

**17-18-19. YÜZYIL OSMANLI YAZININDA
ERKEK-LİK(LER) KURGUSU**

Doktora Tezi

BAHAR GÖKPINAR

Türk Edebiyatı Bölümü
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi
Ankara
Haziran 2016

**17-18-19. YÜZYIL OSMANLI YAZININDA
ERKEK-LİK(LER) KURGUSU**

İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

BAHAR GÖKPINAR

Türk Edebiyatı Disiplininde Doktora Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İHSAN DOĞRAMACI
BİLKENT ÜNİVERSİTESİ
ANKARA
Haziran 2016

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

.....
Doç. Dr. Nuran Tezcan
Tez Danışmanı

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

.....
Yrd. Doç. Dr. Zeynep Seviner
Tez Jürisi Üyesi

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

.....
Prof. Dr. Ali Budak
Tez Jürisi Üyesi

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

.....
Doç. Dr. Özge Öztekin
Tez Jürisi Üyesi

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

.....
Prof. Dr. Özer Ergenç
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

..... Haziran 2016
Prof. Dr. Halime Demirkan
Enstitü Müdürü

ÖZET

17-18-19. YÜZYIL OSMANLI YAZININDA ERKEK-LİK(LER) KURGUSU

Gökpınar, Bahar

Doktora, Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Yöneticisi: Doç. Dr. Nuran Tezcan

Haziran 2016

Bu tezde, 17-18 ve 19. yüzyıl Osmanlı edebiyat verimlerinden, bilhassa şiirden yola çıkılarak, değişen ve farklılaşan erkek-lik kurguları tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu amaçla dönemin değişen toplumsal dinamiklerini de yansıtan 7 eser seçilmiş ve bu eserlerdeki erkekliği oluşturan, dönüştüren ve eleştiren çeşitli unsurlar tespit edilip değerlendirilmiştir. Arzu, aşk, güç, şiddet, iktidar, cinsiyetin kabul biçimleri, bedensel güzellik, estetik kaygı, müstehcenlik, babalık, kocalık ve toplumsal roller bu unsurlar arasındadır. Bu tezde, homoerotik aşk Osmanlı şiirindeki erkek-lik kurgularının incelenmesinde önemli bir yer tutmuştur. Tezin ilk bölümünde akademik alandaki erkeklik çalışmaları ve erkek-lik kavramının bu alandaki algılanışı anlatılmıştır. 2. bölümde, 17. yüzyıl öncesinde mesnevî türünde yazılmış eserler incelenmiş ve böylece dönüşen ya da benzeşen erkek-lik kurguları için bir izlek oluşturulmuştur. 3. bölümde, seçilen 7 eserin incelemeleri yer alır. Son bölümde ise Osmanlı şiirindeki kadın şairlerin erkek kanon içindeki varlığı/yokluğu ve edebî gelenek içinde erkeksileşmesi tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Erkek-lik, toplumsal cinsiyet, homoerotik aşk.

ABSTRACT

FICTIONS OF MASCULINITES IN OTTOMAN LITERATURE (17th, 18th, 19th CENTURIES)

Gökpınar, Bahar

Ph.D., Department of Turkish Literature

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Nuran
Tezcan

June 2016

The primary purpose of this dissertation is to understand the changing fictions of masculinities in Ottoman literature, especially poems of 17th, 18th, 19th centuries. In this way, 7 literary works which reflect the social alternations were chosen. The critical elements and altering factors related to masculinities were evaluated. In these elements, there are desire, love, power, rulership, acknowledgment of sex, physical beauty, concern of aesthetics, obscenity, fatherhood, being a husband and social roles. Homoerotic love had an important place in this study while the fictions of masculinities were searching. In the first chapter of this thesis the masculinity studies were elucidated. In the second chapter, the masnavis written before 17th century were investigated. Thereby a path was formed for changing fictions of masculinities. Third chapter was composed of texts analysis. In the last part of the study the existence of women poets in Ottoman poetry and their masculinization process in literary tradition was debated.

Keywords: Masculinity, gender, homoerotic love.

TEŞEKKÜR

Ankara-İstanbul arası, saatler süren ve yıllar alan pek çok yolculuğun neticesi olan bu tezin yazılmasında en büyük desteği veren hocam Doç. Dr. Nuran Tezcan'a minnettarım... Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı programında titiz ve derin bir emekle yolun sonunu görmemi sağlayan tüm hocalarımla haklarını ödeyemem... İstanbul'da benden o meşhur müspetliğini esirgemeyen, hayatımın her aşamasında, her koşulda ve şekilde yanımda olup cesaretimi ve umudumu perçinleyen hocam Prof. Dr. Ali Budak'a büyük bir gönül borcum var... Ankara'da aynı yazgıyla yürüdüğümüz dostlarıma da, bu uzun süreçte ufkumu açıp entlektüel heyecanıma renk kattıkları için teşekkür ederim...

Her adımımın gerekçesi ve her şey bittiği anda bana el uzatıp kucak açan aileme sonsuz bir şükranla doluyum... En çok da bana ilaç gibi gelen minik yeğenim Beste Büyüktelli'ye...

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
TEŞEKKÜR.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: ERKEKLİK ÇALIŞMALARI.....	7
BÖLÜM 2: DEĞİŞKEN ERKEK-LİK(LER) AÇISINDAN 17. YÜZYIL ÖNCESİNE BAKIŞ (MESNEVÎLER).....	11
BÖLÜM 3: TEMATİK YAPILANDIRMA İLE SEÇİLMİŞ ESER İNCELEMELERİ	
A. 17. Yüzyıl.....	29
a. Hem Âşık Hem Mâşuk Erkek-lik: <i>Meşâkkul-Uşşâk</i>	31
b. Babadan Oğula Erkek-lik: <i>Hayriyye-i Nâbî</i>	40
B. 18. Yüzyıl.....	56
a. Müstehcen ve Mizahî Erkek-lik: <i>Derenâme</i>	58
b. Kadınsı ve Sınıfsız Aşkta Erkek-lik: <i>Defter-i Aşk</i>	71

C. 19. Yüzyıl.....	89
a. Delilik Kurgusunda Erkek-lik: <i>Mirat-ı Cünûn</i>	90
b. 'Ben'in Ekseninde, Birey Olarak Erkek-lik: <i>Mihnet Keşan</i>	117
c. Değişen Algıda Erkek-lik: <i>Muhayyelât</i>	132
D. Kadın Şair(e)lerin Erkeksiliği / Yokluğu.....	143
SONUÇ.....	148
BİBLİYOGRAFYA.....	153
ÖZGEÇMİŞ.....	160

GİRİŞ

Tarihin “ötekisi” çoğu zaman, aslında her zaman, kadınlar olmuştur. Gerçekten var olup olmadıkları veya görünmez kılınıp kılınmadıkları hakkındaki şüpheler bir yana, edebiyat tarihlerinin üreteni ve üretileni olarak da hep daha geride yer almışlardır. “İnsanlığın gizli kalmış yarısı”nın (Faroqhi, 2002: 181), kadınların görmezden gelinmelerinin sebep ve çözümlerini ortaya koymak feminist tarihyazımının meselesidir öncelikle...

Peki ya diğer yarısı, erkekler? Onlar sandığımız kadar görünür müdür? Toplumsal cinsiyet erkek-lik(ler) üzerinden okunabilir mi?

Yüzlerce yıla yayılan Osmanlı yazınının tüm yapısını belirleyenler erkekler olduğuna göre ve bu edebiyatı büyük bir rahatlıkla “erkek edebiyat” olarak tanımlamak mümkün ise, her şeyin apaçık bir şekilde ortada olması gerekir. Ancak maalesef böyle olmamıştır. Erkekler de, belki kadınlar gibi edilgenleştirildikleri için değil ama bizzat kendi eğilimleri doğrultusunda zaman zaman gizlenmeyi tercih etmişler ve/ya erkek-lik algısı bağlamında değişime uğramışlardır.

Bu tezin amacı, Osmanlı yazınındaki söz konusu örtük ve değişken erkek-lik biçimlerini anlamaya çalışmaktır. Çok boyutlu ve farklı algılarla şekillenen erkekliklerin bir toplumdaki sanata, edebiyata hangi biçimlerde yansıdığını anlamaya çalışmak bu tezin temel gayesidir. Osmanlı toplumu, tüm kendine dönüklüğüne rağmen, kendi iç dinamikleri olan ve bu değişebilir dinamikler üzerinden sanat üreten

bir sistemin parçası olarak düşünülürse, farklı erkek-lik(ler)in olduğunu da ortaya koymak mümkün olabilir.

Edebiyat kurgu ise, bu kurguda cinsiyet ve kanon yalnızca bir gücün temsili olmaktan başka ne olmuştur? Edebiyattaki eril dili yalnızca erkek kanon üzerinden anlamaya ve anlatmaya çalışmak yeterli olabilir mi? Edebiyatta farklı toplumsal düzeylerde yer alan erkek(lik)ler, içinde buldukları sosyo-kültürel yapıda nasıl bir pratik üzerinden üretim yapmışlardır? Devlet-tebaa-okuyucu-muhatap gibi unsurlar bu pratikte ne tür roller üstlenmişlerdir? Osmanlı nazımının özellikle biçimsel homojenliği karşısında, kurgu ve içerikte erkeklik alternatifleri, buna bağlı olarak heterojenlik mevcut mudur?

Bu sorulara cevap ararken tematik bir yaklaşım kullanılmıştır. Buna göre, ilk olarak 17.,18. ve 19. yüzyılların kendine özgü dinamikleri, Osmanlı toplum yapısı ve bu yapıda meydana gelen değişiklikler dikkate alınmıştır. Tarihsel bağlama paralel olarak ele alınan temaların bazıları şunlardır: Arzu, tutku, aşk gibi duygusal kavramlar; güç-şiddet algısı; toplumsal roller (babalık, kocalık...); güzellik ve estetik algısı/kaygısı; erkekliğin fiziksel algılanışı ve bedensel-ruhsal anlamı; himaye ilişkileri; cinsiyetin (erkekliğin) kabul biçimleri; yazar-şair-sanatçı olarak “üreten” aktif erkeklikler; kahraman ve edebiyat verimi olarak “üretilmiş” pasif erkeklikler... Diğer taraftan, iktidarı elinde tutan erkeklerin sahip olduğu erkeklik imgesi, “hegemonik erkeklik” de bir çeşit güçler dengesi içerisinde hayat bulmuştur. Edebiyat üzerinden hegemonik erkekliğin nasıl konumlandırıldığı ve böylece toplumsal ilişki biçimlerinin nasıl meşru kılınıp tekrar tekrar üretildiği de incelenmeye çalışılmıştır.

Bu çalışmada kullanılan metinler ait oldukları bütün bir yüzyılın ne aynası ne de tek başat örnekleridir. Fakat söz konusu metinler hem birbirleriyle olan kurgusal bağlantıları nedeniyle hem de alternatif erkek-lik biçimlerini en iyi yansıtabilen örnekler olabileceği düşünülerek seçilmişlerdir. Bu metinler açısından tezde teknik bir gaye güdülmemiş ve tezin amacı bağlamında esas mesele bu metinlerin içeriği olmuştur.

Bu doğrultuda, Osmanlı toplumunda kültürel değişimin başladığını varsaydığımız on yedinci yüzyıl (ki tarihsel anlamda tartışmaya açık bir mesele olmakla beraber edebiyat alanında bu dönüşüm belirgindir) ve bu değişimin ivme kazandığı on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıllarda yazılmış metinler esas alınmıştır. Ancak söz konusu dönüşümü ve incelenen metinleri idrak edebilmek için on yedinci yüzyıl öncesinde yazılmış bazı metin örnekleri de değişen erkek-lik(ler) açısından incelenmiştir. Bu noktada seçilen tür büyük oranda mesnevîdir. Zîra yapısı gereği değişim ve dönüşüme çok müsait olan mesnevî türü, Osmanlı toplumundaki erkek-lik alternatiflerini de en nesnel biçimde yansıtabilmiştir.

Tez konusu ekseninde üzerinde çalışılacak metinler belirlenirken ve buna bağlı temel tarihsel dönemlendirme yapılırken özellikle Osmanlı devlet- sosyal yapısındaki değişim göz önünde bulundurulmuştur. Elbette bu değişimin edebiyat metinlerine etkisi (veya tersten bir bakışla, edebiyat verimleri üzerinden de kurulan bir dönüşüm politikası) söz konusu edilebilir. Erkeklik de tıpkı bu değişken ve dinamik tarihsel yapının kendisi gibi çok anlamlı, katmanlı, ve kurgusal bir yapıya sahip olduğundan incelenen dönem ve bu dönemin ürettiği sanat yapıtı da bir anlamda geçişken ve kaotik bir inceleme alanı sunar.

Bu alanda çalışılırken eril iktidarın kaynakları -ki bu iktidar edebiyat için de geçerlidir- ve bu kaynakların farklı yansıma biçimleri incelenecektir. Ancak burada benimsenen çalışma metodu, erkekliği tek tip bir tanımlama biçimi üzerinden ele alıp bu doğrultuda incelemeyi reddetmektir. Erkeklik, idealist veya kadın ile zıt bir varoluş biçimi ile ele alınmaktan kaçınılacaktır. Bu zıtlık veya idealizm hayatın kendisinde ve doğal olarak edebiyat veriminde muhakkak vardır. Ancak bunun da bir toplumsal eylem biçimi olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Bu zıtlığı örtük şekilde ortaya koyan ya da ideal erkekliği anlatan metinlerin yaratıcıları da toplumun genel yargısı üzerinden hareket ediyor olabilirler. İşte bu noktada eserlerin kurgusu veya içeriği gizli kalmış erkek-lik alternatiflerini yansıtıyor olabilir. Kanonun belirlediği cinsiyet ya da cinsiyet tarafından belirlenmiş kanon ile üretilmiş edebiyat veriminin bu sisteme itiraz geliştirdiği noktalar olabileceğinden hareketle, metinlere bu minvalde de bakmaya çalışılmıştır.

Belirli toplumsal gruplar; dinî, etnik v.s. bu temaların üst yapısı olarak değerlendirilebilir. Örneğin; yeniçerilerin ocak sistemi, tarikatlar ya da ulemanın patronaja denk düşen erki ve bu sistemler içinde erkekliğin algılanış biçimi belirleyicidir. Söz konusu sistemler içinde üretilmiş edebiyat ürünleri bu minvalde ele alınmıştır. Bütün bunlar Osmanlı toplumunun görünen ve görünmeyen (resmî ve gayriresmî) dinamikleri ile değerlendirilip farklı erkek-lik kurguları üzerinden irdelenmeye açıktır. Söz konusu yüzyıllarda üretilmiş tüm Osmanlı yazınına panoramik olarak bakılmış ancak esas olarak, temalara yönelik, bu temaları yansıtan çeşitli-belirli metinler (türler) seçilmiştir.

Daima göz önünde bulundurulması gereken ise, bu teze amaçlananın yalnızca belli bir oranda fikir sahibi olmaya yeteceği. Zira Dror Ze'evi'nin vurguladığı gibi,

“(…) tarihsel gerçekliği bu tür [edebî] metinlere dayanarak yeniden oluştururken tedbirli olmak gerekir. Daha iyi fikir sahibi olmak amacıyla tamamen edebî olan metinlere ek olarak başka kaynaklar da araştırılmalı ve kültürel üretimin bağlamını göz önüne alan başka bir bakış açısı aranmalıdır.”
(Ze'evi, 2008: 17)

Osmanlı edebiyatındaki ve dolayısıyla toplumdaki erkek-lik bakışını kuşkusuz ki yalnızca klasik metinlere bakarak anlamak mümkün olamaz. Bu bağlamda halk edebiyatı verimleri de incelenmek durumundadır. Halk şiiri ve halk hikâyeleri bunların başında yer alır. Ancak bu tez, belli bir dönemdeki Osmanlı edebiyat verimlerine odaklanarak söz konusu dönemler ekseninde Osmanlı erkek-lik dünyasını anlamlandırma çabasının ürünüdür. Odaklanılan edebiyat verimleri, saray ve saray çevresi tarafından belirlenmiş üst sınıf normlar ışığında “yüksek edebiyat”ın temsil ettiği ve sunduğu değişken erkeklik biçimlerini ortaya koymaktadır. Çok daha genel bir yargıya varabilmek için hem edebiyat dışındaki diğer sanat dalları hem de mahkeme kayıtları gibi başkaca özel, tarihî kaynaklara da bakılmalıdır.

Osmanlı yazını denildiğinde, kuşku yok ki bunun içine hem nesir hem de nazım biçiminde verilmiş örnekler dâhil edilebilir. Yazın kavramı da içine hem edebiyat verimlerini hem de diğer anlatı türlerini alabilir ki bunlar da edebiyata dâhildir. Bu doğrultuda tarihyazını da Osmanlı yazınının bir parçası olarak karşımıza

çıkılmaktadır. Bu türde verilmiş örnekler de erkeklik çalışmaları açısından benzer şekilde incelenmeyi beklemektedir.

Tezde kullanılan metinlerde bilhassa belirli ve keskin başlıklarla erkek-lik sınıflamaları yapmaktan kaçınılmış, tematik bir bakış benimsenmiştir. Zira erkek-lik kavramının kendisi değişken kabul edildiğinden metinlerde yapılacak herhangi bir sınırlama bu dalgalı doğayı bozacaktır. Bunun yerine, 17-19. yüzyıllar arasında üretilmiş ve tez konusu bağlamında önemli örnekler sunan 7 eser seçilmiş ve bu eserler hem kendi içlerinde hem de zaman zaman birbirleriyle ve başka metinlerle mukayese edilerek değerlendirilmiştir. Buna ek olarak, söz konusu yüzyıllar arasındaki Osmanlı yazınında erkek-lik algısındaki değişim, benzerlik, farklılık, geleneksel bakış gibi evrilmeleri daha iyi saptayabilmek için on yedinci yüzyıl öncesine de, mesnevî türü üzerinden bir izlek oluşturulmaya çalışılmıştır.

BÖLÜM 1:

ERKEKLİK ÇALIŞMALARI

Toplumsal cinsiyet (gender) kavramı, Türkçe bilimsel literatürdeki çalışmalarda (sosyal bilimlerde) çeşitli yöntem ve amaçlarla kullanılmıştır. Türk edebiyatında bu kavrama bakış, genellikle feminist kurama indirgenerek ortaya konulmuştur. Toplumsal cinsiyet kaynağından yol alan “erkeklik çalışmaları” ise Batıda sosyal bilim alanında yapılan çalışmalarda, “feminizm ve eşcinsellik” kavramları üzerinden şekillenmiş, bu iki kavram âdetâ birlikte hareket etmiştir.

1960’larda Amerika’da, hem ikinci dalga feminizme bir karşılık olarak hem de ataerkil sistem ve heteroseksüel beyaz erkek egemenliğine karşı oluşan siyasi ve sosyal duruş, literatürde “erkeklik çalışmaları” (*masculinity studies*) olarak şekillenmeye başlamıştır. Ancak akademik olarak bu sahayı tanımlamak hâlâ tartışmalıdır. Zîra eşcinsellik ve erkeklik çalışmaları, özellikle Amerika’da, aynı toplumsal çıkarlara ve çözümlere yönelik ilerlemektedir. Erkeklik çalışmaları, 1990’lara kadar da akademide münferit bir alan olarak yer almamış ve çoğunlukla toplumsal cinsiyet ve/ya kadın çalışmaları sahalarının tamamlayıcı bir parçası olarak değerlendirilmiştir.

Hary Brod’un 1987 yılında yayımlanan, *The Making of Masculinities: The New Men’s Studies* başlıklı çalışması, bu alandaki çok yönlü ve karışık durumu bir sorunsal olarak ortaya koyması açısından önemlidir. Benzer şekilde, erkeklik

çalışmaları teorisyenleri tarafından 1990'larda yapılan çalışmalar da konuyu daha özel bir alana çekebilmiştir. Türkçe bilimsel literatürde ise bu konuya teorik bakışlar kısıtlı sayıdadır. Bazı üniversitelerdeki kadın çalışmaları enstitüleri bu sahada bilimsel üretim yapıyorsa da henüz bağımsız bir yapıda değildir. Olması gerekip gerekmediği de yine tartışmaya açıktır.

Erkek(si)lik (*masculinité*) sözcüğü, salt kelime anlamının, biyolojik tanımlamanın dışında, kültürel ve ideolojik bir kullanımı da barındırmaktadır. Toplumsal cinsiyet kavramı çoklukla kadın çalışmalarına odaklanmışsa da esasen bu kavram erkeği de kapsamaktadır. Dolayısıyla erkeklik çalışmalarını toplumsal cinsiyet alanından ayırıştırmak teknik bir eksiklik yaratacaktır. Bu alandaki bazı başat araştırmacılar, kadın ve erkek kategorileri arasına çizilen sınırın, hem erkeklik hem de kadınlık kavramlarındaki geniş temsil olanağını daraltacağı gibi, bunlardan başka kimliklerin de varlığını yadsıyacağından, dolayısıyla evrensel bir kavram tanımlaması yapmanın da sağlıklı olmayacağından söz etmişlerdir. 1980'lerde Türkiye'de (ve Batıda) tektip-homojen bir erkeklik tanımının yapılıp yapılamayacağı tartışmaları görülmektedir. Söz konusu tartışmalar, erkekliğin de tıpkı kadınlık gibi yeniden üretilen, anlam değiştiren ve dolayısıyla pek çok alanda varlığını sürdüren bir kavram olduğunu ortaya koymaktadır.

Bu dinamik ve çoğul yapısı gereği kavram, erkeklik değil, erkeklikler olarak nitelendirilmeye muhtaçtır. Bir toplumda yaşayan erkek-lik-lerin farklı veya aynı zamanlarda hemcinsleri ve karşı cinsleri tarafından her defasında yeniden tanımlandığını görmek mümkündür. Tarih, psikoloji, bireysel tavır gibi pek çok dinamik, bu yeniden üretim mekanizmasının sürekliliğini sağlar. "Erkeklik

çalışmaları, erkekliğin tarihsel, kültürel ve toplumsal bir kurgu olduğundan hareketle, eril iktidarın kaynaklarına ve farklı tezahürlerine ışık tutmayı amaçlayan disiplinlerarası bir akademik çalışma alanıdır.” (Zeybekoğlu: 5) Ö. Zeybekoğlu’nun yaptığı bu tanımlama, erkekliğin çok anlamlı, değişken ve kurgusal yapısına uygun bir bakıştır. Osmanlı şairi ekseninde ve bu tezin temelinde ise, bu çok anlamlı yapı, hem “üreten erkek yazar/şair” hem de bu erkek yazarın yarattığı/yansıttığı “erkek kahraman” ve “erkeklik algısı” olarak daha da kaotik ve fakat sunduğu erkek-lik biçimleri açısından da zengin bir malzeme taşır. Dolayısıyla bu kavram, şair/yazar ve eserine aynı anda işaret edilirken erkek ve erkeklik olarak iki biçimde ifade edilmektense çoğunlukla “erkek-lik” biçiminde kullanılmıştır.

Homojen olmayan erkek-lik tanımlarına baktığımızda, özcü, pozitivist, normatif ve semiyotik gibi tanımlama biçimleriyle karşılaşmaktayız. Hatta bu çeşlilik belli sınırlar çizilmesine de izin vermez. Siyasi, sosyal, kültürel değişimler ve hatta yaş ve meslek gibi etkenler sınırları hep açık tutacaktır. Eril bir unsurdan yola çıkan “özcü” yaklaşım, daha çok keyfi bir iradeyi ve merkeze aldığı erkekliği bireysel tercih üzerinden yansıtır; bilimsellikten bir şekilde uzaklaşmıştır. “Pozitivist” yaklaşım, bir gerçeğe yönelerek, erkeklerin gerçek alanda neyi yansıttığını, ne olduğunu anlamaya çalışır. “Normatif” yaklaşım ise daha idealist bir tavırla, olması gereken erkekliği ortaya koyar. “Semiyotik” yaklaşım ise kadın ve erkeği iki zıt unsur olarak ele alır ve bunu sembolik bir farklılık olarak ortaya koyar. Bütün farklı tanımlama biçimleri yine “erkekliklerin, bireylerin vücutlarına ya da kişilik özelliklerine gömülü sabit öğeler olmadıklarını; toplumsal eylem içerisinde edinilmiş pratiklerin düzenlenmesi olduklarını” (Connel ve Messerschmidt: 836) ortaya koymaktadır.

Bu tezde incelenmeye çalışılan erkek şair/yazarlarca üretilip tkutilmiş
metinler, farklı erkek-lik tanımları, yansımaları içerir. Yukarıda yer alan tanımlama
biçimlerinin de hemen hepsini görmek mümkündür.

BÖLÜM 2

DEĞİŞKEN ERKEK-LİK(LER) AÇISINDAN

17. YÜZYIL ÖNCESİNE BAKIŞ (MESNEVÎLER)

Osmanlı dünyasında on yedinci yüzyıldan itibaren bariz biçimde yaşanan toplumsal değişim kuşku yok ki edebiyat ürünlerini de kültürün bir parçası olarak değiştirecek ve dönüştürecektir. Cinsel kimliklerin ve toplumsal cinsiyet rollerinin edebî metinlerde nasıl ortaya konulduğu, tartışıldığı, erkek-lik kavramının ne ifade ettiği bu ürünler vasıtasıyla anlaşılabilir. Fakat bu toplumsal değişim yaşanmadan önce de Osmanlı edebiyat dünyasında oluşmuş ve zaman zaman kendi içinde farklılaşan bir erkek-lik algısı mevcuttur. İşte bu algının belirgin biçimde yansıdığı türlerden biri de mesnevîler olmuştur.

Osmanlı edebiyatında şiir (Divan şiiri) denildiğinde kastedilen yalnızca şiirsel olanın vurgusu; lirizm ise, gazel ve kasideler bu anlamda değerlendirilebilir. Ancak on dördüncü yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla kadar Osmanlı edebiyatında belki de en yüksek derecede düşünsel zenginliği barındıran ve farklı kurmaca yapısı ile pek çok değerlendirmeye gebe olan aşk mesnevîleri, kendini sürekli yenileyen yapısıyla bize geniş bir bakış açısı olanağı vermekle beraber gazel ve kasideden bambaşka bir biçimde değerlendirmeye açıktır. Sınıflaması epeyce güç olan mesnevî türü; dinî, tasavvufî, tarihî ve didaktik gibi pek çok konuya ayrılabilceği gibi, şehrengiz ve sergüzeştâneler de bu türün içinde yer almaktadır. (Külekçi, 1999)

Mesnevî türünde yüzyıllarca devam eden kabuk değiştirme süreci esasen Osmanlı'nın sanat anlayışı ile birlikte dünyaya bakışındaki değişiminin de göstergesi olarak okunabilir. Erkek bir kanon tarafından belirlenen bu dönüşüm, mesnevîler üzerinden erkeklik algısının da nasıl dönüştüğünün ip uçlarını vermektedir. Hâsılı mesnevî türündeki gelişmelere bakarak Osmanlı edebiyatının, bu edebiyatın yaratıldığı patronajın, devlet yapısının ve nihayet kültürel evrilme ile cinsel kimliklerin algılanış ve beklentilerini okumak mümkün olabilir. Bu bağlamda savaş meydanında üstün gelen devletin sanat meydanında da üstünlüğünü ortaya koyması gerektiği düşünölmüş ve özellikle on yedinci yüzyıldan itibaren özgün, telif mesnevî yazmanın önemi vurgulanmıştır. Böylece edebiyatın gerçek hayata yönelmesine, şairin kendi dünyasını, kendi zamanı ve mekânı içinde kurgulamasına tanık olunacaktır.

Değişen bu sanat anlayışı ve her şeyiyle yeni bir eser ortaya koyma iddiası ile beraber aşk mesnevîlerinde kurgulanan aşk anlayışı ve âşık tipi de eleştirilmeye başlanmıştır. Beşerî aşkın, zevk etmenin edepsiz görölmüşü ya da karşı cinse (kadına) olan eğilimin bedensel ve nefsî olması dolayısıyla eleştirilmesi söz konusudur. Edebiyatta olması gereken gerçek, mükemmel aşk, şehvetsiz bir biçimde ve çile çekerek yaşanması gereken “civan aşkı”dır. (Tezcan, 2010: 57, 67) şair için aşk olmazsa olmaz bir kavramdır ve muhakkak yaşanmalıdır; aşksız insan eksik görölmüşür. İşte aşka, erkek için gerekli olan varoluş ve benliği tamamlama gayesine ulaşmanın yolu kadından geçer. Ancak belli bir döneme kadar mesnevîlerde gördüğümüz kadın yalnızca bir kurmaca olarak vardır.

Fakat yukarıda sözü edilen aşamaya gelinceye kadar aşk (şehzade) mesnevîlerinde karşılaştığımız kurgusal yapı; erkek kahramanın doğumu, yetişmesi, aşık olması, sevgiliye ulaşmak için yola çıkıp çile çekmesi, kavuşma, yinelenen ayrılıklar, maceralar ve nihayet yeniden kavuşma şeklinde devam eden, istisnaları olmakla beraber, mutlu sona ulaşan bir örgü içindedir. Bu mesnevîlerde aşkın kendisi bir hedef olmaktan ziyade erkek kahramanın, erkekleşme-olgunlaşma sürecini sağlayan bir yoldur. Ona ulaşmak için sıkıntıya katlanan ve karşılaştığı her türlü felaketin üstesinden gelen şehzade için temel amaç, tahta çıkmaktır. Aşk ızdırabı çeken genç erkeğin çektiği çile ise bir çeşit mertebedir. (Tezcan, 2006: 55-58)

On dördüncü yüzyılda Arap ve Fars kültüründen büyük ölçüde uzak olan Türkmen beylerinin kendi kültür evrenlerini (ve böylece kendi patronajlarını) yaratabilecekleri bir dilin ekseninde gelişmiş eserlere ihtiyaçları vardı. İşte böyle bir kültürel merkezin nezdinde yazılan *Süheyl ü Nevbahâr*, Divan edebiyatının mesnevî türü açısından mühim bir yer tutmaktadır. Bu edebiyatta aşkın ele alınış biçimleri, kurgulanışı, unsurları ve nasıl bir aşkı imlediği meselesi pek çok tartışmaya açık olsa da, Hoca Mesud'un eserinde anlatılan aşk hikâyesinin, beşerî unsurları ziyadesiyle taşıdığına ve hatta bunun mesnevî türü açısından (Anadolu sahasında) bir ilk olduğuna şahit oluruz.

Erken örneklerden biri olan Hoca Mesud'un *Süheyl ü Nevbahâr* Mesnevîsi'nde göze çarpan saraylı kadının, Nevbahâr'ın aşk yolundaki macerası, "erleşmiş" ve fakat hâlâ "kadınsı" bir kahramanı yansıtmaktadır. Kadın kahramanın bu yapısına karşılık erkek kahraman Süheyl ise kendisinden beklenileni gerçekleştiren bir erkek olarak esere yansımaktadır. Dolayısıyla bu metin, farklılaştırılan kadın

üzerinden erkeğin karşı cins algısındaki tekrarı ortaya koyar. Kadın kahraman bazı erkeksi özelliklerle kurgulanmıştır ancak erkek şairin kafasındaki kadın tasavvuru değişkenlik göstermez. Kadın kurgusundaki bu farklılık ise, belki de kadın üzerinden erkeği tanımla girişimi olarak okunabilir. Nuran Tezcan, eserde gerçekleşen kadın kahramanın kıyafet değiştirerek erkekleşmesi/erkek kılığına girmesi durumunu, kadının “aile içindeki erkek baskıdan kurtulma”sı olarak yorumlamıştır. Ayrıca, Tecan’a göre, “bu kadın kahraman gerçek olmayıp kurmaca olmakla birlikte, kadının toplumsal gerçekliğini de yansıtır.” (Tezcan, 2012: 114)

Süheyl ü Nevbahâr’da olaylar, ongun bir servet ve akıl sahibi Yemen padişahı Bahr’ın, kırk eş ve iki yüz cariyeye rağmen çektiği erkek çocuk hasreti ile başlar. Bu hasretin temelinde, pek çok aşk mesnevîsinde olduğu gibi, tahtın bir varisi olmamasından kaynaklanan endişe yatmaktadır. Soyu, saltanatı, varlığı devam ettirmenin erkek-lik ile olan bağı on dördüncü yüzyılda esastır. Tanrı’ya yakarışları neticesinde bir oğlan çocuğa sahip olan padişah, Süheyl adını verdiği oğlunu büyük bir itina ile yetiştirir. Yedi yaşına geldiğinde bir şehzadeden beklenen tüm özellikleri (bilgi, saygı, savaşıklık...) kazanan Süheyl, tahta geçmeyi de başaracaktır.

Hikâye şehzadenin, babasına ait kırk odadaki gizli hazineyi görmek istemesiyle devam eder. Odalardan birinin anahtarı babadadır ve bunu oğluna vermek istemez. Fakat Süheyl bir yolunu bularak odaya girmeyi başarır. Söz konusu odada yakuttan bir havuz, meyve ağaçları, gül bahçesi, bülbüller ve pek çok haz unsuru bulunmaktadır. Esasen bu oda bir tür cennet tasviridir. Ancak şehzade, “...kime saklar atam iy aceb / Sakınduğı benden neyidi sebep” (Dilçin, 1991: 507) diyerek bütün bu mamur zevkler karşısında hâlâ merakını yenebilmiş değildir. Bu merakın

şehzadenin başına nasıl dertler açacağına ya da şehzadelik yolunda nasıl bir sınava tabi tutulacağına hikâyenin ilerleyen bölümlerinde tanık olmaktadır. Süheyl'in önce havuza yansıyan bir güzelin suretinin gölgesine sonra da bu suretin kubbedeki aslına âşık oluşu ve hatta bu görüntü karşısında kendinden geçmesi, ilk aşamada son derece soyut bir aşk anlayışını yansıtmaktadır. Ancak, şehzadenin bu suretin sahibinin somut varlığından haberdar olması sonrasında bu sureti çizen Nakkaş ile aşkını bulmak üzere yola koyuluşu, söz konusu aşkı somut bir evreye taşımıştır.

Sarayın ilke olarak benimsediği edebiyat anlayışına dayanan ve saray çevresindekilerce üretilip tüketilen metinler olarak mesnevîler kuşkusuz ki erkek şairlerin aşk beklentileri üzerine kurulmuş ve yine erkek muhatapların, okurların tükettiği edebiyat ürünleri olmuştur. Bu doğrultuda kadının bir kahraman oluşu sadece idealize edilmiş, olması gereken yani erkek tasavvuru içinde yer alan kadın figür ise bu ideali besleyen bir unsur olmuştur. Bahsi geçen mesnevîde bazı cinsiyet rolleri değişmiş ya da buna göndermeler yapılmış fakat kurmaca kalıplaşmış kadın figürü mesnevî geleneğine uygun biçimde tasarlanmıştır.

Mesnevînin bir bölümünde, ilginç bir şekilde, genelde kadınsı bir duygu olabilecek bir durumla karşılaşırız; erkek kahramanın ana baba hasreti çektiğini görmekteyiz. Bu duygu Süheyl'de öyle bir boyuta gelmiştir ki âşık olduğu, uğruna şiirler söylediği ve her türlü meşakkate katlandığı kadından bir süre ayrı kalmayı bile göze almıştır. Süheyl Nevbahâr'ın babasından kızın da kendisiyle beraber gelebilmesi için izin istemiş ve belli bir süre sonra gidebilecekleri şeklinde babanın muvafakatini almışsa da, ne var ki Nevbahâr Süheyl'in bu özlemini bir an önce giderebilmesi için bir yol bulmuştur; beraber kaçacaklardır.

Tüm detayları kadın kahraman tarafından tasarlanan kaçış planında, erkek kahramanın hatası ya da tedbirsizliği yüzünden yaşanan aksilikler anlamlıdır. Süheyl Nevbahâr'ın ayarladığı atlarla onu beklemesi gereken yerde uykuya dalmış ve bu arada Fağfur'un düşmanı olan zenci haydut Saluk atları çalmıştır. Nevbahâr da Saluk'u Süheyl sanarak onunla beraber gitmiş ancak gerçeği fark ederek Saluk'u atlatmayı başarmıştır. Bu arada Süheyl uyanmış, durumu fark etmiş ve çığına dönerek, ağlayıp feryat ederek sevgilisini aramaya koyulmuştur. Böylece kurmaca kadın kahraman erkeği hayat karşısında sınama görevini mesnevî geleneğine uygun şekilde yerine getirmeye başlamış olur. Elbette Nevbahâr da acı çekmiş ve ağlamıştır, ancak daha dirençlidir. Hikâyenin bu kısmı erkek ve kadının cesaret, soğukkanlılık ve irade gibi özellikler bakımından farklılığını ortaya koyar. Esasen bu farklılık, alışlagelmiş erkeksi özelliklerin erkek kahramanda değil de kadında toplanmasıdır. Buna karşılık, zorluklarla karşılaşınca ağlayıp çaresizleşense erkek kahramandır. Ancak kadın ve erkek kahramanlar arasında rol değişikliği gibi görünen bu durum Hoca Mesud'un bilinçli yaptığı bir edebî hamle değildir. İçinde bulunduğu adab ve ışknâme yazma geleneği nedeniyle Hoca Mesud'un mesnevîsinde erkek için kadın hâlâ arzu edilen modele yakışır biçimde hareket etmek durumundadır.

Mesnevî belli bir aşamadan sonra aslında erkek yazarın tasavvurundaki ideal kadının, Nevbahâr'ın hikâyesine dönüşmüştür. Kadın kahramanın çeşitli zorluklar karşısında verdiği çetin bir mücadeleyi anlatır Hoca Mesud. Ormanda yalnız başına kalan Nevbahâr acıktığında geyik avlar, korktuğunda ağaca tırmanır... Hikâyenin başındaki nazlı ve ürkek padişah kızı, artık at üstünde yiğit ve cengâver bir kahramana dönüşmüştür. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki gittikçe "er"leşse de

Nevbahâr'ın kadınsı tarafları hep vurgulanmakta, geleneksel kadın modeli korunmaktadır. Yaşadığı maceralar esnasında karşısına çıkan bezirgân Yahudi Cühud ya da bir başka şah oğlu Kaytas'a karşı hep kadınsı tarafını kullanarak galip gelir.

Edep konusunda Hoca Mesud'un takındığı tavır bellidir; kadın namusuna sahip çıkmalıdır. Fakat aksilikler karşısında kötü erkek kahramanların erkeksi arzularına karşı da kadınsılık bir kurtuluş hilesi olmuştur hikâyenin kurgusunda. Nevbahâr onlara güzelliğini kullanarak sözde ümit vermiş ve ancak bu şekilde ellerinden kurtulmuştur.

Nevbahâr, yaşadığı tüm bu sıkıntılar sonunda iki yıl saltanat süreceği tesadüfi bir şahlık deneyimi de yaşayacaktır. Ancak burada önemli olan kadın kahramanın gerçek kimliğini, kadınlık durumunu gizlemiş olmasıdır. Elbette Süheyl'in aşkı da içinde hiçbir zaman tükenmemiştir. Hikâye bundan sonra Nevbahâr'ın Süheyl'i tekrar bulmaya çalışmasıyla devam etmektedir. Bulduğu yol kadın kahramanın pratik zekâsının ortaya konulması bakımından anlamlı olabilir. Zîra Süheyl'i bulabilmek için kendisini bir suret olarak ortaya koyuşu ve güvenilir bir nakkaşa resmettirerek tanınma ihtimalini göze alışı tüm risklerine rağmen kadın kahramanın gözü pekliğini yansıtmaktadır. Yiğit ve zeki bir tip olarak çizilen Nevbahâr her şeye rağmen erkeğin arzuladığı ve bu yolda kurguladığı kadın modelini ortaya koyar.

Söz konusu surete kapılanlar arasında Nevbahâr'a âşık olan diğer erkek kahramanlar da vardır. Ancak yaşadığı pek çok güçlüğü ardından bu sureti esas hedef olan Süheyl de fark edecektir. Bundan sonra hikâyenin kurgusu tüm erkek âşıkların bir araya getirilişi ve herkesin hakkını alması ya da cezasını çekmesi ile

devam edecektir. Nevbahâr'ın bu menzilde takındığı tavır son derece önemlidir, çünkü kendisine âşık olan diğer erkeklerle arasında hiçbir şey geçmediğini toplumun, halkının nezdinde anlatmalı ve edebini meşrulaştırmalıdır ve öyle de yapar. Böylece edepli ve namuslu kadın olarak “gerçek toplumsal yeri olan görünmezliğe döner. ‘Kulluk’unu kabul ederek ‘perde’ içinde toplumsal yerini alır.” (Tezcan, 2012: 114) Aşağıdaki beyitler bunun göstergesidir:

“Eyidi bilün uşda ol kız benüm

Bulındum bu sarp işde ol kız benim

Bu dördi didüğünde yokdur yalan

Nedür çare indi çü oldı olan

Ne görmekse gördüm ne lâzım dimek

Ne çekmekse çekdüm inen çok demek” (Dilçin, 1991: 535; b. 5015-5016, 5025)

Nevbahâr hikâyenin sonunda klasik bir mesnevî kurgusundan beklenildiği şekilde namusunu ispatlamış, tasarlanan kemikleşmiş kadın modeline uygunluğunu ortaya koymuştur. Böylece âdetâ erkek kahraman için yaratılan kadın kahramanın artık şahlık yapmasının bir anlamı da yoktur. Aşk mesnevîlerinde karşılaştığımız, kadının ve ona duyulan arzunun erkek kahraman için bir tür eğitim oluşu karşısında, bu mesnevîde, kadın kahramanın elinde bulundurduğu eril iktidar kuvveti onun için yalnızca aşkına ulaşabilme yolunda dişil bir araç olmuştur. Daha sarih bir ifadeyle; erkek için aşk “taht imtihanı” iken, kadın için taht “aşk imtihanı”dır.

Namusu, sadakati sınınanan yalnızca kadın değildir. Erkek kahraman için de bir namus algısı vardır: Şehvetten uzak durma. Ancak kadın ile karşılaştırıldığında erkeğin sınırları daha geniş çizilmiştir. Bu da on dördüncü yüzyıldaki erkeklik algısının yansımalarından biri olarak okunabilir.

Tevrat, İncil ve Kuran'da bahsi geçen Yusuf Peygamberin hikâyesi on üçüncü yüzyıldan itibaren pek çok şair tarafından kaleme alınarak yorumlanmıştır. Bu yorumlardan biri de Fatih Sultan Mehmed'in hocası olan Akşemseddin'in oğlu Hamdullah Hamdî'nin (ö. 1503) on beşinci yüzyılda yazdığı *Yûsuf u Zelîhâ*'dır. Yazarının da bizzat kendi duygu ve düşünceleri ile beslediği bu eser benzerleri arasında en iyi örneklerdendir.

Eserin ilginç yönlerinden biri, tüm hikâyenin Zelihâ üzerinden yürümesidir. Oysaki kutsal metinlerde sadece Yusuf'un hikâyesine odaklanılmıştır. Hem bu yönüyle hem de mükemmelliğin ve kâmilliğin yalnızca Yusuf'ta, erkek kahramanda bulunması sebebiyle söz konusu metin büyük ölçüde ataerkildir. Fevkalâde insan olmak için erkek kahraman bütün özellikleri taşıırken kadın kahraman-lar ancak Müslüman olup hidayete erdiklerinde idealleşebilmektedirler.

Yusuf'u elde edebilmek için önce iffetini kaybetmeyi ve bu uğurda aşağılanmayı göze alan, sonra da zindana atılan Yusuf'u yeniden görebilmek için sürekli dua eden ve pişmanlık duyan Zelihâ, medet umduğu putlardan herhangi bir yardım gelmeyince ilahî farkındalığı artar ve tövbe eder. Hikâyenin sonunda Yusuf ve Zelihâ evlenirler ancak bu beşerî kavuşma artık Zeliha için hiç bir şey ifade

etmemektedir. Aşkın pratiği değişmiş ve kadın kahraman ancak tanrı yolunu seçerek dönemin aterkil bakışındaki namus ayıbından kurtulabilmiştir. Onu affeden erkek kahramanın ise iffeti ve asaleti bir kat daha perçinlenmiş olur. Böylece hikâyenin sonunda kadın ve erkek kahramanların konumları erkek sanatçının geleneksel toplumsal cinsiyet algısı ekseninde netleştirilir. Kadın kahraman sonradan affedilen ve doğruluğu gecikmeyle yakalayan bir modelken onun karşısındaki erkek ise doğuştan kusursuz ve masum olarak çizilmiştir.

Şehzade mesnevîlerinde sıkça karşılaştığımız, genç erkek kahramanın kadın üzerinden, kadın kahramanın yarattığı koşullar ile erkekleşmesi, erkekliği kazanma süreci bu mesnevîde görülmez. Zîra şehzade mesnevîlerinde kadın terbiye edici bir unsurdur. Yani erkek kahraman kadın kahramanın edep talimine koşulsuz bir şekilde ihtiyaç duyar. (Tezcan, 2006) Geleneksel aşk mesnevîlerindeki bu sınavcı kadın kurgusu *Yûsuf u Zelîhâ*'da çok daha derinleşmiştir. Söz konusu metinde kadın kahraman; bu kez çok fena huylar ile erkeği sınavan ve kötülüğü barındıran bir unsur olarak karşımıza çıkar.¹ Erkeğin iktidar ve taht imtihanı için yaşanan aşk macerasında kadın ve erkeğin karşılıklı rızaya dayalı sevda yolculuğu Yusuf'un hikâyesinde görülmez. Onu imtihan eden kadın bu hikâyede çok daha şiddetli bir kusurlu yaradılışın temsili olmuştur. Oysa Hamdî'nin *Yûsuf u Zelîhâ*'sında erkek kahramanın hikâyenin en başından itibaren belli bir terbiyeye ihtiyacı yoktur; zaten mükemmeldir. Vefalı, dürüst, duygusal ve iradelidir. Ancak eserde bütün bu manevî yücelikler dışında onun fiziksel güzelliği de vurgulanır. Yusuf'u gören kadınlar onun akıl almaz güzelliği karşısında hayrete düşüp ellerindeki meyve bıçakları ile kendi ellerini

¹Geleneksel Sûfi hikâyelerinde, Hristiyanlık ortaçağ hikâyeleriyle de paralel olarak, dünyanın kadınlı özdeşleştirildiğini ve böylece aldatıcılık, hilekârlık, geçicilik ve hatta üstü örtülmüş çirkinlik gibi dünyevi unsurların kadın cinsine atfedildiğini görmekteyiz. Bkz.: (Schimmel, 2004: 188-189)

keserler. Erkeğin bedensel güzelliği ve kavramsal olarak güzelliği temsili ortaya çıkar:

“Eyle yanıldı Gevkden amelin
Ki turuncu sandı kesti elin
Dilleri çün pür oldu hayretten
Ellerin kestiler ferağâten” (Onur, 1991: 339)

Yusuf’u terbiye eden tek şey gösterdiği sabır olmuştur. Kadın kahraman ise münferit olarak din yoluyla terbiye edilmiştir. Kutsal metinlerde yer alan bir hikâyenin beşerîleşerek boyut değiştirmesi erkeğin aşk beklentisinin ve “erkek-lik için aşk” anlayışının da yansımasıdır.

Klasik mesnevîlerin yükselişe geçtiği bir dönem olan on altıncı yüzyılda, İran edebiyatı etkisiyle Lâmî Çelebi’nin (ö. 1531) Unsurî’den genişletilmiş tercüme² olarak ortaya koyduğu *Vâmık u Azrâ* mesnevîsi de benzeri pek çok eserde olduğu gibi, erkeklige özgü bir aşk kavrayışının ifadesidir. Karşılaştığımız aşk, erkek algısındaki ve merkezine erkeği oturtan bir aşktır.

Adaletli ve zengin Çin hükümdarının şehzadesi Vâmık’ın bir başka şahın kızına, Azrâ’ya duyduğu aşkın konu edildiği bu mesnevîde kurgusal yapı tipik bir şehzade mesnevîsi şeklinde örülmüştür. Sevgiliye resim-suret- üzerinden tutulma, bir yoldaş ile yola çıkıp sevgiliye ulaşma çabası, yaşanan olağanüstü serüvenler ve

² Elbette, bu dönemde yazılan eserlerin pek çoğunu telif olarak tanımlamak mümkün olmamakla birlikte, Arapça ve Farsça eserlerden yapılan çevirileri bir tür “yeniden yaratım ve özgünleştirme çabası” olarak tarif etmek mümkündür.

kavuşma... Fakat bu eserde karşılaştığımız en belirgin fark, kadın kahramanın terbiye edici özelliğinin erkek nefsinin tatmin edilmesi ile mümkün kılınmasıdır.

Lâmiî Çelebi'nin erkek ve kadın kahramanlar arasındaki zıfâf gecesini, "*pür şemû idüp felek kâşânesin / Düzdi koşdı mâha gerdek hânesin*" diyerek anlattığı beyitler, bu metnin muhatabı olan okurlar tarafından nasıl karşılanmıştır? Osmanlı edebiyatı bir tür arz-talep dünyası mıdır? Erkek yazarın yine erkek olan okurlarına sunduğu bu cesur beyitler saray çevresine mensup erkeklerin cinsel algılarını sanatsal formüllerle doyurma çabası olarak okunabilir mi? Yirmi birinci yüzyılın erotik edebiyatı ile on altıncı yüzyıla ait bu metin arasında, tamamen insanî olan bir ihtiyaca cevap verme açısından pratikte fark olmadığını söylemek zor olmasa gerekir. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki kanonun tamamıyla erkek olduğu bir dünyada, on altıncı yüzyıldaki bu edebî tavrın muhatabı yalnızca erkeklerdir. Lâmiî'nin "*Sıfat-ı uryânı ten, Sıfat-ı pistân, Sıfat-ı naf*" gibi başlıklarla anlattığı beşerî ve tensel aşk tüm yalnlığı ile gözler önündedir:

“Öpdi şâhun dest-i gevherbârını

Kıldı teslim ana gevherbârını

Âteş-i şevk ile çünkim tutışdılar

Pehlivânlar gibi el tutışdılar

(...)

Pes urup Vâmık dahı mestâne el

Kıldı birbir câmeler akdını hâl

Çıkdı servinden çü gül pirâheni

Pertev urdı gün gibi nâzük teni” (Ayan, 1998: 499-500; b. 5679-5680, 5694-5695)

On altıncı yüzyıl toplum yaşantısından bir kesit sunan ve tahta bir top ve sopalarla oynanan, kökeni Orta Asya’ya dayalı bir oyundan esinlenilerek alegorik bir hikâyeye dönüştürülen *Gûy-u Çevgân (Halnâme)* mesnevîsi, ilk olarak on beşinci yüzyılda Heratlı Ârifî (ö. 1449) tarafından İran’da yazılmıştır. Lâmiî Çelebi ise bu eseri genişletmiş ve yarım asır farkla tekrar kaleme alıp Kanunî Sultan Süleyman’a sunmuştur. Lâmiî, mesnevîsinde orijinal hikâyeye sadık olmakla birlikte onu mükemmelleştirmek istemiştir. Eserde erkek bir dervişin Çin ülkesinin padişahının oğluna duyduğu aşk konu edilir. Bu aşk uğrunda çekilen acı ve keder anlatılır. (Tezcan, 1979)

Wheeler M. Thackston ve Hossein Ziai’nin Arîfî’nin eseri üzerine yaptıkları çalışmada üzerinde durulan meselelerden biri de İran edebiyatında âşık ve mâşukun cinsiyetleri ile ilgilidir. Buna göre, İran edebiyatında seven taraf (âşık) her zaman erkek iken sevilen (mâşuk) taraf her zaman kadındır. İstisnaî bir durum olan, Züleyha’nın Yusuf’a duyduğu umutsuz ve amansız aşkta ise mâşuk olan kadın kahraman Züleyha, evli ve uygunsuz bir konumdadır. Sevdiği erkek kendisinden sosyal sınıf olarak çok daha aşağıda yer almaktadır. Arîfî’nin eserinde iki başkahraman da erkektir. Bunlardan biri olan mâşukun (çevgân oynayan padişahın çocuğunun) kadın da olabileceği yönündeki fikirlere yazarların verdiği cevap, eserin

yazıldığı dönemde kraliyete mensup olan kadınların hiçbir zaman halk içinde görünür olmalarına izin verilmediği şeklindedir. (Thackston ve Ziai, 1999: x-xi) Özetle, seven taraf (belki de sevmeyi, kutsallaştırılmış o yüce duyguyu, aşkı hak eden) hep erkek olmuştur. Buradan yola çıkarak Osmanlı edebiyatındaki âşık ve mâşuk ilişkisi de benzer bir genelleme ile okunabilir.

Lâmiî Çelebi'nin mesnevîsinde de erkek dervişin şehzadeye duyduğu aşk konu edilmiştir. Padişahın oğlunu çevgân oynarken görüp âşık olan derviş, kendisini tahtsızlığın ve taçsızlığın şahı olarak nitelemiş, aşktaki marifetini Ferhat'a ibret; aşktaki deliliğini ise Mecnûn'a hayret olarak ortaya koymuştur:

“ni hayl u ne bâr-gâh u nî raht

şâhen-şeh-i bî külâh u bî taht

Ferhâda fûnûnı ibret idi

Mecnûna cünûnı hayret idi” (Tezcan, 1994: 150; b. 1062, 1055)

Bu hikâyede, görünürde olan beşerî aşktaki nihaî hedef bir tür kendinden geçme ile Tanrı'da yok olmadır. Fakat ilahîye giden yolun taşları beşerîdir. İlginçtir ki derviş, sevdiğinin fiziksel özellikleri ile de ilgilenir. Şehzadenin yanaklarındaki ayva tüyü sakal ve onun boynu ve yüzünün güzelliği dervişin dikkatinden kaçmaz. Kaşındaki eğrilik ise sanatsal bir söyleyişle çevgâna -oyun sopasına- benzetilirken, sevenin -dervişin gönlü- de gûya -oyun topuna- benzetilmiştir. Top her yere düştüğünde dervişin gönlü de yere düşecektir. Şehzadenin çene yuvarlağı ile topun yuvarlağı arasında kurulan benzerlik veya şehzadenin zülfünün bir tuzak gibi sineği

-dervişin gönlünü- yakalaması da tüm bu sanatsal yaklaşıma rağmen insana özgü ve gerçekçi bir ilişkiye yakın görünür, “alegorik ve sonunda mistik içerik kazanan bir aşk hikâyesi ortaya konur.” (Tezcan, 2002: 282):

“sevdâ-geri zülf ü hatt u hâlün
hayrânı ruh u kad u cemâlün

çevgânını kaşınun görüp ham
dil topını hâke saldı ol dem

gûy-ı zenahından oldu hayrân
cânı diledi ki ede tayrân

bâzîsine zülfinün utuldu

ol dâma meges gibi tutuldu” (Tezcan, 1994: 150, 152; b. 1063, 1086-1088)

Fuzûlî'nin (ö. 1556) üç bin küsur beyitlik mesnevîsi *Leylâ vü Mecnûn*'da benzer aşk mesnevîlerine kıyasla aşkın görece pasifleştiğine şahit oluruz. Aksiyon azalmış, kurgu değişmiştir. Artık hedef erkek kahramanı aşk ile terbiye edip tahta çıkarmak değildir. Amaç aşkın kendisine ulaşmaktır. *Leylâ ve Mecnûn* efsanesi bir Arap kıssası olarak İran edebiyatında, Osmanlı edebiyatından çok daha önce yer almıştır.

Fuzulî'nin mesnevîsinde ilgi çekici unsurlardan biri, aşkın kadın tarafından talep edilmesinin umulmasıdır. Aktif bir çaba ile aşkı müteşebbis olan erkek kahraman artık edilgen bir konumdadır:

“Bir saf kız oturdu bir saf oğlan
Cem oldu behište hûr ü gılmân

Oğlanlara kızlar olsalar yâr,
Aşka bulunur revâc-ı bâzâr

Kız nergis-i mest edüp fûsun-sâz
Oğlana satanda işve vü nâz” (Doğan, 1996: 96; b. 560-562)

Eserde farklılık arz eden öğelerden biri de sevgilinin cinsiyetinin açıkça ifade edilmesidir. Gazelerde mahbûb olarak karşılaştığımız sevgili, Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'unda mahbûbe olmuştur:

“Âlem ser-i mûyinün tufeyli
Mahbûbe-i âlem adı Leylî” (Doğan: 100; b. 580)

İki genç arasındaki aşkı öğrenen Leylâ'nın annesinin kızına verdiği öğüt âdetâ azar niteliğindedir. Kadının “anne” sıfatıyla ortaya çıkışı da hiçbir kutsallık taşımaz:

“Tedrîc-i mesavî ile nâgâh
Leylînin anası oldu âgâh

Odlara dutuşdı yasa batdı

Ol gonce-dehâna dil uzatdı

K'ey şûh nedür bu güft ü gûlar

Kılmak sana ta'ne ayb-cûlar” (Doğan: 110; b. 645-647)

Mecnûn için taht-iktidar hedeflenmemiştir fakat tasavvufî ³ bir hedef de baskın görünmemektedir. Zîra buradaki aşk anlayışı daha çok platoniktir. Böyle olduğu için de öte âlemde kavuşma söz konusu olur. Muhayyel-mistik bir aşk macerası bir kadınla yaşanıyorsa, cinsellik söz konusu olmayacaktır.

Diğer taraftan, Mecnûn'un hayat ve aşk karşısındaki pasifliği de farklı bir erkek modeli oluşturur. Mehmet Kaplan Türk edebiyatındaki tipleri tahlil ettiği çalışmasında Mecnûn'u, “bütün davranış, zihniyet ve hayat felsefesiyle eski Türk kültürüne aykırı bir tip” olarak tanımlamış ve Fuzulî'nin Osmanlı saray kültürü ve merkez dışında kalışının da bunda etkili olduğunu belirtmiştir. (Kaplan, 2001: 155)

Edebiyat, hangi devirde olursa olsun, tamamen bireysel şevklerle yaratılıyor olsa da toplumsal bir boşalım kaynağıdır. Bir edebiyat veriminin kimlere ne oranda

³ Bu noktada tasavvufî aşkın gelenekte nasıl anlaşıldığını da belirtmek gerekir. “Geleneksel anlayışa göre, Cemâl-i Mutlak'ın bir tecellisi olan bu âlemdeki bütün güzellikleri sevmek, onlara meyletmek de Cemâl-i Mutlak'ı sevmek demektir. ‘El-mecâz kantaratü'l-hakîka’ mefhumunca bu tür aşk, insanı gerçek aşka, ilahî aşka ulaştıran, ona götüren bir köprü sayılmıştır. Bu anlayış yüzünden tasavvufta erkek güzelliğini sevmekle kadın güzelliğini sevmek arasında bir fark görülmemiştir. Hatta kadın sevgisinde fikr-i tenâsül bulunduğu için bu nevi aşk, nefse uymak şeklinde algılanmış, bayağı sayılmıştır. Erkek güzelliğini sevmek ise; Pir Mehmed Rahmî'nin; *‘Temennâ-yı visâl itmek değıldür hûb sevmekden Garaz bir hatt-ı rûhânîdürür mahbûb sevmekden’* beytine yansıdığı gibi, bu düşünceyi içermediği için daha asil bir duygu telakki edilerek asırlar içinde inkişaf etmiştir.” (Budak, 2008: 153)

ulaşabiliyor oluşu elbette farklılık göstermektedir. On beş ve on altıncı yüzyıllarda yazılmış bir mesnevî ile yirmi birinci yüzyılda yazılmış bir romanın bambaşka toplumsal sınıfları muhatap aldığına şüphe yoktur. Ancak asgarî bir ulaşma durumu söz konusu olsa da kadın ve erkeğin tanımlanış, olumlama ya da olumsuzlama biçimleri okurlar veya dinleyiciler açısından bildiğini tasdik ettirme veya anlamlı kılma çabası ile ilgilidir.

Şehzade (aşk) mesnevîlerini tasavvufî boyuta indirgeyerek bu formatta okumaya çalışmak, çok daha baskın olan beşerî yapıyı görmezden gelmek tehlikesini taşır. Bu mesnevîlerde örtük bir tasavvuf anlayışı olup olmadığı tartışmaya açıksa da asla nihaî gaye değildir. Yukarıda bahsi geçen mesnevî örneklerinde de görüleceği gibi aslında bu metinler, pek çok kez farklı kılıflarla örtülmüş olsalar da son derece gerçekçi bir kurguya sahiptirler. Aşkın ele alınış biçiminde, erkek şair/yazarın zihnindeki dönüşüm esasen içinde eser ürettiği toplumsal yapının da göstergesi olabilir. Şairler hem kendi dünyalarını hem de okurlarının talep eksenini görmezden gelmemişlerdir. Kuşku yok ki bu eksen erkeksi bir sezinin göstergelerini taşır.

BÖLÜM 3

TEMATİK YAPILANDIRMA İLE SEÇİLMİŞ ESER İNCELEMELERİ

A. 17. Yüzyıl

Bu asrın Osmanlı için göreceli bir felaket dönemi olduğunu söylemek mümkündür. Askerî ve siyasal anlamda kudretini yitirmeye başlayan Osmanlı İmparatorluğu'nun on yedinci yüzyılda en uzun saltanat süren çocuk padişahı IV. Mehmet (1648-1697) devlet idaresini fiilen elinde tutmuyor ve yalnızca devam etmekte olan bir sistemin kutsî sembolü olarak görev yapıyordu. Osmanlı sarayı ve devlet işleri büyük ölçüde kadın sultanların yönetimindeydi. Bu durum yüzyılın ikinci yarısının başına kadar da sürecekti.

Osmanlı tarihçisi Norman Itzkowitz, şahsiyet arayışının çoğu zaman bir felaketin yan ürünü olduğunu ve on yedinci yüzyılın felaketlerinin Osmanlılar arasında birçok şahsiyet arama çabası doğurduğunu söyler. Bu nedenle devlet adamları ve tarihçilerden edebiyatçılara kadar herkesin Osmanlı sistemine musallat olan bu illeti teşhis etmek için uğraştığını ifade etmiştir. Dolayısıyla da üst İslâm geleneği kaynaklı olarak ortaya çıkan, çözüm yolu arayan bu metinlerde Osmanlı toplum eleştirisine dair pek çok benzerlik bulmak mümkündür. (Itzkowitz: 131-132) Bu yüzyılın getiri ve götürüleri Osmanlı şairlerini de bu konularda düşünmeye sevk etmiştir. Ürettikleri metinler dönemin devlet adamlarının saraya sunduğu raporlar mahiyetinde değildir elbette, ancak değişmekte olan sosyo-kültürel yapı, onların da

bazı meseleleri sorgulamasına sebep olmuştur. Oğluna hayatla ilgili tavsiyeler verirken esasen Osmanlı mantalitesini de sorgulayan Nâbî, kendi zihnindeki genç erkek kurgusunu ortaya koymuştur.

Çözölen devlet sistemi ile beraber Yeni Dünya'nın fark edilişı ve aranan çareler, rolantide bir dönüştümün de işaretiydi. On yedinci yüzyılın ikinci yarısında başlayan kültür değişimi, Itzkowitz'in "şahsiyet arayışının yan ürünü" diye nitelendirdiği söz konusu metinlere yansırken, Osmanlı yazının yaratıcısı erkek şairler kendi cinslerini büyük ölçüde geleneksel biçimde kurgulamaya devam etmişlerdir. Bu gelenek kendisini, bozulmaya yüz tutan siyasi ve sosyal kurumların eleştirisini yaparak, kimi zaman "makbul bir erkek olarak yetişme" bahsi altında ortaya koymuştur. Kimi zaman da "apaçık bir şekilde dillendirilen erkek aşkı" ile yansımıştır. Nergîsî'nin *Meşâkkul-Uşşâk* isimli eseri ve Nâbî'nin *Hayriyye-i Nâbî'si* bu bağlamlarda değerlendirilmiştir.

a. Hem Âşık Hem Mâşuk Erkek-lik: *Meşâkkul-Uşşâk* (Nergisî)

Birbirinden bağımsız on hikâyenin anlatıldığı *Meşâkkul-Uşşâk* (Âşıkların Sıkıntıları) isimli eser mensur olmakla beraber içerisinde manzum özellikler de taşımaktadır. Bahir Selçuk'un inceleme çalışmasında belirttiği gibi Nergisî, söz konusu eserde aşk eksenli olayların “kurmaca değil, gerçek olduğu vurgusunu” yapmaktadır. (Selçuk, 2009: 51) Eserde Osmanlı coğrafyası mekân olarak seçilmiş böylece gerçeklik vurgusu daha da belirgin hale gelmiştir. Bu vurguyu belirgin kılan bir başka unsur ise, eserin dönemin toplum yaşantısına odaklanması; eğlence merkezleri, ticari faaliyetler ve şehir hayatının fon olarak kullanılması olmuştur. Ana konu aşk olmuş fakat bu aşk olgusu “sosyal hayat ve ilgili olayların gerçekliği ile” öne çıkarılmıştır. Bütün bunlar bahsi geçen gerçekliğin sorgulanamayacağı anlamına gelmez. Elbette her edebiyat eseri yazıldığı dönemin bir bakıma aynasıdır. Ancak bu ayna kimi zaman dev veya cüce aynasıdır, kimi zaman da puslu bir görüntüde olabilir. Dolayısıyla yazarın gerçeklik vurgusu, her şeye rağmen onun bireysel gerçekliği ve hayal gücü ile şekillenmiştir. Erkek bir yazardan bahsediyorsak, bu erkek sanatçının mesleği, yaşı ve diğer kişisel özellikleri de yarattığı kurguyu oluşturacak; toplumun temel değer yargıları da bu yazarın eserlerine ister istemez girecektir.

Söz konusu eserde âşıkları konu edilen erkeklerin mesleki konumları, yaşları, sosyal mertebeleri, maddi durumları farklılık gösterdiği gibi mâşûk erkekler arasında da homojen bir yapı görülmez. Âşık ve mâşûk erkekler hem üst-orta sınıftan olabilir hem de toplumun daha aşağıdaki kesimlerini yansıtabilir. Tüccar, âlim, yeniçeri, talebe olabilen erkek kahramanlar kendileri ile aynı kesimden olabilen erkekleri

sevebildikleri gibi daha üst ya da alt kesimden erkeklere de sevdalanabilirler. Eserdeki kurgusal gerçekliği unutmadan ve fakat ona ilave olarak erkek kahramanların aşk hikâyelerindeki bu geçişkenlik ve sınıfsız yapı, Osmanlı toplum yapısındaki örtük geçişkenliği ve meritokratik sistemi (liyakata ve bireysel beceriye dayalı üstünlüğü) yansıması bakımından anlamlıdır. Zîra en alt kademedeki gelen devşirme bir acemi oğlanın, hayatının daha sonraki aşamalarında üst düzey bir paşaya dönüşebilme şansının olduğu bilinmektedir. Burada belirleyici olan, kişinin devlete ve onun belirlediği kültürel kurallara sadık kalabilmesi, her halükarda makbul bir kul olabilmesidir.

Edebiyatta ise bu durum, istisnalar olmakla birlikte, kurgusal yapıda karşımıza çıkar. Bu kültürel kabullenmeyi bozan aşk olgusu, beşerîden tasavvufiye geçme ile sonuca bağlanır. Ancak bu kabulü reddeden, yani tasavvufî öğeleri hiçe sayarak aşkı anlatan erkek yazarlar ve onların kahramanları gerçekte erkeksi olanı anlattığı gibi, erkekliğin algılanışını da ortaya koyuyor olabilirler... Kültürel kabullenmenin -yerini bilerek yükselmenin- edebiyattaki biçimsel yansıması da erkek aşkının bu tür metinlerde ifşa edilmesi olmuştur.

Eser hakkında bu tanımlamadan sonra tezin esas meselesi olan erkeklik(ler) kurgusu ile tematik biçimlendirme üzerinden esere nasıl bakılabileceği tartışılabilir. Buna göre; Nergisî'nin (erkeksi) bireysel duruşu, üslûbu var mıdır? Meslekî konumu toplumsal erkeklik(ler) açısından neyi gerektirir ve o buna sadık mıdır? Yazarın gerçeklik vurgusu bize bu alternatif erkeklik biçimlerini tam ve doğru olarak yansıtabilmiş olmasını düşündürmeli midir? Yoksa bu vurgu da edebî kurgunun bir parçası sayılmalı mıdır? Muhatabını belirlemiş olması bu bağlamda önemli sayılabilir

mi? (Zîra sadece sıradan insanları hoşnut etmeyi amaçladığını belirtmiştir.) Yazar tarafından gerçek olduğu iddia edilen -öyle sunulan- bu aşk hikâyelerinde, klasik Osmanlı edebiyatında görmeye meyilli olduğumuz, tasavvufî erkek aşkı söylemi ne oranda mevcuttur? Bunun yokluğu veya varlığı dönemin kurgulanmış erkeklik biçimlerine bizi yaklaştırır mı? ... gibi bazı sorularla metne bakmak söz konusu olabilir.

İlk hikâyede konu edilen, Hoca Himmet isimli bir tüccarın ticaret maksadıyla bulunduğu yerdeki genç bir erkeğe duyduğu amansız aşkıdır. Burada Nergisî mekân olarak Saraybosna'yı seçer. Bu şehri cennet gibi güzel olarak belirttiği halde, kahramanı olan Hoca Himmet'i görgüsüz ve kaba olarak kurgulamıştır. Aşkın gerçekleştiği mekân (ve böylece maşûkun bulunduğu yer) ile bizzat âşığın kendisi arasında, yani âşık ile maşûk arasında estetik açıdan taban tabana zıt bir görsellik söz konusudur:

Mekân için:

“(...) Bosna Serayı dinmekle şöret-şiar olan şehri latif-i cennetasa ki mehabibi-i aşık-firib-i gül-gün izar ile nümüdar-ı behişt-i ulya idügi...”

(Selçuk: 148; b. 129b)

Kahraman-Âşık erkek için:

“(...) Hacı Himmet namında bir süf-fürüş-ı süfi-kiyafet ki lehcesinde asar-ı nezaketden eser na-peyda ve tavr-ı vazınun sive-i şahid-bazi ile münasebeti

mümüdar-ı kifaet-i peşe vü anka idi...” (Selçuk: 149; b. 129b)

Yazarın kurgusundaki bu tezatlık, kahramanın, Hoca Himmet’in maddî varlığından yani “kaba libas”ından ayrılması ve divâne bir ruh haline bürünmesiyle eşitlenmeye çalışılmıştır. Hikâyenin sonu bu bağlamda tasavvufî bir temele oturtulmuştur. Hoca Himmet sevdasından bir anlamda vazgeçerek kemâle ermiş, maşûk ise ona saygı göstermiştir. Ancak bu tür kurguları her zaman tasavvuf ekseninde anlamaya çalışmak; aşkı için cefa çekmeyi göze almış ve sevdiğinin yolunu ısrarla bekleyen üst-orta sınıf sevdazede bir erkeğin, aşkını umarsız ve fakat açıkça ortaya koyuşunu görmezden gelmek olabilir:

“(…) Vücut-ı zarüme kıydum gamum nihan iderek

Bulam mı çare aceb derdümi ayan iderek” (Selçuk: 152; b. 131a)

Yukarıdakine benzer bir durum bu kez başka bir hikâyede, sevgilisine ulaşamayacağını anladığı için köprüden atlayan bir âşığın, Merdana Halife’nin anlatıldığı kurguda karşımıza çıkar. Zîra burada, diğer hikâyeye ters olarak, âşıkta hiçbir tasavvufî değişime ya da kemâle eriş sürecine tanık olmadığımız gibi, sevdiğini ifade etmekten ve bunu kendisini köprüden atarak ortaya koymaktan çekinmeyen bir erkekle karşılaşırız. Üstelik bu hikâyenin sonunda maşûk erkek de gönülden kabullenici bir pozisyonda yer alır. Köprüden atlayan âşığını anlar ve ona karşılık verir. Yani hikâyeye mutlu ve fakat beşeri, dünyevi anlamda mutlu bir son kurgusu ile biter:

“(…) bilâ-tevakkuf âşık-ı nâ-kâm-ı belâ-keş, ol penç nîze bâlâ köpriden yâ

Mevlâ, diyüp kendüyi cûy-bâra endâhte kıldugın gördiler. ‘Hây sefih-i bî-nevâ neyledün?’ dimege kalmayup (...) harif-i dîvâne-meşrebün kimi eline ve kimi ayagina yapışup cûybârdan ihrâc itdükten sonra (...) Bu hâl üzre bî-tâb u tâkat yaturken cüvân-ı ferişte-sîret, sürûş-ı rahmet gibi vücûdına sâye-efgen-i saâdet olup (...) dest-i iltifât-ı cânândan tenâvül-i zülâl-ı ihsân itmekle âb-ıhayât-ı ‘ayş-ı ber-devâm ile reyyân oldu.’ (Selçuk: 169-170; b.136a)

Köprüden atlayan başka bir âşğın, Acem şair Riyâzî’nin konu edildiği diğerk bir hikâyede ise zaten ispatlanmış ama üçüncü kişilerin fitnessi yüzünden sınanmak durumunda olan bir aşk karşımıza çıkar. Bu kez âşık erkek bir şairdir ve sevgilisi ile zaten mutlu devam eden bir beraberlik içindedir. Ancak sevgilisi onu sınamak istediği için samimiyet ispatı uğruna canından olur. Yani evvelki hikâyeye ile benzer şekilde bu kez mutlu değil ama yine beşerî olan bir trajedi ile karşılaşırız. Tasavvuf, yine tamamen beşeri olan bir erkek aşkı ile reddedilir.

Başka bir hikâyeye ise bu açıdan daha anlamlıdır. Bir yeniçeriye âşık olan başka bir yeniçeri ağasının hikâyesi bu kez Osmanlı devlet yapısının en üst gücü ile, Sultanın gazabı ile son bulacaktır. Çünkü bu aşk nedeniyle âşık ağa görevini ihmal etmiş ve kargaşaya neden olmuştur. Anlaşılacağı gibi, toplumsal düzeni ve yerini bilme prensibini bozmuştur. Cezası ölümdür. Dünyevî bir kabahat yine dünyevî bir usulle cezalandırılır.

Yeniçeri Ferdî güzelliğiyle öyle bir ün salmıştır ki bu kez başka bir hikâyede, diğerk bir genç erkek ona tutulur. Ferdî’nin âşğının sevgisi o kadar büyük ve saplantılıdır ki son arzusu Ferdî’nin onu öldürmesi olmuştur. Böylece bu dünyadan

göçerken gördüğü son suret sevgilisinin yüzü olacaktır. Hatta kendisini öldürecek olan (gazi) Ferdî olacaksa onun elinden ölümü tatmak-öldürülmek için kafir olmak bile uygundur:

“(…) pîşgâhda kurbân olmaga sezâvâr olup senün gibi şeh-süvâr-ı meydân-ı hüsn ü ân elinden şehîd olmak saâdetine nâil olurum. Gâzi çü tûyî revâst kâfir bûden. (...) bu lahzada beni murâd-ı câna isâl idüp gül cemâlüne nigâh iderek teslim-i rûh idersem kanum helâl olsun” (Selçuk, 237; b. 154b)

Osmanlı ordu sistemi içinde sultana bağlı Kapıkulu Ocakları’na asker yetiştiren en muteber kurumlardan biri yeniçeri ocakları olmuştur. Burada yetişen devşirme oğlanların evlenmesine, belli bir döneme kadar, müsaade edilmediğini biliyoruz. Fakat pek çok bakımdan üstün ve yüksek bir terbiye adâbı ile yetiştirilen bu bu oğlanlar arasında da birçok aşk macerası geçtiğine dâir tarihsel belgeler mevcuttur. Tarihçi Reşad Ekrem Koçu, Nergisînin *Meşâkkul-Uşşâk*’ta anlattığı yeniçeri hikâyesini Yeniçeri Ferdî hakkında yazılmış “trajik bir macera” olarak nitelemiştir. Ayrıca on sekizinci yüzyıl meddahlarından Şehla Hasan Çelebi’nin de Nergisî’den ilham alarak Yeniçeri Ferdî üzerine başka bir hikâye yazdığını belirtmiştir. (Koçu, 2004: 180) Koçu, Latifi’nin tezkiresinde Yeniçeri Ferdî’nin şairliği hakkında, “Nevcivan ve nevheves iken ölen Yeniçeri Ferdî şiirle hayli iştihar ve itibar bulmuştu” şeklinde bir ifade olduğunu belirttikten sonra, bir kalenderinin genç şair yeniçeriye şaka yapmak maksadıyla; “Yalnızlık bir Allah’a yaraşır / Gel ey Ferdî çift olalım” dediğini yazmıştır. (179-180) Elbette Yeniçeri Ferdî’nin tarihsel gerçekliği başka perspektiflerle de araştırılması gereken konulardandır. Ancak sosyolojik anlamda da erkek-lik kurumlarından biri olan yeniçeri ocak sistemi içinde edebiyatın

erkekler arası bir iletişim mekanizması veya somut gerçeklikleri yansıtma aracı olarak kullanılmış olması önemlidir.

İlaveten Yeniçeri Ferdî'nin bu hikâyesi âdetâ menkıbevî bir boyut kazanmış ve edebiyatta bir kurgu malzemesi haline gelmiştir. On yedinci yüzyıl şairlerinden Nev'izâde Atayı'nın *Sohbetü'l Ebkâr* isimli mesnevîsinde de bu olay “Dâstân-ı Âşık-Bî-Hûş Bâ Ferdî-i Âşık-Kuş” başlığı altında, yine bir hikâye biçiminde aktarılmıştır. (Yelten: 182-189; b. 3212-3341)

Nergisî'nin erkek bir sanacı olarak kanon içindeki varlığı da burada belirleyicidir. Onun bu eseri üst tabakadan başka bir erkeğe, bir şeyhülislama ithaf ettiği de unutulmamalıdır. Bu ve buna benzer konuların işlendiği hikâyelerde, kahraman erkeğin kemâle ermek ve aşkından çektiği cefa ile aşk türünü değiştirmek, Allah'a varmak mecburiyeti olmamıştır. Burada önemli olan, söz konusu durumu yüzeysel bir gerçeklik gerekçesi ile açıklamamak olmalıdır. Çünkü yazarın şahit olduğunu aktarırken buna yaptığı kurgusal katkı, edebiyat verimlerinin kurgusal gücünü de yansıtmaktadır. Ancak az ya da çok herhangi bir kurgusal katkı olsa da Nergisî'nin anlattığı erkekler arası aşk hikâyelerinin toplumsal bir sahiciliği de açık biçimde yansıttığı yadsınamaz bir gerçektir. Selim Sırrı Kuru, İshak Çelebi'nin altı erkek güzeli anlattığı *Üsküp Şehrengizi*'ni bu bağlamda incelediği çalışmasında Osmanlı erkekleri arasındaki hemcinsel erotizmin ya sapkınlık olarak nitelendirildiğini vehayut edebiyat tarihi içinde bu gerçeğin yok sayıldığını ifade etmiştir. Kuru, Osmanlı edebiyatında pek çok edebî türde görülen bu olguyu şöyle açıklar:

“(…) on beşinci yüzyıldan itibaren (…) mahbub, yani sevilen kişi, erkek olarak tanımlanır, güzel yüzlü veya sade yüzlü yani sakalı henüz çıkmamış oğlanlara nasıl yaklaşılması ve davranılması gerektiğini anlatan uzun bölümler bulunur. Bütün bu yapıtlarda yer alan tanımlamalar (…) egemen ve onaylanan özel bir hemcinsel arzunun varlığına işaret eder. En azından yazınsal düzlemde kurgulanmış, erkekler arasında hemcinsel bir tutku bulunmaktadır ve bu tutku söylemi eğitilmiş Osmanlıların, eylemlerinden çok dilinde kurumsallaşmıştır. Dahası, genellikle usta-çırak ilişkisi bağlamında yaşandığı kayıtlara geçmiş bu tutku, eğitilmiş çevrelerde, tartışılmışsa da, kabul görmüş, nasıl yaşandığı tam olarak bilinmeyen, erkekler arasında aşkı konu alan mesnevîler ve gazeller yazılmıştır.” (Kuru, 2008: 89)

Görüldüğü üzere, tek bir eserde dahi farklı türde pek çok erkeklik hali, yazar tarafından yeniden tanımlanarak ortaya konulmuştur. Aşkından vazgeçen, aşkı için ölen, kuralları hiçe sayan, maddiyattan vazgeçen, naz yapan, küsen, barışan, ağlayan, feryat eden âşık ve maşûk erkeklik halleri mevcuttur. Bu haller hem on yedinci yüzyıl erik iktidarının toplum yapısından örnekler sunabilir hem de doğrudan yazarın yaratma ve hayal gücünün yansıması olabilir. Ancak edebiyatı meydana geldiği tarihsel bağlamdan bağımsız ele almanın sakıncalarını da görmezden gelmemek gerekir. Homoerotik⁴ sevgiyi açıkça dillendiren erkek yazarların söz konusu ifade biçimleri edebiyat tarihi özelinde toplumsal açıdan neyi işaret ediyor olabilir? Kültürel bağlam, yani bu metin ekseninde erkekler arasındaki aşk pratiğinin sosyal

⁴ Bu çalışmadaki homoerotizm kavramı daha ziyade erkek homoerotizmidir. Zîra Osmanlı toplumundaki sözlü ve yazılı geleneğin homoerotik göndermelerinin öznesi umumiyetle erkekler olmuştur.

gerçekliği tamamen reddedilir ve önyargılarla değerlendirilirse varılan sonuçlar da hatalı olma riskini taşımaktadır. Bu doğrultuda Dror Ze'evi'nin ifade ettiği şekilde,

“(...) cinsellik tartışmalarının ışığında yazarların kafasını meşgul eden sorunlara, cinsel tercihleri anlamlı ya da anlamsız kılan güç ilişkilerine ve belli şeylere izin verip diğerlerini yasaklayan inanç kümelerine bakılabilir.”
(Ze'evi, 2008: 16)

b. Babadan Oğula Erkek-lik: *Hayriyye-i Nâbî* (Nâbî)

Düşünme ve öğretme yolunda şiir yazan Nâbî (ö. 1712) şiirde tefekkürü esas alarak bu yolu açan sanatçıların başında yer alır. Hikemî şiirin yaratıcısı olan Nâbî'nin, otuz beş bölümden oluşan *Hayriyye* (*Hayrinâme*) isimli eseri oğlu Ebu'l-Hayr Mehmet Çelebi için yazdığı bir tür nasihatnâmedir. Ancak bu eser kendinden evvelki benzerlerinden pek çok yönü ile ayrılır.

Söz konusu eser, üst sınıfa mensup bir Osmanlı entelektüelinin dünyaya bakışını yansıtması açısından anlamlıdır. Olgun bir erkeğin genç hemcinsine, oğluna vereceği tavsiyeler, hem âlim hem de baba vasfıyla Nâbî'yi ifşa eder. Onun Osmanlı toplum eleştirisi ve gördüğü sorunlara bulduğu çözümler de bu minvalde erkek-lik ekseninden değerlendirilebilir.

Şair eserinin yazılış gayesini açıklarken oğluna seslenerek, edeb ve terbiyenin zaten mensup olduğu soydan geldiğini ifade eder. Nâbî'ye göre, âlim bir aile mirasından gelen oğlunun görgüsü, güzel huyları ve sahip olduğu nice yaradılış vasfı zaten bu genç erkeği daha baştan, belli bir terbiye basamağını atlamadan mükemmel kabul etmemizi, öyle algılamamızı sağlar. Tıpkı Yusuf peygamber kıssalarından doğan *Yûsuf u Zeliha* hikâyesinde olduğu gibi, Nâbî'nin oğlu Ebu'l-Hayr Mehmet de bir peygamber ahlâkına sahiptir. Böylece baba olarak Nâbî zaten baştan hayırlı bir evlada sahip olmanın gururunu yaşar. Ancak yine de babanın sözü evlat üzerinde etkili olacağından önündeki meşakkatli hayat yolunda oğluna rehber olmak ister. Vereceği öğütler, “nazım ipliğine dizilmiş, gönül madeninden çıkmış inciler”dir:

“Lik o ma'nâya ki enfâs-ı peder
Eyler evlâdına te'sîr ekser

İtmek için sana âvîze-i gûş
Olmağ için sana sermâye-i hûş

Kâviş-i tişe-i endîşe ile
Kâvgâr-ı kalem-i tişe ile

Çıkarup ma'den-i dilden yekser
Rişte-i nazma çeküp tâze güher” (Kaplan,1995: 60; b. 93-96)

Nâbî eserine oğlunun doğumu ile başlamış, sebep-i telifin ardından İslâm dininin gereklilikleri; oruç, haç, namaz ibadetlerini anlatarak devam etmiştir. Eserin ilerleyen bölümlerinde paşalık, kadılık gibi mesleklerin nasıl yozlaştığını anlatarak oğlunu bu alanlardan uzak durması için uyarmıştır. Tabanında ayet ve hadisler olan nasihâtnamler ahlâkî boyutuyla ön plana çıkmıştır. Nâbî'nin eseri de bu boyutu haizdir. Zîraattan kimyaya kadar geniş bir alana hakim olan şair günlük hayatın kalbine inen meseleleri de oğluna öğüt verme bahanesiyle ortaya koymuştur.

Nâbî için bağlı olduğu dinin gereklerini eksiksiz ve hakkıyla yerine getirmek mühimdir. Büyük çoğunluğu müslüman olan bir toplumda din, kimlik göstergesidir. Bundan dolayı kişi ibadetinde batınî manayı kavramalı ve şekilden uzak durmalıdır:

“Vakti geldükde hemân eyle vüdû

Nâ-sivâdan dehen ü destüni yu

Geydür endâmuna pîrâhen-i nûr

Olasın lâyıık-ı huzûr” (Kaplan: 65; b. 134-135)

Nâbî oğluna daima ilim ve irfan sahibi olmasını salık verir. Her zaman ve her konuda söyleyecek bir sözü, bilgisi olmalıdır. Onun için, güler yüzlü, derviş ahlâklı, hayâlî, yardımsever ve hüsnüniyetli olmak mühimdir. Şairin çizdiği bu kişilik portresi makbûl bir müslamanı imler; mükemmel erkek modelini ortaya koyar.

“Bilmek elbetde degül mi ahsen

Sorsalar ben anı bilmem dimeden

Cehdür mâye-i şerm ü haclet

Cehldür mevrîs-i zill ü nahbet” (Kaplan: 88-89; b. 302, 309)

İslâm dini ve bu minvaldeki toplumsal kabuller reddetmiş olsa da Osmanlı toplumunda, saray çevresi ve daha aşağı tabakalar da dâhil olmak üzere, içki (şarap) içildiğini biliyoruz. Edebiyat mahfillerinde ve işret meclislerinde şarabın bir tür kendinden geçme aracı ve/ya tamamen beşerî bir tatmin aracı olduğu İnalıcık tarafından şöyle belirtilmiştir:

“Özenle tertiplenmiş bahçelerde gece şarap içilen, her türlü zevk u sefanın, raks ve temaşanın, cereyan ettiği işret meclisleri geleneğinin, saray ve idareye ait birçok gelenekler gibi, İslâm öncesi kadim İran’dan İslâm hilâfeti

dönemine geçtiği ve yerleştiği gerçeğini (...) Bu meclislerin şaraplı içki âlemi özelliği daima yinelenmiş, Sünnî ve Şii İslâm'ın kesinlikle yasakladığı şarap, bu zevk u sefa toplantılarının vazgeçilmez öğresi olmuştur. Buna karşı tasavvufî düşünce çevrelerinde şarap, vecd hâlini kolaylaştıran Tanrı'nın başışladığı bir Tanrı vergisi gibi yorumlanagelmiştir.”(İnalcık, 2006: 270)

Osmanlı edebiyatında bu uğurda yazılmış sayısız da beyit bulunmaktadır. (İpekten, 1999: 224-228) Böyle bir sosyal yapı içinde hem şeriatın hem de örfün belirlediği düzeni içselleştirmiş olan insanlar için bu tür kötülüklerden en azından teorik bağlamda uzak durmak elzemdir. Fakat sosyal pratikte kendine yer bulan bazı alışkanlıkları ve bu alışkanlıklara sahip kişileri de hiçe saymanın toplumsal mekanizmada yaratacağı sakıncıları gören Nâbî, içkiyi sıcak karşılamamakla beraber oğluna verdiği nasihatta, kendi arzusu dışında böyle bir ortamda bulunmaya mecbur kalırsa müsamahakâr olmasını istemiştir. Haz düşkünün kimselerin yanında kabullenici ve anlayışlı bir tavır takınmasını salık vermiştir:

“Varma gayrun evine bî-da'vet

Ola amma o da ehl-i hürmet

Vardugun meclis ola ehl-i hürmet

Olmaya encümen-i fisk u fesâd

(...)

Öyle meclis olamaz sana mahal

Ki ide ırzuna îcâb-ı halel

Olma meclisde ne bir gûne hamûş

Vakt ile gâh zebân ol geh gûş” (Kaplan: 227; b. 612-613, 615-616)

Gıybet ve kibri de hoş karşılamayan Nâbî'nin asıl endişesi evlilik ve kadınlarla ilgilidir. Günümüzde var olan toplumsal yapı içinde bir baba için oğlunun bir aile kurması kadar gurur verici ve mutluluk sağlayan başka bir kurumsal hareket yoktur. Fakat on yedinci yüzyıl Osmanlı dünyasında entelektüel bir erkeğin oğluna tavsiyeleri arasında evlenmek yoktur. Önceki yüzyıllarda pek çok kez gördüğümüz, şehveti ve cinsel sapmaları yanlış bulan düşünce Nâbî'nin oğluna verdiği nasihatlerde da karşımıza çıkar. Fakat oğlunun evleneceği kadının huylarından emin olmayan baba, böyle bir kurumun içinde yer almanın son derece riskli olduğunu düşünmektedir. Bu çekinceden dolayı evlenmemek en iyi tercihtir:

“İzdivâcunda taharri eyle

Sakın evlenme teserri eyle

Hüsn-i hulk ehli çıkarsa ne güzel

Eyü çıkmazsa olur başa amel” (81; b. 1049-1050)

Kaplan'a göre bu durum, dönemin koşullarında yapılan görmeden evlilik ile ilgilidir: (80) Tabii bu gerekçe tartışmaya açık bir durumdur. Zîra üst sınıf Osmanlı erkeklerinin evlilik karşısındaki muhalif tavrı, kadınları fitneci, vefasız, akılsız gibi bazı olumsuz özellikler üzerinden konumlandırmaları ile de doğru orantılı olarak

düşünülmelidir. Bu tavır pek çok edebî metne girmiştir. (Aydın, 2015: 110) Üstelik evliliğin övülmesi şiddetle karşılanmış ve bu hareketin “er”liğe uygun olmadığı düşünülerek âdetâ kadını dışlayan bir erkek modeli çizilmiştir. Şeyh Galîb ve Sünbülzâde Vehbî’ye ait aşağıdaki beyitler bu durumu çok bariz bir şekilde ortaya koyar:

“İrtikâb eylemez ehl-i gayret

Ki ide ehline dâ’ir sohbet

Sonra lâyük mî lisâna düşmek

Ni‘met-i ‘ırza köpekler üşmek” (Sünbülzâde Vehbî)

“Bulmağla bir iki hoşça ta’bîr

Erlik midir izdivâcî tasvîr” (Şeyh Galîb)

Nâbî evlilik hakkında böyle düşünürken, ondan feyz alıp *Lutfiyye* isimli eseriyle oğlu Lutfullah’a nasihatlarını yazan şair Sünbülzâde Vehbî’nin (ö. 1809) evliliğe sıcak bakışı, yaklaşık bir asırlık farkla erkekliğin idrakı ve pratiğinde yaşanan dönüşümü göstermesi bakımından ilginçtir. Zîra Nâbî’nin aksine, Vehbî’ye göre cariyeler cahil ve güvenilmezdir. Oysa kendisi gibi iyi yetişmiş bir kadınla evlenmesi oğlu için daha uygun olacaktır. (Gibb: 438) Sonuç olarak, evlilik ve dolaylı olarak da hayata dâir biri sorumluluktan uzak duran, temkinli ve denetimli bir diğeri ise yükümlülükler sunan iki baba modeli görmekteyiz.

Afsaneh Najmabadi, İran'daki toplumsal cinsiyet ve cinsel endişeleri ele aldığı çalışmasında, İran edebiyatında yazılmış trajik aşk hikâyelerinde kadın-erkek ilişkileri bağlamında önemli bir detayı ortaya koymuştur. Söz konusu hikâyelerde yer alan erotik arzunun çoğu zaman hüsrana uğradığını zîra bu metinlerde hedefin erotik arzuyu tatminden ziyade politik ve kültürel dönüşümü tatmine yönelik olduğunu söyler. Najmabadi'ye göre Şirin ve Ferhad arasındaki sınıf farkı ya da Leyla ile Mecnun arasındaki hısımlık meselesi hep bu yüzdendir.

Evlilik erken İslâm metinlerinde genellikle kaçınılması gereken bir tercihtir. Heteroseksüel erkek bu dönem için makbul ve muteber sayılmaz. Gazali'nin de vurguladığı gibi evlilik yalnızca üremek için biyolojik bir gerekliliktir. (Najmabadi, 2005: 156-159) Eril enerji boşa harcanırsa kadınsılaşır ve çöker. Dolayısıyla gerektiğinden fazla cinsel faaliyet kesinlikle yasaklanır. Cinsellik yalnızca neslin devamına imkân sağlamak için vardır. (Öğüt, 2010: 30) Ancak eğer bir erkeğin aklı başka bir hemcinsine giderse o zaman evlilik bir tür zırh olarak mecburîdir. Bu dönemde evlilik ve kadın ile ilgili olarak erkeklerin bir başka korkusu ise kadınsı meşrebe düşme tehlikesidir. Eğer bir erkek karısını daima arzular ve müptela olur ise erkek ve kadının rolleri değişecek; kadın erkeğe hükmetmeye başlayacaktır. (Najmabadi: 156-159) Asırlarca devam eden ve Osmanlı edebiyatında da karşımıza çıkan bu bakış, kadın-erkek ilişkisinin olmadığı bir toplumda, belki de karşı cinsle yaşanacak bir ilişki deneyiminden yoksunluğun getirdiği kompleksle tasarlanmış ve esasen kadın karşısında güçsüz ve aciz bir erkek algısını yansıtmaktadır.

İşte İslâm ve acem kültürü içinde yer edinmiş bu bakış açısı Nâbî'nin nazarında da vardır. Oğluna hükmedecek bir kadının varlığı yerine yalnızca cariyeler

ile yetinmesi daha uygundur. Bu tip bir erkek, evinde zaman geçirmeli, dinginliği evinde yaşamalı ve yararlı ilimler okuyarak kafası bunaldığında sadece santraç oynayıp dinlenmelidir. Tavla gibi daha alt sınıfa ait oyunlar onun için vakit kaybıdır. Ancak ruhsal zevkin de tatmini gerekir. Müzik dinlemek, hanende ve sazandeler ile ruhsal meşık eylemek makbul bir Osmanlığı erkeği için gereklidir. Fakat yine de bu tür lezzetlerin dışarıda, haneden ırak bir ortamda tadılması uygun olacaktır. Böylece evlilikten uzak duran, buna bağlı olarak toplumsal ve bireysel yükümlülüğu epeyce azaltan, büyük ölçüde keyif temelli bir hayat ve ilişki modeli ortaya konulmuştur:

“Bü’l-aceb nakşdur el-hak satranc

Sırr ile toptolu genc-ender-genc

Virür insâna hayât-ı tâze

Nagme-i bülbül u hoş-âvâze

Komaz âyîne-i hâtırda gubâr

Nagme-i çeng ney ü mûsikâr” (Kaplan: 82, 84; b. 315, 449, 451)

Öte yandan, Marinos Sariyannis, Osmanlıda aktif anlamda çalışmayan elit sınıfın, elbette özellikle erkeklerin zihniyetindeki “boş vakit” (keyif algısı) kavramının nasıl belirginleştiğini incelediği makalesinde, Nabî’nin söz konusu eserine de değinmiştir. Buna göre şair, “boş vakit-keyif” kavramını “iş-çalışma” (*sa’y*) kavramının karşısına koymaz, çalışmayı teşvik eder ama çalışmaktan anladığı, bilimi ve edebiyatı idrak etmek için çaba sarf etmektir. “*Ademe lâzım olan râhatdır*”

anlayışı ile tembelliği eleştirir ancak kâr amacı güden bir mesleği ve bu gerekçeyle çalışmayı da yüceltmez. (Sariyannis, 2012: 804, 808)

Şairin genç bir erkek için münasip bulduğu en güvenilir mekânın ev olması ilginçtir. Osmanlı dünyasında, en azından on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar şehir evlerinin düzenlemesi cinsiyet rolleri üzerinden yapılmıştır. Evin dışı açılan ön bölümü çoğunlukla erkek alanı, harem kısmı ise kadın alanı olarak planlanır ve tüm düzen buna göre ayarlanırdı. Eşyalar; halılar, divanlar, kahve değirmenleri hep bu ayrılmış cinsiyet düzenine uygun olurdu. Dışarıda görülecek işlerin büyük çoğunluğu erkeklere aitti. Sokaklar erkeklerindi... Yani cinsel kimlikler, belki de günümüzdeki gibi, mekânların belirlenmesinde etkiliydi. (Quataert, 2004: 226)

Osmanlıda toplumsal cinsiyetle belirlenmiş mekân algısının kökeninde cinsel saldırı korkusu da yatmaktaydı. Genç bekâr erkekler, levendler, kamusal alanlarda toplumsallaşabiliyorlardı ancak kadınlar için her biri birer cinsel tehdit niteliğindedi. (Andrews ve Kalpaklı, 2005: 51) Fiziksel gücü ve enerjisi cenk sahasında kullanılamamış ve deşarj edilememişse toplumsal yaşam için, özellikle de aile evlerinin bulunduğu mahallelerde bir levendin varlığı tehdit olarak algılanıyordu. (Peirce, 1997: 180-181) Ancak görülüyor ki Nâbî'nin nazarında genç bir müslüman Osmanlı erkeği, ön bölümde bile olsa evinde, içeride olmalıydı. En azından huzuru bu yolla aramalıydı. Onun çizdiği bu portre on yedinci yüzyılda edilgenleşmeye başlayan erkek-lik algısı ile okunmaya muhtaçtır.

Nâbî için bir erkeğin meslek sahibi olması önemlidir ancak mevki hazzı tehlikelidir. Tıpkı evlilik bahsinde olduğu gibi, risk almamak gerekir. Onun için çok

daha az riskli olan yol, devlet kapısından uzak olan yoldur. Fakat Osmanlı patronajı içinde böyle bir tedbir almak bundan tamamen kaçabilmek anlamına gelmez. Zîra Nâbî'nin kendisi de öğrenim gördüğü Urfa'da hak ettiğini elde edememiş ve İstanbul'a gelerek Musahip Mustafa Paşa'ya kapılanmıştır. Üstelik paşa ile tanışmadan önce İstanbul'da da çaresizlik yaşamış ve bunu Divân'ında şöyle dile getirmiştir:

“Aradum çâre ben dil-i nâ-şâd

Kimi gördümse itdüm istimdâd” (Kaplan: 28)

Dolayısıyla şair bizzat yaşadığı tecrübelerden yola çıkarak öngörülerde bulunmuş ve oğlunu bu konuda uyarmıştır. İlginçtir ki bir sonraki yüzyılda Osmanlı idaresinde oğullar babalarının yaptıkları mesleği icra etmek zorunda kalacaklardır. Zîra fetihlerdeki kesilme ile yeni toprakların imparatorluk sınırlarına dâhil edilememesi meslekî olanakları da kısıtlayacaktır. (Itzkowitz, 2002: 152) Nâbî'nin kendisinin kopyası olarak yetiştirmeyi arzu ettiği oğlu bu sarmaldan çıkmak ve babasından farklı olmak isterse, etkisi azalsa da hâlâ devam eden intisab sistemine başvurmak zorunda kalacaktı.

Nâbî için ilim öğrenmek olmazsa olmazdır. İlginçtir ki oğlundan az da olsa her şeyi bilmesini isterken bir yandan da her şeyin özüne varmasını ister. Görülüyor ki mecliste sözü dinlenen biri olmak, bilmiyorum demekten daha kabul edilebilir bir durumdur:

“Bilmek elbette degül mi ahsen

Sorsalar ben anı bilmem dimeden

Zâhirün bâtınma eyle ubûr

Yekke perle uçabilsün mi tuyûr” (Kaplan: 88, 90; b. 302, 317)

Buna rağmen bazı alanlar onun için tehlikelidir. Nâbî oğluna felsefeden uzak durmasını öğütlemiş ve simyâ (kimya) gibi sakıncalı ilimler konusunda uyarmıştır. Tehlikeli bulduğu her meseleyi dinle, İslâm ile ilişkilendirerek meşrulaştırmayı benimseyen Nâbî, tıp ilmini hepsinden yüksek bir yere koyar. Oğlunun bu mesleği icra etmesini salık vermemiş ancak insanları iyileştirmenin toplumsal düzende ne kadar mühim bir vazife olduğunu da vurgulamıştır:

“Tıbdur akvâ-yı mühimmât-ı fûnûn

Anı münkir degül illâ mecnûn

Kangı mamûrede ki olmaya tıb

Telef-i nefsi olur müstevcib” (Kaplan: 93; b. 1549- 1551)

Nâbî oğlunun ilim yoluyla kendini bilmesini ister. Bu bilme hali hem dünyevî hem de ilahî bir durumdur. Ancak on yedinci yüzyıl pek çok bozulmayı bereberinde getirmiştir. Bir tür erkek temelli kurum olan tarikatlar da bunların başında gelir. Suriya Faroqhi, tarikatların, (özelde mutasavvıf erkeklerin) şahsiyet algısının gelişmesine sağladığı katkıyı şöyle anlatır:

“(…) bu öyle bir topluluktur ki eski bir ayakkabıcı çırağı ulemadan birini

mahcup edebilmektedir. Şeyhin karşısında zorunlu alçakgönüllülük göstermelerine karşın, yüksek düzeyde eğitim almış çevrelerden gelmeyen bazı insanların, tasavvuf yolunda ilerledikleri ölçüde kendi muhakeme güçlerine güvenleri artmaktadır. 17. yüzyıl özellikle ikinci yarısıyla birlikte kişilik bilincinin iyice güçlenmeye başlamasına yol açan tek etmen, kuşkusuz tarikat kültürü değildir. Ama bu kültürün önemini de küçümsememek gerekir.” (Faroqhi, 2005; 222)

İşte bu yüzden Nâbî, oğlunun mistik ihtiyaçlarını Kuran’a paralel bir dünya sunan mutasavvıfların eserleri ile karşılaşmasını ister. On üçüncü yüzyılın mutasavvıf şairi Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî bunların başında gelir. Buna ilaveten, yalancı şeyhler de Nâbî’nin nazarında taklitçiden başka bir şey değildirlir:

“Mürşid-i kâmil olunca nâ-yâb

Sana mürşid yetişür şimdi kitâb

Tâcî taklîd ridası taklîd

Sözi taklîd ü edâsı taklîd” (Kaplan: 95; b. 333)

Nâbî’nin imparatorluğa bakışında payitaht ve taşra arasında uçurum vardır. İstanbul her türlü doğal güzelliğin, sanatın beşiği iken merkez ötesi, taşra ise makam hırsının alıp yürüdüğü, gururun dinî faaliyetlere ket vurduğu, ilmin zerresinin görülmediği bir dünyayı ifade eder. Oysa ki hırs ve gurur merkezde de mevcuttur. Patronajın içinde şairlerin yaşadığı sıkıntılar mâlûmdur. Üstelik Nâbî bunu bizzat tecrübe etmiştir ama nedense ısrarla taşrayı küçümser. Dolayısıyla bu noktada kendi

deneyimini hiçe sayarak ve belki de görmezden gelip kendince olması gerekeni, arzuladığı payitahtı anlatır:

“İtsün İstanbul’ı Allah mamûr
Andadur cümle maâli-i umûr

Kalmamış şimdi hele zerre kadar
Taşra yirlerde maârifden eser” (Kaplan: 101, 103; b. 374, 414)

On yedinci yüzyıl ve sonrasında taşrada yer alan siyasal kuvvet payitahta nazaran çok daha özerk hareket etmekteydi. Gündelik hayat içinde merkezin-devletin önemi azalmış ve buna karşılık yerel ailelerinki (âyân) artmıştır. Bu aileler belirli bir bölgenin yerli elitlerini temsil ettikleri gibi merkezden atananlar da birkaç kuşak taşrada legal kurumlarda kalmayı başarmışlardır. (Quatert: 85-86) Taşra ile merkez yani halk ile yöneticiler arasında bir anlamda köprü olan âyanlık kurumu yüzyılın sonlarında tekelleşerek halkın mağduriyetine sebep vermiştir. İşte bu ve bunun gibi bozulmaya yüz tutmuş mekanizmalar Nâbî’nin eleştiri oklarını kendine çekmiştir. Şair, nefret ettiği insan tipini âdetâ belli kurumlar üzerinden tanımlamıştır. Âyanlık, kadılık, paşalık gibi üst ve devlete doğrudan bağlı Osmanlı erkeğini temsil eden meslekler bunların başında gelir. Oğlunun hem bu mesleklerden hem de bu mesleği icra edenlerden uzak durmasını ister:

“Olsa ayânlığa her kim âzîm
Bî-hayâ bî edeb olmak lâzım

Gâlibâ gördüğünüz paşalar
Bâ-husûs âsaf-ı sâhib-râlar

Ekseri de ulemâ vü fuzala
Dîn ü dünyâyı hâbîr ü dâna

Hâdim-i şer iken ammâ ki kuzat
İtmez itdükleri zulmi haşerât” (Kaplan: 111, 116, 122; b. 764, 1145, 1148,
1267)

Orhan Hançerlioğlu, *Düşünce Tarihi* adlı çalışmasının “Biraz Daha Öğüt” başlıklı bölümünde, ergin yaş mutsuzluklarının psikolojik nedenlerini sayarken en başa günah duygusunu koymuştur:

“Hemen her olayda bütün bunların kaynağı kişinin çocukluğunda aldığı töresel eğitimidir. Günah korkusunda aşağılık bir şey, bir kendi kendine saygı noksanlığı vardır. (...) Aslına bakılırsa, günah duygusu sanılanın tam tersini doğurur.” (Hançerlioğlu, 2006: 410)

Nâbî'nin oğluna verdiği öğütlerin pek çoğu gûnahtan sakınma ile ilintilidir. Şairin kendi ailesinden gördüğü töresel eğitim bir bakıma nesilden nesile aktarılarak oğlunda yankılanmalıdır. O buna inanır. Ancak bütün bu arayış içinde kendini ve oğlunu toplumun mutlu erkekleri olarak konumlandırabilmişler midir? Görülüyor ki Nâbî, toplumsal davranışın (Weber, 2004: 49-51) gaye ve değer bilincini geleneksel sâiklerle belirlemiş fakat bu davranış şeklinin hissî sâik boyutunu zaman zaman

görmezden gelmek zorunda kalmıştır. Bundan ötürü *Hayriyye*, töreye bağlı ahlâkî yapıya sâdık ve fakat kontrollü bir metindir. Üst sınıfa mensup bir Osmanlı müslüman erkeğinin teoride nasıl olması gerektiği (ve aslında olduğu) konusunda ip uçları vermesi bakımından da anlamlıdır. Bu tip erkek de eskiye göre daha kırılğan, içe dönük, duygusal ve rindân olmuştur.

Mine Mengi, *Divan Şiirinde Rindlik* isimli çalışmasında rindin çok yanlı bir kişiliğin sahibi olduğunu söyler. Buna göre;

“(…) çevresinde olup bitene kayıtsız, din ve toplum kurallarını umursamaz, gösterişsiz, içkiye düşkün (...) aynı zamanda gönlü zengin, özü doğru, zeki, şen şakrak, bilge kişidir.” (Mengi, 1985: 12)

Nâbî ekseninde baktığımızda, yukarıdaki rindlik tanımına uyan pek çok unsurla karşılaşmak mümkündür. Suya sabuna dokunmayan, otoritenin gücünden uzak kalmayı tercih eden, çekimser ve fakat her zaman hayattan kontrollü bir şekilde zevk almayı becerebilen insan tipi kuşkusuz ki Nâbî'nin oğluna salık verdiği Osmanlı erkeğini temsil eder.

Osmanlı toplum eleştirisi özellikle on altıncı yüzyılın sonundan itibaren gerek akıl erbâbının gerekse sanatçıların içinde buldukları sosyo-kültürel dünyayı değiştirmek ve/ya düzeltmek için başvurdukları bir yol olmuştur. Nâbî de oğluna yazdığı nasihatnâmede esas olarak buna yönelmiştir. Ancak bütün bu panoramik ve genel bakışın ötesinde bir baba olarak yetişmekte olan oğluna verdiği tavsiyeler on yedinci yüzyılın ikinci yarısı itibariyle Osmanlı insanını kuşatan bıkkınlık ve kasveti

yansıtır. Zîra Mine Mengi'nin ifadesiyle, “bu insan tipi (...) dış dünyada olup bitenlerden habersiz, içine kapalı, kişisel rahatını yaşamın amacı sayan pasif insan tipidir.” (Mengi, 1999: 289) Mengi'ye göre bu tip, kent kökenli orta sınıfı temsil eder ve akılla gönül arasında sıkışmıştır. (289) Söz konusu bezginlik, bu yüzyılda izleri sürülen sosyo-kültürel değişimin sorumluluğunu yüklenmek istemeyen bir Osmanlı erkeğini ortaya koymuştur.

Bir beylikten imparatorluğa dönüşme sürecinin başında gazâ ruhu ile savaştan; biz ve cemaat olmanın şevki ile coşup taşan Osmanlı erkeği artık kendine çekilmenin derdine düşmüş, belki de naifleşmiştir. Aynı dönemde yazılan sulhiyeler ve on yedinci yüzyılın mesnevî yazarlarından biri olan Nev'izâde Atâyî'nin (ö. 1636) savaş karşıtı söylemi de (Tezcan, 2010: 62) yine Osmanlı aydın erkeklerinin artık haneye kapandığının ve mutluluğu içeride aradıklarının göstergeleri olmuştur. Osmanlı şairi sulhiyeler yoluyla artık savaşın bitmesine şükredecek bir konuma gelmiştir. Nitekim Nâbî, uzun süren bir savaşın sonunda, 1699'da imzalanan ve Osmanlı toplumu için bir rahatlama ve güven hâli yaratan Karlofça Anlaşması sonrasında da bir kaside yazmış ve barışa şükretmiştir. Ancak A. Fuat Bilkan'ın tespitini burada belirtmek gerekir:

“(…) kayıplarla neticelenen bir anlaşmanın ve barışın, şükürle karşılanması bile bir anlamda yeni bir anlayış ve yeni bir dünya görüşünü temsil etmektedir.” (Bilkan, 2009: 80)

Bu dünya görüşü on yedinci yüzyıl Osmanlı erkeğinin kafasında dönüşüme uğrayan kahramanlık algısının da işaretidir aslında...

B. 18. Yüzyıl

Kültürler arası alışverişi simgeleyen ve III. Ahmed (1703-1730) dönemine adını veren “lale”, bugün de debdebe ve gösterişin sembolü olarak yerini korumaktadır. Tarihçiler, Lale Devri (1718-30) olarak anılan bu dönemde sultan ve damadı İbrahim Paşa’nın, siyasal erki kendi ellerinde tutabilmek için kullandıkları yöntemlerden birinin tüketim silahı olduğunu söylerler. Elbette bu durum Osmanlıya özgü değildir. On dördüncü yüzyılda Avrupa’da Kral Louis’in yaptığını bu kez birkaç yüzyıllık farkla Osmanlı sultanı ve gücünü paylaştığı bürokratları yapacaktır. Osmanlı payitahtında her anlamda tüketimin teşvik edilmesiyle Osmanlı eliti üzerinde hâkimiyet sağlanıyor ve böylece onları nakdî olarak zayıflatmayı hedefliyorlardı. (Quataert, 82)

Tüketilen şey yalnızca maddi değildi. Bu ihtişamlı kültür pazarında sanat ve tabii ki edebiyat da sistemin bir parçası olarak arz ve talebe uygun şekilde üretiliyordu. Osmanlı dünyasında “erken dönem modernizmi”nin (Kuru, 2005: 477) ivme kazandığı böyle bir yapı içinde, Sâbî’tin mahallileşen dilindeki “Donlu Dere”de gezinen hikâye kahramanları, Lale Devri’nin görkemine de uygun biçimde, Nedîm’in Sadabad’ında arz-ı endâm eden kişilere dönüşeceklerdir. E.J. Gibb’in ifadesiyle, “gelenekçiliğe isyan, mahalli renk ve konuyu işleyiş tarzı bakımından dizginlerini salıvermiş” bir edebiyatla karşı karşıya geliriz. (Gibb, 1999: 417)

Bu yüzyılın sonu, Müslüman Osmanlı aydını erkeklerin, erkek cinselliğini algılayışına dair önemli izler barındırır. Bunlardan en ilginç olanı, Osmanlının Fransa sefiri Mehmed Said Halet Efendi'nin saraya gönderdiği mektuptur:

“(…) Paris’de Pare Royal tabir ederler bezestan gibi bir mahal var (…) içerü girdikde (…) karılar ve erkekler gelene birer basma kâğıd veriyorlar. İçinde yazar ki şu kadar karılarım var, odam filan yerde, şu kadar akceyedir. Biri dahı şu kadar oğlanım var, yaşları şu kadardır, şu kadar akce narhı (…) Ve bunlardan gerek oğlan gerek karı frengi illetine uğrarlar ise, tımar etmek için devlet tarafından muvazzaf hekimleri var (…) el-hamdülillah memalik-i İslâmiyede bu kadar oğlan ve gulampara yokdur.” (Eldem, 1999: 189)

Ethem Eldem *18. Yüzyıl ve Değişim* başlıklı makalesinde Halet Efendi'nin mektubunu yorumlarken, onun bir paradigmayı tersine çevirdiğini söyler. Buna göre, “gay Müslüman-heteroseksüel Frenk” yerine, “biraz gay Müslüman-çok gay Frenk” karşı paradigmasını önerdiğini ifade etmiştir. (190)

Bu tespitin esasen Osmanlı yazınındaki büyük bir külliyyatın yansıması olduğunu söylemek gerekir. Hemen hepsi üst sınıfı ve Osmanlı bürokrasisini temsil eden Osmanlı şairleri, Halet Efendi'nin erkek cinselliği ile ilgili örtük kabulünü ve yadsıma taktiğini temsil etmektedir. On sekizinci yüzyılın ürünleri olan *Derenâme* ve *Defter-i Aşk* bu temsiliyetin örneklerindedir.

a. Müstehcen ve Mizahî Erkek-lik: *Derenâme* (Bosnalı Sâbit)

Türkçe literatürdeki edebiyat tarihlerinin pek çoğunda “müstehcen”lik ile nitelendirilmiş olan Bosnalı Sâbit’in (ö. 1712) 169 beyitlik *Derenâme* mesnevîsi, Osmanlı edebiyatında yerleşme ile birlikte nüktedanlığın ve aşağı tabakadan gelen erkek doğasının en temel örneği sayılabilir. Gibb’in ifadesiyle, “Sâbit’in Osmanlı şiirine mizah duygusunu taşıyan ilk şair olduğu söylenebilir; diğer şairler onu izlemişler ve bir kısmı bazı hususlarda bu tarzı geliştirmişse de önder olma şerefi ona aittir.” (Gibb, 276) Sâbit, Osmanlıda değişimin başlangıcına tanıklık ederek, dinginleşen Osmanlı erkeğinin dünyasına eğlenceyi dâhil etmiştir. Bu mesnevî “Türk edebiyatında için için gelişen, gizli ve yerli bir romantizmin tipik örneklerinden” sayılmıştır. (Budak, 2008: 123)

Sâbit’i böyle bir mesnevî yazmaya iten sebepler arasında Mahallileşme akımını ilk olarak saymak gerekir. On beşinci yüzyılda temelleri atılan ve esasen dilde sadeleşme ve Türkçe söyleyişi esas alan ancak edebiyat tarihi açısından tartışmalı bir konu olan Türkî-i Basit⁵ meselesi daha sonraki yüzyıllarda dönüşerek Mahallileşme olarak karşımıza çıkmıştır. Bu akımı takip eden şairler eserlerinde halka inmiş, gündelik yaşamın konu ve dilini esas almışlardır. Halk ağzındaki deyimler ve tabirler de şiirlerde çok kez kullanılmıştır. İşte Bosnalı Sâbit de *Derenâme* isimli mesnevîsini meydana getirirken böyle bir yol izlemiştir. Turgut Karacan söz konusu

⁵ Semih Tezcan, Fuad Köprülü’nün 1928’de yayımladığı, Türkî-i Basit hareketini milli bir bilince bağlayan çalışması üzerine bir eleştiri yazmış ve belki de süregelen bir yanlışlığı ortaya koymuştur. Tezcan’a göre, pek çok araştırmacı on altıncı yüzyılda bilinçli bir Türkçecilik akımı başladığına inanmaktadır. Zîra Köprülü’nün Edirneli Nazmî üzerinden yaptığı çalışma da bunu desteklemiştir. Ancak Tezcan, Nazmî’nin şiirlerinin yalnızca %3.5’inin Türkî-i Basit ile yazıldığını ve şairin kullandığı dilin herhangi bir tepkiyi yansıtmak için değil, yalnızca hüner göstermek gayesiyle ve oyun olarak farklılaştığını iddia etmiştir. Fuad Köprülü ve onu bu konuda izleyen edebiyat tarihçilerinin milliyetçilik duygularıyla bir hataya düştüğünü söylemiştir. Bkz., (S. Tezcan, 2010.)

mesnevîyi ele alırken şairin ilgisine dayalı “şehvet lirizmi”nin tüm esere yansıdığını söylemiştir. (Karacan, 1990: 11)

Aynı dönemin şairi Nâbî'nin nasihatnâmesinde konu edilen erkek tipi, üst sınıfı ve o sınıfın dünyasını anlatırken, Sâbit'in eserinde belki de en aşağı tabakanın erkekleri konu edilmiştir. Bu iki farklı erkek tipi elbette ait oldukları çevrelerin dil, inanış ve ahlâk normlarını ortaya koyarlar. İşte bu açıdan *Derenâme*'de karşılaşacağımız erkekler, özellikleri bakımından abartılmış olsalar da kendi dönemlerinin avam erkek dünyasını temsil etmektedirler. En azından Sâbit'in kurgusal sahiciliğinde bu böyledir. Birbirinden tamamen farklı iki erkek tipine yönelmiş olsalar da Nâbî ve Sâbit'i bu tipleri anlatmaya yönelten sâik aynıdır esasen... Her ikisi de var olanı, görüneni aktarma arzusu içindedir.

Erkeğe özgü bir çapkınlığı konu edinen *Derenâme*'deki erkeklerin hemen hepsi kötü huylara sahiptir. Rodoscuk'da geçen hikâyede hileci, kadın düşkün ve yalancı derviş Söz Ebesi ile en az onun kadar akıl yoksunu olan Hoca Fesad'ın iş birliği yaparak evli Ermeni bir kadını tuzağa düşürmeleri anlatılır. Sâbit, tüm kötü özelliklerini sayarak anlattığı Söz Ebesi'ni ancak “Cehennem Deresi” gibi melun bir mekâna, veya “Götcü Bey Tekyesi” gibi mekruh bir yere lâyık görmüştür. Sâbit'in hayalinde yaratılan bu yerler, hikâyedeki tiplerin vasıfları ile paralel olarak, bilhassa uydurulmuştur. Söz Ebesi'nin hem kadınlarla hem de erkeklerle birlikte olması da kötü ve olumsuz bir özellik olarak verilir:

“Şûh-tab idi açık meşreb idi

Lâubali bir ışık mezheb idi

Meskeni idi Cehennem Deresi

Duzaha nâzır idi penceresi

Çatal Abdâlda olub sâhi-i post

Yani hem muglim idi hem zen-dost

Götcü Bey Tekyesine nâzır idi

Her cehennemde yeri hâzır idi” (Karacan, 25; b. 5-8)

Mekân isimlerini hikâyenin kahramanlarının karakterleri ile özdeş kılma ve bu yolla bir kurguya gitme eğilimi aynı dönemin şairi Sülbülzâze Vehbî'nin aşk için erkeğin mi yoksa kadının mı daha münasip bir vasıta olduğunu tartışan iki karşıt kahramanı anlattığı *Şevkengîz* isimli eserinde de görülür. Hatta, “Götcü Bey Tekyesi” âdetâ gerçek bir yer gibi her iki şairde de vardır. Vehbî bir gulâmpâreyi anlatırken, daha doğrusu yererken şöyle söyler:

“nev-civânlar için âvâre idi

yani bir koca gulâmpâre idi

götcü beg tekyesi dervişi idi

halkaya girme büyük işi idi” (Sürelî: 95 b. 111, 113)

Söz Ebesi kendi ruhunu temsil eden Cehennem Deresi'nde gezinirken “fâcire-i mekr-endiş” bir Ermeni kadın görür ve oracıkta kadına tutulur. Ancak kadın evlidir ve hikâyede adı geçmez, daha doğrusu isimlidir. Sâbî'tin burada mâşuk olarak gayrimüslim bir kadını seçmesi manidârdır. Hikâyenin devamında yaşanan ahlaksızlıklara müslüman bir kadının mâruz bırakılması tüm cesaretine rağmen Sâbî'tin toplumsal tepkilere karşı önlemi olabilir. Bir başka sebep ise Osmanlı toplumunda müslüman kadınların gayrimüslim hemcinslerine oranla daha korunaklı mekânlarda toplumsallaşmalarıyla bağlantılı düşünülebilir. Diğer taraftan, “mahallileşme ile gerçeğe yönelen edebiyat idealize edilen kadın yerine hayatın içinden bir kadına yer vermiştir.” (Tezcan, 2012: 107) Sâbî bu kadını şöyle tarif eder:

“Meğer ol fâcire-i mekr-endiş

Ermeni bir zen imiş kâfir-kış

Bir peri-tal'at idi işve-nümâ

Kâfirisiydi perinün ammâ

Bir iki pîre-zen-i bîve ile

Geçdi bin nâz ile yüz şîve ile” (Karacan: 27; b. 25-27)

Böylece kadının uygunsuz tavrı üzerinden edepsiz erkeğin, Söz Ebesi'nin düştüğü durum bir bakıma meşrulaştırılmış olur. Burada tipik bir çapkın erkek algısı ile karşılaşmaktayız. “Kuyruk sallayan dişî” olarak Ermeni kadın Osmanlı alt sınıf erkeğinin gözünde zaten olacakların habercisidir. Zîrâ Müslüman kadın dokunulmazken gayrimüslim kadın her biçimde tasarlanmış bir ahlaksızlık

kurgusunda baş rolü alabilir. Bu yargı yüzyıllar boyu erkek zihninde varlığını sürdürmüştür. Kadın bedeni erkek için daima korkutucu bir şehvetin ifadesi olarak kalmıştır.

Söz Ebesi, güzelliğine vurulduğu bu kadını elde edebilmek için pek çok yola başvurur. Bu yollar arasında Hıristiyan adetleri de yer almaktadır. Kilisede mum yakmak ya da manastırlara kurban adamak bunlardan bazılarıdır. Tüm yollar tükenip de istediğini elde edemeyince bu “yalan dellâli” adam, kendi vasıflarını taşıyan Hoca Fesad’ın yolunu tutar. İşbirlikçisi ile beraber kadını bir hile ile ağlarına düşürmeyi başarırlar:

“Ne kadar çekdi ise hân-ı ni’am

Oldı ol kâfire küfran-ı ni’am

Vuslat ümmîdi ile her bâzâr

Der i deyr idi yeri şeytân-vâr” (Karacan: 28; b. 40, 47)

Şair Söz Ebesi’nin suç ortağı Hoca Fesad’ı şöyle anlatır:

“Var idi bir sınarı mekr-endîş

Köhne zındık teberrâyi-kiş

Bâzi-i fitnede er başı idi

Buk’a-i şerde kemer başı idi” (Karacan: 29; b. 55, 58)

Hikâye Hoca Fesad'ın yaptığı hâin plan ile devam eder. Ermeni kadının kocası, ki Sâbît onun adını da Bokçu Murad koymuştur, karısını alıp Donlu Dere'ye gider. Bunu işiten Hoca Fesad Söz Ebesi'ni hamile bir kadın kılığına sokar ve Ermeni kadın ile kocasının yakınına yol alırlar:

“Matarasını alup Bohcı Murad

Yemeğe içmege olmuş mu'tâd

Müteheyyi olup işret demine

Gittiler Donlu Dere âlemine

Duyacak Hâce Fesâd ol haberi

Hâzır oldu o dahî muhtasarı

Hile destârçesin tâzeledi

Câme-i fitneyi endâzeledi

Zeni şekline koyup Söz Ebesin

Bağladı karnına bir yağ debesin” (Karacan: 31; b. 85-86, 88, 91)

Bir süre geçtikten sonra Hoca Fesad ağlama numarası ile karısının, yani Söz Ebesi'nin doğurmak üzere olduğunu söyleyerek Bokçu Murad'ın karısından yardım ister. Kendisi de onun yanında beklemeye başlar:

“Vaz-ı haml itdi takazâ gebedür

Kimse yok lâzım olansa ebedür

Ermeni aldanup ol dollâba

Düşdi gerdel gibi bir girdâba” (Karacan: 34; b. 114, 122)

Ermeni kadın hemen bu sahte anne adayının yanına gider ancak gördüğü manzara karşısında hileye uğradığını anlar ve şaşırıp korkarak kocasına seslenir, durumdan haberdar eder. Kocasına, yardıma gittiği kadının aslında erkek olduğunu söyler. Ancak sözü yanlış anlaşılır. Erkek lafını duyan koca, yardım edilen kadının bir oğlan çocuk doğurduğunu sanmıştır. Üstelik bu da yetmezmiş gibi yanındaki Hoca Fesad’ı kutlamaya girişmiştir. Bu durumu kendisi için de bir fırsat olarak gören Hoca Fesad Bokçu Murad’ın yanından ayrılarak diğerlerine katılır. Erkekler bir iken iki olunca kadın yine feryat ile seslenir. Ancak ahmak kocası bu kez de “iki erkek” sözünden ikiz çocuk olduğunu sanarak kadının ikiz çocuk doğuracağı zaten belliydi diye düşünmeye başlar. Hikâyenin bu kısmına kadar yaşananlar kötü niyetli ve edepsiz bir erkek tipinin bir kadından etkilenmesi ve ona sevdalanması olarak görece kaba bir aşk anlatısı şeklindedir. Ancak Sâbî’tin mesnevîsinin müstehcen olarak nitelendirilmesine sebep olan hadise, Ermeni kadın ve Söz Ebesi’nin karşılaşması ile Hoca Fesad’ın onlara katılışından sonradır. Adab anlayışı çerçevesinde yazılan aşk mesnevîlerinde aşk olgusu yüce bir duygu olarak yansıtılırken, mahallileşmenin etkisiyle *Derenâme*’de bu model aşk değil, tutkulu bir meşk durumu konu edilmiştir. Karacan’ın “şehvet lirizmi” dediği şey de burada başlar:

“Erine dir ki be gel erkek imiş

Dişi sandumdı çepel erkek imiş

Koşulup çifte iki gâv-ı dü-pâ

Şeytanet tohmn iderler ilkâ

Meci işler gibi bî-bâkane

Avrete işlediler merdâne

Bunda bu kendini medh itmekde

Ustalar avretini...mekde⁶” (Karacan: 36-37; b. 148, 158, 160, 167)

Nitekim şairin bu karşılaşmayı anlatırken kullandığı kelimeler ve uslûp erotik olmaktan çok pornografik bir boyuttadır. Ancak toplumların, kişilerin zihin haritası bazı dönemsel farklılıklar içerir. Bu da pek çok şeyde olduğu gibi cinsellikteki algımızı da değiştirebilir. Adnan Akçay bu durumu, tam da incelenen hikâyenin durumuna uygun düşerek, şöyle açıklar:

“(…) bir dönemin pornografisi, daha sonraki bir dönem için erotik bile olmayabilir. Aradaki süre biraz daha uzarsa, pornografik malzemenin artık bambaşka anlamlara tekâbul ettiği; örneğin bir mizah unsuru haline geldiği de görülebilir.” (Akçay,2010: 25)

⁶ Bu beyitin son kelimesindeki sansür, bu çalışma için kullandığım Turgut Karacan’a ait eserde bulunmaktadır. Kelimenin ne olduğu anlaşılacakla birlikte kullandığım metnin orijinallğine sadık kalmanın akademik etik olarak daha uygun olacağını düşündüğümünden herhangi bir düzeltme yapmaktan bilhassa kaçındığımı söylemeliyim. Benzer durumlar tezin ilerleyen bölümlerinde kullanılan başka eserlerde de görülmektedir. Ancak yaklaşık dört asır önce yazılmış bir metnin yüzyıllar sonra, hangi gerekçeyle olursa olsun sansürlenmesi de ayrıca toplumun zihin haritasındaki cinsel algıların ve müstehcenlik tanımlamasının nasıl değiştiğini gösterir.

Her dönemde aşığılanan pornografi, Osmanlı toplumunda bayağı ve fakat somut bir gerçeklik olarak, kendisini pazarlayabileceği en uygun alanda, erkek edebiyatta yerini almış; eğlence ve nükte ihtiyacının tatmin araçlarının da bir parçası olmuştur. Robert Escarpit *Edebiyat Sosyolojisi* isimli pek bilinen kitabında, psikolojik ve toplumsal bir meseleyi anlamak için en açık yolun, yeterli sayıda ve yerinde seçilmiş insana soru sormak olduğunu söyledikten sonra cinsel davranışların tanımlanmasında da benzer bir anket yönteminin işe yarayacağını söyler. Fakat ona göre, eğer ki aynı yöntemle bu insanların kültürel davranışlarının tanımı yapılmaya çalışılırsa bu çok daha zor bir iş olacaktır. (Escarpit: 25) Escarpit, edebî zevkin ve cinsel davranışın ifşâ edilmesi arasındaki ilginç benzerliği de şöyle ortaya koyar:

“Bir kimseye neler okuduğu konusunda soru sormaya başladığınız an, açık ve içten bir yanıt alma şansı son derece azalıyor. Cinsel bir davranışın özgünlüklerini bir anketçiye açmak, gizli bir teşhirciliği teşvik ederken, ortama göre geri sayılan edebî zevkleri itiraf etmek-çok kaba ya da çok incemiş- insana sadece çok can sıkıcı gelir.” (Escarpit, 1992: 26)

Yukarıda ifade edilen görüş Osmanlı edebiyatının bazı verimleri açısından değerlendirildiğinde, Sâbî ve onun tarzında yazanların, yani erkek(s) edebiyatın Osmanlı toplumunda (iyi ya da kötü, estetik veya değil) ne tür bir edebî zevki temsil ettiklerini ortaya koyduğu gibi örtük ve erkekçe bir amaca hizmet ettiklerini de göstermektedir. Üstelik bu amaç, edebîliğin kendisinden daha ileride görünmektedir.

Sâbî’in erkeksi müstehcenliği ve bununla birlikte kullandığı mizahî anlatım yöntemi belki de bugünün ayıp anlayışı ile yargılandığı için edebiyat tarihçilerinin

hoşgörülebiyecek eser arşivine pek sık dâhil olamamıştır. Keza, toplumsal hoşgörüdeki olumsuz değişim yalnızca klasik yazında değil, halk edebiyatı verimlerinde de görülür. Bir erkek halk kahramanı diyebileceğimiz Nasreddin Hoca'nın bin yüzlü ve son derece esnek doğasına bakılırsa, burada esas olanın, Hoca'nın kimliğinde temsil edilen toplumsal simgeler olduğu anlaşılır. Bu simgelerden biri olan Nasreddin Hoca fıkralarındaki cinsel göndermeler zaman zaman aktarıcılar tarafından sansüre uğramıştır. İlhan Başgöz, Velet Çelebi tarafından yapılan fıkra aktarımlarında müstehcen sayılan bazı cinsel içerikli kelime ya da konuların farklı bir biçimde aktarıldığını ya da çıkarıldığını söyler. (Başgöz, 1999: 116-117) Öte yandan, az sayıda da olsa, hocanın bazı fıkralara yansıyan cinsel hoşgörüsü, aslında bu malzemeyi üreten toplumun hoşgörüsünü de gösteriyor olabilir: *“Hoca Efendi, yabancı bir adam beni öptü diye şikâyette bulunan bir kadına, Sen de onu öpseydin, ödeşirdiniz”*(109) diyecek kadar da rahattır. İlaveten, Osmanlı toplumunun erkek müstehcenliğine bakışındaki esneklik, başkaca bir halk edebiyatı veriminde, on yedinci yüzyıl halk şairi Karacaoğlan'da görülebilir:

“Karac’oğlan, Mevlâm visal vermesin

Şu gözlerim gördü turunç memesin

Gönül ister yâr şeftalin dermesin

Eydür bana, yârin öp yanakların”

Derenâme'de utanç verici bulunan içerik ve uslûba dünün ve bugünün muhakeme dünyasındaki değişimi anlayarak bakmak gerekir. Bu durum yalnızca Osmanlı toplumu (ve tabii temelde erkekliği) açısından geçerli olmayıp, belki de genel bir insanlık durumu olarak ele alınmalıdır. Foucault'nun aşağıda yer alan

müstehcenlikle ilgili ifadeleri, on dokuzuncu yüzyılda değişen cinsellik ve utanma algılarının, insan bedenini cinsel olarak kavrayış şekillerinin de göstergesidir:

“XII. yüzyılın başında belli bir açık yürekliliğin hâlâ mevcut olduğu söylenir. Buna göre o dönemde davranışlar hiç de gizlilik peşinde değildi; sözcükler fazla duraksamaya, şeyler de pek çehre değiştirmeye gereksinmeksizin söylenirdi (...) Kaba, müstehcen ve uygunsuz olanın ölçütleri XIX. yüzyıllıklerle karşılaştırıldığında oldukça gevşekti. Doğrudan hareketleri utanmasız söylemler, gözle görülür taşkınlıklar, gözler önüne serilen ve kolayca birbirine sarılan vücutlar (...) Bedenler cazibelerini sergiliyordu.”
(Foucault, 2007: 11-12)

Metnin bir diğer sosyolojik boyutu da göz ardı edilmemelidir. Zîra Osmanlı kadı sicillerinde, söz konusu mesnevîde hikâye edilen bu olaya benzer pek çok hadise yaşandığı aşikârdır. Öte yandan Sâbit kendisi de bir kadı olduğundan karşılaştığı olayları iyi bir gözlem gücüyle kendi belleğinde sindirmiş de olabilir. Bir toplumun cinsel tarihini, arzu dünyasını ve dolayısıyla da değişen ve çatışan değer yargılarını kavrayabilmek için birçok malzeme bulunabilir. Kadı sicillerindeki cinsel suçlar ve bunlara verilen cezalar esasen gerçek davranış örnekleri olarak elimizdedir. (Ze’evi, 16-17) Fakat anlamaya çalıştığımız olgu tarihsel bir gerçeklik olmakla birlikte belli dinamiklerle değişen bir gerçekliktir de... Cinsel temayüllerin anlamlı ya da anlamsız hale gelişi aslında güç dengelerinin de bir çeşit yansıması olarak görülebilmektedir. Dolayısıyla yazılı ve sözlü kültürün ürünleri olan edebî miras; gölge oyunları, şarkı sözleri, fıkralar da söz konusu tarihsel gerçekliği saptamada etkin bir tâlî yol olabilir.

Toplumsal boyutun bir başka göstergesi de Sâbî'tin anlattığı erkeklerin dilinde gizlidir. Mizah ile şehvetin içiçe geçtiği bu metinde, dilin de erkeksileştiğine tanık oluruz. Kahramanların hepsi dönemin İstanbul fedaîlerinin ve ayak takımının ağzıyla konuşur, ait oldukları kültür evreninden izler taşırlar. Karacan'ın, “yakası açılmamış sözler” şeklinde ifade ettiği bu erkeksi söylem içindeki kelimelerden ve deyimlerden bazıları şunlardır: Kallaş, afacan, hınzır, çepel, don, amud, aba, maslahat görmek, bokluğu taşa bırakmak, çatal içre sokulmuş mar... (Karacan: 13) On sekizinci yüzyılda belli bölgelere ait Osmanlı erkeklerinin kullandığı argo ve küfür, devrin sosyal yapısını ortaya koymasına bakımından önemlidir. Esasen, kelimelerin çoğu değişmişse de bugün aynı sınıfsal yapıda olan erkeklerin kullandığı küfür üslûbundan pek de farklı görünmemektedir. Benzer mizah ve teşbihler günümüzde de vardır.

Klasik dönem divan şiirinde cinsellik örtük veya açık şekilde mevcuttur. Ancak yüksek sanat anlayışı, cinselliği, pek çok başka şeyde olduğu gibi, mazmunlar yoluyla anlatmayı tercih etmiştir. *Şem, lü'lü-gonca, elmâs* gibi mazmunlar bunlardan yalnızca bazılarıdır. (Usluer, 1999, 795-822) Cinsel içerikli metinlerde bu tür bir terminolojinin kullanılması bir çeşit sakınma, sansür ya da otokontrol olmaktan ziyade geleneğin sonucu olsa gerekir. Dolayısıyla erkek şairlerce yazılan Osmanlı şiiri ve bunu tüketen erkek okur sanata bakış anlamında bugüne göre daha rahattır. Elbette bu durum, tüketici okurun yalnızca (veya çok büyük oranda) erkek olmasıyla da ilintilidir. Ancak bu durum yine de söz konusu algısal esnekliği görmezden gelmemize sebep olamaz.

Mizah, kuşku yok ki, bir halkın düzen ve tertip karşısındaki tutumunun yansımasıdır. Keloğlan'ın saf ve fakat direnen sesi, Karagöz'ün attığı taşlar veya meddahların kolektif güldürebilme yetisi bir toplumun, hangi siyasal yapılanma ve kültürel düzeyde olursa olsun, "hicviye üretme ihtiyacı"nın neticesidir. Osmanlı toplumunda ise, ilginçtir ki, bahsi geçen geleneğin ürettiği sivri dil, sonraları, Batılılaşma etkilerinin görüldüğü on dokuzuncu yüzyıl ile birlikte daha ketum bir şekle bürünmüştür. Özellikle cinsellik, aşk ve meşk gibi konularda yazılı basının meydana getirdiği ürünlerin pek çoğu 'adaba mugayir' olmaktan imtina etmiştir. (Öziş, 2010: 164) Oysaki işret meclisi geleneği ile yetişen, bahnâmeler yazan ve bir halk hikâyesinde dahi eşcinsel göndermeleri kolayca dilden dile aktaran bir toplum için bu durum düşündürücüdür.⁷

⁷ Halil İncalcık'ın "Klasik Edebiyat Menşei: İrani Gelenek, Saray İşret Meclisleri ve Musahip Şairler" isimli makalesi, şair ve patronaj ilişkilerini yansıması bakımından önemli bir çalışma olmakla birlikte, yazılı ve sözlü edebî geleneğin aşamalarını aktarıyor oluşu nedeniyle de önemlidir. Her ne kadar bu makalede sözü edilen işret meclisi geleneği belli bir sınıfsal tasnif ile anlaşılabilir ve halk edebiyatını tamamıyla bağlamıyor olsa da erkek sevgilisine methiye düzen bir divan şairi ile *Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi*'ni ve bu sözlü-anonim ürünlerdeki homoerotik varlığı kaygısızca aktaran belleğe sahip bir halkın insanları da aynı toplumun üyeleridir. Dolayısıyla edebiyatın yaratıcıları arasına kati ve aşılabilir sınırlar koyarak onları farklı ve birbirinden tamamen ayrı dünyalarda yaşıyor saymak ve ürettiklerini de müstakil sahalara hapsedmek pek doğru olmasa gerekir. Bkz: (İncalcık, 2006)

b. Kadınsı ve Sınıfsız Aşkta Erkek-lik: *Defter-i Aşk* (Enderûnlu Fâzıl)

On sekizinci yüzyılın sonunda yazılmış olan, Osmanlı yazınının perde gerisinde kalan metinlerinden biri olan *Defter-i Aşk* mesnevîsi, Enderûnlu Fâzıl'ın (ö. 1810), "asıl aşkın ne olduğu" sorusuna cevap arayışından ibarettir. Ancak bu arayış biçimsel anlamda Osmanlı yazını açısından da bir değişimi imler...⁸ Söz konusu kısa mesnevîyi bütün bir edebiyat tarihi görmezden gelmişse de ilk kez bu metnin transkripsiyon alfabesiyle yayımını yapan Selim S. Kuru olmuştur. Kuru, Fâzıl'ın bu mesnevîsinin ve benzer yapıdaki diğer eserlerinin⁹ neden ihmal edilmiş olabileceği sorusuna verdiği yanıtta iki sebep ortaya koyar: "(..) klasik edebiyat tanımına uymaması ve genel geçer ahlakî kurallara uygunsuz kaçacak küstahça kelimelerin eserlerinde kullanılmış olması." (Kuru, 2005: 476)

Sekiz bölüm halinde yazılan mesnevîde şair aşk olgusunu genç oğlanlar ile arayıp bulmaya çalışmıştır. Fazıl'ın aşk günlüğü denilebilecek sanatsal kaydındaki bu oğlanlar, on sekizinci yüzyılda aşkın algılanışı yanında, erkek bedeni ve erkeksi güzellik tasavvurunu da ifade edebilir.

On yedinci yüzyılın ilk yarısında payitahtta meydana gelen ve Kadızadeliler Hareketi¹⁰ olarak tarihe geçen itiraz silsilesi İslâm mistisizmine bir tepki olarak

⁸ Eserin biçimsel özellikleri ile ilgili olarak Selim S. Kuru'nun bu çalışmada bahsi geçen makalesi yol göstericidir.

⁹ Fâzıl'ın, *Defter-i Aşk*'tan başka ihmal edilmiş diğer diğer eserleri arasında *Hubannâme* ve *Zenannâme* isimli iki mesnevîsi daha vardır. Ayrıca bir de murabba tarzında yazılmış *Çengînâme* isimli eseri bulunur. Bu eserler hakkında bazı çalışmalar yapılmışsa da esasen her üç eser de interdisipliner bağlamda ve çok daha ayrıntılı olarak incelenmeyi beklemektedir. Bu tezde, bazı bölümlerde söz konusu eserlere göndermeler yapılarak erkeklik bağlamında değerlendirmelere gidilmiştir.

¹⁰ Kadızâdeliler Hareketi İstanbul'da başlamış ve ilk önderi de meşhur yazar ve vaiz Kadızade Mehmet olmuştur. Hareketin kökeninde on altıncı yüzyıl alimi Birgivi'nin görüşleri yatar. Hareketin

doğmuştu. Bu harekete bağlı olanlar, dinin ortodoks bir çerçevede yaşanması gerektiğini iddia etmiş ve tasavvufta büyük yeri olan sema, müzik ve zikir ayinleri gibi pek çok faaliyete karşı gelmiştir. On sekizinci yüzyıl başlarında ortaya çıkan ve gittikçe güçlenen “ılımlı ortodoks ulemâ” sınıfı ise tasavvuf ideallerine sessizce sempati duymakla beraber bu ideallerin aykırılıklarından da korkmuşlardır. Nihayet tutucu ama hoşgörülü bir tavır benimsemişlerdir. (Ze’evi: 112) İşte Ze’evi’nin bahsettiği bu dengeli sınıfa şair Fâzıl da dâhil edilebilir. Zîra o mesnevîsinde hem dünyevî hem de ilahî bir arayış içinde olup mistik gayelere beşerî yollarla ya da beşerî olana mistik yollarla ulaşmaya çalışmıştır. Ancak o bunu yaparken, kendi yaşam hikâyesini de bir fon olarak kullanmayı tercih ederek, “kendi hayatını aşk ve güzellik ikilisinin ortasına oturtur.” (Kuru: 481)

Çocuk yaşta iken Suriye’den alınarak Topkapı Sarayı’na getirilen ve Enderûn’da¹¹ yetiştirilen Fâzıl’ın *Defter-i Aşk* mesnevîsinde esas olarak dört aşk hikâyesi anlatılmaktadır. Eserin başında bir giriş bölümü ve ardından sırasıyla; aşğın tarifi, padişaha dua ve başlangıç yer almaktadır. Sevgililerin anlatıldığı beşinci bölümden sonra “Maşûk-ı diger” başlığı ile üç bölüm daha vardır. Fâzıl, belki yepyeni bir aşk anlayışı değil ama “yepyeni güpgüzel bir hikâye” ortaya koymak arzusu ile yazdığını ve anlattığı hikâyenin dünyada ne tür “gariplikler” olabileceğini içerdiğini şöyle dile getirir:

savunucuları amaçlarına ulaşmak isterken şiddeti de bir vasıta seçtiklerinden Osmanlı siyasi otoritesi tarafından engellenmişlerdir. <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=240102> (5 Mart 2016)

¹¹ Osmanlı Devleti’nde divan-ı hümayun toplantıları, sefirlerin kabulü, bayram tebrikleri gibi pek çok faaliyetin yürütüldüğü Topkapı Sarayı’nda (Yenisaray) Bîyrun-Hariç ve Enderûn-Dâhil olmak üzere iki kısım mevcuttu. Bahsi geçen faaliyetler için Bîyrun bölümü kullanılırken sultanın asıl meskeninin (harem-i hümayun) bulunduğu alan Enderûn bölümüydü. Devşirme sistemi ile alınan erkek çocuklar da bu bölümde yetiştirilir ve liyakat kabiliyetleri çerçevesinde çeşitli devlet hizmetlerine alınırlardı. (Uzunçarşılı, 1988: 297-299)

“Dinle ey nadire-guş-ı devrân

Haber-i kıssa-i al-i şubân

Ey heves kâr-ı peyâm-ı taze

İşte şoş kıssa-i nev âgâze” (Kuru: 498, 502; b. 117, 272)

Fâzıl mesnevî yazma geleneğine uygun bazı biçimsel unsurlara bavurmuştur fakat bu eser asla sıradan bir aşk mesnevîsi de değildir. Bu tezin konusu bakımından belki de en ilginç olan, şairin, başından geçen aşk maceralarını ve aşk olgusu ile tanışma sürecini anlatırken âdetâ cinsiyetsizleşmesi ve/ya toplumsal cinsiyet açısından kadınsı ve erkeksi özellikleri kaderci bir bakışla bir arada yansıtmıştır. Nitekim, Kuru'nun “Fazıl Bey örneğinde, yalnızca eşcinsellik değil cinselliği bile yargılayan bir şairle karşı karşıyayız” (Kuru: 490) şeklindeki tespiti bu bağlamda değerlendirilebilir.

Fâzıl Bey her şeyden evvel güzelliğe âşıktır. Bu güzellik kimi zaman çehrede, kimi zamansa seste can bulur. Şairin 1766'dan 1784'e kadar yaklaşık yirmi yıl içinde yaşadığı dört farklı aşk tecrübesi, kanonun erkek sanatkarlarca belirlendiği Osmanlı şiir dünyasının bir üyesi olarak kendisini bu konuda nasıl konumlandığını da ortaya koyar. Hemcinslerinin gözündeki aşk ve güzellik kavramları ile kendi bakışını mukayese imkânı bulduğu *Defter-i Aşk*'ta Fâzıl, sakalsız oğlanların güzelliğini bir aşk vasıtası olarak ortaya koymuştur. Kısacası, dünyevî bir algı, platonik ve tanrısal bir amaca yöneltmiştir. Diğer taraftan, Nuran Tezcan'ın söz konusu eserin kurgusu hakkındaki ifadeleri de bu doğrultuda belirleyicidir:

“Bu kurgulama aynı zamanda Fâzıl Bey’in sarayın kapalı dünyasından dışarı çıkıp sokaktaki hayatın içinde kurgulanmasıyla da paralellik gösterir.

Sokaktaki hayatta mecâzî yani dünyevî aşk onu hakîkî aşkı yeniden kavramasına olanak verir. Bu yolla gerçek hayatla, bireyin hayatı ile tasavvufu bütünleştiren bir kurmaca yaratır ki gerçekten özgün bir kurmaca olarak karşımıza çıkar. Fâzıl yaşadığı vefasız aşklar, mecâzî aşkın ona yaşattıkları, karşısında susar; hakîkî aşkı kavrar; kurmacasını âdetâ okuyucunun bu sonucu çıkarmasına bırakarak sonlandırır.” (Tezcan, 2013: 408)

Bu amaç ile Fâzıl hikâyesine aşktan ne anladığını izah etmekle başlar. Ona göre aslolan “mecazî aşk”tır:

“Hüsne meyl eylemeyen nâ-d’andır

Düşmeyen aşka beli hayvandır

Evvelâ aşk-ı mecâzî elzem

Ger hakîkîye çıkar bir sellem

Eyleyen aşk-ı mecâzîye duhûl

Bulur elbette hakîkîye vüsûl” (Kuru: 494; b. 24, 27,28)

“Der tarîf-i âşık” başlıklı ikinci bölümde Fâzıl, güncel aşkı ve güzelleri anlattıktan sonra kendisini bu anlayıştan başka bir yere koyar. Ona göre kadim ve makbûl olan aşk, âşğın sevgilisini gördüğünde nefesinin kesecek ve hatta ruhunu

teslim ettirecek kadar kuvvetlidir. Oysa şahit olduğu güncel aşk, arzu ve tutkuya teslim olarak cismanî bir hâl almıştır. Şair bu durumu şiddetle eleştirir:

“Ruh-ı cânâna nigâh eylemez

Âşikâra dahı âh eylemz

Gizlice âh-ile her dem nefesi

Nutka gelmez tutulur ince sesi

Hıfz-ı Allah niçe çok üftâde

Feceten cân verip ol esnâda

Çeke bir âh çü âvâz-ı kelîm

Ede ol sakada rûhun teslîm

Buna likin denilir aşk-ı kadîm

Şimdi bir diğeri oldu talîm” (Kuru: 496; b. 49-51, 53)

Öte yandan, homoerotik söylemin kadim Yunan geleneğinden İran’a ve Osmanlı’ya aktarıldığı düşünüldüğünde ve pek çok şair için İslâm mistisizminin, gerçekten ne söylemek istediklerini sansürleyen en güçlü ve güvenli yol olduğu görüşü (Sılay, 1994: 91, 93) kabul edilirse, Osmanlı edebiyatındaki erkeklik biçimleri daha anlaşılır olabilir. Michel Foucoult *Cinselliğin Tarihi*’nde antik çağın komedyacı yazarı Aristophanes’in görüşlerini aktarırken, oğlanlar-erkekler arası aşkta esas hedefin, “kişinin yitik yarısını bulması”ndan başka bir şey olmadığını söyler. Ancak

bu noktadaki temel kaygı, “iki partnerin nasıl davranacaklarının bilinmesidir. Âşık erkek arzuladığına nasıl ulaşmaya çalışmalı ve sevilen erkek nasıl ve hangi sınanmalardan sonra rıza göstermelidir? Aşkın kendisi nedir? sorusu ahlakî değil, varlıkbilimsel bir sorgulamadır.” (Foucault, 2007: 291, 293) Bu bağlamda Osmanlı şiirinde erkek aşkı ile aranan ilahî hedefin de ahlakî olmaktan ve öyle görülmekten öte, yaşamsal düzeyde nasıl bir karşılığı olduğunu anlamak önem kazanır. Aşkın mistik olması bu durumda şairin temel kaygısından, yani arzu nesnesi erkeğe nasıl ulaşabileceği sorusundan daha önemsizdir. Zîrâ erkekler arası aşkta hedef, hem sadece erkeğe yaraşır bulunan yüce aşk duygusunu yaşamak hem de bu duygunun maddî yollarla tatminini sağlamak olmuştur.

Fâzıl kendi aşk tecrübesini erkek güzelliği üzerinden anlatır ancak eleştirdiği cismanî aşk anlayışını yansıtırken de malzemesi yine oğlanlardır. Yani gulampârelerin beğenisi ile kendi beğenisi esasta aynıdır. Bu durum, sonunda veya gayesinde aşk olsun ya da olmasın, on sekizinci yüzyılda bir erkeğin estetik kaygısının ne olduğunu anlayabilmemiz açısından anlamlı olabilir. Kadınları da anlatan eserler olmakla beraber, güzelliğin yalnızca ve büyük ölçüde erkeklere atfedilmesi de kültürün eril yanını ortaya koyar. Nitekim, Vehbî'nin *Şevkengiz*'inde de, buna paralel olarak, bu kez kadın bedeni ve fiziksel görünüşü aşağılanmıştır. Kadınla yaşanacak bir aşkı erliğe yanaştırmayan şair, erkeği kadından soğutacak fiziksel badireler öne sürer:

“Düzgün ile yanağın al eyler

Allah âşkın abdâl eyler

Gece ilen kızlı çıksa eğer
Bakamazsın yüzüne vakt-i seher

Sürmese aklığı çok mekkâre
Er yanında ola yüzü kara

Çatılırsa dahı iki kaşı
Bil ki rastık karasıdır kaşı

Çok gelincik de çiçek bozgunudur
Yüz yazısı dediğı düzgünüdür

Bozma düzme kulağı gibi delik
Çala kolnemçe yırtık gecelik

Döner ağaçkavununa memeler
Lagv olur tâzetercim demeler” (Sürelî, 2007: 128, b. 592-596, 598, 600)

Fâzıl yine de güzel bir oğlan gördüğünde “ekmek peşine düşmüş aç köpeğe” dönüşen kahpe nazarlıların bakışındaki çirkinlik ile kendi gözündeki güzelliğı, belki de sadece gaye bakımından ayırıştırır. Fâzıl’ın bir hedefi vardır; platonik olana erişmek... Oysa diğerleri sadece aşkın ocağına incir dikerler, şeytanın fitnesine kanarlar, zinâ yaparlar. Fâzıl’ın bu bakışı onun şahsında bütün bir Osmanlı şiiri açısından okunabilir. Platonik olana erişmek gayesi, esasen kadın ve erkeğin

toplumsal yapıda ayrı hayatlar içinde sosyalleşmesi nedeniyle kadın karşısında erkeğin kompleksini ortaya koyar:

“Bir gulâm-pâre giderken nâgâh
göre bir mî-dihed-i kahbe-nigâh

Göricek ol revîşin nâ-dîde
O gulâm-pâre düşer ümmîde

Düşer ardına o şûhun yelerek
nânı görmüş gibi bir aç köpek

Kalmaya câzibe-i şevke eser
Aşkın ocağına inciri diker

Buna âşık diyemem zânidir

Bu hemân fitne-i şeytanîdir” (Kuru: 496; b. 54, 56-57, 62-63)

Fâzıl, eserinin dördüncü bölümünden itibaren birbirinden pek çok bakımdan farklı dört sevgiliyi anlatmıştır. Şair, gönlünü kendi gibi, kendi dünyasından olmayana da kaptırmıştır. Zîra bu sevgililer toplumun farklı sınıflarından ve mesleklerden gelmektedirler. Fâzıl bir bostancıbaşıyı da sevebilir çingeneyi de, hanendeyi de... Bu durum Fâzıl’ı katiyen rahatsız etmez, ona göre aşkın adresi yoktur. Kıptî bile olsa âşğın gözünde sevgilisi padişah gibi yüksekte yer alır:

“Gerçe Kıbtî idi ol serv-i sehî
aşk anı kıldı gönül pâdişehi

Böyledir kâide-i aşk-ı gayûr
dilde çingâneyi eyler Timûr” (Kuru: 502; b. 285, 286)

Şair bu erkekleri anlatırken hangi özelliklerinin kendisini cezb ettiğini de söyler. Bu özellikler “hoş tavır, taze beden, hanım aynası gibi ten, yakut çehre, canperver cilve...” gibi ifadelerle aktarılmıştır. Söz konusu cezb vasıtalarının hepsi de, bu eser özelinde, erkeklere özgü kılınmıştır. Fâzıl yalnızca saray teşkilâtı içinde, Hazine’den olduğunu anladığımız ve “edelim ism-i şerîfin mektûm” (Kuru, 499; b. 161) dediği ilk sevgilisi dışında bütün erkek güzellerin isimlerini de vermiştir. “Âl-i Şuban”ın (Oğlanlar Hanedanı) güzelleri arasında Bostancıbaşı Süleyman, Hanende Şehlevend ve Kıptî İsmail vardır.

Lut kavmini ya da İtalya’daki Pompei kentinin halkını neyin helak ettiği meselesi pek çok kişi ve disiplin tarafından yıllardır tartışılmaktadır. İşin içinde din, inanç ve insanî hazların algılanış biçimlerindeki farklılıklar nedeniyle kanıksanan bir ilahî ceza olunca da tartışmanın bitmesi olanaksızdır. Pek çok ilahî ve beşerî metinde esefle söz edilen (kimilerine göre) “sapkın” insanların “aşk ve iltifat”tan ne anladıklarını ve bunun toplumsal belleğimizde nerede ve nasıl konumlandığını ortaya koyan metinler arasına Fâzıl’ın mesnevîsi de dâhil edilebilir mi?

İlginçtir ki Fâzıl’ın eseri yukarıda bahsedilen konu bakımından hem “eleştiren” hem de “eleştirilen” olarak konumlandırılabilir. Yani gayesi (mecazî aşk)

bakımından eleştiren, vasıtası (güzel oğlanlar) bakımından eleştirilendir. İlk aşamada yalnızca konusu dikkate alınırsa *Defter-i Aşk* mesnevîsinin eleştirilen diğer homoerotik metinlerden farkı yok gibidir. Fakat metne baktığımızda şairin bizzat kendisinin de Lut kavminin hikâyesine gönderme yaptığını ve bu büyük günaha düşmekten korktuğuna şahit oluruz. Eserin altıncı bölümünde sevgilisi Bostancıbaşı Süleyman'a yer veren şair, bu genç oğlanın zülüflerini yılanı benzetererek onun şehveti ile kendi arzusu arasında sıkışıp kaldığını söylemiştir:

“Görünür zülfü bana mâr gibi
çeşmime ol hat-ı nev-hâr gibi

Kılsam âgâze-i hatm-i Kurân
eylerim kıssa-i Lutu nisyân” (Kuru: 499; b. 170, 171)

Fâzıl'ın, duyduğu bu endişeden dolayı kendisini cinsel ilişkiden çeken ve fakat bunu arzulayan “bâkire bir kız”a benzetmesi de son derece ilginçtir. İşte bu noktada daha evvel sözü edilen erkeksi ve kadınsı özelliklerin bir arada olması durumu ile karşılaştığımızı söyleyebiliriz. Zîra Fâzıl burada kendi hislerini bâkir bir genç oğlanın heyecanı ve tereddüdü ile de niteleyebilirdi. Ancak, belki de yüzyılların temayülü ile, şehvet duygusunu ve bu tür bir arzulama biçimini kadın üzerinden betimlemeyi daha uygun görmüştür:

“Hem gönül cezbe-i aşka bende
aşktan hem dahi havf üstünde

Bâkire kız gibi hem şehveti var
hem vecadan sakınıp nefreti var” (Kuru: 499; b. 174, 175)

Diğer taraftan, Vehbî'nin *Şevkengîz*'de bir erkeği tanımlarken takındığı tavır, Fâzıl'ın *Defter-i Aşk*'ta erkeğe (kendisine) yüklediği kadınsı özelliklerle örtüşür. Fâzıl hikâyesinde bizzat kendisini bir kahraman gibi kurguya yerleştirip mâşuk karşısındaki utangaçlığını “bâkire bir kız” ifadesi ile anlatırken, bu defa Vehbî zenpâre, yani kadınlara düşkün bir erkek kişiliği anlatırken benzer bir yolda yürür. Zîra bir kadına ulaşmak için her şeyi göze alan (kendince ahlâksız) bir erkeğin niteliklerini sayarken ona kadınsı özellikler yüklemiştir. Karşı cinse de ilgi duysa, “kaş göz süzen, kız gibi ağzını büzen, gerdan kıran, kokular süren...” bir erkek vardır karşımızda:

“gerçi olmuşdı zükûret zen-pâre
avret için yine pâre pâre

salınıp kaşını gözün süzerek
söylese kız gibi agzın büzerek

uzatıp boynını gerdaân kırarak
köşe başında bıyıklar burarak

yağlanıp da sürünürdü yâre
çıkardı kokusun bî-çâre” (Sürelî, 2007: 90; b.28, 36-38)

Erkek kahramanın kadınsı özellikler göstermesi, İsviçreli psikiyatr Carl Gustav Jung'un *Maskülen-Erilliğin Farklı Yüzleri* isimli çalışmasında söz ettiği, kadın ve erkek cinslerinin belli bir yaştan sonra birbirlerinin özelliklerine bürünmeleri durumunu da düşündürür. Jung, orta yaşlı bir Kızılderili erkeğin etnolojik literatüre geçen rüyasını anlatırken adamın bu rüyada ulu bir ruhtan kadın kıyafetleri giymesi, kadınlarla oturması gibi bazı direktifler aldığını ve bunları uyguladığını yazmıştır. Jung'a göre bu rüya, "yaşamın öğle vaktinin, inişin başlangıcının psişik devriminin gerçek bir ifadesidir. Erkeğin değerleri, hatta bedeni tam tersi bir yönde değişme eğilimine girer." (Jung, 2015: 47) Elbette bu, işin psişik boyutudur ve farklı tartışmalara açıktır. Ancak yine de Osmanlı erkek şairlerinde görülen bu kadınsılaşıma şekline Jung'un ekseninden bakılırsa Osmanlı erkeğinin psikolojisine de bir pencere açılabilir:

"Maskülenlik ve feminenliği ve bunların psişik parçalarını yaşamın ilk yarısında kendisinden eşit olmayan bir şekilde yararlanan belirli bir malzeme deposuna benzetebiliriz. Erkek, geniş maskülen madde ikmalini tüketir ve geriye kullanabileceği az miktarda feminen maddesi kalır." (47)

Bu minvalde Fâzıl ve Vehbî'nin gulâmpâre ya da zenpâre diye tarif ettikleri erkek ruhunu ve fiziksel estetiğini kadınsı özelliklerle ortaya koymaları ilginçtir. Elbette şu farkı da belirtmek gerekecektir: Vehbî bir erkekteki kadınsı tavırları onu olumsuzlamak ve hakir görmek için kullanırken, Fâzıl ise edep ve ahlâkı imlemek için kullanmıştır. Bu noktada Osmanlı yazınında, kurgusal da olsa, erkekliğin teşbihler bakımından birbirine benzeyen ama hedef noktasından birbirinden ayrılan iki farklı tanımlanma biçimine şahit oluruz. Ayrıca, *Defter-i Aşk*'ta Fâzıl'ın konumu,

kendisini de metne dâhil ettiğinden , hem üreten (aktif) hem de üretilmiş (pasif) bir erkeklik kurgusuyla belirlenmiştir.

Vehbî'nin eleştirdiği erkek tipini kadınlaştırması onun için zenpâre hemcinsine karşı bir tür silah olmuşken, Nev'izâde Atâyî *Sohbetü'l-Ebkâr*'da aynı yöntemle bambaşka bir amaca yönelmiştir. Şair söz konusu eserin bir bölümünde “şarap ile hâli harâb olan” bir gencin hikâyesini anlatır. Bir meyhanede bir araya gelen eşkıyaların güzel ruhlu bir oğlanı nasıl kandırdıklarını, oğlanın bu kötü niyetleri adamlara kanışını dile getirir. Erkeğin kadınsılaşması meselesi açısından bakıldığında buradaki durum diğerlerinden bir noktada ayrılır. Zîra meyhanedeki adamlar güzel oğlanı kandırmaya çalışırken ona, kadın gibi oturmasının uygun olmayacağını, merd-erkek olanın hemcinsleri (yârânları-sevgilileri) arasına karışması gerektiğini söylemişlerdir. Keyif ve eğlence ortamında “kadın gibi oturmak” gulâmpâre erkeklerce uygun görülmemektedir:

“Eşkîyâdan bir alay hâne-harâb

İtdiler deyr-i hârâbata şitâb

Buldılar bir büt-i âzâde-dili

Ya'nî bir sâde-rub u sâde-dili

Didiler hayf o nihâl-i şâd-âb

Olmaya bâde-i terden sîr-âb

Ruh-ı gül-rengine iy gonca-i ter

Mey-i gülgûn-ıla vir zînet ü fer

Zen gibi olma mukîm-i hâne

Merd-isen sen de karış yârana” (Yelten: 115; b.2009-2010, 2012-2014)

Fâzıl bir başka eserinde, *Hubannâme*'de, “Der Beyân-ı Evsâf-ı Hûbân” başlığı altında topladığı erkek vasıfları arasında bu kez “zenne gibi şive” olmasını istemez. Kadınsı özellikler taşıyan bir erkek yerine, levendâne yürüyüşlü ama kendine özgü çekiciliği olan bir erkek koyar:

“Çeşm-i ebrûsı siyah olmalıdır

Çeşm-i mestâne nigah olmalıdır

Ola refâtârı levendâne

Olmaya şiveleri zenne gibi” (Fâzıl: 47-48)

On dokuzuncu yüzyılla birlikte erken dönem Türk romanında da aslında yukarıdakine çok yakın bir durum görülür. Nurdan Gürbilek'in “kadınsılaştırma endişesi” şeklinde tarif ettiği “kadın-adamlar” aslında artık cinsel bir kaygıyı ortaya koyarlar. Elbette önceki yüzyıllarla kıyaslandığında dinamikler farklıdır. Batılılaşmanın şevk ve parıltısına kapılan bu roman kahramanı kırılğan züppe erkekler (Ahmet Mithat'ın Felâtun Bey'i, recaizâde Ekrem'in Bihruz'u gibi) ulusal endişeye karışmış bir cinsel endişe ile ödünç cinsiyete dönüşme korkusunu yansıtmışlardır. (Gürbilek, 2004: 55-56)

İrvin Cemil Schick “erkek ötekinin kadınsılığı” nı anlatırken şöyle söyler:

“(…) çünkü kadınların kulluğu, zorbaya kulluğun dizisel örneği haline geliyordu. Bir başka deyişle, harem, zorba devletinin tüm özelliklerini taşıyan küçük bir örneğiydi ve Şark kadınları kocaları ve efendileri karşısında ne idiyeler, Şark erkekleri de mutlak hükümdarın karşısında oydular.” (Schick: 137)

Yukarıdaki tespit Osmanlı erkekleri ve Fâzıl’ın metnindeki kadınsılık açısından değerlendirilirse, *Defter-i Aşk*’ta şairin bizzat kendisini kadınsı özellikleriyle ortaya koyan bir erkek modelini neden çizmiş olabileceği anlam kazanabilir. Zîra Fâzıl, Enderûn’da yetişmiş bir erkektir. Patronaj içinde sarayın, Osmanlı devlet erkinin yıllarca kendisine ve hatta aynı statüdeki hemcinslerine uyguladığı eril baskı, edebî bir sahnede de olsa, onun kadınsı özellikleri kendi benliği için bir kurgu malzemesi yapmasına zemin hazırlamıştır.

Buna ilaveten, Fâzıl’ın kendisini “bâkire bir kız” olarak nitelemesini ve (hemcinsi de olsa mâşuku karşısında) utangaçlığını bir övünç kaynağı yapmasını, Osmanlıda kemikleşmiş bir erkek terbiyesinin temsili olarak da okumak mümkündür. Nitekim Jale Parla Tanzimat romanları üzerinden “süfli lezzetler”i anlatırken şöyle yazmıştır: “Mahcubiyet genç bir erkekte hâlâ babaya, yani ahlâka, dine, geleneklere, üst-bene bağlılığın göstergesiydi.” (Parla: 80) Fakat on dokuzuncu yüzyılda değişen, mahcubiyetin artık kadın cinsi karşısında yaşanmasıdır.

Diğer taraftan, kadın cinsiyeti ve hatta bir erkekte kadınsı özelliklerin bulunması Osmanlı öncesi dönemde ilginç bir açıklama ile gerekçelendiriliyordu. Buna göre, “(...) bir erkekteki kadınsı özellikler baskın dişi ve zayıf erkek menisinin belirtisiydi.” Bu gerekçe tıbbî risalelerin iddiasıydı. (Ze’evi: 50) Belli ki Osmanlı döneminde de bu görüşe yakın olanlar vardı. Ancak Osmanlıda cinsiyet rollerinin kesin sınırlarla belirlenmiş olması ve insanların kimlik bilgilerinin (tıpkı günümüzdeki gibi) kadın ya da erkek olarak -biyolojik düzeyde- tanımlanması (55) toplumsal cinsiyet bağlamında sınırlayıcı olmuşsa da, incelenen edebiyat eserlerinden anlaşıldığı kadarıyla, cinsellik anlamında pek de aşılabilir sınırlar çizmemiş, erkekler arası aşk hem eleştirilen hem de rahatça yazılıp tüketilen ve dolayısıyla toplumsal gerçekliği belirginleşen bir olgudur. Osmanlıda (hiç olmazsa dinî anlamdaki) toplumsal normlar kadın ve erkek olmanın tanımını yaparken ve toplumsal cinsiyet rolleri dağıtılırken cinsel haklardan kasıt, heteroseksüel ilişkilere aittir. Ancak erkekler arası aşk ve homoerotik eğilim sosyal bir gerçekliğin kurgusu olarak Osmanlı edebiyatında işlenegelmiştir. On dokuzuncu yüzyıl ile kadının toplumsal görünürlüğü söz konusu olunca, bu aşk, yeni sosyal yapılanma ve çok daha sonraları da kapitalist sistemin temeli olan çekirdek aile için en korkutucu düşman olmuştur. (Berktaş, 2003: 134)

Fâzıl’ın *Hubannâme* ve *Zenannâme*’sini anlatırken Gibb, şairin, erkeklerle ilgili konularda kızlarınkinden daha ketum olduğunu söyleyerek erkeklerin fizikî özelliklerini hep aynı tarzda anlattığını fakat kızları çekinmeden ve tüm cazibeleri ile ortaya koyduğunu söyler. (Gibb: 422-423) Gibb’in bu tespiti doğru olmakla birlikte bu durumu erkeğe karşı hissedilen aşkın enginliği ve saflığına karşın kadına karşı olanın yalnızca maddî olmasıyla ilişkilendirmesi ne kadar yeterli bir gerekçedir?

Fâzıl'ın erkek mâşuklarını sadece ve koşulsuzca sembolik ve tanrısal olana bağladığımızda onun, aşk vasıtalarını ve tanrısal yansımayı neden bu vasıtalarda aradığını da görmezden gelmiş olabiliriz. Dokunmadan ve cinselliği yok sayarak yüceltilen erkek aşkı Fâzıl ve pek çok erkek şair için yalnızca geleneksel bir özür de olabilir. Ya da erkeklerin zihni henüz aşk ve cinselliği karşı cinsle ilişkilendirmekte mütereddittir.

Diğer taraftan Gibb, Fâzıl'ın, eserlerinde erkekleri anlatırken ketum ve örtük bir uslûbu olduğunu söylemişse de, onun kırk küsür erkek dansçıyı anlattığı *Çengînâme* isimli eseri şüphesiz ki bir istisnadır. Zîra bu eserde Fâzıl, isimleriyle zikrettiği çengileri fiziksel özellikleriyle de, üstelik mizahî bir tarzla ele almıştır. Bu kez ketumluğundan eser yoktur. Şair bu erkekleri anlatırken sakallarının çokluğundan yürüyüşlerindeki işveye, hastalıklarından vücutlarının temizliğine kadar olumlu ve olumsuz gördüğü fiziksel yönleriyle detaylandırmıştır. “Penbe gibi eller, gümüş ve beyaz ten, sümbül saç, kavs-ı hallâc gibi kaş” gibi nitelemelerle bu erkeklerin bedensel görünümelerini vurgulamıştır. Bu ifadeler bize Osmanlı toplumunda erkek güzelliğinin nasıl algılandığını da yansıtmaktadır. Görülüyor ki kadının arzu nesnesi olmak için çok fazla imkân bulamadığı erkek edebiyatta bizzat erkek-lik hem arzunun kendisi hem de arzu vasıtası haline gelmiştir:

“todori elli sekiz yaşında
hem frenk zahmeti var başında
mûy zannetme hemân kaşında
deli orman kadar kılları var

puşt-1 mısırî birisi de şevki

böyle sair ile her dem zevki (...)

sözümüz yok o civânın sesine

başı keldir al uzatma fesine

nesine mâil olurlar nesine

meger onun dahi birkaç harı var” (Karacasu, 2006: 153; b. 40, 58, 61)

İster tanrısal ve antik bir özü ihtivâ etsin, isterse de bedensel ve maddî bir yolu gaye edinsin, erkek edebiyatın malzemesi homoerotik aşk, varlığını on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar sürdürmeye devam etmiştir. Erkek, kadınla yaşayamadığı sosyal aşkı erkekle yaşamıştır. Söz konusu aşk, erkeklerin işret meclisinde, hemcinsleriyle sosyalleştikleri bir ortamda yaşanmış ve vuslat beklentisi ile devam etmiştir. Nuran Tezcan’ın belirttiği gibi, “(...) vuslat arzusu bu aşkın bir evlilik aşkı değil, sosyal ortamda yaşanan aşk olduğunu gösterir.” (Tezcan, 2012: 105) Ancak zamanla literatürde erkek şairlerin tanrı tezahürünü buldukları erkek güzellerin görünürlüğü azalmaya başlamış ve yirminci yüzyılla birlikte bir tür sapkınlık olarak yok sayılmış ya da perdelenmiştir. Yüzyıllarca edebî bir malzeme olan erkek güzeller ve onlar nezdinde yaratılmış aşk algısı, esasen Osmanlı dünyasında heteredoks İslâm’ın (tasavvufun) katı şeriat kuralları karşısında takındığı tavrın da bir yansımasıdır.

C. 19. Yüzyıl

Bu yüzyıl, Osmanlı insanı için popüler kültürde büyük bir başkalaşmayı temsil eder. İnsanlar artık toplumsallaşma mekânı olarak Göksu'ya değil, Pera'ya giderler. Kadınların giydikleri korselerden erkeklerin fesine kadar hemen her yerde batıya duyulan mestur ilginin izleri vardır. Yüzyılın başında erkek ve kadının kamusal alandaki birlikteliği devletçe yasaksa da sonradan çıkarılan bir fermanla kadınlarla erkeklerin birlikte gezmesine izin verilmiştir. (Quataert: 241)

Bütün bunlar Osmanlı edebiyatında kadının da bir kurgu malzemesi olmasına zemin hazırlamıştır. Elbette kökten bir farklılaşma yaşanmaz, ancak edebiyatın önceki dönemlerindeki erkek kahramanları, artık karşı cinsi de gerçek anlamda, cinsel boyutta arzu nesnesi yapmaya başlamışlardır.

Diğer taraftan, Osmanlı erkeği toplumsal yalnızlıktan bireysel yalnızlığa geçiş yapmış, bir anlamda kendisiyle hesaplaşmıştır. Batılılaşma yolunda zihni bulanıklaşan Osmanlı erkeği, medeniyeti de erkeklik üzerinden sorgulamıştır. Bu kayganlaşan kültürel ortamda yazılmış olan *Mirat-ı Cünûn*, *Mihnet-Keşan* ve *Muhayyelât*, hem kendi dönemi içinde hem de önceki geleneğe ek olarak farklılaşan erkek-likleri sunar.

a. Delilik Kurgusunda Erkek-lik: *Mirat-ı Cünûn* (Yenişehirli Avnî)

Kendi zihninin hayal perdesinde gördüğü suretler ve bu hayal perdesindeki aynada kendine benzeyen aksi üzerinden yaşadığı tecrübe ile kaleme aldığı *Mir'at-i Cünûn* (Delilik Aynası) isimli eserinde Yenişehirli Avnî, (ö. 1883) epeyce ilginç bir yol izlemiştir. İyi ya da kötü, insana özgü her türlü tavır ve davranışı belli bir “delilik türü” olarak algılayıp yansıtan şair, mesnevî tarzında yazdığı ve muhtemelen tamamlamadığı *Mir'at-i Cünûn*'da, hayatı boyunca gözlemleme olanağı bulduğu farklı insan tiplerini ve bu tiplerin belirgin özelliklerini büyük bir bilirkişi edasıyla anlatmıştır. Bu tipler arasında Avnî Bey'in dolaylı olarak kendisi ve hemcinsleri ya da karşı cins hakkında ortaya koyduğu fikirler on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı (en azından edebiyat) erkekliğindeki farklılaşmaları ya da geleneğe uygun devam eden tarafları sezdirebilir mi? Bu yüzyılda klişeden gerçeğe dönen edebî kurgular, beraberinde, aslında toplumda hep olan değişik tipleri gün yüzüne çıkarmıştır.

M. Foucault *Deliliğin Tarihi* isimli çalışmasında, akıl ve delilik arasındaki önlenebilir bağ anlatırken şöyle söyler:

“Delilik akla ilişkin bir biçim haline gelmekte veya daha doğrusu, delilik ile akıl sürekli olarak tersine dönebilen bir ilişki haline girmektedirler, bu da her deliliği onu yargılayan ve ona egemen olan kendi aklına sahip; her akli da onda gülünç gerçeğini bulduğu kendi deliliğine sahip hale getirmektedir. Her biri diğerinin ölçüsüdür ve bu karşılıklı atıf hareketi içinde bunların ikisi de birbirlerini reddetmekte, ama her biri diğerinin üzerine yaslanmaktadır.”

(Foucault, 2006: 63)

İşte Foucault'nun ifade ettiği akıl ve delilik arasındaki bu bağ, on dokuzuncu yüzyılın batıya dönen yüzünde Osmanlı aydınlarının bilinçli veya bilinçsiz olarak yaptıkları iç sorgulamaya da işaret eder. Akıl şüphesinden zevk alan ancak asırlarca süregelen geleneksel düşünceyi de tam olarak dışlayamayan ikircikli Osmanlı aydını için delilik (ki bu eser için farklı insan özellikleri) ve kişinin kendi akli gerçekten de birbirleri için birer ölçü mahiyetindedir. Avnî, “eski şiiire yeni bir nefes veren,” (Budak, 2008: 532) iyi eğitim almış, birkaç dile vâkıf bir Osmanlı erkeğinin entelektüel kaygılarını da taşımaktadır. Bu kaygılar onu yirmi dokuz değişik insan tipini sanatsal bir ifadeyle tarife ve hatta eleştiriye mecbur bırakmıştır.

Lokman Turan, Avnî'nin bu eserde kullandığı “mir'at” ve “cünûn” kelimelerini divan şiirindeki ve tasavvuf terminolojisindeki anlamlarından farklı bir biçimde kullandığını söyler. Avnî farklı yapıdaki insanların arızalarını delilik kavramı çerçevesinde tiplştirmiştir. (Turan, 2008: 682) Hangi tarihte yazıldığı tam olarak tespit edilemeyen 665 beyitlik mesnevîsinde Avnî, “Hayal” ve “İcmâl-i İfade” bölümlerinden sonra; düzen düşkünü, neme lazımcı, nasihatçı, bedevi, medeni, köylü, gulâmpare, zen-dost, aceleci, tembel, geveze, inatçı, kıskanç, öfkeli gibi pek çok özellik üzerinden giderek bir tiplleme şeması çizmiştir. İşte bu tipler arasında, zaman zaman örtük biçimde de olsa erkekliğin nasıl yansıtıldığının ip uçları vardır.

Edebiyat, yazar tarafından her ne iddia edilirse edilsin, bir kurgu dünyası olduğuna göre, Avnî'nin, eserinin başında pek çok divâne ile söyleşerek bu konuşmalar sonucunda bir eser meydana getirdiğini söylemesi, yani gerçekliği yansıtma arzusu önemlidir. Ancak yine de toplumsal anlamda pek çok şey içerebilir. Zîra sanatçı dâhil olduğu dünyanın izlerini taşır:

“Söyleşüp bir nice divâne ile
Yazdum üslûb-ı hakimâne ile

Tam akıl olamaz âkılar
Almayınca deliden uslu haber

Ne sanırsın acebâ ey hüşyâr
Hezeyânun da hakimânesi var” (Turan: 699; b. 5, 11, 12)

Avnî'nin eserini başlattığı “Hayal” bölümü, onun kurgu dünyasını anlamak bakımından önemlidir. Hayal perdesi açılan şair burada kendisine benzeyen bir suretle karşılaşır. Bu suret esasen onun iç sesidir:

“Açılup perde-i mir'at- hayâl
Rû-nümâ oldu hezârân timsal

Bana benzer birisi itdi zuhûr
Güyyâ kim ben idüm ol manzûr

Merhabâ kendüne hoş geldün hoş
Bana bak kendüni [gör] ey bî-hoş” (699-700; b. 14, 25, 29)

Avnî'nin gözlem ve deneyiminden kuvvet alan bu iç ses her insanın aslında bir anlamda deli olduğunu fısıldar:

“Âkıl isen dime Mecnûn’a deli

Yoklasan her biri bir gûna deli

Her cihetten görünür bir mecnûn

Her biri bir mey ile mest-i cünûn” (Turan: 700; b. 33-34)

On dokuzuncu yüzyıl Osmanlı aydını Avnî’nin yukarıda dile getirdiklerinin ve mesnevîsinde bahsettiği pek çok olumsuz tipin, on dördüncü yüzyılda yaşamış Fransız şair Eustache Deschamp’ın aşağıdaki dizeleri ile benzer olması ilginçtir. Avnî’de Deschamp kadar kötümserlik ve delilik ile hiçliği özdeş kılma hali yoktur belki ama her ikisi için de insanlığın içinde bulunduğu durum vahimdir:

“Herkes alçak, zayıf ve gevşek,

Yaşlı, tam ahkâr, iftiracı

Kadınli erkekli delilerden başka bir şey görmüyorum

Gerçek son yaklaşıyor

Her şey kötüye gidiyor.”¹² (Foucault, 2006: 44)

Avnî’nin, *Mir’at-i Cünûn*’a “Nizâm-ı Âlem Delisi” başlığı altında tarif ettiği bir tip üzerinden “savaş karşıtı bir söylem” ile başlaması ilginçtir. Yaklaşık iki yüz yıl evvel Nâbî’de gördüğümüz bu naif tavır bu kez kültürel anlamdaki keskin dönüşümü ifade eden on dokuzuncu yüzyılda çok daha bâriz biçimde yansıtılır. Şaire göre bu tipi

¹² “On est lâches, chetifs et mols,
Vieux, convoiteux et mal parlant.
J e ne vois qu efolles etfols
La fin approche en verité
Tout va mal”

Eustache Deschamps, *Oeuvres*, yay. Saint-Hilaire de Raymond, c. 1, s. 203. (Aktaran: Foucault, 2006)

temsil eden insanlar mütemadiyen dünyayı kendi anladıkları biçimde şekillendirmeye çalışırlar. Üstelik bu tiplerin kendilerine de hayırları yoktur:

“Köhne mîras hâr-ı hâne harab

Cigeri sîh-i felâkette kebâb

Bir dilim etmege olmuş muhtâc

Et Yemez Tekkesi kelbinden aç

Kendi zumunda hîred-mend-i gayûr

Rey-i nezzâm-ı umûr-ı cumhûr” (Turan: 701; b. 42, 44, 47)

Asırlarca savaşıyan Osmanlı erkeğinin durumu Avnî için anlamsız bir gayeye dönüşmüştür. Her zaman erkeklikle özdeşleştirilen askerlik, top tüfek, savaş gibi kavramlar şair için hiçbir şey ifade etmez. Avnî’nin, genç bir erkeğin anasından ayrılarak savaşa gönderilmesini kınadığı beyitler onun toplum tarafından erkeklığe yüklenen sorumluluklara da bakışını özetler niteliktedir. İnsanların dünyaya sığmayıp birbirlerini öldürmeleri, birbirlerine işkence etmeleri mertlik değildir ona göre:

“Neye lâzım bu kadar top u tüfeng

Ne içindür bu kadar fitne vü ceng

Ne gerektür bu kadar zindanlar

Ne için katl olunur insânlar

Bu kadar kala vü asker ne gerek

Bu kadar harb-i mükerrer ne gerek

Sebeb-i hilkatimiz ceng midür

Yoksa sahra-yı zemîn teng midür

Âleme sığmadı mı nev-i beşer

Cümle mevrû mıdur sahralar

Analardan ayırup evlâdı

Cenge göndermege n'olsun bâdî" (Turan: 701; b. 50-55)

On dokuzuncu yüzyılın bu nazik ruhlu şairi âdetâ günümüzün hümanist vicdan-ı redçi erkeklerinin diliyle konuşur. İnsanın insanı incitmemesi gerektiğini söylerken hayvanseverliği de ekler. Şair için, dünyayı böyle yaşanılmaz kılan savaşkanlığın nedeninin "medeniyet" olması da dikkat çekici ve döneme özgü büyük bir dönüşümü gösterir:

"Merd olan cinsini ızrâr etmez

Belki bir kelbini âzâr itmez

Âh bilsem medeniyet bu mıdur

Nev-i insânı himâyet bu mıdur" (Turan: 702; b. 56, 62)

Avnî eserin devamında “Neme Lâzım Delisi” olan tipleri anlatmıştır. Burada göze çarpan, er kişinin çalışarak ekmeğini taştan çıkarması yönündeki görüşüdür. Er kişi kimseye muhtaç olmamalıdır. Ancak bir erkek merhamet ederken dikkatli olmalıdır. Yeri geldiğinde kimseye; sarrafa, esnafa ve hatta kardeşine bile güvenmemelidir. Dünyayı ıslah etmek gibi bir işe girişmek hadsizliktir, zîra Allah bile buna vâcib olmayabilir. Osmanlı Devlet’nin yıllarca süren cihana hükmetmek kudreti ve iddiası on dokuzuncu yüzyıldaki düşünsel aydınlanma ile sarsılınca belli ki Avnî de bu iddiayı sürdürmenin anlamsızlığını düşünür :

“Âkıl oldur ki bu gün ac değil

Kimsenin lutfına muhtâc değil

Er olan rızkını taşdan çıkarır

Dostunun aklını başdan çıkarır

Merhametten ne ziyân gör ne maraz

Sana rahat ola dünyada garaz

Sakın aldanmayasın sarrâfa

İtimâd itmeyesin esnâfa

Merhamet itme karındaşuna da

Belki öz canuna da başuna da

Halkun ıslâhını hiç alma dile

Belki vâcib değil Allâh'a bile" (Turan:703-704; b. 92-93, 97-99, 102)

Bir diğer bölümde şair "Nasihat Delisi" tiplere yönelir. Bu bölüm esasen şairin batılılaşan hayat tarzını eleştirisi gibi de okunabilir. Avrupa'nın medeniyet sembolleri ile yeni yeni tanışmaya başlayan Osmanlı insanı alafranga adetleri de benimsemekte gecikmez. İşte bu tarzdaki insanların kullandığı eşyalar Avnî için kıyamet sembolüdür. Gözlük, fular ve diş fırçası gibi nesnelere ve hatta alafranga usullerle oluşturulmuş Osmanlı ordusu üzerinden yeni düzen eleştirisi yapar.

Modernleşen erkek modelini beğenmez:

"Saati geldi kıyâmet kopacak

İşte eşrât u alâmet kopacak

O siyah bez ne arar boynunda

O mukavvâ ne turur koynunda

Gör şu kör piçi tek gözlük ile

Tolaşır âlemi bir yüzük ile

Dişini fırçalar ammâ çelebi

İçi cârûb-ı edeb-hâne gibi

Dehri üç yüz sene evvel asker

Hep alafranga mı feth eylediler" (Turan: 705; b. 115-119)

Avnî değişen düzeni bu şekilde eleştirirken kerameti kendinden menkul şeyh takımına da verip veriştirir. Bu şeyhlerin yaptığı bazı uygulamaları gerıcılık olarak görür. Bu durum on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı aydınının fikirsel düzeydeki kafa karışıklığını da yansıtmaları bakımından önemlidir:

“Şeyhler aldı yine meydânı

Kandesin rûh-ı revânım Vânî¹³

Çoğalup mey-kedenün kallâşı

Oldı hep halk-ı cihân Bektâşî

Bir takım öldürecek dervişler

Halkı aldar tükürükler şişler” (Turan: 705; b. 125, 127, 131)

İlaveten, şairin Osmanlı toplum hayatına yeni yeni dâhil olan bazı tip kadınlara bakışı da geleneksel ve muhafazakar bir yapıdadır. Kadınların başlarına taktıkları şeffaf örtüler, gözlerine sürdükleri boyalar onu rahatsız eder. Evlenmek isteyen kızların büyü yaptırmak için hoca aramalarını ve ayrıca hamile kadınların sokakta dolaşırken karınlarını göstermelerini de ayıp bir davranış olarak algılar. Bütün bunlar on dokuzuncu yüzyılda aydın sınıftan bir Osmanlı erkeğinin hem özelde kendi hemcinslerini hem de toplumu nasıl kurguladığına dair işaretler sunar:

“Ya kadınlarda bu âdet ne belâ

Ne habâset ne musibet ne belâ

¹³ Kadızâdelilerden Vânî Mehmet Efendi.

Baş düzen cevher-i şeffaf iledür
O balık ağı bütün nâfiledür

Gör şu âşüftenin ak pak başını
Zâc-ı Kıbrısla boyarmış kaşını

Karnı burnunda bunalmış gebeler
Burnu karnında kocamış ebeler

İnleye inleye bâzârı gezer
Kimi yolda togurur sonra bezer

Evde kalmış nice bir kara kurı
Şehr-ü etrâfi gezer gösgötürü

Nev-cevân taze güzel koca arar
Büyü yaptırmak için hâce arar” (Turan: 705-706; b. 133-139)

Şair eserinin ilerleyen bölümünde “Bedevî” ve “Medenî” tiplerindeki karşıtlık ile kendi kafasındaki eski-yeni ve gelenek-modernite gibi çatışmaları yansıtır. Avnî'nin bedevî bir erkeği fiziksel özellikleri ve bulunduğu coğrafya bağlamında tasviri ilginçtir. Bir bedevî erkeğinin fiziksel gücü ile aklî kuvveti tamamen orantısızdır ona göre:

“Kâmeti Mısr-ı şecâatda herem

Sarsılır kasr-ı felek bassa kadem

Nûr yok vech-i ahâlisinde

Ne denîsinde ne âlîsinde

Kimi kanbûr u kimi ahveldür

Kimi rencûr u kimi tenbeldür

Kiminün agzı kokar kimi bodur

Kimi hîm hîm kimi dilsiz kimi kör

Kimi aksak kimi kel kimi çolak

Genci ahmak sünepe pîrî bunak” (Turan: 706-707; b. 149, 153, 156-159)

Avnî coğrafi bir sınırlama ile Mısırlı erkekleri fiziksel özellikleri bakımından kötülerken, buna karşılık Enderunlu Fâzıl *Hubannâme*'sinde, “Derbeyân-ı Hûbân-ı Mısır” başlığı altında Mısırlı erkeklerin bedensel güzelliklerini anlatmıştır. İki şairin aynı coğrafyadaki erkek tiplerine zıt bakışları erkek estetiği ve erkek güzelliğindeki alternatif bakış açılarını da gösterir:

“Ey zülâl-i lebidir Nil-i hayât

Gamze-i kahiresi seyf-i memât

Hep siyah cerde olur hûbları

Var sefid- rû dahi mahbûbları

Şive-vü işvede hep faikdir

Dahi ağâzeleri muhrikdir” (Fâzıl, 1945: 19)

Avnî bedevîyi fiziksel açıdan yerer ancak bedevînin de kendine göre bir savunması vardır. Onun dilinden medeniyeti eleştiren Avnî gerçek özgürlüğün bedevîlikte olduğuna inanır. Kentleşme ve medrese eğitimi gibi meseleleri tartışırken insanın eğitim görse de güç elde ettiğinde başkalarını sömürebileceğini söyler:

“Sarf-ı ömr eyleyesin medresede

Yine medfûn olasin vesvesede

Görmeyüp ilm ü hünerden behre

Sana âmir ola bir bed-çehre

İntizâm-ı medeniyet bu mıdır

Kasabât içreki âdet bu mıdır

Âkılız kimseye medyûn degiliz

Medenîler gibi mecnûn degiliz

Cinsimiz kimseye mahkûm degil

Kimsemiz hâdim ü mahdûm degil” (Turan: 708-709; b. 174-175, 180, 197-

198)

Avnî “Medenî” başlığı altında bu kez yine bedevînin ağzından medeniyeti sorgulamaya devam eder ve medenîyi “alçak ve yalancı” olarak ortaya koyar. Bu ağır eleştiriye ilaveten, Avnî’nin özellikle on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı entelektüel erkeklerinin sosyal hayatında mühim bir yer tutan kahve ve kahvehane kültürünü eleştirmesi ve bu tür bir toplumsallaşmayı uygun bulmaması da ayrıca dikkat çeker.

Osmanlı toplumunun kahve ile tanışması on altıncı yüzyılın başında Yemen Valisi Özdemir Paşa vesilesiyle olmuştur. İlk kavehanenin İstanbul Tahtakale semtinde açılışı da yüzyılın tam ortasına rastlar. Zamanla imparatorluğun pek çok yerinde görülen kahvehaneler, payitahta, sarayda olduğu kadar sıradan insanın ve elbette büyük ölçüde erkeklerin yaşamında da mühim bir sosyalleşme aracı haline gelmiştir. Siyasi ve sosyal tartışmaların olduğu kadar âşıkların icrâ mekânı (Balkaya, 2013: 887) olarak da kahvehaneler geniş bir ihtiyaca cevap vermiştir. Kahvehanelerde vakit geçirenlerin “kaba ve sıradan” insanlar olduklarını söyleyenlere karşılık, Osmanlı İstanbul’unda kahvehanelere giden insanlar arasında “beyler, soylular, devlet görevlileri, kadılar ve diğer ulema” olduğunu yazanlar da olmuştur. (Hattox, 1998: 82) Yani on dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde kahvehaneler her kesimden erkeğin kaynaşma ve sosyalleşme mekânıdır artık...

Daha önce meyhanelerin karşıladığı ihtiyacı büyük oranda kahvehaneler devralmıştır. Kahvehaneler artık “tam anlamıyla erkeklerin dünyası” haline gelmiştir. Ancak büsbütün erkekleşen bir mekânın ve onun parçası olan sosyalliğin farklı (veya bayağı görülen) eğilimleri karşılamadığını da söylemek zordur. Zîra on yedinci yüzyıl başında pek çok kahvehanede dükkan sahibinin bir yem olarak kullandığı güzel oğlanlar sâkilik yapmaktaydı. (Hattox: 96) Bu durum, bütün bir kahvehane kültürüne

yansıtılamazsa da, toplumsal bellekte bazı kesimleri rahatsız etmiş olabilir. Dolayısıyla sınıfsal çeşitliliğe ve kahve kültürünün yarattığı birlikteliğin gördüğü ilgiye rağmen hem devlet otoritesi hem de bazı aydınlar bu mekânlardan rahatsızlık duymuştur. İşte Avnî de buna yakın bir rahatsızlığı dillendirir. Ancak onun eleştirisi, kahvehaneleri (ve tiyatroları) “medeniyetin bir uzantısı” olarak görmesiyle de bağlantılı olması bakımından daha da ilginçtir:

“Rû-nûmâ oldı hemân bir medenî

Kahve divânesi haşşâşi denî

Ne kadar olsa da kezzâb u denî

Bedevîden yine yegdür medenî

Gönül eglencesi şirin lebler

Kesme billur gibi gabgablar

Sâzlar gulguleler mey-kedeler

Bâdeler dagdagalar

Kahvelerde giceler menkıbeler

Ki işidince togurur gebeler

Var tiyatroda nice nice iber

Ki sürer kıssası tâ subha kadar” (Turan: 710-711; b. 200, 210, 223-226)

Avnî'nin bu erkek kamusal alanları, kahvehaneleri eleştirisi iki asır önce bir başka şairde de görülür. Nev'îzâde Atâyî *Sâkînâme* isimli eserinde bu kez kahvehanelerin karşısına meyhaneleri koymuştur. Tunca Kortantamer'in ifadesiyle, şair, “meyhanede sevinç, neşe ve ikiyüzlülükten uzak gerçek sevginin bulunduğu, kahvenin sermayesinin melankoli olduğunu, orada efsanenin tenbellik uykusu getirdiğini, çekiştirme ve ikiyüzlülüğün sıkıntıyı arttırdığını söyler. Kahveye gitmek istemez, tercihi şaraptır.” (Kortantamer, 1993: 90):

“Harâb olsa kasrı mey-hânenün
Yerün tuta mı kahve-hâne anun
Anun pâ-y-i taht ise fincânları
Bunun câmı mir'ât-ı İskenderî
Kadeh re's-i mâl-i safâ vü ni'am
Bu sermâye-i mâli hulyâ-yı gam
(...)
Bana kahve teklifini eyleme
Ana uğrayanı benüm pâ-yüme (Kortantamer: 91)

Avnî'nin delikanlılık ve erkeklik ile özdeşleştirdiği sözde cesur ve yiğit erkek tipi eleştirisi “Şecî” başlıklı bölümde yer alır. Şair burada çözümünü hep kaba güçte arayan “kuvvet delisi, kaldırım dayısı” erkek tipini eleştirmiştir. Belki de “Daha kundakta iken...” diyerek erkek çocuklara henüz doğmadan yapıştırılan toplumsal cinsiyet rolüne karşı çıkmıştır. Savaş karşıtı söyleminin bir uzantısı olarak savaşı ve şiddeti çağrıştıran nesnelere de yine şairin muhalif duruşunu işaret eder. Tüfek, kılıç, ceng, kesip biçme gibi sözcükler birer eleştiri unsuru olarak bu bölümde dikkat çeker:

“Var idi bir de şecâat delisi

Ceng dîvânesi kuvvet delisi

Daha kundakda iken çatlayacak

Tüfeng isterdi atup patlayacak

O cefâlar kılıcı gaddâra

Ser-fürû itdi nice bî-çâre

Yanî bir kanlı delikanlı idi

Kılıcı kanlı eli kanlı idi

Kana kana nice kan içmiş idi

Nice mecrûhı kesüp biçmiş idi

Kaldırım dayısı baş rüsvâsı

Gâhîce sanatı taş gavgası (Turan: 713; b. 259-263, 266)

Şair, karşı cinse gönlünü kaptıran bir delikanlının macerasını onun ağzından anlattığı “Zen-dost” ve “Sebeb-i İmtidad-ı Da’va” bölümlerinde Enderunlu Fâzıl gibi mecâzî aşkın yüceliğine keskin bir vurgu yapmaz belki ama bir sonraki bölümde, “Gulâm-pâre”de, aşkın cinsiyetinin ne olması gerektiğini ortaya koyar. Bu maceranın başlangıcında Avnî, deli, cahil, zina yapan, erkekleri baştan çıkararak, siyah saçlı on

dört yaşında bir kızın delikanlının kalbini nasıl çaldığını anlatmıştır. Kızın bu özellikleri genç bir erkeğin ona kapılması için yeterlidir:

“Deli kız nâmına bir ehl-i mezâk

Elleri bağlı idi kısıkıvrak

Eksik olmazdı yanında hergiz

Dâimâ duhter-i rezle bir kız

Nâ-bekâr idi zinâ ehli idi

Sebeb-i cürmi dahi cehli idi

Lezzet-i vaslını yazsam derhâl

Hâme destümde olurdu inzâl

Çıksa bâzâra eger pîreheni

Gark ider âlemi tûfân-menî

Geçdiği yerden akar mâr-ı visal

S..k biter basdığı yerde derhâl

Henüz on dördüne girmiş bir mâh

Çehresi şule saçı nûr-ı siyâh” (Turan: 714; b. 286-287, 289, 295-298)

Ancak delikanlı kızla evlendikten sonra iş değişmiş ve karşı cinse, bir kadına aşık olmanın bedelini ödemeye başlamıştır. Zîra kızın gerçek yüzü, hoş olmayan tarafları ortaya çıkmıştır. Bu noktada daha önce gördüğümüz, Nâbî'nin oğluna asla evlenmemesi, zîra kadınların güvenilmez olduğu yönündeki öğütünün Avnî'de de bir anlamda hissettirildiğini söylemek mümkündür. Ancak bu olumsuzlamaya rağmen Avnî'nin karşı cinsi böyle detaylı biçimde eserine konu etmesi, on dokuzuncu yüzyıl ile artık kadının sosyal yaşamda yer almasının kabulü olarak da okunabilir:

“Âkıbet dâiyye-i hükm-i kazâ

İzdivâca beni kıldı ırzâ

Duhter-i mihr olıcak ser-be-lihâf

Geldi kâbûs gibi şâm-ı zifâf

Dışleri şüdde-i Şeddâd gibi

Kaşları medde-i âzâd gibi

Çînden çehresi bahr-ı mevvâc

Kîneden sînesi tûfân-ı lecâc” (Turan: 715; b. 305, 309, 314-115)

Fakat burada ilgi çekici olan, Avnî'nin erkek ve kadın arasındaki ilişkide erkeğin nasıl bir konumda bulunması gerektiğini anlattığı bölümdür. Genç delikanlı karısının ummadığı yüzüyle karşılaşınca çareyi bir mollanın tavsiyelerinde arar. Ancak mollanın (belki de örtük biçimde Avnî'nin) öğütleri ve erkeği bir ilişkide pasif ve durağan bir şekilde konumlandırması dikkate değerdir. Buna göre bir kadın ne

kadar kötü olursa olsun aile içinde erkek onun sözünü dinlemelidir. Zîra erkeklik budur. Hüküm kesmek kadınların işidir. Er kişi karısının kuludur ve o ne isterse, kuş sütü bile istese, bulup getirmekle mükelleftir. Artık Osmanlı aydınlanmasında kadının rolünü belirgin olarak içselleştiren bir Osmanlı erkeği vardır:

“Bu diyâr içre zenündür ahkâm

Sanma bî-çâre senündür ahkâm

İhtiyârı karısından sorulur

Kesb ü kârı karısından sorulur

Ne kadar itse de zen zevzeklik

Karıyı dinlemedür erkeklik

Er olan avretine bende olur

Kuş südi istese anı da bulur” (Turan: 715; b. 321, 323-324, 326)

Molladan bu cevabı, fetvayı alan delikanlı kadınlarla ilişki yaşamaktan duyduğu pişmanlıkla başka bir mecliste derdine dermân aramaya koyulur. Mollanın kendisine verdiği öğütlerden memnun kalmaz:

“Bu cevâbı işidüp mollâdan

Ben de çekdüm elimi fetvâdan

Bu diyâr içre ki zen mollâdur

S..k yemek gam yemeden evlâdur” (Turan: 715-716; b. 327-328)

Delikanlının çare aradığı kimseler ilginçtir ki kadınlardan kurulu bir musîkî meclisidir. Avnî burada kadınların erkekler hakkındaki görüşlerine yer verirken eski usullerdeki müzik ile tedavi yöntemlerini de eleştirmiştir. Meclisdeki kadınlar da delikanlının derdine çare ararken ilk başvurduğu molla gibi kadınları tasarruf sahibi görmüşlerdir. Onların anlayışında kadın ve erkek arasında fark yoktur:

“Anların cümlesi ammâ zen idi

Kimi santûrî kimi ney-zen idi

Boşanup dilli düdük gibi hemân

Hâlümi eyledim ol kavme beyân

Didüm ey zûrnâ-zenân-ı ikbâl

Dinleyün başıma geldi bir hâl

Didi ey sille-hôr-ı mihnet-zen

Perdeden çıkma geçüp dâireden

Sen usûl anlayıcı âdemsin

Her mâkâm anlayıcı âdemsin

Eski âdetleri terk eyleyelüm

O terennümleri biz neyleyelüm

Didiler bizdeki kânuûn-ı atîk
Avretinden seni kılmaz tefrîk

Burada ehl-i tasarruf karıdur
Ehl-i teklîf-i tekellûf karıdur” (Turan: 716-719; b. 332, 345-346, 357, 359,
374, 391-392)

Delikanlı ikinci bir yol olarak başvurduğu kadınlar meclisinde derdine çare bulamayınca en başa döner, kendiyile hesaplaşır. Yani karısının gerçek yüzü onun memnun etmese de bir şekilde kadınlara mecburiyetine ikna olmuştur. Kadınlardan vazgeçemeyeceğini söyleyen delikanlı dünyada sevilecek olanın ancak onlar olduğuna inanmıştır artık... Lut kavminin zevksizliğini yaşayıp Lûtî olmaktansa kadınla yaşanacak bir beraberliği tercih etmiştir. Özetle, Avnî bu bölümü sonlandırırken genç bir erkeğin, tüm zorluklarına rağmen aşkı bir kadında yaşaması gerektiğini işaret eder:

“Hâsılı vârid olup bin müşkil
Olmadı anda murâdum hâsıl

Heyete lânet idüp her câdan
Çıkdım ol dâire-i gavgâdan

Ben sûretlerle girdim ammâ
Yine mecbûr-ı zenânum hâlâ

Ne kadar olsa dahi keydi azîm

Yine zenden geçemez tab-ı selîm

Hudası olsa da fevk'al-âde

Yine zendür sevecek dünyâda

Ne bilir zevk-i kûs-i mahrûtı

B..k yemiş yanî cenâbet lûtî” (Turan: 719-720; b. 394-395, 404-407)

Mesnevîde anlatılan bu hikâyeden sonraki bölümde “Gulâm-pâre” başlığı altında anlattığı tipi konuşuran şair, bir kadınla birlikte olmanın zorluklarını ve hatta kendince iğrençliklerini dile getirmiştir. Bir önceki bölümde anlattığı genç erkek tipi için sonunda kadınla yaşanacak bir ilişkiyi tercih ederken, bu bölümde anlattığı tip ise erkekle birlikteliği savunur. Her iki erkek tipi açısından da Avnî'nin aşk sözcüğünü dillendirmemesi kayda değer bir durumdur. Zîra gulâmpârenin savunusu hiçbir şekilde tasavvufa da bağlanmaz. Bu mesnevîde, kadınları reddedip erkeklere yönelen bir gulâmpârenin yüce aşkı aramak gibi bir iddiası da yoktur. Yani daha önceki yüzyıllarda gördüğümüz pek çok eserdeki ilahî göndermeli erkek aşkına karşılık burada tamamiyle beşerî ve cismanî bir erkek beraberliği savunusu vardır. Nitekim, Ali Budak'ın ifade ettiği şekilde, “Galib ve Arif Hikmet'te âşıkâne gazeller bile tasavvufî bir perdeyle örtülmüşken, Avnî bu kayıtlardan kurtulmuş, tasavvufî sembolleri bile usta bir dokunuşla inceltmiş, neredeyse şeffaf bir hale getirmiştir.” (Budak: 534) Bu bölümde gulâmpâre bir tipin tarifi yapıldıktan sonra söz konusu tip

konuşturulmuştur. Bu gulâmpâreye göre kadınlara meyletmek “atallı günah”
olacaktır; onların yaşayışı bulaşık, işleri karışıktır:

“Dahi bir gşede oğlan delisi
Pîr-i mekteb gibi sabiyân delisi

G..tnn tyi agarmış yer yer
Yine divâne g..t ardında yeler

Zene meyl eyler isem nâ-merdüm
Âşıkum tâze cevândur derdm

Zene şehvetle nigâh eylemem
Yanî çatallı günah eylemem

Zenlerin adeti pek b..k bulaşık
İşleri karma karışık dolaşık” (Turan: 720; b. 408, 410, 414, 417, 421)

Bu tip bir erkek için, kadınlara meyl edip onları evinde barındıran hemcinsleri
“ahmak hayvan” iken, davet edilen kadın ise “şeytan”dır. şairin burada kadınlarla
beraber olmayı “ısırgan ile tahret” yapmaya benzetmesi de ayrıca ilginç bir durumdur.
Hele de evde tutulan bu kadınlardan biri hamile kalırsa o zaman çok daha büyük
sorunlar ortaya çıkacaktır. Hamile kadının oğlan ocuk doğurma ihtimali evin
erkeğinin de aklını karıştırır, başından alır. Üstelik bu kadınların hepsinin birden

gönlünü yapmak da zordur. Mutlaka birileri daha az mutlu olacaktır. Bu da erkeği zor ve sıkıntılı bir konuma getirecektir:

“Bir kişinin ki olur izânı

Eve davet mi ider şeytânı

Vardur ammâ nice ahmak hayvân

Cem ider hânedede birkaç nisvân

Birisi gülse biri kan aglar

Belki karnındaki oğlan aglar

Hâmile olsa görün gavgayı

Tutar oğlan borusı babayı

Birinün hâtırını yapsa eger

Birinün kalbini virân eyler

Ülfet-i zen ile râhat mı olur

Hiç ısırganla tahâret mi olur” (Turan: 720-721; b. 422, 424, 427-429, 432)

Avnî esasen bir gulâmpâreyi konuşturmuştur ancak bu ve önceki bölümlerde farklı tiplerin ağzından kadınlığın ve erkekliğin sorgulanışı toplumsal bir gösterge olarak da okunabilir. Şair son derece gerçekçi bir kurgu ortaya koyar; kadın-erkek ilişkisini ve bu ilişkinin toplumdaki algılanış biçimlerini somut bir metinle yansıtır.

Osmanlı toplumundaki taaddüd-i zevcât (poligami), birden fazla kadınla evlenme durumu sosyal ve ekonomik başta olmak üzere pek çok nedenle uygun görülmüştür. Kanunlar bazı önlemler yoluyla bu durumu belli şartlara bağlayarak kötüye kullanılmasını engellemeye çalışmışsa da (Düzbakar, 2008: 96) bireysel düzeyde bir erkeğin ve karılarının mutsuzluğu söz konusudur. Bu mutsuzluk hali zaman zaman edebiyat verimlerine de yansımıştır. İşte Avnî'nin mesnevîsinde de bunun izleri görülür. Birden fazla kadınla evlenmenin bir erkekte yarattığı ferdî sıkıntılar bir gulâmpârenin ağzından dile getirilmiştir belki de...

Benzer bir ferdî serzeniş bu kez “Zevce Tekâzası” başlıklı bölümde bir kadının kocasından şikayeti ile yansıtılmıştır. Bu bölümde konuşan kadın kocasını kavga esnasında nasıl tartakladığını söyledikten sonra kocasının kendisini affettirmek için ona aldığı göz boyasının kendisi için bir şey ifade etmediğini anlatmıştır. Eserin bu bölümünü de daha önceki bölümün devamı gibi okuyup kadın-erkek ilişkileri açısından değerlendirmek gerekir. Şikayetçi kadın, içinde bulunduğu durumu anlatırken günlük işlerinden bıktığını, evdeki pek çok şeyin eskidiğini, postallarının bile parçalandığını söyler. Bir kadının erkekten beklentisinin ve hayata dair sıkıntısının maddi unsurlarla yansıtılmış olması da başka bir tartışma konusudur elbette. Erkek bir yazarın kaleminden çıkan bu metinde doğal olarak erkek bakışı vücut bulur:

“Gice menhus ile gavga itdüm

Azıcık örseledüm incitdüm

Didüm ey torba sakallı hayvân

Kaçan insân olacaksın insân

Kuyuda bez yıkamakdan bezdüm

Çırpıcı'da ne zemânlar gezdüm

Pârenüz yoksa efendi ur sat

Hey yalancı ne okursun salavât

Bak söbek kaldı mı gel kondıma bak

Eskidi gitdi çıkrukla tıbâk

Çekilür mi bu kadar zahmet âh

Gayrı artık çekemem illallâh

Bir kutu sürme ile göz boyama

Git getir şimdi sguk bez boyama

Halâik çignemededen rûz u leyâl

Parçalandı ayagumda postâl" (Turan: 729-730; b. 585-586, 589-591, 593-595)

"Geleneğin dışına çıkmayı başarmış, soyutun değil somutun şiirini yazan"

(Budak: 535) Avnî'nin *Mir'at-i Cünûn* isimli mesnevîsi onun ananevî erkeklikten ne kadar sıyrıldığını ve/ya sıyrılamadığını gösteren önemli bir edebiyat verimidir. On dokuzuncu yüzyıl Osmanlı aydınını da temsil eden şairin savaş karşıtı hümanist

söylemi karşısında medeniyet ve batı muhalifliği de bu dönemin erkeklerini ve erkeklik anlayışını kavrayabilmek bakımından ilginç unsurlar oluşturur.

b. 'Ben'in Ekseninde, Birey Olarak Erkek-lik: *Mihnet Keşan* (İzzet Molla)

On dokuzuncu yüzyıl şairlerinden İzzet Molla (ö. 1829) artık özgün ve orijinal bir söylem geliştirmenin de ötesinde insan ve hatta birey olarak kendisini de kurguya dâhil ettiği bir mesnevî yazmıştır. *Mihnet-Keşan* bu anlamda mesnevî tarihinde dönüm noktalarından biri olarak kabul edilir. Marifetin iltifat ile belirlendiği bir yapı içinde, zaman zaman bu yapıya ters düşmüşlerse de, Osmanlı şairlerinin pek çoğunun üst sınıfa mensup olup Osmanlı bürokrasisini ve patronajı temsil ettiğini söyleyebiliriz. (İnalçık, 2005) İzzet Molla da *Mihnet-Keşan*'ın hemen başında, "Fakat ben mi gördüm o şehden kerem / Odur kâinata veliyyün-niam" (b. 117) diyerek padişahıtan yardım ve ihsan görenin yalnızca kendisi olmadığını dile getirmiş ve sistem içindeki konumunu ifade etmiştir. Ancak bu lütuf her zaman umulduğu şekilde devam etmemiş ve Molla da sürgünzedelere dâhil olmuştur. Gibb'in *Osmanlı Şiir Tarihi*'nde belirttiği gibi, *Mihnet-Keşan* bize "seçkin bir Osmanlı memuruyla bizzat tanışma fırsatını verir." (Gibb: 476)

Sultan II. Mahmud'un müşavirlerinden Halet Efendi, babasının ölümünden sonra büyük bir boşluğa düşen ve buhrana kapılan İzzet Molla'yı himayesine almış, onun sayesinde devlet kademesinde yüksek mevkiler elde etmeyi başarmıştır, kadılığa kadar yükselmiştir. Ancak hâmisî Halet Efendi'nin dönemin diğer sisyasi erkleri ile yaşanan rekabetler nedeniyle çıkarılan bir fermanla öldürülmesinin ardından sadrazam aleyhine konuşan İzzet Molla da Keşan'a sürgün edilmiştir. (Bülbül, 1989: 9-11)

Mihnet-Keşan İzzet Molla'nın işte bu sürgün hayatını, kendi özyaşamından bir kesiti konu ettiği bir anlatıdır. Eserin türü hakkında pek çok farklı yorum yapılmıştır.¹⁴ Mesnevî türünün kurmaca ve esnek yapısı da bu yorum çeşitliliğini artırmıştır. Geleneksel mesnevîlerde görülen efsanevî, olağanüstü kahramanlar ve genel insan tipinin ötesinde bu anlatıda bireysel ve gerçekçi kahramanlarla, doğrudan yazar kahramanla yüz yüze geliriz. Yani belki de kurgusal erkeklikten, bireysel ve çok daha gerçekçi bir erkeklığe geçiş yaparız. Tanpınar'ın pek bilinen eseri, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde, "19. asrın ilk nesli" dediği ve bu devrin sanatçılarının bireye vurgusu, kuşkusuz ki cinsel kimlikler ve toplumsal cinsiyet rolleri açısından da değerlendirilmeye açıktır:

"(...) pek az devir, bu yarım asır kadar gelecek ihtimallere açık ve onlarla zengindir. Sanki zorladığı bütün kapıları kendisine kapalı bulan bu insan, yavaş yavaş kendi içinde değişmenin imkanlarını aramaktadır. Bu her şeyden evvel, ne şekilde olursa olsun, ferdin doğuşudur." (Tanpınar, 1988: 79-80)

Bu tez bağlamında esas olan, İzzet Molla'nın hem erkek bir yazar hem de o yazarın kaleminden çıkan kurgusal bir erkek kahraman olarak erkeklik kavramına kendi özelinde nasıl baktığı meselesidir. Bir önceki yüzyılda, Fâzıl'ın *Defter-i Aşk*'inde görülen, yazarın kurguya dâhil olup kahramanlaşması meselesi, yani üreten ve üretilen erkeklik durumu İzzet Molla'da çok daha net ve etkileyici bir şekle bürünür.

Öte yandan, İzzet Molla'da görülen "yazarın birinci tekil şahıs anlatımının" yalnızca on dokuzuncu yüzyıla ait olmayıp, önceki asırlarda da Müslüman üst ve orta

¹⁴ Bu konuda Derya Tüzin'in tez çalışması detaylı bir araştırma sunar. Bkz. , (Derya Tüzin, 2008)

tabakada günlük ya da yaşamöyküsü şeklindeki anlatılara rastlandığını söylemek gerekir. Bu bireysel deneyimlerin tamamı elbette edebî kaygılar gütmeyiz ancak Suraiya Faroqhi'nin belirttiği gibi, yazarlar artık gündelik ve sıradan yaşam üzerinden tekil bir anlatı kaleme almak istemişlerdir:

“Bu kişisel metinlerin yazarlarının, başkentin edebî ya da politik yaşamı içinde önde gelen kişiler olmadığını da belirtmek gerek (...) Bütün bunlar, yaklaşık 17. yüzyılın ikinci yarısında bir kültür değişiminin başladığını ortaya koymaktadır ve aynı değişim 18. yüzyılda edebiyatın bir alanında da görülecektir. İlk başlarda çok belirgin biçimde olmasa da, gündelik yaşam önem kazanmaya, sıradan insanın yaşantısına ilgi duyulmaya başlanmıştır.” (Faroqhi, 2005: 221)

İzzet Molla da üst sınıfa mensup bir erkek olarak ve fakat alelâde günlük yaşantısının üzerinden bir kurgu ortaya koymuştur. Şair yaklaşık dört bin yüz beyitlik mesnevîsine İstanbul'da tutuklanmasının ardından sürgün macerasını anlatarak devam etmiştir. Şair İstanbul'da hakkında sürgün cezası kararı verilince duygularını; suçunun derecesini ve cesaretini şöyle dile getirmiştir:

“Benim gibi âlemde var mı cesûr

Taâruzda hiç etmemişdim kusûr

Ağır geldi merhûma hakk-ı kelâm

Hemân eyledi nefyime ihtimâm

Bana şeyhülislâm pend eyleyip

İtâbı reh-i nutku bend eyleyip

Fakat bana azv etdiler töhmeti

Keşân-ber-keşân çekdiler İzzet'i

Mürüvvetli bir zât imiş düşmenim

Bilirmiş ki az idi cürmüm benim” (b. 148-149, 151, 158, 227)

Şairin yolda giderken bindiği arabanın dikiz aynasında kendi aksi ile karşılaşması Osmanlı şiiri açısından bir dönüm noktası olarak kabul edilmiştir. Zîra müşahhas ve gerçek bir insan olarak kendisini ortaya koymuştur Hayal sonradan kaybedilmiş olsa da “insan bir kere kendi kendisiyle karşılaşmıştır.” (Tanpınar: 80):

“Bakıp ana mirât-ı gerdûnede

Acırdım gönülden o mecnûna da

Ederdi ben âh eylesem ol da âh

O ben ben oyum sanki bî-iştibâh

Geçerse eğer aramızdan nefes

Girip zîr-i âba çıkarmazdı ses” (b. 279-281)

Molla'nın “Latîfe” başlığı altında kendisi ile karşılaşması, insanın somutlaşarak edebiyat metinlerine girişi aslında on dokuzuncu yüzyılda başka bir eserde de mevcuttur. Daha evvel gördüğümüz Avnî'nin *Mir'at-i Cünûn*'daki “iç ses”

ve kendi suretindeki bir hayal ile karşılaşması bu iki erkek yazarların bireyselleşmesi hususunda dikkat çekici benzerlikler taşımaktadır.

İzzet Molla İstanbul'dan ayrılırken geride bıraktıkları, çocukları ve özellikle oğulları Reşad ve Fuat hâlâ aklındadır. Karısı hakkındaki sözleri, ona acıyarak bakışı ilginçtir:

“Fuâd u Reşâd’ım emânet sana
Ki sen eyledindi inâyet bana

Be-câh-i dü-sıbt-ı nebiyy-i güzîn
Kıl ol iki tıflı kederden emîn

İki dürdür anlar yetîm eyleme
Biri birimizden dü-nîm eyleme

Aceb kimsesizdir ki mâderleri
Ne hîşânı vardır ne dâderleri

Meded eyle yâ Rab o bî-çâreye
Bağışla günâhın anın Sâre’ye

Cefâma tahammül o eyler benim
Anın hakkı ile pür oldu tenim” (b. 230-235)

Yahya Araz, Osmanlı toplumunda çeşitli sebeplerle evlerinden ayrı düşmek zorunda kalan erkekler hakkında yaptığı araştırmasında, mahkeme kayıtlarını kullanarak, bu erkeklerin bazılarının arkalarında büyük bir endişe ve soru işareti bıraktığını belirtmiştir. Zîra, kocaları tarafından terkedilme korkusu yaşayan kadınların mağduriyetini önlemek için evlilik sözleşmesine şahitler huzurunda bir şart konmaktaydı. Buna göre, erkek belli bir süre içinde dönmez ise kadın doğrudan boşanma hakkı elde etmiş oluyordu. (Araz, 2013) Yani her iki durumda da mağduriyeti her iki taraf da yaşamaktaydı. İzzet Molla da Osmanlı toplumundaki bu sosyal trajediyi yaşayanlardan biridir. Çocukları ve karısını istemeyerek terk etmenin verdiği sıkıntı bir yana, evlilik kurumunun devamını sağlamak amacıyla alınmış hukuki bir önlemin pratiğiyle de karşılaşmış olmalıdır. Gerçekte şair bu tür bir hukuki önlem ile karşılaşmamış olsa bile, evden, haneden ayrı düşen erkeklerin ızdırabı âdetâ İzzet Molla'nın beyitlerinde vücut bulmuş, şair kendi gerçeğini edebî bir metinde itiraf etmiştir.

Buna karşılık, karısına bağlı görünen şair yolculuk esnasında karşılaştığı bir güzelden etkilenmiş ve hislerini “Sıfat-ı hüsn-i ân perî-ruhsâr” başlığı altında anlatmıştır. Şair bu güzelden o kadar etkilenmiştir ki karısını bile unutacak vaziyete gelmiştir. Burada şairin unutmaktan korktuğu, “vatandaki yâr ve evdeki karı” olarak iki ayrı kişiyi dile getirmesi de ayrıca dikkate değerdir. Osmanlı erkeğinin hanedeki haremi, çocuklarının annesi dışında kurduğu gönül ilişkilerinin bir edebiyat metninde apaçık dile getirilişi Osmanlı aile ilişkileri açısından manidâr göstergeler sunar:

“O sünbül gibi gîsuvân-ı siyâh

Be-hem beste çün halka-i dūd-ı âh

O ŧuha denir mi kemân-ebrevân
Annın kavs-i her-mûyî reŧk-i kemân

Hatâ tîre teŧbîh müjgânını
Alır kopmadan âdemin cânını
Dudağında var gül-ŧeker lezzeti
Abes tûtî vü bülbülün sohbeti

Edip perçemi aklımı târ u mâr
Gönülden ırağ oldu dâr u diyâr

Unutdum vatanda olan yârımı
Degil yârımı evdeki karımı” (b. 398-400, 406, 423-424)

ŧair Keŧan’a vardıktan sonra da burada bir iŧret meclisinde kendisine ŧarap sunan bir sâkiden etkilenmiŧ ve bunu da hiç çekinmeden “Sûret-i meclis ve mest ŧuden-i sâkî” başlığı altında yazmıŧtır. İzzet Molla, estetik güzelliği önemseyen, dünya zevklerini göz ardı etmeyen bir erkek modeli olarak çıkar karŧımıza:

“O âteŧ ile kelleler germ olup
Biraz sahtî-i bahtımız nerm olup

Unutdurdu sâkîye temkînini
Çıkartdı başından arak-çînini

Arakla lebi oldu şîr ü çeker
Yahod suya konmuşdu gül-berg-i ter

Dedim versene sâkiyâ bir şarâb
O olmuş meğer benden evvel harâb

Hemân mey yerine sunup lal-i nâb
Dedi bundan âlâ olur mu şarâb

Hemân koydu âgûşuma başını
Gönül şimdi ister nenin aşını

Alıp destimi râhe-i destine
Tutardı gehî dîde-i mestine

Atardı gehî kolların dûşuma
Tutup gonçe-i lalini gûşuma

Dedi soksana destini koynuma
Benim gibi at kolların boynuma

Neremden murâdın ise bûse al
Ne istersen anın dirîgi muhâl

Gönül görmemiş böyle bir iltifât

Edeyazdım az kaldı terk-i hayât” (b. 1411-1412, 1414, 1419-1425, 1428)

Şair Keşan’a varana kadar geçtiği beldeleri, bu beldelerin insanlarını, hikâyelerini ilginç bir üslûpla anlatmıştır. Ancak Mihnet-Keşan’ın esas hikâyesi şairin sürgün ediliş hikâyesine paralel olarak Keşan’da yaşadığı bir aşk hadisesidir. Bu olayın baş kahramanlarından biri de İstanbul’dan Keşan’a gitmek üzere yola koyulduğunda ona eşlik eden gulâmlarından (kul, köle, yardımcı oğlan) Muhammed olmuştur:

“Yanımda Muhammed Ömer var idi

Bana togrusu her biri yâr idi

Biri hıdmetinde kusûr etmedi

Reh-i imtinândan mürûr etmedi

Muhammed yanımda küçükden beri

Ömer dahi kalmadı andan geri

Yüzümden ilâhî be-kâm olalar

Çerâğım olup şâd-kâm olalar” (b. 265-268)

İzzet Molla’nın “görölmüş musibet değil diyerek, “Hikâyet-i aşk-bâzî-i zen-i tersâ ve heyecân-ı ıztırâb-ı în mübtelâ” başlığı ile anlatmaya başladığı hikâye mesnevînin önemli bir bölümünü kapsar. Bu hikâyede İzzet Molla’nın gulâmı

Muhammed'e evli, gayrimüslim bir kadın âşık olur. İzzet Molla'nın "hîlebâz" dediği bu kadın Muhammed'e karşı, kocası ve hatta çocuklarının varlığına rağmen büyük bir tutku beslemektedir:

“Çıkardı yeni bir oyun hîle-bâz

Niyâzı edip nâz nâzı niyâz” (b. 2596)

Müslüman dünyasında kadınların hîlebâz olarak nitelendirilişi aslında çok yaygın bir durumdur. Ancak bu noktada kadınların iktidardan (güçten) yoksun bırakılma durumu atlanmaması gereken bir olgudur. İrvin Cemil Schick bu konuyu erkeklerin iktidarı üzerinden şöyle gerekçelendirmiştir:

“(…) kadınların dolaysız iktidardan mahrum bırakıldığı toplumlarda zorunlu olarak başvurdukları stratejilerin, (dolaysız iktidardan yoksun olmayan) erkekler tarafından hilebazlık olarak görülmesinin olası olduğu savunulabilir belki.” (Schick: 2000, 201)

Derya Tüzün, İzzet Molla'nın kadın aşkını küçümsemesi hususunda, tarihçi Gelibolulu Mustafa Alî'nin (ö. 1600) adabımuâşeret kitabı *Mevâ'idü'n- Nefâis*'deki kadına bakışı karşılaştırarak, aynı dönemde yaşamamış bu iki erkek zihniyet arasındaki benzerliğe vurgu yapmıştır. Buna göre, söz konusu benzerlik iki erkeğin de aynı toplumsal koşullarda yaşamış ve yetişmiş olmasıyla ilgilidir. (Tüzün, 2008: 100) Molla'nın hikâyesinde toplumsal red ve kabuller açısından ilginç olan ise, âşık kadının kocasının söz konusu tuhaf aşkı kabullenmesi ve hatta karısını bu dertten

kurtarmak için çareler arayışıdır. Gelibolulu Alî ve Molla'nın tersine, gayrimüslim bir Osmanlı erkeği epeyce farklı bir portre ortaya koyar:

“Gam-ı fakr ile mezc olup derd-i aşk
Harâb oldu birden zen ü merd-i aşk

Zeniyle koyup başını bir yere
Devâ fikr ederdi bu derd-i sere

Demiş zen ki ey şevher-i mihribân
Bitirdi beni hasret-i nev-civân” (b. 2780, 2790, 2792)

Kocanın bu hikâyedeki konumu sadakat ve iffet gibi bazı kavramların erkekler nezdinde nerede konumlandırıldığını anlamak açısından önemlidir. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki İzzet Molla'nın iffetsiz ve hilebâz olarak kurguladığı kadın ve onun bu durumunu kabullenip ve hatta neredeyse onaylayan erkeğin, kocanın gayrimüslim oluşu şairin Müslümanlığa bu tür bir ilişki biçimini uygun görmemesi ve toplumsal baskılar karşısındaki çekincesi ile de ilgili olabilir. Dolayısıyla *Mihnet-Keşan* tüm gerçekliğine rağmen şairin kurgusal olduğu gibi somut hayata dair endişesi ile de şekillenmiştir. Diğer taraftan, bu garip aşk üçgeninde yazar-kahraman İzzet Molla'ya rakip olarak bir kadının varlık bulması da çok sık karşılaşmadığımız bir durumdur.

Yaşanan bu olay tüm beldenin diline düşünce kadının kocası onu Keşan'dan uzaklaştırır. Aynı şekilde İzzet Molla'da Muhammed'i bir köye götürür. Ancak

kadının Muhammed'e olan tutkusu daha da şiddetlenmiştir. Sonradan her ikisi de çeşitli nedenlerle Keşan'a dönmüşlerdir. Umarsız koca İzzet Molla'ya gider ve bağına taş basarak karısı ile Muhammed'i buluşturmak istediğini ona söyler. Fakat İzzet Molla, yârini, Muhammed'i bir kadın için yok etmeyi göze almaz ve kocanın teklifini kabul etmez:

“Muhammed Ağa'yı katın yanına

Ne hâl ise taş basayım cânıma

Rakîbim elimle alıp gideyim

O dil-hasteye tesliyet edeyim

Elimle atıp yârımı âteşe

Komam kendim ol dûzeh-i ser-keşe

Telef eylemem yârımı bir zene

Harâb etmem âteş urup gülşene” (b. 2829-2830, 2857-2858)

İzzet Molla kocanın bu teklifini geri çevirirken Muhammed'in de fikrini almak ister. Muhammed'e, eğer isterse gidebileceğini söylerken âdetâ kadına ve örtük biçimde de Muhammed'e beddua ederek bu durumu asla onaylamadığını ve içinin nasıl acıdığını dile getirir. İzzet Molla, kadın ve Muhammed'i birarada hayal ederken (*zülûf, leb* gibi) tamamen fiziksel unsurlar üzerinden bir kurgulama yapar. Burada İzzet Molla'nın tüm acısının bedensel bir kıskançlık üzerinden dillendirilmesi kayda değerdir. Onun Muhammed'e karşı duyduğu hisler cismanî bir boyutu da içerir. Hâsılı

Osmanlı şiirinde ısrarla vurgulanan mistik aşk kavramı daha beşerî bir boyut kazanır ya da başka bir deyişle beşerî aşk gerçeği gün yüzüne çıkar, belirgin biçimde somutlaşır:

“Murâdın ise ol zenin vuslatı
Söyündür varıp âteş-i hasreti

Ederse seni târ-ı zülfüyle bend
Ana halka-i âhım olsun kemend

Tutarsa seni âh-ı dil-dûzuna
Devâ bulmasın dildeki sûzuna

Lebinden olursa eğer bûse-hâh
Susuz koysun anı cenâb-ı İlâh” (b. 2881, 2892-2894)

Muhammed’in İzzet Molla’ya verdiği cevap, şairinkinden çok daha yüksek bir beşerî endişeyi içerir. Ona göre, kadının aşkına karşılık vermesi durumunda yaşanacaklar hem kendisini hem kadını hem de Molla’yı perişan edecektir. Bu derdin tek çaresi ölümdür. Muhammed hamisinin rakibi olan bir kadının aşkı karşısında on yıl emek verdiği erkeğin aşkını feda etmek istemez. Bu üçlü aşk sınavında Molla’ya olan vefâsını bir kez daha kanıtlar:

“Gulâm-ı vefâkâr idim on sene
Revâ mı deyişmek seni bir zene

Bu merdânelikten degil mi cüdâ

Edem bir zene merd-i aşkı fedâ

Karışdırma kim bu yanan külhanı

Yakar hem zeni hem seni hem beni

Devâsı zen-i hastenin mergdir

Bana çâre ol âfeti terkdir

Fedâ eylemem mûyun ey merd-i aşk

Mübârek ola ol zene derd-i aşk” (b. 2915, 2932-2933, 2936)

Bir Osmanlı bürokratının kendi hayat hikâyesini kurgusallaştırarak ortaya koyduğu *Mihnet-Keşan* 'daki bu aşk hikâyesi İzzet Molla'nın Muhammed'i bir Celvetî tekkesine götürüp rakip kadından uzaklaştırmasıyla son bulmuştur. Daha önce de ifade edildiği gibi, neredeyse tamamen erkek mekânlar olarak hizmet gören tekkeler ve tarikat kurumu genç bir erkeğin hemcinsleri nezdinde toplumsallaştığı ve aynı zamanda şahsiyet aradığı ortamlardır. İzzet Molla'nın Muhammed'i bu mekâna götürüşünü bu bağlamda da düşünmek mümkün olabilir. Muhammed böylece genç bir erkek olarak hem beşerî ızdırabından kurtulabilecek hem de kendi benliğine yolculuk yapabilecektir.

Gibb'in *Mihnet-Keşan* için yaptığı aşağıdaki değerlendirme, kuşku yok ki bu eserin Osmanlı yazınında neden ayrı bir yeri olduğunu ortaya koyar:

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

Osmanlı yazınında benlik bilincine vurgu yapan bir yazarla en somut karşılaşma büyük ölçüde İzzet Molla ile olmuştur denilebilir. Şairin hem yazar hem de bizzat kahraman olarak yarattığı *Mihnet-Keşan*, bakan ve bakılanı, aynı kişiyle, yani kendisi üzerinden kurgulamıştır.

c. Değişen Algıda Erkek-lik: *Muhayyelât (Giritli Aziz Efendi)*

Osmanlı sefiri olarak gittiği Berlin’de, 1798’de vefat eden Aziz Efendi’nin Osmanlı yazınında hem uzun bir biçimsel geleneğin hem de bambaşka kurgusal bir yapının ürünü olan eseri *Muhayyelât*, “İlahî Sırlara Ait Hikâyeler”in anlatıldığı ilginç bir modernleşme ürünüdür. 1839’daki Tanzimat Fermanı’nı takip eden süreçte, edebiyatçıların ortaya koydukları ürünlerde Osmanlı toplumunun değişimin izlerine rastlamak mümkündür. Ancak, sanatçılardaki farklılaşma algısı, yalnızca on dokuzuncu yüzyılda değil, yarım asır öncesinde de görülebilmektedir. İşte, Giritli Ali Aziz Efendi tarafından, 1796¹⁵ tarihinde kaleme alınan *Muhayyelât-ı Ledünn-i İlahi* isimli eser, bu süreçte oluşmuş, “modern anlatılara yaklaşan, geçiş dönemi” (Uysal, 2006: vi) ürünü olarak nitelendirilmiştir.

Osmanlı bürokrasisinden Girit defterdarının oğlu olarak dünyaya gelen Aziz Efendi babasının ölümü sonrasında, ondan kalan mirasın tükenmesi nedeniyle İstanbul’a gelir ve burada Valide Kethüdası Yusuf Ağa’ya kapılanarak Sakız Adası muhassıllığına (vergi tahsildarlığı) kadar ilerler. 1792 tarihinde yine başka bir finansal görev sebebiyle Belgrat’a gönderilen Aziz Efendi, İstanbul’a döndükten sonra, sadık ve dürüst bir memur olduğu anlaşılınca sarayda, Divan-ı Hümayun’da görev alır. Hayatının devamında, diplomasi sahasında çalışacak ve Prusya’ya gönderilecektir. (Schmiede, 1990: 18)

¹⁵ *Muhayyelât*, 1796’da yazılmasına rağmen, ilk baskısı 1852’de, İstanbul’daki Matbaa-i Amire’de yapılmıştır. Daha sonraki baskıları 1867’de ve 1873’tedir. Aziz Efendi, *Muhayyelât* dışında, tasavvufî bir nitelik taşıyan *Varidat*’ı yazmıştır. Farsçayı ve bazı Batı dillerini de iyi bilen Aziz Efendi, şiir türünde de eser vermiştir. *Gülşen-i Sihhat* başlıklı manzum bir eserinin olduğu bilinmektedir. Bunlardan başka, Avrupalı bilginlerin suallerini yanıtladığı bir risalesi olduğu söylene de bu eseri gören olmamıştır. Bkz: (Uysal, 3; Kabaklı, 1973: X; Duymaz, 1999)

Erken denilebilecek bir yaşta tasavvufa (Bektaşiliğe) merak salan ve aynı zamanda pozitif ilimlerle de ilgilenen Aziz Efendi, elçilik göreviyle gittiği Berlin’de zor günler geçirecektir. O dönemde, İslam kültürüne mensup bir Osmanlı aydını için ‘küffar diyarı’nda yaşamak, epeyce sabır gerektiren bir meseleydi. Avrupa’ya gönderilen ilk dönem Osmanlı sefirlerinin, görevlerini ne kadar zor şartlar altında gerçekleştirdiklerini biliyoruz. Doğu ve Batı kültürleri arasında, hangi devirde olursa olsun, hep bir etkileşim olmuştur elbette. Fakat iki cihan arasında, banyo alışkanlıklarından tutun da cenaze merasimlerine kadar büyük uçurumlar vardır. İşte böyle bir ortamda, Aziz Efendi de sıkıntılı anlar geçirmiştir. (Schmiede: 16-17)

Muhayyelât üzerinde pek çok araştırmacının hemfikir olduğu tespit, eserin, doğu yazınının *Binbir Gece ve Binbir Gündüz* hikâyeleri geleneğinden beslendiğidir. Zaten Aziz Efendi’nin kendisi de eserinin başında ilham kaynaklarını saymıştır. *Muhayyelât* pek çok tarzda okumaya imkân verebilecek niteliktedir. Kurgusal yapısı itibarıyla, “önceden bilinen değişmez kurallar” etrafında şekillendirilen Propp Şeması’nın (Uysal: 20-26) dahi rahatça tatbik edilebileceği hikâyelerde, göstergebilimsel okumanın yapılabileceği pek çok imgeye rastlamak da mümkündür. Bu yönleriyle de “geleneksel hikâye ile modern anlatma tarzı arasında bir köprü” (Budak: 333) olma niteliği taşıdığına şüphe yoktur.

Osmanlı yazınında on dördüncü yüzyıldan itibaren, bilhassa mesnevî türünde gördüğümüz erkek-lik kurguları *Muhayyelât*’ta da benzer ya da farklı biçimlerde karşımıza çıkar. Karakterler, anlatıcı, gerçeklik ve fantazya unsurları, bireysellik ve toplumsallık, toplumsal yaşamın göstergeleri (kıyafet, aksesuar, mekân vs.) ve hatta

eser ve yazarı arasında ilişki kurmak bağlamında Aziz Efendi'nin özyaşamı, bu kurguları yansıtan öğelerdir.

Esas olarak üç temel hayal-hikâyeden meydana gelen eserde, birbirine bağlı olarak ilerleyen alt öyküler mevcuttur. Birinci hayalde, padişah çocukları ve onların çocuklarının maceraları anlatılır. İkinci ve üçüncü hayallerde ise, tasavvufî ve mistik havanın sezildiği öykülere yer verilir. Her hikâyenin sonunda, genelde bir karakterin ağzından anlatılmaya başlanan sonraki hikâyeler eseri şekillendirir. Bu devingen yapısı itibariyle, zaman zaman bütünlük bozuluyor gibi görünse de, üstkurmaca yapısı sayesinde, okurun dikkati çok fazla dağılmaz. Nitekim eserin sahip olduğu süratli üslubun, Aziz Efendi de farkındadır. “Hızlı koşan kaleminin muhabbeti anlatmakta aciz kaldığımı” (Kabaklı: 19) ifade eder. Mütevazı uslûbu eserin başında, sunuş kısmında göze çarpar:

“Eser-i hâme olsa da nâ-çîz

Zikr-i hayra vesîle ola Azîz” (Duymaz: 176)

Aziz Efendi, bir anlatıcı olarak, kendinden sonraki kuşağın “öğütçü”lerini müjdeler gibidir. Tanzimat döneminde en çok Ahmet Mithat Efendi'nin eserlerinde karşılaştığımız, “ben buradayım ey okur” diyen anlatıcı-yazar tipi, *Muhayyelât*'ta da görünür ara sıra... Fakat Aziz Efendi, okuyucusunu yalnız bırakmadığı halde, “Ya bu şenlikleri biz size nasıl anlatalım (...) olsa olsa dinleyicinin hayal güçlerine havale ederiz.” (53) diyerek, onun hayal gücünü de kendi hayaliyle sınırlamaz:

Asırları kapsayan mesnevî yazma geleneğinin pek çok unsuru *Muhayyelât*'ta da görülür. Nuran Tezcan'ın *Aşk Mesnevîlerini Şövalye Aşkı Bağlamında Okumak* başlıklı makalesinde sözünü ettiği, mesnevî kurgusundaki genel yapı (55) (padişahın erkek çocuk arzusu, şehzadenin dünyaya gelişi, yetişmesi, suret üzerinden karşı cinse aşık olma durumu, ilk karşılaşma sonrası her bedeli göze alarak yaşanan cismanî birliktelik, ayrılık, kavuşma uğruna verilen mücadeleler, masalsı unsurlarla bezenmiş maceralar ve karakterlerin ortaya çıkışı, son kavuşma ve erkeğin-şehzadenin tahta çıkışı) *Muhayyelât*'ta da pek çok yönüyle mevcuttur.

Daha evvel işlenen iki kahramanlı aşk-şehzade mesnevîlerinde temel tematik meselenin erkeği ruhsal anlamda olgunlaştırmak olduğunu ve kadın kahramanın bu yolda bir tür araç olarak kullanıldığını görmüştük. (Tezcan, 2006) Söz konusu eserde ise biçimsel anlamda mesnevî yazma geleneğine uyan pek çok öge olduğu halde, Aziz Efendi'nin erkek kahramanları kadınlar vasıtasıyla kemâle erdirmek ve siyasal erkin başına geçirmek, tahta oturtmak gibi bir temel gayesi olduğunu söylemek, istisnâî durumlar var ise de zordur. Hatta bazen tahtta gördüklerimiz, arada fantastik olsalar da veya erkek kılığına girseler de kadınlardır. Öte yandan, erkek çocuk sahibi olmak isteyen babalara karşılık, kızından torun sahibi olmak için yanıp tutuşan, yani neslin devamı gibi erkeksi bir kaygıya sahip olmayan kız babaları da vardır.

Muhayyelât'ın ikinci hikâyesinde ilginç bir tartışmaya, kadının ve erkeğin değerbilirlik özelliklerinin karşılaştırılmasına sahne olmuştur. Bu bağlamda, İzzet Molla'nın özelinde, erkekliğin nasıl olması ve/ya olmaması gerektiğini imleyen göstergeler mevcuttur.

Hikâyeye göre, Çin ülkesinin sultanı Lâri Han'ın evlenmekten şiddetle kaçınan ve hatta “Meryem gibi köşesine çekilmiş” (Kabaklı: 165) Ferahnaz isminde bir kızı vardır. Padişah baba kızını evlendirmek için çareler arar, hatta gelecek damadın hangi sınıftan olduğunun bile önemi yoktur. Muhayyelât'taki erkek karakterler çoğunlukla üst ve orta sınıftan seçilmiştir. İstisna olarak Recep Beşe karakteri gösterilebilirse de, onun da sonunda bulunduğundan çok daha üst bir sosyal sınıfa geçtiğine şahit oluruz. Fakat yine de Aziz Efendi'nin erkek karakterler bağlamında, toplumdaki sınıfsal geçişkenliğe yaptığı gönderme önemlidir. Zîra, hikâyedeki baba, kızını evlendirebilmek için her şeyi göze alır; kızının gönlünde biri varsa o da kabulüdür. Böylece baskıcı ve muhafazakar bir baba modeli yerine, epeyce esnek ve kızının isteklerini önemseyen, uyumlu bir erkek modeliyle karşılaşırız:

“Ne ise tashîh etmeği senden isterim. Mülûk ve vüzerrâdan istemeyip kendinin nazarında bir âheri var ise mâni değil. Her ne kadar kim kudretsiz kimse ise dahi terfî edip alınıp kendine iyâl olmağa kabiliyet kesbettirmek himmet-i şâhânemize göre emr-i sehldir. Tek bir torun göreyim.” (Duymaz: 259)

Ferahnaz'ın evlilik bahsindeki bu çekingen tavrının gerekçesi, üç sene evvel gördüğü bir rüya olmuştur. Bu rüyada Ferahnaz biri dişi, diğeri erkek iki ceylandan erkek olanının ayağının bir tuzağa takıldığında dişi olanın onu kurtarmak için nasıl çabaladığına ve sonunda erkeği kurtardığına şahit olmuştur. Ama esas hadise, tam tersi bir durum yaşandığında ortaya çıkar. Bir süre sonra dişi ceylan tuzağa

takıldığında bu kez erkek hiç aldırmadan yoluna devam etmiştir. İşte bundan sonra Ferahnaz erkekleri vefâsız ilân edip, bu rüyanın kendisi için ilahî bir uyarı olduğunu düşünerek evlenmeyi istememiştir:

“Kendi kendime fikr-i tamam eyledim ki bu bana bir tenbîh-i semâviyyedir
Ki eğer sana şol gördüğün hüsünde dahi bir er arz ederler ise kabul etme;
zîra erlerde zevcesine vefâ yoktur (...) ere varmak kabil değildir.” (Duymaz:
261)

Hikâyenin ilginç tarafı, Ferahnaz’ın tavrının bu kez karşı cinste, Keşmir padişahı Hürmüz’ün oğlu İklîl’de görülmesidir. O da aynı rüyayı görmüştür fakat bu defa vefâsız olan kadınlardır:

“Dişisi erkeğin ıztırâbına iltifat etmeyip eşini ol hâlde terk ve firar eyledi
(...) Bildim ki bu mana min tarafî’r-Rahman bir tenbîh-i Sübhânîdir ki ol
gördüğüm sûrette mahbûbe dahi olur ise zevciyyete kabul etmeyem.”
(Duymaz: 281-282)

Bunun üzerine, omurga hikâyenin baş erkek kahramanı olan zengin tüccar çocuğu Cevad devreye girmiş ve şehzade İklîl’in evlilik hakkındaki görüşlerini çürütmeye çalışmıştır. Ancak kendisi de bekâr ve Kalenderî olduğundan şehzadeyi ikna etme noktasında tereddütleri vardır. Yine de hikemî bir edayla anlatmaya koyulur. Cevad’a göre, mutasavvıfların da dediği gibi, çoklukta teklik, teklikte çokluk vardır. Mutasavvıfların, dervişlerin az ile yetinerek yaşamaları, çoluk çocuğa karışmamaları ve İsa gibi tek ve yalnız olmaları Kalenderiliğin gereğidir. Oysa

sultanlar için böyle bir yaşam şekli uygun olamaz. Onlar devleti bayındır hâle getirmekle yükümlüdürler. Dolayısıyla evlenme bahsinde kadınları vefâsız olarak nitelendirmek ve kadınlardan sakınmak doğru değildir. Hatta Cevad’ın fikrinde kadın kısmında sebat, iffet ve sadakat erkeklerden çok daha fazladır. Erkekler ne kadar üstün bir eğitim de görmüş olsalar lâtife sırasında îmâlî nükteler (ki burada kastettiği cinselliktir) yapmaktan kendilerini alamazlar. Lâubalidirler... İşin garibi de bu tür bir iletişim erkekler için hoşsohbetlik sayılır:

“Ricâlden tâife-i nisâda sebât ziyade olmak bedîdar ve ismet-i zenân, merdâna fâik olduğu âşikârdır ki merdâna her ne derecede muhafaza ile affif olsa yine lâtifede fevt-i mazmûn etmeyip (...) lâubâli kelâm-ı letâif âdet ve mazâmin ve cinas ile şîvekârlık, merdân indinde sühanverlikten madûd iken, zenân o makbûle bî-iffet olan elfâzdan dahi kendilerini hıfzettikleri (...) zevcenin zevce olan inkıyâd ve sebâtını zevc, zevcesine edemediği (...)”
(Duymaz: 283)

Aziz Efendi birbirine geçen bu hikâyelerdeki çeşitli kahramanlar üzerinden erkek ve kadının birbirleri hakkındaki görüşlerini, erkeklerin hemcinsleri aleyhindeki fikirlerini ortaya koymuştur. Dolaysız biçimde erkekliğin doğasında var olduğuna inandığı, cinse özgü menfî halleri aktarmıştır. Kalenderî olan Cevad’ın kadın cinsini savunusu ve kendi hemcinslerini bir anlamda aşağılaması ayrıca düşündürücüdür. Zîrâ daha önceki dönemlerde sıklıkla gördüğümüz kadını yaradılış tabiatı nedeniyle hakir görme yatkınlılığı Aziz Efendi’nin erkek kahramanlarının çoğunda görülmez. İlâveten, Aziz Efendi’nin erkek bir mutassavvıf vasıtasıyla erkeklerin cinsel doğasını eleştirmesi, onun bu eril kurumlara bakışı hakkında fikir

verebilir. *Mihnet-Keşan*'da İzzet Molla kendi aşkının arzu nesnesini, sevdiği genç erkek Muhammed'i bir kadının aşkından korumak için Celveti tekkesine götürürken, Aziz Efendi'nin mutasavvıf Kahramanı Cevad, kendisi için olmasa da, ilkesel bazda kadınları doğrudan aşkın arzu nesnesi yapmıştır. Ayrıca Aziz Efendi'nin Bektaşî öğretisine olan yakınlığı da bu tarikatın dünyevî doğasını akla getirebilir. Dolayısıyla kadın ve evlilik kurumu mutasavvıf bir erkeğe onaylatılmıştır.

Diğer taraftan, erkek kahramanların evliliği küçümseme durumu Aziz Efendi'nin eserinde de vardır. Ancak burada kadını olumsuzlamaktan ziyade, erkeğin yalnızlığını yüceltmek de bir gerekçedir. Tasavvufta bir beceri olan; mekânı ortadan kaldırmak ve değiştirmek hünerini öğrenmek isteyen Cevad'a verilen öğüt, asla evlenmemesidir. Ancak burada amaç mistik bir beceriyi kazanmak için belli bir müddet kadınlardan kaçınmasıdır. Erkek için arzu nesnesi yine kadındır. Burada Cevad'a, evliliği öneren İslâm Peygamberi Muhammed yerine yalnızlığın sembolü olan İsa Peygamber'in gösterilişi de ilginçtir:

“(…) Eğer matlûbun ise yine ol duhter-i mahbûbeyi sana sana tezvîç edeyim. Ancak (...) dâima mücerred gezip ehl-i hikmetin Hazret-i İsa gibi rüzgârda bî-çift olmak âdetini fesh eylemeyesin. Hatta ol duhter yüzünden sana bed muâmele olunmasından garaz bu fâkir televvün-i zenânı görüp ol taraftan sana ibâ ettirmek içindi.” (Duymaz: 243)

Söz konusu eser pek çok hayali unsuru (cin, peri, ifrit, dev) barındırıyor da, eğer dikkatli bir okuma yapılırsa, eserin pek çok sosyal meseleye gönderme yaptığını saptamak mümkündür. Örneğin birinci hayalde, Gülruh isimli kadın karakter,

kendisine kuma olarak gelen diğerk bir kadın, Ferruh, karşısında ortaklığı büyük bir gönüllülükle, itirazsız kabul eder. Devrin evlilik algısı, poligami vs. gibi unsurlar göz önüne alınırsa bu durum doğal görünmektedir. Fakat burada ve eserdeki pek çok hikâyede de önemli olan, kadın karakterlerin konuşTURULMASI ve en az erkek karakterler kadar göz önünde oluşlarıdır. Bu farklı tutuma rağmen, geleneksel bakış zaman zaman göze çarpar. Mesela birinci hayalde, babasının baskısına rağmen, erkek kahraman Kamercan için evlilik ve kadın kaçınılması gereken şeylerdir.:

“ (...) zümre-i nisâ bî-sebat ve bî-vefa oldukları muharrerât-ı tevârih-i eslâftan karîn-i yakîn-i âcizânem olmağın bu babda kalbime îrâs-ı fütûr ve hayatta oldukça Hazret-i İsa gibi mücerredliğe akîdemi maksûr eylemiştir.” (Duymaz: 177)

Burada Kamercan’ın evliliğı ve karşı cinsi olumsuzlamasının gerekçesi olarak “eskilerin tarihlerinden okudum” demesi de Aziz Efendi’nin Osmanlı yazın geleneğindeki kadını olumsuzlayan erkeksi bakışı iyi bildiğini gösterir. Ancak o, bu bakıştan zaman zaman sıyrılabilmeyi başarmıştır.

Muhayyelât’taki aşk olgusu ve cinselliğe gelince, geleneksel bir bakış açısıyla karşılaşırız. Kadın ve erkek kahramanların ilk karşılaşmaları genelde fantastik bir tesadüf sonucunda ve yıldırım aşkı şeklinde tezahür eder. Bu da mesnevî yazma geleneğinin tipik doğasına uygun biçimde bir uyarlamadır. Bazı çiftlerin karşılaştıktan hemen sonra cinsel birliktelik yaşaması ve bunun da yazar tarafından sunulduğu yine biçimsel geleneğe uygun düşer. Ancak Aziz Efendi kendisinden

öncekilerden biraz daha çekingendir. İlk hikâyede Kamercan ve Gülruh'un zıfaf gecesi şöyle anlatılmıştır:

“(…) nihayet Cuma gecesi vükelâ-yı devlet Kamercan'ın önüne düşüp beyt-i zifâfa getirdiler. Gülruh, zîb ü zîynetle ârâyiş-i hacle-gâh ve şâne-zen-i kâkül-i siyâh olup bâb-ı odada kudûm-i Şehzâdeye muntazır idi. Didârıyla müşerref oldukta izhâr-ı kemâl-i işve-i tannâzî ve şîve-i aşk-bâzî ederek dest-i Şehzâde'yi takbîl ve bagalgîr olup sadr-nişîn hâne-i visâl oldular.” (Duymaz: 183)

Eserde kadınlarla beraber olmanın, zendostluğun olumsuzlanmasına çok az rastlanır. Örneğin, bir başka erkek kahramanın, Nesil'in başından geçenler anlatılırken, kendisine musallat olan ve fakat Nesil'in de cinsel anlamda hoşlandığı bir kadından bahis vardır. Ancak bu kadın zaten cinselliğe mütemayil bir tip olarak çizilmiştir, yani amacı Nesil'i baştan çıkartıp oyuna getirmek değildir. Gayet beşerî bir durum söz konusudur. Nesil bu kadınla hamam kapısında karşılaşmıştır. Kadının heveskâr tavrından güç alan erkek kahraman, ondan kendisini evine götürmesini ister. Ancak kadın bunun yerine Nesil'in evine gidilmesinin daha uygun olacağını söyleyince yola koyulurlar. Nesil'in kalacak bir yeri, evi yoktur ama bunu kadına söyleyemez ve fakat kadından da etkilenmiştir. Nesil'in bu kadını reddetmek istemesinin gerekçesi de onu ağırlayacak bir yerin, evinin olmaması; koşulların uygun olmaması ile ilgilidir. Zaten bu durumu, “Behey bedbaht, kendine yatmaya bir yer bulamazken, zendostluk etmek ne demektir?” diyerek ortaya koyar. Şikayetçi olduğu durum, içinde bulunduğu koşulların bir kadınla cinsel birliktelik yaşamasına uygun olmamasıdır:

“[Nesil]- Efendim, al beni mahalline gidelim, dedikte, zen, bilâ-ictinâb:

-Efendim, nisâ zükûru alıp hânesine götürmek nerede vâki olmuştur? İşte ben âmâdeyim. Senin hânene gidelim.

Bî-çare (...) Şehzâde Nesil (...) kendi kendine düşnâm ederek, Behey bedbaht, kendinin yatmağa bir yer bulamaz iken, zendostluk ve bilmediğin bir avrada söz atmak ne demektir?” (Duymaz: 210-211)

Hem Avrupa’yı hem de Osmanlı kültürünü tanıyan Aziz Efendi’nin, *Muhayyelat*’ında Osmanlı erkeklığı geleneksel bakışını temel olarak korumuştur. Fakat baba evinin maddi ve faydasız servetine tamah etmeyerek ailesini terk eden Cevad veya kadını aşkın arzu nesnesi yapan Nesil ya da evliliğin erkek nezdinde onaylanarak erkek doğasının küçümsenmesi gibi durumlar, on dokuzuncu yüzyılın hemen başında erkek edebiyatın erkek-lik kurgularının da değişime uğramakta olduğunu gösteren emarelerdir.

D. Kadın Şair(e)lerin Erkeksiliği / Yokluğu

Gibb, bir şeyhülislamın kızı olan, on sekizinci yüzyıl kadın şairlerinden Fitnat Hanım'dan (ö. 1780) bahsederken, "(...) ona denk bir kadın şairle karşılaşabilmek için sosyal statünün değiştiği ve bir kadın şairin kabiliyetini ifade etmek ve geliştirmek için daha uygun bir zaman olan modern döneme kadar gelmemiz gerektiğini" söyler. (Gibb:372) Bu konuda haksız değildir. Osmanlı patrimonyal sistemi içerisinde erkek şairlerin dahi yer bulması büyük güçlükler barındırırken, bir kadının bu erkek edebiyat zümresine dâhil olması neredeyse imkansız olmuştur. Bu fırsatı yakalayabilenlerse ancak üst sınıf kadınlardır.

Öte yandan, kadın şairlerin yokluğu veya görünmezliği meselesinde "şairanelik" mevzu belirleyici olmuştur. Kayahan Özgül, Gibb'in bu yokluğu "kadın şairin önemli bir aşama kaydetmemiş olması" (Gibb: 371) yani, kadınların şiir yazmadaki beceriksizliği ile gerekçelendirmesini doğru bulur ve şunu ekler:

"Tezkirecilerin cinsiyet ayrımcılığı yapmadığını ve hatta, Lâtîfî'nin *Mihri Hanım* maddesinde yaptığı gibi, bazı şairlere erkek şairlerden fazla yer ayırdıklarını gösteren örnekler var. Ayrıca, *Mihri Hanım*'ın deyişi ve *döne döne* naziresi sebebiyle Necâtî tarafından eleştirilirken kadınlığından hiç bahsedilmeyişi de dönemin erkek şairleri tarafından cinsiyetiyle değil, şiiriyle değerlendirildiğini gösteriyor. O halde, adı bilinen kadın şairlerin azlığına başka sebepler, özellikle de şairiyetin oluşum sebeplerini aramak gerek." (Özgül, 2006: 159-160)

Buna karşılık bir başka araştırmacı, “Tezkirelerde adı geçen şairelerin ister istemez erkeğin bakış açısına göre, cinsiyetleri özellikle vurgulanarak ele alınıp değerlendirildiğini (...) Erdemli bir kadından beklenen iffetli olmak, namusuna söz getirmemek gibi meziyetlerin tezkirelerde de kadın şairler için bir övgü vesilesi” olduğunu, “Latîfî Tezkiresi’nde Mihrî Hatun’un, *İffet ve masumluk eteği suçlama kirinden temiz, okyanusun baldırına ulaşamadığı, korkusuz bir pâk kişi* olarak tanımlandığını” yazmıştır. (Morkoç, 2011: 224)

Osmanlı yazınında kadın şairlerin yokluğunun, şairanelikteki beceriksizlikleri ile gerekçelendirilmesi, bilimsel nesnellikten epey uzak bir tavır gibi görünmektedir. Yaklaşık altı asırlık bir edebiyat kültüründeki ataerkil şiir ve şair zümresinin varlığı kuşku yok ki eril bir söylem ve uslûp geliştirmiş ve kadın şairleri erkeksi bir dil kullanmaya mecbur bırakmıştır. Osmanlı edebiyatındaki kadim şiir yazma geleneğinde erkek ya da kadın sanatçı şahsiyetin somut anlamda temsil edilmesi ancak on dokuzuncu yüzyılda mümkün olabilmiştir. Dolayısıyla, zaten toplumsal anlamda kadını ve kadınlığı gizli ve mahrem tutan bir toplumda bir şairenin kendi cinsi ve cinselliği bağlamında şiir yazıp, üstelik bir de kabul görmesi mümkün olamazdı. Böyle bir ortamda makbul olabilmenin tek yolu ve şartı, “erkeklerin sözcükleri ve onların fantazileri” (Sılay, 2010: 204) ile yazmak olmuştur.

On beşinci yüzyılda Mihrî Hatun karşı cins meslektaşından kendisini onaylamasını beklemiş, meslektaşı şair Necâti ise bu kadının gösterdiği cesaret karşısında belki irkilmiş belki de olumsuzlayarak reddetme yolunu seçmiştir. Zîra Mihrî’nin, değerlendirmesi için kendisine şiir göndermesi ve bir de nazire yazması Necâti’yi kızdırmıştır:

“Ey benüm Ői’rûme nazîre diyen
Çıkma râh-ı edebden eyle hazer
Dime ki işde vezn ü kâfiyede Ői’rûm oldı
Necâtî’ye hem-ser” (Mihri Hatun)

Mihri’nin erkek edebiyata dâhil olmak istemesinin edepsizlik sayılması ve küçümsenmesi Necati’nin erkek bir Şair olarak bireysel kıskançlığını gösterdiği gibi, bu edebiyatın Şairanelik ölçütünün de yalnızca erkek olmakla ilgili olduğunu düşündürür.

Kadın Şairlerin seksüel olarak kendi dil estetiklerini geliştirmesinin önündeki en büyük engelin “Osmanlı Şiir dilinin cinsiyetsizliği” olduğu iddia edilir. Her duygu durumunun ve her temanın belli mazmunlarla ifade edildiği bir Şiir sahasında kadın Şairlerin olduğu gibi erkek Şairlerin de çoğu zaman cinsiyetsiz bir uslûpla Şiir yazdığından dem vurulmuştur. (Özgül: 162-163) Oysa kadının olmadığı bir ortamda cinsiyetten söz edilmesi zordur. Aştan ve cinsiyetten bahsedenler de erkekler olmuştur.

On dokuzuncu yüzyılın kadın Şairi Leylâ Hanım’da (ö. 1847) görülen lirizm bazen erkek Őairlerde bile rastlamadığımız türdendir. Gibb’in deyişiyile, “açık ve dobra (...) kelime kadrosu ile son derece sade ve doğru, sahte tavrılı İrani’likten ve her türlü kusurdan âzâdedir.” (Gibb: 502) Gerçekten de Leylâ Hanım erkek edebiyat içinde belirgin bir söyleyiş kimliği taşır. Ancak bütün bunlara rağmen o da erkek edebiyat içinde erkeksileşerek var olmuştur. Aşağıdaki gazellerinde âdetâ bir erkek Şairin sesi duyulur:

“Kıl meclisi âmâde ne dirlerse disünler

İç dilberile bâde ne dirlerse disünler

Anber gibi kâküllerini bir gice aşık

Şemmeyledi rûyâda ne dirlerse disünler

Âşık kulunum sâdikunum bendenüm ey şuh

Tâ haşre kadar bunda ne dirlerse disünler

Gir koynuma yanında eger varsa da agyâr

Nesne nedir of sende ne dirlerse disünler” (Leyla Hanım)

Leylâ Hanım’ın, bu hoş söyleyişi ve hayatı ciddiye almayan beyitleri, yaşadığı talihsiz bir evlilik ardından yazdığı söylenmektedir. Kocasının kendisini düğün gecesinde hizmete alıştırma girişimi Leylâ Hanım’ın itirazı ve hemen akabindeki boşanma ile neticelenmiştir. Erkeklerin eşlerini bir nevi hizmetçi olarak kul haline getirişleri bu kadın şair tarafından reddedilir. Tarihçi Cevdet Paşa’nın kızı, yazar ve romancı Fatma Aliye’nin (ö. 1936) *Nâmdâran-ı Zenân-ı İslâmiyân* isimli eserinde Leylâ Hanım için söyledikleri, dönemin şair, entelektüel erkeklerinde bulunan, kadın şairaneliği hakkındaki garip bir ikilemi yansıtır:

“(…) 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 zekalarını, irfanlarını sarf ediyorlardı.” (Arslan, 2003: 32)

Kadın şairlerin erkeksi bir dil ve içerik ile şiir yazdıklarını kabul etsek de erkeklerin gelenek nedeniyle cinsiyetsizleşmiş dilini ve buna bağlı olarak kadınların erkeksileşmesini böyle bir genelleme ile okumak, bilhassa on sekizinci yüzyılda geleneğin dışına çıkarak kendi özgün mazmunlarını oluşturan ve belki de kendi özelinde gerçekten erkekleşen -kendi erkeklik alternatifini yaratan- erkek şairi yok saymak tehlikesini doğuracaktır. Zîra Lale Devri'nin şiir mektebini (Tarz-ı Nedîm'i) yaratan, "tekkeyi de tarikatı da unutmuş, tasavvufu hiç benimsemeyen, teslimiyete hazır olmayan, zamana ve zemine uymayan" (Budak: 138-141) şairi Nedîm'in varlığını da yadsımak olacaktır:

"Nedim hak bu ki bender-geh-i belâgatde

Kumâş-ı nazm-ı terin gezmedik dükân mı kodu" (Nedîm)

SONUÇ

Altı yüz yıllık Osmanlı yazın geleneğinin on dokuzuncu yüzyılın sonuna gelinceye kadar kadar nasıl bir boyut değişikliği yaşadığını, bu gelenek içinde şairlerin konumunu ve üretilen eserlerdeki toplumsal yansımaları inceleyen pek çok araştırma yapılmıştır. Bunlar içinde şüphesiz ki cinsel kimlik ve toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirmeler de vardır. Akademik alanda, sosyal bilimlerde yürütülen erkeklik çalışmaları ise, bilhassa Türkiye’de yeni yeni karşılaştığımız bir çabadır. Buradan yola çıkarak Osmanlı şiirinin bilimsel sahada bu anlamda incelenmesi epeyce riski de beraberinde taşır. Zira erkek-lik, tanımı yapılabilen, sınırları çizilmiş ve engelleri öngörülebilen bir kavram değildir. İşte bundan ötürü bu tez, kavramın değişken yapısına da uygun şekilde, beraberinde bazı gerekçeli çekinceler taşır.

Bunlardan ilki ve belki de en önemlisi, Osmanlı şiirindeki aşk meselesidir. Seven ve sevilenin cinsel kimliği, eşcinsellik, müstehcenlik, aşkın türü ve gayesi gibi konular hâlâ tartışılmaktadır. Dolayısıyla, biricik meselesi aşk olan ve erkeklerce yaratılmış bir şiir geleneğine erkek-lik bağlamında bakılmak istenirse, esas düğüm burada yer almalıdır. Bu tezde incelenen metinlerin pek çoğunda işte bu düğüm çözülmeye çalışılmıştır. Ancak erkek-likler yalnızca aşkı içermez. Toplumsal yapı içinde bu kavramın işaret ettiği daha pek çok unsur vardır. Güç, iktidar, himaye ilişkileri, toplumsal roller, babalık, kocalık, savaş, kahramanlık, güzellik, estetik kaygı ve hatta erkek-liği tanımlayan kadın-lık kurguları gibi... Bu tezde, aşka paralel olarak, söz konusu kavramlar da incelenmeye çalışılmıştır.

Osmanlı şiirinde işlenen cinsellik ve aşk gerçeği çoğu zaman tasavvuf ve mistisizm ile açıklanmaya çalışılan ve belki de bilimsel nesnellikten uzak bir bakışa maruz kalmıştır. İncelenen metinler, bu gerçeğin aslında ne kadar beşerî olduğunu ve üstelik bu beşeriyetin de büyük ölçüde erkeksi temeller ile oluştuğunu ortaya koymaktadır. Ancak şunu da eklemek gerekir ki Osmanlı edebiyatında ve dolaylı olarak toplumda varlığını kabul ettiğimiz homoerotik aşk, edebîyat eserlerinin yazıldığı dönemin dinamikleri ile değerlendirilmelidir. Bu doğrultuda erkek şairlerin kadın aşkını dışlayarak erkek aşkını yüceltmış olmaları, dönemin ahlakî normları açısından bakıldığında, kadını hakir gören ve hümanizmden uzak bir cinsel yönelimdir. Bugünün dünyasında eşcinsel aşkın savunusu, kadınları da kapsayan, evrensel bir söylemken, önceki yüzyıllarda tamamen ataerkil, yani erkeksi bir savunu olmuştur. Ayrıca, Osmanlı şiirinde iddia edilen tassavvufî gayeyi genelleştirdiğimizde bu şiirdeki cinselliğin ve dolayısıyla da aşkın pasifliğini kabul etmek durumunda kalırız. Oysa pek çok metinde vurgulanan, aktif ve tensel aşk olmuştur.

Öte yandan, “toplumsal cinsiyet gibi cinsellik prototiplerinin de tekil olmadığını ve belirlenemeyeceğini” savunan Queer kuramı (Jagose, 1996) açısından değerlendirilirse, Osmanlı şiir kurgusundaki homoseksüel ve heteroseksüeller dışında, azınlıkta kalanın da incelenmesi gerekir. Bu azınlık aslında zaten söz konusu şiirin erkekleridir. Çünkü Divan şiirinin temel meselesi aşk, bu aşkın oyuncularını da çoğunlukla biseksüel ve olgun / genç erkekler olmuştur. Yani şair ve şiir kendisini, biyolojik sığata dayalı toplumsal cinsiyet temelinde belirlenen erkek ve kadın olma halinin dışında kurgulamış, Queer kuramına da uygun biçimde, azınlıkta kalan bir cinsel yönelim ile ortaya koymuştur.

Bununla birlikte, incelenen metinlerin çoğunda cinsiyetten uzaklaşan ya da birbiri yerine geçen bir cinsellik eğilimi ve toplumsal cinsiyet sistemi ile de karşılaşılıyor. Ancak söz konusu metinler bağlamında, Osmanlı yazınında erkek-lik kurgularının değişken olduğunu söylemekle beraber, bu kurguların bir üst erkek kimlik olarak erkek edebiyatın çatısına oturduğunu da belirtmek gerekir. Osmanlı şiir kurgusunda var olduğu iddia edilen, mazmunlara dayalı “cinsiyetsiz dil”in esasen biseksüel olan erkek dili olabileceğini de düşünmek gerekir. Bu durumda, toplumsal cinsiyet bazında erkeksi farkı yaratansa büyük ölçüde eserlerin içerikleri olmuştur.

Osmanlı yazınının hamisi, banisi ve okuyucusu olan üst sınıf Osmanlı erkekleri yarattıkları kurgusal geleneğin de toplumsal cinsiyet anlamında belirleyici olmuşlardır. Yani Osmanlı kültürel kurgusu da erkeklerin tekelindedir. Osmanlı yazınında-şiirinde, on yedinci yüzyıl öncesindeki erkek-lik kurgularını yansıtan en iyi malzeme mesnevîler olmuştur. Bu türün roman ve hikâye tarzına yakınlığı, şairlere geniş bir kurgusal kabiliyet sahası sunmuştur.

İşte bu sahada görülen ilk ve temel erkek-lik kurgusu, erkeğin ve erkekliğin karşı cinsi bir vasıta olarak kullanıp iktidar-taht elde etmesidir. Kadınlar bu anlatılarda erkek kahramanların nefis terbiyesini temsil etmiştir. Ancak bu geleneksel eril yapı zaman zaman kırılmalara uğramış, erkek-lik anlam değiştirmiştir. Bu değişikliğin ilk emareleri, çok erken bir dönemde, Hoca Mesud’un *Süheyl ü Nevbahâr* mesnevîsinde, erkek kahramanın kadınsı özellikler taşıması, erkeğin de naifleşmesiyle görülecektir. Elbette bu durum henüz çok belirgin ve keskin bir nitelik taşımaz. Erkek kahramanların kadınsılaşması sonraki yüzyıllarda çok daha fazla karşılaşacağımız bir durumdur. Fâzıl ve Vehbî’nin şiirlerinde bunun izlerine rastlanır.

Üstelik bu temayül, güzellik ve bedensel vasıfların çoğu zaman erkekte (genç oğlanda) aranması ile daha da şiddetlenmiştir Vehbî'nin *Şevkengiz*'indeki bir kadın bedensel özellikleri bakımından nefret edilesi bir konuma getirilmiştir. Burada amaç, kadınla yaşanacak bir aşk ihtimalini ortadan kaldırmaktır... Erkek-lik vasfını taşımak, kadından, karşı cinsten uzak olmakla doğru orantılıdır.

Değişen erkek-likler bakımından bir başka aşama, olması gerekli görülen erkek-lik özelliklerinin öğüt veya medeniyet eleştirisi şeklinde edebiyatta kullanılmasıdır. Nâbî'in oğluna verdiği tavsiyeler ve çok daha sonra Avnî'nin hemcinslerini medeniyet üzerinden eleştirmesi, cinsel kimlik ve bu kimliğe yüklenen roller bağlamında hep bir memnuniyetsizliğin göstergesidir. Osmanlı erkeklerinin erkek-lik kurguları bu sıkıntıları bertaraf etmek için oluşturulmuştur.

Diğer taraftan, devletin yaşadığı siyasî ve askerî felaketler ve toprak kaybı gibi nedenler de erkekliğin sorgulanmasına ve erkek cinsel kimliğinin bir anlamda yeniden inşa edilmesine zemin hazırlamıştır. Sulhiyyeler yazılmış, edebiyat verilerinde savaş karşıtı bir söylem geliştirilmiş ve Osmanlı erkeği daha kırılğan ve ürkek bir hâl almıştır. On dokuzuncu yüzyılla birlikte edebiyatta, çoğunlukla geleneksel biçimler korunmuş ama, artık erkeğin aşktaki arzu nesnelere arasına kadın da girmiş, böylece günümüzün baskın ve hegomonik erkekliğine de zemin hazırlanmıştır.

Osmanlı şiirindeki değişken erkek-lik kurgularının her dönem içinde kendi alternatiflerini yarattığını görmek mümkündür. Dolayısıyla tek bir edebiyat eserinde dahi, pek çok erkek-lik kurgusu, hem birbiriyle çelişen hem de örtüşen özellikler

taşır. Son tahlilde, Osmanlı yazınındaki örtük ve sarîh erkek-lik biçimleri için belli bir dönemlendirme ile sınırlandırma yapmak güçtür. Osmanlı erkeklîği, incelenen metinler açısından bakıldığında, kendisini hep yeniden üretmiş, erkeklerin kendi cinsel kimliklerine ve rollerine verdikleri anlamlar kültürel ve siyasî koşullarla, toplumsal eylem içinde vücut bulmuş dinamiklerle yeniden anlam kazanmıştır. Dolayısıyla, bugünün erkeklîği dünden, yarıninki de bugünden yola çıkılarak değerlendirilebilir galiba...

BİBLİYOGRAFYA

Akçay, Adnan. “Pornografi Üstüne Kopuk Düşünceler.” *Bibliotech*. Sayı: 12, 2010: 24-27.

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

Araz, Yahya. “Erken Modern Osmanlı Toplumunda Evden Ayrı Düşmek: Gidenler ve Arkada Kalanlar Üzerine Bir Değerlendirme.” *Doğu-Batı* 64. 2013: 149-180.

Aries, Philippe. *Batı'da Aşk ve Cinsellik (Amour et sexualite en Occident)*. Çev. Ayşen Gür. İstanbul: İletişim, 1992.

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

Atâyî, Nev'izâde. *Sohbetü'l-Ebkâr*. Muhammet Yelten (haz.) Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. E-kitap
<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10706,girispdf.pdf?0>

Ayan, Gönül. *Lâmî'nin Vâmık u Azrâ Mesnevîsi İnceleme-Metin* (Doktora tezi) Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 1998.

Aydın, Abdullah . “Klasik Türk Edebiyatında Evliliğe Dair Menfi Düşünceler.” *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. sayı:15 İstanbul: 2015, 103-132.

Balkaya, Adem. “Mekân Poetikasi Bağlamında Âşık Kahvehaneleri ve Âşık Üzerinde Kimi Fonksiyonları.” *Turkish Studies* (vol.8/1) 2013, 881-889.

Başgöz, İlhan. *Geçmişten Günümüze Nasreddin Hoca*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1999.

Berktaş, Fatmagül. *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis, 2003.

Bilkan, Ali Fuat. *Osmanlı Şiirine Modern Yaklaşımlar*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2009.

Boratav, Pertev Naili. *Nasreddin Hoca*. İstanbul: Kırmızı, 2006.

Brod, Harry and Kaufman, Michael (ed.) *Theorizing Masculinities*. Calif: Sage Publications, 1994.

Brod, Harry. *The Making of Masculinities: The New Men's Studies*. Boston: Allen & Unwin, 1987.

Budak, Ali. *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2008.

Bülbül, İbrahim. *Keçecizâde İzzet Mollâ*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989.

Connel, R. W. "Studying Men and Masculinities." *Resources for Feminist Research*, Fall/Winter (2001): 43-55.

Connel, R. W. ve Messerschmidt, J. W. "Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept." *Gender and Society*. Sayı 19/6, 829-859.

Cornwall, Andrea. *Dislocating masculinity : Comparative Ethnographies*. London; New York: Routledge, 1994.

Dilçin, Cem. (haz.). *Süheyl ü nev- bahar : İnceleme- metin-sözlük / Mes'ud bin Ahmed*. Ankara: Atatürk Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 1991.

Doğan, Muhammed Nur (haz.) *Leylâ ve Mecnûn (Fûzûlî)*. İstanbul: Çantay Kitabevi, 1996.

Duymaz, Recep. *Muhayyelât Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Akademik Kitaplar, 1999.

Düzbakar, Ömer. "Osmanlı Toplumunda Çok Eşlilik: 1670-1698 Yılları Arasında Bursa Örneği." *Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi OTAM* 23.23 (2008): 85-100.

Eldem, Edhem. "18. Yüzyıl ve Değişim." *Cogito*. Sayı: 19. 1999, 189-199.

Enderunlu Fâzıl. *Hûbannâme ve Zenannâme*. Ercümen Muhib (haz.) İstanbul: Yeni Şark Kitabevi, 1945.

Erdoğan, Sema Nilgün. *Sexual Life in Ottoman Society*. İstanbul: Dönence Yayınları, 2007.

Escarpit, Robert. *Edebiyat Sosyolojisi*. Hüseyin Portakal (çev.) İstanbul: İletişim, 1992.

Faroqhi, Suraiya. *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam*. İstanbul: Tarih Vakfı, 2005.

_____. *Stories of Ottoman Men and Women*. İstanbul: Eren Yayıncılık, 2002.

Foucault, Michel. *Deliliğin Tarihi*. M. A. Kılıçbay (çev.) Ankara: İmge Kitabevi, 2006.

_____. *Cinselliğin Tarihi I*. Hülya Uğur Tanrıöver (çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007.

Gibb, E. J. Wilkinson. *Osmanlı Şiir Tarihi III-IV-V*. Ali Çavuşoğlu (çev.) Ankara: Akçağ, 1999.

Gürbilek, Nurdan. *Kör Ayna, Kayıp Şark-Edebiyat ve Endişe*. Metis: İstanbul, 2004.

Hançerlioğlu, Orhan. *Düşünce Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006.

Hattox, Ralph S. *Kahve ve Kahvehaneler-Bir Toplumsal İçeceğin Yakındoğu'daki Kökenleri*. İstanbul: tarih Vakfı Yurt yayınları, 1998.

Horrocks, Roger. *Masculinity in Crisis : Myths, Fantasies And Realities*. London: Macmillan, 1994.

Itzkowitz, Norman. *Osmanlı İmparatorluğu ve İslâmî Gelenek*. İsmet Özel (çev.) İstanbul: Şûle Yayınları, 2002.

İnalcık, Halil. "Klasik Edebiyat Menşei: İrani Gelenek, Saray İşret Meclisleri ve Musahip Şairler." *Türk Edebiyatı Tarihi*. Talat S. Halman, M. Öcal Oğuz, Yakup Çelik vd. (ed.), c. I. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006, 221-282.

_____. *Şâir ve Patron-Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*. Ankara: DoğuBatı Yayınları, 2005.

İpekten, Haluk. "Divan Şairlerinin Toplantı Yeri: Meyhaneler." *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Mehmet Kalpaklı (haz.) İstanbul: YKY, 1999, 224-228.

Jagose, Annamarie. *Queer Theory*. New York: New York University Press, 1996.

Jung, Carl Gustav. *Maskülen-Erilliğin Farklı Yüzleri*. Didem Gamze Erdinç (çev.) İstanbul: Pinhan, 2005.

Kabaklı, Ahmet (haz.). *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1973.

Karacan, Turgut (haz.). *Derenâme- Hâce Fesâd ve Söz Ebesi*. Sivas: Dilek Basımevi, 1990.

Karacasu, Barış. "Bize Çengîleri Kıl Rûşen Pâk Ya da Hayra Hezlin Dahi Bir Rehberi Var." *Osmanlı Araştırmaları XXVII*. H. İnalcık v.d. (haz.) İstanbul: ?, 2006, 133-160.

Kaplan, Mahmut. *Hayriyye-i Nâbî (İnceleme- Metin)*. Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Y. Kur. Yay., 1995.

Kaplan, Mehmet. *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3-Tip Tahlilleri*. İstanbul: Dergah Yayınları, 2001.

Kimmel, Michael S. *Handbook Of Studies On Men & Masculinities*. Calif.: Sage Publications, 2005.

Koçu, Reşad Ekrem. *Yeniçeriler*. İstanbul: Doğuan Kitap, 2004.

Kortantamer, Tunca. "17. Yüzyıl Şâiri Atâyî'nin Hamsesinde Osmanlı İmparatorluğu'nun Görüntüsü." *Eski Türk edebiyatı: Makaleler*. Vol. 23. Akcag Yayınları, 1993, 61-105.

Kuru, Selim S. "Biçimin Kıskacında Bir Tarih-i Nev İcad: Enderunlu Fazıl Bey ve Defter-i Aşk Adlı Mesnevîsi." *Şinasi Tekin'in Anısına Uygurlardan Osmanlıya*. Günay Kut ve Fatma B. Yılmaz (haz.) İstanbul: Simurg Kitapçılık, 2005, 476-506.

_____. "İshak Çelebi'nin Hayatı ve 'Üsküp Şehrengizi' Etrafında Düşünceler." *Kritik*. Sayı 1. Mart, 2008, 88-101.

Külekçi, Numan. *Mesnevî Edebiyatı Antolojisi I-II*. İstanbul: 1999.

Liggins, Emma. *Signs Of Masculinity : Men in Literature 1700 To The Present*. Amsterdam : Rodopi, 1998.

May, Larry. *Rethinking Masculinity : Philosophical Explorations in Light of Feminism*. Lanham, Md. : Littlefield Adams Quality Paperbacks, 1992.

Mengi, Mine. "Eski Edebiyatımızdaki Bazı İnsan Tipleri: Rind ve Zâhid Tipleri, Orta İnsan Tipi." *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Mehmet Kalpaklı (haz.) İstanbul: YKY, 1999, 288-290.

_____. *Divan Şiirinde Rindlik*. Ankara: Bizim Büro Yayınevi, 1985

Morgan, David H.J. *Discovering Men*. London: Routledge, c1992.

Morkoç, Yasemin Ertek. "Klasik Türk Edebiyatında Kadın Şairlere Bakış." *CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*. Sayı:2. 2011/9, 223-235.

Murphy, Peter Francis. *Fictions Of Masculinity: Crossing Cultures, Crossing Sexualities*. New York: New York University Press, 1994.

Murray, Stephen O. "Homosexuality among Slave Elites in Ottoman Turkey." *Islamic Homosexualities-Culture, History, and Literature*, Stephen O. Murray and Will Roscoe (ed.)(New York: New York University Press, 1997), 174-186.

Najmabadi, Afsaneh. *Women with Mustaches and Men without Beards-Gender and Sexual Relations of Iranian Modernity*. London: Univ. Of California, 2005.

Onur, M., Naci (haz.) Hamdi, Hamdullah. *Yusuf u Züleyha*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1991.

Oostrum, Duco van. *Male Authors, Female Subjects: The Woman Within, Beyond The Borders Of Henry Adams, Henry James And Others*. Amsterdam: Rodopi, 1995.

Ouzgane, Lahoucine. *Islamic Masculinities*. London; New York : Zed; New York : Distributed in the USA by Palgrave Macmillan, 2006.

Öğüt, Hande. "Viktorya Döneminde Kadın, Beden, Cinsellik." *Bibliotech*. 12, 2010: 28-34.

Özgül, Kayahan. *Dîvan Yolundan Pera'ya Selâmetle- Modern Türk Şiirine Doğru*. Ankara: Hece Yayınları, 2006.

Öziş, Hamdi. *Osmanlı Mizah Basınında Batılılaşma ve Siyaset (1870-1877)*. İstanbul: 2010.

Parla, Jale. *Babalar ve Oğullar-Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İletişim: İstanbul, 1993.

Peirce, Leslie P. "Seniority, Sexuality, And Social Order: The Vocabulary of Gender in Early Modern Ottoman Society." *The Ottoman Empire and Its Heritage*. Madelina C. Zilfi (ed.) Brill: 1997, 169-196.

Redhouse, James W. *Turkish and English Lexicon*. İstanbul: Çağrı Yayınları, 1990.

Rosen, David. *The Changing Fictions of Masculinity*. Urbana, IL:Univeristy of Illionis Press, 1993.

Sancar, Serpil. *Erkeklik: İmkânsız iktidar- Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. İstanbul: Metis yayınları, 2009.

Sariyannis, Marinos. "Time, Work and Pleasure: A Preliminary Approach to Leisure in Ottoman Mentality." *New Trend in Ottoman Studies*. Gülsün Aksoy vd. (ed.) Crete: Unv. Of Crete, 2014, 797-811.

Schick, İrvin Cemil. *Batının Cinsel Kıyısında-Başkalıkçı Söylemde Cinsellik ve Mekânsallık*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000.

Schmiede, H. Ahmed. *Osmanlı ve Prusya Kaynaklarına Göre Giritli Ali Aziz Efendi'nin Berlin Sefareti*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, 1990.

Scott, Joan Wallach. *Gender and The Politics of History*. New York: Colombia University, 1999.

_____. "Gender: A useful Category of Historical Analysis." *The American Historical Review*, Vol. 91, No. 5 (December, 1986), 1053-1075.

Seidler, Victor J. *Rediscovering Masculinity: Reason, Language and Sexuality*. London: Routledge ,1989.

Schimmel, Annemarie. "Sûfilikte Dişil Unsurlar," *Doğu Batı* 26 (Şubat, Mart, Nisan 2004): 187-197.

Selçuk, Bahir. *Meşâkkul-Uşşâk (İnceleme-Metin) Nergisî*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi, 2009.

Sılay, Kemal. "Erkeğin Ağzından Söylenen Gazel: Osmanlı Kadın Şairler ve Ataerkilliğin Gücü." *Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2010.

_____. *Nedim and the Poetics of the Ottoman Court*. Indiana: Indiana University, 1994.

Slater, Maya. *Women Voice Men: Gender in European Culture*. Exeter, England: Intellect, 1997.

Sürelî, Bahadır. "XVIII. Yüzyıl Osmanlı Şiirinde Değişim ve Sünbülzâde Vehbî'nin *Şevk-engîz*'i." (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi) Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2007.

Quataert, Donald. *Osmanlı İmparatorluğu 1700-1922*. Ayşe Berktaş (çev.) İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

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

Tezcan, Nuran. "Sebeb-i Teliflere Göre Mesnevî Edebiyatının Tarihsel Dönüşümü." *Doğu-Batı* 52. 2010: 49-74.

_____. "Aşk Mesnevîlerini Şövalye Aşkı Bağlamında Okumak." *Virgöl Eylül* 99. 2006: 55-58.

_____. "Lâmiî'nin Gûy u Çevgân Mesnevîsi". *Ömer Asım Aksoy Armağanı*. TDK. Ankara, 1979: 201-225.

_____. "Divan Edebiyatında Aşk, Kadın Kahramanlar ve Kıyafet Değiştirme Motifi." *Acta Turcica*. Yıl IV, Sayı 2-1, Temmuz 2012, 104-117.

_____. "18. Yüzyılda Klasik Mesnevide Değişim ve Sürelik Bağlamında Şeyh Gâlib'in Hüsn ü Aşk'ının 'İşknâme' Olarak Kurgusu." *Journal of Turkish Studies*. 40, 2013, 401-423.

_____. "Lâmiî'nin Bazı Eserlerinde Kadın Tipleri ve Kadınla İlgili Düşünceler." *TUBA*. 26/II, 2002, 281-294.

_____. *Lâmiîs Gûy u Çevgân*. Stuttgart: 1994.

Tezcan, Semih. "Divan Şiirinde Türkçe Kaygısı." *Bilig*, 54 (Yaz 2010) 255-265.

Thackston, Wheeler M. ve Ziai, Hossein (ed.). *The Ball and Polo Stick or The Book of Ecstasy*. California: Mazda Publishers, 1999.

Turan, Lokman. "Yenişehirli Avnî Bey'in Mir'at-i Cünûn'u." *Turkish Studies* (vol.3/2) 2008, 680-736.

Tüzün, Derya. “Sürgün Yolunda Bir Yenileşme Serüveni: Mihnet-Keşan.” Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2008.

Usluer, Fatih. “Aşk Mesnevîlerinde Cinsellik Mazmunları.” *Turkish Studies* 2/4 Fall 2007: 795-822.

Uysal, Zeynep. *Olağanüstü Masaldan Çağdaş Anlatıya: Muhayyelât-ı Aziz Efendi*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2006.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. *Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilâtı*. VII. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1988.

Weber, Max. *Sosyolojinin Temel Kavramları-Meslek Olarak İlim*. Medeni Beyaztaş (der.) İstanbul: Efkâr Yayınları, 2004.

Yerlikaya, Aslı. “Nev’izâde Atâyî’nin Üç Mesnevîsinde Cinsel Söylemler ve İktidar İlişkileri.” Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2014.

Ze’evi, Dror. *Müslüman Osmanlı Toplumunda Arzu ve Aşk 1500-1900*. (çev. Fethi Aytuna) İstanbul: Kitap Yayınevi, 2008.

Zeybekoğlu, Ö. “Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Türk Toplumunun Erkeklik Algısı.” *Ethos: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*. Sayı 3/1 Ocak 2010.

<http://www.tdvia.org/dia/ayrmetin.php?idno=350350&idno2=c350246> (10 Nisan 201)

<http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=240102> (5 Nisan 2016)

<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10694,kmmetinpdf.pdf?0> E-kitap *Mihnet-Keşan*

ÖZGEÇMİŞ

Bahar Gökpınar 6.6.1979 tarihinde İstanbul'da doğdu. İstanbul Üniversitesi Adalet Yüksek Okulu'nda ön lisans; Yeditepe Üniversitesi Tarih Bölümü'nde lisans, aynı üniversitenin Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde çift anadal lisans; İstanbul Bilgi Üniversitesi Tarih Bölümü'nde yüksek lisans yaptı. Halen Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı doktora öğrencisi olup Yeditepe Üniversitesi'nde asistan olarak çalışmaktadır.