

Doktora Tezi

OSMANLI ŞİİRİNDE KADIN ŞAİRİN POETİKASI:

LEYLÂ HANIM

F. GÜLŞEN ÇULHAOĞLU

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara
Haziran 2009

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

OSMANLI ŞİİRİNDE KADIN ŞAİRİN POETİKASI:

LEYLÂ HANIM

F. GÜLŞEN ÇULHAOĞLU

Türk Edebiyatı Disiplininde Doktora Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Haziran 2009

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© F. Gülşen Çulhaoğlu, 2009

Hilmi Yavuz'a, Annem'e ve Çimen'e

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

.....
Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon
Tez Danışmanı

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

.....
Prof. Talât Halman
Tez Jürisi Üyesi

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

.....
Doç. Dr. Fatma Sabiha Kutlar
Tez Jürisi Üyesi

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

.....
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı
Tez Jürisi Üyesi

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

.....
Yrd. Doç. Dr. Dilek Cindoğlu
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....
Prof. Dr. Erdal Erel
Enstitü Müdürü

ÖZET

OSMANLI ŞİİRİNDE KADIN ŞAİR POETİKASI:

LEYLÂ HANIM

Çulhaoğlu, F. Gülşen

Doktora, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Yöneticisi: Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon

Ortak Tez Yöneticisi: Hilmi Yavuz

Haziran 2009

Bu çalışmada, eril bir dille yazıldığı kabul edilegelmiş divan şiirinin, cinsiyetli dili sorgulanmış ve bu ön kabulün tutarlılığı tartışma konusu edilmiştir. Bu bağlamda, on dokuzuncu yüzyıl şairlerinden biri olan Leylâ Hanım özelinde, kadın divan şairlerinin söz konusu dili yeniden ürettiği ve kendilerine özgü bir söylem geliştiremediğine dair geleneksel eleştirilerin aksine, bir kadın söylemi yaratıp yaratamadıkları incelenmiştir. Çalışmada, divan şiirinde kadın sesi/söylemi/dili üzerine çeşitli yorumlar geliştirilerek *Leylâ Hanım Divanı*’nda onu dönemin erkek şairlerinden ayıran bir farklılık olup olmadığı tartışılmıştır. Söz konusu edilen “dişil” dil, feministlerin ortaya attığı ve olumladığı, eril söylemi yıkıp kadınlara özgü bir ifade biçimi geliştirmeyi hedefleyen dilden farklı bir anlamda, edilgenlikle eş tutulmuştur. Divan şiirinde dişil-eril anlam taşıyan ikili karşıtlıklar belirlenerek bunlardaki dişilin erile olan tahakkümü saptanmıştır. Bu zıtlıklardan yola çıkarak divan şiirinin “eril” olarak kabul edilen geleneksel söylemi sorgulanmış, söz konusu geleneğin dilinin, kabul gören görüşün aksine “dişil dil” olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Söz konusu sevgili-âşık hiyerarşik yapısından yola çıkarak tahakküme uğrayan tarafın âşık olması göz önünde bulundurularak, kendini edilgen bir konumda çizen ve sevgiliye olan duygularını aynı edilgenlikle dile getiren âşıkın dili irdelenmiştir. Osmanlı şiirine yönelik bu saptamaların ardından, çalışmanın üzerinde durduğu asıl nokta, *Leylâ Hanım Divanı*’ndaki dişil-eril dil karşıtlıklarından yola çıkarak onun, geleneksel mazmunlarla yazdığı beyitleri, “dişil dil”le yazıp yazmadığıdır. Leylâ Hanım’ın şiiri, dişil bir şiirdir; çünkü divan edebiyatının erkek şairlerinin “dişil dili”, kendisine hazır olarak sunulmaktadır. Şairin bazı şiirlerinde, kendini Leylâ ile özdeşleştirmesi, divan şiirinin erkek şairlerinin dişil söylemlerini ihlâl etmek olarak yorumlanabilir; ancak bu durum, kadın bir özneyle özdeşleşmek ve kadınlık vurgusu yapmak bağlamında, “kadın söylemini”, yaratmak olarak yorumlanmıştır. Dişinin erkeğe tahakküm kurduğu bir karşıtlıkta Mecnun’la

özdeşleşmek, dişil dili benimsemek (ki bu, şairin kendi cinsiyetinin dili) olduğu kadar Leylâ ile özdeşleşmek de “yeni bir kadın dili” oluşturmak anlamına gelmektedir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı şiiri, Osmanlı Kadın şairi, Kadın, Feminizm, Leylâ Hanım, Erillik-Dişillik, Aktiflik-Pasiflik, Poetika

ABSTRACT

POETICS OF FEMALE POETS IN OTTOMAN POETRY:

LEYLÂ HANIM

Çulhaoğlu, F. Gülşen

**PhD, Institute of Economic and Social Sciences
Department of Turkish Literature**

Supervisor: Asst. Prof. Dr. Laurent Mignon

Co-supervisor: Hilmi Yavuz

June 2009

This study investigates the gendered poetics of Ottoman Divan poetry, which has for long been acknowledged as a tradition of poetry written in a masculine language, and questions the validity of this prolonged belief. Focusing on Leylâ Hanım, a 19th century female poet, this study examines whether it is true, in agreement with the popular belief, that female poets reproduced the so-called masculine language of Divan poetry and did not produce a poetics of their own, or it is possible to argue the opposite. Based on observations of the female voice/discourse/language in Divan poetry, the study explores Leylâ Hanım's *Divan* and asks if there are peculiarities that distinguish Leylâ Hanım from her male contemporaries. The female discourse, in this study, is not an equivalent of the common feminist idea of a female language that aims to conquer the male language to develop a language peculiar to women, but it is identical to passivity. Dualistic pairs with gendered meanings in Divan poetry are examined in this study, in terms of the female hegemony over the male. Using these pairs as a starting point, the traditional masculinity of Divan poetry is then questioned and it is concluded that, contrary to the established belief, we can talk about a female discourse in Divan poetry. Taking into account the hierarchical pair lover-beloved, and considering the hegemony of the beloved over the lover, the passivity in the discourse of the lover is examined. Following these observations, this study delves into the depths of Leylâ Hanım's *Divan* and questions if she utilized the traditional *mazmuns* of Divan poetry so as to produce a female discourse. Leylâ Hanım's poetry has a female discourse in core, because she uses the established female discourse of male poets which is made ready to her. In some poems, Leylâ Hanım identifies herself with Leila, of the famous couple Leila and Mejnun, trespassing on the domain of the beloved and therefore violating the passive female discourse of the male poets of the Divan poetry, who identified themselves with the position of the lover, but this

identification can also be interpreted as an attempt to put an emphasis on the female subject, and to make femininity more salient. Identifying oneself with Mejnun in a framework where female hegemony over the male persists, implies accepting the discourse of passivity (which in this study corresponds to the female language) and identifying with Leila in the same framework, implies an attempt to form “a new female discourse.”

Keywords: Ottoman Poetry, Ottoman Women Poets, Woman, Feminism, Leylâ Hanım, Masculinity-Femininity, Activity-Passivity, Poetics

TEŞEKKÜR

Bana inanıp güvendiği, en zor zamanımda yanımda olduğu, fikirleriyle ufkumu açtığı, bu tezin şekillenmesini sağladığı ve hepsinden önemlisi, iyi hocanın ve iyi insanın nasıl olması gerektiğini öğrettiği için Hilmi Yavuz’a sonsuz teşekkür ederim. Onlarca tez çalışması yürüttüğü halde benim tez danışmanım olmayı kabul edip değerli eleştirilerini benden esirgemediği için Laurent Mignon’a minnettarım. Yapıcı eleştirileri ve keskin dikkatiyle tezimin düzenlenmesinde yardımcı olan ve bütün akademik hayatım boyunca desteğini her zaman hissettiğim Talat Halman’a teşekkürü bir borç bilirim. Jüri üyelerim Dilek Cindoğlu, Fatma Sabiha Kutlar ve Mehmet Kalpaklı’ya, bana vakit ayırıp yapıcı ve değerli eleştirilerini benden esirgemedikleri için çok teşekkür ederim.

Bölüme girdiğim ilk günden beri başımın sıkıştığı her zaman yanımda olan ve bana yol gösteren, hüznümü, korkularımı ve sevinçlerimi gönülden paylaşan Türk Edebiyatı Merkezi Başkanı Demet Güzelsoy-Chafra’ya, güleryüzlü, yardımsever ve çoğu kez beni benden daha fazla düşünen bölüm sekreterimiz Ceyda Akpolat-Ekinci’ye ne kadar teşekkür etsem az olur. Tezin zorlu aşamalarından benimle

beraber geçen ve her zaman bana moral veren sevgili arkadaşlarım Elif Aksoy’a ve Gül Uluğtekin’e çok teşekkür ederim.

Tezimin oluşma aşamasında, bana engin bilgilerinden yararlanma fırsatı verdiği ve ufkumu açtığı için Emel Doğramacı’ya, keskin zekâsı, pratik fikirleri ve geniş bilgi birikimiyle bana yol gösteren Nüzhet Akın’a, desteklerini hissettiğim Tevfik Ekiz ve Ertuğrul Koç’a, akademik çalışmalarımı her zaman destekleyen, özellikle tezimin bitme aşamasında anlayışlı tavrıyla bana yardımcı olan ankaya Üniversitesi Ortak Dersler Koordinatörü Alpaslan Kartal’a çok teşekkür ederim. ankaya Üniversitesi’ndeki çalışma arkadaşlarıma bana moral desteği verdikleri için ayrı ayrı teşekkürler.

En zor günlerimde yanımda olarak, tezimin yazılış aşamasında yaratıcı fikirleriyle beni destekleyen, her zaman yanımda olacağını bildiğim can dostum, kardeşim imen Günay-Erkol’a, sevgili arkadaşım Güray Erkol’a sonsuz teşekkürler...Her zaman kahrımı çeken, fikirlerini ve elinde olan tüm kaynakları benimle cömertçe paylaşan, tezin görünümünü düzenleyen gerçek dost Kerem Gün’e, yaratıcı fikirleri, keyifli ve bol kahkahalı sohbetleriyle vaktini bana ayırarak yanımda olan bu süreci mutlu atlatmamı sağlayan sevgili arkadaşım Arzu Aygün’e, moral desteğini hissettiren ve beni dinleyen değerli dostum Olgu Sümengen-Berker’e ve eşsiz bilgisayar dehasıyla bana yardımcı olan Deha aman’a binlerce kez teşekkürler. Teknik bilgisiyle tezi kaybolmaktan kurtaran ve çalışmanın görünümüne yönelik düzeltmeleriyle bana yardımcı olan sevgili öğrencilerim Hakan Yurduseven’e ve Volkan Kaygısız’a teşekkür ederim. Son olarak her zaman

yanımda olan ve zor dönemleri aşmamda bana yardımcı olan aileme; özellikle canım anneme teşekkür ve minnettarlığımı sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
ABSTRACT.	v
TEŞEKKÜR	viii
İÇİNDEKİLER	x
GİRİŞ: TEZİN AMACI VE METODOLOJİSİ . ..	1
A. Kadınsı Dil	9
B. Divan Şiirinde Kadın Dilini Sorgulamak	14
BÖLÜM I. 19. YÜZYIL OSMANLI TOPLUMU ..	22
I.A. Osmanlı Toplumunda Kadının Yaşama Olanakları .	22
a. Aile-Evlilik	30
b. Eğitim	35
I.B. Osmanlı Toplumunda Kadın, Şair Olunca . ..	40
a. Osmanlı Toplumunda Kadın Şairlerin Tarihçesi ..	40
b. Osmanlı Toplumunda Kadın Şairlere Yönelik Bakış Açıları	44
BÖLÜM II. DİVAN ŞİİRİNDE DİŞİL-ERİL SÖYLEM	63
II.A. Divan Şiirinde Aktiflik Pasiflik	77
II.B. Divan Şiirinde “Ben-Biz” Kullanımı	93

BÖLÜM III. LEYLÂ HANIM’IN POETİKASI	.	.	106
III.A. Leylâ Hanım, Hayatı ve Sosyal Çevresi	.	.	106
III.B. <i>Leylâ Hanım Divanı</i> ’nın Biçim Yönünden İncelenmesi	..		112
III.C. <i>Leylâ Hanım Divanı</i> ’nın İçerik Yönünden İncelenmesi	..		116
a. <i>Leylâ Hanım Dîvânı</i> ’nda Sevgili	.	.	129
b. <i>Leylâ Hanım Dîvânı</i> ’nda Âşık	.	.	150
III.D. <i>Leylâ Hanım Divanı</i> ’nda Dışıl Söylem	.	.	168
a. <i>Leylâ Hanım Divanı</i> ’nda Aktiflik-Pasiflik	.	.	174
b. <i>Leylâ Hanım Divanı</i> ’nda “Biz” Söylemi	.	.	187
III.E. Leylâ Hanım’ın Yarattığı Kadın Söylemi	.	.	198
a. Şairin Kendini Mecnun ve Ferhat’la Karşılaştırması	.	.	200
b. Şairin Kendini Leylâ İle Karşılaştırması	.	.	204
c. Leylâ Hanım’ın Kadınları Şiirine Konu Etmesi.			208
SONUÇ	..	.	213
SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA	.	..	217
ÖZGEÇMİŞ	.	.	239

GİRİŞ

TEZİN AMACI VE METODOLOJİSİ

Bu tez çalışmasının amacı, “eril” bir dille yazıldığı kabul edilegelmiş divan şiirinin, bu cinsiyetli dilini sorgulamak ve bu ön kabulün tutarlılığını tartışma konusu etmektir. Bu bağlamda, “kadın” divan şairlerinin söz konusu “eril” dili yeniden ürettiği ve kendilerine özgü bir söylem geliştiremediğine dair geleneksel eleştirilerin aksine, bir kadın söylemi yaratıp yaratamadıkları, on dokuzuncu yüzyıl şairlerinden biri olan Leylâ Hanım özelinde incelenecektir. On dokuzuncu yüzyıldan itibaren etkisini yavaş yavaş yitiren ve yerini modern edebiyat formlarına bırakan bu şiir geleneğinde çok az sayıda kadın şair kendisini görünür kılabilmiştir. Sennur Sezer’in belirttiği gibi, “Mihri Hatun ve Zeynep Hatun’u ilk kadın şairlerimiz sayarsak, şiirimiz kadın anlatımıyla resmi olarak yaklaşık 15.-16. yüzyıllarda karşılaşmıştır” (Sezer 7). 19. yüzyıla dek geçen üç-dört yüzyıllık sürede şiir geleneğimizin içinden sesini duyurabilen kadınların sayısı ancak onlarla ifade edilebilir.

Bu çalışmanın asıl amacı, kadın şairlerin şiir geleneğimizdeki azlığının nedenleri üzerinde durmak olmasa da Leylâ Hanım’ın poetikasının incelendiği bölümlerin kendi akışı içinde bu soru üzerinde de durulacaktır. Bu çalışmanın ilgisi ise temel

olarak şu sorular üzerine yoğunlaşacaktır: Divan şiiri gibi belirli kurallar çerçevesinde gelişen ve bu kurallar içinde etkinliğini sürdüren bir şiir geleneğinde, bir kadın dilinin varlığından kesin yargılarla söz edilebilir mi? Kadın şairler, sadece kadın oldukları için bu dilin doğal taşıyıcı ve uygulayıcıları olarak kabul edilebilir mi? Kadın ve erkek şairlerin, divan edebiyatının temelini oluşturan konulara yaklaşımlarında ve bu konuları şiirlerine aktarmalarında kolayca ayırt edilebilecek farklılıklar bulunduğu ileri sürülebilir mi? Bu çalışmada, *Leylâ Hanım Dîvânı*’nda onu dönemin erkek şairlerinden ayıran bir farklılık olup olmadığı tartışma konusu edilecek ve divan şiirinde kadın sesi/söylemi/dili üzerine çeşitli yorumlar geliştirilecektir. Ancak, bu feminist söylemi oluşturan düşünceler üzerinde durmadan önce, bu tezde kavramsallaştırılacak olan “dişil dil”le ne kastedildiği açıklanacaktır. Öncelikle bu konuda söylenilmesi gereken en önemli nokta, söz konusu edilecek “dişil” dilin, feministlerin ortaya attığı ve olumladığı “kadın dili” olmadığıdır. Kadın dili, eril söylemi yıkıp kadınlara özgü bir ifade biçimi geliştirmeyi hedeflemektedir. Burada söz konusu edilen dişil dil ise edilgenlikle eş tutulmaktadır. Bu etkenlik/edilgenlik karşıtlığı, öteki söylemi içinde kendine yer bulur. Arzu Erekli, “*Seyâhat-nâme*’de Ötekine Bakış” başlıklı bildirisinde, eril-dişil karşıtlığı üzerine şunları söyler:

“Doğu”, eserlerde egzotik, şatafatlı, gizli eğlencelerin, günahların mekânı olarak çizilir. Batı, Doğu için ne kadar klişe üretip kendini bu karşı konumlandırma üzerine inşa ediyorsa, Doğu da aynı şeyleri yapmaktadır. Bu karşı konumlandırmaların ikisi de kendini iktidar merkezi olarak çizip “erkekliğine” ve gücüne vurgu yaparken karşısındakini güçsüz ve “dişil” olarak algılar. İkili karşıtlıklar üzerine kurulan bu söylemin Doğu kanadında, Batı güçsüz dolayısıyla dişil, Doğu güçlü dolayısıyla erildir. Eril ve dişil üzerine kurulu bu alanda, iki bakış da kendini erkekle

özdeşleştirir. Görüldüğü gibi iki toplum da kadın ve dişilik üzerinden bir siyaset geliştirerek birbirlerini dışlarlar ve kendi kimliklerini kurarken diğerini dişil/kadın ya da öteki olarak konumlandırırlar. İki söylem de klişeler üzerine kurulmuştur. Her iki kavram aslında diğerinin ötekiliğini/dişilliğini vurgularken kendi bilgeliliğini ve erkekliğini öne çıkarır. (2)

Bu tez üzerinde asıl durulmak istenen nokta da burada karşımıza çıkmaktadır. Yukarıda dile getirilen konumlandırma içerisinde, kendini güçle özdeşleştirilmesi gereken erkek şairin kendine dişil bir dil yaratması ve kendini edilgen olarak konumlandırması, bu konuya farklı bir bakış açısıyla yaklaşılması gerektiğini düşündürmektedir. Tezin birinci bölümünde de değinileceği gibi, Osmanlı toplumsal yapısında, padişah ve tebaası şeklinde kabaca ikiye ayrılabilir bir yapı bulmak söz konusudur. Bu yapı içinde kadın, kamusal alanda var olmadığı için zaten görünmez konumdadır. Padişah tahakküm eden olarak en üst kademedeki kendine yer bulurken, kamusal alanda var olan ve tahakküm edilen de erkektir. Bu bağlamda toplumsal yapı içinde eril söylemi geliştiren padişahken, dişil söylemi oluşturan da yönetilenler; yani erkeklerdir. Efendi-köle karşıtlığı içinde değerlendirildiğinde, yönetilen; yani köle olan pasifize edilmiş olarak yerleştirildiğine göre bu noktada, Osmanlı toplumu içinde erkeğin dilinin pasif ve bu tezde kavramsallaştırıldığı anlamıyla dişil olduğunu söylemek güç olmayacaktır. Toplumsal yapı içinde dişil dili içselleştirmiş olan erkek ise bu dili kendi edebiyatına yerleştirecek, gündelik hayatında padişahın konumu ne ise şiirde de sevgilinin konumu bu olacaktır. Bu bakış açısı, hem şairin söyleminin hem de sevgilinin padişahla sıkça özdeşleştirildiği şiir geleneğinin anlaşılmasında yardımcı olacaktır.

Jung'un analitik kuramında bulunan dört arketipten biri olan persona kavramı bağlamında düşünüldüğünde de yukarıda dile getirilen savın desteklendiği

görülebilecektir. Şair, gerçek kişiliği değil de bir maske ardından konuştuğunda da aynı dişil söylemi üretmektedir; çünkü padişah karşısındaki kulluğu, şiirde sevgili karşısındaki kulluğuyla eşdeğerdedir. Toplumsal düzlemde, padişah karşısındaki edilgen konumunu, sevgili karşısında pasif bir dille konuşarak yeniden üretir. Biyolojik cinsiyeti nedeniyle kendisinden kurması beklenen eril dili şiirde de kulluk maskesi arkasına gizleyerek dişil bir dil geliştirir.

Yukarıda dile getirilen tartışmalara geçmeden önce, cinsiyet (sex) ve toplumsal cinsiyet (gender) kavramları üzerinde durmak gerekmektedir. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımı, ilk kez Robert Stoller'ın 1968 tarihli *Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet* adlı eserinde kullanılmıştır. “Elbette ki ‘cinsiyet’ ve ‘toplumsal cinsiyet’ kavramları arasındaki ayrım, Freud’un ‘dişinin dişiliğini’, ‘erkeğin erilliğini’ kuramsal bir biçimde tanımlama girişiminin mirasıdır. Freud için asıl sorun, kadın ve erkeğin biyolojik doğası değildir. Sorun, kadın ve erkeğin, onların biyolojilerinin bir aynası olan psikolojileridir. Çocuk, dişi olarak doğmuşsa içinde büyüdüğü kültür sayesinde dişiliği, erkek doğmuşsa erkekliği kazanacaktır” (Direk “Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi” 70). Cinsiyet, kadınlar ve erkekler arasındaki genel biyolojik farklara ilişkindir, örneğin, kadınlar doğurabilir; fakat erkekler doğuramaz. Toplumsal cinsiyet ise, bu ayrımların toplumsal ilişkilere taşınmasıdır. Toplumsal cinsiyet kavramı, belirli bir bağlamda, erkeklerle kadınlar arasındaki toplumsal ilişkileri tanımlamak için kullanılır. Bu, yer ve zamana bağlı olarak kadınlarla erkekler arasındaki ilişkilerin içeriklerinin farklılık gösterdiği anlamına gelir. Kavram, erkeklerle kadınlar, erkek çocuklarla kız çocukları arasındaki ilişkiye ve bu ilişkinin toplumsal olarak nasıl yapılandırıldığına gönderme yapar. Toplumsal cinsiyet rolleri dinamik ve zamanla değişim gösterir. Bu konuda Serpil Çakır şöyle demektedir:

Biyolojik yapıları nedeniyle kadınların kültürden çok doğaya yakın oldukları türündeki cinsiyetçi bakış, her tarihsel dönemde, kadın-erkek ilişkilerinin farklılığından, yola çıkarak sorgulanır. Kökleri, tarihin derinliklerinde yatan, çok yavaş bir değişim gösteren verili cinsiyet kimliklerinin ‘kadınlık’ ve ‘erkeklik’ olarak nasıl belirlendiği ortaya konulur. Hem erkekler hem de onlar arasındaki ilişkiler konu alınarak araştırılır. Tarihi yazan erkekler, kendi yaptıklarını kayda geçirmişler, bunları önemli kılmışlar, önemli önemsiz hiyerarşisini yapılandırmışlardır. (Çakır 16)

Hayatın pek çok alanında toplumsal cinsiyet ilişkileri, erkek egemenliğine ve kadının boyun eğmesine dayanan eşitsiz bir güç ilişkisi içerir. Erkekler ve onlara yüklenen görevler, işlevler ve değerler, birçok yönden kadınlarınkinden ve onlara yakıştırılanlardan daha değerli kabul edilir. Tarihsel olarak, toplumun bu erkek yanlısı bakış açısıyla tanımlandığı fikri giderek daha çok kabul görmektedir: Eril norm, toplumu bir bütün olarak kapsadığı düşünülen, politikaya ve toplumsal yapılara yansıtılan bir norm olarak ele alınmaktadır. Bu noktada, “kadınsılık”ın ne olduğunu tarif etmek gerekir. Bella Habip’e göre anatomik gerçekliğe eşlik eden dürtülerin bileşimiyle ortaya çıkan bir ruhsallık olarak tanımlanabilecek kadınlığı biçimlendiren, toplumsallıktır. Yazar, toplum tarafından kadınlara yönelik belirlenen “ayılan bayılan kadın” ve “hanımefendi kadın” gibi imgelerin, “küçük kızın, genç kızın ve daha sonra kadının toplumların, toplulukların imgeleminde belirli ve belirlenmiş bir yeri [olmasına]” örnek vermektedir (Habip 94).

Yukarıda da belirtildiği gibi, kadınların nasıl davranmaları gerektiği, toplum tarafından belirlenmekle birlikte bu, dönemden döneme göre farklılık gösterebilmektedir. Toplumsal cinsiyet çerçevesinde değerlendirilebilecek bu konu, bir kadının toplumda şair olarak kabul görüp görmeyeceğini, göreceksa nasıl şiirler

yazması gerektiğini de belirlemektedir. Gelenek tarafından oluşturulan divan şiiriyle şiir kaleme alabilmek ve söz konusu gelenekte kabul görmek, bir erkek şair için bile toplumun önceden belirlediği kurallara bağlıyken durum, kadınlar söz konusuyken iki kat daha güçleşmektedir. Bu kadın şairler, hem erkek egemen toplumda “kadın” olarak var olmak hem de erkek egemen olduğu “var sayılan” şiir geleneğinde “kadın şair” olarak seslerini duyurmak zorundadır. Çalışmanın “Birinci Bölüm”ünde dile getirileceği gibi, Leylâ Hanım’ın kadınsı duyarlıktan uzak şiir yazdığına dair eleştiriler söz konusudur. Bu noktada, kadınsı duyarlıktan beklentinin ne olduğunun saptanması gerekmektedir. Söz konusu duyarlılık, kadın cinsiyetine mi özgüdür; yoksa toplumsal cinsiyetin gereklilikleri midir? Kısacası bu “duyarlı olma” durumu, biyolojik cinsiyetle mi; yoksa toplumsal cinsiyetle mi -toplumun kadına biçtiği roller ve olması gereken duygulanımlar- açıklanabilir?

Aklın cinsiyetinin olup olmadığı, kadınların yüzlerce yıl bilimsel çalışmalarda bulunamamaları ya da akıl kullanarak yapılan işlerde görülmemeleri bağlamında önemli bir sorudur. Her ne kadar Kartezyen felsefesinin savunucusu François Poullain, ‘L’esprit n’a point de sexe’ ile zihnin cinsiyeti olmadığını ifade etmişse de kadın ve erkek beyinleri arasında ortalama büyüklük, yoğunluk ve asimetri açısından farklılıklar olduğu saptanmıştır. Kadınları erkeklerden ayıran morfolojik, anatomik, fizyolojik birçok farkın zihinde ve akılda da kendini göstermesi ihtimalinden yola çıkarak bu farklılıkların zihinsel özelliklere de yansıdığını iddia eden çevreler vardır (Kılınç 36). Birçok psikolog, kadın ve erkeğin düşünme biçimleri, yetenekleri ve stilleri arasında farklılıklar bulunduğunu ileri sürmektedir. Bu konuda Berna Kılınç şöyle demektedir:

Halk arasında da yaygın kabul gören psikolojik tiplerin analitik, çıkarım temelli, sayısal, bağlam-dışı düşünme tarzları erkeksi; sentetik, sezgisel,

bütünlüksen, niteliksel ve bağlama duyarlı düşünme tarzları kadınsıdır. Argüman ve muhakeme tipik olarak erkeklere özgü bulunurken hikâye etme, kadınlara has bir ikna etme yolu olarak belirtiliyor. [...] Kadınların sözel, erkeklerin sayısal alanlarda ve özellikle de uzaysal/mekânsal düşünmede daha üstün oldukları iddia ediliyor. Gramer, telaffuz, kelime hafızası, akıcı konuşma gibi kabiliyetlerin kız çocuklarda daha gelişmiş olduğu ve bu tip kabiliyet eksikliğinden doğan kekemelik gibi durumlara erkeklerde kadınlardan birkaç kat daha fazla rastlandığı; sözel ve sözsüz iletişim kabiliyetlerinin kadınlarda daha çok geliştiği ve bu becerinin eksikliğinden doğan otizm gibi sorunların erkeklerde kadınlardan kat kat daha fazla olduğu tespitleri vardır. (Kılınç 36-7)

Kılınç, toplumsal cinsiyetin biyolojik cinsiyetten tümüyle bağımsız olduğunu söylemenin mümkün olmadığını belirtir; ancak kadın ve erkeklere atfedilen genellemelerde doğruluk payı varsa bu farkların biyolojik temele dayanıp dayanmadığının sorgulanması gerektiğini vurgular. Yazara göre, tüm bu farkların oluşmasında sosyal çevrenin yarattığı göstergeler rol oynayabilmektedir; ancak başta Simone de Beauvoir olmak üzere feministler, biyolojik cinsiyet ile tarihsel, toplumsal ve kültürel olan toplumsal cinsiyet arasında zorunlu bir bağ olduğu fikrini yadsımışlardır. Bu anlamda, Beauvoir'ın “kadın doğulmaz; kadın olunur” sözü, paradigmatic bir önem taşımaktadır (Direk “Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi” 71). Bununla birlikte toplumsal cinsiyet iki kutupla sınırlandırılmaz. Zeynep Direk'in de haklı olarak belirttiği gibi,

Dişi ya da eril cinsiyetli olarak doğuyor olabiliriz; ama dişi ya da eril olduğumuz halde kültürel olanla çeşitli kişisel karşılaşmalar ve deneyimler içinden kurduğumuz ilişki, kadın ve erkek olmanın çeşitli tarzlarını üstlenmemize ve icat etmemize yol

açacaktır. Öyleyse, cinsiyet *İki*'yle sınırlı olduğu halde, toplumsal cinsiyetin sonlu bir sayıyla sınırlandırılabilir olmadığı söylenebilir. (Direk 71)

Foucault, cinsiyet mefhumunun doğal olana dayanmadığını, yapay ve kurgusal bir biçimde anatomik ögeler, biyolojik işlevler, davranışlar, duyular, hazlar gibi pek çok şeyi bir araya getirmeyi olanaklı kıldığını düşünmektedir (Direk 71). Julia Kristeva'ya göre, cinsiyete dair farklılığın ortaya çıkmasındaki esas unsur, bu farklılığın ne şekilde temsil edildiğidir. Bu temsilin yapılanmasının tek yolu, her iki cinsiyet için de aynı olan dil ve dilsel temsil araçlarıdır. Kristeva'ya göre sorun, “farklılığımızı belirlemekte esas unsuru teşkil eden bu evrensel araçlarla aramızdaki ilişkinin doğasının ne [olduğudur]” (Durudoğan “Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın” 58-9). Bu anlamda, Kristeva, kadın ile erkeği birbirinden ayıranın sadece biyolojik farklılık olmadığını düşünmektedir. Ona göre, söz konusu farklılığın anlam kazanabilmesi için mutlaka dil yoluyla telaffuz edilmesi gerekmektedir. “Başka bir deyişle cinse bağlı farklılık, dil içinde yaratıl[maktadır]” (Durudoğan 59).

Yukarıda Kılınç'tan yapılan alıntıda belirtildiği gibi, sentetik, sezgisel, bütünlüsel, niteliksel ve bağlama duyarlı düşünme tarzlarının yanı sıra hikâye ve ikna etme özelliklerinin “kadınsı” kabul edilmesi, kadınların sözel alanlarda erkeklerden üstün olması, gramer, telaffuz, kelime hafızası, akıcı konuşma gibi yeteneklerin kız çocuklarında daha gelişmiş olması, kadınların şiir yazmak için yeterli biyolojik donanıma sahip olduğunu düşündürmektedir. Bu anlamda, kadınların yüzlerce yıl yazı alanında kendilerini gösterememelerinin sebebi, onların bu alanlardaki yeteneksizliği değil; erkekler tarafından kendilerine biçilen toplumsal cinsiyet rollerini uygulamak zorunda olmalarıdır. Dil çalışmalarındaki feminist atağın öncüsü sayılan Robin Lakoff da kadınların erkeklerin kullandıklarından tamamen farklı bir dil kullandığını ileri sürer: “Lakoff'a göre, kadınların ve

erkeklerin kullandıkları dil farklıdır ve kadınların kullandığı dil, onların toplumdaki aşağı konumunu yansıtmakta ve onların bu konumda kalmalarına neden olmaktadır”(aktaran Kocaer 97-101). Berna Moran, kadın yazarların onları erkek yazarlardan ayıran bir gelenekleri olduğunu belirtmektedir. Moran bu farklılığı kabul etmekle birlikte, farkın biyolojik ayrılıklardan kaynaklanmadığını; aksine kültürel olduğunu ileri sürer:

Kadın yazarların ayrı bir geleneği vardır, çünkü tarihte kadınlar aynı türden baskılara maruz kalmışlardır. Bu durumda kadın yazarların dünyayı ve yaşamı, erkeklerden farklı şekilde algılamaları doğaldır, ama bu farklılık biyolojik bir ayrımdan kaynaklanmaz. Kadınların toplumda uğradıkları aynı türden baskıların bir sonucudur. Kadınlar toplum içinde bir alt-kültür oluştururlar ve bundan ötürü kadın yazarların romanlarında dile getirdikleri yaşantılar, sergiledikleri davranışlar ve savundukları değerler arasında bir birlik, en azından bir benzerlik vardır. (Moran 1994 234)

Bu bağlamda, daha önce sözü edilen “kadınsı duyarlık”, kadınlara özgü bir dilin olup olmadığı sorusunu beraberinde getirmektedir.

A. Kadınsı Dil

Dil, feminist eleştiri pratiğinin önem verdiği kültürel yapıların en başında gelir. Türk edebiyatının önde gelen eleştirmenlerinden Berna Moran’ın belirttiği gibi, “1960’lardan bu yana gelişen feminist eleştiri, [...] ataerkil düzende dilin de kadını aşağılama ve ezme aracı olduğunu belirterek kadın söylemi sorununu gündeme getirmiştir” (Moran 1994 240). Bu sorunun gündeme gelmesinde “Fransız

Feministleri” olarak bilinen H      Cixous, Luce Irigaray ve Julia Kristeva’nın kadın yazını konusundaki çalışmalarının payı büyüktür (Sarup 159).

Cezayir asıllı bir Fransız olan Cixous “kadın yazını” terimini ortaya atan kişidir. Ona göre erkek ve kadın iki ayrı dilde kendilerini ifade etmektedir. Kadın dilinin başı ve sonu yoktur ve bu dilin kurduğu özne, bir bütünlük arzetmez. Cixous, kadın dilinin akıcılığına ve kural bozuculuğuna vurgu yapar: “Konuşma, kadın için g      bir kural bozucu (sınırları zorlayıcı) edim[dir]” (Alıntılayan Humm 163). Aynı zamanda, kadınların erkeksi dil kalıplarına karşı çıkmaları gerektiğini belirtir. Geleneksel bağlantıları kırmak için imleyenler (sözcükler) ve imlenenler (kavramlar) ve okurlar ile metinler arasındaki etkileşimi inceler (Humm 140-1).

Gerek yazılarında gerekse derslerinde amacı, kadınların bedenleri ile yazıları arasındaki ilişkiyi keşfetmek olan Cixous, erkek egemenliğine tek alternatifin cinsel farklılığı belirginleştirebilecek bir kadın dili oluşturmak olduğunu belirtmektedir (Humm 158). Bu noktada, eril bilgi yapılarını yapı sökümden geçirerek ataerkilliğin dilini ihlâl eder. Yazar, “Sembolik sistemlerdeki klasik etkenlik/edilgenlik, üst/ast ikili karşıtlıklarının bir tür eril savaş olduğunu söyle[mektedir]” (Humm 158). Cixous’ya göre, dişil dil ile kenara itilmiş olanların (  ocuklar/histerikler) dili arasında bir bağ bulunmaktadır. Bu ikisi, dil s  r  melerindeki ve söz oyunlarındaki bilinçdışını ortaya çıkararak bir araya gelir (159).

Rutin olarak kullanılan dilin erillikle biçimlendiğini savunan Irigaray ise “yazıyla öznellik, öznellik de kadınlara ait cinsellik arasındaki ilişkiyi araştırır” (153). “Irigaray’in çalışması, bir kilit soru çevresinde döner: Doğal olarak kadın karşıtı olan bir dilde kadın nasıl konuşabilir hatta düşünebilir? Bu yüzden, Irigaray’in ana amacı, dilimizin şeklini, sözcüklerini ve temsilin çeşitlerini

değiştirmektedir” (153). Humm, Irigaray’ın *Speculum*’da dilin bir cinsel yansıtıcı olarak belirlediğini söyler. Ona göre:

[Irigaray] Batı bilgisinin bütün ana sistemlerinin erkeklik tarafından biçimlendiğini savunur. ‘Speculum’ başlığı, dil için kullanılmış bir metonimidir. Lacan’ın dilin kazancını bir aynada tanınma olarak tanımladığı noktada, Irigaray, dili bir speculum –cinsel bir yansıtıcı- olarak tanımlar. *Speculum*, herkes tarafından bilinen soruyu sormamaya niyetlidir. Eğer ‘kadın’ erkek söyleminde yoksa kitaplarda nasıl konuşabilir? Bu problem –erkeklerin söyleminde dişilin dile getirilmesi- Irigaray’ın temel sorunudur. *Speculum of The Other Woman*’da, analogilerde temsil edilen eril ve dişil zıt kutupları, söylemlerdeki tekrarları ve zıtlıkları inceler. [...] Irigaray, eril ‘doğru’ların diline dişil açıklık ve oto-erotizm yaratarak dişil metafor, ‘dudaklar’la karşı çıkar. Lacan’ın dişil anlatımı dışlamasına karşın kadınlara sözdizimsel olarak ürkütücü bir dil önerir. (154)

Kadınların konuşabileceği bir dilin nasıl yaratılabileceği, Irigaray’ın *Speculum*’dan itibaren üzerinde durduğu bir sorundur (155). Irigaray’a göre edebiyat eleştirisi, cinsiyet farklılığının ne olduğu ve bunun, okuma işlemine nasıl müdahale ettiği sorularını yöneltmek ve bu ikisi arasındaki farkı belirtmek zorundadır. Yazar, bunun bir yolunun “ataerkil şifrenin otoritesini tehdit etmek, artık kendi dönemlerinin sosyal ya da kurumsal şifrelerine uymayan metinlerde, ‘dişil’ ve ‘eril’ imleyenleri bulmak” olduğunu düşünmektedir (157).

Kristeva, kastrasyon eğer sembolik bir sözleşme belirtiyorsa böyle “kurbanlık bir dil” düzeninde kadının yerinin ne olabileceğini sorar. “Kadınlar için bunun cevabı, semboliği ve onun sosyal şifrelerini, babalık işlevini bozmaktır. Biz, der Kristeva, bedene ve duygulara daha yakın, sosyal sözleşme tarafından bastırılmamış, adlandırılmaz bir konuşma bulmalıyız”. Edebî metinlerdeki yokluklar, çelişkiler ve

anlar, sembolik edebiyatta bir baskı olarak var olur (149). Kristeva, 'Psychoanalysis and the Polis'te Lois Ferdinand Celine'in romanlarını çözümleyen cümlelerin bölümlenmesi ve sözdizimsel eksiltmeler olmak üzere iki ana özelliğe odaklanmaktadır. "Bu, duyguların ya da semiyotiğin bulunduğu yerdir" (150).

"*Women's Time*'da (*Kadınların Zamanı*) Kristeva, cinsel farklılığın birkaç tarihsel temsilini tanımlar. Sembolik, doğrusal zamanı 'eril' tarih olarak adlandıran Kristeva, 'dişil'i, çevrimsel ya da anıtsal zamanla özdeşleştirir. Yazar, dilin bütünü, cinsiyet olarak ayrıştığını düşünmektedir. Mantıksal bağlantıları ve doğrusallığı (semboliği) göklere çıkartan "erilliğin" tekilliğine, "dişil dürtüler ya da ses tonları içeren semiyotik tarafından meydan okunur". Bu yüzden, baskın tarihteki değişiklikler, "sadece yeni politik uygulamaları değil; dişile değer veren yeni dil biçimlerine de bağımlı olacaktır" (151).

Irigaray, dudakların kadınsı oto-erotizmi gibi, yalnızca kadınlar tarafından yaratılan bir sembolizmin diğer kadınlara konuşabileceğini savunarak eril (doğrusal) tarzı yok etmek için eleştirmenlerin kadın betimlemelerinden yararlanmaları gerektiğini düşünmektedir (143).

Fransız feminizmini diğer eleştirel yaklaşımlardan ayıran da işte bu geleneksel eleştiri söz dağarcığının kadın bedeni benzetmeleriyle karşı koyuşudur. Fransız feminizmine tepkiler, kaçınılmaz olarak gerçeklik ve benzetme çevresinde döner. Cixous ve Irigaray gibi Fransız eleştirmenleri, *harfi harfine* bir kadın erotik yazını mı yaratmaya mı çalışıyorlar; yoksa bu ifade edilemeyen için –bir kadın dili için- metaforik bir söz dağarcığı mı? Cixous, başarılı bir feminist eleştirinin kadının bedenini yazması, cinsiyete özgü ritimleri ve arzuları benimsemesi gerektiğini söyler. Julia Kristeva da benzer bir şekilde, dilin maddeselliği –genel oluşumları- ile anlamı arasındaki bağları açıklar. (143)

Yukarıdaki alıntı, söylemler ve teknikler, kadın cinsiyetinin belirleyiciliği ve cinsiyetle yazı stili arasındaki ilişkiye odaklanan “*Ecriture feminine*”nin, söylemleri ve teknikleri olarak bilinmektedir. Bu eleştirinin başlangıç noktası, kadınların büyük çoğunluğu bilinçaltında yer alan gerçek fiziksel istekleri, yazıda sembolize ederek zıt bir dil oluşturabileceği inancıdır. “Eleştirmenler, Freud’un ‘Bilinçaltı söz diziminin bozulmasıyla (ya da dil sürçmesiyle) temsil edilir’ görüşünden yola çıkarak, benzer şekilde, kadınların ‘bilinçaltı’nın geleneksel edebiyat eleştirisinin düzenli söz dizimini bozabileceğini öne sürmüşlerdir” (114). Kristeva, Irigaray ve Cixous, *écriture feminine*’nin ana hatlarını farklı çizmektedir:

Kristeva, *The Revolution in Poetic Language*’de (1984), erkeklerin yazdığı metinlere odaklanarak erken bebeklikte dil öncesi yaşantıda böyle bir dilin var olduğunu öne sürer. Irigaray, (*écriture feminine*’den çok) *parler femme* terimini tercih eder; çünkü *parler femme* hitap biçiminden(birinin *ne* ya da *nasıl* konuştuğu) çok hitap *tarziyla* (kadınla konuşma) belirlenir. Cixous, *The Newly Born Woman*’da (1987) histeriğin sesini dinlerken Irigaray, ‘La Mystérique’te mistiklerin yazılarının bir seçenek dil olduğunu öne sürer. Julia Kristeva’nın amacı, psikoseksüel olan ile dilsel olanı birbirinden ayırmaktır”. (144)

Yukarıda dile getirildiği gibi, Fransız feministlerinin arasında “dişil yazın”a yaklaşım konusunda bazı farklılıklar vardır. Örneğin Kristeva, dilin biyolojiye, anatomiye indirgenemeyeceğini düşünmektedir. Ona göre bu yaklaşım, kadın ve erkeği egemen basma kalıplarla anlama çabasına benzemektedir. Kristeva’ya göre, erkekler dişil, kadınlar ise eril bir tarzda yazabilme yeteneğine de sahiptir. Maggie Humm *Feminist Edebiyat Eleştirisi* adlı yapıtında, Luce Irigaray’ın “Rutin olarak kullandığımız di[lin] erillikle biçimlen[diğini]” düşündüğünü ifade eder ve “dili cinsel bir yansıtıcı olarak” gördüğünü vurgular (Humm 153-4).

Fransız feministleri, aralarındaki karşıtlıklara rağmen dilin belirleyiciliği konusunda uzlaşır. Jale Parla'nın sözleriyle, "Fransız kadın hareketine göre cinsiyetin kültürel belirlenimi yadsınamayacak bir gerçektir ve bu gerçeğin temelinde hem erkek hem de kadının dile mahkum olma yazgısı yatar" (Parla 111). Fransız feministlerinin uzlaştıkları diğer bir konu ise ataerkil dilin yıkılmasının gerekliliğidir. "Cixous da kadınların ezilmesine ve susturulmasına hizmet eden bir kültür sistemini yıkacak kadınca bir dile gereksinim olduğu inancındadır" (Moran 1999 261).

B. Divan Şiirinde Kadın Dilini Sorgulamak

Ekrem Işın'ın belirttiği gibi, "Osmanlı toplumunda insan neslini temsil etme hakkı, 1844 nüfus sayımına kadar yalnızca erkeklere tanınmıştı"(Işın150). 19. yüzyıl Osmanlı toplumunda bazı haklar elde edildiyse de kaç-göç gibi kadın ve erkeğin bir arada olmasını zorlaştıran kültürel gelenekler varolmaya devam etmiştir. Kadınlar, modernleşme hareketlerinin başlamasından önce evleri dışında çok etkin değildi. Serpil Çakır'ın sözleriyle, "Karşıt cinsler arasındaki sosyal ilişkinin kontrol altında tutulduğu Osmanlı toplumunda kadın ve erkeğe iki ayrı dünya sunulmuştur. Erkeğin dünyası kamusal, kadınıninki ise özel ve mahremdi. Bu iki ayrı dünyada kadın içerinin, erkek dışarının insanıydı" (Çakır 158). Bu toplumsal hayatın bir parçası olarak gelişen divan şiiri geleneği, kadınlara seslerini duyurma hakkını erkeklere verdiği kadar cömert bir şekilde sunmamıştır. Kadın şairlerin divan şiirinde kendilerini göstermeye başladıklarında tamamen farklı bir dilde yazdıklarını söylemek mümkün değildir; çünkü en başta divan şiirinin kalıpları böyle bir farklılığa izin vermeyen bir yapıya sahiptir. Bu kalıplar, hem yapısal hem de düşünsel unsurlar için sınırlamalar getirmektedir: "Bütün klasik edebiyatlarda

olduğu gibi divan şiirinde de şairler, dahil oldukları geleneğin estetik nizamına sıkı sıkıya bağlıdır. Bu bakımdan divan şiirinde kafiye ve redif gibi unsurların kullanımını büyük ölçüde gelenek belirle[mektedir]” (Macit 84). Bu yapısal unsurlar dışında da bağlayıcı bir gelenek olan divan şiiri, Osmanlı toplumunun hayatını devrin mutfak kültüründen müzik zevkine, hastalıklardan ulaşım araçlarına dek pek çok özelliğine değinerek ve renkli ifadelerle yansıtmakla birlikte (Öztekin ?) bu portreleri oluşturan bütün imgeleri bir üslubun parçası yapmaktadır. Estetik kurgu ve imgeler, divan şairi için bir amaç değil; araçtır. Bununla birlikte, mazmunlar konusundaki genel kabule de ihtiyatlı yaklaşmak gerekmektedir. Victoria R. Holbrook, “Mazmun mu Klişe Yoksa Devralınmış Mazmun Kavramı mı?” başlıklı makalesinde “devralınmış mazmun” kavramının her koşulda sorgulanmadan kabul edilmesine işaret eder (131-141). Divan şiirinin kalıplarının olması ve şairlerin ortak bir çerçevede içerisinde yazması, onlar için bir sınırlama olduğu kadar aynı zamanda bir motivasyon unsurudur. Divan şiiri geleneği, şairlerin boy ölçüşme ve önceki şiirden daha güzelini yazma amacı nedeniyle bir mücadele alanına dönüşmektedir. Bu mücadelede, her şair bir diğeri ile paylaştığı bir çağrışım evrenini ve fikir haznesini kullanmasına karşın, şiirine kendisine özgü bir takım unsurlar katmaya çalışır. Söz konusu çalışma, aşk ilişkisinin diğer türlere göre farklı çizildiği mesneviler göz önünde bulundurulmadan yapılacaktır. Bu çerçevede, bir divanda yer alan bütün nazım biçimleri -özellikle toplumdaki hiyerarşik yapının birebir yansımaları bulan, kaside, gazel gibi türler- bu tezin inceleme alanına girmektedir.

Bu tez çalışması, söz konusu şiir geleneğini “eril dil”-“dişil dil” kavramları çerçevesinde irdelerken kadın şairler sözkonusu olduğunda “dil”in ne ölçüde farklılaştığı üzerinde duracaktır. 1970’lere damgasını vuran ve Fransız feministleri başta olmak üzere pek çok araştırmacının üzerinde çeşitli çalışmalar yaptıkları

“kadın sesi/söylemi/dili” olgusu, on dokuzuncu yüzyılın divan şiiri geleneğinde kendisine bir yer açmış olabilir mi? Bu sorunun yanıtını bulmak için yukarıda anılan feminist görüşlerden yararlanılarak geliştirilen eleştirel analiz, kimi noktalarda söylem analizi olarak adlandırılabilir bir sorgulamaya yönelecek, kimi noktalarda ise kültürel bir söyleme sahip olacaktır.

Bu tezin metodolojisini oluşturan söylem analizi, bir eleştirel okuma pratiği olarak adlandırılabilir. Bu okuma pratiği, bir konunun ele alınan yazınsal söylemlerdeki tarifi, tasnifi ve çözümlemesine dayanır. Kadın şairlerin divan şiirindeki konumlarının belirlenmesi için benzer bir tarif, tasnif ve çözümleme yapılması gerekmektedir. Ian Parker’ın belirttiği gibi, “söylemin kalıp ve yapılarla düzenlenişi, sembolik materyalin anlamını sabitler ve bu da söylem analistinin bu metinleri, çalışma nesneleri olarak seçkisiz almasını ve nasıl işlediğini göstermesini mümkün kılar” (36). Parker, böylesi bir analiz yürütülürken kültürel bağlamın unutulabileceğine dikkat çeker (36):

Bu çalışmada, divan şiirinin Osmanlı toplumunun yaşayışı ile kurduğu tarihsel, kültürel ve sosyolojik bağ koparılmadan bir söylem analizi yürütülecektir. Parker’ın sözleriyle “Tarih bireysel aktörlerin iplerini oynatan bir şey olarak görülme[yecek] burada daha ziyade, bireylerin kendilerini ve diğerlerini anladıkları bir eylem alanını ortaya koyan bir şey olarak görül[ecektir]” (36).

İlk dönem feministleri, “ev”den çıkarak, sosyal alanda kendilerini göstererek ve varolan söylemi kendilerine “mâl ederek” toplumda var olmaya çalışmışlardır.

1970’lerde, “ikinci kuşak” olarak anılan feminist kuramcılar,

Özdeşleşme yerine farklılığı esas almak suretiyle feminist kuramı başka bir boyuta taşımışlardır. [...] bu yeni kuşağa mensup bazı kuramcılar, psikanalitik kuram ve kastrasyon korkusu ile dilsel temsilin ilişkisi üzerine düşünmeye

başlamışlardır. Birçok ikinci kuşak feminist kuramcı, cinsiyet ayrımcı ve erkek merkezci toplum düzeninin özünde kelimeleri anlamlarından ve cinsleri birbirinden ayıran bir yapı olduğu fikrinde birleşip bu konuya kafa yormuşlardır. (Durudoğan 59)

Yukarıda sözü edilen dilsel farklılıklar, ikinci kuşak feministlerinin üzerinde durduğu bir konudur. Leylâ Hanım'ın yaşadığı dönem göz önünde bulundurulduğunda, farklı bir kadın dili yaratma “çabası” içinde olan “başka” kadın şairlerden söz etmek ya da bilinçli bir kadın hareketinin olduğunu söylemek zordur. Bu anlamda, *Leylâ Hanım Dîvânı*'nda “kadınsı” bir dil aramak ya da şairin bunu erkek şairlerden “farklı” olmak amacıyla “özellikle” yaptığını söylemek, anakronik bir yaklaşım olacaktır. Şairin poetikası ortaya konmaya çalışılırken dikkat edilecek nokta, onun, gerek gönderme yaparak gerekse nazireler yazarak bahsettiği erkek şairlerin söylemini, kendi söylemi olarak nasıl kabul ettiğinin saptanmasıdır. Bu saptama, onun söz konusu erkek şairleri taklit edip kendi üslubunu yaratamaması ya da kadınsı bir üsluba sahip olamaması yönlerinde yorumlanmamalıdır. Tam aksine, “eril” söylemi kendine “mâl etme” durumu, Leylâ Hanım'ın bir kadın olarak varolma ve sesini duyurma aracı olarak yorumlanmalı; şair olmak, toplumda kadın olduğunu kanıtlamanın, kadın olarak kabul görmenin araçlarından biri olarak düşünülmelidir.

Yukarıda dile getirilen, Leylâ Hanım'ın, erkek şairlerin söylemini “temellük” etmesi, erkek egemen divan şiiri geleneğini “ihlâl etmek” adına bir araçtır. Bu çerçevede, şairin “kadın söylemi” olarak nitelendirilebilecek beyitleri hangi açıdan değerlendirilmelidir? Divanda rastlanabilecek birkaç beyit bile, söz konusu feministlerin üzerinde durduğu, “farklılaşma”yı dil temelinde ortaya koyabilmek açısından önemlidir. Bu noktada, daha önce belirtilen temellük ederek varolma çabası sonucunda, “bilinçsiz kadın bilinçlenmesi” ya da “bilinçsiz bir farklılık

yaratma” söz konusudur. Her ne kadar Leylâ Hanım’ın yaşadığı dönemde Osmanlı İmparatorluğu’nda bir kadın hareketinden söz etmek mümkün olmasa da tezin birinci bölümünde bahsedildiği gibi, önemli zihniyet değişimlerinin ve toplumsal dönüşümlerin yaşandığı bir dönem söz konusudur. Böyle bir dönemde, aristokrat bir aileye mensup bir kadın şairin, bu gelişmelerden etkilenmemesi mümkün değildir.

Bu çalışmanın birinci bölümünde, sözü edilen eylem alanını belirginleştirmek amacıyla 19. yüzyıl Osmanlı toplumunun bir portresi çizilecek, aile-evlilik ve eğitim altbaşlıkları çerçevesinde, Osmanlı toplumunda kadınların yaşama olanaklarına değinecektir. Son olarak Osmanlı toplumunda kadın şairlerin tarihçesi sunulacak ve bu şairlere yönelik geliştirilen eleştirel bakış açılarından örnekler verilecektir.

Çalışmanın ikinci bölümü, divan şiirinde âşık-mâşuk, gül-bülbül gibi, dişil-eril anlam taşıyan karşıtlıklar belirlenerek bunlardaki dişilin erile olan tahakkümü saptanacaktır. Bu zıtlıklardan yola çıkarak divan şiirinin “eril” olarak kabul edilen geleneksel söylemi sorgulanacak, söz konusu geleneğin dilinin, kabul gören görüşün aksine “dişil dil” olup olmadığı tartışılacaktır. Tahakküm etme ve tahakküme uğrama ilişkisi temelinde kurulan ikili karşıtlıkları, hem Osmanlı toplumunun yapısında hem de bu yapının bir yansıması olduğu düşünülen divan şiirinde bire bir bulmak mümkündür. Ahmet Hamdi Tanpınar ve Walter G. Andrews’un okumalarında belirttikleri, divan şiirinin Tanrı-kul, padişah-tebaa ve sevgili-âşık düzlemlerinde yorumlanabilmesi, ikili karşıtlıkların divan şiirinin temelinde bulunduğu en büyük göstergelerinden biridir. Bunların, sembolik düzlemde bir yansıması olan gül-bülbül, şem-pervane vb. karşıtlıklarda da aynı hiyerarşik yapı göze çarpmaktadır.

Bu bölümde aynı zamanda, söz konusu sevgili-âşık hiyerarşik yapısından yola çıkarak tahakküme uğrayan tarafın âşık olması göz önünde bulundurulacak, kendini

edilgen bir konumda çizen ve sevgiliye olan duygularını aynı edilgenlikle dile getiren âşıkın dili irdelenecektir. Aktiflik ve pasiflik üzerinden sürdürülecek bu alt bölümde, edilgenliğin kadınsılıkla eş değer tutulduğu feminist okumaların yardımıyla çoğunluğunu erkek şairlerin oluşturduğu ve şairliğin âşıklıkla özdeşleştirildiği divan şiirinin dilinin, âşıkın söyleminin edilgen olması nedeniyle dışıl olabileceği üzerinde durulacaktır. Bu noktada, divan şiirine “tek bir metin” olarak bakmak, oryantalist bir bakış açısını beraberinde getirecektir. Bu çalışmada, bütün divan şairlerini teker teker taramak mümkün olmayacağı için 15., 16. ve 17. yüzyılların üslubunu belirlemiş şairlerle (Necati Bey, Fuzuli ve Nef’i) divan şiirine tarihsel bir bakış açısı geliştirilerek yaklaşılacaktır. Bu şairlerin yanında, Ahmed Paşa, Adlî, Şeyhî, Vasfî, Avnî, Adnî, Melîhî, Muhsîn, Câfer Çelebi, Eşrefoğlu Rûmî, Şemsî, Hassân, Sarıca Kemâl, Cem Sultân ve Mihrî Hatun’un da beyit örneklerine yer verilmiştir. Adı geçen şairlerin divanları taranırken, divan şiirinde en sık kullanılan mazmunlar örnek olarak seçilmiş ve bunlar üzerinden bir ikili karşıtlık sistemi geliştirilmiştir. Bu noktada, altı yüz yıllık bir şiir geleneği olan divan şiiri, yüzyıldan yüzyıla farklılık gösterecektir. Aynı zamanda, her şairin bir “bikr-i mazmun”u vardır. Her ne kadar Fuzuli’nin Nef’i’den ayırt edilmesini sağlayacak üsluba ve yüzyıla yönelik farklar olsa da şairlere gelenek tarafından sunulan bir divan şiiri mazmunlar sistemi vardır. Şairlerin kendilerine özgü üslupları, bu mazmunları ne derece özgün kullanabilmelerine bağlıdır. Ancak bu sistem, yüzyıllar boyunca değişmediği için şairlerin ortak bir dil içinden yazmak zorunda oldukları bir alan olan divan şiirine, tek tek şairlerden bağımsız, “tek bir metin” olarak bakmak da mümkündür.

Tez çalışmasının üçüncü bölümü, Leylâ Hanım’ın hayatı ve sosyal çevresinin tanıtılmasına ayrılmıştır. Bu bölümde, Leylâ Hanım’ın hayatı hakkında bilgi verilecek ve Leylâ Hanım’a değinen *Lugat-i Târîhiye ve Cogrâfiyye*, *Tuhfe-i Nâ’ili*,

Sicill-i Osmânî ve *Meşhârî'ü'n-Nisâ* vb. gibi eserlerden yola çıkarak şairin hayatı ve şiirleri hakkında yapılan yorumlar sunulacaktır. Söz konusu bölümde aynı zamanda şairin *Dîvânı* biçim ve içerik açısından incelenektir. Üçüncü bölümün üzerinde durduğu asıl nokta, *Leylâ Hanım Dîvânı*'ndaki dişil-eril dil karşıtlıklarından yola çıkarak onun, geleneksel mazmunlarla yazdığı beyitleri, bir önceki bölümde ispatlanan “dişil dil”le yazıp yazmadığı üzerinde durmaktır. Leylâ Hanım'ın şiiri, dişil bir şiirdir; çünkü divan edebiyatının erkek şairlerinin “dişil dili”, kendisine hazır olarak sunulmaktadır. Şair, geleneğin kendisine sunduğu dili kullandığında, “özel bir çaba harcamadan” dişil dille yazmaktadır. Leylâ Hanım'ın, Mecnun'la ya da Ferhat'la özdeşlik kurması, aslında hep iddia edilen, “erkek egemen söylem içinden şiir yazıp mazmunları bile buna göre kullanmış” yorumunun dışına çıkılarak, aslında onun “dişil dil”le yazdığı noktasında yorumlanacak; şairin kendini Mecnun'la özdeşleştirilmesi, şairin şiirlerini aslında “eril dil”le değil de “dişil dil”le yazdığının bir göstergesi olarak sunulacaktır. Buradan yola çıkarak şairin bazı şiirlerinde, kendini Leylâ ile özdeşleştirilmesi, divan şiirinin erkek şairlerinin dişil söylemlerini ihlâl etmek olarak yorumlanabilir; ancak şairin kendini Leylâ ile özdeşleştirilmesi, “dişil dil”i ihlâl etmek yerine kadın bir özneyle özdeşleşmek ve kadınlık vurgusu yapmak bağlamında, “kadın söylemini” yaratmak olarak yorumlanacaktır. Dişinin erkeğe tahakküm kurduğu bir karşıtlıkta, şairin kendini Mecnun'la karşılaştırması, dişil dili benimsemek (ki bu, şairin kendi cinsiyetinin dili) olduğu kadar Leylâ ile karşılaştırmak da “yeni bir kadın dili” oluşturmak anlamına gelmektedir. Söz konusu bölümde, varolan eleştiriler, tersine bir bakış açısıyla yeniden yorumlanarak aslında Leylâ Hanım'a yapılan eleştiriler, farklı bir okumayla irdelenecektir.

Bu tez çalışmasında Leylâ Hanım'ın ele alınmasının nedeni, divan şiirinin dilinin dişillığının tartışılmasından sonra kendisine dişil dilin hazır olarak sunulduğu

bir kadın divan şairinin, nasıl bir dil kurduğunu incelemektir. “Bir kadın şair, bir erkek şairden farksız mı yazacaktır; yoksa kendine özgü bir dil mi geliştirebilecektir” sorularını yanıtlayabilmek için Leylâ Hanım, örnek bir şair olarak seçilmiştir. Bu çalışma sonucunda elde edilen yöntem, bir model olarak kabul edilecek, diğer kadın şairlere de uygulanacaktır.

Bu çalışmada, Türk Dil Kurumu’nun *Yazım Kılavuzu*’ndaki tüm kural ve yazılışlar aynen uygulanmıştır; ancak alıntılarda metnin aslına sadık kalınmıştır. Çalışmada örnek olarak gösterilen divan şiiri metinleri de alıntı olarak kabul edilmiş, ait olduğu yüzyılın ses özelliklerine göre yazılmıştır.

BÖLÜM I

19. YÜZYIL OSMANLI TOPLUMU

I.A. OSMANLI TOPLUMUNDA KADININ YAŞAMA OLANAKLARI

18. ve 19. yüzyıllar, Osmanlı İmparatorluğu'nda yenileşme çalışmalarının başladığı ve uygulandığı dönemler olması açısından, gerek siyasi tarih gerekse kültürel tarih çalışmalarında önemli bir yere sahiptir. Kültürel yaşamın ve buna bağlı olarak edebiyatın, tarihten bağımsız düşünölemeyeceğı göz önünde bulundurulduğunda, Leylâ Hanım'ın divanını ve poetikasını doğru yorumlayabilmek için 19. yüzyıl tarihine genel olarak bakmak doğru olacaktır.

18. yüzyıl sonunda Osmanlı İmparatorluğu'ndaki reform girişimlerinin nedeni, Hristiyan Avrupa ve özellikle Rusya'ya karşı durabilmektir. Bunun tek yolu, orduyu modernleştirmek olduğı için askerî modernleşme, Osmanlı modernleşmesinin temelini oluşturmaktadır. Söz konusu modernleşmenin, edebiyata, mimariye ve günlük hayata yansımaması mümkün değildir (Ortaylı, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı* 43); İlber Ortaylı'nın da belirttiğı gibi,

modernleşmenin beraberinde getirdiği gelişmeler, yönetimin her alanında kendini gösterecektir; ancak Osmanlı İmparatorluğu, Batılılığa teorik olarak hazırlanmadığı için tarih, felsefe ve edebiyat alanındaki değişimler, diğer alanlara oranla yavaş gerçekleşmiştir (24):

Osmanlı İmparatorluğu'nun askeri gereksinimleri dolayısıyla Avrupa dünyasına, düşünce ve edebiyattan daha önce yaklaşmak zorunda olduğu açıktır. Askeri reformların sadece kışlayla sınırlı kalmayacağı, daha doğrusu, reformun askeri cerrah yetiştirmek için tıp eğitimi, istihkam ve yol için mühendislik eğitimi, matematik, coğrafya derken sonunda vergilerin düzenli toplanması için maliyeye yansıtacağı açıktır. Çünkü devamlı merkezi bir ordu tutmak, modern merkeziyetçi bir sisteme dayalı bir mali idare gerektirir. Nihayet bu gelişmenin yönetimin her kompartımanına ve hukuk alanına sıçrayacağı, açıktır. (24)

19. yüzyılda, Osmanlı İmparatorluğu'nda askerî ve siyasi alanlarda kendini gösteren modernleşmenin, aynı zamanda toplumdaki bireyleri ve kurumları kapsamaması mümkün değildir. Bu anlamda, söz konusu modernleşme, sosyal hayata da yansımış ve Osmanlı insanı 18. yüzyıldan itibaren içinde bulunduğu mekânı ve zamanı başka bir bilinçle görmeye; dünya tarihini ve coğrafyasını öğrenmeye başlamıştır. Artık Osmanlı okuryazarları arasında Latince öğrenen aydın bir kesim oluşmuş; Batı dil ve edebiyatına yönelim, kendini göstermeye başlamıştır. Bu diller sayesinde dünyadaki değişimleri görmeye başlayan aydın kesim, yaşadığı dünyaya yönelik kayıplarının farkına varmış ve dış dünya ile köprüler kurmaya çabalayan, yenilik yapmak için uğraşan bir yapıya bürünmüştür. Tanzimat döneminin eski ve yeni arasındaki siyaseti, onun aydın tipinin oluşumunu da sağlamış; eski kültüre hâkim; ama bir o kadar da yeniyi öğrenmeye meraklı bir aydın tipi ortaya çıkmıştır. 18. yüzyıldan beri gözlenen Batılılaşma sonucu, bu kültürü

kazanmış yeni bir bürokrat tipi klasik dönem Osmanlı kalem efendilerinden farklı bir grup olarak ortaya çıkmıştır (90). Bu anlamda, Osmanlı Batılılaşması, İlber Ortaylı'nın da belirttiği gibi, Batı'ya duyulan hayranlık sonucu değil; zorunluluk nedeniyle ortaya çıkmıştır: "19. yüzyılın ikinci yarısında, Osmanlı düşünür, bu gelişmelerin sonucu olarak daha demokrat ve özgür bir rejim istemektedir; aile ve toplum hayatında, eğitim ve yönetimde daha özgür, daha katılımcı hedefleri vardır. [...] Kadınların tutsaklığına, çok kadınla evliliğe son vermek gerekir; çünkü İslâm'ın ruhuna aykırıdır" (25). Ayşegül Yaraman, *Resmî Tarihten Kadın Tarihine* adlı eserinde, kadının, Osmanlı toplumsal örgütlenme sisteminde, hem dinsel-kültürel etkenlerin hem de otoriter ve ataerkil yaşam biçiminin içinde, "ikinci sınıf" insan ve toplumun "üreme aracı" olarak kabul edildiğini belirtmektedir (21). Ancak, Şehmuz Güzel'in de belirttiği gibi, "Osmanlı İmparatorluğu'nda kadının yerinin ve durumunun saptanması, onun tarihteki konumunu ilgili dönemin kendine özgü siyasî, iktisadî ve toplumsal koşullarını göz önünde tutarak araştırmayı gerekli kıl[maktadır]" (19).

1826'da Yeniçeri örgütünün ortadan kaldırılmasından sonra, daha rahat bir biçimde sürdürülen Batılılaşma hareketi, Tanzimat'ın ilanı ile yeni bir aşamaya ulaştı. Yönetimde yeni düzenlemelerin yapılmasını, yurttaşlar arasında eşit haklar ve ödevlerin tanınmasını amaçlayan bu aşamayla başlayan dönemde kadınlara önceki dönemlere kıyasla önemli sayılabilecek yeni haklar tanınmış ve kadının toplumdaki durumu tartışılmaya başlanmıştır. Örneğin 1858 tarihli Arazi Kanunu, kız evlatların babalarından kalan topraklar üzerinde erkek evlatlar gibi veraset hakkına sahip olmalarını öngörmüştür. Kölelik, cariyelik ve kızlardan alınan 'gelinlik vergisi' kaldırılmıştır. Kadınlara sınırlı da olsa eğitimden yararlanma olanağı tanınmıştır. Nihayet, kılık kıyafet, sokağa çıkma gibi özellikle kentli kadınlar için fermanlarla

sınırlayıcı ve sıkı bir biçimde düzenlenen konularda görelî bir hoşgörü hâkim olmaya başlamıştır. Daha yüz yıl önce sokağa çıkmaları haftanın belli günleriyle sınırlandırılmış, giyecekleri padişahın emriyle düzenlenmiş kentli kadınlar için bunlar önemli gelişmelerdir. (Güzel 19-20)

Tanzimat'tan önce kentli kadının yaşamının özellikle bazı padişahlar döneminde zor olduğuna dair Şehmuz Güzel'in III. Osman (1754-1757) hakkında verdiği örnek, bu durumu ispatlamaktadır: “[K]endi gezintisine ayırdığı haftanın üç gününde kadınların İstanbul'da sokağa çıkmasını yasaklamıştı. Diğer günlerdeyse sokağa çıkan kadınların sade ve örtülü giyinmeleri zorunluydu. Yasağa aykırı olarak sokağa çıkan, ince yaşmak tutunup sırmalı giysiler giyen kadınlar III. Osman'ın emriyle denize atılarak boğduruluyorlardı” (20). Tanzimat dönemindeyse kentli kadın, kapalı konak yaşamının dışına çıkarak kamusal alanda toplumsal hayata dâhil olmuştur (22).

Avrupa'dan etkilenme sonucunda, toplumda zevkler değişmiş; sanatın resim, mimarlık ve müzik dallarında gelenekselin yanında yeni bir anlayış gelişmiştir. Bu, güçlenip yayılan bir değişim olmasa da eskiyi etkileyip değiştiren bir yeni anlayıştır. Yukarıda da belirtildiği gibi, “Tanzimatçı aydın-bürokrat, geleneksel toplumun ihtiyatlı tutuculuğuyla modern dünyanın zorlamalarına cevap verme gayretindedir[r]” (30). Aşağıdaki alıntı, bu “ikili” yaşam tarzını görebilmek için iyi bir örnektir:

Eski devirde ince yaşam, ulema sınıfının büyüklerine özgüydü, şimdi ise sivil bürokrasi modern ve pahalı yaşam biçimine öncülük ediyordu. Osmanlı aydınları, medreseli-mektepli diye ikiye ayrılmıştı. Yavaş yavaş mektepli ve alaylı ayrımı da başlayacaktı. Diploma ve düzenli eğitim, 19. yüzyıl Osmanlı adamının hayatını gençlik yıllarında etkileyen ve yol ayrımını belirleyen iki kuvvetli toplumsal

kurumdu. Osmanlı aydınının bu dönemde çok okuyup yazdığını söylemek güçtü. 1822–1842 arasında 250 kadar eserin basıldığı, bütün Tanzimat döneminde basılı kitabın birkaç bini geçmediği biliniyor. [...] Osmanlı aydını, klasik dönemin bazı geleneklerini de atmadı. Günün mücadelesi, Avrupa edebiyatının izlenmesi, giderek Batı siyasal düşüncesine ilgi yanında, tarikatlara ilgi de vardı. Ara sıra bir tekkenin havasına sığınıp bir tür tecerrütte (meditasyon) hayatın çalkantılarından uzaklaşmak, tekke şiiri ve tasavvufun tarihiyle ilgilenmek, yeni hayat tarzının bir parçasıydı” (242-3).

Yukarıda belirtilen bu eski-yeni ikiliğine rağmen, 19. yüzyılda İstanbul’da yeni bir hayat başlamıştır. Kadınlar, eğitim görmelerine ek olarak gazete, dergi ve hatta roman okumakta, yüksek sınıfa ait olanlar kaçgöçün büyük ölçüde devam etmesine rağmen toplum hayatına girmekte, gezinti yerlerinde kadın-erkek flörtü başlamaktadır. Boğaz’da mehtap sefaları, yazlıklardaki köşklerde kadınlı-erkekli saz-söz meclisleri sürmekte; bunun yanı sıra bazı kadınlar da tekkelere devam edebilmektedir (242). İlber Ortaylı’dan alıntılanan anektoda göre, “İmparatoriçe Eugenie İstanbul’dayken Küçüksu Kasrı’nı Sultan Abdülaziz’le ziyarete gitmiş, Padişah, İmparatoriçeye kolunu vermişti. Bu manzarayı çayırda toplanıp seyreden kalabalık arasındaki alafranga zevat, ikisini kol kola görmekten pek memnun olmuştu[r]” (242). Böylece, Tanzimat’la beraber yaşanan sosyo-kültürel değişim, kadının toplumsal hayata girişini hazırlamıştır:

Tanzimat döneminde Osmanlı kadınının hayatında kayda değer gelişmeler başlamaktadır, hatta ayrı bir renge bürünmüştür. Bu renk değişikliğini, sadece modadan, günlük yaşamdan, tüketim kalıplarındaki farklılaşmadan, yabancı dil öğrenmek veya piyano çalmak gibi yeni zevklerden ibaret görmemek gerekir. 19. yüzyılda Osmanlı ülkelerinde tarımda, eğitimde görülen bazı yapısal gelişmeler ve

bütün dünyanın yaşadığı haberleşme ve teknolojideki devrimin Osmanlı topraklarına da yansması, klasik aile yapısını büyük şehir kadar kırsal alanda da yavaş yavaş değişim geçirmeye zorlayacaktır. Nihayet Ortadoğu ülkelerinde kadının özgürleşmesi sorunu bu dönemin modernleşme ideolojilerinde önemli yer tutar. İslamcı modernleşmeci akımdan, liberal düşünceye kadar bütün Ortadoğu düşünürleri klasik aile yapısı, kadının toplumsal yeri üzerinde duruyor ve değişiklik öneriyorlardı. Liberal Batı düşüncesinin etkisindeki Şemseddin Sami, kadın eşitliği ve özgürlüğü üzerinde yazmadan önce, Namık Kemal, kadının eşitliği üzerine ilk çıkışları modern İslamcı bir açıdan yapıyordu. (244)

1829’da yapılan bir düzenleme, İmparatorlukta yüzyıllardır var olan giyim düzenini değiştirmiştir. Bununla sınıf, statü, etnisite, din ve meslek ayrımı yapmaya yarayan giyim farklılıkları ortadan kaldırılarak aynı tip başlıklar [fes] kullanılması şart koşulmuş; “ulema ve gayr-i Müslim din adamları dışında erkeklerin görünüşleri arasındaki farklılı[ğın] ortadan kaldır[ılması] amaçla[nmıştır]” (Quataert 110). Erkekler için eşitliği ortaya koymayı hedefleyen böyle bir düzenleme olmasına rağmen, kadınlar ne 1829 kıyafet yasasında ne 1839 ve 1856 fermanlarında söz konusu edilmiştir.

[...] 18. yüzyıldaki gibi, 19. yüzyılda da giyim tarzını modadaki değişiklikler belirliyordu, dolayısıyla kadınlar egemen cemaat ve sınıf sınırlarını zorlamaya devam ettiler. Osmanlı toplumu, eşitliğin ne anlama geldiği konusunda uğraşmayı sürdürdü ve kadınlar, çok yavaş da olsa ister istemez sürece dâhil edildiler. Örneğin, kızlarına formel eğitim aldirmek isteyen ailelerin sayısı arttı. En seçkin tabaka, kızlarını genellikle özel okullara gönderirken yükselme emelleri taşıyan orta tabakalar, kızlarına toplumsal hareketlilik (mobility) imkânını devlet okulları kanalıyla sağlamaya çalıştılar. ”kadınlar, daha 1840’larda, devlet okullarında bir

miktar formel eğitim almaya başladılar. 19. yüzyılın sonuna gelindiğinde, muhtemelen okul çağındaki her üç kızdan biri, devlete ait ilkokullara gitmekteydi; fakat daha ileri seviyedeki okullar, Birinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesine kadar sadece erkeklere ait alanlar olarak kaldı. (111)

Toplumsal tabakalardaki uçurumların giysilerle ortadan kaldırılması, erkekler için bir gereklilikken; bu değişikliklerin kadınlar unutulmuş gündeme getirilmesi, oldukça olağan karşılanmıştır. Doğu toplumlarında para ve siyasî erk sahibi kadınların söz konusu güçlükleri yaşamaması ve alt tabaka mensubu kadınların ikinci sınıf vatandaş görülerek aşağılanması, belki de yukarıda sözü edilen yasalardaki “kadın” maddesinin unutulmasına bir gerekçe olarak sunulabilir. Sonuç olarak Tanzimat sürecinde askerî, siyasî ve toplumsal alanlarda birçok yenilik ve değişim uygulanmaya çalışılmışsa da bu çabaların birçoğu, teoriden pratiğe eksiksiz olarak geçirilememiştir. Söz konusu yetersizliğin merkezinde, kendileri farkında olmasa da “kadın” konusu bulunmaktadır.

Osmanlı şiirinde kadın şair konusuna geçmeden önce, kadının söz konusu toplumda nasıl bir yaşantıya sahip olduğunun ortaya konması gerekmektedir. Yılmaz Koca, *Osmanlı'da Kadın ve İktisat* adlı eserinde, Osmanlı toplumunda kadına yönelik çalışmaların, daha çok oryantalistler tarafından ve son yıllar esas alınarak yapıldığını, ilk dönem ve klasik dönem Osmanlı toplumunda kadına ilişkin araştırmaların oldukça sınırlı kaldığını belirtmektedir (11). Aynı doğrultuda Serpil Çakır da söz konusu alandaki araştırmaların özgün kaynaklardan habersiz olarak kaleme alındığını ve bunların birbirini tekrar eder nitelikte olduğunu dile getirmektedir. Ona göre, bu alandaki en önemli eksiklik, kadınların kendi ifadelerinin göz ardı edilerek yine erkekler tarafından yazılan kaynaklara göre değerlendiriliyor olmasıdır:

Geçmiş yorumlama iddiası taşıyan araştırmaların çoğunda görülen en önemli eksik, özgün kaynakların gözden kaçırılmasıdır. Bu durum, kadın hareketi tarihini konu edinen çalışmalarda özellikle ortaya çıkar. Çoğu ikincil olan az sayıdaki kaynağın sürekli yinelenmesinden oluşan bu çalışmalar, sonuçta yeni bir şey getirmediği gibi, verilen bilgilerin tartışılmadan doğru kabul edilmesine de yol açmışlar, geçmişin bilinmezliğinin sürdürülmesine neden olmuşlardır. Daha da önemlisi, kadının geçmişini ele alan incelemelerde –özellikle Osmanlı kadını açısından- kendi ifadesi, kendi faaliyetleri ve kadının kendisi göz ardı edilmiştir. Bu yönde ayrıntılı araştırma yapılmadığı gibi, dönemin kadınlara ilişkin bilgilerin tamamına yakını entelektüel erkeklerin görüşleri aracılığıyla yansıtılmıştır. Oysa kadınlar açısından önemli olan, kadının kendi bakış açısının verilmesidir. (Çakır 313)

Yukarıdaki alıntıda da belirtildiği gibi, dönemin kadınlarına ilişkin yorumların “entelektüel erkekler” tarafından yapılması, bu alandaki en önemli sorunlardan biridir. Bu noktada, kadınların toplumdaki konumlarını belirlemeden önce en temel sorun, Osmanlı toplumunda “yine erkekler tarafından belirlenen” “kadın” ve “erkek” kelimeleri ile neyin anlaşıldığının; bu kelimelerin özellikle kadınlar söz konusu olduğunda onları nasıl sınıflandırdığının, yanıtlanması gerektiğidir. Osmanlı İmparatorluğu’nda kadın ve erkek anlamını vermek için bireyin yaşamındaki aşamalara göre ve “çeşitli kuralsal (normatif) davranışlarla bağlantılı olarak” kişinin ömrü boyunca değişen bir söz dağarı söz konusudur ve buna göre dişiler için “kız”, “avret”, “hatun”; erkekler içinse “oğlan”, “ergen” ve “er” kelimeleri kullanılmaktadır (Pierce 161). Erkeklerin, içinde bulundukları sosyal çevreye ve yaşa göre kadınlardan hangi davranış biçimlerini geliştirmelerini ve buna bağlı olarak hangi adlarla nitelendirilmeleri gerektiğini belirlemesi, kadınların “erkek egemen toplum”

içinde varlığını ne derecede gösterdiğinin ve buna bağlı olarak sesini ne derece duyurduğunun yanıtıdır.

16. yüzyıl kaynaklarında, sık rastlanmasa da ‘yaşlı kadın’ anlamına gelen bir terim vardır aslında: Gündelik dilde ‘kadın’, ‘birisinin karısı’ ya da genellikle olumsuz içerikli olmak üzere ‘yaşlı kadın’ ya da ‘dedikoducu’ anlamına gelen ‘karı’ terimi. Öte yandan, yaş olgusu kadın hiyerarşisinde genellikle saygınlıkla ve üst bir konumla bağlantılıydı. Bu konum, ileri yaşlardaki kadınların toplumsal ve törel davranış açısından daha yüksek standartlarda olacakları ve toplumsal düzenin gerek hakemleri gerekse güvenceleri olarak davranacakları beklentisini de beraberinde getiriyordu. Kadınlar yaşlandıkça, özellikle menopoz dönemini aşmışlarsa, kendi hane halkları için onursuzluk kaynağı olmaları tehlikesi azalıyor ve dolayısıyla hareketlilik ve erkeklerle temas olanakları artıyordu. (Pierce 177)

Bu anlamda, kadınların değeri, yaşla beraber artmakta; buna bağlı olarak kadın, artık gerek içinde bulunduğu hane gerekse toplum için “tehlike” oluşturmayacak konuma gelmektedir. Ancak bu konumdayken erkeklerle bir arada olabilen kadınların, aile içindeki konumları da bu doğrultuda “yine erkekler tarafından” belirlenmektedir.

a. Aile-Evlilik

Yılmaz Koca, Osmanlı toplumunda, kadına ilişkin çalışmalarda, kadının öncelikle, toplumun küçük ve dinamik bir birimi olması ve bu bağlamda toplumu ayakta tutan değerlerin ailede oluşması nedeniyle kadının aile içindeki etkinliği doğrultusunda ele alınması gerektiğini söylemektedir (9). Bu anlamda Emel Doğramacı, Osmanlılarca kabul edilen İslâm medenî kanununun, erkeğin reis olduğu

pederşahî aile tipini kabul ettiğini, herkesin aile reisinin kesin otoritesini kabule mecbur olduğunu, kadının evlilikte kocasını seçme hakkının bulunmadığını; çünkü bu işi baba veya bir başka aile büyüğünün yaptığını söylemektedir (5).

Kadın meselesini konu edinen yazılarda kadınlığın terakkîsi (gelişmesi), teâlîsi (yükselmesi) en çok kullanılan sözlerden. Bir de daha çok, kadınların yazılarında rastlanan ‘hakk-ı hayat’ sözü var. Kadınlığın terakkisi, tealisi, çoğu kez anneliğin, zevceliğin gelişmesi, yükselmesi anlamına geliyor, oraya varıyor. Ama hayat hakkı istemekle ve kadınlığın gelişmemişliğinin nedenini, hürriyetlerinin olmayışına bağlamakla başlayan yazılar, temelde kadına bakışı, kadının nasıl sınırlandırıldığını çok güzel dile getiriyor. (Demirdilek 82)

Yukarıdaki alıntıdan hareketle kadının, görünür olduğu özel alanda bile kendi sesini duyuramadığı, kendisine “tanınan” “hayat hakkı”nın annelik ve zevcelik olmasına rağmen evlilik kararının bile ailede sözü geçen bir erkek tarafından verildiği bir toplumda, onun kamusal alanda “erkekler kadar” varlığını göstermesini beklemek, ne derece doğru bir yaklaşım olacaktır? Yukarıda söylenenlerle bağlantılı olarak kadınlara erkekler tarafından atfedilen “zevcelik” ve “annelik” konumları ve bunlara yüklenen anlamlar, onların yaşlarına ve yaşantılarına göre değişmekte; çoğu kez değersizleştirmeden yüceltmeye doğru gelişmektedir. Kadın için, kimliğin dönüm noktasının evlilik olması, onun, evli ya da daha önceden evlenmiş olduğuna dair bir dizi terimle belirlenmesini sağlamaktadır (Pierce 168):

Kadınları çevreleyen toplumsal denetim ağı ise, fiziksel olgunlaşma ile değil, evlilikle birlikte başlıyordu. Her ne kadar bekâret değerli sayılıyorduyse da ergen genç kızların evli olanlardan daha özgür hareket ediyora benzemesi ilginçtir. [...]
[K]ız sözcüğünün kadınların evliliğine kadar olan dönemleri için kullanılmaya devam edilmesi, evlilik öncesi kadın cinselliğinde hiçbir dönüm noktasının

olmadığını düşündürüyor. Cinselliğin bu yorumu, birbirini dışlamayan, kayda değer iki sonuç doğuruyor. Bunlardan birincisi, kadının arzulanen evlilikte tetiklenene kadar ortaya çıkmadığına inanan bir kadın cinselliği anlayışı. Böylesi bir görüş, özellikle, şer'î yasalar hakkındaki elkitaplarında kadınların evliliğe rıza göstermeleriyle ilgili kurallarda belli oluyor; buna göre, bakire sessiz kalıyorsa, yani itiraz etmiyorsa razıdır; oysa daha önce evlenmiş kadınların rızasının, işitilebilir bir sesle dile getirilmiş olması beklenmektedir; çünkü 'erkekle ilişki kurmuş olduğu için, bakireler gibi sessizlik ya da utanç gösteremez' (el-Merginani'den aktarma). Kadın cinselliğinin evlilik öncesinde farklılaşmadığı kavramının ikinci sorusu ise kadınlarla evlilik için yeğlenen yaşlar ile erkeklerde yeğlenen yaşlar arasındaki fark: fiziksel olgunluğa erişince evlenip böylece cinsel arzuları evlilik içinde uyanırken, erkeklerin evliliği arzusunun uyanmasından sonraya bırakılıyordu. (Pierce 172-3)

Toplumsal iletişim ağının kadınlarda fiziksel olgunlaşma yerine evlilikle kurulması, bu kuruma verilen değeri göstermektedir. Bu çerçevede, iffetin bakirelerden çok evli kadınlarla ilişkilendirilmesi, şaşırtıcı olsa da evlilikte doğan çocukların kocadan başka bir babadan olmasını engellemekle ilgilidir (175). Genç kızların cinsel açıdan olgunlaşır olgunlaşmaz evlendirildiği düşünüldüğünde, iffetin evli kadınlarda aranması, anlaşılır hale gelmektedir.

Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu, "Aile ve Kadın Telakkisinde Tebeddül" başlıklı yazısında, Tanzimat dönemindeki aile tipini, pederşahî yerine, "yarı pederşahi" olarak adlandırmaktadır. Yazar bu durumu, "konak" mefhumu altında toplamakta ve konak tipi aile ve bu tip içindeki kadın-erkek ilişkilerinin, İstanbul ve diğer büyük imparatorluk şehirlerinde aynı olduğunu söylemektedir (649). Sarayda ve köşklere olduğu gibi, konaklarda da disiplinin, kendine göre bir "şah" olan babanın elinde

olduğunu belirten Fındıkoğlu, dönemin aile yaşantısı hakkında şu bilgiyi vermektedir:

Evlenen evlatlarla, bir kısım yakın akrabalar, gerek “boş kağıdı”nı almak yüzünden, gerek herhangi bir sebeple dul kalan kadınlar şehirde konak reisinin, kasaba ve köyde bark efendi veya ağasının otoritesi altındadır. Konak ve bark haricindeki aile nizamı ve kadın hayatı, resmî bir makam olan “Bostancıbaşılık” tarafından, evlenmeye ait muameleler, kadıların verdikleri “izinnameler”ce temin edilmektedir. (649)

Bu noktada, 19. yüzyıl Osmanlı siyasî, askerî ve toplumsal tarihindeki değişimler, aile yapısına da yansımıştır. Bunun en büyük nedeni ise, örf ve âdet sarsıntısının, özellikle kadın kıyafetlerinde, 1839’dan da önce III. Selim döneminde ortaya çıkmasıdır. Fındıkoğlu’nun bununla ilgili olarak aktardığı, III. Selim’in vezirine verdiği emri anlatan vesika, durumun ciddiyetini ortaya koymaktadır: “Nisa taifesinin çarşı pazarda açık renk feracelerle gezip edepsizlik ettikleri” padişahın kulağına gidiyor ve “Fimabaat açık renk ferace ve hadden ziyade yaka giymeyip herkes edebiyatla olması iktiza edenlere tenbih” olunuyor, bu biçim elbiselerin “yasak edilmesi irade ediliyor” (650).

Namık Kemal’in, o döneme kadar aile yapısında gerçekleşmeyen değişiklikleri eleştirdiği ve 1872 yılında *İbret* gazetesinde kaleme aldığı, “Aile” başlıklı makalesi, 1800’lerin ilk yarısı hakkında bilgi verecek niteliktedir:

Biz ne zamana kadar şâirin mevc ve kenar teşbîhi gibi akrabamızla daima bir yerde bulunduğumuz halde daima halen ve fikren birbirimizden girizan olacağız? Ne zamana kadar erkekler haremini dövecek? Ne zamana kadar kadınlar zevcini yaşmak, ferace iz’acatı ile sabahlara kadar uykusuz bırakacak? Ne zamana kadar pederler, oğlunun kendi gibi olmasını yahut kendi mahalle imamı iken oğlu tabip

olmak isterse aybını kara toprağın örtmesini temenni edecek? Ne zamana kadar valideler, kızlarını satılık mata gibi senelerce her gün bir esirci bakışlı görücünün nazar-ı meayıpcuyesine arz ettikten sonra hediyecek cariye gibi bir kerecik rızasını sormaya bile tenezzül etmeksizin kendi beğendiği bir adamın eline teslim edecek? (200).

Ailenin o dönemde içinde bulunduğu durumu eleştiren bu yazı, kadınların eşlerinden yaşamak ve ferace isteyip onların canını sabahlara kadar uykusuz bırakacak derecede sıkıldığı, bu ve benzer nedenlerle erkeklerin eşlerini dövdüğü, annelerin kızlarını satılık bir mal gibi görücüye çıkartıp onların fikrini hiç sormadan tanımadıkları bir erkeğe verdiği yönünde, olumsuz bir tablo çizmektedir. 19. yüzyıla ait olan bu yazıda her ne kadar kadının ev içinde söz hakkının olmadığına dair ifadeler söz konusu olsa da Müjgan Cunbur'un aşağıdaki sözleri, kadının on dördüncü yüzyıldan itibaren "yine" "ev içinde" eğitim aldığına ve kültür seviyesini yükselttiğine dair bilgi vermektedir:

XIV. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Türk kadını özellikle şehirlerde bizzat kendi yarattığı ev kültürü dönemine girmeye başlamıştır. Bu dönemde kadın eski kültürünün canlı ve hareketli yapısını kaybetmiştir. Eskiye nispetle çok durgun, sınırlı bir hayata girmiş, cemiyette ikinci plâna itilmiş olmakla beraber etnografyasıyla, folkloruyla, sanatıyla gayet zengin bir ev kültürünün yaratıcısı olan kadın, bir yandan da ana olarak kendisine aşılana gelmiş ruh ve şuuru çocuklarına iletmektedir. İmkânları nispetinde, devrindeki ilimleri öğrenmekte, bu bilgileri aile çevresinden, özellikle babasından almaktadır. Kendiliğinden yetişmiş kadınlarımızın eğitici ve öğretici olarak hizmet verdiklerine dair elimizde bazı tarihi bilgiler vardır. Bu dönemde şiirde, musikide, hattatlıkta ad yapmış kadınlar yetişmeye başlamıştır.

Özellikle kadın şairlerimiz, divan edebiyatının kendine has kalıpları arasında öz duygularını ifade etme imkânını bulmuşlardır. (Cunbur 163-4)

Bu noktada, eğitimin asıl amacının, kadının bir anne olarak kendisine aşılana” ruh ve şuuru” çocuklarına iletmesini sağlamak olduğu düşünülebilir. Bu, bir bakıma geleneksel anlayışın irdelenmeden ve değişmeden devam etmesi anlamına gelmekte ve kadının aile ve toplum içindeki konumunu ne kadar değiştirdiğinin sorgulanmasını gerektirmektedir. Ancak buna rağmen kadının, zamanla aile içinde söz sahibi olmasını sağlayan en önemli öğelerden biri olan eğitimin nasıl gerçekleştiği hakkında bilgi vermek gerekmektedir.

b. Eğitim

Bir önceki bölümde ele alındığı gibi, Osmanlı kadını sınırlı da olsa eğitilmekte; ancak bunun gerçekleştiği mekân, evle sınırlı kalmaktadır. Bu anlamda, eğitim, aileden bağımsız olarak düşünülebilecek bir konu değildir. Özellikle üst sınıfa mensup ailelerin kızları böyle bir eğitime tabi tutulmakta; dönemin getirdiği düşünce yapısından kopuk yaşamamaktadır; ancak Fanny Davis, *Osmanlı Hanımı* adlı çalışmasında Osmanlı kadınının 19. yüzyıl öncesindeki eğitiminin yok denecek kadar az olması nedeniyle hakkında söyleneceklerin sınırlı olduğunu belirtmektedir (59).

İlk Türklerde kadının, görece yüksek konumuna bakılırsa, erkek kadar iyi bir eğitim aldığı öne sürülebilir; dolayısıyla Orta Asyalı Bilge Kağan okuryazar veya Tonyukuk bilge idiyse karısı veya kızları da bir ölçüde eğitim almış olmalıydı. Hükümdar karısı eğitimliyse bu, Osmanlı’da saray kadınlarına verilen eğitim biçimine yansımış olabilirdi. Kuşkusuz Şamanlık geleneği ve kadınların dinî ayinlere katılımı, Bektaşî (Osmanlı döneminin en önemli tarikatlarından biri)

göreneklerinin de kanıtladığı gibi, devam etmekteydi. İlk Osmanlı hükümdar eşlerinin eğitimi konusunda bilgi sahibi olmasak da Asya Türklerinin ortaçağdaki göreneklerinden yola çıkarak bir benzerlik kurmak anlamlı olabilir. İran etkisine girilmesinden ve İslamiyet'in kabulünden sonra bile kadınlara yönelik soyutlayıcı ve ayrımcı bir uygulama hiçbir zaman hâkim olmadı. (59)

İslamiyet'in ilk yıllarında kadının eğitimi konusunda hoşgörölü davranılmıştır. Ignacz Goldziher'in, hem kadınlara hem de erkeklere bilimle uğraşmayı emreden erken tarihli bir hadisten söz etmesi, bunun önemli göstergelerinden biridir. İlk medreselerde sayısı azımsanmayacak kadar kız öğrenci varken ve belirli günler, onların eğitimine ayrılmışken sonraki yıllarda ne kadınlara yönelik derslerden ne de kadın bilginlerden söz edilmektedir; çünkü kadınların erkek bilginlerden rekabet korkusu uyandıracak derecede bilgiye sahip olması, onların zamanla ulema sınıfından dışlanmasına yol açmıştır. Artık, kadınların bilimle uğraşmasının yerine, onlara “yemek yapmanın, ip eğirmenin, çocuk bakmanın, kocasına boyun eğmenin ve yatakta onu mutlu etmenin tembihlendiği” bir düşünce hâkim olmuştur ve burada kadınlara akıl kullanmayı öğrenmeleri adına hiçbir öğüt yoktur. Aynı doğrultuda, Anadolu Selçukluları döneminde de kadınların eğitim aldığına dair herhangi bir belgeye rastlanılmamaktadır (60-1). Osmanlı sarayı İstanbul'a taşınmadan önce saray kadınlarının eğitim görüp görmediği konusunda güvenilir bir bilgi yoktur; ancak II. Mehmet, Enderun'u kurduğu zaman, saray kadınlarının eğitilmesine yönelik düzenlemeler de yapmıştır. Burada, onlara dikiş, nakış yapmak, arp çalmak, şarkı söylemek yanında Türkçe konuşmak, okumak ve şeraitin gerekleri öğretilmiştir. “Mehmet öldüğü sırada İstanbul'da bulunan İtalyan tarihçi Giovanni Mario Angiolello'ya göre, Fatih'in kızı, babasının cenaze töreninde bir konuşma yapmış ve bilgeliği, ‘Arap edebiyatıyla ilgili engin bilgisi ve kendi konumundaki bir kadını

ilgilendiren her konudaki yetkin bilgisiyle’ pek çok övgü toplamıştı[r]” (61).

Kadınların eğitim almalarına yönelik verilen bu olumlu örneğin aksine, onların uzun süredir okuma yazma öğrendiği sarayda bile eğitimin ne düzeyde olduğuna ilişkin soru işaretleri söz konusudur: “Abdülaziz’in tahta geçirmeyi planladığı; ama bunda başarısız olduğu büyük oğlu Yusuf İzzettin, kadınla erkeğin aynı düzeyde eğitim almasının yanlış olduğu kanısında[dır]. Zekâ ve aklın aşırısının kadına yalnızca zarar getireceğini düşün[mektedir]. Onda asıl önemli olan erdemli ve alımlı olması[dır]”(63).

Sarayda eğitim gören kadınların yanı sıra, sayılarını tam olarak söylemek güç olsa da saray dışında da eğitilmiş kadınlar vardır. Üst zümre kadınlarının eğitilmiş olmalarına verilebilecek en iyi iki örnek, 15. yüzyılda Amasya’da yaşamış iki kadın şair olan Zeynep Hanım ve Mihri Hatun’dur. Benzer olarak, 19. yüzyılda yaşamış olan Nigâr Hanım’a kadar üzerinde çalışılan tezin konusu olan Leylâ Hanım da dâhil olmak üzere, haklarında bilgi sahibi olunan tüm kadın şairlerin ulema ailelerinden olması, Fanny Davis’e göre, ilk dönem İslam geleneğinin bir kalıntısıdır. Aynı doğrultuda, Osmanlı İmparatorluğu’nda kadınların eğitim almasını eski Türk geleneklerine bağlayan Emel Doğramacı, bu konuda aşağıdaki yorumları yapmaktadır:

Osmanlı Devleti’nde eğitime önem vermek hatta çağın hemen hemen tüm İslam ülkelerindeki görünümünün tersine, kız çocuklarına bile okuma-yazma belletmek, onlar için eğitim kurumları açtırmak eski Türk törelerinin bir ürünü de sayılabilir. Şaman Türklerinde kadına erkek yanında, hatta onun üstünde verilen yerin Osmanlıları da etkilediği bir gerçektir ve bunu sadece eğitimde değil, pek çok sosyal kurumda da görmek olanağı vardır. Şaman Türklerinde kadına verilen, kocasına danışmanlık yapma görevi, Osmanlı İmparatorluğu’nun her döneminde de kimi

zaman açıkça, kimi zaman da harem içinde kalmak kaydıyla sürdürüle gelmiştir. Bu nedenle de kız çocuklarının, saray ve çevresi içinde de olsa, eğitime yönelmesi fazla şaşırtıcı olmasa gerek. (Doğramacı 19)

Söz konusu kadınlar, evde babaları ya da büyükbabalarından eğitim almaktadır. “Medreselerde verilen eğitimin dışında kadınlara yönelik devlet eğitim kurumları olmadığı gibi, 19. yüzyılda bu tür olanaklar sağlandığında bile üst zümre Osmanlı kızları evde eğitim almaya devam et[miştir]” (61). Bu anlamda, bir kız çocuğunun ne kadar eğitim alması gerektiğine yine evin reisi olan baba karar vermektedir. Her alanda olduğu gibi, eğitim konusunda da karar verme yetkisi, erkeklerin egemenliğindedir. Gerek saray gerekse üst sınıfa ait kadınların aldıkları eğitime yönelik bu bilgilerin yanında, 19. yüzyılda yazan De Amicis, kadınların kitabî ya da sözel hiçbir eğitim almadığını; ancak yabancı kadınlarla sohbet edebilmek için yabancı dil öğrenmek istediklerini belirtmekte; bir Türk özdeyişini, bu durumu anlatmak için örnek göstermektedir: Kadının saçı uzun; akli kısa olur (63). Bu bağlamda, Osmanlı İmparatorluğu’nda önde gelen birçok kişi, kadınların eğitime yönelik kaygılarını belirtmişse de kız çocuklarının bir devlet programı çerçevesinde eğitilmesi fikri, Tanzimat döneminde ortaya çıkmıştır:

Osmanlı yönetimi, kız çocuklarına hiç değilse temel bir genel eğitim olanağı sunma gereğinin farkına var[mıştır]. [...] İstanbul’da kız çocukları için ilk rüştiye, 1858 yılında açıl[mıştır]. Bu, öylesine büyük bir yenilikti[r] ki resmi gazete *Takvim-i Vekâî*’de erkekler için okuryazar eşlerin yararına işaret edilmesi[ni] zorunlu gör[müştür]: ‘Erkeklerin yanı sıra kadınların da okuma yazmayı öğrenebileceği kurumların açılması, erkeklerin evle ilgili meselelerin yükünden kurtulup önemli konulara eğilmesine olanak verir’” (64).

Yukarıdaki alıntı, kadınlara verilmesi düşünölen eğitimin asıl nedeninin, erkeklerin evle ilgili sorunların yükünden kurtulup “önemli” konulara eğilmesine imkân tanımak olduğunu düşöndörmektedir. Bu anlamda, söz konusu yenilik, her ne kadar eğitime dayalı kadın-erkek eşitliğini temel alıyor gibi görünse de erkekleri, “önemli konularla” ilgilenmeye yönlendirmekle özel ve kamusal alanda bir “eşitsizliği” beraberinde getirmektedir. Uygar ölkelerde kadınların da erkekler gibi eğitim aldığını gören ve bu anlamda kadınlara yönelik eğitimi savunan Namık Kemal bile, “bu ölkelerde yirmi yaşın altındaki kızların öğretmenlik yapacak kadar iyi bir eğitim aldığını ve okuryazar erkeklerin eşlerini bunlar arasından seçtiğine işaret ed[erek]” (64) eğitimin erkeklerin kendilerine uygun eş seçmesine yaradığını, açıkça belirtmese de ima etmektedir.

19. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu’nda gerek aile gerekse eğitim hakkında verilen bilgiler ışığında, kadının neredeyse tüm haklarının –hitap şekilleri dâhil- erkekler tarafından belirlendiğı görölmektedir. Kadına aile içinde söz hakkı verildiğı ya da kadın, “yine” aile içinde eğitim aldığı durumlarda bile amaç, onların kendilerine erkekler tarafından “biçilen” eş olma ve annelik konumlarını başarıyla yerine getirebilmelerini sağlamak içindir. Bu bağlamda, erkek egemenliğinin her alanda kendini hissettirdiğı bu toplum düzeninde hangi kadınların cesaret gösterip şair olduğunun ve bu “kadın şair”lerin gerek dönemlerindeki erkekler gerekse günümüzdeki eleştirmenler tarafından nasıl yorumlandığının üzerinde durmak gerekmektedir.

I. B. OSMANLI TOPLUMUNDA KADIN, ŞAİR OLUNCA:

a. Osmanlı Toplumunda Kadın Şairlerin Tarihçesi

Fıtnat Hanım, Zeynünnisa Zeynep Hanım, Fahrünnisa Mihri Hanım, Fatma Ânî Hanım, Sırrî Rahile Hanım, İffet Hatice Hanım, Sıdkî Emettullah Hanım, Safvet Nesibe Hanım, Adile Sultan, Faize Fatma Hanım, Fatma Kamile Hanım, Leylâ Hanım, Şeref Hanım ve Makbule Leman Hanım... Divan edebiyatının ortak özelliklerine uyarak şiir yazan kadın şairlerin adlarına kaynak eserlerde XV. yüzyıldan itibaren rastlanmaktadır. Kadın şairlerden Amasya’da yaşamış Zeynep Hatun ve Mihrî Hatun’un yaşamları ve sanatları hakkında ilk bilgiyi, Sehi Beg, *Heşt Behişt* adlı tezkiresinde vermiştir. Adı geçen iki kadın şairin Sehi Beg’in tezkiresinde yer alması, hem divan edebiyatının kentlerde kadınlar tarafından benimsendiğini hem de erkek egemen söylemin hâkim olduğu divan şiiri geleneğinin, kadın şairleri kabul ettiğini göstermektedir. Nihat Sami Banarlı, 15. yüzyılın önemli şairlerinden, Şeyhî, Ahmet Paşa ve Necatî’nin, “ev kadınları arasında okunduğunu ve şiirlerine nazire söylemek yolunda genç kız ve kadınlarda bir heves uyandığını, bu şairlere kadınlar tarafından söylenmiş nazirelerden öğreniyoruz ” demektedir (452). Osmanlı kültürünün yalnızca İstanbul ile sınırlı kalmayıp, İmparatorluğun kasaba ve köy çevrelerine kadar yayılmış olmasını doğal bulan Banarlı’ya göre,

[...] böyle bir kültür, sanat ve hayat gelişmesi, ev ve aile çevrelerini de sardığı içindir ki İmparatorluğun hem de Amasya gibi, Kastamonu gibi bölgelerinde kadın şairler ve devrin ilim hayatında söz söyleyecek kadınlar yetişmiştir. Kadınların şiir sanatına heves etmelerinde müessir olan diğer âmiller arasında ananevi ve duygulu

Şark kadınlığının şiire karşı tabîî çekilişi de vardır. Bu çağlarda şiirin ve şairlerin halk ve devlet katında gördüğü hürmet ve itibarın da bunda tabîî bir hissesi bulunmak lazım gel[mektedir]. (452)

Fatih Sultan Mehmet devri şairlerinden olan Zeynep Hatun, (ö. 1474) Kadı Kara Belayi Mehmed Çelebi'nin kızıdır. Babası ona evde, Arapça ve Farsça öğretmiş, musiki dersi aldırılmıştır. Yazdığı Türkçe ve Farsça şiirlerle ünlenen Zeynep Hatun, Fatih Sultan Mehmet adına divan düzenlemiştir. Padişah, Zeynep Hatun'a ihsan ve caizelerde bulunmuştur. Bir süre Sultan Bayezid'in şehzadesi Ahmed'in yanında bulunan şair, burada Mihrî Hanım'la dostluk kurmuş; birbirlerine mektuplar yazıp latifelerde bulunmuşlardır (İpekten 40). Zeynep Hatun, Amasya kadılarından İshak Fehmi Efendi ile evlenerek (Banarlı 452) şiiri bırakmıştır. Latîfî, tezkiresinde Zeynep Hanım için şunları söylemektedir:

Kastamonu yöresinden sanatçı birinin, yıldızı uğurlu kızıydı. Son derece yetenekli, bu bakımdan zamanımızda tek, değeri yüce, günahsız, bakire ve namus timsali bir kızıdı. Kadınlar arasında az rastlanılan çok meşhur biriydi. Güzel yeteneği, dünya halkını ve evrenin ileri gelen söz ustalarını şaşkına çevirirdi. Babası, yaratılıştaki kabiliyet ve zihninde kavrama yeteneği gördüğü için her türlü konuda ve bilim alanında yetişmesini sağladı. Ayrıca Farsça divanlar ve Arapça kasideler okuyup marifet ve yetenek kazandırdıktan sonra, “Mânâlar bir araya getirilince şairlik kolaydır” mısraı gereği, yaratılıştaki şiir kabiliyeti sayesinde Farsça, Türkçe şiirler yazıp Sultan Mehmet adına Divan tertiplede. (İsen *Latîfî Tezkiresi* 487)

Fuat Köprülü'nün, *Türkî-i Basit*'le şiir yazan şairler arasında saydığı (*Edebiyat Araştırmaları II* 456) Mihrî Hatun'a (ö. 1516) Latîfî, tezkiresinde “Mânâ Yetimlerinin Sevgi Dolu Annesi, Fesahat İncileri Kutusu Mihrî” diye hitap etmekte ve hakkında şu bilgileri vermektedir:

Amasyalıdır. Belâyî mahlasını kullanan kadının kızıdır. Aydınlık gönlü ile belagat burcunun güneşi ve Âfîâtî ile hemşehrî idi. Şiir alanında değersiz, seviyesiz ve marifet mayası eksik değildi. Gülü andıran renkli söz sanatlarıyla süslü şiiri, söz gelini süsü ve el değmemiş hayallerin bezeyicisiydi. Her ne kadar gazellerinin işvesi ve şiirlerinin tarzı kadınca ise de etkileyicilik açısından lirik, niyaz ve coşku açısından yiğitçe ifade edilmiş örneklerdir. [...] Rivayet edilir ki bu denli güzel seven bir sevgili, aşk ile arzu ile el ele iken iffet ve masumluk eteği suçlama kirinden temiz, okyanus onun baldırına ulaşamaz, korkusuz bir pak kişi imiş. İffet ve masumlğu konusunda öylesine mübalağa edilir ki kavuşma haremine mahrem olmayan kişilerden, gizli hazinesini benek yılandan sakınmış, ne yakınlık nisan damlalarından inci sedefini suya kandırmış ne de birleşme yağmuru çiğinden renkli goncasını sulatmıştır. Kısacası ne kimse iki parça narından tat almış ne de gümüş havuzuna balık salmıştır. Sinan Paşa oğlu İskender Çelebi'ye âşık olup hakkında birçok gazel söylemiştir. [...] Gazellerinin çoğu, merhum Necati'ye nazire olarak söylenmiştir. Nazirelerden amacı, şiir seviyesi itibariyle ona ulaşmaktır. Necati Bey ise bu durumdan rahatsızdı. [...] Kendisi hangi gazeli söylese Necati'ye ulaştırır, eserlerinden ne ortaya çıksa ona gönderirdi. Bir gün zarif birisinden şunu sordu: Necati Bey bizim şiir sanatlarımızdan hangisini beğenir? O zarif kişi de sözünde zarafet ve ilham kastedip “şirin mânâlı bir şairedir” diye ihamınızı beğenip sohbetinize özenir diye cevap vermiş. (İsen 308-11)

Sultan Selim ve Sultan Murat zamanlarının kabul gören şairlerinden olan Hubbî Ayşe Kadın (ö. 1590), Sultan Selim'in musahibesi ve nedimesidir. Sanat hayatının en olgun devrini Sultan Murat zamanında yaşayan şair, padişahın Arapça-Türkçe mülemmasına onun şiirinden üstün bir kaside söylemiştir (İpekten 129).

Divan şiirinin kadın şairleri içinde zeki ve duygulu bir şair olarak ünlenmiş bir diğer kadın şair de Zübeyde Fıtnat Hanım'dır. Babası, aynı zamanda divan sahibi bir şair olan Şeyhülislam Mehmet Esat Efendi'dir. Fıtnat Hanım'ın kocası, eski kaynaklara göre safdil ve bilgi bakımından fakir olan Rumeli Kazaskeri Derviş Mehmet Efendi'dir. Nihat Sami Banarlı, Fıtnat Hanım hakkında şu bilgileri vermektedir:

Fıtnat, büyük bir şair olmamakla beraber, güzel Türkçe'si, ahenkli ve duygulu manzumeleri, zekâsı, hazırcevaplılığı, hatıralarda daima büyük adam heybetiyle yaşayan Koca Ragıp Paşa'ya yakınlığı, onun meclisinde bulunduğu, hatta aralarında bir gönül bağlılığı olduğu rivayeti gibi sebeplerle ve şahsiyeti etrafında meydana gelen fıkralarla tanınmış ve unutulmamış bir kadın şairdir. Ancak o, okuduğu divanların klasik çerçeveleri içinde kalarak şiirlerini tıpkı erkekler gibi, onların duygu, düşünce ve söyleyişleriyle terennüm etmiştir. Onun şiirlerine, kendi şahsiyet ve cinsiyetini katamayışı üzerinde bir nazirecilik havası içinde yetişmiş olmasının da tesiri vardır. [...] Kasideleri, gazelleri ve şarkılarıyla beğenilen Fıtnat'ın bir kısım gazelleri, Nabi-Koca Ragıp Paşa-Haşmet tarzı söyleyiş, hikemiyata kıymet veren üslubuyla terennüm edilmiştir. Bununla beraber, gazelleri arasında asrın şairi Nedim'i hatırlatan oldukça şuh söyleyişler de vardır. Fıtnat'ın küçük Dîvânı, 1869'da İstanbul'da basılmıştır. Dîvânında kaside, gazel, musammat ve şarkılardan başka, cülus, doğum, ölüm, nasb ve imar hadiseleri üzerine söylenmiş tarih manzumeleri ve bazı muammalar vardır. Bu Dîvânın epeyce yazma nüshalarının bulunması, eserin devamlı bir alaka uyandırdığını gösterir. (768-9)

Fıtnat Hanım'dan sonra hakkında bilgi verilebilecek diğer bir kadın divan şairi, Leylâ Hanım'dır; ancak tezin ikinci bölümünde kendisinden ayrıntılı olarak söz edileceği için, bu bölümde yalnızca adı geçecektir.

Şeref Hanım, 19. yüzyılın başında yetişmiş bir kadın divan şairidir. Babası, aynı zamanda bir divan şairi olan, Mısır Kadısı, Mehmet Nebil Bey'dir. Mevlevi olan Şeref Hanım'ın, "şiir dili sade ve nazım tekniği kuvvetlidir. Nazmında, zamanın ev ve aile lisanından aktarılmış sözler bulunması dikkat çeker. [...] Mühim bir kısım mısraları da onun iyi bir tahsil gördüğünü ve ancak olgun bir insandan beklenen zarif ve nüktedan bir ifadeye sahip olduğunu gösterir" (Banarlı 841).

19. yüzyılın diğer bir divan sahibi kadın şairi, II. Mahmut'un kızı, Adile Sultan'dır. Babasını küçük yaşta kaybettiği için ağabeyi Sultan Abdülmecit tarafından yetiştirilen Adile Sultan, güçlü bir dil ve edebiyat kültürü edinmiştir. Nakşibendî tarikatına mensup olan şair, yirmi yaşındayken Mehmet Ali Paşa ile evlendirilmiş; ancak kocasının çapkınlıklarına rağmen ömür boyu ona bağlanmıştır. Adile Sultan, saray devlete, dine ve devrin kanunlarına bağlı olmayı fazilet saydıklarını belirtmektedir (Banarlı 841).

b. Osmanlı Toplumunda Kadın Şairlere Yönelik Bakış Açıları

XV. yüzyıldan başlayarak, kadın, yazın kafesinin aralıklarından bakmaya yeltenmiş. Buna 'yeltenmek' diyorsak, gerçekten yeltenmek olduğu içindir. Çünkü zavallı kadın ozan, kendi duygularını değil, erkeğin duygularını yankılandırabilmiş yüzyıllar boyunca. Bu ürünlerin altına rahat rahat erkek adları konabilir. Yapmacığın değeri olur mu? Bu sözüm ona şiirler de erkeklerin yazdıklarının kötü kopyaları olmaktan ileri geçememiş. [...] Bugün divan yazınının gerçeğe aykırı kadın ozanı bir tarih hikâyesi olmuştur; dünün sadece romantik duygular içine kapanmak zorunda olan kadını da unutulmuştur. (Özerdim "Türk Kadın Şairleri Antolojisinin Düşündürdükleri" 7-8)

Osmanlı şiirinde dönemindeki “yazın kafesinin aralıklarından bakmaya yeltenmiş”, “gerçeğe aykırı ve zavallı” kadın şairler üzerine bugüne kadar birçok kitap ve makale yayımlanmıştır. Çalışmaların neredeyse tamamının, kadın şairlerin erkek egemen söyleme uygun şiirler yazıp, kadın sesini duyuramamaları yönünde neredeyse birbirini tekrar eder nitelikte olması dikkat çekicidir. Murat Uraz, *Kadın Şairler ve Muharrirlerimiz* adlı çalışmasında, divan edebiyatının on dokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar etkisini sürdürmesine ve bu edebiyatta yüzlerce “erkek şair” yetişmesine rağmen sadece on iki kadın şairin olduğunu belirtmektedir. Uraz bunun nedenini, Osmanlı toplumunun geri kalmış zihniyetine ve toplumun kadınların eğitilmesini benimseyememesine bağlamaktadır (Uraz 3). Uraz’a göre:

Bu asırlarda kadın mukadderatı dar kavrayışlı, şüursuz ve ihtiraslı bir erkek otoritesi karşısında ezilmeye mahkûmdur. Yetişebilen şairler de, hâkim olan erkek zevkine ve tahassüslerine bağlı kalmış, erkek şairlere-Zati, Necati, Şeyhi gibi zamanlarına hâkim şahsiyetlere-nazireler yapmış, onlar gibi bedii mazmunlar kullanmaya, teşbihler ve tasvirler yapmaya, nükteler bulmaya çalışmıştır. Bir kısmı da şiirlerine tasavvuf edası vermiş, tarikatlara intisap etmiştir. (3-4)

Kadın şairler üzerine yapılan çalışmalarda dikkat çeken ortak söylemlerden biri de, var olan kadın şairler arasında yalnızca Mihrî Hatun’un “kadınısı” duygularla, Murat Uraz’ın deyişiyle “cinsî tahassüsler”iyle (4) şiir kaleme almasıdır. “Divan tarzında şiir yazmış kadın şairler içinde ancak Mihri, cinsinin tahassüslerini samimiyetle gösterebilmiştir. Onun gazelleri erkek edası ve duyularını taşıyan diğer kadın şairlerinininkiler gibi değildir, kadın ruhunun terennümelerini ve şikâyetlerini ihtiva eder” (19). Bedihan Tamsöz de, *Osmanlı’dan Günümüze Kadın Şairler Antolojisi* adlı yapıtında, Mihri Hatun için, “Hiçbir Osmanlı kadın şair dizelerinde Mihri kadar, sevdiğine olan aşkını açıkça anlatmamış, o zamana göre pervasız

denebilecek denli cesur şiirler yazmamıştır” (13) diyerek, Mihrî Hatun’un diğer kadın şairlerden farkını belirtmiştir. Bu bir bakıma, diğer bütün kadın şairlerin aslında “tek bir” şair olarak değerlendirilmesi anlamına da gelebilir. Mihrî Hatun, kadınsı duyguları şiirine yansıtabilmiş olmasıyla diğer kadın şairlerden ayrılmaktadır; oysaki bu konuda önemli bir eksiklik vardır: “Diğer kadın şairler” üzerine ayrıntılı bir inceleme yapılmamış, söz konusu şairlerin poetikaları belirlenmemiştir. Bu yüzden, ilgili konu hakkında neredeyse bütün çalışmalar birbirini tekrar eder niteliktedir.

Osmanlı kadın şairleri üzerine yapılan çalışmaların bir diğer ortak noktası ise, bu şairlerin ailelerinin -ki aile kavramı, eşleri ve babalarını kapsamaktadır- sosyal konumları ve eğitim durumları üzerinedir. Bunun yanı sıra, kocaları ya da aileleri nedeniyle mutsuz olan kadın şairlerden bahsedilmektedir (Uraz 5). Örneğin, Mihri ve Nakiye hiç evlenmemiş; Habibe de dâhil olmak üzere iki üç defa evlenmek mecburiyetinde kalanlar da olmuştur (5). Söz konusu kadın şairlerin hemen hepsinin evde babaları, yakın akrabaları ya da zamanın ilim alanında tanınmış kişileri tarafından özel olarak eğitilmeleri; çoğunun babasının ya da eşlerinin kadı, müderris ya da kazasker olması, bu şairler hakkında özellikle vurgulanan noktalaradır:

Zeynep Hatun ve Mihri Hatun’un kadı; Sıdkî ve Leylâ Hanım’ın kazasker; Safvet Hanım’ın beylikçi; Nesiba Hanım, Fıtnat Hanım ve Leylâ Hanım (Saz)’ın vali; Adile Sultan’ın padişah; Nakiye hanım’ın müneccimbaşı; Münire Hanım’ın sadrazam; Fatma Aliye Hanım’ın nazır; Maide Hanım’ın mirliva; Sırrî Hanım, Nigar Hanım ve Nüzhet Hanım’ın paşa; Zübeyde Fıtnat Hanım’ın şeyhülislam; Şerife Ziba Hanım’ın şeyh; Şeref Hanım ve Feride Hanım’ın müderris kızları olduklarını öğreniriz. (Kızıltan 104)

Babalarının sosyal statülerine ek olarak kadın şairlerin çoğunun, edebiyat kültürünü, eğitimini ve zevkini aile çevrelerinden almaları da onların ortak noktasıdır. Örneğin, Zübeyde Fıtnat Hanım, Şeref Hanım ve Hatice İffet Hanım'ın büyükbabası; Fıtnat Hanım'ın amcası; Leylâ Hanım'ın dayısı; Nakiye Hanım'ın teyzesi; Şeref Hanım'ın yeğeni; Mihri Hatun, Şeref Hanım, Feride Hanım, Sırrı ve Diyarbakır'lı İffet Hanım'ın babaları; Sıdki Hanım, Faize Hanım, Sırrı Hanım, İffet Hanım-Diyarbakır'lı ve Fıtnat Hanım, Fatma Aliye Hanım'ın kardeşleri şairdir.

Aşağıdaki alıntı, kadın şairlerin en çok hangi türlerde şiir yazdıklarını göstermektedir. Bu bilgiler, kadın şairler üzerine yazılmış neredeyse bütün çalışmalarda bulunmaktadır. Buna ek olarak, kadın şairlerin hamse yazmamış olmalarının, şairlikleriyle ne denli ilişkilendirilebileceği ayrı bir tartışma konusudur.

Divan kadın şairlerimiz en çok gazel ve tarih yazmışlardır. Kaside, lügaz ve muamma, terkip ve terci-i bendlerle fazla meşgul olmamışlardır. Zeynep ve Hubbi istisna edilirse mesnevi de pek az yazdılar. Divan dilini erkekler kadar muvaffakiyetle kullanamamışlar, aruz vezni de muvaffakiyetle tatbik edememişlerdir. Tanzimat'a kadar yetişen kadın şairlerimizden, nesir ve bir de hamse denilen tarzda hikâye yazanlar görülemedi. (Uraz 59)

Ahmet Yılmaz, "Türk Edebiyatında Kadın Şairler ve Na't" başlıklı makalesinde, Osmanlı edebiyatında önemli kadın şair ve yazarların az sayıda olmasının nedenini, Murat Uraz'la hemen hemen aynı doğrultuda, Osmanlı eğitim sistemi içinde Türk kızlarının eğitim görebilecekleri okulların açılmasının geç dönemlerde olmasına bağlamaktadır (768). Yazar, bu kadın şairlerin bazılarının aile içinde eğitim gördüklerini, günümüze kadar ulaşan yapıtlarından anlayabileceğimizi belirtmektedir (768). Yılmaz'ın, adı geçen makalesinde, kadın şairler hakkında inceleme yapmış diğer araştırmacılardan farklı bir yol izlemediği görülmektedir. Yılmaz da

edebiyatımızdaki kadın şairlerden, hayatları ve edebî şahsiyetleri hakkında bilgi bulunabilenleri tanıtmaktadır. Yazarı diğerlerinden ayıran tek fark, bu şairlerden na't yazmış olanları ayrıca ele alması, onların Türk-İslam edebiyatındaki yerlerini belirginleştirmeye çalışmasıdır (768). Yılmaz, kadın şairlerin incelenmesi ve yorumlanması üzerine birçok araştırmacıyla fikir birliği içinde şunları söylemektedir:

Ancak bu kadın şairlerimizi yeterince tanıyan, onların şiirleri hakkında bilgi sahibi olan insan sayısının çok az olduğu kanaatindeyiz. Dini edebiyatımızdaki konumları ise iyice ihmal edilmiş, varlıkları görmezden gelinmiştir. Hâlbuki Türk edebiyatında iz bırakan kadınlar arasında 'sâhibe-i dîvan-ı belâgat-nişân' olarak tanınanlar çoğunluktadır. (768)

Yazar bu saptamada bulunduktan sonra kadın şairleri biyografik anlamda tanıtmakta ve onların yazdığı naatlardan bahsetmektedir: “Onların bir erkek üslûbuyla söyledikleri gazellerin yanı sıra, kadınsı ve nazik üsluplarıyla ifade ettikleri duygu yüklü naatlarında, Hz. Peygamber sevgisi bir başka güzel hissedilmektedir” (772). Bu açıklamaya rağmen, Ahmet Yılmaz'ın, (bazı) kadın şairlerin naatlarını değerlendirdiği kısa alt başlıklarda, onların kadınsı duygularına herhangi bir gönderme yapmamıştır. Yazar, makalesinin bitiminde “sadece” şu sonuca varır:

Eski Türk edebiyatı şekilci bir edebiyattır. Gazelin, kasidenin yapısal şekli bellidir. Tek beyitlik bir şiir yazmak için bile, eskiyi iyi okumuş olmak, incelemiş olmak gerekir. Bu da ancak ciddi bir eğitimle sağlanabilir. Türk kadınları kendilerine bu eğitimi verebilecek okullara çok geç kavuşmuşlardır. Ancak yaşadıkları çağın zorluklarına rağmen, okuma yazma öğrenen, şiir ve inşa ile meşgul olan Türk kadınları da yok değildir. Bu kadınlarımızdan bazıları meydana getirdikleri eserleri ile divan edebiyatında kendi müstesna yerlerini belirlemişlerdir.

Türk kadın şairlerinin eserleri kütüphanelerde okuyucu beklemektedir; çınar ağaçları gibi vakur, gül bahçesi gibi kokulu. (773)

Mübeccel Kızıltan, “Divan Şiiri Özelliklerine Uyarak Şiir Yazan Kadın Şairler” başlıklı makalesinde, kadın şairler üzerine yazı kaleme alan diğer araştırmacılar gibi, kadın şairlerin aile çevrelerinin ya da babalarının devlet yöneticisi, ordu ya da ulema sınıfına mensup eğitilmiş kişiler olmasına dikkat çekmekte, edebiyat eğitimi ve kültürlerini yakın aile çevrelerinden aldıklarını belirtmektedir (104). Buradan yola çıkarak, Mübeccel Kızıltan’ın da süregelen bilgileri devam ettirdiği düşünülebilir. Yazar, kadın şairlerin sayıca erkekler kadar çok olmamasını, Osmanlıların Bizans ve İran saraylarını örnek alarak XV. yüzyılda sarayın haremlik ve selamlık olmak üzere ikiye ayrılmasından vezir ve beylerin de etkilenecek konaklarında bunu taklit etmelerine bağlamaktadır. Kadınların, harem yaşamının içine çekilerek toplum yaşamının dışına itildiğini belirten Kızıltan’a göre, “Osmanlı devletini yönetenler, saray ve ulema, İslamiyet’i kadınların toplum yaşamı dışında tutulmalarını sağlayacak biçimde yorumlamışlardır. Bu koşullar altında kadınların sanat yaşamında erkekler gibi, sayıca çok ve etkin olamamaları doğaldır” (106). Yazar, diğer bir neden olarak, tüm bu koşullara rağmen şiir yazan bazı kadın şairlerin eserlerinin kaybolmuş olabileceğini ileri sürmektedir. Bu konudaki bir başka olasılık ise, kadın şairlerin duygularını ifade etmekten kaçınmalarıdır; buna verilebilecek en iyi örnek, Cevheriye Banu (1863-1916)’nın, ölmeden önce şiirlerini yakmasıdır (106).

Nihad Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı* adlı yapıtında, 15. yüzyıldan itibaren kadın şairlerin ortaya çıkmasını, buraya kadar ele alınan görüşlerden farklı bir bakış açısıyla yorumlamaktadır. Banarlı’ya göre:

Bu hadise, divan şiir lisanının ve divan kültürünün, ev ve aile harimine nüfuz ettiğini gösterir; ev kadınları ve genç kızlar arasında yayıldığını; şehir kadınlarının şiir ihtiyacını; hatta okuma, yazma ihtiyacını tatmin edecek bir sevgi ve alaka kazandığını belirtir. [...] Ayrıca bu asrın Şeyhî, Ahmed Paşa, Necatî gibi birinci sınıf şairlerinin ev kadınları arasında okunduğunu ve şiirlerine nazire söylemek yolunda genç kız ve kadınlarda bir heves uyandığını, bu şairlere kadınlar tarafından söylenmiş nazirelerden öğreniyoruz. Bu hadise, divan şiiri Türkçesinin (bu lisanı medresede tahsil eden) mahdudu bir aydınlar sınıfı arasında kalmayıp ev kadınları tarafından da anlaşılacak bir yaygınlık kazandığını gösterir. (“Kadın Şairler” *Resimli Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*, Cilt II, 452)

Yukarıdaki yorum dışında, Nihad Sami Banarlı’nın da, 15. yüzyıl kadın şairleri hakkında bilgi verirken, süregelen söylemin dışına çıkmadığı; aynı klişe bilgileri tekrarladığı dikkat çekmektedir. Örneğin, Mihrî Hatun’dan söz ederken, “Mihrî, şiirlerinde klasik terbiyenin ve divan kültürünün inceliklerine uyarak bu şiirleri üstatlarının yolunda, onların mazmunları; onların söz ve mânâ sanatlarıyla söylemiş, fakat aynı şiirlere onları söyleyenin bir kadın şair olduğunu hissettiren, şahsî ve samimî bir ifade vermeye de muvaffak olmuştur” (Cilt II, 454) yorumunu yapmaktadır. Yazar, bu görüşlerini ileri sürerken, tıpkı bu konu hakkında yorum yapan diğer araştırmacılar gibi, Mihrî Hatun’un “kadınsı” duygularla yazdığı bir şiir örneği vermemektedir.

Şahinkaya Dil, *Türk Kadın Şairleri* adlı yapıtında, yalnızca Mihri Hatun, Zeynep Hatun, Fıtnat, Şeref ve Leylâ Hanım ile Rabia Hatun’un birer şiirini örnek göstermekte; ancak, tek bir şiir örneğinden yola çıkarak, onların şiirini “erkek egemen söylem” bağlamında değerlendirebilmektedir.

Hacı Mehmed Zihnî Efendi'nin *Meşâhîrû'n-Nisâ* başlıklı çalışması ise, kadın şairler hakkında içerdği “klişe” yorumlarla dikkat çekmektedir; ancak, yazarın Leylâ Hanım için yaptığı yorum, kadınları değerlendirme konusunda, erkek bakış açısını yansıtmaması açısından oldukça ilginçtir: “Bazı beyitleri kadınlar için arzu edilen ve güzel bulunan hayâ, tesettür sıfatına aldırış etmediğine delalet etmektedir” (193); “Kendisi hafif meşreb bir kadın imiş.” (193).

Mehmet Arslan, *Leylâ Hanım Dîvânı* başlıklı çalışmasında, şairin hayatını, şairliğini, nazireciliğini, ehl-i beyt sevgisini, Mevlânâ ve Keçeci-zade İzzet Molla'nın şairin üzerindeki etkisini ve Fıtnat Hanım'la olan ilişkilerini incelemiştir; ayrıca şair hakkında Osmanlıca matbu kaynaklardaki yorumlara yer vermiştir. “Bu kadın şairlerin hayatları ve eserleri incelenmeden, divanların metinleri ortaya konmadan Türk Edebiyatı tarihinin tam olarak yazılamayacağı hatta Osmanlı'nın kadına bakış açısının sosyolojik ve estetik yönlerinin bile anlaşılamayacağı bir gerçektir” (11) cümleleriyle yazar, Osmanlı kadın şairleri hakkındaki çalışmaların eksikliğine dikkat çekmektedir. Bu yerinde saptamaya karşın, Arslan da çalışmasının birçok yerinde süregelen klişe bilgileri tekrarlamıştır. “İşlediği konular ve konuları işleyiş tarzı, klasik anlayışın dışına pek çıkmadığını gösterir. Bir kadın şair olduğu halde bir erkek şair için bile müsamaha ile karşılanmayacak, hoş görülemeyecek bazı serbestçe söyleyişleri onun nev'i şahsına münhasır bir kadın şair olduğunu gösterebilir” (40) ya da “Dîvânındaki sevgililer, bütün güzellik unsurlarıyla ve diğer özellikleriyle yıllardır daha önceki divanlarda işlenen kadın sevgilileri andırmaktadır” (60) şeklindeki görüşler, yazarın bu tavrına örnek gösterilebilir; ancak Arslan söylediklerini destekleyecek beyitler ekleyerek diğer araştırmacılardan ayrılmaktadır.

Mehmet Arslan'ın kadın şairler üzerine diğer bir çalışması, *Şeref Hanım Dîvânı*'dır. Yazar, çalışmasında, Şeref Hanım'ı hayatı, şairliği, Dîvânının nüshaları, Dîvânındaki nazım şekilleri ve türleri, tarikatlarla ilişkisi açılarından incelemektedir. Arslan,

Şeref Hanım, divan edebiyatı geleneğinden neredeyse hiç kopmamış, şiirlerinde bir kadın şair olmasına rağmen bir erkek şair gibi düşünmüş, klasik mazmunları, benzetmeleri kullanmada kendisini erkek şairlerden farklı hissetmemiştir. Öyle ki hemen bütün kadın divan şairlerimiz için verebileceğimiz genel bir hükümle, eğer şiirlerini altında imzası (mahlası) olmasa, onu bir erkek şair sanmamız hiç de yadırganacak bir şey olmayacaktır. (32-3)

cümleleriyle Şeref Hanım hakkındaki yorumları tekrarlamaktadır.

Şeref Hanım hakkında yapılmış bir diğer çalışma ise, Yusuf Mardin'in *Şair Şeref Hanım* adlı yapıtıdır. Mardin daha çalışmasının başında, Nihat Sami Banarlı'nın, Şeref Hanım'ı divan şiiri söyleyişini tekrar eden ve yeni bir şey söylemeyen bir şair olarak değerlendirmesine katılmayarak, farklılığını ortaya koymaktadır. Mardin, “Şeref Hanım'ın divan söyleyişini iyi bildiği bir gerçektir. Ama Şeref Hanım'ın bir kadın ağzıyla sevgilisinden uzak kalmanın verdiği üzüntüyü ve kıskançlığı dile getirdiği gerçeğine en büyük kanıt gazel ve şarkılarıdır ” (3) diyerek, konuya eldeki verileri değerlendirerek, bir önyargıdan uzak yaklaşacağının sinyallerini vermektedir. Mardin'in çalışmasındaki, “Şeref Hanım'a Öncülük Eden Kadın Şairlerimiz”, “Batı Avrupa Toplumunda Kadınlık”, “Osmanlı Türklerinin Kadın Konusundaki Tutumu”, “Çağdaş Kadın Şairlerle Karşılaştırma” başlıklı makaleleri, Osmanlı kadın şairleri hakkında inceleme yapmak isteyen araştırmacılara ışık tutacak niteliktedir. Bunun yanı sıra Mardin Şeref Hanım'ı, “Doğa Sevgisi”, “Yakacık Sevgisi”, “Tanrı'ya Yakarışları”, “Sevgisi-Sevgilisi” başlıkları altında da

incelemektedir. Sözü edilen çalışma, tüm bu yönleriyle, kadın şairler hakkındaki diğer çalışmalardan ayrı bir niteliğe sahiptir.

Nicholas N. Martinovitch'in Mihrî Hatun üzerine yaptığı ayrıntılı çalışma, "Mihrî Khâtûn: A Turkish Poetess of the Fifteenth Century" adıyla The Journal of Turkish Literature'da yayımlanmış, bu konu hakkında çalışma yapmak isteyenlere yol açıcı olmuştur.

Yukarıda ana hatlarıyla, Osmanlı kadın şairleri hakkında yapılan çalışmalardan bahsedilmiştir. Tüm bu görüşlerden yola çıkarak, Mehmet Arslan'ın Leylâ ve Şeref Hanım divanları üzerine yaptığı inceleme ve Yusuf Mardin'in *Şair Şeref Hanım* adlı çalışması dışında, Osmanlı kadın şairleri hakkında yapılan çalışmaların neredeyse tamamının önyargı içerdiği görülmektedir. Söz konusu yorumların birbirini tekrar eder nitelikte ve ayrıntılı incelemelerden uzak olması nedeniyle, konuya farklı bir boyut kazandıracak niteliğe sahip olmadığı gözlemlenmektedir. Hemen her çalışmada karşılaşılan, kadın şairlerin erkek egemen söylemle şiir kaleme aldıkları görüşünün, bir ön kabul olmaktan çıkartılarak ayrıntılı bir incelemeye konu edilmesi gerekmektedir. Osmanlı kadın şairlerinin poetikaları üzerine yapılacak ayrıntılı bir çalışma, bu şairleri tüm açıklığıyla ortaya koyacaktır. Ancak o zaman, bu şairlerin gerçekten "erkek egemen söylem" içinden yazıp yazmadıkları anlaşılacaktır.

Divan şiirinin farklılaşmaya izin vermeyen yapısı bu şiir üzerine odaklanan çalışmaları şekillendiren önemli bir özellik olarak ortaya çıkmaktadır. Buraya kadar dile getirilen düşüncelerin tümünün var olan söylemin devamı niteliğinde, birbirini tekrarlayan düşünceler olması, Osmanlı kadın şairlerinin şiirlerini nasıl kaleme aldıklarının ayrıntılı bir incelemesinin yapılması gerektiğini düşündürmektedir. Yukarıda da görüldüğü gibi, söz konusu şairler üzerine erkek egemen söylemin hâkim olduğu ve bu şairlerin "kadınsı" duyguları yansıtmadıkları fikri ileri

sürülürken, ya tek bir örnekle yetinilmekte ya da herhangi bir örnek verilmemektedir.

Bu anlamda, Osmanlı kadın şairlerinin divanları üzerine bir kuramsal çerçeve oluşturarak inceleyen bir çalışmanın bulunmaması önemli bir eksikliktir. Zehra Toska'nın aşağıda alıntılanan düşüncesi, kadın şairler hakkında kaleme alınan görüşlerin eksikliğine yönelik, önemli bir eleştiridir:

Kadın şairler için varılan hükümler, sanırım araştırmacıların kendi araştırmalarının sonuçlarından çok, tezkirelerdeki bilgilerin ve onlardan yapılan tekrarların üstünkörü değerlendirmelerine dayanıyor. Divan şair ve yazarlarıyla ilgili bilgiler için başvuru olan tezkireleri kullanırken yalnız üzerinde durulan kişiyle ilgili bilgilerle yetinilirse değerlendirme sağlıklı olabilir. O maddede aklınıza takılan her sorunun cevabını bulamayabilirsiniz. Çünkü tezkirecinin genel ölçütlerinin ne olduğu tek maddeyle anlaşılamaz. O kişinin edebiyata bir yenilik getirip getirmediği konusu gibi; getirmemişse tezkireci bu konuya hiç girmeyebilir. Tezkirenin tümü değerlendirilmedikçe tezkirecinin edebiyat ölçütlerinin ne olduğu tam olarak ortaya çıkmaz. (“Kadın Edebiyatına Dair” 46)

Aynı doğrultuda, bu konu hakkında, yukarıda adı geçen görüşlerden ayrı nitelikte değerlendirilebilecek bir çalışma göze çarpmaktadır: Kemal Sılay, “Erkeğin Ağzıyla Söylenen Gazel: Osmanlı Kadın Şairler ve Ataerkilliğin Gücü” başlıklı makalesinde, daha önceki görüşlerden farklı bir görüş ileri sürmese de ortaya koyduğu bilimsel tavır ile, diğer çalışmalardan ayrılmaktadır. Sılay, makalesine “Kadınlar başka türlü mü yazar?” (188) sorusuyla başlamaktadır. Amacının, “klasik Osmanlı şiirinde ‘ayırt edici bir kadın sesi’nin, ‘el değmemiş bir kadınlık’ın ya da ‘gizli bir dişil’ öfkenin varlığını kanıtlamaya çalışmak” olmadığını ortaya koyan (188) yazar, daha önceki çalışmalardan çok da farklı olmayan şu yorumda bulunmaktadır:

Bu bildiride, Ortaçağ Osmanlı-Türk toplumundaki ataerkil ortamın, klasik gazellerde kadın sesini nasıl dışladığını ve otomatik olarak denetimi altına aldığını göstermeye çalışacağım. Ayrıca, bu kadınların erkeklere ait bir edebiyat kulübünde, erkeklere bile kendi kişiliklerini ya da kimliklerini ifade etme olanağını kolay kolay tanımayan bir edebiyatta şair olarak meşruluk kazanmak için ne yaptıklarını araştıracağım” (190-1).

Bu yorum katmanları arasındaki fark ya da mutlaka bu ikisinden birinin kabul edilmesi gerektiği düşüncesi, Osmanlı kadın şairlerinin çok boyutlu ve “olduğu gibi” incelenmesini önlemiştir. Söz konusu şairlerin mutlaka, kadın gibi yazdıklarını ortaya koymaya çalışmak gibi, erkek egemen söylemin içinden yazdıklarını ortaya koymaya çalışmak da yanlış bir tavidir. Bu çerçevede, Kemal Sılay’ın, kadın şairlerin şiir alanında meşruluk kazanmak adına neler yaptığını belirlemeye çalışması, yerinde bir çaba olarak yorumlanabilir. Yazarın bu çabası, en azından, kadın şairleri herhangi bir kısıtlama altına sokmadan inceleme olanakları sağlayabilecek niteliktedir.

Sılay yukarıda bahsedilen yazısında, “Ortaçağ Osmanlı kadın şairlerinin kullandığı ‘dolaşıma girme teknikleri’nden birini” (191) incelemeyi hedeflemektedir. Yazar, Ann Rosalind Jones’un “dolaşıma girme teknikleri”nden birinin, “egemen izleyici” konumu olduğunu belirtmektedir. Bu, “tanınmış metinleri itaatkâr bir biçimde alıp yeniden üreten konum olarak tanım[lanmaktadır]” (191). Bu çerçevede, yazarın, Ann Rosalind Jones’tan alıntılardığı aşağıdaki cümleler, Osmanlı kadın şairleri üzerinde çalışmak isteyen bir araştırmacıya önemli ipuçları sunacak niteliktedir:

Edebiyat üretmekten sistemli bir biçimde dışlanmış olan cinsiyete mensup biri, onaylanan söyleme karşı başat/egemen bir konum benimserse, bu kadın, gerçekte

kamu dili üstünde hak talep etmesini yasaklayan toplumsal cinsiyete dayalı sistemi – sınırlı bir rahatsızlık vererek de olsa- istikrarsız hale getirmektedir (Alıntıl原因 Sılay 191).

Kemal Sılay’ın bu alıntıya getirdiğı yorum, yine bir önyargı içermektedir. Ona göre, Osmanlı kadın şairlerinin durumu, daha yakın zamanlara ait kadın şairlerin/yazarların özelliklerinden farklı olarak bir “dişil öfke” barındırmamaktadır (191-2). Sılay, Osmanlı şiir geleneğinin “bir inanç ve otorite çağında erkekler tarafından ve erkekler için yaratılmış bir ortaçağ edebiyat geleneğı olması gerçeğı” ni (192) vurgulamaktadır. Sılay’ın klasik dönem ve yerelleşme hareketinin etkisindeki sevgili betimlemesi üzerine yaptığı yorum (194), söz konusu kadın şairlerden biri olan Leylâ Hanım üzerine yapılan bu çalışma için önemlidir. Şiirlerini 19. yüzyılda kaleme alan ve divan şiirinin değışim döneminde ortaya çıkan Leylâ Hanım Dîvânındaki sevgili betimlemeleri ortaya konmaya çalışılırken, dönemin mahallileşme özelliğı göz ardı edilmemelidir. Kadın bir şaire özgü bir yenilik olarak nitelendirilebilecek bir betimlemenin aslında, söz konusu dönemin mahallileşme özelliğinin bir yansıması olabileceğı unutulmamalıdır. Aksi takdirde, ciddi bir yorum hatasına düşölmüş olur.

Şairlere ilişkin neredeyse tek yaşamöyküsel bilgi kaynağı olan yaşamöyküsü sözlüklerinde çok az kadın adına rastlanıyor ya da hiç rastlanmıyor. Erkek egemen söylemin tekleşmiş sesi belki en net biçimde onlarda işitilebiliyor. Şair yaşamöykülerine adlarını yazdırmayı başarabilmiş kadınlar da çoğunlukla, yerleşik klasik yapıt yapısına meydan okuyamıyor. Zaman zaman, erkek yönelimli söylemin kendileri için engelleyici olduğunu duyumsatsalar da, 19. yüzyıla değın koşullar kadın yazarların şiirlerinde erkek bir sevgiliyi yazmayı elvermeyecekti” (Sılay).

Sılay'ın bu yorumu, bir kadın şairin, “kadın” olarak alımlanmasını belirleyecek tek yolun, şiirlerinde erkek sevgili betimlemesi yapmalarına bağlı olduğunu düşündürmektedir. Oysaki kadın şairleri erkek şairlerden ayıran tek nokta, sevgili cinsiyeti olarak belirlenmemelidir. Kaldi ki erkek şairlerin de kadın cinsiyetinde bir sevgiliyi betimledikleri, divan edebiyatı alanında tartışmalı konulardan biridir. Örneğin, Fıtnat Hanım'ın “oldı hep” redifli gazelini söylediklerine kanıt gösteren Sılay, şu yorumda bulunmaktadır: “Şiirdeki imgeler, bir kadından beklenebileceği üzere bir erkek sevgiliye olan arzuyu da vurgulamıyor” (196). Yazara göre, bu şiiri yazanın bir kadın olduğuna dair “tek işaret, son ikilide, yazarın bu şiir biçiminin gereklerine uyarak kendi adını vermesiyle ortaya çık[maktadır]” (196).

Serpil Çakır, “Biz kadınlar, yıllarca kendi geçmişimizden habersiz yaşadık. Geçmişimizdeki bu bilinmezliği neye borçluyuz (!), tarih gerçeği olduğu gibi gösteriyor mu?” (Çakır 12) sorusunu şöyle yanıtlamaktadır:

Yukarıdaki soru, kadınların, özellikle kadın tarihi konusunda araştırma yapan kadınların, yanıtlaması gereken ilk ve temel sorulardan biri. Çünkü ancak bu sorunun önümüze açtığı yolda, kadınlara ait unutturulmuş koskoca bir deneyler zincirinin ilk halkasını yakalayabiliriz. Geleneksel tarih yazıcılığı, erkeklerin yaşam pratiklerinden kaynaklanan olayları kendisine konu edinir, onun öznesi erkektir. Bu tarih, kadınların dövüşmediği savaşların, fetheden konumda olmadığı kahramanlıkların, kadınların yer işgal etmediği parlamento gibi kurumların tarihidir. Olayların üzerinde geliştiği zemin, bunların ortaya çıkmasını hazırlayan gerçek nedenler ve kişilerle ilgilenilmez, önemli olan sonuçtur. Sonucun ortaya çıktığı alan ise, genelde kamusal alanın sınırları içindedir ve bu sınırların içinde, tarihin öznelerinden biri olan kadın yoktur. (Çakır 12)

Kadınların böylesine yok sayıldığı bir tarihin yanı sıra, edebiyat da onları neredeyse görmezden gelmiştir. Divan şiirine nadiren konu olan kadın, genelde, olumsuz özelliklere sahip bir portre çizmektedir. “Divan şairlerimiz kadınlara mel’une, kaşık düşmanı, saçı uzun aklı kısa, hilekâr, vefasız ve yalancı derler; baykuşa, akrebe ve yılanı benzetirler. Kadınları erkeğe cevri ü cefa eden kötü yaratılışlı mahlûklardan sayarlar[dı]” (Cunbur 62). Fuzulî’nin *Rind ü Zâhid* adlı eserinde dile getirdiği aşağıdaki sözler, kadınlar hakkındaki iki farklı bakış açısını gözler önüne sermesi bakımından oldukça önemlidir:

[Rind’e göre], Kadınlığın yakınlığı devasız bir derttir. Kadınlar, eğer güzelseler, onların muhafazası büyük bir bela ve eğer çirkinseler, onlarla sohbet elim bir azaptır. Kadınlar, selameti bozarlar; onları boşamaksa melamete sebep olur. Kadınları seven erkek, düşman besleyen bir sefihtir. Çünkü kadınlar kendi bekalarına, kocalarının ölümlerine muntazırdırlar. [Ancak Zahid, kadınlar hakkında Rind’den farklı düşünmektedir]: Nikah müessesesi âlemi düzene sokmaktadır. Güzeli yüzlü ve temiz özlü kızlara şeriat kanunu ile yaklaşmak, iki cihanda saadeti sağlar. Yüzü güzel, özü temiz kızlardan gönül ve can rahatı kazanılır; onlardan neslin bekası hasıl olur ve bu tertemiz kızlar nefsi kötülüklerden korurlar. (Alıntıl原因 Cunbur 62).

Aynı doğrultuda, Nuran Tezcan, “Lâmi’î’nin Bazı Eserlerinde Kadın Tipleri ve Kadınlıkla İlgili Düşünceler” başlıklı makalesinde, Lâmi’î’nin Osmanlı’nın kadına bakışını belirleme noktasında adı en çok anılan şairler arasında olduğunu belirtmektedir (281). Bunların yalnızca Lâmi’î’ye ait düşünceler olmadığını, bu düşüncelerin dayandığı kaynakların ayrı bir çalışma konusu olduğunu belirten Tezcan, kadına bakış noktasında şu görüşleri belirlemektedir: “Kadın korkunç bir düşmandır, sana yâr olsa bile amacı senin canını almaktır. Kötü sözlerle onurunu kırar, senin başını eğer”, “Kadınlar dünyada şehvet kaynağıdır, onlara meyletmek

mertlik değildir”, “Sen gece gündüz canını versen, o seni diliyle yer”, “Sana ekmek, yemek yedirse, zehreder, bir sohbet etse, her sözünde seni suçlar. Bunlar korkunçturlar, mert olana kadınla dostluk etmek yaraşmaz” vb. (289). Lâmi’î’nin *Gûy u Çevgân* mesnevîsinden alıntılanan ve kadının fiziksel ve karakteristik özelliklerinin nasıl olması gerektiğinin bile erkekler tarafından belirlendiğini gösteren aşağıdaki cümleler, bu konuya çarpıcı bir örnek oluşturmaktadır:

Ay alınlı; başörtüsü kıvrım kıvrım bulut gibi; yüzünü daha kimse görmemiş; yanağı, sabah bahçesinden, şafak kırmızısından ve sabahın beyazlığından daha üstün; gece-gündüz eşine hizmete, onu yıkayıp temizlemeye hazır, ona hizmet için kolunu kösegü (ateş karıştıracak odun), saçını da süpürge yapmaya hazır. (Alıntılanan Tezcan 288)

Sadece Fuzulî’nin ve Lâmi’î’nin kadınlar hakkında dile getirdiği bu yorumlar bile, araştırmacılara, kadının toplum içindeki konumunun erkekler tarafından belirlendiğini göstermektedir. Kadın kimi zamanlarda melek, kimi zamanlarda ya da şartlarda şeytandır. Burada önemli olan, bu nitelendirmenin, erkekler tarafından, çeşitli önyargılarla dile getiriliyor olmasıdır. Bu çerçevede, 19. yüzyılda yaşamış ve divan şiirinin erkek egemen söylemini esas alarak şiir yazmış Leylâ Hanım’ın kendini ve diğer kadınları nasıl konumlandığı, önemli bir çıkış noktası olarak belirlenebilir. Her ne kadar erkek egemen söylem içinden şiir yazsa da onu erkek şairlerden ayıran bir söylem ya da “ses” farklılığı yok mudur? Söz konusu söylem farklılığının olmaması bile, kadınlara böylesi kesinlemeci yargıların yapıldığı bir toplumda, erkek egemen söylemle şiir yazan bir kadın şairin, bir başkaldırısı ya da onların kadınsılığa yaptığı bir vurgu olarak yorumlanamaz mı? Bu anlamda, erkek şairlerin bundan hoşlanmadıklarını dile getirmeleri, kadın ve erkek arasındaki çizginin belirginleştiğini göstermesi bakımından önemlidir. Bir noktadan sonra,

belirginleşen bu çizgi de işe yaramaz ki bu, bir çeşit “savaş” olarak düşünülebilir. Osmanlı’da kadının ortaya çıkmasıyla, görünmez kadın, görünür olmaya başlar. Bu anlamda, 18. ve 19. yüzyıllarda karşımıza çıkan kadın şairler, kadın ve erkek arasındaki görünmez çizgiyi belirginleştirmek anlamında önem taşımaktadır. Kadın şairlerin tıpkı erkekler gibi, divan şiiri geleneklerine uygun şiirler yazıp divanlar düzenlemelerinin; hatta erkek şairlere nazireler yazmalarının, erkek şairler tarafından hoş karşılanmadığına dair elimizdeki örnek, Necâtî ve Mihrî Hatun hakkındadır; ancak bu konu hakkında tezkireler taranmalı ve başka örnekler olup olmadığı belirlenmelidir. Mübeccel Kızıltan’ın Âşık Çelebi Tezkiresi’nden aktardığına göre, Necati, Mihrî Hatun’un kendisine nazire yazmasını, onunla boy ölçüşmesi olarak yorumlamış ve buna sinirlenmiştir (107). Tüm bu açıklamalar bağlamında, söz konusu kadın divan şairlerinin, kadın sesinin ve kadın- erkek arasındaki çizginin belirginleşmesi konusunda “bilinçli” ya da “bilinçsiz”, büyük bir adım attığı düşünülebilir. Bu da zaten, kadın bilinçlenmesinin ilk örnekleri olarak yorumlanabilir. Bu, bir bakıma, “Bilinçsiz” bir “kadın bilinçlenmesi” olarak tanımlanabilir. Kadın ve erkek arasında ortaya çıkan bu çizginin belirginleşebilmesi için de sese ihtiyaç vardır. Bu anlamda, 18. ve 19. yüzyıllarda duyulamayacak kadar kısık çıkan ya da erkek sesinin başlığı altında duyulamayan kadın sesi, Meşrutiyet’le birlikte daha tiz bir hâle dönüşmektedir. Kadının sesi varsa, bu ses, erkeğin sesine karşı çıkma sesi olarak yorumlanabilir. Bu, iletişimden çok, bir tepki modelidir. Bu çerçevede, Leylâ Hanım, “kadın bilinci” konusunda birer öncü olarak okunabilecek ya da okumaya uygun ipuçları sunabilecek niteliktedir.

Bir başka bakış açısına göre, bir erkek egemenliğinin varolması, kadının tercihi olarak yorumlanabilir. Bu çerçevede, kadının istediği dünyada, erkek egemenliğinin varlığı düşünülebilir. Kadınlar, erkekleri, kendi kişisel dünyalarında öyle kabul

etmişlerdir. Kadın istediği için böyle bir erkek egemenliği vardır. Buna en iyi örneklerden biri, 15. yüzyılda Zeynep Hatun’un “İslâmî-Osmanlı Türk toplumunda kadınla ilgili en yaygın ataerkil anlayışlardan birini, kadının gözü doymaz ve aşağı olduğu inacını vurgu[lamasıdır]. [...] Zeynep Hatun, şair olarak kabul görmek amacıyla, erkekler gibi alçakgönüllü, esprili, daha aşkın bir insan olma, merdane olma arzusunu dile getir[mektedir]” (Sılay 201). Bu kadın şairler de birer birey olarak düşünüldüğünde, onların kadınlara ve erkeklere yaptıkları söylemlerin, kendi duygularını betimlediği ileri sürülebilir. Böylece, Zeynep Hatun örneğinde görülen, “egemen ataerkil yargıyı kabul” (Sılay 201), belki de varolabilmek için yapılan bilinçli bir seçim olarak yorumlanabilir. Bu anlamda, kadının kişisel alanının ve buna giren unsurların incelenmesi, Kemal Sılay’ın şu sorusuna yanıt verebilecek ipuçları sunmaktadır: “Bir kadının erkek şair tarafından yapılandırılmış olup doğallıkla onun bilgilerini, onun sözcüklerini, onun düşünce, inanç ve arzularını yansıtan bir geleneğin içinde şiir yazmaya girişmesi bile nasıl olanaklı oluyordu?” (195). Bu yorum katmanı, erkek egemen söylemden farklı yazmadığı “düşünülen” kadın şairleri anlamlandırabilmek açısından önemlidir. Kadının varolabilmesi için nasıl bir tepkiye ihtiyacı varsa, bir kabullenişe de ihtiyacı olabilir. Böylece, ister erkek egemen söyleme karşı çıkılsın, ister bu söylem kabul edilsin, kadın şairlerin şiir yazma çabası, bir “varolma” çabası olarak yorumlanabilir.

Sonuç olarak, Latifi’nin, Mihrî Hatun için, “her ne kadar gazellerinin işvesi ve şiirlerinin tarzı kadınca ise de etkileyicilik açısından yiğitçe ifade edilmiş örneklerdir” (İsen 308) yorumunda bulunması, “kadınca” sözlerin “her ne kadar” ifadesiyle olumsuzlandığını; “yiğitçe” bir ifadenin ise olumlandığını düşündürmektedir; ancak kadın şairler aynı zamanda erkek şairler gibi yazıp kadınsı duygulara yer vermemekle de suçlanmaktadır. Bu anlamda bir kadın şair, erkek

egemen söylemin dışına çıkamayarak kendine özgü bir söylem geliştiremediği için eleştirilirken; “erkekçe söyleyiş” olumlu bir özellik olarak kabul edilmekte; bu söyleyişe sahip bir kadın şair, divan şiiri geleneğinde kabul edilmektedir.

Kadın şairlere yöneltilen bu çelişkili bakış açılarından kurtulabilmek için, onların divanları ayrıntılı bir biçimde incelenmeli ve poetikaları ortaya konulmalıdır. Ancak böyle bir çalışma sonucunda bir kadın şairin ne derece “erkeksi” veya “kadınsı” şiir yazdığı ortaya konulabilecek ve onlar hakkında bilimsel yorumlar yapılabilecektir.

II. BÖLÜM

DİVAN ŞİİRİNDE DİŞİL-ERİL SÖYLEM

Osmanlı İmparatorluğu, iktidar ilişkilerinin yöneten ve yönetilen; dolayısıyla tahakküm eden ve tahakküm edilen karşılığında belirlendiği bir toplumsal yaşantıya dayanmaktadır. Otorite, padişah imgesi etrafında biçimlenmektedir. Walter G. Andrews, bu imgenin tarihsel kökenlerini şöyle açıklamaya çalışır: Andrews’a göre, Osmanlı İmparatorluğu, “bir dil, din, kavim ve kültür bohçası halinde” tarih sahnesine çıkmış ve “Bizans İmparatorluğu’nun gerilemesinin neden olduğu güç boşluğunu doldurması ölçüsünde de kökenindeki heterojenliği, devletin temel yapısına yerleştirmiş”tir (“Yabancılaşmış ‘Ben’in Şarkısı”114). Andrews, “16. yüzyıla gelindiğinde, Osmanlı Devleti[nin], sultan/despotun şahsı etrafında bir iktidar odağı biçimlendirmiş” olduğunu ifade eder (114).

Bu yapı içerisinde kul kendisini ne bu iktidar odağının yanında konumlandırabilir ne de bu odaktan uzaklaşabilir. Andrews, bu sistemin despotik yapısını şu sözlerle ifade eder:

[H]ükümdara sadakatin en aşırı biçimini aldığı (“kul” rolünün benimsendiği) bir sistem, uyruk konumundaki bireyi padişahın davranışının sonuçlarından pek korumaz. Birey, bütün ödüllerin ve cezaların nihai olarak hükümdardan geldiği ve mevkii ne kadar yüksek olursa olsun, iktidarını, varlığını, hatta canını padişahın iki dudağı arasından çıkacak bir söze borçlu olduğu bir sisteme bağlıdır. Dolayısıyla hiç değilse psikolojik olarak hükümdarın tutumuna direnmeyi veya bu tutumun sonuçlarından sakınmayı sağlayacak hiçbir tatmin edici yol bulunmaz. Kişi, bir başka güçlü hizbe de bağlanamaz, çünkü böyle bir hizip yoktur. Kişi, ömrünü, otoritenin fiziksel yerinden uzakta da geçiremez, çünkü ilişkinin kişisel olduğu yerde, mesafe, olası kazanımları tehlikeye sokar ve ‘kul’, hükümdarın kontrolü dışında olabilecek, kendine ait hiçbir şeye sahip değildir: Ne iktidara, ne itibara hatta ne de servete veya geçim imkânına... (*Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı* 118-9)

Bu bölümde, bu despotik iktidar odağının etrafında örgütlenen, patriarkal ve erkek egemen bir toplum olan Osmanlı’nın geleneksel şiiri, ikili karşıtlıklar çerçevesinde irdelenecek ve divan şiirinin dilinin ne derece “eril” olduğu, diğer bir deyişle, söz konusu geleneğin dilinin “dişil” olarak nitelendirilip nitelendirilemeyeceği tartışılacaktır. Ele alınacak ikili karşıtlıklar, kadın-erkek kavramsallaştırmalarına temel oluşturan ve feminist kuramların öncü örneklerinden bugüne üzerinde durdukları “aktif-pasif” ikiliği ve “ben-biz” ikiliğidir. Bu karşıtlıklar, kadın ve erkeği tanımlayan ve birbirlerinden ayıran sınırların çizilmesinde önemli rol oynamaktadır. Divan şiirinde sevgilinin âşık üzerinde kurduğu tahakküm ve âşıkın onun karşısındaki kölelik konumu, bu ikili karşıtlıkları tartışmak adına önemli veriler sunmaktadır.

Dilin biyolojiye, anatomiye indirgenemeyeceğini düşünen Kristeva’ya göre dili bedensel özelliklere göre değerlendirmek, kadın ve erkeği egemen basmakalıplarla

anlama çabasıdır. Ona göre, erkekler dişil, kadınlar ise eril bir tarzda yazabilme yeteneğine sahiptir (Humm 153). Her ne kadar Kristeva gibi, Fransız Feminist düşüncesinin önde gelen isimlerinden bir diğeri olan Irigaray da, “rutin olarak kullandığımız dil[in] erillikle biçimlen[diğini] ”düşündüğünü ifade etse de (Humm 153) bu bölümde, tersine bir bakış açısı geliştirilecek ve dişil bir dilin olanakları araştırılacaktır. Kadın ve erkeği tanımlayan, diğeri bir deyişle, dişil-eril anlam taşıyan zıtlıklarda, dişilin eril üzerinde kurduğu tahakküm saptanarak, Divan şiirinin dilinin “dişil” bir dil olarak nitelendirilip nitelendirilemeyeceği sorgulanacaktır.

Divan şiirinin ana izleklerinden biri, aşktır. Bu izleğin divan şiiri geleneği içinde ele alınış şekli, “Batı-dışı kültürlerin aşk anlayışını yansıtması açısından önemli bir örnektir. Âşık ile mâşuk arasındaki ilişkiyi sembolize eden gül ile bülbül, pervane ile mum gibi soyutlamalar etrafında tanımlanan aşk ilişkisi ile Batı metafiziğinin bu konudaki görüşlerinin benzerlik taşıması dikkat çekicidir” (Başlı 16). Şairin kendini çoğunlukla âşık konumunda belirlediği ve bu konumda okuyucunun karşısına çıktığı divan şiiri, yüzyıllar boyunca erkek egemen toplumun değer yargıları ışığında, kendi hayal dünyasını, imgeler bütünü ve bunun sonucunda kendi sevgili tipini oluşturmuştur. Âşık güçsüzdür, çaresizdir, ağlayan, inleyen, yalvarandır. Onun sevgilinin tahakkümünü kabullenişinin temelinde bütün bunların yanı sıra aynı zamanda bir ödül beklentisi içinde olması da yatmaktadır. Walter Andrews bu beklentinin altını şu sözlerle çizer:“mutlak otorite karşısında gerçek veya sembolik boyun eğişin somut ödül beklentileri olmaksızın yapılmadığını dikkate almak önemlidir. [...] Şiirde, ödüllendirme beklentisi, elbette sevgilinin ilgi, himmet ve lütfunda, ayrıca mistik visalde bulunan neşede mevcuttur” (*Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı* 121).

Divan şiiri üzerine olan pek çok çalışmada, âşıkın sevgili karşısındaki konumu ve bu konum tarafından belirlenen sevgili tipi tartışma konusu edilmektedir. Bu sevgili tipi üzerine, önemli çalışmalardan biri, Ömer Faruk Akün'ün *İslam Ansiklopedisi*'nde kaleme aldığı "Divan Edebiyatı" maddesidir. Bu madde, genel anlamda, söz konusu şiir geleneğinin aşk-âşık-sevgili tipi hakkında araştırmacılara yol göstermektedir. Akün, divan şiiri geleneğinin temelinde bir aşk modeli olduğunu belirtir ve şairin bu modele uygun olarak şiir kaleme aldığının altını çizer:

Divan şiiri uyulması gereken bir teşrifatı olan, beraberinde şair için bir teşrifat getiren bir edebiyattır. Bu edebiyatın prensipleri dairesinde şiir yazma ve kendini buna göre ifade etme yolunu seçen şair, onun istediği hüviyette görünecek, onun var olma hakkını tanıdığı duyguları ve duyuş tarzlarını benimseyecek, onun önceden seçmiş olduklarını ve uygun gördüklerini konu ve muhteva diye kabullenecek, varlığı, çevreyi ve tabiatı onun gösterdiği gibi görececek, hissettiklerini ve gördüklerini onun belirlediği şekilde işleyip ifade edecektir. Divan şairi, bu teşrifatın içinden konuşur ve bununla kendine ikinci bir tabiat kazanır. [...] Divan şairi olmak bu şairliğe kabul edilmek isteyen kimse, duygu ve tavırda onun teşrifatını benimseme ve yerine getirme hali içine girmektedir. [...] O daireye giren şair, aşkını söyleyecekse onu asıl hayatındaki gibi ve sevgilisinin asıl hüviyetiyle değil, duygularını divan şiiri geleneğindeki aşk modeline uydurarak, ondaki aşk tarzı ile ve sevgilisini de oradaki sevgili tipine adapte etmek suretiyle ifade edecektir. (Akün 414)

Akün'ün de belirttiği gibi, söz konusu şiir geleneğinde bir şair olarak var olmak, belirli imgeler dünyasına hâkimiyeti ve onları kullanarak yeni bir hayal dünyasını yaratmayı gerektirmektedir. Kişisellikten söz edilemeyen divan şiirinde, şairlerin kendi özel hayatlarında yaşadığı aşk duygusunu ya da gerçekten âşık oldukları bir sevgiliyi, sahip olduğu özelliklerle tıpatıp anlatma gibi bir kaygıları yoktur. Onların

bu şiiri oluştururken meselesi, var olan hayal dünyasını, kendilerine özgü bir ifadeyle nasıl dile getirebilecekleridir.

Ömer Faruk Ak n' n bu sözleri, divan şiiri geleneği içinde  şıklık konumunun ne derece önemli olduğunu vurgulaması bakımından önemlidir. Yazarın da belirttiği gibi, divan şairi olmak, geleneğin belirlediği ölçülerde  şıklık kimliğini kabul etmekle mümkündür. Böyle bir şiir geleneğinde divan oluşturan ve gelenek içinde kabul gören bir şair, önceden belirlenmiş koşulları, değişmez gerçekler olarak benimser; çünkü bu geleneğin dışında, kişisel duygularına yönelik şiir yazan bir şairin gelenekçe reddedileceğini bilmektedir. şairin çizmesi gereken sevgili tipi de aynı doğrultuda gelenek tarafından belirlenmektedir. Ak n de gelenek tarafından belirlenen sevgilinin tek tipteleştiğine dikkati çekmektedir. Yazar, şiirin yazıldığı zaman ve mek ndan bağımsız olarak birbirine tıpatıp benzeyen sevgili tipleri barındırdığını vurgulamaktadır (416). Fiziksel  zellikleri gelenek tarafından belirlenen sevgilinin karakteristik özelliklerini Tanpınar, "saray istiaresi" kavramı çerçevesinde değerlendirmekte ve sevgilinin davranışları ile hükümdarın davranışları arasındaki benzerliklere dikkati çekerek, sevgilinin tavırlarını bir tahakküm ilişkisi çerçevesinde açıklamaktadır. Tanpınar'a göre:

Sevgilinin bütün davranışları, hükümdarın davranışlarıdır. Sevmez, bir nevi tabii vergi gibi seilmeyi kabul eder.  sterse iltifat ve lutfeder. Hatta hükümdar gibi ihsanları vardır. Yine onun gibi, isterse bu lutfu ve ihsanı esirger. Hatta cevver eder, işkence eder, öldürür. Kiskanılır; fakat kıskanmaz. Bir saray, bir yığın mabeynci, gözde veya gözde olmaya namzetlerle doludur. Sevgilinin etrafında da rakipler vardır.  şık, tıpkı bir saray adamı gibi, bu rakiplerle mücadele halindedir. Hülasa saray nasıl mutlak ve keyfi irade; hatta kapris ise sevgili de öylece naza giden h r

iradedir. [...] Eski şiirimizde aşk, sosyal rejimin ferdi hayata aksi olan bir kulluktur” (Tanpınar 6).

Osmanlı-divan şiiri üzerine çalışan Walter G. Andrews da Tanpınar gibi, padişah imgesinin başatlığı üzerinde durur ve bu imgenin, gerek Osmanlı kültürel hayatında gerekse devlet yapısında, belirgin olduğunu belirtir (Andrews *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı* 114). Mutlak otoritenin padişahın şahsında toplandığına Hodgson’un da işaret ettiğini belirten Andrews, kişisel otoritenin, beraberinde otorite sahibine kişisel bir bağlılık da getireceğini ifade etmektedir. Ona göre, “bu tür bir simgesel düzende, insanın benlik-imesi güçlü bir şekilde statü temsiliyle sevgili/hükümdardan uzaklığın bir fonksiyonu olarak ifade edilen görelî yoksunluk ya da iktidarsızlığa dayanan bir statü temsiliyle belirlenir” (Andrews “Yabancılaşmış ‘Ben’in Şarkısı”121). Söz konusu otorite ilişkisinin, günümüzde otorite ilişkilerine kişisel bir nitelik bağlamaktan çok demokrasi, ulus, başkanlık, şirket gibi, bağlılıklarla rasyonalize edildiğini, şiir geleneğinin sunduğu kanıtlardan yola çıkarak Osmanlılarda durumun bu noktada günümüzden farklı olduğunu belirtmektedir:

Eğer şiir geleneğinin sunduğu kanıtlar itibarıyla değerleriyle alınırsa, devlete-hükümdara tebaa olma ilişkisi, açıkça bir aşk veya sevgi ilişkisidir, hiç değilse aşka çok benzeyen derin bir duygusal bağlılık demektir. Benzer şekilde, âşık-sevgili, efendi-kul ve tebaa-hükümdar ilişkilerinin birbirleriyle özdeşleştirilmesi, hem şiir geleneğinde anlam üretimi açısından hem de anlamın şiirden toplumsal davranış alanına yayılması açısından önemli sonuçlar getirir. (*Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı* 116)

Andrews’un yukarıda dile getirdiği biçimde bir otorite ilişkisinin şiire yansımaması mümkün değildir. İncelediği şiirlerde, yüz yirmi iki kez dolaysız bir biçimde kullanılan “şah” kelimesinin en çok tekrar edilen ikinci kelime olduğunu

belirten yazar, benzer biçimde “kul” kelimesinin de otuz sekiz kez birincil gönderimle kullanıldığına dikkat çekmekte, söz konusu otorite ilişkisinin Osmanlı şiir geleneğine doğrudan doğruya yansıtıldığını ifade etmektedir (114-5). Divan şiiri geleneğiyle ilgili yapılan çalışmaların çoğu, şiirde hükümdar için kullanılan terimlerin büyük oranda sevgiliyi, kul için kullanılan terimlerin de âşığı imlediğinden bahsetmektedir. Walter Andrews da bu konuya değinmekte ve konunun asıl önemli yönünün gözden kaçtığını; bunun, “şiirsel formülasyonun, sosyopolitik ilişkinin doğasının ve boyutlarının daha eksiksiz bir tablosunu sunmaya nasıl katkıda bulunabileceğini biraz ayrıntılı bir şekilde ele alma[nın] yerinde ol[acağı]” (115) belirtmektedir. Andrews’a göre, bu efendi-kul, âşık-sevgili, tahakküm-boyun eğme ilişkisine getirilebilecek yorumlardan biri, bu örüntünün, hükümdarın rolünü belirlediği ve tanımladığıdır (117). Yazar bu görüşlerini şu örneklerle açıklar:

[...] Şiir dışı kaynaklarda Osmanlı padişahlarının genel portreleri, çoğu zaman, gazelde anlatılan sevgilinin karakterinin şu ya da bu yönüyle aşağı yukarı örtüşür. Örneğin, I. Selim, yavuz, keyfi, gaddar ve yaman bir sevgili şeklinde tarif edilir, Kanuni Sultan Süleyman ise utangaç, nazlı ve müstağni ‘yâr’dır. II. Selim’e gelince, bu padişah, bezmin sakisidir, mest ve sarhoştur, zevk ü safa düşkünüdür. (*Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı* 119-20)

Divan şiirinde âşık-sevgili arasındaki ilişki bir otorite asimetrisi ile ifadesini bulmaktadır. “Daha da dünyevi bir düzeyde, şiirde çizilen sevgili/hükümdar imgesi, belirli bir davranışı, örneğin cefa, sitem, zulüm ve cevr ile anılır ki bütün bunlar, şiir dışı kullanımda, doğrudan doğruya otorite ilişkisinin olumsuz yönlerini belirtir. İlişkinin olumlu yönünü ifade eden, lütuf, rahm ve himmet gibi kavramlar da biraz daha seyrek de olsa” karşımıza çıkar (*Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı* 118). Dolayısıyla, divan şiiri için otorite ilişkisini tamamen olumsuz bir unsur olarak ele

alır, denilemez. Andrews, otorite ilişkisinin olumlanan bir doğallık içerisinde konu edildiğini belirtmektedir:

Gazel, otorite ilişkisinin bu hayli olumsuz yönüne şöyle karşılık verir: Hükümdarın davranışının yıkıcı veya acı veren boyutlarını, bu davranışı mevcut ilişkinin (kişisel aşk/sadakat ilişkisinin) doğal, kaçınılmaz bir sonucu sayan bir görüşün içinde eritir. Dahası şiir, böylesi olumsuz davranışı ‘daha yüksek bir iyi’ biçiminde yeniden yorumlayan bir örüntüyü, tasavvufî-dini çerçeveyi sağlar. Yani, sevgilinin zulmü, cevri ve cefası, yalnızca, sevgilinin bu duyular dünyasına (âlemü’l-hiss’e) hâlâ bağlı olduğu şeklinde anlaşılır; dolayısıyla zulüm veya cefa, önünde sonunda bu dünyaya sırt çevrilmesine ve öte dünyanın idrakine yol açacağı için bir lütuf sayılır. (*Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı* 119)

Aşkın kulluk boyutu nedeniyle sevgili, âşık üzerinde tahakküm kuran bir karakteristik yapıya bürünmektedir. Bu tahakküm ilişkisi sadece sevgilinin değil âşkın tavırlarını da belirler. Böylesi bir sevgili karşısında âşkın takınacağı tavır da yine gelenek tarafından belirlenmiştir. Gelenek, sevgilinin de âşkın da fiziksel ve karakteristik özelliklerini belirler ve onları tipleştirir. Şairler için önemli olan bu tipleştirmeyi sanatsal bir ifadeye kavuşturmadır. Divan şiiri üzerine yapılan hemen hemen tüm çalışmalarda bu durum açıkça belirtilir. Örneğin, Gibb, Osmanlı şairleri için üslup ve tavrın, konudan önce geldiğini, önemli olanın söyleyecekleri şeyden çok onu nasıl söyleyecekleri olduğunu belirtmektedir. Gibb, bundan dolayı, divan şiirinin yüzyıllar boyunca belirli temalar çerçevesinde üretildiğini belirtir:

“dolayısıyla bir yığın sınırlı sayıda tema, onlara yüzyıllarca kâfi gelmiştir. Sürekli artan dil güzelliğiyle sürekli incelen hayal zenginlikleriyle tekrar tekrar aynı temaları sunmuşlar; zevk sahibi ve münevver sınıfın anlayabileceği, parlak zekâlarının ve ses armonilerinin teşhir edildiği eserler meydana getirmişlerdir” (43).

Divan şiirinde sevgili ve âşık arasındaki ilişki açıkça bir tahakküm ilişkisi olarak konumlandırılmasına karşın, belirgin bir biçimde cinsiyetlendirilmez. Şiirlerde insani aşk, ilahi aşk için bir metafor olarak kullanılır; bununla birlikte, insani aşk, bir kadın-erkek aşkı olarak ifadelendirilmez. Şiirlerde aşk ilişkisinin taraflarını kadın veya erkek olarak belirginleştirmeyen ifadelerle rastlanır. Divan şiirinde “sevgilinin cinsiyeti” tartışmaları önemli bir yer tutmaktadır. Bu tez çalışmasında, sevgilinin biyolojik cinsiyetinin tartışılması merkezî bir noktada yer almamaktadır. Burada yürütülen tartışmada, sevgilinin biyolojik cinsiyeti önemli değildir; çünkü bu çalışma, sevgili ya da âşıkın cinsiyeti üzerine değil; âşıkın “dilinin” cinsiyeti üzerine yoğunlaşacaktır.

Yukarıda konu edinilen, sevgili-âşık arasındaki hiyerarşik ilişkiyi Walter G. Andrews, iktidar sahibi (üst) ile ast, sultan ile kul, koca ile karı, ebeveyn ile çocuk arasındaki ilişkilerde dışsal paralellikleri kurulabilecek bir tahakküm/boyun eğme ilişkisi olarak tanımlamaktadır (*Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı* 205). Ona göre âşık, “aşkın esiridir, aşkın kölesidir, aşkın kurbanıdır, başına inanılmaz felaketler gelir” (150). Walter Andrews ve Mehmet Kalpaklı, *The Age of Beloveds* adlı kitaplarında sevgilinin âşık üzerindeki gücünün, sevgilinin cinsiyetinden bağımsız olarak dişil bir güç olarak algılanabileceği belirtmektedirler (198). Bu gücün, dişil olarak nitelendirilmesinin nedeni, sevgilinin utangaç bakışıyla kendisini geri çekmesi ve kendisini ondan kaçırmasıyla âşığa cevap vermemesi ve sessizliğe bürünmesiyle dişillikle özdeşleştirilen bir pasif rol içinde kendisini ifade etmesidir. Andrews ve Kalpaklı, aktif âşkın, “eril bir rol” (198) olduğunu belirtirler.

Andrews, “Yabancılaşmış ‘Ben’in Şarkısı” başlıklı makalesinde, Divan şiirinde hükümdarın ailede babanın sahip olduğu hiyerarşik role hemen hemen hiç

oturtulmadığını söylemekte, sürekli bir sevgili motifiyle bir arada konu edildiğini ifade etmektedir:

Şiirde içsellik/dışsallık (bahçe/çöl), toplumsal grup (sevgili ile şarap meclisi [bezm] biçimindeki tipik grup içi buluşmalar), toplumsal etkinlik (meclis/sosyal buluşma), değer (altın, mücevher vb'nin aşk terimleriyle kodlanması), anlam (bahçede/mecliste davranışların doğru yorumlanması) türünden tüm diğer simgeler, 'sevgili'yle olan ilişkileriyle belirlenir (yani bahçe sevgiliyi düşünmek içindir; bahçenin çiçekleri, ağaçları vs de 'o'nu –Türkçede üçüncü şahıs zamiri cinsiyet rolü belirtmez- hatırlatmak ya da kısmen temsil etmek için oradadırlar; meclis 'o'nun olduğu ya da 'o'nun sözünün edildiği yerdir; sevgilinin yüzü 'o'nun sayesinde altın gibi sarıdır, 'o'nun gözyaşları inci gibidir...) böylece şiirsel dramada babanın adı, bu şiirde aile hiyerarşisini resmeden bir simgecilik neredeyse namevcut olduğu, politik söylemde de pek az bulunduğu içindir ki sonuçta aynı gösterilenin (ya da gösterilenler dizisinin) göstergesi halini alan bir sevgilinin- adı işleviyle temsil edilir. Bu ise şu anlama gelir: 'bu ülkenin babası', 'ulus-devletin babası', 'cennetmekân babamız' türü bir dil hemen hemen hiç görülmez, onun yerine 'halkın sevgilisi', 'kalbimizdeki sevgili' türü bir dil kullanılır. (Andrews 115)

Yukarıda dile getirilen tahakküm kurma-tahakküme uğrama ilişki çerçevesinde, kendisini sevgiliden daha aşağı bir konumda çizen âşık, ne derece aktif bir rol içerisinde kabul edilebilir? “Efendi-kul ilişkisine fiilî veya ritüel olarak girmek, genel olarak, kişinin hem sahip olduğu şeyleri hem de kendisinin kontrolünü efendisinin eline bırakması anlamına gelir. [Divan] şiir[in]de, bu teslimiyeti meşrulaştıran ve ona aşkın bir anlam veren, niteliği apaçık belli pek çok bağlam vardır” (*Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı* 120). Bu bağlamlar göz önüne alınacak ve divan şiirinde konuşan öznenin âşık olduğu düşünülecek olursa, kendini pasif bir

konumda resmeden âşığın dilinin ne derece “eril” bir dil olarak nitelendirilebileceği, tartışma konusudur. Aşağıdaki bölümlerde, bu soruya cevap aranacaktır. Söz konusu geleneğin dilinin cinsiyetinin belirlenmesinde yapısalcılıkta “binary opposition” olarak tanımlanan ikili karşıtlıklar yol gösterici olacaktır.

Ortak bir paydada buluşan ögeler arasındaki esmer/sarışın, birey/toplum, gerekli/gereksiz gibi alışlagelmiş karşıtlıklardaki farklılık durumunu gösteren “ikili karşıtlık”, dil dizgesini oluşturan ögelerin başka ögelerle bağıntılarının belirleyici özelliğidir (Yüksel 13). Jale Parla ve Sibel Irzık’ın *Kadınlar Dile Düşünce* adlı derlemeye yazdıkları “Önsöz” yazısında belirttikleri gibi, sanat dilinin dilin işlerlik kazandığı ikilikleri kullanarak özgülleştirdiğini söyleyen yapısalcılık, yazın metnini oluşturan, hem yazarın kullandığı özel dile ilişkin ikili ögelerin hem de tematik ikiliklerin haritasını çıkarmayı, eleştirel bir yöntem olarak belirlemiştir (17). Yapısalcı eleştirinin temel aldığı ikilikler, kültürel olarak belirlenmiş cinsiyet kavramı sayesinde, kadın-erkek rollerinin kutuplaşmasını pekiştirebilecek, ikiliklerin bir tarafının diğerine üstün ve imtiyazlı kılınabileceğini belirleyebilecektir (20).

Hélène Cixous ve Catherine Clement *The Newly Born Woman* adlı kitaplarında, “Kadın Nerede?” sorusuna yanıt ararken ikili karşıtlıklardan yola çıkar ve bu karşıtlıkların kuruluşunu sorgularlar. İkili karşıtlıkların altında ortak bir şema yattığını ortaya koyan Cixous ve Clement, cinsel farklılıkların bu yolla inşa edildiğini iddia ederler. Bu yazarlar, her ne kadar teorilerini toplumsal yapıdan yola çıkarak oluşturmuş olsalar da yukarıda dile getirildiği gibi, divan şiirinin Osmanlı sosyal yapısının bir yansıması olduğu ve mazmunların hiyerarşik yapıyı yansıttığı düşünüldüğünde söz konusu karşıtlıkların, divan şiirinin anlamlandırılmasında katkısı olacağı açıktır. Kitaptaki şema, şu ikili karşıtlıkları ön plana çıkartır:

Aktiflik/Pasiflik

Güneş/Ay

Kültür/Doğa

Gündüz/Gece

Baba/Anne

Kafa (Akıl)/Kalp (Duygu)

Entellektüelizm/Duygusallık

Logos/Patos (63).

Cixous ve Clement, ikili karşıtlıklar arasındaki hiyerarşik yapıya dikkat çekerler. “Akıl ve duygu”, “gündüz ve gece”, “baba ve anne”, “güneş ve ay”, “kültür ve doğa” ve “aktiflik ve pasiflik” arasındaki ilişki, sadece bir karşıtlık ilişkisi değil; aynı zamanda birini diğerine üstün kılan hiyerarşik bir ilişkidir. Bütün bu karşıtlıkların ikili doğasına dikkat çeken yazarlar, bu durumu dikkat çekici bulur ve şu soruyu sorarlar: “Bunun bir anlamı var mı? Mantığın düşüncüyü, -bütün kavramlar, kodlar ve değerler- ikili bir sisteme maruz bırakması, kadın ve erkek çiftiyle ilişkilendirilebilir mi?” (64). Cinsel farklılık sorununun, geleneksel olarak “aktiflik/pasiflik karşıtlığıyla eşleştirilerek” ele alındığını ifade eden yazarlar (64), kadınlığın genel olarak pasiflikle özdeşleştirildiğini belirtirler. Luce Irigaray da *Between East and West (Doğu ile Batı Arasında)* adlı kitabında, “[...] alt basamaklarında doğa ile özdeşleştirilen kadının, daha üstte ise kültürün efendisi olan erkeğin yer aldığı bu hiyerarşinin kadınla erkek arasındaki ilişkiye hâkim olduğuna dikkat çek[mektedir]” (Başlı 16).

Yukarıdaki şemada Güneş/Ay karşıtlığı, Aktiflik/Pasiflik karşıtlığı ile karşılanmaktadır. Bu noktada, bize dilsel farklılıkların önemsenmesi gerektiğini hatırlatan bir unsurla karşılaşırız. Andrews ve Kalpaklı’nın, *The Age of Beloveds* başlıklı kitaplarında belirttikleri gibi, Arapçada güneş (şems) dişil cinsiyetli bir

kelimedir. Ay (hilâl) ise eril cinsiyetlidir (203). Oysa Türkçede kelimeler cinsiyetli değildir. Bu nedenle ikili karşıtlıkları oluşturan kelimeler kendi başlarına bir cinsiyet vurgusu taşımaz. Ancak karşıtlarıyla yan yana getirildiklerinde bir cinsiyet rolü için kavrayıcı bir ifade olarak belirginleşirler.

Çalışmalarının temeline kadın ve erkek arasındaki ayrımları simgesel düzleme taşıyan ikili karşıtlıkları yerleştiren bir başka araştırmacı olan Luce Irigaray da yukarıdaki görüşlerle aynı doğrultuda, insan doğasının çift taraflı olduğuna dikkat çeker. “İnsan Doğası Çifttir” başlıklı yazısında Irigaray, evrensellik arayışının, doğadaki çeşitliliğin görülmesini engellediğini belirtir. Yazar şöyle der: “Doğal olan en az çift taraflıdır: eril ve dişil. Doğal olanın üstesinden evrensel olan ile gelmek konusunda yapılan spekülasyonlar, genellikle doğanın *tek* olmadığını unuttur” (Irigaray *I Love to You* 35).

İkili karşıtlıklar, doğanın çift yönlülüğünü yansıtır. Her terim, karşıtının oluşmasında rol sahibidir: Aydınlık, karanlığı; gece, gündüzü inşa eder. Bu bağımlılık ilişkisi, Hegel’in “Efendi-Köle Diyalektiği”ni hatırlatan bir şekilde, hem bir asimetriye dayanır hem de bir karşılıklılık yaratır. Kadın ve erkek kimliklerinin kuruluşunda, “ötekileştirerek cinsiyetlendirme” denilebilecek bir yöntem izlendiği, kolaylıkla fark edilir. Bu konuya dikkati çeken yazarlardan biri Julia Kristeva’dır. “Julia Kristeva, Batı metafiziğinin aşkı nasıl kavramsallaştırdığını incelediği *Tales of Love (Aşk Hikâyeleri)* adlı çalışmasında aşkın tarafları arasındaki karşıtlık ilişkisinin kökeninde ‘efendi-köle diyalektiği’nin yattığını söyleyerek bu kurgunun çok uzun bir ömre sahip olduğuna dikkat çekmektedir” (Başlı 16). Zeynep Direk, Simone de Beauvoir’ın feminizme bakışını tartıştığı bir yazısında, Beauvoir’ın, kadın sadece ataerkilliğin tarihinde değil; onu önceleyen anaerkil düzenlerde de “başkası” olarak kurulduğu için tarih boyunca kadın ve erkek cinsiyetleri arasında bir karşıtlıklılık

ilişkisi olmadığını belirttiğini söylemektedir (“Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği” 16). Ona göre, “Aynı’ya benzer başka ile aynı arasında kurulan bir asimetri ilişkisi bir karşılıklılık ilişkisine dönüşebilir. Bunun Hegel’deki paradigması elbette köle-efendi diyalektikidir. Ama asla Aynı’ya indirgenemeyen mutlak başka ile Aynı arasındaki ilişki, hiçbir zaman bir eşitlik ilişkisi olamayacak, her zaman köleliğe indirgenemeyecek bir tahakküm ilişkisi olarak sürüp gidecektir” (16). Beauvoir, anaerkil düzenlerde de toplumun aslında eril olduğunu ve her ne kadar siyasi gücün erkeklere ait olduğunu söylese de kadının doğurganlığı yüzünden erkeğe bağımlı olmasının, aslında erkeği kendisine bağımlı kıldığını ve bu noktada ona erkek üzerinde bir güç kurma özelliği verdiğini vurgulamaktadır. Yazara göre bu “karşılıklı bağımlılık ilişkisi”, kadını köleleşmekten kurtarmıştır (17). Direk, Beauvoir’ın bu Hegelvari kölelik konumunu gündeme getirerek şunları söyler: “Kadın, erkek tarafından mutlak başka olarak kurulurken, erkek onu yaşamın, doğanın güçleriyle karıştırmış, ona doğurganlığı zemininde büyümlü güçler atfetmiş, ondan korkmuş ve onu özsel veya esas olan olarak koymuştu” (18). Diğer bir deyişle erkeklik denilen kategorinin cesaret, dayanıklılık, güçlülük gibi unsurların etrafında inşa edilmesi, kadınlığın korku, kırılganlık, güçsüzlük gibi unsurlarla kurulmasını gerektirir. Buna karşın, kadınlık, her ne kadar bir zayıflık söylemiyle kurulsun da aynı zamanda erkek için bir korku unsuru olarak belirginleşir.

Efendi ve kölenin bir karşılıklılık ilişkisi içinde, birbirlerini var etmeleri gibi, kadınlık ve erkeklik kategorileri de benzer bir karşıtlık asimetrisiyle birbirine bağlanır. Zeynep Direk, “Hegel’in anlatısına bakarsak köle, köleliği içindeki bir sürecin sonucunda özgürleşir” (30) demektedir. Buradan yola çıkarak Simone de Beauvoir’ın önde gelen üyelerinden olduğu, Birinci Dalga Feminizmi, diğer bir deyişle eşitlik feminizmini, bir adım ileri götürmeye çalışan İkinci Dalga Feministler,

kadınlığın kadınsı özellikleri kucaklayarak özgürleşip özgürleşemeyeceğini sorgular. Bu noktada, eğer pasiflik, kadınsı bir özellik olarak kabul ediliyorsa, kadınlığın özgürleşmesi, bu özelliğin reddine mi kabulüne mi dayalıdır, sorusu feministler için önemli bir soru olarak ön plana çıkar.

Divan şiirinde sevgili ve âşık arasındaki tahakküm ilişkisini ve hiyerarşiyi, feminizm açısından oldukça önemli olan bu aktiflik-pasiflik ikili karşıtlığını dikkate alarak değerlendirmek, şiir dilinin cinsiyeti konusunda bize çok önemli ipuçları verecektir.

II.A. DİVAN ŞİİRİNDE AKTİFLİK PASİFLİK

Andrews divan şiirindeki, efendi-kul, âşık-sevgili, tahakküm-boyun eğme ilişkisini tartışırken aktiflik ve pasiflik rollerine özel bir önem atfederek bu rolleri şöyle örneklemektedir:

En temel olarak, şiirsel formülasyon, hükümdarı bir sevgi nesnesi olarak belirler. Hükümdar, bir nesne olarak bir anlamda bir duygusal ilişkinin hareketsiz başlatıcısıdır; aşk uyandırır, aşkın yöneldiği hedef işlevi görür, ama duygusal duruma katılması gerekmez. Şiirin kimi standart aşk mazmunlarında bu durum, kendini apaçık gösterir: Gül ile bülbül, mum ile pervane ve daha genel olarak kayıtsız sevgili ile âşık. Bülbül, güle yaklaşır ve ona nağmeler söyler; pervane mumun etrafında döner durur; âşık, sevgilinin eteğinde ayrılmaz, kûyuna gelir gider. Benzer biçimde hükümdar, kutupsal, hareketsiz bir kendiliktir, eylemlerinden değil doğasından gelir etkisi. Gül (mum), güzelliğiyle (ışığıyla) çeker ve dikenleriyle (sıcaklığıyla) incitir; sevgili, doğası gereği çeker ve âşıkın acısı, sevgilinin ilgisizliği veya ona karşılık vermemesi yüzündendir. Dolayısıyla bir açıdan aşk nesnesi, ilişkiye *doğası gereği*

katılamaz (göl ve mum örneğinde), bir başka açıdan ise, sevgili kayıtsızlığını yalnızca bir parça azaltmakla, iyileştirilebilir, acıyı dindirebilir veya gönü şad edebilir. Bu örüntünün, tebaa-hükümdar ilişkisinin belirli ilkelerini tanımladığı görülüyor: Sevgi dolu, şahsî sadakat, sadakat nesnesinin eylemlerinden bağımsız olarak normatiftir ve pratikte, otorite ilişkisiyle özdeş sayılan sistemin ödülleri hükümdarın şahsi ilgisine bağlıdır nihai olarak. (*Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı* 117-8)

Hükümdarı, bir nesne, bir anlamda duygusal bir ilişkinin hareketsiz başlatıcısı olarak belirleyen Andrews, hükümdarın/sevgilinin aşkı uyandırdığını, aşkın yöneldiği hedef işlevi gördüğünü belirterek, bir bakıma hükümdarı/sevgiliyi nesneleştirerek pasifize etmektedir. Ona göre, hükümdarın/sevgilinin etkisi, eylemlerinden değil; hareketsiz bir kendilik olmasından kaynaklanmaktadır. Sevgili de doğası gereği âşığı çekmektedir ve âşığın acısı, sevgilinin kendisine karşılık vermemesi yüzündendir. Hükümdar/sevgiliyi, bir “aşk nesnesi” olarak tanımlayan Andrews, onun ilişkiye doğası gereği katılamadığını vurgulamaktadır.

Sevgili ve âşık arasındaki ilişkiyi, Andrews’un yukarıda dile getirilen yorumunun tam tersi bir aktiflik-pasiflik ilişkisi çerçevesinde okumak olanaklı mıdır? Diğer bir deyişle, sevgilinin aktif ve ona ulaşmaya çalışan ve bu uğurda acılar içinde kalan âşığın, pasif olarak değerlendirilmesi mümkün müdür? Böylesi bir okumada öne çıkan “eylem” değil; “söylem” olacaktır. Âşık, sevgiliye ulaşmak, onun dikkatini çekmek için çeşitli eylemler içerisine girer; bu bakış açısı, sevgiliyi pasif, âşıkı aktif bir rol ile değerlendirir; ancak; âşıkın söylemleri incelenecek olursa, bu söylemlerin bütün eylemsel hareketliliğe karşın pasif bir söylem ürettiği görülecektir. Pasif söylem, âşıkın sevgilinin ona çektiği “eziyeti kabul ediş”i ile

belirlenir. Âşık ağlar, inler, zaman zaman isyan da eder; ancak, son çözümlemede çektiği acıları kabullenen pasif bir söylem içerisindedir.

Bu söylemi toplumsal cinsiyet açısından değerlendirirken pasiflik olgusuna özellikle dikkat etmek gerekmektedir. Toplumsal açıdan baskın ve tahakküm eden bir konumda bulunan erkekler, divan şiir geleneği içinde kendilerini âşık olarak konumlandırıdıklarında şiir içinde, toplum içinde olduklarından farklı bir konuma yerleşirler. Sevgili- âşık ilişkisi içinde tahakküm edilen bir konuma yerleşen (erkek) âşık, eziyet gören, acı çeken, yalvarıp yakınan bir konumda kalır. Şiirin anlatı düzeneğinin, seven ve sevilen bağlamında yer alan ve birbiriyle çeşitli ilişki ağları oluşturan diğer göstergeler doğrultusunda düzenlendiğini ve divan şiirinin temel örüntü sistemi içinde padişah-kul, gül-bülbül, şem-pervane-güneş zerre gibi motiflerde ortaya çıkan hiyerarşik bir düalizmle konumlandırılmış olan âşık ve sevgili bulunduğunu belirten Toska'ya göre, âşıkın konumu toplumsal hayattaki kadın rolüne yaklaşmaktadır. Toska şöyle der:

Mükemmeliği temsil eden sevgili karşısında, ona boyun eğmiş, zavallı, aciz, değersiz, çaresiz, ağlayıp inleyen, vefakâr, cefakâr, sadık bir köle konumunda olan bu âşık, bu özellikleriyle daha çok toplumsal hayattaki kadın rolüne yakındır. [...] Burada akla şu soru gelmektedir: Divan şiirinde yükselen ses, erkek sesi midir? Ya da erkek sesiyle kastedilen nedir? (Toska “Divan Şiirinde Kadın Şairlerin Sesi” 672)

Bir erkek şair, her ne kadar “ataerkil” bir geleneğin içinden, kendisine sunulan klişeler çerçevesinde şiir kaleme alsada bu klişelerin içeriği, ona atfedilen toplumsal cinsiyet özelliklerinin yönünü değiştirecek niteliktedir. İçinde bulunduğu toplumsal düzenden bağımsız olarak düşünülemeyecek bir şiir geleneği, daha önce Tanpınar ve Andrews'un da ifade ettiği şekliyle âşık ister istemez sevgili karşısında ezilen, ona yalvarıp yakaran, acı çeken, sevgiliden gelecek en ufak bir lütfeye razı olacak bir

durumda konumlandıracaktır. Bu, açıkça görüleceği üzere, sevgili karşısında pasif bir konumdur ve bunun dile getirilişi de aynı doğrultuda pasif olacaktır. Pasifliğin kadınlıkla özdeşleştirildiği bir toplumsal düzen içinde, aşkı pasif bir konumda dile getiren bir erkek şairin dilinin ve söylemlerinin dişil olarak nitelendirilip nitelendirilemeyeceği, tartışılması gereken önemli bir sorudur.

Osmanlı divan şiiri, istisnai örnekleri dışında erkek şairler tarafında oluşturulan ve donanımına giren bir şiirdir. Bu alt bölümün geri kalanında, çeşitli yüzyılların divan şairlerinden seçilen gelişigüzel örneklerle sevgilinin âşık üzerinde kurduğu tahakküme dair örnekler üzerinde durulacak ve âşkın pasif/dişil söylemi belirginleştirilmeye çalışılacaktır.

Yukarıda da dile getirildiği gibi, söz konusu aşk, bir tahakküm kurma ve tahakküme uğrama ilişkisi çerçevesinde çizilmektedir. Bu anlamda, sevgilinin âşık üzerinde nasıl tahakküm kurduğu, bu ilişkiyi doğru yorumlayabilme noktasında çok önemlidir. Sevgilinin fiziksel özellikleri, onun âşık üzerinde kurduğu tahakkümün en büyük delillerindendir. Put gibi kusursuz bir güzelliği olan sevgiliyi, (saçı, kaşı ve gözü siyah olduğu için) felek kâfir tabiatlı kılmıştır: *Hûre benzer ol sanem sûretde gerçi ey felek/Sen bu hüsn ile anı kâfir-nijâd itmek neden*” (Adlî). Aynı doğrultuda, anber zırha benzeyen saçları ve şairin ok mu kılıç mı yoksa mızrak mı olduğuna karar veremediği kirpikleriyle sevgili, savaş âletleriyle donanmış bir fiziksel görüntüye sahiptir: *“Bu dost zülfi mi ya anberîn zırh mıdır/Bu kirpük okı mı yâ tîg yâ sinân ola mı”* (Ahmed Paşa). Onun öyle bir kâkülü, öyle bir hoş kokulu sümbül saçları vardır ki âşıkların gönlünü perişan eden şey, Necâtî’ye göre budur: *“Nice kâkül nice mû sümbül-i hoş-bûdur bu/Dil-i uşşâkı perîşân edici budur bu”* (Necâtî). Sevgili, âşkın gönlünü avlamak için saçının tuzağının halkasına beninin noktasını yem olarak koymaktadır: *“Zülfi dâmu halkasında nokta-i hâli anun/ Dânedür kim*

sayd-i murg-ı cân için dilber saçar” (Şeyhî). Bu beyit, sevgilinin âşık karşısındaki “etken” konumunun en büyük delillerinden biridir. Âşık, sevgilinin saçının tuzağına oldukça “edilgen” bir konumda düşmekte ve onun tarafından avlanmaktadır. Sevgilinin yanağı, yüzü ve saçı, âşıkta ne gönül ne de göz bırakmıştır. Âşıka göre sevgili, ateşte yanmaz, suda batmaz bir cadıdır: “*Ne gönül kodı ne göz zülf ü rûh ü ârız-ı yâr/Oda yanmaz suya batmaz nice câdûdur bu*” (Necâtî). Şeyhî’nin, “*Gözün serhengi cânuma çeker her lahzada hançer/ Dökerdi kanum ortada dü hâcib olmasa ebrû*” beyti de sevgilinin zalimliğine ve kan dökücü özelliğine iyi bir örnektir ve sevgilinin gözünün çavuşunun her an âşıkın canına hançer çektiğinden ve kaşının ortada iki kapıcı olmasa âşıkın kanını dökeceğinden bahsetmektedir. Benzer bir biçimde, sevgilinin bakışının öldürücülüğüne diğer bir örnek de Huff’dan verilebilir. Sevgilinin kan saçan yan bakışı her zaman hanerler çekmekte, onun korkusundan kan kurumakta, can dostu bağlanmaktadır: “*Dem-be-dem kim gamze-i hûn-rîzi hançerler çeker/ Kan kurur hayfindan anun hem-dem-i cân bağlanur*”. Sevgili, eziyeti ile can ülkesini eskisi gibi harap etmiştir: “*Cân ilini cevriin ile nicesi kıldun harâb/Vaktidir ta’mire bünyâd eyle kurbân olduğım*” (Ahmed Paşa). Ahmet Paşa, bu beyitle aynı doğrultuda, sevgilinin sarhoş gözünün, gönül mülkünü zulüm ile viran ettiğini söylemekte, ondan adaleti ile gönlünü bayındır kılmasını istemektedir: “*Çeşm-i mestün zulm ile mülk-i dili vîrân ider/Adlün ile yine âbâd eyle kurbân olduğım*”. Sevgilinin, bu isterse zulmeden isterse adaletini gösteren tavrı, hükümdarın davranışlarıyla özdeşleşmektedir. Sevgili, bu yönleriyle padişahın tebaası üzerinde kurduğu tahakkümün bir benzerini âşık üzerinde kurmaktadır. Vasfî, gönlünün hanesini eziyet ile viran eden sevgilisine seslenerek sevgi ile mamur kılmasını istemektedir: “*Ey düst hâne-i dil-i Vasfî’yi mihr ile/Ma’mur kıl ki cevri ile vîrâne*

eyledün". Bu beyitte, "ma'mûr-vîrân" ve "eziyet-mihr" ikili karşıtlıkları bulunmaktadır.

Sevgilinin buraya kadar örneklendirilen fiziksel özelliklerinin, âşık üzerinde tahakküm kurmasını sağladığı görülmektedir. Yukarıda söz konusu tahakküm ilişkisini açıklayabilmek için ikili zıtlıklardan yararlanılması gerektiğinden bahsedilmişti. Bu noktada, "sevgili ve âşık", divan şiirinde görülen en önemli ikili zıtlıklardan biridir ve şiirde söz konusu edilen aşk, bu zıtlık üzerine kuruludur. Söz konusu ikili zıtlığın daha iyi anlamlandırılabilmesi açısından divan şiirinde en sık karşılaşılan zıtlıklardan biri de "güneş ve ay"dır. Divan şiirinde güneş, padişahın ve sevgilinin benzetmeliklerinden biridir. Avnî, "*Bir güneş yüzli melek gördüm ki 'âlem mâhıdır/Ol kara sünbülleri 'âşıklarının âhıdır*" diyerek güneş yüzlü sevgilinin etrafında dönen âşıkları, güneşin etrafında dönen dünyaya (aya) benzetmekte ve söz konusu karşıtlığı gözler önüne sermektedir. Vasfî, güneş yüzlülerin arzusuyla her zaman zerre gibi dans etmektedir ve ister açık, ister gizli olmayı dilerse âşık ol, diye öğüt vermektedir: "*Zerre-veş gün yüzlüler şevkına her dem raks idüp/Gâh zâhir geh nihân olmak dilerse 'âşık ol*". Bu beyit, "güneş ve zerre"nin yanısı sıra "nihân ve zâhir" ikili zıtlığı üzerine kurulmuştur. Özelliklerini güneşten aldığı için aydınlık ve engin bir güç kaynağına benzetilen sevgili karşısında âşıkın bir zerre kadar küçük olması, söz konusu şiir geleneğindeki tahakküm ilişkisini tüm yönleriyle sergilemektedir.

Sevgilinin fiziksel özellikleri çerçevesinde âşıka tahakküm etmesini destekler nitelikte, onun karakteristik özelliklerinin de aynı doğrultuda olduğu görülmektedir. Sevgili, taş gönüllü bir puttur ve âşıkın namus kadehini kırmıştır: "*Büt-i sengîn-dil ele cevri ü cefâ sengin alup/Sıdı peymâne-yi nâmusumı peymânı gibi*" (Ahmed Paşa). Sevgili, bu taş gönüllü olma özelliğinin de etkisiyle kendisi için gözyaşı döken

âşıkına karşı o kadar kayıtsızdır ki bu durum karşısında sadece “ben akarsuyu severim” tepkisini vererek, âşıkın bu durumundan hoşnut olduğunu göstermektedir: “*Kaddine karşı gözüm nicesi yaş dökmeye kim/Dimiş ol serv-i revân âb-ı revânı severem*” (Ahmed Paşa). Divan şiirinde çizilen sevgili portresi o derece zalimdir ki Nizâmî’nin, “*Zulm ile kanum içdüğine ol perî-sıfat/Şâhid yeter ki rengi dudagındadır dahi*” beytinde belirttiği gibi, âşıkın kanını içmektedir ve bunun en büyük delili de kan kırmızısı renkteki dudaklarıdır. Aynı doğrultuda, ağzının haberini soran âşık hışım ile bakmakta; her an yok yere kan dökmektedir. Sevgili, bu özellikleriyle âşık üzerinde tahakküm kurmaktadır; âşık ise edilgen bir konumda, “sadece” bu durumdan duyduğu rahatsızlığı dile getirmektedir: “*Agzun haberün sorduguna hışm ile bakma/Her lahzada bir yok yire kan eylemek olmaz*” (Adnî). Benzer şekilde, sevgilinin sitemi âşıkın bedenine ayrı, canına ayrı vurmaktadır ve bu, zalim kan dökenin kılıcından farklıdır: “*Tenüme ayru urur cânuma ayru sitemin/Tîg-i hun-rîz-i cefâ-pîşeden ayrudur bu*” (Necâtî). Necâtî’ye göre, sevgilide cevri ve cefadan başka bir şey yoktur; diğer bir deyişle onda sevgi ve vefadan başka ne istenirse bulunmaktadır: “*Dime kim yârda yok cevri ü cefâdan gayri/Ne dilerse bulunur mihr ü vefâdan gayri*”.

Âşık üzerinde üstün bir konumda olan sevgili, ona her zaman eziyet etmekte, âşıkın âh edip inlemesini duymamakta, ondan bir selamını esirgemektedir. “*Dökeyin derd ile gözyaşını cânâ ko beni/İşün ağlatmak imiş seni candan seveni*” diyen Necâtî, sevgilinin bu özelliğinden dert yanmaktadır. Böyle bir sevgili karşısında, âşıkın pasif bir konumda olması ve aşkını pasif bir söylemle dile getirmesi çok doğaldır. Örneğin Melîhî, sevgili ve âşık arasındaki bu “ilişkiyi”, şu beyitlerle ifade eder:

“*Âh kim ol meh-likâ ben mübtelâyı gözlemez/ Cevri ‘âdet idinür mihr ü vefâyı gözlemez*”

“Nâz ile seyr itdügince âh ü efgânum bu kim/ Hüsnine magrûr olupdur merhabâyı gözlemez”

“Güneş ve ay” gibi, “gece ve gündüz” de divan şiirinde görülen ikili karşıtlıklardan biridir. Sevgilisinin kapısını Ka’be’ye benzeten Necâtî, ay ve güneşin, gece ve gündüz sevgilinin bulunduğu yeri tavaf etmesinin nedenini buna bağlamaktadır: *“Ka’be olmasa kapun ay ile gün leyl ü nehâr/Eylemezlerdi tavâf ol güzeri döne döne”*. Bu beyitte söz konusu ikili zıtlıklardan yanı sıra, sevgilinin kapısını Ka’be’ye benzeterek onu âşık karşısında yüceltme de söz konusudur. Kutsal bir konumda olan sevgilinin etrafında, âşık “kullar” onu tavaf etmektedir.

Sevgili ve âşık ikili karşıtlığını desteklemek amacıyla “güneş ve ay” ikilisine ek olarak en sık kullanılan karşıtlıklardan biri de “padişah ve geda”dır. Padişah ve geda (dilenci) örneğinde de görüldüğü gibi padişah, konum olarak gedadan üstündür ve ona nasıl dilerse öyle davranır. Melîhî’nin, *“Yıllar oldu gözlemez hâlin Melîhî’nün habîb/Pâdişâh-ı kâmrân lâbüd gedâyı gözlemez”* beyti, bu karşıtlığa güzel bir örnektir. Şair, tıpkı mutlu padişahın gedayı gözlememesi gibi, sevgilinin de yıllar geçmesine rağmen Melîhî’nin halini gözlemediğini dile getirerek sevgili ve padişah ile geda ve âşık arasında bir paralellik kurmaktadır. Söz konusu beyitte aynı zamanda sevgili-âşık ve padişah-gedâ ikili zıtlıklarını görmek de mümkündür.

15. yüzyılda yaşamış Muhsîn’in, *“Sen geyik gözlü emîri göreliden gözlerüm/Ömrümün dâdını bî-dâd eylemişsin eyleme”* diyerek sevgiliye seslendiği beyit, sevgiliye âşık tarafından atfedilen “yücelik” konumuna güzel bir örnektir. Sevgilisine “emir” diye seslenen şair, otomatik olarak bu “emir” sevgilinin karşısında kendisini “kul” olarak konumlandırmakta ve “padişah-geda” ile aynı doğrultuda başka bir ikili zıtlığı, “emir-kul” ikili zıtlığını gözler önüne sermektedir. Şair, gözlerim, sen geyik gözlü emiri gördüğünden beri ömrümün adaletini adaletsiz

etmişsin, [bunu] yapma, diyerek sevgilisinden “pasif” bir konumda şikâyet etmekte, sevgilinin âşık üzerinde kurduğu tahakkümü örneklendirmektedir. Aynı doğrultuda Atâî de o şehin zamanında âşıkların rütbesi gamdır, ey gönül mutlu ol çünkü nasibin kimseden kötü değil, diyerek sevgiliyi “şeh” olarak adlandırmış, âşıkları ise o şehin kulları olarak konumlandırmıştır: *“Ol şehün devrinde uşşâkun ki gamdur mansıbı/Şâd ol ey dil kimseden çün kim nasîbün kem degül”*. *“Bendenem bin cân ile ölince likin bir nefes/Bend-i gamdan beni âzâd eyle kurbân oldığım”* beytiyle sevgiliye seslenen Ahmed Paşa, bin can ile onun kölesi olduğunu söylemekte ve sevgilinin, ölünce kendisini bir nefes gam bendinden azat eylemesini istemektedir.

Divan şiirinin en belirgin ikili zıtlıklarından biri de “gül ve bülbül”dür. Güle olan aşkıyla sabaha kadar çaresizce inleyen bülbül, divan şiirinde âşıkın benzetmeliklerinden biridir. Aynı doğrultuda gül de bu inleyiş ve ağlayış karşısında tüm güzelliği ve çekiciliğiyle hareketsiz duran sevgiliyle özdeşleştirilmektedir. Âşık, bu ilgisizlik karşısında feryat etmekten vazgeçmez. Gül rengi yüzünü çılgınca seven bülbülün çevirme, diyen Muhsîn, bu ikili karşıtlığa iyi bir örnek oluşturmaktadır: *“Bülbül-i âşüfteden dönderme gül-gûn yüzünü”*. Benzer bir ifadeyle Vâsî de *“Kûy-ı cânân içre feryâd eyleyüp her subh u şâm/Bülbül-i bâg-ı cinân olmak dilersen ‘âşık ol”* beytiyle sevgilinin köyü içinde her sabah ve akşam feryat edip cennetler bağının bülbülü olmak istersen âşık ol, demektedir. Bu beyitte, “subh u şâm” ve “gül-bülbül” ikili karşıtlıklarının bulunması, divan şiirinin tahakküme dayalı sevgili-âşık ilişkisini desteklemektedir. Cafer Çelebi, *“Hüsniün gülşenine medh ü senâ eylemege/Daha Câ’fer gibi bir bülbül-i gûyâ mı gelür”* beytiyle sevgilinin güzelliğinin gül bahçesini övmeye bir daha Ca’fer gibi bir güzel söz söyleyen bülbülün gelmeyeceğini söylerken kendini bülbül ile özdeşleştirmekte, gülbahçesi olarak tanımladığı sevgili karşısındaki edilgen konumunu gözler önüne sermektedir.

Söz konusu şiir geleneğinde sevgili ve âşık arasındaki ilişkiyi daha iyi anlatabilmek için kullanılan diğer bir ikili karşıtlık da “şem ve pervane”dir. Şeyhî, “*Hüsnünün bâğına Şeyhî ki mukâbil duracak/Sanasun şem’ ile pervâne bir araya gelür*” beytinde sevgilisine seslenerek senin güzelliğinin bâğına karşı durduğumda şem ile pervane bir araya gelir sanırsın, diyerek sevgiliyle arasındaki aşkı anlatmaktadır. Nasıl ki pervane mum etrafında dönerek en sonunda o mumun alevinde kendini yakıyorsa âşık da sevgilisinin etrafında dönerek canına kıymaktadır. Nasıl pervanenin etrafında dönüşü mumu etkilemiyorsa âşıkın sevgiliye ulaşmak için çaba harcaması da onu ilgilendirmemektedir. Bu anlamda Şeyhî’nin bu beyti, “şem ve pervane” ile “sevgili-âşık” ikili karşıtlığı çerçevesinde kurulmuş; söz konusu aşktaki tahakküm ilişkisini gözler önüne sermektedir. Aynı temaya, Vasfî’nin şu beytinde de rastlanır: “*Zincir-i zülf ile dili dîvâne eyledün/Şem’-i ruhunla cânımı pervâne eyledün*”. Sevgili, saçının zinciri ile âşıkın gönlünü divane, yanağının mumuyla canını pervane eylemiştir. Bu beyitte de sevgilinin âşıkın gönlünü divane etmesinin yanı sıra şem-pervane ikili zıtlığı çerçevesinde kurulan bir tahakküm ilişkisi söz konusudur ve âşık, yine edilgendir.

“Tabîb ve bî-çâre” de sevgili ve âşık arasındaki ilişkinin anlaşılabilmesi noktasında okura önemli ipuçları sunan bir ikili karşıtlıktır. Sevgiliye olan aşkının derdiyle çaresiz kalan âşıkı tabîb tedavi etmemektedir. Tabîple özdeşleştirilen sevgili, çaresiz ve tedavi olunamaz dertler içinde kıvranan “edilgen” âşık karşısında tahakküm kuran bir konumdadır yine: “*Yüregimün yâresine hiç tabîb kılmaz ilâc/ İy aceb var mı dahi benüm gibi bî-çâresi*” (Eşrefoğlu Rûmî). Benzer şekilde “çâre ve bî-çâre” de önemli ikili zıtlıklardan biri olarak değerlendirilebilir. Âşıkın derdinin çaresi, çaresizliktir: “*Çâresi bî-çârelikdür yine bu derdün hemânî*” (Eşrefoğlu Rûmî)

Aşk, elindeki şekeri başkasına sunup zehiri kendi içmenin adı diye tanımlayan Eşrefoğlu Rûmî, bu kez “şeker-ağu” ikili zıtlığını kullanarak âşkın konumunu anlatmaktadır: “*Elinde sükkeri ayruga sunup/Ağuyı kendü yutmakdur adı ışk*”. Şair, “*Bu âlem sanki oddan bir denizdür/Ana kendüyi atmakdur adı ışk*” beytiyle “od-deniz” zıtlığından yararlanarak âşkın teslimiyetinden bahsetmektedir.

Son derece mutsuz olan âşık, giysisini parçalar; onun bu çaresizliği karşısında sevgili, kayıtsızdır. Ben senin aşkının elinden giysimi yırttım, sen bana feryat eylemişsin, eyleme dersin, diyen Muhsîn, sevgilinin bu tavrı karşısında çaresizdir: “*Ben senün ıskın elinden nice çâk itdüm kabâ/Sen bana dirsın ki feryâd eylemişsin eyleme*”. Muhsîn ile yüzyıllarda yaşamış Şemsî ve Hassân da onun gibi pasif bir söylemle dile getirmektedirler aşklarını. Şemsî, artık canından usanmıştır ve onu sevgilisine seve seve vermeye hazırdır. İsteğin can ise tek lutfet, kabul eyle ki ondan usanmışım, bilirim ki bunu sen de bilirsin, diyen şair, bu duygularını şu beyitle ifade eder: “*Muradun cânısa hâzır kerem kıl tek kabûl eyle/Ki bizâr olmuşam andan bilürem sen de bilürsin*”. Hassân da sevgilisinin âşıkların canını ateşe verdiğini söylemekte ve yanlarına hangi sebeple gelmediğini sormaktadır: “*Şol perî-çihre ki od urdı bizüm cânumuza/Ne sebebdür acaba gelmediği yanumuza*”.

Yukarıda ifade edildiği gibi, divan şiirindeki sevgili-âşık karşıtlığında en dikkat çeken özelliklerden biri, âşkın söylem bazındaki pasif konumudur. Bu pasiflik, kimi zaman ikili karşıtlıklarda kendini gösterdiği gibi, kimi zaman da âşkın çektiği acılar karşısındaki çaresizliğinde, aşk acısıyla sevgiliye yalvarıp ağlayıp inlemesinde ve giysilerini parçalamasında görülmektedir. Örneğin Eşrefoğlu Rûmî, gözü yaşlı, bağı başlı, yüreği delik delik, âlem içinde aşkının avarisi olmuşum, diyerek âşkın bu durumunu tanımlamaktadır: “*Gözi yaşlı bağı başlı yüreği delik delik/ Olmuşam âlem içinde ıskının âvâresi*”. Âşkın bu tavrı karşısında sevgilinin gösterdiği

kayıtsız ve tepkisiz tavır, kimi zaman lutfedip kimi zaman umursamayan; ama çoğu kez eziyet eden tavır ise, onu âşık karşısında tahakküm eden bir konuma yerleştirmektedir. Sevgilinin âşık üzerinde kurduğu tahakküm, ona karşı vefasız olmasında da kendisini göstermektedir. Hassân, o hilekâr mademki bize vefaya meyletmezmiş o halde neden bizim kanımıza böyle girerdi? diyerek bu konudaki tepkisini dile getirmektedir: “Çün bize meyl-i vefâ itmez imiş ol ayyâr/Yâ niçün girür idi böyle bizim kanumuza”. Adnî de aynı pasiflik içinde, sevgili için rakibin cefasını çekmeye razıdır; çünkü cihan bağında dikensiz gül ele geçmemektedir: “Agyâr cefâsın çekelüm yâr içün ey dil/Çün bâg-ı cihânda gül-i bi-hâr ele girmez”. Şairin, sevgilinin yüzüne bakması için bile canını vermeye razı olması, söz konusu aşk ilişkisi içinde kendini nasıl “edilgen” olarak konumlandığına bir kanıttır. Bu edilgen konumun dili de elbette “edilgen” olacaktır: “Ger murâdun can ise al tek yüzüme togrı bak”. Âşıkın sevgilinin kaşları bayramı için için kendini kurban etmeye meyl etmesi ve bunun karşılığında, sevgiliden bunu hatırlamasını beklemesi de bu edilgenliğin en büyük delillerinden biridir: “Kaşların îdine kurbân itmeye meyl idecek/Ahmed’i lutf idüben yâd eyle kurbân olduğım” (Ahmed Paşa). Ahmed Paşa, “Sînemi gamzesi tîrine nişân eyledüğüm/Bu ki cânım gibi ol kaşı kemânı severem” beytiyle göğsünü, gamzesinin okuna nişan eylediği o güzeli, o kaşı kemanı canı gibi sevmektedir. Hatta âşıklar, huri kadar güzel olan sevgilinin gamıyla ölmüş; melekler onların tabutunu el üstünde götürmüştür: “Sen hurin gamıyle ölen mübtelâların/Tâbûtini melekler el üzre götürdiler” (Sarica Kemal). Söz konusu edilgenliğe en büyük delillerden biri, âşıkın sevgilinin kendisine gösterdiği her türlü eziyete karşın onu sevmesidir. Cem Sultan, her ne kadar ömrümün ipliği senin nazından tükense de senin uzun saçından kıl kadar iyilik görmedim, diyerek sevgili uğruna harcanan bir ömür karşısında sevgiliden kıl kadar iyilik görmediğini dile

getirmektedir: “*Rište-i ömrüm dükendi gerçi nâzundan senün/ Kılca eylük görmedüm zülf-i dırâzundan senün*”.

Necâtî’nin, saçına asılmış olanın ayağı yer mi basar, canı ve başı zevk ve şevk ile döne öne verir, dediği beyit, âşıkın sevgili karşısındaki edilgen konumunu, daha da belirginleştirmektedir: “*Ayağı yir mi basar zülfüne ber-dâr olanın/Zevk ü şevk virür cân u seri döne döne*”. Benzer doğrultuda, âşıkın sevgiliye sen raks edesin, ben karşında durup boyun eğem, demesi de söz konusu edilgenliği açıkça gözler önüne sermektedir: “*Sen durub raks idesün karşuna ben boyun eğem*” (Necâtî).

Az sayıdaki kadın şairler arasından öne çıkan isimlerden biri olan Mîhrî Hatun’da “*Can bülbüli nâlân ola gülzâr-ı hadinde/Dâim viresün bûseni agyâre nedendür*” beytiyle “can bülbülü ve gülzâr-ı had” ikili zıtlığıyla âşıkın ağlayıp inlemesinden bahsetmektedir. “*Mîhrî çeke hep cevriini lütfun göre agyâr/Devlet ana zillet bu cefâ-kâre nedendür*” diyerek “cevr ve lutf” karşıtlıklarından yola çıkarak “âşık ve agyâr” arasındaki ilişkinin de zıtlığını ortaya koymakta; aynı zamanda âşıkın çektiği eziyetlerden bahsetmektedir.

Sonuç olarak yukarıda divan şiirinin çeşitli dönemlerinden gelişigüzel seçilen örneklerde de görüldüğü gibi, divan şiirindeki aşk ilişkisini somutlaştırmak için şairler bazı ikili zıtlıklardan yararlanmaktadır. Verilen kısıtlı sayıdaki beyit örneklerinde bile, sevgilinin âşık üzerinde kurduğu tahakkümü ve âşıkın bunun karşısında geliştirdiği edilgen tavrı dile getirişini destekleyecek nitelikte birçok ikili zıtlık tespit edilmiştir:

Sevgili-âşık

Padişâh-gedâ

Emir-kul

Gül-bülbül

Şem-pervâne

Âşık-âğyâr

Güneş-ay

Gece-gündüz

Ma'mûr-vîrân

Eziyet-mihr (sevgi)

Cevr-lutf

Tabîb-bî-çâre

Çâre-bî-çâre

Şeker-ağû

Böylece bu bölümün başında Helene Cixous'dan alıntılanan ikili zıtlıklar, Osmanlı divan şiiri çerçevesinde örneklendirilmiş ve söz konusu zıtlıklardaki birini diğerine üstün kılan hiyerarşik yapı saptanarak, âşıkın bu şiir içindeki “pasif” konumu belirginleştirilmiştir. Söz konusu pasifliği ispatlamak için sadece ikili zıtlıklardan yararlanılmamış; aynı zamanda sevgilinin âşıka davranış biçimleri ve âşıkın bu davranış karşısında gösterdiği tepkiler çerçevesinde de sevgilinin ne derece aktif, âşıkın ise ne derece pasif olduğu belirlenmeye çalışılmıştır. Irigaray'ın da belirttiği gibi, yüzyıllardır dişil dil küçümsenmiş; eril dil ise yüceltilmiştir (Irigaray, Ben, Sen, Biz 70). Yazar, kültürel olarak yaşam kaynağı olarak düşünülen güneşin eril, belirsiz ve neredeyse zararsız bir şey olarak görülen ayın ise dişil olarak düşünülmesini, bu yargısına örnek olarak vermektedir. Ona göre,

Sözcüklerin türü olarak erilin olumlu bir yan anlamla yüklenmesi, ataerkil ve fallik iktidarın oluştuğu, erkeklerin kutsalı kendilerinin kıldığı bir dönemden çıkışını alır. [...] Erkek, kendine görünmez bir baba, bir babadil vererek Tanrı haline

gelebildi. Erkek Söz (Verbe) olarak Tanrı haline geldi, ardından söz olarak ete kemiğe büründü. (70-1)

Bu anlamda biyolojik cinsiyet açısından eril olan âşıkın=şairin kendini yüce bir konumda çizmesi ve güneşle özdeşleştirmesi gerekirken, sevgiliyi bu konuma yerleştirmesi, onun eril; yani “yücelmiş” bir dil yaratması gerekirken “dişil” bir dil yaratması anlamına gelmektedir. Bu, divan şiiri çalışmaları açısından oldukça dikkat çekicidir; ancak söz konusu dişil dilin “küçümsenip küçümsenmediği”, tartışma konusudur. Irigaray’ın, yaşayan canlı ve medeni varlıkların eril, yaşam belirtisi göstermeyen cansız ve cahil nesnelerin ise dişil olarak değerlendirildiği düşüncesine yönelik getirdiği açıklama, bu konuda soru işaretlerinin dopmasına neden olmaktadır. Ona göre, bunun nedeni, “erkeklerin öznelliği kendilerine atfettikleri ve kadınları da nesne konumuna ya da hiçe indirgedikleri anlamına gel[mektedir]” (73).

Aktiflik- pasiflik noktasında, kendini ilişki içinde “pasif” olarak konumlandıran âşıkın, duygularını dile getiriş biçimi de aynı doğrultuda, pasiftir. Yukarıda, kadınlığın neden pasiflikle özdeşleştirildiği üzerinde durulmuştu. Bu çerçevede, aktiflik-pasiflik, tahakküm kurma-tahakküm kurulma noktalarından ve yukarıdaki açıklamalardan yola çıkılarak bakıldığında, şairin=âşıkın, pasif konumu ve bunu dile getiriş biçiminden yola çıkarak divan şiirinin dilinin, pasif=dişil olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Kendini âşık olarak konumlandıran bir erkek şair, pasif bir dille maşuka olan aşkını dile getirdiği için dişil bir söyleme sahiptir. Zehra Toska, “Divan şiiri, ne erkeğe âşık ne de kadına sevgili rolü vermiştir” (671) demektedir; ancak şairliğin âşıklıkla özdeşleştiği ve bu aşkı dile getiren şairin cinsiyetinin genellikle erkek olduğu düşünüldüğünde, âşıkın da biyolojik cinsiyet açısından erkek olduğu sonucuna ulaşılabilir. Bu noktada, divan şiiri, erkeğe âşıklık rolü vermemiştir, görüşü yerine divan şiiri erkeğe pasif bir âşıklık rolü vermiş; bu da onu toplumsal

cinsiyet açısından pasiflik noktasında dişil olarak konumlandırmış; dolayısıyla âşıkın dili dişil olarak kurulmuştur, demek daha doğru olacaktır. Erk, güç, iktidar karşısında kendini güçsüz, aciz olarak konumlandıran âşıkın dili de bu güçsüzlüğü yansıtmayı çerçevesinde, dişildir. Tezin birinci bölümünde dile getirildiği gibi, Osmanlı toplumunda kadın, kamusal alanda görünmeyen ve dolayısıyla söz hakkı olmayan, pasif bir konumdadır. İkili karşıtlıklar üzerine kurulu söz konusu aşk ilişkisinde, sevgili güçlü, dolayısıyla “eril”; âşık güçsüz, dolayısıyla “dişil”dir. Feminist eleştiri açısından bakıldığında bu durum, kadın dilini “olumsuzluyor”; başka bir deyişle “küçümsüyor” gibi görünse de aslında kadınsı özellikleri olumlayan İkinci Dalga Feministler’e göre durum tam tersi açıdan yorumlanabilir ve kadın dili, olumsuzlanan konumundan kurtulabilir. Üstelik divan şiiri dilinin dişil olduğu saptaması, Osmanlı sosyo-kültürel yapısı ve bunun şiire yansımaları noktasında yapılmıştır. Bu anlamda, “üstün gelen eril olmak zorundadır” (Irigaray 72) şeklindeki bir düşüncenin yaygın olduğu bir ataerkil toplum içinde kaleme alınan şiirlerin dilinin dişil olması şaşırtıcıdır. Erillik/dişillik, yüceltilme/aşağılanma karşıtlığı noktasında Irigaray’ın aşağıda alıntılanan sözleri, dişil dilin “yeniden değerli kılınması” açısından önemlidir:

Erkekler, dişil türden araçlarla ve kadın-nesnelerle çevrelenmişlerdir. Erkekler, dünyayı eşit haklara sahip cinsiyetli özneler olarak kadınlarla birlikte yönetmemektedir. Bu, ancak ve ancak bir dilin dönüşümüyle olanaklıdır. Ama bu dönüşüm, dişil türün yeniden değerli kılınmasıyla gerçekleşebilir. Gerçekten de dişil olan, başlangıçta sadece farklı olan, şimdi eril-olmayanla özdeşleştirilmiştir. Kadın olmak, erkek olmamaya denk düşürülmüştür. (73)

Bu açıklamadan yola çıkarak bile “eril” olamayan divan şiiri dilinin “dişil” olduğu sonucuna ulaşılabilir. Aynı zamanda, söz konusu toplumda kadının pasif bir

konumda olması, kendini pasif olarak konumlandıran bir erkek şairin dilini de pasifleştirmekte; dolayısıyla dişil bir dil yaratmaktadır.

II.B. DİVAN ŞİİRİNDE “BEN-BİZ” KULLANIMI

Bir önceki alt bölümde, erkek egemen bir toplum olan Osmanlı İmparatorluğu’nun geleneksel şiiri, “aktif-pasif” ikili karşıtlığı çerçevesinde irdelenmiş ve söz konusu şiirin dilinin, ne derece “eril” olduğu tartışılarak “dişil” olarak nitelendirilebileceği üzerinde durulmuştur. Bu alt bölümde ise yine ikili karşıtlıklardan yola çıkılacak ve söz konusu şiir geleneği, “ben-biz” ikiliği çerçevesinde irdelenerek, şiirsel söylemdeki toplumsal cinsiyet açısından tartışılacaktır; ancak söz konusu tartışmadan önce, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarının, ikili zıtlıklar noktasında açıklanması gerekmektedir.

Ayşe Durakbaşı’nın, feminist söyleme, cinsel/anatomik farka dayalı eşitsizliği ortadan kaldırmaya yönelik bir strateji olarak girdiğini düşündüğü sex/gender (cinsiyet/toplumsal cinsiyet) ayrımı, son zamanlarda feministler tarafından kendi kavramlarıyla sorgulanmaya başlanmıştır (*Halide Edip* 34). Durakbaşı’ya göre, “‘Gender’ kavramı, feminist söyleme, ‘sex’ terimine dikotomik bir karşıtlık biçiminde girmişti. ‘Sex’, temel olarak, kişinin ‘biyolojik’ bir niteliği olarak kabul ediliyor, bir şekilde, toplumsal cinsiyet sistemi (sex-gender system) içinde ‘toplumsal cinsiyet’e (gender) dönüştüğü varsayılıyordu” (34).

Divan şiirinde “biz” kullanımının, nasıl bir anlamı olduğunun incelenmesi, şiirsel söylemdeki toplumsal cinsiyet vurgusunun belirlenmesinde yol gösterici bir ilk adım olacaktır. Şair “biz” dediğinde, neyi kastetmektedir? Biz söylemi, şairin tekil bir kimlikten, çoğul bir kimliğe geçme çabası olarak değerlendirebilir; ancak bu

“çoğul kimlik”, nasıl bir çoğul kimliktir? Bu çoğul kimlik, farklı şekillerde yorumlanabilir; **örneğin, şair, “biz” söylemiyle divan şairlerinin oluşturduğu bir zümreye atıfta bulunuyor gibi düşünülebilir. Bu durumda, şair kendisini, geleneğin bir parçası olarak sunmaktadır.** Geleneğin bir parçası olarak hem kendisini güvenceye alır hem de diğer şairlerle bir arada bulunduğu çekişmeli sanatsal ortamını vurgular. Şair, hem “biz”in bir parçasıdır hem de bu çoğul kimliğin içerisinde kendisini ayırt etmeye, var etmeye çalışır. Nefî, “biz” söylemiyle şairliğini sık sık vurgular ve bu kimliğiyle övünmektedir. Hasır ören nazma rağbet kılmasak buna şaşılır mı, bizim Nefî gibi bir sırma işleyen şairimiz vardır, diyen Nefî, kendini sırma işleyen bir sanatçıya, diğer şairleri ise hasır örücülere benzetmektedir: “*Acep mi bûriyâ-bâfân-ı nazma kılmasak rağbet/Bizim Nefî gibi bir şâ’ir-i zer-dûzumuz vardır*” (Akkuş, *Nefî Dîvânı* 298). Şair, söz kavgasıdır, bu fazilette neyimiz var, fazilet ehlinin bizim başımızın üstünde yeri vardır, diyerek kendini şairler arasında konumlandırmaktadır: “*Gavgâ-yı suhandır bu fazîletde nemiz var/Fazl ehli bizim başımız üstünde yer eyler*” (Akkuş, *Nefî Dîvânı* 79). “*Hem nûkte-senc-i nâdire-gûy-ı zamâneyiz/Tutsa acep mi âlemi efsânemiz bizim*” (Akkuş, *Nefî Dîvânı* 319) diyen şair, içinde bulunduğu zamanda kendisinin nükteli yerinde kullanan, nükteli söz söyleyen bir şair olduğunu belirterek efsanesinin dünyaya yayılmasına şaşılmayacağını söylerken kendini şairler içinde konumlandırmakta ve başarısına vurgu yapmaktadır. Ey Nefî, biz de divan tertip etsek ne olur, şiirlerimiz az olsa da saf, açık sözlüyüz, diyerek şair açık, anlaşılır bir üsluba sahip olduğunu ve o da divan tertip etse buna şaşılmaması gerektiğini dile getirmektedir. Bu beyitteki “biz de” ifadesi, şairin kendini diğer şairler içinde değerlendirdiğinin en büyük göstergelerinden biridir: “*Biz de ey Nefî n’ola tertîb-i dîvân eylesek/Az ise eş’ârımız pâkîze-güftâriz hele*” (Akkuş, *Nefî Dîvânı* 330). “

Yukarıdaki örneklerde örüldüğü gibi, “biz” kullanımının belirli bir zümreye aidiyeti imlemesi, Nef’î’de kendi şairlik derecesinin üstünlüğüyle övünme tarzında ortaya çıkmaktadır. Aynı kullanıma Fuzûlî’de de rastlanılmaktadır; ancak Fuzûlî kendisinin şairler zümresine ait olduğuna dair beyitler kaleme alırken övünmeden çok terfi alma yönünde bir beklenti içindedir. Şair, “*Nice ıllardır ser-i kûy-ı melâmet bekleriz/Leşker-i sultân-ı irfânız vilâyet bekleriz*” (Gölpınarlı, *Fuzûlî Dîvânı*, 67) diyerek yıllardır melâmet köyünün kapısında beklediğini; ancak asıl beklentisinin, irfan sultanının askeri olarak dostluk görmek ya da istediği makama terfi edilmek olduğunu vurgulamaktadır. Şairin, sabah akşam meyhane kapısının toprağının sakini olduğunu ve itibarının yükselmesi için bâb-ı saadet beklediğini söylediği beyit ise onun terfi beklentisine dair dile getirilen görüşü destekler niteliktedir: “*Sâkin-i hâk-i der-i meyhâneyiz şâm u seher/İrtifâ’-i kadr için bâb-ı saâdet bekleriz*” (Gölpınarlı, *Fuzûlî Dîvânı*, 64).

“Biz” söyleminin ifade ettiği çoğul kimlik, yukarıdaki yorumun yanı sıra âşıkın kendisini diğer âşıkların yanında konumlandırma çabası olarak da değerlendirilebilir. Böylece, şiirlerde dile getirilen duygular, sevgiliye ulaşmak için rekabet eden âşıkların ortaklığına vurgu yapar. Çekilen eziyette ortaklaşma, âşıka dertlerine ortak olan diğerlerinin de olduğunu hatırlatan bir unsurdur; örneğin Nef’î, “*Biz reh-i aşk içre terk-i ser kılan âşıklarız/Çıkmasa Ferhâd-veş başa acep mi kârımız*” (Akkuş, *Nef’î Dîvânı* 302) diyerek kendini âşıklar içinde konumlandırmakta; aşk yolunda başlarını kaybeden âşıklardan biri olduğunu söyleyerek bir ortaklık yaratmaktadır. “*Bir nigezle bildirir uşşâka hecr ü vuslatı/Âşıkız ol güft ü gûy-ı dîde-i fettâna hep*” (Akkuş, *Nef’î Dîvânı* 287) beytiyle Nef’î, kendini sevgiliye âşık olan “uşşâk” içinde görmektedir. Necâtî Bey de biz senin dünyayı aydınlatan güzelliğinin âşıklarıyız, onun için nerede güzel görürüz,

onun âşıklarıyız diyerek kendini diğer âşıklarla aynı grupta görmektedir: “*Biz senin hüsn-i cihân-efrûzuna ’âşıklarız/Anun için kanda güzel görevüz âşıklarız*” (Tarlan, *Necâtî Beg Dîvânı*, 247). Şairin uzun zamandır âşıkların gözüne görünmediği için sevgiliye sitem ettiği beyit de onun kendini “uşşâk” içinde gördüğünün bir göstergesidir: “*Haylıdan dîde-i uşşâka görünmez oldun/Hey bizim ile peri şîvesin etme âdem*” (Tarlan, *Necâtî Beg Dîvânı*, 309). Benzer şekilde Necâtî Bey, âşıklara “dili çıkan” rakibe kızdığı beyitte de kendini onlar ile aynı kategoride görmekte ve “biz” söylemini kullanmaktadır: “*Yine uşşâka dilin çıktı kudurdun mu rakîb/Biliriz böyle ulur seg kim ola dîvâne*” (Tarlan, *Necâtî Beg Dîvânı*, 380). Necâtî Bey, “*Biz kullarını çekmez zülf-i kemendi bende*” (Tarlan, *Necâtî Beg Dîvânı*, 406) diyerek bir önceki alt bölümle de bağlantılı olarak kendini sevgilinin tahakkümü altında bulunan “kullar”dan biri olarak değerlendirmektedir.

Yukarıda verilen örneklerle benzer bir söyleyişle Nef’î, sonbahar ve diken bağlanmasından beri bülbülleriz; bağımız, gül bahçemiz yara dolu göğsümüzdür, diyerek kendini âşıklarla bir arada anmaktadır: “*Biz hazân u hâr kaydından beri bülbülleriz/Sîne-i pür-dâğımızdır bâğımız gülzârımız*” (Akkuş, *Nef’î Dîvânı* 304). Bülbül, güle olan aşkı nedeniyle gül bahçesinde sabaha kadar ağlayıp inlemektedir. Bu özelliğiyle divan şiirinde âşıkın benzetmeliklerinden biridir. Bu beyitte, “bülbülleriz” ifadesinin yer alması, güle âşık olanların çoğulluğuna gönderme yapmaktadır. Aynı doğrultuda Fuzûlî de “*Bülbülleriniz ey lebi gonca yanağı al/Âli ko bizi gülşen-i hüsnüne alı var*” (Tarlan, *Necâtî Beg Dîvânı*, 211) diyerek kendini dudağı gonca gibi olan sevgilinin bülbüllerinden biri olarak görmekte ve sevgilinin kendilerini güzelliğinin gül bahçesine almasını istemektedir.

“*Esîr-i gurbetiz biz sizden özge âşnâmız yok/Ayağın kesme başınçün bizim mihnet-serâlardan*” (Gölpınarlı, *Fuzûlî Dîvânı*, 116), beytiyle Fuzûlî, kendini

sevgilinin gurbetinin esiri olan ve başka tanıdıkları olmayan dert, sıkıntı söyleyenlerle aynı sınıf içinde konumlandırarak, sevgilinin kendileriyle görüşmeyi kesmemesini istemektedir. Benzer biçimde şair, “*Sabâ kûyunda dil-dârın nedir üftâdeler hâli/Bizim yerden gelirsen bir haber ver âşinâlardan*” (Gölpınarlı, *Fuzûlî Dîvânı*, 116) diyerek kendini “üftâdeler”den farklı görmemektedir. Saba rüzgârından “bizim âşinalardan”; yani üftâdelerden haber sorması da bu görüşü desteklemektedir. Kendisinin aşk âlemini süsleyenlerden, dert meyhanesinin tortu ölçerlerinden, çimenliğin çılgın, deli bülbüllerinden “biri” olduğunu düşünen şairin,

Biz âlem-i ışk âlem-ârâlarıyız

Meyhâne-i derd dürd-peymâlarıyız

Gül-berg-i nedâmet çemenidir âlem

Biz bu çemenin bülbül-i şeydâlarıyız (Gölpınarlı, *Fuzûlî Dîvânı*, 201).

mısralarıyla kendini âşıklar içinde değerlendirdiği çok açık bir şekilde görülmektedir.

“Biz” söylemindeki çoğul kimlik, âşıklar veya şairler arasındaki ortaklıktan farklı olarak da değerlendirilebilir. Bu kullanım, âşık ve sevgilinin birlikteliği olarak da yorumlanabilir. Sevgili, ona ulaşmaya çalışan âşıklara karşı eziyet edicidir; onları görmezden gelir; ağılamalarına, inlemelerine cevap vermez. Âşık, sevgiliden bir cevap alamadığı, onu konuşturamadığı için onun yerine de kendisi konuşur. Diğer bir deyişle, “biz” söyleminde iki kişi adına bir konuşma söz konusudur. Örneğin Fuzûlî, güzellik kadehinin mesti ve aşk derdinin esiri çok; ama meşhur olan biziz; sana Leylâ, bana Mecnûn derler, diyerek söz konusu sevgili-âşık birlikteliğine gönderme yapmaktadır: “*Esîr-i derd-i ışk u mest-i câm-ı hüsn çok ammâ/Biziz meşhûr olan Leylî sana Mecnûn bana derler*” (Gölpınarlı *Fuzûlî Dîvânı*, 53). Bari akla uygun bir biçimde aramızı düzelt (Akkuş, *Nef’î Dîvânı* 123) diyen

Nef'î, “*Ol ilâc etmekde âciz derdimin meftûnu ben/İkimiz de kurtulurduk geçse dermândan tabîb*” (Akkuş, *Nef'î Dîvânı* 286) beytiyle kendini çektiği dertten muzdarip, sevgilisini ise buna çare bulmaktan aciz olarak tanımlayıp tabibin derman arayışından vazgeçmesiyle kurtulacaklarını belirtmektedir.

Necâtî Bey de sevgilisiyle o kadar samimidir ki aralarından su sızmamaktadır: “*Sık sık dost olmuşuz ki su sızmaz aramıza/Düşmân olalı ol hatt-ı anber-feşâna tîg*” (Tarlan, *Necâtî Beg Dîvânı*, 75). Benzer biçimde bir başka beyitte de felek bin cefa ederse de ağlamayacağını; çünkü gül yüzlü sevgilisi ile aralarından su sızmadığını dile getirmektedir: “*Bin cevri edersen ağlamazam senden ey felek/Ol gül-rûh ile su sızmaz aramıza*” (Tarlan, *Necâtî Beg Dîvânı*, 368).

Sevgili ile âşık arasındaki birlikteliğe gönderme yapan “biz” kullanımı, bazen âşık ile gönlü arasındaki ilişkiyi de imlemektedir; örneğin Necâtî Bey, “*Gel ey gönül edelim lahza lahza derd ile âh*” (Tarlan, *Necâtî Beg Dîvânı*, 43) mısraıyla gönlüne seslenerek dert ile an be an âh edelim demektedir. Şair, “*Böyle ’ylemek düşer midi bizimle pes gönül*” (Tarlan, *Necâtî Beg Dîvânı*, 298) mısraında ise gönlüne seslenmektedir.

“Ben” söylemi yerine “biz” söyleminin tercih edilmesinin, şairin cinsiyetini örtme çabası olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceğinin de irdelenmesi gerekmektedir. “Biz” ifadesinde açık bir cinsiyet bildirimi yoktur: Diğer şairler veya âşıklardan oluşan bir çoğul birlik mi kastedilmektedir, yoksa sevgili ile birlik mi? “Biz”, bir yandan hem dişil hem eril bir söylem olarak okunabilir; diğer yandan ise bu söylem, ne eril ne de dişil, belirsiz bir söyleme kapı açar.

Nef'î, “*Gamzen görür itâb ile öldürdüğün bizi*” (Akkuş, *Nef'î Dîvânı* 137) mısraında sevgilinin kendilerini azarlayarak öldürdüğünü, gamzesinin gördüğünü söylemektedir; ancak mısra da geçen “biz” ifadesinin kimlerin yerine kullanıldığı

belli değildir. Benzer bir biçimde “*Almışdır olan aklımızı bir büt-i nev-res*” (Akkuş, *Nef’î Dîvânı* 158) mısraında kullanılan “biz”in de âşıklara mı, şairlere mi yoksa şairin kendisine mi gönderme yaptığı belli değildir. Aşağıdaki beyitlerde şair, sevgiliye olan aşkını anlatmak için “biz” ifadesini kullanmaktadır; ancak az önce de belirtildiği gibi, “biz”in kime ya da kimlere gönderme yaptığı belirgin değildir. Söz konusu söylem, şairlere, âşıklara gönderme yapabileceği gibi, sadece şairin kendisini de imliyor olabilir. Bu noktada “biz” ifadesi, şairin toplumsal cinsiyetinin ne olduğunu muğlaklaştırmaktadır; çünkü şair, bu ifadeyle biyolojik cinsiyet açısından eril olsa da (divan şiirinin genellikle erkekler tarafından yazıldığı göz önünde bulundurularak) toplumsal cinsiyet açısından “dişil”, “hem eril hem dişil”, “ne eril ne de dişil” bir kimlikle değerlendirilebilir.

- “*Esdî nesîm-i nev-bahâr açıldı güller subh-dem/Açsın bizim de gönlümüz sâkî meded sun câm-ı Cem*” (Akkuş, *Nef’î Dîvânı* 95)
- “*Bir gamzeye bin nâz ederiz istesek ammâ/Kîrat ile ma’kul bilir sersem-i aşkız*” (Akkuş, *Nef’î Dîvânı* 305).
- “*Yok tâkatımız yüz sürmeğe yârin/Mestân-ı harâbâti vü üftâde-i aşkız*” (Akkuş, *Nef’î Dîvânı* 306).
- “*Bâde gam verir bize biz Âşık-ı dîvâneyiz/Gelmeden bu bezme câm-ı aşk ile mestâneyiz*” (Akkuş, *Nef’î Dîvânı* 308).
- “*Derdimiz çok âşıkız sana giriftârız hele/N’ola tîmar etmesen derdinle bîmâriz hele*” (Akkuş, *Nef’î Dîvânı* 330).
- “*Âşık olduk dâm-ı zülf-i yâre düşdü gönlümüz/Akla uyduk bir garîb âvâre düşdü gönlümüz*” (Akkuş, *Nef’î Dîvânı* 303).
- “*Şâh-ı aşkız her ne emr etsek musahhardır felek/Oldu mâh-ı nevre hidmetkâr-ı hançer-dârımız*” (Akkuş, *Nef’î Dîvânı* 304).

- “Eşk ile sînedeki şerhayı nemhâk ederiz/Âşıkız mihr ü mahabbet yolunu pâk ederiz” (Akkuş, *Nef’î Dîvânı* 304).
- “Gülşen-i gam nahliyiz perverde âb-ı dîdeden/Dâğlar berk âh-ı âteş-bârımızdır bârımız” (Gölpınarlı, *Fuzûlî Dîvânı*, 64).
- “Sanmanız kim giceler bîhûdedir efgânımız/Mülk-i ışk içre hısâr-ı istikâmet bekleriz” (Gölpınarlı, *Fuzûlî Dîvânı*, 64).
- “Ser-i kâyunda garîbiz bize bir mûnis yok” (Gölpınarlı, *Fuzûlî Dîvânı*, 64).
- “Yattılar Ferhâd ü Mecnûn mest-i câm-ı ışk olup/Ey Fuzûlî biz olar yatdıkça sohbet bekleriz” (Gölpınarlı, *Fuzûlî Dîvânı*, 67).
- “Sana âşıklığımızdır bize burhân-ı cünûn/Hüsne akl ehli mukayyed olabilmez mutlak” (Gölpınarlı, *Fuzûlî Dîvânı*, 85).
- “Bir gün bize saâdet-i vasl etedin nasîb/Bizden götür nuhûsetin ey tâli’-i zebûn” (Gölpınarlı, *Fuzûlî Dîvânı*, 127).
- “Derdin ile hoş olalı başımız/Aşk ile âvâre düştü gönlümüz”(Tarlan, *Necâtî Beg Dîvânı*, 139).
- “Dilberler içre gün gibi çün bî-nazîrsin/Göster cemâlini görelim biz de bir nazar” (Tarlan, *Necâtî Beg Dîvânı*, 187).
- “Ey dost bu günlük ya yarınlık değiliz biz/Şol aşka fedâ cân ü cihân kim ezeldir” (Tarlan, *Necâtî Beg Dîvânı*, 196).
- “Bâğ-ı ruhunda dâne-i hâline ey perî/Meyl eylesek aceb midir Âdem değil miyiz” (Tarlan, *Necâtî Beg Dîvânı*, 249).
- “Gıdâ-yı cân gerek ehl-i dil olana şeksiz/Güzelsiz olmazuz oluruz etsiz etmeksiz” (Tarlan, *Necâtî Beg Dîvânı*, 253).

- “Biz ezelden derdini cân ile alıp satmışız/Şimdi geldik sanma bizi aşkının bâzârına” (Tarlan, *Necâtî Beg Dîvânı*, 375).

Yukarıdaki beyitlerde de görüldüğü gibi, bir cinsiyet bildiriminin olmaması, şairin cinsiyetini örtme çabası anlamına gelebilir; ancak bu noktada, şairin cinsiyetinin kadın mı yoksa erkek mi olduğu, önem kazanır. Kadın şairin cinsiyetini örtmek istemesiyle erkek şairin cinsiyetini örtmek istemesi ise farklı durumlara işaret eder. Kadın şair, erkeklerin egemen olduğu bir toplumda ve şiir geleneğinde kendisinin kadın olduğunu gizleme ihtiyacı duyabilir. Bir erkek şair içinse böyle bir çekince yoktur. Bu durumda erkek şairlerin “biz” söylemini tercih etmesindeki ortaklaşma ile kadın şairlerin “biz” söylemini tercih etmesindeki ortaklaşma farklılaşır.

Bu farklı yorum olanakları, “biz” söylemini kullanarak şiirde ön plana çıkan toplumsal cinsiyet vurgusu konusunda kesin bir karara varmayı zorlaştırmaktadır. Bu konuda dikkat edilmesi gereken bir diğer önemli unsur, divan şiirinde, genel olarak “biz” söyleminin “ben” söylemine kıyasla çok daha az olmasıdır. Örneğin, *Necati Bey Dîvânı*’nda, 2971 adet “ben” söylemine karşılık, sadece 424 adet “biz” söylemi tespit edilmiştir. Bu sayılar, sadece ben zamirinin kullanımını değil; birinci tekil şahısla söylenen sözlerin kullanımını da içermektedir. *Nef’î Dîvânı*’nda da benzer bir oran göze çarpmaktadır: *Nef’î Dîvânı*’nda 1704 adet “ben” söylemine karşın sadece 80 adet “biz” söylemi tespit edilebilmektedir. Benzer şekilde, *Fuzûlî Dîvânı*’nda 2426 “ben” söylemine karşılık 109 “biz” söylemi bulunmaktadır. Burada “biz” söyleminin azlığı, bu şairlerin toplumsal olarak kabul görmüş şairler olmasına ve dolayısıyla bu şairlerin kendilerini bir zümreye ait olarak vurgulama ihtiyacını daha az duymalarına bağlanabilir mi? Bu kuşkusuz, daha da derinlemesine araştırılması gereken bir konuda yapılmış bir yorumdur. Buradaki kısıtlı alanda,

“biz” söyleminin divan şiirindeki kullanımının farklı dönemlere ait şairler açısından karşılaştırmalı bir incelemesini yapmak ne yazık ki olanaklı değildir.

Bir önceki alt bölümde tartışılan aktiflik-pasiflik olgusuyla birlikte düşünüldüğünde, “ben-biz” kullanımının değerlendirilmesi, âşıkın dilsel konumunu belirlemek için önemli veriler sağlamaktadır. Şair “ben” yerine “biz” söylemini tercih ettiğinde kendisini dilsel olarak daha pasif bir konuma mı yerleştirmektedir? “Ben” söyleminin kuruluşu, ötekinin bastırılması, yadsınması veya dışlanması suretiyle gerçekleşmektedir; oysaki “biz” söyleminde sınırlar açılır: Öteki ile ortak bir alana adım atılır.

Şairin “biz” söylemini kullanarak “ben” söylemiyle ortaya koyduğundan daha pasif bir alana geçip geçmediği sorusuna, kadın ve erkek şairler açısından farklı farklı yaklaşılabılır. Erkek şair de kadın şair de “ben” söylemiyle yazdıklarında, biyolojik cinsiyetlerini açıkça ortaya koymaktadır. Osmanlı toplumunda erkek egemen ve hiyerarşik bir toplumsal yapı olduğu düşünülecek olursa, erkek şairin âşıka ses verirken “ben” söylemini kullanması, bu egemenliği perçinleyen bir aktifliği akla getirmektedir. Dolayısıyla, bu durumda, cinsiyet vurgusunu ortadan kaldıran, en azından bu vurguyu belirsizleştiren bir “biz” söylemi ile pasif bir alana girilmiş olmaktadır. Erkek şairler için bu durum şu şema ile ifade edilebilir:

ÂŞIK-BEN SÖYLEMİ

Sex (Biyolojik Cinsiyet).....Gender (Toplumsal Cinsiyet)

Eril.....Eril

Aktif.....Aktif

ÂŞIK-BİZ SÖYLEMİ:

Sex (Biyolojik Cinsiyet).....Gender (Toplumsal Cinsiyet)

Eril.....Dişil

.....Androjen (Ne Eril Ne Dişil)

.....Hermafrodit (Hem Eril Hem Dişil)

Aktif.....Pasif

Ancak, böylesi bir yorumdan hareketle erkek şairin “ben” kullanımına yönelmesiyle aktif/eril bir söylem benimsediği kanaatine ulaşmak yanıltıcı olacaktır. Erkek şair “ben” söylemiyle de aslında sevgilinin ona ettiği eziyeti kabullenen, acıya kucak açan, bu acıyla olgunlaşmaya çalışan, boyun eğici ve pasif bir söylemin parçasıdır. Bu söylemin, sırf Osmanlı kültürel yapısında kadınlar karşısında daha aktif olan, onlara hükmedici konumda bulunan bir erkek tarafından dile getirildiği için aktif bir söylem olarak kabul edilemeyeceği açıktır.

Benzer bir şema, kadın şairler için de yapılabilir. Kadın şairin “biz” söylemiyle sevgilinin eziyetini kabul eden diğer erkek şairler gibi, kabullenici ve pasif bir söylemi ortaya koyduğu düşünülecek olursa, kadın şair, “ben” söylemiyle kendisini bir “kadın” olarak ortaya koyduğunda, “kadınsı” bir söylemin içinden konuştuğu düşünülebilir. Bu durumda kadın şairler için yapılacak şema, aşağıdaki gibi olacaktır:

ÂŞIK (KADIN ŞAİR)-BİZ SÖYLEMİ

Sex (Biyolojik Cinsiyet).....Gender (Toplumsal Cinsiyet)

Dişil.....Dişil

Pasif.....Pasif

ÂŞIK (KADIN ŞAİR)-BEN SÖYLEMİ

Sex (Biyolojik Cinsiyet).....Gender (Toplumsal Cinsiyet)

Dişil.....Dişil

Pasif.....Aktif

Burada kadın şairin “biz” kullanımı, erkek şairden farklıdır: dişil cinsellik, dişil bir söylemle anlatılmaktadır. Böylece, kadın şair, “biz” söylemiyle kaleme aldığı beyitlerde, kendisine hazır olarak sunulan dişil söylemle yazmaktadır. Kadın şair “biz” dediğinde kendini pasifize etmektedir; çünkü ataerkil gelenekteki “kadın=pasif” söylemini kabullenmekte, yeniden üretmektedir.

Tablo, biraz daha dikkatle incelendiğinde, kadın şairin “ben” söyleminin, yukarıda erkek şairler için verilen örnekte olduğu gibi, aktiflikle çelişen bir kabulleniş ve boyun eğiş olduğu görülecektir. Her ne kadar “ben” dediği noktada, bütün ataerkil geleneği yıkıp kendini aktif bir “ben” olarak bu gelenekte var ettiği düşünülse de tıpkı erkek şairin “ben” dediği zaman toplumsal cinsiyet açısından pasif bir kimlik yaratması gibi, kadın şair de erkek egemen toplumda ve bu toplumun yarattığı erkek egemen şiir geleneğinde, kendi sesini duyurmaya çalışan, kullandığı söylemi, geleneğin gerektirdiği şekilde, sevgilinin eziyetlerini aynen erkek şairlerin yaptığı gibi kabullenen bir âşıkın pasif konumunu gözler önüne sermektedir. Buna ek olarak söz konusu pasif söylemde, kadının, bedeni ve bedensel işlevlerinin aşağı görülmesinden kaynaklanan “insan değerinde bir eksiklik” yan anlamının da (Durakbaşı *Halide Edip* 35) rolü vardır. Sibel Irzık ve Jale Parla, *Kadınlar Dile Düşünce* adlı eserin “Önsöz”ünde, bir kadının ben demesinin bir erkeğin ben demesinden çok farklı olduğunu şu sözlerle açıklarlar:

[...] ataerkil toplumun dili, kadınları çeşitli biçimlerde nesneleştirerek ve işaretleştirerek erkek öznenin kuruluşunun araçları yapmış, dilin öznesi olma sürecini

kadınlar için özellikle sorunlu kılınıştır. ‘Konuşan’ kadın, özellikle kamusal alanda konuşan kadın, hep öznellik ile nesnellik arasında, sözün sahibi olmak ile söz tarafından sahiplenilmek arasında kalmış, kendi içinde, kendine karşı bölünmesi gerekmiştir. Virginia Woolf, bir kadının ‘ben’ demesinin, aynı şeyi bir erkeğin söylemesinden tamamen farklı olduğunu, bu iki ‘ben’in aynı sözcük olduğunun bile iddia edilemeyeceğini söylerken bunu kastediyor, bir sözün kapsamıyla ‘ağırlığıyla’, sahiplenilebilme derecesi ile konuşanın iktidarı ya da iktidarsızlığı arasında doğrudan bir bağ olduğuna dikkat çekiyordu. (Sibel Irzık, Jale Parla, *Kadınlar Dile Düşünce* 8-9)

Ayşe Durakbaşı’ya göre, cinsiyet/toplumsal cinsiyet ayrımıyla hedeflenen şey, kadınların biyolojik özelliklerine atfedilen “düşük” değerlerden kurtarılması olsa da bu, “cinsiyet gözetmeyen bir dilin sınırlamalarını taşı[makta] ve kadınların bedenselliklerinden ve kadın bedeninin ödülllerinden yoksun kalması anlamına gel[mektedir]” (35). Kültürel feministler ve cinsel farklılığa vurgu yapan teorisyenler, bu ayrımı, ruh/beden karşıtlığının kabul edilmesi ve erkek özne kurgusunun örtük bir biçimde benimsenmesi anlamına geldiği için eleştirmektedir. Durakbaşı’ya göre bu, cinsiyetten arındırılmış bir söylemdir. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkinin keyfi olduğu bu söyleme göre, kadınlar ve erkekler, “esas olarak özdeş bireylerdir” (35). Yukarıda incelenen “biz” söyleminde de görüldüğü gibi, şairin cinsiyeti ile söylemin cinsiyeti her zaman örtüşmemektedir. Erkek şairin “biz” kullanımında cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrılmaktadır; çünkü biyolojik açıdan erkek olan şair, sevgiliye olan aşkını anlatırken toplumsal cinsiyet açısından dişil bir dili tercih etmektedir. Kadın şairin “biz” kullanımında ise cinsiyet açısından kadın olan şairin duygularını dile getiriş açısından pasif; dolayısıyla dişil bir dili tercih etmesi nedeniyle cinsiyet ve toplumsal cinsiyet örtüşmektedir.

III. BÖLÜM

LEYLÂ HANIM'IN POETİKASI

III.A. LEYLÂ HANIM, HAYATI ve SOSYAL ÇEVRESİ

Osmanlı şiirinin son klasik döneminin hitamında, kadîm şekiller ve hayaller üzerine, güneşin ufukta kaybolurken İstanbul semalarından Asya tepelerine son bir ı ışık göndermesi gibi son bir parlaklık veren şiirleriyle oldukça şirin ve ilginç bir şahsiyet olarak durmaktadır (Gibb 500).

1848 yılında vefat eden ve 19. yüzyılın, daha önceki bölümlerde kısaca değinilmeye çalışılan birçok değişim ve gelişim hareketine şahit olan, divan şiirinin önde gelen kadın şairlerinden Leylâ Hanım hakkında, Osmanlıca kaynaklarda verilen bilgiler, onun hayatı, karakteri ve şiir yönü üzerine önemli bilgiler içermektedir. Tezin bu alt bölümünde, söz konusu kaynaklarda, şair hakkında yapılan yorumlara yer verilecektir. Bunlardan biri, *Fatin Tezkiresi*'dir:

Şâ'ire-i mûmâ-ileyhâ Leylâ Hanım, sudûr-ı 'izâmdan Moralı-zâde Hâmid Efendi merhûmun duhter-i pâkîzesi olup akribâsından sâlifü't-terceme Keçeci-zâde İzzet

Efendi merhûmdan bir mikdâr tahsîl-i hüner ü ma'rifet eylemiş ve evâil-i hâlinde bir هفته mikdârı ârâyiş-nümâ-yı hacle-geh-i izdivâc olmuş ise de zen ü şevher beyninde keşîde olan bisât ihtilâtı derîde ve o sırada merbût olan rişte-i inbisâtı bürîde eyleyüp gûşe-gîr-i tecerrüd olduğu hâlde evkât u ezmânını mütâla'a-i eş'âr ve tanzîm-i güftâr ile imrâr-ı güzâr eylemekde iken bin ikiyüz altmışdört senesi hilâlinde dârü's-selâma hırâm eylemişdür. Vefâtına Burûsa kâdîsi sâbık Kıbrîsî-zâde Hakkı Efendü'nün nazm u inşâd eylediği târîhdür: "Aldı Leylâ'yı telef itdi ecel Mecnûn'ı". Mûmâ-ileyhânun müretteb bir kıt'a dîvân-ı matbû'ı vardır. (363)

Ahmet Rif'at'ın *Lugat-i Târîhiyye ve Cogrâfiyye* adlı eserinde, Leylâ Hanım hakkında, "Şâire-i meşhûredir. Sudûr-ı 'izâmdan Moralı-zâde Hâmid Efendi'nin kerîmesi olup akribâsından Keçeci-zâde 'İzzet Monla vâitasıyla tahsîl-i ma'ârif-i edîbe eylemiş ve bir müretteb dîvân bıragup M. 1830 ve H. 1246 târîhinde vefât itmiştir" (154) denmektedir.

Yukarıda adı geçen her iki kaynakta da Leylâ Hanım'ın, soylu bir aileden geldiğinin ve aile bireylerinin gerek devlet kademelerinde aldıkları rollerden ve gerek entelektüel birikimlerinden kaynaklanan nedenlerle şairin hayatında izler bıraktıklarının altı çizilmektedir. Bu noktadan hareketle, Leylâ Hanım'ın şairliğinin tesadüfen oluşmadığı ve onun şairlik geleneğine ailesinden gelen birikimlerle adım attığı söylenebilir.

Leylâ Hanım hakkında ilgi veren bir diğer eser, *Tuhfe-i Nâ'ili*'dir: "Moralı-zâde Leylâ Hanım. Sudûrdan Moralı-zâde Hâmid Efendi'nin kızı. Vefâtı H. 1264, M. 1847. Galata Mevlevîhânesi hazîresinde medfûndur. Târîh-i vefâtını *Lugat-ı Târîhiye ve Cogrâfiyye*'nin 1246 göstermesi yanlıştır" (895). Şair hakkında, Şemseddin Sâmî'nin *Kâmusü'l-A'lâm*' adlı eserinde şunlar yazmaktadır: "Osmânlı şâ'irelerinin en meşhûrelerinden olup, sudûrdan Moralı-zâde Hâmid Efendi'nün kızı

ve Keçeci-zâde İzzet Molla'nun akribâsından idi. Tezevvüc itmiş ise de zevciyle imtizâc idemeyip çok geçmeden müfârakat vukû' bulmuş ve Leylâ Hanım bakiye-i 'ömrünü mütâla'a vü şî'irle geçirerek 1264'de vefât itmişdür. Müretteb dîvânı olup hele münâcâtıyla mersiyeleri pek güzeldir" (4060). *Sicill-i Osmânî*'de, "Leylâ Hanım: Moralı-zâde Hâmid Efendi akribâsından olup Keçeci-zâde 'İzzet Efendi'nin şâkirdi idi. Bir hafta müddet te'ehhül itdiyse de mutallaka oldu. 1264'de vefât eyledi. Begoglu Mevlevîhânesi'nde medfûndur. Şâ'ire ve zarîfe ve edîbe idi. Dîvânı vardır. Hüsn-i şî'ri hüsn-i vechine fâ'ik olmagla bûlbûle teşbîh idilmiştir" (93). Bursalı Mehmet Tahir'in *Osmanlı Müellifleri* adlı eserinde Leylâ Hanım hakkında şunlar söylenmektedir:

Leylâ Hanım "İstanbulî": İstanbul'dan yetişen 'Osmanlı şâ'irelerinin şöhretlilerinden olup sudûrdan Moralı-zâde Hâmid Efend'nin kerîmesidir. Müretteb ve matbû' dîvânı vardır. "Evvelün zâ'idi sânisine oldu merhûn/Tûtî-i şeker-i eş'âr idi göçdi Leylâ/Kıldı erbâb-ı dili rihlet-i Leylâ mecnûn" mısra'larının delâleti olan 1264 târîhinde İstanbul'da vefât iderek Galata Mevlevî-hânesi'ne defn idildi. Bi'l-bedâhe şî'r söylemekde mahâreti olup gâyet hâzır-cevâb ve serî'atü'l-intikâl idi. Tarîkaten Mevlevî'dir. (406)

Leylâ Hanım, Hacı Beg-zâde Ahmet Muhtar'ın *Şâir Hanımlarımız* adlı eserde şu şekilde anlatılmaktadır:

"İncitme sen ahbâbını incinmeye senden/Bu 'âlem-i fenâda zarâfet budur işte" beyt-i meşhûrunun kâ'ilesi ve matbû' olan dîvânının sâhibesi Leylâ Hanım'dır. Kendüleri sudûrdan Moralı-zâde demekle ma'rûf Hâmid Beg'in kerîmesi olup 1264'de vefât itmiştir. Kendülerinin müretteb dîvânı matbû'dur. Bu Leylâ Hanım sinn-i tufûliyyetde her nasıl ise bir balmumcu gencine dil-dâde olduğundan merkûmun dükkânına ba'zı şey iştirâsı bahânesiyle sıkça sıkça gidermiş. Bu hâli

uzakdan hiss iden zurefâdan bir zât çocuğa “Şem’-i ruhuma dikkat ile bakma yanarsın” mısra’ını ta’limle sâhibe-i tercemeye okumasını tenbîh ve teşvîk itmiş, çocuk da mısra’-ı mezkûrî kırâ’at itdiginde mûma-ileyhâ dahi cevâben bi’l-bedâhe “Hattın gelicek sen de beni mumla ararsın” demiştir. (51-2)

Mehmed Zihnî Efendi, *Meşâhir’ün-Nisâ* adlı eserinde Leylâ Hanım hakkında şunları söylemektedir:

İstanbul edîbelerinden ve müteveffâ Fu’âd Paşa akribâsından olan meşhûr Leylâ Hanım’dır. *Tezkire-i Fatîn*’de muharrer olduğu üzere mûmâ-ileyhâ, sudûrdan Moralı-zâde Hâmid Efendi kerîmesi olup 1264 târîhinde vefât eylemiştir. Kendinin müretteb dîvânı vardır ve matbû’dur. [...] Ba’zı ebyâtı kadınlarca matlûb olan sıfat-ı memdûha-i muhadderiyete killet-i mübâlâtını mu’lindir. [...] Kendisi âlüfte-zenân ve ser-deste-i gürûh-ı tabak-zenân imiş. ‘Asrı zurefâsından sahaf Hâtif Efendi mûmâ-ileyhâ hakkında söylemiş olduğu şu beytini “Leyli-i pîşîn idi hayme-zen-i rûzigâr/Şimdiki Leylâ Hanım mühre-zen-i rûzigâr” Leylâ’ya bir mahalde hâtif-i gaybî gibi ismâ iderek tuhaflığı mûcib olmuştur. (195)

Yukarıda alıntılanan eserlerde de görüldüğü gibi, Leylâ Hanım hakkında verilen bilgilerin hepsi, birbirini tekrar eder niteliktedir. Buna göre, babası, sudûrdan Moralı-zâde Hâmid Efendi’dir. Keçeci-zâde İzzet Molla’dan eğitim almış, hazır-cevâp kişilik yapısına sahip bir şairdir. Bir hafta süreyle evli kalmışsa da eşinden boşanmış, zamanını şiir yazarak geçirmiştir. Galata Mevlevîhanesi’ne defnedilmiştir.

Annesi, Keçeci-zâde İzzet Molla’nın ablası olan Hadîce Hanım’dır. “Hüzn-i fûrkatde kodı şimdi Hadîce Hanım’ı/ Bir perestârı idüp ‘azm-i reh-i dâr-ı bekâ (T53/2); Vâlidem anı çerâğ itmek ümîdindeydi âh/ ‘İrci’î’ emrini gûş itdikde bulmadı

rehâ (T53/3)” beyitlerinden anlaşılacağı üzere Leylâ Hanım, cariyeleri Seyyare Hanım’ın vefatı üzerine yazdığı tarihte, annesinden bahsetmektedir.

Leylâ Hanım’ın Atâullah Mehmed Efendi ve Nurullah Mehmed Efendi adlı iki kardeşi vardır; ancak “*Mersiyye Der-Hakk-ı Birâder-i Merhûm*” başlıklı 5. Terkîb-i Bend’de, “Eyledi 'azm-i bekâ Hâlid Efendi eyvâh/ "İrci'î"ye olup ez-cân u gönül fermân-ber”(9), “Kalmadı acımadık ağlamadık 'âlemde/ Bu firâka nice sabr eyleyebilsün mâder” (10) “Bir zamân olmuş iken şehir-i Burûsa'da mukîm/ Getürüp hâtırına âh ki hubbû'l-vatanı” (14), “Gidüp İstanbul'a itdikde bekâyı menzil/ Fûrkati başıma tar itdi bu beytû'l-hazeni” (15) beyitlerinde de görüldüğü gibi, Leylâ Hanım’ın Bursa’da yaşarken İstanbul’da vefat eden Hâlid Efendi adında bir kardeşi daha vardır.

Leylâ Hanım’ın 1238 (1822) yılında Mora İsyanı’nda şehit olan bir süt amcası (Tarih 43) ve aynı yıl vefat eden Emine Hanım adlı bir süt kız kardeşi vardır (Tarih 45).

Mevlânâ’ya övgü olarak kaleme aldığı murabbada, : “Vatan-ı ceddime sen serversin/ Fukarâ kullarına rehbersin” (Murabba1/3) şeklinde hitap eden Leylâ Hanım’ın, aslen Konyalı olduğu düşünülebilir.

Mehmet Arslan’ın belirttiğine göre, Leylâ Hanım’ın şiirlerinden, Bursa ile bir alakası olduğu anlaşılmaktadır; ancak kendisinin de Bursa’ya gittiğine ya da orada bir süre yaşadığına dair bir bilgi bulunmamaktadır. Şairin babasının ve genç yaşta vefat eden kardeşi Hâled Efendi’nin bir süre Bursa’da yaşadığı, divandaki bazı şiirlerden anlaşılmaktadır. Örneğin, Leylâ Hanım müsemmen tarzında yazdığı bir manzumede, bu konuyla ilgili, “Ne rûtbe âh u feryâd itse bülbül bâg-ı dünyâda/ Meseldir söylenür bûy-ı vefâ yok verd-i hamrâda/ Mürüvvet kalmadı ehl-i dile sûy-ı ahibbâda/ Ne rind-i nûkte-dânında ne kat’â ehl-i takvâda/ Yine terk-i diyâr itdi

anınçün Morevî-zâde/ İştîdim ki okur bu matla'ı şehr-i Burûsâ'da/ Mekânı gülşen
iken külhan-ı zilletdedir şimdi/ Belâ-keş 'âşık-ı şûrîde-dil gurbetdedir şimdi” (Ms.1-
3) demektedir. “Bir zamân olmuş iken Şehr-i Burûsa'da mukîm/ Getürüp hâtırına âh
ki hubbû'l-vatanı” (Tb.5-14) beytinde de görüldüğü gibi, kardeşi Hâled Efendi de bir
süre Bursa'da yaşamıştır. Aynı doğrultuda Leylâ Hanım, bir gazelinde, Bursa'nın
Pınarbaşı semtini anmaktadır: “Burûsa'nın Pınarbaşı'na itmîm ser-fürû şimdi/ Dü-
çüşmim iftirâkınla pınar-ı hasret olmuşdur” (Gazel26-3) (Arslan 24-5).

Ailesi sayesinde saray çevresine yakın olan Leylâ Hanım, II. Mahmut'un (salt.
yıl. 1808-1839) ve I. Abdülmecid'in (salt. yıl. 1839-1861) saltanat yıllarında
yaşamıştır. I. Abdülhamid'in kızlarından olan ve o zaman saltanat tahtında bulunan
II. Mahmut'un kız kardeşi Hibetullah Sultan'a bir bahariye kasidesi sunmuştur. Esmâ
Sultan övgüsünde de bir terci-i bend yazan Leylâ Hanım, “Sultan Mahmud'un kızları
Atiyye Sultan Münire Sultan ve Fatıma Sultan'ın doğumlarına; şehzadeleri
Abdülmecid ve Abdülaziz'in sünnetlerine; Abdülmecid Han'ın cülusuna; padişah
Abdülmecid'in kızları Refia Sultan ve Naime Sultan'ın doğumlarına; Sultan
Mahmud'un kızının (Mihrimah Sultan) Said Paşa ile evlenmesine tarih manzumeleri
yazmıştır. Bunun yanında yine saray çevresinden valide kethudâsının genç iken ölen
oğlu Arif Bey'in ölümüne tarih yazmış ve burada Arif Bey'in sütkardeşi olduğunu
belirtmiştir (T36-1,2)” (Arslan 26).

Leylâ Hanım, saray çevresine yakın bir aileden gelmesine rağmen şiirlerinde
belirttiği üzere, maddi yönden zor günler yaşamış; bu yüzden genç yaşta ihtiyar bir
görünüm almış, beli bükülüp saçları ağarmıştır: “Çeng-veş kaddin büküp Leylâ fakîr/
Derd ü gam itdi anı gençlikde pîr/ Bu dil-i mecrûha Hak'dır dest-gîr/ El-firâk âh el-
firâk âh el-firâk” (Mr.3/9), “Kalmadı çekmedigim renc ü mihen 'âlemde/ Genc iken
derd ü elem mûy-ı serim itdi sefid” (Tc.1/13).

“Kimisi fakr ile bî-kes kimidir şâh-ı cihân/ Kimi Leylâ gibi togduğuna nâdim el'ân” (Th.11/5) diyen Leylâ Hanım, doğduğuna pişman olmuştur.

Şairin, babasının ölümünden sonra çektiği maddi sıkıntılar, II. Mahmut’a yazdığı kasidede de göze çarpar: “Âh ben ‘âcizenin münfiki olan pederim /Deşt-i hasretde kodı bizleri böyle şâhâ” (K1/11), “Ya'ni dâ'î-i kadîmin Morevî-zâde fakir/ Sag ol ey pâdişehim eyledi ‘azm-i ‘ukbâ” (K1/12) ve “Kalmadı külbe-i ahzânda metâ’-ı köhne / Guremâ eylediler her ne ki varsa yagmâ” (K1/13).

III.B. LEYLÂ HANIM DÎVÂN’NIN BİÇİM YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

E.J.W. Gibb, Fıtnat Hanım’ı hariç tutarak, klasik okulun şair hanımlarının en büyüğü olarak tanımladığı Leylâ Hanım’ın Dîvânının biçim yönünden incelenmesi gerektiğini, yapıtında şu sözlerle ifade eder:

Leylâ’nın mizacı *Divan*’ına yansımıştır; şakaya oldukça düşkün ve insanların ne düşündüğü umurunda olmayan Leylâ, başkalarına aldırmandan hoşuna giden şeyleri yapmakta oldukça kararlı olmuştur. Şahsiyeti ve karakteri oldukça güçlü olmakla birlikte o bile artık devri tamamlanmakta olan mahvedici geleneksellikten kurtulamamıştır. Bu sebeple aynı gazelin bir mısraında İran etkisindeki kadim şairlerde olduğu gibi bir zorlama ve basmakalıplık bulunurken bir diğer mısraında kendi gücü ve ateşli canlılığı bulunur. Bununla birlikte *Divan*’ında zevkle okunabilecek pek çok şiir bulunmaktadır; şiirleri hem konu hem de ifade bakımından oldukça zariftir; dili açık ve akıcıdır. Her yerde, sahte süsler yardımıyla değil de eserindeki sadelik ve doğrulukla meydana getirdiği tesirden büyüleyici bir hisse kapılırız ve bir sanatçının karşısında olduğumuzu fark ederiz. (501-2)

Gibb'in sözlerinden hareketle *Leylâ Hanım Dîvânı*, biçimsel açıdan incelendiğinde karşımıza oldukça zengin bir içerik çıkmaktadır. Bu zengin içerik, şairin gerek çevresini iyi bir biçimde gözlemlediğinin gerekse bilinen divan edebiyatı mazmunlarını kullanarak gündelik yaşama not düşme alışkanlığına sahip bir şair olduğunun, en açık delilidir.

Leylâ Hanım Dîvânı'nda altı adet kaside bulunmaktadır. Bunlar, "Der Sitâyîş-i Sultan Zamân Mahmûd Hân Meddallâhu Nasrahu", "Mehdiye Berây-ı 'Asâkir-i Mansûre", "Ramazâniyye Der-Hakk-ı Sultân 'Abdül-Mecîd Hân", "Mehdiye Berây-ı 'Asâkir-i Mansûre", "Ramazâniyye Der-Hakk-ı Sultân 'Abdü'l-Mecîd Hân", "Bahâriye Der-Sitâyîş-i Hibetullâh Sultân-ı 'Aliyyetü's-Şân", "Der Menkabet-i Fâtih-i Hicâz Hazret-i Mehemmed 'Ali Paşa", ve "Der-Sitâyîş-i Re'îsü'l-Etibbâ-i Sultânî 'Abdü'l-Hak Efendi" başlıklarıyla sıralanır. Altı adet kasidenin yanında, eserde yer alan üç murabbadan ilki, Mevlânâ için yazılmış bir övgü, ikincisi, bir münacat, üçüncüsü ise bir mersiye'dir. Divanda beş muhammes, on üç tahmis yer almaktadır. Şair, Sıddık Ali Baba, Sıdkî, İzzet, Nebîl, Âsaf, Nihâd, Nesîbâ, Nedîm ve Nûri'nin birer, Bakî'nin dört gazelini tahmis etmiştir.

Leylâ Hanım Dîvânı'nda iki müseddes ve üç tesdis vardır. Birinci tesdis, Mevlânâ'nın "Âh mine'l-aşk ve hâlâtihî/ Ahraka kalbî bi-harârâtihî", ikinci tesdis, Keçeci-zâde İzzet Molla'nın, "Mecnûn gibi âşıkları var zülfî telince/ Leylâ sözi efsânedir ol mâha gelince", üçüncü tesdis ise, Mir Nebîl'in "O perî rûyî sevdin 'acebâ noldı sana/ Sende var 'aşk eseri söyle dilâ n'oldı sana" beyitlerinin üzerine dört mısra eklenerek kaleme alınmıştır. Divanda, İzzet Molla'nın "Sevdigim kim kurtarur zencîr-i zülfünden beni/ Görmemek yegdir görüp dîvâne olmakdan seni" beytinin üzerine beş mısra ekleyerek oluşturulmuştur.

Şairin Dîvânında bir müsemmen ve iki tesmîn vardır. Tesminlerden ilki, Mevlânâ'nın daha önce tesdîs ettiği beyti üzerinedir: “Âh mine'l-aşk ve hâlâtîhi/ Ahraka kalbî bi-harârâtîhi”. Diğeri ise Mahmûd Nedîm'in “Âh ey çarh-ı felek yandım elinden sad âh/ Seni Allah ide derd ü gam-ı dilden âgâh” beytinin üzerine altı mısra ekleyerek yazılmıştır.

Divanda, II. Mahmut'un kız kardeşi Esmâ Sultan hakkında yazılmış bir terci-i bend bulunmaktadır. *Leylâ Hanım Dîvânı*'nda yer alan 1., 2., 3., 4. ve 8. terkîb-i bendler, birer mersiye'dir. Şairin kaleme aldığı 6. terkîb-i bend ise Bağdatlı Rûhî'nin eserine naziredir.

Leylâ Hanım'ın Dîvânında, 55 adet tarih bulunmaktadır. Bu tarihler, şairin üslubunun oluşumunda çevrenin ne derecede önem gösterdiğinin, bir yansımasıdır. Leylâ Hanım gibi bir kadın şairin, yaşadığı döneme ait toplumsal ve siyasal durum göz önünde bulundurulduğunda, bu tip bir gözlem gücüne ve üretkenliğe sahip olması, onun bir kadın şair olarak konumunu belirlemesi noktasında dikkat çekicidir. Şairin üslubunun oluşumunda önemli paya sahip bu edinimlerin, yukarıda alıntılanan tezkire ve tarih yazarlarının dikkatinden kaçmadığı ve Leylâ Hanım'ın poetikasının oluşumunda azımsanmayacak bir etkiye sahip bulunduğu unutulmamalıdır. Söz konusu tarihler, şu başlıklar altında düşürülmüştür: “Târîh Berây-ı Tîr-Endâzî-i Şâh-ı ‘Âlem”, “Târîh-i Vilâdet-i ‘Atiyye Sultan”, “Târîh-i Vilâdet-i Münîre Sultan”, “Târîh-i Vilâdet-i Fâtımâ Sultân”, “Târîh-i Hıtân-ı Şeh-zâdegân”, “Târîh-i İzdivâc-ı Dâmâd-ı Şehriyârî”, “Târîh-i Vezîr-i A'zâm Şoden-i Gâlip Paşa”, “Târîh-i Vâlî-i Edirne”, “Târîh-i Def'a-i Sâlis-i Meşîhat-ı İslâmiyye Mekkî-zâde”, “Târîh-i Vâlî-i Aydın”, “Târîh-i Vilâdet-i Refî'a Sultân”, “Târîh-i Def'a-i Sâniye Rûm İli Berây-ı Halîl Paşa-zâde ‘Ârif Begefendi”, “Târîh-i Sadâret-i Rûm İli Berây-ı Nakîbü'l-Eşrâf Sıddîk Begefendi”, “Târîh-i Sadâret-i Rûm İli Berây-ı Yahyâ Beg Hafîd-i Pîrî-zâde”,

“Târîh-i Sadâret-i Anadolu Berây-ı Rahmî Beg”, “Târîh-i Şeyhu’l-İslâmî-i Kâdî-zâde Tâhir Efendi”, “Târîh-i Sarây-ı Hazret-i Şehriyârî Der-Sâhil-i Beglerbegi”, “Târîh-i Muvakkit-hâne-i Câmî’-i Sultân Ahmed”, “Târîh-i Vilâdet-i Nâ’ime Sultân”, “Târîh-i Ferîk-i Sa’îd Paşa Necl-i Ercemend-i Vâlî-i Mısır Mehmed ‘Ali Paşa”, “Târîh-i Def’a-i Sâniye-i Rûm İli Berây-ı Yahyâ Begefindi”, “Târîh-i Sadâret-i Anadolu Berây-ı Hamdullâh Efendi”, “Târîh-i Sadâret-i Rûm İli Berây-ı Rahmî Beg”, “Târîh-i Lihye Berây-ı Mîr-i Müşârün-İleyh”, “Târîh-i Ser- Çavûşân Şoden-i Necîb Efendi”, “Târîh-i Vilâdet-i Necl-i Mevlevî Mehmed Efendi”, “Târîh-i Vilâdet-i Necl-i Feyzî Efendi”, “Târîh-i Vilâdet-i Nâfiz Efendi”, “Târîh-i Vilâdet-i Sâmiğ Beg”, “Târîh-i Câh-ı Edirne Der-Nasb-ı Münîr Beg”, “Târîh-i Müsteşâr-ı Bahriye Mîr ‘Âtîf”, “Târîh-i İntikâl-i El-Hac ‘Ali Baba El-Burûsevî”, “Târîh-i Vefât-ı Kiçeci-zâde ‘İzzet Molla Efendi”, “Târîh-i Vefât-ı ‘Ârif Beg”, “Târîh-i İrtihâl-i Silahdâr-zâde Mehmed Beg”, “Târîh-i Vefât-ı Mîr-i ‘Alem Topuzlı-zâde”, “Târîh-i Vefât-ı Cârîye Sa’âdet”, “Târîh-i Vefât-ı Râbi’â Hanım”, “Târîh-i Vefât-ı Âhiretlik ‘Andelîb Hanım” “Târîh-i Vefât-ı Mollacık-zâde Râ’îf Efendi Kâdî-i Yenişehir-i Fenâr”, “Târîh-i Vefât-ı Ahmed Efendi”, “Târîh-i Vefât-ı Tevfîk Efendi”, “Târîh-i Vefât-ı Emîne Hanım”, “Târîh-i Vefât-ı Gül-zâde”, “Târîh-i Vefât-ı Berây-ı Duhter-i Rahmî Begefindi”, “Târîh-i Dîger Berây-ı Ū”, “Târîh-i Rihlet-i Râğıba Hanım”, “Târîh-i Vefât-ı ‘Alî Aga Ser-Bevvâbîn”, “Târîh-i Vefât-ı Refî’a Hanım”, “Târîh-i Rihlet-i Cârîye Seyyâre”, “Târîh-i Vefât-ı Şefika Hanım Zevce-i Defter-dâr-ı Esbâk”, “Târîh-i Garîbe”. Leylâ Hanım; yirmi bir vefat, on altı herhangi bir göreve atanma, dokuz doğum, üç bina yapımı, iki cûlus, bir menzil, bir sünnet, bir evlilik ve bir sakal bırakma tarihi düşürmüştür.

Leylâ Hanım Dîvânı’nda, ikisi Farsça olmak üzere yüz yirmi iki gazel bulunmaktadır. Söz konusu gazellerden on sekizi, nazire olarak kaleme alınmıştır.

Buna göre, 2. ve 30. gazeller, Fıtnat Hanım'a, 3. gazel, Şeyh Galib'e, 6. gazel, Hasbî'ye, 10. ve 20. gazeller, Keçeci-zâde İzzet Molla'ya, 24., 44., 49. 81. gazeller Nûrî'ye, 42. gazel, Şem'î'ye, 47. ve 100. gazeller Vâsıf'a, 66. gazel, Râ'îf'e, 90. gazel, Vâhid'e, 71., 112., 113. gazeller Nesîbâ'ya nazire olarak yazılmıştır. Bu tablo, Leylâ Hanım'ın şiirlerine değer verdiği şairleri göstermesi bakımından önemlidir.

Söz konusu divanda, beş müstezâd, yirmi bir şarkı, beş lugaz, yirmi üç rubâ'î, yedi kıt'a, dört de müfred bulunmaktadır.

III.C. LEYLÂ HANIM DİVAN'NIN İÇERİK YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

Yukarıda yer verilen konu çeşitliliğine bakarak Leylâ Hanım ve düşünce dünyası hakkında bir takım yargılara kolaylıkla varılabilir. Şairin düşünce dünyasının, üslubu yaratmadaki rolü düşünüldüğünde soylu bir aileden gelen Leylâ Hanım'ın, şiirindeki biçimsel özellikler yönünden geleneğe bağlı; ancak kopyacılıktan uzak bir görünüm sergilediği görülmektedir. Bu konuda Gibb'in tespitleri oldukça önemlidir:

[B]u itibarla onun üslubu için açık ve dobradoburdur diyebiliriz; şiirini muammalarla tezyin ederek bir zorlama yoluna gitmemiştir; aksine söylemek istediği şeyi en iyi ifade edecek kelime ve terkipleri seçmeye özen göstermiş, bunda da o kadar başarılı olmuştur ki bütün Dîvânında, anlayabilmek için ikinci defa okumak zorunda kaldığımız birkaç mısradan başka bir şey bulamayız; bu özellik de klasik ekole mensup bir şair için başarılması son derece zor ve üstün bir iştir. Kelime kadrosu ise son derece sade ve doğrudur; gerçekten sahte tavırlı İranîlikten ve her türlü kusurdan âzâde olduğu gibi, son yıllarda moda olan aşırı Türkçeciliğe de bulaşmamıştır. Şüphesiz, bu güzel neticeler kısmen, kendisinden aldığı dersler

dolayısıyla hocasından, büyük ölçüde ise geçmişin ifrat ve mübalağalarından uzak durma temayülü ve romantik dönemin sonunda en önemli özellik olarak gördüğümüz insaf ve itidale meyletmiş olmasından kaynaklanmaktadır. (Gibb 501-2)

Fıtnat Hanım hariç klasik okulun şair hanımlarının şüphesiz en büyüğü olarak Leylâ Hanım'ı kabul eden Gibb, onun hakkında, “kadîm şekiller ve hayaller üzerine güneşin ufukta kaybolurken İstanbul semalarından Asya tepelerine son bir ışık göndermesi gibi, son bir parlaklık veren şiirleriyle oldukça şirin ve ilginç bir şahsiyet olarak durmaktadır” (500) diyerek şairin, klasik şiir içindeki konumunu belirlemektedir. Gibb'in Leylâ Hanım'ı “Romantiklerin Devamı, Âkif Paşa, Pertev Paşa, Encümen-i Şu'arâ ya da Eskiye Devam Ettirenler” başlığı altında ele alması, şairin Dîvânını oluşturduğu dönemin önemini göstermesi açısından önemlidir; çünkü bu aynı zamanda, Türk şiirinde eski-yeni tartışmalarının başladığı bir dönemdir. Gibb'e göre Leylâ Hanım, bu dönem içerisinde, eski şekiller ve hayalleri kullanarak kaybolmak üzere olan bir şiir geleneğinin son zamanlarına parlaklık veren ilginç bir şairdir. Sadece bu açıklama bile, klasik şiire getirdiği yukarıda dile getirilen kendine özgü söyleyişlerle şairin şiir anlayışını açıklamaktadır (501-2).

Leylâ Hanım'ın bir sanatçı olarak kabul edildiği yukarıdaki alıntıdan da yola çıkarak kadının aşkını dile getirmesinin bir namus meselesi olarak görüldüğü bir toplumda, Leylâ Hanım'ın buna rağmen özgürce aşk şiiri yazması, onun bir şair olarak kendine olan güvenini göstermektedir. Leylâ Hanım'ın aşkını anlatırken, kabul görebilmek için geleneğin kendisine sunduğu estetik anlayışı açısından anlatması doğaldır. Kadın divan şairlerinin şiir yazmaları da gerek çağlarında gerekse çağlarından yüzlerce yıl sonra değerlendirilmeleri de “geleneksel söylem” esas alınarak yapılmaktadır. Erkeğin duygularıyla ve düşünceleriyle merkezde olduğu bir toplumda, bu duygularla yazıldığı varsayılan bir şiir ortamında, divan

oluşturan bir kadının, kadın kimliğini vurgulamasını beklemek, naif bir bakış açısı olarak değerlendirilebilirse de bir önceki bölümde belirtildiği gibi, erkek şairin ne derece “eril” dille yazdığı tartışma konusudur. Konuya bu yorum katmanı açısından bakıldığında Leylâ Hanım şiirleri, erkek şairlerin eril dille yazdığı ön kabulünden bağımsız bir bakış açısıyla değerlendirilecektir.

Diğer yönden, Leylâ Hanım, bir şair olarak değerlendirildiğinde, onun dile getirdiği var sayılan “erkek söylem”in, şairin eşcinsel olarak “suçlanmasına” neden olması, nasıl yorumlanabilir? Geleneğin şaire sunduğu konularda, önceden belirlenmiş bir söz dağarı ile şiir yazan bir erkek divan şairinin özel hayatına dair veriler çoğu kez onların şiirlerinin yorumlanmasında ve çözümlenmesinde öncelikli değilken; durum, bir kadın divan şairi olduğunda değişmektedir. Leylâ Hanım hakkında gerek Osmanlı zamanında gerekse günümüzde kaleme alınan eserlerde dikkat çeken en önemli noktalardan biri, onun özel hayatına dair bilgidir. Leylâ Hanım’ın mutsuz evliliğinden yola çıkarak onun şiirlerini anlama çabasının gözlendiği bu çalışmalar, kadın şaire yaklaşım konusunda farklı bakış açıları geliştirilmeye çalışıldığını düşündürmektedir; oysaki Jale Parla’nın da belirttiği gibi,

Bir sanat yapıtının ne zaman, kimin tarafından, hangi koşullarda ya da hangi esin kaynağıyla yazılmış olduğu, edebiyat eleştirisi açısından gereksiz ve geçersiz sorulardı; bu sorulara yanıt arayacak disiplinler, tarih, psikoloji, sosyoloji, felsefe, iktisat olabilirdi. Ama eğer edebiyat eleştirisi bağımsızlaşmayı amaçlıyorsa, kendini bu disiplinlerden ayırtırmak zorundaydı. (Parla, *Kadınlar Dile Düşünce* ???).

Bu anlamda, *Leylâ Hanım Dîvânı*’ndaki aşk-âşık ve sevgili anlayışının da incelendiği bu çalışmada, onun evlilik ve aşk hayatına dair bilgiler önemlidir; ama bunun kesin çözümleyici bilgiler olup olmadığı ayrı bir tartışma konusudur. Birçok kaynağın Leylâ Hanım’ın evliliği hakkında hem-fikir olduğu nokta, onun gençken

evlenmesi ve evlendikten hemen sonra ayrılmasıdır. Bu kaynaklarda, kocasının kimliği ve neden ondan boşandığı hakkında bilgi verilmemektedir. İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri* adlı eserinde Leylâ Hanım'ın evliliği hakkında şunları söyler:

Cevdet Paşa'nın kızı Fatma Aliye Hanım *Nâmdârân-ı Zenân-ı İslâmiyye* adlı eserinde diyor ki: “Düğün gecesini Leylâ gelin elbisesiyle telli duvağıyla bulunurken zevc efendi, ilk gecesinden zevcesini hizmetine alıştırmak ve kendini saydırmak fikrine itikâden mi olacak ne olacak; ‘Hanım, gel şunu değiştir’ diye nohut yakısı bulunan kolunu geline uzatmış. Leylâ dışarı fırlamış ve artık içeriye gitmeyeceğini etrafındakilere söylemiş. Akribâ ve taallukâtı telâşa düşüp kendini kandırmaya uğraşmışlarsa da mümkün değil kızcağızı hücre-i zifâfa gönderememişler. Leylâ, ‘ömrüm oldukça beni nohutlu yahni yemekten iğrendiren bir herifin yüzünü görmeye mümkün değil tahammül edemem” demiş. Leylâ gibi bir kızı öyle bir erkeğe vermek, Leylâ'nın asla kadrini nazar-ı itibar ve itinaya almamak demek olmaz mı? En sonunda biçâre Leylâ'yı, ‘İç bâdeyi gülşende ne derlerse desinler/Âlemde sen eğlen de ne derlerse desinler; Âlemde nedir farkı bana medh ile zemmin/ Sağ olsun ahibbâ da ne derlerse desinler’ demeğe kadar vardırırmışlardır. O kadar zemler, hücumlar, Leylâ'yı susdurmak için de değil. Anı söyletmek de istiyorlardı. Bir yandan kadınların okuyup yazdıklarını dahi istemedikleri halde bir yandan da Leylâ'yı söyletmek için olanca zekâlarını, irfanlarını sarf ediyorlardı. (Aktaran Arslan 32).

Bu alıntıda bile, Leylâ Hanım'ın serbest bir söyleyişle dile getirdiği beyitlerin, yaşadığı bu mutsuz evlilik sonucunda yazıldığının iddia edilmesi ve bu beyitlerin normalde bir kadın tarafından söylenemeyeceğinin ima edilmesi bile, Leylâ Hanım'a; daha doğrusu bir kadın şaire olan önyargıyı ispatlamaktadır. Üstelik bu

yorumların bir kadın yazara ait olması, eleştiri geleneğine bile erkek bakış açısının hâkim olduğunu göstermektedir. Söz konusu alıntıda dikkat çeken diğer bir nokta da amacın Leylâ Hanım'ı susturmak değil; aksine onu söyletmek olmasıdır. Fatma Aliye Hanım'ın da belirttiği gibi, aslında kadınların okuyup yazmalarını bile istemeyen erkeklerin Leylâ'yı konuşturmak yolunda harcadıkları çaba düşündürücüdür. Bu çabada aslında ince alayın sezilmemesi mümkün değildir.

Ataerkil toplumun dili, kadınları çeşitli biçimlerde nesneleştirerek ve işaretleştirerek erkek öznenin kuruluşunun amaçları yapmış, dilin öznesi olma sürecini kadınlar için özellikle sorunlu kılmıştır. 'Konuşan' kadın, özellikle kamusal alanda konuşan kadın, hep öznellik ile nesnellik arasında, sözün sahibi olmak ile söz tarafından sahiplenilmek arasında kalmış, kendi içinde, kendine karşı bölünmesi gerekmiştir. (Parla "Önsöz" 8-9)

Jale Parla'nın bu görüşleri, okuyup yazmaları bile istenmeyen kadınların bir temsilcisi olarak yorumlanabilecek Leylâ Hanım'ın, neden erkekler tarafından özel bir çabayla konuşturulmaya çalışıldığını çok iyi açıklamaktadır. Kadınların eğer saraya yakın bir ailede doğmamışsa şair olarak var olamayacakları bir toplum yapısında, kazasker bir babanın kızı olmasına rağmen, konuşması için hakarete uğrayan entelektüel bir kadın şairin içinde bulunduğu "sahip olmak" ve "sahip olunmak" ikilemi, onun şiirlerini yorumlamada önemlidir.

İbnülemin Mahmut Kemal İnal, Fatma Aliye Hanım'ın yukarıdaki açıklamalarını Leylâ Hanım'ı anlamak için önemli bulur; ancak bu bilgileri nereden bulduğunu söylememesini eleştirir (Arslan 32). Ancak yine de bu bilgilere dayanarak Leylâ Hanım'ın eşini ağır bir dille suçlar:

Nohud yakısı maddesi hakikaten vâki' ise Leylâ'nın kocasından ayrılmakta yerden göge kadar hakkı vardır. Yüzünü henüz gördüğü bir kadıasker kızına -

kopası- kolundaki yarayı gösteren, temizlenmesini emreden bir herifin, zaman geçip de iki tarafın da yüzü açıldığında neler göstermeye, neler temizletmeye çalışacağını keşfetmek pek kolaydır. Öyle tabiatsız, hissiyatsız bir herifin firâş-ı izdivâcına girmek, birlikte yaşamak için Leylâ gibi hassas, ince bir kız, bâ-husûs bir şair değil, o herif gibi kaba bir nâdân, bir hayvan olmak lazım gelir. Leylâ'yı ilk hamlede erkekten tevahhuş ve teneffür ettiren, bilâhere düşnâma uğratan, hayâtını, şerefini ve istikbâlini rahnedâr eden o kalın kafalı herif, bîçâre kadına isnâd olunan fi'l-i gayr-i tabî'inin de hakîkî mes'ûlüdür. (İbnülemin 14)

Leylâ Hanım'ın evliliğine dair, *Fatin Tezkiresinde* şunlar yazmaktadır: “Evâ'il-i hâlinde bir hafta mikdârı ârâyiş-i nümâ-yı hacle-geh-i izdivâc olmuş ise de zen ü şevher beyninde keşide olan bisât ihtilâtı deride ve o sırada merbût olan rişte-i inbisâtı bürîde eyleyüp gûşe-gîr-i tecerrüd olduğu hâlde...” (Fatin 363). *Sicill-i Osmânî*'de “...Bir hafta müddet te'ehhül etdiyse de mutallaka oldu” (Mehmed Süreyya 93) ve *Kâmusü'l-Â'lâm*'da “Tezevvüc itmiş ise de zevciyle imtizâc idemeyüp çok geçmeden müfârat vukû bulmuş...” (Şemseddin Sami 4060) denilmektedir.

Yukarıdaki alıntılarda görüldüğü üzere, Leylâ Hanım'ın nasıl bir şair olduğundan çok, nasıl bir evlilik yaptığına odaklanan bu kaynaklardan genel olarak çıkarılacak düşünce, Leylâ Hanım'ın çok kısa süren bir evlilik yapmış olduğudur.

İbnülemin Mahmut Kemal İnal, Mehmed Zihnî Efendi'nin *Meşâhirün'n-Nisâ* adlı eserindeki bilgilerden yola çıkarak onun hakkında “fi'l-i gayr-i tabî'î” tanımlamasında bulunmuştur. (Arslan 34). *Meşâhirün'n-Nisâ*'da bu durum şu sözlerle bildirilmektedir: “Kendisi âlüfte-i zenân ve ser-deste-i gürûh-ı tabak-zenân imiş (Hacı Mehmed Zihnî Efendi 18). Mehmet Arslan'ın konuya getirdiği açıklama önemlidir:

Âlüfte' kelimesinin çok kullanılan iki anlamı vardır: Birincisi, 'alışık, alışkan', ikincisi ise 'iffetsiz, namussuz kadın, fahişe'. İkinci anlam Leylâ Hanım için çok ağır bir itham gibi görünüyor. 'Âlüfte-i zenân' kavramını daha çok tevriyeli olarak kullandığını tahmin ediyoruz. O zaman bu 'Âlüfte-i zenân' kavramı, 'kadınlara alışık, alışkan (lezbiyen)' anlamını da yine ağır bir itham olarak ima etmektedir. Bu imayı bu şekilde yorumlamamıza iten sebep ise cümlelerin son kısmıdır. Cümlelerin sonunda 'ser-deste-i gürûh-ı tabak-zenân imiş' ifadeleri yer alıyor. Sözlükler 'tabak-zen' için 'sevici kadın, zürefâ, sehhâka' karşılıklarını veriyor. Arapça olan 'sehhâka' 'sürtüştüren kadın'; bu kelimenin mastarı olan 'sihâk' ise 'sevicilik, kadının kadınlı livâtası' anlamlarını ifade ediyor. Yine Mehmed Zihnî, yukarıdaki cümlelerin sonunda şunları da ekliyor: 'Asrı zurefâsından sahhâf Hâtif Efendi, mûma-ileyhâ hakkında söylemiş olduğu şu beytini, Leylî-i pîşîn idi hayme-zen-i rûzigâr/ Şimdiki Leylâ Hanım mühre-zen-i rûzigâr' Leylâ'ya bir mahalde hâtif-i gaybî gibi ismâ iderek tuhaflığı mûcib olmuşdur'. Burada, 'çadırda oturan' demek olan 'hayme-zen' kavramı ile nitelendirilen 'Leylî-i pîşîn', meşhur Leylâ ile Mecnûn hikâyesinin kahramanıdır. Bize göre ise asıl tuhaflığı mucip olan Leylâ Hanım için kullanılan 'mühre-zen' kavramıdır. 'Mühre' kelimesinin birçok anlamı yanında şunlar da göze çarpmaktadır: deniz böceği kabuğu (midye kabuğu); kâğıt vs. cilalamak için kullanılan billur top; altın ve gümüş ezmek için kullanılan ve ekseriya yeşimden yapılan ucu kıvrıkça, havan tokmağı gibi bir âlet'. Bu üçüncü anlam zıbık (çeşitli maddelerden yapılan, erkeklik organı şeklindeki âlet) kavramını çağrıştırmaktadır. Bu şekilde 'mühre-zen' kavramı, 'mühre vuran'; kabuk (midye kabuğu ki argoda kadın tenasül organı demektir) dövücü; perdahçı, mühreci ki mühreyle kağıdı ovan kişi kağıda bir parlaklık ve kayganlık kazandırarak yazmaya uygun bir hâle getirir; mühre denilen ve zıbıka benzeyen aleti kullanan kişi vs. anlamlarına gelmektedir.

Kendisi bir sahaf olan ve mührenin bütün anlamlarını bildiğini tahmin ettiğimiz Hâtif Efendi söylediği beyitte geçen mühre-zen kavramıyla yukarıda geçen bütün anlamları kastetmiş midir bilemiyoruz, yorum okuyucuya ait. Yalnız, mühre-zen kavramının tabak-zen gibi sevice, lezbiyen, zurefâ anlamlarını taşıdığını da kabul etmek durumundayız” (Arslan 34).

Mehmet Arslan, Mehmed Zihni Efendi’nin Leylâ Hanım’ın lezbiyenliği konusunda ısrarlı olduğunu belirtmekte ve onun bu ısrarını da “Leylâ Hanım’ın balmumcu güzeline âşık olması hadisesini naklederken, bir erkeğe âşık olmayı Leylâ Hanım’ın ‘hilâf-ı mu’tâdı (alışkanlıkların dışında bir hareket)’ olarak ifade etmesi” örneğiyle dile getirmektedir (Arslan 34-5). Söz konusu “Balmumcu Hikâyesi”ni, Gibb Zihnî Efendi’den şöyle aktarmaktadır:

Leylâ Hanım, mumu dükkânında çalışan yakışıklı bir genç görmüş, onunla konuşmak ve onu görmek amacıyla da çeşitli bahanelerle sık sık bu dükkâna gelirmiş. Ancak oğlan çok utangaç olduğundan, Leylâ ile konuşurken kızarır, bir şey söylemezmiş. Zeki komşularından biri bunu görüp gerçeği fark edince oğlana, Leylâ kendisiyle konuşmaya geldiğinde cevap olarak söylenmek üzere şu mısraı öğretmiş: “Şem’ ruhuma dikkat ile bakma yanarsın”. Her zaman olduğu gibi Leylâ dükkâna gelip konuşmaya başlayınca oğlan kendisine ezberletilen yukarıdaki mısraı söylemiş; bunun üzerine Leylâ bir an bile tereddüt etmeksizin aynı vezin ve kafiyeyle şu mısraı söyleyerek durumu oğlanın aleyhine çevirmiştir: “Hatun gelicek sen de beni mumla ararsın”. (Gibb 501)

Burada dikkat çeken en önemli özellik, “balmumcu güzeline âşık olan kadın şair hikâyesi”nin, aynı zamanda Fıtnat Hanım için de anlatılmış olmasıdır. Sadece bu örnek bile, kadın şaire bakış açısındaki ön yargıyı gözler önüne sermektedir.

İbnüleminMahmut Kemal İnal, Leylâ Hanım’ın eşcinselliği konusunda iddia

edilenleri destekler bir biçimde şunları söylemektedir: “*Sicill-i Osmânî*’de ‘şâ’ire ve zarîfe ve edîbe’ idi. Hüsn-i şî’ri hüsn-i vechine fâ’ik olmakla bûlbûle teşbih edilmiştir’ deniliyor. Zihnî Efendi’nin söylediği ‘gürûh-ı tabak-zenân’a ‘zurefâ (sevici) ıtlâkı meşhûr olduğundan Süreyyâ Bey’in ‘zarîfe’ kelimesini telmîhan kullandığı tahmin olunabilirse de ‘hüsn-i vech’ ve ‘bûlbûle teşbih’ maddelerini nereden öğrendiğini keşfetmek müşkildir (İbnülemin 878).

Mehmet Arslan, Leylâ Hanım hakkında söz konusu bilgileri verdikten sonra, amacının “artık tarihin tozlu sayfalarında kalmış bir kadın şairin hayatının olumsuz taraflarını didikleme değil, tespit ettiği kaynaklardaki bilgileri günümüze taşımak ve tarihe özellikle de edebiyat tarihine ışık tutmak, kadın şairlerin yerini tespit etmek” (Arslan 35) olduğunu belirtmektedir. Bu açıklamada dikkati çeken nokta, tüm bu bilgilerden yola çıkarak Arslan’ın Leylâ Hanım’ın cinsel tercihi konusunda var olan kaynaklardaki bilgileri çalışmasına eklemesinden dolayı neredeyse özür dilemesi ve tüm alıntılarında yola çıkarak onun cinsel tercihi hakkında düşüncelerini belirtmeden yorumu okuyucuya bırakmasıdır. Özellikle divan edebiyatı alanında yıkılması gereken en büyük tabulardan biri, bu şiirlerde ele alınan aşkın eşcinselliği konusundaki korumacı yaklaşımdır. Bilimsel anlayışla hiçbir şekilde örtüşmeyecek bu tavır yüzünden birçok beyit, olması gerektiği gibi yorumlanmamıştır. Özgür düşüncenin dile getirilişini önleyen bu baskıcı tavır yüzünden bugüne kadar divan edebiyatı alanında ortaya konulan yeni ve özgün fikirlerin sayısı yok denecek kadar azdır.

Leylâ Hanım’ın cinsel tercihinin ne olduğu bir kenara bırakıldığında, Jale Parla’nın *Kadınlar Dile Düşünce* adlı eserinde belirttiği nokta, söz konusu geleneğin kendisine sunduğu ölçülerde aşk şiirleri yazan Leylâ Hanım’ın erkekler tarafından neden “lezbiyen” ya da” hafif-meşrep” olarak “suçlandığını” açıklayacak niteliktedir.

Parla'ya göre, kadınlar hakkında laf çıkması, erkeklere oranla daha kolay ve yıpratıcıdır:

‘Dile düşmek’ deyiminin taşıdığı kirlenme, rezil olma, ahlaki düşkünlük çağrışımlarının kadınların hayatında özel bir yeri vardır, çünkü ataerkil ideolojiler kadınların var oluşunu mahremiyet, sessizlik, doğallık, gizem gibi kavramlarla tanımlayarak dil ötesi, daha doğrusu dil öncesi bir alana hapseder, kamusalın karşıtı olarak kurgular. Bu kurgu, kadınların sesleri, kimlikleri, bedenleri üzerinde uygulanan denetimin en önemli dayanaklarından biridir; çünkü kadınların kamusal alanda kendi varlıklarını görünür, duyulur kıldıkları her durumda, kendi doğalarına aykırı bir şey yapmakta oldukları, uygunsuz bir biçimde dikkat çekerek kendileri hakkındaki sözleri kışkırttıkları, örtülü tutularak saflığının korunması gereken bir varlığı açıp sergiledikleri için çirkinleşip rezil oldukları anlamına gelir. Bu kadar kolay dile düşmelerinin, sadece ‘dile düşmek’ deyiminin değil, ‘düşmek’ sözcüğünün de özellikle onlara yakışmasının nedeni budur. (Irzık-Parla “Önsöz” 7-8)

Parla'ya göre, kadınların dile düşmüşlükle tanımlanmalarının nedeni, onların doğal var oluş biçimlerinin erkekler tarafından suskunluk kelimesiyle tanımlanmış olmasıdır. Asıl sorunu, kadınların uygunsuz şeyler yazıp kendilerini rezil etmeleri değil; zaten her durumda erkeklerin dilinde olmalarına bağlayan yazara göre kadınlar, “bu dilin nesnesi olmakla kalmazlar, parçası da olurlar. Yeri geldiğinde doğallık, namus, gelenek, maneviyat, ev, ulus gibi kutsal değerlerin temsilcisi; yeri geldiğinde güçsüzlük, değişkenlik, yapaylık, denetimsiz arzu, kahpe felek, baştan çıkarma, delilik gibi, tehlikeli şeylerin temsilcisidir” (8).

Bu anlamda, Leylâ Hanım hakkında dile getirilen görüşlerin, onun yaşamı ya da yazdığı şiirlerle birebir bağlantılı olduğunu düşünmek yanlış olur. Leylâ Hanım'ın söz konusu gelenek içinde şair olarak var olmaya çalışması bile, yeterince büyük bir

suç olarak görülmüş ve onun hakkında suçlayıcı yazılar kaleme alınmıştır. Üstelik böyle bir ortamda gayet cesur bir üslupla aşk şiirleri yazan şairin “kadın” olması, onun “hafif meşrep” ya da “lezbiyen” olarak değerlendirilmesini erkeklere göre meşrulaştırmaktadır. Konu edilen aşk şiirlerini yazmanın, gelenekte var olma adına bir zorunluluk olup olmadığı sorgulanmadan yapılan bu “yargısız infaz”, aynı zamanda toplumun ahlaki çöküntüye uğrama nedenini kadına yüklemeye çalışmak olarak da yorumlanabilir. Tüm bu anlatılanlardan yola çıkarak, Leylâ Hanım’ın söylemi incelenmeden önce onun, şiirlerinde aşk, âşık ve sevgili anlayışını nasıl dile getirdiğini ortaya koymak, bütünlüklü bir çalışma yürütebilmek açısından önemlidir. Leylâ Hanım’ın poetikasını belirleyebilmek için aşk-âşık ve sevgili anlayışını tam ve doğru olarak ortaya koyabilmek gerekmektedir. Bu da bugüne kadar kadın divan şairleri hakkında yapılan çalışmalarda olduğu gibi, tek bir beyit örneğiyle yetinmeyip *Leylâ Hanım Dîvânı*’ndaki sevgili-âşık-aşk anlayışının ayrıntılı bir biçimde incelenmesi ile mümkündür. Dîvânın tümüne yapılacak analiz, şairin bu kavramları hangi duygu ve düşüncelerle işlediğini açıkça ve nesnel bir biçimde ortaya konmasını gerektirmektedir.

Divan şiirindeki sevgilinin açık bir kimliği olmadığı için kadın şairler, onu olduğu gibi şiirlerinde kullanırlardı ve kadınların yazdığı divan edebiyatı örneklerinin ne şekilde ve içerikte erkek edebiyatından ayrılan özellikleri vardı? Osmanlı divan şiiri daha çok erkeklerin hüküm sürdükleri bir edebi alan olsa da şarkiyatçı Joseph von Hammer Purgstall’ın nedense Osmanlı Safo’su olarak tanıttığı Mihri Hatun (1460-1506) ve on sekizinci yüzyılda ürünlerini veren Fıtnat Hanım (1725-1780) gibi kadın şairlerin olduğu unutulmamalıdır. Ancak dikkat çekici nokta, dönemin kabul edilen normlarına göre oldukça özgür düşünen ve yaşayan bir şahsiyet olan Mihrî Hatun’un erkek şairlerin geliştirdikleri imge ve mecazları devam

ettirmesidir. Her ne kadar Fıtnat Hanım’a göre daha özgün ve yetenekli bir şair olsa da aruzun var olan tekniklerini kullanmakla yetinip konu ve şekil itibariyle erkeklerin çizdikleri sınırlar içinde kalır. (Mignon 13)

Yukarıdaki alıntı, divan geleneğinde şiir kaleme alan kadın şairlerin aşk-âşık ve sevgili konulu şiirlerini yorumlamanın zorluklarını ortaya koyması bakımından önemlidir. Daha önce, kadın divan şairleri hakkında yapılan çalışmaların ele alındığı bölümde belirtildiği gibi, kadın şairlerin hep erkek söylemiyle şiir yazdıkları iddia edilmiş, birbirini tekrar eder nitelikteki bu görüş, sorgulanmadan sürdürülmüştür. “Erkek şairlerin geliştirdikleri imge ve mecazları devam ettirirler”, “aruzun var olan tekniklerini kullanmakla yetinip konu ve şekil itibariyle erkeklerin çizdikleri sınırlar içinde kalırlar” gibi ifadeler, divan şiiri gibi, yüzyıllar boyunca devam eden bir geleneğin, kadın şairler tarafından kırılmasının beklendiği anlamına gelmektedir. Aynı beklenti, erkek şairler için söz konusu değilken; bir kadın şairden farklı bir söylem geliştirmesinin beklenmesi, üzerinde durulması gereken önemli bir konudur.

Divan şiirinin ana izleklerinden biri, aşktır. “İtalyan Türkbilimcisi Alessio Bombaci’nin deyişiyle, erotik-mistik şiir, on dokuzuncu yüzyıla kadar divan şairlerinin başlıca uğraşı[dır]” (Mignon 11). Erkek egemen toplumda oluşturulmuş bir şiir estetiğinin merkezinde erkeğin âşık konumunda olması doğaldır. Sanatın ataerkil bir yapıda geliştiği göz önünde bulundurulduğunda, Leylâ Hanım’ın böyle bir ortamda “nasıl var olduğu”, önemli bir soru olarak karşımıza çıkmaktadır. Yüzyıllarca erkekler tarafından dişil bir söylemle dile getirilen aşka yönelik duyguların, bir kadın tarafından şiire nasıl konu edildiği, bu çalışmanın kilit noktasını oluşturmaktadır.

Poetikası ortaya konmaya çalışılan şairin cinsiyetinin “kadın” olması, gerek tezkire yazarlarının gerekse son dönem divan edebiyatı araştırmacılarının, Leylâ

Hanım'dan farklı bir sevgili portresi çizmesine yönelik bir beklentiye girmesine neden olmuştur. Yüzyıllar boyunca belirli fiziksel ve karakteristik özelliklere sahip bir sevgilinin konu edildiği bir şiir geleneği içinde yetişen ve bu şiir geleneğinde divan oluşturan bir şairin, söz konusu gelenek içinde kabul edilebilmesi, önceden belirlenmiş imgeleri ve hayal dünyasını ne derece başarıyla uyguladığı ya da uygulayamadığıyla ölçülmektedir. Dolayısıyla, bir erkek şair için geçerli olmayan özgün ve farklı bir sevgili oluşturma çabası, bir kadın şairden beklenildiğinde, edebiyat eleştirisi açısından sorunlu bir durumla karşılaşmış demektir.

Her ne kadar bu çalışma, sevgilinin cinsiyeti konusuna yoğunlaşmasa da bu bölümde *Leylâ Hanım Dîvânı*'nda çizilen sevgili ve âşık portresinin, genel olarak divan şiirindeki sevgili ve âşık tipinden farklı olup olmadığı üzerinde durulacaktır. Bir kadın divan şairi üzerinde çalışmanın en büyük zorluklarından biri, daha önce ifade edilen onlara yönelik eleştirilerin çifte standarda göre yapılmasıdır. Örneğin, 19. yüzyılda yaşamış bir erkek şair için yalnız aşk-âşık ve sevgili imgelerini kullanış biçiminin özgün olup olmadığının araştırılmasıyla sınırlı kalırken, aynı yüzyılda yaşamış şair kadın olduğunda, onun özgün hayallerinin yanı sıra aynı zamanda farklı sevgili tipi yaratıp yaratmadığı sorusu ortaya atılmaktadır. Leylâ Hanım'ın şiirleri, aşk anlayışı açısından irdelenirken, hem ne ölçüde geleneğe bağlı; söz konusu geleneği başarıyla uygulayan bir şair olduğu açısından incelenmeli hem de bu gelenek içinde kendine özgü sayılabilecek şiirler kaleme alıp alamadığı noktalarından ele alınmalıdır. Bu çerçevede, Leylâ Hanım'ın kendine nasıl bir söylem belirlediği net olarak saptanabilecektir.

a. *Leylâ Hanım Dîvânı*'nda Sevgili:

Çalışmanın bu bölümünde, *Leylâ Hanım Dîvânı*'ndaki nazım biçimleri ayrıntılarıyla incelenmeden önce, şairin Dîvânındaki sevgiliyle ilgili kelimeler, geçme sıklıklarına göre taranmıştır. *Leylâ Hanım Dîvânı*'nda, “aşk” kelimesinden sonra en çok kullanılan kelime, “şah”ın 165 kez tekrarlanması, şairin sevgilisini nasıl gördüğü hakkında ipucu sunabilir; ancak bu kelimenin, sadece 44 tanesi sevgiliyi imlemektedir. Bu anlamda, “aşk”tan sonra en sık kullanılan kelimenin, “yâr” (125) olduğu görülmektedir ki bu da Leylâ Hanım'ın, aşk söz konusu olduğunda kendinden daha önemli olan şeyin, onun “yâr”i olduğu yönünde bir izlenimin ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Leylâ Hanım Dîvânı'nda, sevgilinin sıfatlarının sayısının “yâr” hariç toplam 182; “yâr” dâhil 307 olması, Leylâ Hanım'ın aşka bakışını ortaya koymaktadır. Her ne kadar diğer kelimelere oranla “aşk” kelimesini daha fazla kullansa da farklı sevgili sıfatlarının toplamının aşk kelimesinin kullanımından daha fazla olması, onun en çok önemsendiği kavramın “sevgili” olduğunu göstermektedir. Sevgili sıfatlarının anlamlarından yola çıkılarak bir yorum yapıldığında, katil (2), fettan (7), zalim (24) dışındakilerin olumlu anlam içerdiği görülmektedir. Toplam 33 adet olumsuz anlam karşısında 274 adet olumlu anlam içeren sevgili sıfatının kullanılması, Leylâ Hanım'ın sevgiliyi âşık karşısında konumlandırış biçimi, hakkında bilgi vermekte; kendi varlığını, kendinden daha çok önemsendiği sevgiliyle kavrayan ve ortaya koyan divan şiirinin “âşık” prototipine uygun düşmektedir. Söz konusu divanda, “yâr” kelimesi ile birlikte kullanılan kelimelerin neredeyse iki katı, yine âşıkın durumunu anlatmak için seçilmiştir; bu, sevgili ve âşık kavramlarının birbirinden bağımsız düşünülemeyeceğinin göstergesidir. Geri kalan kısım ise sevgilinin âşıka çektiirdiği zulmü ifade etmek için seçilen kelime ve tamlamalardır. Bunlar arasında yine,

sevgilinin olumlu özelliklerini içeren kelimeler de bulunmaktadır. “Dilber” kelimesiyle beraber kullanılan tamlamaların büyük bir çoğunluğu, sevgilinin olumlu özelliklerini vurgulamak için kullanılmıştır. Sevgilinin olumlu özelliklerinin yanında olumsuz özelliklerine vurgu yapılmış; bunun yanı sıra âşıkın sevgilinin karşısında çektiği eziyeti belirten tamlamalara yer verilmiştir. “Hûb/hûbân” kelimeleri, daha çok âşıkın sevgili karşısında çektiği acıyı dile getirmektedir. Yukarıda belirtildiği gibi, “şâh” kelimesi 165 kez geçmesine rağmen bunlardan sadece 44’ü sevgiliyi imlemektedir. Geriye kalan 121 tanesi, doğrudan hükümdara gönderme yapmaktadır. Sevgili için kullanılan “şâh” kelimesine olumlu anlamlar yüklenmiştir.

Sevgilinin olumsuz niteliklerinin bir göstergesi olan “katil” ve “fettan” kelimeleri, daha çok onun gözlerinin ve bakışlarının öldürücülüğü klişesinde yer almaktadır. Yine aynı klişe bağlamında, “zâlim” kelimesi, sevgilinin vefasızlığını, gaddarlığını vurgulamaktadır. “Kâfir” kelimesi ise, çoğunlukla sevgilinin acımasızlığına ve vefasızlığına vurgu yapmakla birlikte, rakip için de kullanılmaktadır. Leylâ Hanım’ın sevgilinin fiziksel özelliklerine, karakteristik özelliklerine oranla daha fazla değindiği görülmektedir. Daha çok sevgilisinin gözlerine, bakışlarının öldürücülüğüne, dudaklarına ve saçlarına değinen beyitler göze çarpmaktadır. *Leylâ Hanım Dîvânı*’nda, divan şiirinin klişe temaları olarak adlandırılabilir pek çok tema karşımıza çıkar. Leylâ Hanım, sevgilinin, âşıkına eziyet etmesi, cefa çektirmesi, ona karşı acımasız olması, kâfir olması, kan dökmesi, vefasız olması gibi temaları ele alır. Aynı zamanda, yine divan şiirinin klasik temalarından olan sevgilinin genel görüntüsü, güzelliği, saç, yüzü, kaş, gözü, bakışları, dudakları, ağzı, göğsü, eli, beli, yürüyüşü ve bulunduğu mekânı da şiirlerine konu eder.

Sevgilinin âşık eziyet etmesi ve cefa çektirmesi, onun en belirgin karakteristik

özelliklerinden biridir. Ömer Faruk Akün'ün *İslâm Ansiklopedisi* 'nde kaleme aldığı, “Divan Edebiyatı” maddesinde belirttiği gibi, “Moral yapısı, âşığına ıstırap çektirmekten hoşlanmak, ona yüzünü göstermekte nazlanmak olan sevgilinin onunla kendisi arasına daima bir mesafe koyması dolayısıyla ayrılık ve hasret, buna eşlik eden şikâyet, bu aşkın özünü teşkil eder” (Akün 415). *Leylâ Hanım Dîvânı* 'ndaki sevgili tipi incelendiğinde, onun en belirgin karakteristik özelliklerinden birinin, âşıkına eziyet etmek olduğu saptanmıştır. Sevgilinin başat niteliği, zalim olmasıdır (Gazel12/2, Gazel16/5, Gazel36/4, Gazel43/5, Gazel46/3, Gazel79/6,4, Şarkı 6/4, Şarkı10/4, Şarkı16/1). “Zâlim-i gaddâr” dır (Müstezâd2/3). Âşıkı anlamazlıktan geldiği için zalimdir (Terkîb-i Bend 7/8). Sevgili, Leylâ Hanım'ın yanan gönlüne acımamaktadır. Âşık zulmü çoktur (Terkîb-i Bend7/9); “*zulmini efzûn ider*” (Tedsîs1/6) “Cânân”, âşık zulm edip bunu adalet sanmakta (Muhammes3/2); âşıklara acımayarak zulmü günden güne arttırmakta; bin tane yaralı âşık yardım etmemektedir: “*Rahm eylemez âşıklara ol şûh-ı perî-zâd/Günden güne itmekte yine zulmini müzdâd/ Bin âşık-ı mehcûruna eyler mi bir imdâd*” (Tedsîs2/4).

Ayrılığın demir şişiyle (sih) onun bağrını her zaman kebab eden sevgili (Gazel13/2), âşıkına olan zulmünü giderek arttırmakta (Gazel22/1); onun yaralı gönlüne eliyle yeniden yara açmaktadır: “*Âferîn açdı eliyle dil-dâr/Dil-i mecrûha yeniden yâre*” (Terkîb-i Bend7/14). Üstelik, âşık, canını vermeden o kafir, zulm ettiğine inanmamaktadır: “*Cân vormeyicek zulmine ol kâfir inanmaz*” (Terkîb-i Bend6/33). Şaire göre, sevdiğinin zulmünü günden güne arttıran, felektir (Tesmîn 2/5).

Siteme alışmış olan sevgili, Leylâ Hanım'a sürekli zulmetmektedir (Gazel23/1). Önceden, ona yaptığı naz ile zulmünü artırmış; şimdi ise onu, kavuşma teklifiyle usandırmıştır. Sevgili, âşıkın ağlama ve inlemesine gücenmiştir ve Leylâ Hanım, bu

gücenmenin nedeninin kendi ağlama ve inlemesi olduğunu bilmektedir (Gazel31/4). Âşıklar figan ederken darılan sevgili, (Gazel32/3) öfkelenerek âşıklarını “yine” üzmemektedir (Gazel33/1). Âşıkına çok zulmeden sevgili, hiç suçu yokken onun canına kıymıştır (Gazel79/4). Âşık, sevgilinin pîrâmenini tuttukça o, zulmünü arttırmıştır (Şarkı19/3). Ayrılığı, “oruç”la özdeşleştiren Leylâ Hanım, sevgilisinin verdiği sözde durmayacağını bilmektedir. Üstelik bir nazlanarak zulmeden; bir kavuşmayı teklif eden sevgili, onu usandırmıştır (Gazel116/3). Bunlara ek olarak sevgili, âşıklara gönül kanını şarap gibi içirterek eziyet etmektedir (Kaside2/13).

Âşık eziyetin çeşitli yöntemleri vardır. Aşırı derecede kararsız (hercâyî) (Gazel17/5, Tesbî’2/4, Şarkı11/5), hercâyî meşreb (Şarkı2/5) olan ve çaresiz âşıklara çok naz eden (Gazel65/5, Tahmîs7/3), naz mülkünün padişahı “pâdişâh-ı mülk-i nâz” olan sevgili, tegâfülle (bilmezden gelme ile) hasta âşıkı derde bağlamıştır (Şarkı19/1). Âşıklara hesapsız eziyet eden sevgilinin (Şarkı19/3), bunun için çeşitli yöntemleri vardır. Bunlardan biri, sevgilinin âşığa yönelttiği bakışlardır; örneğin Leylâ Hanım’ın sevgilisinin ahu gözleri, ona gazapla bakmaktadır. Âşık göre bu, sevgilinin kötü huyudur (Gazel1/3). Sevgili, yan bakışıyla bin kan eylemekte (Gazel56/4); Leylâ Hanım’ın göğsüne oklar göndermektedir (Gazel98/2,5). Şair, “Dile bin zahm ururken çeşm-i hûn-hâr/Aceb Leylâ ider mi cevrin inkâr/Senin her tavrın oldukça arazbâr” mısralarıyla felaket saçtıkça onun eziyetini inkâr etmeyeceğini söylemektedir (Şarkı 17/4). Sevgilinin “gamzesi hûn-hâr”dır ve cevri, âşıkın gönlüne kâr etmiştir (işlemiştir): “Ka’r eyledi cevrin dile ey gamzesi hûn-hâr” (Müstezâd2/5). Âşıkın gönlünü ve canını kendi gözü (bakışı) gibi “bîmâr” etmiştir (Şarkı 11/1). Sevgili, âşıklarına eğer yüzünü bir kez gösterirse kirpiklerinin oku ile onları bin kez ayaklar altında çiğneyecektir (Tahmis 8/3). Kirpiğinin okuyla Leylâ

Hanım'ın ciğerini parçalamış olan sevgiliden (Gazel117/3) âşık, kendisine lutf eylemesini, gamzesinin oklarını boş yere harcamamasını istemektedir.

Beyit örneklerinde görüldüğü gibi, âşık gazapla bakan sevgilinin bir diğer özelliği de ona hiç bakmamasıdır: Sevgilinin günaha giren gözü, Leylâ Hanım'a yarım (nîm) bile bakmamakta; (Gazel43/6), onun hasta gönlüne bir kere bile bakmadan geçmektedir (Gazel79/5). Sevgilinin saç da âşık bakışları kadar eziyet çektirmektedir; çünkü sevgili onun gerdanına art arda gelen zincirini (saçını) dolamaktadır: “*Gerden-i âşık zincir-i teselsül mi ider*” (Tesbî'2/4).

Sevgilinin âşığına eziyet yöntemlerinden biri de onun acı çektiğini gördükçe buna kayıtsız kalması ve daha da ileri gidip eziyetinin derecesini arttırmasıdır; çünkü sevgilinin istediği, bağı yanık, inleyen bülbüldür (Şarkı10/4): Sevgili, âşık karşı tegafül içindedir (Şarkı14/2) ve âşıkın âhı, onu etkilememektedir: “*İtmedi gitti sana âhım eser*” (Şarkı14/3). Âşıkın âh ve feryadını asla duymamaktadır: “*Âh u feryâdımı gûş eylemiyorsun kat'â*” (Tahmîs9/1), “*Feryâdımı gördükçe benim ey gül-i ra'nâ/Gûş itmedin aslâ*” (Müstezâd2/1). Leylâ Hanım'ın sevgilisi de âşık kendisine durumunu bildirdikçe zulmünü arttırmakta, ona düşkün olanlar, ayağına kapandıkça nazlanıp onlara ağır davranmaktadır (Gazel2/5). Sevgilinin nazlanmasının nedeni, âşıkın bu durumuna ihtiyacının olmaması, zaten birçok âşıkın kendisine böyle davranmasıdır. Şair, bu gazelde genel olarak rakibin hanesinde onunla hemhâl olan; âşığa bir kere bile hilal gibi görünmeyen, dudaklarını hatırladıkça “kızıl divane” olan âşık eziyet eden, âşık durumunu bildirdikçe eziyeti arttıran ve âşık yüz vermeyen bir sevgili portresi çizmiştir (Gazel2). Aynı doğrultuda, Leylâ Hanım'ın seher vakti ettiği âhlardan etkilenmeyen bir sevgili söz konusudur (Gazel4/3). Sevgili, âşık göklere çıkıp dünyayı tutuşturan âhından haberdar değildir: “*Dünyâyı tutuşturmada eflâke çıkup âh/Yâr olmadı âgâh*” (Müstezâd5/1).

Leylâ Hanım, sevgilisine âşıkın âhını ayıplamaması gerektiğini söylemektedir; çünkü bunun nedeni onun gamzesidir (Gazel66/3). Benzer biçimde, âşık, ayrılık ateşiyle sevgili için sinisini dağlar; sular gibi çağlarken o, zerre insaf etmemiştir (Şarkı19/2).

Sevgilinin vuslat ümidiyle oyalaması yüzünden, şair, gece sabaha kadar boş yere yanmıştır (Gazel116/1). Âşıkın bağırını hasret ile kan doldurur (Tedsîs1/6). Yabancı (bigane) olan sevgili (Gazel29/1), bezme teşrife tenezzül etmemektedir: “Bezme teşrîfe o hercâyî tenezzül mi ider” (Tesbî’2/4). Leylâ Hanım’a verdiği sözü unutmuştur (Gazel27/6), gülbahçesinde âşığının figanından habersizdir (Gazel31/2). Sevgili, Leylâ Hanım’ın feryadını işitip ona asla acımayıp (Gazel32/3); onun yolunda ne bela çektiğinden habersiz olduğu için (Gazel36/2) âşıkının âhı sevgiliyi etkilememektedir (Gazel43/5). Aynı doğrultuda, Leylâ Hanım’ın inleyiş ve ağlayışını bilmiyormuş gibi davranmakta; onu anlamazlıktan gelmektedir (Gazel79/6). Âşıkı köyünün kapısında çok figan etmesine rağmen bunu bilmeyen (Gazel96/5) ve onun mutsuz gönlünü ve adını anmayan sevgili (Gazel99/3), âşığın inleyiş ve feryadını ney ve kemençe etmiştir.

Âşıkın kendisi için inlemesiyle ilgilenmemekte; bu sesleri ney ve kemençeden çıkan sesler gibi duymaktadır. Ney ve kemençe, inlemenin sembolüdür. Buna ek olarak, âşıkın içinde bulunduğu bu zor durum sevgiliye bir ezgi gibi gelmektedir; bu durum, onun hiç umurunda değildir (Gazel99/3). Âşıkın âhının oku, mermere etki ettiği hâlde zalim sevgiliyi etkilememiştir (Gazel43/5); çünkü onun, yolunda ne bela çektiğini bilmemektedir (Gazel36/2). Sevgili her ne kadar âşıka onun çektiği acılara kayıtsız kalarak eziyet etse de iltifatıyla ara sıra onunla alay etmesi de âşık için eziyet olmaktadır: “*İltifâtınla gehî eylersin istihzâ benî*” (Şarkı21/3).

Leylâ’nın boynunu aşk ile büküp onu gençlikte ihtiyar eden (Muhammes 4/6),

ayrılığıyla onu bin kere yakan (Şarkı7/3) sevgili, bu tavırlarıyla âşıkclarını bir gün deli edecektir (Tedsîs1/6). Şair, “İtdi nice bin hîle ile ‘aklımı yağma” (Tedsîs2/2) mısraıyla bu konudaki üzüntüsünü dile getirmektedir.

Şair, sevgilinin çaresiz âşıklardan yüzünü gizlememesini istemektedir (Şarkı 8/3). Bu derece zalim olan sevgilinin cefakârlığı da şair tarafından sık sık vurgulanmaktadır. Âşık tarafından cefa eden (cefâ-cû) (Gazel38/2, Tesbî’1/5), “şûh-ı cefâ-cû” (Müsemmen1/5), “cefakâr afer” (Gazel58/3), “yâr-i cefâ-kâr” (Muhammes2/5) diye tanımlanan sevgili, âşığa eziyeti uygun görerek (Gazel56/1) onlara cevri ve cefa etmektedir (cefâ-pîşe, cevri-i hûbân) (Gazel82/4, Gazel108/6, Şarkı10/3, Şarkı10/4, Şarkı21/1). Sevgilinin, Leylâ’ya cefa etmek, âdetidir (Şarkı16/4). Ser-i kûyunda âşıkca cevri ve cefa eden (Gazel9/4) sevgili, bağışlama nedir bilmemektedir (aman bilmez) (Gazel23/3). Âşıkca cevri ü cefa, sevgilinin zevkidir (Şarkı19/3). Âşık istediğini sunduğunda ona olan cefasını artıran (Gazel23/3) sevgili, onun akan gözyaşını şebnem sanmaktadır; yani o derece âşıkının duygularından habersizdir (Gazel38/2). Aynı doğrultuda, Leylâ Hanım, sevgilisinin köyünün kapısında çok figan etmesine rağmen, sevgilisi bunu bilmemiştir (Gazel96/5). Sevgili, âşıkcları elinden gelen eziyetle ağırlamaktadır (Gazel31/6). Leylâ Hanım, korunmuş gönlünü, eziyetiyle harap eden sevgilisinden bunları kendisine yapmamasını istemektedir (Gazel13/6); çünkü sevgilinin ona bu derece cevri ve cefa etmesi abestir (Gazel17/1). Şair, bu noktada kafir sevgiliden cevri vefaya çevirmesini dilemektedir: “Kâfir istendi nolur cevri vefâya tahvîl” (Muhammes3/3). Leylâ Hanım, kendisine bir kez bile kereminin safasını göstermeyen (Gazel54/7) sevgilisinin cevri ve cefalardan usanıp usanmayacağını merak etmektedir (Gazel116/2).

Hilekâr (Tahmîs7/6) olan sevgili, âşıkına bu kadar eziyeti kendisi etmesine karşılık aynı zamanda sitemkârdır: “*Dikkatle nigâh eyleyüp ol şûh-ı sitem-kâr/ Sevda ile dîvâneligim gördi benim yâr/ Kıldı o siyeh kâkülünü boynuma zencîr*” (Tahmîs10/3). Âşık dikkatle bakıp onun divaneliğini gören sevgili, siyah kâkülünü onun boynuna zincir gibi dolamış; âşıkı kendine bağlamıştır.

Zalim, âşıkına eziyet edip cevri ve cefa çektiren sevgilinin diğer bir önemli karakteristik özelliği de kendisine “mübtelâ” olan âşıklarına acımamasıdır (Gazel17/5). Leylâ Hanım’a göre sevgili, “*bî-mürüvvet*”tir (Şarkı12/2). Şair bu durumu, şöyle dile getirmektedir: “*Rahm eylemez âşıklara ol şûh-ı perî-zâd*” (Tedsîs2/3). Leylâ Hanım’ın, “*Amân bilmezsin ey şûh-ı cefâ-cû âh bilmezsin*” (Müsemmen1/5) dediği sevgili, onun gibi bir “bî-kes”e acımamıştır: “*Böyle bir bî-kese rahm eylemedin gitdi şehâ*” (Tahmîs9/5). O kaşı keman, âşıklarına zerre kadar acımamıştır: “*Zerre rahm itmeyüp ‘uşşâkına ol kaşı kemân*” (Tesmîn2/2). Sevgili, âşıkın dağlara bile etki eden feryadına kesinlikle adalet göstermemiştir: “*Bu kadar nâlelerim taglara itdi te’sîr/ Yine dâd itmedi feryâdına kat’â canân*” (Kasîde5/21). Âşıkın garîbâne bakışı, sevgiliye yük olmuştur (Şarkı11/4). Bela çeken âşıklarına hiçbir zaman acımayan (Gazel16/2) sevgiliye, Leylâ Hanım, bir kez olsun onlara acımasını söylemektedir (Gazel42/3). Buradaki “bir kere” vurgulaması çok önemlidir; çünkü sevgili, âşıklarına bir kere bile acımamaktadır (Gazel117/8). Aynı doğrultuda sevgili, âşkın ateşiyle perişan olan âşıkının bu durumunu bilmesine rağmen ona bir kez merhametle bakmamıştır. Şair bu beyitte sevgilisine “sultânım” diye seslenmektedir: “*Bilürken nâr-ı ‘aşkınla benim hâl-i perişânım/ Nigâh-ı merhamet kılmaz mısın bir kerre sultânım*” (Benim âşkın ateşiyle [olan] perişan hâlimi bilirken/ Sultanım bir kere merhametle bakmaz mısın?) (Tahmîs4/3). Sevgili, ağlayan âşıkına bir kez bakmamakta; (Tahmîs6/3) onun perişan hâline asla

acımamakta (Tahmîs10/2); hâllerine acıyıp onlara bakıp lûtfetmemektedir (Tesbî'2/1). Şair, bu duruma isyan etmekte; sevgilinin kendisini diğer âşıklarla kıyaslamamasını istemektedir: “Gayriye cânâ kıyâs itme beni” (Şarkı14/2).

Sevgili, âşık, yanağının gülüne bülbül etmemektedir: “Verd-i ruhsârına gûyâ beni bülbül mi ider” (Tesbî'2/4). O şah, âşıkın ağlayan gönlünün hâline yine acımamıştır: “*Hâl-i dil-i zâra yine rahm itmedi ol şâh/Yandım buna billâh*” (Müstezâd5/1). Âşık, sevgilinin dudağının yâdıyla yine kan ağlamasına karşın sevgili, bunu duymamaktadır: “*Kan aglıyorum yâd-ı lebinle cânâ/Sen tuymadın ammâ*” (Müstezâd5/3).

Âşıklar, gözyaşlarıyla gül gibi olan sevgiliyi güldürmektedir. Burada, gül kelimesi ve gülmek fiili arasında kelime oyunu yapan şair, sevgilinin dudağını açmamış bir gonca güle benzetmiş; gülmek kelimesi ile o goncanın açıldığını belirtmiştir. Sevgilinin âşıkların durumuna gülmesi, goncanın açılmasına benzetilmiştir (Gazel44/1). Leylâ'nın “eşk-i ter”ini silmeyen sevgili (Tesmîn1/6), onun gönlünü, yüz yanıltmaçla kötü işler yapan saçının aşk zinciriyle bağlamıştır (böylece, âşıkın gönlü, sevgilide kalmıştır) (Gazel118/2). Dünyayı âşıkın başına zindân eden sevgili, Leylâ kulunu sabaha kadar inletip ağlatmakta (Gazel56/2); onun yine figân etmesine sebep olmaktadır (Tahmîs8/2). Sevgili, dudaklarını rakibe sunarak kendisi için ağlayan âşığın gam ve keder göstermekte (Gazel80/3); gözyaşıyla kızıl kana boyadığı, aşkıyla yanıp ağlamakta olan âşıkına durmadan gülmektedir (Gazel116/5); çünkü onun âh edip inlemesinden zevk almaktadır: “*Ey perî zevkin mi âh u nâleler*” (Şarkı14/3). Âşıklarını azarlamak, sevgilinin zevkidir: “*Eger zevkin ise ‘uşşâkına turma ‘itâb eyle*” (Şarkı12/3). Sevgili, ilkbahar oldu diye bahçeye çıkıp zevk etmemekte; Leylâ Hanım'a acıyarak çimenlikte bile dolaşmamaktadır (Gazel43/1). Sevgilisine “*Gül açıl bülbüller itdikce nevâ*”

(Şarkı15/1) diyen şair, sevgilinin âşıkların inlemesi karşısında zevk duyması gerektiğini belirtmektedir.

Sevgili, âşıkın gönlünü yeniden kapmış ve ateşlere yakmıştır (Şarkı 18/3). Âşıkın ciğerinde o derece yara açmıştır ki bu derde çare bulunmamaktadır (Şarkı17/1). Terk olunmuş âşıkına yardım etmemektedir: “*Yine sen ‘âşık-ı mehcûrına gelmezsin imdâda*” (Tahmîs7/4). Sevgili, tüm bu özellikleriyle âşık tarafından “*mâh-ı cebîn*” (alçak, yüreksiz) olarak nitelendirilmiştir (Müstezâd3/4).

Rakiple ülfet ettiği için hiç insaniyeti yoktur: “*Lâyık mı idersin yine agyâr ile ülfet/Hiç yok mı mürüvvet*” (Müstezâd3/2). Şair “layık mı idersin” kalıbını yine kullanarak, sevgilinin kendisini ayrılık ile ağlamaya layık görmesinden şikâyetçidir: “*Lâyık mı idersin beni hicrân ile giryân*” (Şarkı10/4). Aynı doğrultuda, Leylâ Hanım, kendini sevgilisi tarafından terk edilmeye layık görmemektedir: “*Lâyık mı a hercâyi beni böyle bıraktın*” (Şarkı11/5).

Sevgilinin bir diğer klişe özelliği de onun kâfir olmasıdır (Gazel43/2, Gazel63/2, Gazel108/4, Gazel116/6, Terkîb-i Bend6/31, Muhammes3/3, Şarkı11/1). Vefasız kâfir sevgili, eski yakınlığını unutmuş gibi, vuslatına dair sohbeti açmaz olmuştur (Şarkı19/5). Âşık canını veremeden “o kâfir”, zulm ettiğine inanmamaktadır: “*Cân vermeyicek zulmine ol kâfir inanmaz*” (Terkîb-i Bend 6/33). Leylâ Hanım’a göre, günaha giren (siyeh-kâr) (Gazel43/6) kâfir sevgilinin âşıka ettiğini rakip etmemektedir (Gazel43/2). Kâfir sevgili, iman ehline merhamet etmemektedir: “*O kâfir merhamet itmez mi âya ehl-i îmâna*” (Kasîde 4/14).

Zalim ve kâfir olma özellikleri sonucunda, şair tarafından “kan döken” (hûn-rîz) (Gazel61/3) sıfatıyla tanımlanan sevgili, Leylâ Hanım’ın ağlayan bedeninin her tarafını yaralamış (Gazel58/1); onun canına kastetmiştir (Gazel79/1, Gazel100/1). Sevgili, âşıkın öz canına kast etmek istemektedir (Tahmîs3/4). Şair, çıplak göğsüne

kirpik okları düşünce, yine kadeh kadeh kanını içtiğini söylemektedir (Gazel108/5). Leylâ Hanım'ın ilaca muhtaç yaraları varken sevgili, kendi eliyle ona yeni yaralar açmıştır (Gazel19/1). Âşıkın kanına “*dil-teşne*” olup (Gazel98/1) hasta gönüllerin canına kıyarak âşık öldüren (Gazel98/4) sevgili, Leylâ Hanım'ın göğsü, onun kaşlarının hayaliyle parça parça olsa da ona hiç yardım etmemektedir; çünkü insaniyetsizdir (bî-mürüvvet) (Gazel23/4). Sevgili, Leylâ Hanım'ı ayrılık acısıyla yakmakta, reddetmekte (Gazel56/1), “*hançer-i hecr*” ile yaralamaktadır (Tesbî'1/4).

Şair, o fettan gözlü sevgilisinin durmadan canına kast ettiğini söylemektedir: “*Turmayup cânıma kasd eyler o çeşm-i fettân*” (Tesmîn2/2). Gamzesi hûn-hâr olan sevgilinin (Müstezâd3/5) “*çeşm-i hûn-hâr*”ı, âşıkın gönlüne bin yara açmakta (Şarkı19/4); kan döken gamzesi, âşıkın sinesine hançerler çekmektedir (Tahmîs3/4); çünkü sevgilinin amacı, âşıkı öldürmektir (Tesbî'2/4). Buna rağmen şair, sevgilinin kan döken gamzesi tarafından öldürülse de yine de kendini onun “*zûlf-i siyeh-kâr*”ından çekememektedir (Muhammes3/5).

Divan şiiri geleneğinde, sevgilinin en önemli özelliklerinden biri de vefasız olmasıdır (bî-vefâ) (Gazel7/1, Gazel31/6, Gazel99/1, Muhammes2/4, Şarkı2/5), “*bî-vefâ kâfir*” (Şarkı19/5). Vefasız olan sevgili, âşıka verdiği kavuşma sözünü yerine getirmemektedir. Sevgili, sözüne bir kere vefa göstermemiştir: “*Bir kerre vefâ eylemedin ahdine şâhım*” (Şarkı11/4). Sevgilinin âşıkla vuslata ermemesi, en büyük vefasızlık örneklerinden biridir: Âşık, sevgilinin kendisiyle vuslata erip ermeyeceğini merak etmektedir: “*İtmez mi ola 'âşıkını mahrem-i vuslat*” (Müstezâd3/3). Sevgilinin âşıklar ile görüşmesi, kaynaşması, ahablığı ve onlara alışması (ünsiyyeti) pek güçtür; çünkü vahşidir (Gazel18/1). Sevgili, her ne kadar hasta gönüllü âşıklardan vuslatını esirgese de (Gazel13/6) dudağını Leylâ Hanım'a sunmaya gönlü olmasına rağmen, amacı onu üzmehtir (Gazel10/3). Leylâ Hanım'a

kavuşma vaadinde bulunan (Gazel18/2) ve bu umutla onu oyalayan (Gazel116/1) sevgili, şair lütfunun olmasını dilerken onun göğsüne vuslatının merhemi yerine yeni yaralar açmıştır (Gazel55/6). Sevgili, âşıkla olan eski yakınlığını unutmuş gibi, vuslatına dair yine hiç sohbet açmaz olmuştur: “*Vaslına dâ’ir yine hîç açmaz oldu sohbeti/Bî-vefâ kâfir unutmuş gibi eski ülfeti*” (Şarkı19/5). Leylâ Hanım’ın ona olan vuslat arzusunu teselli yerine bin hile ve oyun eden bir sevgilidir söz konusu olan (Gazel32/5). Leylâ Hanım, sevgilisine eğer kendisine yüzünü gösterirse kâfir olmayacağını söylemekte; benzer bir ifadeyle sevgilisine âşıkclarını vuslatınla mutlu etsen ne olur, diye sormaktadır (Gazel13/5). Leylâ Hanım, sevgiliye, “*Kâfir istendi nolur cevri vefâya tahvîl*” (Muhammes3/3) diyerek sevgilisinin vefasızlığından duyduğu huzursuzluğu dile getirmektedir.

Sevgili, önceden âşıkın yüzüne oldukça gülmüştür; ama şimdi “*âzâr-ı gam*” göstermektedir (Kasîde5/27). Âşık dilden ferâmûş edip ferdâlara salan (Şarkı12/2) sevgili, âşıkına yüz vermiş iken şimdi usanmıştır (Şarkı11/1).

Sevgilinin, cefakâr karakteri, fiziksel özelliklerine de yansımıştır. Sevgilinin âşıkla uyguladığı tahakküm, bu noktada da söz konusudur.

Şâh-ı devrândır (Kasîde4/13). Şâh-ı hüsnüdür (Gazel11/5, Gazel109/1), güzellik mülkünün şehidir (Gazel70/2), güzellerin şahıdır (şâh-ı hûbân) (Gazel31/7, Şarkı12/1), “*pâdişâh-ı meh-likâ*” dır (Şarkı15/1). “*Gülşen-i hüsn*” dır (Şarkı8/2). Sevgili, “*şâh-ı melâhat*” tır (Müstezâd3/4). Şahtır (Gazel112/4, Gazel14/, Gazel32/5, Terkîb-i Bend7/22, Şarkı11/4, Terkîb-i Bend6/31), cihan şahıdır (Gazel20/3, Gazel33/3, Gazel53/4, Gazel75/6, Şarkı7/2, Şarkı8/3), dünyayı tutan bir şahtır (şâh-ı cihân-gîr) (Gazel33/2), devran şahıdır (Gazel108/3), “*şâhen-şeh*”tir (Tesmîn1/1), sultandır, (Gazel77/1,2,3,4,5). Sevgiliye (şeh) cevri ü cefâ etmeyi kanun hâline getirten, felektir (Tesmîn2/5). Âfettir (Gazel100/1Müstezâd3/6, Şarkı18/2).

Işığıyla viraneleri bayındır kılmaktadır (Gazel25/1). Heybetinin güneşi, dünyanın yüzünü aydınlatmıştır (Şarkı2/4). O kadar tatlı, o kadar güzeldir ki Hz. Yakup'un oğlu Yusuf'la güzellikte eş değerdedir (Gazel41/3). Sevgili, o derece güzeldir ki onu Yusuf görse can, mal ve mülkünü feda edecektir: “*Senin mihr-i cemâlin eyledi tenvîr eflâki/Göreydi Yûsuf eylerdi fedâ hep cân u emlâki*” (Tahmîs1/3).

İlkbahar gibi olan sevgili(Gazel96/1), taze güldür (verd-i ter) (Gazel62/2, Tesdîs1/2). “*Gül-i ter*”dir (Muhammes5/3, Şarkı18/3, Tahmîs6/4). Çift renkli güldür (Gazel71/1, Gazel74/2, Gazel79/1), iki renkli goncadır (Gazel114/6). Sevgili gibi bir dilber-i rânâ bulunmamaktadır (Gazel115/1). Sevgiliye “ey gonca” diye seslenen şair, ondan nazlanmayı bırakmasını isteyemez; çünkü bu dünyada gülün nazlanması normaldir (Gazel5/1). Leylâ Hanım, her ne kadar babasının ölümü üzerine kaleme alsada “*Gönlümün gülşeni hem gonca-i gülzârım idi/Gûşe-i gamda benim yâr-ı vefâ-dârım idi*” (Mersiye3/5) beytinde sevgilisinin hem gönlünün gülbahçesi hem de gülbahçesinin goncası olduğunu söylemektedir. “*Gül-i ra'nâ*” olan sevgili, âşıkâ günahının ne olduğunu söylememiştir (Tahmîs 10/2). Dilber-i rânâ olan sevgiliye bütün dünya ehli âşıktır (Gazel62/1). Gül-i ra'nâdır (Müstezâd2/1, Müstezâd3/2, Şarkı12/4, Şarkı21/3). Dilberdir (Gazel14/1). Dildârdır (Terkîb-i Bend6/35, Şarkı10/3). Gonca-i gülzâr-ı letâfetdir (Müstezâd3/1).

Güzellik mumudur; âşıkı yakar (Gazel100/2). Güzelliğinin pervanesi olduğunu düşündüğü âşığını yanına çağırılmaktadır. Burada sevgili, yine muma benzetilmektedir ve bir önceki beyitle anlamsal bütünlüğü vardır. Yakınına çağırdığı sevgilisi yanacaktır: “*Dikkatle nigâh eyleyüp ol şem'-i cemâle/Yandım yine ben sûz-ı harâret budur işte*” (Gazel100/2), “*Gel yanıma pervâne hüsnüm didi ol şûh/Bî-keslere eltâf u mürüvvet budur işte*” (Gazel100/3). Sevgili, parlak bir güneştir (mihr-

i rahşân) (Tahmîs13/5); ancak, sevgilinin her tavrı ‘arazbâr oldukça (felaket saçtıkça)

Leylâ, onun eziyetini inkâr etmeyecektir: “*Dile bin zahm ururken çeşm-i*

hunhâr/Acep Leylâ ider mi cevrin inkâr/Senin her tavrın oldukca ‘arazbâr”

(Şarkı17/4). Sevgili güzeldir; ama hiç yol yordam bilmemektedir: “*Güzelsin gerçi*

ammâ hiç resm ü râh bilmezsin” (Müsemmen1/5). “*Serv-i semen”* dir (Tesbî’2/4).

Sevgili, anber kokulu saçlarıyla Leylâ Hanım’ın aklını perişan etmektedir

(Gazel1/2). Bir yasemin kokulu saç, Leylâ’yı helak etmiştir (Mütezâd5/5).

Sevgilinin siyah saçının zinciri vardır (Gazel71/3, Gazel73/3, Gazel111/3, Şarkı10/1)

ve âşık, gönlünü sevgilinin zincir gibi olan saçlarına bağlamıştır (Gazel37/3). Aynı

doğrultuda, sevgili, kâkülünün zincirine âşıkını sabaha kadar bağlamıştır

(Gazel114/3). Sevgilinin saçının zincirini göz ucuyla da olsa gören divaneler

(âşıklar), ta kıyamete kadar bağlanıp bundan kurtulamamaktadır (Gazel7/4).

Sevgilinin saçının teli, Leylâ gibi bin âşıkı bağlamıştır (Tesbî’1/5). Âşık, sevgilisine

“zülf-i kemendim” diye seslenmektedir (Şarkı10/1). Sevgili, siyah kâkülünü, âşıkın

boynuna zincir gibi dolamıştır: “*Kıldı o siyeh kâkülünü boynuma zencîr”*

(Tahmîs10/3).

Fesinin altından dağınık saçları görünen sevgilinin (Gazel11/3) saçı [genelde]

dağınıktır (Gazel33/5); “zülf-i perîşân”dır (Tedsîs2/1). İbret gözüyle Tanrı’nın

bolluğuna bakınca, şairin aklı, o şaşkınlıkla sevgilinin saçı gibi dağılmıştır: “*Perîşân*

oldı ‘aklım zülf-i dilber gibi hayretle/İdince çeşm-i ibretle nazar bu feyz-i Yezdân’a”

(Kasîde4/9).

Gece gibi karanlık saçı olan sevgilinin (zülf-i şeb-rengîn) (Gazel11/8) gün gibi

aydınlık yanakları vardır. Sevgili bu haliyle Leylâ Hanım’ın gecesi ve gündüzü

olmuştur (Gazel29/3). Saçının siyahıyla âşıklarını karanlıkta bırakmakta; yüzünün

nuruyla rakiplerini gece-gündüz aydınlatmaktadır (Gazel59/2). Leylâ, sevgilinin kan

döken gamzesi tarafından öldürülse de yine de kendini onun “zülf-i siyeh-kârî”ndan çekememektedir: “Küşte olsam da senin gamze-i hûn-hârından/Yine kendim çekemem zülf-i siyeh-kârından” (Muhammes3/5).

Ay yüzlüdür (mâh-likâ, meh-rûy, meh-rû)(Gazel17/5, Gazel36/6, Gazel62/1, Gazel71/5, Gazel75/3, Gazel78/2, Gazel96/1, Gazel100/4, Gazel101/6, Gazel114/3, Gazel116/1, Tahmîs9/1, Tahmîs9/5, Tahmîs13/3, Tesdîs2/1, Müsemmen1/1, Terkîb-i Bend6/26, Şarkı19/4). Şair, ay yüzlü sevgilisine, güneşi ona benzetenin kim olduğunu sormaktadır: “Hurşîdi sana benzedey meh-likâ kim” (Tahmîs10/4). Cihanı her an aydınlatan sevgilinin yüzünün parlaklığıdır: “Cihânı eyleyen tâbân/Fürûg-ı tal’atın her ân” (Şarkı13/3). Sevgilinin yüzünün güneşi, gülbahçesine ışık vermektedir: “Virdi mihr-i tal’atı gülzâra fer vermektedir” (Şarkı15/5).

Ay yüzlü bir güzel olan sevgili (Gazel56/1), âşığa yüzünü göstermemektedir (Gazel78/2). Ay gibi olan sevgili, rakibin evinde her gece zevk içindedir, onun aşkıyla çaresiz olan âşıka bir kere bile hilal gibi görünmemektedir (Gazel2/2). Şair bu beyitte, sevgilinin kendisine hiç görünmediğine dair isyanını dile getirmektedir. Ay gibi olan sevgili, bu haliyle her gece rakibin evinde zevk içinde olmasına karşın âşıka hilal kadar bile görünmemektedir; ona yüzünü az da göstermemektedir. Ay gibi güzel ve parlak(Gazel9/1), mehtâb gibi (Gazel12/1) olan sevgili, aya benzemektedir (Gazel28/6), parlak bir aydır (kamer-tal’at, meh-i rahşân) (Gazel38/5, Gazel81/5), ay gibidir (Gazel58/5), parlak ve güzel yüzlüdür (nûr-ı vech) (Gazel72/1) ay parçasıdır (meh-pâre) (Gazel100/5), ay gibi parlak olan yüzünü bulut gibi olan saçlarıyla kapamıştır. Ayın buluta girdiği zamanki görüntü oluşmuştur (Gazel110/1). Sevgilisinin saçlarını tarayarak ay yüzünü örtmesini istemez; bunu gece bulut çıktığında insanın karanlıkta kalmasına benzetir (Gazel9/1). Yüzü ay gibi olan sevgili, âşıka yine kan ağlatarak gitmiştir (Tesbî’2/1).

Sevgilinin ay yüzüne yer-gök âşıktır (Gazel62/1). Parlak yüzünü gören herkesi kendine hayran etmektedir (Gazel63/4). Âşıklar, “ol meh-cemâl”e şaşırmış, hayran olmuştur (Şarkı8/2). Yüzü ayna gibi parlaktır (Gazel78/3). O kadar parlak bir yüzü vardır ki etrafa ışık saçmaktadır; bu sayede âşık kim olduğunu bilmemesine rağmen; gelenin sevgilisi olduğunu anlamıştır. Güneş gibi parlak, aydınlık bir yüzü vardır (Gazel81/1). Sevgilinin yüzünün güneşi, gökleri aydınlatmaktadır: “*Senin mihr-i cemâlin eyledi tenvîr eflâki*” (Tahmîs1/3). Şair, sevgilinin uzun zamandır görünmemesini bulut içine saklanmış aya benzetmektedir (Gazel28/6). Bu beyitten yola çıkarak sevgilinin aya, rakibin ise buluta benzetildiği söylenebilir. Şair, sevgilinin yüzünün aynı görmeyenenin, kıyamete kadar hüznüleneceğini söylemektedir: “*Mâh-rûyun görmeyen tâ haşre dek mahzûn olur*” (Tesbî’1/3). Sevgilinin, ayna gibi parlak yüzü vardır (Gazel120/3); hatta yüzü, aynadır (Gazel63/4). Sevgilinin yüzü muma benzemektedir; çünkü âşık o yüze yanmaktadır (Gazel111/1). Benzer şekilde şairin gönlü bu gece, sevgilinin yüzünün mumuna pervane olacaktır: “*Bu şeb gönlüm olup şem’-i cemâl-i yâre pervâne*” (Tahmîs13/4). Şairin gönlü, dün gece sevgilinin yüzünün ateşine hemen can atıp yine ta sabaha kadar ah ve figan etmiştir: “*Dün gice cân atup ol âteş-i dildâra hemân/Yine tâ subha kadar eyledin âh u efgân*” (Tedsîs3/2). Benzer şekilde, âşık, sevgilinin yanağının mumuna pervane gibi yanmaktadır (Müstezâd3/3).

Güzel yüzlüdür; âşık, aşk ehline sevgilinin güzel yüzünü gösterdiğinde onlar nur görmektedir (Gazel25/1). Sevgilinin yüzünün nurunu seyreden şairde güç kalmamıştır: “*Nûr-ı vechini seyr idince kalmadı bende mecâl*” (Tahmîs8/3). Benzer biçimde, “*Nûr-ı vech-i dilberâna yok mı îmânım benim*” (Muhammes4/1) beytiyle şair, güzellerin yüzünün nuruna hiç imanının kalmadığını belirtmektedir. Sevgilinin yüzünün nuru, ay ve güneşi utancından kızartmaktadır (Şarkı2/4). Sevgili, peri

yüzlüdür (Gazel37/7, Şarkı20/3) ;ancak rakibe yüzünü yine gösterdiği için kâfirdir (Gazel27/5).

Gül bahçesidir (Gazel59/1). Lale yanaklıdır (Gazel117/4). Gül yüzlüdür (Gazel109/5). “Verd-i handân”dır (Tahmîs5/3). Sevgili, âşıkı yanağının gülüne (verd-i ruhsâr) bülbül etmektedir: “*Verd-i ruhsârına gûyâ beni bülbül mi ider*” (Tesbî’2/4). Leylâ, sevgilinin “rûyuna” “andelîb” olmuştur: “*Şimdi tıydum rûyuna Leylâ da olmuş ‘andelîb’*” (Şarkı8/4). Sevgili, gül yüzüne sümbül gibi kâkülleri dağıtmaktadır: “*Tagıdup gül rûyuna sümbül gibi kâkülleri*” (Şarkı8/2). Sevgilinin yüzünün gülbahçesine elbette bahçıvan lazımdır: “*Gûlsitân-ı rûyuna elbetde lâzım bâg-bân*” (Şarkı8/3). Şairin burada kastettiği, sevgilinin yüzünde ben olması gerektiğidir.

Siyah gözlü (çeşm-i siyâh) sevgili, âşıkın gönül kuşunu büyülemiştir (Tahmîs10/1). Sevgilinin gözü, şairi büyülemektedir (Müstezâd5/2). Sevgili, siyah gözleriyle âşıkı dikkatle bakmıştır: “*Dikkat ile birgün o çeşm-i siyâh/Âşık-ı bîmârına itdi nigâh*” (Tedsîs1/8). Sevgilinin sarhoş gözü (dîde-i mestân), âşığın kanına susamıştır. Sevgilinin gözü şarabın etkisiyle kanlanmıştır ve şair bunu, sevgilinin âşığın kanına susaması olarak yorumlamaktadır (Gazel98/1). Sevgilinin sarhoş gözü, [âşıkın aşkını coşturarak onu baştan çıkarmak, iradesini elinden almak için] fitne çıkarmakta ve büyü yapmakta (Gazel111/2); âşıkın gönül kanını içmektedir (Gazel34/1). Fattan gözlüdür “*Tarâvet bahş iderse çeşm-i fettânım bu gülzâra*” (Tahmîs5/3). Şair, sevgiliden fattan gözünü bir iki şarapla sarhoş etmesini istemektedir: “*Nola mest eylesen bir iki meyle çeşm-i fettânı*” (Tahmîs13/5). Sevgili, âhû gözlüdür (dîde-i âhû)(Tedsîs1/5). Bir gözleri âhû sevgili, Leylâ’yı helak etmiştir: “*Leylâ’yı helâk eyledi bir gözleri âhû*” (Müstezâd5/5).

Cellat bakışlıdır (Gazel22/5). Tanrı’dan hiç korkmayan cellat bakışı vardır

(Kasîde2/14). Sevgilinin “çeşm-i cellâd”ı, âşıkın ağlayan bedeninin düşmanıdır (Tesbî’1/1). Yan bakışı ile yok eden bir sevgilidir (Gazel33/1). Fattan yan bakışı (gamze-i fettân) vardır (Gazel34/1). Şair, o fattan gözün, canına durmadan kast ettiğini söylemektedir: “*Turmayup cânıma kasd eyler o çeşm-i fettân*” (Tesmîn2/2). “Ol gamzesi fettân” sevgili, şairin aklını zail etmiştir (Terkîb-i Bend6/25). Sevgilinin “gazûbâne nigâhı”, âşıkın canına “tîr-veş” geçmiştir (Tesbî’2/1). Şair, sevgilinin öldürücü, merhametsiz gözünü (çeşm-i cellâd) sabah akşam düşündüğünde, o, günde bin âşıkın katline ferman etmektedir: “*Çeşm-i cellâdını fıkır eyler isem şâm u seher/Günde bin âşıkın katline fermân eyler*” (Tahmîs 9/2). Sevgili, Leylâ’nın tâ canına gamzesi ile bin kere ok saplamıştır (Muhammes4/6).

Gamzesi Haz. Ali’nin kılıcı, Zülfikar’dır (Gazel41/1). Katil yan bakışı (gamze-i hûn-hâr) vardır (Gazel49/3, Müstezâd3/5). Gamzesi, yaman bir kahramandır (Gazel66/1); onunla sihir yapmaktadır (Gazel66/2). Sevgilinin acımasız bir katil olan gamzesi, Leylâ Hanım’ın canına kastetmektedir (Gazel66/4). Sevgilinin “çeşm-i hûn-hâr”ı, gönlüne bin zahm vurmaktadır (Şarkı17/3). Gamzesi, Rüstem destanıdır (Gazel66/5). Cellat gözlü (çeşm-i cellât) (Gazel68/5) olan sevgilinin gamzesi katildir; amacı öldürmekse ona emretmesi [yetmektedir] (Gazel69/4). Sevgili, gamzesiyle âşıkının canına kıymakta (Gazel79/4); onun hasta gönlüne bir kere bile bakmadan geçmektedir (Gazel79/5). O âfet, âşıklara bir nîm-nigâh eylememektedir (Müstezâd3/6). Üftâde-gâna (düşkünlere, âşıklara) bir “*nigâh-ı iltifât*” etmemiştir (Kasîde2/14). Sevgilinin kan döken gamzesi, âşıkın sinesine hançerler çekmektedir (Tahmîs3/4). Sevgili, “çeşm-i siyeh-kârdır” (Tedsîs3/3). Şaire göre, sevgilinin o söz söyleyen gözleri (çeşm-i sühân-gû) böyle kalırsa, katil gamze çok kan dökecektir: “*Ol çeşm-i sühân-gûları da böyle kalırsa/ Çok kan idecektir bilürüm gamze-i kâtil*” (Terkîb-i Bend6/27). Sevgilinin kan döken gamzesi, âşıkı öldürmektedir

(Muhammes3/5). Gamzesi, “*tîr-i kazâ*”dır (Şarkı21/1).

Şair, “*Gamzelerin teşne olup kanıma/ Gelme füsûn ile benim yanıma/ Sehmini urma dil-i vîrânıma/ Sonra gözüñ kâsd ider îmânıma/Merhamet it çâk-i girîbânıma/ Eyle kerem kıyma benim cânıma*” (Tesmîn1/6) diyerek sevgilinin gamzelerinin âşıkın kanına susadığını, gözlerinin âşıkı büyü yaptığını, okunu âşıkın viran gönlüne attığını belirtmekte ve bu durumdan duyduğu üzüntüyü dile getirmektedir. Şair, sevgilinin bu gece meclisine lutfedip göz süzerek gelmesini istemektedir: “*Lutf eyle bu şeb bezmime çeşmin süzerek gel*” (Şarkı10/1).

Kirpiklerinin oku (tîr-i müjgân) ve kan dökücü yan bakışı (gamze-i hun-hâr) olan sevgilinin (Gazel20/2), kirpiğinin oku bir bakışta Leylâ’yı öldürmektedir (Gazel1/1). Sevgilinin kirpiklerinin oku, âşıkı saplanmıştır (Tedsîs3/2).

Kirpiklerinin hançeri (hançer-i müjgân) ile savaş yapan; âşığını hışım ve gazapla ayağının altına alıp çiğneyen sevgili (Gazel32/1), âşığa durmadan kaza oklarını vurmaktadır ve bu okların âşığın yaralı göğsünün içine işlemesini hayal etmektedir (Gazel32/2). Kirpiği, âşığın göğsüne ok fırlatmakta (Gazel49/3); ona cefa oku (sehm-i cefâ) göndermektedir (Gazel64/2). Kirpiklerinin oku (tîr-i müjgân), çıplak göğsüne saplanmaktadır (Gazel108/5). Âşıkın yaralı gönlüne gönderilen oklar (nâvek-i müjgân) (Gazel75/2) nedeniyle âşıkların göğsünde yaralar açmış (Gazel110/5); Leylâ Hanım’ın gönlünü öldürmüştür (çeşm-i cellâd) (Gazel68/5). Sevgilinin kirpiğinin oku, bir bakışta âşığa bin zulmetmektedir (Gazel98/2).

Kirpiklerinin ucundan kan damlamaktadır (bunu en iyi âşık bilmektedir; çünkü sevgili, keman şeklindeki kaşlarıyla âşığa kirpik oklarını sapladığı için kirpiklerinin ucu kan olmaktadır) (Gazel109/2). “*Tîr-i kazâ*”, âşıkın gönlünde yara açmaktadır (Şarkı9/1). Âşık, sevgilinin niyetinin “mutsuz âşığı” öldürmek olduğunu düşünmektedir; çünkü kirpik okları âşıklara doğru saf bağlamıştır. Bu klişe, divan

şiiirinde sık kullanılmaktadır. Savaşın iki tarafı karşı karşıya durmakta, sevgili de âşıkklarını düşman gibi görüp onlara kirpik oklarını göndermektedir (Gazel58/2). Kirpik okları âşıklara doğru saf bağlamıştır (Gazel58/2). Sevgili, “*nâvek-i müjgân*” ile âşıkı sonunda şehit etmiştir: “*Âkıbet cânâ şehîd-i nâvek-i müjgânınım*” (Tesbî’1/4). Leylâ Hanım, gamzesinin oku olan (Gazel58/1) ve bakışları çok şeyler anlatan sevgilinin artık kan akıtmamasını istemektedir (Gazel1/1).

Şair, sevgilinin kaşlarını, “tâk”e benzetmekte; yıllarca bir dilberin “tâk-i ebruvânından” geçtiğini söylemektedir (Müsemmen1/2). Sevgili, kaşlarının kılıcıyla (seyf-i ebruvân) âşıkı harap etmiştir (Şarkı19/4). O kaşı keman sevgili, âşıkklarına zerre kadar acı mamıştır: “*Zerre rahm itmeyüp ‘uşşâkına ol kaşı kemân*” (Tesmîn2/2).

Buraya kadar ele alınan beyitler, *Leylâ Hanım Dîvânı*’nda, sevgilinin geleneksel rolünü üstlendiğini, âşık üzerinde bıraktığı etki yönünden olumsuz özelliklere sahip olduğunu göstermekte; şair, kendini acı çeken bir âşık olarak konumlandırmaktadır. Divan şiiri geleneğinde, sevgilinin âşıkta tahakküm ettiğinin düşünülmesinin en büyük nedeni, onun âşıkta çeşitli yollarla zulmetmesidir. Her ne kadar Akün’ün de belirttiği gibi, “kendini seven insana karşı kendisi de sevgi ve şefkat duyguları ile dolu, aşkın ıstırabını da saadetini de onunla birlikte yaşayan, âşıkını mesut etmek isteyen, araya ayrılık ve hasret girdiğinde onun için gözyaşı dökken yahut onunla birlikte olmanın sevincini paylaşan bir sevgili tipi divan şiirinde mevcut olma[sa da]” (Akün 415) Leylâ Hanım’ın çizdiği sevgili tipinin olumsuz özelliklerinin yanı sıra olumlu özelliklere de sahip olduğu görülmektedir. Bu olumlu özellikler de âşıkta kurulan tahakkümün bir parçasıdır; çünkü padişah-kul ilişkisinde de olduğu gibi, sevgili, istediği zaman âşıkına lütfedebilir. Leylâ Hanım, aşağıdaki örneklerde görüleceği gibi, Leylâ Hanım, sevgilinin olumlu özelliklerine de yer vererek

geleneksel sevgili-âşık ikili zıtlığında, sevgilinin âşık olan tahakkümünü bir kez daha gözler önüne sermektedir.

Daha önce, sevgilinin âşığın göğsünde açtığı yaralardan söz edilmiştir; ancak o, aynı zamanda canın ve gönlün tabibidir; bu yüzden yaraya çaredir (Gazel7/3). Nasıl ki gökyüzündeki yıldızları saymak mümkün değilse, âşıklarının hesabının da yapılamaz (Gazel81/5). Yüce yaratılışlı bir dilber olan sevgili (dilber-i ‘âlî-cenâb) (Gazel13/1), Leylâ Hanım’a yâr olmuştur (Gazel14/1). Şairin gönlünün ve canının her zaman sakini olan (Gazel70/4) sevgiliye ihsan ve mürüvvet layıktır (Gazel80/1). Sevgili, Leylâ Hanım’a dün yine gizlice bir söz söylemiştir (Gazel52/5). Şairin bu beyitte, “dün yine” demesi, sevgilinin bunu daha önce de yaptığını düşündürmektedir. Çimenliğe teşrif eden gül yüzlü sevgili (Gazel109/5), âşıklarını bir gece ihya etmiş (Gazel55/7); mecliste kudüm çalmış; onun sayesinde meclise şeref gelmiş; aşk ehli neşelenmiştir (Gazel58/4).

Sevgili, kalp mülkünün tahtının ulu bir hakanıdır (Tahmîs2/7). Sevgili, “*ârâm-ı cân*”dır (can rahatı) (Tedsîs1/1). Bütün tavırları yerindedir ve şairin, bütün tavırları yerinde olan o güzele söyleyecek sözü yoktur: “*Söz var mı o meh-rûya her etvârı yerince*” (Tedsîs2/1). Sevgiliyi bir kere gören herkes, onun tarzına ve tavrına düşkün olmaktadır (Tedsî’1/2). Şair, sevgilisini, hükümdar ile benzer özelliklerde çizerek kullarının onun gölgesinde nimete boğulduğunu söylemektedir (Şarkı2/4). Sevgili, “*âlî-cenâb*” tır (Şarkı7/4), “*pâdişâh-ı Cem-cenâb*” tır (Şarkı15/4). Şânı, dünyanın bir tarafından diğer tarafına ışık vermektedir (Şarkı15/2).

Geleneksel sevgili-âşık karşıtlığında, sevgilinin başat özellikleri arasında şunlar sayılabilir: Âşık eziyet etmesi, cefa çektirmesi, zalim olması, hercai meşrep olması, âşıklara çok naz etmesi, âşıkın çektiği acıları bilmezden gelmesi, bunları gördükçe eziyetinin derecesini artırması, âşıkı vuslat ümidiyle oyalaması, âşık verdiği sözü

unutması, cefakâr, hilekâr ve sitemkâr olması, rakibe ilgi göstermesi, alçak, kâfir ve vefasız olması, âşıkla vuslata ermemesi, kan dökmesi.

Tüm bu özellikler, sevgilinin âşık üzerindeki tahakkümüne bir örnektir. Bu çerçevede yukarıdaki beyit örneklerinde görüldüğü gibi, Leylâ Hanım da genellikle kendisine sunulan bu karşıtlığa uygun şiirler kaleme almıştır.

b. *Leylâ Hanım Dîvânı*'nda Âşık:

Yukarıda, Leylâ Hanım'ın, sevgili-âşık karşıtlığı çerçevesinde nasıl bir sevgili portresi çizdiği üzerinde durulmuştur. Sevgilinin âşık üzerindeki söz konusu tahakkümünü belirginleştirebilmek ve aynı zamanda -varsa- âşıkın sevgili üzerindeki tahakkümünü belirleyebilmek için Leylâ Hanım'ın âşık ile ilgili klişeleri nasıl uyguladığının da ayrıntılarıyla incelenmesi gerekmektedir.

Leylâ Hanım Dîvânı'ndaki aşk-âşık-sevgili kelimelerinin taranması sonucunda, en sık kullanılan kelimenin aşk olduğu saptanmıştır (221kez). Aşktan sonra sırasıyla şâh (165), yâr (125), ağyâr (71), uşşak (64), âşık (60), rakip (47), dilber (41), efendi(m) (37), dildâr (36), zalim (24), canan (19), afet (18), cüvan (12), mahbûb (9), hûb (8), fettan (7), güzel (6), server (5), habîb (3), nigar (2), nâzenîn (2) ve katil (2) kelimeleri sıklıkla geçmektedir. Sadece bu saptama bile onun da diğer tüm divan şairleri gibi, “âşık” kimliğine bürünerek bu duyguya yoğun olarak yer verdiğini göstermektedir. Leylâ Hanım'ın aşk konusuna sıklıkla değinmesi, ona özgü bir şiir anlayışı olarak yorumlanmamalıdır; çünkü aşk, divan şiirinin kaçınılmaz izleklerindendir. Aşk, âşık, sevgili mazmunlarının yanı sıra, bu kelimelerle ilgili sayısal döküm de şöyledir: “Aşk” kelimesinin 221 kez geçtiği divanda, “âşık” kelimesinin 60 kez geçmesi, Leylâ Hanım'ın âşıklık konumuna bakışını ortaya

koymaktadır. Aşk duygusunun sevgili etrafında işlendiği divan şiirinde “âşık”ın sadece 60 kez geçmesi, gelenek içinde âşkın konumunun belirlenmesi açısından önemlidir. “Âşık” kelimesinin çoğulu olan “uşşâk”ın da 64 kez geçmesi, bu söylenenleri doğrulamaktadır.

Leylâ Hanım Dîvânı’nda “aşk” kelimesiyle beraber kullanılan kelime ve tamlamaların büyük bir çoğunluğu, olumsuz anlamlarla yüklüdür; ancak âşkın duygularına yönelik olumsuz özelliklerin yanı sıra içinde bulunduğu durumdan hoşnut olmaya yönelik olumlu kelime ve tamlamalara da rastlanılmaktadır:

Leylâ Hanım, aşkın sırrını sevgilisine sormuş ve ondan, “âşıkı sabırsız ve düzensiz, rahatsız, yoksul edenler bizleriz” yanıtını almıştır. Bu, sevgilinin, âşkın içinde bulunduğu olumsuz durumdan dolayı kendini sorumlu tuttuğunu itiraf etmesi açısından önemli bir beyittir. Burada dikkat çeken diğer bir nokta, sevgilinin ifade ettiği, “bizleriz” kelimesidir (Gazel44/2). Leylâ Hanım, bu beyitte sevgilinin konumundan âşıkla yanıt vermektedir. Şaire göre âşıklar, aşkın sırrını göğüslerinde saklamaktadır (Gazel44/4). Âşıkla lazım olan, gördüğü şuhı sevmektir (Gazel65/3).

Aşk bir talihtir, âşkın başına konduğundan beri nice hazineler yok olmuştur. Âşık her ne kadar içinde bulunduğu zor şartlar altında bile rahatta olduğunu söylese de nice hazineler de kaybolmuştur (Gazel60/4). Şair burada aşk talihinin başına konmasıyla beraber nice hazinelerin elden gittiğini söylerken tezat sanatından yararlanmaktadır. Başa talih kuşunun konmasıyla beraber maddî kazanç beklenirken bu beyitte tam tersi bir durum söz konusudur; nice hazineler kaybedilmiştir.

Leylâ Hanım, durumunu pir hazretlerine bildirmeyi düşünmektedir; çünkü onda âşıklar için aşk gayreti, iradesi bulunmaktadır: “*Hâli ‘arz eyle cenâb-ı Pîr’e/ Bulunur anda bize himmet-i ‘aşk’*” (Gazel60/8). Bu beyit, kişinin aşk iradesine sahip olması gerektiğini de düşündürmektedir. Himmet kelimesinin diğer bir anlamı, “ermiş

kimsenin tesiri” (Devellioğlu 371) demektir. Bu, Leylâ Hanım’ın Pir Hazretleri’nin âşıklara tesir etmesini beklemesi olarak yorumlanabilir.

Leylâ Hanım’a sevgilinin güzel yüzü ile bir köhne aba kâfidir. Meyhane sahibi olan âşık, utanma bağı olmaz: “*Bana besdir bir cemâl-i yâr ile köhne 'abâ/ Sâkin-i mey-hâneyim ben kayd-ı 'âr olmaz bana*” (Gazel6/5). Kendini âşık konumunda gören Leylâ Hanım, aşk tekkesine soyunmuş; abasını giymiş, namusu bırakıp derviş olmuştur (Gazel46/7). Her ne kadar bu beyitte söz konusu edilen aşk, Tanrı aşkını imlemekten de aynı zamanda dünyevî aşka da gönderme yapmakta; bu aşkı tasavvuf terimleriyle anlatmaktadır. Her iki anlamda da “âşık” olan kişi, âşıklığın şartlarını yerine getirmek zorundadır. Burada kullanılan soyunmak kelimesi ile namus arasında bağlantı kuran Leylâ Hanım, belki de kendisine yöneltilen namus(suzluk) eleştirilerine yanıt vermektedir. Leylâ Hanım, genellikle kendini de âşık olarak konumlandırırken; 47. gazelde âşıklıktan bağımsız olarak görmüş ve genel anlamda âşıklar hakkında beyitler yazmıştır. Şair, aşk konusunun kendisine sorulması gerektiğini, vaizin bunu bilmeyeceğini söylemektedir (Gazel48/3).

Sinesinin tahtına aşk sultanı cûlus etmiştir (Gazel55/2). Aşk sultanı, âşıkın mahzun gönlüne gam askeriyle otağ kılmıştır. Üstelik şuh diye seslendiği sevgilisinin kıyamete kadar kölesi, âşık kulu ve sadığı olduğunu söyleyen Leylâ Hanım, kimsenin bu duruma ne dediğiyle ilgilenmediğini belirterek, hiçbir eleştiriyi önemsemediğini vurgulamaktadır (Gazel38/3).

Sevgili kendisine zulmettikçe, gönlü aşk tekkesinde yine ney gibi inlemektedir (Gazel23/1). Sevgili gözyaşına acıyıp âşıkın evine giderse âşık, gönül kuşunu onun sofrasına sunacaktır. Bu beyitte, mahallileşme akımının etkisiyle değer verilen kişinin sofrasında bir tek kuş sütünün eksik olmasına gönderme yapılmaktadır. Şairin gönül kuşundan kastettiği, kendi kalbidir. Eğer sevgilisi gözyaşına acıyıp

lütfeder de onun evine giderse şair, kalbini ona verecektir: “*Eşkime rahm eyleyüp teşrîf iderse hâneme/ Eylerim murg-ı dili dildâra elbetde simât*” (Gazel51/3).

Sevgilisinin aşkını sanki güneşin ışığı aynada gizliymiş gibi saklamaktadır (Gazel53/4). Sevgilisine sevgisini sunmaktadır; çünkü ona ihsan ve mürüvvet layıktır (Gazel80/1).

Sevgilisinin aşkının mumu etrafı aydınlatınca, âşıkın bedenindeki bütün tüyleri bir bir yakmış; hiç bırakmamıştır (Gazel108/2). Gecedен sabaha kadar iki renkli bir gül olan sevgilisi için ah eden âşıkın can gözleri, onun aşkıyla uyanıktır (Gazel74/2).

“Uşşâk-ı belâ-keş”e (bela çeken âşıklara) (Gazel16/2) sevgilinin gam ve derdinden başka dost olmamaktadır (Gazel6/1). Sevgilisini sevdiğinden beri kedere müptela olan (Gazel117/6) âşıkın işi, onun kûyunun Kâbesinde sabaha kadar inlemektir (Gazel117/2). Sevgilinin, ser-i kûyunda âşıkına eziyet etmesi üzerine âşık, cennette eziyet edilmediğini söylemektedir (Gazel9/4). Âşık, isteğini sunduğunda sevgilisi cefayı artırmıştır (Gazel23/3). Sevgili gibi cefakâr bir afete canıyla mecbur olan sonunda aşkının derdi ve gamıyla yok olmaktadır (Gazel58/3). Âşık, sevgilisinin aşkının ateşiyle öyle bir derde düşmüştür ki artık gözü ne dünyayı ne de ahreti görmektedir (Gazel79/3). Sevgilinin aşkının gölgesinde âşıklar sürekli olarak gam ve eziyet yükü çekmektedir (Gazel80/4). Âşık, sevgilisinin aşkıyla harap olmuş; dünyada onu (sevgilisini) bulmuştur (Gazel113/5). Felek, dert ve eziyetle âşıkın ömrünü çürütmüş; bedenini yaralayıp gam değirmeninde öğütmüştür (Gazel114/1). Sevgilisinin hizmetindeyken hiç suçu olmadığı halde çok zulüm görmüş ve sonunda sevgilisinin çarpıcı yan bakışı, âşıkın canına kıymıştır (Gazel79/4). Bela çeken (Gazel115/2) âşıkların, dert ve gam ordusuna yardım gerekmektedir (Gazel64/7). Bela çeken âşıkların aynaya ihtiyacı yoktur; çünkü sevgilinin göğsü kadar parlak bir ayna bulunmamaktadır (Gazel115/2).

Âşıkın hoşnutsuzluk etmesinin sebebi, ağrı, sızı ve eziyet çekmesidir (Gazel13/4). Her ne kadar sevgiliden gelecek cefaya katlanmayı göze alsada çektiği eziyet, kendisine beklediğinden fazla zarar verdiği için durumdan duyduğu hoşnutsuzluğu dile getirmektedir. “Ben bedenim yara yara olsun dedim mi?” cümlesi de bu isyanın en büyük kanıtı olabilir (Gazel98/5). Dert ve gam ile gençlikte yaşanan (Gazel33/5) âşık yârin cefa okuna germek için çelikten göğüs gerekmektedir (Gazel64/2). Sevgilisine çektiği dert ve eziyetin artık yetmediğini mi sormaktadır (Gazel16/3).

Daha önce, âşıkın canını sevgilisi uğruna feda etmesi ve genelde bunu severek yapması üzerinde durulmuştur. Sadece buradan yola çıkmak bile divan şiirindeki âşık tipinin çektiği acılardan memnun olduğunu düşündürebilir. Ömer Faruk Akün’ün de belirttiği gibi,

Divan şiiri, çektiği ıstıraplara rağmen bunları isyan etmeden kabullenen ve bir lütuf gibi karşılayan, aşkın yüksek bir ruh ve tevekkül terbiyesine erişmiş bir âşık imajını aksettirir. Bütün eziyet ve mihnetleri karşısında âşıkın aşktan el çekmesi, isyan edip sevgiliden kopması gibi bir tavrı yoktur. [...] Âşık kendini, bütün ıstırap ve şikâyetlerine rağmen aşkın terbiye edici tesirinden zevk duyan bir seviyeye erişmiş göstermek ister. [...] Sonunda bütün sızlanışlar, divan şiirinin aşk adabında, cefaya tahammül felsefesi içinden âşığın böyle stoik bir davranış seviyesine yükselişine varır. (Akün 415-6)

Leylâ Hanım Dîvânı’nda da genel olarak divan şiirinde olduğu gibi, âşıkları elinden gelen eziyetle ağırlayan bir sevgili vardır. Şaire göre bu, ilk bakışta hoş bir durum gibi görünmese de divan şiirinde âşıkın aşk acısından zevk aldığı düşünüldüğünde, bunun âşık için bir lütuf olduğu bile belirtilebilir (Gazel31/6). Bu nedenle âşık, deli gönlünden ölse de şikâyet etmemekte; sevgilisinin ettiği ceve her

yönüyle layık olduğunu düşünmektedir (Gazel74/5). Ay yüzlü sevgilisinin aşkıyla gece-gündüz yanmaya razıdır (Gazel75/3). Ona dert ve elemden başka eski dost yoktur (Gazel75/3). Sevgilinin zulmüne her sebeple layık olan âşıkın (şairin) gönlüdür (Gazel68/1) ve bu nedenle sevgilisi kendisine eziyeti uygun görse de onu ayrılık acısıyla yaksa da (Gazel56/1); sevgilisi kendini reddetse de; dünyayı başına zindan etse de ondan vazgeçmemektedir. Bunun çaresi yoktur; çünkü onu sevmiştir (Gazel56/2). Leylâ Hanım, sevgilisinin aşkının yolunda, o yan bakışıyla bin kan eylese bile ecelden korkmamaktadır (Gazel56/4). Sevgilisi, Leylâ kulunu, sabaha kadar inletip ağlatsa yine ondan vazgeçmemektedir (Gazel56/5). Bu, aşkta en korkulan durumun sevgilinin âşık yaptığı eziyet ve cefadan vazgeçmesiyle açıklanabilir ki sevgilinin âşıktan yüz çevirmesi ve âşık için artık her şeyin, her ümidin bitmesi anlamına gelmektedir (Akün 415). Bu yüzden âşık, sevgilisinin kendisine yaptığı eziyetlerin sürmesini istemektedir. Yârin aşkının tekkesinde baş açık abdal olan Leylâ Hanım, Hak yolunda cismimizi çıplak edenler bizleriz demektedir (Gazel44/6). Şair, sevgilisine duyduğu aşkı, onun tekkesinin müdavimi olmaya benzetmektedir. Nasıl bir tekkeye devam eden bir kişi, baş açık dolaşıp abdal olmaktaysa; âşık da sevgilinin tekkesinde baş açık abdal olmuştur. Baş açmak deyiminin bu açıklaması, şairin sevgilisiyle ilgili duasının bir an önce kabul edilmesini istemesi olarak yorumlanabilir. Aynı doğrultuda, Hak yolunda cismimizi çıplak edenler bizleriz derken, söz konusu âşkın, Allah aşkı olduğu anlaşılmaktadır.

Buradan yola çıkarak şairin, bu aşk uğruna dünya nimetlerinden elini eteğini çekip, meczup bir halde dolaştığını belirttiği söylenebilir (Gazel44/6). Bu beyitlerin, onun Mevleviliğine gönderme yaptığı düşünülebilir.

Leylâ Hanım'ın divan şiirindeki diğer âşıklar gibi, her gece ve gündüz bülbül gibi feryatları vardır. Feryat etmemesi mümkün değildir; çünkü sevgilisi gibi bir taze

goncası vardır. Şair bu beyitte sevgilisine doğrudan seslenmektedir. Sevgilisi için ağlamasını, bülbülün gül karşısında inlemesine benzetmiştir; çünkü sevgilisi de taze bir goncadır (Gazel27/1). Gül endamlı şuh sevgilisi, Leylâ Hanım'ı cesur kılmaktadır (Gazel29/1). Gonca gibi olan sevgilisi olmazsa bağa gitmeye niyet etmez (Gazel51/2). Gülbahçesi solmuş; ancak âşık hâlâ gülmemiştir (Gazel69/5); çünkü gönlü kırıktır. Divan şiirinde, gülbahçesinin bir bütün olarak sevgiliyi imlediği düşünüldüğünde gülbahçesinin solması, sevgilinin güzelliğinin geçmesi olarak yorumlanabilir. Bu beyitte anlatılmaya çalışılan şey, zamanın geçmesidir.

Leylâ Hanım'ın deli gönlü, put gibi kusursuz bir güzelde karar kılmıştır (Gazel29/3). Gönlünü güzellik şahına hediye ederek aşk cevherini alan ve böylece kendini sevgiliye hatırlatacak bir yadigâr bırakan Leylâ Hanım'ın (Gazel11/5) sevgilisi, güzellik mülkünün şahıdır; bu nedenle kullarının “âşıklarının” ona hâllerini bildirmeleri, şaire göre şaşılacak bir şey değildir. Bu beyitte, âşıkların sevgiliye hâllerini bildirmeleri, kulların padişaha durumlarını arz etmelerine benzetilmiştir (Gazel70/2). Aşk ehli put gibi güzel olan sevgiliyle neşelenmektedir; onun çaldığı kudüm sayesinde meclise neşe gelmiştir (Gazel58/4).

Divan şiirindeki diğer âşıklar gibi, Leylâ Hanım da güzellik mumu olan sevgilisine dikkatle bakıp yine yanmıştır (Gazel100/2). Âşık konumundaki şair, kendini muma yanan pervaneye benzetmekte; sevgilisinin yüzünün, güzellik mumu olduğunu belirtmektedir. Onun yüzüne daha yakından dikkatle bakmak istediği için yanmıştır. Sevgilinin güzelliğinin pervanesi olan şair, bunun kimsesizlere yapılan lütuf ve mürüvvet olduğunu düşünmektedir. Oysa sevgili, âşıkı yakınına çağırarak onun yanmasına neden olacaktır. Bu anlamda, âşık için sevgilisi uğruna yanmanın bir lütuf ve mürüvvet olduğu düşünülmektedir. Sevgilisini gördükçe, onun yüzünün ateşine yanmayı istemektedir; çünkü pervane de kıyamete kadar ateşten

kurtulamamaktadır. Burada sevgili muma, âşık da pervaneye benzetilmiştir (Gazel49/4).

Âşıkın gönlü, sevgilinin yüzünün güzelliğini gece-gündüz görmek istemektedir (Gazel72/1). Gönül, sevgilinin parlak yüzü gibi kibleyi gösteren bir pusula istemektedir. Sevgilinin yüzü kibledir ve onu bulmasına yarayacak bir pusulaya ihtiyacı vardır (Gazel72/1). Leylâ Hanım, ay yüzlü sevgilisi kendisine yüzünü göstermediği için, bir âh çekerek dünyayı harap etmek istemektedir (Gazel78/2). Leylâ Hanım yine âşık konumunda, sevgilisinin kendisine bir kere yüz gösterse bir daha bahtının kara olmayacağını söylemektedir. Burada, sevgilinin yüzünün beyazlığına ve aydınlığına gönderme yapılmakta ve baht karalığıyla bağlantı kurulmaktadır (Gazel48/5). Tıpkı, sevgiliye düşkünlerin (âşıklar), onun yüzüne hasret oldukları (Gazel80/2) gibi, âşıkın (şairin) gönlü, sevgilinin yüzüne alışkın ve hayrandır (Gazel68/1).

Sevgilisinin kırmızı yanağıyla gamzesinin okunu hayal ettikçe onun ayrılığıyla ağlayan bedenini kızgın demirle yaralayan âşık (Gazel11/1), yârin yanağını gördüğü için sürekli figan etmektedir. Şair, bununla ilgili, zahide seslenerek sevgilinin yanağını gördüğünde onun bile figan edeceğini söylemektedir. Leylâ Hanım'ın sevgilisinin yanağını görünce inlemesinin sebebi, sevgilinin gül yanaklı olmasıdır. Şair, bu beyitte de bülbüldür (Gazel63/5).

Sevgili her ne kadar çaresiz âşıklara çok naz etse de Leylâ durmayıp ay yüzlü güzeli sineye çekecektir: “*Pek de nâz eyler ise ‘âşık-ı bî-çârelere/Sen de Leylâ o mehi turma hemân sîneye çek*” (Gazel65/5). Burada sineye çekmek deyimi, hem sevgilinin yaptıklarını görmezden gelip olmamış gibi kabullenmek hem de sevgiliyi koynuna almak anlamında kullanılmaktadır. Şair, bu beyitte gerçek ve değişmeceli anlamı bir arada vermiştir.

Divan şiirinde, sevgilinin bakışlarının en önemli özelliklerinden biri, baygın olmasıdır. Leylâ Hanım da Dîvânında, sevgilinin bakışlarının bu özelliğine yer vermektedir. Onun sevgilisi de şarabın etkisiyle sarhoş bakmaktadır ve öldürücü yan bakışlara sahip bir kâfirdir: Sevgilinin kaşı ve gözü Leylâ Hanım'ı sarhoş etmektedir. “*Beni ser-mest eder*” derken, kendini âşık olarak konumlandırmaktadır (Gazel11/1). Sevgilisinin her zaman sarhoş gözleri vardır; âşık da (Leylâ da) aşk şarabıyla bu mahmur gözlere sahip olacaktır. Sevgilinin gözünün büyüsunü âşıklara tarif etmeye gerek yoktur, âşık, şarap mesti, mahmur gözleri görmeden bilmiştir (Gazel81/2). Durumunu sevgilisine bin kez anlatmaya çalışmış olsa da onun siyah gözleri kendini âşıkı katletmeye mecbur hisseder. Şair burada, divan şiirinde sevgilinin gözlerinin karalığı nedeniyle kâfir olarak nitelendirilmesine ve bu gözlerin öldürücü yan bakışa sahip olmasına gönderme yapmaktadır (Gazel101/2). Sevgili, kara gözlerinden dolayı kâfirken, âşık iman ehlidir. Sevgilisinin siyah gözlerini gören âşık, “*Allah Allah!*” diye bağırmıştır ve o kâfirin iman ehline acıyıp acımadığını sormuştur (Gazel108/4). Savaş metaforlarının kullanıldığı bu beyitte şair, sevgilinin âşıklarına hiç acıyıp acımadığını sormakta; aynı zamanda sevgilinin öldürücü bakışlarına da gönderme yapmaktadır. Sevgilisinin ayağının toprağı, onun için toz değil; gözünün sürmesidir (Gazel6/1).

O derece âşıktır ki âşıklığın şartlarından olan delilik, ona eğlence gibi gelmektedir (Gazel11/2). Âşık konumundaki Leylâ Hanım, aşk ile kendini kaybetmiştir; ancak günaha giren sevgilisi, ona yarım olarak bile bakmamaktadır; [çünkü] âşıkın sevgilinin yarım bakışlarından çok etkilen[diğini bilmektedir]: “*‘Aşk ile kendüzini gayb ideyazdı Leylâ/ Yine bir nîm-nigeh çeşm-i siyeh-kâr itmez*” (Gazel43/6). Divan şiirinde sevgili, yarım ve baygın bakarak kirpik oklarını âşıkın göğsüne saplamaktadır. Âşıkın bu durumdan zevk aldığı düşünülecek olursa, yarım

bakma âşık için bir lütuftur; bu yüzden âşık kendini kaybetse bile, sevgili ona bakmamaktadır. Âşık, gönlü, boynu bağlı, çaresiz bir köledir. Sevgili onu öldürmek istediğinde katil gamzesine emretmelidir (Gazel69/4).

Leylâ Hanım, sevgilisine “ömrüm” (Gazel13/3, Gazel25/1), “sultanım” (Gazel25/6), “ey şahım” (Gazel7/5), “bî-vefâ” (Gazel7/1), “şehim” (Gazel9/6), “efendim” (Gazel2/6, Gazel73/1, 2, 3, 4, 5, 6, Gazel74/1, 2, 3, 4, 5, 6), “ebru” (Gazel113/3), “ey gonca (Gazel5/1) diye seslenmektedir.

Divan şiirinin çizdiği âşık tipinin en belirgin özelliklerinden biri, sevgilisinin kendisine ettiği eziyetler ve çektiği acılar sonucunda umudunu kaybetmiş olmasıdır. Leylâ Hanım da bu geleneği uygulamaya çalışan bir şair olarak artık âşıkın ümidinin gülünün açılmadığını; çünkü güllerin hep açılıp solduğunu dile getirmektedir. Bunca zaman geçmesine, güllerin açılıp solmasına rağmen âşıkın ümidinin gülü açmamıştır. Gül bahçesinde onun feryadından haberi olmayan tek kişi, sevgilisidir (Gazel31/2). Bu anlamda âşık yine bülbül, sevgili ise gül konumundadır.

Divan şiiri geleneğine uygun olarak *Leylâ Hanım Dîvânı*’ndaki âşık da çaresizdir (Gazel2/2, Gazel46/5, Gazel73/4, Gazel96/4, Gazel112/5). “Efendim zülfünün zencîrine Leylâ’yı bagla/ Kızıl dîvâne oldı leblerin yâd eyleyüp zîrâ” (Gazel2/6) diyerek kendini âşık olarak konumlandıran Leylâ Hanım, ikinci gazelde genel olarak, “âşık-ı bî-çare”, “âşık-ı mecrûh”, “fütâde” âşıklık sıfatlarını kullanmış; çaresiz ve yaralı bir âşık konumu çizerek sevgili karşısında cevr ü cefaya uğrayan bir âşık tipi çizmiştir.

Leylâ Hanım da diğer âşıklar gibi, derdini çaresizce söylediğinde doktorun buna çare bulamayacağını düşünmektedir. Doktor da hastasının yarasını bilerek onu iyileştirmemektedir: “Ben ne hâcet ki diyem derdimi bilmez mi tabîb/ Bilerek haste-i mecrûhına tîmâr itmez” (Gazel43/3). Burada âşıkın yarasına çare bulacak; onu

iyileştirecek doktor, sevgilidir; ancak o da âşıkı iyileştirecek tedaviyi sanki bilmezden gelmektedir. Bilse bile, kasten o yarayı iyileştirmemektedir. Şair, bu beyitte “bilerek” kelimesini iki anlamlı kullanmıştır. Âşık, “tabîb”i, sevgili ile özdeşleştirirken o, “kasten” âşıkına ıstırap çektirmekte; “tabîb” ise aşk derdine çarenin zaten bulunmadığını “bilerek” onu tedavi etmemektedir. Leylâ Hanım, dünyayı gezerek bu derde bir çare bulamamaktadır (Gazel59/3). Doktor, âşıkın iyileşmesinden ümidini kesip, elini onun nabzından çekmiştir. Dünyada bu gönül kaygısına (derd-i derûn) çare kalmaması, şairi üzmektedir (Gazel59/4). Şairin, dert, hastalık ve gönül kaygısından kastettiği, aşktır. Aşk bir hastalık olarak görülmekte ve bu hastalığın bir tedavisinin olmadığı düşünülmektedir. Bu hastalığı iyileştirecek tek şey, sevgilinin aşka karşılık vermesidir.

Âşık, o derece çaresiz ve suskundur ki sevgilisinden, onu bu halde görüp kendisine merhamet bakmasını istemektedir (Gazel46/5); oysaki divan şiirinde âşık, çaresiz, güçsüz, yorgundur; ama bu beyitte, sevgili kendisinden ne hizmet isterse yerine getirebilecek güce sahiptir; çünkü ona çaresi olmayan derin bir aşkla bağlanmıştır (Gazel73/4). Bu anlamda, çaresizlik, her şeyi yapabilecek konuma gelebilme boyutuyla ele alınmıştır. Leylâ Hanım, çaresiz olan âşıkı (kendini) kapısından çevirmemesi konusunda sevgilisine seslenmektedir (Gazel73/5). Beşerî bir söylemle yazılan gazelde (73. gazel) şair, son beyit ile “*Ben Hazret-i Monlâ'ya kulum rûz-ı elestde/ İnkâr iden ol şâhımı kâfirdir efendîm*” (Ruz-ı elestte ben Monla hazretlerine kulum, o şahımı inkâr eden kâfirdir efendim) (Gazel73/6) diyerek okuyucuyu tasavvufî bağlamda yeniden düşünmeye yöneltmektedir.

Sevgilinin yabancılara gece-gündüz yüzünü göstermesi, çaresiz âşıklara kan ağlatmaktadır (Gazel96/4). Çaresiz âşıklar, sevgilinin kapısında kendilerini reddedip reddetmeyeceğini düşünmektedir (Gazel110/6).

Leylâ Hanım, vuslat konusunda, bir öpücük için bayrama kadar bekleyemeyecek ölçüde sabırsızdır. Sevgilisinin bu öpücüğü şimdi lütfetmesini istemektedir; çünkü bayramda herkes nasıl olsa el etek öpecek; âşıkın özel bir konumu olmayacaktır: “*Hele bir bûse için ‘îde kadar bekleyemem/ Şimdi lutf eyle o dem herkes öperler el etek*” (Gazel65/4). Bu beyit, aynı zamanda şairin yaşadığı dönemdeki bayramlaşmaların nasıl yapıldığı hakkında bilgi vermesi açısından da önemlidir. Bu metaforla sevgili, hükümdar konumundadır.

Divan şiiri geleneğine uygun olarak *Leylâ Hanım Dîvânı*’nda, “*âşık-ı dil-i hastegân*” “*dil-i bîmâr*” (Gazel108/6, Gazel59/3) ve “*âşık-ı dil-haste*” (Gazel13/6) ifadeleriyle tanımlanan âşıklar, sevgilinin köyünde onun yüzünün hasretiyle sabah-akşam feryat etmektedir: “*Hasret-i rûyunla kûyunda senin ey bî-vefâ/ ‘Âşık-ı dil-hasteler feryâd ider subh u mesâ*” (Gazel7/1). Hasta âşık, sevgilinin kapısına intisap etmiştir; şair, “*Nola tâ subha dek feryâd iderse ‘âşık-ı bîmâr*” diye sormaktadır (Gazel81/4). Âşıklar, hasta gönüllü oldukları için, onların, güzellerin cevirlere dayanacak güçleri yoktur; şair bu yüzden, sevgilisinden, hasta gönüllü âşıklara az zulmetmesini istemektedir: “*Görenler ‘âşık-ı dil-hastegâna zulmi az itsün/ Dil-i bîmârımız tâkat getirmez cevri-hûbâna*” (Gazel108/6). Leylâ Hanım’a göre, âşıkın hasta gönlü, sevgilinin baygın bakışı gibidir (Gazel69/1). Sevgilisinin derdinin ıstırabı, âşık konumundaki Leylâ Hanım’ı, öyle hasta etmiştir ki şimdi gönlü, sevgilinin saçından olan panzehirle ondan bir deva istemektedir (Gazel72/5). Hasta âşık, görünüşte harabat ehlidir, ama kutsal âşıkların arasına dâhil olsa sohbet ehlidir (Gazel28/2).

Divan şiirinde âşıkın özelliklerinden biri de kendini sevgili uğruna kurban etmesidir. Bu, âşıklığın en önemli kurallarından biridir. Leylâ Hanım’a göre, aşk isteyen herkes canını sevgilisine kurban etmektedir: “*Cânı cânânına eyler kurbân/*

Her kim eyler ise ragbet-i 'aşk' (Gazel60/6). Çaresiz âşık, sevgilisinden kendini onun yoluna kurban etmesini istemektedir: “Yoluna 'âşık-ı bî-çâreni kurbân eyle/ Tekye-i 'aşkına bir baş açık 'uryânındır” (Gazel34/2). Sevgilisi uğruna elbette canını verecek olan âşık, onun kendisine inanması gerektiğini; çünkü sözünde sadık olduğunu söylemektedir (Gazel74/3). Sevgilisinin aşkıyla mahşere kadar yanmak, âşık için gurur kaynağıdır (Gazel31/3); bu nedenle kendini sevgilisi uğruna feda etmek konusunda sabırsızdır. Sabah katledileceği söylense bile geceden sevgilisinin ayağına düşecek (onun için canını feda edecek) kadar sabırsızdır (Gazel20/3). Leylâ Hanım, kendini sevgilisinin köyünün kapısında feda etmektedir. Sevgilisine, bu yaptığından dolayı kendini ayıplamamasını söylemektedir; çünkü fakirlerin padişahlara durumlarını bildirmeleri doğaldır. Leylâ Hanım, sevgilisinin aşkıyla başını meydana koymuştur. Sevgilisinden kendini bugün katletmesini, hayırlı bir işi ertelememesini istemektedir (Gazel108/7). Ölürse dert değildir yeter ki sevgilisi sağlık, doğruluk, gerçeklik meclisinde safa bulmuş olsun: “Ölürsem gam degil sen bezm-i sıhhatde safâ-yâb ol/ Hemân bu 'âşık-ı âvâreni rencûr görsünler” (Gazel25/4).

“Gel bu bâğın hârına gülzârına itme heves/ Bir cemâl-i yâre bakmakdır cihânda mültemes” (Bu bağın dikenine gel, gülbahçesine heves etme, dünyada iltimaslı olan, sevgilinin yüzünün güzelliğine bir kez bakmaktır) (Gazel45/1). Bu beyitte, dünyayı bir bağa benzeten şair, söz konusu bağın gülüne değil, dikenine yönelmek gerektiğini; dünya nimetlerine heves etmemek gerektiğini söylemektedir (gül, dünya nimetlerini, diken de çekilen acıları imlemektedir).

Divan şiirinde sevgilinin en sık kullanılan sıfatlarından biri olan “şeydâ”, onun karakteristik özelliği hakkında bilgi vermektedir: Âşık, deli gönüllüdür (dil-i dîvâne) (Gazel94/1). Kızıl divane olan âşıka, baharın zevki olmaz: “*Leblerin şevkiyle farz*

itmeme nedir sayfu şitâ/ Bir kızıl divâneym zevk-i bahâr olmaz bana” (Gazel6/2).

Sevgili, çılgın âşıkları gördüğünde Leylâ’yı sormaktadır. Leylâ da diğer âşıklar gibi, sevgilinin köyünde feryat ve figan etmektedir: “*Görüp ‘uşşâk-ı şeydâyı su’âl eylerse Leylâ’yı/ İder bülbül gibi kûyında feryâd u figân ‘âşık*” (Gazel62/4). Bu beyitte sevgilinin, çılgın ve deli âşıkları gördüğünde Leylâ Hanım’ı sorması, şairin âşıklığının ispatı olarak yorumlanabilir. O da geleneğin kendine sunduğu âşık tipine uymaktadır ve sevgili ağlayan, feryat eden bir âşık gördüğünde şairi hatırlamaktadır. Divan şiirinde bülbül, gül bahçesinde güle olan aşkıyla sabaha kadar feryat etmektedir; güle olan aşkı nedeniyle çılgın ve delidir. Söz konusu şiir geleneğinde, âşkın benzetmeliklerinden biri de “çılgın” olma hâlidir. Bu yüzden sevgili çılgın, deli âşıkları gördüğünde kendisi de bir âşık olan Leylâ Hanım’ın nerede olduğunu sormuştur. Leylâ Hanım da tıpkı bir bülbül gibi sevgilinin kûyunda feryat etmektedir.

Divan şiirinde âşkın özelliklerinden birinin çılgın ve deli olması ve bu özelliklerin aynı zamanda bülbülün özelliklerinden biri olması, beraberinde feryat etme özelliğini de getirmektedir. Âşık da bülbül gibi çılgın ve delidir ve sevgilisinin aşkıyla feryat etmektedir. *Leylâ Hanım Dîvânı*’nda da “âh-ı dil-sûz”, âşkın sıfatlarından (bu yönüyle bülbüle benzemektedir). Leylâ Hanım da diğer âşıklar gibi, âh ve feryat eden bir âşıktır. Hasta gönüllü âşıklar, sevgilinin köyünde onun yüzünün hasretiyle sabah-akşam feryat etmektedir (Gazel7/1). Leylâ Hanım’ın gönlü, bozkırda her gece ve gündüz ah ve feryat etmekte; çağlayan ırmaklar gibi ağlamaktadır (Gazel68/3). Âşıklar, sabaha kadar bülbül gibi figan etmektedir (‘bizleriz’ derken Leylâ Hanım, kendini âşık olarak tanımlamaktadır): “*Tâ seher bülbül gibi efgân idenler bizleriz/ Giryemizle ol güli handân idenler bizleriz*” (Gazel44/1). Âşkın gönlü, sabaha kadar bülbül gibi inlemektedir (Gazel69/5).

Sevgili karşısında figan eden âşık (Gazel32/3), sevgilisinin kûyunda ah ve figan etmesinin edepli bir davranış olmadığını bilse de inlemeleri sebepsiz değildir (Gazel70/1); çünkü âşıka, sevgilisine göndermek için feryat gerekmektedir (Gazel64/1). Leylâ Hanım, gecedan sabaha kadar, çift renkli bir gül olan sevgilisi için âh etmektedir. Âşık burada, bülbüle benzetilmektedir (Gazel74/2). Âşık, ayrılığın acısıyla ney ve kemanın izinden gidip her saati figan etmekle geçirmektedir (Gazel42/4). Bu beyitte genel bir âşıklık değerlendirmesi söz konusudur.

Şaire göre, aşk ehline mutluluk ve keder aynı gelmektedir. Âşık bu yüzden feleğe küskün değildir. Leylâ Hanım böylece rakibin bu yöndeki beklentisini yıkmaktadır. Gam yükü çeken âşıkın bu durumuna düşmanı seviniyorsa kendisinden beter olması için beddua etmektedir. Aşk, ayrılığı kavuşmaya değiştirmektedir. Burada âşıka düşen görev, zevkine bakmasıdır; çünkü bu gamlar, geçecektir (Gazel4/6). Âşık, cennet köşesinde bile olsa mutlu değildir; çünkü külhan bucağında aşk ile oturmaktadır. Sevgilisi âşıkın canına kastettikçe, çılgın bülbül âşıkın inleyişine şaşırıp kalmıştır. Divan şiirinde bülbül, âşık olduğu gül için inleyip ağlamaktadır. Âşık o derece inlemektedir; aşkının derecesi o kadar fazladır ki divan şiirinde âşık olarak nitelenen bülbül bile buna şaşırıp kalmaktadır (Gazel79/1).

Divan şiirinde âşıkın en önemli özelliklerinden biri, onun göğsündeki -sevgilinin açtığı- yaralardır. Âşığın, dâğ-ı derûnu (Gazel17/4), ilaca muhtaç yaraları (Gazel19/5), tedavi olmaz (aşk) yarası vardır. Âşık, bu yaranın tedavisini pek çok bilene sormuştur. Yaranın tedavisi ancak, can tabibinin acıyıp o yarayı sarmasıyla mümkündür. Burada can tabibi, sevgilidir. Sevgili, vefasızlığı, cefakârlığı nedeniyle âşıkını incitmekte ve göğsünde bu yaraların açılmasına sebep olmaktadır; ancak bu yaraları iyileştirecek tek kişi, yine sevgilidir.

Leylâ Hanım, âşıkın göğsündeki yaraları anlatmak için, divan şiirindeki klişelerden yararlanmıştır. İlaça muhtaç, tedavi olmayan yaraları vardır. Felek âşıkın avare gönlünü kırıp bin parça yapmıştır. Buna ölümden başka çare yoktur; ancak yine de onun yarasının tedavisi ancak sevgilisinin acıyıp yarasını sarmasıyla mümkündür. Leylâ Hanım da sevgilisinin mahmur gözleri ile yaralanmakta; ancak bu yaranın çaresi olarak yine sevgilisini görmektedir. Sevgilisinin kirpiklerinin hançeri ile savaşıp; onun ayakları altında çiğnenip göğsünü onun yan bakışının ve kirpiklerinin okuna hedef yapmaktadır; yani Leylâ Hanım da bir taraftan bu yaralardan dolayı muzdariptir ve sevgilisinin can doktoru olup bu yaraları tedavi etmesini istemektedir; ancak öte taraftan bu yaraların göğsünde açılması için elinden geleni yapmaktadır.

Ayrılık ateşinin “yakıp yandırdığı” (Gazel16/1) Leylâ Hanım, sabaha kadar yanmayı pervaneden; ağlamayı ve figan etmeyi çılgın bülbülünden öğrenmiş (Gazel24/2); sevgilinin yüzünün mumuna pervane gibi yanmıştır (Gazel111/1). Buna benzer şekilde, sevgilisinin yanağının mumuna pervanedir; onun yanağına yanmaktadır (Gazel113/1). Âşıkın yanıp yakıldığını gördükçe pervane buna hayran olmuştur; ancak âşıkın bu ateşi, sevgiliyi artık etkilememektedir (Gazel108/1). Sevgilinin aşkıyla hararetle yanan âşık, o hararetle sevgilisini görememektedir (Gazel48/2). Divan şiirinde âşığın gönlü o kadar yanmaktadır ki âh çektiğinde içinden duman çıkmaktadır. Leylâ Hanım da bu âşık tipine uygun olarak, çaresiz âşık konumundadır; içi yanan âşık, âh çektiğinde duman çıkmaktadır. Şair burada, çaresiz âşıkın âhının dumansız olmayacağını söylemiş; âşıkının derecesini, yoğunluğunu, bu benzetmeyle anlatmıştır. Âşık, sevgilinin ayrılığının acısıyla gönül mutfağında ocak tutuşturmuştur: “*Bezm-i gamda nûş idüp eşkim ciger kıldım kebab/ Matbah-ı dilde firâkınla tutuşdurdum ocag*” (Gazel55/3). Aşk ateşi, gönül

hanedanını yine yakıp yandırdığı için sevgilinin aşkının ateşiyle gönülde aşk çiçekleri açılmıştır (Gazel61/1).

Bir bölük âşık, yârin yüzüne ateş gibi yanmaktadır. Bu yanan âşıklar, yıllardır gam ocağından mumlardır. Sevgilinin gamıyla yıllardır mum gibi yanmaktadır (Gazel47/4). Âşık, çektiği dert ve belayı sevgilisinin yüzüne pervane gibi yanarken anmaktadır (Gazel111/1).

Âşkın yanıp yakıldığını gördükçe pervane buna hayran olmuştur. Bu da şairin âşıklık derecesini göstermesi bakımından önemlidir. Pervane, muma yanmaktadır. Divan şiirinde âşık, pervaneye benzetilmektedir. Leylâ Hanım öyle yanmaktadır ki bunu izleyen pervane bile ona hayranlık duymaktadır. Aynı doğrultuda, Leylâ Hanım'ın sevgilisinin aşkının hararetiyle yanıp bu harareten sevgilisini göremeyecek durumda olması da onun âşıklığının gücünü göstermesi bakımından önemlidir.

Leylâ Hanım'ın Monla (Mevlâna) aşkı için Mansur gibi yandığını ve kendini hünkârı için sabah dara çekmeyi düşünmesi, onun Mevlevî kimliğiyle ilişkilendirilebilir (Gazel20/7). Şair, âşıkların merhum Şem'î'nin izinden her gece gidip yandığını, şöhretlerinin ise Leylâ gibi olduğunu söylediği beyitte, âşkın pervane gibi muma yanmasına gönderme yapmaktadır. Üstelik âşıkların şöhretlerinin Leylâ gibi olması da hem beyitteki gece kelimesiyle iham-ı tenasüp oluşturmaktadır hem de Leylâ Hanım'ın kendini âşıklık konusunda tam ve yetkin gördüğünün göstergesidir. Üstelik o, âşıklık mesleğinde şöhret sahibidir. Âşıklığın, şairliğin şartlarından biri olduğu düşünüldüğünde, Leylâ Hanım da şöhretli bir şairdir.

Leylâ Hanım, bahar mevsiminde yanan gönlünün âhının ayıplanmamasını, bahar mevsiminde bülbüllerin ah etmesinin âdetten olduğunu söylemektedir

(Gazel4/2). Âh-ı dil-sûz, âşıkın özelliklerindendir. Âşık, inlemesinin ayıplanmamasını istemektedir; çünkü bülbüllerin inlemesi âdettendir. Bu anlamda şair, kendini bülbüle benzetmektedir. Âşıkın bülbüle benzetilmesi divan şiirinde çok kullanılan benzetmeliklerden biridir. Leylâ Hanım'ın bülbüle benzetildiği düşünüldüğünde, onun bu teşbihi kullanma sıklığı ayrıca önem taşımaktadır. Buna ek olarak, Leylâ Hanım'ın ağlamasının, âşıklığın özelliklerinden biri olduğunu sıkça vurgulaması, onun şairliğin şartlarından en önemlisinin âşıklık olduğunun bilincinde olduğunu ve onun en iyi şekilde uygulayabildiğini ispatlama çabası olarak yorumlanabilir.

Leylâ Hanım'ın âhı, göklere kadar çıkmıştır. Bu, onun aşkının derecesini göstermesi bakımından önemlidir. Onun âhı, gül bahçesindeki bülbülleri şaşkına, deliye çevirmiş ve gökyüzüne ulaşmıştır. Öyle çok âh çekmiş ve inlemiştir ki gül bahçesindeki güllere olan aşklarıyla sürekli olarak figan eden bülbüller bile bu âh karşısında deliye dönmüştür (Gazel46/4). Âh edip inlemektedir: “*Leylâ'ya âh u nâleler itme didim didi/ Ammâ ne çâre nâlelerim bî-sebeb degil*” (Gazel70/5). Şair bu beyitte, kendini Leylâ kimliğinden soyutlamış ve âşık konumundaki Leylâ'ya öğüt veren şair konumuna bürünmüştür. Şair ona bu kadar ah edip inlememesini söylemiş; Leylâ ise inleyişlerinin sebepsiz olmadığını; buna çare bulunamayacağı yanıtını vermiştir. Böylece, gazelin birinci beytiyle anlamsal açıdan bir bütünlük sağlanmıştır. Âşık, uzun zaman ah ve feryat etmesine rağmen bu, sevgiliyi etkilememiştir (Gazel4/3); çünkü Leylâ, sevgilisi için âh ettikçe sevgilisi onu aşk ateşinde yakmaktadır (Gazel63/8).

Divan şiirinde âşığın önemli özelliklerinden biri de ağlamasıdır: Gül yanaklı sevgili karşısında âşıkları kan ağlam[aktadır] (Gazel47/2).

Gözyaşı paraları (nukûd-ı eşk) dökmektedir (döktüğü gözyaşlarını paraya

benzetmektedir). Sevgilisi uğruna gözyaşı paraları dökmekte; buna rağmen sevgilisi âşıkın gönlünün malını alıp satmaktadır: “*Nukûd-ı eşkim âha katdı ol şûh/ Metâ’-ı gönlüm aldı satdı ol şûh*” (Gazel21/1). Şair, burada umarsız ve duyarsız bir sevgili tipi çizmektedir. Gönül hazinesinden gözyaşı paralarını harcayıp, sevgilisinin ayağının toprağına mücevher [gibi] saçan bir âşık (Gazel11/6). Âşıkın gönlü, sevgilisinin sarayıdır, âşıkın döktüğü gözyaşları ise oradaki ırmak kenarıdır. Âşık, sevgilinin sarayında o kadar gözyaşı dökmüştür ki, bu gözyaşları ırmak olup akmıştır: “*Salın ey nahl-i nâzım gel nolur bir kerre serv-âsâ/ Sarâyındır bu gönlüm anda eşkim cûy-bârımdır*” (Gazel31/5). Âşıkın gözleri de sevgilinin gözleri gibi olmuştur; aşk hastalığının etkisiyle baygın bakmaktadır: “*Öyle hûn-rîze ne çâre ibtilâ pek güçdür âh/ Çeşm-i mestin gibi oldum sevdigim bîmâr-ı ‘aşk*” (Gazel61/3).

Âşıkın, taze bir gül gibi olan sevgilisini andıkça güçsüz bedeni titremektedir (Bedeni güçsüzdür ve sevgilisini andıkça titremektedir) (Gazel62/2). Bu beyitte tezat sanatından yararlanılarak, sevgilinin gençliğine ve âşıkın yaşlılıktan kaynaklanan yorgunluğuna gönderme yapılmaktadır.

III. D. LEYLÂ HANIM DÎVÂN’NDA DIŞIL SÖYLEM:

Yukarıda, *Leylâ Hanım Dîvânı*’nda, sevgili ve âşık tipinin nasıl ele alındığı, detaylı bir biçimde incelenmiş ve şairin geleneğin içinden yazdığı beyitler yorumlanmıştır. Buna göre, şairin geleneğin dışına çıkmayarak kurduğu sevgili-âşık ilişkisinde, sevgilinin âşık üzerinde kurduğu tahakküm ilişkisi, açıkça görülmektedir. Bu bölümde, divan şiirinde dışıl-eril dilin tartışıldığı bölümde ortaya konan teoriden yola çıkarak Leylâ Hanım’ın söyleminin dışıl olup olmadığı tartışılacaktır. Aynı zamanda, bir kadın söylemi kurup kurmadığı üzerinde durulacaktır. Söz konusu

tahakküm ilişkisinin temel olarak belirleneceği bu yöntem ile “aktiflik-pasiflik” ve “ben-biz söylemi”, şairin dilinin belirginleşmesinde önemli yol göstericiler olarak kabul edilecektir.

Julia Kristeva, cinse bağlı farklılığın, dil içinde yaratıldığını söylemektedir (Durudoğan 59). Bir önceki bölümde ifade edildiği gibi divan şiiri geleneği, “dişil” bir dille kaleme alınmıştır. Bu anlamda, zaten “dişil” bir söyleme sahip olduğu kabul edilen bir şiir geleneği içinde yazan Leylâ Hanım’ın, söz konusu “cinse bağlı” dil farklılığını yaratıp yaratmayacağı, bu bölümün üzerinde duracağı konudur. Bu noktada, dişil-eril zıtlıklar içerisinde belirleyici bir role sahip olan sevgili-âşık karşıtlığının ele alınış biçimi, Leylâ Hanım’ın -varsa- bu farklılığı nasıl yarattığı konusunda fikir verecektir. Hélène Cixous’nun, “sembolik sistemlerdeki klasik etkenlik/edilgenlik, üst/ast ikili karşıtlıklarının bir tür eril savaş olduğunu söyle[mesi]” (Humm 158), bu bölümün çıkış noktasını oluşturmaktadır. Irigaray da aynı doğrultuda, *Speculum of The Other Woman*’da, eril-dişil zıt kutupları ve söylemlerdeki zıtlıkları incelemektedir (Humm 154). Ona göre, dişil-eril imleyenler bulunarak, ataerkil şifrenin otoritesi tehdit edilebilir (Humm 157). Bu noktada, yukarıda da belirtildiği gibi, sevgili-âşık karşıtlığının, tahakküm kurma-tahakküme uğrama noktalarında ele alınış biçimi, söz konusu dilin yaratımında önemli bir yere sahiptir. Aynı zamanda, divan şiirinde dişil-eril dilin tartışıldığı bölümde ele alınan yöntemle bağlantılı olarak, bu bölümde de “ben-biz” karşıtlığından yola çıkarak, Leylâ Hanım’ın dili saptanmaya çalışılacaktır.

Bir önceki bölümde ispatlanan, divan şiiri dilinin dişilliğiyle bağlantılı olarak Zehra Toska da “Divan Şiirinde Kadın Şairlerin Sesi” başlıklı makalesinde, kusursuz sevgili karşısında kendini değersiz ve âciz bir konumda çizen âşıkın, toplumsal hayattaki erkek rolüne oranla kadın rolüne daha yakın olduğunu belirtmektedir. Bu

durumun kadın şairlerin işini kolaylaştırmış olabileceği üzerinde duran yazar, divan şiirinde yükselen sesin erkek sesi olup olmadığını sorgulamaktadır. Ona göre, “erkek sesiyle kastedilen nedir? Kadın şairlerle ilgili çalışmalarda, öncelikle bu şiirdeki sesin/seslerin niteliğini belirlemek ve buna göre kadına ait sesin farklılığını ortaya koymak daha doğru bir yaklaşım olacaktır” (Toska 672). Bu çerçevede, Leylâ Hanım’ın söylemi belirlenmeden önce, divan şiirinde erkek şairlerin nasıl bir dille şiir kaleme aldıklarının incelendiği bölüm, büyük önem taşımaktadır. Ataerkil bir toplumun geleneksel şiiri, sanılanın aksine erkek egemen bir söylemle değil; dişil bir söylemle kaleme alınmıştır. Bu saptamadan sonra sorulacak en önemli soru, Leylâ Hanım’ın, kendisine gelenek tarafından hazır olarak sunulan “dişil” dili nasıl kullandığı ve kendine özgü (kadına özgü) dilsel farklılıklar yaratıp yaratmadığıdır. Kadına ait sesin belirlenmesi noktasında, Luce Irigaray’ın *Ben, Sen, Biz* adlı yapıtında, dile getirdiği “söylemdeki cinsiyeti ifade eden imler nasıl incelenir?” (Irigaray 29) sorusuna verilecek yanıt, divan şiiri geleneğinde şiir kaleme alan bir kadın şairin söylemini belirginleştirmede önemli bir role sahip olacaktır.

Irigaray, erkekler ve kadınların söylemleri arasındaki farklılıkların toplumun mu yoksa dilin mi etkisiyle ortaya çıktığını sorgulamaktadır (30). Yazar, bu sorgulamasını, kelimelere erillik ve dişillik atfedilen bir dil olan Fransızca üzerinden yapmaktadır. Türkçe, yapısı bakımından kelimelere cinsiyet atfeden bir dil değildir. Bu bakımdan, yazar tarafından ileri sürülen görüşlerin, Osmanlı şiirine bire bir uygulanması gibi bir durum söz konusu değildir; ancak Osmanlıcanın Arapça, Farsça ve Türkçeden oluştuğu, ayrıca Arapçanın cinsiyetli bir dil olduğu düşünüldüğünde, sadece Arapça kelimeler üzerinde erillik, dişillik saptamasında bulunulabilir. Üstelik her ne kadar Türkçe, Fransızca gibi cinsiyetli bir dil olmasa da bu, söylemin de erillik-dişillik içermediği anlamına gelmemelidir. Irigaray’a göre, erkeklerin ve

kadınların söylemleri arasındaki farklılıklar, toplumun ve dilin karşılıklı etkileri sonucu oluşmuştur: “Dili değiştirmeden toplumu, toplumu değiştirmeden dili değiştiremezsiniz. Dili ve toplumu birbirinden ayırt etmek olanaksız olsa da kültürel dönüşümü kimi zaman dil kimi zaman da kültür açısından vurgulamak mümkündür” (32). Daha önce de belirtildiği gibi, Osmanlı toplum yapısının şiire yansımaması mümkün değildir. Şiirin ana malzemesinin dil olmasından yola çıkarak toplum yapısının dili, dilin de toplum yapısını yarattığı söylenebilir; ancak söz konusu edilen şey, Osmanlı toplum yapısının bir yansıması olan divan şiirinin dili olduğunda, durum karmaşık bir hal almaktadır. Osmanlı toplumunun ataerkil yapısından yola çıkarak şiir dilinde de aynı ataerkilliğin ve erkek egemen, baskın “eril” söylemin yansıması beklenilse de şiirde bir “persona” olarak konuşan şairin, kendini pasif bir konumda çizmesi, bu teoriyi çürütmektedir. Irigaray, “Erkek kelimenin tam anlamıyla malların sahipliğini kendine yüklemesinin dışında, kendi cinsiyet türünü Tanrı’ya, güneşe ve aynı zamanda yansızlık kılıfı altında evrenin, toplumsal ya da bireysel düzenin yasalarına da verir” (32) diyerek bir erkekten beklenen söylemi açıklamaktadır. Bu, insanlığın başından beri erkeklerin kendilerini kadınlardan üstün olarak görmelerinin nedeni olan biyolojik bir ayrıcalıklarının bulunduğu düşünmelerinden kaynaklanmaktadır. Söz konusu ayrıcalık, erkeğin kendini egemen özne olarak konumlandırmasını sağlamaktadır. Erkek, kendisini bir güç sembolü olarak belirginleştirirken, ataerkil bir toplum olan Osmanlı İmparatorluğu’nda, çoğunlukla erkek şairler tarafından kaleme alınan divan şiirinde biyolojik cinsiyet açısından erkek olan şairin Tanrısallığı, güneşi ve erki sembolize eden değerleri sevgiliye atfederek kendini edilgen bir konumda çizmesi, toplumun dili, dilin ise toplumu yarattığı düşüncesine aykırıdır. Erkek egemen Osmanlı toplumunu yansıtan geleneksel şiirin dili, “dişil”dir. Bu anlamda, söz konusu dilin edilgenlik noktasında

dişil olması, onu değersizleştirmekte midir yoksa ona bir değer mi atfetmektedir? Bu noktada, dişil dilin olumlanıp olumlanmadığı üzerinde durmak gerekmektedir.

Simone de Beauvoir'ın, *İkinci Cinsiyet* adlı eseri, “özel bir kadınlık durumu” olduğunu olumlaması noktasında devrimci bir kitap olarak yorumlanmaktadır. Söz konusu “özel kadınlık” ise, “ikinci cinsiyet olma durumu” dur. Yazarın ünlü “Kadın doğulmaz, kadın olunur” sözü, “ikinci cinsiyet olma durumu” nun tarihsel, toplumsal ve kültürel olduğuna dair ipucu vermektedir. Zeynep Direk, bunun, “toplumsal cinsiyet” kavramının temeli olduğunu ve kadını üreten şeyin doğa değil; uygarlık olduğunu vurgulamaktadır (Direk 12). Sözü edilen tarihsel, toplumsal ve kültürel koşulları, erkek ve kadın arasındaki tahakküm ilişkisi, kadını “ikinci” konumda tutan hiyerarşik yapı belirlemektedir. Bu noktada Beauvoir, asıl sorunun erkeğin biyolojik cinsiyeti değil; toplumsal cinsiyeti olduğunu düşünmekte ve “erkek egemenliği”ni hedeflemektedir. “Beauvoir’ın düşüncesinde açık olmasa da gizli bir biçimde bulunan ‘toplumsal cinsiyet’ kavramı bir cinsiyetin diğerini ezmesi, onun üstünde tahakküm kurması sorunsalıyla sıkı sıkıya bağlıdır” (13).

Beauvoir, kadının evlilikteki domestik yaşamını, hamileliği, doğumu, emzirmeyi olumlu bir potansiyel, bir haz ve gurur kaynağı olarak değil; bir lanet, bir angarya, bir ağırlık olarak betimlediğinde bu tecrübelerin kadının tinselliğini, zihinsel yaşamını, dünya kurucu fiziksel etkinliğini zorunlu olarak engellediği bir kültürü eleştirmektedir. Başka bir deyişle: Kadın, bedeni; kültür, kadını ‘başkası’ olarak kurduğu için bir handikap haline gelir”. (Direk 15)

Alıntıda da ifade edildiği gibi, bir “lanet” olarak görülen kadınlık, daha sonra gurur duyulacak bir durum hâline gelir. “Kadınsı feminizm” olarak nitelendirilebilecek bu durum, önceden, ötekileştirmeye itiraz ederek ve daha sonra ötekiliğin güzel bir “fark” olduğunu benimseyerek ortaya çıkar. Zeynep Direk’e

göre, kadının aşağılanması ile onun doğurganlığı ve annelik işlevleri arasında bir bağ bulunmaktadır ve bu tartışma, “birinci dalga feminizm” ile “ikinci dalga feminizm” arasındaki geçişi göstermesi bakımından önemlidir (24). Tıpkı, “efendi”nin tanımlanması için “köle”nin varlığına ihtiyaç duyulması gibi, tanım gereği, erkeği cesur, dayanıklı, güçlü vb özellikleriyle betimleyebilmek için kadının korkak, kırılgan olması gerekmektedir; oysaki Hegel, efendinin köleye bağlı olduğunu söylemektedir. Köle, köleliğinin tanımıyla efendiyi var eder. Kadın da yukarıda belirtilen tanımıyla erkeği var eder. İncelik, kırılganlık olumlu özellikler olarak kabul edilebilir ve bu, kadınsı feminizme giden yolu açar. Beauvoir, kadının efendi-köle döngüsünün dışına çıkarsa özgürleşebileceğini savunan feministlerdendir. Daha sonra gelen “ikinci dalga feministler”, efendi-köle ilişkisi içinden kölenin özgürleşmesi gibi, kadının var olan kadınlık tanımıyla barışık olarak da pekâlâ özgürleşebileceğini söyler. “Kadın, cinselliğini kabul etmiş bir insan varlık olduğu an erkeğe eşit, eksiksiz bir birey olabilir” (Direk 31). Simone de Beauvoir, eşitlik talebinde bulunurken “aşkınlık” terimini kullanmaktadır ve bu terim, Toril Moi gibi bazı feministler tarafından, yazarın eşitlik talebiyle kadınların da erkekleşmesi gerektiğini ima ettiğini savunurlar. Her ne kadar “aşkınlık” tarihte erkekler tarafından oluşturulan bir yapı olsa da Beauvoir, bu terime cinsiyet veya erillik yüklememektedir (Direk “Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği” 11-2). Kadınlar, erkekleşmeden onlarla eşit haklara sahip olabilir. Söz eşitlikten açıldığında, “dişil dil” konusunda önemli bir role sahip olması bağlamında, “kadının aşk ilişkisi içindeki konumu” üzerinde de durmak gerekmektedir. Zeynep Direk’e göre, “sınırlı kadınlık” durumu içinde olan kadın, aşk ile tüm varlığından vazgeçmekte ve bir bağımlılık ilişkisi içine girmektedir (32) bu da kadının aşk

ilişkisi içindeyken yukarıda dile getirilen eşitlik ilkesinin aksine, özgür ve erkeğe eşit bir konumda olmadığının göstergesidir.

Tüm bu açıklamalar, bir önceki bölümde divan şiirinin dilinin “dişil” olarak belirlenmesi ile paralellik göstermektedir: Örnekleri verilerek açıklanmaya çalışılan ikili zıtlıklarda da görüldüğü gibi, âşık tüm varlığını sevgili uğruna feda eden, ona duyduğu aşka bağımlı olan ve bu bağımlılık ile kendini edilgen olarak konumlandıran bir tablo çizmekte ve aşkını bu ruh hâliyle dile getirmektedir. Divan şiirinin geleneksel söylemi içinde kendini “dişil” bir dille ifade eden erkek şairin/âşıkın yanında acaba bir kadın şair nasıl bir dile sahip olacaktır? Beauvoir’ın ortaya koyduğu eşitlik talebinden yola çıkarak, kadınsı özelliklerini kaybetmeyen bir kadın şair de divan şiiri geleneğinde erkek şairlerle aynı haklara sahip olabilir. Leylâ Hanım, geleneğin içinden yazdığı şiirlerinde kendisine sunulan dişil dili, benimsemekte ve otomatik olarak dişil bir söyleme sahip olmaktadır. Bu noktada, erkek şairlerle gelenek içinde eşit bir konumda bulunmaktadır. Tezin birinci bölümünde dile getirildiği gibi, genelde kadın şairlere yönelik eleştiriler, onların erkek şairlerden farklı yazıp yazamadığı yönündedir. Bu çifte standartlı eleştiriye getirilebilecek en önemli yanıt, Beauvoir’ın ortaya koyduğu “eşitlik talebi” olacaktır. Leylâ Hanım,” erkekleşmeden”, erkek şairlerle eşit bir konumdadır.

a. Leylâ Hanım Dîvânı’nda Aktiflik-Pasiflik

Yukarıda, Leylâ Hanım’ın nasıl bir sevgili ve âşık anlayışına sahip olduğu, ayrıntılı bir biçimde irdelenmişti. Çalışmanın bu bölümünde, şairin çizdiği sevgili ve âşık portresi, “aktiflik-pasiflik” ve “ben-biz” söylemleri çerçevesinde incelenecektir. Bu çalışma, yalnız kadın şairin özgünlüğünün ortaya konması açısından değil; aynı zamanda bir kadın şair, şiirin öznesi olduğu zaman divan şiiri yapısının

somutlaştırılması, doğal olarak kabul edilen bu yapının belirginleştirilmesi açısından da önemlidir.

Osmanlı’da şiir, sadece kültürel bir etkinlik değil; itibar kazanmanın, mesleki kariyerde yükselmenin de bir aracıydı. Oysa kamusal alanın dışında tutulan kadınlar için böyle bir zorunluluk yoktu. Dolayısıyla onların erkekler gibi meslek edinmeleri söz konusu olmadığından eğitimlerine de önem verilmiyordu. Bununla birlikte, konaklarda özel eğitim alan üst kesim Osmanlı kadınları vardı ve şair kadınların hemen hepsi bu sınıfa mensuptu. Bu kadın şairlerin sadece entelektüel bir zevk, kültürel bir etkinlik olarak şiirle uğraştıklarını söylemek pek doğru olmaz. Toplum içinde saygınlığın, seçkinliğin, üne erişmenin yanı sıra, şiir, onların hayatlarını idame ettirmede de önemli bir etken olmuştu ve onlar da himaye sisteminden yararlanmışlardı. Osmanlı kültür etkinliklerinin hemen her dalında önemli bir rol oynayan bu himaye sistemi, doğal olarak şiirin üretiminde ve onun dolaşıma girmesinde önemli bir erkti. Bu sistem içinde yer alan kadın şairler de eserlerini, başta saray olmak üzere onu çevresinde odaklanan edebi muhitin kabullerine göre ve onların beğenisi kazanmak için üretiyorlardı (Toska “Divan Şiirinde Kadın Şairlerin Sesi” 671)

Yukarıda, Zehra Toska’dan yapılan blok alıntıda görüldüğü gibi, kadının kamusal alanda söz sahibi olmadığı bir toplumsal düzen içinde, tıpkı erkek şairler gibi eğitim alan, şiiri bir meslek ve geçim alanı olarak gören bir kadın şair, şiir yazabilme açısından bakıldığında Beauvoir’ın eşitlik talebinden yola çıkarak söylenecek olursa belki de eşit oldukları erkek şairlerden, şiir yazma ve bu şiirleri dolaşıma sokma noktalarında çok ayrılmamaktadır. Ancak, bir şair olarak kendilerini nasıl ifade ettikleri ve her ne kadar söz sahibi olsalar da bu sözü nasıl dile getirdikleri, onların söyleminin cinsiyetini belirleme noktasında önemlidir.

H       Cixous ve Catherine Cl      'in, "Kadın Nerede?" sorusunun yanıtını ikili karşıtlıklarla vermeye çalıştığı, ortak bir     ma yaratan ikili karşıtlıkların, cinsel farklılıkları in     ettiğ  n        s  rd  kl  ri üzerinde daha önce durulmuştu. Söz konusu ikili karşıtlıklardaki hiyerar    k yapıdan yola çıkarak birinin diğ  rine üstün olduğ  n   iddia eden yazarlar, söz konusu karşıtlığın kadın ve erkek     tiyle ilişkilendirilip ili  kilendirilemeyeceğ  n   sorgulam    lard  . Çalışmanın ikinci bölümü, bu ikili karşıtlıklara dayanarak Osmanlı toplumunun bir yansıması olan divan şiiri irdelenmiş ve hiyerar    k yapının bir yansıması olan sevgili-    k ilişkisine açıklık getirilmeye çalışılmıştı. Bu anlamda, ikili karşıtlıkların hiyerar    k yapısı içinde üstün konumda değ  il de pasif konumda belirleyen     k  n söyleminden yola çıkarak, divan   irinin dilinin di    l olduğ  u iddia edilmi    tı. Bu alt bölümde ise, *Leylâ Hanım Div  n  *'ndaki tahakküm ilişkisine dayanan ikili karşıtlıklardan yola çıkarak şairin dili belirlenmeye çalışılacaktır.

Daha önce de ifade edildiğ  i gibi, bir erkek şair, eziyet gören, acı çeken, yalvarıp yakaran bir konumda aşkını dile getirmektedir.     k  n konumu, ikili karşıtlıklara dayanan hiyerar    k yapıda edilgenlikle ili  kilendirildiğ  inde, toplumsal yapıdaki kadın rolüne yaklaşmaktadır. Edilgenliğ  n kadınlıkla   zde    le  tirildiğ  i bir toplumda, aşkını pasif bir dille ifade eden erkek şairin yanında, bir kadın şair de kendisine gelenek tarafından hazır olarak sunulan edilgen=di    l dille aşkını dile getirmektedir.   rneğ  in, II. Mahmut için yazd  ğ  i kasidede, sen o marifetli hakan,   lemin   ah  s  n ki şairlerin belagat sahipleri vasfını anlatmakta   cizken ben [seni nasıl anlatayım] diyerek hem tebaadan biri olarak padişah karşısındaki hem de şairler arasındaki konumunu edilgen bir biçimde dile getirmektedir: "*Sen o h  k  n-   hüner-ver   eh-i '  lemsin kim /Kanda ben 'âciz-i vasfın b  leg  -y     u 'ar  *" (Kaside1/8). O, gökyüzünde parlayan   yle bir şahtır ki güneş onun talihinin parlaklığını kıskanmaktadır: "*  yle     hd  r kim*

felekde hâliyâ yanmaktadır/ Pertev-i ikbâline reşk eylemekde âfitâb” (Kaside2/5).

Bu beyit, padişahın tahakküm gücünü göstermesi bakımından önemlidir; çünkü talihi o derece parlaktır ki onu güneş bile kıskanmaktadır. Benzer şekilde güneş, onun bahtının yıldızına oranla zerre gibidir, okyanus ise onun ihsanının denizi yanında damladır.” *Zerredir kevkeb-i ikbâline nisbet hurşîd/ Katredir kulzüm-i ihsânı yanında 'ummân*” (Kaside5/8). Padişah, bu özellikleriyle kullarını sevindirmekte, köhne dünyayı bayındır kılmaktadır. Galip olan daima odur: “*Kulların itmedesin hep mesrûr/ Köhne dünyâyı sen itdin ma'mûr/ Dâ'imâ sensin efendim mansûr/ Zâtın ehl-i dile râhat-bahşâ*” (Şarkı4/2). Padişah, tüm bu ihsan eder tavrının yanı sıra aynı zamanda düşkünlere iltifat bakışıyla bir kez bakmamakta; cellât bakışlarını Tanrı'dan bile sakınmamaktadır: “*İtmedi üftâdegâna bir nigâh-ı iltifât/ Gamze-i cellâdı itmez hiç Hak'dan ictinâb*” (Kaside2/14).

Çalışmanın önceki bölümlerinde, divan şiirinin üçlü bir okumaya tabi tutulabileceği üzerinde durulmuştu. Yukarıda örnek verilen beyitler, her ne kadar padişahın kendisini imleyerek yazılmış olsa da aynı zamanda sevgili için de yorumlanabilecek özelliklere sahiptir. Padişahın tebaa üzerinde kurduğu tahakkümün aynısını sevgili, âşık üzerinde kurmaktadır. Zulmünü çok fazla eden padişahın (sevgilinin), gözleri âşıkâ büyü yapmakta, hasret ile âşıkın bağrını kan ile doldurmaktadır. Bu gidişler bir gün âşıkı deli edecektir: “*Pâdişehim zulmini efzûn ider/ Dîdeleri 'âşıkâ efsûn ider/ Hasret ile bagrımı pür-hûn ider/ Bir gün o 'uşşâkını mecnûn ider/ Ah mine'l-'aşk ve hâlâtîhi/ Ahraka kalbî bi-harârâtîhi*” (Tedis1/6).

Kaşî keman gibi olan sevgili, âşıklarına zerre kadar acımayıp o fettan gözleriyle durmadan âşıkın canına kast etmektedir. Parlak bir ay olan sevgili, âşıkı durmadan ağlatmaktadır: “*Bezme bin şevk ile geldikçe o mâh-ı tâbân/ Yıkılır na'ra-i yâhû ile gülzâr-ı cihân/ Zerre râhm itmeyüp 'uşşâkına ol kaşî kemân/ Turmayup cânıma kasd*

eyler o çeşm-i fettân/ Benim âhvâl-i perîşânıma 'âlem hayrân/ Bir taraftan dâhi sen çeşmimi itdîn giryân/ Âh ey çarh-ı felek yandım elinden sad âh/ Seni Allâh ide derd ü gâm-ı dilden âgâh” (Tesmin2/2). Âşık durumunu bildirdikçe zulmünü artıran sevgili, kendisine düşkün olan kişi ayağına kapandıkça nazlanıp ağır davranmaktadır: “*Sana ben hâlim 'arz itdikçe zulmün eyledin efvân/ Fütâden pâyına düşdükçe sen eylersin istîgnâ”* (Gazel2/5).

Âşık, sevgilinin bu tahakküm kuran davranışları karşısında acizdir ve ona yalvarıp yakarmaktadır. Sevgili, güzellik mülkünün şahı olduğu için kulalı hallerini ona bildirmektedir, bu şaşılacak bir şey değildir: “*Mülk-i hüsnünde çünkü o şehdir ki kulları/ 'Arz eyler ise hâlini şâha 'aceb degil”* (Gazel 70/2). Şair, sevgiliyi haberdar edin mübarek bayram günü oldu, âşıklara elini öptürmezse bari ayağını öpelim diyerek, sevgili/padişah ve kul/âşık özdeşliğindeki ikili karşıtlığı gözler önüne sermektedir: “*Haber-dâr eyleyin yâri mübârek rûz-ı 'îd oldı/ Elin 'uşşâka öpdürmez ise bârî ayag olsun”* (Gazel91/5). Aşağıdaki beyitler, âşıkın sevgili karşısındaki edilgen konumunu örneklemektedir:

- Tahmis9/2 *Çeşm-i cellâdını fikr eyler isem şâm u seher/ Günde bin 'âşıkının katline fermân eyler/ Virürüm cânımı da istese elbet dilber/ Kasd-ı cân eyler ise gamze-i hûn-rîzi eger/ Eylerim cânımı bin cân ile dildâra fedâ* (Öldürücü, merhametsiz gözünü sabah-akşam düşünürsem/Günde bin tane âşıkının katline ferman eder/Elbette güzel sevgili canımı da istese veririm)

- Tahmis11/1 *Kimi 'âlemde ider nâle vü efgân ancak/ Kimi fûrkatde kimi vâsıl-ı cânân ancak/ Kimi pervâne gibi yanmada el'ân ancak/ Hâl-i 'âlem ezeli böyle perîşân ancak/ Kimi handân kimi nâlân kimi giryân ancak* (Kimi dünyada ancak figan edip inler/Kimi sevgiliyle vuslata erer; kimi ancak ayrılıktadır/Kimi ancak hâlâ pervane gibi yanmaktadır)

- Tesbi1/3 *Her gören bir kerre tarz u tavrına meftûn olur/ Mâh-rûyun görmeyen tâ haşre dek mahzûn olur/ Hasret-i la'linle hep seyl-i sirişki hûn olur/ Âteş-i dîdârına yandıkça dil memnûn olur/ Sen saçı leylâya çok ehl-i hured mecnûn olur/ Sevdigim kim kurtarur zencir-i zülfünden beni/ Görmemek yegdir görüp dîvâne olmakdan seni* (Onu bir kere her gören tarz ve tavrına düşkün olur/ Yüzünün ayını görmeyen ta kıyamete kadar hüznlenir/ Dudağının hasretiyle akan gözyaşının akışı hep kann olur/ Gönül, yüzünün ateşine yandıkça memnun olur/ Sen saçı gece gibi karanlık olana, çok akıl ehli, deli olur).

- Gazel31/2 *Gül-i ümmîdim açılmaz açıldı soldı hep güller/ Bu gülşende figândan bî-haber ancak nigârımdır* (Ümidimin gülü açılmaz, güller hep açıldı ve soldu, bu gül bahçesinde figandan hebersiz olan bir tek sevdiğim güzeldir.)

- Gazel34/5 *Her ne lâzım ise Leylâ kuluna emr eyle/ Ser-i kûyunda senin bende-i fermânındır* (Her ne lazım ise Leylâ kuluna emret, senin bulunduğun yerde senin ferman kölendir, emir kulundur)

- Gazel38/3 *Âşık kulunâm sâdıkınâm bendenem ey şûh/ Tâ haşre kadar bende ne dirlerse disünler* (Ey şuh, senin kölenim, sadıkınım, âşık kulunum, ta kıyamete kadar kölenim, ne derlerse desinler.)

- Gazel73/4 *Emrin var ise 'âşık-ı bî-çârene söyle/ Her hıdmetini görmege kâdirdir efendîm* (Emrin varsa çaresiz âşıkına söyle, her hizmetini görmeye gücü vardır efendim.)

- Gazel74/3 *Elbetde bu 'âşık sana cânın virecekdir/ Vallâhi inan kavline sâdıkdır efendîm* (Bu âşık elbette sana canını verecektir, vallahi inan,

sözüne sadıktır efendim.)

- Gazel74/5 *İtmem dil-i dîvânenen ölsem de şikâyet/ Cevrin bana her veche lâyıkdır efendim* (Deli gönülden ölsem de şikayet etmem, cevrin bana her yönüyle layıktır efendim.)

- Gazel79/4 *Zulmün eîzûn eyleyüp gamzenle kıydın cânıma/ Hıdmet-i 'aşkında cürmüm yogiken kat'â benim* (Çok zulüm edip aşkının hizmetinde asla suçum yokken çarpıcı yan bakışınla canıma kıydın.)

- Gazel108/7 *Bugün katl eyle hayr işi sakın sen eyleme te'hîr/ Senin 'aşkın ile Leylâ komuşdur başı meydâna* (Leylâ, senin aşkınla başını meydana koymuştur, bugün katleyle, hayır işi sakın erteleme.)

- Gazel111/2 *Çeşm-i mestin ne 'aceb fitne füsûn-kâr imiş âh/ Bilmedim hîlesini va'dine aldandım idi* (Ne şaşılacak şey, sarhoş gözün fitne çıkaran ve büyücü imiş, hilesini anlamadım, sözüne aldandım.)

- Gazel114/1 *Felek derd ü mihenle dâne-i 'ömrüm çürütdürdi/ Tenim mecrûh idüp gam asiyâbında öğütdürdi* (Felek, dert ve eziyetle ömrümü çürüttürdü, bedenimi yaralayıp gam değirmeninde öğüttürdü.)

- Şarkı12/1 *Sana bin cân ile ben 'âşıkım ey şâh-ı hûbânım/ Nolur bir kerre de gûş eylesen olmaz mı eîgânım/ Cefâ vü cevrine sabr itmege yok zerre dermânım/ Yine memnûnum 'aşkınla helâk olsam da sultânım* (Ey güzellerin şahı sevgilim, ben sana bin can ile âşıkım/ Ne olur, bir kere de figanımı duysan olmaz mı?/ Eziyetine sabretmeye zerre kadar dermanım yok/ Sultanım, aşkınla helak olsam da yine memnunum)

Yukarıda dile getirilen bu hiyerarşik ilişki, padişah/gedâ ikili karşıtlığında da görülmektedir:

- Kaside4/13 *Der-i kûyunda feryâd eylesen de eyleme ta'yîb/ Gedâlar*

hâlini 'arz eyler elbet şâh-ı devrâna (Kûyunun kapısında feryat etsem de ayıplama; yoksullar elbette halini zamanın/dünyanın padişahına arz eder.)

- Kaside6/12 *Öpüp dâmânın evvel dâder-i zî-şânı merhûmun/ Dehânımdan o lezzet gitmedi hâlâ o lezzetdir* (Merhumun eteğini önce şanlı, şerefli kardeşi öpüp; o lezzet hâlâ ağzımdan gitmedi; o lezzettir.)

- Tahmis5/2 *Dimişler 'âşıkân pinhân ider mi sırr-ı mektûmı/ Niçün ketm eyleyim bâý u gedânın cümle ma'lûmı/ Bütün üftâdegânın rûz u şeb cânâ bu meczûmı/ Visâlin bezmine tek mahrem eyle cân-ı mahrûmı/ İçerlerse harâmî gözlerin kanım helâl olsun* (Âşıklar gizli sırrı saklar mı demişler/Zengin ve fakir herkesin bildiğini neden saklayayım?/Ey sevgili, gece ve gündüz bütün düşkünlerin (âşıkların) niyeti bu.)

- Tahmis11/4 *Vâdi-i gamda refik olmuş idim Mecnûn'a/ Hep su'âl eyler idim hâlimi ol mahzûna/ Dir idi çâre mi vardır bu dil-i pür-hûna/ Pây-mâl olmada âhir şütür-i gerdûna/ Pâdişâhıyla gedâsı hele yek-sân ancak* (Gam vadisinde Mecnun'a yoldaş olmuştum/O hüzünlü kişiye (Mecnun'a) halimi hep sorardım/Bu kann dolu gönle çare var mıdır, derdi)

- Gazel90/3 *'Aceb mi beklesem yatsam o şâhın reh-güzârında/ Fakîr ümmîd-i ihsân eyler elbet padişâhlardan* (O şahın yolunda yatıp beklesem şaşılır mı, fakir elbette padişahlardan ihsan ümit eder.)

- Gazel108/3 *Der-i kûyunda feryâd eylesem de eyleme ta'yîb/ Gedâlar hâlini 'arz eyler elbet şâh-ı devrâna* (Kûyunun kapısında feryat etsem de ayıplama, fakirler elbette durumunu devran şahına bildirir.)

- Şarkı8/3 *Ben gedâ-yı kûyuna rahm eyle ey şâh-ı cihân/ Âşık-ı bî-çârelerden eyleme rûyun nihân/ Gül-sitân-ı rûyuna elbetde lâzım bâg-bân/ Gülşen-i hüsnün bu gönlüm bülbül-i nâlânıdır* (Ey cihan şahı, ben,

mahallenin fakirine acı/ Çaresizlerden yüzünü gizleme/ Yüzünün
gülbahçesine elbette bahçevan lazım (Burada kastedilen, sevgilinin yüzünde
ben olması gerektiğidir)/ Bu gönlüm, güzellik gülbahçesinin inleyen
bülbulüdür)

Leylâ Hanım, padişah/gedâ ikili karşıtlığına ek olarak şem/pervane ve gül/bülbul karşıtlıklarını da kullanarak, sevgili ve âşık arasındaki hiyerarşik ilişkiyi geleneksel boyutuyla gözler önüne sermektedir. Şair, “*Yanmağı pervânedan kıldım tâ'allüm tâ-seher/ Nâle vü efgânı ammâ bülbul-i şeydâdan ahz*” (Gazel24/2) beytiyle âşıkın yanmayı pervaneden, inleyip figan etmeyi ise çılgın bülbulden öğrendiğini söylemekte ve iki karşıtlığı, bir beyitte kullanmaktadır. Âşık, mum karşısında bir pervane gibi yanmakta, gül karşısında ise bülbul gibi inlemektedir. Aşağıdaki beyitler, *Leylâ Hanım Dîvânı*’ndaki şem/pervane ikili karşıtlığını gözler önüne sermektedir:

- Kaside4/11 *Nedendir itmez oldu âteşim tesîr canâna/ Yanup yakıldığım gördükçe hayrân oldu pervâne* (Bahar günleri geldi, bülbüller figan etmeye başladı; bu mevsimde cennet gülbahçesini kısıksa ne olur?)

- Tahmis8/1 *Zann iderler kim esîr-i zülf-i hûbân oldum ah/ Bir bilür yok mübtelâ-yı derd-i hicrân oldum âh/ Yandım ammâ âteşe şâyân-ı ihsân oldum âh/ Şem'-i bezm-yâr olup sûzân u giryân oldum âh/ Reşk ider 'âlem çerâg-ı hâs-ı cânân oldum âh* (Âh, güzellerin saçının esiri oldum sanırlar/Bir bilen yok; hicran derdinin mübtelası oldum âh/Ateşe yandım; ama bağışlamaya değer oldum,âh)

- Tahmis13/4 *Bu şeb gönlüm olup şem'-i cemâl-i yâre pervâne/ Ümîd eyler idim rahm eyleye bu çeşm-i giryâna/ demde meclis-i 'aşka değilken ben de bîgâne/ Hele bîdâri-i bahtımla vardım bezm-i cânâna/ Temâşâ eyledim*

keyfimce mest olmuş uyurmuşlar (Gönlüm bu gece yarin yüzünün mumuna pervane olup/Bu ağlayan göze acımasını umardım/O zamanda ben de aşk meclisine yabancı değilken)

- Tesdis1/2 *Mey yerine rûz u şeb ey verd-i ter/ Nûş iderim 'aşk ile hûn-ı ciger/ Yandığının aslı bu şâm u seher/ Fikr-i hayâlin beni mecnûn ider/ Ah mine'l-'aşk ve hâlâtîhi/ Ahraka kalbî bi-harârâtîhi* (Ey taze gül, sabah akşam şarap yerine/ aşk ile ciğer kanını içirim/ Yandığının aslı, bu akşam ve sabah/ Hayalinin düşüncesi beni deli eder)

- Tesdis1/4 *Görse gözüm dîdesi mestâneyi/ Hayret alur yanıcı pervâneyi/ Toldururum kan ile hun-hâneyi/ Ferş iderim eşk ile mey-hâneyi/ Ah mine'l-'aşk ve hâlâtîhi/ Ahraka kalbî bi-harârâtîhi* (Gözüm, gözü sarhoşu görse/ Yanıcı pervane şaşırır (hayretler içinde kalır)/ Kan evini kan ile doldururum/ Gözyaşı ile meyhaneyi döşerim)

- Gazel50/1 *'Ârız-ı âlin degil midir senin gülden garaz/ Nâlemi ta'rîfdir feryâd-ı bülbül den garaz* (Senin gülden maksatın kırmızı yanağın değil midir, bülbülün feryadının amacı inleyişimi tarif etmektir.)

- Gazel70/3 *Ben yandım 'aşkın âtesîne gice gündüz âh/ Pervâne dahi gice yanâr rûz u şeb degil* (Ben aşk ateşine gece-gündüz yandım âh, pervane bile gece yanar, gece-gündüz değil.)

- Gazel111/1 *Şem'-i dîdârına pervâne gibi yandım idi/ Çekdiğim derd ü belâyı o zamân andım idi* (Yüzünün mumuna pervane gibi yanmıştım, çektiğim dert ve belayı o zaman anmıştım.)

- Şarkı7/3 *Hecrinle ey çeşm-i siyâh/ Yakdın beni bin kerre âh/ Kıl şem'a dikkatle nigâh/ Bir kez yakar pervâneyi* (Ey gözleri siyah, ayrılığınla/ Beni bin kere yaktın, ah/ Muma dikkatle bak/ Pervaneyi bir kez yakar)

Aşağıdaki beyitler de Leylâ Hanım'ın gül/bülbül karşıtlığını şiirlerine nasıl konu edindiğini örneklendirmektedir:

- Muhammes4/3 *Dilberi gördükçe bülbül gibi feryâd eylerim/ Vasl-ı yâri buldığım dem fûrkati yâd eylerim/ Mezheb-i aşkda hele Mecnûn'ı irşâd eylerim/ Nûr-vech-i dilberâna yok mı îmânım benim/ Turfa mecnûnum ki bî-'akl olmadır şânım benim* (Sevgiliyi gördükçe bülbül gibi feryat ederim/ Sevgiliyle vuslata erdiğim an ayrılığı hatırlarım/ Aşk mezhebinde yol gösterici kabul ederim/ Sevgililerin yüzünün nuruna benim imanım yok mu?/ Yeni mecnun oldum ki benim şanım aklını yitirmektir)

- Tahmis3/3 *Niçûn kûyunda feryâd eyliyor bilsem 'aceb gönlüm/ Senin 'aşkın ile tolmuş gibi ey gonca-leb gönlüm/ Yine nâr-ı firâka yakdı kendin bî-sebeb gönlüm/ Kapında hâsıl itdi bu devâsız derdi hep gönlüm/ Ne derde mübtelâ oldu dil-i bîmârî görsünler* (Gönlüm acaba neden kûyunda feryat ediyor, bilsem/ Ey gonca dudaklı, gönlüm senin aşkın ile dolmuş gibi/ Gönlüm kendini yine sebepsiz ayrılık ateşine yaktı)

- Tahmis5/3 *Eger teşrîf iderse verd-i handânım bu gülzâra/ Tarâvet bahş iderse çeşm-i fettânım bu gülzâra/ Şeref virsün dem-â-dem âh u efgânım bu gülzâra/ Yeter sîr ü sadâ-yı cân-ı nâlânım bu gülzâra/ Çemen bülbülleri şimden girü hâmûş u lâl olsun* (Eğer gülen gülüm bu gül bahçesine teşrif ederse/ Fettan gözlüm bu gülbahçesinde tazelik bahşederse/ Âh ve figanlarım bu gülbahçesinde sürekli şeref versin)

- Tahmis5/4 *Gice bülbül gibi kûyunda feryâd olmasun dirsен/ Sirişkim ile cânâ hâk-i râhın tolmasun dirsен/ Figânımla o lâle-haddin ey meh solmasun dirsен/ Ser-i kûyunda ger gavgâ-yı 'uşşâk olmasun dirsен/ Rakîb-i kâfiri öldür ne ceng ü ne cidâl olsun* (Bülbül gibi gece köyünden feryat

etmesin dersen (Gece, bülbül gibi köyünde feryat olmasın dersen)/ Ey sevgili, gözyaşım ile yolunun toprağı dolmasın dersen/ Ey ay yüzlü güzel, figanıyla o lale yanağın solmasın dersen)

- Tahmis6/2 *Kendini çâh-ı zenah-dâna düşürme ey dil/ Görüp âfet gibi dilberleri olma mâ'il/ Hâl-i dünyâyı sana anladayım ve'l-hâsıl/ Hârını gül gülünü hâr görendir 'âkil/ Zâg ider bülbülünü başka gülistândır bu* (Ey gönül, kendini çene çukuruna düşürme/ Âfet gibi güzelleri ona meyletmış görüp/ Velhasıl, sana dünyanın halini anlatayım)

- Tahmis6/4 *Gice tâ subha dek efgân iderim ey gül-i ter/ Öyle zann eyleme kim itmeye feryâd zarar/ Derd ü âhım benim eflâke çıkar şâm u seher/ Çarha te'sîr iden ey meh sana itmez mi eser/ Hazer it âh-ı dil-i sîne-i sûzândır bu* (Ey taze gül, gece ta sabaha kadar figan ederim/Feryat zarar vermiyor zannetme/ Benim dert ve âhım sabah akşam göklere çıkar)

- Tahmis8/2 *Bâ'is-i feryâdım oldun sen benim ey gonca-leb/ 'Akl u fikrim nakd-i cânım zülf-i zencîrinde hep/ Bilmek istersen yine efgânıma neymiş sebep/ Ey gül-i şâd-âb ümmîd-i visâlinle bu şeb/ Tâ seher mânend-i bülbül zâr u nâlân oldum âh* (Ey gonca dudaklı, sen benim feryadıma sebep oldun/En kıymetli şeyim, akıl ve fikrim hep zincirinin saçındadır/Yine figan etmeme sebebin ne olduğunu bilmek istersen)

- Tahmis9/3 *Derd-i hasretle ben efgân iderim leyl ü nehâr/ Kurudî âteş-i âhım ile hayli eşcâr/ Nola tâ subha kadar eyler isem nâle vü zâr/ Ben gücenmem bilürüm nâlemi gûş itmese yâr/ Gelmiyor çâre nedir hâtırına nâm-ı vefâ* (Ben gece ve gündüz hasret derdiyle figan ederim/Birçok ağaç âhımın ateşiyşe kurudu/Ta sabaha kadar inleyip ağlarsam ne olur?)

- Tahmis9/6 *Beni hicrânın ile eyledin 'ömrüm berd-bâd/ Görse*

*hayretde kalur hâlimi Kays u Ferhâd/ Yine Leylâ dahi bülbül gibi eyler
feryâd/ Gice tâ subha kadar agladı bî-çâre Nihâd/ Bir haber var mı o meh-
rûdan ‘aceb söyle sabâ (Ayrılığın ile ömrümü soğuk rüzgar ettin/Kays ve
Ferhat, halimi görse şaşırır/Yine Leylâ da bülbül gibi feryat eder)*

• Tesbi1/4 *Giceler tâ subha dek bülbül gibi nâlânınım/ Hañçer-i
hecrinle mecrûh eyleme vîrânınım/ Âkıbet cânâ şehîd-i nâvek-i müjgânınım/
Dil halâs olmak ne mümkün bende-i fermânınım/ Hem esîr-i kâkülün hem
mest ü ser-gerdânınım/ Sevdigim kim kurtarur zencir-i zülfünden beni/
Görmemek yegdir görüp dîvâne olmakdan seni (Geceler ta sabaha kadar
bülbül gibi inleyeninim/ Ayrılık hañçeriyle yaralama; senin için kederliyim/
Ey sevgili, sonunda kirpiklerinin okunun şehidiyim/ Gönlü kurtukmuş olma
ne mümkün; fermanının kölesiyim/ Hem kakülün esiri hem sarhoş ve
sersemim (başı dönenim)*

• Şarkı3/4 *Teşrîf-i kudûmiyle açıldı gül-i hoş-bû/ Bülbül gibi itdi kuli
Leylâ'yı sühân-gû/ Şimdi bana gülzâr-ı cinân olmada her sû/ Dergâhına
sürdüm yüzimi şâh-ı cihânın (Güzel kokulu gül, kudüm teşrifıyla açıldı/ Kulu
Leylâ'yı bülbül gibi söyletti/ Şimdi bana her taraf ennet bahçeleri olmakta/
Şahım hemen kullarınla daima zevk eyle)*

• Şarkı6/1 *Nicoldı bendeni la'linle hâmûş itdigin demler/ Gice tâ subha
dek feryâdımı gûş itdigin demler/ Sunup gâhîce sahbâ-yı lebîn ‘uşşâka bî-
teklîf/ Gelür mi hâtıra her lahza mey nûş itdigin demler (Bendeni lal gibi
kırmızı dudağınla susturduğun zamanlar ne oldu?/ Gece ta sabaha kadar
feryadımı duyduğun zamanlar/Ansızın dudağının şarabını âşıklara teklifsiz
sunup/ Her an hatırına gelir mi mey içtiğimiz günler)*

Tüm bu örneklerden yola çıkarak, Leylâ Hanım'ın da şiirlerinde Osmanlı toplum yapısında görülen tahakküm ilişkisinin yansıdığını söylemek mümkündür. Şair, bu özelliğiyle, geleneğin kendisine sunduğu “dişil” dili yeniden üretmektedir.

b. Leylâ Hanım Dîvânı'nda “Biz” Söylemi

Divan şiirinde dişil-eril söylemin tartışıldığı bölümde, “biz” kullanımının herhangi bir cinsiyete göndermede bulunmamasından yola çıkarak, “biz” ifadesiyle yazılan beyitlerin edilgen; dolayısıyla dişil bir söyleme sahip olduğu sonucuna ulaşılmıştı. Bir erkek şair, biz söylemiyle şiir kaleme aldığı anda, biyolojik cinsiyet açısından erilken toplumsal cinsiyet açısından dişil/hem dişil hem eril/ne dişil ne eril bir söyleme sahip oluyordu; çünkü “biz” ifadesi, herhangi bir cinsiyete kesin bir göndermede bulunmuyordu. Söz konusu cinsiyetsizlik, aynı zamanda söylemi androjen (ne eril ne dişil) ve hermafrodit (hem eril hem dişil) olarak nitelendirmeyi olanaklı kılıyordu. Divan şiirinde “biz” kullanımının, şiirsel söylemdeki toplumsal cinsiyet vurgusunun belirlenmesinde önemli rol oynamasından yola çıkarak bu bölümde de “biz” söylemini kullanan Leylâ Hanım'ın dilinin cinsiyeti irdelenmeye çalışılacaktır.

Leylâ Hanım da erkek şairler gibi, “ben” söylemini “biz” söylemine oranla daha fazla kullanmaktadır. Biz söyleminin çoğul anlam içermesi ve bu çoğulluğun, şairin bir zümreye ait olduğuna dair atıfta bulunması anlamı, Leylâ Hanım için de geçerlidir. **Aşağıdaki beyitler, şairin “biz” söylemini bu anlamda kullandığını örneklendirmektedir:**

- Muhammes1/4 *Rızk için hiç ferdi incitmez sitignâ-meşrebiz/*

Dergehinden gayriye gitmez sitignâ-meşrebiz/ Matbahından aşımız bitmez

*sitignâ-meşrebiz/ Gam yimez ferdâyı fıkır itmez sitignâ-meşrebiz/ Farkımızda
sâye-bândır Hazret-i Monlâ-yı Rûm (Rızık için hiç kimseyi incitmeyen
tokgözlü yaratılışlıyız/ Dergahından başkasına gitmeyen tokgözlü
yaratılışlıyız/ Mutfağından yiyeceği bitmeyen tokgözlü yaratılışlıyız/ Gam
yemez, yarını düşünmez tokgözlü yaratılışlıyız/ Hazret-i Monlâ-yı Rûm
(Mevlâna), farkımızda sayebandır)*

- Terkib-i Bend1/10 *Ehl-i 'aşkız 'Alevî Mustafâvîyüz zâhid/ Gice
gündüz ideriz cân-ı Yezîd'e la'net* (Zahit, aşk ehliyiz, Alevi, Mustavafiyiz/
Gece-gündüz, Yezit'in canına lanet ederiz)

- Terkib-i Bend6/1 *Zâhid bizi ta'n itme ki Allâh-perestiz/ Ol şevk-i
mahabbet ile peymâne-şikestiz* (Zahit, bizi ayıplama; çünkü biz Allah'ı
severiz/ O aşkın arzusuyla kadehi kırığız)

Böylece Leylâ Hanım, “biz”in bir parçasıdır ve bu çoğul kimlik içinde kendini var etmeye çalışmaktadır. Bu noktada, şairin kendini âşıkların yanında konumlandırma çabası, hem bir var olma savaşına hem de sevgiliye ulaşmak için rakabet eden âşıkların ortaklığına vurgu yapmaktadır. Bu durum, bir kadın şair açısından erkek şairlere oranla daha önemlidir; çünkü erkek şairlerin oluşturduğu bir şiir geleneğinde kendini âşık olarak diğer âşıklarla birlikte değerlendirmek, onlar tarafından “kabul görme” çabası olarak yorumlanabilir. **Leylâ Hanım aşağıdaki beyitlerde, kendisini diğer âşıkların yanında konumlandırmaktadır:**

- Gazel42/3 *Rahm it 'uşşâkına ey kaşı kemânım bir kez/ Çille-i 'aşkını
hiç çekmege yok tâkatimiz* (Ey kaşı kemanım âşıklarına bir kez acı, aşkının çilesini çekmeye hiç gücümüz yok)

- Gazel44/1 *Tâ seher bülbul gibi efgân idenler bizleriz/ Giryemizle ol
gülî handân idenler bizleriz* (Sabaha kadar bülbul gibi figan edenler bizleriz,

gözyaşlarımızla o gülü güldüren bizleriz)

- Gazel44/2 *Sırr-ı ‘aşkı ben bugün yâre su’âl itdim didi/ ‘Âşıkı bî-sabr u bî-sâmân idenler bizleriz* (Aşkın sırrını ben bugün yârime sordum dedi ki, âşıkı sabırsız ve düzensiz, rahatsız, yoksul edenler bizleriz)

- Gazel44/3 *Mey yerine eşk-i çeşmi nûş idüp sâkî hemân/ Murg-ı câm ‘aşk ile bîryân idenler bizleriz* (Saki, mey yerine hemen gözyaşını içip, can kuşunu (gönlü), aşk ile pişiren bizleriz)

- Gazel44/4 *‘Aşk ile ölsek dahi biz itmeyiz agyâra fâş/ Râh-ı ‘aşkı sîne de pinhân idenler bizleriz* (Biz aşk ile ölsek de rakibe duyurmayız, aşkın sırrını göğüste saklayan bizleriz)

- Gazel44/5 *Cân fedâ itmekle ‘îd-i vasla itdik iftihâr/ Cânı kurhân-ı reh-i cânân idenler bizleriz* (Vuslatın bayramına can feda etmekle öğündük, canı sevgilinin yoluna kurban edenler bizleriz)

- Gazel44/6 *Tekye-i ‘aşkında yârin baş açık abdâl olup/ Râh-ı Hak’da cismimiz ‘uryân idenler bizleriz* (Yârin aşkının tekkesinde baş açık abdal olup, Hak yolunda cismimizi çıplak edenler bizleriz)

- Gazel44/7 *Nûri-i merhûmun oldum ben de Leylâ pey-revi/ Öyle zâtın şî’rini iz’ân idenler bizleriz* (Leylâ, merhum Nûri’nin izinden giden oldum, öyle zatın şiirlerini takip edenler bizleriz)

- Gazel85/4 *Bizi de tîr-i sitemle yeter incitdi felek/ Biraz ‘âşıklar ile biz dahi seyre bakalım* (Yeter bizi de sitem okuyla incitti felek, biraz biz de âşıklar ile seyre bakalım)

-

Müstezad4/1 *Biz ‘âşık-ı şûrideleriz hâlka nihânız/ Ehline ‘ayânız/ Rindân ile dir ülfetimiz rind-i cihânız/ Biz ‘âşık-ı cânız* (Biz perişan/ tutkun âşıklarız, insanlar

arasında gizliyiz/ Ehline açığız, meydandayız/ Dostluğumuz, yakınlığımız, rindan
ilerir; dünyanın rindiyiz/ Biz, can âşıkınız)

“Biz” kullanımı, her zaman bir gruba aidiyeti imlemez. Şair, bazen bu ifadeyle
duygularına karşılık alamadığı sevgilisinin yerine de konuşur. Diğer bir deyişle
“biz” ifadesiyle şair hem âşık hem de sevgili olmak üzere iki kişi adına konuşur.

Aşağıdaki beyitler, “biz” söyleminin, sevgili ve âşıkın birlikteliğini

örneklendirmektedir:

- Gazel14/5 Bir gün o *mâh ile zevk eyler iken mahfice/ Gûş idüp kâfir o*
dem bezmimize bitdi rakîb (Bir gün gizlice o mah ile zevk eylerken kafir
duyup o dem meclisimizde bitti.)
- Gazel23/2 *Kenâr-ı cûyda dildâr ile hem-meclis olmuşduk/ Görüp*
mahfice ol dem eyledi kâfir rakîb ifsâd (Irmak kenarında sevgili ile hem-
meclis olmuştuk, kafir rakip gizlice görüp o dem bozdu.)
- Gazel26/2 *Geçen demler seninle beynimizde yâda geldikçe/ Derûnum*
vâdî-i mihnetde nâr-ı hasret olmuşdur (Seninle aramızda geçen zamanlar
hatra geldikçe, gönlüm eziyet vadisinde hasret ateşi olmuştur.)
- Gazel51/1 *Gönlüme sâkî mey-i la'linle bahş eyle neşât/ Olmasun mâ-*
beynimizde vasl için ceng ü hiyât (Ey saki gönlüme lal renkli şarabınla
sevinç bahşet, aramızda vuslat için savaş olmasın.)
- Gazel51/2 *Bâga 'azm eyler miyim ol goncam olmazsa eger/ Yâr ile*
olsun da olsun bezmimiz senim-i hıyât (Eğer o goncam olmazsa bâğa niyet
eder miyim, yar ile olsun da bezmimiz zehir iğnesi olsun)
- Gazel114/2 *Bu meydân-ı mahabbet içre bak ey saçları leylâ/ Seninle*
mâ-cerâmız Kays u Ferhâd'ı unutturdu (Bak ey saçları kara, bu muhabbet
meydanı içinde seninle maceramız Kays ve Ferhat'ı unutturdu.)

Yukarıda da belirtildiği gibi, “biz” söyleminin açık bir cinsiyet bildiriminin olmaması, diğer şairler veya âşıklardan oluşan bir çoğul birliğe de sevgili ile birliğe de gönderme yapmaktadır. Ancak “biz” söylemi, kesin bir cinsiyete vurgu yapmamasının yanı sıra, acaba bir kadın şairde de erkek şairde olduğu gibi, bir yandan hem dişil hem eril bir söylem olarak okunabileceği gibi, diğer yandan ne eril ne dişil, belirsiz bir söylem olarak da yorumlanabilir mi? **Aşağıdaki beyitler, Leylâ Hanım’ın “biz” söyleminde açık bir cinsiyet bildiriminin olmamasını örneklendirmektedir:**

- Kaside4/15..*Güzeller 'âşık-ı dil-hastegâna zulmi az itsün/ Dil-i bîmârımız tâkât getürmez cevri-i hûbâna* (Güzeller, hasta gönüllü âşıklara zulmü az etsin; hasta gönlümüz güzellerin eziyetine güç bulamaz)
- Kaside4/16 *Dil-i mahzûnumuz bâg-ı cihâna iltifât itmez/ Nola benzerse dahi anda nergis çeşm-i mestâna* (Mahzun gönlümüz, cihanın bağına orada nergis, sevgilinin gözüne benzese bile iltifat etmez.)
- Kaside4/17 *Dil-i mecrûhumuz da lâle-âsâ dâg dâg oldu/ Bu nâr-ı aşk ile Leylâ komuşdur_başu meydâna* (Yaralı gönlümüz de lale gibi yara yara oldu; Leylâ bu aşk ateşi ile başını meydana koymuştur.)
- Terkib-i Bend6/2 *Tâ rûz-ı elestten beri mey nûş ide geldik/ Sanman bizi zâhirdeki mey-hânedede mestiz* (Ta Elest gününden beri şarap içiyoruz/ Bizi meydandaki meyhanede sarhoş sanmayın)
- Terkib-i Bend 6/5 *Her gûşe-i mey-hâne bizim meskenimizdir/ Çokdan bu harâbatda biz bâde-perestiz* (Her meyhane köşesi bizim meskenimizdir/ Biz bu harabatta çoktan şarap severiz)
- Terkib-i Bend 6/30 *Ey dil yine sen râz-ı dili eyleme pinhân/ Bir gün ola ahvâlimize rahm ide yârân* (Ey gönül, sen gönül hazinesini gizleme/

Birgün halimize dostlar acır)

- Terkib-i Bend 7/10 *Söndürür birgün olur hânemizi/ Agladır âteş-i aşk anamızı* (Bir gün olur, hanemizi söndürür/ Aşk ateşi anamızı ağlatır)

- Terkib-i Bend 8/17 *Râh-ı 'aşkında anın ağlayup âh eyleyerek/ Gerd-i gamdan gönül âyînesini pâk idelim* (Onun aşkının yolunda ağlayıp ah ederek/ Gönül aynasını gam tozundan temizleyelim)

- Gazel12/3 *Bir bûse dirîg eyleme mestânelelerinden/ / Sâkî kerem it sun bize bir katre-i vişnâb* (Sana âşık olanlardan bir öpücüğü esirgeme, saki bahşet, cömertlik et ve bize bize bir vişne şurubu damlası sun.)

- Gazel12/5 *Rûy-ı siyehin sürdi bu Leylâ der-i Hakk'a/ Gam mı çekeriz açmasa sûfî bize bir bâb* (Leylâ Hakk'ın kapısına siyah/kara yüzünü sürdü, sufi bize bir kapı açmazsa gam mı çekeriz?)

- Gazel21/4 *Biz oynatdık bu şeb ol şûhı ammâ/ Bizi de haylice oynatdı ol şûh* (Biz bu gece o şuhu oynattık; ama o şuh bizi de haylice oynattı.)

- Gazel27/6 *Ol şûh bizimle ideli 'ahdi ferâmûş/ Leylâ gibi eyvâh gönülde kederim var* (O şuh bize verdiği sözü unutalı eyvah, Leylâ gibi gönülde kederim var.)

- Gazel42/1 *Nola bilmezse eger zâhid-i hâr kıymetimiz/ Çünkü rindân iledir leyl ü nehâr ülfetimiz* (Eşşek zahit kıymetimizi bilmezse ne olur Çünkü gece gündüz dostluğumuz rindanladır.)

- Gazel42/2 *Yâd-ı la'linle hemân nûş ideriz sahbâyı/ Sâkiyâ câm-ı mahabbetle geçer sohbetimiz* (Dudağını hatırlayarak hemen şarabı içeriz, ey saki sevgi kadehiyle geçer sohbetimiz.)

- Gazel42/4 *Sûz-ı hecrinle olup nây u kemâna pey-rev/ Güzer itmekdedir efgân ile her sâ'atimiz* (Ayrılığının acısıyla ney ve kemanın

izinden gidip her saatimiz figan etmekle geçmektedir.)

- Gazel42/5 *Biz dahi Şem'i-i merhûma idüp pey-revlik/ Yanarız her gice Leylâ gibidir şöhretimiz* (Biz merhum Şem'inin dahi izinden gidip her gece yanarız, Leylâ gibidir şöhretimiz)

- Gazel42/6 *Ne kadar mücrim isek Âl-i 'Abâ'nın kuluyuz/ Anların dergehdır bâ'is-i emniyetimiz* (Ne kadar suçlu olsak da Âl-i 'Abâ'nın kuluyuz, emniyetimiz onların dergahı (sayesindedir).

- Gazel54/1 *Olduk yine zehr-âbe-i hicrânına kani' / Sâkî de mey-i la'lini sunmazsa ne mâni'* (Yine ayrılığının zehirli suyuna kanaat ettik, saki de lal şarabını sunmazsa buna ne engel...)

- Gazel54/2 *Bilmem bu sene nahsına mıdır yine eyvâh/ Nûş itdiriyor zehr-i gamı bizlere tâli'* (Bilmem bu sene uğursuzluğuna mıdır eyvah, talih yine gam zehrini bize içirtiyor.)

- Gazel60/1 *Sâkiyâ gel açalım sohbet-i 'Aşk/ Mey-i gül-reng iledir lezzet-i 'aşk* (Ey saki! Gel, aşk sohbeti açalım, aşkın lezzeti, gül renkli şarap iledir.)

- Gazel60/4 *Nice gencîneler oldı itlâf/ Konalı başımıza devlet-i 'aşk* (Aşk talihi başımıza konalı, nice hazineler yok oldu)

- Gazel60/5 *Deff olup sîne yine tâbı âhım/ Kapumuzda çalınur nevbet-i 'aşk* (Yine göğüs def, âhım davul olup aşk bandosu yine kapımızda çalınır.)

- Gazel60/8 *Hâli 'arz eyle cenâb-ı Pîr'e/ Bulınur anda bize himmet-i 'aşk* (Pir hazretlerine hâlini bildir, onda bizim için aşk iradesi bulunur.)

- G65/2 *Niyyetin yogise emdirmeye la'lin sâkî/ Yetişür çekmeyelim biz dahi bîhûde emek* (Ey saki, dudağını emdirmeye niyetin yoksa, yeter artık biz de boş yere emek çekmeyelim.)

- Gazel71/4 *İdelim mushaf-ı hüsninde tefe"ül yârin/ Bakalım dūzaha mı gitdi rakīb-i echel* (Yarin güzelliğinin sayfasında fal bakalım, cahil rakip cehenneme mi gitti görelim.)
- Gazel75/5 *Gûşe-i cennet dahi olsa ferâh-nâk olmayız/ 'Aşk ile olduk hele külhan bucagında mukîm* (Cennet köşesi bile olsa sevinçli olmayız, hele aşk ile külhan bucağında oturan olduk.)
- Gazel80/5 *Esrârimızı tuymasun agyâr-ı siyeh-rû/ Leylâ' da olan işte bu gayretidir efendîm* (Siyah yüzlü rakip sırrımızı duymasın, Leylâ'da olan işte bu çabadır efendim.)
- Gazel85/1 *Bu şeb ol şûh-ı cefâ-pîşe ile mey çakalım/ Reşk ile tâ-be-seher kalb-i rakîbî yakalım* (Bu gece cefa eden güzel ile şarap içelim (mey çakalım), sabaha kadar rakibin kalbini kıskançlık ile yakalım.)
- Gazel85/2 *Nâvek-i âhım ile eyleyüp agyârı helâk/ Yine ölmezse eger başına çengel takalım* (Âhımın oku ile rakibi helak edip, eğer yine ölmezse başına çengel takalım)
- Gazel85/3 *Gidelim semt-i rakîbe ki gazâ niyyetine/ Kâfirin başına bârî iki enser kakalım* (Gaza niyetine rakibin semtine gidelim ki kafirin başına bari iki enser kakalım)
- Gazel85/5 *Semtine ugramayup nâz idiyor Leylâ'ya/ Yine biz cür'a-sıfat kûyına yârin akalım* (Semtine uğramayıp Leylâ'ya naz ediyor, biz yine içim, cür'a-sıfat yarin kûyuna akalım.)
- Gazel86/8 *Var iken zâhirde Mahmûd Hân gibi hünkârımız/ Sâye-i Monlâ'da gayri çarha yokdur minnetim* (Görünürde Mahmut Han gibi hükümdarımız varken, Monla'nın gölgesinde artık feleğe minnetim yoktur.)
- Gazel93/6 *Gamm mı bize Monlâ gibi bir şâha kul olduk/ İtmez mi dü*

‘âlemde bizi lutf ile memnûn (Monla (Mevlâna) gibi bir şaha kul olmamızı bize dert mi, bizi iki dünyada lutf ile memnun etmez mi?)

- Gazel108/8 *Kapısı segleriyle eylesün Mevlâ bizi mahsûr/ Kul olduk*
Hazret-i Monlâ gibi bir ulu sultâna (Mevla bizi kapısı köpekleriyle bir arada toplansın, Monla (Mevlâna) Hazretleri gibi ulu bir sultana kul olduk.)

- Gazel109/1 *O şâh-ı hüsnün ebrû-yı siyeh-kârı kemân oldu/ Dil-i mecrûhımız da tîr-i müjgâna nişân oldu* (O güzellik şahının kötü işler yapan ebrusu keman oldu, yaralı gönlümüz de kirpiklerin okuna hedef oldu.)

- Gazel109/5 *O gül-rûyun tuyup teşrîfini tarf-ı çemen-zâra/ Sirişk-i çeşmimiz ol sûya âb-âsâ revân oldu* (O gülyüzlünün çimenliğe teşrif edişini duyup gözyaşımız o tarafa su gibi aktı.)

- Gazel110/5 *Bak ne hâle kodı Leylâ'yı o çeşm-i fettân/ Tîr-i müjgânı açup sinemize yâreleri* (Bak o gözleri fettan, kirpiklerinin oku göğsümüze yaraları açıp bizi ne hale getirdi; Leylâ'yı ne hale koydu.)

- Gazel110/6 *Hele biz her ne ise bende-i Mevlânâ'yız/ Redd ider mi yâ kapısındaki bî-çâreleri* (Hele biz her ne ise Mevlânâ'nın kölesiyiz, o halde kapısındaki çaresizleri reddeder mi?)

- Gazel112/8 *Leylâ safâdır cân u dile bu nazîremiz/ Olmazsa gam mı zahm-ı dile çâre bir dahi* (Leylâ, bu naziremiz can ve gönüle safadır, gönül yarasına bir daha çare olmazsa dert midir?)

- Gazel114/7 *Ezelden rûhı şâdolsun bize üstâdımız Leylâ/ Elif-bâ'dan çok evvel nüsha-i 'aşkı okutdurdı* (Ruhu ezelden şad olsun, üstadımız Leylâ, bize elifbadan çok önce aşk nüshasını okutturdu.)

- Gazel119/1 *'Aklımı top gibi tıfl-ı hayâlin çalalı/ Nâmımız 'âkil iken oldu bu 'âlemde deli* (Hayal çocuğun aklımı top gibi çalalı, bu dünyada

namımız akıllı iken deli oldu.)

- Gazel122/1 *Sâkî getir ol şarâh-ı nâbı/ Besdir bize de ciger kebâbı*

(Saki, o saf şarabı getir, bize ciğer kebabı da yeter.)

- Müstezad4/2 *Ta'n itse harâbâta nola cehl ile zühhâd/ Hiç olmamış âbâd/ Biz mey-kedede hâk-i reh-i pîr-i mugânız/ Peymâne-keşânız* (Zahitler, cehalet ile meyhaneleri ayıplasa ne olur?/ Hiç bayındır olmamış/ Biz meyhanede meyhanecilerin en yaşlısının yolunun toprağıyız/ İçki içenleriz)

- Müstezad4/3 *Sırr-ı dil-i vîrâneme ancak ola vâkıf/ Erbâb-ı ma'ârif/ Vâ'iz bizi sen fehmi idemezsin ki ne cânız/ Sûretde beyânız* (Ancak maarif erbabı, virane gönlümün sırrına ancak vakıf ola/ Vaiz, sen bizi anlayamazsın ki biz ne canız/ Surette beyanınız)

- Müstezad4/4 *Ey zâhid-i hâr her sözümüz sana virür gam/ Zann itme cehennem/ Bezm-i zurefâda yine mânend-i cinânız/ Bî-şekk ü gümânız* (Ey eşşek zahit, her sözümüz sana gam verir/ Zariflerin meclisinde yine cennetler gibiyiz; cehennem sanma)

- Müstezad4/5 *Eyyâm-ı şebâb itdi güzer bâdeyi Leylâ/ Terk itmedi hâlâ/ Rindân iledir ülfetimiz rind-i cihânız/ Biz 'aşk-ı cânız* (Gençlik günleri geçti; Leylâ şarabı (bâde) hâlâ terk etmedi/ Dostluğumuz, yakınlığımız, rindan iledir; dünyanın rindiyiz/ Biz, canın âşıkıyız)

- Şarkı9/1 *Var ise rahmın efendim bu dil-i bîmâra/ Kayığı çekdirelim iskele-i hünkâra/ Açmadan tîr-i kazâ dilde cigerde yâre/ Kayığı çekdirelim iskele-i hünkâra* (Efendim, bu hasta gönle acıman varsa/ Kayığı hünkâr iskelesine çektirelim/ Kaza oku gönülde, yara açmadan/ Kayığı hünkâr iskelesine çektirelim)

- Şarkı9/2 *Gidelim Göksu'ya Kandilli'de mey nûş idelim/ Geçüp*

*İstinye'ye bûlbûlleri hâmûş idelim/ Gam-ı dünyâyı Kalender'de ferâmûş
idelim/ Kayığı çekdirelim iskele-i hünkâra* (Göksu'ya gidelim, Kandilli'de
mey içelim/ İstinye'ye geçip bûlbûlleri susturalım/ Kalender'de dünyanın
gaminı unutalım/ Kayığı hünkâr iskelesine çektirelim)

• Şarkı9/3 *Tâkatım kalmadı ben 'azm-i Beşiktâş idemem/ Togrusı haste-
i hicrânıyım ammâ gidemem/ Hele mâderden efendim acı söz işidemem/
Kayığı çekdirelim iskele-i hünkâra* (Gücüm kalmadı, ben Beşiktaş'a gitmeye
niyet edemem/ Doğrusu ayrılığının hastasıyım; ama gidemem/ Hele efendim,
annemden acı söz işitemem/ Kayığı hünkâr iskelesine çektirelim)

• Şarkı9/4 *İtme Leylâ'yâ cefâ yakma amân cânımızı/ İşidüp yâr acısın
nâle vü efgânımızı/ Görelim belki gelür anda o sultânımızı/ Kayığı çekdirelim
iskele-i hünkâra* (Leylâ'ya cefa etme, aman sakın canımızı yakma/ Sevgili,
figan ve inleyişimizin acısını duyup/ Belki gelir, orada o sultanımızı görelim/
Kayığı hünkâr iskelesine çektirelim)

Yukarıda örnek verilen beyitlerdeki “biz” ifadesinin, âşıklara mı, şairlere mi; yoksa şairin kendisine mi gönderme yaptığı, kesin olarak belli değildir. bu beyitlerin bir cinsiyet bildiriminin olmaması, şairin cinsiyetini örtme çabası olarak değerlendirilebilir; ancak bu noktada, daha önce sorulan soruyu yeniden yöneltmek gerekmektedir: Böyle bir cinsiyet gizleme ihtiyacı, şairin kadın ya da erkek olmasına göre farklı yorumlanabilir mi? kadın şairin cinsiyetini örtmek istemesiyle erka şairin aynı şeyi yapması, farklı durumlara işaret etmektedir. Kadın şair, erkeklerin egemen olduğu bir toplumda ve şiir geleneğinde kendisinin kadın olduğunu gizleme ihtiyacı duyabilirken bu çekince, erkek şair için geçerli değildir. “Biz” söylemini kullanan bir erkek şair, bununla biyolojik cinsiyet açısından eril olsa da toplumsal cinsiyet açısından “dişil”, “hem eril hem dişil”, “ne eril ne dişil” bir kimlikte

değerlendirilmektedir. Bu, “biz” söylemini kullanan bir erkek şairin, biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyetinin örtüşmemesi anlamına gelmektedir. Ancak aynı söylemi bir kadın şair kullandığında erkek şairinkinden daha farklı bir tablo ortaya çıkmaktadır: Biyolojik cinsiyeti dişil olan kadın şairin toplumsal cinsiyeti de dişildir. Bu, dişil cinselliğin, dişil bir söylemle anlatıldığı anlamına gelmektedir. Böylece kadın şair, “biz” söylemiyle kaleme aldığı beyitlerde, kendisine hazır olarak sunulan dişil dille yazmaktadır. Kadın şair, “biz” dediğinde kendini pasifize etmektedir. Bu durum, divan şiirinde dişil-eril söylemin tartışıldığı bölümde söylenenlerle örtüşür bir biçimde, ataerkil gelenekteki “kadın=pasif” söyleminin kabulü, yeniden üretimi olarak da yorumlanabilir.

III. E. LEYLÂ HANIM’IN YARATTIĞI KADIN SÖYLEMİ

Leylâ Hanım’ın sevgili-aşk-âşık anlayışı, ayrıntılı bir biçimde incelendiğinde, karşılaşılan en dikkat çekici nokta, onun sevgiliye ait olan bazı özellikleri, âşıka yüklemesidir. Âşık sevgili ilişkisinin bir tahakküm ilişkisi olduğu düşünüldüğünde bu yapıyı kuran bazı metaforlar, sevgili-âşık ikili karşıtlığını desteklemektedir. Leylâ Hanım ise bu kalıplaşmış metaforların kullanım alanını değiştirerek bunu kırmaktadır. Şairin bunu bilinçli olarak yaptığını söylemek, aşırı yorum olacaktır; fakat bu noktada bilinçli olup olmaması önemli değildir; her ne şekilde olursa olsun kendisine sunulan geleneksel metaforik yapıyı kırmış olması, esas meseledir. Örneğin şair, âşığın âhının okunun mermere etki ettiği hâlde, zalim sevgiliyi etkilemediğini belirterek “âşığın âhının oku” tamlamasıyla sevgiliye ait bir özelliği âşığa yüklemiştir: “*Nâvek-i âhım ise mermere itdi te’sîr/ Ne kadar aglasam ol zâlîme âh kâr itmez*”(Gazel 43/5). Divan şiirinde âşıka kirpik oklarını gönderen sevgilidir.

Leylâ Hanım, bu beyitte, şiir geleneğindeki ok gönderme klişesini, âşığa âh oklarını gönderterek kendine özgü bir söyleyişe dönüştürmüştür.

“*Dil-i ‘uşşâkı sordum bâd-ı subha cümle saglarmış/ Mekânı sâye-i zülfünde gök sünbüllü baglarmış*” beytiyle şairin âşıkın sabah rüzgârına âşıkların gönlünü sorması (Gazel47/1), onun sabâ rüzgârından sevgiliden haber beklemek yerine âşıklardan haber almak istemesi yönünde bir farklılık olarak yorumlanabilir. Divan şiiri geleneğinde sevgiliden haber taşıyan sabâ rüzgârı, bu beyitte âşıklardan haber getirmektedir; çünkü âşıkların yeri, sevgilinin sünbül bahçesi olan saçlarıdır. Ahmet Talat Onay, saba rüzgârı hakkında “şairler bu rüzgârı maşukla âşık arasında tebliğ vasıtası sayarlar” (417) yorumunu yapmaktadır. Burada ilginç olan, birçok beyitte âşık konumunda olan Leylâ Hanım’ın bu beyitte sabah rüzgârına sevgili hakkında bilgi sormak yerine ondan âşıkların gönülleri hakkında bilgi almak istemesidir. Leylâ Hanım’ın saba rüzgârından sevgiliden haber beklemek yerine âşıklardan haber almak istemesi, sevgiliye ait olan bir özelliği, âşıka yüklemesi yönünde bir farklılık olarak yorumlanabilir.

Yukarıdaki örneklerle aynı doğrultuda, şair, âşıkın hasta gönlünün sevgilinin bakışı gibi olduğunu söyleyerek sevgiliye ait olan bir özelliği, âşıka atfetmektedir: “*Çeşm-i mahmûrun gibi bîmâr kim gönlümdür ol/ Bir cerîh-i hançer-i azâr kim gönlümdür ol*” (Gazel69/1). Her ne kadar bu beyitte “gibi” kelimesini kullansa da âşıkın hasta gönlünün, sevgilinin mahmur bakışlarına benzetilmesi, Leylâ Hanım Dîvânındaki âşık-sevgili özellikleri arasındaki geçişi düşündürecek bir örnektir. Sevgilinin şarabın etkisiyle mahmur bakan gözleri, divan şiirinde sıkça kullanılan benzetmeliklerden biridir. Burada dikkat çeken nokta, âşıkın da şarabın etkisiyle sermest bakmak istemesidir. Bu, kendini sevgiliye benzetmeye çalışan bir âşık tipi olarak düşünülebilir. Baygın gözlerle bakan sevgili, âşıkı da sarhoş etmekte ve onun

da mahmur bakmasına neden olmaktadır. Burada sevgilinin şaraba benzetildiği görülmektedir. Âşıklar genelde sevgilinin dudaklarını, renginden dolayı şaraba benzetmektedir; aynı zamanda sevgiliyi öpmek de âşık sarhoş etmektedir. Kanlı gözyaşı döken ve bunu şarap yerine içen âşıkken sevgilinin gözlerinin şaraba benzetilmesi, şairin burada âşık ve sevgili özellikleri arasında geçiş yaptığını düşündürebilir.

Divan şiiri geleneğinde, sevgilinin boy benzetmeliklerinden biri, kıyamettir. Burada sevgiliye âşık olanların “serv-i revân” olması ilginçtir; çünkü bu tamlama genelde sevgilinin boy benzetmeliklerinden biridir. Leylâ Hanım, sevgiliye ait bir özellik olan “serv-i revân”ı, âşıkın özelliği olarak çizmiştir.

Daha önce de belirtildiği gibi, şairin Dîvânı incelendiğinde, şiir geleneğinin kendisine sunduğu klişelerin birçoğunu uyguladığı saptanmıştır. Bu klişelerden biri de şairlerin kendi aşklarının derecesini dile getirmek için divan şiirinde meşhur olan diğer âşıklara gönderme yapmasıdır. Ferhat, Mecnun gibi, aşklarının gücü ile kendilerini kanıtlamış bu şahıslar, genelde şairlerin kendi aşklarının onlarınkinden fazla olduğunu ispatlama çabası içinde örnek gösterilmektedir. Dîvânı incelenen şairin kadın olması, bir kadının kendisine örnek âşık tipi olarak bir erkeği göstermesi bağlamında, üzerinde durulması gereken soruları ortaya çıkarmaktadır. Bu sorular çerçevesinde verilecek yanıt, şairin geleneğin kendisine sunduğu âşık tipine ne kadar uyup uymadığını belirlemesi açısından önemlidir.

a. Şairin Kendini Mecnun ve Ferhat’la Karşılaştırması

Şairin aşkını duyan efsane sanmaktadır: “*Bilmiyorsun ne belâ çekdiğimi râhında/ Gûş iden ‘aşkıımı efsâne sanur kim inanur*” (Gazel36/2). Şair, sevgilisinin

şimdi efsanenin kendisi olduğunu bilip bilmediğini merak etmektedir. Aşk konusundaki efsane, artık Leylâ Hanım'dır: “*‘Âlem bilür esrârım yokdur benim agyârım/ Bilmez mi o dildârım efsâne benim şimdi*” (Gazel113/4). Şairler, genelde aşk konusunda kendilerinden önce âşıklıkları ile tanınmış; efsane olmuş şahısları geride bırakmaktadır. Artık söz konusu şahısların efsaneleri yerine kendi efsaneleri dilden dile dolaşmaktadır. Leylâ Hanım da bu geleneğe uygun olarak aşk konusundaki efsanenin artık kendisi olduğunu söylemektedir; ancak yine de sevgilisinin bu efsaneyi duyup duymadığını da merak etmektedir. Şairin duyduğu bu merak, onun sevgilisi tarafından fark edilmeyi beklemesi olarak yorumlanabilir. Aynı doğrultuda, Leylâ Hanım'ın efsanesi nice zamandır Mecnun'un ruhunu uyutmuştur. Artık anlatılan efsane, şairin efsanesidir. Âşıklık konumunda efsanesi anlatılan Mecnun değil; kendisidir. Bu beyitte de örnek olarak verilen kişi, erkektir. Aşk dersini Mecnun ile Leylâ'dan; dağ kazma ilmini korkusuz Ferhat'tan alan Leylâ Hanım, “*Ders-i ‘aşkı eyledim Mecnûn ile Leylâ'dân ahz/ Kûh-kenlik 'ilmini Ferhâd-ı bî-pervâdan ahz*” (Gazel24/1) âşıklık konusunda kendini Ferhat ve Mecnun'la karşılaştırmakta; sevgilisinin kendini âşıklık konusunda onlardan daha fazla meşhur edip dillere düşürdüğünü söylemektedir: “*Mecnûn ile Ferhâd'ı sen 'âşık mı sanursun/ 'Âlemde sen andan beter itdin beni teşhîr*” (Gazel33/6). Şair bu beyitte de kendini Ferhat ve Mecnun'la kıyaslamakta; yine, âşıklık konusunda onlardan daha ünlü olduğunu söylemektedir. Âşıkın gönül mülkü, Mecnun kıssası ile harap olmuştur. Meyhane köşesinde darüşşifa istemektedir. Şairin gönül mülkünün harap olmasını anlatmak için verdiği örnek, Mecnun kıssasıdır. Bu durumda, şairin âşıklık konusunda yine Mecnun'u örnek aldığı düşünülebilir. Sevgiliyle muhabbet meydanı içindeki maceraları, Kays ve Ferhat'ı unutturmuştur: “*Bu meydân-ı mahabbet içre bak ey saçları leylâ/ Seninle mâ-cerâmız Kays u Ferhâd'ı unutturdu*” (Gazel114/2).

Şair bu beyitte yine âşık konumunda Kays ve Ferhat'ı örnek vermektedir.

Leylâ Hanım, bu kıyaslama sonucunda kendinin onlardan âşıklık konusunda daha meşhur olduğunu söyleyerek bir rekabet durumu oluşturmaktadır. Şairliğin en önemli gerekliliklerinden birinin iyi bir âşık olmak şeklinde belirlendiği divan şiirinde, aşklarıyla ünlenen iki “erkek” âşık karşısında kendinin daha meşhur bir âşık olduğunu dile getirmek, bir başka açıdan, Leylâ Hanım'ın bilinçaltında, kendi şairliğinin ispatı olarak da düşünülebilir. Leylâ Hanım'ın âşıklık konusunda kıstas olarak kendisine Mecnun'u alması, onun erkek egemen söylemin oluşturduğu bir gelenekte şiir yazabilmek ve aynı geleneği kendine mal etme çabası olarak da yorumlanabilir. Şairliğin en önemli şartlarından biri, âşık olmaktır. Bu aşkın, şairin gerçek hayatta yaşadığı bir aşk olmasından çok, geleneğin belirlediği noktalara ne derece uyduğu ve bu noktalardan hareket ederek ne derece özgün olduğu, kişinin şair olarak bir üslup kazanmasında belirleyici rol oynamaktadır. Yüzyıllar boyunca erkekler tarafından oluşturulmuş, değiştirilmiş ve geliştirilmiş bir edebiyatın içinde var olmaya çalışan bir kadın şairin kendini erkek olan bir âşıkla karşılaştırması doğal karşılanmalıdır. Leylâ Hanım'ın kendini “kadın” ya da “kadın şair” yerine bir şair olarak kabul ettirmesi, onun şairlik gücünü de belirleyecektir. Dolayısıyla Leylâ Hanım'a dair getirilen eleştirilerin en önemlisi olan, “kadınsı bir söylemin olmaması”, bu noktada yeniden değerlendirilmelidir. Bu örnekler, Leylâ Hanım'ın kadınlığını ispat etme gibi bir meselesinin olduğundan çok; âşıklığını ve dolayısıyla şairliğini kabul ettirme gibi bir meselesi olduğunu düşündürmektedir. Bir kadın şairin, kendilerine sunulan geleneği kabul etmesini anlamlandırabilmek için, 15 yüzyılda yaşamış olan Zeynep Hatun'un “şair olarak kabul görmek amacıyla, erkekler gibi alçakgönüllü, esprili, daha aşkın bir insan olma, merdane olma arzusunu dile getir[mesidir]” (Sılay 201). Onun, kendisine sunulan geleneksel

söylemi etmesi, divan şiirinde varolabilmek için yapılmış bir seçimdir. Bu anlamda, kadının kişisel alanının ve buna giren unsurların incelenmesi, bir kadının erkek şair tarafından yapılandırılan bilgileri, sözcükleri, düşünce, inanç ve arzuları yansıtan bir geleneğin içinde şiir yazmaya girişmesini (Sılay 195) olanaklı kılmaktadır. Bu yorum katmanı, “erkek egemen” geleneksel söylemden farklı yazmadığı “düşünülen” kadın şairleri anlamlandırabilmek açısından önemlidir. Kadının varolabilmesi için nasıl bir tepkiye ihtiyacı varsa, bir kabullenişe de ihtiyacı olabilir. Böylece, ister erkek egemen söyleme karşı çıkılsın, ister bu söylem kabul edilsin, kadın şairlerin şiir yazma çabası, bir “varolma” çabası olarak yorumlanabilir.

Bu mesele, şairin kendini diğer erkek şairlerle kıyaslayarak şairliğinin gücünü ispatlamaya çalışmasında da kendini göstermektedir. “*Benem ol şâ'ir-i rûşen-dil ü pâkîze-edâ/ Bîkr-i mazmûnıma itmez mi cihân istihsân*” (O saf üslûba sahip, gerçekleri bilen şair benim, Dünya, benim orijinal mazmunumu beğenmez mi) (Kaside5/32) diye soran Leylâ Hanım, Osmanlı şiir geleneğini kabul etmiş görünmektedir. Bu beyit, aynı zamanda bu gelenek içinde sözünü duyurma isteği olarak da yorumlanabilir. Ey Leylâ, Galip’e nazire yazmaya şimdi gücün yoksa bir gün gelir, kalemin şakrak öten bir bülbül gibi olur, sözleri, Leylâ Hanım’ın bu gelenek içinde bir gün söz sahibi olacağı umudunu taşımaktadır. Bu kendine güvenin yanında, kendinden önceki ve dönemindeki şairlere duyduğu saygı da ağır basmaktadır: “Keçeci-zade İzzet Hazretlerinin izinden gidince, kalemim beceriksizlikle bülbül gibi feryat etmeye başladı bu gece”; “Leylâ, Vasıf Hazretlerine nazire yazmak acaba senin haddin midir?”; “Nûrî’ye nazire yazmaya cesaret eden, irfan meclisinde azarlanmaktan kaçamaz” sözleriyle Leylâ Hanım, bu saygıyı dile getirmekte; aynı zamanda, şiir yazma konusundaki alçakgönüllülüğünü hissettirmektedir. Şair, aynı zamanda dönemindeki diğer şairlerden destek

beklemektedir: “Keçeci-zâde’nin senin yapacağın tahmise göstereceği rağbet, irfan meclisine uygun düşecektir”, “Mürüvvet erbabı eksiklerini affetmeseydi, Leylâ tahmise cesaret edemezdi”, “Leylâ, hüner ehlinin affına güvenerek Vasıf Bey’e nazire yazmaya cesaret etti” sözleri, onun şiir yazabilmesi için diğer şairlerin ona destek ve güven vermesi gerektiğini düşündürmektedir. “Vasıf bu mazmunumu almazsa, keyfi bilir, benim şiirlerime parlaklık ve güzellik veren değer budur işte” dediği beyit ise, artık Leylâ Hanım’ın kendine güvenen bir şair olduğunun belki de en büyük göstergelerinden biridir. Bu anlamda, Leylâ Hanım’ın kendini, dönemindeki erkek şairlerle karşılaştırdığı bu beyitler, onun, söz konusu divan şiiri geleneğinde varolma bilinci olarak yorumlanabilir.

b. Şairin Kendini Leylâ İle Karşılaştırması

Yukarıda incelenen bölümde, şairin âşıklık derecesini kanıtlamak için Ferhat ve Mecnûn’u örnek vermesi, onun söz konusu şiir geleneğini temellük etmesi yönünde yorumlanmıştır. Divanda, adı geçen âşıkların yanı sıra, Leylâ Hanım’ın kendine örnek olarak bir kadın âşığı aldığı da görülmektedir. Üstatlarının Leylâ olduğunu söyleyen şair, Leylâ’nın kendilerine elifbadan önce aşk nüshasını okuttuğunu belirtmektedir. Bu beyit, şairin aşk konusunda kendine üstat olarak Leylâ’yı kabul etmesini bildirmesi açısından önemlidir. Henüz okuma yazma bilmeden aşk nüshasını okumayı Leylâ sayesinde öğrenmiştir: “*Ezelden rûhı şâdolsun bize üstâdımız Leylâ/ Elif-bâ’dan çok evvel nüsha-i ‘aşkı okutdurdı*” (Gazel 114/7).

Leylâ Hanım’ın kendini erkek âşıkların yanı sıra kadın âşıklarla da karşılaştırması, kadınlık bilincinin açığa vuruluşu olarak yorumlanabilir. Âşıklığı ile meşhur olan bir erkekle karşılaştırmının kendisi için yeterli olmayıp kendini ayrıca

bir kadın âşıkla karşılaştırması, bu noktada şairin temellük ettiği divan şiiri geleneğini ihlâl etmesi yönünde ilgi çekicidir. Şairin, kendini kadın bir âşıkla kıyaslaması, kendi kadın kimliğini şiire yansıtması bakımından da önemlidir. Kendini karşılaştırdığı kadın âşıkla olan isim ortaklığı, bunun nedeni olarak yorumlansa da erkek şairlerin kendilerini Leylâ ile karşılaştırmadıkları düşünüldüğünde, Leylâ Hanım'ın bu yöndeki beyitleri daha da önem kazanmaktadır. Burada önemli olan, şairin Leylâ'yı bu beyitlerde nasıl bir âşık olarak belirlediğidir; ama ne olursa olsun, şair, ondan daha iyi bir âşıktır. İster bir erkek âşıkla isterse bir kadın âşıkla kıyaslasın, her ikisinde de ortak olan nokta, şairin bu âşıkları âşıklık konusunda geçtiğidir. Bu, aynı zamanda, onun âşıklık konusundaki yetkinliğinin ve dolayısıyla başarılı bir şair olduğunun kanıtıdır: *Leyâl-i gamda kayd-ı kâkûlünle tâ-seher ey mâh/ Nice demdir fesânem rûh-ı Mecnûn'ı uyutdurdu* (Ey ay yüzlü güzel, bu gam gecesinde kâkûlünün zinciriyle sabaha kadar nice zamandır efsanem Mecnun'un ruhunu uyutturdu) (Gazel 114/3).

Sevgilisi kendisine verdiği sözü unuttuğundan beri, gönlünde Leylâ gibi kederi vardır. Şair bu beyitte de bir âşık olarak kendini yine Leylâ'ya benzetmektedir : “*Ol şûh bizimle ideli 'ahdi ferâmûş/ Leylâ gibi eyvâh gönülde kederim var*” (Gazel27/6). Leylâ Hanım, gönlündeki kederin derecesini belirtmek için, *Leylâ vü Mecnûn Mesnevisi*'ne ve en önemlisi, bu mesnevinin kadın kahramanına gönderme yapmaktadır. Tüm bu açıklamaların yanı sıra, kendini âşık olarak öyle bir konumda görmektedir ki gönlünde kederi olan bir âşıkın benzetmeliği olabilecek derecededir. Leylâ Hanım'ın daha önceki beyitlerde âşık benzetmeliği olarak Ferhat ya da Mecnun'u kullandığı düşünülecek olursa, kendini Leylâ'ya benzetmesi kadınlık vurgusu açısından ayrı bir önem taşımaktadır. Şair, güzellerin şahı olan sevgilisine, adına gönül denilen ve Leylâ'dan yadigâr kalan bir hediye vermiştir. Leylâ Hanım,

bu beyitte de kendini âşık konumunda göstermekte; Leylâ'nın gönlünü; yani kendi gönlünü sevgilisine hediye ettiğini; ona âşık olduğunu belirtmektedir. Sabaha kadar âh eden âşık, sevgilisine bunu yabancıya sormamasını; bu durumu kendinin anlatacağını söyleyen şaire göre âşıklar, Merhum Şem'î'nin izinden her gece gidip yanmaktadır; şöhretleri ise Leylâ gibidir: “*Tâ subha kadar âhımı bîgâneye sorma/ Çekdiklerimi eyleyeyim ben sana ta'bîr*” (Gazel 33/4). Bu beyitte, âşıkın pervane gibi muma gidip yanmasına gönderme yapan Leylâ Hanım, âşıkların şöhretlerinin Leylâ gibi olmasını hem beyitteki gece kelimesiyle tenasüp içinde kullanmıştır hem de kendini âşıklık konusunda tam ve yetkin gördüğünü ispatlamıştır. Üstelik âşıklık mesleğinde şöhret sahibidir. Âşıklığın şairliğin şartlarından biri olduğu düşünüldüğünde, Leylâ Hanım da şöhretli bir şairdir: “*Biz dahi Şem'i-i merhûma idüp pey-revlik/ Yanarız her gice Leylâ gibidir şöhretimiz*” (Gazel42/5). *Leylâ vü Mecnûn* mesnevisindeki kadın karakter olan Leylâ, divan şiiri geleneğinde sevgilinin benzetmeliklerinden biriyken; *Leylâ Hanım Dîvânı*'nda aynı zamanda âşıkın benzetmeliği olarak kullanılmaktadır.

Kendini, Leylâ vü Mecnûn Mesnevisindeki kadın karakterle özdeşleştiren ve kıyaslayan Leylâ Hanım, kimi beyitlerinde de diğer kadın şairlerle kıyaslayarak şairliğini ispatlamaya çalışır. “*Fıtnat-ı merhûmeyi tanzîre yokdur kudretim/ Hâme taksîrin bilip nâ-çâr kendin gösterür*” (Rahmetli Fıtnat'a nazire yazmaya gücüm yoktur; kalem suçunu bilip çaresizce kendini gösterir) (Gazel 30/7) beytiyle, kendinden önce yaşamış bir başka kadın divan şairine olan saygısını dile getirmektedir. “O dergâhın ihsanından memnun kalacak kişi neden ben olmayayım; çünkü Tanrı Fıtnat'taki bütün ilmi bana bağışladı” diyerek hem artık Fıtnat'ın yerine geçtiğini ve ondan daha iyi bir şair olduğunu belirtmekte hem de Fıtnat'ı kendine bir hoca olarak kabul ettiği mesajını vermektedir. Bu beyitlerin yanı sıra, Leylâ

Hanım'ın, şair Fıtnat'ın ismine genelde, ondan daha iyi şiir yazabileceğini iddia ederken yer verdiği dikkat çekmektedir: “*Kandadır Fıtnat gelüp olsun benimle imtihân/ İşte meydân-ı sühân işte kalem işte kitâb*” (Fıtnat nerede, hadi gelip benimle kendini imtihan etsin; işte meydan, işte söz, işte kalem, işte kitap) (Gazel2/18) diyerek Leylâ Hanım, kendini şairlik konusunda Fıtnat Hanım'la karşılaştırmakta ve ona olan üstünlüğünü meydan okur bir tavırla dile getirmektedir. “*Şöyle merdâne hüner-perdâz olurdu ki sözüm/ Fıtnat'ın âsârını eylerdi bî-nâm u nişân*” (Lutfunla gamlı gönlüme güç gelseydi eğer, sözlerim Fıtnat'ın eserlerini isimsiz ve izsiz bırakırdı) (Kaside3/14) diyen Leylâ Hanım, bir şair olarak Fıtnat Hanım'dan daha başarılı olma arzusunu açıkça dile getirmektedir. Bu, Leylâ Hanım'ın kendini yalnızca erkek şairler arasında görünür kılma isteğinin olmadığını; aynı zamanda kadın şairler arasında da kendine bir yer aradığını göstermesi bakımından önemlidir.

Bu, aynı zamanda, Leylâ Hanım'ın, kadın şairleri şiirine bir özne olarak dâhil ettiğinin ve onları onayladığının göstergesidir. Erkek şairler, şiirlerine kadın şairleri konu edinmezken, bunu bir kadın şairin yapması, geleneksel söylemdeki kırılma olarak yorumlanabilir. Aşağıdaki beyitler, Leylâ Hanım'ın diğer kadın şairleri şiire konu etmesini örneklendirmektedir:

- Gazel2/7 *Nice ben olmayam ol dergehin memnûn-ı ihsânı/Bütün Fıtnat'daki feyzi bana bahş itdi Mevlânâ* (Neden o dergahın iyilikten [dolayı] memnun olan [kişisi] ben olmayayım? Efendimiz Fıtnat'taki bütün ilim, irfan ve verimliliği bana bağışladı.)

- Gazel10/5 *'Afv itmese noksânını erbâb-ı mürüvvet/İtmezdi bu Leylâ dahi tahmîse cesâret/'Arz itmege ahvâlini yok dilde liyâkat/Lutfundan eger olsa Nesîbâ'ya da ruhsat/Binden birisin eyleye ahvâlini takrîr* (Cömertlik erbabı senin noksanını affetmese/Bu Leylâ da tahmise cesaret

edemezdi/Senin hâlini sunmaya dilde hüner yok/Eğer lutfundan Nesîbâ'ya da izin olsaydı, binden birinin hâlini anlatırdı)

- Gazel71/6 *Bunı eyler ise tahmîs Nesîbâ Hanım/ Feyz alup bu gazelim elden ele gezse mahâl* (Bunu Nesîbâ Hanım tahmis ederse, bu gazelimi feyz alıp elden ele yer gezse)

- Gazel112/7 *Ey dil ma'ârif ehli Nesîbâ-yı şâ'iri/ Görse bakar mı sendeki eş'âra bir dahi* (Ey gönül, maarif ehli şair Nesîbâ'yı görse sendeki şiirlere bir daha bakar mı?)

c. Leylâ Hanım'ın Kadınları Şiirine Konu Etmesi:

Yazar konumunda genellikle erkeklerin var olduğu bir edebiyat geleneğinde, Leylâ Hanım, yukarıda belirtildiği gibi, bir “kadın” şair olarak kendini konumlandırmasının yanı sıra, hem saray ve çevresine mensup hem de kendi gündelik hayatındaki kimi kadınları şiirine konu edinmiştir. Erkek şairlerde görülmeyen bu yapının, Leylâ Hanım tarafından şiirde kullanılması, bir kadın şairin diğer kadınları şiirinin öznesi yapması bağlamında önemlidir. Önceki bölümlerde gösterildiği üzere toplumsal hiyerarşide kendine yer bulamayan kadını şiirine yerleştirir. Bu da divan şiirinin Osmanlı toplumsal hayatını bire bir yansıtan yapısını yıkan bir tavır olarak okuma imkânı sunmaktadır. Toplumsal hiyerarşide adı geçen kadınlara yer vermesinin ötesinde, cariyesini de şiire konu etmesi, söz konusu “yıkım”ı ispatlamaktadır. Aşağıdaki beyitler, Leylâ Hanım'ın kadını şiirine özne olarak yerleştirmesini örneklendirmektedir:

- Tarih30/1 *Sa'îd olsun Kebîre Hanım' a Hak viridi bir mahdûm/ Burûsa'da gelüp ekvâna kıldı 'âlemi dil-şâd*

- Tarih31/1 *Viridi bir mahdûm Hak şimdi Behiyye Hanım'a/*

Makdemini atvel-i 'ömr ile meymûn eyleye

- Tarih39/2 *Yazıldı hûn-ı çeşmimle bu târîh/ "Sa'âdet genc iken gitdi bekâya (1240)*

- Tarih40/1 *Lâleli'nin kâtibinin duhteri kıldı gülzâr-ı na'îmi cây-gâh*

- Tarih41/1 *Âhiretlik' Andelîb Hânım fenâdan gitdi âh/ Eyleyüp gülzâr-ı firdevsi cüvânlıkda mekân*

- Tarih45/11 *Gitdi 'âlemden cüvânlıkda redâ'an hâherim/ Fûrkati bî-çârenin âteş bıraktı cânıma*

- Tarih48/3 *İşte Râhmî Beg Efendi olmuş iken sadr-ı Rûm/ Duhter-i nâzendesi hayf eyledi 'ukbâyı cây*

- Tarih49/1 *Bükâ eylerdi Râhmî Beg bununla âh idüp her gâh/ Cihândan duhterim 'azm-i beka itdi yakup cânım*

- Tarih49/2..Kemâl-i hüzn ile Leylâ bu düşdi fevtine târîh/ "Meded firdevsi cây ide şerîfe Sâfiye Hânım" (1243)

- Tarih50/6 *Hak Ta'âla kabrini gencîne-i envâr ide/ Mâder ü hâherleri itdikçe feryâd u figân*

- Tarih52/7 *Didim Leylâ dem-i fevtinde târîh/ "Refî'a Hânım'ı aldı ecel hayf"*

- Tarih53/2 *Hüzn ü fûrkatde kodı şimdi Hadîce Hânım'ı/ Bir perestârı idüp 'azm-i reh-i dâr-ı beka*

- Tarih53/3 *Vâlidem anı çerâg itmek ümîdindeydi âh/ "İrci'i" emrini gûş itdikde bulmadı rehâ*

- Tarih53/5 *Söyledim Leylâ kemâl-i hüzn ile târîhini/"Genc iken Seyyâre'ye kıydı bu dem tîr-i vebâ" (1240)*

- Tarih54/7 *Didim harf-i mücevher ile târîh/ "Şefîka Hânım'a câ oldu*

'ukbâ"

Tahakküm ilişkisi ve bunun yansıması olan ikili karşıtlıklardan yola çıkarak dişil bir dili olduğu söylenen divan şiiri geleneğine ait metaforlar, Leylâ Hanım'ın beyitlerin çoğunluğunda görülmektedir. Tezin giriş bölümünde de açıklandığı üzere, dişil dil kavramsallaştırması, bu dilin pasifliği üzerinden geliştirilmiştir. Bu pasif söylem Leylâ Hanım'ın şiirinin genel yapısını oluşturmakla birlikte, kimi beyitlerinde kadın söylemini görmemiz mümkündür. Yukarıda örneklerle gösterdiğimiz yapı bu bağlamda önem kazanır. Şair, pasif yani dişil dili kırar ve kadını özne konumuna yerleştiren, kadın âşıkla kendini kıyaslayan bir söylem yaratır ve kendine ait bir kadın dili oluşturur. Bu bağlamda Leylâ Hanım'ın şiirinde bu tür beyitlerin azlığı ya da çokluğu herhangi bir önem teşkil etmez, bir beyitte dahi olsa bu yapının kırılmış olması şairin bir öncül olarak okunması bağlamında çok önemlidir. Ancak, Leylâ Hanım'ın bütün bunları bilinçli bir tavırla yaptığı gibi bir düşünce bu tezin savlarından biri değildir. Önemli olan bu yapıya müdahale etmesi ve kendi söylemini yani bir kadın söylemini yaratmış olmasıdır.

Sonuç olarak, Leylâ Hanım, kendisine gelenek tarafından sunulan “dişil” dili, olduğu gibi kullanmak yoluyla temellük etmektedir; ancak her ne kadar Dîvânın bütünü için geçerli olmasa da yukarıda dile getirilen örnekler bağlamında, geleneksel söylemin yarattığı ”dişil” dili tekrar etmenin yanı sıra, kadını özne konumuna yerleştirmesi, bir taraftan toplumsal hayatta var olan diğer taraftan da “sıradan” olarak değerlendirilebilecek kadınları şiirine konu edinmesi bağlamında, kadınsı bir dil yarattığı düşünülmektedir. Kadınların özgürleşmesinin yolu, “erkek haline gelmekten” ya da erkeklerin organlarını ve nesnelerini kıskanmaktan değil; dişil öznelerin cinsiyetlerinin ve ait oldukları dilsel türün yüceltilmesinden geçer (Irigaray, *Ben, Sen, Biz* 74). Bu durumda, Leylâ Hanım'ın gelenek içinden yazdığı

şiiirler her ne kadar genel söylem içinden ifade edecek olursak, “erkek haline gelerek” özgürleşme olarak okunsa da asıl özgürlüğü, kendi ifadelerinde bulacaktır. Leylâ Hanım’ın bu dili temellük ederek ihlal etmesi ve bunun sonucunda, “kadınsı” dille birkaç beyit de olsa şiir kaleme alması, Cixous’un, “kadınların ezilmesine ve susturulmasına hizmet eden bir kültür sistemini yıkacak kadınca bir dile gereksinim olduğu” (Moran 261) inancını desteklemektedir. Irigaray, Kristeva ve Cixous’nun “önerdikleri kadınca dil, ataerkilce dili yıkmayı hedefleyerek, ikili karşıtlıklar mantığına yer vermeyen, bir başkaldırı dili[dir]” (Moran 261). Bu anlamda, söz konusu ikili karşıtlıkları kırarak “geleneksel” dişil dili yıkan Leylâ Hanım, kendi kadınsı dilini oluşturmuştur.

Bu durumda Leylâ Hanım, geleneğin içinde kaleme aldığı beyitlerde, aslında dişil dile sahiptir. Şair, gelenekle birebir örtüşmeyen ve kendine özgü olarak değerlendirilebilecek beyitlerini ise kadınsı bir söyleme sahiptir. Örneğin, kendini Leylâ vü Mecnûn mesnevisinin kadın karakteri Leylâ ile özdeşleştirdiği beyitler bu anlamda önemlidir; ancak Leylâ’nın âşık ya da mâşuk olarak okunduğunda farklı sonuçlar doğmaktadır. Leylâ mâşuk olarak kabul edildiğinde, şairin kendini mâşukla özdeşleştirmesi ve aşkı ondan öğrendiğini dile getirmesi, kendini mâşuk pozisyonunda konumlandığına bir göstergesidir. Bu, şairin söylem olarak aktif bir konumda olmasını sağlamakta; dolayısıyla bir kadınsı dil yaratmakta; geleneği bu noktada kırmaktadır. Eğer Leylâ âşık olarak okunursa, Leylâ Hanım, dişil söylemi devam ettirmektedir; ancak terk farkla: Kendine örnek aldığı âşıkın cinsiyetinin kadın olması. Bu, her ne kadar var olan geleneği söylem açısından kırmasa da içerik noktasında bir kırılmadır; çünkü kendine erkek âşıkları örnek aldığı gibi aynı zamanda kadın âşıkla da özdeşleşmektedir.

Yukarıda söylenenler bağlamında, erkek egemen söylemin dışına çıkmayarak kendine özgü bir söylem geliştiremediği için eleştirilen kadın şairlere yönelik geliştirilen klişe eleştirilere de yanıt verilerek söz konusu çifte standardın ve çelişkinin ortadan kalkmasını sağlayabilecek bir yorum katmanı oluşturulabilir. “Erkekçe söyleyiş”in olumlu bir özellik olarak değerlendirildiği ve ancak bu söyleyişe sahip bir kadın şairin gelenekte var olduğu ön kabulü, tersine bir okumaya tabi tutulmuştur: Osmanlı şiiri, dişil dille kaleme alınmış; Leylâ Hanım, gelenek içinden yazdığı şiirlerde dişil bir dile sahipken kendine özgü beyitlerle bir kadınsı bir söylem yaratmıştır.

SONUÇ

Bu tez çalışmasında, divan şiirinin eril bir dille yazıldığı ön kabulünden bağımsız olarak, aslında “dişil” bir dille kaleme alındığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu bağlamda, “kadın” divan şairlerinin, söz konusu “eril” dili; yeniden ürettiği ve kendilerine özgü bir söylem geliştiremediğine yönelik geleneksel eleştirilerin aksine, bir kadın söylemi yaratıp yaratamadıkları, on dokuzuncu yüzyıl şairlerinden biri olan Leylâ Hanım üzerinden irdelenmiştir. Bu çalışmada, her ne kadar kadın şairlerin şiir geleneğindeki azlığının nedenleri üzerinde durulmasa da Leylâ Hanım’ın poetikasının incelendiği bölümlerin kendi akışı içinde, bu soru da irdelenmiştir. Çalışmada, divan şiiri gibi belirli kurallar çerçevesinde gelişen ve etkinliğini sürdüren bir şiir geleneğinde, bir kadın dilinin varlığından kesin olarak söz edilip edilemeyeceği, kadın şairlerin sadece “kadın” oldukları için bu dilin doğal taşıyıcısı ve uygulayıcısı olarak kabul edilip edilemeyeceği, kadın ve erkek şairlerin, divan edebiyatının temelini oluşturan konulara yaklaşımlarında ve bu konuları şiirlerine aktarmalarında kolayca ayırt edilebilecek farklılıklar bulunup bulunmadığı gibi temel sorular üzerinde yoğunlaşmıştır.

Leylâ Hanım Dîvânı’nda, onu dönemin erkek şairlerinden ayıran bir farklılığın olup olmadığının tartışıldığı bu çalışmada, divan şiirinde kadın sesi/söylemi/dili üzerine çeşitli yorumlar geliştirilmiştir. Bu tezde kavramsallaştırılan “dişil dil”le kastedilen, feministlerin ortaya attığı ve olumladığı “kadın dili” değildir. Kadın dili, eril söylemi yıkıp kadınlara özgü bir ifade biçimi geliştirmeyi hedeflemekte iken, burada söz konusu edilen dişil dil, edilgenlikle eş tutulmuştur.

Bu tez çalışmasında, divan şiiri geleneğini, “eril dil”- “dişil dil” kavramları çerçevesinde irdelerken, kadın şairler söz konusu olduğunda, dilin ne ölçüde farklılaşacağı üzerinde durulmuştur. “Kadın sesi/söylemi/dili” olgusunun, on dokuzuncu yüzyılın divan şiiri geleneğinde, kendisine bir yer açıp açmadığı sorusunun yanıtını bulmak için, feminist görüşlerden yararlanılmış, kimi noktalarda, divan şiirinin, Osmanlı toplumunun yaşayışı ile kurduğu tarihsel, kültürel ve sosyolojik bağ koparılmadan, söylem analizi olarak adlandırılabilir bir sorgulama geliştirilmiş, kimi noktalarda ise kültürel bir söylem oluşturulmuştur.

Leylâ Hanım’ın poetikası ortaya konulurken, onun gerek gönderme yaparak gerekse nazireler yazarak bahsettiği erkek şairlerin söylemini kendi söylemi olarak nasıl kabul ettiği saptanmıştır. Leylâ Hanım, söz konusu erkek şairleri taklit edip kendi üslubunu yaratamadığı noktalarında eleştirilere maruz kalsa da onların söylemini kendine mâl etmesinin, bir kadın olarak var olma ve sesini duyurma aracı olduğu düşünülmüştür: Şair olmak, toplumda kadın olduğunu kanıtlamanın, kadın olarak kabul görmenin araçlarından biridir.

Çalışmanın birinci bölümünde, on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı toplumunun, askerî, siyasî, toplumsal tarih başlıkları ile bir portresi sunulmuştur. Ayrıca, aile, evlilik, eğitim alt başlıkları çerçevesinde, Osmanlı toplumunda kadınları yaşama olanaklarına değinilmiştir. Bu bölümde, Osmanlı toplumunda kadın şairlerin

tarihçesi anlatılmış ve bu şairlere yönelik geliştirilen eleştirel bakış açılarından söz edilmiştir.

Tezin ikinci bölümünde, divan şiirinde dişil-eril anlam taşıyan ikili karşıtlıklar belirlenerek, bunlardaki dişilin eril üzerinde kurduğu tahakküm saptanmıştır. Bu zıtlıklardan yola çıkarak divan şiirinin “eril” olarak kabul edilen geleneksel söylemi sorgulanmış, söz konusu geleneğin dilinin, kabul gören görüşün aksine “dişil” olduğu saptanmıştır. Tanpınar ve Andrews’un okumalarında belirttikleri, divan şiirinin Tanrı-kul, padişah-tebaa ve sevgili-âşık düzlemlerinde yorumlanabilmesi, ikili karşıtlıkların divan şiirinin temelinde bulunduğu en önemli göstergelerinden biri olarak düşünülmüştür. Bu anlamda, Cixous’nun ortaya koyduğu ikili karşıtlıklardaki ve divan şiirindeki hiyerarşik yapıdan yola çıkarak aynı bölümde, tahakküme uğrayan tarafın âşık olduğu göz önünde bulundurulmuş, kendini edilgen bir konumda çizen ve sevgiliye olan duygularını aynı edilgenlikle dile getiren âşıkın dili irdelenmiştir. Edilgenliğin kadınsılıkla eş değer tutulduğu feminist okumaların da yardımıyla çoğunluğunu erkek şairlerin oluşturduğu ve şairliğin âşıklıkla özdeşleştirildiği divan şiirinin dilinin “dişil” olduğu ortaya konmuştur.

Tez çalışmasının üçüncü bölümünde, Leylâ Hanım’ın hayatı ve sosyal çevresi tanıtılmış, şairin Dîvânı, biçim ve içerik açısından incelenmiştir. Bu bölümde, *Leylâ Hanım Dîvânı*’ndaki dişil-eril karşıtlıklardan yola çıkarak onun, geleneksel mazmunlarla yazdığı beyitleri, bir önceki bölümde ispatlanan “dişil” dille yazdığı saptanmıştır. Leylâ Hanım, söz konusu beyitleri dişil dille yazmaktadır; çünkü divan edebiyatının erkek şairleri, bu dili kendisine hazır olarak sunmaktadır. Şair, geleneğin, kendisine sunduğu dili kullandığında, özel bir çaba harcamadan dişil bir dille yazmaktadır. Leylâ Hanım’ın bazı şiirlerinde, geleneksel söylemin dışına çıkarak, kendine özgü olarak ifade edilebilecek beyitler kaleme alması, divan şiirinin

erkek şairlerinin söylemini (dişil dil), ihlâl etmek yerine, kadın bir özneye özdeşleşmek, kadını şiire konu etmek; dolayısıyla bir kadınlık vurgusu yapmak bağlamlarında, “kadın söylemi” yaratması yönünde yorumlanmıştır. Sonuç olarak, dişinin erkeğe tahakküm kurduğu bir karşıtlıkta şair, geleneksel dille yazdığı şiirlerde, aynı zamanda kendi biyolojik cinsiyetinin de dili olan “dişil” dili benimsemekte, kendine özgü olarak nitelendirilebilecek “birkaç” beytinde ise, “yeni bir kadın dili” oluşturmaktadır.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

Açıl, Berat. “*Hüsn ü Aşk*’ta Anlatıcı Olarak Gelenek.” *kitap-lık* 107 (Temmuz-Ağustos 2007): 101-4.

Abadan-Unat Nermin. “Kadın Araştırmalarının Neden, Amaç ve Kapsamı” *Türkiye’de Kadın Olgusu*, Haz. Necla Arat. İstanbul: Say Yayınları, 1992.

------. *Türk Toplumunda Kadın*. İstanbul: Araştırma Eğitim Ekin Yayınları, 1982.

Ağaoğlu, Ahmet. *İslamiyette Kadın*. Ankara: Birey ve Toplum, 1985.

Akün, Ömer Faruk. “Divan Edebiyatı”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994, 389-427.

Akın, Nüzhet. *The Organic Project of American Literature*. Ankara: Platin Publishing and Distribution, 2007.

Albayrak, Sadık. *Meşrutiyet İstanbul’unda Kadın ve Sosyal Değişim*. İstanbul: Yeditepe Yayınları, 2002.

Altındal, Aytunç. *Türkiye’de Kadın*. İstanbul: Anahtar Kitaplar, 1991.

Alkan, Ahmet Turan. "Herkesin 'Osmanlı'sı Kendine." *Cogito (Osmanlılar Özel Sayısı)* 19 (Yaz 999): 225-31.

Andersen, L. Margaret. *Thinking About Women-Sociological Perspectives on Sex and Gender*. New York: Macmillan Publishing Company, 1993.

Andrews, Walter G. ve Mehmet Kalpaklı. *The Age of Beloveds*. Durham and London: Duke University Press, 2005.

Andrews, Walter G. *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

-----, "Yabancılaşmış 'Ben'in Şarkısı." *Defter* 39 (2000): 106-32.

-----, "Batı'da Osmanlı Şiirini Okumak." *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: YKY, 1999.

Anger, Bulcay. *Tarih Boyunca Erkek Gibi Kadınlar*. İstanbul: Kaynak Yayınları, 1988.

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

Arat, Necla. *Kadın Sorunu*. İstanbul: Say Yayınları, 1986.

-----, *Kadın ve Cinsellik*. İstanbul: Say Yayınları, 1993.

Aren, Munise. *Türk Toplumunda Kadın Bibliyografyası*. Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneği, 1980.

Arsel, İlhan. *Şeriat ve Kadın*. İstanbul: Kurtiş Matbaası, 1991.

Arslan, Mehmet. *Leylâ Hanım Divanı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2003.

-----, *Şeref Hanım Divanı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2002.

Art, Gökçen. *Şeyhülislam Fetvalarında Kadın ve Cinsellik*. İstanbul: Çiviyazıları, 1996.

Asım, Selahattin. *Osmanlı'da Kadınlığın Durumu*. İstanbul: Arba Yayınları, 1989.

Atiker, Erhan. *Bireyselleşme ve Toplumsal Farklılaşma*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1995.

Ayan, Gönül. "Bazı Mesnevilerde Osmanlı-Türk Kadın Kimliği." I. Türk Dünyası Kadınları Dostluk ve Dayanışma Kurultayı. Ankara: Türk Ocakları, 2001.

-----". "Mihri Hatun ve Şiirleri." *Erdem* 13(Ocak 1989): 23-32.

Aydın, M. Akif. "Osmanlı Toplumunda Kadın ve Tanzimat Sonrası Gelişmeler". *Sosyal Hayatta Kadın*. Haz. İsmail. Kurt. İstanbul: Ensar Neşriyat, 1996, 143-156.

Aydın, Mehmet. *Ne Yazıyor Bu Kadınlar: Osmanlı'dan Günümüze Örnekleriyle Kadın Yazar ve Şairler*. Ankara: İlke Kitabevi, 1995.

Aylar, Selçuk. "Divan Şiirinde Sosyal Hayatın İzlerine Dair Birkaç Örnek." *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999, 75-7.

Badinter, Elizabeth. *Biri Ötekidir: Kadınla Erkek Arasındaki Yeni İlişkiler ya da Androjin Devrim*. İstanbul: Afa Yayınları, 1992.

Banarlı, Nihad Sami. "Kadın Şairler". *Resimli Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*. İstanbul: MEB Yayınevi, 1971.

Bardakçı, Murat. *Osmanlı'da Seks*. İstanbul: İnkılâp Yayınları, 2005.

Başlı, Şeyda. "'Yazgı'nın Ötesinde Bilge'ce Aşk Masalları." *Varlık* 1181 (Şubat 2006): 15-8.

Bauman, Zygmunt. *Sosyolojik Düşünmek*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998.

Baykan, Ayşegül ve Belma Ötüş-Baskett, *Nezihe Muhittin ve Türk Kadını (1931): Türk*

Feminizminin Düşünsel Kökenleri ve Feminist Tarih Yazıcılığından Bir Örnek. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.

Beauvoir, Simone de. *Kadın “İkinci Cins” Bağımsızlığa Doğru.* İstanbul: Payel Yayınları, 1993.

-----, “Seven Kadın.” *Aşkın Anatomisi.* İstanbul: Say Yayınları, 1983, 212-41.

Bek, Kemal. “Divan Şiirinde Edâ ve Söylem: Divan Şairleri Birbirine Benzemez.” *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler.* Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999, 335-48.

Bekiroğlu, Nazan. *Şâir Nigar Hanım.* İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.

-----, “Osmanlı’da Kadın Şairler.” *Osmanlı: Kültür ve Sanat* 9. Ankara: Yeni Türkiye, 1999, 802-12.

Benhabib, Şeyla. *Modernizm, Evrensellik ve Birey.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.

Berktaş, Fatmagül. “Feminist Teorinin Önemli Bir Alanı: Cinsellik.” *Cogito* 58 (Bahar 2009): 58-72.

-----, “Tanımlanması ‘Serbest’ Bir Nesne: Kadın”. *Kadınların Gündemi.* Haz. Necla Arat. İstanbul: Say Yayınları, 1997, 89-97.

-----, *Kadın Olmak/Yaşamak/Yazmak.* İstanbul: Pencere Yayınları, 1991.

-----, *Tarihin Cinsiyeti.* İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

-----, *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın.* İstanbul: Metis Yayınları, 2000.

Bograd, Michele. “What Are Feminist Perspectives on Wife Abuse.” *Women’s Studies-Essential Readings.* Der. Jackson, Stevi ve diğer. New York: New York

University Press, 1993, 197-8.

Butler, Judith. *Cinsiyet Belası*. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.

Celal Nuri (İleri). *Kadınlarımız*. Haz. Özer Ozankaya. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.

Cindoglu, Dilek, Murat Cemrek, Sule Toktas, Gizem Zencirci. "The Family in Turkey: The Battleground of the Modern and the Traditional." Ed. Charles Hennon and Stephan M. Wilson, in *Families in a Global Context*, Routledge Press, 2008.

Cixous, Hélène ve Catherine Clément. *The Newly Born Woman*. Minneapolis: University of Minnesota, 1986.

Cliff, Tony. *Kadınların Özgürlüğü ve Sınıf Mücadelesi*. İstanbul: Ataol Yayıncılık, 1981.

Connell, R. W. *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998.

Culler, Jonathan. *Feminist Olarak Okumak*. İstanbul: Afa Yayınları, 1995.

Cunbur, Müjgan ve N. S. Duranoğlu. *Türk Kadınının Şiiri*. Kadının Sosyal Hayatını Ankara: Tetkik Kurumu Yayınları, 1970.

Cunbur, Müjgan. *Türk Kadını İçin*. Ankara: Türk Kadınları Kültür Derneği Genel Merkez Yayınları, 1997.

Çadircı, Musa. "Tanzimat'ın Uygulanması ve Güçlükler." *Tanzimat: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*. Haz. Halil İncelik ve Mehmet Seyitdanlıoğlu. Ankara: Phoenix Yayınları, 2006, 127-150.

Çakır, Serpil. *Osmanlı Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis Yayınları, 1994.

Çalışlar, Oral. *İslamda Kadın ve Cinsellik*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları, 1999.

Davidoff, Lenore. "Ev ve Feminist Tarih". *Feminist Tarih Yazımında Sınıf ve Cinsiyet*.

Çev. Zerrin Ateşer ve Selda Somuncuoğlu. Ed. Ayşe Durakbaşı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

Davis, Fanny. *The Ottoman Lady: A Social History From 1718 To 1918*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1986.

-----, *Osmanlı Hanımı: 1718'den 1918'e Bir Toplumsal Tarih*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.

Demirdirek, Aynur. *Osmanlı Kadınlarının Hayat Hakkı Arayışının Bir Hikâyesi*. Ankara: İmge Kitabevi, 1993.

Devecioğlu, Ayşegül. "Kadın Hareketi Üzerine Bazı Düşünceler." *Birikim* 11 (Mart 1990): 48-52.

Dil, Şahinkaya. *Türk Kadın Şairleri*. Nur Yayınları, 196-.

Dilçin, Cem. *Studies on Fuzulî's Divan*. The Department of Near Eastern Languages and Civilizations, 2001.

-----, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1992.

Direk, Zeynep. "Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği." *Cogito* 58 (Bahar 2009): 11-38.

Direk "Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi." *Cinsiyetli Olmak*. İstanbul: YKY, 2007.

Direnç, Dilek. "Kuşaktan Kuşağa Kadınlar." *Tarih ve Toplum* 35:207(Mart 2001): 140-5.

Divitçioğlu, Sencer. *Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplum*. İstanbul: Sermet Yayınları, 1971.

D'Ohsson, M. De M. *18. Yüzyıl Türkiye'sinde Örf ve Âdetler*. İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser, t.y.

Doğramacı, Emel. *Türkiye’de Kadının Dünyü ve Bugünü*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1989.

Doltaş, Dilek. “Batı’daki Feminist Kuramlar ve 1980 Sonrası Türk Feminizmi.” *Türkiye’de Kadın Olgusu*, Haz. Necla Arat. İstanbul: Say Yayınları, 1992.

------. “Kadın-Erkek Eşitliği ve Aşk Kurumları.” *Varlık* 1045 (Ekim 1994): 38-

45.

Duben, Alan. “Son Dönem Osmanlı İstanbulunda Evlilik ve Hane Kurma Sistemi”. *Toplum ve Bilim* 42 (1988): 27-42.

Durakbaşı, Ayşe. *Halide Edip (Türk Modernleşmesi ve Feminizm)*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

Duranoğlu, Neriman. *Türkiye’de Kadınlar Hakkında Yayımlanmış Eserler: Bibliyografya*. Ankara: Akın Matbaası, 1959.

Durudoğan, Hülya. “Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın.” *Cinsiyetli Olmak*. İstanbul: YKY, 2007.

Eldem, Edhem. “18. Yüzyıl ve Değişim.” *Cogito (Osmanlılar Özel Sayısı)* 19 (Yaz 1999): 189-99.

Ellison, Grace. *Zeynep Hanım: Özgürlük Peşinde Bir Osmanlı Kadını*. İstanbul: Büke Kitapları, 2001.

Erdoğan, Hacer. *Tanzimat Dönemi Osmanlı Toplumunda Kadının Sosyal Değişimi*. Basılmamış Master Tezi, Sakarya: Sakarya Üniversitesi, 1999.

Erekli, Arzu. “Seyâhat-nâme’de Ötekine Bakış.” Uluslararası Evliya Çelebi ve Seyahatname Sempozyumu. Yayımlanmamış bildiri metni. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 5 Nisan 2008.

Evren, Burçak. *Yabancı Gezginler ve Osmanlı Kadını*. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1997.

Evrin, Selmin. *Rol Sorununa Giriş*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1972.

Davidoff, Leonore. *Feminist Tarih Yazımında Sınıf ve Cinsiyet*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

Farooqi, Suraiya. *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam: Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2002.

Fındıkoğlu, Ziyaeddin Fahri. “Tanzimatta İçtimai Hayat.” *Tanzimat I*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1999, 619-59.

Firestone, Shulamith. *Cinselliğin Diyalektiği*. Çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Payel Yayınları, 1993.

Gibb, E. J. Wilkinson. *Osmanlı Şiir Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1999.

Gilligan, Carol. *In a Different Voice-Psychological Theory and Women's Development*. Londra: Harvard University Pres, 1994.

Goodwin, Godfrey. *The Private World of Ottoman Women*. Londra: Saqi Books, 1997.

Göka, Erol ve Sema Göka. *Kadınlar, Erkekler, Âşıklar*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2008.

Göçek, Fatma Müge ve Marc David Baer. “18. Yüzyıl Galata Kadı Sicillerinde Osmanlı

Kadınlarının Toplumsal Sınırları.” *Modernleşmenin Işığında Osmanlı Kadınları*.

Haz. Madeline Zilfi. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000, 47-76.

Göyünç, Nejat. “Osmanlı Devleti Hakkında.” *Cogito (Osmanlılar Özel Sayısı)* 19 (Yaz

1999): 86-92.

Gürbilek, Nurdan. “Doğu’nun Cinsiyeti: Kudretli Erkek, İhtiyar Âşık, Mistik Anne.” *Kör Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları, 2004, 75-96.

----- . “Kadınsılaşma Endişesi: Efemine Erkekler, Hadım Oğullar, Kadın-Âdemler.” *Kör Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları, 2004, 51-74.

----- . “Müebbet Çocukluk: Her Zaman Eksik, Her Zaman Muhtaç, Her Zaman Öksüz.” *Kör Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları, 2004, 139-167.

Güzel, Şehmuz. *Kadın, Aşk ve İktidar*. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1996.

Hacı Mehmed Zihni Efendi. *Meşâhîrü’n-Nisâ*. İstanbul: Şamil Yayınevi, 1982.

Hacı Begzade Ahmet Muhtar. ?, *Şair Hanımlarımız*. İstanbul: 1311.

Harding, Sandra. “Is There a Feminist Method.” *Feminism and Methodology*. Milton

Keynev: Open University Press, 1987, 2-6.

Hendrick, Ives. “Cinsiyet Psikolojisi.” *Aşkın Anatomisi*. İstanbul: Say Yayınları, 1983, 120-33.

Holbrook, Victoria. “Mazmun mu Klişe Yoksa Devralınmış Mazmun Kavramı mı? Galib’in Hayalinde Renk ve Yorumu.” *Şeyh Galib Kitabı*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, t.y, 131-141.

-----, *Aşkın Okunmaz Kıyıları*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.

Hollyway, Wendy. "Male Mind and Female Nature." *Women's Studies-Essential Readings*. Der. Jackson, Stevi ve diğer. New York: New York University Press, 1993, 45-50.

Horata, Osman. "Zihniyet Çözülüşünden Edebî Çözülüşe: Lâle Devrinden Tanzimat'a Türk Edebiyatı." *Türkler* 11. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 573-592.

Horney, Karen. *Kadın Psikolojisi*. Ankara: Öteki Yayınevi, 1991.

Humm, Maggie. *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. Haz. Gönül Bakay. Çev. Özge Altay. İstanbul: Say Yayınları, 2002.

İrızık, Sibel. "Öznenin Vefatından Sonra Kadın Olarak Okumak." *Toplum ve Bilim* 75 (Kış 1997): 33-47.

İrızık, Sibel ve Jale Parla. *Kadınlar Dile Düşünce (Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet)*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

Irigaray, Luce. *Ben, Sen, Biz: Farklılık Kültürüne Doğru*. Çev. Sabri Büyükdüvenci ve Nilgün Tural. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2006.

-----, *Nietzsche'nin Deniz Âşığı*. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2000.

-----, *I Love to You. Sketch of a Possible Felicity in History*, New York: Routledge, 1996.

-----, *Between East and West-From Singularity to Community*. New York: Columbia University Press, 2002.

-----, *This Sex Which is Not One*. New York: Cornell University Press, 1985.

----- . Speculum of The Other Woman. New York: Cornell University Press, 1985.

----- . "Women: Equal or Different." *Women's Studies-Essential Readings*. Der. Jackson, Stevi ve diğer. New York: New York University Press, 1993, 21-2.

Işın, Ekrem. "Tanzimat, Kadın ve Gündelik Hayat." *Tarih ve Toplum* 51 (1988) ?

----- . "Tanzimat Ailesi ve Modern Âdâb-ı Muâşeret." *Tanzimat: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*. Haz. Halil İncalcık ve Mehmet Seyitdanlioğlu. Ankara: Phoenix Yayınları, 2006, 105-18.

İbn Arabî. *İlâhî Aşk*. İstanbul: İnsan Yayınları, 2005.

İnal, İbnü'l-emin Mahmut Kemal. *Son Asır Türk Şairleri*. İstanbul: y.y., 1998.

İncalcık, Halil. *Osmanlı İmparatorluğu Klasik Çağ (1300-1600)*. Çev. Ruşen Sezer. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.

----- . "Tanzimat Nedir?" *Tanzimat: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*. Haz. Halil İncalcık ve Mehmet Seyitdanlioğlu. Ankara: Phoenix Yayınları, 2006, 13-36.

----- . "Tanzimat'ın Uygulanması ve Sosyal Tepkileri." *Tanzimat: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*. Haz. Halil İncalcık ve Mehmet Seyitdanlioğlu. Ankara: Phoenix Yayınları, 2006, 127-150.

İsen, Mustafa. *Latîfî Tezkiresi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1999.

Jameson, Fredric. *Dil Hapishanesi*. Çev. Mehmet H. Doğan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

Johnson, Robert. *She: Kadın Psikolojisini Anlamak*. İstanbul: Gül Yayınları, 1993.

Kadioğlu, Süheyla. *Bitmeyen Savaşım: Kadın Hareketleri Tarihi I*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2001.

Kalpakkı, Mehmet. "Osmanlı Edebiyatı ve Kuramsal Yaklaşımlar Üzerine." *kitap-lık* 107(Temmuz-Ağustos 2007): 69-72.

-----". "Divan Şiirinde Aşk." *Hürriyet Gösteri* 212(Temmuz-Ağustos 1999): 46-

7.

Kandiyoti, Deniz. "Ataerkil Örüntüler: Türk Toplumunda Erkek Egemenliğinin Çözümlemesine Yönelik Notlar." *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.

Kaplan, Mehmet. "Divan Şiirinde Kadın Aşk Yok mudur?" *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999, 263-5.

Kazım, Safinaz. *Kadının Özgürlüğü*. İstanbul: Denge Yayınları, 1990.

Kılınç, Berna. "Aklın Cinsiyeti Var mı?" *Cinsiyetli Olmak*. İstanbul: YKY, 2007.

Kırkpınar, Leyla. *Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Kadın*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.

Kızıltan, Mübeccel. "Divan Şiiri Özelliklerine Uyarak Şiir Yazan Kadın Şairler." *Sombahar* 21-22 (Ocak-Nisan 1994): ?

Kocaer, Sibel. "Argo ve Toplumsal Cinsiyet." *Millî Folklor* 71 (2006): 97-101.

Kongar, Emre. *Toplumsal Değişme*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1972.

Kojeve, Alexandre. *Hegel Felsefesine Giriş*. Çev. Selahattin Hilav. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.

Koptagel-İlal, Günsel. "Toplumsal Değişim İçinde Türk Kadınının Psikososyal Kimliği." *Türkiye'de Kadın Olgusu*, Haz. Necla Arat. İstanbul: Say Yayınları, 1992.

Kovanlıkaya, Aliye. "Kant'ta Cinsiyet Farklılığı." *Cinsiyetli Olmak*. İstanbul: YKY, 2007.

Kreiser, Klaus. "Women in the Ottoman World: a bibliographical essay." *Islam and Christian-Muslim Relations*. Vol. 13, No. 2, 2002.

Kristeva, Julia. “Kadınların Zamanı”. Çev. İskender Savaşır. *Defter 21* (Bahar 1994): 7-29.

Kula, Nedim. “Baudleaire ve Kadın.” *Frankofoni (Hacettepe Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı İnceleme ve Araştırma Ortak Kitabı)*. Ankara: y.y., 1999, 27-35.

Kurnaz, Şefika. *II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını*. İstanbul: MEB Yayınları, 1996.

----- . *Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını*. İstanbul: MEB: Yayınları, 1992.

Kuru, Selim Sırrı. “Kötü Kadınlar, Aptal Oğlanlar, Masum Hayvanlar: Osmanlı’da Bir

Erkeğin Cinsellik Nesneleri.” *Tarih ve Toplum* (Mayıs 2001): ?

----- . “Gazelde Sevgilinin Cinsiyetlendirilmesi Açısından Erkek İsimli Redifler.” *kitap-lık 107*(Temmuz-Ağustos 2007): 83-9.

Kutlar, Fatma Sabiha. "Cinselliğin Estetik Anlatımı (Hüsrev ü Şirin, Hümâ vü Hümâyûn, Cemşîd ü Hurşîd)" *Kebikeç 13*(2002): 89-109.

Lady Montagu. *Türkiye Mektupları 1717-1718*. İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser, t.y.

Levend, Agah Sırrı. “Divan Edebiyatı Nasıl Bir Edebiyattır?” *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999, 88-9.

Lewis, Reina. *Oryantalizmi Yeniden Düşünmek: Kadınlar, Seyahat ve Osmanlı Haremi*. Çev. Beyhan Uygun-Aytemiz ve Şeyda Başlı. İstanbul: Kapı Yayınları, 2006.

Lewis, Bernard. *Ortadoğu: İki Bin Yıllık Ortadoğu Tarihi*. Ankara: Arkadaş Yayınları,

2002.

Lloyd, Genevieve. *Erkek Akıl: Batı Felsefesinde “Erkek” ve “Kadın”*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.

Macionis, John J. *Sociology*. New Jersey: Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1993.

Macit, Muhsin. *Divân Şiirinde Âhenk Unsurları*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1996.

Marchall, Tim. *Hükmeden Erkek, Boyun Eğen Kadın*. İstanbul: Altın Yayınlar, 1997.

Mardin, Yusuf. *Şair Şeref Hanım*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1994.

Mazıoğlu, Hasibe. “On Sekizinci Asrın İlk Yarısına Kadar Divan Şiirinin Umûmî Durumu.” *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999, 265-8.

Michel, Andree. *Feminizm*. Çev. Şirin Tekeli. İstanbul: Kadın Çevresi Yayınları, 1984.

Michell, J. ve A. Oakley. *Kadın ve Eşitlik*. Çev. F. Berktay. Ankara: Kaynak Yayınları, 1984.

Mignon, Laurent. *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Âşıklar, Mekânlar*. Ankara: Hece Yayınları, 2002.

Mitchell, Juliet. *Psikanaliz ve Feminizm*. Çev. Ayşe Kurtulmuş. İstanbul: Yaprak Yayınları, 1984.

Millett, Kate. *Cinsel Politika*. İstanbul: Payel Yayınları, 1987.

Moran, Berna. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.

Mutlu, Ayten. “Osmanlı’da Kadın Şairler.” 20 Ocak 2002.
http://www.ayrinti.net/siir_20_2002.html

Najmadi, Afseneh. “Sevgili ve Ana Olarak Erotik Vatan: Sevmek, Sahiplenmek, Korumak”. *Vatan, Millet, Kadınlar*. Der. Ayşe Gül Altınay. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000, 118-54.

Namık Kemal. “Aile”. *İbret* 56 (20 Kasım 1872): s.y.

Necâtî Beg. *Necâtî Beg Dîvânı*. Haz. Ali Nihat Tarlan. Ankara: Akçağ Yayınları, 1992.

Oakley, Ann. “Becoming a Mother.” *Women’s Studies-Essential Readings*. Der. Jackson, Stevi ve diğer. New York: New York University Press, 1993, 198-202.

Oktay, Zeynep. “Fuzûlî’nin Leyla ve Mecnun’unda Diyalektik.” *kitap-lık* 107 (Temmuz-Ağustos 2007): 90-4.

Oktik, Nurgün ve Füsün Kökalan. “Feminizmden Kadın Çalışmalarına Devletin Fonksiyonu”. *Doğu-Batı*. 6:21(Kasım, Aralık, Ocak 2002): 213-30.

Ortaylı, İlber. *Osmanlı Toplumunda Aile*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2001.

----- . *Gelenekten Geleceğe*. İstanbul: Ufuk Kitapları, 2005.

----- . “Osmanlı Kimliği.” *Cogito (Osmanlılar Özel Sayısı)* 19 (Yaz 1999): 76-85.

----- . “Tanzimat Adamı ve Tanzimat Toplumu.” *Tanzimat: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*. Haz. Halil İnalcık ve Mehmet Seyitdanlıoğlu. Ankara: Phoenix Yayınları, 2006, 301-334.

----- . “Osmanlı İmparatorluğu’nun Değişimi İçinde Divan Şiiri.” *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999, 218-9.

Öz, Mehmet. *Osmanlı’da “Çözülme” ve Geleneksel Yorumcuları*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1997.

Özdemir, Hikmet. *Âdile Sultan Divânı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1996.

Özkırımlı, Atilla. “Osmanlı’nın Düzeni ve Edebiyatı.” *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999, 253-8.

Öztekin, Özge. *XVIII. Yüzyıl Divan Şiirinde Toplumsal Hayatın İzleri*. Ankara: Ürün Yayınları, 2006.

Öztürk, Veysel. “Osmanlı Şair ve Bürokratları İçin Bir Model: Bâkî.” *kitap-lık* 107 (Temmuz-Ağustos 2007): 95-100.

Parla, Jale. “Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi?” *Kadınlar Dile Düşünce*. Der. Sibel İrzık ve Jale Parla. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.

-----, *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

Parlatır, İsmail. *Tanzimat Edebiyatında Kölelik*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1992.

Parker, Ian. “Söylemsel Pratik: Radikal Sosyal İnşacı Araştırmanın Kabulünde Kültür ve Bağlam” *Doğunun ve Batının Yerelliği: Bireylik Bilgisine Dair*. İstanbul: Alfa Yayınları, 2004, 35-63.

Peirce, Leslie P. *Harem-i Hümayun: Osmanlı İmparatorluğu’nda Hükümranlık ve Kadınlar*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2002.

-----, “Ekberiyet, Cinsellik ve Toplum Düzeni: Toplumsal Cinsiyetle İlgili Osmanlı Söz Dağarcığı”. *Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları*. Haz. Madeline Zifli. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000, 161-187.

Penrod, Lynn. *Helene Cixous*. New York: Twayne Publishers, 1996.

Phillips, Anne. *Demokrasinin Cinsiyeti*. Çev. Alev Türker. İstanbul: Metis Yayınları, 1995.

Quataert, Donald. *Osmanlı İmparatorluğu: 1700-1922*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

Ramazanoğlu, Yıldız. *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kadının Tarihi Dönüşümü*. İstanbul: Pınar Yayınları, 2000.

Rifat, Mehmet. *Gösterge Avcıları*. İstanbul: Om Yayınları, 2000.

Rowbotham, Sheila. *Kadın Bilinci Erkek Dünyası*. Çev. Şükrü Alpagut. İstanbul: Payel Yayınları, 1998.

------. "Geleceğin Nüvelerini İçeren Siyasal Biçimler." *Feminizm, Sosyalizm ve Eylemde Birlik*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1984, 164-78.

Sabbah, Fetna. *İslam'ın Bilinçaltında Kadın*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1992.

Sadun, Hande. "Elizabeth Barrett Browning ve Şiir Geleneğinde Kadın Şairin Sesi." *Frankofoni (Hacettepe Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı İnceleme ve Araştırma Ortak Kitabı)*. Ankara: y.y., 2000, 347-358.

Saim, Hikmet. *Kadın Kendini Arıyor*. İstanbul: Venüs Yayınları, 1991.

Salahaddin Asım. *Osmanlıda Kadınlığın Durumu*. Haz. Metin Martı. İstanbul: Arba Yayınları, 1989.

Salomon, Paule. *Güneş Kadını: Cinsler Savaşının Sonu*. İstanbul: Pencere Yayınları, 1998.

Sancar, Aişe Aslı. *Osmanlı Toplumunda Kadın ve Aile*. İstanbul: Hanımlar Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları, 1999.

------. *Osmanlı Kadını: Efsane ve Gerçek*. İstanbul: Kaynak Yayınları, 2009.

Sancar, Serpil. *Erkeklik: İmkânsız İktidar*. İstanbul: Metis Yayınları, 2009.

Sanday, Peggy Reeves. "Female Power and Male." *Women's Studies-Essential Readings*. Der. Jackson, Stevi ve diğeri. New York: New York University Press, 1993, 86-90.

Sanford, Linda Tschirhart. *Kadınlar ve Benlik Saygısı*. Ankara: HYB Yayıncılık, 1999.

Sarup, Madan. "Cixous, Irigaray, Kristeva: Fransız Feminist Kuramları". *Post yapısalcılık ve Postmodernizm*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları: 2004, 159-84.

Sautet, Marc. *Kadınların Özgürleşmesi Üzerine*. İstanbul: Telos Yayınları, 1998.

Scott, Joan W. "The Problem of Insivibility.", *Retrieving Women's History*. Oxford: Berg Publishers, 1988, 5-29.

Sellers, Suzan. *Helene Cixous: Authorship, Autobiography and Love*. Cambridge: Polity Pres, 1996.

Sever, Mustafa. *Divan'dan Günümüze Türk Kadın Şairler Antolojisi*. İstanbul: Yön Yayıncılık, 1993.

Sezer, Sennur. "Kadın Yazarlarımızın Kadın Kahramanları." *Varlık* 1014 (Mart 1992): 7-11.

-----, *Türk Safo'su Mihrî Hatun*. İstanbul: Ad Yayıncılık, 1987.

Sevim, Jülide. *Tanrı'nın Sesi Kadın*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2001.

Sherry, Ruth. *Studying Women's Writing*. Great Britain: ?, 1988.

Sılay, Kemal. "Erkeğin Ağzıyla Söylenen Gazel: Osmanlı Kadın Şairler ve Ataerkilliğin Gücü". *Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000.

Spender, Dale. "Language and Reality: Who Made The World?." *Women's Studies-Essential Readings*. Der. Jackson, Stevi ve diğeri. New York: New York University Press, 1993, 407-10.

Şardağ, Rüştü. “Divan Şiirine Toplum Açısından Bakış.” *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999, 187-9.

Şemseddin Sami. *Kadınlar*. Ankara: Gündoğan Yayınları, 1996.

Tamsöz, Bedihan. *Osmanlı'dan Günümüze Kadın Şairler Ansiklopedisi*. Ankara: Ayyıldız Yayınları, 1994.

Tarlan, Ali Nihat. *Necâtî Bey Dîvânı*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1992.

Tannen, Deborah. *Hiç Anlamıyorsun*. İstanbul: Varlık Yayınları, 1997.

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

----- . “Eski Edebiyatımız.” *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999, 75-7.

----- . “Eski Şiir.” *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999, 78-9.

Taylan, Cem. “A Poetry of Women: Aesthetics in Evolution.” *Boğaziçi Üniversitesi Dergisi* 10 (1983): 123-145.

Tekeli, Şirin. “Bilimlerde Metodolojinin ‘Kadın Bakış Açısından’ İrdelenmesi.” *Türkiye’de Kadın Olgusu*, Haz. Necla Arat. İstanbul: Say Yayınları, 1992.

----- . *Kadınlar ve Siyasal, Toplumsal Hayat*. İstanbul: Birikim Yayınları, 1982.

Tekeli, İlhan. “19. Yüzyılda İstanbul Metropol Alanının Dönüşümü.” *Tanzimat: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*. Haz. Halil İnalcık ve Mehmet Seyitdanlıoğlu. Ankara: Phoenix Yayınları, 2006.

Tezcan, Nuran. “Lâmi’î’nin Bazı Eserlerinde Kadın Tipleri ve Kadınla İlgili

Düşünceler”. *Journal of Turkish Studies. Türklük Bilgisi Araştırmaları: Essays in Honour of Barbara Flemming* 26/II Published at the Department of Near Eastern Languages and Civilizations, Harvard University, 2002, 281-94.

Todd, Jane. *Feminist Literary History*. Cambridge: Polity Pres, 1988.

Tolasa, Harun. “Divan Şiiri Sanat Görüşü.” *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999, 229-44.

Topaloğlu, Bekir. *İslam’da Kadın*. İstanbul: Yağmur Yayınları, 1965.

Toska, Zehra. “Divan Şiirinde Kadın Şairlerin Sesi.” *Türk Edebiyatı Tarihi II*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.

------. “Kadın Edebiyatına Dair.” *Sanat Dünyamız: Modern Zamanlarda Kadın* 63 (Yaz 1996): 45-59.

Touraine, Alain. *Birlikte Yaşayabilecek miyiz?*. İstanbul: YKY, 2002.

Tura, Saffet Murat. “Bir Kitap İçin: Psikanaliz ve Feminizm.” *Akıntıya Karşı* 1 (Nisan 1985): 111-18.

Türker, Ebru Aykut. “Feminist Edebiyat Eleştirisi”. *Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı* 78(2003): 293-05.

Tseelon, Efrat. *Kadınlık Maskesi: Gündelik Hayatta Kadının Sunumu*. Ankara: Ekin Yayınları, 2002.

Uraz, Murat. *Kadın Şairler ve Muharrirlerimiz*. İstanbul: Tefeyyüz Kitabevi, 1940.

Ülkütaşır, Şakir. “Türk Toplumunda Kadının Yeri”. *Hayat Tarihi Mecmuası* 4 (Mayıs 1967): 46-9.

Vaka, Demetra. *İstanbul’un Peçesiz Kadınları*. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2003.

Vilar, Esther. *Kölenin Mutluluğu: Kadının Dünyası, Erkeğin Rüyası*. Ankara: Öteki

Yayınları, 1993.

Whitford, Margaret. *The Irigaray Reader*. Great Britain: Blackwell Publishers, 1992.

Wright, Elizabeth. *Lacan ve Postmodernizm*. İstanbul: Everest Yayınları, 2002.

Yamaner, Güzin. “Suzan Glaspell’in *Önemsiz Şeyleri*’nin Önemi”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 19:(Bahar 2005): 54-74.

----- . 20. Yüzyıl Tiyatrosunda Kadın Bakış Açısının Yansımaları. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.

Yaraman, Ayşegül. *Resmi Tarihten Kadın Tarihine*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2001.

Yavuz, Hilmi. “Divan Şiiri Simgeci Bir Şiir mi?” *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999, 261-2.

Yeğenoğlu, Medya. *Sömürgeci Fanteziler- Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

Yılmaz-Koca, Kadriye. *Osmanlı’da Kadın ve İktisat*. İstanbul: Beyan Yayınları, 1998.

Yılmaz, Ahmet. “Türk Edebiyatında Kadın Şairler ve Na’t.” *Türkler* 11. Ankara: Yeni Türkiye, 2002, 768-75.

Yosmaoğlu, İpek. “Öncü Feministler”. *Toplumsal Tarih* 27 (Mart 1996): 12-7.

Young, Iris Marion. “Yaşanan Bedene Karşı Toplumsal Cinsiyet: Toplumsal Yapı ve Öznellik Üzerine Düşünceler.” *Cogito* 58 (Bahar 2009): 39-56.

Yuval-Davisi Nira. *Cinsiyet ve Millet*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

Yüksel, Şahika. “Cinsellik İdeolojisi: Dün ve Bugün.” *Türkiye’de Kadın Olgusu*,

Haz. Necla Arat. İstanbul: Say Yayınları, 1992.

Zihnioğlu, Yaprak. *Kadınsız İnkılâp: Nezihe Muhittin, Kadınlar Fırkası, Kadın Birliği*. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

Zilfi, Madeline. *Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000.

Zürcher, Erik Jan. *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.

ÖZGEÇMİŞ

Gülşen Çulhaoğlu 1977 yılında Ankara’da doğdu. 1998 yılında Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nden mezun oldu. Aynı yıl Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü’nde, başladığı yüksek lisans çalışmasını, “Şeyhî’nin *Hüsrev ü Şîrîn Mesnevîsi*’ndeki Aşk İlişkileri” başlıklı teziyle tamamladı. 2002 yılında aynı bölümde doktora çalışmasına başladı. Aynı yıl Çankaya Üniversitesi Ortak Dersler Koordinatörlüğü’nde Okutman ve Türkçe Birim Sorumlusu olarak görev alan Çulhaoğlu, hâlâ bu görevini sürdürmektedir.