

Yüksek Lisans Tezi

SÜRGÜN YOLUNDA BİR YENİLEŞME SERÜVENİ: *MİHNET-KEŞAN*

DERYA TÜZİN

**TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara
Temmuz 2008**

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

SÜRGÜN YOLUNDA BİR YENİLEŞME SERÜVENİ: *MİHNET-KEŞAN*

DERYA TÜZİN

Türk Edebiyatı Disiplininde Master Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara
Temmuz 2008

Bütün hakları saklıdır.
Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.
© Derya Tüzin

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....

Yrd. Doç. Dr. Nuran Tezcan

Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....

Yrd. Doç Dr. Mehmet Kalpaklı

Tez Jüri Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....

Prof. Dr. İsmail Hakkı Aksoyak

Tez Jüri Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....

Prof. Dr. Erdal Erel

Enstitü Müdürü

ÖZET

Osmanlı şiirinde gelişimden çok değişimin belirginlik kazandığı dönem olarak 19. yüzyıl, edebiyat tarihlerinde yenileşme ve Batılılaşma eksenli yönü dolayısıyla Tanzimat dönemi merkeze alınarak incelenir. Ancak bu tezde, Keçecizade İzzet Molla'nın *Mihnet-Keşan* adlı mesnevisinden hareketle üzerinde çok fazla durulmayan bir dönem olarak 19. yüzyılın ilk çeyreğine odaklanılarak edebî “yenileşme”nin bu dönemdeki görünümü üzerinde durulmaktadır. 19. yüzyılın ilk çeyreğinde yazılmış bir eser olan *Mihnet-Keşan*, efsanevi ve olağanüstülüklerle örülü, genel insan tiplerine odaklanan geleneksel mesnevi anlatılarından özellikle “bireysel” ve “gerçekçi” yönleriyle ayrılır ve tezin temel çıkış noktası da eserin bu yönüdür. *Mihnet-Keşan*, genel olarak İzzet Molla'nın 1823 yılında Keşan'a sürgünü ve sürgünde yaşadıklarını konu edinir. Anlatı, sürgün şairin yaşadıkları üzerine kurgulanmış olmakla birlikte “gerçek”le olan sıkı bağı dolayısıyla otobiyografiktir. İzzet Molla anlatısında, “birey”i ön plana çıkarır, gerçekçi bir anlatımla sürgünde yaşadıklarını gerçek zaman, mekân ve çevre ile birlikte verir. Tezde, *Mihnet-Keşan*'ın türü; şairin sürgün yolculuğu sırasında arabanın dikiz aynasından görüntüsüyle konuşması bağlamında “birey”in mesnevîde bir varlık sorunsalı olarak ortaya çıkması; geleneksel ve modern anlatıların birbirlerinden ayrılan yönleri ve *Mihnet-Keşan*'ın modern anlatılarla olan bağı incelenmiş, anlatıdaki aşk ilişkileri bağlamında yine eserin özgün tarafı ortaya konmaya çalışılmış ve Osmanlı'daki hamilik sisteminin (patronaj) sürgün bir şairin bakış açısıyla nasıl yorumlandığı üzerinde durulmuştur.

Anahtar sözcükler: mesnevi, yenileşme, bireysellik, gerçekçilik.

ABSTRACT

Literary histories are seen to have confined their horizon of Ottoman poetry of the 19th century, a century marked by the revolutionary changes in literature, mainly to the post-Tanzimat period, where the process of Westernization reached its momentum. This thesis, however, focusses on the highly disregarded literary “revival” in the first quarter of the 19th century through the analysis of a major work of the period, Keçecizade İzzet Molla’s *Mihnet-Keşan*. With a heightened sense of “individuality” and “reality”, this masnavi diverges notably from traditional masnavi narratives which tend to represent types rather than individuals and legendary, supernatural events. This divergence, which is closely related with the fact that *Mihnet-Keşan* was inspired by a real event, İzzet Molla’s exile to Keşan in 1823, constitutes the main axis of study of this thesis. This masnavi of autobiographical character depicts the “individual” and represents the author’s life in exile with a strong sense of atmosphere, time and milieu. In this view, the thesis firstly discusses the problematic issue of the literary genre of *Mihnet-Keşan*, and then gives a closer look at the emergence of the “individual” as an existential matter in the masnavi, taking as its departure point a well-known passage, where the poet, on his way to Keşan, has a conversation with his reflection on the rearview mirror of the coach. The thesis also treats the nature of traditional versus modern narratives and the question of approaching *Mihnet-Keşan* as a modern narrative; as well as the deviant character of the masnavi in terms of the presentation of love relationships. The last discussion this thesis carries out, is on the way the system of patronage in the Ottoman State is interpreted from the perspective of a poet in enforced exile.

Keywords: masnavi, literary revival, individuality, realism.

TEŞEKKÜR

Öncelikle, alıőmamın her aşamasında sabırla yardım ve desteğini gördüğüm danışmanım Yrd. Doç. Dr. Nuran Tezcan'a çok teşekkür ederim, hakkını asla ödeyemem. Ayrıca, değerli zamanlarını ayırarak tezimi okuyup görüş ve önerilerini bildiren hocalarım, Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı ve Prof. Dr. İsmail Hakkı Aksoyak'a; tezin kuramsal arka planına dair fikirlerine başvurduğum hocalarım, Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon ve Hilmi Yavuz'a; her zaman dostlukları ve yardımlarıyla yanımda olan sevgili Seda'ya ve Öykü'ye içtenlikle teşekkür ediyorum. Son olarak hep yanımda olan, eğitim yaşamımda en az benim kadar emek harcayan aileme ve varlığıyla bana güç veren Tuncer'e teşekkür ediyorum.

İÇİNDEKİLER

	sayfa
Özet	iii
Abstract	iv
Teşekkür	v
İçindekiler	vi
Giriş	1
I. Bir Sorunsal Olarak <i>Mihnet-Keşan</i> 'ın “Tür”ü	17
II. Hamilik Sisteminin 19. Yüzyıldaki Görünümünün <i>Mihnet-Keşan</i> 'la Yorumlanması	28
III. “Yenileşme”de İlk Adım: “Ayna Latifesi”	40
IV. <i>Mihnet-Keşan</i> 'da Geleneksel-Modern Ayrımı	49
A. “Tümellerin Reddi”	52
B. Olay Örgüsü	64
C. Zaman ve Mekân	69
D. Dil ve Üslûp	75
V. “Üçgen Arzu” Bağlamında <i>Mihnet-Keşan</i> 'ı Yeniden	
Okumak	79
Sonuç	102
Seçilmiş Bibliyografya	106
Özgeçmiş	110

GİRİŞ

Bir mevsim-i bahârına geldik ki âlemin

Bûlbûl hamûş havz tehî gülsitân harâb

Osmanlı İmparatorluğu'nun gelişim ve değişimi söz konusu olduğunda Batı ile ilişkili bir "yenileşme"den söz etmek kaçınılmazdır. İmparatorluğun her devirde Batı ile ilişkileri olmakla birlikte 18. yüzyıldan sonra bu ilişkilerin yapısının değiştiği gözlenmektedir. Osmanlı Devleti, Batı karşısında siyasi kayıplar vermeye başladıktan sonra Batı'nın özellikle teknik ilerlemesinin örnek alır ve bu yüzyılda belirginleşmeye başlayan Batı taklidi 19. yüzyıldan itibaren hızlı bir tırmanışa geçer. Askeri alanda, mimaride, giyim-kuşam ve eğitimde Batı tarzının izleri görülürken bu değişimleri sanatta ve yaşam biçimlerinde, bakış açılarındaki değişimler takip eder. Osmanlı'nın sistemli bir şekilde Batı'yı yaşamın pek çok alanında örnek almaya başladığı dönem olarak 19. yüzyıl stratejik bir öneme sahiptir.

19. yüzyılı Osmanlı'nın diğer dönemlerinden ayıran özelliği toplumsal ve siyasi alanda Batı eksenli yeniliklerin habercisi kabul edilen Tanzimat Fermanı'nın bu yüzyılda ilan edilmesi (3 Kasım 1839) ve dolayısıyla hemen

bütün edebiyat tarihlerinde yenileşme ve Batılılaşmanın çıkış noktası kabul edilmesidir. Tanzimat Fermanı'nın keskin bir dönüşümü imlediği kabul edilse bile "yenileşme"nin Tanzimat'la birlikte başladığını ileri sürmek—en azından Tanzimat'ın hemen öncesinde yazılmış eserlere bakarak—olanaklı değildir. Osmanlı'da, III. Selim döneminden itibaren adım adım ilerleyen değişim sürecinin 19. yüzyılda hız kazandığını ve Tanzimat'ın ilanının bu sürecin bir sonucu olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Her ne kadar araştırmacılar ve edebiyat tarihçileri 19. yüzyılın ilk yıllarında daha çok askeri ihtiyaçlar doğrultusunda bir değişimin yaşandığı yönünde görüş birliği içinde olsalar da, "askeri yenilikler" değişimin tek bir yönünü gösterir. Örneğin Hilmi Yavuz, "Batılılaşma Değil, Oryantalistleşme" başlıklı yazısında Şerif Mardin'in de dile getirdiği batılılaşmanın başlangıcı konusunu şöyle değerlendirir:

1774-1820 yılları arası, Şerif Mardin'in "I. Batılılaşma Dönemi" diye adlandırdığı dönem. Bu dönem, Batının zihinsel olarak değil, deyiş yerindeyse teknolojik olarak temellükü dönemidir. Batılılaşma askeri bir sorun olarak ele alınmıştır ve ordunun donanımı ve savaşlarda görülen başarısızlıkların teknik anlamda giderilmesi öne çıkar. İşte asıl 1826'dan sonradır ki, Batı'nın üstünlüğünün salt bir askeri üstünlüğe indirgenemeyeceği kavranmış, askeri üstünlüğün arkasındaki zihniyetin araştırılması işine girilmiştir. Tanzimat, işte bu anlamda bir zihniyet düzenlemesidir. (113-14)

Yavuz'un Tanzimat'a dair bu değerlendirmeleri son derece önemlidir. Batılılaşma, yüzyılın ilk yıllarında askeri bir içerik taşır ve Tanzimat sistematik

bir “temellük” dönemidir. Ancak bu çıkış noktasının diğer yenileşme hareketlerini tetiklediği, tüm bu değişimlerin bir zincirin halkaları gibi birbirinden ayrı düşünülmemeyeceği ve bunların kaçınılmaz olarak birbirlerine eklemlendiği bir gerçektir. Nitekim, İlber Ortaylı, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı* adlı eserinde değişimin bu yönüne dikkat çeker:

Askeri modernleşme kuşkusuz Osmanlı modernleşmesinin çekirdeği ve itici ögesi olmuştur; ama gelişmeler ordunun, idarenin, maliyenin yanında edebiyata, mimariye, günlük hayata da kaçınılmaz olarak sıçradı. Avrupa’dan gelen coğrafya ve matematik kitabı yanında gazete ve roman da imparatorluğu hayatının son kırk yılında kültürel ve siyasal modernleşme sürecine sokmakta yardımcı oldu. (51-52)

Osmanlı’daki değişimin yönünü sadece askeri gereksinimler belirlemez. Altı yüzyıl boyunca sürekli bir geleneğin taşıyıcısı olan Osmanlı kültüründe diğer bütün toplumlarda olduğu gibi, değişim ihtiyacı kendiliğinden ortaya çıkar. Askeri, teknik ya da sosyal farklılaşmalar bu değişimlerin itici gücüdür ve bu değişimlerin ötesinde İlber Ortaylı’nın adı geçen yapıtında belirttiği gibi, toplum bilincinde bir değişim söz konusudur:

Modernleşme olgusu, kaba bir deyişle, var olan değişimin değişmesidir. 19. yüzyıl toplumu yeni bir değişme ivmesi kazanmıştır. Ama bu tarif dahi modernleşme olgusunun nedenini, hatta niteliğini açıklamaya yetmemektedir.

Modernleşme, Osmanlı ülkesinde salt değişen dış dünyanın zorlamasıyla meydana gelmedi. Yaşamın var olan kalıplarının

kırılması yalnız buhar medeniyetinin, limanlar, demiryolları ve bankaların eseri değildir. Şark kendi bilincinde de yaşadığı zaman çizgisinin, değişen çevre dünyanın farkına vardı. (15)

Ortaylı'ya göre, "Osmanlı toplumundaki batılılaşmanın özgün tarafı bu sürecin adı konmadan başlamış olmasıdır" (26). Adı konmadan başlayan bu döneme öncülük eden ve bu nedenle halk arasında "gâvur padişah" adıyla anılan II. Mahmud, saltanatı döneminde (1808-1839) koşulların el verdiği ölçüde önce küçük daha sonra büyük değişimlere imza atar. Bu nedenle, Tanzimat'la değil, ondan önce II. Mahmud'la Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma yolunda bir daha geriye dönmeyeceği bir aşamaya geçtiği söylenebilir. Emre Aracı, *Donizetti Paşa-Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu* adlı eserinde İtalyan müzisyen Giuseppe Donizetti'nin, II. Mahmud'un isteği üzerine "Osmanlı Saltanat Muzıklarınının Baş Ustakârı" unvanıyla geldiği İstanbul'un o dönemdeki görünüşünü şöyle anlatır:

İstanbul, 1820'li yıllara gelindiğinde, Osmanlı İmparatorluğu'nun "Büyük Petro"su olarak da bilinen Sultan II. Mahmud'un (1808-1839) kararlı idaresi altında Batılı eksende gelişme gösteren Doğulu bir şehirdi. Bir yandan Melling gibi ustaların perspektifinden Avrupa stili mimarinin hakim olduğu binalar şehrin panoramasını değiştirmekte, diğer yandan da tıp, ilim ve müzik alanlarında yeni askeri okullar açılmaktaydı. (51)

Osmanlı geleneksel yapısının Batı etkisiyle değişmeye başladığı bu dönemde sanatta da önceki yüzyıllardan farklı oluşumlar dikkat çeker. Artık yenileşmenin izleri edebiyatta da kendini gösterir. Kuşkusuz geleneğin

sınırlarını zorlayan yapıtlar bu devirden önce de yazılmış; özgün ve orijinal bir söylem geliştirmek sorunsal olarak bazı şairlerin eserlerine yansımıştır ki bunun en belirgin örneği Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevisidir. Ancak bu yeni dönemle birlikte "bireysellik" in ve "gerçekçilik" in ön plana çıkmış olması diğer devirlerden farklı bir durumun varlığına işaret eder. Yüzeysel olarak bakıldığında bundan çok farklı yorumlarda bulunmak mümkündür ancak, metin merkezli okumalarla bu farklılaşmanın altını çizecek malzemeyi yapıtlarda bulmak mümkündür.

Yerleşik edebî geleneğin, katı kurallarla örülü yapısından sıyrılarak yeni yollara yönelmesi onu benimseyenler tarafından kolayca kabullenilecek bir durum değildir. Buna rağmen, yenileşmenin yüzyılın ilk çeyreğinde keskin hatlarla olmasa bile bir sorunsal olarak çeşitli biçimlerde irdelendiği gözlemlenir. Ancak devrin bu yönü değerlendirilirken bakış açılarındaki farklılıklar, farklı yorumları da beraberinde getirir. Ahmet Hamdi Tanpınar, *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde yüzyılın ilk yarısını şöyle değerlendirir:

Hamlesini yöneltecek, dağınık tecrübelerine düzen verecek ana fikirden mahrum olduğu için bayağılıktan öteye geçmeyen bir realizm ve yerlilik zevki, daha ziyade değerlerin zayıflamasından gelen bir sensualite teşhiri, söyleyecek hiçbir şeyi olmayan insanların vakit geçirmek için konuşmasını andıran yarenlik edası, ilk göze çarpan şeylerdir. (77)

Tanpınar'ın, klasik Osmanlı edebî geleneğindeki değişime işaret ettiği bu değerlendirmesi 19. yüzyıldaki edebiyatın genel görünümüne dairdir. Bu yüzyılda, Tanpınar'ın dile getirdiği estetik zevkin geri plana itilmesi durumu,

yüzyılın bütün eserleri için geçerli değildir. Bu çağda poetik sorunsalı olan, edebiyatta yeni bir söyleyiş gereksinimi duyan şairlere rastlamak da mümkündür. Şairlerin, yazarların belli kalıplar dahilinde oluşturdukları eserlerinde yeni çağın getirdiği yenilik doğrultusunda değişiklikler yapmaları doğaldır. Osmanlı edebiyatı gibi kurallarla çevrelenmiş bir edebiyatın kalıplarının zaman içerisinde değişime uğraması, bazılarının geçerliliğini kaybetmesi yerlerine yenilerinin gelmesi olağan bir gelişmedir. Dünya edebiyatlarında olduğu gibi edebî türlerin biçim değiştirerek yenilenmesi Osmanlı edebî geleneği için de bir aşama olarak kabul edilmelidir. M. Kayahan Özgül de “Gelenek Bozulurken Mazmuna Bakış” başlıklı yazısında bu durumun olağanlığını vurgular:

Eski muvâdaate ayak uyduran Osmanlı mazmunlarının yanında, geleneğin birikimine okurun şahsi istidlâli eklenmeden anlaşılamayacak yeni mazmunların da yer almaya başlaması XVIII. asırdan itibaren. [...] Devletin, insanın, nesnenin tabiatı değiştikçe şiir de değişmekte ve yeni temalar, yeni mazmunları gerekli kılmaktadır. Şair, taze mazmunlar bulmayı, hem kendini gelenekten ayırmanın bir yolu hem de yeni yeni geliştirmekte olduğu müstakil poetikasının icabı olarak görmeye başlar. (29)

Yenileşmenin ilk dönemlerinde Osmanlı şairleri bu arayışlarını Batı'ya ayak uydurmak adına yapmazlar, ancak bu gelişmeler Batı'daki değişimle karşılaştırıldığında paralellikler görmek mümkündür. Çünkü klasik edebî anlayışların yaslandıkları ana izlekler ve formlar bu iki gelenekte de benzerlikler gösterir. Ali Artun, Charles Baudelaire'in *Modern Hayatın*

Ressamı adlı yapıtına yazdığı “Önsöz”de Batı modern edebiyatlarının oluşumuna dair söyledikleriyle bu düşünceyi destekler. “Modern destan, tanrı ve tanrı adına hükmedenlerin katından, metropolün yeraltına, bu alemin kahramanlarına iner. Sanat ve edebiyat, ilk bu kahramanların çevresinde evrensel çehresini fark eder” (11) diyen Artun, sanatsal ürünlerin moderne evrildiği sürece işaret eder. “Birey”in ve “gerçekçilik”in ön plana çıktığı bu tanımlama, Osmanlı şairlerinin yaşadığı sürece koşut olarak değerlendirilebilir. Soyut ve olağanüstünün ön planda olduğu klasik edebî anlayışlar özellikle mesnevi türünde, zamanla yerlerini bireye ve gerçek yaşama bırakırlar. Artun da sanatsal ürünün modernleşme sürecindeki bu yönüne vurgu yapar:

Hayatla kavuşması sayesinde nihayet sanat, tanrı katından insan katına döner. Yaratmak artık bireyin -öznenin- iradesindedir. Dolayısıyla sanat, özgür bireyin imgeleminin, mizacının, duygularının temsili olmalıdır. “Eski” silinmeli, “yeni” hükmetmelidir. Kilisenin, sarayın himayesindeki klasik estetik ve bu estetiği dayatan akademinin otoritesi son bulmalı, miras bıraktıkları kanon ve normlar yıkılmalıdır. (21)

Artun’un, manifesto niteliğindeki bu sözleri modern edebiyatın yenileşmeye olan ihtiyacını vurgulaması bakımından önemlidir. Yenileşme ihtiyacının bir sorunsal olarak Türk edebiyatında nasıl ele alındığı ise bu bağlamda önem kazanmaktadır. Yenileşme sorunsalının varlık gösterdiği ilk örneklerden biri Keçecizade İzzet Molla’nın (d.1786- öl.1829) *Mihnet-Keşan* adlı eseri, bu açıdan incelenmeye değerdir. Bu çalışmanın konusu olan *Mihnet-Keşan*,

bağlı bulunduğu edebî gelenek içinde “bireyselleşme”nin ön plana çıktığı ilk örnek olması bakımından önemli olduğu kadar geleneksel kalıpların dışına çıkan modern özellikleri dolayısıyla da dikkate değerdir. İzzet Molla'nın 1823 yılında Keşan'da sürgündeyken kaleme aldığı *Mihnet-Keşan*, bireyin ve gerçeklik algısının farklı bir boyutta ele alındığı bir metin olarak son derece önemlidir. *Mihnet-Keşan* yerleşik geleneğin dışına çıkan özellikleri dolayısıyla hem çağında hem de sonraki dönemlerde “temkinli” bir ilgiyle karşılanmıştır. Bu temkinli yaklaşımın nedenlerinden biri, yapıtın edebî bağlamda durduğu yerin somut olarak belirlenememesidir. Muallim Naci, şair biyografilerini kaleme aldığı *Osmanlı Şairleri* adlı eserinde İzzet Molla'nın yaşamı ve eserleri ile ilgili kısaca bilgi verdikten sonra “Mihnet-i Keşan pek tuhaftır” (292) der. Muallim Naci gibi Osmanlı edebiyatını son derece iyi bilen bir yazarın *Mihnet-Keşan* ile ilgili yaptığı bu yorum metne temkinli yaklaşımın en belirgin örneğidir. Ayrıca belirtmek gerekir ki, günümüzdeki araştırmacıların yüzeysel yaklaşımıyla karşılaştırıldığında, Divan edebiyatı geleneğinden beslenen ve 19. yüzyılda ürünler vermiş bir yazar olarak Muallim Naci'nin bu nesnel tavrı önemlidir. “Anlamsız” ve “değersiz” gibi değerlendirmeler yerine *Mihnet-Keşan*'ı mesafeli bir dille “tuhaftır” diyerek tanımlaması metnin klasik özelliklerinin ötesindeki yenilikçi yönüne işaret eder. Aslında, *Mihnet-Keşan*'ın uzun yıllar Divan edebiyatı araştırmalarına da konu olmaması metnin bu özelliğinden kaynaklanır.

Keşan sürgününde yaşadıklarını anlatan ve kendisini de anlatının baş kahramanı olarak konumlandıran İzzet Molla, bunun yanında biçim ve içerikle oynayarak *Mihnet-Keşan*'da çeşitli yeniliklere kapı aralar. İzzet Molla'nın bu

sıra dışı tavrı, kimi araştırmacılar tarafından anlamlı bulunurken kimileri tarafından değersiz, yarım, bütünlükten yoksun, dağınık vs. olarak değerlendirilmiştir. Örneğin Tanpınar, *Mihnet-Keşan*'ı “yarım kalmış ve şeklini bulamamış hamleler” olarak niteler (92) ve buna rağmen yaşanan hayati somut bir biçimde ele almış olması dolayısıyla özel bir konuma sahip olduğunu söyler:

Zenberekleri çok açıkta işleyen bu mizah tecrübelerinde İzzet Molla, fıkradan yukarisına çok az çıkabilen eskilere hemen hemen hiçbir şey ilave etmez. Bununla beraber, hepsi birden ve Molla'nın sergüzeşti etrafında toplanınca, biraz zorla dahi olsa, yaşanan hayata açılmış bir pencere tesirini yaptıkları da inkar edilemez. İşte Mihnet-i Keşan'ın hususiliği buradadır. (92)

E.J. Wilkinson Gibb ise, *Osmanlı Şiir Tarihinde Mihnet-Keşan*'ın yazıldığı dönem içerisindeki “tek”liğine işaret eder:

Dört beş yüz sene önce yeterli bir kültüre sahip olan herhangi biri tarafından da yazılabilecek olan tasavvufî bir aşk hikayesi yerine burada her yönüyle yazarının şahsiyetinin damgası olan ve içine, yazıldığı asrın ruhu işlemiş olan bir eserle yüz yüze geliriz. (476)

Günümüze yaklaştıkça *Mihnet-Keşan* ile ilgili yorumların katılaştığı görülür. Yapıtı yüzeysel olarak inceleyen araştırmacıların bu konuda birleştikleri nokta bütünlükten yoksun, dağınık bir eser olduğu yönündedir. Haluk Gökalp “Eski Türk Edebiyatında Manzum Sergüzeşt-nâmeler” adlı doktora tezinde *Mihnet-Keşan*'ı sergüzeşt-name türünde yazılmış bir eser

olarak ele alır ve bir yazarın yaşamından yola çıkarak kurmaca bir eser yazabileceğini göz ardı ederek *Mihnet-Keşan*'ın “kurmaca olmayan bir anı defteri” (28) niteliği taşıdığını savunur.

Çalışmamızda *Mihnet-Keşan*, metin merkezli bir okumayla bağlı bulunduğu edebî gelenek içerisindeki yeri ve bu gelenekten ayrılan yönleriyle incelenmeye çalışılacaktır. 1823 yılında Tanzimat'ın ilanından yaklaşık on altı yıl önce kaleme alınmış olan eser, yapısı ve içeriği ile yazıldığı dönemi aşmıştır. İzzet Molla'nın yaşadığı dönemde imparatorluğun siyasi ve ekonomik bakımdan güç kaybetmesiyle hızlandırdığı Batı ile ilişkileri, beraberinde toplumun yaşam tarzında ve yerleşik alışkanlıklarında değişimlere neden olur ve bu değişim sürecinin geleneksel kalıpların yarattığı tıkanıklıktan dolayı yaşamda olduğu kadar edebiyatta da sancılara neden olduğu gözlenir. Edebî yenileşmeyi önce kalıplarının dışına çıkılması güç olan şiirde değil, kurgunun ön plana çıktığı mesnevilerde gözlemek mümkündür. Bu durumun da Batı ile paralel özellikler gösterdiği söylenebilir. Batı'da da romanslardan, epik anlatılardan romana evrilen edebî değişim süreci, şiirin modernleşmesinden önce yaşanır. Osmanlı dönemi edebiyatının “roman”ları olarak değerlendirilen mesneviler de kurmaca özellikleri dolayısıyla daha esnek ve değişime açık bir yapıya sahiptirler ve şiirdeki katı kurallara göre bu esnek türün değişimi daha kolaydır. M. Kayahan Özgül de *Divan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle- Modern Türk Şiirine Doğru* adlı yapıtında “icat ihtiyacı” olarak tanımladığı yenileşmenin önce mesnevilerde ön plana çıktığına vurgu yapar:

Gelenekte, gerçek mânâsıyla icat ihtiyacı, önce mesnevilerde görülür. Belli ki fiktif metinlerdeki konu kısırlığı, fiktif olmayan formlardaki tekrarlardan daha erken fark edilip daha çabuk bıkkınlık vermiş. [...] Ayak basmamış zeminin bulunması için Şeyh Galib'in Hüsn ü Aşk'ı beklenecektir. Sonraları İzzet Molla da Gülşen-i Aşk'ında aynı meseleye bir başka cephesinden yanaşacak ve birbirine âşık bir çiftin hikayesinin anlatıldığı gelenekli mesnevi kurgusu yerine, gül ile bülbül de dahil, bütün mâruf aşk hikayesi figürlerinin toplandığı bir kadroyu konuşturacaktır. (148-49)

İzzet Molla, *Mihnet-Keşan*'dan önce Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ına nazire olarak yazdığı *Gülşen-i Aşk* adlı mesnevisinde geleneksel kalıpların dışına çıkacak ve kendisini metne dahil edecektir. *Mihnet-Keşan*'da ise bir adım daha ileri gidecek ve metnin ana kahramanı olmanın yanında gerçekçi bakış açısının, gerçek kişi ve olayların ele alındığı bir kurmaca yaratacaktır. Bu nedenle, *Mihnet-Keşan* biçimsel olarak mesnevi türü içerisinde değerlendirilse de kurgusu ve konusu bakımından bu türün geleneksel örneklerinden farklılıklar gösterir. Tezin amacı, bu farklılıkların neler olduğunun ortaya çıkarılması ve yorumlanmasına dayanır. Bu açıdan eserin türünden çok barındırdığı yenilikler ön plana çıkar. Dar bakış açılarıyla eseri çeşitli kalıplar içerisinde değerlendirmek metnin zenginliğini geri plana itecek ve bir anlamda hem yazarının çabasına haksızlık edecek hem de metnin yorumlanmasını sınırlayacaktır. Bu bakış açısıyla anlatıdaki her yenilik bir eksiklik olarak değerlendirileceği gibi, mesnevi kalıbı dışına çıkan her yönü

de eleştirilecektir. Geleneksel kalıpların özellikleri ölçüt olarak alındığında *Mihnet-Keşan*'ın "sıradan" ve "başarısız" bir eser olduğunu öne sürmek kaçınılmazdır, bu nedenle bahsedilen sorunlu yaklaşımlardan uzak durmak metnin anlam katmanlarını çözmeye yardımcı olacaktır.

Keçecizâde İzzet Molla'nın *Mihnet-Keşân*'ı ile ilgili bugüne kadar çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Burada *Mihnet-Keşan* ile ilgili yapılmış çalışmalardan söz etmek hem yukarıda belirtilen nedenlerden ötürü hem de bu çalışmanın özgün tarafını ortaya koymak bakımından önemlidir. Bu çalışmalar; İbrahim Bülbül'ün "Keçecizade İzzet Molla ve Şiiri", Ramazan Korkmaz'ın "Keçecizade İzzet Molla ve Mihnet-Keşân Üzerine Bir Araştırma" ve Ali Emre Özyıldırım'ın "Keçecizade İzzet Molla'nın Mihnet-Keşân'ı ve Tahlili" adlı çalışmasıdır.

Bu tezlerden ilki olan İbrahim Bülbül'ün çalışması, 1988 yılında yapılmış bir yüksek lisans tezi olup, İzzet Molla'nın edebî eserlerinin toplu olarak incelendiği bir çalışmadır, doğrudan *Mihnet-Keşan*la ilgili değildir. Çalışmada, İzzet Molla'nın yaşadığı devir anlatılmış ve özellikle şairin *Bahar-ı Efkâr* ve *Hazân-ı Âsâr* adlı divanlarındaki ahenk, üslûp ve dil özellikleri verilmeye çalışılmıştır. *Mihnet-Keşân*'a dair ise bazı genel bilgiler verilmiştir.

1988 yılında yapılmış bir diğer tez ise, Ramazan Korkmaz'a ait olan "Keçecizade İzzet Molla ve Mihnet-Keşân Üzerine Bir Araştırma" adlı çalışmadır. Oldukça hacimli bir çalışma gibi görünen bu tezde ise, eserin transkripsiyonlu metni verilmiş, İzzet Molla'nın hayatı ve edebî kişiliğine dair bilgiler aktarılmıştır. Korkmaz, öncelikle *Mihnet-Keşân*'ı mesnevi özellikleri bakımından ele almış ve daha sonra eseri roman olarak incelemiştir.

Korkmaz'ın, eseri roman olarak incelerken izlediği yol ise oldukça dikkat çekicidir. *Mihnet-Keşân*'da mekân, zaman, şahıs kadrosu, yapı ve anlatım özellikleri gibi başlıklar altında, eserdeki bu konulara dair bilgileri aktarmıştır. Korkmaz'ın göz ardı ettiği nokta bu unsurların başka türlerde de olduğudur. Metnin yenilikler barındırdığının işaretlerini vermesi bakımından önemli olan bu çalışma kuramsal bir arka planla beslenememiştir.

Eserle ilgili yapılmış olan son çalışma ise, Ali Emre Özyıldırım'a aittir. "Keçecizade İzzet Molla'nın *Mihnet-Keşân*'ı ve Tahlili" adlı bu çalışma diğerlerine göre daha özenli yapılmış bir çalışmadır. Özyıldırım da eserin transkripsiyonunu yapmış ve bunun nedeni olarak, Ramazan Korkmaz'ın, "eseri son derece hatalı okuması"nı gösterilmiştir. Özyıldırım'ın tezi Korkmaz'ın tezine cevap niteliğindedir. Yazar, Korkmaz'ın metne yaklaşım biçimini eleştirmiş ve *Mihnet-Keşân*'ın ancak "mesnevi" olarak değerlendirilebileceğinin sık sık altını çizmiştir. Ayrıca, Özyıldırım'ın tezinde eserin yenilik ve orijinalliğinin abartıldığı dile getirilmiştir. Ali Emre Özyıldırım'ın değerlendirmesi bu tezin sorunsallarından birini oluşturmuştur. Eserin yenilik ve orijinalliğinin abartılıp abartılmadığı sorusuna bu çıkarsamadan hareketle cevap aranmıştır. Bu çalışmaların ortak yönü metnin incelenmesinden çok özetlenmesine ağırlık vermiş olmalarıdır.

Çalışmamızda tüm bu yaklaşım ve değerlendirmelerin ötesine geçilerek metnin verdiği imkanlar dahilinde ve nesnel bir bakış açısıyla eserin konumu ve bağlı bulunduğu edebî gelenek içerisinde barındırdığı değişim ve yenileşme çabası ele alınacaktır. İçeriğine bakıldığında hem geleneksel hem de modern unsurlar barındırdığı görülen *Mihnet-Keşân*'ın hâlâ bir mesnevi

geleneği varken bu geleneğe ne gibi yenilikler getirdiği ve eski içinde yeniyi nasıl işlediğine cevap aranacaktır.

Tezin ilk b3l3m3nde, t3r kavramının Osmanlı edebiyatı 3zelinde nasıl değerlendirildiği konusuna değinilmiştir. *Mihnet-Keşan*'ın t3r3 bağlamında 3zerinde durulan t3r konusu bu çalışmanın sınırlarını aşacak genişliktedir. Ancak, en azından eserin t3r3n3n, kimi araştırmacılar tarafından bağlı bulunduğu d3ř3n3len “serg3zeşname” t3r3 içerisinde değerlendirilip değerlendirilemeyeceği sorgulanmış ve t3r sınıflamalarının 3zellikle Osmanlı edebiyatı s3z konusu olduğunda karmaşıklaşan durumu tartışılmaya çalışılmıştır.

İkinci b3l3m3nde, s3rg3n bir şairin eserinde “şair” bakış açısıyla hamilik sistemini değerlendirilişi bağlamında patronajdaki hami-nedim ilişkisi ele alınmıştır. *Mihnet-Keşan*'ın b3t3n3nde hamilik sisteminin şair açısından değerlendirilmesi yapılırken Osmanlı İmparatorluğunun siyasi ve ekonomik gerilemesine paralel olarak hamilik sistemindeki değişim de irdelenir. şairin hamilik sistemine bakışı ve bu konuda yaşadığı çelişkiler, sistemin yarattığı çıkmazların anlatıya yansımalarına neden olmuştur.

Tezin 33nc3 b3l3m3nde, *Mihnet-Keşan*'ın en 3nemli yeniliklerinden biri olan “Ayna Latifesi” 3zerinde durulmuştur. İzzet Molla'nın Keşan'a giderken arabanın dikiz aynasından kendi g3r3nt3s3yle konuşmasını içeren bu b3l3m, o d3neme kadar geleneksel Osmanlı edebiyatında g3r3lmemiş bir yeniliktir ve “birey”in 3n plana çıkması açısından son derece 3nemlidir. “Ayna Latifesi”nin en dikkate değer y3n3 yazarın g3r3nme-g3r3lme, başka bir deyişle “var” olduğunu beyan etme kaygısıdır. Bu b3l3mde, aynanın işlevi ve

şairin eserinde görünmesi bağlamında *Mihnet-Keşan*'daki yenilik ile resim sanatı arasındaki paralelliklere değinilmiştir.

Dördüncü bölümde ise, Ian Watt'ın "Gerçekçilik ve Romansal Biçim" adlı yazısında sunduğu bakış açısından yararlanılarak *Mihnet Keşan*'ın modern özellikleri tespit edilmeye çalışıldı ve geleneksel kalıpları hangi oranda barındırdığı üzerinde duruldu. Watt, bu çalışmasında geleneksel ve modern bakış açısını roman temelinde karşılaştırarak bu iki bakış açısının farklarını ortaya koymaktadır. Gerçekçilik temelinde geleneksel ve modern kalıplar Watt'ın belirlemesiyle, soyut-somut, tümel-tikel, tip-birey, parçalı-bütünlüklü yapı, mitolojik-modern evren, döngüsel-düz çizgisel zaman olmak üzere çeşitli ikili karşıtlıklar barındırır. Geleneksel ve modern anlatıları birbirinden ayıran bu karşıtlıkların *Mihnet-Keşan*'daki görünümü bu bölümde örneklerle gösteriyle çalışıldı.

Tezin beşinci bölümünde, *Mihnet-Keşan*'da geniş yer kaplayan İzzet, Muhammed ve Rum kadın arasındaki aşk ilişkileri, mesnevi geleneği içindeki aşk anlatılarının dışında yer alan kurgusu bakımından incelendi ve aynı zamanda İzzet Molla'nın kadına bakışı değerlendirilmeye çalışıldı. Öncelikle *Mihnet-Keşan*'daki aşk ilişkileri, Rene Girard'ın *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* adlı yapıtında dile getirdiği "üçgen arzu" eğretilmesi bağlamında ele alındı ve bu aşk ilişkilerinin geleneksel mesnevi anlatıları ile olan ilişkisinin boyutu irdelenmeye çalışıldı.

Çalışmanın sınırlarını belirleyen bu konular ve ele alınış biçimleri gelişigüzel değil, daha önce de belirtildiği gibi eserin edebiyat tarihi içindeki konumunun belirlenmesi ve farklılıklarının ortaya çıkarılmasına yöneliktir. Ele

alınan konuların tümü metnin bu farklılıklarının altını çizer ve İzzet Molla'nın bakış açısının değerlendirilmesine ya da anlamlandırılmasına olanak verir.

BÖLÜM I

BİR SORUNSAK OLARAK *MİHNET-KEŞAN*'IN “TÜR”Ü

Edebî eser, bir inceleme nesnesi olarak ele alındığında araştırmacının cevap araması gereken sorulardan biri de inceleme nesnesinin “tür”ünün ne olduğudur. Çünkü edebî eserin türü, büyük oranda edebî metne yaklaşım yöntemini belirleyen bir unsurdur. Batı edebiyat araştırmaları için önemli bir sorunsal olan edebî türlere, Türk edebiyatı özelinde yaklaşıldığında bu konunun çok fazla üzerinde durulmadığı ve genel olarak edebiyat tarihlerinin verdiği sınıflandırma ve adlandırmalarla araştırmacıların değerlendirmeler yaptığı gözlenir. Bu nedendir ki, edebiyat tarihlerindeki değerlendirmelerin ışığında yapılan tür adlandırmalarında büyük bir kargaşa yaşanır. Bu tespiti açıklayan örneklere geçmeden önce belirtmek gerekir ki, tür tanımlaması yaparken hangi argümanlardan yola çıkılarak sonuçlara varılacağıın özellikle üzerinde durulması gerekir. Biçimsel özellikler ya da içeriğe dair verilerin tek tek ele alınması bir edebî eserin türünü belirlemede yeterli olabilir mi? Öncelikle bu yaklaşımların kaynağı olarak geçmişten günümüze değerlendirmelerine başvuruken edebiyat tarihlerinin söylemleri mercek altına alınmalıdır. Franco Moretti, *Mucizevi Göstergeler* adlı yapıtında

tam da bu noktaya değinir ve edebiyat tarihlerinin bu konudaki eksik ve yüzeysel yaklaşımına vurgu yapar:

[B]ugünkü edebiyat tarihi bilgimiz yüz elli sene öncesinin Afrika haritalarına benziyor: kıyı şeritleri tamam ama koca bir kıta bilinmiyor. Mitik ırmakların denize açılan dev ağızları bizi büyülüyor ve iş kaynağı tespit etmeye gelince olmadık hipotezlere, hatta efsanelere bel bağlıyoruz. (25)

Bir kroki dahilinde karmaşık bir yolu çözmeyi güçlüğüne değinen Moretti, ayrıntılı haritalar çıkarmayı önermekte haklıdır ve bu nedenle de türlerin sınıflandırılmasına dair bir yöntem önerir:

Edebiyat tarihçiliği, birbiriyle çatışma içindeki biçimlerden nasıl birinin gidip öbürünün geldiğini anlatmanın yanı sıra eş zamanlı bir dönemlendirme yapmayı hedeflemeli ve bunu yaparken de biçimlerin “en özlü ifadesi olan” bir iki örnek esere yaslanmak yerine her bir dönemi başatıyla, dengesizlikleriyle, çatışmalarıyla ve biçimler arası iş bölümüyle bir retorik kuvvetler paralel kenarı olarak düşünmelidir. (37)

Moretti, bu sözleriyle tek tek yapıtlardan genel tanımlamalar yapılmasına ve tür kanonları oluşturulmasına karşı olduğunu dile getirir. Tek bir eserden yola çıkarak bir türü tanımlaya çalışmanın tutarlı bir yöntem olmadığı açıktır, bu yaklaşım türün kendi tarihsel ekseninde yaşadığı değişikliklerin, diğer türlerle olan alış-verişinin, türün kendi içindeki eksikliklerinin değerlendirilmesini engeller. Öncelikle türlerin durağan yapılar olmadığı göz önünde tutulması gereklidir. Böylece kesin yargılar ve sınırlarla ayırım ve sınıflandırmalar

yapmak yerine daha tutarlı yaklaşımlarla çok yönlü değerlendirmeler yapılabilir. Mikhail Bakhtin, “Dostoyevski'nin Yapıtlarında Tür ve Olay Örgüsü Kompozisyonunun Karakteristikleri” başlıklı yazısında türlerin değişken doğasına işaret eder:

Bir tür daima aynıdır ama yine de aynı değildir, daima eski ve aynı zamanda yenidir. Tür, edebiyatın gelişiminin her aşamasında ve belli bir türe ait her tekil yapıtta yeniden doğar ve yenilenir. Bu, türün yaşamını oluşturur. [...] Bir tür şimdide yaşar, ama geçmişini, başlangıcını daima hatırlar. (216)

Edebî türlerin tarihsel süreç içerisindeki evrimi ona yeni özellikler kazandırmakla birlikte, eski bağ ve özelliklerinden kopmadığını gösteren çizgileri de taşıyabilir. Bu nedenle türlerle ilgili yapılan değerlendirmelerde bu durum göz önünde bulundurulmalıdır.

Tanzimat öncesi edebiyat için türlerin sınıflandırılmasına dair belli bir yöntemin izlenememesi ve bu edebiyatın üretildiği dönemde türlerin ayrımı konusu üzerinde durulmaması günümüzde bir kavram kargaşasına neden olmaktadır. Osmanlı edebiyatında çok sayıda edebî tür olmasına rağmen, şiiri merkeze alan yaklaşımın temelinde aynı sorun vardır. Büyük oranda, hemen her edebî türün şiir biçiminde yazılmış olmasının nedeni, şiir merkezli üretimin takdir görmesidir. Bu nedenle, diğer edebî türler adlandırılırken şiir ölçüttür. Şiir biçiminde yazılmış ancak, şiir türünün özelliklerini göstermeyen, bunun yanında içerik açısından kollara ayrılan türler tanımlanmaya çalışılırken tutarsız yorumları beraberinde getirmektedir. Bu anlamda bir bütün olarak Osmanlı edebiyatı söz konusu olduğunda biçimsel olarak şiir

türünün bir uzantısı olan mesnevi, oldukça sıkıntılı bir alandır. Kendi arasında kafiyeli iki mısradan oluşan biçimiyle bir nazım biçimi olan mesnevi, konularına göre farklı biçimleri olan bir “tür”dür. Osmanlı edebiyatı söz konusu olduğunda şiirin mesneviyi de kapsaması ve mesnevinin farklı bir tür olarak değerlendirilmemesi yüzeysel bakış açılarının bir ürünüdür. Victoria R. Holbrook *Aşkın Okunmaz Kıyıları*’nda Osmanlı edebiyatında türlerin adlandırılmasına ilişkin herhangi bir çabanın olmadığını söylemesi de yine şiirin başat unsur olması ile ilgilidir. Holbrook, Osmanlı edebiyatının kendi içinde bir tür tartışması yaşamadığına ve türlerin 19. yüzyıldan sonra adlandırıldığını söyler:

Mesnevi nazım türü, tarih boyunca kuramsal sergileme ya da kurmaca anlatı ve bu ikisinin çeşitli bileşimleri için bir alan olmuştur. Kafiyeli beyitler, içeriklerine göre sınıflanan çeşitli anlatı türlerinde kullanıldı; mesnevi nazım türü bir açıdan bir olasılıklar cetvelidir. Epik, tarihsel anlatı, risale, kişisel anlatı ve romans biçimlerinde mesneviler vardı. Anlaşıldığı kadarıyla mesnevi türlerinin adlandırılması Osmanlı edebiyat eleştirmenlerinin pek umurunda değildi; onları ayırt etmek için bugün kullanılan tüm Türkçe terimler —romantik, alegorik gibi— 19. yüzyıl sonunda Fransızca’dan alınmıştır. (23)

Mesnevi türünün alt kategorilerini belirlemek başlı başına bir sorundur. Bunun için sistematik bir çalışma yapılması ve yapılan ayrımların nedenleri ve sınırlarının net bir şekilde ortaya konmasını zorunlu kılar. Örneğin, İsmail Ünver “Mesnevi” başlıklı yazısında, mesnevileri “yazılış amaçlarına göre” dört

gruba ayırır. Ünver'in sınıflandırmasına göre, ilk grupta "okuyucuya bilgi vermek onu eğitmek amacı güden mesneviler" (438) vardır ve bunlar kendi içinde dinî, tasavvufî, ahlâkî ve ansiklopedik bilgiler veren mesneviler olmak üzere dörde ayrılırlar. İkinci grupta, "okuyucunun kahramanlık duygusuna hitap eden, konusunu menkabelerden ya da tarihten alan mesneviler" (440); üçüncü grupta, "sanat yönü ön planda olan, okuyucunun edebî zevkine hitap eden, ana çizgisi aşk ve macera olan mesneviler" (441) ve son grupta ise, "şairlerin gördükleri yaşadıkları olayları anlatan, toplum hayatından kesitler veren; kişileri, meslekleri, düğünleri ve belli yöreleri tasvir eden mesneviler" (443) vardır. Ünver, bu son grupta "şehir-engizler, sûrnâmeler, sergüzeşt ve hasbîhaller" (443) olduğunu söyler ve *Mihnet-Keşan*'ın da bir "sergüzeşt" olarak bu grupta yer aldığını belirtir. İsmail Ünver'in bu sınıflandırması birtakım sorunları da beraberinde getirir. Ünver'in sınıflandırmasında "sanat yönü ön planda olan mesneviler" şeklinde ayrı bir kategori olması akla diğer gruptardaki eserlerin sanatsal olup olmadığı konusunda nasıl bir ölçüt belirlendiği sorusunu getirmektedir. Ayrıca, konusu içine tarih, ahlak ya da din giren bir sergüzeşt ya da hasbîhal yok mudur, ya da toplum hayatından kesitler veren, aşkı konu olarak ele alan sergüzeşt örneklerine edebiyat tarihlerinde rastlanmaz mı? Bu sorgulamanın amacı, Ünver'in sınıflandırmasını eleştirmekten çok, edebî türler arasındaki sınırları çizerken türler arasındaki sınır ihlallerinin de göz önünde tutulması gerektiğinin altını çizmektir. Edebî türler arasındaki ayrımı ortaya koymak sanıldığından daha zordur ve bu şekilde gruplandırmalar "türü açıklama" amacıyla yapılmış olsa bile daha da karmaşık bir hale getirmektedir. Franco Moretti, bu duruma

dikkat çekerek “edebi tür” kavramının bugünkünden çok daha anlamlı bir şekilde tanımlanması gerekliliğine dair şunları söyler:

Halihazırda bu kavram içeriğe (dedektif hikayesi, pikaresk roman), yaratılan etkilere (dehşet, mizah) ve birtakım biçimsel özelliklere (“mutlu son”la biten hikâyeler, “belgesel” romanlar) yapılan rasgele atıfların karışımından oluşmaktadır. Böyle gevşek bir sınıflandırmanın bir araştırma sahasının sadeleştirilmesine ve sınırlarının çizilmesine katkısı olamaz.

(27)

Moretti'nin kıyasıya eleştirdiği yüzeysel değerlendirme sınıflandırma ve “efsanevi” açıklamalara Türk edebiyatı tarihlerinde sıkça rastlamak mümkündür. Edebiyat tarihlerinin verdiği klişeleşmiş tanımlamaların arkadan gelen araştırmacılar tarafından sorgulanmadan kabul edilmesi ise başlı başına bir sorundur. Örneğin, Vasfi Mahir Kocatürk, *Türk Edebiyatı Tarihi*'nde *Mihnet-Keşan*'ı genel bir ifade ile “divan şiiri” kapsamında değerlendirir (594) ve şu tespitlerde bulunur:

[T]eknik kuruluş bakımından eser kusurlu sayılabilir. Molla, bu kitabı bir nevi günlük hatıra defteri haline sokmuş, içinde lüzumlu lüzumsuz birçok teferruattan bahsetmiş, muhtelif münasebetlerle yazdığı alelâde manzumeleri, tarihleri, eserin içine karıştırmış, muhtelif vakalar, aldığı ve yazdığı mektuplara dair tafsilatı da sıkıştırmıştır. Şüphesiz zihnen dağınık ve perişan olan şairin eseri de aynı şekilde dağınık olmuş, bütün halinde mükemmel bir teknik içinde işlenmekten mahrum

kalmıştır. Bundan dolayı divan şiirinin büyük şaheserleri arasına girememekte, ancak değerli sahifeleri, canlı hususiyetle bu edebiyatın mesnevileri arasında yeni bir örnek sıfatıyla mühim bir yer almaktadır. (594-95)

Kocatürk, *Mihnet-Keşan*'ın kurgusal bir anlatı olduğunu göz ardı eder. Haluk Gökalp "Eski Türk Edebiyatında Manzum Sergüzeşt-nâmeler" adlı doktora tezinde *Mihnet-Keşan*'ın "kurmaca olmayan bir anı defteri" (28) niteliği taşıdığını söyleyerek Kocatürk'ün düşüncelerine katılır. Ali Emre Özyıldırım'ın ise benzer ifadeleri şöyledir:

İzzet Molla Keşan sürgününde *Mihnet-Keşan*'ı bir tür meşgale olarak görmüş, boş vakitlerinde eseriyle ilgilenerek kendini oyalamıştır. [...] Tabii ki İzzet Molla da eserinin bir plandan mahrum olduğunu, dağınık bir görünüm çizdiğinin farkındaydı. (57)

Görüldüğü gibi, bu değerlendirmeler hem eserin yorumlanmasında farklı yaklaşımların gelişmesini engeller hem de türünün tespitini güçleştirir. Nitekim bu yaklaşım, *Mihnet-Keşan*'ın kurmaca olmayan "dağınık, tutarsız, değersiz" bir eser olarak sunulmasına neden olmuştur. Bu yaklaşımın arka planında kemikleşmiş bir estetik zevkin tekrarını görmek mümkündür. Bu anlayışla *Mihnet-Keşan*, edebiyat tarihlerinde ayrıcalıklı bir yeri olan belli başlı kimi eserlerle karşılaştırılarak değerlendirilmektedir. Osmanlı edebiyatı söz konusu olduğunda çok sayıda edebî türün varlığına rağmen, şiir türünün ön plana çıkarılması, şiir dışında bir tür söz konusu olduğunda ise, yine şiirin ölçüt alınıp bu türlerin de şiir kapsamında değerlendirilmesi edebî tür algısına

dair ip uçları vermektedir. Osmanlı edebiyatında şiirin başat olduğu söylenebilir, ancak günümüzde türlere dair yapılan sınıflama ve yorumların bu bakış açısının devamı olması düşündürücüdür. Bu, aynı zamanda geçmişteki edebî anlayışın irdelenmeden kuşaktan kuşağa aktarıldığını gösteren bir durumdur. Osmanlı’da şiirin ayrıcalıklı bir konumda olması ve dolayısıyla soyut anlatıma dayalı estetik zevkin ön planda çıkması “gerçek” olana yaslanan edebî türlerin sanat olarak görülmemesine neden olmuştur. Osmanlı’daki bu anlayışın günümüzdeki araştırmacılar tarafından ölçüt alınması ise yanlış değerlendirmelere yol açmıştır. Tüm bu değerlendirmelerden sonra *Mihnet-Keşan*’ın türüne dair neler söylenebilir? Türler arasındaki sınır ihlalleri göz önünde bulundurulmadan yapılan bir değerlendirme ile *Mihnet-Keşan*’ın bir mesnevi anlatısı olarak “sergüzeştname” türünün özelliklerini barındırdığı söylenebileceği gibi, farklı açılardan bakıldığında şehrengiz ya da seyahatname özellikleri gösterdiği de söylenebilir. Görüldüğü gibi sınır ihlalleri dikkate alınmadığı takdirde eserin türüne dair yapılan tespitler sağlam bir değerlendirmeyi olanaklı kılmaz.

Bu sınır ihlallerini göz ardı edip *Mihnet-Keşan*’ın bir “sergüzeştname” olduğu söylenirse edebî tür kargaşası devam edecektir. Örneğin Haluk Gökalp, “Eski Türk Edebiyatında Manzum Sergüzeşt-nâmeler” adlı tezinde, *Mihnet-Keşan*’ın bir sergüzeştname olduğunu söylemiştir. Gökalp’in bu konudaki düşüncelerini ele almak hem kavram kargaşasının geldiği noktayı göstermek bakımından hem de bu algının ortadan kaldırılmasına yönelik bir çaba olacağından önemlidir. Öncelikle Gökalp’in, tezinde mesneviyi şiir kapsamında değerlendiren anlayışı bütünüyle benimsediğini belirtmek

gerekir. Sergüzeştnamelelerin özelliklerinden söz ederken divan şiirini ölçüt alan araştırmacı, bu tavrını tezin başından itibaren ortaya koyar. “Giriş” bölümünde amacından söz ederken “divan şiirinde tür çalışmaları” tabirini kullanan Gökalp, “çalışmadaki amaçlarımızdan biri de sergüzeşt-nâmelerden yola çıkarak divan şiirinin tarihle ve toplumsal hayatla bağlarının zayıf olduğu görüşünün doğruluğunu sorgulamaktır” (1) der. Divan şiirinin toplumsal yaşamla ilişkisi sınırlı olabilir ancak mesnevi türünün ve buna bağlı olarak sergüzeştnamelelerin böyle bir sorgulamaya şiir kapsamında (gazel, kaside vs.) dahil olmaları baştan beri belirtilen yanlış değerlendirmelerin ürünüdür. Sergüzeştnameleleri şiir türü içerisinde değerlendirmek, divanlarda “sevgiliye” yazılan gazellerin aynı zamanda toplumsal yaşamı yansıtıp yansıtmadıklarını sorgulamayı beraberinde getirir. Bu yanlışlık çalışmanın başında tür konusunda bir sorgulama yapılmamasından kaynaklanır.

Gökalp tezinde, “bir kişinin başından geçen hadiseleri anlattığı eser” biçiminde tanımladığı sergüzeştnamelelerin hatıra türü eserler kapsamında değerlendirilmesi gerektiğini” (6) söyler. Bu tanımlama yeterince açık değildir. Bir kişinin başından geçen olaylar, hatıra, roman, mesnevi, şiir, hikaye ya da başka herhangi bir türde kaleme alınabilir. Bu tanımlama bile sergüzeştnamelelerin sınırlarının son derece geniş olduğunu ve başka bir çok türün özelliklerini taşıyabileceğine işaret eder. Gökalp, tezinin “Sergüzeştnamelelerin Genel Özellikleri” başlıklı bölümünde de 15. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar ki süreçte yazılmış on dokuz mesneviden hareketle sergüzeştnamelelerin özelliklerini belirlemeye çalışır. Farklı yüzyıllarda yazılmış on dokuz farklı eserden hareketle bir türün özelliklerinin

belirlenmeye çalışılmasında öncelikle yöntem sorunu vardır. 15. yüzyılda yazılmış bir eserle 19. yüzyılda yazılmış bir eserin tek bir çatı altında bir araya getirilmeye çalışılması anakronik bir çabadır. Zaten Gökalp'in belirlediği genel özelliklerin incelenen on dokuz eseri kapsamadığı da görülür. Gökalp birkaç sergüzeştnamenin ortak bir özelliğini türe özgü kılmıştır. Gökalp'in "Keşan yolculuğu sırasında [İzzet Molla'nın] gördüğü kasaba ve köyleri anlatması *Mihnet-Keşan*'a seyahatname havası kazandırır" (549) demesi de, aslında sergüzeştnamenin başka edebî türlerin özelliklerini bünyesinde barındırabilen esnek bir tür olduğunu gösterir.

Haluk Gökalp, tezinde sergüzeştnameleri sınıflandırırken "Kurmaca Sergüzeştnameler" başlığı altında *Mihnet-Keşan*'a yer vermez ancak, "Bir Dönemi Ya Da Bir Hâdiseyi Ele Alan Sergüzeşt-nâmeler" başlıklı bölüme *Mihnet-Keşan*'ı dahil eder. Bu genel tanımlamaların eserin türünü belirlemeye yardımcı olmayacağı açıktır. Türlerin birbirleriyle etkileşim içinde oldukları, bir türün varlığını sürdürdüğü zaman dilimlerinde hep aynı özellikleri göstermediği, zaman içinde değişime uğradığı, yeniliklerle farklı bir boyuta taşındığı göz önünde tutulduğunda, "*Mihnet-Keşan*'ın türünü soru işaretlerine yer bırakmadan belirleyebilmek kolay değildir. Bu durum akla Bakhtin'in "melez türler" kavramını getirmektedir. Bakhtin, "Romanda Söylem" başlıklı yazısında "somut şiirsel yapıtların örneklerinde düzyazının temel özelliklerine rastlamak mümkündür ve muhtelif türlerin sayısız melez tipleri mevcuttur. Bunlar özellikle edebî şiirsel dillerin değişim dönemlerinde yaygındır" (64) der. Bakhtin'in bu belirlemesi son derece önemlidir. Şiir ve düzyazı ayrımının da kimi zaman zorlaştığını ve böylelikle "melezleşme"nin kaçınılmaz

olduğunu vurgulayan Bakhtin'in bu melez yapıların "değişim dönemlerinde yaygın" olduğunu vurgulaması *Mihnet-Keşan*'ın değerlendirilmesi açısından da son derece önemlidir. *Mihnet-Keşan* 19. yüzyılın ilk çeyreğinde edebî değişimin hız kazandığı bir devrede yazılmış bir eser olarak Bakhtin'in "melez tür" kavramı kapsamında değerlendirilebilir. *Mihnet-Keşan*'ın 19. yüzyılda karma bir tür olarak ortaya çıkışı, yarattığı değişimin sorgulamasını gerekli kılmaktadır. Bu nedenle, tezin bundan sonraki bölümlerinde otobiyografik yönü ağır basan bir mesnevi anlatısı olarak eserin getirdiği farklı bakış açısını incelemek temel amaç olacaktır.

BÖLÜM II

“HAMİLİK SİSTEMİ”NİN 19. YÜZYILDAKİ GÖRÜNÜMÜNÜN *MİHNET-KEŞAN*’LA YORUMLANMASI

Sebeb intisâbım olup Hâlet’e

Düşürdü felek böyle bir mihnete¹ (154)

Mihnet-Keşan’ın ilk bölümünden alıntılanan bu beyit, İzzet Molla’nın sürgününü ve hatta *Mihnet-Keşan*’ın yazılış sebebinin arka plan özetidir. İzzet Molla’nın “intisab” dolayısıyla başına gelenleri incelemeye geçmeden önce Osmanlı’daki intisab müessesinin nasıl işlediğine bakmak yerinde olacaktır. Osmanlı’daki hamilik sistemine nesnel bir gözle yaklaşım bu alanda ilk kapsamlı çalışmayı yapan Halil İncalcık, *Şair ve Patron- Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerine Sosyolojik Bir İnceleme* adlı çalışmasında “patrimonyal bir toplum” olan Osmanlı toplumunda “sosyal onur, statü ve mertebelerin hükümdar tarafından” (9) belirlendiğini ve sanat ve bilim alanında verilen

¹ Tezde, *Mihnet-Keşan*’dan alıntılanan bütün beyitler, Ömür Ceylan ve Ozan Yılmaz tarafından *Bir Sürgün Şaheseri Mihnetkeşan* adı ile yayımlanmış olan metinden alıntılanmıştır. Çalışmada alıntılanan bölümlerin beyit numaraları parantez içerisinde yanlarına yazılmıştır.

eserlerin kalitesinin ya da şöhretinin ve bir eserin “makbûl ve mu’teber olması”nın her şeyden önce sultanın iltifatına bağlı olduğunu (15) söyler. Padişah ile sanatçı arasındaki bu ilişkiyi “kültür patronajı” deyimiyle açıklayan İnalçık, padişahın sanat üzerindeki belirgin rolünü şu şekilde açıklar:

Matbaanın geniş kitlelere okuma imkanı verdiği, böylece edebi ve ilmi eserlerin, yazarına geçimi için yeterince gelir kaynağı sağladığı dönem gelinceye kadar bilgin ve sanatkâr, hükümdarın ve seçkin sınıfın desteğine muhtaç idi. (9)

Bu nedendir ki hükümdar, bilgin ve sanatkarların koruyucusu, velinimetidir. Hükümdarın korumasında olmak, musahip/nedim olarak padişahın meclisinde yer almak her şairin ulaşabildiği bir şans değildir. Şairin padişahın ihsanına kavuşabilmek için çok çaba harcaması gerekmektedir ve böyle bir durumda, padişaha şairi tanıtabilecek nüfuzlu kişilere ihtiyaç vardır. Nasıl ki, hükümdarın itibarı etrafına topladığı sanatçı ve bilim adamları ile artıyorsa, devlet adamları da bu yolla buldukları konumu güçlendiriyorlardı. Bu kişiler aynı zamanda bir çeşit aracı hamilik üstleniyorlardı. Şairin intisab edeceği kişi ister hükümdar ister nüfuzlu bir kişi olsun yapacağı şey belliydi: bu kişileri öven kasideler yazmak: “[İ]ntisabın sanatla bağdaştırılmış, kurumlaşmış biçimi de kaside sunmak, sultanı ve paşaları en abartılı parlak ifadelerle göklere çıkarmakta görülür” (İnalçık,17). “Osmanlı patrimoniyal toplumunda intisâb ve patronaj, seçkin sınıfın her bölümünde, statü gruplarında, bürokraside, orduda, hattâ ilmiyede sosyal ilişkilerin ve hiyerarşinin temel prensibi idi” (16).

Böyle bir sistem içinde var olmak, şairin kendini var edebilmesi sadece sanatını icra etmekle sınırlı değildir, aynı zamanda bu sanata kıymet atfedilmesi için uygun araçlarla ilişkiye geçmek zorunluluğu da vardır. Osmanlı'nın imparatorluk olarak en güçlü olduğu dönemler düşünüldüğünde, sanatçıların hamilik sisteminden yararlanmaları daha kolay gibi görünürken siyasi ve iktisadi bakımdan zayıf düştüğü son dönemlerine gelindiğinde şairlerin-yazarların bu bağlamda çok da şanslı olmadıkları gözlemlenir. Nitekim, Selim S. Kuru da "Biçimin Kıskaçında Bir "Tarih-i Nev-icad": Enderunlu Fazıl Bey ve *Defter-i Aşk* Adlı Mesnevisi" adlı yazısında Osmanlı'nın son dönemindeki güçsüzlüğün edebiyatı da ciddi şekilde etkilediğini vurgular:

Gibb'in Romantizm olarak adlandırdığı, edebiyat tarihlerimizde ise bir "mahallileşme cereyanı" olarak 17. yüzyılda başlatılan ve sadece yerel dil ve konuların kullanımıyla sınırlandırılarak tanımlanan dönüşüm erken dönem modernizmi içinde incelenmesi gereken daha soluklu ve daha sonra etkisini "Avrupa etkisi altındaki Osmanlı edebiyatı"nda da gösterecek bir değişimdir. Bu değişimde iki önemli etken rol oynamaktadır: (1) Klasik dönem Osmanlı edebiyatının can damarı himaye sistemindeki, şairlerin hâmi bulmakta çektikleri güçlükleri de doğuran değişiklikler ve (2) piyasa için sanat üretiminin İstanbul ve diğer önemli merkezlerde ortaya çıkışının imlediği saray hayatı ile şehir hayatı arasında gelişen etkileşimin yarattığı toplumsal ilişkilerdeki farklılaşmalar. (477)

Kuru'nun, bu tespitinin belki de en önemli yönü hamilik sisteminin iktidarın gücünün azalmasına bağlı olarak şairi kendi haline bırakmış olması ve bununla birlikte edebiyatın değişim sürecine girmiş olmasına yaptığı vurgudur. Hamilik sisteminin, son derece kaygan bir zeminde işleyen ve ilişkiler ağının karmaşık yapısından dolayı değişkenlik gösteren bir yapı olarak *Mihnet-Keşan*'daki varlığı bu değişimin nedenleri ve sonuçlarına dair ip uçları içermesi bakımından önemlidir. Sürgünü bireysel bir sorun olarak edebiyatın konusu yaparken hamilik sisteminin zorluklarına değinen İzzet Molla, bu zorlukların yaşamında ne gibi değişiklikler yarattığını ve karşılaştığı olumsuzlukları yine bu sistemin dayatmalarına değinerek ele alır. İntisab kurumunun İzzet Molla'nın bakış açısından sunulan girift yapısına geçmeden önce belirtmek gerekir ki, çok sayıda otobiyografik öge barındıran *Mihnet-Keşan*'ı, İzzet Molla'nın yaşamıyla birlikte okumak birçok açıdan önemlidir. Özellikle İzzet Molla'nın hamilik sistemiyle ilişkisi bağlamında yaşamı ve kişiliği göz önünde tutulmalıdır. Devlet işlerine dair yazdığı layihalardan siyasetle yakından ilgili olduğu anlaşılan İzzet Molla, Naci Okçu'nun *İslam Ansiklopedisi*'nde verdiği bilgilere göre, "sözünü esirgemeyen ve bu nedenle Konya'ya ve Gelibolu'ya sürgün edilen bir devlet adamı olan Salih Efendi'nin oğlu"dur. Babasının yaşadıklarından ve bakış açısından etkilendiği muhtemel olan İzzet Molla'nın da iki kez sürgüne gönderilmiş olması ve İzzet Molla ikinci sürgün yeri olan "Sivas'ta 1829 yılında şaibeli bir şekilde ölmesi" (561) hamilik sisteminin gereklerini yeterince yerine getir(e)meyen bir sanatçının yaşamının özetidir.

İzzet Molla'nın, II. Mahmud döneminin devlet adamlarından Halet Efendi'ye intisab etmesi şairin belli bir süre refah içinde yaşamasını sağlamıştır ancak hırslı bir devlet adamı olan Halet Efendi'nin kendisini idama kadar götürecektir. Olaylar aynı zamanda kendisine intisab edenlerin de sonunu hazırlayacaktır. Halet Efendi'nin dönemin siyasi ortamında etkin bir güce sahip olduğunu belirten pek çok kaynak olmakla birlikte Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma* adlı eserinde Halet Efendi'nin II. Mahmud dönemindeki nüfuzunu şöyle değerlendirir:

II. Mahmud hakkında çağdaş Avrupa gözlemcilerinin çatışık yargılar vermesinde, modern Türk okumuşlarının da Mahmut'un hükümdarlığının ilk dönemini görmezlikten gelmesinde başlıca neden, onu çevreleyen, destekleyen, hatta yöneten kişilerin açıkça gerici olmalarıdır. Bu dönemdeki sahnede başlıca rol oynayanlar (örneğin Halet Efendi), bunların yaptığı işler, hatta Mahmut'un kendi tutumu, 1826'dan sonrakilere hiç uymaz.

(147)

İzzet Molla'nın muhafazakar bir devlet adamı olan Halet Efendi'ye intisab etmesi Halet Efendi'nin iktidardaki etkin rolüyle de ilişkilidir. Ancak Halet Efendi'nin bu etkinliği uzun sürmeyecek ve kendisi idam edilecek ona intisab edenler de cezalandırılacaktır. Ömür Ceylan ve Ozan Yılmaz, *Bir Sürgün Şaheseri Mihnet-Keşan*'da Halet Efendi'nin idamına neden olan olaylara yer verirler. Buna göre, "II. Mahmud döneminde darphane sarraflığı yapan Sarkis Düzyan'ın yolsuzluk yaptığı gerekçesiyle mallarına el konulup idam edilmesinin ardından Halet Efendi, Düzyanların mallarını müzayede ile sattırır

ve hileyle bu malların kazancını zimmetine geçirir. Bu olayların dedikodularla yayılmasının ardından sadece Halet Efendi değil, çevresindekiler de olumsuz etkilenmeye başlar. Düzyanların mallarını Halet Efendi'nin kasasına geçiren Heskeli Gabay, Halet'in ölümünden sonra Antalya'ya sürülür, Gabay ile birlikte hareket eden Halet Efendi'nin hazinedarı Ahmed Ağa da 1822'de Kütahya'ya sürülmüştür“(15). Metnin arka planındaki bu tarihi bilgiler, Molla'nın anlatısında aktardığı olaylarla örtüşür niteliktedir. Yaklaşık iki yıl boyunca bu olaylarla uğraştığını ve İstanbul'da bu konudaki dedikoduların alıp yürüdüğünü söyleyen İzzet Molla (105-128), her şeye rağmen Halet Efendi'nin arkasında durmuş, hamisini bu zor zamanlarında yalnız bırakmamıştır:

Yedim Halet'in nân-ı ihsânını
Çalışdım halâs etmeğe cânını
Kaderle meger pençeleşmek imiş
Demir pehlevânla güleşmek imiş (127-28)

İzzet Molla, Halet Efendi'nin kendisine yaptığı iyilikleri unutmadığından çok çaba sarf etmiş olsa da bunun “kaderle pençeleşmek”ten farksız bir durum olduğunu da belirtir. Halet Efendi'nin siyasi konulardaki hırslı tutumu İzzet Molla'yı rahatsız eder ve hamisine bu rahatsızlığını dile getirmekten çekinmez:

Benim gibi 'âlemde var mı cesûr
Te'âruzda hiç etmemişdim kusûr
Ağır geldi merhûma hakk-ı kelâm
Hemân nefyime eyledi ihtimâm (147-48)

Molla, Halet Efendi'nin hoşuna gitmeyeceğini bildiği halde doğru bildiklerini söylemekten kaçınmaz. Velinimeti olduğu biri tarafından eleştirilmek Halet Efendi'ye ağır gelir ve sürgün edilmesini isteyecek kadar İzzet Molla'yı düşman görür ve kendisine intisab etmiş bir şairi, kendisi gibi düşünmediği için yine kendisine yakın olan birine, dönemin şeyhülislamına şikayet eder:

Varıp müftî-i vakte gamz eyledi
Sarâhatledir sanma remz eyledi
Bana şeyhü'l-islâm pend eyleyip
'Îtâbı reh-i nutku bend eyleyip
Müdârâya mecbûr olup 'âkıbet
Verirdim hoş-âmed ile tesliyet (150-152)

Halet'in, kendisini eleştirdiği için İzzet Molla'yı sürgüne göndermek istemesi hamilik sistemi içinde şairin, bıçak sırtı konumunu göstermesi bakımından önemlidir. Halet Efendi, önce himaye ettiği İzzet Molla'yı daha sonra kendisini eleştirdiği için sürgün etmek ister ancak trajiktir ki, İzzet Molla Halet Efendi'nin idamından sonra onun yakını olduğu düşünülerek Keşan'a sürgün edilecektir. Hamilik sisteminin karmaşık yapısı, şairin istemeden de olsa olayların içine sürüklenmesine ve çoğu zaman da olumsuz etkilenmesine neden olur.

İzzet Molla, şeyhülislamın gözdağı vermesiyle durumun ciddiyetini kavrar ve sessiz kalmaya mecbur olur. Padişahın önde gelen adamlarından olan Halet Efendi'ye nedim olmak, İzzet Molla'ya belli bir statü kazandırmış olsa da, bu statünün korunması sürekli bir irade gücü ile mümkündür. Patronajda, nedimin hamisinin hoşlanmayacağı davranışlardan kaçınması bu

statüyü korunabilir kılar, aksi takdirde idam ya da sürgünle cezalandırılmak kaçınılmaz olur. Şairin bu bıçak sırtı konumu dolayısıyla her davranışına dikkat etmesi gerekir, ancak intisab eden kişi ile intisab edilen kişinin akıbetlerinin paralel bir seyir izlediği gerçeği şairin elini kolunu bağlar. Bu noktada hamilik sisteminin sanıldığından daha karmaşık olan yapısı kendini gösterir. Şairin var olabilmesi için kaçınılmaz olan ilişkiler sistemi çoğu kez şairi “edilgen” bir konumda sabitleyebilir ya da İzzet Molla’nın düştüğü durumda olduğu gibi istemediği şekilde davranmaya zorlayabilir. Hamilik sistemi, şairle “patron” arasındaki itibar alışverişinin çok ötesindedir. İzzet Molla’nın davranışlarını hiç de onaylamadığı Halet Efendi ile olan ilişkisi bir zorunluluk ilişkisi olarak görünmektedir. Zaten şair de sık sık bunu dile getirir:

Dedim ben bilir mi idim Hâlet’i

Nasîb oldu bunca bana ni’meti

Olunca gelip devlete kethüdâ

Adın bilmez idim bilir kim Hudâ (3599-3600)

Hamiye körü körüne bir bağlılığın söz konusu olmadığı ve şairin tek amacının göze girme ve kendini beğendirmenin çok ötesinde olduğunu göstermesi bakımından İzzet Molla’nın Halet Efendi ile olan ilişkisi hamilik sisteminin daha karmaşık bir yapı olduğunu gösterir. Bu bakımdan hamilik sisteminin bir kısır döngü olduğunun belirgin işaretlerine *Mihnet-Keşan*’da rastlamak mümkündür. Bu sisteminin dayatmalarıyla arada kalan sanatçı sürgündeyken bile, padişahı ve önde gelen devlet adamlarını öven şiirler yazmaya devam eder. Çünkü, mutlak otoritenin yeniden iade-i itibarda bulunması ancak bu yolla mümkündür. İzzet Molla da *Mihnet-Keşan*’da

sürgünlük halinin son bulması için sürekli çırpırır, özeleştiri yapar, merhamet diler ve övgü dolu şiirleri metnine dahil eder:

Değildi sözüm devlete i'tirâz

Edenlerde varsa bula inkırâz

Yalan yanlış etdik biraz güft-gû

Adûlar da etdi verâdan gulû

Yaraşmaz değil şâ'ire kîl ü kâl

Bu oldu hemân bâ'is-i hasb-i hâl (161-163)

Bu satırlarda, özeleştirin yanında hamilik sistemi içindeki çarpıklıklara da gönderme vardır. "Düşenin dostu olmaz" düsturuyla hareket eden şairler, mutlak otorite olan padişahın gözüne girebilmek için, dışlanan şairi eleştirirler:

Kimi der kim urma kimi der kim ur

Adularda hiç yok idi dur otur

Kimi der ki yüz mü düyûnu aceb

Bolay kim o yüzden çekeydi ta'ab

Kimi der ki nefy eylemişler bugün

Kimi der çavuş götürdü anı dün

Kimi der ki dün ağzını kokladım

Bakayım ne dermiş diye yokladım

Kimi der ki aslâ değil hâceti

Yerinde herîfin yine devleti (109-113)

İzzet Molla, "Halet Efendi'nin etkisiyle bir zamanlar Kütahya'ya sürgün olan Galip Mehmed Paşa'nın sadrazam olduğunu duyunca büyük bir

ümitsizliğe kapılması” (*Bir Sürgün...*306) yine iktidar ilişkileri ve dolayısıyla hamiliğin işleyişiyle ilgilidir. Galip Paşa'nın, İzzet Molla'nın sürgünden kurtulmasına yardımcı olabilmesi için öncelikle Molla'nın yeni sadrazama bağlılığını göstermesi, intisab etmesi gerekmektedir. Bu durumda intisab ile kulluk birbiriyle örtüşen kavramlar olarak şekillenir. İzzet Molla, Halet Efendi'nin müntesibi olması dolayısıyla Galip Paşa'nın sürgünlüğüne son verilmesi konusunda yardımcı olmayacağına neredeyse emindir:

Dedim ey dil-i zâr-ı mihnet-keşim

Refîk-i gamım yâr-ı gurbet-keşim

Vezîre senin intisâbın mı var

Kapısında bir başka bâbın mı var

Mukaddem bilir mi senin nâmını

Ki bilsin bu günlerde encâmını

Senin müntesib olduğun hânedân

Anın hasm-ı cânı idi bir zamân

Hudâ şimdi yazdı ana fırsatı

Bozar görse dîvârda ‘İzzet’i

Ümîd-i şifâ eyleme zehrden

Sürerdi o bulsa seni şehrden (3564-69)

İzzet Molla'nın, Galip Paşa'ya dair umutsuzluğuna rağmen Paşa'yı öven 75 beyitlik uzunca bir kaside yazması da (3603-78) kurtuluşunun ve yeniden iktidarın koruması altına girmesinin bu şiirlere bağlı olduğunu bilmesinden ileri gelir.

Mihnet-Keşan'da yer alan çok sayıdaki tarih kıtası, padişah ve sadrazama yazılan kasideler yine hamilik sisteminin etkisi olarak düşünülebilir. İzzet Molla, Şehzade Abdülmecid'in doğumuna, dostu Mustafa Behçet Efendi'nin ser-etibba (başhekim) oluşuna, Mekkî-zade Mustafa Asım Efendi'nin şeyhülislam oluşuna ve nihayet affedilip İstanbul'a dönüşünden sonra II. Mahmud'un diktirdiği menzilhâha tarih kıtaları yazmıştır. İzzet Molla, affedilmesini sağlayacak bütün kapıları bu yolla zorlamış ve sonunda başarmıştır.

Mesnevi biçiminde yazılmış olan *Mihnet-Keşan*'ın barındırdığı gazel, kaside, kıt'a, rubai gibi farklı nazım biçimlerini daha önce belirtildiği gibi eserin melez bir tür oluşuna bağlamak mümkündür. Eserin bu yönünü deformasyon olarak değerlendiren Ali Emre Özyıldırım, "Keçecizade İzzet Molla'nın Mihnet Keşan'ı ve Tahlili" başlıklı doktora tezinde, *Mihnet Keşan*'daki nazım biçimlerinin çeşitliliğine dair şunları söyler:

Bu nazım biçimlerine bu şekilde bir mesnevide yer verilmesini edebi bir yenilik olarak değil, deformasyon olarak değerlendirmek XVIII.-XIX. yüzyıl şairlerinin genel eğilimine daha uygun düşer" (113).

Mihnet-Keşan'ın geleneksel mesnevi türü içerisinde değerlendirilmesi gerektiğini sık sık vurgulayan Özyıldırım'ın metindeki farklılıkları "deformasyon" olarak değerlendirmesi *Mihnet-Keşan*'ın, yeniden okumalarla değerlendirilmesinin önünü keser. Toplumsal yaşamdaki değişimin ve yenileşmenin edebî metne yansımaları kaçınılmazken, bu doğrudan bağın hem formda hem de içerikteki izlerini daha geniş bir yelpazede ele almak

gerekmektedir. Böyle bir bakış açısıyla yaklaşıldığında metnin farklı boyutlarıyla yorumlanması kolaylaşacaktır.

BÖLÜM III

“YENİLEŞME”DE İLK ADIM: “AYNA LATİFESİ”

İzzet Molla'nın klasik edebî anlayıştan büyük oranda ayrılarak meydana getirdiği *Mihnet-Keşân*'ın yazıldığı 19. yüzyılın ilk çeyreği, toplumsal ve siyasi gelişmelerin ve değişimin yanında klasik edebiyatın evrilmeye başladığı dönem olması dolayısıyla dikkate değerdir. Ahmet Hamdi Tanpınar, *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde dönemin bu özelliğine vurgu yapar:

[İ]yi dikkat edilecek olursa pek az devir, bu yarım asır kadar gelecek ihtimallere açık ve onlarla zengindir. Sanki zorladığı bütün kapıları kendisine kapalı bulan insan, yavaş yavaş kendi içinde değişmenin imkânlarını aramaktadır. Bu her şeyden evvel, ne şekilde olursa olsun, ferdin doğuşudur. [...] [O] zamana kadar eski şiirimizi idare eden “mutlak” hemen her sahada yıkılmıştır. [...] Şair hayat karşısındaki o gayri şahsi ve ağır başlı duruşunu birdenbire bırakır. (78-79)

Tanpınar'ın da dikkat çektiği gibi bu dönem bireyin “birey” olarak görünür hale gelmeye başladığı dönemdir ve belki de bu tespiti en net şekilde destekleyecek olan anlatı *Mihnet-Keşan*'dır. Bireylerin ve özellikle yazarın ete kemiğe büründüğü, görünür kılındığı eserde, edebî “mutlak”ların izleri devam etse de, yenileşmenin bir problematik olarak sanatçının zihnini kurcaladığı ve bunu eserine farklı biçimlerde yansıttığı görülür. Yenileşmenin bir problematik olarak İzzet Molla'nın sanatına yansımalarının incelenmeye çalışıldığı bu tezde de, öncelikle metnin dikkat çeken ilk farklılığı olan—ki *Mihnet-Keşan* üzerine yazılan hemen her yazıda bu bölüm vurgulanır— “Ayna Latifesi” üzerinde durulacaktır.

“Ayna Latifesi”nin önemi nereden kaynaklanmaktadır? Bu sorgulamanın sebebi “latife”nin çeşitli yönleriyle barındırdığı soru işaretleridir. Bu sorulardan ilk akla gelenler: İzzet Molla mizah unsurunu sıkça kullandığı eserinde, bu yönünü başarıyla gösterdiği halde, içinde mizah barınmayan nadir bölümlerinden biri olan Ayna ile konuştuğu bölüme neden “Latife” başlığını uygun görmüştür? Daha farklı biçimlerde metninde kendisini var edebilecekken neden “ayna” nesnesi kullanılmıştır? Son olarak, “latife”nin hemen devamında yer alan ve hayal-gerçek karşıtlığının belirgin biçimde gözlemlendiği “Tertib-i Mâlihûlya” adlı bölümün latife ve ana metinle olan ilişkisi nedir? Bu soruların cevaplarını bulmaya çalışmadan önce “Latife” başlıklı bölüm hakkında bilgi vermek yerinde olacaktır. İzzet Molla'nın Keşan'a yolculuğu sırasında arabanın dikiz aynasından kendi görüntüsüyle konuşması ve kendisini betimlemesi “Latife” başlıklı bölümün ana konusudur. Bu bölüm, içinde yer alan “mir'ât” redifli gazelle birlikte 39 beyittir. “Refikim idi

bir sühanver kişi/ Bana mahrem olsun mu yâ her kişi” (269) beytiyle başlayan ”Ayna Latifesi”nde İzzet Molla’nın merak unsurunu ön plana çıkardığı görülür; uzun uzadıya “refikim” diye tanıttığı kişinin dış görünüşüne, mizacına ve becerilerine dair betimlemeler yapar ve “latife”nin 11. beytinde (279), bu kişinin aynadaki kendi görüntüsü olduğunu söyler. Aynadaki görüntüsü İzzet Molla için bir kimlik sorununa dönüşür:

Anın mahlası dahi ‘İzzet imiş

Heyûla idim ben o sûret imiş (287)

Bu sözlerinin ardından İzzet Molla’nın mı yoksa aynadaki görüntüsünün mü yazdığı belli olmayan mir’at redifli gazele (289) yer verilir. Daha sonra İzzet Molla aynadaki görüntüsüyle konuşmaya devam eder. Ancak güneşin aynayla arasına girmesi dolayısıyla bu sohbet son bulur ve İzzet Molla, aynada gördüğü kişinin kendisi olduğunu son beyitte söyler:

Benim gördüğüm şekl-i vahdet imiş

Meger ol bu dîvâne ‘İzzet imiş (308)

“Ayna Latifesi”nde ne mizah ne de ironi vardır, ama İzzet Molla bu bölüme “Latife” başlığını vermiştir. M. Kayahan Özgül bu konuda ” Şark Ekspresi’yle Garb’a Sefer” başlıklı yazısında, “yeniliklerin genellikle bir latifeden doğması yahut bir gülümseyişe gizlenmesi dikkat çekicidir” (615) der. İzzet Molla, yaptığı yeniliğin farkında olarak “soyut” olana rağbet edilen bir edebî gelenek içinde alacağı tepkileri hesaba katıp yaptığı yeniliği bir “gülümseyişin ardına gizleme”yi tercih etmiş olabilir.

“Latife”nin ikinci ve asıl dikkat çeken yönü bir yansıtma aracı olan aynanın “birey”in varlığını beyan eder bir biçimde anlatıda araçsallaştırılmış

olmasıdır. Bu anlatıcının görünme-görülme ya da “var”lığını gösterme kaygısının bir sonucudur. “Ayna Latifesi”nde, anlatıcı “bu metnin yazarı olarak buradayım” der gibidir. Kuşkusuz, bu alışılmış bir durum değildir; İzzet Molla, bir “aşma” gerçekleştirir ve metninde kendisini betimleyerek Tanpınar’ın da dediği gibi “artık Ferhad ve Mecnun’unkine benzemeyen çizgilerle, kendi eti ve kemiği ile, kendisi olarak” (80) var olur:

Müşâbih bana sûret ü siretî
Hünerde hemân andırır İzzet’i
Uzun boylu kûsec cesîmü’l- vücûd
Cihânda ‘adîli ‘adîmü’l-vücûd (273-74)

İzzet Molla, fiziki özelliklerini bu şekilde betimleyerek somut olarak var olduğunun altını çizer, aynadaki görüntüsüyle konuşurken ve bunu bir varlık problemi olarak düşünürken “mir’at” redifli gazeliyle bu düşüncesini desteklemeye çalışır. Ayna Latifesi’nin önemi üzerine ilk yorumları yapan Tanpınar’ın latifenin bu bölümüyle ilgili şunları söyler:

Vakîâ, hemen arkasından gelen beyit ile, yani arabanın ilk sarsıntısında şair bu hayali kaybeder. Realitenin aynası çarçabuk “mir’at” gazelinde “vahdet”in aynası olur. Fakat bu hiçbir şey ifade etmez; çünkü insan bir kere kendisiyle karşılaşmıştır. Unutmayalım ki, Avrupalı resmin devletçe resmen kabul edildiği, yahut edileceği devredeyiz. (80)

Tanpınar’ın bu tespiti son derece önemli olmakla birlikte şairin hayalini kaybetmesi farklı bir biçimde de yorumlanabilir. Anlatıcı, aynayla özdeşleşerek “latife” boyunca kendisiyle görüntüsünün bir olduğunu,

yazdıklarını da yaşadıklarını da beraber olduğunu dile getirir ve gazele geçmeden önce şöyle söyler:

Kalem kim gazel nazm u tahrîr eder

Heman ol da 'ayniyla tanzîr eder

Bilinmez anın mı bu rengîn gazel

Yahûd ben mi tarh eyledim mürtecel (288-89)

Bu dizelerle gazelin gelişini haber veren İzzet Molla'nın tutumunu, şairin hayalini kaybetmesi ya da eserin kompozisyonunun eksik olmasıyla açıklamak pek mümkün görünmemektedir. Eğer böyle olsaydı, "Ayna latifesi" gazelden sonra da devam etmezdi.

Tanpınar'ın dikkat çeken bir diğer yorumu ise, "Avrupalı resmin devletçe resmen kabul edildiği, yahut edileceği devredeyiz" (80) diyerek şairin kendisini betimlemesi ile resim sanatı arasında bir koşutluk kurmuş olmasıdır. İzzet Molla'nın 19. yüzyılın ilk çeyreğinde kendisini betimleyerek metninde görünür kılması, Osmanlı ya da daha genel bir ifade ile Doğu edebî geleneği için "yeni", alışılmışın dışında bir durumdur. Ancak, resim sanatının tarihine bakıldığında "varlık"larını problematize eden ve bunu "realizm"le bağdaştırarak ele alan ressamın varlığına şahit oluruz. Örneğin, 17. yüzyılda İspanyol ressam Diego Velazquez *Las Meninas* adlı tablosunda kendini resme dahil ederek "sanatın üreticisi" olarak kendini görünür kılmıştır, aynı şekilde Edouard Manet'nin oto-portresi olan 1878 tarihli *Self-Portrait with a Palette* adlı resminde bir ayna yardımıyla kendi portresini çizerek yapıyla var olması dikkat çekicidir. Bu örnekler sanatçıların "varlık"(lar)ını problematize ettiklerinin göstergesi olan örneklerdir ve bu resimlerle—

birbirlerinden haberdar olmasalar da— İzzet Molla'nın poetikası arasında koşutluklar olduğu, yaklaşım biçimlerindeki yakınlıklar göz önünde tutulduğunda açıktır.

U. Tükel, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*'ndeki "Diego Velazquez" maddesinde, 1599-1660 yılları arasında yaşamış olan İspanyol ressamın "[s]anat tarihinde Gerçekçi ve Doğalcı anlatımın en büyük ustalarından sayıl[dığını] [ve] bir yandan da gündelik yaşam sahnelerini simgeci bir yaklaşımla ele al[dığını]"(1874) belirtirken sanatçının resim sanatındaki ayrıcalıklı konumuna işaret eder. Velazquez, resmine kendisini dahil ederek, sanatçı olarak konumunu sorgular ve varlığına dikkat çeker. Michel Foucault da *Kelimeler ve Şeyler-İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi* adlı yapıtında, *Las Meninas*'ın en önemli özelliğinin ressamın konumu olduğunu vurgular ve yapıtının "Arkadan Gelenler" başlıklı ilk bölümünde şunları söyler:

Ressam biraz geri çekilerek, kendini yaptığı işin yanına yerleştirmiştir. Yani, şu anda ona bakan seyirci açısından, onun tüm sol ucunu işgal eden tablonun sağındadır. Tablo, bu aynı seyirciye arkasını dönmektedir [...] Buna karşılık ressam tüm endamıyla tamamen görülebilir durumdadır [...] Karanlık bedeni, aydınlık çehresi, görünene ve görünmeyene ortaktır: bizim göremediğimiz bu tualden çıkarak, gözlerimizde belirlemektedir; ama biraz sonra sağa doğru bir adım atarak bakışlarımızdan gizlendiğinde, üzerinde resim yapmakta olduğu tualin tam karşısına yerleşmiş olacak, bir ân için ihmal edilmiş olan tablosunun, onun için yeniden hiçbir karanlığı ve gizliliği

olmadan görünür hale geleceği şu bölgenin içine girecektir. (27-28)

Foucault, “Görülen miyiz, gören miyiz?” (30) diye sorarken haklıdır, çünkü ressam hem kendini görünür kılmakta hem de tablodan bakarken izleyiciyi görmektedir. Velazquez tablosunda ikili bir oyun oynar, gören ve görülen kimin bakan olduğuna göre değişir. Ancak değişmeyen Velazquez’in konumudur. O hem görür hem görülür, bu durum İzzet Molla’nın metninde kendisini görünür kılmasıyla sıkı bir ilişkiye işaret eder. İzzet Molla’nın metninde bir birey olarak somut bir biçimde kendini var etmesi kadar bunu yaparken kullandığı araç da son derece önemlidir. Şüphesiz, İzzet Molla, kendisiyle konuşmasını bir ayna kullanmadan da gerçekleştirebilirdi, ancak bunu bir ayna aracılığıyla yapmış olması aynanın işlevi üzerinde durulmasını zorunlu kılar.

Gregory Galligan “The Self Pictured: Manet, the Mirror, and the Occupation of Realist Painting” başlıklı yazısında, Manet’in *Self-portrait with a palette* adlı resminden yola çıkarak ”oto-portrelerde “ayna”nın işlevini sorgularken bu resimlerdeki ayna kullanımında “[r]esmeden kişinin pozisyonunun problematize edilmesinin söz konusu olduğunu dile getirir. “Bir ressamın yansıtmaya dair birtakım şeyleri resmine dahil etmesi “yansıtma”nın temsildeki temel ölçüt olduğunu gösterir” (149) diyen Galligan, resmin gerçek olanın temsiline verdiği önemi vurgular. Galligan da, sanatçının aynada yansıyan görüntüsüyle kendisini resmin içerisine kaydederek bu kompozisyonun yapıcısı olduğunu ortaya koyduğu’nun (148) altını çizer, tıpkı İzzet Molla’nın yaptığı gibi bir çaba söz konusudur. Ayrıca

Galligan'ın, oto-portrede “ayna” kullanımına dair söylediği şu sözler oldukça dikkat çekicidir:

Oto-portrede ayna, kişinin kendi bedenini “nesneleştirdiği”, kendinin farkında olduğu bilinçli bir bakışı olanaklı kılar. Sanatçının kendi bedeni dışında var olan maddi gerçeklik durumuna şahit olunmanın aktarımı. Böyle bir gerçeğe benzerlik ikna edicidir ve bu durum dünyayı görsel olarak deneyimleme tarzımıza uygundur. (140)

Bütün bu düşünceler, sanatçının varlığını somut bir biçimde ortaya koyma çabalarının “gerçek algısı” bakımında son derece önemli olduğunu gösterir. Sanatçı, yaratıcı olarak bilinmek/görünmek, var olduğunu bildirmek ister. Bu durumla bağlantılı olarak metnin bu bölümündeki hayal-gerçek çatışması üzerinde de durmak gerekir. İzzet Molla, sürgün yolculuğunun en başındadır ve ilk defa İstanbul dışına çıkmanın verdiği tedirginliğin yanında tüm gücü ve statüsü elinden alınmış bir bireydir. Yolculuğu esnasında aynı zamanda bir iç yolculuğa da çıkar ve bu durum hayal-gerçek çatışması dahilinde bir mekân problematiğini beraberinde getirir. Ayna ile olan ilişkisi güneşin araya girmesiyle son bulan İzzet Molla bu defa vakit kaybetmeden “boş hayaller kurma”ya (30) başlar ve bu hayallerinde kaybettiği gücünü yeniden kazanır; sultan olup savaflara katılır, kendisine ünlü İranlı mimar Sinimmar'ı bile kışkındıracak bir saray yapar ve bu sarayda sultanlara layık bir yaşam sürer. Sürgün yolculuğu sırasında böyle bir hayalle gerçeklerden ve bulunduğu mekândan uzaklaşması şairin varlığını olduğu kadar içinde bulunduğu durumu ve mekânı da sorguladığının göstergesidir.

İzzet Molla'nın *Mihnet-Keşan*'da geleneksel edebî anlayışın sınırlarını zorlayarak somut olana yöneldiğinin ilk göstergesi olan "Ayna latifesi", Kayahan Özgül'ün de belirttiği gibi, "teb'a ruhundan sıyrılıp ve bir fert olarak varlığını fark edişin şiirdeki [ilk] izdüşümleridir" (337). Yine Özgül'ün tespitine göre, İzzet Molla'nın bu yeniliği kendisinden sonra gelen şairler tarafından Ziya Paşa, İffet ve Akif Paşa tarafından beğenilip şiirlerinde kullan[maları]" (338) edebî yenileşmenin kendisinden sonra gelen şairler için de bir sorunsal olduğunun göstergesidir.

BÖLÜM IV

MİHNET- KEŞAN'DA GELENEKSEL- MODERN AYRIMI

Ian Watt, *Romanın Yükselişi* adlı yapıtında, “XVIII. yüzyıl başından itibaren romancıların, önceki çağlarda kurmaca eserler vermiş olan edebiyatçılardan temel karakteristik özellikler dolayısıyla ayrıldıkları” tezini savunur ve bu karakteristik özelliklerin başında “gerçekçilik” anlayışının geldiğini söyler; ancak, “[bu tez] önceki tüm yazarların ve edebiyat biçimlerinin gerçektışı olanın peşinden koştukları gibi yanlış bir kanı” (10) uyandırmamalıdır. Watt’ın savunduğu “gerçekçilik” Georg Lukacs’ın tanımladığı ideolojik temelli gerçekçilikten farklıdır. Romandaki “gerçekçilik”i Watt şöyle açıklar:

Roman sırf hayatı güçlüklerle dolu tarafından gördüğü için gerçekçi olsaydı, o zaman yalnızca ters çevrilmiş romans adını vermek yeterli olurdu. Halbuki roman yalnızca belli bir edebi perspektife uygun olanları değil, insan yaşantısının tüm çeşitliliklerini yansıtmaya çalışır: Romanın gerçekçiliği sunduğu yaşam tarzından değil, o yaşamı sunuş tarzında yatar. (11)

Doğu edebiyatlarının geleneksel bir türü olan mesneviler, genellikle manzum aşk hikayeleri, tasavvufî, didaktik ve ahlak konular etrafında şekillenir ancak, mesnevi biçiminde kaleme alınmış olan *Mihnet-Keşan* özellikle içeriği açısından bu edebî türden farklılıklar gösterir. Watt'ın belirlemeleri kıstas olarak alındığında *Mihnet-Keşan*'ın geleneksel yapıdan ayrılan yönlerinin neler olduğu somutluk kazanacaktır.

Burada, Watt'ın geleneksel ile modern arasındaki ayrımı roman türü üzerinden ortaya koymaya çalışması üzerinde de durmak gerekmektedir. Watt'ın yaklaşımının Batı edebiyatı için daha elverişli bir uygulama ve karşılaştırma sunacağı, bunun Doğu da yazılmış bir "mesnevi"ye uygulanamayacağı ileri sürülebilir. Ama bu çalışmanın temel argümanlarından biri mesnevi anlatılarının roman türü ile olan sıkı ilişkisidir. Berna Moran'ın "Türk Romanı ve Batılılaşma Sorunsalı" başlıklı yazısında söyledikleri bu konuda açıklayıcı nitelikler taşır. Moran, Şemsettin Sami'nin eski anlatılar ile roman arasında kurduğu koşutluğa dair şunları söyler:

Şemsettin Sami "Şiir ve Edebiyattaki Teceddüd-i Ahirimiz" adlı yazısının bir yerinde, Avrupa dillerini bilenlerin, "Shakespeare'in, Moliere'in, Racine'in, Schiller'in, Goethe'nin, Alferi'nin manzumelerini okuduktan sonra, leyleklerin Mecnun'un başında yuva yapmasından, Leylâ'nın ay ile mükâlemesinden, Ferhad'ın dağları yarmasından bahis kaba ve çocukça hikâyeleri" yazmaya tenezzül edemeyeceğini söyler.

(9-10)

Şemseddin Sami, bu yaklaşımıyla geleneksel mesnevi anlatıları ile roman türü arasında bir ilişki kurduğunu ve gerçekçilik ile bağı zayıf olan bu anlatıların artık yerini “gerçekçi” bir edebiyata ve türe bırakması gerektiğini vurgular. Aynı anlayışın yine Tanzimat romancılarından Namık Kemal tarafından da savunulduğu görülür. Mesnevi anlatılarının “gerçek”le olan zayıf bağı *Mukaddime-i Celâf*’de eleştirir:

Halbuki bizim hikâyeler tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp müellifin hokkasından çıkmak âh ile yanmak, külüng ile dağ yarmak gibi bütün bütün tabiat ve hakikatin haricinde birer mevzu’ a müstenid [...] olduğu için roman değil, kocakarı masalı nev’idendir. (Moran, 10)

Namık Kemal ve Şemseddin Sami’nin Batı’nın edebî türleri ve özellikle romanla ilgili değerlendirme yaparken Türk edebiyatında bu türün karşısına mesneviyi koymaları son derece anlamlıdır. Tanzimat romancılarının bu karşılaştırma ve değerlendirmeleri, “mesnevi” türüne bakışı ortaya koyduğu kadar, “gerçekçilik”e verilen önem ve mesnevi anlatılarının tür olarak romana yakınlığını —bir nevi aynı işlevi gördükleri— vurgulaması bakımından önemlidir. Bu vesile ile bir kez daha belirtmek gerekir ki, çalışmamızda *Mihnet-Keşan*’ın roman türünün bir örneği olarak ele alınmaz ancak, gerçekçilik bağlamında bir mesnevi anlatısı olarak modern bir tür olan romana yakın özellikler barındıran bir eser olarak incelenir. Hem yukarıda alıntılanan Tanzimat sanatçılarının düşünceleri hem de Ian Watt’ın bu konudaki belirlemeleri *Mihnet-Keşan*’ın mesnevi geleneği içerisindeki farklı konumunu belirginleştirecektir.

Watt'ın ayırımından yola çıkarak ilk olarak "tümellerin reddi" ya da başka bir deyişle bireyin tikelleştirilmesinin *Mihnet-Keşan*'daki görünümüne değinilecektir.

A. "Tümellerin Reddi":

Gerçekçiliğin, yeni bir edebî tür olan romanda "ilk belirgin kıstas olduğu"nu söyledikten sonra buna paralel olarak romanı geleneksel türlerden ayıran özellikleri sıralayan Watt'ın belirlediği ilk ölçüt, "tümellerin reddi"dir:

Roman modern dönemde ortaya çıkmıştır ve bu dönemin genel düşünsel yönelimini klasik dönem ve ortaçağ mirasından gayet kalın çizgilerle ayıran nokta, tümelleri reddetmesi ya da en azından reddetmeye çalışmasıdır. (12)

Watt'ın "tümellerin reddedilmesi"nden kastı, birey yaşantısının romanda belirginlik kazandığını vurgulamak, karakterlerin bireyselleşmesi ve yaşadıkları çevrenin ayrıntılı sunumuna önem vermek (19) olarak tanımlanabilir. Klasik dönemde yazılan epiklerin belli kalıplar dahilinde ve belli konuları işlediğini belirten yazar, bu edebî gelenekçiliğe "ilk kez karşı çıkan türün roman olduğunu ve romanın başlıca kıstasının, her zaman bireysel yaşantının aktarılması olduğu"nu belirtir (14).

Mihnet-Keşan, baştan sona "bireysel" yaşantıların gerçek zaman ve uzam çerçevesinde ele alınıp işlendiği, ve olayların büyük oranda gerçek kişiler üzerinden geliştiği bir anlatıdır. Eserde sürgündeki bir şairin bireysel yaşantısı hemen her yönüyle gözler önüne serilir ve anlatılanlar sadece şairin

bireysel yaşantısının aktarımıyla da sınırlı kalmaz; şair birey olarak yaşadığı toplumsal çevre, zaman ve mekân dahilinde bir bütün olarak işlenir.

Anlatının, baş kişisi olarak İzzet Molla, bütün doğallığıyla ete kemiğe bürünmüş birey olarak anlatının bir parçası olurken kurgu ve gerçeklerin harmanlanarak ortaya konduğu yapıtta diğer kişilerde bu bakış açısına uygun olarak verilir. İzzet Molla, hem sürgün öncesi yaşadıklarını hem de kendisine “sürgün” cezası verildiği haberini alması üzerine sürgün yeri olan Keşan’a yolculuğunu ve Keşan’da geçirmiş olduğu bir yıllık süreyi aktarırken geleneksel mesnevi anlayışında ağırlıklı bir yeri olan olağanüstü olaylar, mekânlar ve soyut anlatım unsurlarına yer vermez. İzzet Molla, tamamen geleneğin dışında bir yapıt kurgulamaz, bunun en belirgin kanıtı, mesnevi formuna— bazı değişikliklerle birlikte—bağlı kalmasıdır. Bununla birlikte, bağlı bulunduğu edebî geleneğe *Mihnet-Keşan* ile getirdiği yeni soluk gözle görülür bir belirginliktedir.

Anlatıdaki karakter çizimi gösterir ki, sıradan insanı anlatmaya çalışan yazar, samimiyetle korkularına, İstanbul’a ve ailesine olan özlemine, iktidarla olan ilişkisinin bozulmasından kaynaklanan bunalımlarına, yeni girdiği ortamlarda çektiği sıkıntılara sık sık değinir ve sürgün yerindeki yabancılaşma anlatı boyunca kendini farklı açılardan gösterir.

Daha anlatının başında, sürgün yerine doğru yola çıkmadan önce “her yönüyle bireyin yaşantısı”nın ele alınacağına dair çok sayıda işarete rastlamak mümkündür. Sürgüne neden olan olayların anlatıldığı bu bölümde, anlatıcı nesnel olmaya çalışır. Hem kendi yanlışlarını hem de kendisine yapılan haksızlığı anlatmaya çalışır. Burada anlatılanlar, şairin gerçekte

yaşadıkları ile bire bir örtüşür ve bu da, yazarın yaşam öyküsünün yazdığı anlatıyla paralellik göstermesinin tipik bir örneği olarak değerlendirilebilir. İzzet Molla'nın yaşamı ile anlatı arasındaki paralellikler bu bağlamda yeri geldikçe verilecektir.

Konusu ne mitoloji ne tarih ne de tasavvuf olan *Mihnet-Keşan*, ana izleği olan sürgün etrafında hem bireyin kişisel yaşantısını hem de bulunduğu çevre ile ilişkisini mercek altına alarak geniş bir yelpazede devrinin bir panoramasını çizer. İzzet Molla, dert ortağı kaleminin kendisinin “sergüzeşt”ini anlatacağını söyleyerek (105) anlatısıyla arasına bir mesafe koyar ve başından geçenleri kalem aracılığıyla anlatmaya başlar.

Mihnet-Keşan'da karakterler hem fiziksel hem de ruhsal özellikleriyle verilir. Özellikle İzzet Molla'nın ruh hali sürgünle koşutluk içinde sunulur. “Ayna latifesi”nde, “Uzun boylu kûsec cesîmü'l- vücûd” (274) diyerek fiziksel özelliklerine değinen İzzet Molla, bunun yanında kendisini tanıtan hemen bütün kişisel bilgilerini de çeşitli vesilelerle aktarır. “Hikayenin Başlangıcı ve Dünyadan Şikayet” bölümünde hem sürgünden önceki durumuna hem de yine kişisel özelliklerine değinir:

Galata kazâsında hâkim idim

Ne sâhib-i adâlet ne zâlim idim

Edip dûdman-ı kâzâ iltihâb

Tutuşdu bizim dâmen-i intisab (106-107)

Burada, hem Galata'da kadı olduğuna hem de kaderin bir oyunu ile iktidarla olan ilişkisinin birdenbire bitmiş olmasına değinen anlatıcı, kendisini anlatırken elinden geldiğince nesnel bir tavır almaya çalışır ancak bu

nesnellik sürgün sıkıntısının ağır bastığı zamanlarda yerini duygusallığa bırakır. İstanbul'dan ayrılırken gücünü ve toplumsal statüsünü yitirmiş sade bir aile babasıdır ve çocuklarını ve eşini Tanrı'ya emanet ederken son derece duygusaldır:

Çekip cân u dilden bir âh-ı hâzin
Dedim ey Hudâvend-i cân-âferîn
Fu'âd u Reşâd'ım emânet sana
Ki sen eyledindi 'inâyet bana
Be-câh-ı dü sıbt-ı nebiyy-i güzîn
Kıl ol iki tıflı kederden emîn
İki dürdür anlar yetim eyleme
Biribirimizden dü nîm eyleme
Aceb kimsesizdir ki mâderleri
Ne hîşânı vardır ne dâderleri
Meded eyle yâ Rab o bî-çâreye
Bağışla günâhın anın Sare'ye
Cefâma tahammül o eyler benim
Anın hakkı ile pür oldu tenim (229-35)

Görüldüğü gibi, burada çizilen insan tipi geleneksel edebiyattaki idealize edilmiş insandan çok farklıdır; yaşama dair “gerçek” kaygıları, korkuları vardır ve belki de ilk kez bir divan şairi, ailesini bu biçimde eserine dahil etmiş ve daha da önemlisi eserinde eşinden söz etmiştir. Bu da yine *Mihnet Keşan*'ın öteki mesnevilerden ayıran konumunun delillerinden biri olarak gösterilebilir.

Anlatıcı bulunduğu ortamda bir birey olarak kendisini o çevrenin içinde var eder ve ortamdaki insanları da gözlem gücünü kullanarak anlatır. Birey-çevre ilişkisi anlatı boyunca her yönüyle aktarılmaya çalışılırken, yapılan gözlemlerin gerçekçi oluşu dikkat çeker. İzzet Molla, Keşan yolunda karşılaştığı kişileri ve gördüğü yerleri betimlemeyi ihmal etmez. Topkapı'dayken yanında bulunan devlet görevlisi bölükbaşı (199-210), hep yanında olan hizmetlileri Muhammed ve Ömer (265-67), Küçükçekmece'den geçerken hırsız ya da eşkıyalarla karşılaşacağından korktuğu için kendisini teselli eden koçaş (arabacı) (253-58) gibi sıradan insanlarla hep diyalog halinde olan ve bu yan karakterlerle metnini zenginleştiren anlatıcı, bu çabasıyla baştan sona yaşadığı çevreyle var olan bireyin macerasını aktarır.

Büyükçekmece'den geçerken yol üstünde girdiği bir tütüncü dükkanında karşılaştığı çırağın güzelliğini uzun uzadıya betimler. Buradaki tasvirler geleneksel metinlerde yapılan güzel tasvirleriyle örtüşür nitelikler taşısa da, çırağın dış görünüşü ve giyim kuşamını ayrıntılarıyla anlatması o dönemin giyim kuşamı hakkında ayrıntılı bir sunum yapılmasından dolayı son derece önemlidir. Ancak daha da önemlisi bu ayrıntılı sunumda divan edebiyatında sık sık karşımıza çıkan "ideal sevgili" tasvirinin dışına çıkılmış olmasıdır. Divanlardaki ideal güzeller, her yönleriyle kusursuzken İzzet Molla'nın taşrada karşılaştığı bu güzel, fiziksel olarak "ideal"dir ancak dış görünüşü bulunduğu çevrenin izlerini taşımaktadır. Bu durum yine İzzet Molla'nın gerçekçiliğe verdiği önemi vurgular. Kendisini görünce utancından gizlenen çırağı, bir altın vererek görmeyi başaran Molla'nın çırağın güzelliği karşısında dili tutulur ve kılık kıyafetindeki yoksunluğa rağmen son derece

güzel olduğunu dile getirir. Çırağın üzerinde o dönem giyilen siyah bir şervete (örgü-dokuma Eflak ve Boğdan'a özgü bir giyisi) ve siyah bir saltamarka (yünlü bir tür erkek paltosu) vardır. Filozofların bile aklını başından alacak kadar güzel olan bu çırağın yaşı da hayli küçüktür. Molla'yı hem İstanbul'daki yarini hem karısını hem de derdini unutturacak kadar etkilemiş olan çırağın güzelliğinin anlatıldığı bölüm, divan şiiri güzeli olan "beççe"yi de ete kemiğe büründürür (372-435). Divan şiirinde şairin güzelliklerini saymakla bitiremedikleri, tütün dükkanları ya da meyhanelerde çıraklık eden beççeler, âşık şair için kimi zaman sevgili olarak şiirde konumlandırılır ve özellikle naz ve güzellik ile birlikte anılırken, *Mihnet-Keşan*'daki tütüncü çırağı güzelliğine vurgu yapılmasına rağmen toplumun bir parçası olan gerçek bir birey olarak çizilir. Belki de giyim kuşamı dolayısıyla yoksulluğuna vurgu yapılan ilk "divan şiiri güzeli" İzzet Molla'nın Keşan yolunda bir tütün dükkanında gördüğü bu çıraktır. Böylece, İzzet Molla'nın geleneksel kalıplarla oynadığı oyun biraz daha belirginlik kazanır.

Molla, yol boyunca konak yerlerinde karşılaştığı renkli kişileri de alaycı bir dille anlatır. Alay ve ironinin kişi betimlemelerinde sıklıkla kullanıldığı anlatıda, anlatıcının bu yolla kişileri vermesinin sebebi olarak kültür ve yaşam farklılıkları gösterilebilir. İstanbullu bir şair olarak taşraya giden İzzet Molla bu kültürel farklılıkları ancak bu şekilde belirginleştirebilirdi. Keşan yolculuğu sırasında kendisine eşlik eden ve bir türlü kurtulmayı beceremediği ve münasebetsiz olarak nitelediği Mübaşir Ağa (520-55), Türkmenli kasabasında kaldığı hanın hancısı, Keşan'da evine gelen ve kendisinden şair olması dolayısıyla saz çalıp türkü söylemesini isteyen Keşan ahalisi, merkez ve

periferi arasındaki kültür farklarının vurgulanması amacıyla alaycı bir dille betimlenir. Burada dikkat çeken İstanbullu şairle taşra halkı arasındaki mesafenin büyüklüğüdür.

İstanbul'dan gelen şair, taşrayı yeterince tanımaz ve taşranın yaşam koşullarından haberdar değildir ama onu alaycı bir dille küçümseyerek yargılamaktan da kaçınmaz. Burada belirtmek gerekir ki, İzzet Molla'nın bu tutumunu kendisinden sonra gelenlerin zaman zaman tekrar ettikleri görülecektir. Yakın bir örnek olarak Yakup Kadri'nin *Yaban*'daki söylemi hatırlanabilir. Taşra ile İstanbul aydını arasındaki uçurumu önceleri olanaksızlıklar beslerken sonraları "Batılı" olduğunu iddia eden aydının "oryantalist" bakış açısı izlemiştir. İzzet Molla'nın küçümseyen tavrının arkasında ise merkez-taşra ilişkilerinin kopukluğu vardır. Türkmenli'de insanın yatmasının mümkün olmadığı, kedilerin köpeklerin bile yüz çevirdiği bir handa geceleme zorunda kaldığını söyleyen anlatıcı ile hancı arasındaki şu diyalog İstanbul merkezli alaycı bakışın bir örneğidir:

Dedim hancıya bu ne a'la mahal
Ne cây-ı müferrih ne ra'nâ mahal
Nedir bu letâfet nedir bu havâ
Nedir bu şetaret nedir bu safâ
Dedi hancı bunda vezirân yatar
Bu gâra gelip niçe şirân yatar
Konup göçtüler niçe devletliler
Ne sahib-keremler ne himmetliler (575-78)
[...]

Öküz gibi yat da hemân kıl du'â
Yahud eyle bir yüz kuruşla binâ
Alıp bu cevabı hicâb eyledim
Hemen meyl-i bâlîn-i hâb eyledim (580-81)

Aynı şekilde ramazan ayında geceleri yatmasına bir türlü izin vermeyen bekçinin betimlenmesinde de ironi ön plandadır:

Fakat geceler vardı bir pâsbân
Bed-elhân u bed-sûret ü bed-zebân
'Aceb bekçi kim pâsbân-ı felek
Sadâsın işitdikçe ürkmek gerek (1571-72)

[...]

Gelir ehl-i tab'a eger konsa hem
Yanında eşek bülbül-i hoş-negam
Çomak kolları karnı gûyâ dühül
'Alâ-zu 'mihi'l-batıl üstâd-ı kül
Çıkık göğsü mânende-i dümbelek
Sadâ hirre vü kaz ile müşterek
Katı bü'l-'aceb heykeli var idi
Başında biraz da keli var idi
'Acebdir ki hem kel idi hem fodul
Olur olmaza çalmaz idi davul (1575-79)

Keşan ahalişi ya da taşralı halka dair betimlemelerinde ironinin belirginlik kazanmasının yanı sıra bu kişilerin özellikle dış görünüşleri ve

cehaletlerinin alaylı ifadelerle verilmesi, yukarıda da belirtildiği gibi merkezden taşraya bakışın örnekleridir. Keşan Camisi imamı da yine bu özellikleriyle anılır:

Keşân Câmî'i'nde imâm-ı sagîr
Sagîr idi gerçi sığırdan kebîr
Dedi bir iki mâh sabr eyledik
Dil-i zâra sabr ile cebr eyledik
İşitdik ki siz şâ'ir-i şahsız
Ma'ârif semâvâtına mâhsız
Değil haddimiz gerçi çaldırma sâz
Gönül bir iki nağme eyler niyâz (1637-40)
[...]
Dedim bedçe çıkmışdı âvâzımız
Sitâbul'da terk eyledik sâzımız (1642)

Bu defa yalnızca merkezden taşraya bakış ön plana çıkmaz, taşralının sanat/sanatçı algısı da bu bölümde verilir. Molla'ya göre, taşralının sanattan anladığı yalnızca halk şiiridir, bu nedenle İzzet Molla'ya saz çalıp şiir okumasını rica ederler. Bu bir anlamda da “saray edebiyatı”nın halkla ilişkisinin boyutunu göstermesi bakımından önemli bir bölümdür. İzzet Molla karşılaştığı İstanbullu devlet görevlilerini ise daha nazik bir dille tanıtır. Bu durum, anlatıcının İstanbullu şair olarak seçkin bir tavırla taşraya bakışına dair başka bir göstergedir.

Geleneksel edebî anlayışın dışına çıkarak genel insan tiplerini (âşık, maşuk, ağyar, vs.) anlatmanın ötesine geçen *Mihnet Keşan*'da, anlatıcının

metninde yaptığı en büyük yeniliklerden birisi, cehaletlerinden şikayet ettiği ve çaresiz bir hastalığa benzettiği âyanlar (767-76) hakkında bilgiler verdiği bölümdür:

Bu manzumeyi kim ki tahrîr ede
Revâdır ki 'aynıyla tastîr ede
Nic'oldu 'afendi 'Amincik Ağa
Hara Feyzi gibi hizebr-i vegâ
Deli Hadri'ye hıydığımız 'âhıbet
Urum'da zuhûr etti bu mel'anet
Levendât ocağı olunsun küşâd
O yüzden olur olsa feth-i bilâd
Vüzâre olur mu muzaffer begem
Demezse eger el-Arab ve'l-'Acem
'Abu'l-Hayver oldu bizim esgerî
Döner yayadan evvel atlu geri
Edip uyhuyu cümle terk-i diyâr
Hılınç yemeli düşmen-i nâ-bekâr
Bizim esgerî zırtapoz olmalı
Bu toplar nedir hep hopuz olmalı
Okurdum e'ûzü gehi besmele
Değil besmeleyle gider kersele
Hafî der idim Hak ala cânını
Dahi cân-ı emsâl ü akrânını (785-94)

Bu bölüm, ayânın ağız özelliklerinin korunarak anlatıya dahil edilmesi bakımından önemlidir. İzzet Molla'nın metni nüshalarını yazacak olanlara bu özellikleri olduğu gibi aktarmalarını tembihlemesi kurgusunda bunu bilinçli olarak yaptığının göstergesidir. "Gerçekçilik" in en önemli özelliklerinden biri de anlatılarda kişilerin eğitim, yaş, sosyal statü ve yaşadıkları bölgenin dil özelliklerine göre konuşturulmalıdır. İzzet Molla'nın bu tavrının kendisinden önce de örneklerine rastlamak mümkündür. Tunca Kortantamer, *Nev'i-zâde Atâyî ve Hamse'si* adlı yapıtında Atâyî'nin "halktan tiplerin yer aldığı hikâyelerinde böyle tipleri konuştururken de edebî sanatları halk ağız ve söyleyişi üzerine kur[duğunu]" (296) söyler. Bu bakımdan edebiyattaki değişimin sanıldığından daha erken dönemlerde başladığını söylemek yanlış olmayacaktır. İzzet Molla'nın, Atâyî'den bir adım ileri giderek bu özelliklerin metin çoğaltılırken korunmasını özellikle istemesi bilinçli bir değişimi benimsediğini göstermektedir.

Anlatıcının, "eşeklikte mümtâz idi" (525) dediği Mübaşir Ağa'yı "Türk" (554-55) olarak adlandırması ve İstanbul'u vatan olarak görmesi ise, kendisini Keşan'da "öteki" olarak konumlandığını ve döneminde merkez ve taşra arasındaki mesafenin boyutlarını işaret eder.

İzzet Molla'nın gerçekçiliğe ve akla verdiği önem anlatının genelinde vurgulanırken, akıl-duygu karşıtlığı da bir sorunsal olarak işlenir. Bireyin değişmeye başladığının en açık ifadelerinden biri de anlatıcının bu tavrında gizlidir. Aşağıya alıntılanan "iç konuşma" bu bakımdan önemlidir:

Dedi dil edip bu makâlatı gûş

Felâtûn musun ey hum-ı 'aklı boş

Ananı Aristo mu düzdü senin
Hiredle berâber mi doğdu tenin
Niçin gemlemezlik edip 'âleme
'îlâc etmedin derd-i dâr-ı gama
Ne buldun edip 'akla pey-revliği
Bırak 'aklı kıl nakle pey-revliği
Eger 'akl ile dönse kâr-ı cihân
Aristo'suz etmezdi devr 'asumân
İpokrât kande Aristo kanı
Niçin oldular bir alay küştenî (3581-86)
[...]
Mezârı değil 'âkılanın diger
Felâtûn u Kays'ı felek bir gömer (3593)

Burada, akıl-duygu karşıtlığı ön plana çıkar, anlatıcı akli ön plana çıkaran gerçekçi bakış açısı dolayısıyla kendisini eleştirir. Bu karşıtlık, Eflatun, Aristoteles, Hipokrat gibi akli ve realiteyi ön plana çıkaran filozofların karşısına Leyla ve Mecnun hikayesinin ana kahramanı Kays'ı koymasıyla belirginlik kazanır. Aklıyla hareket eden bilginlerle Kays aynı biçimde ölecek ve gömülecekse, aklın peşinden koşmanın insana ne gibi bir yararı olabilir? Tam tersine aklın yolundan gittiği için başına türlü felaketler gelen İzzet Molla, artık geleneksel anlayışın bir parçası olması gerektiğini, aklın önemini kendisi gibi kimsenin kavramadığını fark ettiğini söylüyor. Anlatıcının bu bölümdeki belirgin kızgınlığı aslında bir tersten okumaya işaret eder. İzzet Molla'nın kendisine yaptığı bu öneriler, kendisi gibi düşünmeyenlerin bir

eleştirisi olarak değerlendirilebilir. Bu bölüm, İzzet Molla'nın "yenileşme" konusunda kafasının karışık olduğunu ve tıpkı aklıyla duyguları arasında kaldığı gibi, yeni ile eski arasında da kaldığını gösterir.

Bireysel sıkıntılar sık sık dile getirilir, bu bölümlerin metnin dramatize edilmesini sağlayan unsurlar olduğunu söylemek mümkündür:

Felek benden aldı diger intikâm
Kesildi vatandan selâm u peyâm
Ne yârimden aldım ne dilden haber
Felek çeşmimi etdi gül-mîh-i der
Fu'âd u Reşâd'ım Sitânbul'dadır
Anınçün dü dîdem hemân yoldadır
Gözüm kulzüm-i hasrete dalmada
İki yana müjgânım el salmada (839-41)

B. Olay Örgüsü:

Geleneksel ile modern ayrımının belirginlik kazandığı bir diğer özellik "olay örgüsü"dür. Geleneksel ve modern türlerde konunun farklı ele alınması bu ayrımı belirginleştirir. Watt, "Gerçekçilik ve Romansal Biçim" başlıklı yazısında geleneksel türlerle roman arasındaki bu ayrımı şöyle dile getirir:

Daha önceki edebî biçimler, ait oldukları kültürlerin, geleneğe sadakati hakikatin temel ölçüsü sayan genel eğilimini yansıtıyorlardı: Örneğin klasik döneme ve Rönesans'a ait epik şiirler konularını (plot) tarihsel olaylar ya da masaldan alıyorlar ve yazarın üslubu, büyük ölçüde, türün önceden belirlenmiş

modellerini esas alan edebi bir beğeniye göre değerlendiriliyordu. (16)

Konularını mitoloji, tarih ya da efsanelerden almayan yeni anlatılar, bu özelliğiyle geleneksel olandan ayrılırken “konunun tamamen özyaşamöyküsel anılar esas alınarak düzenlenmesi [...] bireysel yaşantılara aşırı bir önem verildiğini [gösterir]” (Watt, 20). Konu seçimlerinin yarattığı bu fark, beraberinde kökten değişiklikleri gerektiriyordu. Watt’ın bu tespitinde de “gerçeklik” vurgusu ağırlık taşır:

Kurmaca geleneğinde, konunun yanı sıra başka pek çok şeyinde değişmesi gerekiyordu. İlk önce tarihsel kişilikler ve onların eylem alanları yeni bir edebi bir perspektif içine oturtulmalıydı: Eskiden olduğu gibi, genel insan tiplerinin uygun bir edebi çerçevede önceden belirlenmiş bir fon üzerinde boy göstermesi yerine, olay örgüsü tek tek kişiler arasında ve özel koşullarda gelişmeliydi. (20-21)

Mihnet-Keşan, bireyin özyaşamöyküsünden hareketle kurgulanmış bir yapıt olarak olay örgüsünün yapısı, kişilerin birbirleriyle etkileşimi ve bu etkileşimin gerçekleştiği mekân bakımından geleneksel kalıpların dışına çıkar. Klişe insan tiplerinin yerini bireylerin aldığı eserde, bireyler gerçek çevre içerisinde varlık gösteren unsurlar olarak rastlantı sonucu değil, özel koşullarda bir araya gelirler. Bu yönüyle *Mihnet-Keşan*’da anlatıcı kendi yaşam öyküsünü temele alırken kaçınılmaz olarak geleneğin dışına çıkmıştır. Geleneksel anlatılar, yazarının hayal gücünden ve önceden belirlenmiş kalıplar dahilinde oluşturulurken, bireyin kişisel deneyimlerinin ele alındığı

metinlerde, geleneksel kalıp ve tarihin ötesinde bireyin tarihi, âni ve geleceğe dair kurgusu ön plana çıkar. *Mihnet-Keşan*'da da böyle olmuştur. Kuşkusuz, *Mihnet-Keşan*'ı geleneksel yapıdan uzaklaştıran olay örgüsü ve bireyselliğin ön plana çıkarılmış olması kadar, metnin olay örgüsünün özgünlüğü de bu ayrıksılığı belirleyen yönlerindedir.

Olay örgüsünün “yeni” olmasının yanında yeni bir perspektifle birlikte sunulması da son derece önemlidir. Watt, “Defoe ve Richardson İngiliz edebiyatında olay örgülerini mitolojiden tarihten, efsanelerden ya da geçmiş edebiyattan almayan ilk büyük yazarlardır” (15) derken olay örgüsünün özgünlüğüne işaret eder ve “olay örgüsündeki aktörler ve onların eylem alanı yeni bir perspektif içerisine oturtulması gerektiğine işaret eder. Özgünlüğü sağlayan ise tikelliğin ön plana çıkarılması, bireyin ayrıntılı sunumudur:

Olay örgüsü eskiden olduğu gibi esasen uygun edebi uzlaşımın belirlediği bir arka plan dahilinde hareket eden genel insan tipleri tarafından değil, tikel koşullar altındaki tikel insanlar tarafından canlandırılmalıydı. [Çünkü] romanı diğer edebiyat türlerinden ayırt eden husus hem karakterlerinin bireyselleşmelerine hem de yaşadıkları çevrenin ayrıntılı sunumuna büyük önem vermesidir. (17)

“Geçmiş yaşantıları şimdiki eylemin nedeni olarak değerlendir[ren] [modern anlatılarda] eski anlatılara güç katan şaşırtmacaların ve rastlantıların yerini, zaman boyunca ilerleyen nedensel bir bağ almıştır” (Watt, 33). *Mihnet-Keşan*'ın olay örgüsü nedensellik bağı açısından değerlendirildiğinde, Watt'ın modern anlatılar kategorisine girecek güçlü emareler taşımaktadır. Geçmiş

yaşantıların Şimdiki eylemin nedeni olarak ele alınması, başka bir deyişle neden-sonuç ilişkisi metnin bütünlüklü bir yapı ve sağlam bir kurgu üzerinden ilerlediğini göstermektedir. Bu savı temellendirmek için *Mihnet-Keşan*'ın bütünündeki olay örgüsüne kısaca değinmek gerekir.

Anlatının ana olay örgüsü kısaca Şöyledir:

Şairin İstanbul'daki yaşamı ve yaşadığı olumsuzluklar ↔bu olumsuzlukların sonucu olarak sürgün↔sürgünde yaşam↔ sürgünün bitiŐi↔İstanbul'a dönüş.

Daha önce belirtildiği gibi anlatıda giriş gelişme ve sonuç bölümleri arasındaki nedensellik bağı güçlüdür ve bunun en belirgin işareti anlatının yazılıŐına sebep olan kişisel durumdur. Halet Efendi'ye intisab etmiş olan İzzet Molla, Halet Efendi'nin gözden düŐmesiyle onunla kısmen de olsa aynı akıbeti paylaŐır ve Keşan'a sürgün edilir. İzzet Molla, anlatının ilk bölümünde geçmişte neler olduğunu; mesleğini, yaşam biçimini, çevresini ve sürgün edilme nedenlerini anlatır ve bu nedenlerin yarattığı sonuç olarak sürgün olma durumuna gösterir. Böylelikle ilk bölümde başlayan nedensellik bağı anlatı ilerledikçe aynı düzlemde güçlenir. İzzet Molla sürgün emrini alıp yola çıkar, yol boyunca geçtiği tüm mekânları betimler. Anlatıda bu mekân betimlemelerinin de kurgudaki nedensellik bağı açısından önemli bir yeri vardır. İstanbullu bir şair olarak çıktığı yolculukta, taşrayı hiç görmemiŐ birinin gözlemlerinin bu yolla metne yansımaları önemlidir. Bu gözlemler, hem merkezden taşraya bakışı hem de kurgunun gerçekçi bir bakış açısıyla ele alındığıının göstergesidir. İzzet Molla bu betimlemelerle okuyucunun metnin içine girmesini de sağlar. Keşan yolculuğu boyunca sadece mekân

betimlemelerine değil, geçtiği yerlerde karşılaştığı kişilere ve toplumsal çarpıklıklara da değinir.

İzzet Molla sırasıyla; Keşan'a varışı, Keşan halkının kendisini ziyaret etmesi, Keşan'a ve Keşanlılara dair gözlemleri, gittiği ilk günlerde yaşadığı yabancılaşma ve yalnızlık duygusunun verdiği ruh halleri, İstanbul'dan aldığı haberler ve dostlarıyla mektuplaşmaları, kendisiyle aynı zamanlarda Keşan yakınlarında bulunan Talat adlı Afgan asıllı şairle tanışması ve bu şairle geliştirdiği dostluk, Keşan çevresine vakit geçirmek için yaptığı geziler, ramazan ayının gelişi, yazın gelişi, zamanın geçmesine rağmen sürgünlük halinin sürüyor olmasının yarattığı travma, maddi sorunların ortaya çıkması, Keşanlılarla bayramlaşması, Keşan'daki Bektaşi dergahını ziyareti ve döneminde Bektaşilere genel bakışı, affedilmesine yardımcı olacağını düşündüğü kişilere yazdığı kıtalar, kaside ve tarihleri, kurban bayramının gelişini ve bayramla birlikte yeni bir sıkıntının baş göstermesini, Hıristiyan bir kadının Muhammed'e olan aşkını, yeni yılın gelişini, muharrem ayı ve Hz. Hasan ve Hüseyin'in bu vesile ile anmasını, kurtuluşunu mjdeleyecek olan Galip Paşa'nın sadrazam oluşunun haberini almasını, yeniden ümitsizliğe kapılması, kurtuluş ümidiyle Galip Paşa'ya kaside yazması ve Paşa'nın padişahtan affını isteyip kurtuluşunu mjdelemesini, sürgünden ayrılmadan önce Keşanlılarla veda yemeğini, yola çıkıp Edirne zerinden İstanbul'a gidişini, İstanbul'da dostları ve akrabalarıyla hasret gidermesini, devlet büyüklerini ziyareti ve günahlara tövbesini, son olarak da Mevlana'nın övgüsüyle mesneviye son vermesi'ni zamansal bir düzlemde kimi zaman ileri ve geri sıçrayışlarla ve neden-sonuç ilişkisi içinde aktarır.

Mihnet-Keşan'ın nedensellik bağından ve bütünlükten yoksun olduğunu savunanların temel dayanağı, İzzet Molla'nın anlatısında yer vermiş olduğu farklı nazım biçimleri ve metnin önemli bir bölümünü kapsayan aşk hikayesidir. Her iki durumun nedenlerine ileride değinilecektir.

Olay örgüsündeki özgünlüğün bir diğer yönü ise karakterlerin bireyliğine vurgu yapan birer isminin olmasıdır. "Klasik dönemdeki kurmaca eserlerde karakterlere genellikle karakteristik ya da tikel olmayan ve gerçekdışı adlar veriliyordu ve bu karakterlerin günlük yaşamdakinin aksine hem adı hem soyadı yoktu ve bu halleriyle tümel nitelik taşıyorlardı" (Watt, 20). Watt, bu belirlemesinin ardından ilk romancıların "karakterlerini çağdaş toplumsal çevre içerisinde yaşayan tikel bireyler olarak gösterecek adlar kullanarak bu gelenekle çok önemli bir kopuş yaşadıklarını" (21) söylemektedir. *Mihnet Keşan*'da da bazı yan karakterler dışında hemen bütün karakterlerin birey olarak işaret edilmelerini sağlayan gerçek birer isminin olduğu görülür. İzzet Molla, İstanbul'daki dostlarını, ailesini, siyasi kişilikleri gerçek isimleriyle anarak toplumsal çevre içindeki kendi konumunu ve tek tek bireylerin konumunu belirginleştirir.

C. Zaman ve Mekân:

Modern anlatıların geleneksel anlatılardan ayrılan bir diğer yönü ise "zaman" ve "mekân" konusundaki farklı yaklaşımıdır. Ian Watt'a göre, nasıl ki "fikirlere zaman ve mekân koşullarından soyutlandıklarında genelleşirlerse aynı şekilde roman karakterleri de yalnızca zaman ve mekân yönünden tikelleştirilmiş bir arka plana yerleştirilirlerse birey olabilirler" (23). Roman,

değişmeyen ahlâki hakikatlere ayna tutmak için zamandan yoksun hikayelere başvuran önceki edebiyat geleneğinden ayrılır. “Geçmiş anlatılarda kullanılan şaşırtmaca ya da tesadüflerin yerini, zaman içinde işleyen nedensellik bağı almıştır ve bu da romana çok daha bütünlüklü bir yapı kazandırmıştır” (24).

“[B]ireyselleştirme ilkesi” zaman ve mekânın belli bir noktasında var olma ilkesiydi. Çünkü fikirler zamansal ve mekânsal koşullarından koparıldıklarında genel hale gelirler, demek ki fikirler ancak bu iki koşul belirginleştirildiğinde tikel hale gelebilirler. Aynı şekilde, roman kahramanları da, ancak belli bir zaman ve mekân arka planı içine yerleştirilirse bireylik kazanabilirler (31).

Mihnet-Keşan'da da genel değil, özel ve bireysel olanın gelişimini yansıtmak amacıyla mekân ve zaman belirgin kılınır. İzzet Molla anlatısına Keşan'a sürgün edilmeden iki yıl öncesinden başlar (144) ve bu iki yıllık sürede sürgün edilmesine neden olan olayları aktarır. Geriye dönüşle aktarılan bu iki yılın ardından anlatının gerçek zamanına dönülür:

Zuhur eyledikte bizim kîl ü kâl

Bin iki yüz otuz sekiz idi sâl (171)

[...]

Sitanbul'a gelmiş idim Salı gün

Cihân görmesin anın emsâli gün (173)

Burada verdiği tarih sürgün edildiği haberinin kendisine verildiği tarihtir. Bu tarihte, dostlarıyla hamamda olan şair, haberi de bu mekânda alır. Burada bir anlıklaştırma söz konusudur. Anlatıcı önemli olayları an an ayrıntılarıyla vererek yaşanan durumun önemine vurgu yapmaktadır. Bu ilk bölüm, ilk dönüm noktası olarak kabul edilebilir. Anlatının ilerleyen bölümlerinde de

anlatıcı, zamana dair bilgiler vermeyi ihmal etmez: yola çıktıktan sonra ilk uğrak yeri Topkapı'da iki gece bir gün kaldığını (223), Küçükçekmece'de bir gece beklediğini (248), Bigados'ta bir handa gecelediğini (500), Bigados'tan Silivri'ye iki saatte ulaştığını (514), Türkmenli kasabasındaki handa bir gece geçirdiğini (571) ve daha güneş doğmadan bu handan ayrıldığını (588), Tekirdağ'da Mübaşir Ağa'nın kendisi için hazırladığı konakta iki üç gün geçirdiğini (633), İncek kasabasında bir gece kalıp hemen ertesi gün oradan da ayrıldığı (640), Kalivra köyünde bir gece kaldığını (649); dönüş yolunda ise sırasıyla Ergene Köprüsü ve Meriç Nehri, Edirne, Havsa menzili, Babaeski, Burgaz, Çorlu, Silivri, Büyükçekmece ve Küçükçekmece'den geçerek İstanbul'a varışını naklederken başta yaptığı gibi sürgünün bitişinin tam yılını verir:

Bin iki yüz otuz dokuz idi sâl

Resîd oldu encâma bu hasb-i hâl (3941)

Zamanın sürgündeki bir kişinin ruhunda yarattığı tahribatı da sık sık yineleyen anlatıcı, bu nedenle ki zamanın geçmemesinden şikayet eder:

Yazıp bir niçe sâhib-i merhamet

Beş on gün diye verdiler tesliyet

Beş on gün beş on gün getirdim cünûn

Sitâbul'da var bir tükenmez beş on

Beş on gün değil oldu beş ay tamâm

On aydan masûn ede Rabb-i enâm (2510-13)

Sürgünün beşinci ayını tamamladığını da böylelikle bildirmiş olur. Muharrem ayının bitişiyile Keşan'a sürgününün yedinci ayını tamamladığını haber verir:

Yedi mâhı geçdi zamân-ı celâ

Yine bulmadı necm-i bahtım cilâ (3384)

Yukarıdaki örnekler, İzzet Molla'nın yaşadığı sürgünü zamandan bağımsız olarak düşünemediğini gösterir. Zaman, bireysel sorunların aktarılmasında da sürgünle ilintili olarak araçlaştırılır. Kış gelmiştir ve maddi sıkıntılar yaşanmaya başlamış, eşyaları parça parça satılmaya başlanmıştır, öyle ki, padişah tarafından affedilecek olsa yol parası bulamayacak durumdadır:

Şitâ da edip refte refte kudûm

Kararmakda gerdûn gibi baht-ı şûm

Tükendi satıp savmadan mâ-lezim

Dahi parmağa saracak bir bezim

Bu günlerde 'afv eylese pâdişâh

Yatan 'azmine kalmadı harc-ı râh (3385-87)

Sürgün izleğinin zamandan ve mekândan bağımsız düşünülmemesi elbette yadsınamaz. Sürgün olma halinin birebir yansıtılmasına bu iki unsurun katkısı ve yarattığı etki İzzet Molla tarafından da bilinçli bir şekilde ön plana çıkarılmıştır.

Bu bağlamda "mekân"ın kurgulanışı da mercek altına alınmalıdır. Geleneksel-modern ayrımının önemli bir boyutu da mekânın kurgusudur. "Geleneksel olarak, tragedyalarda, komedyalarda ve romanslarda mekân anlayışı neredeyse zaman boyutu kadar genel ve muğlâktı" (29) diyen Watt'a göre, geleneksel kalıplar zaman ve mekân ayrımına önem vermezken, örneğin çağdaş yazar Defoe'nun en büyük başarısı "anlatısının bütünü

sanki gerçek bir fizikî çevrede geçiyormuş gibi tasarlamasıdır” (29). Modern roman anlayışında mekâna dair diğer bir yenilik ise “iç mekân betimlemelerine önem verilmesi”dir (29). Bu nedendir ki, gerçekçilik çabasının bir sonucu olarak insan bütünüyle fiziksel çevresi içerisinde betimlenmelidir.

Mihnet-Keşan'da sürgün yolculuğunun başlamasından itibaren görülen bütün mekânlar hakkında bilgiler verilir, betimlemeler yapılır. Bunlar, sürgün şairin kişisel gözlemleri olduğu kadar, eserde geçilen yerler hakkında tarihi bilgilere yer verilmesi bakımından da önemlidir. Keşan güzergahındaki Küçükçekmece, Büyükçekmece, Bigados, Silivri, Türkmeneli, Tekirdağ, İncecik yolculuk esnasında kısa sürelerle kalıp gözlemlediği mekânlar olarak belirginlik kazanır. Bu yerler, gözlemlerle iyi- kötü, güzel-çirkin diye vasıflandırılır ve merkezden taşraya bakışın başka bir boyutu açığa çıkar. Keşan'ı ve Keşan'da kalacağı evi de betimleyen anlatıcı, burayı beğenmediğini ve bir an önce kurtulmak istediğini sık sık dile getirir. Anlatı boyunca, mekânın bireyin ruh hali üzerindeki etkisini gözlemek mümkündür. “Sıfat-ı Hâne” başlıklı bölümde (707-718) Keşan'da kendisine verilen evi betimler. Bu ev betimlemesi, iç mekânın verilmesi bakımından önem taşır, adına “konak” denen bu ev son derece bakımsız bir viranedir:

Görüp şeklin elbet eder vesvese

Oturmaz hulâsa bilen hendese

Sütûn-ı esâsı o rütbe sâkim

Ne mümkün çıka bir hat-ı müstakîm

'Ali Kûşî etse gelip ihtimâm

Ne mümkün bula bir murabba' tamâm (708-710)

İzzet Molla'ya göre Keşan güzel bir yer olmakla birlikte onun yaşayabileceği bir yer değildir, bu nedenle Keşan çevresine yaptığı gezintilerde sıkı sık İstanbul'u anar:

Gelip yâda İstavroz'un gülşeni

Yakardım o âteşle bâğ-ı teni

Tahayyül edip Göksu sahrâsını

Sirişkim şaşırılmıştı mecrâsını

Anıp çağlayıp gezdiği yerleri

Olurdu revân eşk-i ter serserî

Getirsem harâbâtı ger fikrime

Kalender gelirdi hemân zikrime

Elimde hemân olsa çûb-ı duhân

Çubuklu tasavvur ederdim der-ân

Edip Çamlıca zirvesin nakş-ı dil

Bakıp dağa ağlar idim muttasıl (830-36)

İzzet Molla, Keşan gezintilerinde İstanbul'u anarken özlemin hakim olduğu ruh halini bu yolla belirginleştirir. İstanbul'un anılması suretiyle yapılan yorumlar ise şairin taşrayı beğenmemesindeki temel sebebin taşrayı değerlendirirken İstanbul'u kriter olarak görmesi düşünülebilir.

Mihnet-Keşan'ı modern olana yaklaştıran özelliklerinden biri de mekân ve zaman kurgusunun yerleşik geleneğin sınırlarının dışında yapılmış olmasıdır. Sürgünün ana izlek olduğu bir anlatıda mekânın ve zamanın bu izleğe koşutluk sağlayacak biçimde belirgin kılınması kaçınılmazdır, bu

“sürgün olma” durumunun mekân ve zamanla olan sıkı ilişkisinden kaynaklanır, nitekim sürgüne gönderilen kişinin kendisini tedirgin eden iki şey vardır; birincisi nereye gideceği, ikincisi ise gittiği yerde ne kadar kalacağıdır. Anlatıda, bu iki kaygının etkisiyle zaman ve mekânın belirginlik kazandığı bölümler olduğu gibi, eserin günlük türüne yaklaşan özellikleri dolayısıyla da anlatıcının bu yola başvurduğu düşünülebilir, ancak zaman ve mekânın belirginlik kazanmasını sağlayan en önemli olgu İzzet Molla'nın gerçekçi bakış açısıdır. Bunların toplamı *Mihnet Keşan*'ı, zaman ve mekânı belirgin, gözleme dayanan ve kişinin psikolojisiyle yakından ilgili gerçekçilik etkisinin ağır bastığı bir yapı bütünü haline getirir.

D. Dil ve Üslûp:

Watt, son olarak modern biçimi geleneksel olandan ayıran “dil ve üslûp” farklılığına değinir. Modern yazarlar bireylerin fiili yaşantılarını sahici bir biçimde aktarmak için düzyazı üslubunu benimserler. “Bir yazarın yeteneği, kullandığı sözcüklerle bunların gösterdiği nesnelere arasındaki mütakabiliyet sorununa ne kadar önem verdiğiyle değil, üslubunun işlediği konuya uygun bir dilsel adabı yansıtmasını sağlayan edebi duyarlılığıyla ölçülmeli” (Watt, 44) görüşünün benimsenmesi gelenekçilere göre önemli bir şartken, modern yazarlar, gerçekçi romana açık ve kolay anlaşılır bir üslûp getirirler.

İzzet Molla'nın da üslûp konusundaki tavrı, geleneksel anlatılardaki süsten ve kapalılıktan uzaktır. Bu durumunun *Mihnet-Keşan*'da düzyazı-şiir ayrımı bağlamında bir problematik olduğu görülür. Nitekim yazar, zaman

zaman kalemine düz yazıyı önerir ve küçük denemelerde bulunur ama yine de buna cesaret edemez:

Gel ey hâme-i Nergisiyyü'l beyân

Gül-i nesrin iki gözüm kıl 'ayân

Yeter cevher-i nazm-ı deryâ-hurûş

Biraz nesr ile ol cevâhir-fürûş (1074-75)

[...]

N'ola etse sâyende bu gülsitân

İki türlü gül bir kalemden 'ayân

Sehâb-ı hünerden olup katre-nûş

Dür-i nesr ile bahri eyle hamûş (1078-79)

İzzet Molla'nın kendisini 17. yüzyılın önemli nesir yazarlarından Nergîsî ile kıyaslaması ve nesir için Nergîsî'yi ölçüt alması önemlidir. Ancak, nesri bir problem olarak görüp ele almasına karşın, bu konuda kararsız bir tutum içinde oluşu da bu durumun nedenini sorgulamayı gerektirir. Hasan Kavruk, *Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler* adlı eserinde Osmanlı edebî geleneğinde düzyazıya bakışı aktarırken değindiği noktalar İzzet Molla'nın tavrına dair ip uçları vermektedir. Kavruk, bu konuda şunları söyler:

Mensur eser kaleme almanın, hele hikaye yazmanın böylesine küçümsenmesinden, alay konusu olmasından dolayıdır ki, bu tür eser yazarların büyük bir kısmı eserlerine imzalarını atmamış, böylece tenkit edilmekten, alaya alınmaktan kendilerini kurtarmışlardır. (6)

Nesrin şiir kadar değer ve rağbet görmediği bir edebî anlayışın baskın olduğu bir ortamda, İzzet Molla, nesrin gerekliliğinin bilincinde olan bir yazar olarak bu kaygısını dile getirmesine rağmen buna cesaret edemez.

Anlatısında bir nesir parçasına yer verir ancak bunu devam ettirmez. Şair dostu Tal'at'le atışmalarının yer aldığı mektuplaşmaları şiir formundadır ancak, bu mektuplarının birinde, tam da kalemine nesri önerdiği yerde, Tal'at'e bir düzyazı mektup da gönderir (*Mihnet-Keşan*,106-107) Bu mektuba yer vermesinin amacı, bir orta yol bulma çabasının sonucudur, denebilir. Çünkü, mektubuna şiirle başlayan İzzet Molla, nesre geçmeden hemen önce şunları söyler:

Verip sünbül-i nesr ile imtizâc

Gül-i nazma gelsin yeniden revâc (1080)

[...]

Birbirine leff olup nazm u nesr

Verir şânına hüsrevin şe'n ü kesr (1082)

İzzet Molla'nın nesir mektubunun hemen ardından söylediği beyitle, Osmanlı edebiyatının genel yaklaşımı olan “nesre nazım kadar değer verilmemesi gerektiği” düşüncesine dikkat çektiği görülür ve bu yaklaşımı Kavruk'un tespitini doğrular niteliktedir:

Bu nesri edip nazm ile pâydaş

Yine verdik ortalığa bir telâş (1083)

İzzet Molla, bağlı bulunduğu genel edebî anlayışa bu bağlamda eklenir ya da buna mecbur olur. Çünkü İzzet Molla'nın anlatısını mesnevî biçiminde kaleme almasının başka bir nedeni de onu, padişaha sunacak

olmasıdır. Her ne kadar padişahlara mensur eserler sunulduğu görülse de İzzet Molla, sürgünden kurtulmak için kaleme alıp padişaha sunacağı bu eseri döneminde küçümsenen bir türde yazmayı göze alamaz. Bu durum yine Osmanlı'daki hamilik sisteminin edebiyat üzerindeki güçlü etkisine işaret eder çünkü, edebî türlerin değerleri de yine padişahın beğenisi ölçüsünde belirlenir.

Mihnet-Keşan düzyazı biçiminde kaleme alınmamış olsa da — kasideler hariç—İzzet Molla'nın dönemine göre sade bir dille yazdığını söylemek yanlış olmaz. Her ne kadar *Mihnet-Keşan*'ın dilinin sadeliği ya da ağırlığına bugünden geçmişe bakarak ve bugünün bakış açısıyla değerlendirilerek karar verilemeyeceği düşünülse de İzzet Molla, bir mesnevi yazarı olmasının yanında divan şiiri geleneğinden gelen bir şair olarak da anlatısında Arapça ve Farsça deyim, tamlama ve beyitlere yer vermekle birlikte halk deyişleri, atasözleri, deyim ve argo kullanımlara sıkça yer vererek hem gerçekçi bir betimlemenin kapısını aralamış hem de anlatımında sahiciliğin ön planda olduğunu vurgulamıştır. Zaten gerçekçiliğe son derece önem verilen anlatıda anlatıcının soyut tamlama ve betimlemelerle amacına ulaşması olanaksızdır.

BÖLÜM V

“ÜÇGEN ARZU” BAĞLAMINDA *MİHNET-KEŞAN*’I YENİDEN OKUMAK

İzzet Molla, Keşan’a sürgününün 5. ayında kendisini bir aşk hikâyesinin içinde bulur. Evli ve iki çocuk sahibi Hıristiyan bir kadının İzzet Molla’nın uşağı ve mahbubu olan Muhammed’e âşık olmasıyla gelişen olaylar zincirinde İzzet Molla da bu aşk hikâyesinin kaçınılmaz olarak taraflarından biri olur. Her ne kadar Ali Emre Özyıldırım, “Keçeci-zade İzzet Molla’nın Mihnet-Keşan’ı ve Tahlili” başlıklı doktora tezinde Muhammed’in “nişanlı olması dolayısıyla Rum kadını reddettiğini ve İzzet’in sadık uşağı olduğundan onun da bu ilişkiye sıcak bakmadığını” (72-73) söylese de durum bundan çok farklıdır. Çünkü Muhammed’in nişanlı olduğuna dair anlatıda en küçük bir işaret yoktur. Özyıldırım, İzzet-Muhammed ilişkisini göz ardı ederek metne müdahale etmiştir.

Eserin yaklaşık 800 beyitlik bir bölümünde ele alınan bu aşk hikâyesi özetle şöyledir: İzzet Molla’nın yardımcısı ve “gulam”ı olan Muhammed’e evli bir Rum kadın âşık olur. Bir süre Muhammed’i araştırır ve görüşmeye çalışırsa da istediği cevabı bir türlü alamaz. Kadın bu aşkla intihara yeltenir

ancak bunu başaramaz. Muhammed'e âşık olduktan sonra ne kocasını ne de çocuklarını umursayan kadın, Muhammed'e olan aşkını yaşadığı toplumda gizlemez ve kısa sürede bu aşk her yerde konuşulur hale gelir. İzzet Molla bu durumdan son derece rahatsız olsa da kadından kurtulmanın bir yolunu bulamaz. Kadının, Muhammed'e olan aşkını çaresizce kabullenmiş olan kocası, kadını alıp Keşan dışında bir yere götürür. Bu olaylar meydana gelirken Muhammed de kadının kendisine olan ilgisinden etkilenir ve bu durum Molla'yı daha çok rahatsız eder. Molla, Muhammed'i alıp Karlık köyüne götürür ve burada birkaç gün kalırlar. Muhammed Karlık'da hastalanır ve tekrar Keşan'a dönerler. Bu esnada tekrar Keşan'a gelen kadının aşkı daha da şiddetlenmiştir, kocasına bu aşk uğruna öleceğini ve tek dileğinin Muhammed'i görmek olduğunu söyler. Koca çaresiz bir biçimde İzzet Molla'ya gelir ve Muhammed'i karısına götürmek istediğini söyler ancak İzzet Molla buna razı olmaz, yine de Muhammed'e gitmek isteyip istemediğini sorar. Muhammed ise, erkek aşkına kadın aşkını tercih etmeyeceğini söyleyerek gitmeyi reddeder. Çaresiz koca, karısına Muhammed'in kendisini reddettiğini bildirmesi üzerine kadın, kocasının bir hile yaptığını düşünerek çocuklarını ve kocasını zehirlemeye çalışır, ancak yine başaramaz. Bunu üzerine kiliseye şikayette bulunan koca haklı görülür ve kadın afroz edilerek Keşan'a bağlı bir nahiye olan İnoz'daki annesine gönderilir. Annesinin yardımıyla tekrar Keşan'a dönen kadın, kocasının da yardımıyla gizlice İzzet Molla'ya yakın bir eve yerleşir. Muhammed'i görmek için Molla'nın evine kadar gelir, ancak çevredeki insanlar tarafından uzaklaştırılır. Daha sonra İzzet Molla kiliseden kadının kendilerinden uzaklaştırmaları konusunda

yardım ister. Bütün bu yaşananlar ve kadının güçlü tutkusu, Muhammed'in ilgisini gittikçe daha da arttırır ve Molla tahammül edemediği bu ilginin bitmesi için Muhammed'i Celvetî tekkesine götürür ve Molla'nın bu son hamlesi Muhammed'in kadının etkisinden kurtulmasıyla sonuç verir. *Mihnet-Keşan*'daki bu aşk hikayesi çevresinde kadın-erkek ilişkileri, bir divan şairinin kadına bakışı, erkek aşkı, toplumsal ve dinî baskı gibi çok sayıda konuyu içerir. Aşk hikayesi çerçevesinde ele alınan konulardan belki de en ilginç olanı, hikâyenin ana kahramanları arasındaki ilişkinin hem toplumsal ölçülere hem de edebî geleneğe göre "sıra dışı" oluşudur. Bu nedendir ki, İzzet Molla, hikâyenin başında bu aşk hikâyesinin alışılmış aşk hikâyelerine pek benzemediğini vurgular:

Gözü 'âşıkın kan gibi kırmızı
Helâk eylerim der o kâfir kızı
Olup her biri 'âşık-ı nâ-şikîb
Birbirine her birisi rakîb
Bu bir gûş olunmuş hikâyet değil
Fülân festekizden rivâyet değil
Görölmüş musîbet değil hâsılı
Yazılmış rivâyet değil hâsılı (2548-2551)

Divan edebiyatı mazmun sistemi içinde üzerinde en çok durulan konulardan biri olan âşık-maşuk-ağyâr ilişkisi, *Mihnet-Keşan*'da farklı bir boyut kazanmıştır. Divan edebiyatında âşık ile maşuk arasına giren 3. kişi genelde âşığın bir hemcinsidir ve çoğu zaman varlığı sadece rivâyet ile sınırlıdır. Ancak burada "ağyar" ete kemiğe bürünmüş ve bir "kadın" olarak

ortaya çıkmıştır. İzzet Molla-Muhammed-Hıristiyan kadın arasındaki aşk üçgeni, akla Rene Girard'ın "üçgen arzu" eğretilmesini getirmektedir ve metni anlamlandırmada bu eğretilme işlevsellik kazanmaktadır.

Rene Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* adlı yapıtında romantik ve romansal yapıtlardan yola çıkarak "arzunun öykünmeci doğası"nı "üçgen arzu" kavramıyla açıklamaya çalışır. Buna göre, yapıtta "arzu" bağlamındaki ilişkiler bir üçgen şeklinde biçimlenir ve üçgenin köşelerinde arzulayan özne, arzulanan nesne ve arzunun dolayımlayıcısı (rakip) yer alır.

Mihnet-Keşan'daki aşk hikâyesinde öznenin İzzet Molla, nesnenin Muhammed ve dolayımlayıcının da Hıristiyan kadın olduğunu ileri sürebileceğimiz gibi; öznenin Muhammed, nesnenin Hıristiyan kadın ve dolayımlayıcı-rakibin İzzet Molla olduğunu da rahatlıkla söylenebilir. Üçgenin köşelerindeki nesnelere değişiklik göstermesi "arzunun taklitçi doğası"nın kendisini göstermesi olarak yorumlanır ve bakış açılarının nesnelere göre değişkenlik kazandığının altı bir kez daha çizilir. Girard'a göre, "özne bir başkası tarafından arzulandığı için arzuluyordur nesnesini; ona arzusunu veren, o arzuyu "dölleyen" ve kışkırtan (başka bir deyişle "dolayımlayan") başka biri vardır hep" (10). Böylelikle arzunun nesnesi gibi görünen şey, aynı zamanda arzunun öznesi ya da dolayımlayıcısı da olabilir. Bu bağlamda ilk olarak İzzet Molla'nın arzulayan özne konumunda olduğu ilk eğretilmeye bakılacaktır.

İzzet Molla, dolayımlayıcı olan kadının ortaya çıkmasıyla o ana kadar dillendirmediği "aşk"ını korumaya çalışır, başka bir deyişle Hıristiyan kadının ortaya çıkışı ve Muhammed'i talep etmesi İzzet Molla'nın Muhammed'i

idealleştirmesine neden olur. Dolayımlayıcının varlığı, İzzet Molla'nın aşkını tetikler ve ona nesnesini "arzu"lamasını hatırlatır. Aslında bu aşk ilişkisindeki üçgen eğretilmesinin en önemli göstergelerinden biri de budur. İzzet Molla ne öncesinde ne de sonrasında Muhammed'le yakınlığına değinir. Başka bir deyişle Muhammed'e olan arzusu dolayımlayıcının ortaya çıkmasıyla alevlenir ve dolayımlayıcı kaybolduğunda söner. Rene Girard üçgen eğretilmesinde bu duruma şöyle açıklık getirir:

Metafiziğin arzuda oynadığı rol önem kazandıkça fiziğinki azalır. Dolayımlayıcı yaklaştıkça tutku yoğunlaşır ve nesnenin somut değeri azalır. [...] Arzulayan özne, nesneyi ele geçirdiğinde yalnızca boşluğu kucakladığını görür. Dolayısıyla son tahlilde efendi de amacından köle kadar uzaktadır. Efendi, hem bir arzusu varmış gibi yaparak hem de arzusunu saklayarak *Ötekî*'nin arzusunu istediği gibi yönlendirmeyi başarır. Nesneyi elde eder ama bu nesne elde edilmesine izin verdiği için tüm değerini yitirir. (83,140)

İlk eğretilmede nesne konumundaki Muhammed, dolayımlayıcı olan kadını değil de arzunun öznesi olan İzzet Molla'yı seçene kadar ki süreçte, edilgin konumdadır. Âşık ile rakip arasında—ya da özne ile dolayımlayıcı arasında diyelim— şiddetli bir rekabet yaşanır ve bu rekabette nesneye özne kadar yakın olamayan dolayımlayıcının eylem alanı sınırlıdır ve buna rağmen âşık özne kendisini haklı çıkarmak ve konumunu güçlendirmek için her türlü yola başvuracaktır:

Onu rakibiyle karşı karşıya getiren kavgada özne, taklidini gizlemek için arzularının mantıklı ve kronolojik sırasını altüst eder. Kendi arzusunun rakibinin arzusundan önce oluştuğunu söyler; dediğine göre rekabetten sorumlu asla kendisi değil dolayımlayıcıdır. Ondan kaynaklanan her şey, gizliden gizliye hep arzu edilmesine karşın, düzenli bir biçimde küçümser. Dolayımlayıcı şimdi şeytani ve zeki bir düşmandır; öznenin elinden en değerli varlıklarını almaya çalışmakta, en meşru isteklerine inatla karşı çıkmaktadır. (30)

İzzet Molla da, dolayımlayıcısını suçlar, küçümser, Muhammed'e olan aşkının büyüklüğünü anlatır ve Hıristiyan kadına acılamakla birlikte kendisinin bu konuda suçlanamayacağını sık sık imâ eder, Muhammed'i elinde tutmak ve onu rakiplerine yâr etmemek için geçmişte çok uğraştığını şimdi de Keşan'da bırakıp gitmeyi onur kırıcı bulduğunu söyler, hem zaten daha Hıristiyan kadın yokken o vardır, Muhammed'e 10 yıldır âşıktır:

Bana on sene oldu kim yâr idi

Fedâ etmiş olsam katı 'âr idi

O bed-kîşe vermiş olaydı dili

Olurdu işim müşkilin müşkili (2637-42)

[...]

Edip bir alay düşmenândan halâs

Eger edemezsem Keşândan halâs

Olur çekdiğim derd ü mihnet telef

Değil derd ü mihnet bu 'İzzet telef (2875-76)

Burada söylediklerinden bunun sadece bir onur ya da aşk meselesi olmasının ötesinde bir iktidar mücadelesi olduğu sonucu da çıkar. Dolayımlayıcı da nesneye ulaşmak için her yola başvurur; kocasını İzzet Molla'ya elçi olarak gönderir ve Muhammed'i kendisine ister. Ancak bu durum, özneye göre açıkça bir meydan okumadır ve kimin "arzu"sü büyükse nesne onun olacaktır. Burada artık nesne değil, dolayımın kendisi ön plana çıkmıştır. Girard, dolayımın şiddetini öznenin kendini kurban olarak görmesine bağlar:

Özne kendini korkunç bir haksızlığın kurbanı gibi görmek ister ama bütün bu acı çaresizlik içinde şunu düşünmekten de kendini alamaz: bu cezayı hak etmiş midir acaba? Dolayısıyla rekabet sadece dolayımı şiddetlendirmekle kalır: dolayımlayıcının itibarını arttırır ve onu nesneye sahip olma hakkını ya da arzusunu açıkça ortaya koymaya zorlayarak aralarındaki bağı güçlendirir. Böylece öznenin ulaşılamayan nesneden cayması her zamankinden daha olanaksız görünür.

(32)

Bu gerekçelerle özne konumundaki İzzet Molla, dolayımlayıcının "elçi"sine nesnesinden vazgeçmeyeceğini söyler:

Benim kendi derdim yeterken bana
Revâ mı edem cânı tenden cüdâ
Elimle atıp yârimi âteşe
Komam kendim ol dûzah-ı ser-keşe
Telef eylemem yârimi bir zene

Hârab etmem âteş vurup külhene
Benim elverir âteşim kendime
Yeter kısmeti kalb-i hursendime (2855-58)
[...]
Rızâm ile kendim helâk edemem
Yerim zîr-i hâk-i megâk edemem
Revâ mı edip aklımı târümâr
Gezem sonra bende diyâr u diyâr
Bu kâra müsâ'id olursa zamân
Yıkar bir karı sonra bir hânedân
Edip devlet ü i'tibarım şikest
Bana levm ede sonra bâlâ vü pest
Benimçün değildir rızâ muhtemel
Bilinmez velî kâr-ı hükm-i ezel (2862-68)

“Kibirli bir kişiyi bir nesneyi arzulamaya ikna etmek için aynı nesnenin belli bir itibarı olan bir üçüncü kişi tarafından arzulanmış olması yeterlidir” (27) diyen Girard, kıskançlığın ortaya çıkmasını da bu durumla ilişkilendirir. Molla'nın da yukarı da belirttiği gibi, itibarı söz konusudur, kibrini ve gururunu aşp, mahbûbunu başkalarına vermeyi kabul edemez. İzzet Molla'nın nesnesini elinden alacak olan dolayımlayıcı statü bakımından kendisiyle aynı konuma sahip olan biri değildir, o halde İzzet Molla'nın dolayımlayıcısını bu derece dikkate almasının sebebi üzerinde durulmalıdır. Öncelikle bunun bir geleneği —yerleşik olanı—koruma savaşı olduğu söylenebilir. İzzet Molla, dolayımlayıcı rakibin nesneyi elde etmesi durumunda aşk ilişkilerine dair

yerleşik geleneğin tümünden yıkılacağını bilmektedir. Bu nedenledir ki, nesnesine aynı zamanda görece bir seçme özgürlüğü vermiş olan İzzet Molla, onu kaybetme korkusunu tam anlamıyla aşamaz:

O meh-rûya ma‘şûk olan âfitâb
Bana gam-güsâr idi vakt-i şebâb
Ödüm kopdu ki meyl ede ol söze
Hemân kesdire bu belâyı göze (2630-31)
[...]
Felek kurmamış olsa dîger düzen
Ramak kaldı kim eyleye meyl-i zen (2634)

Divan edebiyatına konu olan “aşk”ta sevgilinin cinsiyetinin, İzzet Molla’nın nesnesini kaybetme korkusuyla ve dolayısıyla yerleşik geleneği korumayla sıkı bir ilişkisi vardır. Ahmet Atilla Şentürk, “Klasik Şiir Estetiği” başlıklı yazısında “divan şiirinin okumuş ve kültürlü sınıfın şiiri olduğunu ve dolayısıyla bu şiirdeki sevgili tipinin “kadın” olmasının “sevgilinin boyutlarını küçül[teceği]”ni (363) ileri sürer ve kadın için şiir yazılmamasına gerekçeler sunmaya çalışır:

Üstelik bir kadın için söylenmiş şiirin ne kadar saf ve platonik duygularla yazıldığı iddia edilirse edilsin, nihai süreçte ten zevkini hedeflemediğini öne sürmek mümkün değildir. Çünkü her beşeri aşkın sonuçta hedefi vuslat ve dolayısıyla bedensel tatmindir. Aşkı en ulvi boyutlarıyla idealize edip işlemeyi hedefleyen bir edebiyat için kadının sevgili olarak tercih edilmesi, aşkı ten zevklerine vasıta derekesine düşürmek

demek olacağından kabul edilmesi mümkün olmayan bir durum oluşturur ” (363).

Şentürk'e göre, “eski şiirde sevgilinin hüviyetinin genelde erkek olmasının arka planındaki gerçek” bu durumdur (363). Öyleyse, münferit “çarpık cinsel temayüller”in varlığını bir tarafa bırakıp “eski edebiyatın mahsullerini mutlaka bir cinsiyet ayrımı gözetmeksizin, idealize edilip yüceltilmiş, Allah'ın yeryüzündeki halifesi olmakla onurlandırılmış ideal insan için yazılmış eserler olarak kabul edip o şekilde okumak gerekmektedir” (365). Şentürk'ün bu düşüncelerinden hareketle *Mihnet-Keşan*'daki aşk ilişkilerini yorumlamak olanaklı görünmemektedir. Şentürk'ün yorumu, Osmanlı şiirinde birbirinden farklı cinsel tercihlerin varlığını kabul etmek istemeyen anlayışın bir ürünüdür. İzzet Molla, yukarıda alıntılanan beyitlerde, bunun yerleşik bir gelenek olduğunu ve ister cinsel ister platonik olsun, bu şiirde “erkek” aşkının konu edildiğini üstü örtük biçimde ifade eder. İzzet Molla'nın örtük biçimde işaret ettiği durumu Muhammed daha açık bir şekilde dillendirir ve İzzet Molla'nın on yıldır “gulam”ı (oğlan/partner) olduğunu söyler:

Gulâm-ı vefâkâr idim on sene

Reva mı değışmek seni bir zene (2914)

[...]

Bu merdanelikten değil mi cüdâ

Edem bir zene merd-i aşkı fedâ (2918)

[...]

Zenin derdine olayım ben şifâ

Sana künc-i gamda kim eyler devâ

Karışdırma kim bu yanan külheni

Yakar hem zeni hem seni hem beni (2930-31)

[...]

Fedâ eylemem mûyun ey merd-i ‘aşk

Mübârek ola ol zene derd-i ‘aşk (2935)

Muhammed’in yukarıda söyledikleri göz önünde tutulduğunda divan edebiyatını aşk ilişkileri bağlamında sadece tasavvufî bir arka planla ilişkilendirip okumak imkansız görünmektedir. Burada, söz konusu olan erkekle erkek arasındaki yerleşik aşk ilişkisinin, kadının etkin bir rol üstlenip araya girmesiyle evrilmeye başladığını göstermeye çalışmaktır. Edebî metinde artık daha etkin rollerle varlık gösterecektir ve İzzet Molla’nın bu değişimi vurgulamak için keskin bir geçişe dolayısıyla kendisinin de söylediği gibi “duyulmamış, görülmemiş ya da hikaye edilmemiş bir aşk ilişkisi”ne ihtiyacı vardır. İzzet Molla, geleneksel olandan bu hızlı kopuşa değinir ve geleneksel aşk hikayelerine gönderimlerde bulunarak hem kendi anlatısıyla bu metinler arasındaki ayrımı hem de eski ile yeni arasındaki ayrımı göstermiş olur:

Değildir zen-i bî-kesin kârı bu

Değil erkeğin kârı hey karı bu

Bu tezvîri gerdûn yeni etdi meşk

Edip ‘Aşk’ı Hüsn eyledi Hüsn’ü ‘Aşk

Çıkardı yeni bir oyun hîle-bâz

Niyâz'ı edip Nâz Nâz'ı Niyâz²

Edip Cân'ı Cânân Cânân'ı Cân³

Değişdirdi esmâyı şeyh-i zamân (2593-96)

Anlatıcı, ünlü aşk hikayelerindeki kadın ve erkek kahramanların konumlarının yer değiştiğini vurgulayarak bu değişimin sorumlusu olarak “zaman”ı gösterir. Artık, zaman değişmiştir ve buna bağlı olarak bazı gelenekselleşmiş kalıplar da yerlerini yeni anlayışlara terk etmiştir. Tıpkı, Osmanlı şiirinin mutlak “rakib”i artık bir “kadın” olarak ortaya çıktığı gibi. İzzet Molla, bu değişimden şikayetçi olduğunu göstermeye çalışsa da, kadını bir rakip olarak görmesi ve onunla aşkı için mücadele etmesi değişimi kabullendiğini ve bu değişime ayak uydurmaya başladığının bir işareti olarak değerlendirilebilir:

Yetişsin mi bir gül iki bülbüle

Kopar 'âkıbet böyle bir gulgule

İki tîre karşı ola bir hedef

Birinden biri âhir eyler telef (2908-9)

İzzet Molla'nın “âşık özne” olarak dolayımlayıcı karşısında tutarsız olması, onu hem rakip olarak görüp hem görmemesi ve çoğu zaman da dolayımlayıcıyı küçümsemesi gelenekselleşmiş kalıpların değişiminin ilk aşamada yarattığı tedirginliğe bağlanabilir. Dolayımlayıcıyı küçümserken kimi

² Nâz ve Niyâz, “Kanunî dönemi şairlerinden Fütuhî Hüseyin Çelebi'nin kaleme aldığı *Nâz u Niyâz*'ın baş kahramanlarıdır. *Dâstân-ı Nâz u Niyâz* başlığını taşıyan mesnevi Niyâz isimli âşıkla Nâz adlı mâşuğun arasındaki aşk hikayesini konu edinir” (*Bir Sürgün Şaheseri...*, 233).

³ Cân ve Cânân, “18. yüzyıl şairlerinden Refî-i Amidî'ye ait temsili kahramanlardan oluşmuş klasik aşk mesnevisinin baş kahramanlarıdır. *Cân u Cânân* adlı hikayenin erkek kahramanı Cân; kadın kahramanı ise Cânân adını taşır” (*Bir Sürgün Şaheseri...*, 233).

zaman da onu muhatap alıp konuşması ve dolayımlyıcının aşkı üzerinden geçmişin büyük aşklarına gönderimlerde bulunarak âşkın zorluğuna değinmesi bu bağlamda değerlendirilmelidir:

Sanır kim o bî-çâre ancak benim

Benim yandı bu nâra ancak benim

Bilir mi ne olur hârab ettiğın

Bu 'aşkın ne cânlar kebâb ettiğın

Zebûn oldu 'âşka niçe taş döğen

Tahammül getirmezi idi Kûhken (2590-92)

Aşk ilişkisinde arzunun mutlak bir konumunun olmadığı ve "nesne"lerin bakış açısına bağlı olarak değışkenlik gösterdiği daha önce vurgulanmıştı. Buna bağlı olarak İzzet Molla-Muhammed-Hıristiyan kadın arasındaki aşk üçgeninde olayların seyri ile birlikte kişilerin konumlarında değışiklikler gözlemek mümkündür ve bu değışiklikler aşk ilişkilerindeki ikinci bir üçgenin varlığına işaret eder. Oluşan bu ikinci üçgende Muhammed "âşık özne", Hıristiyan kadın "arzulanan nesne" ve İzzet Molla da Muhammed'in bakış açısıyla "arzunun dolayımlyıcısı-rakip" olarak konumlanır. İzzet Molla, dolayımlyıcı olarak da son derece güçlüdür ve onun bu gücü Muhammed'in arzusunu tetiklemektedir. Bu durum tıpkı ilk üçgen eğretilmesinde Hıristiyan kadının arzusunun İzzet Molla'daki aşkı tetiklemesi gibidir. Muhammed, hem Hıristiyan kadının hem de İzzet Molla'nın etkisiyle "arzulayan özne" konumuna gelir. Muhammed, Hıristiyan kadının kendisine ilgisi olduğunu öğrendiği ilk günlerde her ne kadar, "olmadım duhtere mübtelâ, zuhûr etdi andan bu dert ibtidâ (2654), "o Leylâ'ya Mecnûn değildir gönül/ Hudâ hakkı

meftûn değildir gönül” (2657) diyerek İzzet Molla’yı, kadına âşık olmadığına inandırmaya çalışsa da sonraki günlerde kadının ilgisinin giderek yoğunlaştığını görerek o da ilgi duymaya başlar. İzzet Molla, Muhammed’in bu yeni durumunu şöyle anlatır:

Zen ettikçe âgâz-ı âh u enîn
Değiştirdi tavrı bizim nâzenîn (3111)
[...]
Yaraşmaz idi ol zene kâr-ı merd
Yüzük taşı gibi yerin buldu derd
Ser-i Kays’a ağır gelen miğferi
Tahammül eder mi zenânın seri
Bu meydâna taşdan katı ser gerek
Bu derd-i seri çekmeğe er gerek
Değil Bisütûn kazma Şîrîn’e kâr
Gerek ana bir taş döğen tîşedâr
Zenin hâli ol merde geçti tamâm
Verildi o şeb mülk-i aşka nizâm (3193-97)

İzzet Molla’nın yukarıda söyledikleri, bu aşkın “verili” bir aşk olduğunu düşündürmektedir. Daha önce kadının erkeğe olan aşkının yeni bir durum olduğunu söyleyen ve bunu içine sindiremeyen İzzet Molla, Muhammed’i arzulayan özne konumuna getirerek erkeğe iktidarını yeniden vermiş ve böylelikle kendisinin deyimiyle “mülk-i aşka nizam” getirmiştir. Derdin “yüzük taşı gibi yerini bulması”, âşıklık halinin Hıristiyan kadından Muhammed’e geçmesi, İzzet Molla’nın dolayımlayıcı unsur olarak üçgenin köşesinde yer

almasına neden olur. Ancak bu bir aşamadır, çünkü önce kadını “aktif” durumdan “pasif” hale getirmek ve daha sonra tamamen etkisiz kılmak gerekmektedir. Nitekim böyle olur. Kadın bir anda arzulanan nesne olarak üçgende konumlandırılmış ve daha sonra tamamen yok sayılmış ve böylelikle “erkek aşkı” başat kılınır. Kurgunun getirdiği bu yeni durumda Muhammed bir anda aşk derdiyle yataklara düşer ve İzzet Molla bu aşk karşısındaki çaresizliğini şöyle dile getirir:

Anın vuslatı bana firkat idi

Benim firkatim ana vuslat idi (2773)

Kadının da, aynı aşk ateşiyle yataklara düşüp kocasından Muhammed’i getirmesini istemesi üzerine koca, İzzet Molla’ya kadının bu dileğini bildirir. Ancak İzzet Molla, Muhammed’i vermeyeceğini söyler. Bunun üzerine karısının yanına gelen koca, Muhammed’in Molla’ya ait olduğunu ve ondan vazgeçmeyeceğini söyler:

Elinde değil yârinin ihtiyâr

Esir eylemiş anı da başka yâr (2961)

[...]

Senin gonçenin var diger bülbülü

Senin nârına yakmıyor ol gülü (2965)

Kadının kocasının bu sözleri vuslatı imkansızlaştıran güçlü dolayımlayıcıyı, İzzet Molla’yı işaret eder. Ayrıca, hem Muhammed’in hem kadının aşk derdiyle yataklara düşmesi, geleneksel kalıpların da bu aşka dahil olduğunun tipik bir göstergesidir. Muhammed’in bu aşktan kurtulması için İzzet Molla tarafından Celveti tekkesine götürülmesi yine bu bağlamda düşünülebilir.

Tasavvufî aşk hikayelerinde aşğın ilahi aşka yönelmek için bir tekkeye kapılanması ve burada arınması klişesi *Mihnet-Keşan*'da da kullanılmıştır. Tasavvufî boyutu olmayan bir aşk hikayesinde tekke motifine başvurulması dikkat çekicidir. Ayrıca, İzzet Molla'nın özellikle aşk mesnevilerinde kullanılan bu motife *Mihnet-Keşan*'da yer vermesi gelenekle olan ilişkisinin tam olarak kopmadığının bir göstergesidir. Bu bağlamda, 16. yüzyıl şairlerinden Lâmi'î'nin *Salâmân u Absâl* adlı mesnevisi hem kadına bakış açısı hem de kullandığı "tekke motifi" bağlamında burada anmak yerinde olacaktır.

Erdoğan Uludağ'ın, "Lâmi'î'nin *Salâmân u Absâl* Adlı Mesnevisi" başlıklı yazısından hareketle ve *Mihnet-Keşan* ile olan benzerlikleri/farklılıkları açısından mesneviyi kısaca şöyle özetleyebiliriz: "Çok eski zamanlarda Yunan ülkesinde büyük bir padişah yaşar ve bu padişahın son derece akıllı bir hakimi (filozof) vardır. Padişah her şeye sahiptir ancak kendisinin yerine geçecek bir çocuğu yoktur. Hakim padişahın bu isteğine hak vermekle birlikte kadınları ve şehveti padişaha şiddetle kötüler ve sihir yoluyla padişahın bir kadın olmaksızın çocuk sahibi olmasını sağlar. Adı *Salâmân* olan bu çocuğun annesi olmadığı için çocuğa bakması için *Absâl* adında 16 yaşında bir genç kız sütüne olarak tutulur. Aradan yıllar geçer ve *Absâl Salâmân*'a âşık olur. Bu aşkı öğrenen hakim ve padişah *Salâmân*'ı *Absâl*'dan ayırmak için türlü yollar deneseler de başarılı olamazlar. İki âşık bir gece kaçarak Kaf Dağı'nı aşarlar, önlerine çeşitli engeller çıksa da uzun bir yolculuğun ardından cennete benzeyen bir adaya ulaşırlar. *Salâmân* bu adada devlerle mücadele eder ve Hızır yardımıyla bu devlerden de kurtulurlar. Tekrar memleketlerine dönerler fakat babası *Salâmân*'a

Absâl'dan vazgeçmesini söyler. Salâmân Absâl'ı alarak bu defa çöle kaçar, çölde büyük bir ateş yakar ve Absâl'la kendini bu ateşe atar. Absâl yanarak can verir, Salâman ise babasının himmetiyle kurtulur. Salâmân, Absâl'ın ölümüyle çılgına döner, oğlunun bu haline çok üzülen padişah yine hakimden yardım ister. Hakim, Salâmân'ı yanına çağırarak eğer söyleyeceklerine itaat edecekse Absâl'a kavuşabileceğini söyler ve böylece Salâmân kendini hakime teslim eder. Hakim, Salâmân'ı dünya nimetlerinden uzaklaşıp nefisini terbiye etmesi ve mecazi aşka yönelmesi için eğitir ve böylece Salâmân tarikat yoluna girer" (Uludağ, 71-72,74).

Geleneksel kalıplarla örülü olağanüstü olayların baskın olduğu bu aşk mesnevisi efsanevi yönüyle *Mihnet-Keşan*'dan ayrılır, ancak her iki anlatıda da beşeri aşktan kurtulması için âşık tarikat yoluna girer. İzzet Molla'nın Muhammed'i yeniden kazanmak için bu yola başvurmuş ve geleneksel anlatılarda sonuç veren bu yöntemle Muhammed'i yeniden kazanmıştır. Aslında Muhammed'in tekkeye girdikten sonraki yaşamında bu anlayışı sürdürdüğüne dair bir ip ucuna anlatıda rastlanmaz. Bu durum, tekke motifinin kurguda sadece işlevsel bir yeri olduğunu ve bu motife bir derinlik kazandırılmadığı görülür. İzzet Molla yaşadığı sıkıntıyı aşmak için çarenin "erenler"de olduğuna inanır (3214) ve amacına ulaştıktan sonra Muhammed'le gündelik yaşamlarına devam ederler. Muhammed'in tekke kapısına yüz sürmesiyle bu aşktan vazgeçmesi (3250) geleneksel bir rütüel gibi sunulur ancak, burada vurgulanan geleneksel anlayışın etkisini hâlâ sürdürdüğünden çok bu anlayışa artık çok fazla anlam yüklenmediğinin gösterilmesidir. Tekke motifiyle aşk hikayesinde İzzet Molla galip gelir; hem

kadının âşkî hem de kadına olan âşk, geleneğin yol göstericiliği sayesinde engellenmiş olur, ancak burada sadece amacı gerçekleştirmede “araç” olma konumunun ötesine geçemez.

Muhammed’in Hıristiyan kadından vazgeçmesiyle İzzet Molla yine sürgünün yarattığı bunalıma döner (3270-83). Başlangıçta da belirtildiği gibi, bu durum iktidarı koruma mücadelesinin güçlü göstergesi olmakla beraber, “arzunun öykünmecî doğası”nın da bir sonucudur. Rene Girard’ın da “dolayımlayıcı yaklaştıkça tutku yoğunlaşır ve uzaklaştıkça tutku azalır” önermesi bu sebeptir. İzzet Molla “nesneyi elde eder ama bu nesne elde edilmesine izin verdiği için tüm değerini yitirir” (Girard, 140).

Mihnet-Keşan’ın çok katmanlı yapısı her bölümünün farklı bakış açılarıyla yeniden okunmasına olanak vermektedir. Anlatıdaki aşk hikayesinde üzerinde durulması gereken bir başka nokta, anlatıcının “kadına bakış açısı”dır. Eserin yazıldığı dönemde kadının toplumdaki yerine dair önemli ip uçları içeren *Mihnet-Keşan* bu bağlamda da yerleşik geleneğin sınırlarını zorlar.

Kendisinden önce yazılmış olan metinlerde —özellikle kahramanları erkek ve kadın olan aşk konulu mesnevilerde—genellikle kadın kahraman ulaşılmaz, idealize edilmiş bir tip olarak işlenirdi. Bu aşk hikayelerinde kadın, arzunun nesnesi olarak uğruna mücadele edilen unsurken bu gelenek İzzet Molla’nın metninde sürdürülmez. Kadın, tüm canlılığıyla anlatıda “gerçek” bir kişi olarak kurgulanır ve idealize edilmez; yaşam biçimi, tutkuları, zaafı ve beklentileriyle insana dair olan tüm halleri giyinerek anlatıda var olur. Bütün bunları dönemin yerleşik bakış açısını sarsarak ve yer yer onu aşarak veren

anlatıcı, bazı noktalarda geleneksel bakış açısının sınırlarından öteye geç(e)mez.

Bunun en belirgin göstergesi olarak aşk hikayesinin ana kahramanlarından Hıristiyan kadın ve kocasının adlarının verilmemiş olmasıdır. *Mihnet-Keşan*'da yer alan hemen bütün karakter ve tiplerin isimleri zikredilirken, anlatıda büyük bir hacme ve öneme sahip olan bu âşk hikayesindeki karakterlerin sadece ikisinin isminin verilmemiş olması önemlidir. Geleneksel mesnevi anlatılarında kadın karakterlerin ismi vardır, çünkü bu aşk anlatıları efsanevidir. Ancak *Mihnet-Keşan*'da kadın kahramanın ismi verilmemiştir. Bu, anlatının “gerçekçilik” ile olan sıkı bağıını somutlayan başka bir örnektir. İzzet Molla kadının ve eşinin adını gizleyerek “gerçek” bir aşk hikayesi anlattığının altını çizer. Bu durum “mahremiyet” ile ilişkilendirildiğinde daha da önem kazanmaktadır. Öncelikle İzzet Molla'nın, bu aşk hikayesi için Müslüman olmayan bir kadın seçmesi önemlidir. Bu Müslüman bir toplumda “öteki”ne bakışın yarattığı önyargıdan kaynaklanır. Çünkü toplum açısından evli bir kadının başka bir erkeğe âşık olması kabul edilebilecek bir durum değildir. Ancak buradaki kadın “yabancı”dır, “Hıristiyan” oluşuna vurgu yapılarak bu ayrım keskinleştirilir. Kadının Hıristiyan oluşu geleneksel kuralların dışında hareket etmesine olanak sağlar. Ancak yine de İzzet Molla'nın, adını gizleyerek özel yaşamını anlattığı bu kadının mahremiyetini önemseydiği söylenebilir.

Molla'ya göre, evli bir kadının başka bir erkeğe olan aşkı “yüz kızartıcı” bir durumdur ama yine de aşkın namusla bağdaştırılamayacağını bir “şair” olarak bilir ve bu yüzden anlatı boyunca yer yer kadına acıdığını

ifade eder. Kadınla ilgili söylediklerinde mesafeli bir tutum sergilemeye çaba gösterir, kadının perişan halini görüp “âşk” redifli bir gazel yazması da bu nedenledir:

Târ ü pûd-ı hâr u hasdan sürte olmaz şu'leye

Perde-i nâmûsa sığmaz şöhret-i rüsvâ-yı 'aşk (2581)

Diğer yandan erkek bakış açısıyla “kadın” a dair klişeleri de tekrar etmekten geri kalmaz:

Bu esrârı bilmez o aklı kısa

Firibende-i çarh olup nâkisa

Olup 'aklı zülfü gibi târümâr

Gezerdi sokaklarda leyl ü nehâr (2597-98)

İzzet Molla'nın Hıristiyan kadına dair bu sözleri, Osmanlı'da kadının kamusal alandaki konumuyla bağlantılıdır. Ataerkil yapıdaki Osmanlı toplumunda kadının toplumdaki yerinin erkek tarafından belirlendiği gerçeği “kadın”ın toplumsal yaşamdaki etkinlik alanının sorgulanmasını gerektirir. Bunun için Osmanlı'daki yaşama dair bilgiler veren kaynaklar aydınlatıcı olabilir.

Örneğin, Gelibolulu Mustafa Âlî'nin 1599 yılında yazıldığı tahmin edilen *Mevâ'idü'n- Nefâis*, adlı yapıtı, bir görgü kitabı olmanın ötesinde o dönemin toplumsal yapısına ve ilişkiler sistemine dair sosyolojik çıkarımlarda bulunulabilecek önemli bir eserdir. Gelibolulu Âlî eserinin “merhamet edilmesi gereken kişiler” başlığı altındaki bölümünde, yetim, köle ve cariyelerden söz ettikten sonra, kadınları da merhamet edilmesi gerekenlerden sayar. Bu toplumda kadının yerine dair ip uçları veren bir yaklaşım olmakla birlikte Gelibolulu Âlî'nin dönemin cinselliğe bakışını da yansıtır. Kadın

düşkünüğüne dair “zen-pareler nâmındaki mühmelât ferce muhabbetine fürce bulmuş nefsânîlerdür” (345) derken cinsel tercihi kadınlardan yana olan erkekleri ağır bir dille eleştirir ve kadın düşkünüğü ile nefis düşkünüğünü aynılaştırarak, kadının cinsel organını duvar yarığına benzetir.

Kadına bu olumsuz bakış, sadece görgü ve ahlak kitaplarında değil erkek egemen bir edebî anlayışın yaratmaları olan anlatıların ya da şiirlerin satır aralarında da kendini gösterir. Bu bağlamda da Lâmi'î'nin *Salâmân u Absâl* adlı mesnevisi örnek verilebilir. *Salâmân u Absâl*'da padişahın bir kadına ihtiyaç duymadan sihir yoluyla çocuk sahibi olunması, Salâmân'ın sevdiği kadın Absâl ile birlikte ateşe atlamasına rağmen kadının yanması ve erkeğin kurtulması gibi izlekler, kadının varlığına tahammül edemeyen anlayışı yansıtmaları bakımından önemlidir. Nuran Tezcan, “Lâmi'î'nin Bazı Eserlerinde Kadın Tipleri ve Kadınla İlgili Düşünceler” başlıklı yazısında bu anlatının amacının “bir kadına âşık olmanın erkekte yol açtığı olumsuzlukları ortaya koymak” (282) olduğunu söyler ve *Salâmân u Absâl* bağlamında kadına bakışı şöyle değerlendirir:

Kendisini eleştirmeyen erkek, kendisine yönelik herhangi bir irdeleme yapmadan her şeyi salt kendi açısından değerlendirir.[...] Bir aşk hikâyesi olarak başlayan mesnevide, şehvetin nedeninin kadın olduğu, dolayısıyla erkeğin ruhî zayıflık göstermesinde suçlu olanın kadın olduğu ortaya konur. Kadın kahraman aşağılanarak dışlanır, böylece hikâye erkek kahramanın güçlenmesiyle son bulur. (289)

İzzet Molla, Gelibolulu Mustafa Alî ya da Lâmi'î kadar katı bir tutumu benimsemese de, Hıristiyan kadına acıması ve kadın aşkını küçümsemesi bakımından benzerlik taşıdıkları görülür. Bu benzerlik aynı çağlarda yaşamamış olmalarına rağmen, aynı toplumsal sistem içerisinde var olmalarından ileri gelir.

Özel yaşamın ve dolayısıyla kadının kamusal alandaki yerinin Osmanlı toplumundaki görünümü de *Mihnet-Keşan*'la karşılaştırılmalıdır. Bu bağlamda, Osmanlı'da toplumsal yapının çağlara göre değişiklikler ve gelişmeler gösterdiği ve her alanda olduğu gibi toplumsal yaşamın da durağan olmadığı göz önünde tutulmalıdır. Tülay Artan'ın "Mahremiyet: Mahrumiyetin Resmi" başlıklı yazısında, Atayi'nin *Hamse*'sindeki minyatürlerden hareketle XVIII. yüzyıl Osmanlı toplumsal yapısına ışık tutan belirlemeleri bu açıdan önemlidir. Artan, Osmanlı'daki özel ve kamusal alana dair şunları söyler:

17. yüzyıl sonrasında gözlenen değişim sürecinde, o zamana dek "hassa ve âmme" karşıtlığı içinde tanımlanagelen toplum yapısı, artık "mahrem" olanın da sözel ve görsel ifade arayışlarını içermekte; Osmanlı minyatüründe "özel" hayatların ya da hayatın "özel" anlarının gerçekçi betimlemelerinin yanı sıra Osmanlı toplumunda ilk kez şehir yaşantısının, şehirlilerin, "âmme-i halk"ın betimlenmesi anlamında gündelik hayata dair minyatürlerin tanıklık ettiği bir toplumsal gerçeklik, resmi olanın dışındaki bir kamunun oluşması yaşanmaktadır. (92)

Artan'ın minyatürlerden yola çıkarak belirlediği bu durumun *Mihnet-Keşan*'da yansımalarını görmek mümkündür. Toplumsal yapıyı ve tek tek bireyleri gerçekçi betimlemelerle aktaran İzzet Molla, işlediği aşk ilişkisiyle de resmi olanın dışında, gündelik yaşamın sınırları içindeki özel yaşamlara değinerek bu alandaki değışime katkıda bulunmuştur.

SONUÇ

İzzet Molla, *Mihnet-Keşan*'ı bitirirken okuyucuyu, anlatısına yaklaşım konusunda uyarma ihtiyacı duyar. Anlatısının, başka eserlerle karşılaştırılmaması gerektiğinin altını çizen İzzet Molla, Osmanlı mesnevi anlatılarında son dönemde öne çıkan cinsel içerikli mesnevilerden farklı olarak *Mihnet-Keşan*'ın ayrıksı yönüne dikkat çeker. Bu mesnevi anlatısı “ne eşcinsel aşkı ne de kadın düşkünlüğünü anlatır”; “*Şehname* kadar değerli olan *Mihnet-Keşan*, sadece İzzet Molla'nın yaşadığı kötü ya da iyi olayları anlatan, Keşan şehrinin özelliklerini aktaran bir anlatı da değildir”:

Değildir kazıkçı hikâyâtı bu

Değildir suyolcu rivâyâtı bu

Değildir *Zenânnâme*'si Fâzıl'ın

Değil kârı zen-pâre-i câhilin (4090-91)

[...]

Bu manzûme *Şehnâme*'ye pûrdur

Kalem Rüstem'im derse ma'zûrdur

Bunu eyleme hamselerle kıyâs

Benim pençem anlardan etmez hirâs

Değil yalnız bu bahâr u hazân

Değil yalnız vasf-ı şehri Keşân (4093-95)

İzzet Molla'nın da söylediği gibi, bu anlatı, sadece sürgündeki bir şairin iyi ve kötü günlerini ya da Keşan şehrinin özelliklerini anlatan bir eser değildir. *Mihnet-Keşan* yazıldığı dönem ve bağlı bulunduğu edebî gelenekle birlikte değerlendirildiğinde ayrıksı bir konumdadır ve bu tezde *Mihnet-Keşan*'ın bu konumu sorgulanmış özellikle geleneksel yapıdan ayrılan yönleri değerlendirilmeye çalışılmıştır. Böylelikle, 19. yüzyılın ilk çeyreğinde yazılmış bir mesnevi anlatısı olarak *Mihnet-Keşan*'ın çok katmanlı anlam dünyasıyla birçok yeniliği barındırdığı ve bu yönüyle klasik edebî anlayışın izlerini taşımakla birlikte modern anlatının üslûp ve yaklaşımlarını fazlasıyla yansıttığı gözlenmiştir.

Tezde, öncelikle *Mihnet-Keşan*'ın türünü belirlenmesinin zorluğuna dikkat çekilmiş ve sergüzeştname gibi sınırları kesin olarak tayin edilemeyen ve her çağda farklı özellikler gösteren bir türün kapsamı içine girip giremeyeceği üzerinde durulmuştur. *Mihnet-Keşan*'ın türüne, farklı türlerin kullanılması ve barındırdığı yenilikler açısından bakıldığında sadece "sergüzeştname"dir diyemeyeceğimiz için *Mihnet-Keşan*'ın karma-melez bir tür olduğu savı güçlenmektedir.

Mihnet-Keşan'ın bir geçiş dönemi eseri olarak 19. yüzyılda hamilik sisteminin geldiği noktayı işaret eden izler barındırması ve İzzet Molla'nın bu yapıda hem bir sanatçı olarak kendi rolünü hem de hamisinin rolünü sorgulaması dikkat çekicidir. Sürgünün ana izlek olduğu anlatıda, hamilik sistemin dayatmaları, zorlukları ve bunun bir var olma savaşına dönüşmesi

kaçılmazken İzzet Molla da, sürgün olma halinin yarattığı ruh haliyle hamilik sisteminin yarattığı sıkıntıları ve çıkmazı anlatısına yansıtmıştır. Sürgünü bireysel bir sorun olarak ele alan İzzet Molla, hamilik sisteminin “şair” bakış açısından görünümünü vermesi bakımından önemli bir noktaya değinmiştir. *Mihnet-Keşan*'da sanatçı-hami ilişkisinin maddi çıkarların çok ötesinde bir yapı olduğu gözler önüne serilmiştir.

Edebî anlayışa getirdiği yenilik bakımından hem Osmanlı edebiyatında hem de *Mihnet-Keşan*'da önemli bir yere sahip olan “Ayna latifesi”nde gerçekçilik ve buna bağlı olarak “birey”in var olma-görülme kaygısının “ayna” aracılığıyla problematize edilmesi *Mihnet-Keşan*'ı farklı kılan başka bir yönüdür. “Ayna”nın latife içerisindeki işlevi ise, resim sanatı ile kurulan koşutlukla ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. İzzet Molla, “ayna”yı resminde bir imge olarak kullanan ve kendisini resminde görünür kılan gerçekçi ressamlar gibi, kendisini anlatısında görünür kılmış, bu yolla geleneksel anlayıştaki genel ve soyut yaklaşımın karşısına somut bireyi yerleştirmiştir. İzzet Molla'nın bu tavrı, yerleşik edebî anlayışın bir dönemece geldiğini, artık başka bir yola girildiğini göstermesi bakımından son derece önemlidir.

Tezde *Mihnet-Keşan*'a, geleneksel anlatı biçimiyle modern anlatı biçimlerinin karşılaştırılması temelindeki yaklaşım, bu anlatılar arasındaki ayrımın net bir şekilde belirginleşmesini sağlamıştır. Bu açıdan *Mihnet-Keşan*'ın tespit edilen belki de en önemli özelliği, belli kalıplarla belli konuların işlendiği, mitolojik unsurlar ve olağanüstü olayların ön planda olduğu, geleneksel mesnevi anlatılarından farklı olarak bireyin ön plana çıktığı, soyut ve genel olanın değil somut ve özel olanın işlendiği, gerçek zaman ve mekân

içine yerleştirilmiş bireyin bireysel yaşantısının anlatıldığı, bir eser olarak var olduğudur.

Mihnet-Keşan'ın farklılıkları irdelenirken dikkat çeken başka bir yönü ise, aşk ilişkilerinin ele alınışındaki yeniliktir. Buna göre, *Mihnet-Keşan*, kurgusal bağlamda ve gerçekçilik temelinde aşk ilişkilerini geleneksel anlatıların efsanevi yönüne meyiletmeden işleyen bir anlatı olarak karşımıza çıkar. İzzet Molla'nın aşkı ele alış biçimi, kendisinin de ifade ettiği gibi, geleneksel kalıplara pek uymaz. *Mihnet-Keşan*'daki aşk ilişkileri yine "birey" temelinde kurgulanmıştır fakat, burada İzzet Molla geleneksel unsurlara da yer vermiştir. Ancak İzzet Molla'nın geleneksel motiflere yaklaşımının farklı olduğu da kullandığı "tekke motifi"nde kendisini gösterir. Bir yandan geleneksel motifleri kullanma ihtiyacı hissederken diğer yandan bunlara yeni anlamlar yüklemesi *Mihnet-Keşan*'ı farklı kılan başka bir özelliğidir. İzzet Molla, Muhammed'i beşeri aşktan kurtulup ilahi aşka yönerlmesi için değil, bu aşktan kurtulup gündelik yaşamına dönmesi için tekkeye götürür.

Bütün bu özellikleriyle *Mihnet-Keşan*'ın edebî bir "reddiye" olduğunu söylemek güçtür, ancak eserin dönemin edebî geleneğinden büyük oranda ayrıldığı da açıktır. İzzet Molla, söylenenlerin aksine son derece bütünlüklü, klişelerden fazlasıyla uzakta bir anlatı kaleme almış ve bu anlatısında değindiği konularla edebiyata dair "derdi" olan bir şair/yazar olarak sorgulamalarda bulunmuştur.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

Aracı, Emre. *Donizetti Paşa-Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.

Artun Ali. Charles Baudelaire *Modern Hayatın Ressamı*. Çev. Ali Berktaş. Der. Ali Artun. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

Artan, Tülay. "Mahremiyet: Mahrumiyetin Resmi" *Defter 20* (Bahar-Yaz 1993): 91-115.

Berkes, Niyazi. *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. Haz. Ahmet Kuyaş. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.

Bakhtin, Mikhail. *Karnavaldan Romana*. der. Sibel Irzık. çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.

Foucault, Michel. *Kelimeler ve Şeyler-İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2001.

Galligan, Gregory. "The Self Pictured: Manet, the Mirror, and the Occupation of Realist Painting". *The Art Bulletin* 80 (1998): 139-71.

Gelibolulu Mustafa Âlî. *Mevâ'idü'n- Nefâis Fî-Kavâ'idil- Mecâlis*. Haz. Mustafa Şeker. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1997.

- Girard, Rene. *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat-Edebi Yapıda Ben ve Öteki*. Çev. Arzu Etensel İldem. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.
- Gibb, E.J. Wilkinson. *Osmanlı Şiir Tarihi III-V*. Çev. Ali Çavuşoğlu. Ankara: Akçağ Yayınları, 1999.
- Gökalp, Haluk. "Eski Türk Edebiyatında Manzum Sergüzeşt-nâmeler". Yayınlanmamış doktora tezi. Adana: Çukurova Üniversitesi, 2006.
- Holbrook, Victoria R. *Aşkın Okunmaz Kıyıları*. Çev. Erol Köroğlu- Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- İnalçık, Halil. *Şair ve Patron- Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerine Sosyolojik Bir İnceleme*. Ankara: Doğubatı Yayınları, 2005.
- Keçecizade İzzet Molla. *Mihnet-Keşan*. [Bir Sürgün Şaheseri Mihnet-Keşan adıyla]. Haz. Ömür Ceylan- Ozan Yılmaz. İstanbul: Sahaflar Kitap Sarayı, 2007.
- Kavruk, Hasan. *Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1998.
- Kocatürk, Vasfi Mahir. *Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Edebiyat Yayınevi, 1964.
- Kortantamer, Tunca. *Nev'î-zâde Atâyî ve Hamse'si*. İzmir: Ege Üniv. Edebiyat Fak. Yayınları, 1997.
- Kuru, Selim S. "Biçimin Kıskaçında Bir "Tarih-i Nev-icad": Enderunlu Fazıl Bey ve *Defter-i Aşk* Adlı Mesnevisi". *Şinasi Tekin'in Anısına Uygurlardan Osmanlıya*. Haz. Günay Kut- Fatma Büyükkarcı Yılmaz. İstanbul: Simurg Yayınları, 2005. 476-506.
- Moran, Berna. "Türk Romanı ve Batılılaşma Sorunsalı". *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.

Moretti, Franco. *Mucizevi Göstergeler-Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*. Çev. Zeynep Altok. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.

Muallim Naci, *Osmanlı Şairleri*. Haz. Cemal Kurnaz. Ankara: Akçağ Yayınları, 2000.

Okçu, Naci. Keçecizade İzzet Molla. *İslam Ansiklopedisi*. C. 23. 561-63.

Ortaylı, İlber. *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2008.

Özgül, M. Kayahan. "Gelenek Bozulurken Mazmuna Bakış". *Eski Türk Edebiyatına Modern Yaklaşımlar I*. Haz. Hatice Aynur ve diğer. İstanbul: Turkuaz Yayınları, 2007. 20-60.

———. *Divan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle- Modern Türk Şiirine Doğru*. Ankara: Hece Yayınları, 2006.

———. "Şark Ekspresi'yle Garb'a Sefer". *Türk Edebiyatı Tarihi, II*. Ed. Talat S. Hamlan vd. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006. 601-660.

Özyıldırım, Ali Emre. "Keçecizade İzzet Molla'nın Mihnet-Keşan'ı ve Tahlili". Yayınlanmamış doktora tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, 2002.

Şentürk, Ahmet Atilla. "Klasik Şiir Estetiği" *Türk Edebiyatı Tarihi, I*. Ed. Talat S. Halman vd. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006. 349-390.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1988.

Tezcan, Nuran. "Lâmiî'nin Bazı Eserlerinde Kadın Tipleri ve Kadınla İlgili Düşünceler". *Journal of Turkish Studies* 26/II (2002): 281-94.

Tükel, U. "Diego Velazquez". *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. 1873-75.

Uludağ, Erdoğan. "Lâmiî'nin Salâmân u Absâl Adlı Mesnevisi". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü* 8 (1997): 67-77.

Ünver, İsmail. "Mesnevi". *Türk Dili- Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)*. (1986): 430-563.

Watt, Ian. "Gerçekçilik ve Romansal Biçim". *Roman ve Gerçek Etkisi*. Haz. Ian Watt – Roland Barthes. Çev. Mehmet Sert. İstanbul: DonKişot Yayınları, 2002.

———. *Romanın Yükselişi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

Yavuz, Hilmi. "Batılılaşma Değil, Oryantalistleşme" *Doğu-Batı* 2 (Şubat, Mart, Nisan 1998): 113-15.

ÖZGEÇMİŞ

Derya Tüzin, 1982 yılında Pazarcık'ta doğdu. İlk ve orta öğrenimini Mersin'de tamamladı. 2004 yılında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden, "Ali Günvar'ın Şiirinde Gelenek" başlıklı teziyle lisans derecesini aldı. Ardından aynı üniversitede 2005 yılında Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Bölümü'nde tezsiz yüksek lisans yaptı. 2006 yılında başladığı Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde yüksek lisans eğitimine devam etmektedir.

