

## PROF. DR. NURAN TEZCAN

Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde okudu. Aynı bölümde Eski Türk Edebiyatı alanında yüksek lisans yaptı. Türk Dil Kurumu'nda uzman (1972-1979) ve Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde okutman (1979-1984) olarak çalıştı. Doktora öğrenimini Almanya'daki Otto-Friedrich Üniversitesi'nde tamamladı. 1984-2000 yılları arasında Almanya'nın çeşitli üniversitelerinde dersler verdi. 2002 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde doçent unvanını aldı. Ağırlıklı çalışma alanlarının başında *Evlîyâ Çelebi Seyahatnamesi* gelir. Divan edebiyatı üzerindeki çalışma alanları ise Osmanlı aşk mesnevilerinin kurgusal yapısı, bu eserlerde kadının yeri ve kadına bakış, Osmanlı edebiyatında şair-patron ilişkileri ve klasik edebiyatın poetikasıdır. Divan edebiyatı üzerine özgün incelemelerini bir araya topladığı kitabı *Divan Edebiyatına Yeniden Bakış* (YKY, 2016) ile Cevdet Kudret Edebiyat Araştırmaları Ödülü'nü kazanmıştır. Prof. Dr. Nuran Tezcan 2019'dan bu yana Kapadokya Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde ders vermektedir.

# EDEBİYAT



Leylâ Hanım, sarayın desteklediği bir tür olarak sanatçısından hem edebi hem de kültürel anlamda büyük bilgi ve birikim beklentileri bulunan divan edebiyatının belki de en mühim şairidir. Zira yanlış tarih yazımının ve kadının kamusal alanda varlık göstermesinin engellenmesinin etkisiyle erkek şairlerin sergiledikleri klişe “kadın” ve aşk yaklaşımına karşılık, kendi çevresindeki kadınlara adlarını anarak yer vermiştir. Sayesinde “hayatın içindeki kadın”, yani edebiyat klişesi olmayan “gerçek” hayattaki “kadın” şiire girmiştir. Böylece Leylâ Hanım bizi kısa süreliğine de olsa Osmanlı kadınının örtüler altındaki hayatıyla buluşturmuştur.





Haremnden Avrupa'ya giden cariyeler, Elisa Zonaro (Floransa Özel koleksiyonu).

# Şair Leylâ Hanım ve Kadınları

Prof. Dr. Nuran Tezcan

ŞİİR, ORTA ÇAĞ'da düşünmenin, akıl gücünün ölçütlerinden biridir. Kabul edilmiş normlar içinde en güzel şiiri söylemek, en estetik, en özgün teşbihi yakalamak hedeftir. Şiir, edebiyat, toplumun güç dinamiklerinden biridir. Yani iyi şairleri olan bir devlet, en iyi şiirlerin, en güzel aşk hikâyelerinin yazıldığı bir devlet, güçlü devlettir. Başka bir söyleyişle şiir/edebiyat, güçlü devlet olmanın ölçütlerinden biridir. Divan edebiyatı, Fars şiir estetiğinin esas olduğu İslam kültürleşme sürecinde oluşan “adab” geleneğinin Osmanlı versiyonu olarak doğmuş ve sürmüştür.<sup>1</sup> Dolayısıyla Divan edebiyatı “iddiası” olan ve saray patronajı tarafından desteklenen bir sanattır. Belli ve kabul edilmiş normları bulunan, yüksek sınıf ve Fars kültürüne dayanan bir edebiyattır. Bu bağlamda şair olmak, kendi çağının değer yargıları içinde insan gerçekliğini ve dünya algısını yansıtan entelektüel bir üretimdir.

Divan şiirinin üretim ve tüketim alanı meclislerdir. Şairler bu ortamlarda şiir söyleme motivasyonu kazanır ve geliştirir; bu ortamda yeni söylemler fark edilir, beğeni ve eleştiriler sanatın ölçütlerini belirler. Şiir ve şair, böyle bir sanat ortamında değer bulur.

Ve şiir tüm bu yönleriyle ataerkil bir sanattı. Aşk, en temel temaydı; aşk, âşık ve sevgili üçgeninde ataerkil ortamda erkek şairler tarafından

1. *Adab* anlayışı için bkz. Halil İnalçık “Klasik Edebiyat Menşei: İrani gelenek, saray işret meclisleri ve musahip şairler” *Türk Edebiyatı Tarihi I*, der. Talât S. Halman vd., 2006, s. 219-242. Ayrıca bkz. Nuran Tezcan “Osmanlı Türk Edebiyatını Yeniden Anlamak ya da Taşları Yerine Oturtmak: Halil İnalçık'ın Has-bağçede 'ayş u tarab: Nedimler, Şairler Mutribler kitabı Üzerine” *Divan Edebiyatına Yeniden Bakış*, 2016, s. 320-368.

özgürce üretiliyordu. Öte yandan kadının toplumsal hayatta olmaması dolayısıyla kadına yönelik önyargılı, olumsuz ve aşağılayıcı “Orta Çağ” değer yargıları toplumda tartışmasız bir kabul yaşıyordu.

Tüm bu yönleriyle şiir söylemek, şair olmak, erkek işiydi!

Böyle bir ortamda “kadın”, nasıl şair olabilirdi, olabiliyordu? Ataerkil normlar içinde kendini şair olarak nasıl var ediyordu? Ve 19. yüzyılda kadın kendisini hangi görünmezlik noktasından toplumsal görünürlüğe taşıyordu? Ataerkil normlar kadına nasıl bakıyordu? Kadının şair olması ataerkil normları nasıl etkiliyordu?

Divan şiirine damgasını vuran şairlere baktığımız zaman şiirin öncüllerinin müderris, kadı, kâtip olduklarını, yani medrese kültüründen yetiştiklerini görürüz. Medrese eğitiminden gelen şairlerin kadı, müderris gibi makamlarda bulunması; bu ortamlardaki kültür alışverişi, duygu ve düşünce alışverişi içinde bulunmasına karşılık, medrese eğitimi almayan, şair mekânlarını solumayan bir kadının konak hayatı koşullarında şiir motivasyonu, birikimi, cesaret ve iddiası nasıl geliyordu?

Leylâ Hanım’ın divanındaki kaside ve gazellerinden onun teknik olarak sağlam bir yapıya, söz varlığı ve mazmun olarak kapsamlı bir birikime sahip olduğunu görüyoruz. Bilindiği gibi “divan” şiiri yazmak için aruz ve beyit tekniğini bilme, kafiye bulma gibi temel bilgiler bir yana, şiirin söz varlığını, mazmun dünyasını, mazmunların anlam göndermelerini, teşbih mantığını, 19. yüzyılda doğrudan bir bağı kalmasa da Fars edebiyat kültürünü bilmek gerekir. 18. yüzyılın ikinci yarısında doğmuş, 1848’de vefat etmiş olan, II. Mahmud döneminin (1785-1839) ünlü şairi Leylâ Hanım, edebiyat biriki-

mini, dönemin ileri gelenlerine kendini kabul ettiren şair kişiliğini nasıl kazandı?

Kazasker Moralızâde Hamid Efendi’nin kızı olan Leylâ Hanım’ın soylu bir aileye mensup olduğunu, dayısının 19. yüzyılın önde gelen şairi İzzet Molla olduğunu biliyoruz.<sup>2</sup> İzzet Molla’nın sürgünde Sivas’ta (1829) ölümü dolayısıyla yazdığı mersiyede “*veliyi-i ni’metim*”<sup>3</sup> dediği dayısından iyi bir eğitim almış olduğu bilinmektedir.<sup>4</sup> Konak hayatının içinde okuma-yazmadan, Kur’an

2. Leylâ Hanım, III. Selim (1808) ve II. Mahmud döneminde (1785-1839) yaşamıştır. Osmanlı’nın askeriyeden resmi hayata, kılık kıyafetten Avrupai eğitime, müziğe değin büyük bir reform dönemidir. Donizetti Paşa ile Osmanlı sarayına Avrupa müziği girer. Osmanlı müziğinin temsilcisi Hammâmîzâde Dede Efendi saraydan ayrılıyor. İlk gazete *Takvimi Vekâyi* (1831) çıkar. 1839’da II. Mahmud’un oğlu Abdülmecid tahta çıkar ve Tanzimat Fermanı ilan edilir. Bu dönemde, klasik edebiyatın doruk ismi Şeyh Galip (1757-1799) tüm şöhreti ile edebiyata hâkim. Artık Farislerle boy ölçüşme iddiasını aşmış, kendi dünyasına dönmüş olan Osmanlı edebiyatında, konusunu, duyarlığını şairin kendi çevresinden alan gazeller ve mesneviler yazılır. Bir yandan Türkçe deyimler ve günlük dil ile şiir dili Türkçeleşirken banale varan bir söyleyişle gazeller yazılır. Örneğin sarayda görevli Enderunlu Vasıf (1786-1824), öte yanda müderrislikten Galata kadılığına kadar yükselen İzzet Molla (1829) klasik edebiyatın yenilikçi ismi olarak edebiyatta yerini alır. Keşan sürgününü anlatan ve konusunu gerçek hayattan alan sergüzeşt mesnevisi ile edebiyatta içeriksel değişimle çağa damgasını vurur. Şeyh Galib’in *Hüsn-ü Aşk*’ına nazire olarak klasik-romantik tarzda yazdığı *Gülşen-i Aşk* denemesi ise artık ideal aşkı anlatan klasik mesnevinin devam edemeyeceğini gösteren zayıf bir deneme olarak kalır. Leylâ Hanım’ın şairliğinde önemli bir yeri olan İzzet Molla, akrabası olan (Leylâ Hanım’ın babası) Kazasker Moralızâde Hamid Efendi’nin himayesinde yetişmiştir.

3. *Leylâ Hanım Divanı* Mehmet Arslan tarafından yayınlanmıştır. Yazımdaki şiir alıntıları Mehmet Arslan’ın yayınındandır: *Leylâ Hanım Divanı*, 2003.

4. *Kan aglasun bu didelerim haşır olunca tâ / Kıydi veliyi-i ni’metime çarh-ı bi-vefâ* [Vefasız felek benim velinimetime kıydı, kıyamete kadar gözlerim kan ağlasa yeridir.]

İzzet Efendiydi sebep-i ‘izz ü rif’atim / Çok gördi âhir anı da çarh-ı deni bana [Benim şerefli ve yüksek insan olmamın sebebi oydu, ne yazık ki alçak felek bunu bana çok gördü.] *Divan* 109.

öğrenmeye, aruz, kafiye, teşbih, mazmun gibi edebiyatın temel ve teknik bilgilerine değin eğitim aldığı; klasik edebiyatın olmazsa olmazı Farsçayı öğrendiğini, Fars edebiyat literatürüne hâkim olduğunu anlıyoruz. Konaktaki şair divanlarını okumuş, divanlardaki mazmunları, bu mazmunların arkasındaki bilgi ve göndermeleri ona açıklayan, anlatan bir ortam bulmuş ve şiir duyarlığı kazanmış olmalıdır. Bu açılardan baktığımız zaman Leylâ Hanım'ın, kendi döneminin bir erkek şairi kadar donanımlı bir literatür bilgisine sahip olduğunu görüyoruz. Divan edebiyatında kazanılmış genel bilgilerle belki bir aşk şiiri olan gazel yazılabilir, ama divan edebiyatı bir patronaj edebiyatıdır, dolayısıyla bir şair padişaha, devlet büyüklerine, ileri gelenlerine şiir yazabilmelidir; onlara hitap edecek yöntem ve birikime sahip olmalıdır:

Bir padişaha medhiye nasıl yazılacağı belli usulü, hitap ölçütleri ve belli mazmunları vardır. Medhiye geleneğinin getirdiği söz varlığı, deyimleri, göndermeleri vardır. Leylâ Hanım'ın bir padişaha medhiye yazmanın söz varlığına, hitap tarzına hâkim olduğunu görüyoruz. II. Mahmud'a (1839) yazdığı medhiyede padişaha

*Merhamet-vâye şehen-şâh-ı zamân Hân Mahmûd*

*/ Ki odur Ümmet-i merhûmeye râhat-bahşâ*

[Zamanın merhamet sahibi padişahı Mahmud Han, Müslümanları koruyan O'dur!]

*Zâtı Hakdan bize bir mevhibe-i uzmâdır / Şükürin ifâ idemez cânını vîrse dünyâ* (103)

[Onun varlığı bize "büyük bir bağış"tır, dünya canını verse yine de şükür duygusunu yeterince yerine getiremez.]

diye hitap ediyor ve usule uygun olarak padişahın düşman karşısındaki üstünlüğünü, kılıcının keskinliğini, düşmanları nasıl yok ettiğini, onun zamanında devletin asayiş ve adalet içinde olduğunu vurgulayarak övüyor. Övgü

*Husrevâ dâd-gerâ pâdişeh-i 'adl-ârâ / Buldı zâtınla şeref tâc u serîr-i vâlâ* (104)

[Ey adaletle donanmış, adalet sahibi padişah, senin varlığınla taç ve yüksek taht şeref buldu]

beyitiyle doruğa ulaşıyor ve ondan sonra kendi şairliğini "alçak gönüllüce" ama kendinden emin duygularla dile getiriyor ve padişahın cömertliğini överek dua ile bitiriyor. Mükemmel bir kompozisyon, akıcı bir dil, klişelerin yanında özgün, ustaca teşbihler yaratıyor. Daha ilk beyitlerde II. Mahmud'a "Ümmet-i merhume"yi yani "Müslümanları" koruyan bir padişah olduğunu ve onlar için "*mevhibe-i uzmâ*" yani "büyük bir bağış" olduğunu vurgulayanın kadın olduğunu anlıyoruz:

*Lîk lütfunla tüvân gelse dil-i nâ-şâda / Reşk ider şî'r-i metînime ricâl-i fusahâ* (104)

[Senin lütfunla mutsuz gönlüme güç gelse / erkek şairler benim güçlü şiirimi kıskanırlar]

diyen kadının, "erkek şairler" (*ricâl-i fusahâ*) tarafından kıskanılacak kadar "sağlam bir şiir" (şi'r-i metîn) yazdığının bilincinde ve cesaretinde olduğunu görüyoruz. Leylâ Hanım, şiirin "*ricâl-i fusahâ*" yani "erkek işi" olduğunun, kendisinin buna bir kadın olarak dahil olduğunun, dolayısıyla hem şair olarak hem de kadın olarak iddialı bir iş yaptığının bilincindedir. Bu kadın şair, kulluk gereği kendin-

den “ben ‘âcize” diye söz ederken de bir sultandan sanatı karşılığında maddi destek istemesini “en az erkek şairler kadar” ustaca dile getiriyor:

*Âh ben ‘âcizenin münfiki olan pederim / Deşt-i hasretde kodı bizleri böyle şâhâ*

[Ah ben aciz kulun nafakasını temin eden babam / ey padişahum bizi böyle hasret çölünde bıraktı.]

*Ya'ni dâ'î-i kadîmin Moravî-zâde fakir / Sağ ol ey pâdişehim eyledi ‘azm-i ‘ukbâ* (104)

[Yani sana her zaman dua eden Moravîzâde cennete gitti, sen sağ ol padişahum!]

Babasına sığınarak, bir kadın alçak gönüllülüğü ile padişah karşısındaki kulluğunu âcize kelimesi ile dile getirirken “sağ ol” ifadesini hem “teşekkür” anlamında, hem de “babam öldü sen çok yaşa” anlamıyla, tevriyeli (iki anlamlı) olarak günlük dilin içtenliği ile kullanıyor. Burada kendine “müşfik bir sığınma arayan” kadın yüreğinin yansıdığını görüyoruz.

Ancak bu kadın yüreği “*ricâl-i fusahâ*”yla, yani “erkek şairler”le at başı kallavi beyitler kuruyor, kurabiliyor. 1826’da Yeniçeri ocağını kaldıran (Vaka-i Hayriye) II. Mahmud’un yeni ordusunu öven kasidesinde “güçlü” bir ordunun tasviri için divan şiirinin Fars kahramanları Husrev, Dârâ ve Sâsânîlerle, ünlü hükümdar ve aynı zamanda büyük bir sanat patronu olan Hüseyin Baykara ile karşılaştırarak şiirin geleneksel kültürüne olan hâkimiyetini ortaya koyuyor:

*Öyle bir şâhdır o kim görse anı Sâsâniyân / Sâ-yis olmağa kapusunda olurdu kâm-yâb* (05)

[O öyle bir padişaktır ki Sasanîler onun kapısında at bakıcısı olsa muradına ermiş olurdu!]

Ve kendine özgüvenle Abdülmecid Han için yazdığı Ramazaniye kasidesinde bir padişah için çok önemli bir sıfat olan “adalet” vurgusunu en yoğun sıfatlarla dile getiriyor:

*‘Ahd-i ‘adl-i devletinin her şebi Kadr-i sa’id / Rûz-ı firûz-ı hümayûn himmeti ‘id-i cihân* (107)

[Senin adaletle yönettiğin devlet zamanının her gecesi uğurlu Kadir gecesi, padişahlığının uğurlu günleri de bütün dünyaya bayram]

*Dâver-i gerdûn-eser dâd-âver-i ‘âlî-güher / Menba’-ı feyz ü zafer Hâkân-ı İskender-tüvân* (107)

[Adaleti gökyüzü kapsamında olan yüce yaradılışlı adalet dağıtıcısı / İlim-irfan ve zafer kaynağı, İskender yaradılışlı Hakan]

*Kurretü’l-‘ayn-ı kerâmet nasb-ı ayn-ı ma’delet / Serv-i gülzâr-ı kerâmet server-i gîtî-sitân* (107)

[Kerametın göz nuru, adaletlilik kaynağı / keramet gülbahçesinde servi ağacı, cihana hükmeden başkomutan]

Bir kadın olarak erkek işine dahil olan Leylâ Hanım, onlarla boy ölçüşecek güçte söz varlığına, mazmun bilgisine sahip olduğunun bilincindedir. Sultanı överken, kendinden emin tonla “güçlü bir şair” olduğunu da bildiriyor:

*İtmesün bu rütbe Leylâya ki bir devrân cefâ / Ben ki **kenz-i şâh-ı ‘asrım** ana itmez mi cefâ* (106)

[Zaman Leylâ’ya bu derece eziyet çektirmesin /

ben zamanın padişahının hazinesiyim, bana hiç cefa çektirilir mi?]

*Medhini itmek ne haddimdir o şâh-i ekremîn /  
şi'rimin her beyti olsa bir **kitâb-ı müstetâb** (106)*  
[Şiirimin her beyiti beğenilen bir kitap değerinde olsa bile, yine de O keremli padişahın medhini etmek ne mümkün!]

Şairlik gücünü “asrın şahının hazinesi”yle özdeşleştirecek ya da her bir beyitinin “beğenilen bir kitap” değerinde olduğunu söyleyecek denli özgüven sahibidir. “*Kenz-i şâh-ı ‘asrım*”: 1. Şiirlerim padişahın hazinesi derecesinde değerli sözler içeriyor; 2. benim övgülerim padişahın gücünü ortaya koyan bir hazinedir, diyerek ustaca bir gönderme ile şiirinin padişahın maddi desteğine layık olduğunu belirtiyor!

*Feyz-i mîhr-i iltifâtındır ki şâhım tab'ımız / it-  
di rengin nüktelerle ma'den-i la'l-i müzâb (106)*

“Senin iltifat güneşinin feyzi, benim tabiatımı rengin sözlerle erimiş maden gibi yaptı” yani “Sana iltifat etmenin feyzi/ilhamı bende maden eritme etkisi yapıyor, bende ki şiir söyleme yeteneğini (madeni) eritip çözüyor, böylelikle tabiatımdan özgün teşbihler (cevherler) ortaya çıkarmamı sağlıyor” dolayısıyla “benim şiir söyleme gücüm senden, sana iltifat etmekten kaynaklanıyor” diyor. Burada “iltifât” kelimesi aynı zamanda padişahın şairleri koruyan maddi desteğidir, yani ondan maddi destek beklentisine de göndermede bulunuyor, ki bu maddi destek yani patronajın desteği şairlerin en büyük sanat üretme motivasyonudur. Güneşin madeni eritmesi,

“*rengîn*” ile aynı zamanda “şarap” anlamına gelen “*lâl-i müzâb*” gibi kelimeleri de tenasüp (*ihâm-ı tenâsüp*) sanatı yaparak bir araya getiriyor. Padişahın sanattaki ustalığı karşısında maddi destek istiyor, ustaca teşbihleriyle sanatının maddi desteğe layık olduğunu ortaya koyuyor. Bir kadın olarak yani sosyal platformun gerisinde sanat üreten bir kadın olarak Leylâ Hanım, bu patronaj edebiyatında padişahın nasıl maddi destek talep edileceğini ustaca ve özgün bir üslupla dile getiriyor.

Erkek şairler kadar güçlü olduğunu bilse de kendi gücünü kendinden önce yaşamış olan 18. yüzyılın ünlü kadın şairi Fıtnat Hanım (1780) ile yani hemcinsiyle karşılaştırarak bir kadınlık bilinci sergiliyor. Kendi toplumsal yerini, sanat gücünü, ondan daha üstün olduğunu söyleyerek belirliyor:

*Kandadır Fıtnat gelüp olsun benimle imtihan /  
İşte meydân-ı sühân işte kalem işte kitâb (106)*  
[Fıtnat nerededir, gelsin benimle imtihan olsun /  
İşte söz meydanı, işte kalem, işte kitap]

Ve Fıtnat’ı geçip, altı yüzyıldır şiir üretmiş ve sanatın ölçütlerini belirlemiş olan “erkek şairler” kadar güçlü olduğunu vurguluyor:

*Şöyle **merdâne** hüner-perdâz olurdu ki söziüm /  
Fıtnat'ın âsârını eylerdi bî-nâm u nişân (108)*  
[Benim şiirlerim öyle erkekçesine / güçlü hünerler ortaya koydu ki Fıtnat’ın şiirleri değersiz kaldı.]

Leylâ Hanım, birçok devlet ileri gelenlerine de medhiyeler yazmıştır. “Fâtih-i Hicâz” olarak nitelediği Kavalalı Mehmed Ali Paşa (1849), ki dönemin önemli bir devlet adamıdır (111-113) ve saray

doktoru Abdülhak Efendi (114-115) bunların başında gelir. Abdülhak Efendi'nin ne kadar güçlü doktor olduğunu, onu Aristo, Calinus (Galenos), Eflatun (Platon) ile karşılaştırarak ortaya koyar. Bunlar divan şiirinin klişeleri olmakla birlikte "Onun önünde İbni Sînâ'nın ter döktüğünü" söyleyerek klişeye yeni bir söyleyiş kazandırır (114).

*Tabîb-i pâdişâhân-ı cihândır zâtı ced-ber-ced /  
Vücûd-ı bî-nazîri revnâk-ı gülzâr-ı devlettir* (115)  
[Kendisi de ataları da cihan padişahının tabibidir,  
benzersiz varlığı devlet gülbahçesinin yüz akıdır!]

diyerek övgüsünü sürdürür ve "övgümü bir şairlik ustalığı olarak görmeyin, bu samimi bir övgüdür" diyerek abartma yapmadığını vurgular! Övgüde ustalığını sergiledikten sonra sanatını başarmış bir özgüvenle talebini dile getirir: Daha önce, ölen erkek kardeşinden aldığı bahşişin tadının hâlâ damadığında olduğu"nu ve şimdi yine perişan halimi padişaha bildir, böylelikle yaralı gönlüme bir şifa et, şimdi iyilik etme zamanıdır (115) saraydaki cariye hanımlara (kenizek) yapılan iyilikler içinde bir "istihkak"ım (tahsis edilmiş hak) yok, ama babamın hatırına bir ihsanda bulunulursa, bu ona hürmet olmuş olur" (115) diyerek yaşanmışlığın içinden özgün bir diyalogla kompozisyon yaratır. Ve

*Înâyet âdet ise şâire sûy-ı ekâbirden / Selâtin-i  
izâma ittihâz etmek de sünnettir* (115)  
[Şairlerin büyüklerden iyilik istemesi âdettir, büyüklerin de bunu kabul edip yerine getirmesi sünnettir.]

diyerek şairlik bilinciyle ustalığına karşılık ister.

Leylâ Hanım, II. Mahmud'a, oğlu Abdülmecid'in tahta çıkması ve başka vesilelerle yazdığı medhiye kasidelerinin yanı sıra Divan şiirinin diğer türlerinde (murabba, muhammes, tahmis, müseddes, tesdis, müsemmen, tesmin, terki-i bend, mersiye gibi) oldukça zengin bir bölümü oluşturan şiirler yazar. Böylelikle Divan şiirinin değişik türlerinde gücünü sergiler. Bunlardan başka Bâkî'den (1600) Nedîm'e (1730), İzzet Molla'dan (1829), Nesîbâ, Âsaf, Nihâd, Nûrî gibi kendi döneminin şairlerine nazireler yazar. Bağdatlı Rûhî'nin (1605) ünlü sosyal eleştiri şiiri olan "*terki-i bend*"ine nazire yazar. Bunu pek çok tarih manzumeleri izler.

Leylâ Hanım böylece kendini âdeta erkek şairlerin sanat gücüyle test edip eşitler. Kendi sanat gücünü bu eşitlemeyle ispat eden Leylâ Hanım onların ötesine geçer ve erkek şairlerin devlet ileri gelenlerine yazdığı medhiyelerin yanı sıra o, sara-yın "hanım" sultanlarına medhiyeler ve hanım sultanların doğumlarına tarih manzumeleri yazar.

II. Mahmud'un kız kardeşi Hibetullâh Sultan'a (1841) bahâriyye tarzında yazdığı medhiyede ondan "velinimetim" diye söz eder:

*Veliyyün-nimetim ol sûya teşrif eyleyüp bir şeb  
/ Sürûrundan şakâyık kıpkızıl olmuşdu divâne* (109)

[Velinimetim olan (o sultan) bir gece o tarafa yönelip şereflendirdiği için şakayıklar çılgınca delirip kıpkırmızı oldular.]

*Bi'hamdillâh Cenâb-ı Hazret-i Sultân-ı âlî-şân/  
Kudûmiyle tarâvet virdi bir kat sümbülistâna* (109)

[Çok şükür! Yüce şanlı Sultan Hazretleri ayak ba-

sarak sümbül bahçesine tazelik, canlılık verdi.]

*Demâdem andelîb efgân edîip arz eyler ahvâlin /  
Lisân-ı hâl ile gûyâ Hibetu'llâh Sultâna* (109)

[Sanki bülbül durmaksızın öterek halini, hal diliyle Hibetullah Sultana bildiriyor.]

Şair burada kendini bülbülle özdeşleştiriyor ve Sultan'a taleplerini iletme bahanesi yaratıyor.

Sultanın bahçeye çıkmasıyla şakayıkların kıpırmızı olması, menekşelerin, sümbüllerin, bülbüllerin sevinç duyup coşması karşısında Leylâ da coşup duygu yükselimi ile

*Bitürdüm gülistân-ı hâmeden bir tâze vü ter kim /  
Gazel tarzında gûyâ benzedi bir verd-i handâna* (109)

[Kalemin gülbahçesinden gazel tarzında taze / yeni açmış gül çıkardım / güle benzeyen yepyeni bir gazel çıkardım]

diyerek ustaca bir geçişle şairlerin ustalık ölçütlerinden olan “kaside içinde gazel söyleme” geleneğine uyarak bir gazel yerleştirir.

Leylâ Hanım burada Sultan ile divan şiirinin erişilmez kahramanı “sevgili”yi birleştirerek arzu nesnesi önünde “talebine ulaşmak üzere olan insanın sabırsız heyecanı” ve hayranlıkla ona yalvarır:

*Der-i kûyunda feryâd eylesen de eyleme ta'yîb /  
Gedâlar hâlîni arz eyler elbet şâh-ı devrâna* (109)

[Mahallende feryat ettiğim için / dileklerimi söylediğim için beni ayıplama, fakirlerin devrin sultanından talepte bulunması normaldir.]

Kendisini yine Divan şiirinin klişesi olan “ge-

dâ” yani fakir, dilenci ile özdeşleştirerek patronajın gereği olan “para” talebine gönderme yapar. Bahçede güzel sultanı görmek şair için maddi desteğe kavuşma heyecanı yaratır! Ve böylece Leylâ Hanım sevgili-âşık klişesini ustaca kullanarak şair-patron ilişkisini “kadın” sosyetesinde yeniden üretir.

*Görüp nûr-ı cemâlin gonca-i ümmîdim açıldı /  
Safâ bahş etdi eşârım yine bu cân-ı nâlâna* (110)

[Onun nur gibi yüzünü görünce ümidimin goncası açıldı, şiirim inleyen gönlüme safâ bahşetti.]

*N'ola fahr eylese Leylâ kulu şimden girü zîrâ /  
Keşîde kuldı nâm-ı Hazret-i Sultân'ı dîvâna* (110)

[Leylâ bundan sonra ne kadar övünse yeridir, Sultanın adını Divanına çekti/Divanının en başına kaydetti.]

Leylâ, Sultan'ı öven şiir yazdığı için Sultan'ın adı Leylâ'nın Divanı'nda yer alıyor; böylece Leylâ'nın Divanı'nın değeri yükseliyor, ama aynı zamanda Leylâ'nın güzel şiiri ile Sultan'ın adı edebiyatta kayda geçip kalıcı değer kazanıyor, böylece Leylâ, Sultan'ın adını ebedileştiriyor.

Şeyh Galib'in III. Selim'in kız kardeşi Beyhan Sultan'a yazdığı medhiyeler bir yana bırakılacak olursa, altı yüzyıllık divan şiirinin sonunda Osmanlı İstanbul'unda artık “adı ve kimliği” belli olan “bir kadın”, başka bir “kadın” tarafından “şiirin kahramanı” oluyor. Böylelikle kadınlara şiir yazılan bir sürecin kapısı açılıyor!

II. Mahmud'un kız kardeşi Esmâ Sultan'a (1848) dönemin tercî-i bend tarzında medhiye yazar (183-187).

*Meh-i burc-ı azamet hâmi-i ehl-i irfân / Hâher-i şâh-ı cihân Hazret-i Esmâ Sultân*

[Büyüklük burcunda yer almış olan ay! İlim ve sanat sahiplerinin patronu/koruyucusu, Cihan Padişahının (II. Mahmud) kızkardeşi]

nakaratıyla 5 bendden oluşan manzumede Esmâ Sultan'ın soyluluğunu, cömertliğini, pek çok insana yaptığı/sağladığı maddi desteği dile getirir. Pek çok maddi sıkıntı çektiğini “mesken”inin harabeye dönüp genç yaşta saçlarının ağardığını dile getiren şair, Esmâ Sultan'ın sağladığı yardımla mutlu olmuştur:

*Sâyesinde ben o sultân-ı kerem-fermânın / Nola eylersem eger şevk ile îd üstüne îd. (184)*

O cömert sultanın sayesinde bayram üstüne bayram yapacak denli sevinmiştir. Teşekkür olarak kaleme aldığı bu “tercî-i bendde” dönemin sanat ehlinin “onun kapısının eşğine” teşekkürle nasıl yüz sürdüklerini vurgular:

*Zurefâ dergah-i sultâna cebîn-fersâdır / Nefesi âdeme sermâye-i rûh-efzâdır (186)*

[Zarifler yani şairler o sultanın dergahına / konağına alın koyanlardır, onun nefesi/desteği cana can katan sermayedir.]

*Dergehi melce-i ehl-i dil olup Mevlâ'dan / Zât-ı zî-şânı bize mevhibe-i uzmâdır (186)*

[Konağı gönül sahiplerinin/şairlerin/ilim irfan sahiplerinin sığınağı olup onun şanlı kişiliği büyük bir ihsandır.]

II. Mahmud'un kızları olan Atiyye (1824-1850.189),

Münîre (1824-1825.190), Fâtma (1809-1809.191) ile Abdülmecid'in kızları, Refia (1842-1880.200), Naîme (206) sultanların doğumuna tarih manzumeleri yazar. Kızlarının doğumu vesilesiyle adı geçen padişahları da cömertlikleriyle över. Refi'a'nın doğumunu kutlarken babaların kız çocuklarının isteklerini kırmayacağını vurgulayarak Refia bebek “vasita”sıyla “ihsan” talebini dile getirir:

*Geçer elbette sözi duhter-i sa'd-ahterin / N'ola tevsît edip eylersem ümîd-i ihsân (200)*

Bir kadın dayanışması üzerinden sultana ulaşır.

Toplumsal piramidin en yüksek sınıfı olan saray hanımlarına yazdığı şiirlerin yanı sıra kendi çevresindeki kadınlar için de şiir yazar. Ki bu kadınlar, hayatını doğrudan paylaştığı kadınlardır. Genç yaşta ölen, “perestâram” dediği “besleme”si Saadet'in vefatına içten bir üzüntüyle kanlı gözyaşı dökerek tarih düşürür (219). Annesi Hatice Hanım'ın “beslemesi” olan ve tam “çerâğ” edileceği [serbest bırakılacağı] zaman genç yaşta vefat eden Seyyâre'ye “kemâl-i hüzn” ile tarih düşürür (226). Ayrıca çevresindeki Laleli katibinin kızı Râbia Hanım (219), 22 yaşında ölen ahretlik Andelib Hanım (220), kendisinin süt kardeşi olan Emine Hanım (221), Rumeli kazaskeri Rahmi Beyin Kızı Safiye Hanım (223 – Rahmi Bey'in kızı için ne kadar ağladığını dile getirerek), Râgıba Hanım (224 – annesinin ve kız kardeşlerinin onun için ne kadar çok ağladığını vurgulayarak), Hacı Molla'nın arkasından çok ağladığı eşi Refiâ Hanım (225), Defterdar'ın eşi Şefika Hanım vefatlarına (226) tarihler düşürür. Feyzî Efendi'nin oğlu Rızâ'nın doğumuna düşürdüğü tarih şiirinde “vâlideyn” yani

“anne ve baba”sını birlikte kutlar (213). Nâfiz Efendi'nin doğumu için yazdığı tarih şiirinde anne Kebîre Hanımı kutlar:

*Sa'îd olsun Kebîre Hanıma Hak verdi bir mah-  
dûm / Burûsa'da gelip akvâna kıldı âlemi dil-  
şâd* (213)

[Kebîre Hanıma kutlu olsun, Allah ona bir oğlan verdi. Bursa'da dünya'ya gelip dünyayı mutlu kıldı.]

Sâmih Beg'in doğumu için yazdığı tarih şiirinde de anne Behiyye Hanımı kutlar:

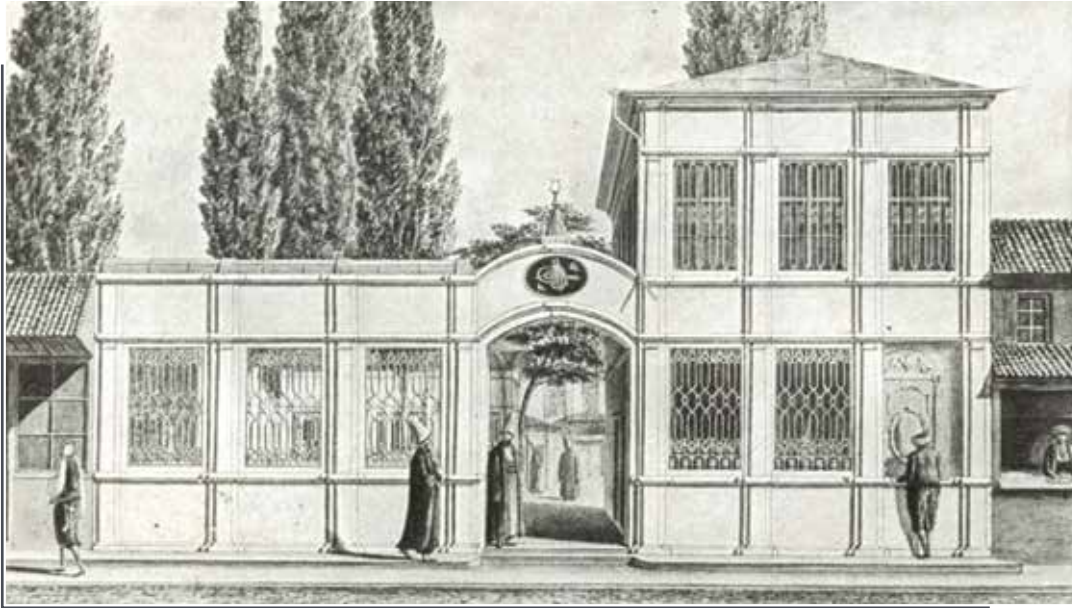
*Virîd bir mahdûm Hak şimdi Behiyye Hanım'a  
/ Makdemini atvel-i ömr ile meymûn eyleye.*  
(214)

[Allah şimdi Behiyye Hanım'a bir oğlan verdi, dünyaya gelişini uzun ömr ile uğurlu eylesin.]

Erkek şairlerin sosyal hayatta “tabu” olan kadını

anmaya ve anlatmaya cesaret edemedikleri eserlerinde kadına önyargılı ve olumsuz bakışına, ya da “hangi milletin kadını daha iyidir” arayışının ötesine geçemeyen yaklaşımlarına karşılık Leylâ Hanım, kendi çevresindeki kadınlara adlarını anarak yer veriyor, böylece “hayatın içindeki kadın”, yani edebiyatın klişesi olmayan “gerçek” hayattaki “kadın” şiire giriyor. Bu yönüyle Leylâ Hanım, bir kadınlık bilinci sergileyerek “kadını sosyal görünürlüğe” taşır ve aynı zamanda klasik şiirin bir tabusunu kırar, önemli bir yenilik getirir. Artık “kadın”ın adı vardır!

Saray ve hanımları, devletin ileri gelen kesimi ile ilişkisi olan Leylâ Hanım Mevlevilik tarikatına bağlı olması dolayısıyla Galata Mevlevihanesi çevresiyle de yakın bağı bulunmaktadır. İstanbul'un önde gelen bir ailesine mensup olması dolayısıyla birçok devlet adamına onların yüksek makamlara atanmalarını kutlamak için veya yaptırdıkları binalara tarih manzumeleri sunuyor ya da vefatları dolayısıyla tarih manzumeleri yazıyor:



Şair Leylâ Hanım'ın mensubu olduğu Galata Mevlevihanesi'nin 1800'lü yıllardan bir görüntüsü, Divan Edebiyatı Müzesi'nin 1978 yılındaki konferans kitapçığında bu şekliyle kapakta kullanılmıştı. (İBB Atatürk Kitaplığı)

■ Kendini erkek şairlerin sanat gücüyle sınavıp eşitleyen Leylâ Hanım onların ötesine geçer ve erkek şairlerin devlet ileri gelenlerine yazdığı medhiyelerin yanı sıra o, sarayın “hanım” sultanlarına medhiyeler ve hanım sultanların doğumlarına tarih manzumeleri yazar. ■

II. Mahmud’un şehzadelerinin sünnet düğünü (192-193), Sa’îd Paşa’nın II. Mahmud’un damadı olması (193), Abdülmecid’in tahta çıkması (194), Galip Paşa’nın vezir olması (195), Mustafa Paşa’nın Edirne valisi olması (197), Mekki-zâde’nin 3. kez şeyhülislam olması, Tâhir Paşa’nın Aydın valiliğine tayinini (İtdi âfâki efendin tenvir/ müjde müjde gözün aydın Leylâ diyecek denli içten bir kutlama. [199]), Ârif Bey’in 2. kez Rumeli Beylerbeyi olması, Sıddık Beg’in nakibül eşrâf olması (201), Yahya Bey’in Rumeli Beylerbeyi (202), Rahmi Beg’in Anadolu Beylerbeyi (203), Tahir Bey’in Şeyhülislam (204) II. Mahmud’un Beylerbeyi sahilinde yaptırdığı saraya kutlama (204-205), II. Mahmud’un Sultan Ahmed Camii’ne muvakkithâne yaptırmayı (İstanbul’da birçok binayı yenileştiren sultanın bu muvakkithane ile Sultan Ahmet Meydanı’nı nasıl güzelleştirdiğine ve İstanbul’u “zaman belirleme merkezi”ne dönüştürdüğüne dikkat çekerek ustaca bir ifade ile sultanın ömrünün her saatinin bin saat olmasına dua eder. [205-206]), Mısır Valisi Mehmed Ali Paşa’nın oğlu Said Paşa’nın kumandan (207-208), Yahya Bey’in 2. kez Rumeli Beylerbeyi (208), Hamdullah Efendi’nin Anadolu Beylerbeyi (209-210), Rahmi Beg’in Rumeli Beylerbeyi (210), Necîb Efendi’nin Çavuşbaşı (211), Münir Beg’in Edirne valisi (214), Atıf Beg’in Bahriyye müsteşarı (215), Bursalı Hacı Ali Baba’nın (215) Keçecizade İzzet

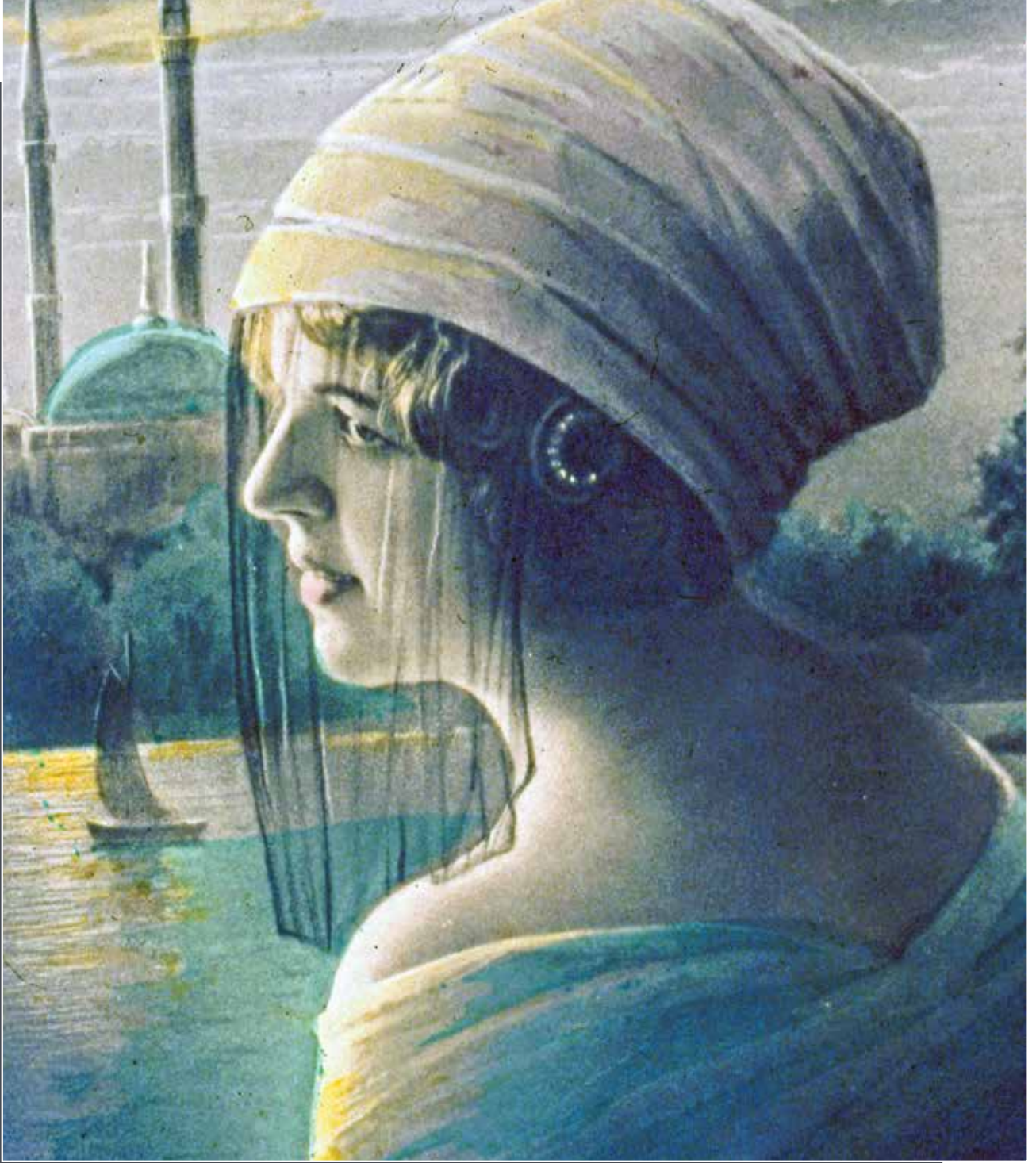
Molla (216) Arif Beg (217), Silahdar Mehmed Beg (218), Mir-i âlem Topuzluzâde (218), Fener kadısı Raif Efendi (220), Ahmed Efendi Tevfik Efendi, Mehmed Beg (220-222) Kapıcıbaşı Ali Aga (225) vefatlarına tarih düşürme şiirleri yazmıştır. Subaşı Ömer Ağa’nın Anadolu Hisarı’nda kahvehane yaptırmasını şiirle kutlamıştır (227). Bunların içinde belki de en ilginç Rumeli Beylerbeyi Rahmi Beg’in sakal bırakmasına (210) yazdığı tarih düşürme şiiridir:

*O mahdûm-ı hüner-perver idince hattını izhâr /  
Yazıldı şüphesiz levh-i cemâle nûrdan âyet; Gö-  
re ol necl-i pâki valideyni pîr ü rûşen-dil / Bu-  
dur subh u mesâ Leylâ’ya da’vât-ı safâ-gâyet.*

[O hünerli oğul sakalını bırakınca yüz levhasına nurdan ayet yazıldı; anne-babası o temiz soylu oğlun hep aydınlık yüzünü görsün; Leylâ’nın hep duası budur].

Onun çevre ilişkisinin yakınlık boyutunu göstermesi bakımından bize önemli ipuçları veren dizelerdir.

Bu manzumeler karşılığında dönemin ya da şiir sanatı geleneğinin gereği olarak bahşişler alan Leylâ Hanım’ın, şiirlerinde adı geçen kişiler için kullandığı samimi ifade dili onun bir kadın olarak hanım ve beylerden oluşan geniş ve yüksek sınıf bir sosyal çevreye sahip olduğunu görüyoruz. Böylece bir kadın şairin kendi sosyal çevresi şiire giriyor. Bu şiirlerde, klişenin kalıplarından kurtulamayan, sosyal normları aşamayan erkek şairlere karşılık, gelenekli şiire “konağından” katılan bir kadın şair olarak içten ve doğal bir duygulanımla yeni bir açılım getirdiğini görüyoruz. Kadın olmanın getirdiği



Kadın oryantalist. (İBB Atatürk Kitaplığı)

“çevre/mahalle baskısı” karşısında ezilmeyen, duyarlılığını özgürce dile getiren bir kadının fiziki dünyasını buluyoruz. Bu anlamda 19. yüzyılın başında erkek egemen şiir sanatında bir kadın şair olarak kendi çevresinden ilhamla sanat üreterek klasik şiire yenilikçi bir açılım getiriyor.

■ **Leylâ Hanım sevgili ile âşığın arasına giren ve sevgiliye kavuşmayı engelleyen rakibe isyan duyguları, sevgiliye duyulan çılgınca aşk duyguları, âşık ile sevgilinin buluşma mekânları ve saklanamaz aşk ıstıraplarını özgürce dile getirmiş, âdeta çevre baskısına meydan okumuştur.** ■

Leylâ Hanım’ın şiirlerinde dikkat çekici başka bir nokta da dönemin erkek şairlerinde var olan, bir anlamda ataerkil toplumun entelektüel tartışma alanı olan zâhîde/sofuya çatma, Yezidleri aşığılama, Ehl-i beyt sevgisi, Mevlânâ hayranlığı gibi konularda da içten bir duygulanma ile şiirler yazmasıdır. Bu şiirler önyargılar içerse de en az erkek şairler kadar cesaretli bir söyleme sahiptir. Böylece gerek devlet büyüklerine yazdığı kasideler ve tarih manzumeleri, gerekse toplumsal eleştiri içeren beyitleri ile kendini kanona dahil bir kadın şairle karşı karşıya olduğumuzu görüyoruz.

*Zâhid-i huşk eylese bir günde bin halt-ı kelâm / Bir mehi vasf eylemekden gayri kâr olmaz bana (232)*

[Dünya zevkini bilmeyen/anlamayan kaba sofı, bir günde binlerce laf etse de beni bir güzeli anlatma zevkinden mahrum edemez.]

*N’ola bilmezse eger zâhid-i har kıymetimiz / Çünkü rindân iledir leyl ü nehâr ülfetimiz (257)*

[Eşek sofı, bizim kıymetimizi bilmezse bundan ne çıkar, bizim muhabbetimiz/sosyal çevremiz dünya duygularını tanıyan, şiirden, sanattan anlayan hoşgörülü rindlerledir.]

*Bende-i Monlâ Celâlüddîn Rûmîyim bugün / Münkirânın atdığı ahcâr bâr olmaz bana (232)*

[Ben Mevlânâ Celâlüddin’in kuluym, münkirlerin yapacağı saldırı/eleştiri taşları bana tesir etmez.]

Leylâ Hanım, bir kadın olarak asıl cesaretini gazellerinde gösterir. “Sevgili”ye açık bir duygulanımla hitap ederek aşk duygusunu özgürce dile getirmesi dikkat çeker. Divan şiirinin klişe sevgilisi Leylâ Hanım’ın gazellerinde “ete kemiğe” bürünür. Divan şairinin “âşık, ulaşılmaz sevgili ve rakip” üçgeninde Leylâ Hanım, klişenin içinden kendi duygularını açığa vurur.

Mahalle baskısının otoritesi olan zâhid/sofuya, sevgili ile âşığın arasına giren ve sevgiliye kavuşmayı engelleyen rakibe isyan duyguları, sevgiliye duyulan çılgınca aşk duyguları, âşık ile sevgilinin buluşma mekânları ve saklanamaz aşk ıstıraplarını özgürce dile getirmiş, âdeta çevre baskısına meydan okumuştur.

Aşk duygusuyla “kızıl dîvâne”dir, dili tutulur, ayrılık şişinde kebab olmuştur, su kenarında gizlice buluşur, sevgilisine sokulur, şarap içip sarhoş olur, toplantılarda âşığını gözler, kıyafetini beğenir, aşktan bir şey gözü görmez, “ne derlerse desinler” diyerek dedikodulara aldırılmaz. Sevgili ile buluşma, karşılaşma ve kavuşma anlarını, zaman ve mekanları günlük hayatın duygulanımlarının içinden yeniden üretir. Zaaflar, aksilikler, umutlar, son anda kaçan fırsatlar, ama vazgeçilmez “sevgili” “hizmetine

âmâde olduğu” sevgili! Sevgiliyi bu kadar özgün yapan gücün de kendi “şairlik gücü” olduğunun bilincindedir.

*Efendim zülfünün zencîrine Leylâyı bend eyle / Kızıl dîvâne oldı leblerin yâd eyleyip zîrâ* (229)

[Efendim saçlarının zincirine Leylâ’yı bağla, çünkü o senin dudaklarını anıp çılgınca aşktan deli oldu.]

*Leblerin şevkiyle fark etmem nedir sayf u şitâ / Bir kızıl dîvâneyim zevk-i bahâ olmaz bana* (232)

[Dudaklarının yakıcı arzusuyla kış yaz fark etmez bana, ben çılgınca sana âşığım, benim için bu zevke baha biçilemez.]

*Seni gördükçe zebânım tutulur ağızımda / Hâlimi arz ederim olmasa âşıkda hicâb* (232)

[Seni görünce dilim tutuluyor, âşıkta utanma/çekinme duygusu olmasa sana ne kadar âşık olduğumu söylerim, ama bu utanma duygusu yüzünden söyleyemiyorum.]

*Nice dem âteş-i ruhsârına dil yanmış iken / Sîh-i fûrkatle yine bağrımı gel itme kebâb* (234)

[Ben sana öyle âşığım ki ne olur beni anla ve ayrılık şişiyile bağrımı yakma.]

*Kenâr-ı cûyda dildâr ile hem-meclis olmuşduk / Görüp mahfîce ol dem eyledi kâfir rakîb ifsâd* (244)

[Ah, tam sevgiliyle su kenarında gizlice buluşmuştuk, ama kafir rakip bizi gizlice görüp fesatlık yaptı, ortaya çıkıp buluşma keyfimizi kaçırdı.]

*Görenler nûr-ı vechin üzre ol zülf-i siyehkârı / Beyâza kaplı gûyâ ferve-i semmûr görsünler* (245)

[Görenler o parlak bembeyaz yüzün üzerinde siyah saçları görsünler, sanki beyaz kumaşla<sup>5</sup> kaplanmış samur kürk görmüş olurlar.]

*Demâdem hâba varmış çeşm-i mestin gibi sultânım / Şarâb-ı aşk ile Leylâyı da mahmûr görsünler* (245)

[Aşk şarabıyla kendinden geçmiş olan Leylâ’yı senin uykuya dalmış sarhoş gözlerin gibi görsünler, sultanım!]

*Benim meyhânede mey nûş edip mahbûba meyyâlîm / Görüp ta’n eyleme zâhid ki ahvâl-i şebâbetdir* (248)

[Ey sofu, benim meyhanede şarap içip sevgiliye meyl ettiğimi görüp ayıplama, bu gençlik halidir.]

*Kul meclisi âmâde ne derlerse desinler / İç dilber ile bâde ne derlerse desinler* (254)

[Ayıplamalara aldırma, şarap meclisini hazırla, sevgiliyle şarap iç, ne derlerse desinler!]

*Leylâ o perî-rûya biraz ‘arz-ı hulûs it / Düş pâ-yına tenhâda ne derlerse desinler* (255)

[Leylâ o peri yüzlü güzele yakınlık göster de تنها yerde ayağına düşüp/yalvarıp samimiyet kur, aldırma ne derlerse desinler!]

*Dün geldi yine meclise bir şâla bürünmüş / Gördüm o cefâ-pîşeyi peşmînede mahfuz* (265)

5. Beyaz: bir çeşit kaftanlık kumaş, boğası. Bkz. İnalçık, Halil. *Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar*, 2008, s. 93-94.

[Dün yine dostlar meclisine şala bürünmüş olarak geldi, sanki “aşk cefasını” yüne sarılıp muhafaza edilmiş gibi gördüm.]

*Seni andıkça ey gül-ter bu cism-i nâtiwân ditrer / Cemâlin eyleyüp ezber dehân âşık zebân âşık* (271)

[Ey taze gül gibi olan sevgili, seni andıkça aşktan takatsiz kalan gönlüm titrer, ağzım ve dilim durmaksızın senin yüz güzelliğini söyler.]

Âlemde müşâbih sana nâdirdir efendim / İnkâr edemem meh gibi zâhirdir efendim (279)

[Âlemde sana benzeyen birisi nadirdir, efendim, bu inkâr edilemeyecek kadar açıktır!]

*Bakdım sana ayırmam iki gözlerimi ben / Her kanda gidersem sana nâzırdır efendim* (279)

[Bir kere bakıp seni gördüm, artık iki gözümü senden ayıramıyorum, nereye girsem seni görüyorum.]

*Emrin var ise âşık-ı bî-çârene söyle / Her hadmetini görmeğe kâdirdir efendim* (280)

[Emrin varsa ben çaresiz âşığına söyle, senin her hizmetini görmeğe hazırdır efendim.]

*Redd eyleme bâbından o bî-çâreyi zîrâ / Leylâ seni vasf etmede şâirdir efendim* (280)

[Ey sevgili, o biçare âşığı kapından reddetme, o, seni vasf edecek olan şair Leylâ'dır.]

Divan şiirinde âşıkla sevgilin buluştuğu “bahçe” yani klişe bahçenin yerini Leylâ Hanım'da Beykoz ve Fıstıklı alır. İstanbul'da II. Mahmud ile başlayan yeni sosyal hayatın izleri olarak yorumlayabileceğimiz Beykoz ve Fıstıklı o dönemin ünlü gezinti

yerleridir. Çırağan Sarayı ile Topkapı'nın kapalı ortamından çıkan Osmanlı sarayı İstanbul'un hayatına giyimden eğlenceye değin yeni bir yaşam tarzı getirmiştir ve ünü günümüze kadar gelen gezinti yerleri zamanın modası olmuştur. Kadın ve erkeğin birlikte gezmelerine getirilen tüm yasaklara rağmen önlenemeyen buluşmalar yaşanmıştır.<sup>6</sup>

*Dildâr ile Beykoz'da gezip hayli yoruldu / Fıstıklı'da bir dîde-i bâdâma uruldum* (285) [Sevgili ile Beykoz'da gezip dolaşp çok yoruldu, Fıstıklı'da da bir badem gözliye vuruldum.]

*Zabt eyleyemezken beni zincîr-i teselsül / Bağlandım o gisû-yı siyeh-kâra tutuldum* (285)

[Ben zaten zincirin zapt edemediği çılgnım, bir de o baştan çıkarıcı siyah saçlara tutuldum.]

*Bir vech ile mest itdi beni bâde-i la'li / Târîf edemem kendimi bilmem yine n'oldum* (285) [Dudaklarının şarabı beni öyle sarhoş yaptı ki bana yine ne oldu, ben de bilmiyorum.]

6. “İstanbul'un II. Mahmud dönemindeki gezinti yerleri gezinti âlemleri: Gece yarılarında Hanımlar Arabalardan inince: (...) Erkekler ağaç altlarında otururlar kadınlar arabaların içinde çevrede dolaşırlardı (...) Yarı geceye doğru hanımlar arabalarından inerler, kendilerini bekleyenlere yaklaşır naz ve eda içinde ağaçların kuytulukları altında aşk ve ilgi alışverişi başlardı. Ahlar, oflar, aşk duyuruları, pembe zarflar içinde sevgi duygularını içeren mektup alışverişleri, şarkılar, gazeller birbirini izlerdi. Bütün bir gün başkalarının gözlerinden saklanılmak istenilen gizli sırlar açığa vurulur, sevgiler sağlanır, buluşma sözü alınır. (...) kadınlarla erkeklerin buluşmaları sözde yasaktı. Bu yasak gitgide gevşemiş gezintiye çıkan nazlı ve âlemlî İstanbul hanımları arabalardan inmek için gece yarılarını beklemeye gerek görmemişler (...) ayışığı ve gölgeyi beklemeye dayanamıyarak (...) kanunları hiçe saymaya başlamışlardı.” Ahmet Refik Sevengil, *İstanbul Nasıl Eğleniyordu*, der. Sami Önal, 1985, s. 156-159.



Beykoz Gökü'nda bir kadın. (Fausto Zonaro)

*Ünsiyetimiz germ olıcak vakt-i şitâda / Ol şûh-ı cefâ-pîşeye istekle sokuldum (285)*

[Kış mevsiminde aramızdaki dostluk artınca o bana cefa çektiren sevgiliye istekle sokuldum.]

*Ol gonca-femin neydi hevâ vü hevesiyle / Sular gibi cûş etdim idi şimdi duruldum (285)*

[O gonca dudaklıya duyduğum aşkın tutkusuyla sular gibi coştum, şimdi duruldum.]

*Dildâr ile beynimdeki esrâr-ı nihânı / Ketm eyledim ammâ yine ağıyâra duyuldum (286)*

[Sevgili ile aramızdaki gizli sırları saklayıp gizledi-

ğim halde yabancılar tarafından sırlarım duyuldu.]

*Arz etmeğe yok tâkatim ahvâlimi Leylâ / Dil-dâr ile Beykoz'da gezüp hayli yoruldum (286)*

[Halimi anlatmaya hiç takatim yok, çünkü sevgili ile Beykoz'da gezip yoruldum.]

*Bu şeb ol şûh-ı cefâ-pîşe ile mey çakalım / Reşk ile tâ-be-seher kalb-i rakibi yakalım (286)*

[Bu gece o cefa çektirmeyi huy edinmiş o şuh ile şarap içelim, böylece sabaha kadar rakibin kalbini kıskançlıktan yakalım.]

*Rûy-ı rakîbe bakup bâdeyi bensiz çakup / Cânunu nâra yakup bezme kebâb etdin âh (297)*

[Rakibin gözünün içine baka baka bensiz onunla şarap içip benim canımı ateş gibi yaktın, kebab yaptın.]

*Dün geldim o cüvân ile meclisde bir yere / Benzetmiş ebruvânını keskin hançere (298)*

[O cüvân ile dün mecliste bir araya geldik, kaşını keskin bir hançere benzetmiş]

## Kendi Dönemindeki Kaynaklara Göre “Kadın Şair”in Toplumsal Yeri ve Kadına Bakış

Kendi döneminin kaynaklarında onun “şairlik gücü” kabul edilmiş ve “zeki, hazır cevap, akıcı şiir söyleyen ve Osmanlı şairlerinin şöhretlilerinden olduğu” yazılmıştır. Ancak “şiirinin güzelliği yüzünün güzelliğine üstün olduğu için bülbüle benzetilmiştir”<sup>7</sup> değerlendirmesi yapılmış, dolayısıyla bir kadının başarısı “yüz güzelliği” üzerinden ölçülendirilip aşağılanmıştır. Bazı kaynaklarda ise “nasıl bir şair” olduğundan çok özel hayatına odaklanılmıştır:

Her ne kadar Moralı Hamid Efendi’nin “*duh-ter-i pâkizesi*” (namuslu kızı) olduğu, Keçecizade İzzet Molla soyundan geldiği yazılsa da onun balmumcu bir delikanlıya âşık olduğu üzerine bir fıkraya yer verilir:

Leylâ Hanım’ın sık sık balmumcu dükkânına gittiği, bu durumu fark eden birisi orada çalışan

delikanlıya “*Şem’-i rûhuma* [yanağımın mumuna] *dikkat ile bakma yanarsın*” demesini önerir. Yine bir gün dükkâna geldiğinde delikanlı bu mısraı söyler, Leylâ Hanım da ona “Hattın [ayva tüylerin] gelecek sen de beni mumla ararsın” dediği anlatılır.

“*Şâ’ir-i meşhûredir*” ve “Keçeci İzzet Monla vasıtasıyla tahsîl-i ma’ârif-i edîbe eylemiş” ifadeleriyle onun ünlü ve soylu bir aileye mensubiyeti vurgulanmış olmakla birlikte cinsiyetçi bir dille değerlendirilmiştir. Leylâ Hanım’ın evliliği, kocasına hizmet etmeye tepki göstermesi ve bir hafta içinde boşanmasına odaklanılmıştır. Gazellerinde özgürce dile getirdiği aşk duyguları, şiirin ana unsurları olan “*şarap*” ve “meclis” ortamını çekincesiz bir duygulanımla kullanması onun “âlûfte-i zenân”, yani “iffetsiz, namussuz” kadın olarak değerlendirilmesine yol açmıştır.<sup>8</sup>

19. yüzyıl öncesi toplumda kadının tabu olması karşısında gazeldeki “sevgili” şiirin erkek kahramanıdır, yani mahbûbdur. Bu normlarda şair kadın olunca şiirin klişe sevgilisi cinsiyet kazanmış ve Leylâ Hanım’ın gazellerindeki sevgilinin cinsiyeti odak noktası olup sorgulanmıştır.

Bu bakış ve cinsiyetçi dil, Fatma Aliye’nin (1862-1936) *Nâmdârân-ı Zenân-ı İslâmiyyân*’ında değişir:

Leylâ Hanım’ın evliliği üzerine anlatılan “kocasına tepki” hikayesinde Leylâ Hanım’ın boşanmadaki haklılığını savunmuştur. Fatma Aliye “gelin elbisesiyle telli duvağı ile ilk geceden zevcesini hizmetine alışdırmak ve kendini saydırmak fikrine (...)”

7. *Sicill-i Osmânî* “İzzet Molla’nın şâgirdi idi. Bir hafta müddet te’ehhül itdiyse de [evli kaldıysa da] *mutallaka oldı* [boşandı]. (...) Şâire ve zarîfe ve edîbe idi (...) *Hüs-n-i şîr-i veçhine fâik olmagla bülbüle teşbih edilmıştır.*” Bkz. Arslan, s. 38.

8. Mehmed Zihni, *Meşâhirün-nisâ* 1295/1880. Leylâ Hanım’dan söz eden diğer kaynaklar: *Fatin Tezkiresi* 1271/1854, Mehmed Süreyyâ, *Sicill-i Osmânî* 1311/1895, Bursalı Mehmed Tâhir, *Osmanlı Müellifleri* 1333/1917. Bkz. Arslan s. 33-35.

tepki göstererek kadının haklılığını savunmuş, ve bunu yapan “kaba” bir erkeğe Leylâ gibi “şair ruhlı” bir kızı vermek, “Leylâ’nın aslâ kadrini nazarı itibâre ve i’tinâyâ almamak demek olmaz mı?” demıştır ve bu durumun haklı olarak “biçâre Leylâ”yı, ‘İç bâdeyi gülşende ne derlerse desinler / Âlemde sen de eğlen ne derlerse desinler’ diyecek kadar isyan etmesine yol açmıştır”, diyerek onun özgür şiir dilini savunmuştur.<sup>9</sup>

Fatma Aliye’nin değerlendirmesinden yola çıkan İbnülemin de “kimliği bir türlü bilinmeyen bu koca”yı Leylâ’ya karşı kaba davranışından dolayı şiddetle eleştirir. “Kalın kafalı herif”in “biçâre kadına” yaptıklarını ayıplar. “Kadına isnâd olunan *fi’l-i gayr-i tabî* [lezbiyenlik]’nin sorumlusunun da o adam olduğunu vurgular. İbnülemin ayrıca Leylâ’nın Lebib Efendi (1867) ile şarap içip sohbet eden, özgür bir kadın olduğunu bildirir.<sup>10</sup>

Leylâ Hanım’ın özel hayatına odaklanan aşağılayıcı hikâye ve fıkralar aslında o günkü toplumun kadını “şair” olarak kabul etmediğini gösteriyor!

Başka bir söyleyişle ataerkil toplumun bir kadını “şair” olarak kabul etmeye, kadının “sosyal alanda” yaşama dahil olarak başarısını teslim etmeye hazır olmadığını gösteriyor.

Leylâ Hanım şiirlerinde sergilediği söylem özgürlüğünü ait olduğu yüksek sınıf aileye, bağlantıları olan saray çevresine ve Mevlevî tarikatının hoşgörü anlayışına borçludur. Leylâ Hanım, her ne kadar çevreden gelecek eleştirilere “ne derlerse desinler” diyecek denli çekincesiz olsa da tarikatı-

9. İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri*, 1988. Bkz. Arslan, s. 32.

10. Arslan, s. 32-33.



Kadın ve milliyetçilik üzerine bir kartpostal. (İBB Atatürk Kitaplığı)

na olan bağlılığını sıkça vurgulayarak Mevlevîlik semsiyesi altında kendini korumaya alır.

Günümüz edebiyat tarihlerinde divan edebiyatının ünlü beş kadın şairinden biri olduğu kabul edilmekle birlikte edebiyata fazla bir yenilik getirememiş “orta derece”de bir şair olduğu öne sürülür. Öneminin kadın olmasından kaynaklandığı, işlediği konular ve konuları işleyiş tarzı bakımından klasik anlayışın dışına pek çıkmadığı şeklinde değerlendirilir. Ayrıca “bir kadın şair olduğu halde bir erkek

şair için bile müsamaha ile karşılanamayacak, hoş görülemeyecek bazı serbestçe söyleyişleri”ne dikkat çekilir ve “bir kadın için fazla serbest” bulunur. İçki ve eğlence şiirlerinin hafiflik olarak yorumlanıp dedikodulara yol açtığı belirtilir. Gazelleri sade, oldukça yalın, önceki şairlerin yolundan gidip onları tekrarladığı, geleneğe uyup eski ve yeni şairlere nazireler yazdığı “bazı ışıltılı beyitleri olsa da” 19. yüzyıl klasik divan şiirine yeni bir söyleyiş getirememiş”<sup>11</sup> görüşünde birleşilir.

Bu değerlendirmelerde her ne kadar önceki kaynaklardaki cinsiyetçi bakış açısı aşılmış olsa da ataerkil bakışın yeni bir boyuttaki devamıdır. Kadının şair olarak toplumsal platformda yer alışı koşulları göz önünde bulundurulmadan Leylâ Hanım’ın divan şiiri gibi gelenekli bir edebiyatta erkek şairlerin sahip olduğu toplumsal olanaklardan yoksun olarak kendini “var etmesi” ve “kendine özgü şiir duyarlığı” yaratması göz ardı edilir. Hammer-Purgstall’dan sonra 20. yüzyılın başında ilk Türk edebiyat tarihini yazan Gibb<sup>12</sup> ise tamamen farklı bir bakış açısı ile “Bir kadının hayatı geniş kalabalıklar önünde asla önemli olmamıştır” diyerek onun “görünmez olan” toplumsal yerini belirtir ve Leylâ Hanım’ın Divan şiirindeki yeri üzerine şu değerlendirmeleri yapar:

(...) bu sebeple onun şairliği hakkında çok az bilgiye sahibiz. (...) Evlilik esaretinden kurtulmuş (...) zapt edilemeyen şairlik ruhu (...) kendini edebiyata ve zevklere kaptırmış (...) Hayat dolu ka-

dın, hazır cevap (...) Leylânın mizacı Divanına yansımıştır, şakaya düşkün ve insanların ne düşündüğü umurunda olmayan, hoşuna giden şeyleri yapmada ısrarlı (...)

(...)

Şahsiyeti ve karakteri oldukça kuvvetli (...)

(...) aynı gazelin bir mısranda İran etkisindeki şairlerde olduğu gibi bir zorlama ve basmakalıplık bulunurken bir diğer mısranda kendi gücü ve ateşli canlılığı bulunur. Divanında zevkle okunacak pek çok şiiri bulunur. (...) Konu ve ifade bakımından zarif, dili açık ve akıcı (...)

Her yerde sahte süslerle değil, eserindeki sade ve doğrulukla meydana getirdiği tesirden büyüleyici bir hisse kapılırız ve bir sanatçının karşısında olduğumuzu fark ederiz.

(...)

Üslubu açık ve dobradordur diyebiliriz, şiirini muammalarla tezyin ederek bir zorlama yoluna gitmemiştir, aksine söylemek istediği şeyi en iyi ifade edecek kelime ve terkipleri seçmeye özen göstermiştir, bunda da başarılı olmuştur, Divan’ında anlamak için ikinci kez okuma ihtiyacı duyacağımız beyit yok gibidir. Bu klasik ekole mensup bir şair için başarılması son derece zor ve üstün bir iştir. Kelime kadrosu son derece sade ve doğru, sahte tavrılı İranîlikten âzâde (...)

Günümüz edebiyat tarihlerindeki “edebiyata bir yenilik getirmeyen”, “orta derecede şair”<sup>13</sup> ya da “edebiyattaki yerinin bir kadın şair olmasından

11. Arslan, s. 40.

12. Gibb, E.J. Wilkinson, *Osmanlı Şiir Tarihi: A History of Ottoman Poetry*, C. III-V, çev. Ali Çavuşoğlu, 1999, s. 500-502.

13. Bkz. Arslan s. 38: “(...) edebiyata fazla yenilik getirmeyen vasat bir şair olarak görülebilir.”

kaynaklandığı”<sup>14</sup> değerlendirmeleri de eşit olmayan toplumsal koşullarda sanata dahil olan bir kadın şaire yine ataerkil ölçütlerle yapılan değerlendirmelerdir. Eğitimini konak hayatının koşullarında elde etmiş olan bir kadının gazel yani aşk şiiri yazması kolay bir iddia mıdır? Erkek şairin “sevgilisi”ne hitap etmesi, erkeğin aşk duygusu toplumda kabul gören çok yüksek bir duygu iken, kadın için aşk ve sevgili, ahlak ölçütleriyle sorgulanan bir duygudur. Bir kadın şairin, divan şiirinin ve meclis kültürünün vazgeçilmez unsuru “şarap”tan söz etmesi ise “bir kadına yakışmayan” ahlak anlayışıyla eleştirilir.<sup>15</sup> Oysa ataerkil söyleyişin içinde bir kadın şairin yer alması kadından çok ataerkil normların irdelenmesini gerektirirken, kadının sorgulanmasına yol açmıştır. Dolayısıyla günümüzde Leylâ Hanım’ın divan edebiyatındaki yerine ve Leylâ Hanım bağlamında da divan edebiyatına, divan edebiyatının üretildiği toplumun yargılarına yeniden bakmamız gerekmektedir. Bütün bunlar göz önünde tutulduğunda, bir yandan klasik şiirin 19. yüzyılda kısırdöngüye girdiği, mahallileşme üzerinden yeni açılım arayışlarının yarattığı duraklama döneminde bir kadının, yani Leylâ Hanım’ın şair olması, ataerkil normlar içinde kendini şair olarak var etmesi başlı başına bir performanstır. O kadın dili ve duyarlılığı ile “ışıltili

14. Bkz. Arslan s. 40: “Kısaca Leylâ Hanım, şair olarak 19. yüzyıl divan şiirine yeni bir söyleyiş getirmemiştir. Edebiyatımızdaki yerini bir kadın şair olmasına borçludur, denilebilir.”

15. Bkz. Arslan s. 40: Arslan kaynakların genel değerlendirmelerine bağlı kalarak “İşlediği konular ve konuları işleyiş tarzı klasik anlayışın dışına pek çıkmadığını gösterir. Bir kadın şair olduğu halde bir erkek şair için bile müsamaha ile karşılanamayacak, hoş görülmecek bazı serbestçe söyleyişleri onun nev’i şahsına münhasır bir kadın şair (...)” olduğu sonucuna varır.

beyitlerin”<sup>16</sup> ötesinde günlük hayatın içinden Leylâ Hanım’a özgü bir şiir dili yaratmış, “pervasız”, özgüven dolu, cesaretli söylemi ile 19. yüzyıl şiirine yeni bir soluk getirmiştir. Ben biraz daha ileri giderek Gibb’in değerlendirmelerine şunu eklemek istiyorum: Onun aşk duygularını, o günün ataerkil toplumunda müstehcenliğe varan bir açıklıkla, diğer kadın divan şairlerinde görülmeyen bir cesaretle ve açık saçıklıkla dile getirmesi, gelenekli toplumdaki “tabu”lara erken bir kadın tepkisi olarak yorumlanabilir, yorumlanmalıdır.

Gibb’in bıraktığı yerden devam edecek olursak, Leylâ Hanım’ın gazellerinde divan şiirinin zengin “mazmun” kültürüne, “teşbih” zihniyetine, ince ve ironik söyleyiş gücüne hâkim olduğu, klişe benzetmeleri kendine özgü söyleyişle dönüştürüp yeniden üretme gücüne sahip olduğu görülür. Örneğin:

*Bilmedi kimse hazef-pâre kıymetimi/Sî'r-i pür-sûzıma tahsîn iderken Hassân*

[Benim etkileyici şiirlerime Hassân –Hz. Muhammed’in övgü şairi– aferin derken, kimse çakıl taşı kadar değer vermiyor]

derken değerinin çakıl taşı (*hazef-pâre*) kadar bilinmediğini söylemesi ya da

*Hazret-i Pîr itmedi Leylâ'yı da mahrûm-ı feyz / Tab'ımı mir'ât edüp eş'âr kendin gösterür*

16. Bkz. Arslan s. 40: “Belirttiğimiz gibi genel anlamda klasik divan şiiri anlayışının dışına pek çıkmayan, bir yenilik getirmeyen Leylâ Hanım’ın (...) Bununla beraber kendi kişiliğinin damgasını vurduğu bazı ışıltılı beyitleri olduğu gerçeğini de kabul etmek durumundayız.”

[Hazret-i Pîr benim yaradılışımı şiirin aynası yaparak beni feyzinden mahrum etmedi]

diyerek tabiatının şiir sanatını yansıtan bir aynaya benzetmesi gibi. Gazel mazmunlarını kendi doğal söyleyiş tarzına yerleştirerek “*tab’-ı şâ’irî*”siyle [şiir söyleme yeteneği] yeniden üretmiş, âdeta divan şiiri duyarlılığını güncellemiştir. Divan şiirinin âşık ile sevgili arasına giren 3. tip olan “rakip” benzetmeleri ve “rakip”e hitap tarzı ise toplumsal zihniyetteki dışlayıcı değer yargılarının içinden üretilmiş ironik ve özgün söyleyişlerle doludur. Bu bağlamda “rakip” kavramına zengin bir açılım getirmiş, âdeta “kadınca” isyanını “rakip” tipi üzerinden tepkisini özgürce yansıtmıştır.<sup>17</sup>

Özellikle gazellerinde günlük dili çok iyi kullanmış, bu yolla çok zengin, doğal ve akıcı bir şiir dili yaratmıştır, klasik şiir dilini günlük dilin vurgu ve tezatlarıyla zenginleştirmiştir. Dönemin erkek şairlerinin mahallileşme çerçevesinde gazele günlük dil diye soktukları dil, genellikle sokak ağzı ve küfürle karışık bir dildir. Medrese eğitiminin ve resmî makam hayatının sözvarlığı içinde yaşayan erkek şairler, günlük dilin zenginliğini kullanmayı becerememişlerdir.

Bence şiirde günlük dili kullanmada 17. yüzyıl şairi Nâbî’den Orhan Veli’ye giden çizgide bunu en iyi başaran Leylâ Hanım’dır. Konuşma dilinin söz varlığını, vurgu tonunu, tezat etkisini, ironik edayı Divan tarzında kullanmada büyük bir söyleyiş gücüne sahiptir. Özellikle “âlem bu yâ, pek güçdür pek, ne derlerse desinler, seni sevdim seveli, yâhû,

17. Leylâ Hanım Divanı’ndaki “rakip” teşbihlerini toplu olarak inceleyen bir yazı: Batislam, H. Dilek. “Divan Şiirinde Rakip ve Leylâ Hanım’ın Rakip Gazeli” *Turkish Studies*, C. 8/13, 2013, s. 21-35.

yuf” gibi pekiştirmeli günlük dil deyimlerini ustaca kullanmıştır. Birkaç örnek:

*Vaz’-ı küstâhânemi ‘ayb itme kûy-ı yârda / Vas-la dâir dilde bir hülyâ olur ‘âlem bu yâ* (230)

[Sevgilinin mahallesinde dolaşmamı ayıplama, gönülde her zaman sevgiliyi görme isteği olur, dünya hali böyledir!]

*Dönmüyor gönlümce çarh-ı kîne-ver âlem bu yâ / Bir gün elbette murâdımca döner ‘âlem bu yâ* (230)

[Bu içi kin dolu felek gönlümün arzuları üstüne dönmüyor / ama, dünya hali bu, belli olmaz, bakarsın elbette bir gün arzularım üstüne döner!]

*Çarhdan zann itmesün hâtırcıgım muğber rakîb/Ehl-i ‘ışka bir gelir şâd u keder ‘âlem bu yâ* (230)

[Rakip gönlümün feleğin bana yaptıklarından kederli olduğunu sanmasın, âşıklara bir mutluluk verir, bir keder; dünya hali böyledir!]

*Düşmenim şâd olsa da bu çektiğim bâr-ı gama / Ol dahi bir gün olur benden beter ‘âlem bu yâ* (230)

[Düşmanlarım çektiğim gam yükünden dolayı her ne kadar sevinse de bir gün benden beter olurlar/olsunlar; dünya hali böyledir!]

*İtme şekvâ devr-i Han Mahmûddur Leylâ ne gam / Böyle kalmaz şâd olur ehl-i hüner ‘âlem bu yâ* (231)

[Ey Leylâ şikâyetlenme, zaman Mahmud Han zamandır, gam çekme/umudunu kaybetme, bu böyle devam etmez, sanat yaratanlar/şiir söyleyenler

de mutlu olurlar –şairlere değer verilir, sanatlarının maddi karşılığı verilir– dünya böyledir, sanatın değerini bir anlayan çıkar!]

*Bir gün erbâb yine fehm eyler erbâb-ı dili / Toy görüp düşmen beni sandıysa kaz ‘âlem bu yâ (231)*

[Düşman beni saf/anlamaz görüp “kaz” sandıysa sansın, bir gün sanattan/şairden anlayanlar gerçeği görüp sanat sahiplerini/şairin gücünü görür; bu dünya böyledir!]

*İş mi Leylâ âh ile a’dâdan ahz-ı intikâm / Tur hele bak sevdiğim geçsün bu yaz ‘âlem bu yâ (231)*

[Ey Leylâ düşmandan beddua ederek intikam almakla uğraşma! Sabret, umudunu kaybetme hele bak canım, şu yaz bir geçsin, dünya hali böyledir!]

“Pek güçdür pek” deyimini tezatlı bir vurguyla pekiştirerek kullanır:

*Ne kadar ‘ilmi dahi var ise pek olma yakın / Zâhidin bârid olur sohbeti pek güçdür pek (240)*

[Sofunun her ne kadar bilgisi varsa da ona yakın olma, zira sohbeti soğuk olur, hoşgörüden uzaktır, insan halinden anlamaz.]

*Sohbeti yâr ile de pekçe uzatma Leylâ / O perî vahşîdür ünsiyeti pek güçdür pek (241)*

[Sevgili ile sohbeti fazla uzatma, fazla gönül bağlama / ölçülü ol, dost sandığın sevgili acımasızdır/ vefasızdır, onunla dostluk kolay değildir.]

Heyecanla duygu kontrolünü kaybeden bir insanın tepkisini yansıtan “yâhû” ifadesi:

*Zîr-i fesden diin perişân seyr idiüp kâkülleri / ‘akl u fikri ben de yâhû târ-mâr itdim bu şeb (236)*

[Bu gece sevgilinin fesinin altından dökülen saçlarını görünce aman Allah’ım, aklım başımdan gitti, kendimi dağıttım.]

Ya da tezat vurgusu ile sevgiliyi uyaran ironik ifadeler:

*Va’de-i vaslı yalan söyleme söyle gerçek / Olmaya bu dahi evvelki gibi bendene dek (274)*

[Kavuşma zamanı için bana doğru söyle, beni atlatma, bu seferki de önceki gibi, ben kuluna bir hile olmasın!]

*Yine dek ile ümîde düşürüp Leylâyı / O yalan sözlerine kâfir inandırdı beni (310)*

[Yine hile ile ben Leylâ’yı ümitlendirip o yalan sözlerine inandırdı beni, kâfir sevgili!]

*Niyetin yog ise emdirmeğe la’lin sâkî zîrâ / Yetişür çekmeyelim biz dahi bihûde emek (274)*

[Ey sâkî, eğer dudağımı öptürmeğe niyetin yoksa biz de bilelim boş yere umutlanmayalım.]

Burada şair, divan şiiri klişesi olan ve “öpmek” anlamıyla kullanılan *emmek* (öpmek) kelimesini günlük dildeki *emek çekmek* kelimesi ile ustaca bir araya getirerek “yeni bir çağrışım” yaratıyor.

*Vaslın ey dil sen ucuz mı sandın / Masraf-ı yâre çok îrâd gerek (273)*

[Ey gönül, sen sevgiliye kavuşmayı ucuz mu/kolay mı, sanıyorsun, sevgiliye kavuşma masrafı için çok gelir lazım.]

*Mey ü mahbuba yasag eyleme sûfî zîrâ / Şâ'ire lâzım olan gördüğü şûhı sevmek (274)*

[Ey sofı şarap yasak, sevgili yasak deme, şairin gördüğü güzeli sevmesi lazım, yoksa şiir yazamaz. (şair olmak, şair duyarlığı kazanmak için güzel-den, güzellikten, aşktan anlamak lazım.)]

*Hele bir bûse için îde kadar bekleyemem / Şimdi lutf eyle o dem herkes öperler el etek (274)*

[Ey sevgili seni öpmek için bayrama kadar bekleyemem, şimdi lutf et de seni öpeyim, bayramda zaten herkes el-etek öper.]

Bu örneklerde görüldüğü gibi özgün teşbihlerle, altı yüzyıllık divan şiirini yeniden üreterek güncel hayatın, günlük dilin içinden yeni bir söyleyiş, kadın kişiliğine özgü duyarlı, pervasız ve açık söz-lü, gerçekçi ve özgüvenli bir söyleyiş gücü sergi-ler. Aşağıdaki örneklerde de onun “günlük konuşma dilini” şiire nasıl ustaca uyarladığını görürüz:

*Emânet eyledim bir tuhfecik ol şâh-ı hûbâna / Gönül dirler anın adına Leylâ yadigârımdır (250)*

[Ey Leylâ, o güzellerin şahı olan sevgiliye adına “gönül” denen bir küçücük hediye emanet ettim, ona bir hatıramdır!]

“O güzeller güzeline, adına Leylâ denen ‘gönül’ü küçücük bir hediye olarak ‘emanet ettim’” ifadesi ile son derece özgün ve ustaca bir söyleyişle “gönül” küçük fakat değerli bir hediyeye benzeterek Farsça “*tuhfe*” kelimesini Türkçe “-cik” ekiyle yeniden üretiyor. Edebiyat dili ile konuşma dili olan Türkçeyi şiirsel bir söyleyişle birleştiriyor. Onun başka şiirlerinde de görülen

“-cik” eki, kadın dilinin ve duyarlılığının en belirgin örneklerindedir.

*“Gir koynuma” yanında eger varsa da ağıyâr / Nesne nedir üf sen de ne dirlerse disünler (255).*

Sevgilisine “gir koynuma” diyecek denli aşkını gizleyemeyip özgürce dile getirirken “ağıyâr”ı (rakipleri) “nesne”ye benzeterek değersizleştirir, “üf” ifadesi ile onun değersizliğini günlük dilin doğallığı ile pekiştirir.

*Pek de nâz eyler ise âşık-ı bî-çârelere / Sen de Leylâ o mehi turma hemân ineğe çek [274]*

sevgilisi karşısında aşkını “durma hemen sineye çek” diyecek denli dışa vuran Leylâ Hanım, başka bir beyitte

*Soyundu hân-kâh-ı ‘aşka Leylâ / Koyup nâmûsı olmuşdur abâ-pûş (261)*

[Leylâ, senin aşkın karşısında namusu bırakıp soyunup aşkın dergahında çile çekmeye başladı]

derken, yine divan şiirinin klişelerini kendi duyarlılığı ile yeniden üretir. “Soyundu” derken “derişlikte dünyadan elini eteğini çekmek” anlamına gelen “soyunmak” kelimesini gerçek anlamına gönderme yaparak kullanır ve kendini Mecnûn’un “Leylâ”sı ile özdeşleştirerek “soyunma”nın müstehceh çağrışımlarına divan şiirinin klişe kahramanı “Leylâ” üzerinden kabul edilir bir boyut kazandırır.

*Yanup âteş gibi didâr-ı yâre bir bölük ‘uşşâk / Nice yıllardır anlar gam ocağından çerâğlarmış (261)*

[Bir âşıklar bölümü sevgilinin yüzüne tutulmuş olarak aşk ateşiyle yanıyorlar, meğer onlar yıllardır gam ocağından çıkmışlar]

beyitinde ise “-larmış” eki ile günlük dildeki hikâyeleştirme yoluyla, “âşık” olmanın niteliklerini bildiği halde bilmezden gelme (*tecâhül-i ârif*) sanatıyla sorgulayarak şiire aktarmıştır. Gazeli “bağlanmış, ağlanmış, dağlanmış, çağlanmış, sağlanmış” ka-fiyeleriyle zenginleştirmiştir.

“[B]ilme misin” (280), “bel bel bakmak”, “tel kırmak” [uygunsuz davranışta bulunmak], “aklını çelmek” (278), “yuf” (268), “bir kerecik” (266), “ben dedim mi” (269), “işini sağladım” (289) gibi günlük dil deyimlerini kullanarak gazel diline günlük dilin akıcı ve vurgulayıcı anlatımını kazandırmıştır.

*Âyâ nedir muârdı ki gönlümce dönmedi / Nâmi felek midir nedir ol bî-vefâya yuf* (268).

[Adı felek midir, nedir, feleğin amacı nedir acaba, bir türlü benim isteğim üzre dönmedi, o vefasız yuh olsun!]

Erkek dili, sokak argosu kelimesi olan “yuf”u şiir dilinde feleğe olan isyan tepkisi olarak cesaretle kullanır. “Adı felek midir nedir” diyerek, “yuf”u günlük dilin aşağılayıcılık ifadesiyle pekiştirir.

Divan şiirinde şairin daima çatışma içinde olduğu, bir türlü âşığın dileği üzre dönmeyen “felek”e günlük hayatın isyan ifadesiyle hitap eder:

*Her lahzada bir dönderüp aldar beni dekle / Ben uğraşamam togrısı bu çarh-ı felekle* (295)

[Her zaman bir hile çevirip beni aldatıyor, ben artık bu dönele felekle uğraşamam.]

*Al âşıkını koynuna eyyâm-ı şitâda / Böyle yatılır mı yalnız sâde yelek* (295)

[Soğuk kış gününde âşığını koynuna al, böyle sade yelek giyip yapayalnız yatılır mı?]

“Sâde” “süssüz olarak dikilmiş basit elbise” anlamında olup 18. yüzyıl divan şiirinde yaygın olarak karşımıza çıkan bir kıyafet kelimesidir.<sup>18</sup> Leylâ Hanım, “sâde” kelimesini burada ustaca kullanıyor. “Sâde yelek”le hem süssüz tarzda dikilmiş yelek hem de “sadece yelek” diyerek açık saçıklığa vurgu yapıyor; “yalnuz” ve “koynuna almak” kelimeleriyle de cesaretli bir vurguyla müstehcen çağrışımlar yaratıyor.

*Çingâne midir nedir aslı rakibin nedir âyâ / Gördüm anı sük içre bugün geçdi elekle* (295)

[Rakibin soyu çingene midir nedir, bugün sokaktan elekle geçtiğini gördüm.]

Rakip klişesini günlük hayatın bir sahnesi içinden gözlemleyerek ona yeni bir sıfat verir: Çingene!

*Yelkovan gibi gezer dildârın ardınca rakib / Toğrısı işte bu saat kalmadı emniyyetim.* (288)

[Rakip sevgilinin peşinde yelkovan gibi dolaşıyor, onu hiç bırakmıyor, artık bu hiç ondan kurtuluş olmadığını anladım.]

Yelkovan, “rakib”in yeni benzetmesi olarak şiire girerken “zaman” anlamına gelen “saat” kavramı ile zaman ölçer olan “saat”ı ustaca birleştiriyor.

**18.** Sâde için bkz. Öztekin, Özge. *XVIII Yüzyıl Divan Şiirinde Toplumsal Hayatın İzleri- Divanlardan Yansıyan Görüntüler*. 2006. s. 257.

*Bir gidiş gitdi ki duzâhda karâr itdi rakîb / Gitdi başımdan belâ hazz eyledim ammâ ne haz* (266)

[Rakip öyle bir gitti ki cehennemde yer edindi. Böylece başımdan bela gitti, ben de bu beladan kurtulup rahatladım.]

Divan şiirinin alışılmış benzetmeleri, Leylâ Hanım'ın günlük hayat algılanımları ve ifadeleriyle yeniden üretilirken, “rakip” klişesinin âşık üzerindeki baskısı da somutlaşır, insancıl bir boyut kazanır.

*Hâb-ı râhatda idim yâr eşiğinde Leylâ / Yüzüm üstüne beni reşk ederek itdi rakîb* (238)

[Tam sevgiliye kavuşup rahata ermişken rakip ortaya çıkıp beni yüzüm üstü itti.]

Burada âşık-sevgili ilişkisinde “rakip”in yerini, tam arzusuna kavuşacakken bir insanın olumsuz bir durumun ortaya çıkmasıyla mutluluğunu kaybetmesi, beklemediği bir anda mutluluğunun elinden gitmesi duygusu ile yeniden belirliyor.

*Sînemi kaldımsa tîr-i gamzene cânâ hedef / Ben dedim mi cism-i zârım yârelensün her taraf* (269)

[Senin can alıcı bakışlarının okuna göğsümü/kalbimi hedef tahtası yaptım, ama bütün vücudumu yarala demedim.]

“Ben dedim mi” ifadesiyle “insana bu kadar da olmaz” dedirten tepkisini günlük konuşmanın doğallığı içinde şiir diline sokar.

*Sûz-ı aşkı viridi zînet defter ü divânıma / Derd ü gamdan mâil-i eşâr kim gönlümdür ol* (277)

[Onun aşkının yakıcılığı şiir defterime süs verdi,

gönlüm onun aşkıyla şiir söyleme yeteneği gösteriyor; şiir söyleme gücüm onun aşkının yakıcılığından kaynaklanıyor.]

Şiir gücünün bilincinde olan Leylâ Hanım, aşkını, aşk içinde birbirinden soyutlanamaz olan coşkulu yüreğindeki yaşam tutkusunu, sanat aşkını bir anlamda “tanrısal aşk”la özleştirecek;

*Tâ rûz-ı elestden beridir bilme misin âh / Leylâ sana bin cân ile âşıktır efendim* (280)

[–Tanrının ruhları toplayıp ben sizin Rabbiniz değil miyim, diye sorup ruhların da “evet” diye cevap verdiği ve böylece kâinatın yaratıldığı– o ilk meclisten beri Leylâ sana âşıktır, efendim!]

ardından,

*Beni teşhîr iden âlemde tab'-ı şâ'irî ancak / Ne yüzden sandılar bu dâg-ı pinhânım 'ayân oldu* (304)

diyerek “içindeki derin aşkının açığa çıkıp ortaya dökülmesine şairlik gücünün sebep olduğu”nu söyleyip “tab'-ı şâ'irî”sini yani “şiir yeteneğini” bilinçli ve haklı olarak dile getirecektir. Divan edebiyatının en eski ve en yaygın klişesi olan “bezm-i elest”i banale düşmeden kendi dünyasıyla özdeşleştirerek yeniden üretir.

Hem kadın olarak hem de şair olarak özgüveni yüksek bir kişiliktir. Beş yüzyıldan beri üretilen divan şiirinin son döneminde, iki üç erkek şairin ortak şiir yazdığı bir dönemde kendi döneminin ünlü şairleri olan Nûrî (259, 263), Nesibâ (278), Vâsıf (262) ve dayısı Keçecizâde İzzet Molla'ya

seslenerek “cesaretleri varsa” şiiirlerine “tah-  
mis” [beyitleri beşleme] ile nazire yazmalarını ister, böylece onları kendisiyle yarışa da-  
vet eder.

Kadın şair olarak kendi özgün söyleyişini yaratan Leylâ Hanım’ın kendini kanona dahil etmesi, başlı başına bir yenilikçiliktir. Kendini döneminin bir diğer kadın şairi olan Nesibâ (1867) ile karşılaştırıp onu geçtiğini söylerken “dönemin en önde gelen”i olduğunun bilincindedir:

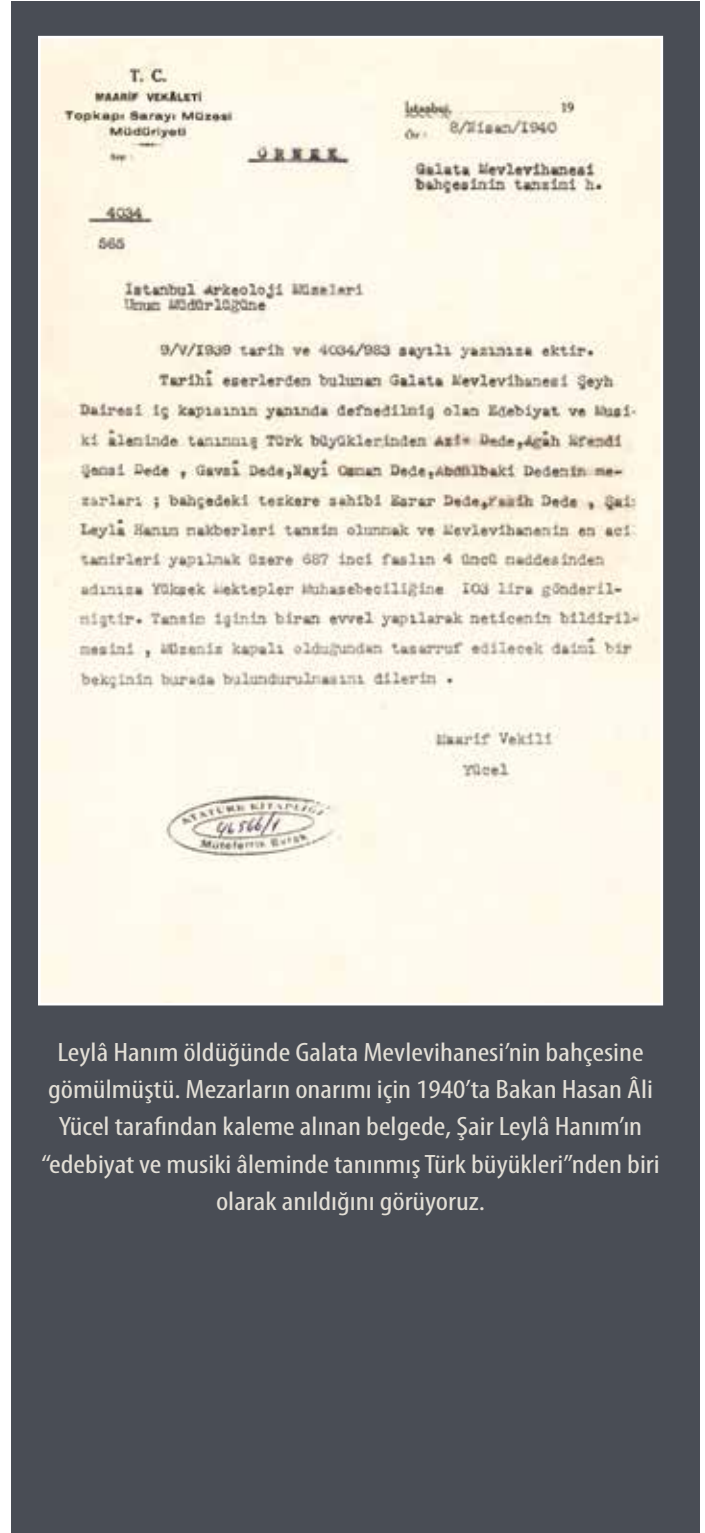
*Âsâr-ı Nesibâyı Leylâ’ya idüp tahrîr / İt-  
dim anı ben tanzîr “bir dâne benim şimdi”*  
(307).

[Nesibâ’nın şiiirlerine nazire yazarak yeni şiiir yarattım, böylece ben şimdi zamanın rakipsiz şairiyim.]

Gibb, Leylâ Hanım’ı “Osmanlı şiiirinin son klasik döneminin hitamında, kadim şekiller ve hayaller üzerine güneşin ufukta kaybolurken İstanbul semalarından Asya tepelerine son bir ışık göndermesi gibi son bir parlaklık veren şiiirleriyle oldukça şirin ve ilginç bir şahsiyet”<sup>19</sup> olarak nitelendirir.

“Ufukta kaybolan” divan şiiiri Leylâ’nın şiiirleriyle “son ışıklarını gönder”se de kısa bir süre sonra Türk edebiyatı şiiir, roman ve modern hikâye ile zenginleşerek kadın yazarlarıyla yeniden doğacaktır. 1839’da Tanzimat’ın ilanını yaşayan Leylâ Hanım’dan sonra Türk edebiyatı, Batı edebiyatı normlarına yönele-

19. Gibb, c. III-IV, s. 502.



Leylâ Hanım öldüğünde Galata Mevlevihanesi’nin bahçesine gömülmüştü. Mezarların onarımı için 1940’ta Bakan Hasan Âli Yücel tarafından kaleme alınan belgede, Şair Leylâ Hanım’ın “edebiyat ve musiki âleminde tanınmış Türk büyükleri”nden biri olarak anıldığını görüyoruz.



Şair Nigâr Hanım (İBB Kültür AŞ Arşivi).

rek yeniden doğarken her ne kadar Leylâ Hanım'ın doğrudan bir bağı olmasa da onun ataerkil toplumun kadına yönelik katı değer yargularına karşı yarattığı özgür şiir dili ve çevre baskısına umursamaz tepki ifadeleri yeni edebiyatın kapılarını kadın şair ve yazarlara açacaktır.

Tanzimat Fermanı'nın ilanı (1839) edebiyat Doğu'dan Batı'ya yön değiştirirken Türk edebiyatının yeni ilkleri olan Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* (ilk tiyatro 1860) ve Şemsettin Sami'nin *Taaşuk-ı Talat ve Fıtnat*'ından (ilk roman 1873) sonra Namık Kemal'in (1840-1888) *İntibah*'ında (1874) ve onu izleyen Recaizade Ekrem'in (1847-1914) *Araba Sevdası*'nda (1898) gerçek hayattaki kadın "kahraman" olarak yer alırken Doğu edebiyatının "klişe kadın kahraman" kalıpları kırılır.

II. Abdülhamid (1842-1918) döneminde (1876-1909) kadına eşit koşullarda eğitim hakkı verilir ve kadın öğretmen olur: Dârü-talimât'tan (sıbyan mektebi) Dârülmuallimât'a (1870 kızlar için öğretmen yetiştirme okulu) geçiş gerçekleşir.

İstanbul sosyetesinin yeni kadın şairi, Nigâr Hanım'dır (1856-1918). Klasik şiirin estetik ve kurallarından bağımsızlaşan şiir, Nigâr Hanım'ın kaleminde evliliğe

tepkisi ile ataerkil normlar içinde kadınlığını aşk ıstıraplarıyla yaşayan, anne olarak toplumsal yerini ve haklarını arayan bir şair olarak karşımıza çıkar. İstanbul'da kadın bilinçlenmesinin önde gelen yazarı Fatma Aliye (1862-1936) ile günümüze değin gelen özgürce üreten kadın şairler ve yazarlar süreci açılır.