmaktadır, ancak sayısız âşığa sahip olan mutlak sevgili bu kulların yanmasıyla pek ilgilenmemektedir. Bu nedenle binlerce âşıktan biri olan anlatıcı, önce sevgiliden merhamet görmediğini dile getirirse de daha sonra bunun gayet doğal bir durum olduğunu ifade etmektedir. Zira âlemlerin padişahı için sıradan bir fakirin hasırının yanmasının ne önemi olabilir ki?

Altıncı beyitte anlatıcı, kendi konumunu ve muhatabın makamını daha da belirgin hale getirir: Benim övüncüm, sen ay yüzlü padişaha kul köle olmaktır.

Sevgilinin yanında bir dilenci olmak, dünyanın her türlü zevkinden daha iyidir. Anlatıcı, belli bir coğrafyanın hükümdarı olsa da yeryüzünün, gökyüzünün, bütün âlemlerin yegâne hükümdarının, aynı zamanda gönüller sultanının yüce Allah olduğunu bilmektedir. Bu nedenle bir sultan da olsa kişi için en büyük makam gerçek sevgili olan Allah’a kul olmaktır. Bu kulluğun verdiği huzur, dünyadaki diğer bütün zevklerden evladır.

Nihayetinde mahlas beytinde şair anlatıcı, bu gazelde hükümdar kimliğiyle yer aldığını net bir biçimde ortaya koyar: Avnî, eğer dünyanın sultanlarına hükmeden büyük bir han olursa bunu garipsememeli, zira senin hüma kuşu gibi olan ellerinin gölgesi onun üstüne düştü. Hüma, efsanevî bir kuştur, bu kuşun gölgesi kimin üzerine düşerse o kişi sultan olur ve büyük saadetlere erer. Burada “senin elin” diye ifade edilen yüce Allah’ın yardımı olmalıdır.

Şair anlatıcı bu beyitte bir yandan birçok sultanı hükmü altına alan ve dünyaya hükmeden büyük bir imparator olduğunu ifade etmekte, diğer yandan bütün bu başarıların ardında yüce Allah’ın yardım eli olduğunu izhar etmektedir. Bir anlamda yeryüzüne hükmeden bir sultan, bu kudretini âlemlerin yegâne hükümdarına borçlu olduğunu bilmektedir.

5. ŞİİR(67)

- 1 Kasd-ı cânım eyleyüpdür yine hicrân var ise
Hey müselmânlar demidür baña dermân var ise
- 2 Yine sevdâyî gönül hayli perîşândur bugün
Sünbülünü dağıdupdur ol perî-şân var ise
- 3 Öldüğüm bilüp mahalleñ itleri feryâd edüp
Beni ağlar cem‘ olup bir yere yârân var ise
- 4 Sen dür-i meknûn firâkında gözüm yaşın görüp
Baña taklîd edüp ağlar ebr-i nîsân var ise

- 5 Yüzüne ‘âşık olana münkir imiş dûstum
Zâhidüñ göñlinde yokdur nûr-ı î mân var ise
- 6 Ol şeh-i hüsn ü cemâle çün kul olduñ ‘Avniyâ
Saña olmışdur müsellemler mülk-i ‘Osmân var ise

Yukarıdaki gazelin redifi olan “var ise/varsâ” ibaresi günümüzde daha çok taşıdığı “eğer varsâ” anlamının yanı sıra eski metinlerde “ihtimal ki, galiba, herhalde, olsa olsa” anlamlarında da kullanılmıştır (Dilçin, 2018: 240; Doğan, 2014: 483). Doğan’ın ifade ettiği gibi “var ise/varsâ” ibaresi bu gazelde sadece ilk beytin ikinci mısrasında “eğer varsâ” anlamında kullanılmıştır. Diğer bütün kullanımlarda ise bu ibare “galiba” anlamı taşımaktadır.

Buna göre gazelin ilk beytini günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz: Galiba ayrılık yine canıma kastetti. Ey Müslümanlar, eğer çektiğim bu derdin bir dermanı var ise şimdi onu sunmanın tam zamanıdır. Anlatıcı, derin bir ayrılık acısı yaşadığını dile getirmektedir. Hicranın ilacı elbette vuslattır, anlatıcı çaresiz bir biçimde çevresindeki Müslümanlardan yardım dilenmektedir. Ancak kendisi de bunun pek mümkün olmadığını bilmektedir.

Birkaç beyit ilahî ve beşerî aşk iç içe geçmiş şekilde verilir. Ancak dördüncü beyitten itibaren anlatıcı, bu gazelde ilahî aşkı terennüm ettiğini hissettirmeye başlar.

Dördüncü beyitte anlatıcı, “gizli inci” metaforu üzerinden ilahî aşkı dile getirir: Galiba gizli, parlak bir inci gibi olan sen sevgilinin ayrılık acısıyla döktüğüm gözyaşlarını gören nisan bulutları bana öykünüp ağlıyor. Bu beyitte “Ben gizli bir hazine idim; bilinmek istedim, mahlûkatı yarattım.” kudsî hadisine işaret olduğunu söyleyebiliriz. Yüce Allah bir dürr-i meknûn, bir kenz-i mahfî, bir gizli hazinedir. Anlatıcı, bu mutlak sevgilinin hasretiyle yanıp tutuşmakta, için için gözyaşı dökmektedir. O kadar ki nisan yağmurları bile ona öykünerek gözyaşı dökmeye başlamıştır.

Beşinci beyitte anlatıcı bir fırsatını bulup zahit tipine çatar: Ey sevgili, zahit senin yüzüne âşık olanları yadırgıyormuş, herhalde zahidin gönlünde iman nuru yok. Zahit, İslam’ı sadece temel ibadetlere indirgeyerek yaşadığı için aşk mefhumunu anlayamaz. Dolayısıyla en güzel şekliyle bir insan yüzünde tecelli eden yüce Allah’a

büyük bir aşk ile bağlananların tutum ve davranışlarını da idrak edemez. İşin kolayına kaçarak Hak âşıklarını inkâr etme yoluna gider.

Nihayetinde son beyitte anlatıcı, Fatih Sultan Mehmet'in hükümdar kimliğini ima eder: Ey Avnî, sen o güzellik ve cemal padişahına kul olduğun için Osmanlı ülkesi sana bağışlandı.

Anlatıcı, burada hem Fatih Sultan Mehmet'in Osmanlı Devleti'nin hükümdarı olduğunu ortaya koymakta, hem de büyük bir tevazu göstererek bu nimetin yüce Allah'ın bir lütfu olduğunu ifade etmektedir. Avnî, Devlet-i Âliye'nin başında da olsa bütün kâinatın padişahının, âlemdeki bütün güzelliklerin sultanının yüce Allah olduğunu bilmektedir. Bir hükümdar da olsa Avnî, bu mutlak güzellik padişahına kuldur ve dünyada kendisine emanet edilen bütün nimetlerin aslında bu kulluktan kaynaklandığını dile getirmektedir.

Dolayısıyla Fatih Sultan Mehmet'in bu gazelinde gerçek kimliğine, hükümdar kişiliğine yakın bir tip canlandırıldığını söyleyebiliriz. Buna rağmen bu şiir edebî bir metindir, kurmaca bir anlatıdır. Bu şiirin kurmaca anlatıcısı Avnî'dir, Fatih Sultan Mehmet değildir. Bu şiirden hareketle Fatih Sultan Mehmet hakkında olumlu veya olumsuz bir değerlendirme yapılamaz. Fatih, bu gazel özelinde Avnî karakterini yaratmış ve son beyitte onu Osmanlı hükümdarı olarak kurgulamıştır.

6. ŞİİR (75)

Düşelden dil cemâlûñ şem'ine ey ruhları alüm
Yanardum nâr-ı 'aşkuñla n'olısar bilmezin hâlüm
Bırakduñ beni [sen] pervâne-veş odlara ah zâlim
Benüm ârâm-ı cânım sevdüğüm 'ömrüm Hasan Bâlüm

Bugün takyacılık sen dil-rübâya olalı san'at
Olupdur 'Avnî gibi yerüm ey meh âteş-i hasret
Seni terk etmezem bağrum [evini] sısı [da] fûrkat
Benüm ârâm-ı cânım sevdüğüm 'ömrüm Hasan Bâlüm

Murabba nazım şekliyle yazılmış olan bu şiir Fatih Divanı'nda yer

almamaktadır. Jakop, Bilmen, Aymutlu ve Pala'ların çalışmalarında da bu şiir bulunmamaktadır. Baltacıoğlu, bu şiiri Pervane Bey Mecmuası'nda (v. 408a) tespit etmiş ve doktora çalışmasına dâhil etmiştir. Mecmuada bu şiir için şu başlık kullanılmıştır: *Ez-ân-ı Sultân Mehmed Hân İbn-i Murâd Hân...* (Baltacıoğlu, 2003: 900). Bu murabbaya çalışmamızda esas aldığımız Doğan'ın Fatih Divanı ve Şerhi adlı eserinde de 75. şiir olarak yer verilmiştir (Doğan, 2014: 539).

Bu şiirde kurmaca bir sevgili yerine müşahhas bir isme hitap edilmiştir. Her ne kadar yaptığımız araştırmalarda Hasan Bâl ile ilgili tarihî bir belge elde edemediysek de şiirde özel bir isim kullanılmış olması, Hasan Bâl'in muhayyel değil, sosyal hayatta yaşamış bir karakter olduğu ihtimalini güçlendirmektedir.

Bu murabbanın ilk dörtlüğünü günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz: Ey al yanaklım, gönül senin güzelliğinin mumuna düştüğünden beri aşkının ateşiyle yanıyorum, bilmem ki ne olacak hâlîm. Ah zalim, beni kelebek gibi ateşlere attın. Benim canımın huzuru, sevdiğim, ömrüm, Hasan Bâl'im.

İlk dörtlükte anlatıcı, divan şiirine uygun bir şekilde bir yandan muhabbet duyduğu kişiye güzellemler düzmekte öte yandan bu muhabbetin kendi üzerinde bıraktığı etkiyi dile getirmektedir. Somut bir şekilde Hasan Bâl isminin kullanılması dışında bu dörtlük tamamen klasik şiirimizin aşk anlayışına uygun olarak yazılmıştır. Sevgili çok güzeldir, bu güzellik âşığı derinden etkilemiş ve âşık bu muhabbet derdiyle acılar çekmeye başlamıştır. Ancak dörtlüğün sonunda somut bir isim kullanılmıştır.

Murabbanın ikinci dörtlüğünü de günümüz Türkçesine şöylece çevirebiliriz: Ey ay yüzlü, takkecilik sen gönül kapan sevgiliye sanat olduğundan beri Avnî gibi benim yerim de hasret ateşi olmuştur. Bu ayrılık benim gönül evimi yıksa da seni terk etmem. Benim canımın huzuru, sevdiğim, ömrüm, Hasan Bâl'im.

Bu dörtlükte Hasan Bâl'in somut bir karakter olduğuna ilişkin bir işaret daha verilmiştir. Hasan Bâl, toplumsal hayatta bir meslek, bir sanat icra etmekte, takkecilik yapmaktadır. Dörtlüğün son mısrası nakarat şeklinde tekrar edilmiş ve özel isim Hasan Bâl de doğal olarak tekrar kullanılmıştır.

Ancak edebiyatın kurmaca dünyası içerisinde Hasan Bâl'i veya benzer somut isimleri değerlendirmek gerekir. Şair anlatıcı, metinde yer verdiği karakterleri gerçek hayattan alabilir. Fakat bu karakterleri işlerken ne kadar gerçeğe bağlı kaldığını tam olarak tespit etmemiz mümkün değildir. Diğer bir deyişle gerçek, sosyal hayattan

alınmış olsa bile edebî metne giren her karakter, tıpkı anlatıcı gibi kurmaca olarak değerlendirilmelidir.

7. ŞİİR(78)

Eger ân gebr-i efrencî be-dest âred dil-i mâ-râ
Be-hâl-i Hindüyeş bahşem Sitanbûl u Kalâtâ-râ

Yukarıdaki beyit Ali Emiri tarafından Millet Kütüphanesi'ne bağışlanan Fatih Divanı'nda yer almamaktadır. Ancak bu beyit Georg Jacob tarafından Uppsala Krallık Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki bir yazma mecmuadan kopya edilerek 1904 yılında Berlin'de bastırılan Fatih Divanı'nda bulunmaktadır (Doğan, 2014: 547). Geçmişten günümüze yapılmış çalışmalarda da bu beyit, Fatih Sultan Mehmet'in en meşhur beyitlerinden biri olarak ele alınmıştır.

Yukarıdaki beyit, şu ana kadar tespit edebildiğimiz kadarıyla, Fatih tarafından yazılmış tek Farsça şiirdir. Tez çalışmamızda ele aldığımız 84 şiirden biri de (incelememizdeki 80. şiir) Arapça olarak yazılmıştır. Divan şairlerinin Arapça ve Farsçaya hâkim oldukları ve Türkçenin yanı sıra Arapça, Farsça şiirler de yazdıkları bilinmektedir. Bu bağlamda Fatih Sultan Mehmet'in de birer Arapça, Farsça beytinin bulunması gayet doğal bir durumdur. Hatta ileride farklı şiirlerinin de tespit edilmesi muhtemeldir.

Fatih'in bu Farsça beytini şu şekilde Türkçeye tercüme edebiliriz: Eğer o Frenk kâfiri (sevgili), gönlümüzü ederse onun Hintli (gibi siyah) beni için İstanbul ve Galata'yı bağışlarım.

Fatih'in bu meşhur beyti aslında İran'ın ünlü şairi Hâfız-ı Şîrâzî'ye nazire olarak yazılmıştır. Hâfız'ın orijinal beyti şu şekildedir:

Eger ân Türk-i Şîrâzî be-dest âred dil-i mâ-râ
Be-hâl-i Hindûyeş bahşem Semerkand u Buhârâ-râ

(Eğer o Şirazlı Türk (kökenli güzel), bizim gönlümüzü ederse, onun Hintli (gibi siyah) beni için Semerkant ve Buhara'yı bağışlarım.)

Rivayete göre İran'ı fetheden Timur, Hâfız'ın bu beytini okuyunca kendisini huzura çağırır. Timur eski püskü elbiseler içinde huzuruna getirilen Hâfız'a ironik bir biçimde sorar: “*Biz Semerkant ve Buhara'yı almak için bunca kan dökmüşken sen sevgilinin bir tek beni için bu şehirleri bağışlıyorsun, bu nasıl bir cömertlik?*” Hâfız, üzerindeki eski püskü elbiseleri göstererek “*Sultanım, işte bu cömertlik yüzünden böyle fakir hakir kaldım!*” diyerek nükteli bir cevap verir. Bu nükteli cevap, Timur'un hoşuna gider hem Hâfız'ı vergiden muaf tutar hem de ona ihsanda bulunur (Pala, 2010: 239).

Zemin şiir ve nazireyi karşılaştırdığımızda Fatih Sultan Mehmet'in aslında sadece yöresel iki sözcük grubunu değiştirdiğini görmekteyiz. Hafız-ı Şirazi'nin beytinde geçen “*Türk-i Şîrâzî*” yerine “*gebr-i Efrencî*” sözcük grubu kullanılmıştır. İran'da yaşayan Hâfız için güzelliği çekik gözlü, uzun boylu Türk kadını temsil etmektedir. Ancak İstanbul'da yaşayan Fatih için, en azından bu beyit özelinde, güzelliğin mücessem hali Frenk (Rum) dilberidir.

Fatih'in değiştirdiği ikinci sözcük grubu ise “*Semerkand u Buhârâ*”dır. Bunların yerine “*Sitanbûl u Kalâtâ*” bağlama grubu kullanılmıştır. İstanbul Osmanlı Devleti'nin başkenti ve en önemli şehridir. Galata, günümüzde bir semt haline gelmiş olmakla beraber o dönem İstanbul'unda daha çok Rumların, gayrimüslimlerin yaşadığı mahallelere işaret eder. İranlı bir şair için sevgiliye bağışlanacak en güzel şehirler Semerkant ve Buhara olabilir ama bir Osmanlı şairi için sevgilinin bir benine bağışlanacak şehirler elbette İstanbul ve Galata olmalıdır.

Bu şiirde Fatih Sultan Mehmet, kendi kimliğini âşık kimliği ile birleştirmiştir. İncelediğimiz birçok gazelde Şair Fatih, metinde kurmaca bir âşık karakter yaratmış ve onun ruh hâlini gazellere yansıtmıştır. Bu gazellerde kurgulanan âşık tipi, divan şiirindeki geleneksel âşık tipidir. Bu âşıklar duygusal anlamda acı çektikleri gibi maddi anlamda da sıkıntılar içerisindeydi.

Oysaki ele aldığımız bu beyitte Fatih Sultan Mehmet, padişahlığa dayanan kudretli kişiliğini şiire yansıtmıştır. Sevgili, eğer kendisini hoşnut ederse ona payitahtını, İstanbul'u hediye edecektir. Yine İstanbul, Galata, Efrenc (Frenk) gibi kelimeler, bu beyitte Fatih'in mahallî unsurlardan yararlandığının bariz göstergesidir. Bu söylediklerimiz edebî bir metni, tarihî bir metne dönüştürdüğümüz anlamına gelmez. Zira Fatih Sultan Mehmet'in gerçek hayatta elbette eşi, sevdiği olmuştur. Ama Fatih

kimseye İstanbul'u veya başkaca bir yeri bağışlamamıştır. Fakat edebiyatın kurmaca dünyası içerisinde şair anlatıcı, sevgili için neler yapılabileceğini ifade etmiştir. Bu ifadeleri sarf eden şairin, bir hükümdar olmasını tamamen göz ardı edemeyiz.

8. ŞİİR (79)

Bizümle saltanat lâfin edermiş ol Karamânî
Hudâ fırsat verürse ger kara yere karam anı

Yukarıdaki beyit neredeyse günümüz Türkçesiyle yazılmış gibidir. Bu beyti şu şekilde nesir hâline getirebiliriz: O Karamanlı, bizimle saltanat lafı edermiş. Eğer Allah fırsat verirse onu kara yere, toprağa, karacağım.

Ele aldığımız bu beyitte Fatih Sultan Mehmet, Karamanoğlu Kasım Bey ile mücadelesine temas etmiştir (Doğan, 2014: 550). Bilindiği gibi Anadolu Selçuklu Devleti yıkıldıktan sonra bir fetret dönemi yaşanmış ve Anadolu'nun farklı coğrafyalarında birçok beylik kurulmuştur. Bu beylikler arasında uzun yıllar iktidar mücadelesi yaşanmış, nihayetinde Osmanoğulları, diğerlerine galebe çalarak devletleşme sürecini başarılı bir şekilde tamamlamıştır.

Ancak Osmanlı Devleti, bu süreçte en çok Karamanoğulları ile sorun yaşamıştır. Zira bu beylik, kendisini Selçukluların varisi saymaktadır. Osmanlıların Batı'ya doğru yaptığı her seferde Karamanoğulları, Anadolu'daki Osmanlı topraklarına saldırmış ve bazı şehirleri ele geçirmiştir. Bu soruna kesin bir çözüm bulmak isteyen Fatih Sultan Mehmet 1472'de Karamanoğulları üzerine bir sefer düzenlemiş ve bu beyliği tamamen kontrol altına almayı başarmıştır.

Yukarıdaki beyitte Fatih Sultan Mehmet'in, Karamanoğulları ile giriştiği mücadeleye değindiği görülmektedir. Karamanoğulları da diğer beylikler gibi Anadolu'da hâkim güç olmak istemekte, hatta Selçukluların merkezinde varlığını sürdürdüğü için bu hakkın en çok kendilerinde olduğunu düşünmektedir. Bu nedenle Anadolu'da hızla yükselen güç konumundaki Osmanlılar ile sık sık iktidar kavgası yaşamaktadır. İlk mısrada bu durum dile getirilmektedir: Bizümle saltanat lâfin edermiş ol Karamânî

O Karamânî'den kasıt, Karamanoğulları hükümdarı Kasım Bey olmalıdır. Bu

bey, Fatih ile saltanat kavgası etmekte, yani Anadolu coğrafyasında hüküm hakkının kendisinde olduğunu iddia etmektedir. Ancak Fatih Sultan Mehmet hem bu coğrafyaya hükmetme hakkının kendisinde olduğunu düşünmekte hem de daha büyük fetihler için böylesi küçük sorunlara son vermek istemektedir. Bu nedenle Allah'ın yardımıyla Kasım Bey'i kara toprağa karıştıracak, Karamanoğullarını yerle bir edecektir. İkinci mısradaki bu düşünce ifade edilmektedir: Hudâ fırsat verürse ger kara yere karam anı.

Bu çalışmada incelediğimiz üzere Fatih Sultan Mehmet'in 72 gazeli bulunmaktadır ve bu gazellerin büyük çoğunluğunda âşık anlatıcı tipinden istifade edilmiştir. Zira Klasik Türk Edebiyatı'nda gazel deyince akla "aşk" gelir. Aşk temasının işlendiği bir şiir için de en uygun anlatıcı, âşık tipi olmalıdır. Bu nedenle sadece Fatih değil, bütün divan şairlerinin gazellerinde en çok âşık anlatıcıdan istifade ettikleri kuvvetle muhtemeldir.

Hatta bazı şairlerin divanları üzerine "*âşık anlatıcı*" ile ilgili tez çalışmaları da yapılmıştır.⁵³ Âşık anlatıcı tipi, gazellerde o kadar hâkim bir şekilde yer almaktadır ki bazen bütün gazellerin âşık kimliğiyle yazıldığı düşünülmüş, gerçek şairin kurmaca âşık ile aynı karakter olduğu yanılığına düşülmüştür.

Ancak yukarıdaki beyitte şair anlatıcı, hükümdar kimliğiyle yer almayı tercih etmiştir. Gerçek hayatta karşılığı olan bir bey ile mücadelesine temas eden şair anlatıcı, aynı zamanda bu beyitte büyük bir hükümdarın yüksek özgüvenli kişiliğini de şiire yansıtmıştır.

9. ŞİİR(80)

Âh min-‘azmetin bi-gayr-i iyâb

Âh min-hasretin ‘ala’l-ahbâb

Aslında yukarıdaki beyit Ali Emiri tarafından Millet Kütüphanesi'ne bağışlanan Fatih Divanı'nda yer almamaktadır. Ancak yine Ali Emiri tarafından kaleme alınmış olan Cevâhirü'l-Mülûk adlı eserin 28. sayfasında bu beyit bulunmaktadır (Doğan, 2014:

⁵³Funda Bagan, İshâk Çelebi Divanı'nda anlatıcı âşık, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara2011.

Gökhan Ayverdi, Nev'izâde Atâyî Divanı'nda Anlatıcı Âşık Tipi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya2021.

550).

Bu beyte Şahmeran Baltacıoğlu doktora çalışmasında yer vermiş ve bizim yukarıda yaptığımız gibi beytin Cevâhirü'l-Mülûk'ta yer aldığı bilgisini vermekle iktifa etmiştir. Muhammet Nur Doğan ve İskender Pala gibi araştırmacılar da aynı yöntemi takip etmişlerdir. Dolayısıyla divanında bulunmamakla beraber bu beytin de Fatih Sultan Mehmet'e ait olduğunu kabul ederek değerlendirmemizi yapmamız gerekir.

Yukarıdaki beyit, şu ana kadar tespit edebildiğimiz kadarıyla, Fatih tarafından yazılmış yegâne Arapça şiirdir. Tez çalışmamızda ele aldığımız 84 şiirden biri de Farsça olarak yazılmıştır. Divan şairlerinin Arapça ve Farsçaya hâkim oldukları ve Türkçenin yanı sıra Arapça, Farsça şiirler de yazdıkları bilinmektedir. Hatta Fuzûlî gibi bazı zirve şairler her üç dilde de divan sahibi olabilecek kadar şiirler kaleme almışlardır. Pek çok divan şairi de müstakil olarak Arapça ya da Farsça bir divan tertip etmemekle beraber Türkçe divanının içerisine birkaç Arapça, Farsça şiir serpiştirmeyi ihmal etmemiştir.

Bu bağlamda Fatih Sultan Mehmet'in de birer Arapça, Farsça beytinin bulunması gayet doğal bir durumdur. Hatta ileride farklı şiirlerinin de tespit edilmesi muhtemeldir.

Yukarıdaki şiiri şu şekilde Türkçeye çevirebiliriz:

Âh dönüşü olmayan (şu) gidişten

Âh dostlara hasret çekmekten

Âh, dönüşü olmayan şu gidişten. Bu ifade belli bir yaşa gelmiş hemen her insanın içinden geçirdiği düşüncelerdir. Fatih Sultan Mehmet de hayat yolculuğunda acı tatlı pek çok deneyimler yaşamış, dönüşü olmayan kararlar almak durumunda kalmıştır. Bazen alınan kararlar, katedilen mesafeler insana mutluluk verirken bazen de insanın üzülmeye iç geçirmesine sebep olabilir. Fakat her halükârda gidiş, dönüşü mümkün olmayan bir ileriye gidiştir. Zamanı geri almanın, geriye dönmenin imkânı bulunmamaktadır.

Âh dostlara hasret çekmekten. Uzun hayat yolculuğunda, dönüşü olmayan şu gidişte nice dostlarla yollar ayrılır, kimileri ölür kimileri ile fikir ayrılığına düşülür. Ama gerçek bir dosta her zaman özlem duyulur ve gerçek dostluklar daha çok erken yaşlarda kurulan dostluklardır. Yaş ilerledikçe yeni dostluklar kurma şansı azalır. Eski

dostlarımızdan bir kısmı hayata veda edebilir bir kısmı da fiziksel veya fikirsel olarak bizden uzaklaşabilir. Her iki durumda da bu dostlara özlem duyulur.

Fatih Sultan Mehmet de neticede bir beşer olarak bütün insanlar gibi bu duyguları yaşamış olmalıdır. İncelediğimiz yukarıdaki Arapça beyti bu duyguların ifadesi olarak değerlendirebiliriz.

Bir tek beyitten oluşan bu şiirde şair anlatıcının farklı bir kurmaca anlatıcıya başvurduğunu söylemek için elimizde somut bir sebep bulunmamaktadır. Bu nedenle bu beyitte şair anlatıcının yer aldığını dile getirebiliriz.

10. ŞİİR(81)

Bilmezem bu hilkat-i ‘âlemde mi insâf yok
Olmadum mı yoksa ben hâlâ sezâ-yı merhamet

Bir tek beyitten oluşan bu şiiri şu şekilde günümüz Türkçesine çevirebiliriz: Bu dünyanın yaratılışında mı insaf merhamet yok, yoksa ben henüz merhamet edilmeye layık olamadım mı, bilemiyorum.

Gerek divan şiirinde gerek dönemin toplumsal hayatında sık sık kaderden, felekten şikâyet edildiği görülmektedir. İnsanlar genellikle kendilerini çevreleri ile kıyaslayarak haksızlığa uğradıklarını düşünürler. Maddî ve manevî olarak diğer insanlar ile yapılan mukayeseler sonucu felekten şikâyet, serzeniş baş gösterir. Âlemin yaratılışında, yani daha işin başında felek insafsızlık etmiş ve bu beyit özelinde anlatıcıya merhamet göstermemiştir.

İkinci mısrada anlatıcı, feleğe yüklenmek yerine biraz da kabahati kendinde aramayı tercih etmiştir. Zira yaşadığı sıkıntıların sebebi, henüz merhamet edilmeye layık olmaması olabilir.

Kısaca bu beyitte anlatıcı, “Âlemin yaratılışında mı, feleğin kendisinde mi insaf merhamet yok, yoksa sorun bende mi, ben mi henüz merhamet görmeye layık değilim, bilemiyorum.” demektedir.

Önceki iki beyitte olduğu gibi bu beyitte de Fatih’in gerçek kimliğiyle yer aldığını söyleyebiliriz. Fatih Sultan Mehmet de bütün insanlar gibi kimi zaman felekten şikâyet etmiş, kendisine insafsız davranıldığı hissiyatı yaşamış olabilir. Bu beyit, her

insanın yaşayabileceği bir serzenişin şiire dökülmüş hali gibidir.

2.3. Rint Anlatıcı

Rint; dış görünüşe ve dünya işlerine pek değer vermeyen, dinî ve sosyal kuralları pek takmayan, âlemi kendi iç dünyasına göre değerlendiren ve buna göre davranan toplumsal bir tiptir. Rint; aynı zamanda içkiye düşkün, kalender ve derbeder görünümünün aksine kalp gözü açık, çevresine karşı hoşgörülü, arif, bilge ve gönül ehli (ehl-i dil) kimseleri ifade eder.

Bu nedenle olacak, mutasavvıf şairler de şiirlerinde rint tipinden sıklıkla istifade etmişlerdir. Hatta bilindiği gibi şarap, meyhane, saki gibi rintle ilintili birçok kavram tasavvufi şiirlerde de mecazî olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla divan şiirinde rintlik ile tasavvufun iç içe geçtiğini ifade edebiliriz. Bir yandan mutasavvıf şairler, rintliğin şarap, meyhane, saki gibi oldukça marjinal söz varlığından istifade etmişler, böylece mecaz anlama dayalı güçlü ve lirik bir dil oluşturmayı başarmışlardır. Öte yandan tasavvufun semtine bile uğramamış ve sosyal hayatında gerçekten de ehl-i harabat olan, şarap içen, dinî kaygıları olmayan rint şairler de tasavvufun inanç ve düşünce sisteminden faydalanmışlar, tasavvufî remizlerle şiirlerinde çoklu anlam katmanları oluşturmayı başarmışlardır (Mengi, 1985: 62).

Divan şiirinde rint, çoğu zaman bu iki anlamı birlikte karşılayacak şekilde kullanılmıştır. Bir yandan mey ü mahbuba müptela bir karakterden bahsedilmekte diğer yandan aynı karakterin hoşgörülü olmak, gönül gözü açık olmak gibi takdire şayan özelliklerine vurgu yapılmaktadır. Sarhoş anlamındaki rint ile gönül ehli anlamındaki rint ilk bakışta birbirine muhalif gibi görünebilir. Ancak hayat tarzları bakımından iki tip arasında çok yakın benzerlikler vardır. Her iki tip de dünya malına değer vermez. Her iki tip de dış görünüşe önem vermez. Her iki tip de riyakâr değildir, içi dışı birdir. Her iki tip de aşk ile kendinden geçmiştir. Birinin mecazî diğerinin hakikî aşk olması bu bağlamda pek bir önem taşımaz.

Bu nedenle divan şairleri, gönül ehli (ehl-i dil) anlamını da dikkate alarak rint tipini yüceltmışlerdir. Rint tipinin daha iyi anlaşılması için bu tipin karşıtı olarak zahit tipine şiirlerde yer verilmiş, her şey zıddıyla kaimdir mucibince, zahidin riyakârlığına, menfaatperestliğine ve kabalığına karşılık rindin samimiyetine, gönül ehli olmasına ve

inceliğine vurgu yapılmıştır. Böylece bir yandan zahit üzerinden olumsuz, istenmeyen özellikler eleştirilmiş diğer yandan rint vasıtasıyla olumlu, istendik özellikler muhataplar ile paylaşılmıştır.

1.3.4. Rint Anlatıcı bölümünde bu konu ile ilgili ayrıntılı olarak bilgi vermiştik. Bu bölümde ise Fatih Divanı'nda anlatıcısını rint anlatıcı olarak tespit ettiğimiz 8 manzumeye yer verilmiştir. Bu manzumelerde Fatih Sultan Mehmet'in, rint anlatıcısını ne şekilde kullandığını, rindin hangi yönlerini öne çıkardığını tespit etmek için söz konusu şiirleri tek tek ele alalım:

1. ŞİİR (34)

- 1 Behişt gibi harâbât oldu sahnı vesî‘
Ki anda muğ-beçeler var ki hûr-şekl bedî‘
- 2 Nesîm-i rûh-fezâsıyla şeş cihet memlû
Ya çâr fasl hevâsı misâl-i fasl-ı rebî‘
- 3 Safâ-y-ile ere mi anda tûre-dil sûfî
Meger mübeddel ede eylûge hısâl-i şenî‘
- 4 Çü dürd-keş ki ola anda cür‘a nûş eyler
Biñ olsa cürm vera‘ bir latîfe-y-ile şefî‘
- 5 O mülke vü anuñ ehline eriş ey ‘Avnî
Bu devr ehline bakma eger şerîf ü vazî‘

Beş beyitlik bu gazelin ilk beytini günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz. Meyhanenin avlusu bana cennet gibi geniş göründü. Orada meyhanecinin şarap dağıtan çırakları var ki her biri cennet hurisi gibi eşsiz güzelliğe sahip.

Anlatıcı gazele bir meyhane tasviriyle ve bu zevk ortamının kendi üzerinde bıraktığı etkiyi anlatma ile başlamıştır. İçilen şarabın da etkisiyle anlatıcı sarhoş olmuş ve meyhane ortamı kendisine cennet gibi geniş, ferah, iç açıcı görünmeye başlamıştır.

Şarabın yanı sıra meyhanede cennet hurisi gibi birbirinden güzel sakiler bulunmakta ve müdavimlere kadehleri bunlar sunmaktadır.

İkinci beyit tamamen ilk beytin devamı gibidir. Hatta dört mısrayı iki farklı beyit değil, bir dörtlük gibi birleştirdiğimizde hiçbir gariplik hissedilmez. Anlatıcı, meyhane betimlemesine devam eder. Ruhları okşayan, cana can katan esintisi sayesinde meyhane ağzına kadar dolmuş durumdadır. Meyhanenin havası, dört mevsim ilkbahar gibidir. Orası o kadar güzeldir ki müdavimleri için o ortamda kışın soğuğu, yazın sıcaklığı hissedilmez. Kendinden geçen harabat ehli, meyhanede her mevsimi ilkbahar gibi hisseder.

İlk iki beyitten anlaşıldığı gibi anlatıcı, bu gazelde bir rindin ruh hâline bürünerek meyhaneyi, meyhane ortamını tasvir etmeye; içki ve eğlenceye düşkün rintlerin dünyasını yansıtmaya çalışmıştır.

Üçüncü beyitte de anlatıcı meyhane ile ilgili hissiyatını dile getirmeye devam eder. Ancak bu beyitte rint anlatıcı, yaşam tarzı olarak muhalifi olduğu zahit tipine çatar. Divan şiirinde rint-zahit çatışması bazen bir gazel düzeyinde bazen uzun bir mesnevi düzeyinde işlenegelmiş bir konudur.

Rint olsun olmasın Divan şiirindeki neredeyse bütün anlatıcı tipleri, rindin yanında yer alır ve kaba saba olması, riyakâr olması, samimi olmaması, dini belli ritüellere indirgemesi nedeniyle zahit tipini eleştirir. Üçüncü beyitte de zahit tipine çatıldığı görülmektedir. Kalbi kara, kötü niyetli sofı, çirkin hasletlerini iyi, hoş huylarla değiştirmedığı sürece sefa ile meyhaneye erişebilir mi? Bu mümkün değil.

Bir rint için kaba sofuların pek çok çirkin özelliği vardır ve bu özelliklerin başında riyakârlık gelir. Oysaki bir rint, sofunun aksine riyakârlıktan tamamen azadedir. Zira meyhaneye gelmekle insanların kınamasını göze almış, riyaya dair bütün duygulardan arınmıştır. Meyhaneye gelip sefa bulmak isteyen bir sofı da başta riyakârlık olmak üzere bütün kötü hasletlerden arınmalıdır. Sefa, hem gönül şenliği, rahat, huzur, kedersizlik gibi anlamlara gelir hem de eğlence, zevk ve neşe anlamlarına. Bu yönüyle meyhane müdavimi rintler hem şarap içerek ve sakilerle eğlenerek neşelenmekte hem de dünyevî kaygılardan kurtularak huzura ermektedir.

Dördüncü beyitte anlatıcı, rintler ve meyhane müdavimleri ile ilgili bir iddiada bulunur. Bir önceki beyitte eleştirilen ham sofular, rintleri şarap içtikleri için cehennemle tehdit edip durmaktadır. Oysaki kadehin dibindeki tortuyu bile yudumlayıp

içecek kadar ayyaş olan bu rintlerin binlerce günahı olsa bile bunlar küçük bir iyilikleri sebebiyle şefaatçi olma mertebesine erişebilir. Vera takva anlamına gelmektedir. Her ne kadar şarap gibi bir harama bulaşmış olsalar da ham sofular gibi riyakâr olmadıklarından ihlâsla, samimiyetle yapacakları bir iyilik rintlerin, Allah'ın merhametine mazhar olmalarını sağlayabilir.

Mahlas beytiyle beraber konu bütünlüğü içerisinde gazel tamamlanır. Mademki meyhane her yönüyle çok güzel bir mekândır (ilk 2 beyit) ve ham sofuların değil samimi, muhlis rintlerin müdavimi olduğu yerdir (3 ve 4. beyit) o zaman ey Avnî, o mülke ve onun ehline iştirak et. Asil olsun bayağı olsun ehl-i harabat olmayan insanlarla birlikte olma. Beyitte “ey” ünlemi ile Avnî'ye seslenilmiştir.

Gazelin tamamına baktığımızda kurmaca anlatıcının, metin boyunca rintlerin dünyasını, ruh hâllerini, ham sofulara karşı makbul hasletlerini yansıtmaya çalıştığını görmekteyiz. Anlatıcı bunları ifade ederken bir rindin kimliğine bürünmüş ve son beyitte de harabatta bir harabatî olmak istediğini ifade etmiştir. Bu nedenle bu gazelde rint anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz.

Divan şiirinin çoklu anlam katmanlarına uygun olarak bu gazeli tamamen tasavvufî bir şekilde de yorumlamamız mümkündür. Buna göre şarap ile ilahî aşkın, meyhane ile dergâhın, saki ile mürşidin, muğbece ile müritlerin, meyhane müdavimleri ile dervişlerin kastedildiğini söyleyebiliriz. Ancak rindin hem içkiye müptela hem de gönül ehli anlamını göz önünde bulundurduğumuzda her hâlükârda bu gazelde rint anlatıcı tipinin kullanıldığını söyleyebiliriz.⁵⁴

2. ŞİİR (35)

- 1 Makâm-ı me'men-i meyhâne pîr-i deyr-i şefik
Kime ki ola müyesser nasîbidür tevfk
- 2 Melâl-i devri gönülden refik-i mey giderür
Velî dirîğ ki yokdur bu devr içinde refik
- 3 Bu meste keyfiyyet-i bâdeden suâl etmeñ

⁵⁴Tasavvufî bakış açısıyla her beyit geniş olarak tahlil edilebilir. Ancak anlatıcı yönüyle gazelleri ele aldığımızdan ayrıntıya girmemeyi tercih ettik.

Belî hakîkat-ı deryâyı kanda bile garîk

4 Ne deñlü zühd-i riyâ hâletini gösterseñ
Tasavvur eyleme sûfî ki eyleyem tasdîk

5 Visâl-i yâr dilerseñ fenâyî ol ‘Avnî
Ki bahs-i ‘ilm ü ‘amel ser-be-ser olur terzîk

Beş beyitlik bu gazel şarap mazmunu etrafında şekillenmiştir. Daha önce ifade ettiğimiz gibi divan şiirinin çoklu anlam katmanlarına uygun olarak şarap temasının işlendiği gazeller gerçek anlamın yanı sıra tamamen tasavvufî bir şekilde de yorumlanabilir. Şarap ile ilahî aşkın, meyhane ile tekkenin, meyhaneci ile şeyhin, meyhane müdavimleri ile dervişlerin kastedildiği söylenebilir.

Bu gazeli iki farklı anlam boyutu ile ele alalım. İlk beyti günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz. “*Her kime meyhanenin emniyetli mekânına ve şefkatli meyhaneciye varmak nasip olursa o kişi Allah’ın yardımına nail olmuş demektir.*” Meyhane, rintlerin müdavimi oldukları en önemli mekândır. Fakat Fatih Sultan Mehmet Dönemi dâhil Osmanlı’nın sosyal yaşamında bu tür yerler genellikle yasaklanmış, en azından Müslüman halkın buralara gitmesi engellenmiştir. Bu tarihî bilgilerden hareketle dönemin zorlu şartlarından dolayı kendini meyhaneye atabilmiş bir rint, muradına ermiş demektir.

Tasavvufî boyutuyla beyte baktığımızda şunları söyleyebiliriz. Meyhaneden kasıt, dergâhtır. Buradaki şefik pir-i fânî de tekkenin şeyhi olan mürşittir. Dünyanın onca cazibesini bırakıp dergâha gelerek kendini bir mürşidin iradesine bırakan kişi, Allah’ın yardımına mazhar olmuş demektir.

İlk beyit için anlatıcı iki farklı şekilde yorumlanabilecek bir düşünce ifade etmiş ancak henüz hangi kimliği yansıttığını net bir biçimde ortaya koymamıştır. Meyhane ve meyhanecinin zikrinden sonra ikinci beyitte doğal olarak meyhaneye gitme sebebi olan şaraba temas edilir. “*Gönülden zamanın hüznünü şarabın yoldaşlığı giderir. Ancak ne yazık ki bu zamanda arkadaş, yoldaş yoktur.*” Hüzne, kedere kapılan kişi şarap içerek sarhoş olur ve geçici de olsa hayatın sıkıntılarından kurtulur. Meczâî anlamda ise şarabın Allah aşkı olduğunu ifade etmiştik. İlahî aşk ile mest olan kişi bütün dünyevî

kaygılardan kurtulur, böylece iç huzura erer. Burada rindin bir anlamının da “*dünya işlerine kıymet vermeyen, bütün varlığı kendi iç dünyasına göre değerlendiren, gönül gözüyle gören*” olduğunu hatırlatalım.

İlk iki beyitte gözlemci bakış açısıyla kendini kısmen konunun dışında tutan anlatıcı üçüncü beyitte net olarak olaya dâhil olur ve rint kimliğini ortaya koyar. “*Bu meste, yani bana şarabın niteliği ile ilgili soru sormayın. Evet, suda boğulmuş olan kimse hakikat denizini nereden bilsin?*”

Anlatıcı, “bu meste” demek suretiyle artık gazeldeki örgünün başkahramanı olduğunu, dile getirdiği duygu ve düşüncelerin sahibi olduğunu ortaya koymuştur. Mest hem gerçek anlamda şarap içtiği için sarhoş, hem de Allah aşkıyla kendinden geçen anlamında kullanılır. Anlatıcı da gazelin tamamında olduğu gibi bu beyitte de iki farklı anlam dünyasıyla muhataplara hitap etmektedir.

Anlatıcı rinttir, meyhaneye gidip sakinin elinden şarabını içmiş, sarhoş olmak suretiyle kalbini daraltan kederlerden kurtulmuştur. Şarabın sarhoşluğu ile gark olan bu meste, badenin niteliği sorulmamalıdır çünkü buna cevap verecek hâlde değildir.

Diğer cephesiyle anlatıcı rinttir, tekkeye gidip mürşidin elinden ilahî aşkı tatmış, kendinden geçerek dünyevî sıkıntılardan arınmıştır. Allah aşkıyla mest olan kişiye ilahî aşkın niteliği sorulmamalıdır zira bu aşk içinde gark olan kişinin bu hakikatın farkında olması bile mümkün değildir.

Dördüncü beyitte rint anlatıcı, mukabili olduğu zahit tipine çatar. Hatta ilk üç beyitte genel dinleyici kitlesine hitap ettiği hâlde dördüncü beyitte sadece zahide seslenir. “*Riyakârlık ile yaptığın ibadetleri ne kadar züht ile yapıyormuş gibi göstermeye çalışsan da ey sofı sana inanıp seni tasdik edeceğimi düşünme.*” Zira ham sofular namaz, oruç, zikir gibi ibadetleri samimi bir şekilde Allah rızası için yapmaz. Bilakis çevresindeki insanların rızası için, yani riya için yapar. Bu nedenle rintler riyaı sevmedikleri gibi riyakârları da sevmez ve bu ham sofuların samimiyetine inanmaz, göstermelik davranışlarına kanmaz.

Son beyitte rint anlatıcı mahlas gereği Avnî’ye seslenir. “*Ey Avnî, eğer sevgiliye kavuşmak istiyorsan fena ehli ol. Zira fanilik yolunda ilim ve amelden bahsetmek anlamsızdır.*”

Zahit ve rint çatışmasının temelinde akıl ve aşk çatışması vardır. Zahit, akıl yoluyla ilim elde ederek ve bunu ibadetlere dökerek Allah’ın rızasına ulaşmaya çalışır.

Oysaki rint için mutlak güzelliğe, gerçek sevgiliye akılla, ilimle, ibadetle ulaşamaz ancak aşk ile ulaşılabilir.

İşte son beyitte rint anlatıcı bu durumu ifade etmektedir. Gerçek sevgili olan Allah'a ulaşmak için ehl-i fenaya dâhil olup fenafillâh makamına ulaşmak gerekir. Bu makama ise ancak aşk ile erişilebilir.

Bu açıklamalara binaen bu gazelde rint anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz. Ancak buradaki rint; kalender, şaraba müptela ve derbeder kişilikten ziyade arif, hak âşığı, gönül ehli bir karaktere sahiptir. Gazel boyunca kullanılan şarap, meyhane, meyhaneci gibi ifadeler de gerçek anlamından ziyade birer tasavvufî remiz olarak kullanılmıştır.

3. ŞİİR(53)

- 1 Yine mestâne gelün 'azm-i harâbât edelüm
Hizmet-i pîr-i mugân ile mübâhât edelüm
- 2 Hum-ı meyden götüri 'âlemi seyrân edelüm
Tûr-ı 'aşka çikalum yine münâcât edelüm
- 3 Zâhid-i huşk kabûl eyleyüben 'özüümüzi
El verürse bir ayağ ile mükâfât edelüm
- 4 Ta'n edüp hâlete bize eger inkâr ede
Bâde vü beng şühûdî-y-ile isbât edelüm
- 5 Hüsn-i yâr âyine-i dilde görünmezse eger
'Avniyâ [bâ]de-i nâbî aña mir'ât edelüm

Beş beyitlik bu gazelde anlatıcı "biz" dilini kullanmayı tercih etmiştir. Bu tercihte dile getirilen hususların sadece bir kişiyle, anlatıcının kendisiyle sınırlı olmaması etkili olabilir. Zira bu gazelde rintlerin dünyası yansıtılmaya çalışılmıştır. Bu nedenle anlatıcı, sadece bir kişinin kimliğine bürünerek bir tek rindin ruh halini

yansıtmak yerine biz dilini kullanmak suretiyle genel olarak bütün rintlerin dünyasını yansıtmaya çalışmıştır. Her beyitte redif olarak kullanılan “edelüm” yardımcı fiilindeki birinci çoğul kişi ekiyle bu anlam sağlanmıştır.

Rindane pek çok gazelde olduğu gibi ele aldığımız bu gazeli de iki farklı şekilde yorumlamamız mümkün. Esasında Divan şairleri tarafından bu gazeller kaleme alınırken bilinçli olarak ikili anlam boyutu oluşturulmaktadır. Böylesi gazellerde rint, hem sarhoş, ayyaş hem de hak âşığı, gönül ehli gibi iki farklı şekilde algılanabilmektedir.

Gazelin ilk beytini günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz: “(Ey rintler!) Yine gelin de sarhoş bir şekilde meyhaneye gidelim. Orada meyhaneciye hizmet etmekle övünelim.” Rintler, ilk anlamıyla gece gündüz sarhoş gezinen insanlardır. Daha meyhaneye gitmeden zil zurna sarhoş durumdadırlar. Yine de hep beraber toplanıp meyhaneye gitmek, orada tekrar tekrar içerek meyhaneciye hizmet etmek istemektedirler. Üstelik dönemin sosyal hayatı içerisinde içki içmek, meyhaneye gitmek gibi davranışlar toplumdan gizlenirken, bu tür haram/yasaklı fiiller gizli saklı yapılırken rintler bu davranışlarıyla övünmeye, bunu âşikar etmeye kalkışmaktadırlar.

Yukarıda değindiğimiz üzere elbette beyitteki şarabı Allah aşkı, rindi bu aşk ile kendinden geçen kişi, meyhaneyi dergâh ve pîr-i muganı mürşit olarak yorumlayabiliriz. Bu durumda beyit, tasavvufî bir bakış açısıyla farklı bir şekilde açıklanabilir.

İkinci beyit, ilk beytin devamı gibidir: *Şarap küpünden içerek dünyayı seyredelim. Aşkın Tur Dağı’na çıkıp yine münacatta bulunalım.* İlk beyitte rintler, meyhanenin yolunu tutmuşlar idi. Bu beyitte ise rintler, meyhaneye gelmiş durumdadır. Anlaşılan, kadeh kadeh şarap içmek rintleri kesmemiş, doğrudan şarap küpüne dadanmışlar ve tamamen sarhoş olarak gözlerinde tüm dünyayı canlandırmışlardır. Bu sarhoşluk içerisinde soluğu aşk dağında almışlar ve orada sarhoş bir biçimde mırıldanmışlardır.

İlk beyit gibi bu beyit de tasavvufî bir şekilde yorumlanabilir. Zaten aşk dağına Hz. Musa’nın yüce Allah ile konuştuğu yer olan Tur Dağı’nın isminin verilmesiyle bu alt yapı sağlanmıştır.

Üçüncü ve dördüncü beyitlerde rint anlatıcı, zahit tipine çatar: “O kaba saba zahit, eğer özrümüzü kabul ederse onu da bir kadeh şarap ile ödüllendirelim. Yok, eğer

halimizi kınayıp bizi inkâr ederse biz de şarap ve esrarın şahitliğiyle ispat yoluna gideriz.” Bir gazelde rint varsa mutlak bir şekilde muhalifi olan zahide de yer verilir. Zahit bu beyitte olduğu gibi kurulukla (huşk), kaba saba olmakla itham edilir. Her ne kadar namaz, oruç gibi dinin bedenle ifa edilen ibadetlerini yerine getirse de zahit, bu ibadetlerin özüne inememiş, derunî hususiyetlerini kavrayamamıştır.

Hakikî bir âbit, her şeyden önce hoşgörülü olmalıdır. Yaratandan ötürü yaratılanları sevmeli, onlara anlayış göstermelidir. Zahit eğer, bir nebze bu hasletleri edinebilirse rintleri mazur görecektir, şarap içmeleri dolayısıyla üzerlerine gitmeyecektir. Ancak bu hoşgörüyü göstermek yerine zahit, rintleri halkın içinde kınayıp onları teşhir ederse rintler de zahidin gizli gizli şarap hatta esrar içtiğini ispatlayarak onu zor durumda bırakacaklardır. Zira rintlere göre kaba saba zahitler, zahirde menetse de gizli saklı kendileri de şarap içmektedir.

Son beyitte anlatıcı yine bağlamın akışına uygun olarak gazeli şarap ekseninde tamamlar: *“Ey Avnî, eğer sevgilinin güzelliği gönül aynasında görünmezse saf şarabı ona ayna edelim.”* İlk defa bu beyitte sevgili metne dâhil olur. Aslında bu beyitle anlatıcı, kendisi gibi tüm rintlerin neden şarap içtiğini ortaya koymaktadır. Gönül aynasında sevgilinin güzelliği tecelli etmeli; rint, yârin güzelliği ile kendinden geçmelidir. Ancak burada bir sıkıntı varsa devreye saf şarap girmeli, şarap içmek suretiyle gönül her şeyden arındırılarak sevgilinin tecelli ettiği bir aynaya dönüştürülmelidir.

Daha önce ifade ettiğimiz gibi buradaki rindi de, sevgiliyi de, şarabı da iki farklı şekilde yorumlamamız mümkün. Ancak her iki durumda da bu gazelde anlatıcının rint, hatta rintlerin tamamı adına konuşan bir rint olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla bu gazelde Fatih Sultan Mehmet, rint anlatıcıdan istifade etmiştir.

4. ŞİİR(69)

- 1 Sâkî pür eyle câm-ı şarâb-ı mugâne[y]i
Ma‘mûr kıl harâba varan kâr-hâne[y]i
- 2 Ey pîr-i deyr ehl-i harâbâtı mahrem et
Keşf eyle bâde sırrını terk et bahâne[y]i

- 3 Bî-hodluk etseler eger esrâr-ı câm ile
Mest eyle sunmağ ile mey-i bî-hodâne[y]i
- 4 Ol mey ki levh-i dilden ala şüş ü şûy ile
‘Ayş-ı mugâne[y]i vü cefâ-yı zamâne[y]i
- 5 Gör mey ferâğın nazar et sakf-ı deyre kim
Nâr-ı Kelîmden diler iseñ zebâne[y]i
- 6 ‘Avnî o bezme varmağa lâayık degülse ger
Men‘ etmeñüz ki bâri öpe âsitâne[y]i

Altı beyitlik bu gazelde belirtme hâl eki (-i) redif olarak kullanılmıştır. Ancak Türkçede ekleşme sırasında iki ünlünün yan yana geldiği durumlarda araya kaynaştırma harfleri girmektedir. Benzeri örneklerde araya y harfi girdiği halde yukarıdaki gazelde belirtme hâli hemze ile gösterilmiştir. Bu nedenle tarafımızdan köşeli parantez içinde y harfine yer verilmiştir.

Gazelin ilk beytini günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz: Ey saki, meyhanenin şarap kadehini doldur da şu harap olmaya yüz tutmuş iş yerimizi (gönlümüzü) imar et. Anlatıcı, sakiye seslenmekte ve ondan kadehini şarapla doldurmasını istemektedir. Zira gönlü harap olmak üzeredir ve bu harabe ancak şarap ile imar edilebilir.

Beytin zahirî anlamından zihinlerde şöyle bir tablo canlanmaktadır: Meyhanede kendini şaraba vermiş bir rint, sakiden boşalan kadehini tekrar doldurmasını istemektedir. Bu rint, tahrip olmuş iş yerini tekrar imar etmek için çareyi şarap içmekte bulmaktadır. Muhtemelen kârhaneden kasıt, rindin gönlüdür; çünkü rint ehl-i dildir ve onun tek işi gönlünü huzura erdirmektir.

Daha önceki rindane gazelerde açıkladığımız üzere bu tarz şiirler çoklu anlam katmanlarına sahiptir. Bu gazeller özellikle tasavvufî bakış açısıyla da yorumlanabilir. Rindin kendisini bile iki farklı şekilde düşünebiliriz: Biri şarap müptelası anlamında diğeri gönül ehli anlamında.

Buna göre tasavvufî anlamda bu beyti şu şekilde yorumlayabiliriz: Allah aşkıyla kendinden geçmiş bir gönül ehli rint, dergâhtaki mürşitten kendisine ilahî aşkı sunmasını istemektedir. Allah aşkından yoksun kalan gönül, dünyevî kirlerle paslanmış, harabeye yüz tutmuştur. Rint, gönlünü Allah aşkıyla onarmak istemekte, bu nedenle mürşitten yardım talep etmektedir.

Sonraki beyitleri kısa kısa önce zahirî, sonra tasavvufî anlamda yorumlayalım: Ey meyhanenin piri, meyhanede bulunan rintleri kendine mahrem kabul et de bir bahaneye sığınmadan onlara şarabın sırrını açıkla (2). Eğer şarabın sırları ile kendilerini kaybedecek olurlarsa insanı kendinden geçiren şarabı sunarak onları tekrar mest et (3). O şarap öyle bir şey ki meyhanenin zevk ve sefasını da zamanın türlü cefalarını da gönül levhasından temizleyip söker atar (4). Eğer Musa'nın ateşinden bir yalım ateş almak istersen sadece şarap içmekle meşgul ol ve meyhanenin tavanına bakadur (5). Eğer Avnî, o bezme varmaya layık değilse yine de ona mâni olmayın, hiç olmazsa meyhanenin dibine varıp eşliğini öpsün (6).

Evet, zahirî anlamda zil zurna sarhoş olmuş, buna rağmen sürekli şarap içme arzusu devam eden bir rint karakteri ile karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz ve kurmaca edebiyat dünyası içerisinde bir Müslüman padişahın böylesi bir gazel yazması herhangi bir sorun da teşkil etmez.

Ancak bu gazelde çok güçlü bir tasavvufî atmosferin bulunduğunu da dikkate almamız gerekir. İlk beyit için gönül ehli bir rindin dergâhtaki mürşitten harap olan gönlünü imar etmesi için kendisine ilahî aşkı sunmasını istediğini söylemiştik. Tasavvufî bakış açısıyla sonraki beyitleri şu şekilde yorumlayabiliriz:

Ey dergâhın mürşidi, harap olmuş gönül erlerini kendine mahrem say da onlarla ilahî aşkın sırlarını paylaş. Eğer bu rintler ilahî aşkın sırlarıyla kendilerinden geçerlerse tekrar bu benlikten sıyrılma şarabını sunarak onları iyice mest et. Bu ilahî aşk öyle bir şey ki gönül levhasını yıkayıp tertemiz eder, orada hiçbir kir pas bırakmaz. Hz. Musa'nın şahit olduğu ilahî nurdan nasiplenmek isteyen kimse, bu mecazî şarabı içerek bakışlarını semaya yöneltebilir. Her ne kadar Avnî, bu dergâha varmaya layık değilse de onu engellemeyin ki hiç olmazsa o dergâhın eşğine yüz sürüversin. Belki o zaman Allah'ın merhametine mazhar olur.

Rint anlatıcılı gazellerde ifade ettiğimiz üzere bu metinler iki farklı biçimde yorumlanabilir. Kuvvetle muhtemel bu gazellerde asıl kastedilen tasavvufî

düşüncelerdir. Ancak konumuz bağlamında her iki durumda da bu tarz gazellerde rint anlatıcıdan istifade edildiğini söylememiz mümkündür.

5.ŞİİR (5)

- 1 Çü oldı la'lüñe teşbîh cân-fezâ-yı şarâb
Dile ziyâde olur dem-be-dem hevâ-yı şarâb
- 2 Bahâr oldı vü güller açıldı ey sâkî
Kadeh getir ki bu fasl eyler iktizâ-yı şarâb
- 3 Yeter çerâğ baña şem'a ihtiyâcum yok
Furûğ-ı mâh-ı ruh-ı sâkî vü safâ-yı şarâb
- 4 Başumda gerd-i mezellet elümde köhne sıfâl
Kanı benüm gibi devr içre bir gedâ-yı şarâb
- 5 Gece yol üzre yatup mest nakdi aldurduñ
Ne kaldı 'Avnî elinde k'ola bahâ-yı şarâb

Beş beyitlik bu gazel, kahraman bakış açısıyla kaleme alınmıştır. Anlatıcı, gazelin başkahramanıdır. Gazeldeki olayları, kendi başından geçmiş gibi dile getirmiş, kimliğine büründüğü karakterin duygu ve düşüncelerini ifade etmiştir.

Bu gazelde “şarâb” sözcüğü redif olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla her beyit bir şekilde şarap mazmunuyla örülmüştür. Şarabın ana tema olarak yer aldığı gazellerde ise en çok istifade edilen anlatıcı tipi, rint anlatıcıdır.

İlk beyitte anlatıcı, sevgilinin lal taşı gibi kırmızı dudakları ile kırmızı şarap arasında benzerlik kurmuş ve sevgilinin dudaklarını çağrıştırdığı için şarap içme hevesine kapıldığını söylemiştir. Bu beyitte her ne kadar sevgiliye bir hitap yapıldıysa da “la'lüñe (senin lal taşı gibi kırmızı dudaklarına)” sonraki beyitlerde anlatımın tamamen “şarap” etrafında şekillendiğini görmekteyiz.

Dolayısıyla ilk beyitteki anlatıcının sevgilinin dudaklarını zikretme sebebini,

şarabın güzelliğini somutlaştırma olarak düşünebiliriz. Şarap, sevgilinin dudakları gibi kırmızı bir renge sahiptir. Şarap, sevgilinin dudakları gibi tatlıdır. Şarap, sevgilinin dudakları gibi insana hayat bahşetmektedir.

İkinci beyitte anlatıcı bu kez sakiye seslenmektedir. Bahar mevsimi gelmiş, güller açılmış, insanların gönlü ferahlamıştır. Böylesi güzel bir mevsimde şarap içmek, kendinden geçmek gerekir. Bu nedenle saki, şarap dolu kadehler getirerek anlatıcıya sunmalıdır.

Üçüncü beyitte kurmaca anlatıcı, *“Sakinin ay gibi bembeyaz olan yüzünün parıltısı ve şarabın verdiği neşe, bana چراغ olarak yeter. Ortamı aydınlatmak için ayrıca muma ihtiyacım yok.”* demektedir.

Daha önce ifade ettiğimiz gibi bu çalışma temelde gerçek şairlerin şiirlerinde kurmaca anlatıcılardan istifade ettikleri tezine dayanmaktadır. Tabii ki bir şair, kimi şiirlerini gerçek kişiliği ile kaleme alabilir. Ancak bu durum, tüm şiirlerini gerçek kişiliği ile yazmasını gerektirmez.

Kurmaca anlatıcının varlığı yok sayıldığında yukarıdaki gazelde olduğu gibi çok ciddi yanlış değerlendirmeler ile karşılaşabiliriz. Bu gazel, Fatih Sultan Mehmet tarafından kaleme alınmıştır. Fatih bir Osmanlı Devleti hükümdarıdır. Osmanlı Devleti ise dönemin en önemli İslam devletlerinden biridir.

Müslüman bir hükümdarın ise gerçek anlamda şaraba güzellemeler yazması düşünülemez. Böylesi bir durumda iki farklı yorum yapılabilir. İlki bu tarz pek çok gazelde yapılabileceği üzere tasavvufi tevillerde bulunmak. Divan şiirinin çok katmanlı anlam yapısı elbette bunu mümkün kılar. Pek çok gazelde şarap, ilahî aşk anlamında kullanılmış olabilir.

İkinci yorum ise tezimizde dile getirdiğimiz kurmaca anlatıcı meselesi. Bu durumda şarap tamamen gerçek anlamda kullanılmış olsa bile bu, bir sorun teşkil etmez. Zira gazelin gerçek şairi metinde yer almamaktadır. Metinde kurmaca bir anlatıcıdan istifade edilmiştir.

Bu gazel özelinde kurmaca anlatıcı rint bir kişidir. Bu rint, meşrebine uygun olarak şarap içebilir, saki ile söyleşebilir, meyhanede kendinden geçebilir. Bu anlatım, bir sorun teşkil etmez. Çünkü bilinçli okur, geçmişte de bugün de, söz konusu metinlerin kurmaca metinler olduğunu ve metinde yer alan anlatıcının da şairin kendisi değil kurmaca bir karakter olduğunu bilir.

Son iki beyitte kurmaca anlatıcı daha da belirgin bir şekilde kendini göstermektedir. Dördüncü beyitte anlatıcı, elinde eski bir çanak, başında toz toprak, zelil bir şekilde şarap dilencisine döndüğünü ifade etmektedir. Böylesi bir nitelemeyi büyük bir cihan imparatorluğu kurmuş olan Fatih Sultan Mehmet'e kim yakıştırabilir? Burada Fatih'in yaptığı şey elbette kendi gerçekliğini ifade etmek değildir. Her ne kadar gazel ben diliyle kaleme alındıysa da, burada Fatih'in, yani gerçek şairin yaptığı şey geleneksel rint tipinin kimliğine girerek onun ruh hâlini yansıtmaya çalışmaktır.

Divan şairleri, gazellerini oluştururken genellikle kurmaca bir dünya yaratır ve çoğu zaman bu kurmaca dünyanın kurmaca başkahramını olarak gazelde yer alır. Fatih'in de bu gazelde yaptığı şey tam olarak budur: Gazelin kurmaca dünyasında rindin ruh hâlini yansıtmak.

Son beyitte mahlas kullanılmak suretiyle Avnî'nin sarhoş olduğundan gece bir yolda sızıp kaldığı ve parasının çalındığı ifade edilmiştir. Artık şarap almak için cebinde hiç parası kalmamıştır. Elbette ki sarhoş olarak bir yerlere sızıp kalan, cebindeki paraları hırsızlara kaptıran Avnî, Fatih Sultan Mehmet değil, bu gazel özelinde kurgulanmış olan rint anlatıcıdır.

Bütün bu açıklamalara binaen bu gazelde rint anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz.

6. ŞİİR (16)

- 1 Dür dişüñ fikri gözüm yaşını 'ummân eyler
La'l-i nâbuñ hevesi yüregümi kan eyler
- 2 Yarım ağız kime bendem dese ol şâh-ı cemâl
Sanasın ânı bütün 'âleme sultân eyler
- 3 'Aşk derdine şifâ olmaz ise Kânûnda
Nûş-dârû-yı lebüñ ânı da dermân eyler
- 4 Mest çıkmış müje tîğ-y-ile İslâm ehli
Hey meded komañuz ol kâfiri kim kan eyler

- 5 Giydirür cânına zevk ile safâ hullelerin
Her kim ol sîm-teni bir gece ‘üryân eyler
- 6 Gâh la‘li gibi gözüm yaşını al eyler
Gâh zülfi gibi hâlümü perişân eyler
- 7 ‘Avnîyâ yüzüne sûret gözüñüñ yaşı verür
Kurı bâğa şerefî lâle-i nu‘mân eyler

Gazelin ilk beytinde bir güzele hitap edilmiştir. İnci gibi dişlerini düşünmek gözyaşlarını denize çevirmekte, saf lal (değerli bir mücevher) gibi kırmızı dudaklarını arzulamak yüreğini kanatmaktadır.

İkinci beyitte hitap güzelden genel dinleyici döner. O güzellik sultanı yarım ağızla kime “Kulum kölem” dese adeta onu bütün dünyaya sultan eylemiş olur.

Üçüncü beyitte anlatıcı tekrar güzele hitap eder. Kanun adlı kitapta (İbn-i Sina’nın tıpla ilgili meşhur eseri) aşk hastalığının şifasına yer verilmediyse bunun bir önemi yok. Zira dudaklarının panzehiri bu derde de derman olur.

Dördüncü beyitte hitap tekrar güzelden genel dinleyiciye döner ve gazelin sonuna kadar bu şekilde devam eder. O kâfir gibi sevgili sarhoş bir biçimde kirpikten kılıçları ile meydana çıkmış, aman Müslümanlar yardım edin de bunun kan dökmesine engel olun.

Güzel, insanları mest eden bakışları ile sanki onları kılıçtan geçirecek, kanlarını dökecektir. Bir kâfir gibi hem sarhoştur hem tüm güzelliklerini sergileyerek insanları baştan çıkarmaktadır hem de acımasızdır.

İlk dört beyitte genel olarak şuh bir güzelden bahsedildiği anlaşılmaktadır. Anlatıcı bu şuh güzelin hem kendisini hem de herkesi derinden etkilediğini anlatmaktadır. Ancak âşıkane gazellerde gördüğümüzün aksine anlatıcı bu şiirde rakiplere hiç değinmemekte, muhatabı sevgili makamına oturtmamakta, onu kimseden kıskanmamaktadır. Bilakis bu gazelde anlatılan güzelin cariye veya gayrimüslim gibi herkes tarafından görülen, arzulanan bir güzel olduğu hissiyatı verilmektedir.

Özellikle beşinci beyitte bu hissiyat net bir şekilde duyulmaktadır. Her kim ki o

gümüş tenli güzeli bir gece soyundurursa ona sarılmak suretiyle canına zevk ve sefa elbisesi giydirmiş gibi olur.

Bir âşığın sevgilisi için böyle bir ifade kullanması tahayyül bile edilemez. Bu tarz bir ifade olsa olsa hafıfmeşrep bir güzel veya bir cariye için kullanılabilir. Dolayısıyla önceki beyitlerde hafif hafif hissettirilen rint anlatıcı burada daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Rint, bu dünyada zevk ve sefa peşindedir. Bunlar için ise içkiyle beraber en önemli nesne güzel/ler/dir. Rint için bir güzel, gönlünü kaptıracağı, aklını başından alacağı, sırlıklam âşık olacağı kişi değildir, beyitte geçtiği üzere bir gecelik gönül eğlencesidir sadece. Sonraki iki beyitte de bu güzelin rint anlatıcı üzerinde bıraktığı etkiye temas edilmiştir.

Dolayısıyla bu gazelde rint anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz. Evet, gazel boyunca şuh bir güzelden ve bu güzelin insanlar üzerinde bıraktığı etkilerden söz edilmiştir. Ancak anlatıcı kendisini âşık makamında konumlandırmamış, güzeli kimseden esirgememiş ve bir rint gibi şehvî duygularla ona yaklaşmıştır.

7. ŞİİR (22)

- 1 Sâkiyâ mey ver ki bir gün lâlezâr elden gider
Çün erer fasl-ı hazân bâğ ü bahâr elden gider
- 2 Her niçe zühd ü salâha mâil olur hâtırum
Gördüğümce ol nigârı ihtiyâr elden gider
- 3 Şöyle hâk oldum ki âh etmege havf eyler gönül
Lâ-cerem bâd-ı sabâ ile gubâr elden gider
- 4 Gırre olma dilberâ hüsn ü cemâle kıl vefâ
Bâkî kalmaz kimseye nakş u nigâr elden gider
- 5 Yâr için ağyâr ile merdâne ceng etsem gerek
İt gibi murdâr rakîb ölmezse yâr elden gider

Ali Emiri Nüshası'nda yukarıdaki gazelin yalnızca ilk üç beyti bulunmaktadır. Ali Emiri, istinsah ettiği ve Fatih Millet Yazma Eser Kütüphanesi AE MNZ 530'da kayıtlı bulunan Avnî Divanı nüshasında gazelin dört ve beşinci beyitlerini Sehi Bey Tezkiresi'nden naklettiğini ifade etmektedir (Doğan, 2014: 218). Bu son iki beyit Ata Tarihi'nde (Pala, 2010: 88) ve Georg Jakob'un 1904'te Berlin'de yayımladığı çalışmada da (Baltacıoğlu, 2003: 840) bulunmaktadır.

Fatih Divanı ile ilgili yapılan çalışmalarda bu beş beytin tamamına yer verilmiş ve bizim yukarıda yaptığımız gibi genellikle son iki beytine dair bilgilendirmede bulunulmuştur. Baltacıoğlu, doktora çalışmasında ayrıca kayıp altıncı bir beyit olabileceğine işaret eder. Zira bu gazelde mahlas beyti bulunmamaktadır, oysaki divan şiiri geleneğinde gazellerde genellikle mahlas kullanılmıştır.

Yukarıdaki gazele bir nida ile başlanmıştır. Anlatıcı “*ey saki*” ünlemi ile meclisteki içki sunan kişiye seslenmiş ve ondan şarap vermesini istemiştir. Çünkü günün birinde lale bahçesine benzetilen bu ortamlar ele geçmeyecektir. Sonbahar mevsimi gelecek ve ilkbaharla beraber gönül açan bağ ve bahçeler de zevale erecektir.

Bahar gençliği, hazan yaşlılık dönemini, bahçe içki meclisini, laleler şekil itibarıyla kadehleri temsil etmektedir. Saki ve şarap ise metinde doğrudan kullanılmıştır. Anlatıcı fırsat varken, elde imkân varken şarap içmeyi, hayatın tadını çıkarmayı, vaktini zayi etmemeyi istemektedir.

Bu haliyle bu beyitte rindane bir tavır sezilmektedir. Anlatıcı rint kimliğine bürünmüş ve beyitte “*saki, mey, lalezar, bağ ü bahar*” kavramları ile bir şarap meclisi tasavvur etmiştir.

İkinci beyitte rindin karşıtı olan zahit tipine dolaylı olarak temas edilir. “*Zihnim zühde ve salaha nasıl meyletsin.*” Züht, dünyaya rağbet etmeyip kendini ibadete verme, nefsinin her türlü zevkten alıkoyup ibadet yolunu seçme, perhizkârlık, takva gibi anlamlara gelmektedir. Zahit de zühdün ism-i failidir. Dolayısıyla zahit, rindin içtiği şarabı içmez, rint gibi güzellere vurulmaz, dünyadan zevk almaya çalışmaz. Salahı da dinin yasakladığı şeylerden kaçınma olarak düşündüğümüzde “zühd ü salah” bağlama grubu ile anlam iyice güçlendirilmiştir.

Buna göre rint anlatıcı, ben nasıl bir zahit gibi züht ve salaha meylederim, şaraptan, güzelden, zevk ve eğlenceden vazgeçebilirim, demek istemektedir. Zira rint, o put gibi güzel sevgiliyi gördüğü anda iradesini kaybetmektedir. Artık istem dışı güzele,

şaraba ve zahidin içtinap ettiği dünyevî zevklere meyletmektedir. Beyitte *nigâr* (*put*)ifadesi özellikle kullanılmış olmalıdır. Bir put gibi olan sevgili rindi adeta baştan çıkarmakta, onu putperest yapmakta ve dinen caiz olmayan davranışlarda bulunmasına yol açmaktadır.

Üçüncü beyti ilk iki beyit bağlamında şu şekilde yorumlayabiliriz: “Öylesine toz toprak oldum ki gönlüm bir ah çekmeye korkar oldu. Un ufak olduğumdan hafif bir rüzgâr bile eserse şüphesiz bu toz toprağa dönüşmüş bedenimi uçurup götürür.” Önceki beyitler bağlamında rindin zil zurna sarhoş olması nedeniyle yere kapaklandığını, toz toprağa bulandığını düşünebiliriz. Aşk temasıyla beyti bağlarsak rint yüreğindeki aşk ateşi ile yanmış tutuşmuş, küle (toprağa) dönüşmüştür. Çekeceği bir ateşli ah, küllerini savurup götürecektir.

Asıl nüshada yer almayan dördüncü beyitte anlatıcı, güzelleri temsilen bir dilbere seslenir. Ey gönülleri kendine çeken güzel, bu güzelliğin ile mağrur olma, vefalı ol. Zira bu güzelliklerin hiçbiri baki değil. Yaş ilerledikçe, gençlik elden gittikçe bütün güzellikler yitirilir. Bu beyitte de perde arkasında rindane bakış hissedilmektedir. Mademki hiçbir güzellik baki değil, öyleyse bugünü yaşamalı, anın tadını çıkarmalı ve hiç gurur yapmadan rinde vefa göstererek onunla beraber şarap meclisinde eğlenmelidir.

Son beyitte ağyara temas edilmiştir. Rint de olsa kişi sevdiğini kimseyle paylaşmak istememektedir. Gerekirse sevdiği için erkek gibi savaşmalı ve bir köpek gibi murdar olan rakiplerini bertaraf etmelidir.

Daha önce ifade ettiğimiz gibi bu gazelde mahlas beyti bulunmamaktadır. Gazelin tamamını düşündüğümüzde, özellikle orijinal metinde yer alan ilk üç beyti esas aldığımızda Fatih Sultan Mehmet’in burada rint anlatıcı tipinden istifade ettiğini söyleyebiliriz.

8. ŞİİR(54)

- 1 Bezm-i vasla erelüm gül gibi hurrem olalum
Rezm-i gamda niçe bir nâleye hem-dem olalum
- 2 Sadr-ı meyhânede rindân ile bezm eyleyüben
Taht-ı Kâvûsa geçüp ‘işret ile Cem olalum

- 3 Halvetine bizi nâ-mahrem eder zâhidi gör
Duhter-i rezle varup biz dahi mahrem olalum
- 4 Yâr cevır etmek ile nâm ü nişân buldı-y-ısa
Cevr çekmeklük ile biz de müsellemler olalum
- 5 Uyuma iğvâsına ol dîv rakîbün ‘Avnî
Ol perî yüzlüye meyl eyleyüp âdem olalum

Bu gazelde anlatıcının bir önceki gazeldekine benzer bir anlatım yolu izlediği görülmektedir. Anlatıcı burada da “biz” dilini kullanmayı tercih etmiştir. Her beyitte redif olarak tekrarlanan “olalum” yardımcı fiilindeki birinci çoğul kişi ekiyle bu anlam sağlanmıştır. Oysaki anlatıcı isteseydi bu redif yerine “olayım” yardımcı fiilini kullanabilir ve dile getirilen düşünceleri sadece kendi şahsıyla sınırlandırabilirdi. Aruz ölçüsü ve kafiye bakımından herhangi bir aksaklık da yaşanmazdı.

Ancak anlatıcı özellikle “biz” öznesini kullanmayı tercih etmiş olmalıdır. Bu tercihle beraber ifade edilen duygu ve düşünceler sadece bir kişiyle, anlatıcının kendisiyle sınırlı olmaktan çıkmıştır. Böylece bir önceki gazelde olduğu gibi bu gazelde de anlatıcı genel olarak rintlerin dünyasını yansıtmaya çalışmıştır.

İlk beyitle beraber bu durum gözler önüne serilir: “*Daha ne zamana kadar gam keder kavgasında iniltileyle arkadaş olalım, artık vuslat meclisine varıp gül gibi neşelenelim.*” Rint, geleneksel âşığın aksine rahat bir kişiliğe sahiptir. Cefa çekmektense sefa sürmeyi tercih etmektedir. Bu nedenle kendisi gibi rintlere seslenmekte, bunları buluşma meclisine, meyhaneye davet etmekte ve şarap içerek dünyanın sıkıntılarından sıyrılıp neşelenme çağrısında bulunmaktadır.

İkinci beyitte rindin bu çağrısı daha açık bir şekilde görülmektedir: “*Meyhanenin başköşesinde rintlerle beraber içki ve eğlence meclisinde sarhoş olup kendimizi Keykavus’un tahtına geçmiş Cem olarak düşleyelim.*” Şarabın etkisiyle kendinden geçen rintler, sarhoşluğun tesiri altında kendilerini İran’ın efsanevî şahları gibi görmeye başlamaktadır. Cebinde içtiği şarabın parası bile olmayan bir rint, kendini dünyanın hazinelerine sahip hükümdarlar gibi görebilmektedir. Keykavus edebiyatta büyüklüğün

simgesi bir padişah olarak kullanılır. Cem'in ise şarabın mucidi olduğuna inanılır. Bundan dolayı bu beyitte bu iki İran şahının isimleri tercih edilmiş olmalıdır.

Rintler bir iştret meclisi (bezm) oluşturur, bir daire şeklinde yan yana oturur ve şarap içmeye başlarlar. Bir rint, kadehi eline alıp bir yudum şarap içer, sonra yanındakine verir. Kadeh bu şekilde elden ele dolaşır. Dairenin sonundaki kişi de bir yudum aldıktan sonra kadehin dibindeki son yudumu, tortuyu, toprağa döker ve şarabı icat ettiği için, Cem'in ruhu şad olsun, der. Bu beyitte bu duruma bir işaret vardır.

Rindin anlatıcı olduğu bir gazelde zahide yer verilmemesi düşünülemez. Üçüncü beyitte rint anlatıcı, zahide çatar: *“Şu zahide bir bakın, tenhada yalnız kaldığı kişiyle bizi namahrem eder. Biz de yanlarına gidelim de üzümün kızıyla mahrem olalım.”* Anlatıcı, üzümünden elde edildiği için şarabı üzümün kızı şeklinde bir insan gibi somutlaştırmış ve kelime oyunları ile kurguyu oluşturmuştur. Buna göre zahit, gizli gizli şarap içmektedir. Somutlaştırma yoluyla şarabı genç bir kız gibi düşünen anlatıcı, zahidin onunla gizli saklı tenhada buluştuğunu ve rintleri yanlarına istemediği ifade etmektedir. Oysaki rintler de meşreplerine uygun olarak şarap içmek ve zahidin halvetine girerek üzümün kızıyla mahrem olmak istemektedirler. Son iki beyitte anlatıcı, sevgili ve rakibe temas eder: *“Eğer sevgili eziyet etmek ile şöhret bulduysa biz de eziyetini çekmekle aynı şekilde nam salarız. Ey Avnî, o şeytan soylu rakibin ayartmalarına uyma. Biz o peri yüzlü güzele meylederek âdem (insan) olalım.”*

Her ne kadar sevgili ve rakipten söz edilmesi akla âşığı getiriyorsa da bu beyitlerde de yine rint anlatıcının rahat düşünce tarzı devam etmektedir. Mademki sevgili, âşıklara eziyet etmek ile meşhurdur, bu durum rint için bir sorun teşkil etmez, sevgilinin nazını çeker. Ama öyle âşık gibi gama kedere bulaşmaz, kanlı gözyaşları dökmez, sinisini parçalamaz. Rinde yaraşır relaks bir biçimde sevgilinin cevriyi karşılar.

Son beyitte de anlatıcı Hz. Âdem kıssasına dair bir sahneyi canlandırır. Rakip, şeytan gibi hilekâr bir kişiliğe sahiptir. Ancak rintlere düşen bu şeytanî rakibe aldanmak değil, peri yüzlü güzele gönül verip insan olmak, insan kalabilmektir. Yine rinde özgü rahatlık kendini hissettirmektedir.

Dolayısıyla bu gazelde rint anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz. İlk iki beyitte rint, doğrudan meyhane ekseninde düşüncelerini ifade etmiş, üçüncü beyitte zahit tipine çatmış, son iki beyitte ise sevgili ve rakip karakterlerine temas etmiştir.

2.4. Müşahit Anlatıcı

Gözlemci anlatıcı, günümüzde hikâye ve romanlarda sıklıkla kullanılan bir anlatıcı tipidir. Özellikle realist hikâye ve romanlarda bu kurmaca anlatıcıdan bir kameraman mantığıyla gördüklerini anlatması beklenir. Ancak divan şiiri özelinde gözlemci anlatıcının elbette ki gördüklerini nesnel bir şekilde bizimle paylaşmış olması söz konusu değildir. Burada gözlemci anlatıcı, paylaşımları sırasında kimi zaman günümüzde olduğu gibi sadece gördüklerini betimleyebilir kimi zaman ise müşahedelerine duygularını katabilir, dış dünyada gördüklerini kendi iç dünyasının süzgecinden geçirerek bize yansıtabilir. Mücerret bir sanat anlayışına sahip olan divan şiirinde çoğu zaman anlatıcının, gördüklerini hayal âleminde süsleyerek okura yansıttığı görülmektedir.

1.3.7. Gözlemci (Müşahit) Anlatıcı bölümünde bu konu ile ilgili ayrıntılı olarak bilgi vermiştik. Bu bölümde ise Fatih Divanı'nda anlatıcısını gözlemci anlatıcı olarak tespit ettiğimiz 3 manzumeye yer verilmiştir. Bu manzumelerde kurmaca anlatıcı metinde başkarakter olarak yer almamış, müşahedelerini paylaşan bir gözlemci gibi davranmıştır. Şimdi bu şiirleri tek tek ele alalım:

1.ŞİİR (4)

- 1 Ağlasa 'âşık belâ-yı hicr ile nâlân olup
Gözlerinden akan anuñ yaş yerine kan olup
- 2 Geh cefâ kûhı gubârından urınsa kisveti
Geh belâ vâdîsini geşt eylese 'üryân olup
- 3 Her ne deñlü cevrler görse vefâlar eylese
Her ne deñlü gülseler hâline ol giryân olup
- 4 Gam beyâbânına her gün eylese seyr ü sefer
Her gece mihnet-sarây-ı fûrkate mihmân olup

- 5 Râz-ı ‘aşkı ‘âşikâr etmege tâkat bulmasa
Sînesinde nâvek-i dil-dûzlar pinhân olup
- 6 Dilberinden rahm eger olmasa ol dil-hasteye
Kimseler derdine dermân edemez imkân olup
- 7 Verseler mülk-i cihânun tâc u tahtı devletin
‘Avnî kûyûn terkin etmez başına sultân olup

İlk üç gazelde anlatıcı, kahraman bakış açısı ile ben diliyle duygu ve düşüncelerini anlatmakta idi. Oysaki ele aldığımız dördüncü gazelde anlatıcı, gözlemci bakış açısından istifade etmiştir. Bu gazelde anlatıcı başından geçen olayları anlatmamıştır, daha çok genel bir gözleme, uzun bir müşahedeye ve tecrübeye dayanan düşüncelerini ifade etmiştir.

İlk beş beyit tamamlanmamış şart cümlecikleri şeklinde oluşturulmuştur. Eksiltili birer cümle durumundaki bu beyitler, hayalî birer yüklem ile tamamlanabilir. Ancak bu beş beyit, altıncı beyitteki temel yükleme de bağlanabilir. Bu hâliyle âşığın durumu her beyitte farklı bir şekilde anlatıldıktan sonra altıncı beyitte âşığın derdine dermanın sevgilinin elinde olduğu ifade edilmiş olur.

İlk altı beyti kısa kısa günümüz Türkçesine çevirelim: “Âşık, ayrılık belasıyla inleyerek ağlasa, gözlerinden gözyaşı yerine kan aksa...”, “Kâh cefa dağının tozunu toprağını elbise olarak bürünse kâh çıplak kalıp bela vadisini (başıboş) gezinse...”, “Her ne kadar eziyet görse de o (sevgiliye) vefa göstermeye devam etse, insanlar hâline gülseler bile o inleyip ağlamaya devam etse...”, “Her gece ayrılığın eziyet sarayında (zindanında) konaklayıp her gün gam çölünde gezip dolaşsa...”, “Göğsünde gönlüne batan oklar gizlenerek, yer edinerek aşkın sırrını açıklamaya takat bulmasa...”, “Eğer o gönlü yaralı âşığın sevgilisi merhamet göstermezse kimsecikler imkân bulup da âşığın derdine derman olamaz.”

Tekrar ifade edecek olursak yukarıda görüldüğü gibi ilk beş beyit eksiltili cümleler şeklindedir. Genel bir gözlem ve tecrübe ile divan şiirindeki geleneksel âşık tipinin aşk yolculuğunda yaşadığı sıkıntılar dile getirilmiştir. Altıncı beyit ile beraber ilk beş beyitte dile getirilen yan yargıları bir ana yargı cümlesi ile birleştirebiliriz. Âşık pek

çok sıkıntı çekmiştir. O gönlü yaralıdır (dil-haste), ancak bu hastalık sıradan, maddî bir hastalık değildir. Bu hastalık aşk hastalığıdır, böylesi bir hastalığın tedavisi, bu derdin dermanı ise ancak sevgili tarafından yapılabilir. Bu tedavi bir gamze, bir iltifat, bir âşığı fark ediş olabilir.

Ancak ilk üç gazelin aksine bu gazelde anlatıcı ben dilini kullanmaz. Bu gazel, üçüncü tekil kişili anlatıma sahiptir. Anlatıcı, başından geçen bir olay veya durum anlatmamaktadır. Anlatıcı, âşığın yaşadığı hâlleri müşahede eden ve tecrübeleriyle bunu genel okuyucuya aktaran, adeta dışarıdan bir gözlemci gibi olayı anlatmaktadır.

Son beyitte mahlas kullanma geleneğiyle “Avnî” sahneye davet edilir: Dünyanın tacını, tahtını, devletini verseler bile Avnî senin bulunduğun mahalleyi bırakmaz. Senin mahallende derbeder bir âşık olmayı sultanlığa tercih eder. Ancak önceki beyitlerde olduğu gibi bu beyitte de gazelin anlatıcısı ile gazel boyunca ahvali anlatılan âşık farklı karakterlerdir.

Gazel boyunca divan şiirindeki geleneksel âşık tipi, gözlemci diyebileceğimiz âşıktan farklı bir karakter tarafından anlatılmıştır. Anlatıcının kurmaca metindeki âşıktan farklı bir karakter olmasını hem gazel boyunca devam eden üçüncü kişili anlatımdan hem de mahlas beytinde âşık karakteri ile anlatıcı karakterin aynı anda yer almasından anlıyoruz.

Bu nedenle bu gazelde gözlemci (müşahit) anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz.

2. ŞİİR(59)

- 1 Şâhid-i gül bâğda çün giydi gül-gûn pîrehen
Tügmeler takındı aña zînet içün goncadan
- 2 Gerçi kim ağız bir etdi güller ile goncalar
Ol şeker-leb söze gelse anlara değmez sühan
- 3 Salını seyr-i gülistân eyleseñ yüz nâz ile
Şâhlarda salını kalur göricek yâsemen

- 4 Göricek güller yoluña dökilüp saçılduğın
Varını ol dem nisâr etdi öñüñde nesteren
- 5 Tâ ki ol gül-ruh gelüp seyr-i gülistân eyleye
‘Avnîyâ dâyim ter olsun eşk-i çeşmüñle çemen

Gözlemci anlatıcı, adından da anlaşılacağı üzere anlatıcının gözlemlerine dayalı bir anlatım türüdür. Günümüzde daha çok realist hikâye ve romanlarda kullanılan bu anlatımda anlatıcı gözlemlerini okurla paylaşır. Ancak divan şiiri özelinde gözlemci anlatıcıdan kastımız elbette ki nesnel bir şekilde gördüklerini bizimle paylaşmış olması değildir. Kastımız gözlemci anlatıcının müşahede ettiklerini muhataplarıyla paylaşmasıdır. Burada anlatıcı, paylaşımları sırasında kimi zaman günümüzde olduğu gibi sadece gördüklerini betimleyebilir kimi zaman ise müşahedelerine duygularını katabilir, dış dünyada gördüklerini kendi iç dünyasının süzgecinden geçirerek bize yansıtabilir. Mücerret bir sanat anlayışına sahip olan divan şiirinde çoğu zaman anlatıcının, gördüklerini hayal âleminde süsleyerek okura yansıttığı görülmektedir.

Gözlemci anlatıcı, divan şiirinde bazen bir tabiat tasviri yapmak suretiyle karşımıza çıkmaktadır. Kimi kasidelerin bahariye, şitaiye, sayfiye gibi mevsim adlarıyla anıldığı bilinmektedir. Bu tür kasidelerde özellikle canlı doğa betimlemeleri dikkat çekmektedir.

Evet, hemen her konu veya olay örgüsü için gözlemci anlatıcıdan istifade edilebilir. Ancak muhtemelen gözlemci anlatıcı, en bariz şekilde tabiat tasviri yapılmış şiirlerde görülür. Ele aldığımız yukarıdaki gazelde de bu durum görülmektedir. İlk beyitte anlatıcı bir gül betimlemesi yapmaktadır: “*Mahbup gül bahçede gül renkli gömleğini giydiğinde goncaları da düğme niyetine takındı.*” Bu beyit ile zihinlerde ilkbaharda yeni yeni açmış bir gül fidanı canlanmaktadır. Taptaze bir bahçe içerisinde capcanlı bir gül, tepesindeki yaprakları açmış, gövdesindeki tomurcuklar da patlamaya, gonca olmaya hazır. Elbette ki gül, sevgilinin benzetileni olarak kullanılmış ama bir yandan da canlı bir tabiat tasviri yapılmıştır.

İlk beyitten son beyte kadar gazel gül ekseninde canlı tabiat betimlemeleri ile devam etmektedir. Ancak bu betimlemeler kuru, tamamen gerçeğin ifadesi şeklinde olan betimlemeler değildir. Bir yandan tabiat tasvir edilmekte diğer yandan soyut bir

şekilde bunlar sevgili ile ilişkilendirilmektedir.

İkinci beyitte bahçedeki diğer gül ve goncaların bu şeker dudaklı gül karşısında hayran kalıp söz söyleyemez hale geldikleri, üçüncü beyitte bu gülün nazlı nazlı yürümesi karşısında bahçedeki yasemenlerin de utançlarından kendilerini dallara astıkları ifade edilmektedir. Dördüncü beyitte doğadaki diğer bir çiçeğin, nesterenin (yaban gülü), bu güzel güle saygısını sunmak için kendini, varını yoğunu yola saçtığını dile getiren anlatıcı son beyitte Avnî'ye seslenir: Ey Avnî, bahçedeki çemen senin gözyaşlarınla daima yaş ve taze olsun. Çünkü o gül yanaklı, gül bahçesine gezinmeye gelebilir.

Evet, gazelin tamamı için gülün sevgilinin benzetileni olarak kullanıldığını söylemek mümkündür. Ancak anlatıcı, bu gazelde bir âşık olarak yer almamıştır. Anlatıcı bir yandan divan şiirine özgü soyut tabiat betimlemesi yapmış diğer yandan anlatımını sevgili ile ilişkilendirmiştir. Somut ve soyut bir biçimde hakikat ve hayalin iç içe geçtiği bir şekilde gözlemlerini ifade etmiştir. Bu nedenle bu gazelde gözlemci anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz.

3. ŞİİR(61)

- 1 Bağlamaz firdevse göñlini Kalâtâ'yı gören
Servi añmaz anda ol serv-i dil-ârâyı gören
- 2 Bir Firengî şîvelü 'Îsâyî gördüm anda kim
Lebleri dirisidür der idi 'Îsâyı gören
- 3 'Akl u fehmin dîn ü îmânın nice zabt eylesün
Kâfir olur hey Müselmânlar o tersâyı gören
- 4 Kevseri añmaz ol içdügi mey-i nâbı içen
Mescide varmaz o varduğı kilîsâyı gören
- 5 Bir Firengî kâfir olduğıñ bilürdi 'Avnîyâ
Belüñ ü boynuñda zünnâr u çelîpâyı gören

Klasik Türk Edebiyatı'nda divanlar alfabetik olarak tertip edildiğinden bir şiirin, şairi tarafından ne zaman kaleme alındığını tespit edebilmek pek mümkün değildir. Ele aldığımız Fatih Divanı da mürettep bir divandır, eserde yer alan gazeller alfabetik olarak sıralanmıştır. Dolayısıyla kırk yılı aşkın bir süre zarfında kaleme alınmış bu şiirlerin Fatih Sultan Mehmet'in hayatının hangi dönemine denk geldiğini belirleyebilmemiz oldukça zor. Günümüzde, hatta son yüz elli yıldır, bir şairin herhangi bir şiirini gençlik döneminde mi, olgunluk döneminde mi yazdığını kolaylıkla tespit edebiliriz. Bu durum ise şiir tahlilinde biz araştırmacılara kimi ipuçları sağlayabilmektedir. Oysaki divan şiiri için bu durum söz konusu değildir.

Ele aldığımız yukarıdaki gazel, baz aldığımız kitapta 61. sırada, yazma eserde ise 60. sırada yer almaktadır. Ancak demin dile getirdiğimiz gibi yazma eser mürettep bir şekilde oluşturulduğundan bu gazelin Fatih tarafından ne zaman yazıldığını tespit edebilmemiz oldukça güç.

“Gören” redifli gazel, Fatih Sultan Mehmet'in belki de en çok tartışılmış gazellerinden biridir. Kimilerince bu gazel nedeniyle Fatih, Hristiyan olmakla itham edilmiş, kimilerince bu gazel tasavvufi sembollerle yorumlanmış, kimilerince de yüzeysel bir şekilde nesir cümlesine çevrilmekle yetinilmiştir.

Tezimizin temel iddiası, bir şairin tüm şiirlerini kendi gerçek kimliği ile yazmadığı, şiirlerinde kurmaca (muhayyel) anlatıcılardan istifade ettiği meselesidir. Hatta edebiyatın temel mantığı kurmacaya dayanmasıdır. Ancak 19. yüzyılda önce Batı'yı sonra Türk Edebiyatı'nı etkisi altına alan realizm akımı şiir de dâhil bütün edebî eserlerde gerçeğin peşine düşmek, edebî metinleri gerçek hayatın yansıması olarak görmek gibi bir yanılgıya yol açmıştır. Oysaki genel olarak bütün edebî metinler özel olarak ise şiirler tamamen kurmaca (hayalî) metinlerdir. Hatta bir edebî eserde kısmen gerçeğe dair kimi unsurlar bulunsan bile biz metindeki anlatının ne kadarının gerçek ne kadarının kurmaca olduğunu tam olarak tespit edemeyiz. Bu nedenle araştırmacıların tamamen biyografik veya belgesel bir eser olmadıkça edebî eserlere kurmaca perspektifinden bakmaları gerekir. Diğer türlü edebiyatın kurmaca dünyasını göz ardı ederek bir gazele yaklaşmak bizleri Fatih Sultan Mehmet gibi İslam'ın bayraktarlığını yapmış büyük bir hükümdarı Hristiyan olmakla itham etmek gibi yanlış bir çıkarımda bulunmaya sürükleyebilir.

Bu açıklamalardan hareketle kurmaca anlatıcının varlığını göz önünde bulundurarak yukarıdaki gazeli incelemeye başlayabiliriz. Gazelin ilk beytini günümüz Türkçesine şu şekilde çevirebiliriz: Galata'yı gören kişi gönlünü firdevse bağlamaz. Orada gönülleri süsleyen servi boylu sevgiliyi gören kişi, gerçek servileri bir daha anmaz.

Kanaatimce Fatih, bu gazelini İstanbul'un fethinin ilk yıllarında yazmıştır. Galata, İstanbul'da daha çok gayrimüslim halkın yaşadığı bir semttir. Fatih, bu gazelde şehrin fethinden sonra Galata ile ilgili müşahedelerini paylaşan bir gözlemci kimliğine bürünmüştür. Bu gözlemci padişahın kendisinden ziyade ortalama bir Müslüman Osmanlı insanı olmalıdır.

İlk beyitte Galata'yı ilk defa görmüş bir Müslüman intibayı verilir. O muhteşem güzelliğiyle Galata'yı gören kişi artık cennet sevdasına düşmez. Hele hele cennetmisal Galata'daki servi gibi endamlı sevgiliyi gören kişi bir daha gerçek serviyi yâd etmez. İslamî düşüncede cennet olağanüstü güzellikte tabiat ötesi bir yerdir. Güzelliğinin yanı sıra cennette çok güzel huriler ve gılmanlar bulunmaktadır. Dünyada haram olan şarap gibi pek çok şeyin cennet yaşamında helal olacağına inanılmaktadır. İşte Galata, bütün bu güzellikleriyle adeta dünyada cenneti çağrıştırmaktadır. Tabiatıyla, çevresiyle, şarabıyla cenneti andıran Galata'yı gören muhayyel Osmanlı karakteri, burayı cennet gibi görmekte, buranın büyümesine kapılmaktadır.

İkinci beyitte anlatıcı, Galata ile ilgili gözlemlerini anlatmaya devam eder: Orada Avrupaî edalı bir Hristiyan gördüm ki İsa'yı gören kişi, İsa bile bu güzelin dudaklarından can bulup dirilmiştir, der. Hz. İsa'nın mucizelerinden biri de ölülerini diriltmesidir. Bu nedenle divan şiirinde sevgili âşıklarına can vermesi yönüyle çoğu zaman Hz. İsa'ya benzetilir. Sevgilinin dudakları, çok güzel olması ve âşıklara ruh bahşeden sözler söylemesi nedeniyle Hz. İsa'ya benzetilir. Anlatıcı, bu beyitte mübalağa sanatına başvurarak sevgilinin güzelliğini anlatmaya çalışmıştır. Sevgili kendisini görenlerin yüreğine o kadar cana can katmaktadır ki anlatıcı ölülerini diriltten Hz. İsa'nın bile onun dudaklarından can bulduğunu, dirildiğini ifade etmektedir.

Üçüncü ve dördüncü beyitlerde anlatıcı, kendisi gibi Müslüman olan genel dinleyici kitlesine seslenir: Ey Müslümanlar, o Hristiyan güzelini görenler, nasıl akıl, şuur, din ve imanlarını koruyabilsin. Bu güzellik, onların akıllarını başlarından alıp kâfir olmalarına yol açar. Bu aşkla o sevgiliye bağlanıp onun gibi saf şarap içen artık

Kevser'i anmaz. Yine Hristiyan sevgiliye gönül bağlayıp onunla Kilise'ye giden artık mescide varmaz olur. Şarap ve kiliseyi bu beyitte tasavvufi semboller olarak da düşünebiliriz: Tasavvufta aşk şarabını bulan Kevser'i aramaz. Kiliseyi (batını) bulan mescide (zahir) gitmez.

Olağanüstü güzellikteki Hristiyan sevgiliyi gören kişiler, onun sevdasına kapılıp şuurlarını kaybederek din imandan çıkabilir. Bu aşkla sevgiliye ayak uydurup onun gibi şarap içebilir, onunla birlikte kiliseye gidebilir. Hatta son beyitte ifade edildiği gibi bu güzelin müptelaları bellerine zünnar, boyunlarına haç takabilir.

Bu gazel, bize Feridüddin Attar'ın Mantıku't-Tayr mesnevisinde geçen Şeyh San'an hikâyesini hatırlatmaktadır. Hikâyede Şeyh San'an da bir Hristiyan güzeline gönül bağlamakta ve tıpkı bu gazelde olduğu gibi dinini, imanını kaybetmekte, sevgilinin dinine girmekte, şarap içmekte, kiliseye gitmekte, haç zünnar kuşanmakta, hatta bir yıl domuz çobanlığı yapmaktadır.

Bu nedenle ele aldığımız bu gazeli Şeyh San'an hikâyesi gibi tasavvufi remizlerle yorumlayabiliriz. Dünyadaki sevgiliyi mutlak sevgilinin (Allah) bir yansıması olarak telakki edip âşğın sevgilinin rızasına kavuşmak için bütün benliğinden sıyrılması gerektiği şeklinde bir tevilde bulunabiliriz.

Yanı sıra divan şiirinin hemen hemen her gazelinin çoklu anlam katmanlarına sahip olduğunu da göz önünde bulundurmamız gerekir. Dolayısıyla bu gazeli tasavvufi yorumlarda bulunmadan düz mantıkla da izah etmemiz gerekir.

Buna göre gerçek anlamda bir Müslüman kimse Galata'da gezinirken bir Hristiyan dilbere gönül kaptırıp aşkın büyüyle şuurunu kaybedebilir ve dinden imandan çıkmaya yol açacak kadar kara sevdaya tutulabilir.

Gazelin son beytine özellikle temas etmemiz gerekir. Bu gazelin kurmaca bir anlatı, metinde sesini duyduğumuz kişinin de kurmaca bir anlatıcı olduğunu göz ardı eden kimseler iki farklı yanlış değerlendirme ile karşımıza çıkmaktadır.

Birinci gruptakiler bilhassa bu son beyte dayanarak Fatih Sultan Mehmet'i Hristiyan olmakla itham etmektedirler. Ancak bu itham, sadece edebî görüşle değil, kötü niyetle izah edilebilir. Zira 80'den fazla şiiri bir yana tarihin kayıt altına aldığı ömrünü İslam'ı yaymaya ve yüceltmeye adanmış bir hükümdarı sadece bir gazelini düz mantıkla yorumlayarak Hristiyanlıkla suçlamak ancak kötü niyetle açıklanabilir.

İkinci gruptakiler de bu kez iyi niyetle bilerek veya bilmeyerek beyti yanlış

çevirme yoluna tevessül etmektedirler. Bu kimselere göre metin günümüz Türkçesine şu şekilde çevrilir: Ey Avnî, onun belinde ve boynunda papaz kuşağını ve haçı gören Frenk kâfiri olduğunu anlardı. Bu çeviri ile zünnar ve haçı Avnî değil, sevgili taşımaktadır. Böylece Avnî, yani padişah küfür ile itham edilmeyecektir.

Oysaki Osmanlıcadaki basit bir kaidedir ki ikinci tekil şahıs iyelik eki nazal n olduğu için kef harfi ile gösterilir, üçüncü tekil şahıs iyelik eki ise normal n olduğu için nun ile gösterilir. Söz konusu beyitte ise “olduğuñ, belüñ, boynuñ” olmak üzere her üç kelimede de nazal n (ñ) kullanılmıştır. Dolayısıyla bu beyti günümüz Türkçesine şu şekilde çevirmemiz gerekir: Ey Avnî, belindeki papaz kuşağını ve boynundaki haçı gören senin Avrupaî bir kâfir olduğunu zannederdi.

Bilmek, bu beyitte sanmak, o kanıya varmak anlamında kullanılmıştır. Ancak işin daha önemli kısmı, yukarıda değindiğimiz her iki grubun da bu beyti gerçeğin ifadesi olarak anlaması ve Avnî’yi de Fatih Sultan Mehmet’in kendisi olarak telakki etmeleridir.

Oysaki yukarıda ifade ettiğimiz üzere bu gazelde Fatih, sıradan bir gözlemci olarak yer almaktadır. Bu gözlemci beyit beyit Galata hakkındaki düşüncelerini ifade etmekte, Müslüman tebaanın buradaki Hristiyan güzellere sevdalanmaları durumunda tıpkı Şeyh San’an gibi akidelerini kaybetmelerinden korkmaktadır. Burada hitap edilen Avnî de hükümdarın kendisi değil, bu gazel özelinde kurgulanmış, gazel boyunca dile getirilen ve bir Hristiyan güzele tutularak inancını kaybetme derekesine düşmüş kurmaca bir karakterdir. Bu karakter, sevgili için son kertede zünnar ve haç bile takınmıştır ve artık kendisini görenler, onun bir Osmanlı neferi değil, bir Frengi kâfir olduğu zannına kapılmaktadır.

Sonuç olarak tezimiz bağlamında bu gazelde gözlemci anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz. Fatih, bu şiirde Galata’da gözlem yapan bir insan kimliğine bürünmüş ve metni hem gerçek hem de tasavvufî anlamda yorumlanacak bir şekilde kaleme almıştır.

2.5. Hakim Anlatıcı

Hakim, varlıktaki şeylerin mahiyet ve hakikatlerini aklı ile bilen kişi, filozof; akıllı, derin düşünceli, hükümleri sağlam, basiret ve sağduyu sahibi kimse gibi anlamlara gelir. Ayrıca tasavvufî olarak eşyanın hakikatini olduğu gibi bilen, Allah ile kainat, insan ile âlem arasındaki bağları, âlemle ilgili gerçekleri kavrama ilmine sahip kimse manasında kullanılır.

Klasik Türk edebiyatında hakimane şiir deyince daha çok akla Nâbî gelir. Oysaki ilk temsilcilerinden itibaren hemen hemen bütün divan şairlerinin hakimane şiirler kaleme almış olduğunu söyleyebiliriz. Türk İslam edebiyatının ilk örneklerinden biri “Divan-ı Hikmet” adını taşımaktadır. Ahmet Yesevî, bu eserinde hikmetli (hakimane) şiirlere yer vermiştir. 17. yüzyıl divan şairi Nâbî’den önce de Mevlânâ’dan Fuzûlî’ye, Âşık Paşa’dan Bağdatlı Rûhî’ye pek çok klasik şairimiz hakimane gazeller kaleme almıştır. Bir başka deyişle hemen her şairimiz gazellerinde hakim anlatıcı tipinden istifade etmiştir.

1.3.6. Hakim (Bilge) Anlatıcı bölümünde bu konu ile ilgili ayrıntılı olarak bilgi vermiştik. Bu bölümde ise Fatih Divanı’nda anlatıcısını hakim anlatıcı olarak tespit ettiğimiz iki manzumeye yer verilmiştir. Şimdi bu iki şiiri sırasıyla inceleyelim:

1. ŞİİR (15)

- 1 Eger meyl etmese nâza güzeller
Göñül aldurmaz idi ehl-i diller
- 2 Dehânuñun beyânı muhtasardur
Mutavveldür saçun da muhtasarlur
- 3 Harâmî gamzeñ ü tarrâr zülfün
Göñül şehrinde bilmen ne ararlur
- 4 Senün vasluñ metâ‘ı cân degermiş
İşidürüz görenler şöyle derler

- 5 Dile zülfünde gamzeñden erişür
Gece içinde korhulu haberler
- 6 Kalur ayakda zülfüne uyanlar
Saçuñ sevda eden başdan çıkarlar
- 7 Gül-i dünyâda yokdur bûy-i râhat
Hemân ‘Avnî erişür derd-i serler

Yedi beyitlik bu gazel, aruz ölçüsünün “Mefâîlün Mefâîlün Feûlün” kalıbıyla yazılmıştır. Bu kalıp aruz vezninin daha çok mesnevilerde kullanılmış kısa kalıplarından biridir. Bir gazelde kullanılmış olmasıyla dikkatimizi çekmiştir.

Yine kafiye bakımından da bu gazelde bir noktaya temas etmemiz gerekir. Matla beyti “l” sesi ile kafiyelenmiş ve “-ler” redifi ile ahenk desteklenmiştir. Oysaki sonraki beyitlerde aynı redif kullanılmış olmakla beraber “-r” sesi ile kafiye yapılmıştır. Fatih Sultan Mehmet’in diğer şiirleri göz önüne alındığında böylesi bir aksaklığın normal olmadığını söyleyebiliriz.

Anlatıcı, genel bir değerlendirmede bulunarak gazele giriş yapmıştır. Eğer güzeller nazlanmaya mail olmasalardı gönül ehli olan âşıklar onlara gönüllerini kaptırmazlardı. Anlatıcı, bu beyitte genel dinleyici kitlesine hitap etmiş ve genel bir yargıda bulunmuştur. Âşıkların güzellere gönül bağlamalarının sebebi, aslında sevgililerin işveli, nazlı tavırlarıdır. Bu edalı, cilveli tavırlar âşıkları baştan çıkarmakta ve güzellere sevdalanmalarına sebebiyet vermektedir. Bu beyit, Nahifî Süleyman Efendi’nin benzer düşüncede bir beytini bize anımsatmaktadır:

*Göz gördü gönül sevdi seni ey yüzü mâhım
Kurbânın olam var mı benim bunda günâhım*

İkinci beyitte anlatıcı genel dinleyiciye hitap etmeyi bırakır, yönünü âşıkların gönlünü kapalı güzele çevirir. Ancak her ne kadar bu ve sonraki beyitlerde hitap edilen güzel, ikinci tekil şahıs (sen) olarak muhatap alındıysa da ilk beyitte genel olarak

güzellere ve âşıklara dair bir çıkarımda bulunulduğu için biz bütün beyitlerde güzeller ve âşıklar üzerine genel değerlendirme yapıldığı kanaatindeyiz.

Bu bağlamda kalan beyitlere kısa kısa değinelim: Güzellerin ağzını anlatmak kısa sürer. Çünkü ağızları çok küçüktür, adeta yok gibidir. Oysaki saçlarını kısaca anlatmak bile uzun sürer. Burada sevgililerin uzun saçlı olmasına işaret edilmiştir. Bu beyitte aynı zamanda Osmanlı medreselerinde ders kitabı olarak okutulan belagata dair Mutavvel ve Muhtasar adlı kitaplara da telmih edilmiştir.

Güzellerin yol kesici bakışları ve yan kesici saçları âşıkların gönül şehirlerini yağmalamaktadır. Sevgililere kavuşmak o kadar değerli bir servettir ki bunun karşılığında can vermeye bile değer. Âşıkların gönüllerine sevgililerin hışımlı yan bakışlarından korku uyandıran haberler gelir. Güzellerin saçlarına gönül bağlayanlar ayakta kalırlar ve akılları başlarından gider.

Dikkatle bakıldığında ilk beyitten son beyte kadar anlatıcı tarafından güzellerin farklı niteliklerinden ve bunların âşıklar üzerinde bıraktığı etkilerden söz edildiği görülür. Nitekim “güzeller, ehl-i diller, uyanlar, başdan çıkarlar” sözlerinde olduğu gibi çoğu zaman çoğul ifadeler kullanılır. Tekil ifadelerin kullanıldığı yerlerde de kanaatimce muhayyel bir güzelin şahsında bütün güzeller kastedilmiştir.

Yine anlatıcı gazel boyunca derin tecrübelerini anlatan bir karakter edasıyla konuşmayı tercih etmiştir. Anlatılan aşk olmakla beraber, anlatıcı bu aşkın sahibi âşık değildir. Bilakis pek çok âşık ve sevgili arasında cereyan eden olaylara tanık olmuş ve bunlardan hikmetler çıkarmış bilge bir şahsiyettir.

Evet, bilge anlatıcı gazele genel bir yargı ile başlamıştır. Eğer güzeller nazlanmaya mail olmasalardı gönül ehli olan âşıklar onlara gönüllerini kaptırmazlardı. Sonrasında da her beyitte güzel sevgililerin farklı bir durumuna değinmiştir. Hatta dördüncü beyitte kendi bilgi birikiminin genel kabule dayandığını ifade etmiştir: “İşidürüz görenler şöyle derler.” Buradaki “görenler”den kasıt gün görmüş geçirmiş bilge insanlar olmalıdır.

Nihayetinde son beyitte bilge anlatıcı ilk beyitte olduğu gibi genel bir çıkarımda bulunmaktadır. Bir gül misali olan şu dünyada rahatlık kokusu bulunmamaktadır, bilakis dünya insana başağrısı yaşatmaktadır.

Dolayısıyla ana teması aşk olmakla beraber bu gazelde bilge anlatıcıdan istifade edilmiştir. Bilge anlatıcı gazel boyuncu aşka dair bilgi birikimlerini ve gözlemlerini

yansıtarak çıkarımlarda bulunmuştur.

2. ŞİİR (28)

- 1 ‘Aşk ile vîrân eden göñlini ma‘mûr istemez
Hâtırın mahzûn eden bir lahza mesrûr istemez
- 2 Hâksâr olup hevâile gubâr olan göñül
Hâk-i râh-ı yârdan bir dem özin dûr istemez
- 3 Hoş gören âkil fenâ tavrını şöhret gözlemez
Künc-i ‘uzlet isteyen kendüyi meşhûr istemez
- 4 La‘l-i nâba meyl kılmaz bağırını pür-hûn eden
Dâmenin pür-eşk eden lü’lû-yı menşûr istemez
- 5 ‘Aşk nakdi bir hazînedür aña yokdur zevâl
Mâlik olan ‘Avniyâ bir gence gencûr istemez

Beş beyitlik bu gazel, gözlemci bakış açısıyla yazılmıştır. Şu ana kadar incelediğimiz pek çok gazelde anlatıcının beyitler arasında gezinirken kimi zaman kahraman bakış açısıyla kimi zaman gözlemci bakış açısıyla duygu ve düşüncelerinin dile getirdiği görülmüştür. Ancak ele aldığımız bu gazelde beş beytin tamamında anlatıcı, üçüncü kişinin ağzından konuşmayı tercih etmiştir.

Farsça hiçbir tamlamanın bulunmadığı ilk beytin oldukça sade bir dille yazılmış olduğunu söyleyebiliriz. Gönlünü aşk ile viraneye çeviren bir kimse onun tekrar mamur olmasını istemez. Zihnini hüzne alıştırıran bir kimse de bir an olsun onun sevinçli olmasını istemez. Beyitte açık bir biçimde görüldüğü gibi anlatıcı, başından geçen bir olayı nakletmemekte, yüreğini kaplayan bir hissiyatı yansıtmamaktadır. Bilakis engin tecrübelerini, yıllara dayanan birikimlerini muhataplarla paylaşmaktadır.

İlk beyitte varlığını ortaya koyan bilge bir anlatıcı ile karşı karşıyayız. Sonraki beyitlerde de gazel boyunca bu bilge anlatıcı, bilgi birikimlerini dinleyiciler ile

paylaşmaya devam eder. Dolayısıyla bu gazelde muhatabın genel dinleyici kitlesi olduğunu söyleyebiliriz. Anlatıcı, zaten metinde âşık kimliğine bürünmediği için sevgili gibi bir tek kişiyi muhatap olarak almamış, düşüncelerini bu gazeli okuyan, dinleyen herkes için ifade etmiştir.

İlk beyitte “*aşk ile viran olan gönül ve mahzun hatır*”dan maksadın ne olduğu farklı şekillerde tevîl edilebilir. Gönül ilahî aşk ile de harap olabilir, beşerî aşk ile de... Hatta gönül, mal mülk gibi bir metaa da kapılabilir. Herhangi bir aşk ile zihnini kurcalayan ve mahzun olan bir kişi de kolay kolay mutlu olamaz, hatta mutlu olmayı istemez. İlk beyitte genel olarak dile getirilen aşkın ikinci beyitte sevgili ile sınırlandırıldığı görülmektedir. Aşk ile toz olup toprağa düşen gönül, sevgilinin yolundaki topraktan bir an bile ayrı düşmek istemez. Burada yine anlatıcı bizzat yaşadığı bir tecrübeyi anlatmamış, genel olarak âşıkların ruh hâlini bilgece bir söyleyiş ile ifade etmiştir.

Üçüncü beyitte anlatıcı, tasavvufî yönü ağır basan genel bir yargıyı ifade eder. Fena (yok) olma tavrını benimseyen âkil (bilge) bir kimse şöhret olmak istemez. Uzlet köşesinde bulunmak isteyen bir kimse elbette ki meşhur olmak, toplum tarafından bilinmek istemez. Divan şiirinde bilge (hakim) insanlar, aynı zamanda mutasavvıf insanlardır. Bu nedenle bu beyit tasavvufî terimlerle inşa edilmiştir. Gerçek bir mutasavvıf, fenaillâh dediğimiz Allah aşkıyla yok olmak ister, uzlet köşesinde çektiği çileler ile ilahî sırlara bile vâkıf olur ama hiçbir zaman bunları ifşa ederek şöhret olmak istemez.

Son iki beyitte de bilge anlatıcı, hakimane bir üslupla düşüncelerini ifade etmeye devam eder. Bağrı kanla dolmuş bir kimsenin saf mücevhere meyli olmaz. Eteği gözyaşı ile dolmuş bir kişi de etrafa saçılmış incilere mail olmaz. Aşk, bitmez tükenmez bir hazinedir, ona sahip olan, gerçek anlamda aşkın tadına varmış bir kimse, başka hiçbir hazineye bekçilik etmek istemez.

Gazel boyunca her beyti, hatta her mısrayı bir darbimesel gibi ifade eden anlatıcı, uzun bir tecrübeye dayananengin bilgilerini genel dinleyici kitlesi ile paylaşmıştır. İfade ettiği duygu, düşünce ve halleri de sadece kendisi ile sınırlandırmamış; âşıklar, düşkünler, mutasavvıflar gibi aynı düşünce dünyasına sahip insanları genel olarak yansıtmaya çalışmıştır. Bütün bu açıklamalara binaen bu gazelde bilge anlatıcıdan istifade edildiğini söyleyebiliriz.

SONUÇ

Anlatıcı, sanatçının edebî bir eser özelinde yarattığı ve sözünü emanet ettiği kurmaca bir varlıktır. Bir anlatının gerçekleşebilmesi için, bunun bir anlatıcı tarafından bir muhataba anlatılması gerekir. Roman, hikâye gibi mensur eserlerde kurmaca bir anlatıcı olduğu gibi şiirlerde de kurmaca bir anlatıcı vardır. Bir şiirin gerçek şairi ile anlatıcısı genellikle farklı karakterlerdir. Toplumda yer alan bütün sosyal tipler, insanın sınırsız hayal gücüyle tasavvur edebileceği bütün varlıklar, şairler tarafından şiirlerde anlatıcı olarak kullanılmış olabilir. Şairlerin muhtelif şiirlerinde farklı anlatıcı tiplerine yer vermeleri, bir şiirin gerçek şairi ile kurmaca (muhayyel) anlatıcısının farklı karakterler olabileceğinin en somut göstergesidir.

Edebiyatımızda özellikle Klasik Türk Edebiyatı Dönemi için “anlatıcı” konusunda pek fazla çalışma yapıldığı söylenemez. Yeni Türk Edebiyatı Dönemi için kimi akademik çalışmalar yapılmıştır. Ancak bu çalışmalar da genellikle nesir türü, özellikle hikâye ve romanlar üzerinde yoğunlaşmıştır.

Klasik Türk Edebiyatı’nda anlatıcı ile ilgili detaylı bir çalışma yapılmadığından ve bir divandaki muhtemel tüm anlatıcı tiplerinin belirlenmesine yönelik bir inceleme de tespit edilemediğinden tezimiz, iki bölüm olarak tasarlanmıştır.

Birinci bölümde “anlatı, anlatıcı ve anlatıcı tipleri” olmak üzere üç başlık ele alınmıştır. Anlatıcıdan önce anlatı kavramı irdelenmiştir. Çünkü anlatı olmadan anlatıcının varlığından söz edilemez. Bu başlıkta özellikle gerçek anlatı ile kurmaca anlatı üzerinde durulmuştur. Zira edebiyatın inceleme alanı kurmaca anlatılardır.

Daha sonra esas konumuz olan anlatıcı başlığına geçilmiştir. Bu çalışmamız temelde bir şiirde gerçek şair ile anlatıcının farklı kişiler olabileceği tezine dayanmaktadır. Anlatıcı, gerçek şair tarafından kurgulanmış muhayyel bir karakterdir. Bu başlıkta anlatıcıya dair tezimiz, özellikle anlatıcı ve şairin farklı kişiler olabileceğine dair tezimiz, Klasik Türk Edebiyatı Dönemi’ne ait şiir örnekleriyle somut bir biçimde ortaya konmuştur.

Üçüncü başlıkta anlatıcı tiplerine yer verilmiştir. Bu bölümde âşık, şair, sevgili, rint, zahit, hakim, müşahit, kekeme, cüce ve insan dışı anlatıcılar olmak üzere on farklı anlatıcı tipi hakkında bilgi verilmiş ve örnek şiirler verilmek suretiyle anlatıcı konusu somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Elbette ki divan şiirinde kullanılan anlatıcı tipleri,

yukarıda yer verdiklerimiz ile sınırlandırılmaz. Hatta anlatıcı tipleri için herhangi bir sayı sınırlandırması da yapılamaz. Osmanlı toplumunda yer alan bütün tipler, hatta insan dışındaki farklı varlıklar divan şairleri tarafından şiirlerde anlatıcı olarak kullanılmış olabilir.

İkinci bölümde ise Fatih Divanı anlatıcı yönüyle ele alınmıştır. İlk bölümde genel olarak incelediğimiz anlatıcı konusu, ikinci bölümde bir divan üzerinde somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Literatürde bir divanın sadece âşık anlatıcı tipi yönüyle incelenmesi iki yüksek lisans tezi düzeyinde yapılmıştır. Ancak bir divanın muhtemel farklı anlatıcı tipleri yönüyle incelendiği bir çalışma tarafımızdan tespit edilememiştir. Bu nedenle bu bölümde Fatih Sultan Mehmet Divanı'nda yer alan bütün manzumeler anlatıcı yönüyle tek tek incelenmiş ve her manzumenin anlatıcısı tespit edilmiştir.

İnceleme için esas aldığımız Fatih Divanı'nda toplam 84 şiir yer almaktadır. Nazım şekli olarak bu şiirlerin 71'i gazel, 2'si natamam gazel, 2'si kıta, 1'i murabba, 1'i muhammes, 6'sı beyit ve 1'i mısra formundadır. Görüldüğü gibi Fatih Divanı kahir ekseriyetle gazellerden oluşmaktadır. Diğer nazım şekilleri ile yazılmış olan toplam şiir sayısı sadece 11'dir.

Fatih Divanı'nda ikisi natamam olmak üzere toplam 73 gazel bulunmaktadır. Bu gazellerden 55'inde âşık anlatıcıdan, 8'inde rint anlatıcıdan, 2'sinde bilge anlatıcıdan, 3'ünde gözlemci anlatıcıdan istifade edilmiştir. 5 gazelde ise Fatih Sultan Mehmet şair anlatıcı olarak yer almayı tercih etmiştir.

Fatih Divanı'nda 2'si kıta, 1'i murabba, 1'i muhammes, 6'sı beyit ve 1'i mısra olmak üzere gazel olmayan sadece 11 şiir bulunmaktadır. Gazel dışındaki diğer nazım şekilleri ayrı ayrı analiz edilmek için yeterli sayıya sahip değildir. Birkaç örnekten hareketle Fatih'in kıtalarda şu veya bu anlatıcı tipinden yararlandığını ifade etmek çok doğru bir yöntem olmaz. Sadece bu şiirlerin beşinde Fatih'in şair anlatıcı olarak yer aldığını; altısında ise âşık anlatıcıdan istifade ettiğini söylemekle iktifa edebiliriz.

Yukarıda ana hatlarıyla ifade ettiğimiz bu çalışmamız ile aşağıda yer verdiğimiz sonuçlara ulaşılmıştır:

1) Şiir tahlillerinde “*Şair, burada ne söylüyor; şair, ne anlatmak istiyor?*” soruları ile sık sık karşılaşmaktayız. Bir şiirde konuşan kişi, şair midir; yoksa şair tarafından o şiir özelinde yaratılmış kurmaca bir varlık mıdır? Bu soru, yalnız Klasik Türk Edebiyatı için değil, bütün edebî dönemler için üzerinde önemle durulması

gereken bir sorudur. Bu çalışmamız neticesinde şiirde konuşan kişinin, genellikle şair olmadığı, bilakis şair tarafından kurgulanmış farklı anlatıcılar olduğu tespit edilmiştir.

Bu nedenle şiir tahlillerine her zaman “*Anlatıcı kim?*” sorusu ile başlanmalıdır. Şiirdeki kurmaca anlatıcı ile gerçek şairin farklı karakterler olabileceği dikkate alınmalı ve ilk önce şiirdeki anlatıcı tespit edilerek tahlile başlanmalıdır. Şiirdeki anlatıcının doğru olarak tespit edilmesi metnin daha sağlıklı bir şekilde tahlil edilmesini sağlayacaktır.

2) Klasik Türk Edebiyatı araştırmalarında genellikle şiir ile şair arasında paralel bir ilişki kurulduğu görülmüştür. Sahada çoğu zaman şairlerin gerçek şahsiyetleri ile edebî şahsiyetleri arasında bir ayrım gözetilmeden, kurmaca birer anlatı hükmündeki şiirlere dayanarak kimi yanlış değerlendirmeler yapılmıştır. Şiirlerde yer alan anlatıcı tiplerinden hareketle divan şairlerinin gerçek şahsiyetleri ile bağdaşmayan kimi çıkarımlarda bulunulmuştur.

Oysaki divan şairi, şiirlerinde, özellikle gazellerinde kendi şahsiyetinden çok farklı, hatta kendi şahsiyetiyle taban tabana zıt anlatıcılar yaratabilir ve doğal olarak bu anlatıcıların kişiliğine uygun olarak şiirlerini kaleme alabilir. Kurmaca anlatıcının verdiği imkânla birçok divan şairi, gerçek şahsiyeti ile bağlantılı olması pek muhtemel olmayan şiirler yazmıştır. Bu nedenle Klasik Türk Edebiyatı araştırmalarında divan şairlerinin genellikle kurmaca anlatıcılardan istifade ettiklerinin bilincinde olunmalı, şiir tahlillerinde her zaman kurmaca anlatıcıların varlığı göz önünde bulundurulmalıdır.

3) Batı edebiyatında kurmaca anlatının konuşmacısı “*narrator*” olarak adlandırılmıştır. Ülkemizde ise bu terimin karşılığı olarak “*anlatıcı*” sözcüğünün son çeyrek asır içerisinde yaygın bir şekilde kullanılmak suretiyle terimleştiğini söyleyebiliriz. Bununla beraber sahada anlatıcı için; konuşmacı, söyleyici, hikâyeci, mütekellim gibi farklı terimler de kullanılmaktadır.

Mütekellim, Klasik Türk Edebiyatı şiir tahlillerinde eskilerin muhatap kavramı ile birlikte kullandığı yerinde bir kelimedir. (*Şiirde mütekellim kim? Şiirde muhatap kim?*) Anlatıcı sözcüğü de bir anlamda Arapça mütekellim veya İngilizce narrator terimlerinin Türkçe müteradifi niteliğindedir. Bu nedenle sahada yerleştiği şekliyle tarafımızdan da terim olarak “*anlatıcı*” sözcüğünün kullanılması tercih edilmekle beraber “*mütekellim*” de anlamdaş bir sözcük olarak kullanılabilir.

Konuşmacı, anlam olarak oldukça münasip bir kelime olmakla birlikte

günümüzde daha çok “*bir topluma hitap eden kişi*” anlamı taşıdığından terim olarak kullanılması pek uygun görülmemiştir.

Söyleyici kavramının ise sadece birkaç makalede ve lise ders kitaplarında kullanıldığı görülmüştür. Ancak anlatıcı kavramının hem sahada genel kabul görmüş olması hem de meramımızı yeterince ifade ediyor olması nedeniyle söyleyici kavramının kullanılması, kavram karmaşasına yol açmaması için, tercih edilmemiştir. Her ne kadar bazı çalışmalarda anlatıcının nesirlerde, söyleyicinin ise şiirlerde söz konusu olduğu dillendirilmiş olsa da kanaatimizce böyle bir ayrıma gerek yoktur. Hem nesir hem de şiir için anlatıcı kavramı kullanılabilir.

4) Anlatıcı ile ilgili olarak mahlas beyitlerine özellikle değinmemiz gerekir. Kanaatimce bir gazelde anlatıcının varlığının en bariz şekilde ortaya çıktığı yer mahlas beyitleridir. Zira divan şairi, bu beyitte imza hükmündeki mahlasını kullanır.

Divan şairi; kendi hayatını, kendi duygu ve düşüncelerini doğrudan şiire yansıtmaz. Şiir, kurmaca bir dünyadır ve divan şairi, bu kurmaca dünyayı okura arz ederken bir anlatıcıdan istifade eder. Bu anlatıcı çoğu zaman mahlas beytine kadar şairle özdeşleşir. Gazeller genellikle kahraman bakış açısıyla, “ben” diliyle yazıldığı için okuyucu; şair ile anlatıcının farklı kişiler olduğunu pek fark etmez.

Ancak mahlas beytinde şairin mahlası geçer. Çoğu zaman kurmaca anlatıcı, mahlas vasıtasıyla farklı bir karaktere seslenir. Açık bir biçimde bu beyitlerde kurmaca anlatıcı ve münada makamındaki mahlas iki farklı karakter olarak birlikte yer alır. Bu vesile ile gazel boyunca sesi duyulan kişinin gerçek şair değil, kurmaca anlatıcı olduğu net bir şekilde ortaya çıkar.

5) Fatih Sultan Mehmet’in sadece birkaç şiirinde şair anlatıcı olarak yer aldığı, kahir ekseriyetle farklı kurmaca anlatıcı tiplerinden istifade ettiği görülmüştür. Fatih Divanı’nda ikisi natamam olmak üzere toplam 73 gazel bulunmaktadır. Bu gazellerden 55’inde âşık anlatıcı, 8’inde rint anlatıcı, 2’sinde bilge anlatıcı, 3’ünde gözlemci anlatıcı olmak üzere toplam 68 gazelde kurmaca anlatıcı kullanılmıştır ki bu oran %93’e tekabül eder. Bundan dolayı özellikle vurgulamamız gereken sonuç şudur: Fatih, şiirlerinin çoğunda kurmaca anlatıcılara yer vermiş, kurgusal olarak yarattığı âşık, rint gibi tiplerin ruh hâlini, yaşam tarzını, duygu ve düşüncelerini yansıtmaya çalışmıştır. Dolayısıyla kurmaca anlatıcılara yer verilen bu şiirlerdeki diğer unsurların da kurmaca olduğunun idrakinde olunmalı, bu şiirlerden hareketle Fatih Sultan Mehmet’in kişiliği ile ilgili

yanlış değerlendirmeler yapılmamalıdır. Bu çıkarım, bütün divan şairleri için de geçerlidir.

6) Fatih Sultan Mehmet'in gazellerinde en çok (%75) istifade ettiği kurmaca anlatıcının divan şiirinin geleneksel âşık tipi olduğu görölmüştür. Çalışmamız sırasında taradığımız pek çok divanda da Fatih Divanı'na benzer bir şekilde şairlerin genellikle âşık anlatıcıdan istifade ettikleri müşahede edilmiştir. Bu nedenle özellikle gazel tahlillerinde *aşk acısıyla yanıp tutuşan, ahları göklere varan, yakası yırtılıp yara bere içinde kalan, deli divane olup çöllere düşen ancak bir türlü vuslata eremeyen karakterin* şairin kendisi değil, kurmaca âşık anlatıcı olduğu dikkate alınmalıdır.

7) Son olarak Fatih Sultan Mehmet'in bütün şiirlerinde âşık anlatıcıya yer vermediği görölmüştür. Anlatıcı ile ilgili sahada şahit olduğumuz bir yanlış da divan şairlerinin tüm şiirlerini âşık kimliğiyle yazdıkları şeklindedir. Hatta tez düzeyinde kimi şairlerin divanları âşık anlatıcı yönüyle incelenmiştir.

Oysaki bir divan şairi tüm şiirlerini şair anlatıcı olarak yazmadığı gibi âşık anlatıcı olarak da yazmaz. Fatih Divanı'nda müşahede ettiğimiz üzere bir divan şairinin en çok istifade ettiği anlatıcı, âşık anlatıcı olabilir. Ancak az da olsa bir şair farklı anlatıcı tiplerine de başvurabilir. Bu bağlamda Fatih Divanı'nda âşık dışında dört farklı anlatıcıya yer verildiği görölmüştür.

KAYNAKÇA

Acar, Barış Berhem. (2015), Aka Gündüz'ün metinlerinde anlatıcı-muhatap ilişkisi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

Açıl, Berat. (2009), “Osmanlı Mesnevilerinde Anlatıcı Olarak Gelenek: Hüsn ü Aşk Örneği”, Kritik Edebiyat Eleştirisi, Sayı 3. Sayfa: 148-165.

Aka, Belde. (2016), “Divan Şiirinde Reddiye ve Niyâzî-i Mısırî'nin Fuzûlî'ye Yazdığı Bir Reddiye”, Folklor/Edebiyat, Cilt: 22, Sayı: 87, Sayfa: 115-122.

Akkuş, Metin. (2018), Nefi Dîvânı (e-kitap), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Aksoy Sheridan, R. Aslıhan. (2009), “Kurmaca Anlatıcısını Tanımlama Sorunu”, Kritik Edebiyat Eleştirisi, Sayı 3. Sayfa: 23-41.

Aktaş, Şerif. (1998), Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Akçağ Yayınları, Ankara.

Aktaş, Şerif. (2013), Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlili, Kurgan Edebiyat Yayınları, Ankara.

Akyüz, Muhammet Lütfü. (2021), Selim İleri'nin Bodrum Dörtlemesi Ana Başlıklı Romanlarında Anlatıcı Profilleri ve Anlatım Teknikleri (Bilinç Akımı tekniği), Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ağrı.

Ali, Sabahattin. (2019), Bütün Şiirleri (Haz: Atilla Özkırımlı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Andrews, Wallter G. (2018), Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı (Çev: Tansel Güney), İletişim Yayınları, İstanbul.

Araz, İdris. (2020), Süleyman Nazif Efendi'nin Eş'âr ve Münşeât'ı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.

Aristoteles. (2020), Poetika-Şiir Sanatı Üzerine- (Çev: Ari Çokona ve Ömer Aygün), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Arslan, Mehmet. (2018), Leyla Hanım Divanı (e-kitap), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Arslan, Mehmet. (2018), Şeref Hanım Dîvânı (e-kitap), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Ayverdi, Gökhan. (2021), Nev'îzâde Atâyî Divanı'nda Anlatıcı Âşık Tipi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.

Baltacıoğlu, Şahmeren. (2003), Fatih (Avnî) Divanı ve Tahlîli, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Baş, Mithat. (2015), Pir Sultan Abdal, Yason Yayınları, Ankara.

Booth, Wayne C. (2021), Kurmacanın Retoriği (Çev: Bülent O. Doğan), Metis Yayınları, İstanbul.

Bugan, Funda. (2011), İshâk Çelebi Divanı'nda anlatıcı âşık, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Canım, Rıdvan. (2018), Tezkiretü's-su'arâ ve Tabsıratü'n-nuzamâ (Latifi Tezkiresi), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Çelik, Mehmet Furkan. (2019), Klasik Türk şiirinde tipler, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.

Çetin, Ayşe Yücel. (2016), Türk Halk Hikâyelerinde Anlatıcı Tipolojisi, Kitabevi Yayınları, İstanbul.

Çıraklı, Mustafa Zeki. (2015), Anlatıbilim Kuramsal Okumalar, Hece Yayınları, Ankara.

Demir, Yavuz. (1995), İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi, Akçağ Yayınları, Ankara.

Demirbağ, Ömer. (1999), *Koca Râgıb Paşa ve Dîvân-ı Râgıb*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.

Dervişcemaloğlu, Bahar. (2016), Anlatıbilime Giriş, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Devellioğlu, Ferit. (1997), Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara.

Dilçin, Cem. (2018), Yeni Tarama Sözlüğü, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Doğan, Muhammed Nur. (Tarihsiz), Avnî (Fatih) Dîvânı (e-kitap), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Doğan, Muhammed Nur. (2014), Fâtih Dîvânı ve Şerhi, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, İstanbul.

Eagleton, Terry. (2007), Şiir Nasıl Okunur? (Çev: Kaya Genç), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Ebu'l-Ferec el-İsfahanî. (1994), el-Eğânî, C.8, 260, Dârü'l-İhyâi't-Turâsi'i-Arabî, Beyrut

Eco, Umberto. (2012), Günlük Yaşamdan Sanata (Çev: Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul.

Eco, Umberto. (2016), Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti (Çev: Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul.

ed-Dîneverî, İbn Kuteybe. (1418), Uyûnu'l-Ahbâr, C. 4, s. 105, Dârü'l-Kütübi'l-İlmiyye, Beyrut.

Elmacı, Emine Beyza. (2021), Necip Mahfûz'un Miramar ile Orhan Pamuk'un Benim Adım Kırmızı adlı romanlarında anlatıcı ve bakış açısı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Genette, Gerard. (2011), Anlatının Söylemi (Çev: Ferit Burak Aydar), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.

Geprem, Ahmet. (2018), Mahlas Beyitleri Bağlamında 17. Yüzyıl Gazellerinde Benlik, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gaziantep.

Gökalp Alparslan, Gonca. (2014), “Cengiz Aytmatov’un Romanlarında Hayvan Zihni”, TÜBAR-XXXVI, 11-26.

Gökalp, Haluk. (2009), “Tecride Gizlenen Anlatıcı ve Divan Şiiri Anlatıcı Tipolojisinde Yeni Tipler”, Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi 20, 165-186.

İsen, Mustafa vd. (1990), Şeyhî Divanı, Akçağ Yayınları, Ankara.

Kaçar, Adem. (2019), Avnî Dîvânı’ndaki Gazellerin Mahlas Beyitlerinin Tahlili,

Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gaziantep.

Kavruk, Hasan. (Tarihsiz), Şeyhülislam Yahyâ Dîvânı (e-kitap), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Kavruk, Hasan. (2011), Malatyalı Niyâzî-i Mısırî, Hayatı-Sanatı-Eserleri ve Dîvân-ı İlâhiyât, Malatya Belediyesi Kültür Yayınları, Malatya.

Kaya, Mahmut. (2012), Yazar ve anlatıcı ikileminde Lolita romanının şahıs kadrosunun incelenmesi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.

Kesik, Beyhan. (e-makale), Avnî, Fâtih Sultân Mehmet, Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü.

Kocatürk, Ali H. (2009), “*Anlatıbilim: Kurama ve Eleştirel Yönteme Kısa Bir Giriş*”, Kritik Edebiyat Eleştirisi, Sayı 3. Sayfa: 1-22.

Koç, Turan. (2017), İslâm Estetiği, İsam Yayınları, İstanbul.

Kulamshaeva, Baktygul. (2009), “*Kurmaca Yazar veya Anlatıcı Kavramlarına Anlatı Bilimsel Yaklaşım*”, Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 4/8.

Kurt, Ali. (2019). “*Söyleyici kavramı ve “Nûrusiyâh” şiirinden hareketle şiir çözümleme yöntemlerinde “Söyleyici”nin tespitinin şiiri anlamaya katkısı* . RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, (14) , 174-182 . DOI: 10.29000/rumelide.541008.

Kurucu, İrfan. (2013), Evliya Çelebi Seyahatnamesinde Anlatıcılar ve Anlatıcı Olarak Evliya Çelebi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kahramanmaraş Sütçü İmam

Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kahramanmaraş.

Küçük, Sabahattin. (Tarihsiz), Bâkî Divanı, Kültür Bakanlığı Yayınları (e-kitap), Ankara.

Macit, Muhsin. (2017), Nedîm Dîvânı (e-kitap), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Mengi, Mine. (1985). Divan Şiirinde Rindlik (Yayınevi yok), Ankara.

Mengi, Mine. (2020), Mesîhî Divanı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Moran, Berna. (1991), Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İletişim Yayınları, İstanbul.

Önay, Ahmet Talat. (2019), Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü (Haz. Cemal Kurnaz), Kurgan Edebiyat Yayınları, Ankara.

Özçelik, Mustafa. (2013), Bizim Yunus, Nar Yayınları, İstanbul.

Pala, İskender. (1990), Ansiklopedik Dîvân Şiiri Sözlüğü, Akçağ Yayınları, Ankara.

Pala, İskender. (2010), Şair Fâtih: Avnî, Kapı Yayınları, İstanbul.

Pala, İskender. (2016), Şiirin Sultanları, Gençlik ve Spor Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Parlatır, İsmail. (2016), Osmanlı Türkçesi Sözlüğü, Yargı Yayınevi, Ankara.

Platon. (2018), Devlet (Çev: Gökhan Asan), Nilüfer Yayınları, Ankara.

Pürcevâdî, Nasrullah. (1998), Can Esintisi-İslam'da Şiir Metafiziği (Çev: Hicabi Kırılancı), İnsan Yayınları, İstanbul.

Redhouse, James W. (2016), Müntahabât-ı Lügât-ı Osmâniyye, Türk Dil Kurumu

Yayınları, Ankara.

Sakın, Hasan. (2021), Cumhuriyet Dönemi Türk öykücülüğünde (1923-1950) anlatıcı problemi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.

Sayın, Şârâ. (1999), Metinlerle Söyleşi, Multilingual Yayınları, İstanbul.

Sefercioğlu, M. Nejat. (2003), “Nev‘î’nin Bahar ve Kış ile İlgili İki Gazeli”, Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi, Yıl 4 Sayı 8, Sayfa: 131-142.

Sümer, Mehmet. (2015), Büyük Saat’in Vuruşu (Turgut Uyar Şiirinde Anlatısallık), Hece Yayınları, Ankara.

Şentürk, Ahmet Atilla. (1995), “Klasik Osmanlı Edebiyatında Tipler”, Osmanlı Araştırmaları, 15.

Tâhirü’l-Mevlevî. (2019), Edebiyat Lügati, Büyüyenay Yayınları, İstanbul.

Tetik, Murat ve Ali Asker Ova.(2021), Ortaöğretim Türk Dili ve Edebiyatı 11. Sınıf Ders Kitabı, Gezegen Yayıncılık, Ankara.

Timuçin, Afşar. (2011), Estetikte Anlam ve Yorum, Bulut Yayınları, İstanbul.

Tunalı, İsmail. (2002), Sanat Ontolojisi, İnkılâp Yayınları, İstanbul.

Uğur, Aysun. (2015), Anlatıcılar tipoloji ve Anar Rızayev’in hikâyeleri üzerine bir inceleme, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Vural, Ramazan. (2020), Dürri Ahmed Efendi Divanı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Yektar, Osman Nedim. (2016), “*Hadis Rivayetleri ve Hz. Peygamber’in Şiire Bakışı*”, EKEV Akademi Dergisi, Yıl 20 Sayı 65, Sayfa: 405-432.

Yıldırım, Ali. (2006), Divan Edebiyatında Mahlas ve Mahlas-nameler, Akçağ Yayınları, Ankara.

Yorulmaz, Hüseyin. (1989), *Koca Râgıb Paşa Dîvânı*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

