

BİRİNCİ AĞIZDAN AŞK MESNEVİLERİNDE DUYGUSAL İFADE TARZLARI

Doktora Tezi

ASLI ÇİFTÇİ

ASLI ÇİFTÇİ

BİRİNCİ AĞIZDAN AŞK MESNEVİLERİNDE
DUYGUSAL İFADE TARZLARI

Bilkent 2022

Türk Edebiyatı Bölümü
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Ankara
Ocak 2022

Bilgin ve Biyçe'ye



BİRİNCİ AĞIZDAN AŞK MESNEVİLERİNDE DUYGUSAL İFADE TARZLARI

İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

ASLI ÇİFTÇİ

Türk Edebiyatı Disiplininde Doktora Derecesi Kazanma

Yükümlülüklerinin Bir Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ

İHSAN DOĞRAMACI BİLKENT ÜNİVERSİTESİ

ANKARA

Ocak 2022

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

.....

Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı

Tez Danışmanı

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

.....

Prof. Dr. Özer Ergenç

Tez Jürisi Üyesi

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

.....

Prof. Dr. Serpil Bağcı

Tez Jürisi Üyesi

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

.....

Doç. Dr. Nagihan Gür

Tez Jürisi Üyesi

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

.....

Dr. Esra Almas

Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....

Prof. Dr. Refet Gürkaynak

Enstitü Müdürü

ABSTRACT

EMOTIONAL EXPRESSION STYLES IN OTTOMAN FIRST PERSON LOVE MESNEVIS

Çiftçi, Aslı

Ph.D. Department of Turkish Literature

Supervisor: Assoc.Prof. Dr. Mehmet Kalpaklı

January 2022

First-person love mesnevis are classified mostly under the name of “sergüzeşt-name” by the researchers. Because of this classification, the researches which are done on these texts are restricted with a narrow examining field. Also, when the researches, done on the love theme in Ottoman poetry, are examined, the fact that love is perceived in its ideal form and the two dimensioned methods (mecazi-ilahi) make this field quite restricted. Enlarging the borders of researching Ottoman poetry is possible by using the point of view in World poetry which is still controversial. Based on this perspective in this thesis, the first-person Ottoman love mesnevis, some of which are *Heves-name* by Tacizade Cafer Çelebi, *Hecr-name* by Celili, *Nevhatü'l-Uşşak* by Dai Mehmed Efendi, and *Defter-i Aşk* by Endurunlu Fazıl are classified as self-narratives. In the research created by the influence of the arguments that one member of the Berlin research group-Gabriele Jancke created on self-narratives, it is claimed that the poets have a connection with the communities they belong to via the feelings they outstood in their first-hand written mesnevis. As a result of the researches, it is concluded that their emotional expression styles

gained the function of an emotional script by serving as a norm/code. Via these scripts, the poets have a connection with their relational networks. On the contrary, the fact that the poets outstood the norms defined by the community they belong to instead of giving place to their feelings showed that their emotional expression styles are constructed through their social relational networks. The differentiation observed in the expression styles revealed that love is contemplated differently than its ideal standard. The collectivity of the emotional expressions with different poets that the poets outstood shows that the poets create an emotional communities around this jointed style.

Keywords: First Person Love Mesnevis, Self-Narratives, Emotional Communities, The History of Emotions, Emotional Communities.

ÖZET

BİRİNCİ AĞIZDAN AŞK MESNEVİLERİNDE DUYGUSAL İFADE TARZLARI

Çiftçi, Aslı

Doktora, Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı

Ocak 2022

Birinci ağızdan aşk mesnevileri, divan şiiri araştırmacıları tarafından çoğunlukla sergüzeşt-name türü altında tasnif edilmiştir. Bu sınıflandırma sebebiyle ilgili metinler üzerinde yapılan araştırmalar, dar bir inceleme alanıyla sınırlandırılmıştır. Ayrıca divan şiirinde aşk üzerine yapılan çalışmalar mercek altına alındığında, aşkın çoğunlukla ideal şekliyle alımlanması ve aşk duygusu incelenirken kullanılan iki boyutlu (mecazi-ilahi) yöntemler, alanının sınırlarını iyice daraltmıştır. Divan şiiri çalışmalarının sınırlarının genişletilmesi, dünya edebiyatında tartışılmaya devam eden farklı bakış açılarının kullanılmasıyla mümkündür. Buradan yola çıkılarak bu tezde, Osmanlı birinci ağız aşk mesnevilerinden Tacizade Cafer Çelebi'nin *Heves-nâme*'si, Celili'nin *Hecr-nâme*'si, Dai Mehmed Efendi'nin *Nevhatü'l-Uşşâk*'ı ve Enderunlu Fazıl'ın *Defter-i Aşk*'ı öz-anlatılar (*self-narratives*) kategorisi altında sınıflandırılmıştır. Berlin Araştırma Grubu araştırmacıları arasında yer alan Gabriele Jancke'nin öz-anlatılar üzerine oluşturduğu argümanlarından etkilenilerek oluşturulan söz konusu çalışmada, şairlerin birinci ağızdan kaleme aldıkları aşk mesnevilerinde öne çıkardıkları duygu ifadeleri vasıtasıyla, ait oldukları sosyal ağlarla iletişim kurdukları öne sürülmüştür. Yapılan incelemeler neticesinde

duygusal ifadelerin birer kod / norm görevi görerek duygusal senaryo işlevi kazandığı ve ilgili senaryolar aracılığıyla şairlerin, ilişkide oldukları toplumlarla iletişimde oldukları; tersi biçimde şairlerin eserlerinde kendi duygu ifadeleri yerine, ait oldukları sosyal toplumların belirlediği normları öne çıkararak, duygusal ifade tarzlarının sosyal ilişki ağları aracılığıyla inşa edildiği sonucuna varılmıştır. İfade biçimlerinde gözlenen bu farklılaşma ile aşkın ideal ölçütlerinin dışında farklı şekillerde de kurgulandığı ortaya konulmuştur. Ayrıca şairlerin öne çıkardıkları duygusal ifade tarzlarının farklı şairlerle ortaklaştığı ve ortaklaşan söz konusu duygusal ifadeler etrafında, ilgili şairlerin duygusal toplumlar oluşturdukları tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Birinci Ağızdan Aşk Mesnevileri, Öz-Anlatılar, Duygusal Toplumlar, Duygular Tarihi, Duygusal Toplumlar.

TEŞEKKÜR

Bilimsel ölçütler çerçevesinde farklı bakış açılarına açık, eğitim sistemi ile çalışmalarımı yapabilmem adına sağladığı tüm olanaklar için Bilkent Üniversitesine çok teşekkür ederim. Ayrıca Türk Edebiyatı Bölümümüzün kurucusu merhum Prof. Talât Sait Halman’a açtığı bu muazzam yolda sağladığı fırsatlar için müteşekkirim.

Bu çalışmamda en başından itibaren, beni destekleyerek danışmanlığı ile bana rehberlik eden Sayın Hocam Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı’ya minnettarım. Tezimin her aşamasında verdiği geri bildirimlerle yolumu aydınlattığı ve yön verdiği; ayrıca öncü çalışmalarıyla bu tezin yazımına da ilham kaynağı olduğunu için kendisine ne kadar teşekkür etsem azdır.

Bir tezde kullanılacak yöntemin ne kadar önemli olduğunun sıklıkla altını çizen Sayın Hocam Prof. Dr. Özer Ergenç’e müteşekkirim. Kendisinden aldığım dersler sayesinde Osmanlı belgelerini okumanın ötesinde anlamlandırmanın ne kadar önemli olduğunu gösterdiği ayrıca yürüdüğüm bu yolda bana inandığı ve desteklediği için kendisine teşekkürü bir borç bilirim. Yine tezimi başından itibaren takip ederek değerli görüşleri ile ufkumu açan Sayın Hocam Prof. Dr. Serpil Bağcı’ya bana çok yönlü bakış açısı kazandırdığı için minnettarım.

Tez savunma jürimde yer almayı kabul ederek tezimi okuyan ve yapıcı eleştirileri ile tezimin gelişimine katkıda bulunduğu için Doç. Dr. Nagihan Gür'e çok teşekkür ederim. Yine Dr. Esra Almas'a tez savunma jürimde yer aldığı ve tezimle ilgili yapmış olduğu değerleri katkılardan dolayı teşekkür ederim.

Çalışmamın en başından itibaren tezimi noktasından virgülüne okuyarak bana öneriler sunan, hatalarımı düzelterek beni dinleyen Dr. Nil Tekgül'e ne kadar teşekkür etsem azdır. Özellikle duygular gibi soyut bir konu üzerine çalışırken söz konusu kavramı somut bir düzleme taşınmanın zorluğunu en iyi bilenler arasında olan Nil Hocam'a bu tezin oluşum sürecinin her aşamasında yer aldığı ve beni desteklediği için çok teşekkür ederim. Bu yolda birlikte çalışabilme şansını yakaladığım için kendisine müteşekkirim.

Sevgili arkadaşım Güneş Sezen'e kısıtlı vakti arasından bana zaman ayırıp tezimi satır satır okuduğu ve bana bu süreçte yoldaşlık ettiği için çok teşekkür ederim.

Doktora sırasında her tür sevincimi üzüntümü paylaştığım arkadaşım Ebru Onay'a beraber geçidiğimiz bu inişli çıkışlı yolculukta bana gösterdiği dostluğu ve samimiyeti için ne kadar teşekkür etsem azdır. Yine bu süreçte bana desteğini eksik etmeyen güzel dostlarım Meriç Kurtuluş ve Banu Güzelderen'e hem akademik destekleri hem de yakın arkadaşları için minnettarım.

Hayatımın her sürecinde her zaman yanımda olduğunu bildiğim, beni her zaman destekleyen, yüreklendiren sevgili arkadaşlarım Müge İçke, Özge Kayalıoğlu, Ayşe Sine Şahin Serbes, Pelin Bilge ve Özlem Vatansever'e destekleri ve hayatımda yer aldıkları için ayrı ayrı çok teşekkür ederim.

Doğduğum andan itibaren beni cesaretlendiren, duruşuyla çalışkan ve özgür bir kadın olarak bana rol model olan anneme, eğer hayatta olsaydı benimle gurur

duyacağına emin olduğum babama, ayrıca hayatımın her döneminde yanımda olacağını bildiğim kardeşim Mehmet'e ve sevgili eşi Yıldız'a çok teşekkür ederim. Ayrıca annem Suna Çiftçi'ye ve babam Burhan Çiftçi'ye ne kadar teşekkür etsem azdır. İyi ki yollarımız sizlerle keşişti ve iyi ki sizleri tanıdım. Ne mutlu bana! Son olarak hayatımın her aşamasında beni her anlamda destekleyen, cesaretlendiren, benimle sevinip benimle üzülen çok değerli eşim Ahmet Bilgin Çiftçi'ye hayatımda var olduğu için çok teşekkür ederim ve sevgili kızım Arya Biyçe Çiftçi'ye bu hayat yolunda beraberliğin gücünü bana öğrettiği ve örnek olabilmem adına beni varlığıyla cesaretlendirdiği için çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ABSTRACT	iii
ÖZET.....	v
TEŞEKKÜR	vii
İÇİNDEKİLER	x
KISALTMALAR	xii
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM: METODOLOJİ VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE	41
A. Öz-Anlatılar: Birinci Ağızdan Aşk Mesnevileri	41
a) Tezin Metodolojisi	52
İKİNCİ BÖLÜM: PARADOKSAL DUYGUSAL TARZ: TACİZADE CAFER ÇELEBİ ve <i>HEVES-NÂME</i> MESNEVİSİ.....	59
A. İletişimsel Durum: Cafer Çelebi'nin İlişki Ağları.....	62
B. İçerik Analizi: Tacizade Cafer Çelebi'nin Paradoksal Duygusal Tarzı	83
a) Şehevi Aşk	87
b) İffetli Aşk.....	102
C. Paradoksal Duygusal Tarzın Oluşturduğu Bir Duygusal Topluluk.....	108
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: HÜZÜNLÜ DUYGUSAL TARZ: CELİLİ VE <i>HECR-NÂME</i> MESNEVİSİ	117
A. İletişimsel Durum: Celili'nin İlişki Ağları	121
B. İçerik Analizi: Celili'nin Hüzünlü Duygusal Tarzı	141
C. Hüzünlü Duygusal Tarzın Öne Çıktığı Bir Duygusal Topluluk.....	150
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: KONTROLLÜ DUYGUSAL TARZ: DAİ MEHMED EFENDİ'NİN <i>NEVHATÜ'L UŞŞÂK</i> MESNEVİSİ.....	156
A. İletişimsel Durum: Dai'nin İlişki Ağları	158
B. İçerik Analizi: Dai Mehmed Efendi'nin Kontrollü Duygusal Tarzı	177
a) Gizli Aşk	178
b) Kontrollü Aşk	180

C. Kontrollü Tarzın Oluşturduğu Bir Duygusal Topluluk	190
BEŞİNCİ BÖLÜM: AŞAĞILAYICI DUYGUSAL TARZ: ENDERUNLU	
FAZIL'IN <i>DEFTER-İ AŞK</i> MESNEVİSİ.....	199
A. İletişimsel Durum: Enderunlu Fazıl'ın İlişki Ağları	202
B. İçerik Analizi: Enderunlu Fazıl'ın Aşağılayıcı Duygusal Tarzı.....	220
C. Aşağılayıcı Duygusal Tarzın Oluşturduğu Bir Duygusal Topluluk	238
SONUÇ.....	242
SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA.....	247



KISALTMALAR

BS	<i>Bâğçe-i Safâ-Endûz</i>
DA	<i>Defter-i Aşk</i>
EŞT	<i>Enderun Şâirleri Tezkiresi</i>
FT	<i>Fatîn Tezkiresi</i>
GŞ	<i>Gülşen-i Şu'arâ</i>
H.	<i>Heves-nâme</i>
Hecr.	<i>Hecr-nâme</i>
HB	<i>Heşt-Bihîşt</i>
HŞ	<i>Husrev ü Şirin</i>
KA	<i>Künhül'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısmı</i>
KTK	<i>Kitâbü't-Târîh-i Künhü'l-Ahbâr</i>
KŞ	<i>Kâfile-i Şuara</i>
L.	<i>Leylâ vü Mecnûn (Celili)</i>
LM	<i>Leylâ ve Mecnun (Fuzuli)</i>
MK	<i>Mihnetkeşan</i>
MŞ	<i>Meşâ'irü's-Şu'arâ</i>
MT	<i>Mecmû'atü't-Terâcim</i>
NE	<i>Nefhatü'l-Ezhâr</i>
ND	<i>Nişancılar Durağı</i>
NU	<i>Nevhatü'l-Uşşâk</i>
RŞ	<i>Riyâzü's-Şuara</i>
SD	<i>Sermed Dîvânı</i>
SE	<i>Sohbetü'l-Ebkâr</i>
SVD	<i>Sünbül-zâde Vehbî Dîvânı</i>
ST	<i>Safâî Tezkiresi</i>
ŞT	<i>Şânî-zâde Târîhi</i>
TE	<i>Târîh-i Enderûn</i>
TN	<i>Tuhfe-i Nâilî</i>
TŞ	<i>Tezkiretü's-Şu'arâ</i>
TŞT	<i>Tezkiretü's-Şu'arâ ve Tabsiratü'n-Nuzemâ</i>
Z.	<i>Zenân-nâme</i>

GİRİŞ

Aşk, divan şiiri çalışmalarının en temel konusudur. Sözlük anlamı sarmaşık olan “aşk, sarmaşığın bir bitkiyi, ağacı sarıp sarmalaması, kuşatması, belki de kurutması gibi âşığı istilâ eder” (Cemal Kurnaz “Vuslat Yolculuğu” 450). Âşık ise duygularını kendi bakış açısıyla şiirine aktarır. Divan şairleri her ne kadar aşkı kendi perspektiflerinden okurlarına / dinleyenlerine aktarsalar da bunu geleneğin malzemeleri aracılığıyla sunarlar. Kullandıkları söz sanatları ve mazmunları kimi zaman doğrudan ödüncleyerek kimi zaman ise geliştirilerek kurgularlar. Kurnaz’ın da ifade ettiğı gibi “şairin görevi, geleneğin kuralları içinde, bu hazır lego malzemesiyle yeni, özgün kompozisyonlar üretmektir. Şair bu işi yaparken, - geleneğin rengine boyaması ve ana yapıyı bozmaması şartıyla- kendi deneyimlerinden de yararlanır” (448). Geleneğin belirlediğı çizgilerle deneyimlerini aktaran şairin kendisini aşk duygusundan uzak tutması elbette beklenemez. “Şairin aşk duygusunu şiirine ‘mihver’ yapması, kendini muhakkak âşık konumunda göstermesi bu edebiyatın” kurallarının başında gelir (Ömer Faruk Akün “Divan Edebiyatı” 414). Divan şiiri tam da bu sebeplerle aşk duygusu üzerine bina edilmiş bir yapıyı temsil eder.

Bununla birlikte her ne kadar aşk, bu edebiyatın temelini teşkil ediyorsa da birinci ağızdan aşk mesnevilerinde araştırmacıların¹ bu duyguyu çoğunlukla “ilahi” ve “mecazi” olmak üzere iki boyutta, bir diğer deyişle geleneksel yöntemlerle ele aldıkları görülmektedir. Divan şairlerinin aşkı sıklıkla “ilahi” ve “mecazi” olarak iki boyutta tasnif etmelerinin arkasında, tasavvufi düşüncenin büyük etkisi olduğunu belirtmek gerekir. Beşir Ayvazoğlu’nun da ifade ettiği gibi bu düşünce: “Ben bir gizli hazine idim; bilinmeyi sevdim, bilinmek için halkı yarattım” kutsi hadisiyle yakından alakalıdır. “Allah’ın bilinmeyi istemesi aşktır ve aşk özün özüdür. [Zira] aşkla beğenen Allah, yokluk aynasında tecelli ve kendi güzelliğini temaşa” etmesiyle âlemi yaratmıştır (*Aşk Estetiği: İslâm...* 66-67). Ayvazoğlu, İbnü’l-Arabî’den hareketle aşkı “ilahi”, “ruhani” ve tabii” olmak üzere üç boyutta tasnif ediyorsa da “ruhani” ve “tabii” aşkın kaynağının yine “ilahi” aşk olduğunu belirtmek gerekir. “Ruhani” aşkta *Leyla ve Mecnun* hikâyesinde olduğu gibi sevenle sevilen birdir. “Tabii” aşkta ise “mecazi” aşkta olduğu gibi sevilen feda edilir. Diğer bir deyişle aşk, sevgilinin sevip sevmemesinden bağımsız, âşığın kendi maksatlarına nail olduğu bir tür sevgidir (67-69). İskender Pala ise tasavvufi aşkla beşerî aşkı birbirinden ayırarak tasavvufî aşkı, Ayvazoğlu’nun ilahi aşk tanımıyla paralel bir biçimde, Allah’ın bilinme ve tanınma isteğinin ancak “aşk” yoluyla gerçekleşebileceği önermesiyle ilişkilendirir. “Beşerî” düzlemde yer alan aşk ise “basit ve çekici bir arzudan hastalık derecesine varan alışkanlık ve tutkulara kadar çeşitli boyutlarda işlenir. Bu aşk ilk bakışta bir cinsellik izlenimi uyandırıyorsa da platonik bir zevk ve bağlılık olma düşüncesi daha kuvvetlidir” (“Aşk” 47-48).

¹ Haluk Gökalp. *Eski Türk Edebiyatında Manzum Sergüzeşt-nâmeler*. Kitabevi Yayınları, 2009, 576-584. Necati Sungur. *Tacizade Cafer Çelebi Heves-nâme (İnceleme-Tenkitli Metin)*. Türk Dil Kurumu Yayınları, 2006, 90. Ramazan Ekinci. *Dai Mehmed Efendi Nevhatü'l-Uşşâk*, 2016, 35.

Araştırmacıların sözü edilen yöntemi kullanmasının temel sebebi divan şairlerinin şiirlerinde, bu şiirin nasıl incelenmesi gerektiğine dair verdikleri bilgilerdir. Bu incelemeler divan şiiri çalışmaları için oldukça önemliyse de divan şiiri, şairlerinin önerdiği yöntemlerden çok daha fazlasını içerir. Bu doğrultuda divan şiirinde aşkın nasıl inceleneceğine ilişkin Walter G. Andrews ve Mehmet Kalpaklı'nın *Sevgililer Çağı: Erken Modern Osmanlı-Avrupa Kültürü ve Toplumunda Aşk ve Sevgili* başlıklı kitabı ufuk açıcı niteliktedir. Andrews ve Kalpaklı'nın çalışmasında aşkın “duygular tarihi” alanı altında, kültürel bir öge olarak incelenmesi, bu tezin yazılmasının da ilham kaynakları arasındadır. İncelemede, “aşk” tarihsel koşullarla beraber ele alınmıştır. Bir diğer deyişle aşkın ve beraberindeki duyguların mecazi ve ilahi boyutlarının ötesinde; tarihsel, siyasal, toplumsal ve kültürel anlamları bir arada barındırdığı öne sürülmektedir (301). Aşk, kültürel bir öge ise bu, duygunun açığa çıkarılmasında sosyal etkileşimlerin ve topluluk ilişkilerinin çok önemli olduğuna işaret eder. Bununla birlikte şairlerin eserlerinde yer verdikleri “duygusal ifadeler”, onların ilişki içerisinde oldukları sosyal ağlar hakkında da ipuçları taşır. Tersinden düşünülecek olursa, bir şairin eserinde yer verdiği duygusal ifade tarzlarının oluşumunda şairin ilişki içerisinde olduğu sosyal ağların rolü yadsınamaz.

Gabriele Jancke, “Autobiographical Texts: Acting within a Network: Observations on Genre and Power Relations in the German-Speaking Regions from 1400 to 1620” başlıklı makalesinde erken modern dönemde kaleme alınan birinci ağızdan eserlerin yazarlarının kendilerini sosyal ilişkiler ağına bağlanmış “ben”ler olarak tasvir ettiklerini ve onların otobiyografik metinlerini bu ilişkiler ağı içinde belirli bir “iletişimsel edim” olarak tasarladıklarını öne sürer (119). Jancke, öz-anlatılar kapsamında birinci ağızdan metin yazarlarının sosyal, dinî, mesleki, cinsiyet gruplarına ait belirli sosyal bağlamlarda ve ilişki ağlarında hareket eden “sosyal

varlıklar” olduğunu dile getirir (“Selbstzeugnisse in transkultureller...” 24).

Dolayısıyla eğer aşk duygusu ele alınacaksa, şairin eserinde öne çıkardığı “duygu ifadeleri”nin “iletişimsel” boyutunun tespit edilmesi ile işe başlanmalıdır. Jancke’nin de ifade ettiği gibi metinlerde yer aldığı düşünülen duygu ifadelerinin inşası hakkında öne sürülecek argümanlarda öncelikle, şairin ilişki ağları ve sosyal ilişkilerinin tespit edilmesi büyük önem taşır (Jancke “Autobiographical Texts: Acting...” 160). Böylece duygu ifadelerinin iletişimsel işlevi öne çıkmakta ve bu durum şairlerin metinlerine sosyal ağların etkisiyle şekillenen duygusal ifade tarzları olarak yansımaktadır. Bu tezde de Jancke’nin erken modern dönem birinci ağızdan anlatılarında yazarların kendilerini sosyal ilişkiler ağına bağlanmış “ben”ler olarak tasvir ettiği argümanından yararlanılmışsa da önermede yer alan “anlatılar” ibaresi “birinci ağızdan aşk mesnevilerinde öne çıkarılan duygu ifadeleri”yle sınırlandırılmıştır.

Bu tez için ayrıca Osmanlı’da “öz-anlatılar” üzerine yapılmış çalışmalara da değinmekte yarar vardır. İlgili alanda yapılmış en kapsamlı çalışma, Cemal Kafadar’ın *Kim Var İmiş Biz Burada Yoğ İken, Dört Osmanlı: Yeniçeri, Tüccar, Derviş ve Hatun* başlıklı kitabıdır. Kafadar bu çalışmasında, Osmanlı’da öz-anlatı konusunun üç nedenden ötürü ihmal edildiği görüşündedir. Bunlardan ilki erken dönem Osmanlı metinleri için pek çok araştırmacının incelemelerini, saray / halk kültürü şeklinde tanımlanan “düalist” bakış açısı etrafında şekillendirmeleridir. Kafadar’a göre saray kültürü “yüksek, eğitilmiş, doğru inanışlı, kozmopolit, cilalı, yapay, katı, kitlelere geçit vermeyen kültürel oluşum”u temsil ederken; halk kültürü “popüler, sapkınlığa eğilimli ve batıl inançlarla lekeli ama ‘ulusal’ ruhu koruma anlamında katışıksız ve sade, doğal, dürüst bir oluşum” olarak saray kültürünün karşısında konumlandırılmıştır. Bu ikili bakış açısı belli değer yargılarından

arındırıldığında, dil ve tür tartışmaları açısından büyük önem taşır. Buna karşılık aynı bakış açısı ara tonların varlığını ortadan kaldırma eğilimde olduğundan, bu iki kutupsal düzlemin ötesinde daha geçişken bir yapının temsil edildiği Osmanlı öz-anlatılarını görünmez kılmıştır (40). Bu çalışmada da Kafadar'ın ifade ettiği ihmale gerekçe olarak gösterilen ikili bakış açılarının ötesinde şekillenen öz-anlatılara yer verilerek alanda hâlen devam etmekte olan boşluğun doldurulması amaçlanmaktadır.²

Kafadar birinci ağızdan anlatıları “saraylı ya da popüler olarak tarif edilmeye direnen, şehirde üretilmiş kişisel nitelikte bir grup özgün anlatı kaynağı” olarak tanımlar (40-41). Araştırmasında bu özgün anlatı grubu için bazı örnekler de verir:

² Cemal Kafadar öz-anlatıların ihmaline dair bu söylemlerini 1985 yılında dile getirmiştir. O senelerden günümüze öz-anlatılar ya da ben-anlatıları (*ego-documents*) üzerine pek çok çalışma yapılmışsa da alan güncelliğini korumaktadır. Osmanlı öz-anlatıları (ben-anlatıları) üzerine yapılan çalışmalar için bkz. Hasan Yüksel. *Şeyh Ahmet El-Bedirî El-Hallâk. Berber Bedirî'nin Günlüğü, 1741-1762: Osmanlı Taşra Hayatına İlişkin Olaylar*, Akçağ Yayınları, 1995. Derin Terzioğlu. *Sufi and Dissident in the Ottoman Empire Niyazi-i Misri (1618-1694)*. 1999. Harvard Üniversitesi. Doktora tezi. Derin Terzioğlu. “Tarihi İnsanlı Yazmak: Bir Tarih Anlatı Türü Olarak Biyografi ve Osmanlı Tarihyazıcılığı”. *Cogito*, sayı 29, 2001, 284-296. Madeline C. Zilfi. “Bir Müderrisin Günlüğü: Osmanlı Biyografi Çalışmaları için Yeni Bir Kaynak.” *Doğu Batı*, çeviren Selim Karahasanoğlu, sayı 20, 2002, 184-194. Derin Terzioğlu. “Man in the Image of God in the Image of the Times: Sufi Self-Narratives and the Diary of Niyazi-i Misri (1618-94)”. *Studia Islamica*, 2002, sayı 94, 139-165. Derin Terzioğlu. “Modern Bireyin Peşinde Rönesans: Avrupa’da ve Doğu’da Otobiyografik Metinler”. *Toplumsal Tarih*, 2003, sayı 116, 80-83. Selim Karahasanoğlu. *Kadı ve Günlüğü: Sadreddinzade Telhisi Mustafa Efendi günlüğü (1711-1735) Üstüne Bir İnceleme*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013. Laila Hashem Abdel-Rahman El-Sayed. *Discourse on Emotions: Communities, Styles, and Selves in Early Modern Mediterranean Travel Books*. 2016. Kent Üniversitesi. Doktora tezi. Philipp Wirtz. *Depicting the late Ottoman Empire in Turkish Autobiographies: Images of a Past World*, Routledge, 2017. Aslı Niyazioğlu. *Dreams and lives in Ottoman Istanbul: A Seventeenth-Century Biographer's Perspective*, Routledge, 2017. Selim Karahasanoğlu. “Ben-Anlatıları.” *Tarih Bilimi ve Metodolojisi*, editör Mehmet Yaşar Ertaş, İdeal Kültür, 2019, 282-284. Tunahan Durmaz. *Family, Compions, and Death: Seyyid Hasan Nûrî Edendis's Microcosm (1661-1665)*. 2019. Sabancı Üniversitesi. Yüksek lisans tezi. Gülşen Yakar. *Individual and Community, Public and Private: The Case of a 17th Century Istanbulite Dervish and His Diary*. 2019. METU. Yüksek lisans tezi. Selim Karahasanoğlu. “Ottoman Ego-Documents: State of the Art.” *IJMES*, cilt 53, sayı 2, 2021, 301-308. Evrim İlker Binbaş. “Autobiographies and Weak Ties: Sa'in al-Din Turka's Self-Narratives.” *IJMES*, cilt 53, sayı 2, 2021, 309-313. A. Tunç Şen. “The Emotional Universe of Insecure Scholars in the Early Modern Ottoman Hierarchy of Learning.” *IJMES*, cilt 53, sayı 2, 2021, 315-321. R. Aslıhan Aksoy Sheridan. “Nostalgia of a Frustrated Ottoman Subject: Reading Osman Agha of Timişoara's Memoirs as Self-Narrative.” *IJMES*, cilt 53, sayı 2, 2021, 323-330. Semra Çörekçi. “The Dream Diary of an Ottoman Governor: Kulakzade Mahmud Pasha's *Düşnama*.” *IJMES*, cilt 53, sayı 2, 2021, 331-335. Suraiya Faroqhi. “Aziz Nesin about Himself and His Parents: Poor People in Istanbul during the Late Ottoman Period.” *IJMES*, cilt 53, sayı 2, 2021, 337-243.

Sohbetnâme, Düşnâme, Tecelliyât, Seyahatnâme gibi. Spesifik olarak verdiği bu örneklerin yanında “arızaları³, menakıpnameleri, otobiyografik eserleri, hatıratları, seyahat kitaplarını, günceleri ve esaret anılarını da bu gruba dâhil eder (43-58). Kafadar ayrıca “öz-anlatı” kategorisinin altında değerlendirdiği “otobiyografik eserler” için Zaifi’nin *Sergüzeşt*’ini ve Feyzullah Efendi’nin *Hâl Tercümesi*’ni örnek olarak gösterir. Osmanlı’da yazılan “şahıs edebiyatı” (otobiyografiler) üzerine kısa bir değerlendirme yapan araştırmacıya göre Osmanlı hanedanının otobiyografi yazma ve yazdırma üzerine özel bir talebi bulunmamaktadır; ancak Osmanlı edebiyat geleneği, hanedanın bakış açısından bağımsız Arap ve Acem edebiyatlarından “otobiyografi” türünü tanımaktadır. Örneğin Kâtip Çelebi, *Mizânü’l-hakk* adlı eserinin sonunda otobiyografik bir bölüme yer verirken, Gelibolulu Mustafa Ali yazılarının pek çok yerine otobiyografik pasajlar serpiştirmiştir (54-58).

Bu tez için seçilen *Heves-nâme, Hecr-nâme, Nevhatü’l-Uşşâk* ve *Defter-i Aşk* mesnevileri de Kafadar’ın “öz-anlatılar” kategorisi altında değerlendirdiği “otobiyografik eserler” türüne dâhil edilebilir. Zira bu eserler de Zaifi’nin *Sergüzeşt*’i gibi şairlerin başlarından geçen maceraların birinci ağızdan anlatıldığı hikâyelerdir. Divan şiiri üzerine yapılan araştırmalarda Zaifi’nin eseri “sergüzeşt-nâme” türü altında değerlendirilme eğilimindedir. Agâh Sırrı Levend, “Sergüzeşt-nâmeler, Hasbıhaller” başlıklı tasnifinde *Heves-nâme, Hecr-nâme* ve *Nevhatü’l-Uşşâk*’a Zaifi’nin *Sergüzeşt-nâme*’siyle beraber yer verir (*Türk Edebiyatı Tarihi*... 142-145). Haluk Gökalp de nitelikli çalışması *Eski Türk Edebiyatında Manzum Sergüzeşt-nâmeler*’de *Heves-nâme, Hecr-nâme, Nevhatü’l-Uşşâk* ve *Defter-i Aşk*’ı Zaifi’nin *Sergüzeşt-nâme*’siyle benzer şekilde kategorize eder (3-5). Yine Zaifi üzerine çalışan

³ Sultanlara yazılan dilekçeler.

Vildan Serdaroğlu Coşkun da *Zaîfî'nin Sergüzeşt-nâme'si* başlıklı kitabında sözü edilen dört eseri bu tür altında tanımlar (24).

Kafadar'a göre Osmanlı öz-anlatılarının ortak özelliklerini şunlardır: “[Bu] anlatıların hiçbirinde üçüncü boyut, anlatıcı ile anlatılan ‘ben’ arasında bariz mesafe[nin bulunmaması], [yine] yazarların kendilerine üçüncü boyutu ihtiva eden bir perspektiften bakmaktan kaçın[arak] [...] bununla ilgilenmemeleri bu eserlerin [...] paylaştıkları en çarpıcı [ortak] yönler[dir]” (*Kim Var İmiş...* 58). Dolayısıyla Kafadar'ın tespiti, anlatıcı ile anlatılan “ben”in iç içe geçtiği *Heves-nâme*, *Hecr-nâme*, *Nevhatü'l-Uşşâk* ve *Defter-i Aşk* için de geçerlidir.

Birinci ağızdan kaleme alınan bu öz-anlatıların bir arada incelenmesinin en temel gerekçesi konularının bütünüyle aşk olmasındandır. Bu nedenle *Mihnet-Keşan* ya da *Sernüvişt-nâme-i Âcizî* gibi, aşk temasına eserlerinin belirli bölümlerinde yer verilen eserler sözü edilen tez çalışmasında örnek metinler arasında yer almaz. Yine Mûyî'nin *Nâlân u Hândân*'ı “hasbihâl” olmasına karşılık, birinci ağızdan kaleme alınmamış olduğundan ilgili tezin mesnevileri arasında değildir.

Konusu aşk olan ve birinci ağızdan yazılmış olan aşk mesnevilerinden bazıları bu çalışma için ana inceleme materyali olarak seçilmediği hâlde çalışmada gerekli görüldüğü yerlerde bahsi geçen eserler dikkatlere sunulmuştur. Örneğin 15. yüzyılda kaleme alınan Halili'nin *Firkat-nâme'si* bu mesneviler arasındadır. *Firkat-nâme* üzerine bu tezde bir bölüm başlığı oluşturulmamasının nedeni, Cafer Çelebi'nin *Heves-nâme'si* ile aynı yüzyılda, yani 15. yüzyılda kaleme alınmış olmasıdır. Bu çalışma için seçilen mesnevilerin her biri bir yüzyıla karşılık gelecek şekilde organize edilmiştir. Enderunlu Fazıl'ın *Defter-i Aşk*'ı ile aynı dönemde birinci ağızdan bir aşk mesnevisi olarak kaleme alınan Örfî Mahmud Ağa'nın *Mahabbet-*

nâme mesnevisi de aynı gerekçeden dolayı bu çalışmada bir bölüm başlığı altında değerlendirilmemiştir.

Firkat-nâme'nin bu tez kapsamında ele alınmamış olmasının bir diğer nedeni, konusunun bu çalışmada incelenecek olan 16. yüzyıl şairlerinden Celili'nin *Hecr-nâme*'si ile benzerliğidir. Zira aşkın ifade ediliş biçimindeki bu ortaklık, şairlerin duygusal tarzları arasındaki benzerliğini de beraberinde getirecektir. Şairlerin öne çıkardıkları bu duygusal ifade tarzlarının paralel olması zamandan ve mekândan bağımsız, şairlerin aynı duygusal topluluğun üyeleri olması anlamına gelir.

Çalışmada şairlerin ifade ettikleri duygusal tarzların farklılığı esas olduğundan tekrara düşülmemesi adına yalnızca *Hecr-nâme*'nin bu tez kapsamında incelenmesine karar verilmiştir. Her ne kadar *Hecr-name*, Orhan Kemal Tavukçu'nun "Ayrılığın Terennümü: Eski Türk Edebiyatında Firâk-nâmeler" başlıklı çalışmasında Halili'nin *Firkatnâme*'sinin "eksik bir kopyası" olarak değerlendirilmişse de şairin eserinde kendisini nasıl kurguladığı ve aşkını sevgilisine aktarırken hangi duygu ifadelerini tercih ettiği meselesi öncelendiğinden bu çalışma için *Hecr-nâme*, *Firkat-name*'ye göre daha dikkat çekici bir metindir (209).

Kafadar'ın öz-anlatıların ihmal edilmesi üzerine öne sürdüğü ikinci gerekçe, "Osmanlı edebiyatında kişisel yazı geleneği olmadığına" ilişkin söylem ve bu söylemin nedeni olarak gösterilen Jacob Burckhardt'ın meşhur argümanıdır (*Kim Var İmiş...* 39-43). Bu argümana göre Burckhardt, 1860'da yayımladığı *İtalya'da Rönesans Kültürü* adlı çalışmasında, Rönesans insanının kendisini artık "ırk, budun, parti, lonca, aile" gibi toplumun herhangi bir biçimi olarak tanımlamayı bıraktığını öne sürer (207). Ayrıca Burckhardt, Rönesans'ın bireyin gelişiminde ve özellikle otobiyografi gibi türlerde yazma isteğinde de bir artışa yol açtığı düşüncesindedir (498-501). Bu durum Burckhardt'ın da ifade ettiği gibi kişilerin artık "sosyal

benlik”lerinin ötesinde “bireysellik”lerini keşfetmeleriyle yakından ilişkilidir. Bu argüman, kendi döneminde ve sonrasında çok taraftar toplamışsa da günümüzde otobiyografinin tanımı Natalie Davis ile bambaşka bir noktaya evrilmiştir. Davis’in “Boundaries and the Sense of Self in Sixteenth Century France” başlıklı makalesinde Burckhardt’ın aksine “16. yüzyıl Fransa’ında benliğin keşfinin, insanların ait oldukları gruplarla kurdukları bilinçli ilişkilerle” mümkün olabileceği dile getirilir (53). Davis’in de belirttiği gibi benlik, kişilerin gruplarla ilişkilerinden bağımsız ele alınamaz. “Ben”in tanımı üzerine çığır açan bu bakış açısı, “otobiyografi” türünün de yeniden tanımlanması anlamına gelir. Berlin Araştırma Grubu⁴ üyelerinden Gabriele Jancke için de bu argüman ilham verici olmuştur. Jancke, 15. ve 16. yüzyıllar arasında Almanca konuşulan bölgelerdeki otobiyografik metinler üzerine yaptığı çalışmasında öz-anlatılara, otobiyografi yazarları tarafından kendi kişisel durumlarında ve kültürel bağlamlarında uygulanan özel bir faaliyet biçimi olarak yaklaşır. Bu metinlerin nasıl yazıldığı ve üretildiği üzerinde duran Jancke, öz-anlatıları toplumda davranış ve iletişim kurma yolları olarak görmektedir (6). Jancke’ye göre öz-anlatılar, anlatıcıların üyelikleri ve bağlılıklarını bir veya daha fazla “sosyal ilişkiler ağı”nda gösterdikleri “sosyal bir uygulama” olarak tanımlanır. Ayrıca anlatıcı ve onun içinde bulunduğu ilişkiler ağı arasında “iletişimsel bir eylem”dir (“Autobiography as Social...” 119). Son olarak bu anlatılar anlatıcının içsel benliğini göstermez. Aksine anlatıcının sosyal benliğini ya da kişinin kasıtlı bir temsilini gösterir (Jancke ve Ulbrich “From the Individual...” 31). Jancke tarafından ortaya konulan söz konusu argümanlar bu çalışmanın da metodolojisini oluşturur. Böylece Osmanlı’da üretilen birinci ağızdan aşk mesnevileri, dünyada hâlihazırda

⁴ Berlin Araştırma Grubu için bkz: <<https://www.geschkult.fu-berlin.de/en/e/fg530/index.html>>.

devam eden “öz-anlatı” tartışmalarına eklemenebilecek ve tam da bu sebeple Osmanlı edebiyatı dünya edebiyatının bir parçası hâline getirilebilecektir.

Davis’in Fransa, Jancke’nin Almanca konuşulan bölgeler üzerine yaptığı çalışmaların bu ilginç sonuçları “otobiyografi” adı altında ele alınan eserlerin Burckhardt’ın öne sürdüğü anlamda “bireysellik” kavramıyla çok da uyumlu olmadığı sonucu; bir diğer deyişle erken modern dönemde yaşayan toplulukların “birey” ya da “ben”i ifade etme şekillerinin gruplar aracılığıyla temsil edilebileceği argümanı, Osmanlı ben anlatıları için de oldukça uygun bir önermedir. Keza, Andrews ve Kalpaklı; Stephen Greenblatt’ın *Renaissance Self-Fashioning* başlıklı kitabından alıntılardıkları bir pasajda Sir Thomas Wyatt’ın eserlerinde toplumsal baskıdan, siyasi ve dinî erkin şekillendirici kuvvetinden müstesna bir “bireysellik” alanının olmadığına dair görüşünün Osmanlı şiiri için de geçerli olduğunu öne sürerler. Daha da ötesi aşk gibi “şahsi” görülen bir alanın dahi Jones ve Stallybrass’tan hareketle “şahsi olmadığı”nı aşkın, sarayın kamusal evrenini yansıttığını iddia ederler (*Sevgililer Çağı: Erken... 259*). Bu çalışmada da her ne kadar şairler eserlerinde birinci teklik şahıs kullanmışlarsa da onlar ait oldukları grupların birer temsili olan sosyal varlıklar olarak ele alınmaktadırlar.

Şairlerin öz-anlatılarda kendi iç dünyalarından ziyade ait oldukları zümrelerin özelliklerine dair bilgi vermelerine ilişkin, Kafadar’ın incelemesinde Seyyid Hasan’ın *Sohbet-nâme*’siyle ilgili verdiği örnek oldukça çarpıcıdır. Seyyid Hasan veba salgını sonrasında ölen karısıyla ilgili bilgi verdiği satırlarda, bu ölüm karşısında yaşadığı acıyı anlatmak yerine kendisine yolda azık olarak verilen kaşkaval peyniri ve ekmekten bahsetmesi ilk bakışta tuhaf bir olay gibi gözükebilir (*Kim Var İmiş... 63*). Oysa Kalpaklı ve Andrews’un da dile getirdiği gibi Seyyid Hasan’ın burada vurgulamayı amaçladığı şey yemek etrafında sosyalleşmenin

önemidir (*Sevgililer Çağı: Erken... 98*). Kısacası erken modern Osmanlı seçkin toplulukları içerisinde her tür aktivite, bu dönem insanı için temel bir keyif kaynağı ve toplumsal anlamda bağlanma vasıtası olduğundan kişiler kendilerini şahsi anlamda öne çıkarmak yerine, dâhil oldukları gruplar vasıtasıyla kendilerini tanımlamayı tercih etmektedirler (128). Buradan yola çıkılarak bu çalışmada da birinci ağızdan aşk mesnevileri, şairlerin iç dünyasını aydınlatan metinler olarak değil; aksine ait oldukları grupların ya da toplulukların birer temsili olarak ele alınmalıdır.

Kafadar'ın öz-anlatıların görmezden gelinmesine ilişkin öne sürdüğü üçüncü gerekçe ise “pozitivizm”in tarih ve edebiyat alanında yarattığı etkidir. Kafadar’a göre, tarihçiler, 1940’lı yıllardan sonra artan arşiv çalışmaları nedeniyle resmî, siyasi ve askerî belgelere odaklanmış; öz-anlatılara gereken değeri vermemişlerdir. Osmanlı edebiyatı üzerine yapılan çalışmalarda da araştırmacılar, kendi içlerine dönmüş, tarihçilerin aksine yalnızca “formel estetik meseleler”le ilgilenmişlerdir (*Kim Var İmiş... 41*). Andrews ve Kalpaklı’nın da belirttiği gibi, araştırmacılar Osmanlı şiirinin retorik ve estetik unsurlarını vurgulamış, aşkın ve erotizmin ruhani durumların betimlemeleri olarak kullanılmasına odaklanmış, bunların toplumsal göndergelerini tamamen reddetmişlerdir (32-33). Bu durum hiç şüphesiz edebî metinlerin tarihsel ve sosyo-kültürel bağlamlarının ihmal edilmesine neden olmuştur. Günümüzde bu bakış açısının etkilerinin devam ettiği görülmektedir. Bir diğer deyişle, Walter G. Andrews’un da ifade ettiği gibi şiir inceleme yöntemleri ile şiir iç içe geçmiştir. Böylece şiir, yöntemlerine uygun olarak incelenbildiği yönlerinden ibaret olarak görülmüştür. Öte yandan şiirin gerçek ihtiyaçlara karşılık veren “duygusal” içeriğinin de bulunduğunu göz ardı etmemek gerekir. Bu anlamda Andrews, divan şiirini incelenmesi için dört basamaklı bir yöntem önerisinde

bulunur. Bunlar şiirin “tasavvufi-dinî”, “otorite”, “sosyal” ve “duygu” boyutlarıdır. Andrews, tüm edebiyat geleneği içerisinde özellikle “ortak duygular”ın “o şiirin üretildiği toplumun duygusal niteliğini, ihtiyaçlarını ve motivasyonunu” göstermesi açısından büyük önem taşıdığı görüşündedir. Ayrıca duygunun “simgesel” değil “gerçek⁵” olmasına ve Osmanlı toplumunun yoğun duygusal boyutuna ilişkin tespitleri ile Andrews, divan edebiyatı araştırmalarına yeni bir perspektif kazandırmıştır (*Şiirin Sesi, Toplumun...* 138-142).

Cemal Kafadar ise her ne kadar “duygular” konusuna kısaca değinmiş olsa da ifade ettiği birkaç noktanın üzerinde durmakta yarar vardır. Bunlardan ilki Seyyid Hasan’ın karısının ölümü üzerine söylediği “ellerinde merhûmenün başı cânibi nümâyân oldukda bir mertebe enderûnı hüzn ve bükâ galebe itdi ki beyâna gelmek kâbil degül” ifadesine ilişkin “yazarın duygularını açık ettiği nadir pasajlardan biri” tespitinde bulunması; yine “ağırbaşlılık ile hafiflik; vakur olma ile kayıtsızlık arasında gel-git gibi gözüken ve bizleri gülümseten geçişlerini yazarın mistik kimliği” ile ilişkilendirmesi Osmanlı birinci ağızdan anlatılardan biri olan *Sohbet-nâme*’de yazarın duygularını nasıl ifade ettiğini göstermesi açısından çarpıcı örneklerdir (*Kim Var İmiş...* 64-66).

Yukarıda da görüldüğü üzere birinci ağızdan aşk mesnevileri üzerine yapılan çalışmalarda, eserlerin “kurmaca / gerçeklik” yönüne ya da aşkın “ilahi veya mecazi” boyutlarına odaklanması; eserlerin duygusal boyutunun ya da şairlerin iletişim ağlarına ilişkin söylemlerin geriye itilmesiyle neticelenir. Bu nedenle ilgili çalışmada

⁵ “Gerçek” ile kastedilen şiirin toplumsal davranışın altında yatan duygu karakterini yansıtmasıdır. Örneğin gazelerde yer alan “yalnızlık ve acı” gibi duygu ifadelerinden “şairin ve okur kitlesinin aşırı ve belirgin ölçüde yalnızlık” ve acı çektiği anlamı çıkarılamaz (Andrews *Şiirin Sesi, Toplumun...* 141).

bir öz-anlatı olarak “erken modern Osmanlı”⁶da kaleme alınan birinci ağızdan aşk mesnevileri, 1980’lerden sonra yeni bir araştırma alanı olarak ortaya çıkan ve yukarıda ifade edilen kavramlar üzerinde inşa edilen “duygular tarihi”nin sahasına dâhil edilmek üzere kaynak olarak seçilmiştir.⁷ Duyguların, tarihî koşullarla ilişkisi pek çok araştırmacının da dikkatini çekmiş olacak ki bu ilişki “duygular tarihi” adı altında 1980’li yıllardan sonra hızlı şekilde gelişen bir alanın da doğmasına vesile olmuştur. Bunun için öncelikle yeni bir araştırma alanı olarak duygular tarihinin nasıl ortaya çıktığının tartışılması yerinde olacaktır.

Duygular yıllar boyunca rasyonel aklın karşısında konumlandırılmış; hatta kişilerin objektif düşüncelerini engellediği gerekçesiyle “akıl tutulmaları”⁸nın sebebi olarak gösterilmiştir. Oysa 1980’lerde yapılan bilişsel çalışmalarla duygular, zihinsel süreçlerin bir parçası olarak görülmeye başlanmıştır. Akıl ve duygu zannedildiği gibi birbirlerinin karşısında değil aksine aynı taraftadırlar. Duyguları zihinsel sürecin bir parçası olarak gören bu bakış açısı, çoğunlukla evrimsel psikologlar, biyologlar ve sinirbilim uzmanları tarafından ortaya atılmıştır. Bu alanlarda yapılan çalışmaların büyük kısmı, duyguların evrensel ve öznel olduğu ön kabulü üzerinden ilerler. Öte yandan son yıllarda yapılan çalışmalar duyguların kültürelliği üzerine yoğunlaşmaktadır. Duyguların kültürel olması, kavramın zannedildiği gibi yalnızca öznel ya da kişiye özgü deneyimlerle değil; kolektif olarak tarihî süreçler içerisinde, farklı toplumlar tarafından çeşitli şekillerde inşa edilmiş olabileceği fikrini akla getirir. Ayrıca bir kategori olarak duyguların, bireylerin özellikleri bağlamından

⁶ Bu çalışmada kullanılan “erken modern Osmanlı” ibaresi, “15. ve 18. yüzyıllar” arasındaki dönem için kullanılmıştır.

⁷ Öz-anlatıların duygular tarihi alanı için kaynak metin oluşturabileceğine ilişkin bkz. Claudia Ulbrich, “Self-Narratives as a Source for the History of Emotions”, *Childhood and Emotion: Across Cultures 1450-1800*, editörler Claudia Jarzebowski ve Thomas Max Safley, Routledge, 2014. 59-71.

⁸ “Akıl tutulması” ifadesi burada “akıl dışı davranmak” anlamında kullanılmıştır. 1980 öncesinde de “duygular” akıl dışı davranışlarla tanımlanıyordu.

koparılıp toplumların kolektif süreçleriyle ilişkilendirilmesi; sosyal, kültürel ve siyasi tarihe entegre edilmesinin bir yolu olarak da görülebilir. Duyguların, tarihî süreçler içerisinde nasıl şekillendiği meselesine geçmeden evvel, duygu kavramının ne olduğu sorunsalına kısaca değinmekte yarar vardır.

Duygu oldukça belirsiz, soyut, karmaşık bir kavramdır. Bu durum, duygu üzerine yapılan çalışmaları da hâliyle zorlar. Pek çok disiplin, duyguyu kendi bakış açısına göre açılmak, tanımlamalarda kimi zaman paralelliklere kimi zaman ise birbirinden farklı ifadelerle rastlanır. Örneğin, Jan Plamper’a göre 1996 yılında Joseph LeDoux’un sinirbilim çalışmalarında ifade ettiği “duygu” kavramıyla, 2002 yılında Barbara Rosenwein’in tarih çalışmalarında üzerinde durduğu “duygu” kavramının ne derece birbiriyle örtüştüğü hâlen tartışmalıdır (“History and Emotion...” 10). Geçmişte yapılan çalışmalarda duyguların rasyonel aklın karşısında içgüdüsel, irrasyonel, vahşi ya da ilkel olarak nitelendirilmesi, “duygu” kavramını itibarsızlaştırmıştır. Ayrıca bilişsel çalışmaların başlayacağı 20. yüzyıla kadar dikkate değer bir kavram olarak da görülmemiştir. Günümüzde ise duygu çalışmaları pek çok disiplinin içerisinde yer alan ilgi çekici bir konu hâline gelmiştir.

Jan Plamper duyguların, Batı’da antik zamanlardan 1860’lara kadar felsefe, teoloji, tıp ve edebiyatın ilgi alanına girdiğini dile getirmiştir (“History and Emotion...” 9). 1860’lardan sonra duyguların deneysel psikolojinin alanına girmesi ve sonrasında sinirbilim çalışmalarında yer alması konunun popülerleşerek kaybettiği itibarını yeniden kazanmaya başlamasını sağlamıştır. Öte yandan, bunun tam anlamıyla gerçekleşmesi için 1960’ların sonlarını beklemek gerekmiştir. Keza duygular, 1940’lardan 60’lara kadar hâlen irrasyonel olarak değerlendiriliyordu (Rosenwein *Worrying about Emotions...* 822). Son 40 yılda yapılan çalışmalar, duyguların bilişsel, diğer bir deyişle zihinsel süreçlerin bir parçası olduğunu kanıtladı. Duyguları bilişsel

süreçlerle ilişkilendiren ilk çalışma, Magda B. Arnold'a aittir. Arnold bir duygunun kişide uyanması için bir nesnenin o kişiyi bir şekilde etkilemesi gerektiği görüşündedir. Örneğin elmanın tadını bilen ve ona kolaylıkla ulaşabilen biri için elmanın o kişide herhangi bir duygu uyandırması beklenmez. Öte yandan eğer kişi elmayı çok seviyor ve elma onun ulaşamayacağı bir yerde ise bu kez elma onun için arzulan bir nesneye dönüşür (*Emotion and Personality*... 171). Burada kişinin algısı devreye girer. Bu algıyı ise kişinin geçmişte yaşadığı deneyimleri ve şu anki durumu belirlemektedir. Arnold ile başlayan ve sonrasında Rom Harré ve Anna Wierzbicka⁹ ile devam eden süreçte ise artık “duygu” kavramına eskisinden daha ciddiyetle yaklaşılmaya başlanır.

Duygu üzerine günümüzde yapılan pek çok çalışma geçmişte yapılanlara nazaran bilimsel arenada daha kabul görür bir hâle dönüşmüşse de duygunun kendisi, hâlâ kavram olarak oldukça soyut ve belirsizdir. Bu belirsizliğin nedeni “duygu” kelimesinin oldukça yeni bir kullanıma karşılık gelmesidir. Örneğin günümüzde bu kavram böyle kullanılıyorken erken modern Osmanlı’da “duygu” kelimesinin yerine “arzu, his, heva, kuvve, nefis” gibi ifadelerin kullanılması tercih edilmiştir. Yine günümüzde Batı literatürüne bakıldığında, Thomas Dixon her ne kadar *From Passions to Emotions: The Creation of a Secular Psychological Category*’de, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren duygu (*emotion*) kelimesinin, teolojik tabanlı tutku (*passions*) ve duygulanım (*affections*) kelimelerine nazaran daha sık kullanılmaya başlandığını ve günümüzde kullandığımız hâline en çok benzeyen ifadenin, duygu olduğunu dile getirirse de duygu ile kastedilenin his (*feelings*) mi, duygulanım (*affect*)

⁹ Rom Harré. *The Social Construction of Emotions*. Blackwell Publishing. Averill, 1989. Rom Harré. “The Acquisition of Emotions during Adulthood.” *The Social Construction of Emotions*, Blackwell Publishing, 1989. Anna Wierzbicka. *Emotions Across Languages and Cultures: Diversity and Universals*, Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1999.

mı, duyu (*sense*) mu, duyarlılık (*sentiment*) mı olduğu meselesi hâlen tartışılmalı gözükmektedir (250). Bir yandan Batı’da bu tartışmalar sürerken Batılı olmayan toplumlarda da benzer tartışmaların varlığı, ortak literatürün belirlenmesini güçleştirir.

Duygu kavramının kendisinden kaynaklanan bu belirsizliğe bir de duygu üst başlığı altında yer alan “öfke, şaşkınlık, hüzn...” gibi duygu kelimelerinin kültürler arasında değişkenlik gösterdiğini eklemek gerekir. Zira bazı kültürlerde kimi duyguların dilsel karşılığı yoktur. Tim Lomas’ın kültürlerarası duygu kelimelerini incelediği “The Positive Lexicography” çalışması bu konuda oldukça ufuk açıcıdır. Örneğin çalışmada yer alan “Shinrin-yoku” kelimesi; “orman banyosu” anlamına gelirken aslında kişinin doğa ile iç içe, huzurlu bir deneyim yaşaması hissini anlatan Japonca bir duygu kelimesidir (Lomas). Kısacası, bu ve buna benzer pek çok duygu kelimesi inşa edildiği kültürden bağımsız değildir ve kültürden kültüre değişiklik göstermektedir.

Duygu farklı alanlarda, zamanlarda ve kültürlerde tanımlanması ve çalışılması zor bir kavramdır. Öte yandan tanımından kaynaklanan tüm bu belirsizliklere rağmen yine de duygu denildiğinde kavramın ne olduğuna ilişkin herkesin zihninde az çok ortak bir anlam birliği olduğunu da belirtmek gerekir. Bu durum bir yandan duygu üzerine yapılacak çalışmaları güçleştirirken diğer yandan heyecan verici kılar. Yine son yıllarda duyguların bilişsel süreçlerle beraber incelenmesi kavrama hak ettiği itibarını yeniden kazandırmış görünmektedir. Böylece kavram üzerine yapılan çalışmalar artmakta ve alan daha popüler hâle gelmektedir. Ayrıca bu bilişsel çalışmalara, duygunun kültürel boyutu da eklendiğinde duygu kavramı, farklı sahalar için potansiyel bir çalışma alanına dönüşür. Duygu, kültürel boyutu ile artık yalnızca

bireylere özgü, öznel ifadeler olarak değil toplumlar tarafından inşa edilmiş, sosyal ve kültürel bir kavram olarak ele alınmaya başlanmıştır. Böylece sosyoloji, antropoloji, tarih ve edebiyat gibi alanlar aracılığı ile duygu üzerine yapılacak yeni çalışmalara da kapı aralanmış olur.

Duygularla ilgili yapılan çalışmalar incelendiğinde, çalışmaların çoğunlukla iki temel eksenle ilerlediği görülecektir. İlk ekseni, duyguların “evrensel” ya da “biyolojik” olduğu görüşü oluşturur. Duyguların evrensel olduğu önermesinin en kuvvetli temsilcisi Charles Darwin meşhur çalışması *The Expression of the Emotions in Man and Animals*’da “adaptasyon” süreçlerine odaklanarak duyguların benzer davranışlarla ifade edilmesinin yanı sıra içgüdüsel ve doğuştan geldiğini savunur (16). Bununla birlikte, duyguların fiziksel dışavurumlarını yüzün çok sayıdaki hareketli kaslarını izleyerek tespit etmeye çalışır (8). Darwin’in çalışmaları, Paul Ekman’a ilham verir. Ekman ve Wallace V. Friesen “Constant across Cultures in the Face and Emotion” başlıklı çalışmalarında altı temel duyguyu “mutluluk, üzüntü, korku, iğrenme, öfke ve şaşkınlık” olarak tanımlar ve bu duyguların göstergeleri olan yüz ifadelerinin “evrensel ve değişmez” olduğunu iddia ederler (124). Bu duyguların evrensel olma nedenleri, herkes tarafından aynı şekilde hissedilmeleri değil, yarattıkları yüz ifadelerinin tüm kültürlerde aynı olduğu iddiasına dayanmaktadır. Günümüzde pek çok evrimsel psikolog, biyolog ve nöropsikolog argümanlarını, temel duyguların evrensel olduğu önermesi üzerinden kurarlar. Örneğin, Leda Cosmides ve John Tooby “Evolutionary Psychology: A Primer” başlıklı makalesinde insanların duygusal yüz ifadelerinin primatlarla benzer olduğunu dile getirirler. Araştırmacılara göre insan zihni Taş Devri’nden itibaren hiç değişmeden günümüze evrilmiştir (Cosmides ve Tooby).

Günümüzde duygular üzerine evrimsel çalışmalar hâlâ devam etse de bazı psikologlar, antropologlar ve sosyologlar duyguların zannedildiği gibi “evrensel” olmadığını, aksine “kültürel” olduğunu iddia etmektedirler. Bu araştırmacılara göre duygular, belirli evrensel yüz ifadelerine indirgenemeyecek denli farklı bileşeni bulunan, kültürden kültüre hatta bireyden bireye yaşanan deneyimlerle değişen ve ortak dili bulunmayan süreçlerdir. Bu bağlamda yapılan önemli çalışmalardan biri James A. Russell’a aittir. Russell “Is There Universal Recognition of Emotion From Facial Expression?” başlıklı makalesinde Ekman’ın yapmış olduğu çalışmalara atıfta bulunarak onun kullandığı yöntemlerin bazı sorunları olduğunu tespit eder. Russell’a göre yüz ifadeleri ve duygu arasında bir ilişki söz konusuysa da bu kültürden kültüre değişiklik göstermektedir (102). Lisa Feldman Barrett ise *How Emotions Are Made* başlıklı çalışmasında değişik kültürlerde yaşayan toplulukların, duygularını sözselsel ifade etme biçimlerinde farklılıklar olduğunu dile getirir. Örneğin Utka Eskimoların dillerinde “öfke” kavramı, Tahiti halk dilinde “hüzün” kavramı yoktur. Eğer bir Tahitili üzgün bir Batılı görürse onu *pe’ape’a* olarak tanımlamaktadır. *Pe’ape’a* Tahiti dilinde hasta, sıkıntılı, yorgun ya da isteksiz olmak anlamına gelir (148).

Feldman Barrett, yaptığı çalışmalarda duyguların doğuştan gelmediğini, birer tahmin olduğunu ve sonradan öğrenildiğini dile getirir. Duyguyu yüz ve vücutta aramak da iyi bir fikir değildir. Feldman Barrett’a göre fiziksel hareketlerin kayda değer duygusal anlamları yoktur. Çünkü duygu, kişinin geçmiş deneyimleri neticesinde yaptığı çıkarımların bütünüdür. Beyin aynı anda beraber çalışan milyarlarca sinir hücresi yardımıyla öngörüler oluşturmaktadır. İşte duygular da bu süreçler içerisinde tecrübe edilirler. Ayrıca duygular kontrol edilemeyen, beyne bağlı reaksiyonlar da değildir (“You aren’t at...”). Feldman Barrett, Christine D. Wilson-Mendenhall ve Lawrence Barsalou, bu durumu açıklamak için ilk bakışta herhangi bir şey

doğrudan benzetilemeyen, siyah-beyaz şekillerden oluşan bir görsel kullanırlar. Bu görseli gören kişiler ilk olarak geçmiş tecrübelerinden yararlanarak şekli önceki bilgileriyle ilişkilendirmeye çalışırlar. Bu ilişkilendirme esnasında yapılan her bir çıkarım ise birer öngörüdür (“The Conceptual Act...” 87-90). Feldman Barrett’a göre duygular tam da bu öngörülerle aynı yerdedir. Kısacası, eğer bir Utku Eskimo daha evvel Batılı literatürde yer aldığı şekliyle “öfke” üzerine bir öngörüsü yoksa, diğer bir deyişle öfkeyi geçmişte bir Batılı gibi tecrübe etmemişse, dilinde olmamasına da pek şaşırmamak gerekir.

Tüm bu çalışmalar gösteriyor ki duygular yalnızca evrensellik kurgusu üzerinden tanımlanamazlar. Bazı temel duyguların evrensel olabileceği iddiası günümüzde hâlen geçerliliğini korusa da duyguların geçmiş yaşam deneyimleriyle ilişkili kültürel bir boyutunun olduğunu da göz ardı etmemek gerekir. Duyguların geçmiş yaşam deneyimleri ile birer tahmin olduğu önermesi, duyguların psikolojik olarak tarihî süreçler içerisinde inşa edilmiş ve sonradan öğrenilmiş olabileceğine işaret eder. Bu önerme özellikle Ortaçağ ya da erken modern dönemde duyguları, bir çalışma alanı olarak sunar.

Duyguların kültürel ya da bilişsel süreçlerin bir parçası olarak ele alınmaya başlanması yeni yaklaşımlarsa da tarih alanında duygular, çok daha öncesinde çalışılmaya başlanmıştır. Johan Huizinga’nın *Ortaçağın Günbatımı* adlı kitabı, Ortaçağ Avrupası’nın duygusal yaşamı hakkında bilgi vermesi açısından önemlidir. Huizinga’a göre Ortaçağ halkı “çocuksu” bir doğaya sahiptir. Bu dönemde, şiddet ve çelişkilerle dolu hayatlarıyla insanlar çocukça zevkler taşımakta, gaddarlık ve derin şefkat arasındaki duygularıyla bir uçtan diğer uca savrulmaktaydılar (41). Diğer bir deyişle Huizinga’ya göre Ortaçağ’da insanların duyguları zıtlıklarla dolu ve

dengelessizdir. Annales Okulu'nun temsilcilerinden Marc Bloch da *Feodal Toplum* başlıklı kitabında Huizinga ile benzer şekilde Ortaçağ insanlarının salgın hastalıklar ve bu hastalıklarla mücadele konusunda yeterli donanıma sahip olmadığını, ayrıca açlık ve gündelik zorluklar nedeniyle hayatın geçici olduğu algısının toplumda duygusal dengelessizlik yarattığını dile getirir (100). 1939'da Norbert Elias da *Uygarlık Süreci Sosyo-Oluşumsal ve Psiko-Oluşumsal İncelemeler: Toplumun Değişimleri / Bir Uygarlaşma Teorisi İçin Taslak* başlıklı kitabında, Huizinga'nın 1919'da dile getirdiği argümana benzer bir şekilde, Ortaçağ'da tüm korkuların ve sevinçlerin içerisinde kişilerin, bağımsız ve dizginlenemez tutkularının olduğundan bahseder. Ayrıca tutkular gibi dürtüler de vahşi, gaddar, patlamalara eğilimli ve anlık zevklere adanmıştır (105). Ortaçağ'da duyguların “çocuksu olduğu argümanı”, Lucien Febvre tarafından da desteklenir. Febvre; Huizinga, Bloch ve Elias'la aynı görüşte olsa da öğrencilere verilecek olan tarih eğitiminde nefretin, korkunun, zalimliğin ve aşkın tarihinin öğretilmesi gerektiği görüşündedir. Febvre'ye göre insanlık için duygular dışındaki pek çok konu, çok da önemli değildir (*Sensibility and History...* 26).

Febvre duyguların çocuksuluğu meselesinde, bahsi geçen diğer araştırmacılarla aynı görüşteyse de duyguların bir tarihi olması gerektiğine dair inancı ile onlardan ayrılır.

Bu nedenle, Febvre'yi ayrı bir yerde konumlandırmak daha doğru olacaktır.

Yukarıda bahsedilen çalışmalardan 1985 yılına gelinceye kadar Ortaçağ insanının duyguları “şiddetli, sınır tanımaz, çocuksu, abartılı, dengelessiz, kontrol edilemez” olarak tanımlanıyordu. Duygu kavramına karşı tarihçilerin bu bakış açısı, duyguların hâliyle ciddiye alınmaması gerektiğine dair bir ön kabulü beraberinde getirdi.

Duyguların zihinsel süreçlerin bir parçası olarak kabul edilmesinin hemen ardından, duygulara bakış açısı da değişti. Bu önerme üzerine ilk çalışma olan duygubilim (*emotionology*) bildirgesi, Peter N. Stearns ve Carol Zisowitz Stearns tarafından

“Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards” adlı makaleyle yayımlandı. Bu makalede Stearns ve Zisowitz Stearns; Paul Ekman’ın ifade ettiği temel duyguların evrensel ve değişmez olduğu önermesini desteklediler. Diğer taraftan çalışmalar tarih alanında yapılacaksa oluşturulacak argümanda rota, “gerçek” duygulardan, duyguların değişen “ifade biçimleri”ne çevrilmelidir. Araştırmacılar, ifade biçimlerinin değişimini, onlara içkin “standartlar”ının değişimine bağladılar. Bu değişen “duygu standartları”nı ise “duygubilim” olarak adlandırdılar. Çalışmalarında 18. yüzyıldan itibaren yazılmaya başlanan “popüler tavsiye el kitapları”nı (*popular advice manuals*)¹⁰ kullanan bu araştırmacılara göre gerçek duygular değişmiyorsa da onların dışavurumları yere ve zamana göre değişmekteydi (813-836).

Peter ve Carol Stearns’ın çalışmaları, duyguların tarihi alanında, duyguların dışavurumlarının belli dönemlerde nasıl ve ne şekilde değiştiğini göstermesi açısından öncüdür. Çalışmalarında temel duyguları referans alarak yola çıkan bu araştırmacıların yöntemi bir yandan evrensel, biyolojik temellere otururken; diğer yandan duygu standartlarının değiştiğine yönelik argümanları ile sosyolojik ve kültürel zeminde duyguların dışavurum biçimlerinin toplumlar tarafından inşa edildiği önermesine dayanır. Toplumsal kuralların, duyguların dışavurumunu değiştirmesine yönelik argümanları ile Stearnslara karşılık, bu değişikliklerin kişileri bireysel düzeyde nasıl etkilediği meselesi William Reddy için bir araştırma alanı yaratmıştır.

The Navigation of Feeling’in ilk bölümünde Reddy, 1970’li yıllara kadar deneysel psikolojinin duygu üzerine tek başına yüzlerce çalışmaya imza attığını, biyolojik

¹⁰ “Popular advice manuals” kullanımı için bkz. (Rosenwein “Worrying About Emotions...” 824).

Çalışmaların yanında sinirbilim çalışmalarının öneminin altını izse de halk bilgisinden soyutlanmış “hormonlar, deri iletkenlik seviyeleri ve serebral kan akışı” gibi fiziksel değişikliklerle ifade edilen şeylerin ne derece duygu olduğunun sorgulanması gerektiğini öne sürmüştür. Nitekim Reddy, duyguların biyolojik mi yoksa kültürel mi olduğu üzerinden yürütülen tartışmaların ötesine geçerek alana yeni bir bakış açısı getirmiştir (ix). Reddy, her ne kadar bu farklı bakış açısını tarih ve edebiyat eleştirisi alanında yapılacak çalışmalarda ararsa da bu iki alanın duygular üzerine kurduğu argümanların geçerliliği konusunda çok da emin değildir. Keza, Reddy’e göre psikoloji ve antropoloji alanları duygularla öğrenme arasındaki ilişki üzerinden argümanlarını inşa ederken, Stearns gibi istisnalar hariç, edebiyat eleştirmenleri ve tarihçiler duyguların öğrenildiği meselesiyle çok da ilgilenmemişlerdir. Çünkü tarihçiler ve edebiyat eleştirmenleri gerçek duygularla ilgilenmek yerine geçmiş duyguların günümüzde ne kadar ilgi çekici ya da fantastik olduğu meselesine kafa yormaktadırlar (x).

Reddy, duyguların toplumlar tarafından inşa edildiği meselesine de dikkatli yaklaşılması gerektiği düşüncesindedir. Eğer toplumlar kendilerini daima inşa ediyorlarsa bu durum tarihsel değişimi örtük olarak ortadan kaldırmaktadır. İnsan, doğası ve deneyimlerini içeride ve dışarıda kendi özelliklerine göre değişirme gücüne sahipse de bu değişim Reddy’ye göre anlamlı değildir. Çünkü duygular ya da insan deneyimleri kültür tarafından tamamen şekillendirilebilirse hissedilen şey, tamamen kültürel bağların bir ürünü olacak, dolayısıyla bir başkasının acısı, bireyin özgürlüğü ya da haysiyeti gibi evrensel bazı konularla ilgilenmenin pek de bir anlamı kalmayacaktır. Yani bir kültürde acı çekmek kültürel bağlamın yan ürünüyse, o zaman o acı sadece yerel bir önem taşımaktadır. Kültür, böylece göreceli hle gelir. Bu durum etnik merkezietiliğe düşme riskini beraberinde getirecektir. Bu nedenle

Reddy, kültürel inşa teorisinin karşısında yer alır. Araştırmacı duygu üzerine yaptığı çalışmalarında sistemini psikoloji, antropoloji, tarih ve edebiyat eleştirisi alanındaki yeni gelişmeleri takip ederek ve duyguları büyük ölçüde öğrenilmiş olarak gören biçimsel bir teori üzerinden inşa eder (xi). Bu nedenle Reddy’e göre toplumun ya da kültürel süreçlerin değişiminden çok, çalışmaların odak noktasını duyguların kendisine çevirmek gerekmektedir. Çünkü duygu, kendi kendisini dönüştürme kabiliyetine sahiptir (“Against Constructionism: The...” 327).

Duygular dışı vurulurken kendisinin işaret ettiği ya da temsil ettiği her ne ise, onu değiştirme ve dönüştürme gücüne sahiptir. Bu güce sahip olan söylemleri Reddy, “duygusal-söz” (*emotive*) olarak tanımlar. “Duygusal-sözler” hem performatif hem de betimleyici sözlerdir (*The Navigation of Feeling...* 128). Reddy, “duygusal-sözler” kelimesinin ilhamını John Langshaw Austin’in “söz edimleri kuramı”ndan (*speech act theory*) alır. Bu kurama göre bazı sözler “betimleyici” iken bazıları “edimsel”dir (*performative*). Örneğin “Bu çiçek kırmızıdır.” denildiğinde, ifadede çiçeğin kırmızı olduğu saptanır. Ancak edimsel ifadelerde bir şey söylendiğinde o şeyin aynı zamanda yapıldığı da gösterilir. Örneğin evlilik töreninde söylenen “Bu adamı kocam olarak kabul ediyorum.” ifadesiyle, kişi evlenerek mevcut durumunu değiştirmiştir. Yani ifadenin aynı zamanda söyleyen kişiyi dönüştürme etkisi söz konusudur (*How to Do Things...* 5). Ancak duygusal-sözler, edimsel sözleri bir adım daha ileri taşır. Edimsel sözlerde kişinin kendi durumu değişiyorken, duygusal-sözlerde karşı tarafı değiştirme ve dönüştürme etkisi de söz konusudur (Reddy *The Navigation of Feeling...* 105). Bir diğer deyişle, duygu hem sahibini hem de yöneltildiği kişiyi değiştirmektedir. Örneğin “Senden nefret ediyorum.” denildiğinde, sözü söyleyen kadar sözün söylendiği tarafta da nefret ya da farklı duygular bu söylemden sonra uyandırılacaktır.

Reddy'e göre hem söyleyende hem de sözün iletildiği kişide ortaya çıkarılan bu tip sözlerle eğer herhangi bir müdahale olmazsa, bu duygular kendi kendilerini ifade edebileceklerdir; ancak duygular, toplumların müdahalelerinden bağımsız değildir. Tüm duygular Reddy'nin duygusal rejimler (*emotional regime*) dediği resmî ritüellere, uygulamalara ve duygusal-sözlerin müdahalesine maruz kalırlar (129).

Duygusal rejimler, devletler veya toplumlar tarafından yaratılan ve uygulanan kabul edilebilir duygusal düşünce ve ifade için baskın modları dile getirirler (124). Kalıcı olan herhangi bir siyasi rejim, duygular için de normatif bir düzen oluşturur. Bu rejime göre kişiler, rejimin belirlediği normatif duygularını dışa vurmaları konusunda teşvik edilirken, sapkın duygularından sakınmaları konusunda uyarılırlar. Duygusal rejimlerde sınırlı sayıda belirlenen duygular, törenlerde ve resmî sanat biçimlerinde modellenir. Böylece bireyler bu normatif duyguları uygun koşullarda dile getirecek, sonrasında duygular güçlenerek pekiştirilecektir. Eğer bu duygular kişilerce reddedilirse, kişiler ağır cezalarla karşı karşıya kalacaktır (124-125). Bu durum hangi duyguların meşru olduğunu veya meşru olarak hissedilebileceğini, hangisini hissetmenin sakıncalı olduğunu ve otorite tarafından belirlendiğini gösterir. Dolayısıyla bütün siyasi rejimlerin aynı zamanda duygusal rejimler olduğu da söylenebilir.

Duygusal rejimler, duygusal sığınakları (*emotional refuge*) da beraberinde getirmişlerdir. Duygusal sığınaklar, duygusal rejimlerin baskısından güvenli şekilde kurtulmayı, duygusal çabanın gevşemesini sağlayan resmî ya da resmî olmayan ritüeller ve organizasyonlar olarak tanımlanabilir. Bu sığınaklar, duygusal rejimi desteklediği gibi tehdit de edebilirler (129).

Stearnslar bir toplumda temel duyguların dışavurumlarının o toplumun bireyleri tarafından nasıl bir tutumla ve standartla ilişkilendirildiği üzerine çalışmalarını yürütmüşlerdir. Bu bakış açısına göre toplumsal alanda görülen her değişim ve dönüşüm “duygubilim”i (*emotionology*) de değiştiriyordu. Reddy ise toplumsal dönüşümle duyguların dönüşümünü birbiriyle ilişkilendirmek yerine, duygunun kendisine odaklanmak gerektiğini ve esas dönüşümün duygu ifadesinin kendisinde yer aldığını dile getirmiştir. Duygunun ifade edilmesi esnasında otoritenin rolünü “duygusal rejim”le; bu rejimin baskısından kaçınılmasını da “duygusal sığınaklar”la ifade eder. Duygusal duruşta yer alan bu ikilik ise Barbara Rosenwein ile çoklu bir platforma taşınacaktır. Barbara Rosenwein’in “duygusal topluluklar”ı çok sayıda ve karmaşık ilişki ağlarıyla oluşmuş, bu topluluklar “duygusal normlar ve stiller” yaratmıştır. Bu anlamda bu tez için de kullanılacak olan “duygusal topluluklar” ve “duygusal ifade tarzları” kavramlarına daha yakından bakmak yararlı olacaktır. Reddy’nin elitlerin ve siyasi iktidarın önemine işaret eden “duygusal rejim” kavramına karşılık Barbara Rosenwein ve Riccardo Cristiani halkın yarattığı çoklu duygusal çözümlemelere odaklanmanın daha yerinde olacağı görüşündedirler (*Duygular Tarihi Nedir?* 68). Rosenwein sığınakta yaratılan duyguların, rejimlerin kendi duygusal yetersizliklerinden doğduğunu dile getirir. Bu nedenle bu sığınaklarda ortaya çıkan duygular, Rosenwein’e göre tek tip bir duygusallıktır. Ayrıca Reddy’nin ifade ettiği “sığınak” ya da “rejim” düşüncesi toplumun yalnızca iki olası duygusal duruş arasında bölündüğü izlenimini vermektedir. Rosenwein, bu ikili düşünce şeklini, “duygusal topluluklar” (*emotional communities*) olarak adlandırdığı terimle çeşitlendirir:

İnsanlar duygusal topluluk olarak adlandırmayı teklif ettiğim topluluklarda yaşadılar ve yaşıyorlar. Bunlar aileler, mahalleler, parlamentolar, loncalar,

manastırlar, kilise üyelikleri gibi sosyal topluluklarla tamamen aynıdır; ancak bunları inceleyen araştırmacı her şeyden önce duygu sistemlerini ortaya çıkarmaya çalışır: bu toplulukların (ve içindeki bireylerin) kendileri için değerli veya zararlı olarak tanımladıkları ve değerlendirdikleri; başkalarının duyguları hakkında yaptıkları değerlendirmeler; tanıdıkları insanlar arasındaki duygusal bağların doğası ve bekledikleri, teşvik ettikleri, tahammül ettikleri ve hayıflandıkları duygusal ifade biçimleri. (“Worrying about Emotions...” 842).

Reddy’nin öne sürdüğü gibi bir topluluk içerisinde anlık olarak güçlü bir kesimin ya da seçkin bir grubun duygusal tarzlarını bir “rejim” olarak ifade etmek yerine, onları “duygusal topluluklar” olarak tanımlamak daha doğru olacaktır (Rosenwein *Emotional Communities...* 23-24). Rosenwein’in bakış açısına göre söz konusu duygular olduğunda, siyaset ve iktidar ilişkilerinin ötesinde daha karmaşık ilişkiler ağı söz konusudur. Örneğin insanlar duygusal topluluklar hâlinde yaşıyorlardı. Aileler, mahalleler, parlamentolar, loncalar, manastırlar, kilise üyelikleri birer sosyal topluluktan ve duygusal topluluklarla benzerlik gösteriyordu. Hatta insanlar bazı duygu normlarını kullandığında bir duygu topluluğundan diğerine geçiş de yapabiliyordu. Bu nedenle, Rosenwein’e göre bu noktada araştırmacıya büyük iş düşmektedir. Eğer bir duygusal topluluk araştırılıyorsa, araştıran kişi her şeyden önce o toplulukta yer aldığı düşünülen “duygusal ifade biçimleri”ni ortaya çıkarmalıdır. Bunun için öncelikle şu soruları sormak gerekir: Bu topluluğun değerli ya da zararlı olarak tanımladığı şey nedir? Başkalarının duyguları hakkında nasıl değerlendirmeler yapmaktadırlar? Tanıdıkları kişiler arasındaki duygusal bağların doğası nasıldır? Bekledikleri, teşvik ettikleri, hoş gördüğü ve tükettikleri “duygusal ifade tarzları” nelerdir? (“Worrying about Emotions...” 842). Duygusal toplulukların üyeleri değer verdikleri ya da vermedikleri duygusal ifade kalıplarını benzer şekilde kullandıklarından dolayı bir topluluk oluştururlar (Rosenwein *Emotional Communities in...* 2). Bir diğer deyişle, duygusal bir topluluk, duyguların nasıl

değerlendirildiği ve hissedildiği, ifade tarzları ve normları açısından tanımlanmış ve tanınan bir “duygu sistemi”ni paylaşmaktadır.

Rosenwein, “Thinking Historically about Medieval Emotions” başlıklı makalesinde duyguların “duygusal topluluklar” içerisinde birer “norm” olarak ele alınması gerektiği üzerinde durur. Duygular birer norm, kod ya da ifade biçimi olarak metinlerde yer almaktadır (828). Şairlerin eserlerinde öne çıkardıkları bu “duygusal ifade tarzları” aslında bir duygusal topluluğun “kültürel normlar”ının neler olduğunu da gösterir. Ortaya konulan bu ifadeler bir duygunun nerede ve nasıl ifade edilmesi gerektiği hakkında bilgi taşır. Ayrıca bu normlar, gruplar arasındaki ilişkilerin nasıl olması gerektiğini de düzenler. Örneğin, “kadın-erkek” ya da “öğretmen-öğrenci” ilişkilerinde olduğu gibi. Duygusal ifade tarzlarının bu anlamda “biçimlendirici ya da düzenleyici” olma işlevinin olduğunu da belirtmek gerekir.

Rosenwein duygusal toplulukların, duyguların ifade edilme tarzlarında farklılıklar gösterdiğini ileri sürer. Bazı topluluklar aşırı duygusal ifadeleri, ayrıcalıklı hareketleri ya da bedensel belirtileri öne çıkarmışlardır. Bazıları ise duyguları cinsiyetlendirmişlerdir. Bazı duygusal topluluklar başka topluluklarla çatışma hâlinde iken ya da öyle algılanıyorken; diğerleri çok farklı, hatta bazen etik dışı duygusal biçimler ortaya çıkarabilirler (Rosenwein “Worrying about Emotions...” 844). Öte yandan her ne kadar duygusal topluluklar arasında bazı duygusal tarzların ayrıcalıklı ve baskın olduğu söylenebilirse de kimi zaman bu baskın tarzın tam karşısında konumlanan başka bir tarza ilişkin söylemlerin de aynı topluluğun içerisinde yer alması mümkündür.

Rosenwein, duygusal topluluklar üzerine yaptığı çalışmalarda yöntem olarak “duygu kelimeleri”ne odaklanmıştır. Duygusal topluluklarda öne çıkan duygu sistemlerini de

bu sözcükler aracılığıyla ortaya çıkarır. Rosenwein duyguların kullanımları esnasında şekillendiğini ve ortaya çıktığını savunan “psikolojik inşacı kuramı”¹¹ izlediğinden dolayı, “çoklu duygular”ı aynı anda inceler. Her bir durum farklı duygu kümeleri oluşturmakta ve bu küme sistemleri de duygusal toplulukların öne çıkardığı duygu stilleri olarak görev yapmaktadır (*Duyguların Tarihi Nedir?* 69-70).

Rosenwein tarafından belirlenen “sözcük yığınları” bu çalışmanın inceleme yöntemleri arasında yer almaz. Bu tez kapsamında Rosenwein’in ifade ettiği gibi duygular, duygu topluluklarının öne çıkardığı şekliyle inceleniyorsa da tespit edilen duygu kümelerinin “temel duygular”ın parçaları olduğu düşünülmektedir.

Duyguların oluşturacağı binlerce sözcük kümeleri yerine bu kümelerin işaret ettiği “temel” duygulara odaklanmanın, söz konusu çalışma için ortaya konulacak argümantasyonda yaşanacak karışıklıkları da önleyeceği düşünülmektedir. Bu çalışmada üzerinde durulacak olan bir diğer husus, Rosenwein’in işaret ettiği “basmakalıp söz öbekleri”dir. Çünkü standart söz öbekleri halkın beklediği ve değer verdiği duyguları açığa çıkarı[r] (71). Erken Ortaçağ Dönemi’nde Clermont, Trier ve Vienne’deki mezartaşlarını inceleyen Rosenwein, çalışmasında yazıtların klişe sözler içermediğini ifade eder. Örneğin Vienne’deki kitabeleri yaptıranlar, ölen kişilerin ölüm tarihlerini belirtmekte dikkatli iken Trier’de insanlar yazıtlarına neredeyse hiç tarih eklememişlerdir. Trier’de ölenlerin yaşları, Clermont veya Vienne’dekilerle kıyaslandığında nadiren doğrudur. Rosenwein’e göre bu ifadeler, sıradan olmaları nedeniyle göz ardı edilmişlerse de duyguların tarihi ile ilgilenen bir araştırmacı için oldukça önemli verilerdir. Bu durum belirli koşullar altında hangi duyguların sosyal olarak normatif olduğunu ifade edecektir (*Emotional Communities in...* 61). Ayrıca duygular, sözlü performanslar olarak da birer “iletişim biçimi” gibi

¹¹ Lisa Feldman Barrett ve James A. Russell. *The Psychological Construction of Emotion*. The Guilford Yayınları, 2015.

değerlendirilebilir (1). Rosenwein’a göre duygusal toplulukların üyeleri eserlerinde ortak olarak belirledikleri bazı duygusal ifade biçimlerini öne çıkarırlarken, bazılarını ise geriye itmişlerdir (*Emotional Communities in...* 2). “Duygusal topluluklar”ın ortaklaşa kabul ettiği ve öne çıkardığı duygu ifadeleri, üyeler tarafından gruba bir tür kabul edilme aracı olarak da düşünülebilir. Söz konusu nedenle şairlerin öne çıkardıkları duygu ifadeleri de ait oldukları ya da olmayı planladıkları gruplarla aralarında kurdukları bir tür “iletişim aracı” gibi işlev kazanmaktadır.

Rosenwein ve Cristiani’ye göre duygusal toplulukların sayısı çok fazladır. İç içe geçmiş pek çok topluluk başka topluluklar içerisinde de aynı anda yer alabilir. Her bir duygusal topluluğun diğer topluluktakilerle dirsek teması bulunabilir (*Duyguların Tarihi Nedir?* 69) Yine birden fazla duygusal topluluk aynı anda var olabilir. Zamanla aynı grup farklı bir şekle bürünebilir. Bazıları görünür iken bazıları ise varlıkları ile etkilerini gösterebilirler de tamamen gizli kalabilirler (Rosenwein *Emotional Communities...* 2). Bu bakış açısı yani duygusal toplulukların zaman içerisindeki değişimi ard zamanlı çalışmalara olanak sağlar niteliktedir. Rosenwein duygusal toplulukların nasıl incelenmesi gerektiğine ilişkin bazı önerilerde de bulunur. Bunlardan ilki aynı duygusal topluluğun farklı üyelerinin metinlerinin aynı anda incelenmesidir (Rosenwein “Problems and Methods...” 12). Sözü edilen çalışmada da bir şairin eserinde yer aldığı düşünülen ve öne çıkarılan duygusal ifade biçimleri ile başka bir şairin eserinde de benzer tarzın kullanımına bağlı olarak iki eser eş zamanlı ve karşılaştırmalı olarak incelenecektir.

Rosenwein ve Cristiani’nin duygusal toplulukların incelenmesi için önerdiği bir diğer metot ise aynı yazarın farklı eserlerinin incelenmesi yönündedir (*Duyguların Tarihi Nedir?* 90). Her ne kadar her bölümde şairlerin kaleme aldıkları tüm eserlerin

incelenmesi bu tez için yöntem olarak belirlenmemişse de gerekli görülen hâllerde şairlerin diğer eserlerine de yer verilmiştir. Tüm bunlardan hareketle Barbara Rosenwein'in "duygusal topluluklar" kavramı ve bu topluluklarda öne çıktığı varsayılan "duygusal ifade tarzlar"ı referans alınarak incelemenin yapılması planlanmaktadır.

Erken modern Osmanlı ve Türk edebiyatında duygusal ifade tarzları üzerine yapılan araştırmalar incelendiğinde bu konunun çoğunlukla "üslup" kavramı çerçevesinde ele alındığı görülmüştür. Üslup, bir şairin ya da yazarın eserinde kendi duygu ve düşüncelerini dil aracılığıyla ifade etme biçimi olarak tanımlanabilir. Üslup konusu Batı'da stilistik (*üslupbilim*) çalışmaları adı altında detaylı bir biçimde yürütülmeye devam etmektedir. Türk edebiyatında ise stilistik alanına öncülük eden çalışmaların başında Şerif Aktaş'ın *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri* başlıklı kitabı gelir. Aktaş'a göre üslup, yalnızca dilbilimin konusu değildir: "Üslûp incelemesi dilbilimden çok edebiyat araştırmasına, edebiyat araştırmasından çok dilbilime yakın bir çalışma alanıdır" (13). Bir diğer deyişle söz konusu durum, Türk edebiyatı üzerine yapılan üslup çalışmalarının kelime türleri ve sayımı üzerine yoğunlaşmasına da bir tür eleştiri niteliği taşır. Aktaş'a göre üslup çalışmalarının önemi, bir eserin "özü"nün ne olduğunun tespit edilmesine sunduğu katkıdır. Aktaş, üslup incelemeleri için iki yöntem önerir: tasvirî ve tekevvünî. Tasvirî üslup incelemelerinde "metinde yer alan dil malzemesinin yapısı ve fonksiyonu" üzerinde durulur. Tekevvünî üslup incelemesinde ise birey ile ifade biçimleri arasındaki ilişki incelenir (61-62). Tekevvünî üslup, edebî tenkitten ayrı düşünülemeyecek bir metin incelemesi yöntemidir (136).

Türk edebiyatı üzerine stilistik çalışmalarından bir diğeri ise Mustafa Karabulut'a

aittir. Karabulut, *Üslupbilim (Stilistik) ve Necip Fazıl Kısakürek'in Şiirleri* *Üzerinde Stilistik Bir İnceleme* başlığını taşıyan kitabında, dil-ifade-üslup ilişkisi üzerinde durur. Araştırmacıya göre dilin çok fonksiyonlu bir yapı olduğunu göz ardı etmemek gerekir. Bu anlamda dil, gramatikal olduğu kadar “iletişim” işlevi de taşır. Aktaş’ın tekevvünî olarak nitelendirdiği ve Karabulut’un dilin iletişim işlevi üzerine söyledikleri doğrultusunda bu tez çalışmasında da şairlerin duygusal ifade tarzları aracılığı ile bağlantılarının tespit edilmesi amaçlanmıştır. Diğer taraftan, stilistik çalışmaları divan şiiri incelemelerinde tercih edilen yöntemler arasında değildir. Zira üslup çalışmalarının modern anlamdaki karşılığı şairin özgün dil tercihleri olarak nitelendirilebilirken, modern öncesi dönem için bu türden bir özgünlüğün söz konusu olmadığı bilinmektedir. Divan şairleri geleneğin etkisiyle aynı kelimelerle yeni biçimlerin (nev-zemin, taze-zeban...) olanağını sorgularken bunu ancak belli kurallar dâhilinde yapabiliyorlardı. Kalpaklı’nın da belirttiği gibi “Osmanlı sanatında yaratıcı taklit ile orijinallik birbirine uzak kavramlar değildi” (“Osmanlı Şiir Akademisi...” 134). Dolayısıyla eski metinler için şairlere yönelik bir üsluptan söz edilecekse bu ancak belirli kurallar dâhilinde gerçekleşebilecektir. Bununla birlikte divan edebiyatında şairlerin üslubunu keşfetmek üzere yapılan çalışmalar, özellikle eserlerde öne çıkan söz sanatları üzerine kuruludur. Nesir çalışmalarında ise sıklıkla eserlerin “sade, orta ve süslü” olarak sınıflandırıldığı görülmektedir. Öte yandan yapılan bu üç tasnif türünün nereden geldiğinin izini süren Atabey Kılıç, bu karşılığın yalnızca Âşık Çelebi’nin *Meşâ’irü’ş-Şu’arâ*’sında yer aldığını onun dışında herhangi bir tezkirede bu çeşit bir adlandırmaya rastlamadığını dile getirmiştir (“Klâsik Türk Edebiyatında...” 52). Yine tezkireler incelendiğinde, şairlerin “üslup” kavramı için yüzlerce kelime¹² karşılığı kullandığı

¹² Eda, tarz, usul, tarik gibi kelimelerin yanında tarz-ı şiir, tarz-ı has, uslub-u nazm, uslub-u Acem, uslub-u acib vel garib, vadi-i suhan, vadi-i turfe-eda, sebk-i Hindi, sebk-i Iraki...

görülmektedir. Ayrıca Kılıç'ın da ifade ettiği gibi bu karşılıklıkların hiçbirisi gelişigüzel, rastgele kullanımlar değildir (71). Bu bağlamda Nagihan Gür, *Latîfî'nin Eleştirel Perspektifinden Osmanlı Divan Şiirinin Poetikası* başlıklı yüksek lisans tezinde, Latîfî'nin tezkiresinden hareketle şairlerin özgünlükleri meselesini tartışırken “vehbî ve kesbî” şair kavramlarını öne çıkarmıştır. Örneğın Latîfî'nin vehbî şairler için “tarz-ı hâs, ma'nâ-yı hâssa sahip olmak, hayâl-i hâssa kâdir olmak, tab'ında selâkat bulunması, icâd-ı ma'ânide mücid ü mübdi', muhteri' olmak” gibi üslup yönlerine işaret etmesi, tezkirelerde yer alan üslup kelimelerinin ve şairlerin üslup özelliklerinin başlı başına bir inceleme alanı olduğunun göstergesidir (48).

Tüm bunlardan hareketle ilgili çalışmanın da bir tür üslup çalışması olduğú söylenebilir. Öte yandan bu incelemeyi diğerlerinden ayıran nokta şairlerin üsluplarının duygusal yönlerinin öne çıkarılması ve tespit edilen bu duygu ifadelerinin duygular tarihi alanı altında incelenmesinin imkânlarının sorgulanmasıdır. Ayrıca duygu ifadelerinin iletişimsel işlevine de odaklanılmıştır. Yine bu çalışmada sözü edilen ifadelerin ortaklaşması neticesinde oluştuğu var sayılan duygusal topluluklar ile şairler arasında yeni bir sınıflandırma önerisinde de bulunulmuştur.

Erken modern dönem Osmanlı öz-anlatılarında şairlerin oluşturduğú duygu toplulukları tarafından üretilen duygular (duygu normları ya da kuralları), aşk duygusu özelinde ele alındığında aşkın biyolojik gerçekler dışında daha farklı anlamlarının da olduğunu düşündürür. Konu aşk olduğunda şairler, bu aşk ile aynı zamanda aşk karşısında gösterdikleri toplumsal davranışları, alışkanlıkları ve tavırları da açığa çıkarırlar. Açığa çıkan bu davranışlar, “kültürel ve toplumsal

senaryolandırma olgusu”yla¹³ yakından ilgilidir. Şairler, toplumsal ve kültürel olarak ortaya çıkan bu senaryoya göre eserlerini kurgularlar. Bu yönüyle aşk, belli kültürlerde ifade edilen ve anlaşıldığı şekliyle yeniden biçimlenen “toplumsal kurgular”dır (Andrews ve Kalpaklı *Sevgililer Çağı: Erken... 52*). Bu sayede aşk ve toplum birbirini karşılıklı olarak şekillendirirler:

Sözcükler ve resimler gibi sembollerin ve kültürel ürünlerin toplumun davranışlarını ve duygusal hallerini yansıtmakla kalmayıp, köken ve mütekabiliyetinden doğan karmaşık bir dizi etkileşim dahilinde davranışları ve hisleri oluşturduğunu düşünüyoruz. Dolayısıyla metinlerde ifade edilen aşk duygusu ilgili toplumun kimin nasıl sevdiği, neyin normal neyin sapkın olduğu doğrudan ortaya konulur. (53)

Buradan yola çıkılarak bu çalışmada da seçilen mesnevilerde yer alan aşk duygusu şairler tarafından belirlenen senaryolu davranış dizgeleri etrafında şekillendirilmiştir. Sözü edilen aşk, bir kurgu olsa da toplumda nasıl yaşanacağı, ilgili şekilde okurlara aktarılmaktadır. Şairlerin kendileri de ait oldukları gruplarla ilişkilerini, bu senaryolu aşk davranışlarıyla pekiştirirler. Eğer şairler aşklarını ilgili dönemin ve duygusal topluluğun belirlediği kültürel senaryolara göre şekillendiriyorlarsa, şairler “benlik”lerini bu yolla yeniden düzenlemiş olmalıdır. Böylece duygu ifadeleri şairler için bir tür benlik oluşturma işlevini de yerine getirmiş olurlar. Ardından hedef kitleleri için kendi benlikleri üzerinden yapılandırıdıkları duygu ifadelerini aktarmalarıyla başlarlar. Bu aktarımla, birer “sosyal etkileşim” biçimine dönüşen duygu ifadeleri, toplumların şekillenmesine de zemin hazırlar. Duygu ifadelerinin işlevi elbette şairi ve toplumu şekillendirmekle sınırlı değildir. Örneğin bir grup şair,

¹³ John H. Gagnon ve William Simon, *Sexual Conduct: The Social Sources of Human Sexuality*, Aldine, 1973. Duygunun bir senaryo olarak ele alındığı sosyolojik kuram olan Dramaturjik teoriye göre kişiler, kültürel bir senaryo tarafından şekillenmiş eylemlere uygun olarak hareket ederler. Bu kültürel senaryoların içerisinde yer alan duygu kurallarını kendilerini de bu kurallarla şekillendirerek çevrelerine sunarlar. Duyguların nasıl yansıtılması gerektiği söz konusu kurallar çerçevesinde belirlenir. Bunun için bkz. Jonathan H. Turner ve Jan E. Stets. “Sociological Theories of Human Emotions.” *Annual Review of Sociology*, 2006, 25-52.

toplumsal kimliğini vurgulamak için duygu ifadelerinden yararlanırken, bazıları grup dayanışmasını pekiştirmeyi amaçlamış olabilirler. Bu işlevlere, şairlerin otorite ya da güç erklerinin sosyal ağlarına dâhil olmak, kendi itibarlarını artırmak, okurlarına ve dinleyenlere nasıl davranmaları gerektiği konusunda öğütler vererek ilişkileri düzenlemek ya da çocuklarına miras bırakmak gibi pek çok başlık eklenebilir. Şairlerin eserlerini kaleme alma gerekçeleri çeşitlendirilebilirse de Andrews ve Kalpaklı'nın da belirttiği gibi duygu ifadesi söz konusu olduğunda nadiren de olsa âşıkane (ya da cinsel) bir davranışa mahkeme kaydında, ceza belgesinde veya çağdaş bir tanığın ifadesinde rastlanabilirse de aşkın izlerini sanattan takip etmek daha anlamlıdır (*Sevgililer Çağı: Erken...* 20). Dolayısıyla aşk mesnevileri duygu ifadelerinin tespit edilmesi için uygun bir örneklem oluşturuyorsa da eski metinlerde duygu ifadeleri incelenirken duyguların “evrensel” olduğu önermesinden tümüyle olmasa da belli oranda uzaklaşılması ile işe başlamak gerekir. Aksi takdirde değişim ve dönüşüm üzerine temellendirilen tarih alanında, duygular üzerine bir şeyler söylemek oldukça zordur. Buna karşılık duyguların evrensel olmadığını söylemek de büyük bir literatürün görmezden gelinmesi anlamına gelir. Bu nedenle, duygunun kültürelliği meselesine temkinli yaklaşmak gerekir. Öte yandan Susan Matt'ın da ifade ettiği gibi, duyguların tarihi üzerine çalışan araştırmacıların incelemeleri duyguların zaman ve kültüre göre değişiklik gösterdiğini öne sürmeleri çok da anlamsız değildir (“Current Emotion Research...” 117). Bu çalışma her ne kadar duyguların kültürel olduğu önermesi üzerine inşa edilmişse de esas değişimin “duygu ifadeleri”nin üzerine olduğunu vurgulamak gerekir. Zira “gerçek” duygunun ne olduğu bilinemeyeceği gibi bunu sorgulamak da anlamsızdır. Diğer yandan eğer “tarih” söz konusu ise “gerçek” olana yaklaşmak öncelikli işler arasındadır. Bu durum ilk bakışta paradoksal bir durum olarak görülebilirse de asıl mesele “gerçek”

olanla neyin kastedildiğinin sorgulanmasıdır. Zira edebî metinlerde yer alan duyguların gerçekliğinin bilinebilmesi mümkün değildir:

Bir şairin / yazarın eserlerine bakarak duygu ve düşüncelerinde samimi olup olmadığına, onları eserine yansıtıp yansıtmadığına karar vermek imkânsızdır. Ayrıca, bir sanatçının, yaşamadığı duyguları da eserine alması pekâlâ mümkündür. Bir edebî metinde samimiyet değeri aramak, bizi yanılgılara sürükler. (Sabahattin Küçük “Edebî Metinleri ‘Şair...” 93)

Bu nedenle sözü edilen çalışmada ele alınan duyguların “samimi duygular” olduğu ya da yazarın “gerçek duygular”ı olduğunu söylemek doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Yazar bazen kendisinden bağımsız, pek çok duyguyu dil aracılığıyla eserine farkında olmadan da yansıtabilir. Zira tüm bunlar toplumsal etkilenmelerin işaretleridir. Bu çalışmada da şairlerin ifade ettiği duyguların bireysel değil “kolektif” duygular olması, bahsi geçen duyguların gruplarla ilişkisini gösterir. Walter G. Andrews *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı* başlıklı çalışmasının duygular üzerine yazdığı bölümünde benzer bir şekilde geleneğin önemi üzerinde dururken, şairin duygu içeriğinin aslında toplumun duygusal niteliğinden bağımsız olmadığını dile getirir:

Herhangi bir şiirin kendine özgü duygu içeriği, esas itibarıyla, şairin duygusal bakımdan yoğunlaştığı konuya işaret edebilir, ama uzun dönemler boyunca, pek çok şairin eserinde devam eden bir şiir geleneğinin duygusal öğeleri, o şiirin üretildiği toplumun (kendisi için şiir üretilen toplumun) duygusal niteliğini, ihtiyaçlarını, ruh hallerini ve motivasyonlarını ortaya koyar. (140)

İlgili çalışmada da ele alınan duyguların “kolektif duygular”; sorgulanan gerçekliğin ise “kurgusal bir gerçeklik” olduğunun altının çizilmesi gerekir. Diğer bir deyişle yazarın ifade ettiği duyguları gerçekten yaşayıp yaşamadığından bağımsız, önemli olan duygu ifadelerine metinlerde niçin yer verildiği ve nasıl ele alındığıdır. Bu noktada, Rosenwein da benzer şekilde edebî anlatılardaki “metinsel samimiyetsizlik” konusunda araştırmacıları uyarır. Zira “duygu ifadeleri”ne “samimi ifadeler” olarak

yaklaşmak yerine, bunlara birer “duygu normu” olarak bakmak gerekir (*Emotional Communities in...* 29). Rosenwein’in bu alıntıda “duygu” yerine “duygu ifadesi”ni kullanması, geçmiş dönemlerde kaleme alınan metinlerdeki “duygular”ın şairin ifade ettiği ve dil aracılığıyla ortaya konulan duygular olmasından dolayıdır (193). Bu nedenle bu ve buna benzer çalışmalar aracılığıyla açığa çıkan duyguların dil ile ilişkili çalışmalar çerçevesinde değerlendirilmesi gerektiğidir.¹⁴ Tarihî metinlerde yer alan duyguların incelenmesi söz konusu ise metinlerde yer alan duygulara öncelikle birer “ifade biçimi” olarak yaklaşmak gerekir. Bu nedenle şairlerin eserlerinde yer verdiği duygular, onların hissettikleri değil yalnızca kullanmayı tercih ettiği normlardır.

Duyguların, tarih alanında çalışılmasında ortaya çıkabilecek diğer bir sorunsal, günümüz duygu ifadeleri ile geçmiştekiler arasında ortaya çıkabilecek olan farklılıklardır. Rosenwein, duygu kelimelerinin günümüzde kullanılan anlamlarının geçmişteki anlamlarını tam karşılamayabileceğini yine bazı kültürlerde yer alan duygu kelimelerinin diğer kültürlerde yer almamasından dolayı duygu ifadelerini çalışmanın zorlu bir iş olduğunun altını çizer (“Thinking Historically about...” 832). Öte yandan hem Arnold hem de Feldman Barrett’in da ifade ettiği gibi duygular, eğer bizim “algılar”ımızdan ve “geçmiş deneyimler”imizden bağımsız değilse; erken modern dönemde ifade edilen duyguların günümüz bakış açısından tamamen soyutlanması da mümkün gözükmemektedir. Yine duygusal bir toplulukta hangi duygu ifadesinin öne çıktığı tespit edilirken mecburen bir üst duygu başlığına ihtiyaç duyulmaktadır. Zira pek çok duygu ifadelerinin var olduğunu söylemek bir tez çalışması için de anlamlı değildir.

¹⁴ Duygu ve dil üzerine bkz. Anna Wierzbicka. *Emotions Across Languages and Cultures: Diversity and Universals*, Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1999.

Duyguların kültürelliği üzerine inşa edilen duygular tarihi alanında Osmanlı metinleri üzerine de pek çok çalışma kaleme alınmıştır. Söz konusu çalışmalardan ilki 2005 yılında Walter G. Andrews ve Mehmet Kalpaklı tarafından hazırlanan *The Age of Beloveds: Love and the Beloved in Early-Modern Ottoman and European Culture and Society* başlıklı kitaptır. Çalışmada Osmanlı toplumundaki ilişki ağları, edebî metinlerde yer alan “aşk” duygusunun analizi ile açılır. Çalışmanın diğerlerinden farkı, aşkın bir duygu olarak psikolojik süreçler içerisinde kişiye özel değil; kültürel üretimin bir parçası, bir diğer deyişle kolektif bir biçimde ele alınmasıdır. Andrews ve Kalpaklı çalışmalarında Osmanlı’nın “Sevgililer Çağı”nda aşkın nasıl yaşanacağını, neyin sapkın neyin ideal olduğunu, bu devirde kabul edilen sevgi sözleri ve davranışlarının neler olduğunu sosyal inşa teorisi üzerinden yapılandırır. Erken modern dönem Osmanlı ve duygular tarihi üzerine yapılan çalışmalardan bir diğeri Andrews’un “Ottoman Love: Preface to a Theory of Emotional Ecology” başlıklı makalesidir. Andrews bu makalesinde, Osmanlı Dönemi’nde yazılan edebî eserlerin Osmanlı’nın duygusal ekosistemine nasıl ışık tuttuğunu dile getirir. Ayrıca duyguların, öğretmen-öğrenci, usta-çırak, efendi-köle, sultan-kul gibi sosyal ilişkilere odaklanarak yorumlanması gerektiği üzerinde durur. Yine Andrews ve Ayşe Dalyan tarafından kaleme alınan “Poetry, Culture, Neuroscience, Emotions, and the Case of Bonding, Separation, and Separation Anxiety in Sixteenth-Century Ottoman Culture: A Theoretical Preface” başlıklı makalede “bağlanma, ayrılık ve ayrılıkla ilgili duygular”ı, 16. yüzyıl Osmanlı aşk şiirleri üzerinden zihinsel ve kültürel süreçlerle ilişkilendirerek incelenmiştir. Çalışma, Osmanlı kültürünün yalnızca sosyal davranışlar üzerinden değil beynin modelleyici davranışlarını göstermesi ve Osmanlı şiiri üzerine yapılacak çalışmalara psikoloji ve sinirbilim alanının olanaklarının sunulması açısından oldukça değerlidir.

Zeynep Yelçe de “Royal Wrath: Curbing the Anger of the Sultan” başlıklı çalışmasında Tursun Beg, Kemalpaşazâde, Gelibolulu Mustafa Ali ve Kınalızâde Ali Çelebi’nin eserlerinden yola çıkarak erken modern dönem Osmanlı’da kişilerin öfkelerini nasıl deneyimlediklerini araştırmıştır. Bu makaleye göre sultanın öfkesi, otoritesini güçlendirmesi adına büyük önem taşımaktadır. Makale ayrıca öfkeyi, sosyal bir unsur olarak konumlandırması açısından da anlamlıdır. Görkem Özizmirli ise *Fear in Evliya Çelebi’s Seyahatname: Politics and Historiography in a Seventeenth Century Ottoman Travelogue* başlıklı yüksek lisans tezinde, “korku” anlamına gelen “havf” kelimesinin *Seyahatnâme*’deki işlevine ve genelde dönemin insanların, özelde Evliya Çelebi’nin nelerden korktuğuna odaklanmıştır. “Ayıp Değil! (No Disgrace)” başlıklı makalesiyle Robert Dankoff, Evliyâ Çelebi’nin *Seyahatnâme*’sinde yer alan “ayıp” kavramının Osmanlı toplumunda yaşayan farklı gruplardaki kullanımını analiz etmiştir. Şeyma Afacan ise *Of the Soul and Emotions: Conceptualizing “the Ottoman Individual” through Psychology* başlıklı doktora tezinde, “ilm-i ahval-i ruh” literatüründen yararlanarak Osmanlı’da modern bireyin inşa süreçlerine odaklanmıştır. Nil Tekgül ise *A Gate to the Emotional World of Pre-modern Ottoman Society: An Attempt to Write Ottoman History from ‘The Inside Out’* başlıklı doktora tezinde, Osmanlı kroniklerini, siyasetnameleri, şeriye sicillerini ve mühimme defterlerini kullanarak, duyguların hem toplumsal hem de politik ilişkilerdeki yansımalarını; ayrıca mekânda ve zamanda ne şekilde değişime uğradıklarını araştırır. Osmanlı’nın erken modern döneminde, devlet-tebaa, taife-cemaat ve kadın-erkek özelde karı koca ilişkilerine odaklanan Tekgül, yöntem olarak açık veya örtük olarak duygu terimlerinden, kavramlarından, metaforlarından ve ifade biçimlerinden yararlanır. Yine Tekgül “Early Modern Ottoman Politics of Emotion: What Has Love Got to Do With It?”de Osmanlı’da siyasi yaşamın altında

yatan motivasyonları mahabbet (sevgi) ve merhamet (şefkat) duygularına odaklanarak anlamlandırmaya çalışır. Makalede erken modern Osmanlı'nın siyasi dilinde “şefkat”ın sosyal olarak yapılandırılmış politik bir duygu olduğu, ayrıca tahakküm ve itaat arasındaki siyasi ilişkilerin formülasyonunda nasıl bir araç olarak kullanıldığı tartışılmaktadır. Laila Hashem Abdel-Rahman El-Sayed ise *Discourses on Emotions: Communities, Styles, and Selves in Early Modern Mediterranean Travel Books: Three Case Studies* başlıklı doktora çalışmasında Jancke ve Rosenwein'in argümanlarını bu tezde yürütülen yönteme benzer bir şekilde bir arada ele almıştır. Öte yandan araştırmacı şairlerin dâhil oldukları “sosyal ağları” birer “duygusal topluluk” olarak görme eğilimindedir. Bu tez çalışmasında ise sosyal ağların, şairlerin duygusal tarzlarının oluşmasında etken rol üstlendiği öne sürülse de sosyal ağlarla duygusal toplulukların aynı olduğu gibi bir hipotez kurulması anlamlı değildir. Zira böyle bir hipotezin temellendirilmesi sosyal ağların içerisinde yer aldığı düşünülen tüm şairlerin ve eserlerinin tek tek öne çıkardıkları duygusal tarzlarının incelenmesine bağlıdır. Ayrıca bir şairin sosyal ağlarının içerisinde farklı pek çok duygusal tarzlara dolayısıyla topluluklara üye olan kişiler bulunabilir. Bu nedenle sosyal ağların aynı zamanda duygusal topluluklar olduğunu söylemek zordur. Araştırmacı ayrıca çalışmasında “duygusal stiller” (*emotional styles*) konusuna da teorik bir arka plan çizerek duyguların anlatılarda hizmet ettiği işlevleri Stephen Greenblatt tarafından türetilen “öz biçimlendirme” (*self-fashioning*) kavramı ile açıklama yoluna gitmiştir. Ayrıca çalışmada 17. yüzyılda kaleme alınan Arap, Osmanlı ve İngiliz seyahat anlatıları eş-zamanlı ve karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Bu çalışma beş bölümden oluşur. “Birinci Bölüm”de tezin metodolojik ve kavramsal arka planına ilişkin bilgiler verilecektir. “Birinci Bölüm”de “öz-anlatı”nın ne olduğu,

“öz-anlatı” ve “ego-doküman” arasındaki ilişki, Osmanlı erken modern dönem birinci ağızdan aşk mesnevilerinin birer “öz-anlatı” olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği, yine “sergüzeşt-nâme”lerle “öz-anlatı”lar arasındaki ilişkiler tartışılacaktır. Bu bölümde ayrıca, seçilen aşk mesnevilerinin birer “öz anlatı” olarak nasıl inceleneceği Gabriele Jancke’nin “Autobiographical Texts: Acting within a Network Observations on Genre and Power Relations in the German-Speaking Regions from 1400 to 1620” başlıklı makalesinden hareketle izah edilecektir. Çalışmanın “İkinci Bölüm”ünde Tacizade Cafer Çelebi’nin *Heves-nâme*, “Üçüncü Bölüm”ünde Celili’nin *Hecr-nâme*, “Dördüncü Bölüm”ünde Mehmed Dai Efendi’nin *Nevhatü’l-Uşşâk* ve “Beşinci Bölüm”ünde ise Enderunlu Fazıl’ın *Defter-i Aşk* mesnevileri yukarıda ifade edilen metotlar ve terimler aracılığıyla incelenecektir. Her bir bölümde ilk olarak şairlerin “iletişimsel durum” başlığı ile “sosyal ağları”, “hedef kitlesi” ve “eserlerini yazma amaçları” belirlenecektir. Ardından yapılacak olan “içerik analizi” ile şairlerin sevgilileri için kurguladıkları ve öne çıkardıkları “duygusal ifade tarzları”nın tespit edilmesi planlanmaktadır. Sonrasında bu ifade biçimlerinde “iletişimsel durum”un rolüne odaklanılacaktır. Son aşamada ise şairler tarafından öne çıkarılan bu “duygusal ifade tarzlar”ının bir tür “duygusal senaryo” olarak okunup okunamayacağı meselesi tartışılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM: METODOLOJİ VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE

A. Öz-Anlatılar: Birinci Ağızdan Aşk Mesnevileri

Otobiyografiler, günlükler, hatıralar, kişisel mektuplar, aile kronikleri, seyahât-nâmeler, biyografik sözlük girişleri, diplomatik raporlar gibi çok sayıda metin türü “öz-anlatılar” olarak adlandırılabilir (Gabriele Jancke ve Claudia Ulbrich “From the Individual...” 18). Her ne kadar “öz-anlatılar” ilk bakışta kişilerin kendi hayatları hakkında yazdıkları yazılar için kullanılsa da esasında oldukça genel ve eski bir ifadedir. “Öz-anlatılar” gibi “birinci ağızdan anlatılar” (*first-person narratives*) da benzer bir kullanıma karşılık gelmektedir.

Literatürde benzer malzeme için bazı araştırmacılar “öz-anlatılar” ifadesini kullanırken diğerleri ise “ego-doküman” terimini kullanmayı tercih eder. “Ego-doküman”, onu üreten kişinin kendi hakkında açıklama sağlayan ya da onunla ilgili ayrıcalıklı bilgi ifşa eden bir kaynak ya da belge anlamına gelmektedir (Mary Fulbrook ve Ulinka Rublack “In Relation: The...” 263). Terim ilk olarak 1950’li yıllarda Hollandalı tarihçi Jacques Presser tarafından türetilmiştir (Rudolf Dekker “Jacques Presser’s Heritage...” 13). Presser bu terimi Nazilerden kurtulan tanıkların anlattıkları doğrultusunda şekillendirir (Fulbrook ve Rublack “In Relation: The...” 264). Presser’in “ego doküman” terimi 1950’de beklediği ilgiyi görememişse de 1980’lerde Dekker tarafından yeniden hatırlatıldığında kavram, bu kez beklenen ilgiyi görecektir. Zira tarihin kaynakları olarak birinci ağızdan anlatılara olan ilgi, özellikle 1980’lerden itibaren hız kazanmıştır. Claudia Ulbrich, Kaspar von Greyerz

ve Lorenz Heiligensetzer'ın editörlüğünü yaptıkları *Mapping "I"* başlıklı kitabın "Introduction" bölümünde, otobiyografik metinlere olan ilgide "aşağıdan tarih, mikro tarih ve daha genel olarak yeni kültürel tarih" gibi yaklaşımların rolünün büyük olduğunu ifade ederler. Ayrıca bu alanda "Natalie Zemon Davis, James Amelang, Daniel Roche, Robert Darnton" ve pek çok araştırmacının da Hollanda ve Anglo-Amerikan dünyası üzerine önemli çalışmalar yaptıklarını; yine Peter Burke'un "Representations of the Self: from Petrarch to Descartes"¹⁵ makalesinin ego-dökümanlar üzerine yapılan son dönem çalışmalarına örnek olarak gösterilebileceğini dile getirirler (1). Dekker¹⁶ ve grubu 1980'lerden başlayarak 1500'den 1814'e kadar Hollanda'daki kişisel belgeler üzerine yaptıkları araştırmalarda, ego-dökümanları kategorisini yeniden canlandırmışlardır. Hatta Dekker'in çalışmalarıyla ego-dökümanlar; otobiyografileri, günlükleri ve hatta seyahat günlüklerini de içermeye başlayacaktır. Pratik nedenlerle grup, "mektuplar"ı araştırmanın dışında tutsa da kısıtlı bir zamanda belli bir olaya odaklanan (örneğin aile kavgası gibi) "kişisel notları", ego-döküman kavramının içine dâhil ederler (Greyerz "Ego-Documents: The...?" 278). Dekker ve ekibi tarafından Presser'den sonra yeniden kullanıma dâhil edilen "ego-döküman" kavramı kimi araştırmacılar tarafından kabul görürken kimileri tarafından eleştiriye tabi tutulur. Bu eleştirilerin başında Kaspar von Greyerz gelir ve "Ego-documents: The Last Word?" başlıklı

¹⁵Peter Burke. "Representations of the Self from Petrarch to Descartes," *Rewriting the Self. Histories from the Middle Ages to the Present*, Editör Roy Porter, 1997, 17-28.

¹⁶ Dekker günümüzde çalışmalarına devam etmekte ve kuruculuğunu üstlendiği Amsterdam'daki "Center for the Study of Egodocuments and History." <<http://firstpersonwritings.humanum.fr>>.) kurumun hâlen yöneticiliğini yapmaktadır. Hollanda tarihi özelinde çalışmalar yapan bu merkez, ayrıca tüm Avrupa tarihini kapsayacak malzemenin envanterini hazırlamıştır. Merkezin hazırlanan bu envanter üzerine çalışmaları ise günümüzde devam etmektedir. Kuruluşun uluslararası ortakları arasında Freie, Basel ve Edinburg üniversiteleri de yer almaktadır. <<http://www.edac-eu.eu/?p=346>>. Ayrıca Brill Yayınevi bu alanda yapılan çalışmaları yayımlamak üzere: "Egodocuments and History" <<http://www.egodocument.net/egodocument/book-series-Brill.html>>. başlıklı bir seri oluşturmuştur (Selim Karahasanoğlu "Ben-Anlatıları: Tarihsel..." 221).

makalesinde bu kavramı şiddetli bir biçimde eleştirir. Greyerz, “ego-doküman” ifadesinin özellikle 20. yüzyıldan önce yazılmış olan metinlerdeki kullanımını “talihsizlik” olarak nitelendirir. Greyerz’e göre “ego-doküman” terimi “ego” kelimesinin kavramın içerisinde yer almasından ötürü, Sigmund Freud’un çalışmalarıyla doğrudan ilişkilidir ve bu nedenle, bu kullanım özellikle erken modern metinlerde belli handikaplar içermektedir (275-280). Keza, Freud tarafından kullanılan “ego” gibi bir kavramın erken modern toplumlarla ne kadar ilişkili olabileceği tartışmalı gözükmemektedir. Cemal Kafadar da Greyerz’in ifadesine benzer bir gerekçeyle “ego-doküman” ifadesini kullanmayı neden tercih etmediğini şu şekilde ifade eder:

Ego-documents diye yeni bir laf çıktı; onu da sevmiyorum, her şeye çare gibi kullanılan teknik bir terim. Ötekilerin hiçbirisi tatmin edici değil, *ego-document* diyelim denilse de bir kere zarif bir terim değil. Ayrıca ego kelimesinin çağrıştırdıkları düşünülürse, o başlığa yakıştırılan her metnin o tür çağrışımlarla birlikte ele alınmak isteneceğinden emin değilim. Bütün o birinci şahıs anlatılarını *ego-documents* altına indirmek çok aceleci geliyor bana. (Abdulhamit Kırmızı ve diğer. “Cemal Kafadar ile...” 393)

Osmanlı’da “ego-dokümanlar” (ben-anlatıları) üzerine araştırmalar yapan Selim Karahasanoğlu¹⁷, Greyerz’in Schulze’in kavramın sınırlarını çok genişlettiğine yönelik eleştirilerini destekleyerek “ben-anlatıları”nda kullanılan “ben” ile kastedilenin “müstakil olarak kişinin kendisinden bahsetmek üzere, sadece ve yalnız bu motivasyonla kaleme aldığı metinlerin ben anlatısı olarak tasnif edilmesi eğilimde” olduğunu dile getirir (“Ben-Anlatıları: Tarihsel...” 218). Karahasanoğlu çalışmalarında “ben-anlatıları” demeyi tercih ediyorsa da “öz-anlatı” ifadesinin kullanımını da yanlış bulmaz: “[Ü]lkemizin yazma eserler kütüphanelerinde ben-

¹⁷ Karahasanoğlu, Medeniyet Üniversitesi bünyesinde 11-13 Mart 2020 tarihinde “Ben-Anlatıları Araştırma Birimi”, “Türk Tarih Kurumu” ve “İSTEV” tarafından da desteklenen “Osmanlı Literatüründe Ben-Anlatıları” isimli bir çalıştayın düzenlenmesine de önderlik etmiştir.

anlatıları sahasında bol malzeme bulunduğu, Osmanlı-Türk birikimini, ister ‘ego-document’ ister ‘self-narrative’ başlığı altında ele alalım, ben-anlatıları kapsamına dâhil etmenin pek mümkün olduğudur” (216). Karahasanoğlu birinci ağızdan anlatılar için “öz-anlatı” ya da “ego-doküman” gibi ifadelerin kullanılabileceğini dile getiriyorsa da “seyahat metinleri”nin ben-anlatıları içerisinde değerlendirilmesi taraftarı değildir (218).

1990’larda ise Winfried Schulze, başta Dekker olmak üzere Hollanda grubunun “ego-doküman” terimine alternatif bir terim arayışına girer. Schulze, 1992 yılında Bad Homburg’da düzenlenen uluslararası toplantıda “ego-doküman” kavramının Alman versiyonunu yaratarak “mahkeme kayıtları”nın da bu kavramın içerisinde yer alması gerektiğini ifade eder. Schulze’un kavramı çok genişleten bu çabası beklenen etkiyi göstermez (Greyerz “Ego-Documents: The...” 279). Ayrıca pek çok araştırmacı tarafından da eleştirilir. Örneğin Benigna von Krusensjtern¹⁸’e göre kavram bu kadar çok genişletildiğinde kavramın odak noktası yitirmeye başlanacaktır (Dekker “Jacques Presser’s Heritage...” 15). Schulze’un açtığı yol pek çok çalışma için de yeni kapılar aralamış, özellikle Berlin’de Claudia Ulbrich¹⁹ ve Basel’de ise Kaspar von Greyerz²⁰ ile öz-anlatılar üzerine yeni araştırma projeleri

¹⁸ Benigna von Krusensjtern, “Was sind Selbstzeugnisse? Begriffskritische und quellenkundliche Überlegungen anhand von Beispielen aus dem 17. Jahrhundert”, *Historische Anthropologie*, cilt 2, sayı 3, 1994, 462-472.

¹⁹ Claudia Ulbrich ilk çalışmalarına 1996 yılında başlar. Bkz. Claudia Ulbrich, “Zeuginnen und Bittstellerinnen. Überlegungen zur Bedeutung von Ego-Dokumenten für die Erforschung weiblicher Selbstwahrnehmung in der ländlichen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts EgoDokumente”. *Annäherung an den Menschen in der Geschichte*, editör Winfried Schulze, Selbstzeugnisse der Neuzeit, cilt 2, 1996, 207-226. Berlin Araştırma Grubu Ulbrich’in önderliğinde kurulur. Berlin Research Group: Self-Narratives in Transcultural Perspective, bkz: <<http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/fg530/>>.

²⁰ Kaspar Von Greyerz öz-anlatılar üzerine yaptığı ilk çalışmalarına 1984 yılında başlar. Bkz. Kaspar von Greyerz. “Religion in the Life of German and Swiss Autobiographers (Sixteenth and Early Seventeenth Centuries).” *Religion and Society in Early Modern Europe, 1500–1800*, 1984, 223-241. 1996 yılı ve sonrasında kurduğu ekiple öz-anlatılar üzerine dijital ortamda pek çok çalışma yürütmektedirler. Bkz. <<https://wp.unil.ch/egodocuments>>.

düzenlenmeye başlamıştır. Berlin Araştırma Grubu üyeleri Türkiye’de Osmanlı üzerine de bazı çalışmalar²¹ yürütmüşlerdir.

Bu araştırma grubu tarafından ortaya atılan fikirlerin bazıları Claudia Ulbrich ve Gabriele Jancke²² tarafından 2000 yılında Aachen’de düzenlenen Alman tarihçilerin iki yılda bir yaptıkları bir konferansta²³ geliştirilmiştir. Berlin Araştırma Grubu tarafından oluşturulan envanterin büyük bir bölümü Hollanda ve Almanca konuşan İsviçre’yi de kapsamaktadır. Almanya ve Avusturya için ise henüz kapsamlı bir envanter oluşturulamamıştır.²⁴ Öte yandan *Selbstzeugnisse*²⁵ üzerine yapılan çalışmalar son yıllarda dönüşüm sürecine girmiştir. Bu süreçte kavram daha çok “birey” ve “bireyselleşme” kavramlarıyla beraber anılmaya başlar. Özellikle otobiyografilerin, günlüklerin, aile kroniklerinin ve diğer dokümanların mikro tarihin bakış açısıyla tarih yazımında güç kazanmaya başlaması, tartışmaları başka bir yöne çevirmiştir. Birinci ağızdan anlatılar; duygular, beden deneyimi, din ve kentsel bağlam gibi pek çok konu ile beraber ele alınmaya başlanmıştır. Haziran 2004

²¹ Bu grup, Berlin Freie Üniversitesi bünyesinde, Alman Araştırma Cemiyeti desteğiyle Tarih ve Kültür Bilimleri Bölümü 2004-2012 yılları arasında “Selbstezeugnisse in Transkultureller Perspektive” başlığıyla “öz-anlatılar” üzerine projeler yürütürler. Projenin başkanı Claudia Ulbrich, Barbara Kellner-Heinkele ise Türkoloji başkanı olarak görev almıştır. İstanbul’da bulunan Orient-Institut Berlin araştırmalarını örnek alarak İstanbul’da da benzer çalışmalar yapılmasına vesile olur. Enstitünün başkan yardımcısı Richard Wittman’ın öncülüğünde “İstanbul Memories” başlıklı bir proje başlatılmıştır. Bu projede kapsamında 2010 yılı Ekim ayında “‘İstanbul’ - ‘Kushta’ - ‘Constantinople’: Diversity of Identities and Personal Narratives in the Ottoman Capital (1830-1900)” başlıklı bir toplantı gerçekleştirilmişlerdir. Bir diğer toplantı ise “The Politics of Memoirs: Turkish and Ottoman” başlığıyla, Almanya Bamberg’te Aralık 2014 yılında yapılmıştır (Karahasanoğlu 221-222).

²² Bu tezin de metodolojinin temelini oluşturan Gabriele Jancke’nin 1990’larda erken modern otobiyografik metinlere, birer “sosyal edim” olarak da bakılabileceği fikri bu sıralarda ortaya çıkmıştır.

²³ Kaspar von Greyerz und Claudia Ulbrich, “Selbstzeugnisse in transkultureller Perspektive,” *Eine Welt-Eine Geschichte? Berichtsbänd 43. Deutscher Historikertag in Aachen 2000*, 2001, 48-55.

²⁴ Almanya ve Avusturya üzerine yapılan çalışmalar için bkz. Harald Tersch. *Österreichische Selbstzeugnisse des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit (1400–1650)*, Böhlau Wien, 1998. Benigna von Krusenstjern. “Selbstzeugnisse der Zeit des Dreissigjährigen Krieges: Beschreibendes Verzeichnis.” *Militärgeschichtliche Zeitschrift*, cilt 58, sayı 2, 1999, 623-636. Gabriele Jancke. *Selbstzeugnisse im deutschsprachigen Raum – Autobiographien, Tagebücher und andere autobiographische Schriften, 1400–1620. Eine Quellenkunde. Unter Mitarbeit von Marc Jarzebowski, Klaus Krönert und Yvonne Aßmann*, 2008. <<http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/jancke-quellenkunde>>.

²⁵ “Öz-anlatı”yı karşılamak için Berlin Araştırma Grubu tarafından önerilmiştir.

yılında Münih’te düzenlenen uluslararası bir çalıştayda²⁶ ise bu birliktelikler özellikle erken modern dünyada bu tür süreçlerin çokluğuna ve bireyselleşmenin makro tarihsel alanda bir tür ara aşama olarak görülmesinin önemine işaret edilmiştir (Ulbrich, Greyerz ve Heiligensetzer “Introduction” 4). Son dönemlerde yapılan çalışmalar ise “kişi” (*person*) ve “kişilik” (*personhood*) üzerine yoğunlaşmaktadır.²⁷ Tüm bu ifade edilenlerden hareketle “öz-anlatı”lar üzerine yapılan çalışmaların yalnızca Almanca konuşan bölgelerle sınırlı olduğuna dair bir izlenime kapılmak mümkünse de bu alanda yürütülen çalışmalar incelendiğinde “öz-anlatılar” üst başlığının Batı dışında da pek çok kültürde benzer şekillerde ortaya çıkmış olabileceği üzerine tartışmaların devam ettiği görülecektir.²⁸ Son zamanlarda ortaya çıkan bu kültürlerarası bakış, Fransız tarihçi François-Joseph Ruggiu²⁹ tarafından Almanca konuşulan bölgeler dışındaki bölgeleri de kapsayan bir “Avrupa ağı” oluşturmayı amaçlar. Yine Naomi Segal³⁰, öz-anlatıları hem kültürlerarası hem disiplinlerarası çalıştaylarla destekler. Kısacası öz-anlatılar üzerine yürütülen çalışmaların iki koldan ilerlediği söylenebilir. Bir yandan metinler analiz edilerek “kişi” ve “kişilik” kavramları üzerinden “Burckhardt”ın da öne sürdüğü “bireysellik” kavramı etrafında tartışmalar devam ederken diğer yanda küresel tarih bağlamında metinlerin kendileri üzerinden tür tartışmaları, yazma pratikleri ve yazarın “ben”i ifade ediş biçimleri farklı metotlarla incelenmektedir (“Introduction” 4-6).

²⁶ *Selbstzeugnisse der Frühen Neuzeit. Individualisierungsweisen in internationaler Perspektive*, editör Kaspar von Greyerz, Oldenbourg, 2007.

²⁷ Jancke, Gabriele, und Claudia Ulbrich. *Vom Individuum zur Person: Neue Konzepte im Spannungsfeld von Autobiographietheorie und Selbstzeugnisforschung*, in: *Querelles: Jahrbuch für Frauen-und Geschlechterforschung*, sayı 10, 2005, 7-27.

²⁸ James S. Amelang. “Transcultural Autobiography, or The lives of Others.” *Selbstzeugnis und Person. Transkulturelle Perspektiven*, editörler Claudia Ulbrich, Hans Medick ve Angelika Schaser, cilt 20, 2012, 77-100.

²⁹ Almanca konuşan bölgeler dışında bkz. François-Joseph Ruggiu. *The Uses of First Person Writings. Africa, America, Asia, Europe*, P.I.E- Lang, 2013.

³⁰ Workshop başlığı: *Firstperson writing, fourway reading*. Bkz. <<http://www.esf.org/?id=8674>>.

Cemal Kafadar ve Suraiya Faroqhi de Osmanlı'da 16. ve 17. yüzyıllarda kaleme alınan “öz-anlatı”lar üzerine Berlin ve Basel Araştırma Grupları'nın yapmış olduğu çalışmalarla benzer metodolojik yaklaşımları kullanmışlardır. Ralf Elger ve Yavuz Köse'nin editörlüğünde hazırlanan *Many Ways of Speaking about the Self: Middle Eastern Ego-documents in Arabic, Persian, and Turkish (14th-20th Century)* başlıklı kitap, Osmanlı'da “öz-anlatılar” üzerine hazırlanmış önemli kaynaklardan biridir. Bu eserde Hatice Aynur, “Autobiographical Elements in Aşık Çelebi's Dictionary of Poets” başlıklı makalesinde Aşık Çelebi'nin *Meşâ'irü's-Su'arâ* tezkiresinin bir “ego-doküman” olarak da okunabileceğini öne sürer. Aynur'a göre, Aşık Çelebi her ne kadar eserinde doğrudan konuşmuyorsa da şairlerden bahsettiği satır aralarında, bir fıkra anlatırken, herhangi bir konu üzerine yorum yaparken ya da tezkiresinde kendi şiirlerine yer verirken aslında kendi sesini metnine yansıtmaktadır. Özellikle şiirleri bu anlamda önemlidir. Zira bu şiirler estetik olmaktan ziyade stratejik nedenlerle eserde yer alırlar. Aynur, bir otobiyografi olarak okuduğu tezkireden hareketle Aşık Çelebi'nin ailesi, çalışma arkadaşları ve onlarla kurduğu bağlantılar, kariyerindeki problemler, edebî referanslar ve aşk ilişkileri hakkında bazı tespitlerde bulunur (17-18). Ralf Elger ve Yavuz Köse'nin editörlüğünü yaptığı aynı kaynakta, Michael Nizri ise vahşice idam edilen Şeyhülislam Feyzullah Efendi'nin otobiyografisinden yola çıkarak Feyzullah Efendi'nin niçin hem saray hem de taban nezdinde nefret edilen bir şahsiyete dönüştüğünün izlerini sürer (“The Memoirs of...” 27-28). Jan Schmidt ise Osmanlı'da kaleme alınan birinci ağızdan anlatıların sayısının zannedildiği kadar az olmadığını, özellikle Suraiya Faroqhi'nin *Osmanlı Tarihi Nasıl İncelenir?* başlıklı kitabında yer verdiğinden daha geniş bir biçimde ele alınması gerektiğini dile getirir. Jan Schmidt'e göre Osmanlı'da kaleme alınan tüm eserlerin “giriş” bölümleri (mukaddime vb) ya da şiirlerde şairlerin sesinin duyulduğu

“mahlas” bölümleri gibi kısımlar birinci ağızdan anlatılar içerisinde dâhil edilmelidir.

Yine seyahat anlatıları, mektuplar, mahkeme kayıtları ve daha pek çok tür bu grup içerisinde değerlendirilmelidir (“First Person Narratives...” 159). Yine aynı eserde yer alan Aslı Niyazioğlu³¹ ve Yavuz Köse’nin³² çalışmaları da Osmanlı “öz-anlatı”ları üzerine hazırlanan dikkate değer makaleler arasındadır.

Suraiya Faroqhi de Osmanlı’da birinci ağızdan yazılan metinlere ilişkin bakış açısının bazı istisnai durumlar haricinde, Osmanlı yazarları tarafından pek tercih edilmediğine ilişkin görüşün 20. yüzyıla kadar devam ettiğini dile getirir. Oysa Kafadar’ın da ifade ettiği gibi birinci ağızdan anlatılar zannedildiğinden çok daha fazladır³³. Faroqhi’ye göre bu metinlerin göz ardı edilmesinin hem “ideolojik” hem de “teknik” bazı sebepleri vardır. İdeolojik sebeplerin başında “birinci ağızdan anlatılar” ile “bireycilik” arasında kurulan ilişki gelir. Avrupalı araştırmacılar bireyciliğin ve aydınlanmanın Avrupa’ya özgü değerler olduğunu dile getirmişlerdir. Faroqhi’ye göre bu bakış açısı bu metinlerin uzun yıllar görmezden gelinmesine neden olmuştur. Teknik zorluklar ise, kişisel deneyimi aktaran metinlerin kopya edilmemiş olmasıdır. Dolayısıyla birinci ağızdan anlatıların çoğunun tek bir el yazması nüshasının olması, mecmuaların içerisinde müstakil bir cilt hâlinde bulunmamaları ve kataloglanmasının güçlüğü nedeniyle çalışılması zor bir alan görünümündedir (*Osmanlı Tarihi Nasıl...* 229).

³¹ Aslı Niyazioğlu. “Dreams, Ottoman Biography Writing, and the *Halveti-Sünbülü Şeyhs* of 16th-Century Istanbul”. *Many Ways of Speaking about the Self: Middle Eastern Ego-documents in Arabic, Persian, and Turkish (14th-20th Century)*, editörler Ralf Elger ve Yavuz Köse, Harrassowitz Verlag, 2010, 171-184.

³² Yavuz Köse. “Consume together: Some Glimpses into Ottoman Consumer Behaviour.” *Many Ways of Speaking about the Self: Middle Eastern Ego-documents in Arabic, Persian, and Turkish (14th-20th Century)*, editörler Ralf Elger ve Yavuz Köse, Harrassowitz Verlag, 2010, 201-220.

³³ Cemal Kafadar’ın birinci ağızdan anlatı türlerine ilişkin bkz. “Giriş”.

Erken modern Osmanlı öz-anlatıları üzerine Tunahan Durmaz, *Family, Companions, and Death: Seyyid Hasan Nûrî Efendi's Microcosm (1661-1665)* başlıklı yüksek lisans tezinde Seyyid Hasan'ın *Sohbet-nâme'sini* incelemiştir. İncelemesinde Kaspar von Greyerz ve Gabriele Jancke gibi araştırmacıların yöntemlerini kullanan Durmaz, *Sohbet-nâme'yi* “modern dönemdeki benzerlerinden farklı, yazarın iç dünyasından ya da bireyselliğinden çok ait olduğu sosyal zümreyi ve kültürel altyapısını açığa vuran” bir metin olarak incelemiştir. Durmaz'ın Jancke'den ödünç alarak kullandığı bu argüman, bu tezin de temel taşlarından birini oluşturur. Jancke bu argümanını “öz-anlatılar” (*self-narratives / selbstzeugnisse*) kavramının altında temellendirir.³⁴

(v). Greyerz'in daha önce de ifade ettiği gibi bu kavram erken modern dönem çalışmaları için daha kullanışlı gözükmemektedir. Her ne kadar Greyerz ve Jancke inceledikleri metinler için “otobiyografik” ifadesini kullansalar da -ki burada ifade edilen “öz-anlatı” Davis'e göre “sosyal benlikle” doğrudan ilişkilidir- bu tez kapsamında birinci ağızdan aşk mesnevileri için “otobiyografi” kavramı tercih edilmemiştir. Bu kullanımın bu tezde tercih edilmemesinin nedeni, kavramın şahıs edebiyatıyla olan yakın bağı ve Batı merkezli çağrışımıdır. Zira Serdaroğlu Coşkun da bu bakış açısına benzer bir şekilde *Zaîfî'nin Sergüzeşt-nâme'si* üzerinden yaptığı incelemesinde, “Doğu'nun öz-anlatısı”nı “sergüzeşt-nâme” ile “Batı'nın öz-anlatısı”nı ise “otobiyografi” ile ilişkilendirir (13). Diğer yandan Serdaroğlu Coşkun'un ifade ettiği “otobiyografi” kavramı ile Jancke'nin öne sürdüğü “otobiyografi” kavramı birbiriyle örtüşmez.

Günümüzde kullanılmaya devam ettiği şekliyle “otobiyografi”, Jacob Burckhardt ve onun öne sürdüğü “bireysellik” kavramı ile yakından ilişkilidir (*İtalya'da Rönesans*

³⁴ Claudia Ulbrich, Kaspar von Greyerz ve Lorenz Heiligensetzer. *Mapping the 'I': Research on Self-Narratives in Germany and Switzerland*, Brill, 2014. 3.

Kültürü 207). Ayrıca Burckhardt, Rönesans'ın bireyin gelişiminde ve özellikle otobiyografi gibi türlerde yazma isteğinde de bir artışa yol açtığı düşüncesindedir (498-501). Bu durum Burckhardt'ın da ifade ettiği gibi kişilerin artık “sosyal benlik”lerinin ötesinde “bireysellik”lerini keşfetmeleriyle yakından ilişkilidir. Ancak sonraki dönemlerde otobiyografinin tanımı, Natalie Davis ile başka bir noktaya evrilecektir. Davis’e göre 16. yüzyılda kişiler, ait oldukları gruplarla bilinçli bir biçimde ilişki içerisinde olmaya devam etmektedirler. Bu nedenle Burckhardt'ın bahsettiği anlamda bir “bireysellik”ten bahsetmek güç gözükmemektedir (“Boundaries and the Sense...” 53). Zira Davis'in hipotezi Gabriele Jancke ve Berlin Araştırma Grubu için de ilham verici olmuştur. Yine Cemal Kafadar, Burckhardt'tan hareketle “bireyselliğin dışavurumu olduğu yargısını nicelik itibarıyla değiştirmeye yetecek sayıda Osmanlı otobiyografi örneği” olmadığını dile getirir (*Kim Var İmiş...* 55). Bu nedenle bu çalışma için seçilen dört aşk mesnevisi, Kafadar ve Faroqi'nin de kullanılmasını önerdikleri şekliyle “birinci ağızdan anlatı” ya da “birinci şahıs anlatı” olarak karşılanmıştır.

Yine bu tez çalışması için seçilen bu dört aşk mesnevisi, “sergüzeşt-nâme” türü altına da dâhil edilmemiştir. “Sergüzeşt-nâme” ifadesinin niçin tercih edilmediği açıklanmadan evvel bu terim ile neyin kastedildiğini belirlemekte yarar vardır. “Sergüzeşt” kelimesi “ser” (baş) ve “güzeşt” (geçmek) fiilinin birleşiminden oluşan bir kelimedir. Kelimenin sonuna eklenen “nâme” ise “kitap, mecmua” anlamında gelir ve “sergüzeşt” kelimesine eklenerek “sergüzeşt-nâme” birleşik kelimesini oluşturur (Gökalp *Eski Türk Edebiyatında...* 2). “Sergüzeşt” kelimesi ise “mecârî, mâ-cerâler, mâcereyât, vukû bulan ahvâl” anlamına gelmektedir (Mertol Tulum *XVII. Yüzyıl Türkçesi...* 1576). Gökalp, sergüzeşt-nâme'nin “şairlerin başlarından geçen hâdiseleri ve bu hâdiselerden kaynaklanan duygu ve düşüncelerini

-doğrudan ya da kurmaca unsurlarla zenginleştirerek- kendi dillerinde anlatıkları eserler” olarak tanımlar (*Eski Türk Edebiyatında...* 2). Gökâlp’a göre divan şiirinde sistemli bir tür tasnifinden söz etmek zordur. Eserler tasnif edilirken genellikle benzerleri arasında en çok öne çıkanlar ne ise onlar dikkate alınarak tanımlamalar yapılmaktadır. Kimi zaman ise şairler, eserlerini adlandırırken tercihlerinde gelişigüzel davranırlar. Bu durum “sergüzeşt-nâmeler” için de geçerlidir. Örneğin bu türe ait olarak değerlendirilen eserlerin kimileri özel adlarıyla kimileri ise “sergüzeşt” ya da “sergüzeşt-nâme” adlarıyla anılmaktadır. Bazen ise eserler hem “hasbihâl” hem de “sergüzeşt” olarak tanımlanabilmektedir. Bu durum konuyu daha da çetrefilli bir hâle getirmektedir (1-2). “Hasbihâller”, “sergüzeşt-nâmeler”e belki de en yakın tür olarak tanımlanabilir. Agâh Sırrı Levend *Türk Edebiyatı Tarihi* başlıklı eserinin birinci cildinin ikinci bölümünde bu iki türün benzerliğini “Sergüzeşt-nâmeler, Hasbihâller” başlığında bir arada kullanarak gösterir (142). Mine Mengi ise *Divan Şiiri Yazıları*’nda hasbihâlleri şu şekilde dile getirir:

Halleşme, dertleşme, hâlini bildirme, dert yanma, sohbet anlamlarına gelen hasbihâl, esasen karşılıklı konuşma için kullanılır. Şiirde hasb-ı hâl denildiğinde şairin, ön plana geçerek, ikinci bir şahısla söyleşmesi söz konusudur. Ancak, eski şiirimiz söz konusu edildiğinde, bu ikinci şahsın daha çok kendisine benzetme yoluyla kişilik kazandırılmış rüzgâr, felek, söz vb. varlıklardan yani kurmaca kişilerden biri olduğu görülmektedir[...] Ayrıca hasb-ı hâl eski edebiyat terminolojisi içinde bir edebî tür olarak tanınır. (“Kaside Nesiplerindeki Hasbihâller...” 123)

Gökâlp “hasbihâl” ile “sergüzeşt-nâme” arasındaki farkı, her iki türde de kurmaca unsurların var olmasına karşılık sergüzeşt-nâme’de şairlerin yaşadıkları hâdiselerin konu edildiğini ayrıca sergüzeşt-nâmelerde yer alan hâdiselerin “ben anlatı yoluyla” şairin dilinden aktarıldığını ifade eder³⁵ (*Eski Türk Edebiyatında...* 7). Cafer

³⁵ Sergüzeşt-nâmelerin diğer türler ve eserlerle ilişkisi için bkz. Haluk Gökâlp. *Eski Türk Edebiyatında Manzum Sergüzeşt-nâmeler*. Kitabevi Yayınları. 2009, 5-12.

Çelebi'nin *Heves-nâme*'si, Celili'nin *Hecr-nâme*'si, Mehmed Dai'nin *Nevhâtü'l-Uşşâk* ve Enderunlu Fazıl'ın *Defter-i Aşk* mesnevileri Gökâlp'ın çalışmasında “sergüzeşt-nâme” kategorisi içerisinde değerlendirilmiştir. Gökâlp, ayrıca bu metinleri şairlerin gerçek yaşamlarından esinlenerek kaleme aldıklarının altını çizer (7). Gökâlp çalışmasında aynı zamanda sergüzeşt-nâmelerin “otobiyografik eserler” olduklarını dile getirir. Öte yandan incelemesinde, sergüzeşt-nâme ve otobiyografi türleri arasındaki farklar üzerinden herhangi bir tartışmaya girmez (3). Araştırmacı incelemesinde sergüzeşt-nâmeleri iki kısma ayırarak tasnif eder: “Kurmaca Sergüzeşt-nâmeler” ve “Hatıralar”. *Heves-nâme* ve *Hecr-nâme*'yi “Kurmaca sergüzeşt-nâmeler”; *Nevhatü'l-Uşşâk* ve *Defter-i Aşk*'ı “Hatıralar” grubu içerisinde “Bir dönemi ya da Bir Hâdiseyi Ele Alan Sergüzeşt-nâmeler” başlığı altında ele alır (3-4). Agâh Sırrı Levend ise *Heves-nâme*, *Hecr-nâme* ve *Nevhatü'l-Uşşâk*'ı “Sergüzeşt-nâmeler, Hasbıhaller” altında değerlendirirken, Enderunlu Fazıl'ın *Defter-i Aşk*'ını “Küçük Hikâyeler” başlığına dâhil eder (142-145). Bununla birlikte bu tezin ana amaçlarından biri de seçilen bu aşk mesnevilerinin, dünya edebiyatı başlığı altında incelenmesine olanak sağlamaktır. Her ne kadar sergüzeşt-nâme ifadesi, bu mesnevileri kapsayan genel bir tür adı da olsa eğer amaç bu eserlerin yerel düzlemde global düzleme taşınması ise, seçilen eserlerin dünyada hâlen tartışılmaya devam eden “öz-anlatılar” çatısı altında değerlendirilmesi gerekir.

a) Tezin Metodolojisi

Bu tezin metodolojisi, Berlin Araştırma Grubu üyelerinden Gabriele Jancke'nin “Autobiographical Texts: Acting within a Network Observations on Genre and Power Relations in the German-Speaking Regions from 1400 to 1620” makalesinde birinci ağızdan anlatıların nasıl incelenmesi gerektiğine yönelik önerdiği yönteme dayanmaktadır. Bu çalışmada Jancke, on beşinci ve on altıncı yüzyıllarda Almanca

konusulan bölgelerden, İsviçre de dâhil olmak üzere, yaklaşık 200 otobiyografik metni incelemiştir. Bunlardan bazıları Latince ve bir tanesi İbranice olmakla birlikte, çoğu Almanca yazılmış metinlerdir. Jancke'nin seçtiği bu metinlerin özelliği, yazarlarının kendi istekleriyle yazdığı (ısmarlama olmayan ya da gönüllü olarak kaleme alınan) birinci teklik şahısla yazılmış eserler olmalarıdır. Bu metinler arasında resmî belgelere yer verilmemiştir (119). Jancke'nin “otobiyografik” olarak tanımladığı bu eserler aynı zamanda “öz-anlatılar” kategorisi altında yer almaktadır. Bununla birlikte bu metinlerin kapsamının hayli geniş olduğunu belirtmek gerekir. Örneğin bunlar arasında aile hikâyeleri, şehir kronikleri, seyahat raporları, bazı efsaneler, edebî mektuplar, ön sözler, diyaloglar, şarkı ve şiirler, kitabeler, burçlar, öz geçmişler, hesap kitapları, edebî eser katalogları, biyografik ansiklopedi girişleri, diplomatik raporlar, dinî polemikler ve daha pek çok tür yer almaktadır (120). Bu çalışma için seçilen dört aşk mesnevisinin şairleri de eserlerini birinci ağızdan ve kendi istekleri ile kurgulamışlardır. Bu anlamda bu mesnevilerin Jancke'nin incelediği eserlerle paralel nitelikte olduğu düşünülmektedir.

Jancke'ye göre erken modern dönem “otobiyografi” metinlerine modern dönemde kaleme alınanlardan daha farklı bir şekilde yaklaşılması gerekmektedir. Zira erken modern dönem otobiyografik metinlerde içsel benliğe ait işaretlere rastlanmaz. Bunun yerine dış dünya ve yazarların sosyal ilişkileri üzerine belirgin bir vurgu vardır. Ortaya çıkan “benlik” içsel değil, pek çok dışsal ögeye sahip bir “kişi”dir. Keza eserde yer alan şair, Jancke'ye göre “otobiyografik kişi”dir. Bu kişi “çeşitli temsillerin bakış açılarını” ve “üye olduğu grupların bilgilerini” de içerir (“Persons, the ‘Autobiographical...’ 348). Bu nedenle yapılacak olan araştırmalarda kişisel ve durumsal ortamlar kadar tarihsel ve kültürel bağlamların da etkisinin göz ardı edilmemesi gerekir (Jancke “Autobiography as Social...” 74). Bu çalışmada da ele

alınan dört aşk mesnevisinin yazarlarının eserlerinde kendi kimlikleriyle ya da psikolojik içsel durumları ile değil “sosyal benlik”leriyle yer aldığı düşünülmektedir. Jancke’ye göre 15. ve 16. yüzyıllar arasında Almanca konuşulan bölgelerdeki otobiyografik metinlerde yazarlar, kendilerini sosyal ilişkiler ağına bağlanmış “ben”ler olarak tasvir etmekte ve otobiyografik metinlerini bu ilişkiler ağı içinde belirli bir “iletişim eylemi” olarak görmektedirler. Bu nedenle, daha özel sorular sorulmadan önce yazarların otobiyografik metinlerinin şahsi ağları içindeki dayanak ve işlevlerinin açıklığa kavuşturulması gerekir (“Autobiographical Texts: Acting...” 119). Jancke her ne kadar makalesinde “özel sorular” ile “duygu”yu doğrudan kastetmiyorsa da bu çalışmada Jancke’nin dile getirdiği “özel sorular” ifadesi ile “duygu ifadeleri” kastedilmiştir.

Jancke’ye göre otobiyografik metinlerle ilişki ağlarını bu kadar yakınlaştıran husus, bu metinlerin kişinin kendi faaliyetini tematikleştirme ve ayrı bir “iletişimsel eylem³⁶”le aktarma girişiminde gizlidir. Otobiyografik temsil, ilişkisel yapıları ve kişinin kendi çevresine yönlendirilmiş eylem olanaklarını gösterir. Bu eylemde yazar düşüncesini eserinde belirlediği ilişki ağları aracılığıyla ortaya koyar. Bu nedenle bu metinler yazarların zamanlarının sosyal bağlamlarına kavramsal ve pragmatik olarak bütünleşmeleri için birer kaynaktırlar (121-122).

Gabriele Jancke otobiyografik bir metni incelerken ilk önce “yazarın kendisi”ni içinde bulduğu ve “otobiyografik olarak aktif olduğu durum”un tüm yönlerine ışık tutulması gerektiğini öne sürer. Ayrıca yazım sırasında bireyin “kendi durumu”na ek

³⁶ Gabriele Jancke “iletişimsel edim” kavramını bilinçli olarak kullanır. Burada bahsi geçen “edim” John Langshaw Austin “söz edimleri teorisi”yle (*speech act theory*) ilişkilidir. Öte yandan Jancke, metnin “iletişimsel işlevi”ni bir tür “edim” olarak görüyorsa da bu tezde incelenen mesnevilerde öne çıktığı düşünülen duygu ifadeleri birer “iletişimsel araç” olduğu ileri sürülmüştür. Ayrıca bu tezde metnin kendisi yerine, metinde yer alan “duygusal ifade biçimleri”ne odaklanılmıştır.

olarak, yazar tarafından belirli bir metin için seçilen “kamusal durum”un da göz ardı edilmemesi gerektiğini dile getirir. Örneğin “hangi kitle”ye “hangi araç” aracılığıyla ulaşılması amaçlanmaktadır ya da bu “iletişimsel durum”un her iki tarafındakiler için “hangi roller” hedeflenmektedir? gibi... Ayrıca, metinlerin türünün yanı sıra otobiyografik metnin eklendiği metinsel ve kamusal bağlamı belirlemek için “edebî durum”un da açıklığa kavuşturulması gerekir.

“İletişimsel durum” analiz edilerek “sosyal ilişkiler” kavramı çözümlenebilir.

Sonrasında ise “içerik”e odaklanılmalıdır. Zira sosyal ilişkiler kavramını anlamak için içeriğe yani konulara ve konuların ağırlıklarına, eserde yer alan kişilere ve onların eylemlerine bakılmalıdır. Otobiyografik öznenin kendisi için oluşturduğu ilişki ağları ve bu ağlar içerisinde hangi rollerin yerine getirildiği, hangi eylem şekillerinin özneye ve başkalarına atfedildiği ve sonuçta hangi güç yapılarının ortaya çıktığı netleştirilmelidir. İçeriğin bu şekilde analizi, sosyal ilişkiler kavramının yeniden yapılandırılmasına yardımcı olacaktır. Ayrıca metnin, içerik ve içeriğin yapılandırılması yoluyla açığa çıkan örtük işlevleri de vardır. Bunlar ancak içeriğin analiz edilmesiyle ortaya çıkabilir. Jancke önerdiği bu yöntemin nasıl kullanılacağını ise Yahudi politikacı Josheim Rosheim’in İbranice anısı; papazın karısı ve Strazburg sakini Katharina Zell tarafından yazılan Almanca “Strazburg Şehri Vatandaşlarına Mektup”; ilahiyatçı ve kilise politikacısı Jakob Andreae tarafından hazırlanan Latince otobiyografi “Vita Jacobi Andreae” başlıklı anlatılarıyla gösterir (123-124). Jancke’nin metodu, yazarın eserinde kendisini sosyal benliği ile kurguladığı argümanı üzerine temellendirmiştir. Bu argümanın bu tez için de uygulanabilir olduğu düşünülmektedir.

Bu tezin diğerk ayağını ise “duygu ifadeleri” konusu oluşturmaktadır. Bu çalışmada “duygu ifadeleri”nin “sosyal etkileşim”deki rolüne odaklanılmaktadır. Bu nedenle “duygu ifadeleri”nin ortaya konulabilmesi için öncelikle bu ilişki ağlarının tespit edilmesi gerekmektedir. Zira duygu ifadeleri, metnin dili ile doğrudan ilişkilidir. Metinde yer alan dil de iletişim yönüyle ne çıkararak sosyal ağlarla ilişkinin kurulmasında bir tür araç görevi görür. Bu anlamda metne yansıyan duygusal ifade biçimlerinin oluşmasında, sosyal ağların etkin rol oynadığı düşünülmektedir. Ortaya çıktığı düşünülen bu ifade biçimlerinin tespiti “içerik analizi” ile mümkündür. Kısacası bu çalışmada yazarın sosyal ağları “iletişimsel durum”; metinde ne çıktığı düşünülen duygusal ifade biçimleri ise “içerik analizi” ile tespit edilecektir. Öte yandan şairlerin sosyal ağlarının etkisiyle oluştuğu düşünülen bu duygusal tarzların her bir şairin tek bir eserine özel tespitlerdir. Ayrıca şairler arasında duygusal tarzlar açısından bir benzerlik söz konusu ise bu tarzların benzerliğinin şairler arasında bir tür “duygusal topluluk” oluşturabileceği düşünülmektedir. Aynı duygusal topluluğun yesi olan şairlerin ise sosyal ağları arasında ortaklık olması olması gibi zorunluluk yoktur. Örneğin Fuzuli’nin *Leyla ve Mecnun*’unda ve Celili’nin *Hecr-nme*’sinde ne çıkarılan “hüzünlü duygusal tarz” ile bu şairlerin yalnızca birbirlerinden etkilendikleri ya da birbirlerinin eserlerini okuyarak eserlerini kaleme almış oldukları anlamına gelmez. Yine 16. yüzyılda Osmanlı’da yaşayan bir şair, 17 yüzyılda yaşayan İtalyan bir şair ile aynı duygusal topluluğun yesi olabilir.

Bu çalışmanın ilk aşamasında *Heves-nme*, *Hecr-nme*, *Nevhatü’l-Uşşk* ve *Defter-i Aşk*’ın “iletişimsel durum”u tespit edilecektir. Bu aşama, “yazarın durumu” ve “kamusal durum” olmak üzere ikiye ayrılır. “Yazarın durumu” ile kastedilen şairin şairini yazdığı dönemdeki bağlamın tespit edilmesidir. şairin biyografisi ve kurduğu tüm sosyal bağlantılar bu aşamada ele alınır. Burada yazarın metni dışında ikincil

kaynaklardan da yararlanılır. Ayrıca şairin mesleki, dinî ve cinsiyet ağları da yakından tespit edilmeye çalışılır. Böylece yazarın metnin içerisinde kendisini nasıl kurguladığı; sosyal ilişkileri, yakınlaştığı ve uzaklaştığı güç ağları da belirlenir. Bunun yanı sıra bu anlatıların üretim, sosyal ve tarihî bağlamı da ortaya çıkarılmış olur. Ayrıca şairin kendisini nasıl konumlandığı ve hangi yöntemleri kullandığı meselesi de aydınlatılır. “Kamusal durum” ile ise şairin “hedef kitle”si ve kullandığı “dil” incelenir. Şairin kullandığı dilin incelenmesi yine hedef kitlenin tespit edilmesine yöneliktir. Diğer taraftan bu tez, bir dil çalışması değildir ve bu nedenle dil gramatikal açıdan incelenmez. Dil, iletişim işlevi üzerinden ele alınır ve dilin “sosyal ilişki ağları³⁷”nın tespitinde nasıl bir rol oynadığının ortaya konulması amaçlanır.

Bu çalışmada konusu tamamen aşk olan birinci ağızdan aşk mesnevileri incelenecektir. Bu nedenle Jancke’nin metnin türünün belirlenmesine ilişkin öne sürdüğü adımlardan biri olan “edebî durum” her şair için aynı olduğundan ayrıca tespit edilmesi anlamlı değildir.

Çalışmanın ikinci aşamasını “içerik analizi” oluşturur. Bu aşamada seçilen konular, konuların ağırlıkları, yazarın kurguladığı kişiler ve onların eylemlerine bakılacaktır. Yazarın oluşturduğu ilişki ağlarında kendisi ve diğerleri için hangi rollerin seçildiği, hangi eylemlerin hangi kişiye atfedildiği de önemlidir. Bu aşamada tamamen “eserin kendisi”ne (kurgulanan hikâye) odaklanıldığı için ilk aşamada elde edilen verilerin (sosyal ağların) bir tür sağlaması yapılacaktır. Bununla birlikte, hedef kitle ya da

³⁷ İlgili çalışmada “sosyal ilişki ağları” ile kastedilen şairin bağlantıda olduğu kişiler ve topluluklardır. Bu toplulukların içerisinde hemşeriler, arkadaş grupları, aile bağları, tasavvufi bağlantılar, mesleki birliktelikler, saray bağlantıları gibi pek çok ilişki ağı yer alır. Öte yandan söz konusu çalışmada kullanılan “sosyal ilişki ağları modeli” Gabriele Jancke’nin önerdiği metodoloji çevresinde ele alınmış; “sosyal ağ analizi” (social network analysis etc.) gibi spesifik yöntemler söz konusu tez için kullanılmamıştır.

eserin yazılış amacı tespit edilirken kimi zaman şairler, eserin ana kurgusu (hikâye) içerisinde de bu konulara ilişkin bilgiler verirler. Bu nedenle bazen ilk aşama ile ikinci aşamanın iç içe geçtiği durumlar söz konusu olabilir.

İçerik aşamasında üzerinde durulan temel meselenin şairlerin “duygusal ifade tarzları” olduğunu belirtmek gerekir. Bu tarzların belirlenmesinde şairlerin anlattıkları olaylar ve bu olaylar neticesinde tercih ettikleri kelimelere ve kelime gruplarına odaklanılacaktır. İlk aşamada belirlenen sosyal ağların özellikle bu aşamada ortaya çıkan duygusal ifade tarzlarının oluşumundaki rolü oldukça önemlidir.

Jancke, otobiyografik eserin bir tür “iletişimsel edim” olduğu argümanını ortaya koyar. Bu tezde ise şairlerin kullandığı “duygusal ifade tarzları”nın birer “iletişimsel araç” olduğu öne sürülmektedir. Hatta bu “duygusal ifade tarzları” aynı zamanda birer “duygusal senaryo” olarak da işlev kazandığı iddia edilir. Bu senaryolar, Osmanlı şairleri tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Bu senaryolar da şairler arasındaki iletişimi sağlarlar. Öte yandan bir Osmanlı şairinin hangi oranda hangi senaryodan yararlandığının tespiti, ağlar üzerinden belirlenemez. Bunu açığa çıkarmanın yolu metinler ve metinlerde yer alan duygusal ifade tarzlarıdır. Zira bu tarzlar başka şairlerin eserlerinde yer verdikleri tarzlarla benzedikleri ölçüde ortaklaşırlar ve bu ortaklık duygusal topluluğun temelini oluşturur. Duygusal topluluklar kavramının daha detaylı açıklanabilmesi için öncelikle kavramın ortaya çıkmasına zemin hazırlayan “duygular tarihi” alanına daha yakından bakmak yararlı olacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM: PARADOKSAL DUYGUSAL TARZ: TACİZADE CAFER ÇELEBİ ve *HEVES-NÂME* MESNEVİSİ

Şehvi ve İffetli Aşk

*Velî bende saña lâyıķ ‘amel yok / Haṭā vü sehv ü nisyân u zelev çok
Dün ü gün arzum lehv u melâhî / İşüm ekşer me ‘âşî vü menâhî
Yolum urup yigitlik ‘unfuvânî / Dimâğum pür-heveshâ-yı cüvânî
Hayâlümde şarâb u şem ‘ü şâhid / Derûnumda hevâ-yı sâķ u sâ ‘id*
(H. 161)

Bu epigraf, Tacizade Cafer Çelebi’nin 15. yüzyılda kaleme aldığı *Heves-nâme* mesnevisinin “Münâcât” bölümünden alınmıştır. Bu beyitlerde Cafer Çelebi sevgilisinin aklından çıkmayan görüntüsü nedeniyle Allah’a günahlarını affetmesi için yalvarmaktadır. Öte yandan şairin kendisini hikâyesinde günahkâr olarak kurgulaması; mesnevisinde aşkın nasıl olması gerektiğini anlattığı “Ser-i Sühan” bölümüyle tezat içeren bir kompozisyon oluşturur: “Şu kim dir ‘ışķa şehvânî marâzdur / Sözin işitme kim şâhib-ğaraždur” (H. 217). Çünkü gerçek aşk ciddi bir iştir ve serserilere göre değildir: “Degül bîhûde esrâr-ı ta‘alluk / Degüldür serserî kârı ta‘aşşuk” (H. 216). Hakan Atay, şairin bir yandan günahlarını sayıp dökerken diğer yandan güzellerin baştan çıkarıcılığına işaret etmesindeki “hızlı geçişleri” şairin doğallığı ve aşk karşısındaki çaresizliği ile açıklar (“Heves-nâme’de Aşk Oyunu...” 36). Benzer şekilde Gökâlp de sergüzeşt-nâmeleri incelediği *Eski Türk Edebiyatında Manzum Sergüzeşt-nâmeler* başlıklı kitabında, şairlerin yaşadıkları “aşkı mazur göstermek için en sağlam dayanaklarının aşkın bî-ihhtiyârî” olduğuna dair yaptıkları

vurgu olduğunu dile getirir. Keza âşıkların sevgilileri uğruna düştüğü bu durum onların isteyerek yaptıkları bir şey değildir (579). Şairin aşk karşısında gösterdiği bu “hızlı reaksiyon”ların bir benzeri adını gizlediği kadın sevgilisine karşı da gözlenir. Şair bir yandan sevgilisini “şehvet” içeren erotik ifadelerle betimlerken diğer yandan onun “ahlakının saflığına”ına ve “ıffet”ine vurgu yapmayı ihmal etmez: “Açar gül gibi ancak dâmenin bād / Kimesne ger biliş olsun vü ger yād; Vişālî bâğına girmiş degüldür / Eteğine eli irmiş degüldür; Kadeh leb ber-leb olur diyü yoldaş / Kõşar şanma anı nâ-mahreme baş (H. 346).

Şairin mesnevisinde kurguladığı kadın sevgilisinin ıffetini “şehvet” içeren duygu ifadeleriyle anlatması şairin duygusal tarzının çelişkili olduğunu göstermektedir. Bu bölümde bu çelişki “paradoksal tarz”la ilişkilendirilmiş, ayrıca bu tarzın öne çıktığı metinlerde şairler arasında zamandan ve mekândan bağımsız, bir tür “duygusal topluluk” oluşabileceği öne sürülmüştür.

Bu bölümde şairin eserinde öne çıktığı düşünülen bu “paradoksal tarz”ın ortaya konulabilmesi için öncelikle “iletişimsel durum”a odaklanılacaktır. Bu adımda ilk olarak Cafer Çelebi’nin öz yaşam öyküsünden hareketle, “iletişim ağları” tespit edilmeye çalışılacaktır. Sonrasında şairin hedeflediği kitle, kullandığı dil ve şiirini niçin kaleme aldığı gibi sorular sorularak, “sosyal ağlar”ına daha yakından bakılacaktır. Bu incelemenin ikinci düzlemini oluşturan “içerik analizi” ile *Heves-nâme*’nin kendisi üzerinden bir tartışma yürütülecektir. Bu aşamada şairin şiirinde öne çıkardığı ve kadın sevgilisine yöneldiği düşünülen “paradoksal tarz”ın örneklerine yer verildikten sonra; ilk aşamada ortaya konulan sosyal ağların, paradoksal tarz üzerindeki etkinliği meselesi tartışılacaktır. Böylelikle şairin eserinde kendisini kurgularken sosyal benliğinin de metne nasıl yansıdığı tespit edilecektir.

Sonrasında Cafer Çelebi tarafından öne çıkarılan bu “paradoksal tarz”a benzer bir tarzın başka şairler tarafından kullanılıp kullanılmadığı eğer kullanılmışsa bu tarz etrafında, şairler arasında bir tür duygusal topluluktan bahsedilip bahsedilemeyeceği meselesi sorgulanacaktır. Tüm bu sorgulamalara geçmeden evvel araştırmacıların *Heves-nâme* üzerine ne gibi çalışmalar yaptığı hakkında bilgi vermek yararlı olacaktır.

Heves-nâme H. 899 yılında kaleme alınmış birinci ağızdan bir aşk mesnevisidir:

“Beyân eyler çü târîh-i kitabı / Maḥabbet-nâme-i Ca’fer ḥisâbı”³⁸ (H. 68). 3810

beyitten oluşan ve “Mefâ’îlün / Mefâ’îlün / Fe’ûlün” kalıbıyla mesnevi biçiminde yazılan eserde, bir terci’-i bent ve yirmi bir gazel bulunmaktadır. Gazel ve terci’-i bentte farklı aruz kalıpları kullanılmıştır. Eser, “tevhit, münâcât, na’t, âgâz-ı dâstân ve hâtime-i kitâb” bölümleriyle klasik bir aşk mesnevisi görünümündedir.

Bütünlüklü olarak bakıldığında eseri üç bölüme ayırmak mümkündür. İlk bölümde İstanbul’un mekân ve yapılarına, ikinci bölümde şairin aşk hakkındaki görüşlerine, üçüncü bölümde ise şairin bizzat yaşadığı aşk hikâyesine yer verilmiştir. Bu tezde Necati Sungur’un 2006’da dokuz nüshayı karşılaştırmalı olarak incelediği *Tacizade Cafer Çelebi: Heves-nâme (İnceleme Tenkitli Metin)* başlıklı çalışması kullanılacaktır.

Heves-nâme üzerine yapılan ilk çalışmayı Necla Gökberker 1966 senesinde bitirme (mezuniyet) tezi olarak yapmıştır. Sonrasında Necati Sungur 1998 yılında aynı eser üzerine doktora tezini tamamlamış, 2006 yılında ise çalışmasını genişleterek *Tâcîzâde Cafer Çelebi Heves-nâme (İnceleme-Tenkitli Metin)* başlığıyla kitap olarak yayımlamıştır. *Heves-nâme*’yi inceleyen Sungur, incelemesinde Cafer Çelebi’nin

³⁸ Necati Sungur ilgili beyitten hareketle Cafer Çelebi’nin *Heves-nâme* mesnevisinin H. 899 yılında tamamladığı sonucuna varmıştır.

hayatı, eserleri, edebî kişiliği, eserin dış yapısı ve muhtevası hakkında etraflıca bilgi verir. Ayrıca eserin nüshalarını tanıtarak, değerlendirir. 2003 yılında ise Hakan Atay, *Heves-nâme’de Aşk Oyunu: Tacizade Cafer Çelebi’nin Özgünlük İdeali* başlıklı yüksek lisans tezini hazırlamıştır. Bu tezde *Heves-nâme*’nin özgün bir eser olması üç bütünlüklü anlatı üzerinden kurgulanmasına bağlanır. Bunlar: şehir tasvirleri bölümü, bilimsel içerikli diliyle dikkat çeken bölüm ve sevgilinin güzellik unsurlarının özgün bir sözlük biçimde aktarıldığı bölümdür. Yine Hakan Atay ve Hivren Demir tarafından OTAP (Ottoman Text Archive Project) kapsamında Tacizade Cafer Çelebi’nin *Heves-nâme* mesnevisi elektronik ortama³⁹ aktarılmış ve proje kapsamında eserde yer alan kelimeler liste hâlinde⁴⁰ araştırmacılara sunulmuştur. *Heves-nâme* üzerine doğrudan bir çalışma olmasa da İsmail E. Erünsal’ın *The Life and Works of Tacizade Cafer Çelebi, with a Critical Edition of His Dîvân* başlıklı kitabı Cafer Çelebi ve *Divan*’ına yönelik en kapsamlı çalışmadır. Erünsal, eserinde Cafer Çelebi’nin hayatını pek çok kaynaktan yararlanarak araştırmıştır. Bu çalışmada da Cafer Çelebi’nin hayatına ilişkin bölümlerde Erünsal’ın kitabından yararlanılmıştır.

Andrews ve Kalpaklı da *Sevgililer Çağı* başlıklı kitabında Tacizade Cafer Çelebi üzerine önemli tespitlerde bulunmuşlardır. Bu kitapta sevgilinin cinsiyeti ve “kadın-erkek” ilişkilerinin birer senaryo olarak okunabileceği üzerinden yürütülen tartışmalar bu tez için de yol gösterici olmuştur.

A. İletişimsel Durum: Cafer Çelebi’nin İlişki Ağları

Tacizade Cafer Çelebi’nin soy bilgileri üzerine yapılan tek çalışma Hüseyin Hüsameddin’in *Nişancılar Durağı* başlıklı incelemesidir. Bu esere göre Cafer Çelebi

³⁹ <http://courses.washington.edu/otap/archive/data/arch_txt/texts/a_heves.html>.

⁴⁰ <http://courses.washington.edu/otap/archive/data/arch_txt/texts/a_hev1st.html>.

856 Şâban'ında (Ağustos 1452) Amasya'da doğmuştur (Erünsal "Tâcîzâde Cafer Çelebi" 353). Öte yandan Erünsal bu eserin yazarının, kitabındaki bilgileri nereden aldığını göstermeyi ihmal ettiği için araştırmacıları kaynağa dikkatli bir şekilde yaklaşımları gerektiği konusunda uyarır (Erünsal "Tâcî-zâde Cafer Çelebi..." 55). "Amasyalıdır. İstanbul'da Tâcî Beğ demekle meşhûr olan Kefe Beğlerbeğisi Hacı Beğzâde Tâceddin İbrâhim Paşa bin Safiyüdin Mustafa Çelebi bin Gâzî Mehmed Beğ bin eş-Şeyh Alâeddin Ali bin İbrâhim mahdûmu olup Tâcî Beğzâde demekle meşhûrdur" (ND 71). Necati Sungur ise şairin doğum tarihinin Kâtip Çelebi'nin bibliyografik çalışması olan *Süllemü'l-vusûl ilâ tabakati'l-fûhûl*'dan hareketle H. 868 / M. 1463-64 olması gerektiği bilgisini verir (*Tâcî-zâde Cafer Çelebi...* 27-28). Erünsal da bu bilginin doğru olabileceğini teyit eder ("Tâcî-zâde Cafer Çelebi..." 58).

Mehmet Fatih Köksal, *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü* için yazdığı "Ca'fer, Tacizade Ca'fer" maddesinde şairin babasının "II. Bayezid'in defterdarlarından Taci Bey⁴¹ adıyla anılan şair ve hattat Hâcî Beyzâde Tâceddin İbrâhim Paşa" olduğunu dile getirir. Kaynaklarda Cafer Çelebi'nin annesine ilişkin ise bilgi bulunmamaktadır. Âşık Çelebi ve Latîfî tezkirelerinde Cafer Çelebi'nin soylu bir aileden geldiği ifade edilir.⁴² Ailesinin sarayla olan bağlantısı ona yüksek tahsil fırsatı da vermiştir. Cafer Çelebi ilk eğitimine Amasya'da başlar. "Devrin ileri gelen âlimlerinden Şeyhizade Abdi, Muidzade Muhyiddin Mehmed, Horosanizade es-Seyyid Abdullah Çelebi"den dersler alır (ND 71). Sungur, *Tuhfe-i Hattatîn*'den⁴³ alıntılararak Cafer Çelebi'nin

⁴¹ Taci Bey hakkında daha detaylı bilgi için bkz. İsmail E. Erünsal. "Tacizade Cafer Çelebi, Hayatı ve Eserleri". *Edebiyat Tarihi Yazıları: Arşiv Kayıtları, Yazma Eserler ve Kayıp Metinler*, Dergâh Yayınları, 2016, 56-58.

⁴² "Ulûv-i neseb ve kemâl-i haseble mevşûfdur" (TŞT 170). "Tâcî Beglüler Rûmda şeref ve câh ile ma'rûf hânedân ve âzâde ve hânzâdedür" (MŞ 454).

⁴³ Kendileri tahsîl-i 'ûlumda tekmîl-i rûsûm idüp Şeyh Hâmdullâh-ı Âgâh'dan da te'allüm-i hüsn-i hatt-ı Şeyhâne eylemişdür.

Şeyh Hamdullah'dan hat sanatını öğrendiğini dile getirir (*Tâcî-zâde Cafer Çelebi...* 28). Serpil Bağcı, “Erken Osmanlı Sanatında Amasya” başlıklı makalesinde Şeyh Hamdullah'ın II. Bayezid'in sarayında başka hat sanatçılarıyla beraber bir çeşit akademi kurduklarını ve bu akademide pek çok öğrenci yetiştirdiklerini ifade eder. Bu durum Amasya'nın kültürel ortamının canlılığını göstermesi açısından önemli bir örnektir (25). Şeyh Hamdullah, “Amasyalı Sarıkadıızâdeler ailesinden Sühreverdiyye şeyhi Mustafa Dede'nin oğludur. Şeyh, ‘ibnü’ş-şeyh, kıbletülküttâb, kutbülküttâb, şeyhürrâmiyân’ unvanlarıyla tanınır” (Muhittin Serin “Hamdullah Efendi, Şeyh” 449). Her ne kadar kaynaklarda Cafer Çelebi'nin herhangi bir tarikata intisap ettiğine dair bilgi bulunmuyorsa da bu örnek, şairin çeşitli tarikatlerle bağlantıda olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

Cafer Çelebi eğitimine İstanbul'dan çok Bursa'da devam etmiştir. Kınalızade Hasan Çelebi, Cafer Çelebi'nin Hacı Hasanazade'den mülazım olduğunu dile getirir: “Babası sâhib-i seyf iken kendüsi tarîk-i ehl-i kaleme ‘âzim ve merhûm Hâcî Hasanzâdeden mülâzım olup medâris-i şerîfede ifâde-i ‘ulûma müdâvim olmuştur” (TŞ 259).

Gelibolulu Mustafa Ali de *Künhü'l-Ahbâr*'da aynı bilgiyi teyit eder: “Hacı Hasan-zâde nâm, fezâil ü kemâlâtı âmâde monlâdan mülâzemet pâyesine vâsıl ve dirâseti müsted‘âsınca ba‘zı medâris menâsıbını kendüye hâsıl kıldıktan sonra” (KTK 1226).

Cafer Çelebi mülâzemetini aldığı anda, Hacı Hasanazade İstanbul'da Sahn-ı Seman medreselerinden birinde müderristir. Şair, *Heves-nâme*'nin “Sıfat-ı Semâniye” kısmında da Hacı Hasanazade'nin hocası olduğunu şu şekilde dile getirir: “Biri Hacı Hasan-zâde Vahîdî / Zamānuñ muḳtedâsı vü ferîdî” (H. 186). Cafer Çelebi, Hacı Hasanazade dışında Osmanlı âlimi ve vaiz Molla Arab, dinî ve ahlaki mesnevileriyle tanınan Hatiboğlu, fıkıh, hadis ve kıraat âlimi Kastalani'den de dersler almıştır:

Egerçi her biridür baḥr-ı ‘irfân / Velîkin dördidür derya-yı ‘ummân

Haṭīboğlu biri ol merd-i dānā / Ki aṇunla idemez baḥş İbni Sīnā
Biri daḥlī ‘Arab meşhūr-ı ‘ālem / Sütüde ḳavli fī ‘lī dīn-i muḥkem
Yiter faẓlına aṇun bu ‘alāme / Ki fetvāsı yürür Rūm ile Şāma
Biri deryā-yı dāniş Ḳaştālānī / K’odur ḥikmetde Eflātūn-ı şānī
Biri Hacı Ḥasan-zāde Vahīdī / Zamānuṅ muḳtedāsı vü ferīdi (H. 186)

Bu dersler onun hem dinî ilimler ve edebiyattaki alt yapısının sağlamlığını hem de ilmî çevresi ve bağlantılarını göstermesi açısından önemlidir.

Cafer Çelebi’nin medrese eğitimini tamamladıktan sonra kariyerine müderrislikle başladığı bilinmektedir: “Sipāhī-zāde-i şāḥib-i seyf iken ehl-i ‘ilm ṭarīḳine ‘āzim oldu, ṭarīḳ-i ilmüṅ ṭuruk-ı muḥtelifesi görüp āḥir Ḥacī Ḥasan-zāde-i merḥūmdan ki ḳāzī-‘asker- i vaḳt imiş mülāzım olup tarīḳ-i tadrīse ‘āzim oldu” (MŞ 454). Şair ardından Simav kadılığına getirilir (Hüseyin Hüsameddin *Nişancılar Durağı* 71). Erünsal, Cafer Çelebi’nin biyografisinden bahseden kaynaklarda şairin, 1493-1494 senelerinde İstanbul’da hangi medresede hocalık yaptığına ilişkin bilginin yer almadığını dile getirmişse de Ekim 1489-Mart 1492 tarihleri arasındaki vakıf defterlerini incelediğinde Cafer Çelebi’nin II. Bayezid’in Edirne’deki vakfının mütevelliliğine atandığı bilgisini verilir (Erünsal “Tâcî-zāde Ca’fer Çelebi...” 61-62). Sonrasında Çandarlı İbrahim Paşa’nın desteğiyle Mahmut Paşa müderrisi olur (Hüseyin Hüsameddin *Nişancılar Durağı* 71). Burada kendisine elli akçe maaş bağlanmıştır: “vaktā ki, yevmī elli akça ile Mahmūd Paşa Medresesi’ne müderris oldu” (KTK 1226). Erünsal’a göre 1493-1494 yılları arasında yani Cafer Çelebi müderrisken *Heves-nâme*’yi tamamlamış olmalıdır (Erünsal “Tâcî-zāde Ca’fer Çelebi...” 62). Cafer Çelebi müderrislik görevinin ardından nişancılığa getirilir: “Mahmūd Paşa müderrisi iken menşūr-ı āmālī tevḳī’-i iltifāt-ı pādşāhī ile muvaḳḳı’ olup dīvān-ı sultānīye nişāncı ve ṭab‘-ı naḥl-ārāsı bezm-i cāh u celāle reyḥāncı oldu” (MŞ 454). Gelibolulu Ali’ye göre Cafer Çelebi nişancı olduktan sonra kendisine “paşa” rütbesi verilmiş ve bir vezirin sahip olduğu pek çok imkândan yararlanmıştı:

İttifāk, ol ān hizmet-i tuğrāda ki, emīr-i zī-şān vezāret pāyesiyle kām-rān kılındı, miyān-ı hünerverān-ı küttābda ānın yerin tutar kimse yok idügi bilindi. ‘Tarīk-i ‘ülemādan bir münşi-i nadire-dān ve sāhib-i ‘irfān-ı ma‘ārif-nişān tedārūki, mühimmāt-ı umūr-ı devletdendir’ diyü vüzerāya emr olundu. Fe-lā-cerem, vükelā-i meālī-şiyem ne kadar ki tedbīr eylediler. ‘Kur‘a ittifāk Ca‘fer isābet itmīşdir’ diyü söylediler. (KTK 1226-1227)

Hüseyin Hüsameddin H. 903 Rebî‘ul-evvel’de (M. 1497) Cafer Çelebi’nin nişancılığa Çandarlı tarafından Davut Paşa’nın yerine getirildiğini dile getirir (*Nişancılar Durağı* 71). Bu tarihin doğru olduğu düşünülürse, Cafer Çelebi *Heves-nâme*’yi nişancı olmadan önce yazmış olmalıdır. Öte taraftan Gelibolulu Ali şairin *Heves-nâme*’yi nişancı olduktan sonra yazdığını ve *Heves-nâme*’de yer alan hadiselerin gerçek olduğunu öne sürer. Hatta şairin *Heves-nâme*’sinde yer alan ve adını gizlediği kadın sevgilisinin ulemadan birinin karısı olduğunu ve şairin bir aracının yardımıyla bu hanımla gizli bir aşk yaşadığını dile getirir. Bu ayrılığın ardından yaşadığı derin üzüntüyü ise *Heves-nâme* ile dindirdiği görüşündedir:

hadd-i zātında gāyetle zen-perest ve hevā-yı nefsanī mübtelāsı merdler gibi rütbesi pest olub, zinādan ibā itmezdi ve bir mekkār-ı bī-hemtā gördükte sevdā-yı visālī süveydāsından gītmez, mağlūb ve hilkat-i zemīne ile ma‘yūb bir ‘azīz olmağın, ekābir-i ‘ülemādan birinin harem-i muhteremine kasd-ı nā-sezā kıldı. Esnā-i rāhda sīmāsına ta‘aşşuk ve kayd-ı bend-i zūlf-i ‘anber-sāsına müşāhede-i dīdārdan evvel ta‘alluk idüb, beher-hāl ıdlāl ü iğvāsın iktizā eyledi. Ya‘nī ki, bezl-i mälle ba‘zı dellāleler ve metā‘-ı vasl-ı dil-ārāmla simsārī-muhtāleler gönderüb, ne eyledi ise eyledi, ol nigār-ı iffet-disārı kendüye döndürdi. Eyyām-ı firāk u melāl hemgām-ı mülākāt u visāl ‘ālemine ittisāl bulunca, Heves-Nâme nam mesnevisini nazm eyledi. (KTK 1227)

Gelibolulu Ali’nin bahsettiği olayın doğru olup olmadığı bilinmiyorsa da Cafer Çelebi’nin eserini niçin kaleme aldığına ilişkin Gelibolulu Mustafa Ali’nin yorumu dikkat çekici gözükmetedir.

Erünsal, İdris-i Bitlisi ve Hoca Saadettin’den alıntılararak Cafer Çelebi’nin II. Bayezid’in oğulları arasındaki taht mücadelesinde tarafının Şehzade Ahmed’den yana olması ve yeniçerilerin Şahzade Selim’i desteklemelerinden dolayı, 1511

yılında Cafer Çelebi'nin evinin yağmalandığını ve sonrasında nişancılık görevinden azledildiğini dile getirir. Ayrıca 1511 yılından 1513 yılına kadar ise Cafer Çelebi'nin herhangi bir resmî vazifesi bulunmamaktadır (Erünsal “Tâcî-zâde Ca‘fer Çelebi...” 66-68). Yine Erünsal pek çok kaynaktan hareketle⁴⁴ Cafer Çelebi'nin 1514 yılında tekrar nişancılığa, Çaldıran seferi sonrasında ise Anadolu Kazaskerliğine getirildiğini ileri sürer (68-70). Cafer Çelebi ayrıca Şah İsmail'e gönderilen Farsça iki mektubu da kaleme alarak saraydaki etkili konumunun altını bir kez daha çizmişse de Amasya'da yeniçerileri isyana teşvik ettiğine dair ortaya atılan söylentiler şairin sonunu hazırlamıştır. Bu söylentilerde Piri Paşa'nın etkili olduğuna ilişkin bazı şüpheler de vardır. Cafer Çelebi'nin ölümüne Yavuz Sultan Selim'in çok üzüldüğü de yine rivayetler arasında yer alır⁴⁵ (65-74).

Tezkirelerde Cafer Çelebi'nin “kadın düşkün” olduğunu öne süren bazı ifadeler yer almaktadır. Âşık Çelebi tezkiresinin Cafer Çelebi'ye ayırdığı bölümünde onun “kadın düşkün” olduğuna dair herhangi bir ifadeye yer vermemişse de Sücudî'yi ve Subhî'yi anlattığı bölümlerde Cafer Çelebi'nin “zen-dost” olduğu yönünde örneklerle yer vermiştir: “Mey-hârlığından yārān Sücūdî'yi taḥrîf idüp Şucu iti dirler imiş. Ol daḥı ıssına beñzemeyen uğurlık ve mürebbîmüz Ca‘fer Çelebi’dür aña am bitî dirler baña Şucu iti diseler ‘aceb midür dir imiş.” (MŞ 944); “Merḥūmuñ kıyās-ı şu‘arāya muḥālîf iki ḥaşleti var idi. Evvelā zen-dost idi şu‘arādan Tâcî-zâde Ca‘fer Çelebi ve Ḥayālî gibi.” (MŞ 1278). Riyazi de tezkiresinde Cafer Çelebi'nin orijinal manalar kullanma gücüne vurgu yaparken onun gazeldeki başarısızlığını kadınlara olan

⁴⁴ 1514 yılında Cafer Çelebi'nin nişancılık yaptığına ilişkin bkz. John R. Walsh. “Çaldıran,” *Encyclopaedia of Islam*, cilt 2, 1967, 7-8; Cafer Çelebi'nin Anadolu Kazaskeri olması hakkında bkz. Ahmet Uğur. *The Reign of Sultan Selim I in the Light of the Selim-name Literature*, Klaus Schwarz Verlag, 1985.

⁴⁵ Tacizade Cafer Çelebi'nin biyografisi hakkında daha detaylı bilgi için bkz. İsmail E. Erünsal. “Tacizade Cafer Çelebi, Hayatı ve Eserleri”. *Edebiyat Tarihi Yazıları: Arşiv Kayıtları, Yazma Eserler ve Kayıp Metinler*, Dergâh Yayınları, 2016, 48-132.

düşkûnlüğü ile açıklar: “Egerçi tab‘-ı mutasarrıfı hezâr bîkr-i fikr-i ma‘nâyı der-kenâr itmişdi, lâkin nakîz-ı muktezâ-yı erbâb-ı lutf-ı tab‘ olan zen-dostluk şi‘âları olmanın gazelleri keyfiyet-i ‘aşk u mahabbetden nâşî şûr u hâletden hâlî vâki‘ olmuşdur” (RŞ 101).

Âşık Çelebi de *Meşâ‘irü’ş-Şu‘arâ*’da Cafer Çelebi’nin aşkın ne olduğunu anlamadığını ve onun aşka gereken önemi vermediğini, Sultan Selim ile arasında geçtiği varsayılan bir anekdotla dile getirir. Bu anekdotta Cafer Çelebi, Sultan Selim Han’a aşka inanmadığını, aşkın bir masal ve cahillerin işi olduğunu söylemiştir. Sultan Selim Han ise Cafer Çelebi’nin bu sözleri karşında şairin bunu söylemesine gerek olmadığını, zaten yazdığı şiirlerden onun aşktan anlamadığının ortada olduğunu ifade etmiştir. Yavuz Sultan Selim ve Cafer Çelebi arasında böyle bir konuşma geçip geçmediği bilinmiyorsa da Âşık Çelebi’nin böyle bir anekdota başvurma gerekçesinin Cafer Çelebi’nin *Heves-nâme* mesnevisi ile yakından ilişkili olduğunu düşündürür. Zira Osmanlı şiir geleneğinde sevgilinin kadın olduğu bir aşk hikâyesinin iyi bir aşk hikâyesi olması beklenemez. Oysa Âşık Çelebi’ye göre Cafer Çelebi fikirleri kuvvetli, anlayış olarak kusursuz biridir. Onun böyle bir hataya düşmesinin nedeni dikkatsizlikten ya da dalgınlıktan olmalıdır: “Merhûm Tâcî-zâde bu deñlü kuvvet-i fikriyye ve cevdet-i fîtnat ile yine ba‘zı nesneden gûfûl, belki zuhûl iderler imiş” (MŞ 460). Gelibolulu Ali ise *Kühü’l Ahbâr*’da Cafer Çelebi’nin kadın düşkûnlüğü ve zinadan çekinmemesi nedeniyle itibarının iki paralık olduğu görüşündedir:

Niçe rûzgâr kadr ü devlet-i vâfire ve sadr-ı übbehet-i bâhire ve ‘izzü nebâhet-i mütekâsire ile evkâtı güzêrân ve sâ‘at u rûzân u şebânı ez‘âf-ı ‘îş ü ‘îşretle nümâyân olduktan sonra, hadd-i zâtında gâyetle zen-perest ve hevâ-yı nefsanî mübtelâsı merdler gibi rütbesi pest olub, zinâdan ibâ itmezdi. (KTK 1227)

Yalnızca bu örneklerden yola çıkılarak Cafer Çelebi'nin “kadın düşkünü” olduğunu söylemek ya da söylememek güç görünmektedir. Öte yandan bu ifadeler pek çok araştırmacı tarafından Cafer Çelebi'nin öz yaşam öyküsü anlatılırken yer verdikleri ifadelerdir. Araştırmacıların bu ifadeleri doğru kabul etmesinde elbette *Heves-nâme* mesnevisinin birinci ağızdan bir anlatı olmasının büyük etkisi vardır. Örneğin şair eserinde kadın bir sevgiliye yer vermiş ve bu kadını anlatırken “erotik bir dil” kullanmaktan çekinmemiştir. Burada üzerinden durulması gereken esas mesele ise Cafer Çelebi'nin zen-perest olup olmadığından bağımsız, tezkirecilerin Cafer Çelebi'nin kadın düşkünlüğünü vurgularken şair için yaptıkları “olumsuzlama”dır. Tezkire şairleri tezkirelerinde birer otorite olarak eserlerinde kadın sevgililere yer verecek şairleri peşinen uyarıyor gibidirler. Çünkü kadın sevgili hakkında ele alınan bir eserin başarılı olma şansı çok düşüktür. Öte yandan bu uyarı işe yaramış gözükmemektedir. Zira Leyla ya da Şirin gibi soyut kahramanların ötesinde Cafer Çelebi gibi gündelik hayatta karşılığı olabilecek şekliyle kurgulanmış güçlü bir kadın sevgili için uzunca bir süre beklemek gerekecektir.⁴⁶

Cafer Çelebi'nin bu sıra dışı tavrı, onun kariyer alanındaki gücü ile doğrudan ilişkilidir. Şair aynı zamanda da bir sanat hamisidir. Özellikle 15. yüzyıldan başlayarak paşa ve beylerin konakları birer kültür merkezi hâline getirilmiş ve bu mekânlar birer “edebî muhit” olarak hizmet vermeye başlamıştır (İpekten *Divan Edebiyatında Edebî...* 218). “Zenginlik ve ihtişamları dillere destan olan adeta Padişah'ın sarayı ile boy ölçüşen bu vezir saraylarında, ekâbir konaklarında sık sık,

⁴⁶ Divan şiirindeki “fitneci, hilekâr ve şehvet düşkünü” kadın tipinin değişmeye başladığı dönemin ilk örnekleri arasında sayılabilecek bir kadın tipi olan *Afife Hanım Sergüzeşti* için bkz. Nagihan Gür. *Hikâyenin Hikâyesi Osmanlı'da Bir Kadın Anlatısı: Afife Hanım Sergüzeşti*, Kitabevi Yayınları, 2020. *Hikâye-i Sipahi Şadan* hakkında bkz. Hasibe Mazıoğlu. “Divan Edebiyatında Hikâye.” *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, AKM Yayınları, 1985, 19-36. Hasan Kavruk. “Klasik Estetikte Yeni Yönelişler: Orta Klasik Dönem (1600-1700): Mensur Hikâyeler”. *Türk Edebiyatı Tarihi 2* (1453-1600), editörler Talât Sait Halman, Osman Horata, Yakup Çelik, Nurettin Demir, Mehmet Kalpaklı, Ramazan Korkmaz, M. Öcal Oğuz, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007, 309-318.

çeşitli vesilelerle eğlenceler, toplantılar yapılır, içki âlemleri, musiki ve sohbet toplantıları olurdu” (İpekten 135). İşte bu konaklardan biri de Tacizade Cafer Çelebi’ye aittir ve şairin konağında da sık sık şiir meclisleri düzenlenmektedir. Bu meclisleri düzenlemesinde hiç şüphesiz şairin “rind” kişiliğinin etkisi büyüktür: “Durum her ne olursa olsun anlatılanlardan, şairin kişiliğinde rintliğin önemli bir yeri olduğu görülür. Zira şairin eserinde -farklı kişilerin dilinden de olsa- dile getirdiği yaşam tarzı rindane yaşam, çizdiği tipler de rint tipidir” (Gökalp *Eski Türk Edebiyatında...* 96). Buna mukabil bu kişilik özelliği yani “rind-meşrep” olmak, divan şiiri geleneği çerçevesinde bir şairden beklenen özellikler arasındadır. Cafer Çelebi’yi farklı kılan ise rind kişiliğinin ötesinde şiirine yansıyan aşkın, “bedensel haz”la iç içe, diğer bir deyişle şairin “[t]arif ettiği tutku[nun] tamamen bedenî” olmasıdır (Erünsal “Tâcî-zâde Cafer Çelebi...” 91). Ancak şairin sevgilisine karşı duygularını anlatırken bedensel haz içeren tutku dolu aşk ifadelerinin yanında, sevgilisinin devamlı olarak “ahlakının saflığı”nı vurguladığını da göz ardı etmemek gerekir. Bu amaçla şairin “rind-meşrep” kişiliğinin ve kadın sevgilisine yönelen çelişkili duygusal tarzının oluşumunda şairin de içinde bulunduğu edebî topluluğun rolüne değinmekte yarar vardır.

Osmanlı Devleti için Amasya, Cafer Çelebi’nin yaşadığı dönemde ve sonrasında kültür ve edebiyat alanında büyük öneme sahiptir. Özellikle Şehzade Beyazid’in Amasya’da sancağa çıkması “eskiden beri mamur bir kültür merkezi olan Amasya’da yeni ve hareketli bir [dönem] açmıştır. Yaradılıştan zevk ve eğlenceye, içkiye düşkün olduğu için, etrafına derhal musikişinasları, şairleri toplamış, kısa zamanda bir kültür muhiti meydana getirmiştir” (İpekten *Divan Edebiyatında Edebî...* 172). Cafer Çelebi’nin babası Taci Bey de Şehzade Bayezid’in yakın çevresinde bulunan kişilerin başında gelir. Taci Bey, “II. Bayezid şehzade iken müdür-i umûru ve tahta

çıktıktan sonra defterdar”lık görevlerinde bulunmuştur (Nuri Akbayer “Tâcî Bey” 1610). “Bu suretle Şehzade muhitine giren Tâcî Bey, meclislerinde ve sohbetlerinde bulunarak [Bayezid’tan] iltifat gör[müştür]” (İpekten *Divan Edebiyatında Edebî...* 143). Müeyyedzade Abdurrahman Çelebi’nin babası da aynı dönemde Şehzade Bayezid’in nişancılığını yapmıştır (Yunus Kaplan “Hâtemî, Müeyyed-zade Abdurrahmân...”). Böylece Müeyyedzade ile Tacizade’nin çocukluk yıllarına dayanan arkadaşlıkları da başlamış olur: “Mü’eyyed-zâde-i merhûm Tâcî-zâde-i merhûm ile küçükden Amâsiyye’de Sultân Bâyezîd-i merhûmuñ şeh-zâdeliği zemânında bile büyüyüp çabuk ata bile binmişler. İhtilâtları ittiḥâd mertebesine varmış” (MŞ 460). Tacizade Cafer Çelebi ve Müeyyedzade Abdurrahman, II. Bayezid’in yakın çevresinde de birlikte yer alırlar.

Hatemi mahlası ile de bilinen Müeyyedzade Abdurrahman Çelebi, 860 / 1455-56 yılında Amasya’da doğmuştur. Babası Amasya’da II. Bayezid’in nişancısı Amasyalı Müeyyedzade Ali Efendi’dır (Yunus Kaplan “Hâtemî, Müeyyed-zade Abdurrahmân...”). Âşık Çelebi tezkiresinde, Müeyyedzade’nin sırasıyla Kalender-hâne ve Sahn-ı Semâniyye’de müderrislik yaptığını, Edirne’de kadılık görevine sonrasında ise Rumeli Kazaskerliği’ne getirildiği ifade eder:

Mezkûr işidüp bunca meşakkatle kemân-ı seferi çekmege sâ’id-i sa’âdeti müsâ’ade ider sultân-ı vaḡt görüp çihre-i ahvâlinde pertev-i nûr müşâhede ider. Mü’eyyed-zâde’nüñ kûh-ı fazîletinüñ bülendliğini ki çeşm-i vaşşâfda kûh-ı Kâf aña göre nokta-i fâdan ednâdur ve cebel-i ‘irfânı ‘Arafât’dan a’lâ olduḡın bilüp evvel kırk akça ile İstanbul’da Kalender-hâne medresesin virür ba’dehu kırk beş akça ile Şahn’ı virüp andan elli akça idüp andan Edirne’ye kâzî ba’dehu kâzî-’asker ider. Mü’eyyed-zâde’nüñ kâzî-’askerlikde mezîd-i faẓl ve ‘uluvv-ı kâdr ve sı’a-ı câhı ve vufûr-ı şevketi ve kemâl-i satveti ve rıf’at-ı himmeti, kerem-i vücûdı ve bezl ü cûdı şahâ’if-i rûzgârda mestûrdur. (MŞ 1496)

Âşık Çelebi yine Müeyyedzade’nin hat konusundaki ustalığını ve üç dilde şiirler kaleme alan entelektüel bir şair olduğunu şu şekilde dile getirir: “Ḥaṭṭuñ envâ’ın

kemāl-i letāfetle yazar imiş, ‘Arabî ve Fârsî ve Türkî şî‘r söyler imiş ve kavâbil ü emâşili terbiye eyler imiş” (MŞ 1496). Şahzade “ile çok iyi anlaşılan ve daima beraberinde olan Abdurrahman Çelebi’nin içki ve şiir meclislerinde, zevk ve sefa içinde bir ömür” sürdüğü iddia edilir (İpekten *Divan Edebiyatında Edebî...* 172-173). Kınalızâde Hasan Çelebi, Abdurrahman Çelebi’nin eğlenceye ve içkiye düşkünlüğünü şöyle anlatır: “Süreyyâ gibi her gice bir yire gelüp encümen-i cihânda sohbet-i yârânı felege virmezler ve hâle- misâl sāgar-ı sahbâ-yı âlî ortaya alup subha- i mercân gibi cām-ı erguvânı ellerinden düşürmezler idi” (TŞ 317).

Şehzade Bayezid’in bu uygunsuz davranışları için bir grup insan, bu durumun sorumlusu olarak onun dostlarını hedef gösterirler. Tüm bu söylentileri bir mektupla şehzadenin babası II. Mehmed’e iletirler:

Sultân Mehemmed zemânında ki Sultân Bâyezîd anda şeh-zâde imiş mezkûr ‘Abdu’r-rahmân Çelebi ve Hâş Maḥmūd nâm hâşakîsi anuñla muşâhib ü harîf-i bâde imiş. Ba‘z-ı vâşî vü ḡammâz, mezkûrlar haqqında ḡased ü tedbîr-i bed idüp *iki cevân şeh- zâdeniñ tedbîr-i memleketine ve umûr-ı saltanatına el kırdılar ve ayak-nüşliğe meşḡul olmaḡla şeh-zâdeyi başdan çıkardılar* diyü Sultân Mehemmed’e kâğıd uçurdılar ol tîr-i tedbîr ile mezkûrlaruñ murḡ-ı hużûrların âşyâne-i mülk-i Rûm’dan uçurdılar. Sultân Mehemmed, katline ḡükm-i kâṭı gönderür. Sultân Bâyezîd ḡükmüñ vuşûlinden evvel Ḥabere vâkıf olmış, atılmış okı siper-i tedbîrle dönderür. İkisine ba‘z-ı cevâhir ve sîm ü zerden genc-i vâfir virüp bir gice diyâr-ı ḡurbete ‘azîmet idüp ve seyâḡat-i memâlikle kaşd-ı kesb-i ‘ilm ü ma‘rifet iderler. Mü’eyyed-zâde diyâr-ı Haleb’e ba‘dehu mülk-i ‘Acem’e düşüp Şîrâz’da Monlâ Celâl Devânî Ḥıdmetine irüp şaded-i taḡşilde olur. (MŞ 1495)

Abdulhamit Budak, Hüseyin Hüsameddin’nin *Amasya Tarihi* başlıklı kitabından alıntılanarak Fatih’in bu olayı araştırması “için Amasya’ya Vezir Hamza Begzade Mustafa Paşa başkanlığında bir heyet gönderdiğini ve bu heyetin Amasya’daki araştırmalarını bir rapor hâline getirerek” sultana sunduklarını dile getirir. Bu raporda padişah, şehzadenin olumsuz davranışlar sergilemesine neden olarak gösterilen üç arkadaşının idam edilmesini, diğerlerinin de uzaklaştırılmasını emreder.

Söz konusu durumdan bir şekilde haberdar olan şehzade, Tacibey'in Bağdat'a, Müeyyedzade'nin de İran'a kaçmasına yardımcı olmuştur (Budak *Bir Şehir* Bir...137). Cemal Kurnaz ise Feridun Bey'in *Münşeâtü's-selâtîn*'inden alıntılanarak padişahın “şehzâdeyi keyif verici maddelere (afyon, macun vb.) alıştırdıkları ve hazinesine zarar verilmesine sebep oldukları iddiasıyla Müeyyed-zade ve Has Mahmud adındaki hasekinin idamlarının” emredildiğini dile getirir (Cemal Kurnaz “Osmanlı Tarihinde İz...” 650).

Didem Havlioğlu'na göre II. Mehmed'in II. Bayezid'in arkadaşlarından duyduğu bu memnuniyetsizliğin asıl nedeni şehzadenin arkadaşlarının “Halveti” olmasıdır. Üyelerinin büyük bir kısmı Halveti olan Amasya cemaati ile Bayezid'in arasında kuvvetli bir bağ vardır. Havlioğlu, II. Mehmed'in Müeyyedzade için idam kararı çıkardığında aslında Halveti cemaatini de bir yönden tehdit etmektedir (*Mihri Hatun Performance...* 86). Hasan Karataş da Halvetiye tarikatının hem ideolojik hem de fiziksel anlamda coğrafi ve siyasi sınırlardan imparatorluk merkezine geçiş hikâyesinde Amasya şehrinin önemine değindiği doktora tezinde; II. Bayezid döneminde Halvetilerin büyük çoğunluğunun İstanbul'a yerleştiğine ve II. Bayezid'i destekleyen Halvetilerle, Cem Sultan'ı destekleyen Karamanlı dervişler arasında pek çok çekişmenin yaşandığına dikkat çekmiştir (Karataş *The City as a...* 1).

Amasya'da Halvetiye tarikatının ortaya çıkışı 15. yüzyıl başında Pir İlyas Şirvan'ın Amasya'ya dönmesiyle başlar. “II. Bayezid, Amasya'da Cemal Halveti'nin desteğini alarak, içerisinde Halveti liderlerinin ve Vezir İshak Paşa'nın da bulunduğu Amasya” bloğu oluşturur (Kadir Özköse “Amasya'da Bulunan Halvetiyye...” 106-108). Bu blok özellikle Karamanlı dervişlerin desteğini alan Cem Sultan'a karşı oluşmuş bir harekettir. Bu blok içerisinde Mihri Hatun'un dedesi Halveti şeyhlerinden Pir İlyas

da vardır (Erünsal “Mihri Hatun” 37). Mihri Hatun Amasya’da bu Halveti grubun oluşturduğu çevrede kadın şair olarak II. Bayezid’in ve Şehzade Ahmed’in edebî muhitinde yer almaktadır. Havlioğlu’na göre bu durumun nedeni, Mihri Hatun’un ailesinin dinî yapısının daha “heterodoks” bir çizgide yer almasıdır. Ailenin bu heterodoks yapısı onun Halveti sufi dergâhında aldığı eğitimle de doğru orantılıdır (*Mihri Hatun Performance...* 80). Her ne kadar Mihri’nin Halveti şeyhi Pir İlyas’ın torunu olarak seçkin ve güçlü bir aileye sahip olmasının bu edebî zümre içinde kendisine yer bulmasında kolaylık sağlayacağı düşünülebilirse de yine de saray ve çevresinden gördüğü ilgi, bu edebî çevrenin kadına bakış açısını göstermesi açısından da önemli bir örnektir. Zira 15. yüzyılda sarayın övgüsünü kazanmış bir kadın şairin, Cafer Çelebi’nin şiirine yansıttığı duygusal tarzının oluşumunda etkisinin olabileceğini akla getirir. Ayrıca Bağcı’nın da dile getirdiği gibi Amasya’nın zengin kültürel ortamı da yine kentte bir kadın şairin yetişmesine zemin hazırlamıştır (“Erken Osmanlı Sanatında...” 25).

Amasya’daki bu radikal edebî ortamda İranî⁴⁷ geleneğin de etkisini göz ardı etmemek gerekir. Örneğin Cemal Kurnaz 15. yüzyılda Amasya’da kökeni İran’a dayanan ailelerin varlığından bahseder. Kurnaz ayrıca Fatih Dönemi’nde başlayarak İran ve çevresinden Türk bölgelerine yoğun bir “beyin göçü” yaşandığını, II. Bayezid’in da bu geleneği devam ettirerek İran ve ötesinden bilim ve sanat adamlarını getirterek Amasya’da topladığını dile getirir. Kültür düzeyi yüksek ve seçkin ailelerden oluşan bu grup içerisinde ilk akla gelenler arasında Baba İlyas, Hâfız-ı Acem, Abdülfettah ve Kabuli gibi isimler vardır (“Osmanlı Tarihinde İz...” 648). Havlioğlu İran’dan gelen bu grubun Halveti tarikatının “heteredoks” kanadını

⁴⁷ Cemal Kurnaz, burada geçen “İran” ile kastedilmek istenenin Osmanlı Devleti’nin Doğu sınırının ötesindeki Türk coğrafyası olduğunun altını çizerek.

oluşturduğunu öne sürer (*Mihrî Hatun Performance...* 85). İran'dan gelen ailelerin ve çeşitlenen kültürel ilişkilerin Amasya'da İran şiir geleneğinin yayılım göstermesine de vesile oluşturduğu söylenebilir. Atay, tezinde bu etkiyi metinlerarası düzlemde inceleyerek şairler arasındaki ağları ve Amasya'daki İran etkisini şu şekilde dile getirmiştir:

Nitekim, Amasya kenti de daha önce vurgulandığı üzere, İran edebiyatını “taşınır” hâle getiren retorik bağlamı güçlü, iki temel yapıtla karşılaşan ilk Osmanlı kentidir. Râmî'nin *Enisü'l-Uşşâk*'ı ve Fettâhî'nin *Şebistân-ı Hayâl*'i ilk olarak bu kentte entelektüel çevrenin toplu ilgisini çekmiştir. Râmî'nin risalesine, Kutbî Paşa Çelebi tarafından bu kentte bir nazire yazılır. Sürurî, bir bölümünü Râmî'nin risalesine atfettiği *Bahrü'l-Maarif*'i Amasya'dayken kaleme alır. Şehzade Mustafa'nın lalası olan Sürûrî, *Şebistân-ı Hayâl*'i de burada şerh eder. Bu ünlü Osmanlı âliminin öğrencilerinden Senâyî, Fettâhî'nin eserini *Neyistân-ı Zülâl* adıyla aynı ortamda çevirmiştir. Fettâhî'nin *Hüsn ü Dil* başlıklı alegorik anlatısını Osmanlıcaya çeviren Ahî de aynı dönemde Amasya'da bulunmaktadır. (*Heves-nâme'de Aşk Oyunu...* 80)

Amasya'da öne çıkan bu İranî etkide şüphesiz Kutbî Çelebi'nin rolünden de bahsetmek yerinde olacaktır. Zira Cafer Çelebi ile aynı adı taşıyan *Heves-nâme* isimli bir eser kaleme almıştır. Sehî Beg *Heşt-bihişt*'te Kutbî'nin *Enisü'l-Uşşâk* üslubunda *Heves-nâme* adlı bir kitap yazdığından bahseder: “Ve Enîsü'l-‘uşşâk üslûbunda Heves-nâme adlı bir kitâb yazup telîf ve anda niçe bâb taşnîf idüp ğarâyib teşbîhât ü ‘acâyib itlâkât bulmuşdur ki andan ğayrı kimseye müyesser olmuş degüldür” (HB 56). Atay, “Rami'nin adı geçen risalesinin özellikle İran şiir geleneğinde, bir güzelin çeşitli uzuvlarını tasvir etmek için kullanılmış benzetmeleri bir araya getiren örnekli ve açıklamalı bir sözlük” niteliğinde olduğunu dile getirir (*Heves-nâme'de Aşk Oyunu...* 20-21). Cafer Çelebi'nin de *Heves-nâme*'sinin son bölümünü oluşturan ve sevgilisine yazdığı bir mektup olarak kurguladığı güzellik

uzuvları ile Rami'nin *Heves-nâme* mesnevisi arasında bu anlamda bir paralellikten söz edilebilir.⁴⁸

Tüm bu ifade edilenlerden hareketle, Cafer Çelebi'nin sosyal ağlarının merkezinde Amasya'nın önemli bir rol oynadığını açıkça belirtmek gerekir. Amasya'da oluşan bu edebî çevrede “İranî” etki ile beraber ortaya çıkan bu “heterodoks Halveti” grubun her ne kadar tek bir örnek de olsa “kadın” a edebî ortamın içerisinde entelektüel bir düzlemde yer açma teşebbüsü olarak okunabilir. Bu edebî ortamın oluşmasında payı olan Cafer Çelebi de bir yandan *Heves-nâme* mesnevisi ile bu ortamı pekiştirirken diğer yandan bu ortamın etkilerini eserine yansıtmış görünmektedir. Cafer Çelebi aynı zamanda bir sanat hamisi olduğundan eserinde öne çıkardığı duygusal tarz ile etrafında toplanan şairleri de etkilemiş olabilir. Dolayısıyla Cafer Çelebi'nin hamiliğini yaptığı şairlere değinmek yararlı olacaktır. Cafer Çelebi'nin etkisi altında kalan şairlerden ilki Vahdi'dir. Âşık Çelebi tezkiresinde Vahdi için “Tācī-zāde Ca'fer Çelebi akribâlarından ve anuñ eyyām-ı terbiyeti mürebbîleründendir” der hatta onun isminin de bu yakınlık vesilesiyle “Ca'fer” olduğunu dile getirir. Âşık Çelebi Vahdi'nin divan kâtibi olduğunu ve Tacizade Cafer Çelebi'yi kendisine musahip edindiğini dile getirir. Cafer Çelebi ve Vahdi arasındaki ilişki hem akrabalık hem şairlik hem de ilmiye sınıfına mensup olmaları dolayısıyladır. Vahdi'nin en önemli eseri *Ana Bacı Hikâyeti*'dir (MŞ 552). Sehi Beg, Vahdi'nin eseri için tezkiresinde hikâyenin rind meşrepli kişiler arasındaki popülerliğine dikkat çekerek eserin halk arasında da okunan bir eser olduğuna vurgu yapar: “Ana Bacı demekle meşhûr bir hikâyet idüp yazmışdur. Hoşca laţif itmişdür. Beyne'n-nâs ma'rûf ve rindân arasında mevşûfdur (HB 151). Latifi ise Vahdi'nin

⁴⁸ Amasya edebî zümresinde yer alan şairler arasındaki “metinlerarası ağ” için bkz. Hakan Atay. *Heves-nâme'de Aşk Oyunu: Tacizade Cafer Çelebi'nin Özgünlük İdeali*. 2003. Bilkent Üniversitesi. Yüksek lisans tezi.

kadınların niteliklerine ilişkin sözlerini beğenirken şiirlerini başarılı bulmaz: “Ḥaḳḳā budur ki evṣāf-ı şıfat-ı zende ḥūb ta‘bīrleri ve zebān-ı pīre-zen ü siḥr-fūsūn meşābesinde laṭīf taḳrīrleri vardır. Ammā eş‘ārī ḡāyetde kıllet ve nihāyetde nedret üzre vāḳi‘ olmağın şi‘rle çendān şöhreti yokdur (TŞT 548). Latifi’nin alıntısından da anlaşılacağı üzere “kadın sevgili” konusu Cafer Çelebi gibi Vahdi tarafından da kurgulanmıştır. Sehi’nin alıntısından da hareketle kadın sevgiliye yer verilen bir aşk hikâyesi halk arasında hayli popüler olduğu anlaşılıyor. Fuat Köprülü de Vahdi’nin *Ana Bacı Hikâyeti* ile Cafer Çelebi’nin *Heves-nâme*’sinin realist tarz açısından birbirlerine benzer oldukları görüşündedir:

Herhalde bu hikâyenin oldukça san’atlı bir dil ile yazılmakla beraber, müellifin, eserini kolaylıkla ve zevkle okutabilmek için realist bir tarz takip ettiği anlaşılmaktadır. Öyle görünüyor ki, çok kullanılmış yıpranmış mevzulardan ve tercemelerden hoşlanmadığı cihetle *Heves-Name* adlı meşhur mesnevisini tamamen yerli hayattan alan Tacizade Ca’fer Çelebi, kendi yetiştirdiği Vahdi’yi de bilhassa yerli mevzulara doğru sevk etmiştir. (“Türkler’de Halk Hikâyeciliğine...” 379)

Köprülü zamanında eserin bir kopyasına ulaşılmamışsa da Günay Kut, Vahdi’nin bu eserine “*Türkiye Yazmaları Toplu Kataloğu* çalışmaları sırasında Antalya Tekelioğlu yazmaları arasında bir mecmua içinde tespit” edildiğini dile getirir. Kut, makalesinde hikâyenin özetini örneklerle aktarır. Hikâye, Bursa’nın ünlü tüccarlarından Abdurrauf adlı bir tacirin hikâyesidir. Tüm mallarını satan Abdurrauf, Şiraz’a gitmiştir. Eğlence düşkün olan bu şahıs gece gündüz eğlenir. “Ana Bacı” adlı bir “aracı kadın” sayesinde bir güzelle ilişki kurar ve tüm parasını kadınla beraber harcar. Parasız kalan Abdurrauf, yeniden mallarını satmak üzere Bursa’ya doğru yola çıkar. Elinde avucunda hiçbir şey kalmadığı için kadına ağzındaki altın dişini verir. Sonrasında kadınla görüşmek istese de kadın onu tanımaz. Abdurrauf kendisini tanıtmak için dişini verdiğini söylerse de kadın cebinden bir avuç altın diş çıkarıp hangisinin ona ait olduğunu sorar (Kut “Yazmalar Arasında II” 187-188).

Eserin bu kısa özetinden de anlaşılacağı üzere hem realist ögeler barındırması hem âşıkın eğlence düşkünlüğü hem de kadın sevgilinin konu edilmesi açılarından *Heves-nâme* ile *Ana Bacı Hikâyeti* birbirine paralel kurgulardır. Eserin kahramanı olan Abdurrauf ile Vahdi arasında bir ilişki olup olmadığı bilinmiyorsa da Vahdi'nin konu olarak böyle bir aşkı seçmesi ve kadınla vuslata ermeleri Cafer Çelebi'nin eseriyle benzerlik gösterir. Hem *Heves-nâme*'de hem de *Ana Bacı Hikâyeti* kadın sevgiliyle yaşanan aşkın şehevi bir dille ifadesi açısından da benzerlik kurulabilir. Ayrıca bu hikâyede de *Heves-nâme*'de görüldüğü gibi vuslat açık bir şekilde dile getirilmiştir:

Hâce nazar kıldı gördi kim 'âlem ağıyardan hâlî, müyesser nigâruñ vişâli, altında bister-i dîbâ, yanında dilber-i zîbâ. Başı ayağı ucında iki şem'-i kâfûrî pür-zîyâ; hemân-dem sağına ve solına iki şem' daği peydâ (15b) kılup 'âlem-i vuslata ibtidâ kıldı. Şöyle nesne ki 'âriflerdür 'ıyan ne hâcet aña taqrîr ü beyân. Hâce yarındası kuşlığa değin dem-i vuslatda ve 'âlem-i şöhetde olup, kuşlığdan soñra kalķup dilber-i ra'nâya ve kenîzeklere ve Ana'ya her birine bî-kuşûr ve tamâm ihsân u in'âm... ("Yazmalar Arasında II" 190)

Kaynaklarda yer alan ve Cafer Çelebi ile ilişki ağı olan bir diğer şair Sücudi'dir.

Âşık Çelebi bu ilişkiyi şu şekilde dile getirir: "Pîrî Paşa ve Tâcî-zâde Ca'fer Çelebi mürebbîlerindendür" (MŞ 944). Latifi ise tezkiresinde Sücudi'nin Sultan Selim zamanında silahtar kâtibi olduğundan bahseder: "Sultân Selîm zamânında ve pâdişâhumuz devrinde der-i devletde silahdarlar kâtibi idi" (TŞT 264). Âşık Çelebi de Latifi'nin tezkiresinde dile getirdiğine benzer şeyler söyler: "Dîvân küttâbından ve ehl-i küttâbuñ erbâb-ı âdâbındandır. Ba'dehu bölükden silâhdârlar kâtibi olmışdur" (MŞ 944). Âşık Çelebi, Sücudi'nin çok içki içmesinden dolayı ona "sucu iti" dediklerini dile getirir: "Mey-hûrlığından yârân Sücûdî'yi taḥrîf idüp Şucu iti dirler imiş. Ol daḡı ıssına beñzemeyen uğurlık ve mürebbîmüz Ca'fer Çelebi'dür aña am bitî dirler baña Şucu iti diseler 'aceb midür dir imiş" (MŞ 944). Sücudi'nin İshak Çelebi'nin *Selîm-nâme*'sinin devamı niteliğinde olan bir eseri de vardır.

Cafer Çelebi'nin *Heves-nâme* mesnevisi, şehvi dili ve kadın sevgiliye yer verilmesi açısından Vahdi'nin *Ana Bacı Hikâyeti* ile benzerlik gösterir. Yine Sücudi'nin “rind-meşrep” tabiatı, Cafer Çelebi'ye ya da onun edebî çevresine aykırı bir durum değildir. Bir diğer deyişle şairin Cafer Çelebi'nin sosyal ağlarında öne çıkan Amasya edebî çevresinin “heterodoks halveti” tabiatının şairin duygusal ifade tarzının oluşumunda da etkili olduğunu düşündürür. Öte yandan yalnızca bu örneklerden hareketle her iki şairin de duygusal tarzının Cafer Çelebi'yle doğrudan örtüştüğünü söylemek güç gözükmemektedir.

Tacizade Cafer Çelebi *Heves-nâme*'yi tamamladığında ya bir müderris ya da nişancı olmalıdır. Zira her iki mesleğin de Osmanlı Devleti'nde önemli görevler olduğunun altını çizmek gerekir. Cafer Çelebi'nin saraydaki bu güçlü konumu onun eserini takdim ederken rahat davranmasına neden olmuş gözükmemektedir. Nitekim şair eserini devrin sultanı ya da onun çevresi için değil “güzeller” için yazdığını söyleyecek kadar cesurdur. “Ne şâh u ne vezîr adına yazdum / Perî-ruhsâreler yâdına yazdum” (H. 566). Erünsal da *Heves-nâme*'de ithaf kaydı bulunmadığından dolayı eserin ilk bakışta kim için yazıldığını tespit etmenin oldukça zor olduğu kanısındadır (Erünsal “Tâcî-zâde Cafer Çelebi...” 62). Erünsal'a göre Cafer Çelebi eserini sadece yakın arkadaşlarıyla sınırlı bir çevre için yazmayı amaçladığını padişaha ya da çevresine ithaf etme niyetinde olmadığını dile getirir. Ayrıca eser genel okuyucu için de kaleme alınmamıştır. Keza, mesnevinin yazıldıktan sonra oldukça uzun bir zaman gözden geçirilmemiş olması bunu destekler niteliktedir. Çünkü eserin temize çekilmesini de engelleyen bazı koşullar ortaya çıkmıştır: “Çü tesvîd oldu bu ferhunde defter / Mevâni' düşdi kaldı şöyle ebter; Beyâza çıkmadı birkaç zamân ol / Kümûnda kaldı olmadı 'ıyân ol” (90).

Müderri olduğu zamanlardan kazaskerlik sürecine kadar Cafer Çelebi, döneminin padişahları olan II. Bayezid ve sonrasında I. Selim'in devamlı yakınında bulunmuştur. Öte yandan Cafer Çelebi konumu itibarıyla aynı zamanda bir sanat hamisidir. "Cafer Çelebi bulunduğu mevki dolayısıyla desteğe ihtiyaç duymaktan ziyade artık kendi çevresinde oluşturmaya çalıştığı edebî ortamda yeni şairlerin yetişmesine ve desteğe ihtiyacı olan sanatkârlara yardımcı olmaya çalışmıştır" (Sungur *Tâcî-zâde Cafer Çelebi* 55). Tacizade her ne kadar kendi edebî çevresini oluşturacak güçte dahi olsa tüm şairlerin hayatında olduğu gibi Cafer Çelebi'nin yaşamında da sultanın yeri büyüktür. Çünkü padişahın takdiri şairin popülerliği için büyük önem taşımaktadır.⁴⁹

Bir divan şairi için öncelikli hedef kitlenin şairin edebî çevresi olduğu elbette söylenebilir. Bu çevre şairin hocaları, padişah, şehzadeler, saray çevresi, etkilendiği / etkilediği ya da yetiştirdiği şairlerden oluşur (Sungur 53). Cafer Çelebi'yi de bu süreçte en çok etkileyen şairlerden başında Ahmet Paşa gelir. Hatta Cafer Çelebi gençliğinde Ahmet Paşa'yı taklit ederek şiir yazmaya başlamıştır: "Ca'fer Çelebi şiire daha yeni başladığı ve kendi üslubunu meydana getirmeye çalıştığı dönemde Ahmet Paşa'yı taklit eden şiirler yazmış görünmektedir". Cafer Çelebi ayrıca Ahmet Paşa'ya çok sayıda nazire yazmış ayrıca *Dîvân*'ında da ona yer vermiştir⁵⁰ (Erünsal "Tâcî-zâde Cafer Çelebi..." 108). Öte yandan Cafer Çelebi belki de devrin en iyi şairlerinden olan Ahmet Paşa'nın artık etkisi altında kalmak istememesinden ya da kendisini Ahmet Paşa'ya kanıtlayıp onunla boy ölçüşmek niyetiyle de *Heves-*

⁴⁹ Şairlerin hayatında padişah ve aile fertlerinin yakınlığının ve desteğinin önemi için bkz. Harun Tolasa. *Sehî, Latîfî ve Aşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırmaları ve Eleştirisi*, Akçağ Yayınları, 2002.

⁵⁰ Cafer Çelebi'nin Ahmet Paşa'dan etkilenmesine ilişkin daha detaylı inceleme için bkz. İsmail E. Erünsal. "Tacizade Cafer Çelebi, Hayatı ve Eserleri". *Edebiyat Tarihi Yazıları: Arşiv Kayıtları, Yazma Eserler ve Kayıp Metinler*, Dergâh Yayınları, 2016, 108-112.

nâme'yi kaleme almış olabilir. Bunun için Cafer Çelebi eserinde Ahmet Paşa'yı

Farsça şiiri tercüme ettiği ve özgün eserler ortaya koyamadığı için eleştirir:

Ve ger Ahmed durur gerçi selaset / Bulınur sözlerinde hem feşâhat
Belâgatda velî mâhir degüldür / Kelâmuñ rabtına kâdir degüldür
Sözinüñ hüsni vardır ânı yokdur / Nuķuş-ı deyre beñzer cānı yokdur
Bu hâl ile yine ey merd-i üstâd / Birinüñ dahı yok şânında icād
Mu‘ayyen her birinüñ hâli kâli / Olupdur terceme ulu kemali (H. 208)

Bu beyitler Cafer Çelebi'nin Ahmet Paşa'ya meydan okumak için bu mesneviyi kaleme almış olabileceğini düşündürür. Bu nedenle Cafer Çelebi eserinde Ahmet Paşa'yı eleştirdiği “tercüme eserlerin nitelikli eserler olamayacağı meselesini” öne çıkararak eserini “telif” olarak kurgulamaya karar vermiş gözükmektedir.

Cafer Çelebi, Ahmet Paşa gibi Şeyhi'ye de eserinde yer verir: “Şular kim Türkî dilde şöreti var / Biri Şeyhî biri Ahmed'dür ey yâr” (H. 207). Bu beyit aynı zamanda Cafer Çelebi'nin Türk edebiyatı alanında Ahmet Paşa ve Şeyhi'yi iki büyük otorite olarak gördüğünün de kanıtıdır. Buna rağmen Cafer Çelebi, şiirinde “tuhaf” kelimelere yer verdiği ve “tercüme” yapmasından ötürü Şeyhi'yi eleştirmekten de geri durmaz: “Feşâhatde velîkin kârı yokdur / Kelâminuñ ğarîb elfâzı çokdur” (H. 208). Bu örneklerden hareketle, Cafer Çelebi'nin *Heves-nâme*'sinin hedef kitlesini Erünsal'ın da ifade ettiği gibi yakın arkadaşlarından oluşan sınırlı bir çevrenin için oluşturmuş olabileceğini akla getirir.

Yukarıdaki paragrafın sonucunda ulaşılan Cafer Çelebi'nin hedef kitlesinin küçük bir çevre yazılmış olabileceği önermenin, şairin dilinin daha süslü ve ağdalı olması beklentisini beraberinde getireceğini düşündürebilir. Diğer taraftan şairin “özellikle nesirdeki ağdalı ve süslü üslûbuna karşın, şiirinde sade ve fasih bir üslûbu tercih ettiği anlaşılmaktadır” (Sungur 73). Ancak bu durum Cafer Çelebi tarafından bilinçli olarak tercih edilmiştir. Zira, bu sadelik İsmail Ünver'in “Mesnevi” başlıklı

makalesinde dile getirdiği gibi “mesnevîler[in] yazıldıkları dönemde, öbür edebî türler arasında dilleri en sade olan eserler” olmasıyla yakından ilişkilidir (Ünver “Mesnevi” 457). Diğer yandan Cafer Çelebi’nin sade dille yazılan gazellerini de göz ardı etmemek gerekir. Keza, bu gazellerin nazire mecmualarında “Eğridirli Hacı Kemal’in *Câmi ‘ü’n-nezâ’ir*, Edirneli Nazmî’nin *Mecma ‘u’n-nezâ’ir* ve Pervâne Bey’in *Pervâne Bey Mecmu ‘ası*’nda yer alması” şairin kendisinden sonraki dönemlerde de (16. ve 17. yüzyıllar) farklı şair grupları tarafından okunduğuna işaret eder. Zira Cafer Çelebi’ye mecmualarda yer verilmesi, onun eserini genel okuyucuya da sunma niyetiyle açıklanabilir (Sungur 61). Bu durumu destekleyebilecek hususlardan biri de şairin *Heves-nâme*’de kullandığı “şehevî” dildir. Ayrıca Âşık Çelebi tezkiresinde de bahsettiği gibi Cafer Çelebi’nin “... ve hezlden Kûs-nâme adlı bir nâmesi vardır” diyerek hezl şeklinde yazılmış müstehcen bir eserinde de bahsetmesi bu üslubu sıkça kullandığını düşündürür (MŞ 461). Her ne kadar bu eser yakın zamana kadar elimizde bulunmuyorsa da Taşköprüzade’nin *Şakâ’ikü’n-nu ‘mâniyye*’sinin derkenarında aynı eserin adının yer alması ve yine Fatma Büyükkarcı Yılmaz’ın Baldırzâde ailesine ait olduğunu tespit ettiği bir mecmuada “Nâme-i Tacizade Ca’fer Çelebi” başlığıyla kaydedilen 93 beyitlik mesnevinin bahsi geçen *Kûs-nâme* olmasının olası olduğunu ileri sürmesi eserin Cafer Çelebi’ye ait olduğunu kanıtlayan nitelikte örneklerdir (“On Yedinci Yüzyıldan...” 559-564). Erünsal da bu eserin kuvvetle muhtemel Cafer Çelebi’ye ait olduğunu görüşündedir. Erünsal, Cafer Çelebi’nin *Dîvân*’ın da yer alan hezliyat tarzı manzumelerin ve kişiliği hakkında tezkirelerde yer alan ibarelerin müstehcen hicivler yazmaya müsait bir kişiliğin göstergeleri olduğunu ifade eder (Erünsal “Tâcî-zâde Cafer Çelebi...” 103).

Görüldüğü üzere her ne kadar *Heves-nâme*'de işaret edilen hedef kitle yakın arkadaşlarla sınırlı bir çevre görünümde olsa da eserde kullanılan sade ve shevi dil bu hedef kitleyi genel okuyucuya doğru yaklaştırıyor görünmektedir.

B. İçerik Analizi: Tacizade Cafer Çelebi'nin Paradoksal Duygusal Tarzı

Bu bölümde ilk olarak *Heves-nâme*'deki konu dağılımının ağırlık merkezlerinin nerelerde yoğunlaştığı üzerinde durulacaktır. Ayrıca metnin niçin yazılmış olduğu meselesine eserin içinden de yanıtlar aranmaya çalışılacaktır. Bu bölümde ayrıca Cafer Çelebi'nin eserinde öne çıkan duygusal ifade tarzının anlatıya nasıl yansıdığı örneklerle açıklanacak ve bir önceki bölümde ortaya çıkarılan sosyal ağların bu tarzın oluşumunda ne gibi bir rol oynadığına odaklanılacaktır.

Heves-nâme'nin içeriği üç bölüme ayrılabilir. İlk bölüm İstanbul'un bazı semtlerinin tasvirinin yer aldığı beyitlerden oluşur. İkinci bölümde *Heves-nâme*'nin orijinallliği vurgulanır ve eserin yazılma sebebi açıklanarak şairin aşk hakkındaki görüşlerine yer verilir. En uzun kısmı oluşturan üçüncü bölümde ise şairin kendi ağzından kurgulanan ve bizzat yaşadığı varsayılan aşk hikâyesi kaleme alınmıştır (Erünsal "Tâcî-zâde Cafer Çelebi..." 84). Bu mesnevide Cafer Çelebi'nin kendi ağzından kurguladığı aşk hikâyesine mesnevi içerisinde en uzun bölümü ayırması şairin eserinde "aşk" duygusunu öne çıkardığının en büyük göstergesidir. Bunun dışında şairin ilk bölümü İstanbul'a ayırması ve kendisinden önce İstanbul üzerine yazılmış bu tarz bir eserin olmaması *Heves-nâme*'yi diğer aşk mesnevilerden ayırıcı niteliktedir (Sungur *Tâcî-zâde Cafer Çelebi...* 7). Zira bu tasvirlerin yer aldığı beyitler bir sonraki yüzyılda sayıları hayli artarak "şehrengiz" türüne de ilham olmuş gözükmemektedir (Atay *Heves-nâme'de Aşk Oyunu...* 82). Bu nedenle araştırmacılar çoğunlukla *Heves-nâme* üzerine yaptıkları incelemelerinde İstanbul'un tasvirleri

üzerine yoğunlaşmışlardır.⁵¹ Oysa bu bölümde tasvir edilen mekânlar daha çok hayali olduğundan İstanbul hakkındaki bilinenlere katkısı çok azdır (Erünsal “Tâcî-zâde Cafer Çelebi...” 85).

Cafer Çelebi eserini “yeni ve orijinal bir eser verme” niyetiyle açıklar. Hikâyesinin “sebeb-i telif” bölümünde kurguladığı şekliyle şair, tatil günlerinde arkadaşlarıyla beraber meclisler düzenlemektedir. Yine bu meclislerden birinde Cafer Çelebi’nin arkadaşları şairden manzum bir aşk hikâyesi yazmasını isterler. Cafer Çelebi başta bu isteği kabul etmez. Zira aşk hakkında bir şeyler söylemek onun gibi bir âlime göre zaman kaybından başka bir şey değildir. Arkadaşlarına göre ise bu alanda kaleme alınan popüler hikâyelerin hepsi Arap ve Fars anlatılarının taklididir: “Heves kıldım didüm bir hoş hikâyet / Ki kimse kılmamış ola rivayet (H. 554); Kûhendür kışşa-i Şîrîn ü Hüsrev / Revâdur söyleseñ bir kışşa-i nev” (H. 494).

Bu durum karşısında konu arayışına giren Cafer Çelebi “geleneksel konulardan ilham alamayınca kendi aşk deneyimlerinden birini anlatmaya karar verir. Bu hikâyeyi geleneksel hikâyelerin bu kadar uzağına düşüren de şahsi deneyim kurgusu ve sevgilinin cinsiyetidir” (Andrews ve Kalpaklı *Sevgililer Çağı: Erken...* 209).

Hikâyenin yazılma nedeni olarak gösterilen “dostların ısrarı” ya da “özgün bir eser bulunmayı”na dair gerekçeler pek çok “aşk anlatısı⁵²”nda da benzer şekilde kurgulanmıştır. Öte yandan bu ve buna benzer kurguları divan şairleri sıklıkla

⁵¹ Ağâh Sırrı Levend. *Türk Edebiyatında Şehr-engizler ve Şehr-engizlerde İstanbul*, İstanbul Fetih Derneği İstanbul Enstitüsü Yayınları, 1958. Vanço Boşkov. “Türk Edebiyatında Şehir Şiirleri ve Şehir Mersiyeleri.” *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi*, sayı 12, fasikül 1, 1980, 69-76. Mehmet Avçın. “Tâcîzâde Cafer Çelebi nin Heves-nâme’sinde İstanbul Tasvirleri.” *Journal of International Social Research*, Cilt 8, sayı 39, 2015, 45-57. Ahmet Atilla Şentürk. *XVI. Asra Kadar Anadolu Sahası Mesnevilerinde Edebî Tasvirler*, Kitabevi Yayınları, 2002.

⁵² Bu çalışmada “aşk anlatısı” ifadesi “aşk mesnevisi” anlamında kullanılmıştır.

kullandığından, eserin gerçekten ne amaçla yazılmış olabileceği daha dikkatli bir okumayla belli ölçüde açığa çıkarılabilecektir.

Bu eserin orijinal taraflarının başında sevgilinin cinsiyeti gelir. Zira şairin sevgilisi olan kadın, her ne kadar ismi gizli de olsa Leyla’dan, Şirin’den ya da diğer hayali kadın kahramanlardan farklıdır. “Soyut yanlarına rağmen, çelişkileri ve kendine özgü davranışlarıyla gerçeğe yakın” bir tip izlenimi verir (Gökalp *Eski Türk Edebiyatında...* 112). Gerçeğe daha yakın biçimde kurgulanan bu kadın aracılığıyla şairin eseri “yüksek kültürün edebî sanatının Osmanlı tüketicilerini -bunun seçkin tabakadan genç bir erkekle genç bir kadın arasındaki duygusal bir ilişkinin doğru bir tasviri olduğuna ikna etme niyetiyle kaleme alınmış bir betimleme” görünümündedir (Andrews ve Kalpaklı *Sevgililer Çağı: Erken...* 215). Bir başka deyişle taraflarının kadın ve erkek olduğu bir aşk ilişkisinde bir erkeğin bir kadına hissettiği duyguların ya da tam tersinin neler olabileceği, bu duyguların nasıl ifade edileceği, aşk ilişkisi esnasında kadının ve erkeğin rollerinin belirlendiği bir “senaryo” olarak da düşünülebilir. Bu çalışmada yazarın en çok bu amaçla eserini kurgulamış olabileceği tahmin edilmektedir. Ayrıca bu kurgu esnasında ortaya çıkan duygusal tarzın hikâyede nasıl işlendiğine odaklanılarak bu incelemenin yapılması daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Bunun için öncelikle şairin duygusal tarzının eserine nasıl yansıdığı meselesi örneklerle gösterilmelidir.

Cafer Çelebi hikâyesine başlamadan evvel, aşkın nasıl yaşanması gerektiğini anlattığı “Ser-i Sühan” bölümünde, gerçek bir aşkın “bedensel haz” içermemesi gerektiğinin altını çizer. Şairin gerçek aşk olarak bahsettiği bu duygu, divan şiiri geleneğinde yer alan ideal aşka karşılık gelir ve şair ideal aşkın nasıl yaşanması gerektiği konusunda hayli donanımlıdır: “Şu kim dir ‘ışka şehvânî marâzdur / Sözin

işitme kim řāhib-garaşdur” (H. 217). Diğer taraftan şair bu söylediklerine zıt bir biçimde *Heves-nāme* mesnevisi boyunca kadın sevgilisine, aşkını bedensel haz uyandıran pek çok duygusal ifadeyle anlatma yolunu seçmiştir. Örneğin mesnevide yer alan bir bölümde sevgilisi, şairin şiirini çok beğenmiş ve bu beğenisini onun elini öperek göstermek istemiştir. Oysa şair sevgilisine sözü söyleyenin el olmadığını bu nedenle eğer öpülmesi gereken bir yer varsa onun eli değil dudakları olduğunu hiç çekinmeden söyler: “Sözi çün söyleyen dildür tudaķdur / Öpülmeğe ağız elden eķaķdur” (H. 445).

Yalnızca bu iki örnek üzerinden bile Cafer Çelebi’nin sevgilisi karşısında birbirinin zıddı görünen “şehvet ve iffet” duygularına eserinde aynı anda yer verdiği çıkarımı yapılabilir. Cafer Çelebi’nin düşündükleri ile yaptıkları arasındaki çelişkiyi göstermesi açısından öne çıkan bu tarzın, daha iyi açıklanabilmesi için öncelikle şairin duygusal stilini oluşturan bu iki kutuplu bakış açısının bir ucunu oluşturan “şehvet” ifadelerinin tespit edilmesi ile yola çıkılabilir. Zira şairin kadın sevgilisi için iffet içeren ifadelere yer vermesi erken modern Osmanlı toplumunda beklenen bir durumdur.

Bu nedenle bu bölümde özellikle Cafer Çelebi tarafından eserinde öne çıkarılan ve birbiriyle ilişkili görünen “heves” ve “şehvet” duygu ifadeleri tespit edilecektir. Her ne kadar bu tez çalışmasında şairlerin öne çıkardıkları duygusal ifade tarzları, “sevgilileri”ne karşı ifade edilenlerle sınırlandırılmışsa da bu bölümde istisna olarak Cafer Çelebi’nin duygusal tarzının aşka, mekân tasvirlerine ve nesnelere nasıl yansıdığına da yer verilecektir. Sonrasında ise Cafer Çelebi’nin kadın sevgilisine yönelik kullandığı bu duygusal ifadelere öne çıkan “şehevi tarz”ına zıt biçimde

kurgulanan ve şairin “paradoksal tarz”ının oluşmasına zemin hazırlayan “ıffet” duygusuyla ilişkili ifadelere yer verilecektir.

a) Şehvi Aşk

Sözü edilen tarz, *Heves-nâme*’de yer alan “heves” ve “şehvet” içeren duygu ifadeleri üzerinden açıklanmaya çalışılacaktır. Bu bölümde “heves” duygusunun ifade biçimleri için eserde yer alan kelimelere tek tek odaklanmak yerine, bu duygu ifadesinin eserin bütününde nasıl işlendiği üzerinde durulacaktır. “Şehvet” içeren duygu ifadeleri incelenirken ise bu duygu ifadesi daha çok beyitler üzerinden ve kelimelere odaklanılarak tespit edilmeye çalışılacaktır.

Heves-nâme’de “heves” duygu ifadesinin şair tarafından nasıl kullanıldığına geçmeden evvel, bu kelimenin şairin mesnevisinde daha “başlık”ta öne çıkarıldığını belirterek söze başlamak gerekir. *Heves-nâme* başlığı, şair tarafından kurgulanan bilinçli bir tercihtir. Zira şairin divan şiiri geleneği bağlamında “kadın sevgilisi” ile yaşadığı birlikteliği “aşk” yerine “heves”le ilişkilendirmesi, bir başka deyişle şairin eserinin “orijinallik” iddiası nedeniyle anlatılacak hikâyenin konusu için “aşk” yerine “heves”i ikame etmesi anlaşılır gözükmemektedir. Atay, şairin bu tercihinin “evrensel aşk”⁵³ kurgusu ile ilişkilendirir. Bu ilişkilendirmeyi Nizami’nin *Hüsrev ü Şîrîn* mesnevisinin “Der Pijühîş-i İn Kitâb” (*Bu Kitabın Araştırması Hakkında*) başlıklı bölümünde yer alan ilk beyitlerde Nizami’nin Cafer Çelebi’ye benzer bir şekilde “aşk” yerine “heves” kelimesini tercih etmesi, yapıt ve okuyucular arasında kurduğu bütünlüklü ilişkilerle açıklanır. Çünkü Nizami “yapıtını ‘heves’le yazmaya girişmiş,

⁵³ “Evrensel aşk” teması için bkz. Hakan Atay, *Heves-nâme’de Aşk Oyunu: Tacizade Cafer Çelebi’nin Özgünlük İdeali*. 2003. Bilkent Üniversitesi. Yüksek lisans tezi. 40-42.

sonunda bütün hevesliler” için bir “Heves-nâme” kaleme almayı başarmıştır (Atay *Heves-nâme’de Aşk Oyunu...* 40-41).

Şairin eserinde “heves” ifadesini tercih etmesinin nedenlerine geçmeden evvel bu duygu ifadesinin ne anlama geldiğine bakmakta yarar vardır. “Heves” Arapça bir kelime olup *Türk Dil Kurumu Sözlüğü*’nde “istek, eğilim, arzu ve şevk” anlamına geldiği gibi “gelip geçici istek” anlamında da kullanılmaktadır. Ayrıca erken modern dönem Osmanlı edebî metinlerde yer alan “heves” kelimesinin anlamı sorgulanırken birlikte sıkça kullanıldığı “hevâ” kelimesinin de ne anlama geldiği incelenmelidir.

17. Yüzyıl Türkçesi ve Söz Varlığı’nda Mertol Tulum, “hevâ” kelimesinin ilk anlamının “heves” olduğu dile getirir (848). “Hevâ” aynı zamanda bir “ahlak ve tasavvuf” terimidir. “Hevâ vü heves” birlikte “şehvet” ve “nefs” anlamlarına gelmektedir. Mustafa Çağrıcı⁵⁴ Râgıb el-İsfahânî’nin *el-Müfredât*’ından alıntılanarak “hevâ” kelimesinin anlamını şu şekilde aktarır: “Sözlükte ‘istek, heves, meyil, sevme, düşme’ gibi anlamlara gelen hevâ kelimesi terim olarak ‘nefsin, akıl ve din tarafından yasaklanan kötü arzulara karşı eğilimi’ yahut ‘doğruluk, hak ve faziletten saparak haz ve menfaatlere yönelen nefis’ mânasında kullanılmıştır” (“Hevâ” 274).

Çağrıcı, kelimenin İslami Dönem öncesinde ve sonrasındaki kullanımlarının arasında fark olduğunu İslamiyet’ten önce kelimenin “nefsin tutkusu” ya da “aşk” anlamında “iyi ya da kötü her tür istek ve arzu”yu ifade ettiğini dile getirirken, İslami Dönem’de bu kelimenin “olumsuz” anlamda kullanımının yaygınlık kazandığını dile getirir. Kuran’dan da alıntılar yapan Çağrıcı’ya göre “hevâ” kelimesi “on ayette tekil,

⁵⁴ Hevâ üzerine detaylı bilgi için bkz: Mustafa Çağrıcı. “Hevâ”. *İslam Ansilopedisi*, Cilt 17, TDV Yayınları, 1998, 274-276.

on sekiz ayette çoğul” olmak üzere hepsinde “olumsuz” anlamıyla kullanılmıştır. Çağrıcı, Muhyiddin İbnü’l-Arabi’nin *el-Fütûhât*’ından alıntılanarak Arabi’nin “nefsânî istekler” anlamındaki “hevâ” kelimesini kötülese de “Allah sevgisinin derecelerinden söz ederken bu sevginin en alt derecesi için hevâ, en yüksek derecesi için aşk” terimini kullandığını dile getirir (275-276). Bu kullanım, Cafer Çelebi’nin *Heves-nâme*’sinde yer verdiği “heves” kelimesinin kullanımı ile uygun görünmektedir. Arabi’nin tanımından hareketle Cafer Çelebi’nin “heves” duygusu ile aşkın en alt derecesini kastetmiş olabileceği düşünülebilir. Dolayısıyla bir kadınla yaşanacak aşkın da aslında bir anlamda, en alt seviyedeki aşk olabileceği çıkarımı yapılabilir. Zira tezkirelerde kadınlarla birlikte olmak şairler arasında “muhalif” bir durumdur. 16. yüzyılda Âşık Çelebi bunu Ehli ve Subhi üzerinden şu şekilde dile getirir: “Şu ‘arâda hılâf-ı kıyâs olan zen-dostlığdan ğayrı rezâ’ilden ba’iddür” (MŞ 403); “Merhûmuñ kıyâs-ı şu ‘arâya muhâlif iki haşleti var idi. Evvelâ zen-dost idi” (MŞ 1278). Gelibolulu Mustafa Ali ise *Künhü’l Ahbar*’da Azizi için “kadınlara ilgi duyardı ama yalnızca Allah kusursuzdur” ifadesine yer verir: “Lâkin bî-‘ayb Hudâdur zen-dost olup ba’z-ı bîkr-i ma’nâlara dest-res buldı” (KA 256). Şairler arasında “kadın” a yönelik olan bu “olumsuz” bakış açısını örneklerle çoğaltmak mümkündür. Öte yandan Cafer Çelebi’nin her ne kadar kadınlarla yaşanacak bir ilişkide aşkın en alt seviyesi olan “heves” duygusuyla ilişkilendirmesi, ilk bakışta kadınlara yönelik olumsuz bir tavır gibi okunabilirse de diğer yandan Osmanlı şiir dünyasında yaygın olmayan bu durum yani bir aşk hikâyesinde “gerçek” bir kadına yer verilmesi Cafer Çelebi’yi bu alanda öncü kılar.

Bununla birlikte ideal aşk, heves duygusundan daha farklı bir mertebedir ve divan şiirinin ana konusunu oluşturur. Aşk, bu edebiyatta “şiddetli ve aşırı sevgi; bir kimsenin kendisini tamamen sevdiğine vermesi, sevgilisinden başka güzel

görmeyecek kadar ona düşkün olması” anlamına gelir (Uludağ “Aşk” 11). “Fakat dîvân şâirlerinden hemen hiçbiri bu duyguya Fuzuli ölçüsünde tasarruf edememiştir. Fuzuli aşka şiiri süsleyen bir mevzu yahut güzel fakat geçici bir heves, nihâyet bir et ve sinir ürperişi olduğu için değil; yüksek kültürlü, olgun ve muzdarip ruhunun inandığı biricik îmân ve teselli olduğu için sarılmıştır” (Banarlı *Kültür Köprüsü: Süleyman* 78). Fuzuli’nin Mecnun üzerinden anlattığı aşk, divan şiirinin ideal aşk ölçütlerini göstermesi açısından büyük önem taşır. Örneğin, Mecnun’nun Leyla ile kavuşması pek çok çileler çekmesini gerektirir: “Sevgiliye kavuşmak âdetâ perî ile birlikte olmak gibidir. Sevgili arada sırada vuslat sözü verirse de hiç sözünde durduğu olmamıştır” (İskender Pala “Vuslat” 489). Doğan’ın da ifade ettiği gibi “aşk, aslında sevgili ile buluşma, ona kavuşma arzusunun, ama buna bir türlü muvaffak olamamanın insan ruhunda uyandırdığı çelişik ve karmaşık duyguların beslediği fırtınadır” (Muhammet Nur Doğan “Divan Şiirinde Aşk” 37). Bir yandan âşık, vuslat talep ederken diğer taraftan ayrılık acısından garip bir şekilde de haz duymaktadır. Eğer âşık sevgilisine kavuşursa aşkın da yok olacağına inanılır. Öte yandan vuslatı yaşayan âşıklar da vardır: “Her zâman sûz-ı firâk olmaz visâl erdi açıl / Âlem-i aşkın da Yahyâ kışî var hem yazı var” (Kavruk *Şeyhülislam Yahyâ Dîvânı* 102). Ancak bu “[v]uslat için önce liyâkat lazımdır” (Pala “Vuslat” 489). Ayrıca kavuşma daima engellerle doludur. Engel yoksa ve sevgili ile bir şekilde görüşmek söz konusu ise bu kez ya âşık heyecandan düşüp bayılır ya da dili tutulur. “Divan şairi, bu vuslat yolculuğunu anlatır. Bu nedenle şiirlerde ayrılık konusu çok geniş yer tutar. Vuslat ise sözün bittiği yerdir” (Kurnaz “Vuslat Yolculuğu” 447). Vuslatın gerçekleşebilmesi için âşığın günlerce uykusuz kalması, yemeden içmeden kesilmesi, kendisini toplumdan soyutlaması, sararıp solması, kan ağlaması ya da toplumun kınaması yüzünden kavuşmalarının engellenmesi gerekir. Toplumun kınaması ya da

başka bir deyişle toplum baskısı kendisini pek çok aşk hikâyesinde de gösterir. Örneğin *Leyla ve Mecnun* hikâyesinde, Mecnun ile Leyla'nın ilk ayrılıklarının nedeni, Leyla'nın annesinin Leyla'yı okuldan alması ve Mecnun'la görüşmelerini engellemesidir. Çünkü çevrenin kızı hakkında söyleyecekleri onun için çok önemlidir. Kızının böyle bir aşk içerisinde yer alması, adının kötüye çıkması anlamına gelir: “K’ey şüh nedür bu güft ü gûlar / Kılmak sana ta'ne ayb-cûlar; Niçün özüne ziyân edersen / Yahşi adunı yaman edersen” (LM 136).

Mecnun ve Leyla'nın kavuşmasının bir diğer engeli Leyla'nın babasıdır. Mecnun'un çölde ve dağlarda tek başına derbeder dolaştığını tüm çevresi bilmektedir ve bu davranış çevresi tarafından “normal” kabul edilmez. Bu nedenle kızını bir “deli” ile evlendirmek istemeyen baba da bu vuslatın engelleyicileri arasındadır: “Kim bu delü hükme olmayıp rām / Halka bizi eyler oldı bed-nām” (372). Yine *Ferhat ile Şirin* hikâyesinde, Şirin'in teyzesi Mehmene Banu, Ferhat'a âşık olduğu için Şirin'le vuslatlarına engeldir. *Tahir ile Zühre* hikâyesinde de Göl padişahının kızları vuslatın engelleyicileri arasındadır. Bu liste kocakarı, cadı, rakip, baba, anne, amca, münafık, elçi...vb. uzatılabilir. Bu doğrultuda klasik bir kurgu ile kaleme alınan iki kahramanlı aşk hikâyelerinde âşıkların önünde hep bir engel vardır ve vuslatları daimen engellenir. Öte yandan Cafer Çelebi'nin *Heves-nâme*'sinde herkes Cafer Çelebi ve kadın sevgilisinin vuslatları için seferberdir. Hatta Cafer Çelebi'nin âşık olduktan sonra durumunun kötüye gitmesi karşısında arkadaşları büyük üzüntü yaşarlar: “Şu deñlü kıyan yaş itdiler revâne / Ki cismi her birinüñ yundı kıana” (H. 253). Onun bu üzüntüsüne karşılık sevgilisinin eğlendiğini bu nedenle onun da eğlenmesi gerektiği öğüdünü verirler: “Kırupdur çünkü dil-ber şimdi şöhet / İder aşhâbı ile ‘İş ü ‘işret” (H. 253). Ayrıca dostları şairin sevgilisiyle buluşması için de ellerinden ne geliyorsa yapacaklarını söylerler: “Ve ger ni cem‘ olup el bir idevüz /

Buña bir çäre vü tedbîr idevüz” (H. 254). Buradan yola çıkılarak Cafer Çelebi’nin çevresinin söz konusu aşkın yaşanması için şaire her türlü desteği vermeye hazır olduğu söylenebilir.

Yine Cafer Çelebi ve adını gizlediği kadın sevgilisiyle görüşmelerine “aracı kadın” vesile olur. Pek çok aşk hikâyesinde “acuze tipi” aşkı engelleyen kişi olarak ortaya çıkarken bu anlatıda bu aşkın mimarı olarak betimlenir. Ayrıca hikâye boyunca Cafer Çelebi’nin şairliği överek onun ne kadar popüler bir şair olduğunu da sıklıkla vurgular:

Begendüm şadr-ı meclis olanı gey / Anuñ ahvâli urdı cānuma key
Mürüvvet ‘aynınuñ insānidur ol / Nice insān ki ādem cānidur ol
Şafā-yı bezmi cāna cān bağışlar / Sözi derd ehline dermān bağışlar
Şıfāt-ı pāk ile zātı müzeyyen / Kemālāt ile mümtāz u mu‘ayyen
Fazīlet mülkinüñ şāhib-kırānı / Söz ehli nazm u neşrūñ pehlevānı
Egerçi her sözidür bir risale / ‘Acebdür var ise bist ü dü sālē
Hünermend ü sebük-rūh u zarīf ol / Hevāya hem-nefes ‘ışka harīf ol
Egerçi ‘ālemüñdür zū-fünūnı / Ğam-ı ‘ışkuñ velī olmış zebūnı
Mey-i şevk ile mest ü lā-übālī / Gözi vü gönli deryā-yı le‘ālī (H. 376-377)

Öte yandan iki kahramanlı klasik bir aşk hikâyesinde sevgili ile âşığın kavuşması bu kadar kolay değildir. Mustafa Uzun’un da belirttiği gibi “aşk, yakıcı bir ateştir. Gönül ‘gam, keder, sitem-i yâr’ ile harap olmayınca aşk hazinesi ortaya çıkmaz. Aştan maksat, vuslat bayramına erişip canını canana, maşuka yani sevgiliye kurban” etmektedir (“Aşk: Edebiyat, Kültür...” 19).

Acuze kadının Cafer Çelebi’nin aşkının samimiyetinden hiç şüphesi yoktur. Onun şiirleri zaten aşkının ve samimiyetinin en büyük göstergesidir. Zira böyle şiirler yazabilen bir kişi âşıklık istidadına da hâlihazırda sahip demektir. Acuze kadın kendisi kadar aracılık yaptığı kadın sevgilinin de Cafer Çelebi’nin şiirlerini çok beğendiğini hatta şairin şiirlerini dilinden düşürmediğini şu şekilde dile getirir:

Başında var idi keyfiyyet-i mey / Durup diñlerdi hoş hoş nitekim ney

Çü geldüm gulgule mănend-i bülbül / Kulağ oldu ser-ā-ser nitekim gül
O bir kaç dāne şî‘r-i sūznākuñ / Ki nazm itmişdi anı tab‘-ı pākūñ
Başumdaydı çıkardum şundum ol yār / Alup hoş okıdı tekrār tekrār
Begendi cān u dilden her birini / Şafālar sürdi itdi āferīni (H. 378)

Görüldüğü gibi Cafer Çelebi mesnevisinde kendisini popüler ve şairliğiyle meşhur bir kimse olarak kurgulamıştır. Hatta onun şairlik meziyeti sevgilisiyle çok kısa sürede ve kolaylıkla bir birliktelik yaşamasında da büyük rol oynar. Bu aşk hikâyesinde Cafer Çelebi’nin, sevgilisinin zaman zaman naz etmesi dışında büyük bir engelle karşılaşmadığı, sevgilisi de dâhil bu birliktelik için herkesin gereken ortamı hazırladığı görülmektedir. Koşulları hazırlanmış bir aşk için kavuşma da elbette çok uzun sürmeyecektir. Zira üçüncü günün sonunda kavuşma gerçekleşir. Üç gün acı çeken, uykusuz kalarak kendinden geçen şair, üçüncü gecenin sonunda amacına ulaşmış, vuslata ermiştir: “Muhaşşal üç gice böyle pey-ā-pey / İrişdük vaşla itdük fūrkatı tayy” (H. 491). Diğer iki kahramanlı aşk hikâyelerindeki âşıkların sevgilileriyle kavuşmaları için geçen zaman ve gereken çaba ile bu aşk hikâyesi karşılaştırıldığında, bu aşkın “heves” olarak nitelendirilmesi bu bağlamda anlaşılır gözükmemektedir. Şair iki kahramanlı aşk hikâyelerinden ve bu hikâyelerdeki zorlu kavuşma senaryolarından elbette haberdardır. Ancak şair yine de bu geçen zamanın kısalığından kendisi de rahatsız olmuş olacak ki ayrılık acısı iki gün de olsa hissettiğinin çok daha fazla olduğunu vurgulama ihtiyacı hissetmiştir: “İki gündür ki olup zār u hayrān / Başumdan gitdi şabr u hūş u sāmān; Baña her rüz biñ yıldan füzündür / Gice gīsū-yı cānāndan uzundur” (H. 354).

Klasik biçimde kurgulanan çift kahramanlı aşk hikâyelerinde kahramanların yaşadığı kısa vuslatlar, âşığın sevgilisine yeniden ve tam anlamıyla kavuşabilmesi için yeni maceralara atılmasına vesile olur. Fuzuli’nin hikâyesinde Mecnun, Leyla’ya kavuşmak için kimi zaman “dilenci” kimi zaman ise “kör” kılığına girmiştir. Bazen

Leyla'nın babasının kabilesiyle savaşır bazense çölde aç ve susuz vahşı hayvanlarla zaman geçirir. *Heves-nâme*'de de üç gün süren aşkın ardından sevgili ayrılık kararı alıp Cafer elebi'yi terk ettiğinde, şairin ilk tepkisi Mecnun'a benzer şekilde olacaktır. Ayrılık haberini aldığında perişan bir hâlde dağ tepe dolaşan hatta Mecnun gibi çölde gezerek bir dağ oyuğunda yaşamaya karar veren Cafer elebi'nin bu tutumu da çok uzun sürmez: “Yaşumdan eyleyüp şahrâları gil / Kılam Mecnûn gibi tağlarda menzil; Gezem kühsâr u deşti yana yana / Ne şûret gösterür görem zamane; Bu rây üstine ünküm şâbit oldum / Gezerek bir şikâf-ı kûh buldum” (H. 500). Her ne kadar şaire her anı bin saat gibi gelmiş olsa da toplamda geçen süre sadece bir haftadır: “Bu üslûb üstine bir hefte hâlüm / Mürûr itdi vü kalmadı mecâlüm; Ne hefte her demi biñ sâ'at oldu / Nice sâ'at ki rûz sâ'at oldu” (H. 505). Sevgiliyle buluştukları yerde ağlayarak ve derbeder bir biçimde bir hafta geçiren Cafer elebi sonrasında sevgilisine mektup yazmaya karar verir. Mektupta sevgisinin güzellik unsurlarını kaleme alan Cafer elebi, sevgiliyle tekrar beraber olmak için ondan af dilerse de sevgilisi mektubuna olumlu yanıt vermez: “Şabâdan ün peyâm-ı yârı aldum / Deñiz gibi hevâdan cûşa geldüm [...] ü ben şıfru'l-yede oldu mülâķī / Elif şeklinde mektûb-ı firâķı” (H. 544). Cafer elebi'nin aşk karşısındaki bu kolayca pes eden ve kabullenici tavrı, geleneksel aşkın kahramanı olarak kurgulanan “ideal âşık”tan beklenen bir tavır değildir: “Pes âhum dûdesin eşkümle ezdüm / Bu mektûbı anuñla yâre yazdum” (H. 505); “İñen rûsvây-ı eyyâm olmayalum / Cihân mülkinde bed-nâm olmayalum; Ki ġâyet az olur 'âlemde sırdaş / Şaķınalum ki bu râz olmaya fâş (H. 542-543).

Cafer elebi'nin sevgilisine kavuşmak için bazı girişimleri olsa da bu girişimlerin oldukça etkisiz olduğunu ifade etmek gerekir. Gökalp, Tacizade Cafer elebi'nin aşk karşısındaki bu tutumunu şu şekilde diler getirir: “Bu onun mücadeleci bir kişiliğ

sahip olmadığını gösterir. Onun aşkı ayakları yere basan bir aşktır. ‘Rüsva olmamak’ için bu aşktan vazgeçer. [...] [B]u durum da yaşanan aşkın derecesini ortaya koymaktadır” (*Eski Türk Edebiyatında...* 104).

Tüm bunlardan hareketle, şairin sevgilisinin kadın olması, yaşanan aşkın toplamda üç gün sürmesi, şairin ayrılık sonrası üzüntüsünün bir haftada sona ermesi ve sevgilisiyle yeniden kavuşmak yerine ayrılığı kabullenmesi gibi durumlar, şairin kurguladığı aşkın geleneksel aşk hikâyelerinden farklı olduğunu gösteren şairin “özgünlük ideali”yle⁵⁵ de paralel görünen işaretlerdir. Bu anlamda, şair yeni ve farklı bir hikâye anlatmak istemiş; bunun için *Heves-nâme*’de yer alan aşkı geleneksel aşk hikâyelerinden çok daha farklı bir biçimde kurgulamıştır. Bu hikâyede öne çıkan husus aşkın, “ideal” olan şekliyle değil yalnızca bir “heves” olarak kurgulanmasıdır. Zira kadın bir sevgili ile yaşanacak aşk ancak “heves” olabilirdi. Bir başka deyişle, şair belki de bir kadın ile yaşanacak “aşkın senaryosu”nda aşkın ancak en düşük seviyesi olan “heves”le ilişkilendirilebileceğini kastetmektedir. Bununla birlikte Cafer Çelebi kadın sevgilisiyle yaşadığı aşkı “heves”le ilişkilendirmesi bahsi geçen kadının “hafif meşrep” olduğuna dair bir ön yargıyı beraberinde getirir. Öte yandan bahsi geçen kadın, Andrews ve Kalpaklı’nın da belirttiği gibi kendisine şiirle kur yapılmasından hoşlanan “zeki, ağırbaşlı, ince zekâsı ve sözel becerileri olan biri”dir (*Sevgililer Çağı: Erken...* 213). Bu nedenle 16. yüzyıl ve sonrasında özellikle tezkirelerde yer alan aşkın kadınlarla yaşanamayacağını öne süren bakış açıları karşısında Cafer Çelebi ve eserinde yer verdiği kadın sevgilisini nasıl konumlandığı meselesi üzerine düşünmek gerekir.

⁵⁵ Bu konuyla ilgili bkz. Hakan Atay. *Heves-nâme’de Aşk Oyunu: Tacizade Cafer Çelebi’nin Özgünlük İdeali*. 2003. Bilkent Üniversitesi. Yüksek lisans tezi.

Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde “şehvet” kelimesinin ilk anlamı, “erkek ve dişinin birbirine karşı duyduğu güçlü cinsel istek, kösnü”; ikinci anlamı ise “aşırı istek”dir. Cafer Çelebi'nin hikâyesinde de aşkın bedensel hazzı ve arzuyu öne çıkaran tarzının “şehvet” ifadeleriyle yakından ilişkisi vardır.

Cafer Çelebi şehvet duygusunu içeren ifadelere hikâyesi boyunca sıklıkla yer vermiştir. Her ne kadar Cafer Çelebi'nin kadın sevgilisine yönelen duygu ifadeleri “paradoksal” da olsa baskın duygu ifadelerinin iffetten çok şehvet ifadelerinde olduğunu vurgulamak gerekir.

Heves-nâme mesnevisi, Cafer Çelebi ve arkadaşlarının Kağıthâne'de bir mesire alanına yaptığı gezi ile başlar. Cafer Çelebi sözü edilen mesire alanında arkadaşlarıyla sohbet etmektedir. Sohbet çeşitli konular üzerine devam ediyorsa da sonrasında konu katılımcıların aşk maceralarına gelir. Aşk maceralarının anlatılmaya başlandığı esnada zengin bir kadın taifesi sandallarından inerek Cafer Çelebi ve arkadaşlarının da bulunduğu mesire alanında kurulmuş çadırlarına doğru yol alırlar. Bu grubun içerisindeki kadınlardan biri, Cafer Çelebi'nin bir hayli dikkatini çeker. Sonrasında şair kadını gizli gizli gözetlemeye başlar. Gözetlediği anlardan birinde çadırından çıkan güzelin eteği bir çalı parçasına takılarak ayaklarından dizine kadar açılmış; sevgilinin gümüş renkli teni gözükmüştür. Gördüğü manzara karşısında ne yapacağını bilemeyen şair, duygularını ırmak üzerinden anlatmayı dener ve bu güzellik karşısında ırmağın akışını, ırmağın ağzının suyunun akmasına benzetir. Aynı sahnede kadın sevgili, şarabında etkisiyle ayakta zor durmaktadır. Dengesini sağlayabilmek için bir eliyle ağaca dayanmakta ve çevresine mestane bakışlar atmaktadır. Cafer Çelebi kendisini takip ettiğinden habersiz olan kadını istediği gibi izlemektedir. Kullanılan dil açısından bir portre görüntüsünde olan bu sahne, ince bir

zevkle kurgulanmışsa da ifade edilen duygular “bedensel haz ve arzu” uyandıracak niteliktedir:

Çü çıktı haymeden ol şüh-ı şengül / Şanasın taşra geldi gonceden gül
Geyüp bir kırmızı atlas frengi / Çıkarılmış ol kabā-yı sebz-rengi
Demîn serv idi olmuş şimdi gülzâr / Nihâl-i sebz idi evvel şimdi gül-nâr
Götirmiş dâmenin ol serv-i ra‘nâ / Açılmış pâylar zânûya dek tâ
Görüp sâķ-ı simînin ol nigâruñ / Ne akmış ağzı şuyı cûybâruñ
Virüp bālāsına keyfiyyet-i mül / Nihâl-i gül gibi nâzûk temayül
Şalındı nâz ile bir dem çemende / Tayandı geldi bir serv-i bülende
Mey-i telh eylemiş şîrîn eşerler / İder etrâfa mestâne nazarlar
Cihândan bî-haber ol serv-i bālâ / Murâdumca biraz itdüm temâşâ (H. 261-262)

Cafer Çelebi bu görüntü karşısında ürkmüş, şaşkınlık ve korku içinde kalmış yani “medhüş” olmuş, aklı başından gitmişti. Şair gizli bir şekilde gözetlediği kadının bedensel haz uyandıran görüntüsü karşısında çeşitli duyguları bir arada yaşar. Bir yandan tutkunun verdiği haz ile kendinden geçerken diğer yandan yaptığı davranış neticesinde yakalanmaktan korkuyor görünmektedir. Belki de günah işlediğini düşünmesi de onu ürkütmüş olabilir. Ne yapacağını bilemeyen şair, bir yandan ağlarken bir yandan da kendinden geçmiş, şaşkın ve sersem bir hâl içindedir. Zira hiç kimse böylesine güzel bir kadını, bu şekilde görme şansına sahip değildir.

Dolayısıyla kendisini şanslı olarak da gören Cafer Çelebi, Allah’ın böylesine güzel bir varlık yaratmış olmasını karşısında şaşkınlığını gizleyemez: “Temâşâ iderek medhüş oldum / Geh ağladum gehî bî-hüş oldum; Naẓîr olmaz cihânda kimse aña / Ne yaratmış te‘âla’llâh te‘âlâ” (H. 262). Cafer Çelebi sonrasında da güzeli

betimlemeye devam eder. Bu kez sevgilisinin beyaz sinesi söz konusudur. Belli ki sinesi de açık olan dilberin güzelliği bedensel haz uyandıran imgelerle resmedilmektedir: “Bilûrîn gerdeni bir şem‘-i ser-keş / Başında üsküfi şem‘ üzre âteş; Serây-ı hüsne farkı ‘anberîn bâm / Beyâz-ı sîne ferş-i nuķre-i hâm” (H. 262).

Vücudun bedenî tutkuya yönelik belirli kısımları dışında sevgili ideal bir biçimde klişe ifadelerle tanımlanmaya devam edilir. Boyu, kaşı, gözü, ağzı, saçları, yanağı,

dudakları, çene çukuru, şakağı, kulakları, gerdanı, parmakları divan şiirinde

resmedilen sevgili ile aynı şekilde tasvir edilmektedir:

Boyı bir sîm elif matbû‘ u mevzun / Cebîni altına düşmüş kaşı nûn
Bu nûnı nokta-i hâl eylemiş zeyn / ‘İzârı kûşesinde gözleri ‘ayn
Dir ol bînî vü çeşme baksa herkes / Ki bir şâh üzre bitmiş iki nerges
Söze geldükçe lûtf ile dehanı / Kılur ebkem niçe raṭbu’l-lisânı
...
Hizâb ile eli olmuş dem ü lahm / Bularuñ eyleyüp ol hâletin fehmi
O barmağındağı altun yüzükler / Bağlılarına taş başmış ser-â-ser
Çü çekmiş birkaçın raṭl-ı girânuñ / Mizâc-ı nâz-perverdine anuñ
Keder virmiş mi diyü mey buḥârı / Yapışmış nabzına zerrîn sivârı (H. 262-264)

Yine bir gün Cafer Çelebi herkesin uyuduğı bir sırada kadın sevgiliyi gözetlemeye başlar. Bu kez şair, kadın sevgilisi uyurken onun açılan sinisini ve gümüş renkli kolunu görmüştür: “Açılmış sâ‘id-i sîmîn ü sîne / Yüz urmuş levḥa-i zerrîne sîne” (H. 362). Gördüğü manzara karşısında tatmin olduğunu gizleyemeyen şair, hâinden memnun görünmektedir: “Bu hâlâtı görüp hoş demler itdüm / O demde cân kulağıyla işitdüm” (H. 363).

Cafer Çelebi’nin aşkının klasik bir aşk mesnevisinden temel farkı anlatısında bedensel hazza yönelik duygu ifadelerine yer vermesidir. Söz konusu anlatım tarzı öyle bir noktaya gelir ki sevgili ile yaşadığı en özel anlarını bile okurlarla ya da dinleyenlerle paylaşmaktan çekinmez. Öte yandan Cafer Çelebi tüm bunları anlatırken zarif ve üstü kapalı bir dil kullanır. Yaşadıklarını doğrudan anlatmaz, okurdan ya da dinleyenlerden anlamasını bekler. Örneğin sevgiliyle birlikteliğini meyveler, kuru yemişler, yemekler ya da tatlılar aracılığıyla anlatır. Yine birlikteliklerini “visâli hân” yani “kavuşma sofrası” ifadesiyle anlatmayı tercih eder: “Kolin boynuma şalup der-ber itdi / Dehânum büseden pür-şekker itdi; Benümçün ḥâşşa şöḥbet yarağın / Görüp uyardı ümmîdüm çerâğın; Ziyâfet kaşdına ol şâh-ı vâlâ / Vişâli ḥânını itdi müheyya” (H. 485). Sevgiliyle güzel bir gece geçirdiğini

“Yidüm içdüm ‘aceb ‘âlemler itdüm” şeklinde ifade etmesi, geleneğin çizdiği kurallar dâhilinde söylenmesi beklenmeyen ifadeler arasındadır. Şair bir yandan bunları kullanarak durumunun memnun bir kişi izlenimi veriyorsa da diğer yandan yaşadıklarını için “‘aceb⁵⁶” kelimesini kullanması bazı şeyleri okurlarının / dinleyenlerinin tahayyülüne bıraktığını gösterir: “İdüp ol meh-liķā çok mihribānlık / Şabāh olunca kıldum kām-rānlık; Ayağı toprağında demler itdüm / Yidüm içdüm ‘aceb ‘âlemler itdüm” (H. 486).

Şair bedensel haz içeren tarz ile bir yandan da okurların ya da dinleyenlerin zihninde benzer duygular uyandırarak eserini daha dikkat çekici hâle getirir. Ayrıca şair, kadın sevgilisini izlerken de oldukça cüretkârdır. Bununla birlikte Cafer Çelebi’nin kadın sevgilisini gizlice gözetlemesi, Osmanlı toplumu tarafından kabul gören davranışlar arasında değildir. Aslı Yerlikaya, yüksek lisans tezinde başkasının haremının dikizlenmesinin Osmanlı toplumununca hoş karşılanmadığını 17. yüzyıl şairlerinde Atayi’nin *Nefhatü’l-ezhâr* mesnevisinden örnekler vererek açıklar. Örneğin bu mesnevinin 13. nefhasında Atayı, özel alanların başkaları tarafından gözetlenmemesi gerektiğini; aksi takdirde harem sahibinin gözetleyen kişileri öldürme yetkisine sahip olduğunu dile getirir. Hatta bu kişiler öldürülseler dahi öteki dünyada yerleri cehennem olacaktır. Atayı, bu kimselere empati yapmaya çağırır ve kendi haremlerinin de gözetlenmesinin hoş bir durum olmayacağından söz konusu kişileri yapacakları eylemlere karşı peşinen uyarır (*Nev’î-zâde Atâyî’nin Üç...* 16-17). Öte yandan Atayı’nin bahsettiği mekân olan “harem”, “özel yerler” anlamındadır. Cafer Çelebi’nin kadın sevgilisini izlediği alan ise kamusal alan görünümündeki bir mesire alanıdır; ancak Cafer Çelebi’nin anlattıklarına bakılırsa sözü edilen yerde kamusal

⁵⁶ Garip, acâyip, tuhaf, şaşırtıcı.

alanın kurallarının işlemediği görülecektir. Andrews ve Kalpaklı'nın da ifade ettikleri gibi kadınların rahatça ve örtünmeden bir arada olabildikleri mekânlar arasında yer alan evin haremi ve hamam gibi yerler hakkında bilgimiz vardır. Bahsi geçen mesire alanı ise aynı harem ya da hamam gibi kadınların toplumsal gözetiminin alışıldık biçimlerinin gevşediği yerlere örnek olması açısından hayli farklıdır (*Sevgililer Çağı: Erken...* 215). Ayrıca Cafer Çelebi'nin davranışları da kadın ve erkek arasında kurulabilecek bir ilişkide erkeğin ve kadının hangi roller üstlenmesi gerektiğini göstermesi açısından da bir tür “senaryo” işlevi görür. Cafer Çelebi'nin sevgilisine yönelik kendisinde uyandığını öne sürdüğü bedenî haz içeren ifadeler diğer kadınların anlatıldığı beyitlerde de rastlanır:

Belürsüz baş ayak her biri hufte / Kimi nā-süfte kimi dürr-i süfte (H. 359)
İçildi çok tolular geldi demler / Öpişdiler çoçışdılar şanemler (H. 366)
Görür çün duhter-i rez ya 'nī bade / Öpişmekdür çoçışmakdur irade (H. 367)
Turunc olmışdı ğabğab nār pistān / Muşaffā sīb gül-nār-ı zenaḥdān (H. 415)
Mey-i gül-reng idüp ruḥsārı ḥamrā / Şanemler çözdü düğme ğonceāsā
Gül-i ra 'nāleyin her dil-ber-i pāk / Göğüs bağır açuk ceyb-i ḳabā ḳāk (H. 463)

Cafer Çelebi'nin “şehevî tarz”ı yalnızca sevgilisinden ya da güzellerden bahsederken ortaya çıkmaz. Şair, şehevî dili mekânlar için de kullanır. Örneğin “Sıfat-ı Hammam” bölümünde hamamla ilgili kullandığı ifadeler yine bedensel hazzaya yöneliktir. Örneğin, hamam tellağını “semen-ber ğonce-leb gül-çihre dellāk” olarak tanımlar. Hamama giren kişileri üryan gören şadırvanların ise bu manzara karşısında ağzı sulanmakta, akan su ile hamama gelenlerin yumuşak ve nemli baldırları öpülmektedir:

Dil-i 'aşık gibi her ḥalveti germ / Derūnı pāk ü rüşen şoḥbeti germ
Girer şāh ile birkaç serv-i çālāk / Semen-ber ğonce-leb gül-çihre dellāk
Ki yokdur zerrece birinde noḳsān / Giricek her biri ḥammāma 'uryān (H. 174)
Baḳup endāmına her bir perīnūñ / Şulanur ağzı şādırvānlarınıñ
Görüp her birinūñ sākın ter ü nerm / Öper ayaklarını ferş olup germ (H. 175)

Cafer Çelebi kalemin niteliklerini anlattığı aşağıdaki beyitlerde de aynı duygusal tarzdan yararlanır. Kalemi sevgilinin nitelikleriyle anlatır. Klişe ifadeler bir kenara bırakıldığında söz konusu beyitlerde yer alan arzu uyandıran söylemler dinleyenlerin dikkatini kolaylıkla cezbedecektir:

Çü girmiş koyunına zülf-i semen-sâ / Kim şuffa-ı şadrın temâşâ
Görüp fi'l-hâl anı ta'zîm idüp tîz / Yirinden kalkmış pistân-ı nev-hîz
Degül ol sîne illâ bir gülîstan / İki ter gonce anda iki pistân (H. 283)
Nedür ma'nâda irdâf-ı şikâli / İki küh-ı girân cennet-havâlî
Zemîni dil-güşâ ferruḥ fezâsı / Hemânâ ol iki kūhuñ arası
'Aceb av idicek menzildür ey yâr / Ki anda her zamân âhû izi var
Laṭîf u dil-keş ü ferbe sürûnı / Hâcîl kılmış durur rân-ı heyûnı
Sürûnından inince sâķına tâ / Bahâ vü ḥüsn bustânında güya (H. 284)
Şurâḥîñüñ girer koyunına gâh ol / Geh olur cām ile leb ber-leb âh ol (H. 367)
Yine meşşâta-i devr-i zamane / Çözüp gîsûsın anuñ urdî şâne (H. 369)

“Sıfat-ı Sürahi” bölümünde yer alan aşağıdaki beyitlerde de şair kendisinde ve dinleyenlerde arzu uyandırma niyetinde olduğu görülmektedir: “Güzellerden yûri al diyü kâmuñ / Şurâḥî ağzına dil şokdı cāmuñ; [...]; Ki yûri her biriyle leb be-leb ol / Götür yüzden ḥayâyı bî-edeb ol” (H. 434).

Bu doğrultuda şairin kullandığı şehevi dil⁵⁷ bir âşık olarak kadın sevgilisine

yöneltirilmiş, âşık olan kişide “şehvet, arzu ya da tutku” gibi “aşkın bedensel haz”

⁵⁷ Diğer şehevi ifadeler için bkz. **Açılmak**: “Götirmiş dâmenin ol serv-i ra'nâ / Açılmış pâylar zânûya dek tâ” (H. 261) “Açılmış sâ'id-i sîmîn ü sîne / Yüz urmuş levḥa-i zerrîne sîne” (H. 262). **Ağzının suyunun akması**: “Görüp sâķ-ı sîmîn ol nigâruñ / Ne akmış ağzı suyu cüybâruñ” (H. 261). **Ağzına dil sokmak**: “Güzellerden yûri al diyü kâmuñ / Şurâḥî ağzına dil şokdı cāmuñ” (H. 434). **Ağzı sulanmak**: “Baķup endāmına her bir perîñüñ / Şulanur ağzı şadırvânlarınuñ” (H. 175); “Görür yok kimse bunlardan uyanur / Çerâģuñ germ olup ağzı şulanur” (H. 359).

Göğüs baģır açık: “Gül-i ra'nâleyin her dil-ber-i pâk / Göğüs baģır açuķ ceyb-i kabâ çâk” (H. 463).

Öpişmek / Koçışmak (Kucaklamak): “İçildi çok tölular geldi demler / Öpişdiler koçışdılar şanemler”; “Görür çün duḥter-i rez ya'nî bade / Öpişmekdür koçışmakdur irade” (H. 367)

Koynına Girmek: “Şurâḥîñüñ girer koyunına gâh ol / Geh olur cām ile leb ber-leb âh ol” (H. 367); “Çü girmiş koyunına zülf-i semen-sâ / Kim ide şuffa-ı şadrın temâşâ” (H. 283). **Pistân**: “Zebân-ı çerb ü şîrîn ü şeker- rîz / Bilürin ğabğab u pistân-ı nev-hîz” (H. 156); “Ele almağ içündür nâr-ı pistân / Koḥulanmak gerek sîb-i zeneḥdân” (H. 277); “Görüp fi'l-hâl anı ta'zîm idüp tîz / Yirinden kalkmış pistân-ı nev-hîz”; “Degül ol sîne illâ bir gülîstân / İki ter gonce anda iki pistân” (H. 283); “Turunc olmışdı ğabğab nâr-pistân / Muşaffâ sîb gül-nâr-ı zeneḥdân (H. 415); Süd ırmağıdur ol ser-çeşme-i cân / Habâbı güy-ı ğabğab nâr-ı pistân” (H. 417); “Hemîşe muşt urur göğsüme pinhan / Kabâ altında her bir nâr-ı pistân” (H. 541). **Oḥşamak**: “Ki var bunlar ile oynayıcılar / Eñegin ğabğabın oḥşayıcılar” (H. 279); “Öperler geh elin gâhî ayağın / Düşüp üstüne oḥşarlar yañağın” (H. 282).

içeren boyutunun tetiklenebileceğini akla getirmiştir. Böylece kadın sevgili ile yaşanacak bir ilişkide aşkın bedensel haz içeren bir aşk olması gerektiği de bu yolla betimlenir. Yine ilgili duygusal tarz, şairin kadın sevgilisine, sürahiye, kaleme ya da herhangi bir nesneye de yönelse şair bu tarz ile onu okuyanlarda ya da dinleyenlerde de benzer bir duyguyu uyandırma niyetinde gibidir. Böylece onu okuyanların ya da dinleyenlerin dikkatleri çekilmekte ve hikâyeden sıkılmaları önlenmektedir. Şairin şiirinde şehvi tarza yer vermesi, bu şiirin tüketicilerinin beklentilerinin söz konusu yönde olabileceğine işaret edebileceği gibi şairin sözü edilen duygusal tarz ile içinde yer aldığı topluluğun zevkini şekillendirme amacını da taşıdığı söylenebilir.

b) İffetli Aşk

Cafer Çelebi eserinde bir yandan âşık olduğu kadın sevgilisini bedensel haz uyandıran imgelerle kurgularken; diğer yandan onun iffetine ve entelektüelliğine yapmış olduğu vurgu düşündürücüdür. Bu yaklaşım Cafer Çelebi'nin kadın sevgili için kurguladığı paradoksal tarzın bir tür göstergesi olarak da okunabilir.

Mustafa Çağrııcı “iffet” kelimesinin “haramdan uzak durmak, helâl ve güzel olmayan söz ve davranıştan sakınmak anlamına geldiğini; ayrıca iffetin insandaki şehvet gücünün ılımlı işleyişinden sorumlu erdem” olduğunu dile getirir (“İffet” 506). Bu anlamıyla iffet, şehvetin zıddı olarak da anlaşılabilir. Böylece şair, kadın sevgilisine yönelttiği şehvet duygusunu, sevgilinin iffetiyle farklı bir noktaya taşıyor görünmektedir. Bir başka deyişle, şairin aşkı, şiddetli tutkudan iffetli ve temiz olanla doğru bir eğilim göstermektedir. Şairin kadın sevgilisine yönelik kurguladığı bu tarzı eserinde niçin tercih etmiş olabileceği hususuna geçilmeden evvel, eserinde iffet duygusunu nasıl ele aldığı üzerinde durmakta yarar vardır.

Aşağıdaki beyitler “İtâb-ı Yâr” bölümünden alınmıştır. İlgili bölümde kadın sevgili, Cafer Çelebi ile arasını yapmaya çalışan “aracı kadın”a kendisinin ahlakından şüphe edilmemesi gerektiğini vurgulamaktadır. Nitekim kadın için iffeti çok önemlidir.

Eline erkek eli değmemiştir:

Yüzüm görmezdi pāk olmasa salsa / Elüm öpmezdi hınnā itmese āl
Çü düşdi pāyuma gīsū-yı ser-keş / Sıdum hātırcuğın oldı müşevveş
Nazar eyle perīşāndur henüz ol / Nitekim mār-ı bī-cāndur henüz ol
Zer-i hāl hāl eger pāk olmayaydı / Ayağum öpmege yol bulmayaydı
Bilürsin sen hākīkat kim degül lāf / Baña nisbet olınsa ehl-i inşāf
Dimezler gönçeye mestür her gāh / Açar çün dāmenin bād-ı şehergāh
Şalınmağ boynuma kimse ne çare / Cihānda gayr-ı dürr-i gūşvāre
Bu sözi gayrı kimse dise baña / Bilürdüm neyleyeceğüm ben aña
Senüñle çünki çok hāk var arada / Yüri Allāhdan gelsün saña da (H. 388-389)

Sevgilinin kendi iffeti hakkında yukarıda ifade edilenlere ek olarak şairin sevgili hakkındaki görüşleri de benzer şekildedir. O da sevgilisinin “temiz ahlak”ına sıklıkla vurgu yapar. Herkes onunla birlikte olmak arzusundaysa da o iffetsiz bir kadın değildir ve önemli olan onun nasıl davrandığıdır:

Degüldür vakf-ı ‘ām ol dil-ber-i hāş / Ki her āvāzaye ol ola raqqāş
İde her ehl-i zevk andan temettu’ / Bula her kim ne eylerse tevaqqū
Nedür nerkis gibi ol çeşm-i şehla / Yabanda yatmaz a ey bī-ser-ü-pā
Degüldür fāhte yāhod hāmāme / Kona her şāha vü her taraf-ı bāma
Egerçi ebr-veşdür lutfı vāfir / Degüldür ebr-veş ter-dāmen āhır
Açar gül gibi ancak dāmenin bād / Kimesne ger biliş olsun vü ger yād
Vişālī bāğına girmiş degüldür / Eteğine eli irmiş degüldür
Kadeh leb ber-leb olur diyü yoldaş / Koşar şanma anı nā-maḥreme baş
Mey-i nāb içdügiçün ol gül-i ter / Aña sen sū’-ı zann itme birader
Eger olmasa idi bint-i kerem ol / Bulımaz idi ol da bezmine yol
Öper şanma anuñ her hām elini / Dağı dün öpdi sīmīn-cām elini (H. 346-347)

Şairin iffetli bir kadına karşı hissettiği bu arzu, şaire göre meşru ve kabul edilir görülmelidir. Şair bunu aşkının samimiyetiyle anlatmaya çalışır. Bu nedenle aşkı ve arzuyu hissetme hakkını yalnızca kendisinde görür. Örneğin Cafer Çelebi gibi “yâr-ı vefādâr” da söz konusu güzellerden biriyle birlikte olmak niyetindedir. Öte yandan onun aşkı, bir güzelle beraber olmak için yeterli samimiyete sahip değildir. Bir diğer

deyişle o, böyle bir aşkı hak edecek mertebede değildir. Bir gün bağ bahçe dolaşırken bir yaşlı kadına denk gelen dostu, bu kişinin güzeller meclisinde bir aracı olduğunu anlar ve ona güzellerden biri için vuslat talebinin olduğundan bahseder: “Çü gördüm bunları bu resme zībā / Duruban eyledüm bir dem temāşā; Unutdum geşt-i kūh u deşt ü rāğ / Ferāmūş eyledüm gülzār u bāğ; Bulara karşı kaldum deng ü hayrān / Müşahhāş ten bigi bī-‘aql u bī-cān; Biraz bu hāl ile çün durdum anda / Karı küstāhlık fehm itdi bende” (H. 271).

Aracı olan kişi ise “yar-ı vefadar”ı güzellerden uzak durması konusunda uyarır. Buradaki güzellerin onunla ilgilenmeyeceğini, bu güzellerin söz konusu mesire alanına yılda yalnızca bir kez geldiklerini bu nedenle onları rahat bırakması gerektiğini dile getirir:

Hitāb idüp didi kim ey yigit hāy / Yiter durduñ burada yūri git hāy
Ki senden işbu birkaç gözi ala / Kocınur nitekim vahşī gāzāle
Senūñle bunlaruñ bāzārı yokdur / Bilürsin kimsesinūñ kārı yokdur
Güşāde olmağa cān u gönüller / Hicābı ref idüp bir dem bu güller
Dönüp her biri bir rüşen çerāğa / Gelürler yılda bir kez bāğ u rāğa
İderler anda birkaç gün neşāt / Kılurlar birbiriyle inbisāt
Pes andan soñra bir yıl bī-kem ü bīş / Çekerler hāne zindānında teşviş
Olur her pūr pinhān kāh içinde / Şu resme kim şükūfe şāh içinde
Kerem it bunlara vırme fütūr / Yūri git bir dem itsünler hūzūr
Bularuñ itme zāyi demlerini / Kō sürsünler biraz ‘ālemlerini
İñen her yire küp düşme talebsüz / Ki ber-hordār ‘ömr olmaz edebsüz (H. 272-273)

Cafer Çelebi’nin arkadaşı ise güzellerle birlikte olmak konusunda ısrarcıdır. Vuslat talebini yineler. Ayrıca ona göre güzellere uzaktan bakmanın herhangi bir sakıncası da yoktur: “Temāşāya kişi kim ola kāni / Le’im olmayan olmaz aña māni” (H. 274). Ancak acuze kadın kimsenin uzaktan bakmakla yetinmeyeceğini dile getirir. Kişinin nefsine hâkim olmasının zor olduğunu, önce bakmakla her şeyin başladığını sonra beğendiği kişiyle söyleşmek isteyeceğini ve bununla da yetinmeyip bu kez elini tutma arzusu içerisinde olacağını bunu da yaptıktan sonra bu kez öpmek

isteyeceğini en sonunda da muradına ermek için zaman kollayacağını dile getirir.

Dolayısıyla bakmak hiç de masum değildir:

Ne deñlü olsa merdümde şıyānet/ İdemez nefis-i emmāre kanā‘at
Kaçan kim göre bir hūrī-nijādı / Temāşā olur evvel gün muradı
Düşen sonra bu endişe harīfe / K’anuñla söyleşe ide laṭīfe
Biraz kim söylede ol dil-nüvāzı / Düşer aña hevā-yı dest-bāzı
Mākām-ı dest-bāzīye ki vara / Kopard andan tama‘ būs u kenara
Eger būs u kenār ola müyesser / Dil-i bī-çāre andan sonra ister (H. 275)

Öte yandan “yâr-ı vefâdâr” pes etmeye niyetli değildir. Beğendiği kadına ulaşmanın aracı kadın üzerinden gerçekleşeceğini çok iyi bildiği için bu kez başka bir yöntem dener ve dünyanın geçiciliğinden ve güzellerle birlikte zaman geçirmenin öneminden bahseder:

Çü fânîdür bu dünyā yok şebâtı / Ganîmet anılamak hoşdur hayâtı
Eger şāh u gedā ger merd ü zendür / Kamunun āhırı gür u kefindür
Biraz gün mühlet oldukça ecelden / Şafā sürmek geldükçe elden
Tarabda ‘ömri şarf itmek gerek şarf / Ki vakti zāyi‘ itmek hayfdur hayf (H. 278)

Ayrıca bir güzelin yaratılma nedeni ona göre âşıklardır. Çünkü güzelleri güzel yapan âşıkların aşkıdır. Cafer Çelebi’nin dostu “vefâdâr”, güzellerde kuralacak birlikteliği ise erotik ifadelerle dile getirir:

Güzel şüretleriyle ince biller / Öpüp koçmağ içündür ehl-i diller
Ele almağ içündür nâr-ı pistân / Koşulanmak gerek sīb-i zeneḥdân
Turunc-ı gâbgâb u şeftālū-yı leb/ Yaraşur nuql-ı ‘uşşāk olsa her şeb
‘Ataş def‘ itmek için la‘l-i dildâr / Gerek dil-teşneler ağzında her bār
Anuñçün oldı ra‘nā her gül-endām / Ki andan kām ala bir nefis-i ḥod-kām (H. 277)

Cafer Çelebi’nin mesnevisinde böyle bir kurguya yer vermesinin nedeni “yâr-ı vefâdâr” üzerinden, bir kadınla yaşanacak aşkta ne yapılmaması gerektiğinin gösterilmesi olabilir. Zira dostunun, aracı kadına tüm söylediklerine rağmen beğendiği kadınla kavuşamayacaktır. Oysa Cafer Çelebi hem şairliğinin hem de âşıklığının gücü ile sevgilisine çok kısa sürede kavuşma şansına erişmiştir.

Dolayısıyla okurlara ya da dinleyenlere bir âşığın kadın bir sevgili karşısında nasıl davranması gerektiğinin örneği de aslında kendisidir. Dostu ile ise ne yapılmaması gerektiğini göstermektedir. Örneğin arkadaşının bir güzelin yaratılma amacının âşıklar olduğunu söylemesi ya da âşık olanın güzele dokunmasında bir sakıncanın olmadığını doğrudan dile getirmesi doğru bir yaklaşım değildir. Nitekim bu sözler karşısında aracı kadın, Cafer Çelebi'nin dostunun, beğendiği kadınla kavuşmasını engeller. Öte yandan Cafer Çelebi'nin anlatıda kendisini iyi bir şair olarak kurgulaması, onun aynı zamanda iyi bir âşık olduğu anlamına da gelmektedir.

Nitekim beğendiği kadınla kavuşması için önünde herhangi bir engel yoktur. Keza aracı kadının, Cafer Çelebi'nin dostuna, beğendiği kadına bakmasının dahi doğru olmayacağını söylerken Cafer Çelebi'nin kadın sevgilisi ile aşkını onaylaması yine insanın bir kere dünyaya geldiğini ve tüm bunların hepsinin bir sır olarak kalacağını dile getirmesi, aracı kadının kişilere göre farklı davrandığının göstergesidir. Burada şair ile dostu arasındaki temel fark şairin aşktaki samimiyetini şiirleriyle ispatlamış olmasıdır.

Tüm bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere şair, kendisini gerçek bir âşık olarak kurguladığı için kadın sevgilisine de kolaylıkla kavuşmuştur. Çünkü iyi şiir yazmak âşıklığın bir nevi ispatı anlamına gelmektedir. Gerçek âşık aynı zamanda samimi olan âşıktır. Bu yüzden bütün kapılar ona açıktır. Hatta iffetli bir kadına, şehvetli sözler söyleyebilecek kadar her şeyi meşru kılar. Zira kadın sevgilinin iffeti, başka erkekler içindir. Söz konusu durum şair için geçerli değildir. Andrews ve Kalpaklı ilgili durumu Osmanlı İmparatorluğu'nun da sınırlarını aşan “*ebedi (ve kudretli) bakire (fantezisi)*” ile ilişkilendirir (*Sevgililer Çağı: Erken...* 229). Her ne sebeple olursa olsun sözü edilen aşk hikâyesinde “şiirin gücü”nün aşk kapısını sonuna kadar açabileceği vurgulanmaktadır. Ayrıca âşığın samimiyeti de şiirin gücü ile doğru

orantılıdır. Şiir o kadar güçlü bir araçtır ki iffetli bir kadını yoldan çıkarabileceği gibi şehvet içeren ifadeleri de meşru kılabilir. Bir başka deyişle Cafer Çelebi'nin kurguladığı bu senaryoda şiirin gücü, aşkın şehevî ve afif olan iki zıt hâlini birbirine yaklaştırmışa benzer.

Cafer Çelebi'nin senaryosunda öne çıkan bir diğer durum da kadın sevgilinin şiir alanına hâkim duruşudur. Sözü edilen sevgili, iyi şiirden anlayan hatta şiiri kavuşmalarının aracı olarak görebilecek düzeyde entelektüel bir kadındır: “Bilür söz kıymetini söze ṯalib / Dün ü gün sūznāk ebyāta rāğīb; Yanında bir ğazel yeg biñ güherden / Dahı bir tab‘-ı hoş yüz kân-ı zerden; Ne var hıfzındaki esmāra ğāyet / Ne yādında olan şi‘re nihayet; Okur her ne kitāb olsa yazar haṭ / Şahīfe berg-i gül reyḥān-ı ter haṭ; İşidürse ney-i kilki şarīrin / Unıdur sāz u bülbul şafirīn” (H. 285). Ayrıca kadın sevgili, şiir konusunda seçicidir. Her şiiri beğenmez. Dolayısıyla Cafer Çelebi'nin şiirleri onun için büyük önem taşır. Zira onun şiirleri diğer şairlerin şiirlerden çok farklıdır. Aşağıdaki beyitlerde kadın sevgili, aracı kadın ile Cafer Çelebi'nin şiirleri hakkında konuşmaktadır. Sevgili, şairin şiirlerini ezbere bilmektedir. Ayrıca şiirlerini çok beğenmektedir:

Okıdı bir niçe beyt-i dil-āvīz / Anuñdur didi bu şi‘r-i güher-rīz
Görüp dururduk evvel niçe şi‘rūñ / Bize vird-i zebān olmışdı zıkrūñ
Dahı eş‘āruña müştākıduk biz / Benāt-ı fikrūñe ‘uşşākıduk biz
Sözūñden ister idük yādgārī / Ele girmezdi baht itmezdi yārī
Bizüm bir cān içinde cānumuz var / Güzeller pādīşāhı ḥānumuz var
Ki vaşfın itmişem dün bu civāna / Nazīri gelmedi gelmez cihāna
Sebük-rūḥ u zarīf u ehl-i ‘irfān / Deger bir şöḥbeti yüz biñ dil ü cān
Ki şi‘rūñ ḥūb u zıştın ḥūb ider fehmi / Ḥayāl-i vaz‘atın maḥbūb ider fehmi
Deḳāyık yirlerinde diḳḳat eyler / Diyenden dahı nāzūk nūkte söyler
İki üç şi‘rūñi bulmuşdı ol şāh / Yazınmışdı okurdı anı ol māh
Katı hoş gelmiş idi aña ol söz / Şafā sürmüşdi şevḳ itmişdi ḥadsüz
Egerçi meyli her güftār-ı nağza / Olur olmaz degül eş‘ār-ı nağza
Velī girse senūñ şi‘rūñ eline / Getürmezdi dahı eş‘ārı diline
Sözūñe rüz u şeb ṯalibdür ol māh / Dil ü cāndan aña rāğıbdur ol māh
Benümle ‘ahdi vü peymānı anuñ / Bu üslūp üzredür imānı anuñ
Ki ḳanda şi‘rūñi bulsam hediye / İdem aña alam vāfir ‘atıyye
Dün aḥşam buña itdüm şeb be-ḥayrı / Varup bezmine itdüm ḥatm seyri

Varınca gördüm anı cām elinde / Bu ğarrā şî‘rûnî buldum dilin (H. 332-333)

Görüldüğü gibi hikâyede Cafer Çelebi’nin kadın sevgilisi hem “iffetli” hem de “entelektüel” bir kişi olarak kurgulanmıştır. Öte yandan kadın sevgilinin bu özellikleri onun şehvi ifadelerle betimlenmesine engel teşkil etmez. İlk bakışta oldukça çelişkili gözükse de bu tavır, dönemin koşulları düşünüldüğünde aslında hayli anlaşılır bir duruma işaret eder. Zira şair, kurgusunda bir yandan kadınların da şiirden anladığını ama bunu iffetli olmak koşuluyla yapabileceklerini dile getirirken diğer yandan kendisini diğer erkeklerden ayrı bir kategori içerisine dâhil etmektedir. Onun şiiri gücü yani âşıklığının gücü, kadınlarla yaşanacak herhangi bir ilişkide her şeyin meşru kılınmasının temel sebebi olarak gösterilmiştir. “Âşıklık istidadı” her şey için çare gibidir. Söz konusu meziyete sahip olan kişiye her kapı açılır. Samimi âşık, en iffetli sevgiliyi şehvet ifadeleri ile betimlenebilir hâle getirmektedir. Şiirin gücü, iki zıt ifadeyi birleştirmekte ve iffeti de şehveti de bir anlamda görünmez kılmaktadır. Böylece bir yandan iffetli olana rahat bir alan sağlanırken şehvet içeren şeyler de meşrulaşmış olur. Bu hikâye aynı zamanda okurlar ve dinleyenler için kadın-erkek ilişkilerinin nasıl olması ve yaşanması gerektiğini de gösteren bir tür senaryo olarak da okunabilir. Zira soylu, entelektüel ve iffetli bir kadın, samimi bir âşıkla, bu türden bir ilişki yaşayabilir.

C. Paradoksal Duygusal Tarzın Oluşturduğu Bir Duygusal Topluluk

Osmanlı aydın tipinin temsilcisi olarak Tacizade Cafer Çelebi, bürokrasi sınıfına mensup bir saraylı Osmanlı entelektüeli, şair, münşi ve iyi bir hattat olarak Osmanlı aydın düşüncesini göstermesi açısından önemli bir kimliktir. Bu özellikleri ile şairin ilk bölümde “sosyal ağları” incelenmiş ve şairin en çok “Amasyalı heterodoks Halvetiler”le bağlantı içerisinde olduğu sonucuna varılmıştı. Söz konusu edebî çevre içerisinde Mihri Hatun’un şair olarak kendisini kanıtlamış olmasının da Cafer

Çelebi'nin paradoksal tarzının oluşumunda etkili olduğu düşünülmektedir. Cafer Çelebi *Heves-nâme*'yi 1494 yılında bitirmiş, Mihri Hatun'un ise bir inamet defterindeki kayıttan hareketle ilk kasidelerini 1503-1511 yılları arasında II. Beyazıd'a sunduğu bilinmektedir (Erünsal "Mihri Hatun" 37). Her ne kadar bahsi geçen yıllar Mihri Hatun'un Cafer Çelebi'den daha sonra şiir dünyasına açıldığını gösteriyorsa da Mihri Hatun'un Halveti şeyhi Pir İlyas'ın torunu olduğu düşünüldüğünde, Cafer Çelebi'nin Mihri Hatun'dan haberdar olduğu düşünülebilir. Ayrıca Müeyyedzade'nin Cafer Çelebi'nin yakın arkadaşı olması ve Mihri Hatun'a olan ilgisi üzerine çıkan söylentiler de Cafer Çelebi'nin Mihri Hatun'la aynı sosyal ağ içerisinde olduğunu gösteren işaretlerdir. Bu durum Cafer Çelebi'nin duygusal tarzının oluşmasında tek bir örnek dahi olsa kendisini ispatlamış kadın bir şair olarak Mihri'nin önemli bir rol oynadığını gösterir. Şiir ortamının sağladığı özgürlük alanı ile açığa çıkan "şehevî" ifadelerle; "iffetli" olmak koşuluyla "entelektüel bir kadın sevgili"nin aşk hikâyesinin kahramanı olabileceği önermesi bu edebî ortamla doğrudan ilişkili gözükmemektedir. Yine şairin sarayla bağlantılarının kuvvetli olması, devletin üst kadrolarında görevler alması ve edebî bir hamî olarak söz sahibi olması onun şiirinde kendi tarzını belirleme gücüne sahip olduğunu gösterir. Şairin Ahmet Paşa ve Şeyhi gibi devrin iyi şairlerini taklit ederek girdiği şiir dünyasında onları geçmek hedefinin de özgün bir hikâye kaleme almasında etkisi olduğunu belirtmek gerekir. Tüm bu iletişim ağları, şairin kadın sevgiliye yönelen paradoksal tarzının oluşmasında büyük rol oynar. Bundan dolayı Cafer Çelebi, geleneğin sınırlarını aşarak farklı olmak adına kadın sevgiliyi aşk hikâyesinin kahramanı kılar. Vahdi de hem akrabası hem de öğrencisi olması nedeniyle şairin duygusal tarzından etkilenmiş gözükse de eserinde yalnızca kadın sevgiliye yer verdiği ve realist öğeler taşıyan bir

eser kaleme aldığı için Cafer Çelebi ile aynı duygusal topluluğun üyeleri olduğunu söylemek zordur.

Bu tezde duygusal toplulukların üyeleri arasında zamandan bağımsız, eserler aracılığıyla kurulan bir ilişki ağının söz konusu olduğu öne sürülmektedir. Söz konusu iddianın gerekçesi, Cafer Çelebi'nin kadın sevgilisine yönelen “paradoksal tarz”ının bir benzerinin kendisinden bir dönem sonra yaşamış Âşık Çelebi ve Latifi'nin tezkirelerinde de gözlenmesidir. Örneğin Latifi'ye göre Zeynep Hatun, hünerli bir adamın uğurlu yıldızı, müzikte başarılı ve zamanının kusursuz şairlerinden biridir. Tüm bu özelliklerinin ardından tezkire yazarı Zeynep Hatun'un iffeti üzerinde özellikle durur. Bununla birlikte Latifi'nin söz konusu iffeti anlatma biçimi hayli enteresandır. Kadın şairin bakire olduğunun vurgusu çeşitli benzetmelerle dile getirilmiştir: “dürr-i nâsüfte”, “mezra‘a-i vişâline tohm-ı temettü‘ ekilmemiş” ya da “nihâl-i tâzesinden kimse meyve yimedi” gibi... Cafer Çelebi’de de görülen söz konusu “paradoksal tarz” yani kadının iffeti dile getirilirken shevi ifadelerle bir arada betimlenmesi Latifi’de de gözlenir. Söz konusu kadınlar erkek şairler tarafından entelektüel, iffetli ve bir okadar da arzu uyandıran biçimde tasvir edilmişlerdir:

Kastamonı yöresinden bakır Küresinden bir merd-i hünerverüñ dühter-i sad-ahteri idi. Ğāyetde kâbiletü’ş-şān ve nihāyetde kāmiletü’z-zamān idi. Muḥaddere-i hıdr-ı feşāhat ve setīre-i setr-i belāğatdur. ‘Ümerā emr-i tezvīci tecvīz itmedügi bâ’ işden dürr-i nâsüftesi silk-i izdivāca çekilmemişdür ve mezra‘a-i vişâline tohm-ı temettü‘ ekilmemişdür. Bu ecilden ol duhter-i sa‘âdet-māye ve Meryem-i ismet-pāye cümle- i beytü’l-‘arūsa ve nigar-ḥāne-i kenār u būsā dāḥil ü vāşıl olmayup bu ‘āleme düşīze ve muḥaddere-i pākīze geldi gitdi. A‘ni nihāl-i tâzesinden kimse meyve yimedi ve fülān kimse yemiş diyemedi” (TŞT 256).

Latifi, iffetini kösnül ifadelerle övdüğü Zeynep Hatun'un entelektüel becerilerini dile getirirken örtülü olmasına vurgu yaparak eğitiminde babasının rolü üzerinde durur. Öte yandan kadın şairin doğasında şairlik kabiliyeti olduğu gerçeğini de göz ardı etmez. Zira şair, Sultan II. Mehmed'e Farsça ve Türkçe dillerinde şiirlerden oluşan bir *Divan* takdim etmiştir.

Cins-i ünşâda ve şınf-ı nisvânda nâdire-i rûzgâr ve meşhûre-i pür-iştihâr idi. Luţf-ı tab'ını hâlk-ı cihân isti'câb ve nûkte-şinâsân-ı devrân istiğrâb iderlerdi. Pederi cevherinde kâbiliyyet ve zihninde zekâvet ihşâs u iz'ân idüp her dürlü fenden ve her nev'-i 'ilmden ta'lîm ü tefhîm idüp Fârisî dîvânlar ve 'Arabî kaşîdeler okutmuş taḥşîl- i ma'rifet ve kesb-i kâbiliyyet itdükden soñra: mefhûmınca tab'ında selâkat-ı şî'riyyesi olmağın Fârisî ve Türkî kaşâyid ü eş'arla Sultân Mehmed nâmına dîvân tertîb itmişdür. Bu matla'-ı Fârisî ol muḥadderennüñ bîkr-i fikridür (TŞT 256).

Latifi, Zeynep Hatun'u anlattığı bölümde olduğu gibi Mihri Hatun'un iffetine vurgu yaparsa da bunu daha farklı bir yolla gerçekleştirmeyi dener. Latifi, Mihri Hatun'un bir yandan iffetini överken diğer yandan onun erkek sevgililere düşkün, aşk ve arzu ile iç içe bir kadın olduğuna dair söylentilerin bulunduğu da dikkati çeker. İlgili söylentilerin nedeni Mihri'nin şiir yazmasıyla ilişkili olmalıdır. Zira aşk ve arzu gibi erkeğin dünyası için gayet tabii olan konuların bir kadın tarafından dile getirilmesi alışılmış bir durum değildir. Yine Mihri Hatun'un da bakire olduğu ve iffetine kimsenin leke sürmediği konuları şehevi bir dille ifade edilir: “ne ḥod bir kimse bâğ-ı vişâlınden şeftâlû yemiş”, “ne enâr-ı dünîminden bir kes temettu' itmiş dad almış”, “ne kimse ḥavz-ı sîmînine ravza-i vaşlında mâhî şaldum dimiş”:

Rivâyet iderler ki bu kadar ḥüsn ü cemâl ile maḥbûbe-i maḥbûb-perest ve cām-ı hevâ-yı 'aşk ile mest ü hem-dest iken gird-i dâmen-i 'ismeti ve zeyl-i 'iffeti 'alâyiş-i töhmetden pāk ve lücce-i deryâ sākına gelmez pāk-i bî-bāk idi ve bil-cümle 'iffet ü 'ismetî bābında ol kadar mübâlağa iderler ki ḥarem-i vaşlını nâ-maḥremden ve ol genc-i nihānı daḥî mār-ı arḳamdan ḥıfz u ḥirâset idüp ne ḳatarât-ı Nîsân-ı ittişâlden şâdef-i sîmîni sîrâb ve ne şebnem-i ebr-i ictimâ'dan ḡonca-i rengîni pür-âb olmuş ve ne ḥvân-ı vişâli nemekdânına bir ferd parmak şalmış ve ne behre-i temettu'dan âferîde kām almak olmuşdur ve ne ḥod bir kimse bâğ-ı vişâlınden şeftâlû yemiş ve ne enâr-ı dünîminden bir kes temettu' itmiş dad almış

ve ne kimse havz-ı sîmînine ravza-i vaşında mähî şaldum dimiş. Merkûme- i merhûme Sinan Paşa oğlu İskender Çelebiye hezâr mihr ü maḥabbet ile ta‘alluḳ u ta‘aşşuḳ idüp ḥaḳḳında nice eş‘ârla ta‘aşşuḳın ızhâr itmişken servin kenâra getürmedi ve ḳaddın kemâna şebîh idüp hedefine ḥadeng- i la‘l peykânın uramadı (TŞT 496-497)

Âşık Çelebi de Latifi gibi bir yandan Mihri Hatun’un kapalı ve örtülü bir kadın olduğunu üzerinden onun gizliliğine ve mahremine vurgu yaparken diğer yandan Mihri’nin şiir söyleme gücüyle sesinin kamusal alanda duyulduğunu bu nedenle gizliliğinin ortadan kalktığını söyler: “El-mer’etu ‘avretün mücibince ol setîre mestûr imiş. Ammâ âvâz-ı ḥüsn-i ‘arûs-ı ṭab‘ı tutuḳ-ı ufk-ı ḥicâbdan ṭulû‘ idüp eş‘ârı ḥüsnî gibi meşhûr imiş. Ol âhû kemend-i eş‘ârla ve tîr ü kemân-ı kilḳ-i ‘anber-nişârla belâgat vâdîlerin şikâr maẓmûnının kendüye penâh u ḥişâr idinürmiş” (MŞ 832).

Âşık Çelebi de Mihri’nin iffetini vurgu yaparken bunu şehvi ifadelerle dile getirmiştir. Örneğin hiçkimse ondan muradını alamamıştır; saklı hazinesine kimsenin eli değimemiştir ya da hiçkimse onun boynuna dokunmamıştır: “Bu cümle şâhid-bâzlıḳla zen-i dünyâ gibi kimesne andan murâd almamış ve cām-ı ‘ışḳdan ḡayrı ḥarîm-i ḥürmetine yâd ayak girmeyüp 112enç-i nühüfteye baḥîl eli ṭoḳunmayup zer ḳuvveti ile ‘anberîneden özge nesne boynına ḳol şalmamışdur. Dünyâyâ ḳız geldi ḳız gitdi” (MŞ 834).

Görüldüğü gibi, Cafer Çelebi’nin kadın sevgilisine yönelen “paradoksal tarz”ın bir benzeri bir sonraki yüzyılda Âşık Çelebi’nin ve Latifi’nin tezkirelerinde kadın şairlerden Mihri ve Zeynep Hatun’un anlatıldığı bölümlerde karşımıza çıkmaktadır. Âşık Çelebi ve Latifi tezkirelerinde Mihri Hatun ve Zeynep Hatun’tan bahsederken Cafer Çelebi gibi şehvi ifadeler kullanmışlardır. Söz konusu kadınların ortak özellikleri ise şiirden anlayan, soylu, iffetli ve entelektüel kadınlar olmalarıdır.

Nitekim Andrews ve Kalpaklı'ya göre tezkire şairlerinin kadın şairler için yaptıkları bu çelişkili yorumlar, toplumsal hayatla ve şiirin çatışan dünyasıyla ilişkilidir:

Bir taraftan kadının şiir yazması kadını görünür kılıyordu; onu kamusal alana sokuyor, iffetini (ve her kadının ideal erdemini) koruyan ikili perdeyi kaldırıyor ve gerçek kadını idealize edilmiş şiirsel sevgiden uzaklaştırıyordu. Diğer taraftan şiir yazmak, özellikle de aşk şiiri yazmak, konuşmak, cinsel bir mevcudiyet göstermek, rekabetçi kültür alanında aktif bir rol üstlenmek, temsili yokluk olmaktan kendini var eden bir varlığa dönüşmek anlamına geliyordu. (*Sevgililer Çağı: Erken... 225-226*)

Dolayısıyla söz konusu çelişki şairlerin düşüncelerine de yansımıştır. Tezkire şairleri kadınların edebiyat dünyasında olmalarından çok hoşnut değilseler de kadın şairlerin saray tarafından desteklenmeleri onların kadın şairler aleyhine konuşmalarına engel olmuşa benzer. Öte yandan söz konusu kadınlar, şairlikleri ile kendilerini kabul ettirmiş olsalar da divan şiirinin söyleyiş tarzındaki şehvi dilden nasiplerini almışa benzerler. Erünsal ilgili durumu şu şekilde yorumlar: “Acaba bu şekilde bir tavır almada erkek egemen bir alana meydan okuyarak giren ve kendini ispat eden Mihri Hatun’a karşı duyulan öfke yanında güzelliği ve çekiciliğin şuur altında oluşturduğu arzu, his ve duyguların bir yansımalarının rolü olabilir mi? (*Edebiyat Tarihi Yazıları... 30-31*).

Her ne kadar tezkire şairlerinin paradoksal tarzı, bir yandan kadınların şiir dünyasında olmalarından duydukları rahatsızlıkla kadını şiir dünyasında kabul eden ilgili dönemin sarayının bakış açısı arasındaki ikilemle açıklanabilirse de Cafer Çelebi'nin çelişkisini daha farklı bir noktada konumlandırmak gerekir. Nitekim Cafer Çelebi'nin hikâyesinde şairin kadın sevgilisinin şiir dünyasına girmiş olmasından duyduğu herhangi bir rahatsızlık söz konusu değildir. Hatta Cafer Çelebi'nin duygusal senaryosu “samimi aşk”ı öne çıkararak kadının iffetine zarar gelmeden şehvi olanı meşru kılarak, şairin kadına belli ölçüde özgülük alanı tanıdığı

dahi söylenebilir. Ayrıca Tacizade mesnevisiyle kadının şiir yazmasına ve şiirden anlamasına olanak sağlayan bir tür kültürel senaryo kaleme almıştır. Söz konusu senaryoya göre kadın ve erkek arasında yaşanacak aşkta, aşkın her ne kadar en alt seviyesi olan “heves” de de ilişkilendirilmişse de kadın sevgilinin entelektüelliğinin vurgusu oldukça önemlidir. Görünen o ki Cafer Çelebi ile kadın (sevgilinin) entelektüel olarak öne çıktığı söylemler her ne kadar bir yüzyıl sonra da benzer bir tarz ile dile getirilmişse de ilgili söylemlerde kadının var oluşundan duyulan rahatsızlığın söz konusu olduğunu belirtmek gerekir. Cafer Çelebi ile tezkire şairlerinin ikilemli söylemlerinin nedenleri birbirinden farklı gözükse de şairlerin kadına karşı yönelttikleri duygusal tarzları birbirine benzemektedir.

Sonuç olarak Tacizade Cafer Çelebi iyi bir tahsil görmüş, Osmanlı Devleti’nin yüksek kademelerinde görev yapmış önemli bir Osmanlı aydını ve entelektüelidir. Tezkireler üzerinden biyografisi okunduğunda her ne kadar şairin “zen-perest” olduğunu iddia eden görüşlere rastlanıyorsa da kendisinin bu gibi bir tutumu olup olmadığı bilinmemektedir. Ayrıca Cafer Çelebi’nin Amasya doğumlu olması ve babasının şehzade II. Beyazid ile olan yakın bağlantısı şairin Amasya’da oluşmaya başlayan edebî zümre ile ilişki içerisinde olduğunu göstermesi açısından dikkate değerdir. Amasya’da oluşan bu edebî zümrenin özellikleri arasında İranî gelenekten etkilenerek heterodoks bir Halveti grup olmaları gösterilebilir. Bu topluluğun diğer bir özelliği ise tek bir örnek dahi olsa kadın şair olarak Mihri Hatun’un bu edebî ortamda kendisine yer edinmiş olmasıdır. Yine bu grup, çoğunluğu “rind-meşrep” şairlerden oluşan bir edebî topluluk görünümündedir. Bu edebî topluluk ayrıca Cafer Çelebi’nin *Heves-nâme* mesnevisinin de hedef kitesini oluşturmaktadır. *Heves-nâme* her ne kadar ilk bakışta “sınırlı bir çevre” için yazılmış olduğu yönünde bir izlenim uyandırıyorsa da eserin konusu ve dili üzerinden yapılacak değerlendirmeler eserin

genel okuyucu için de kaleme alınmış olabileceğini akla getirir. Cafer Çelebi, Osmanlı toplum yaşamında özellikle kadın / erkek ilişki biçimlerini merak eden bir kesim için de eserini oluşturmuş gibidir. Böylece okurlar ya da dinleyenler bu eser vesilesiyle kadın / erkek arasında bir aşkın nasıl yaşanması gerektiği ve kadın / erkek rolleri hakkında bilgi sahibi olabileceklerdir. Cafer Çelebi'nin eserinin ana hikâyesi üzerinden yapılacak olan bir değerlendirmede ise ilk olarak eserin konu dağılımına bakmak gerekir. Bu eserin bir aşk hikâyesi olmasından dolayı ana konunun aşk olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu bölümde aşkın ele alınış biçiminde ise Cafer Çelebi'nin kadın sevgilisine karşı yönelen duygusal ifade tarzının iki yönlü (şehvet ve iffet) olduğu sonucuna varılmış ve öne çıkan bu ifade şekli “paradoksal duygusal tarz” olarak adlandırılmıştır.

Cafer Çelebi'nin kadın sevgilisine karşı yönelen bu tarz, 16. yüzyılın tezkire şairlerinden Âşık Çelebi ve Latifi'yi de gözlenmiştir. Tezkire şairlerinin *Heves-nâme*'den ve Cafer Çelebi'den haberdar oldukları bilinmektedir. Öte yandan buradan, Âşık Çelebi ve Latifi'nin yalnızca Cafer Çelebi'nin *Heves-nâme*'sini okuyarak bu tarzı benimsedikleri ya da bu tarzın ilk kullanan şairin Cafer Çelebi olduğu gibi anlamlar çıkarılmamalıdır. Zira bu bölümdeki ana husus tezkire şairlerinin de Cafer Çelebi ile benzer bir şekilde kadına yönelen paradoksal tarzı, Mihri Hatun ve Zeynep Hatun'u anlatırken kullanmalarıdır. Bu anlamda Cafer Çelebi ile bu grup arasında kadına bakış açısı anlamında bir duygudaşlık göze çarpmaktadır. Kadınlara karşı ortaya konulan bu paradoksal duygusal tarz, Cafer Çelebi'nin kendi dönemi ve sonrasında duygusal topluluklar oluşumuna da zemin hazırlamışa benzer. Bu bölümde, şairin kadın sevgilisine yönelik “paradoksal duygusal tarz”ının zamandan bağımsız bir üst başlık oluşturarak, bu tarzı

benimsediği düşünölen başka şairlerle arasında bir tür duygusal topluluk oluşturduğu öne sürölmüştür.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: HÜZÜNLÜ DUYGUSAL TARZ: CELİLİ VE

HECR-NÂME MESNEVİSİ

İdeal Aşk

*Nāgehān gördüm ol meh-i ra 'nā / Oldı gün gibi karşıdan peyda
Hayret irüp zebānum eyledi lāl / Maḥv oldum yirümde zerre-miṣāl
Ol peri-veş çü hayretim görmiş / Bu ne divānedür diyü şormiş
Nice maṭem tuta bu sinesi çāk / Kim başına koyar şabā gibi ḥāk
Yaresi bir zebān-ı ḥāl gibi / Süsen-i gülşen-i melāl gibi
Ḥāke sürer yüzini lāle gibi / Yaş döker kaṭre kaṭre jāle gibi
Şacı kuşlara āşiyāne midür / Kendi Mecnūn gibi nā-tüvān mıdur
Bu 'l-'acep şekli var bu dīv gibi / Kendüye söyler ehl-i rīv gibi
Dīv ise bizden anı dūr eylen / Dāyire rem idüñ buḥur eylen
Didiler dīv şanmañ ādemdür / Belki ḫudsiler ile hem-demdür (Hec.
167-168)*

Bu bölümde Hamidizade Abdülcelil Efendi ya da bilinen adıyla Celili'nin 16.

yüzyılda kaleme aldığı *Hecr-nâme* başlıklı mesnevisi incelenecektir. Birinci ağızdan bir anlatı olan *Hecr-nâme*, Celili'nin hamsesinde yer alan dördüncü mesnevidir.

Hecr-nâme'den alınan yukarıdaki epigrafta yer alan beyitlere göre sevgilisini ansızın karşısında gören şair, ne yapacağını bilemez hâlde heyecandan dili tutulmuştur.

Sinesi yaralı, beli bükük ve gözleri yaşlarla doludur. Saçı kuşlara Mecnun'un saçları gibi yuva olmuştur. Sevgilisine göre bu şekilsiz adam âdeta iblisi hatırlatsa da onun bu garip hâli muhtemelen dervişlikle ilişkilidir. Celili, aşkından dolayı devamlı kederlidir ve ağlamaktadır. Gözyaşları dinmez, benzi sararıp solmuş, vücudu zayıflamış ve beli bükülmüştür. Kısacası divan şiirinin klasik kurgusunda âşık olan kişiden beklenen her şey Celili'de açıkça gözlenmektedir. Hüznün başat rol oynadığı

Hecr-nâme, divan edebiyatının klişe aşk kurgusuna karşılık gelir. Her ne kadar *Hecr-nâme* ve bu anlatının kahramanı olarak Celili, ilk bakışta klasik bir aşk hikâyesinin klişe bir kahramanı olarak okunabilirse de bakış açısı, şairin kendi hikâyesini anlatırken niçin “klişe bir metin” ve “klişe bir kahraman” seçtiği sorularına yöneltirirse şaire ve şiirine daha farklı bir perspektifle yaklaşılabilecektir. Çalışmanın sözü edilen bölümünün oluşturulmasındaki temel amaçlardan biri de klişe görünen bir hikâyeye daha farklı nasıl yaklaşılabileceğinin sorgulanmasıdır. Rosenwein ve Cristiani’ye göre basmakalıp sözler, halkın beklediği ve değer verdiği duyguları açığa vururlar. Şairlerin ya da yazarların kullandığı bu basmakalıp sözlerin görmezden gelinmesi yerine eğer hitap ettiği grubun görüşleri ve değerleri hakkında da fikir verdiği düşünülürse, şairlerin içinde bulundukları duygusal topluluklar hakkında da bilgi taşıdıkları görülecektir (Rosenwein ve Cristiani *Duygular Tarihi Nedir?* 71-72). Bir diğer deyişle klişeler, basmakalıp ifadeler gibi görünseler de aslında yeni pek çok bakış açısına kapı aralayabilirler. Bu bakışı açısıyla *Hecr-nâme* yeniden okunduğunda şair, eseri aracılığıyla bir yandan akıl sağlığının yerinde olmadığına yönelik eleştirilere cevap verirken; diğer yandan sosyal hayatında kuramadığı ilişki ağlarına edebî eseri vasıtasıyla ulaşabilmenin yollarını arıyor görünmektedir. Bu önermenin doğrulanabilmesi için öncelikle 16. yüzyıl tezkirelerinden ve *Hecr-nâme*’den hareketle Celili’nin kişiliğine, sosyal durumuna, ulaşmayı hedeflediği kitleye ve yazma sürecine odaklandıktan sonra, öne çıkan ilişki ağı / ağları ile eserini “iletişimsel bir araç” olarak nasıl kullandığı meselesine odaklanılacaktır. İkinci kısımda ise eserin içeriği analiz edilerek ilk bölümde elde edilen bilgilerle, *Hecr-nâme* mesnevisinde önce çıkan duygusal ifadeler beraber okunarak Celili’nin sevgilisi için kurguladığı “hüzünlü tarz” üzerinde durulacaktır.

Sonrasında bu duygusal tarzın bir “duygu topluluğu” oluşturup oluşturamayacağı meselesi tartışılacaktır.

Hecr-nâme dört yüz seksen beş beyitten oluşan küçük bir mesnevidir. Bu eser üzerine doğrudan yapılan tek çalışma Hüseyin Ayan’a aittir. Ayan, *Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi*’nde yayımladığı “Celili’nin *Hecr-nâmesi*” başlıklı çalışmasında, eseri transkribe etmiş ayrıca bu eserin hangi Celili’ye ait olduğunu tespit ederek şairin doğum yeri ve eserleri hakkında detaylı bilgiler vermiştir (155-172). Bu bölümde, *Hecr-nâme* mesnevisi üzerine yapılacak olan incelemede Ayan’ın hazırladığı inceleme metni kullanılacaktır. Araştırmacının ayrıca Celili’nin *Leylâ ve Mecnun* mesnevisi üzerine bir çalışması ile “Hâmidî-zâde Celili” ve “Celili’nin Mehek-nâmesi” başlıklı makaleleri de bulunmaktadır. Haluk Gökalp de *Eski Türk Edebiyatında Manzum Sergüzeşt-nâmeler* başlıklı incelemesinin bir bölümünü *Hecr-nâme* mesnevisine ayırmıştır. Gökalp, *Hecr-nâme*’yi manzum sergüzeşt-nâmeler kategorisi altında incelemiştir (179-212).

Celili üzerine çalışan araştırmacılardan bir diğeri Şevkiye Kazan Nas’tır.

Araştırmacı, Celili’nin *Husrev ü Şîrîn* mesnevisi üzerine *Hâmidî-zâde Celilî Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Husrev u Şîrîn Mesnevisi (İnceleme-Tenkidli Metin)* başlıklı bir yüksek lisans tezi hazırlamıştır. Bu tezde Şeyhi ve Hamidizade Celili’nin eserlerini karşılaştırmalı olarak incelemiştir. Sonrasında Celili’nin *Leylâ vü Mecnûn Mesnevisi (İnceleme-Metin)* adını taşıyan kitabını yayımlamıştır. Kazan Nas’ın *Celili Divânı (İnceleme-Metin)* başlıklı kitabı ise Kültür Bakanlığı’ndan çıkan son çalışmasıdır. Arzu Atik de *Celilî Divanı (3b-46a) (İnceleme Metin)* adlı yüksek lisans tezini Celili ve *Divan*’ı üzerine hazırlamıştır. Doktora çalışması olan *Celili’nin Leyla*

ve *Mecnun 'u ve Nizami 'nin Leyla ve Mecnun 'u ile Karşılaştırma*'da ise Celili ve Nizami'nin eserlerini karşılaştırmalı olarak incelemiştir.

Bu doğrultuda Celili'nin *Hecr-nâme*'si üzerine yapılan çalışmalar oldukça sınırlıdır. Araştırmacıların bu eserle yeterince ilgilenmemelerinin nedeni olarak eserin orijinalliğine getirilen eleştiriler gösterilebilir. Orhan Kemal Tavukçu "Ayrılığın Terennümü: Eski Türk Edebiyatında Firâk-nâmeler" başlıklı makalesinde *Hecr-nâme* üzerine bir tespitte bulunarak *Hecr-nâme*'nin orijinal bir eser olmadığını dile getirir: "Hecr-nâme, müellifi Celîlî (1487-1569)'nin iddia ettiği gibi orijinal bir eser değil, Halîlî (ö. 1485)'nin Fûrkat-nâme adlı eserinin, kanaatimizce, eksik bir kopyasıdır" (Tavukçu 209). Gökâlp de *Hecr-nâme* ve *Firkât-nâme*'nin olay örgüleri arasında ciddi benzerlikler olduğunu, "her iki eserde de [gidilen] şehirde karşılaşılan güzele âşık [olunması ve] gencin sevgilisine kavuşma [çabasıyla], bu kısa [sürelî] kavuşmanın" ayrılıklarıyla sonuçlanması motifleri açısından birbirlerine benzediğini, bu nedenle *Hecr-nâme*'nin orijinal bir eser olmadığını dile getirir. Öte yandan, Gökâlp'e göre hikâyelerin farklı şekilde sonuçlanması, gerçek mekân kullanımı, tasvir zenginliği gibi konular açısından *Hecr-nâme* ve *Firkât-nâme* birbirinden belli ölçülerde ayrılırlar (*Eski Türk Edebiyatında...* 196).

Tüm bunlardan hareketle hem yapılan az sayıda çalışma hem de *Hecr-nâme*'nin özgünlüğü üzerinden yürütülen tartışmalar *Hecr-nâme*'nin incelenmeye değer bir eser olmadığı izlenimini uyandırıyor. Burada üzerinde durulması gereken husus, eserlerin özgünlüğü ya da klişeliği üzerinden yapılan araştırmaların ötesine geçilip geçilemeyeceği meselesidir. Dolayısıyla ilgili bölümde, klişe ve kopya bir eser olduğuna işaret edilen *Hecr-nâme* mesnevisine daha farklı bir perspektifle bakılmasının imkânları sorgulanacaktır. Bir diğer deyişle bu bölümde, birinci

ağızdan bir aşk anlatısı olarak *Hecr-nâme*'de şairin kendisini niçin klişe bir mesnevîde klasik bir âşık olarak kurgulamayı tercih ettiği meselesine odaklanılacaktır. Zira Celili ile aynı dönemde yaşayan Zaifi, birinci ağızdan kaleme aldığı mesnevisinde “dört yaşından başlayarak yaşlılık yıllarına kadar geçen dönemi [...] başından geçen aziller, seferler, yolculuklar vb. ilginç hâdiseleri konu ed[erek]” anlatmıştır (21). Celili de eğer isteseydi-ki aldığı eğitimler onun şairliğinin hayli kuvvetli olduğunu göstermektedir-kendisini Zaifi'nin otobiyografisinde yaptığı gibi farklı kimlikleriyle daha farklı şekilde kurgulayabilirdi. Öte yandan o bunu tercih etmedi. Bunun yerine eserinde kendisini yalnızca “âşıklık” özelliğine vurgu yaparak kurgulamayı tercih etti.

A. İletişimsel Durum: Celili'nin İlişki Ağları

Bu bölümde öncelikle Celili'nin biyografisi üzerinde durulacaktır. Daha sonra eserini kaleme alırken sahip olduğu koşullar, eserini kim için ne amaçla yazdığı, eğer varsa iletişimde olduğu sosyal grupların özellikleri ve şairin bu gruplarla nasıl iletişime geçtiği konusu tartışılacaktır.

Hamidizade olarak bilinen Celili, H. 893 (1487-1488) Bursa'da doğmuştur. Asıl adı Abdülcélil olan şairin dışında, Celili mahlasını taşıyan üç şair daha vardır. Bunlar Edirneli Celili, Bursalı Celili ve Kadı Celili'dir. *Hecr-nâme*'nin yazarı olan Celili, Hamidizade Celili'dir (Ayan *Celili'nin Hecr-nâmesi* 167-168). Kaynaklarda Celili'nin doğum tarihi hakkında bilgi bulunmasa da *Husrev ü Şîrîn* mesnevisinin telif tarihinin verildiği son bölümünde, şairin yirmi beş yaşında olduğunun belirtilmesinden dolayı Celili'nin doğum tarihinin H. 893 (M. 1487-1488) olduğu düşünülür.⁵⁸

⁵⁸ Bir diğer yandan bu tarih üzerinde biraz düşünmek gerekir. Zira İsmail Ünver Celili'nin babası Hamidi üzerine yazdığı makalesinde Celili'nin doğum tarihi olarak belirlenen 1487 tarihine şüpheyle

İsfahan’da doğan Mevlâna Hamidi (Celili’nin babası) (Ayan 155) İstanbul’a gelmeden önce birçok yer dolaşmıştır (Ünver “Hâmidî’nin Türkçe Şiirleri” 197). Daha sonra İstanbul’a gelen Hamidi, Fatih Sultan Mehmed Dönemi’nde padişah nedimliği görevinde bulunmuştur. Bu görev sırasında her tür iltifat ve inayetlerden yararlanan Hamii, 20 sene süren saadetini *Hasbihâl-nâme*’sinde oldukça detaylı bir şekilde anlatmıştır. Padişahın cömertliği karşısında saraydaki konumunu korumak için elinden geleni fazlasıyla yapmışsa da H. 881 senesinde Kefe Fethi’nin kutlandığı bir âyin esnasında, padişahın verdiği iki cariye yerine “biraz tarla ile iki öküz bahş etse idiniz de kûşenişîn olsaydım” demek gafletine düşmesi, izzet ve itibarına çok büyük zarar vermiştir. Bu söz ile ne büyük bir hata yaptığını “Bursa’ya I. Murad türbe ve imaretine şeyh olarak” atandığında anlamıştır. Bu göreve gitmemek için çabalasa da sonrasında pek çok kere Fatih’ten özür dilese de Hamidi yaşadığı bu olay neticesinde bir daha saraya kabul edilmemiştir (İsmail Hikmet Ertaylan *Külliyât-ı Dîvân-ı Mevlânâ*... 2-26). Celili babasının yeni görev yeri olan Bursa’da dünyaya gelmiştir. İyi bir medrese eğitimi almıştır. Sehi Beg, Celili’nin eğitimli olduğunu “‘Ulûmı tertîb üzre görmüştür” diyerek ifade eder (HB 149). Âşık Çelebi, “Unfuvân-ı şebâbda tahşîl-i ‘ulûma sülûk tarîk-i mu‘tâdan revân olup ğayet-i hareketin hıdmet-i mevâlî-i mütekâ‘ idine ırgürmüştür” diyerek yine şairin iyi eğitimine vurgu yapar (MŞ 480).

Şairin iyi eğitimi kadar şairliği de tezkire yazarları tarafından takdir edilir. Örneğin, Âşık Çelebi, Celili’nin “gerçekten şâ‘ir ve envâ‘-ı nazma kâdir” olduğunu dile

yaklaşılması gerektiğini öne sürer. Eğer bu tarih doğruysa Celili’nin babası Celili doğduğunda 83 yaşında olmalıdır. Bkz. İsmail Ünver. “Hâmidî’nin Türkçe Şiirleri.” *Türkoloji Dergisi*, sayı 6, 1974. 199.

getirir. Ayrıca “Eş‘arı rāsiḥ ü raşin ve nazmı kavī vü metindür. Ėazeliyyātı yek-dest ü hemvār ve meşneviyyātı çāşnīdārdur” diyerek Celili’nin şairliğini över (*Ėşık Çelebi Meş‘a’irü’ş...* 480-481). Latifi de “‘ilm ve ma‘rifet āşüftesi ve fażl u kemālün rubūde ve ālüftesidür” diyerek Celili’nin iyi şair olma yolundaki çabasını öne çıkarır.

Bununla birlikte Latifi’nin, sözlerini “manzūmāt-ı Fursi 123üher tetebbu‘ itmiş tarīķ-ı nazma mücidd ü tālib ve meşneviyyātı eş‘arına Ėālībdür” şeklinde devam ettirmesi şairin yabancı dil bilgisinin şairlik yeteneğindeki önemine işaret eder. Latifi ayrıca “[z]ebān-ı Türkīde cevāb-ı penc-genci ve ṭab‘-ı dürer-bār u güher-senci vardur” yorumuyla şairin şiirde ayırt edebilme gücüne vurgu yapar (TŞT 175). Ahdi ise tezkiresinde Celili’nin bir hamse yazarı olduğunu vurgulayarak onun mesnevilerini ve şiirlerini başarılı bulduğunu dile getirir:

Semt-i şi‘re cüz‘ī zamānda mümāreset-i küllī gösterüp aķsām-ı nazma kādir olmuş ‘ale’l ḥuşuş tarz-ı meşnevīde māhir ve teşḥīr-i ma‘ānīde sāḥir kimse imiş. Sābıķan zebān-ı Türkī’de ḥamse dimişdür. Her bir kitābı maķbūl-i şu‘arā-yı zamān ve pesendīde-i zurefā-yı cihān olmuş ve her bir kitābı ḥikāyāt-ı Ėarībe ile ārāste ve elfāz-ı dil-firīb ile pirāstedür (GŞ 128)

Yine Celili’nin *Hamse* yazan şairler arasında yer alması; ayrıca *Hecr-nāme*’yi tamamladığında (H. 915 / M. 1509-1510) henüz 22 yaşında olması şairlik gücünü gösteren işaretlerden birkaçıdır: “Tokuz yüz on beş irmişti tarih / Ki silk-i nazma geldi Hecr-nāme; Hazan-nāme hem itsem n’ola namın / Gül-i sad-berkden son yazdı hame” (Hec. 172).

Dört padişahın da dönemine tanıklık eden Celili, II. Bayezid zamanında doğmuş, “I. Selim ve I. Süleyman zamanında şöhet bulmuş ve II. Selim zamanında” ise vefat etmiştir (Kazan Nas *Celili Husrev ü Şirîn* 11).

Celili hakkında tezkirelerde genellikle konuşmayı sevmediği ve yalnızlıktan hoşlanan bir mizaca sahip olduğu bilgisi üzerinde durulmaktadır. Âşık Çelebi, Celili'nin toplumdan kopuk bir kişi olduğunu ve yalnız yaşadığını dile getirir: “Ol zemānlarda daḥī ekşeri ḥâlde ḥalvet-nişīn ü ‘uzlet-güzīn imiş” (MŞ 480). Latifi de Âşık Çelebi'nin söylediklerine paralel olarak Celili'nin halktan uzak olduğunu ve yalnız yaşadığını bu sürede çokça yazı yazarak zamanını geçirdiğini söyler: “Ḥalktan ‘uzleti ve ‘avāyıkdan ferāḡati vardır. Dā‘imü‘d-dehr inzivā ve ‘uzletde olmaḡla te‘lif ü taḥrīre keşret-i iştiḡāl göstermiş” (TŞT 175). Celili'nin toplumdan kopuk bu hâlleri, Âşık Çelebi'nin de merak duygusunu uyandırmış ve onu konuşturmak için değişik yöntemler denemesine neden olmuştur. Örneğin bir karşılaşmalarında Celili'ye ait olduğunu bildiği bir şiiri yanlış okuyan Âşık Çelebi, bu yolla Celili'yi konuşturmaya çalışmıştır. Nitekim bu çabasında başarılı da olur. Celili'nin konuşmasını fırsat bilen tezkire şairi bu kez de şairden şiirleriyle ve diğer şairlerle ilgili bilgi alma hevesine kapılır. İlk olarak Âşık Çelebi, Celili'ye yazmakta olduğu *Şehname* mesnevisini tamamlayıp tamamlamadığını, eserinin yarısını tamamladığını öğrendiği şaire bu kez Zati ve Hayali hakkındaki düşüncelerini sorar:

Bir gün Kāzī ḥammāmı'nda rāst geldüm, yanına vardum. Kendünün a‘lā gazellerinden bülend-āvāz ile bī-ma‘nā vü nā-merbūt ḡayr-ı mevzūn okıdum. Biñ baş güzeller vaşfinda diyüp ve nergis-i cemmāşlar medḥinde naşb-ı ‘aynī gibi şakınduḡı ser-āmed beytlerinün başın yardum, gözün çıkardum. Başın şalagördi āh idegördi. Olmadı, bī-iḥtiyār bu gazeller benümdür diyü taşrīḥ eyledi ve ben böyle didüm diyüp ıslāḥ u taşrīḥ eyledi. Furşat buldum ne ile eglenürsünüz didüm kitābcıklar bulunur didi. Sizi Şeh-nāme terceme ider dirler vāḡı‘mıdur didüm vāḡı‘dur didi; yarısı oldı mı didüm kandaḡı yarısı ümmıddür ki Allah’dan ‘ināyet ve evliyāu’llāhdan himmet irişe temām idevüz didi. Zātī ve Ḥayālī şıḥhatde idiler, anları şordum işte hep ma‘lūm diyüp kaṭ‘-ı kelām itdi. (MŞ 482)

Âşık Çelebi ve Celili'nin bu diyalogu onların birbirleriyle iletişim hâlinde olduklarını göstermesi açısından dikkate değerdir. Ayrıca, Âşık Çelebi'nin Celili'ye “Sizi Şeh-nāme terceme ider dirler vāḡı‘mıdur” şeklindeki sorusu, edebiyat çevrelerinin

Celili'yi yakından takip ettiklerinin göstergesidir. Diğer bir deyişle 16. yüzyıl edebiyat camiası, Celili'yi tanımakta ve neler yaptığını merak etmektedir. Âşık Çelebi'nin 16. yüzyılın ileri gelen şairlerinden Zati ve Hayali hakkında Celili'nin ne düşündüğünü öğrenmek istemesi, bir taraftan şairi konuşturma çabası olarak yorumlanabileceği gibi diğer taraftan Celili'nin şairliğinin kuvvetini göstermesi açısından da dikkate değerdir.

Âşık Çelebi'nin Celili ile diyalog kurma çabasının bir benzeri Gelibolulu Ali'de de görülür. Celili'nin suskunluğunu bozmak ve ne düşündüğünü öğrenmek için pek çok yol deneyen Ali, sonunda Celili'yi konuşturmayı başarır da onun ağzından alabildiği tek cümle “Hücum-ı ğāmūm baña ağız açdurmaz ne söyleyeyin” olur (KA 123). Gelibolulu Ali'nin anlattığı bu anekdotta yer alan bu ibare, doğru ya da yanlış olmasından bağımsız olarak devrin bakış açısını göstermesi açısından dikkate değerdir. Eğer bu sözü Celili gerçekten söylemiş ise bu söz ile edebiyat camiasına “şairliğim de âşıklığım da kuvvetli” mesajını vermektedir. Çünkü gam, âşıklığın en önemli özelliklerindendir. Ayrıca sözü edilen ifade ile şair, âşıklık gücünü şiir bağlamından gündelik hayatına da taşımış olur. Böylece en iyi şairin kendisi olduğu mesajını, devrin edebiyat çevrelerine iletir. Eğer bu söz Celili tarafından söylenmemiş, Ali tarafından kurgulanmış ise bu kez, 16. yüzyıl tezkire şairlerinin dünyasında “garip” özellikleri ile tanınan bir şairin farklı davranışlarının nedeni “âşıklık” gibi şiir yazmak için önemli bir kriterle açıklanarak normalden farklı davranışlar güzel bir nedene bağlanmış gözükmektedir.

Celili'nin garip davranışları, suskunluğu ya da yalnızlığı ile sınırlı değildir. Âşık Çelebi tezkiresinde Celili'nin hamamda kimse yoksa hamama girmediğini, hamamda tıraş olmadığını ya da çarşıdan bir akçaya aldığı ürünü iki akça verip taşıttırdığını anlatır: “Ḥammāma tenhā girmez ve ādem iki üç olmayıcaḵ dellāke başın terāşa rızā

virmez imiş. [...] Hammāma ayda bir girer ve çār-sūda bir aqçalık nesne alsa bir gayrı kimesneye götürdüp götürene iki aqça virürdi” (MŞ 480-481). Harun Tolasa *Sehî, Lâtîfî ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırmaları ve Eleştirisi* başlıklı çalışmasında, Celili’nin durumunun “herhangi bir coşkunluk, taşkınlık ve basit bir dengesizlikten çok öte, açıkça bir aklî bozukluğun ifadesi” olduğu görüşündedir (142). Çünkü tezkire şairleri her ne kadar Celili’nin kuvvetli bir şair olduğu konusunda hem fikir olsalar da onun tıbbi açıdan aklını kaybettiğine dair ifadeler de tezkirelerinde yer verirler. Kınalızade Hasan Çelebi, Celili’nin danışment olduktan sonra aklını yitirdiğini, insanlarla selamlaşmayı kestiğini söyler: “dānişmend olduktan sonra ‘aklına ihtilāl gelüp terk-i temennā-yı cāh ü celāl idüp” (TŞ 268). Âşık Çelebi, Celili’nin aklını kaybettiğini “[v]e bi’l cümle andan fūnūn-ı cūnūn u şūcūn-ı mūcūna delālet ider haylî etvār zuhūr eyler” ibaresi ile dile getirir (MŞ 480). Sehi Beg de *Heşt-bihişt*’te “Āhır ferāğat idüp tasavvufa meyl eyledi. Soñradan dimāğına ihtilāl yitişüp Allāh emrine vardı” ifadelerine yer verir (HB 149). Sehi Beg’in tasavvuf eğilimi sonrasında Celili’nin aklını kaybettiğini söylemesi devrin deliliğe bakış açısını göstermesi açısından dikkate değerdir: “Bu hal ve tavırlar, tasavvuf ve dervişlik yolunda olduğu ya da öyle bir yolda sonuçlandığı takdirde tezkirecilerde olumlu karşılandığı açıkça hissedilir” (Tolasa *Sehî, Lâtîfî ve Âşık*... 142).

Tasavvuf yolunda ortaya çıkan delilik, erken modern Ortaçağ toplumlarından biri olan Osmanlı edebî topluluğu için kabul edilebilir görünmektedir. Bu kabulün altında dervişlerin davranışlarında görülen acayip ve garip tavırların etkisi olduğu düşünülebilir. Hatta bu tavırları sergileyen kişiler “muvalleh” adıyla anılmaktadır. Eyüp Öztürk, “Muvalleh Kavramı Üzerine” başlıklı makalesinde bazı dervişlerin “muvalleh” olarak nitelendirildiğini, bu kişilerin “tasavvufun yerleşik inanç ve

uygulamalarına muhalif tavırlar sergileyen dervişler olduğu[nu]” dile getirir (Öztürk 35). Öztürk, yazısında bu terimin “sadece Kalenderî, Haydarî, Rifâ’î tarikatlerine mensup kimseler değil belli bir tarikata mensup olmayan meczup nitelikli dervişler için de” kullanıldığını söyler. Muvelleh kelimesi Arapça “veleh” kökünden türetilmiştir. Öztürk, “veleh” kelimesi üzerine yaptığı araştırmalarda kelimenin “hüzün, şiddetli vecd, üzüntü, sevinç veya korkudan dolayı aklın gitmesi, hayrete düşmek, çılgına dönmek, kendini kaybetmek gibi anlamlara gel[diğini tespit eder]” (36). Ayrıca Öztürk, muvelleh kelimesinin “aşk veya üzüntüden dolayı kendini kaybetmiş, çılgına dönmüş kişi”ler için kullanıldığını da dile getirir (37). Ancak kaynaklarda, Celili’nin tasavvufla ilgilendiğine ya da derviş olduğuna dair Sehi Beg’in tezkiresi haricinde doğrudan bir ifadeye rastlanmamaktadır. Bununla birlikte tezkirelerde Celili’nin gündelik hayattaki görüntüsünün bir derviş anımsatır nitelikte olduğunu da belirtmek gerekir. Âşık Çelebi tezkiresinde Celili’nin üryan bir vaziyette sokaklarda gezdiğini dile getirir: “Âhır kabā vü tâcî terk ve kemer-i tecridi biline berk idüp ‘uryan-ser ü bürehne-pā mest ü şeydâ tek ü tenhâ gâh geşt-i kûh u şahrâ ve gâh seyr-i deşt ü deryâ ider” (MŞ 480). Celili’nin yarı çıplak vaziyette sokaklarda dolaşması Kalenderî dervişleri hatırlatır niteliktedir. Ahmet Yaşar Ocak “müvelleh” kavramının özellikle Kalenderî dervişler tarafından kullanıldığını, Lamii’den alıntılacağı Şeyh Süleyman-ı Türkmânî-i Müvelleh’ten bahsederek gösterir. “*Nefehâtü’l-Üns*’te bu şeyhin Dımaşk’ta yaşadığını, çirkin bir kıyafet ile - muhtemelen yarı çıplak- dolaştığını ve şer’i emirlere [kayıtsızlığıyla] şöhet yaptığını, mesela namaz kılıp oruç” tutmadığını dile getirir (*Osmanlı İmparatorluğu’nda Marjinal...* 35). Her ne kadar Kalenderî dervişler ellerinde yaz kış gezdirdikleri yelpazeleri ve başlarına taktıkları çiçeklerle tanınmasa da Celili’nin farklı görüntüsüyle bir derviş anımsattığı rahatlıkla söylenebilir: “Elinde elbette yaz

u kış bir bād-bîz muḳarrer ve başında müzevvece-i bār-girān ve ḳaba şarîḳ her faşlda üstinde bir top çiçek ser-berdür” (MŞ 481). Gelibolulu Ali de Celili’nin Bursa çarşısında derbeder bir şekilde dolaştığını şu şekilde anlatır: “Sene seb’a ve seb’in ve tis’a mie eşnâlarında bu ḥaḳîr kendüyi gördüm ve rûzgâra incinmiş kimse ile mükâlemeden ferâgat itmiş imâmâne mücevvezesi ber-ser şûfîyâne imâmesi muraḳḳa’ câmesi gibi der-ber Burusa çârsûlarında gezerdi” (KA 122).

“Kalenderîliğin en çok uyulan esas erkânlarından biri [olan] seyahat” de Celili’de karşılığı olan davranışlar arasındadır (Ocak *Osmanlı İmparatorluğu'nda Marjinal...* 165). Celili bir dönem ortadan kaybolmuş hatta çevresi tarafından öldü zannedilerek altı akça olan ulufesi kesilmiştir: “terk ü tenhâ gâh geşt-i kūh u şahrâ ve gâh seyr-i deşt ü deryâ ider. Fevt oldı diyü Murâdiyye zevâ’idinden olan altı akça ‘ulûfesin keserler” (MŞ 480). Celili sonrasında ortaya çıkmışsa da ortadan kaybolduğu dönemde bir derviş gibi seyahat etmiş olabilir. Yalnızca bu bilgilerden hareketle Celili’nin Kalenderî olup olmadığını söylemek güç görünse de şair bu görüntüsüyle ve davranışlarıyla bir dervişi anımsatmaktadır.

Celili her ne kadar tezkire şairleri tarafından çoğunlukla garip davranışlarıyla tanınsa da aldığı eğitim ve şairliği ile kendisini Osmanlı edebiyat zümresine kabul ettirmiş, nitelikli bir şairdir. Hem gündelik hayatında hem de eserinde şairliği, âşıklığı ve divaneliği ile öne çıkan Celili’nin bu kavramları vurgulaması boşuna değildir. Nitekim divan edebiyatında yer alan aşk hikâyelerinde, şairler arasında âşık tipinin özellikleri açısından ortak bir görüş vardır. Bu bakış açısına göre âşığın özellikleri her şair tarafından bilinmekte ve şairler bu özellikler çerçevesinde yarattıkları tiplere aşk yaşatmakta ya da yaşamaktadırlar. “Salt âşıktan bahsedilen beyitlerde dahi şâir kendini kastetmekte ve övünmektedir” (Pala “Aşk” 47). Diğer bir deyişle âşık ve şair

aslında aynı kişidir. Divan şiirinde aşkın nasıl yaşanacağı belli kurallara bağlıdır.

Aksi söz konusu olduğunda onun adı zaten aşk olmayacaktır. Genel çerçeveye bakıldığında her âşık kanlı gözyaşları döker, sararıp solar, uykusuz günler geçirir, hüznü onu esir alır ve türlü acılar çeker. Divan şiirinde yer alan âşık, özellikleriyle şairler tarafından kabul gören bir tiptir ve aşk anlatılarının olmazsa olmazıdır.

Mehmet Kaplan, Türk edebiyatında başlangıçtan kendi dönemine kadar olan edebiyat eserlerini incelediği *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar* başlıklı kitabının “Leyla ve Mecnun” bölümünde, divan şiirindeki “âşık” tipinden bahseder.

Örneklerin büyük bir kısmının Mecnun üzerinden verildiği âşık tipi, doğduğundan itibaren gamla dolu bir ıstırap kahramanıdır (Kaplan 130). Ayrıca âşık, “düta (iki büküm), kararsız, sabırsız, yüreği kanla dolu, gözü kan ağlar, çaresiz, mest, şûride, gam yiyen, hayran ve kendinden geçmiş, başı dönmüş, sadık, gönlü kırık, inleyen, güçsüz, zayıf, takatsiz, ayağı bağlı, esir, gözü yaşlı”dır (Pala “Âşık” 47).

Divan şiirinde âşık, aşkı temsil eder. Aşk vuslata ulaşmak için en kestirme ama aynı zamanda en çetin yoldur. Âşık bu yolu tamamlamak için akla değil aşka uyar. Ayrıca “âşık, aşktan ve aşk derdinden kurtulmak istemez. [Âşığın gönlü] gam, keder, sitem-i yâr ile harap olmayınca aşk hazinesi ortaya çıkmaz” (Uzun “Aşk: Edebiyat, Kültür...” 19). Âşık sevgilinin eziyetlerine katlanır. Sevgili ile bir araya gel(e)mez. Âşığın rakipleri de bu aşka daima engel olmak isterler. Âşık ise sevgilisinden ne kadar zulüm görürse görsün, sabırla aşkı için ısrar eder ve asla şikâyet etmez (Pala 47).

Âşık tipi ve onun en büyük temsilcisi olan Mecnun, Arapça “cinn” kökünden türetilmiştir. Anlamı cin tutmuş, deli, divane, delice seven tutkun âşıktır. Michael W. Dols *Mecnun: Ortaçağ İslam Toplumunda Deli* başlıklı kitabında cine tutulmuş bu kişinin ancak bir şair, kâhin ya da deli olabileceğini dile getirir. Bu sebeple İslam’ın

başlangıcından beri Mecnun, herkesin bildiği ama yine de müphem bir terimdir (Dols 26). Er-Râzî sara, melankoli ve akli dengesizlikten mustarip olanların halk arasında “mecnun” olarak ifade edildiğini dile getirir (Aktaran Dols 87). “Mecnun kendini feda eden âşığın simgesi olduğu kadar bütün bencil ve dünyevi arzulardan arınmış dervişin de mecazıdır” (Andrews ve Kalpaklı *Sevgililer Çağı: Erken...* 391). Yine “dinî yükümlülüğe temel oluşturan akli dengeye tam anlamıyla sahip olmadıklarından dinin emir ve yasaklarıyla da yükümlü sayılmayan meczuplara me’hûz (kendinden alınmış), meslûb (akıldan soyulmuş), ma’tûh (bunak), mağlûb (yenilmiş), vâlih (çılgın), behlûl (saf), dîvâne ve mecnun gibi unvanlar da veril[diği]” görülür (Süleyman Uludağ “Meczûb” 285). Meczup Arapça “çekilme” anlamına gelen cezb’den türetilmiştir. Tanrı sevgisine tutularak kendinden geçen kişi anlamına gelen meczup, “divane” kelimesiyle de eş anlamlıdır.

Ortaçağ anlayışında Mecnun’a benzer özellikler gösteren kişilerin kendi dönemlerinde doğrudan deli olduğu düşünülmemekte, dervişlik ve delilik benzer nitelikler göstermektedir. Dols, Mecnun’un durumu için Hristiyan kültüründe yaygın olarak kullanılan “kutsal deli” kavramından yararlanmıştır. Zira “kutsal deli, dışarıdan bakıldığında içinde yaşadığı toplumun kurallarına uymayarak tuhaf davranışlar sergileyen, iç dünyasında ise dinî bir ülkünün peşinde olan yahut mistik deneyimle aydınlanmış kimse” anlamına gelir (Dols *Ortaçağ İslam Toplumunda...* 463). Dols’a göre “kutsal deli” yalnızca Hristiyan öğretisi ile bağdaştırılamaz. O hâlde Müslümanlık için de benzer bir görünüm söz konusu olabilir. Bu anlamda “muvelleh” terimi “kutsal deli” ile ilişkilendirilebilir.

Meriç Kurtuluş ise “Osmanlı’nın Meczûbları ve Mecnûnları: Erken Modern Dönemde Hastaneler ve Deliliğe Bakış” başlıklı makalesinde Evliya Çelebi’nin

Seyahatnâme’inde “Evliya’nın delileri kara sevdadan mustarip melankolik kişiler (131ecnunlar) ve keramet sahibi mistik dervişler (meczûblar) olarak iki gruba ayırdığı”nı dile getirir (100). Ayrıca Kurtuluş makalesinde Evliya Çelebi’nin bu kavramları keyfî kullanmadığını, mecnunun kara sevdâ yüzünden, meczubun ise Allah aşkıyla kendinden geçmek suretiyle aklını kaybettiğini ifade ederek kavramları birbirinden ayırır (107-109). 17. yüzyıl şairlerinden Evliya Çelebi’nin terminolojisine göre mecnun ve meczup kavramları deliliğin farklı tasvirleri gibi görünse de *Hecr-nâme*’de Celili hem mecnun-vari hem de meczup-vari tavırlarıyla kavramları kendi bünyesinde birleştirmiş gözükmektedir. Bu doğrultuda divan şiiri geleneğinde âşıklık, şairlik ve divanelik iç içe geçen kavramlardır. Bu nedenle Celili’nin eserinde bu kavramları bir arada ele alması tesadüfî değildir. Zira Celili’nin sosyal benliğini âşıklık ve şairlik gücü üzerinden kurgulaması, şairin himaye sistemi ile bağlantılarının yetersizliğini gösterir. Örneğin Celili de Cafer Çelebi kadar sarayla kuvvetli ilişkiler içerisinde olsaydı belki de kendisini şiirinde çok daha farklı özellikleriyle kurgulayacaktı. O bunun yerine devrin popüler ölçütlerini kendisine referans aldı. Şairin söz konusu şekilde davranmasında “patronaj sistemi” önemi büyüktür. Bu sistem sayesinde saray ve çevresindeki hamiler, şairler aracılığı ile kendi itibarlarını ve güçlerini pekiştirirken şairler de sarayın himayesi ile hem para ve mevki hem de şöhret kazanıyorlardı. Tûbâ Işınsu Durmuş *Tutsan Elini Ben Fakîrin: Osmanlı Edebiyatında Hamilik Geleneği* başlıklı kitabında bu durumu şu şekilde izah eder: “Devlet yöneticileri, sanatçıları yaptıkları işleri öncelikle kamuya ve sonraki çağlara aktaracak adlarını ölümsüzleştirecek kişiler olarak görürken, sanatçı da bu yolla sanatını maddi ve manevi açıdan rahatça icra edebileceği bir ortam bul[muş oluyordu]” (11).

Ayrıca Osmanlı padişahları tanınmış pek çok şairi dünyanın farklı coğrafyalarından da saraylarına davet ederek onlara çeşitli armağanlar ve bahşişler sunmaktaydı. Böylece padişahlar tanınmış şairlerin vasıtasıyla güçlerini Doğu ve Batı’da erişebildikleri tüm coğrafyalara duyurmuş oluyorlardı. Halil İnalcık’ın *Şair ve Patron* başlıklı kitabında da belirttiği gibi II. Mehmed’in devrin Voltaire’i olarak kabul edilen “İran ve Orta-Asya ortak kültürünün” en popüler temsilcisi olan şair Abdurrahman Cami’ye 5000 altın göndererek şairi İstanbul’a davet etmesi, şüphesiz Fatih’in İslam coğrafyasının en büyük hamisi olarak tanınmasına vesile olmuştur (19-20).

Şairler açısından da saray ve çevresi tarafından himaye edilmek, bir hami tarafından koruma altında olmak büyük önem taşımaktaydı. Bu durum pek çok örneğiyle divan şiirlerine yansımış bir gelenektir. İsen Durmuş, hazırladığı doktora çalışmasında hamilerin şairleri korumalarının bir gereklilik ve gelenek olduğunu, hami konusunda oldukça dertli olan Fuzuli’nin aşağıdaki beyitiyle dile getirir. Bu beyitte hamiyi güle, şairi dikene benzeten Fuzuli onların bu birlikteliğini yani gülün dikenle “dost olmasının geçip giden zamanın bir âdeti olduğunu [vurgular]: Gerçi yohdur i’tibârun medhin it izhâr kim / Âdet-i devr-i zamândur hâra olmak yâr gül” (*II. Selim Dönemi Sonuna...* 104).

Osmanlı şiirinin üzerine kurulu olduğu bu “edebî hamilik” geleneğinin hem şair hem de padişah açısından büyük önem taşıdığı bir ortamda Celili’nin Sultan Selim’den ya da herhangi bir patrondan beklediği himayeyi görememesi şiirlerinde makam ve mansıp talebiyle karşılık bulmuştur. Celili’nin herhangi bir patron tarafından himaye edilmemesi şair Ahi ile kurduğu arkadaşlığın da temel dinamiklerinden birini oluşturmuşa benzer. Nitekim Ahi de Celili ile benzer bir şekilde patronaj sisteminin

dışında kalmış şairler arasındadır. İsen, Ahi üzerine kalame aldığı yazısında, şairin Celili'nin yakın dostu olduğunu, devrin iyi şairleri arasında kabul edildiğini hatta Celili ile birlikte dönemin en ünlü “harabati⁵⁹” şiirler nâzımı olarak anıldıklarını dile getirir. “Benli Hasan” adıyla da bilinen Ahi, “sessiz tabiatı” nedeniyle “Dilsiz Dânişmend” olarak da tanınmaktadır. Varlıklı bir tüccar olan babasının ölümünün ardından şair, ticaretle uğraşmaya başlarsa da annesinin ikinci kez evlenmesine gücenerek Tirsinik'ten İstanbul'a gelmiştir. Geç yaşta tahsile başlayan şair mülazım olduğunda kırklı yaşlarındadır. Şiir ve nesirleriyle Yavuz Sultan Selim'in dikkatini çekse de çevresindekilerin telkinleriyle Sultan Selim'in Bursa Beyezid Paşa Medresesi müderrisliğini küçümsemesinin padişahı kızdırması ona yeni görev verilmemesiyle sonuçlanır. (İsen “Âhî” 527). Bu durumdan dolayı padişahı gücendiren Ahi'nin ömrü perişanlık içinde geçecektir. Celili'nin Ahi ile olan arkadaşlığı ise medrese yıllarına dayanmaktadır (Hasan Aksoy “Celîlî, Hâmidîzâde” 269). İki şair zamanlarını devrin meşhur meyhaneleri Efe ve Yani Meyhanesi'nde geçirmekte, zarifler ve şairlerle beraber bulunmaktadırlar. Meclislerde konuşmayan yalnızca dinleyen Ahi, Nakşibendi şeyhi Şeyh Mahmud Efendi'ye intisap etmiştir (İpekten *Divan Edebiyatında Edebî...* 76-77). Âşık Çelebi, Celili ve Benli Hasan'ın arkadaşlığının Galata civarındaki meyhanelerde başladığını, burada dostluk kurduklarını dile getirir. Bir işret meclisinde Celili, Ahi'ye şiirlerini okumuş ve şiirleri için ondan iltifat beklemişse de Ahi'nin Celili'ye verdiği tepki oldukça enteresan olmuştur:

Ol dañı Hüsrev ü Şîrîn diyüp merhûm ile bir mey-ğânede cem' olup kendü
ebyâtın ceste ceste belki deste deste okıyup sen dañı kitâbuñdan ba'zı ebyât okı
diyü ibrâm itmiş. Âhî aslâ muqayyed olmayup Celîlî şimdi yüz dâne ğazel didüm,

⁵⁹ Vaktini meyhânedede geçiren, meyhâne müdâvimi, içkiye düşkün; üstüne başına önem vermeyen, süflî, pejmürde.

adın Gül-i şad-berg kodum diyü germ olup birkaç ğazel okıdukdā Āhī'nūñ cānına geçüp, Şad-berġün ile ağzuñı sikem varak varak diyü cevāb virmişdür. (MŞ 394-395)

Ahi ve Celili düzensiz ve perişan geçirdikleri yaşamlarıyla birbirlerine yakın bir tablo çizerler. Her iki şair de sessizlikleri ve devrin padişahlarından bekledikleri himayeyi görememeleri açısından birbirlerine benzerler.

Celili'nin himaye sistemine dâhil olamamasının yanında, erken denebilecek bir yaşta babasını kaybetmesi⁶⁰ ve buna bir de aklî yönden dengesiz olduğuna dair iddiaların eklenmesi onun gündelik yaşamında ve sosyal ilişkilerinde güç kaybı yaşamış olabileceğini gösterir. Bu durum Celili'nin iletişim kanallarını da benzer şekilde zayıflatacağından onu “var” edecek tek kanalın “şiiir ve edebiyat dünyası” olmasını kaçınılmaz kılar. Zira şair bilinçli ya da değil birinci ağızdan kurguladığı hikâyesinde sarayın ideal ölçütlerini kullanmış, bu eser vasıtasıyla kendisini yalnızca bir şair, âşık ve divane olarak edebiyat camiasına tanıtma yolunu tercih etmiştir. İsen Durmuş'un da belirttiği gibi tezkire yazarları bazı şiiirlerin iyi olduğu hâlde hamisi olmadığı için tanınmadıklarını dile getirmesine karşılık Celili herhangi bir himaye sistemi içerisinde yer almamasına rağmen tezkirelerin birçoğunda kendisine yer bulabilmiştir (*Tutsan Elini Ben...* 22). Hatta devrin şiiir otoriteleri olarak görülebilecek Âşık Çelebi ve Gelibolulu Ali'nin şair ile bizzat iletişime geçmek için çaba harcadıkları ve ilişki kurdukları görülmüştür.

Görüldüğü üzere şair, sultanın himaye sistemine girememiş olsa da şairlik kimliği ile kimi zaman arkadaşı Ahi ile şiiir meclislerinde, kimi zaman ise tezkire şairlerin gündeminde yer alarak, küçük bir entelektüel çevre ile iletişim içerisinde. Öte

⁶⁰ “Babasız şair” üzerine teorik bir inceleme için bkz. Ayhan Tek. *Hâmîsiz Şâir, Babasız Metin: Mem û Zîn Osmanlıca Çevirileri Üzerine Bir İnceleme*. Nûbihar Yayınları, 2018.

yandan şairin hâlihazırdaki sosyal ağları hayal ettiği ortamla örtüşmez. Keza yaşadığı zorlu koşullar ve şiirlerinde yinelediği makam ve mansıp talepleri bunun en iyi göstergeleridir. Dolayısıyla şair, saray ve çevresinin dikkatini çekebilmek adına sarayın ideal dünyasında otoritenin duymak isteyeceği sözleri kendisine referans alır. Bu sözler de ilgili dönemin popüler söylemleriyle şekillenir: “Müşteri, patronun duymak isteyeceği şeyleri söyler ya da patronu o zamanda moda olan motif ve sanat eseriyle ikna eder” (İsen Durmuş *Tutsan Elini Ben...* 27). İsen Durmuş’un burada müşteri olarak bahsettiği kişi şairdir. Celili’nin de eserinde klişe bir hikâyeye tercih etmesi devrin popüler tipi ve hikâyeye kurgusuyla yakından ilişkilidir. Zira Celili *Hecr-nâme*’de çizdiği profille kendisini “ideal âşık tipi” olan “mecnun tipi”⁶¹’ne benzer şekilde kurgulamıştır. Mecnun divan şiirinde âşık tipinin karşılığı olarak şairler tarafından sıklıkla başvurulan bir metafordur: “Aşk yüzünden sosyal hayatla her türlü bağını koparan, melankoli / kara sevda ile çöllere düşen Mecnun’un aşkı, beşerî aşkın Tanrısal aşka dönüşmesinin ideal örneğidir” (Kalpaklı “Divan Şiirinde Aşk” 47). 16. yüzyılda mecnun tipinin daha da popülerleştiği gözlenir. Çünkü bu yüzyıl iki kahramanlı aşk anlatılarının sayıca da arttığı bir yüzyıldır. Hatta bu artış hikâyelerin ötesinde Osmanlı gündelik yaşamında da bu tarz tiplerin doğuşuna ev sahipliği yapmıştır: “Bu dönemde, özellikle de Osmanlı’nın ekonomik ve entelektüel seçkin çevrelerinde, bazıları epey şöhret kazanan güzel genç erkeklere nispeten aleni şekilde âşık olmak çok moda ol[muştur]” (Andrews ve Kalpaklı *Sevgililer Çağı: Erken...* 111). Bu popülerliğin büyük oranda “İlk Klasik Dönem” olarak kabul edilen 1453-1600 yılları arasında aşk mesnevilerinin sayısındaki artışla da doğrudan ilişkisi olduğu söylenebilir. Muhsin Macit, “Mesneviler” başlıklı çalışmasında bu durumu şu şekilde dile getirir: “Hemen her konuda mesnevi yazılmasına rağmen bilhassa çift

⁶¹ Celili *Hecr-nâme*’yi 1510 yılında yazmasına karşın Fuzuli *Leyla ve Mecnun*’u 1535 yılında tamamlamıştır. Burada “Mecnun” ile kastedilen divan şiirinde çizilen “ideal âşık tipi”dir.

kahramanlı aşk hikâyelerinde, sonraki yüzyıllarda bir daha tekrarlanması mümkün olmayacak sayıda ve nitelikte eserler [verilmiştir]” (55).

Agâh Sırrı Levend *Arap Fars Türk Edebiyatlarında Leylâ ve Mecnun Hikâyeleri* başlıklı kitabında, sadece *Leyla ve Mecnun* mesnevisi özelinde düşünüldüğünde dahi 1453-1600 yılları arasında Şahidi’nin, Nevai’nin Bihişti’nin Hamdullah Hamdi’nin, Ahmed Rızvan’ın Kadimi’nin, Celili’nin, Sevdai’nin, Hakiri’nin, Fuzuli’nin, Larendeli Hamdi’nin, Salih’in, Halife’nin, Atayi’nin ve Faizi’nin ilgili aşk hikâyesini kaleme aldıklarını ifade eder (108-329).

Mehmet Kaplan, aşk mesnevilerinin sayısındaki bu artışı, Osmanlı toplumunun kendi içinde bir kültür değişimine girmesiyle açıklar. Kaplan’a göre, “[yerleşik] medeniyete geçen, kuvvetle Fars kültürünün tesiri altında kalan Osmanlı toplumunda, gazilik ideali yavaş yavaş kaybolmuş, onun yerini mistik [duygular], aşk ve zevk” hayatı almıştır (*Türk Edebiyatı Üzerine...*136). Bu dönemde bu hikâyelerin sayısındaki artış okuyanlar ya da dinleyenler tarafından da âşık tipinin yaygınlaşmasına vesile olduğunu akla getirir. Keza, Andrews ve Kalpaklı’nın *Sevgililer Çağı* kitabının temel tezi de bu önerme üzerine kuruludur: “Niyetimiz Avrupa’da ve doğuya doğru, şarap rengi denizin (Ege’nin) ötesinde, Osmanlı İmparatorluğu’nun kentlerinde ve özellikle de İstanbul’da, bir dönemin, 15. yüzyılın sonlarından 17. yüzyılın başlarına uzanan dönemin, aşkın ve sevgililerin çağı olduğunu ortaya koymak” 42).

Sonuç olarak bu durum özellikle aşkı konu edinen mesnevi edebiyatında daha “içe dönük” tiplerin ortaya çıkmasına ve yine bu tiplerin popülerleşmesine sebebiyet vermiş gözükmektedir. Artık savaşmanın yerini mana dünyasının almaya başlamış olması ve padişahların savaşta övülmelerinin yerini mana dünyasındaki övgülere

bırakması, Celili'nin de *Hecr-nâme*'de kendisini ideal bir âşık olarak kurgulamasını ve bu yolla edebiyat dünyasına dâhil olma çabasına işaret ediyor olabilir. Bu noktada kendisi de bir hami olan Cafer Çelebi'nin *Heves-nâme*'sindeki özgün kurgusu karşısında, Celili'nin eserinde niçin böylesine klişe bir kurguyu tercih etmiş olabileceği hakkında nispeten bir ipucu yakalanmış olur.

Celili'nin iyi bir şair olduğu tezkirelerde dile getirilse de devrin padişahları ona gereken ilgiyi göstermemişlerdir. Örneğin şair, eserlerinin pek çoğunu “Yavuz Sultan Selim’e methiye olarak yazmış olsa da ondan herhangi bir iltifat görememiştir” (Kazan Nas *Celilî Divânı* 12). Öte yandan padişahların hamiliği şairler için çok önemlidir. Zira hamiler aynı zamanda birer sanat eleştirmeni olarak da Osmanlı şiirinin ilerlemesinde büyük öneme sahiptirler. Bu konu üzerine doktora tezini hazırlayan İsen Durmuş, çalışmasında Osmanlı hamilik sistemi içerisinde Celili'ye dair herhangi bir bilgiye yer vermez (*II. Selim Dönemi...*). Aynı şekilde *Şair ve Patron* başlıklı çalışmasında İnalçık da Celili'den bahsetmez. Kaynaklardaki bilgiler şairin himaye sistemine giremediği bilgisini kuvvetlendirse de himaye sisteminin oldukça geniş bir aralığının olduğunu, saray ve çevresinden başlayarak daha aşağıdaki kademelerde de pek çok haminin var olduğu bilinmektedir. Bir şairin şöhret olmasında hamilik sisteminin önemi düşünüldüğünde, bu sistemin dışında olan bir şairin otomatik olarak edebiyat dünyasında da varlığını koruyabilmesi güç gözükmektedir. Ayrıca Celili'nin kendi isteğiyle mi hamilik sistemine girmediği yoksa dâhil edilmediği için mi giremediği meselesi de tartışmalı gözükmektedir. Zira Celili belki de dervişlik bağlantısından ötürü hamilik sistemine bilinçli olarak dâhil olmak istememiş de olabilir. Öte yandan şairin şiirlerinde sıklıkla geçim sıkıntısı içerisinde olduğundan bahsetmesi yine aynı nedenden ötürü kariyer ve para beklentisi üzerine söylemleri onun hamilik sistemine giremediğinin göstergeleri

olarak kabul edilebilir. Örneğin şair *Leyla ve Mecnun* mesnevisinde para ve kariyer beklentisini şu şekilde dile getirmiştir: “Ceybüm zer ü sîmden ide pür / Dāmānımu eşk gibi pür-dür; Hem kırtara bî-nevālūğumdan / Ol şāh-ı cihān gedālūğumdan; Bir mansıb ide naşīb-i bende / Düşmen ola mürde dost zinde” (L. 268).

Kazan Nas da Celili’nin *Husrev u Şîrîn* mesnevisi üzerine yapmış olduğu incelemesinde şairin geçim sıkıntısı içerisinde olduğunu bazı beyitlerinden örnekler vererek açıklar: “Kişi kim olmaya kâğıd bahāsı / Olur mı nazmınuñ zîb ü bahāsı; Çü her şeb qarızdan yana çerāğı / Kırmaz mıkırāz-ı ğam aña ferağı; Eline girmese bir fûls-i aħmer / Ne deñlü yaza sürhın dāde-i ter; Diremsüz çünkü virmezler midādın / Ağardı çeşmüm ezmekden sevādın” (HŞ 10). Ayrıca araştırmacı *Leyla ve Mecnun* mesnevisinde de Celili’nin fakirliği üzerinden benzer örnekler verir: “Lîk âteş-i fakır cānı yakdı / Ol dūd bu dūdmānı yakdı; Dīnār fūrākı âteş oldu / Bu ğuşşada dil müşevveş oldu” (HŞ 10).

Celili’nin parasızlığı onu makam ve mansıp istemeye zorlamıştır. Zira *Hecr-nâme*’de bu talebini açık bir şekilde dile getirmiştir: “Kesb-i fażl u kemāl eyler idüm / Kaşd-ı cāh u celāl eyler idüm” (Hec. 163). Şairin bu türden isteklerini şiirinde doğrudan dile getirmesi, onun hedef kitlesi hakkında da ipucu verir. Bu ifadelerle şair eserini devrin padişahına ya da büyüklerine takdim ediyor gözükmektedir. Bununla birlikte *Hecr-nâme*’de şairin hedef kitlesine yönelik doğrudan ifadelere yer verilmediği görülmüştür. Yalnızca satır aralarında eserin kime yazıldığına dair bazı bilgiler yer almaktadır. Örneğin şair hikâyesine başlarken hedeflediği okurlarına seslenerek söze başlamıştır. Hâlimden şikâyetçi olan Celili anlatacağı hikâyenin çok hüznü, kendisinin ise acılar içerisinde olduğunu dile getirir: “Dinle hoş bir

hikāyet eyleyeyin / Ne hikāyet şikāyet eyleyeyin; Diyeyin saña dāğ-ı
derdünden / Eşk-i gülğün u rüy-ı zerdünden; Ki neden çehre böyle zerd
oldı / Hem-demüm niçün āh-ı serd oldu” (Hec. 162).

Görüldüğü gibi *Hecr-nâme*’de şairin eserini kim için kaleme aldığına ilişkin doğrudan bir bilgiye rastlanmaz. Oysa eserin dili ve türü düşünüldüğünde şairin bu eserle ulaşmayı amaçladığı kitlenin Osmanlı entelektüel zümresi ya da Osmanlı sarayı ve çevresi olduğu söylenebilir. Ayrıca Celili’nin makam ve mansıp beklentisi de yine aynı kitleyi kendisine hedef olarak seçtiğinin göstergeleri arasındadır.

Hedef kitlenin tespitinde eserde kullanılan dilin de büyük önemi vardır. Gökalp’e göre 16. yüzyılın başlarında kaleme alınan *Hecr-nâme*’de, mesnevilere özgü olan ve eserin girişinde Arapça ve Farsça ağırlıklı kalıp bölümler hariç tutulduğunda, asıl hikâyenin anlatıldığı bölümlerde dilin hayli sade olduğu görülecektir. Sade dilin sınırlarını Arapça ve Farsça kelimelerin yaygın kullanımı belirlemektedir. Şairin eserinde sıkça yer verdiği tasvirlerde de genellikle ikili, üçlü Farsça terkiplere rastlamak mümkündür. Dolayısıyla anlatı, ortalama bir divan şiiri okuyucusu için anlaşılır bir metin görünümündedir (*Eski Türk Edebiyatında...* 209-210). Ayrıca şairin “mesnevinin her yerinde çeşitli vesilelerle okuyucuya ya da kendisine seslenmek suretiyle anlatıcı ile eser arasında bulunması gereken mesafeyi adeta sıfır noktasına getir[mesi]” de okuyucuyu metnin içine çeken samimi bir ortam yaratır (207). Bu özellikler *Hecr-nâme*’nin hedef kitlesini, Osmanlı entelektüel çevresinin sınırlarının dışına taşır ve anlatıda geniş bir okur kitlesi hedef olarak tayin edilir. Bununla birlikte mesnevi

türünün diğer türlere göre daha sade bir dil tercih edilerek yazılması bu ifadeleri nispeten geçersiz kılar.

Hedef kitle kadar şiirin yazılma amacı da bir şairin iletişim ağlarının tespit edilmesinde önemli rol oynar. Mesnevilerde eserin yazılma nedeni genellikle “sebeb-i telif” ya da “hâtime” bölümlerinde yer almaktadır. Her ne kadar bu eser mesnevi bölümlerine ayrılmamışsa da şair eserinin sonunda eseri kaleme alma niyetini okuyanların ya da dinleyenlerin onu hayır duası ile anma isteğiyle açıklar: “Eyleyen bu gülün temâşâsın / Seyr ider sünbül-i muṭarrâsın; Süseni ile hem-zebân olan / Nergisi ile ser-girân olan; Bâğbânın ide dü‘âdan yâd / Nâzımın rahmet-i Ḥudâdan yâd” (Hec.172)

Yukarıdaki beyitlerde şair eserinin özgün olduğunu, Fars etkisinde kalmadığını ve başka şairlerin üzerinde tesiri bulunmadığını da vurgular. Şairin özgün bir eser kaleme aldığına dair bu vurgusu da eserin yazılma amaçları arasında gösterilebilir. Her ne kadar Celili *Hecr-nâme*’yi yazma nedeni olarak eserinde “kendisinin hayır duası ile anılması” isteğini dile getirmişse de bu ifadeler pek çok mesnevinin “sebeb-i telif” bölümlerinde sık gözlenen klişe ifadelerdir. Bu nedenle eserin niçin yazıldığı meselesine daha dikkatli yaklaşılması gerekir. Nitekim bu bilgi Celili’nin hedef kitlesi, yazma amacı ve iletişim kanalları hakkında bilgi içermez.

Sonuç olarak şairin iyi bir eğitim aldığını, yalnızlığı ve garip hâlleri ile öne çıkan bir şair görünümünde olduğunu belirtmek gerekir. Ayrıca herhangi bir patron tarafından himaye edilmediğinden ve erken yaşta babasını kaybetmiş olduğundan dolayı zayıf bir sosyal çevresinin olduğunun da altı çizilmelidir. Saray ve çevresine şiirlerini takdim edebilme şansına sahip olmasına karşılık, bu çevre içerisinde kendisine yer bulamayan Celili, çözümü şiiri yoluyla aramıştır. Bunun için birinci ağızdan bir

hikâye kaleme alan şair, *Hecr-nâme*'de kendisini divanelik kurgusu etrafında şekillendirmiştir. Gündelik yaşamında da koştur bir görüntü çizen Celili, divan şiirinde iç içe geçen “âşıklık, şairlik ve divanelik” kavramlarından yararlanır. Böylece Celili, bir yandan şairliğinin kuvvetini vurgularken diğer yandan gündelik yaşamında kendisine getirilen akli dengesizlik söylemlerinin nispeten üzerinin örtülmesine zemin hazırlar. Şairin ayrıca kendisini divane olarak kurgulaması, devrin popüler tipi ile de yakından alakalıdır. Bu sayede devrin ideal ölçütleriyle eserini yazan şair, dâhil olmayı amaçladığı Osmanlı entelektüel zümresinin de kapılarını aralama şansını yakalayacaktır. Zira şair, saray ve çevresinde her ne kadar kendisine yer edinememişse de tezkire şairleri herhangi bir hami desteği olmamasına rağmen tezkirelerinde Celili için fazlasıyla yer ayırmışlar ve onun şiirlerini nispeten beğeniyle sunmuşlardır. Elbette tezkire şairleri yalnızca *Hecr-nâme*'den hareketle Celili'nin başarısını övmemişlerdir. Nitekim Celili iyi bir medrese eğitimi almış *Hamse* sahibi bir şairdir. *Hecr-nâme*'nin buradaki önemi birinci ağızdan bir anlatı olarak şairin kendisini kurgulama biçimini göstermesidir. Bu nedenle yalnızca *Hecr-nâme* mesnevisinden hareketle şairin Osmanlı entelektüelleri arasında olduğunu söylemek aşırı yorum olacaktır. Bununla birlikte yukarıda ifade edilenler şairin oluşturamadığı ilişki ağlarına şiiriyle ulaşma çabasını gösterir. Keza bunun diğer bir basamağını da Celili'nin şiirinde öne çıkardığı duygusal tarzı oluşturmaktadır.

B. İçerik Analizi: Celili'nin Hüzünlü Duygusal Tarzı

Hecr-nâme 483 beyitten oluşan oldukça kısa bir mesnevidir. Mesnevinin ilk yirmi beyti besmelenin harflerinin açıklanmasıyla başlar. Bu yirmi beytin son 3 beyti Arapçadır. Sonrasında başlık olarak yer almasa da “tevhit”; ardından sırasıyla “na't”, “Ebûbekir”, “Ömer”, “Osman” ve “Ali”nin övgüsünün yer aldığı “çâr-yâr-ı güzîn” bölümleri gelir. Hikâye, 110. beyitle birlikte başlar.

Celili bir şair olarak kendi kimliğiyle hikâyesinde yer alır. Şair, genç yaşında olmasına karşılık olgunlaşmak ve bir makam elde etmek niyetindedir. Bunun için arkadaşlarının da tavsiyesiyle “Hurrem-âbâd” adlı muhayyel bir mekâna âşık olmak niyetiyle gider. Şehri gezerken Hızr isimli bir güzele âşık olarak amacına ulaşır. Bu güzele ulaşabilmek için kendisine şefkatli bir yoldaş yardım eder. Bu dost, şairin aşk acısı çektiğini ancak güzelin bu durumdan haberdar olmadığını ve bu nedenle gönlünü sevgiliye açmasını öğütler. Celili’nin gönlünü açmak üzere Hızr ile ilk karşılaşmaları şairi hayal kırıklığına uğrattır. Hızr, Celili’ye sinek ve ankanın bir arada olmasının imkânsız olduğunu söyler. Sonrasında aynı yoldaşın yönlendirmesiyle bu kez bir mektup yazan Celili’ye sevgilinin tavrı benzer şekilde olacak, Celili’ye karga ve ankanın bir arada olamayacağını dile getirecektir. Hızr’ın, Celili’yi “sinek” ve “karga”ya benzetmesi şair için küçük düşürücü ifadelerdir. Sevgilisinden beklediği ilgiyi göremeyen âşık, sevgilinin kötü muamelesinden dolayı büyük acılar çeker. Kaderine razı olduğu bir anda ise kavuşma gerçekleşir; ancak bu kavuşma kısa zaman sonra yerini yine ayrılığa bırakacaktır. Bu kez sevgili herkesle görüşmeye başlayacak, bu durum sevgilinin, şairin gözünden düşmesine neden olacaktır.

Görüldüğü gibi *Hecr-nâme* aşk konusunu ele alan birinci ağızdan bir anlatısıdır. Söz konusu aşk hikâyesinde öne çıkan duygu ifadesi hiç şüphesiz “hüzün”dür. Bununla birlikte “hüzün” divan şiirinde kurgulanan aşkın en temel ögesidir. Birinci ağızdan yazılmış tüm aşk hikâyeleri hüznü işaret eden duygu ifadelerini içerir. Celili’nin *Hecr-nâme* mesnevisinin diğerlerinden ayrıldığı nokta ise sözü edilen duygu ifadesindeki yoğun vurgudur. Hatta *Hecr-nâme*’nin hüznü üzerine kurulu bir aşk hikâyesi olduğu dahi söylenebilir. Bu bölümde *Hecr-nâme* mesnevisinde yer alan

hüzün göstergelerinin neler olduğu ve şairin hüzün içeren ifadeleri eserinde niçin bu kadar öne çıkardığı üzerinde durulacaktır.

Araştırmanın ilk basamağını oluşturan “iletişimsel durum” başlığında şairin ilişkî ağlarının oldukça zayıf olduğu sonucuna varılmıştı. Şairin sosyal ağlarındaki bu başarısızlığının şüphesiz himaye sisteminde yer alamamasıyla yakından ilgisi olduğu söylenebilir. Bir şairin tanınmasında güçlü bir haminin rolünün oldukça önemli olduğu Osmanlı şiiri dünyasında, Celili’nin himaye sisteminin dışında kalması, onu duygusal tarz olarak hüznü; saray çevresinde uzaklığın ise onu rasyonaliteden uzaklaştırarak lirizme sevk etmiş olabilir. Öte yandan bunlar tespit edilmesi zor iddialardır. Çünkü Celili’nin gerçekten bu türden bir hüzün yaşıyıp yaşamadığı bilinemez. Şairin eserinde hüznü duygusal tarzı öne çıkarması ise daha ziyade hedeflediği edebî çevreye girebilmek adına devrin popüler ölçütlerini eserinde öne çıkarma gayretiyle açıklanabilir.

Hüzün duygusunun en somut göstergelerinden biri gözyaşlarıdır. Âşığın gözyaşlarının nedeni kimi zaman aşk karşısındaki çaresizliğinden kimi zaman ise sevgilisinin âşığı küçümsemesinden ya da ayrılık acısından kaynaklanır. Ağlamak, nedeni ne olursa olsun divan şiirinde âşığın en bilinen özelliğidir. İdeal bir aşk hikâyesinde âşıktan beklenen davranış da budur. Ali Nihat Tarlan, Fuzuli’nin *Divan*’ı üzerine yaptığı incelemesinde şairden bir beyit alıntılararak âşıkların gözyaşı dökmesini şu şekilde açıklar: “Ciğerlerini yiyen âşıklar, ıstırap içinde yanıp kıvranan, kanlı gözyaşı döken âşıklardır. Sevgili, zevk ve safa içindedir. Âşıklar ise ıstırapın son derecesindedir. Bu ıstırapı seve seve çekiyorlar” (*Fuzûlî Divanı Şerhi* 67).

Gözyaşı özellikleri nedeniyle aşk hikâyelerinde ve gazellerde sıklıkla kullanılan bir metafordur. Şairler, gözyaşları ile su, çiğ tanesi, yağmur, çeşme, zemzem suyu, nem,

ter, sel, deniz, damla, ırmak, bulut arasında benzerlikler kurmuşlardır. Celili de *Hecr-nâme*'sinde gözyaşı metaforlarından yararlanır. Şekli itibariyle gözyaşı ve jale (çiğ tanesi) arasında ilişkiyi şu şekilde dile getirir: “Yaş döküp kaçre kaçre jâle gibi / Hâke sürdüm yüzümü lâle gibi (Hecr. 165); Hâke sürer yüzini lâle gibi / Yaş döker kaçre kaçre jâle gibi (Hecr. 167); Gül gibi güş urup işitdüm / Jâle-veş göz yaşın döküp gitdüm” (Hecr. 168).

Gözyaşının sürekliliğine vurgu yapmak için ise kimi zaman doğrudan şair kendi durumunu anlatırken “Gözümün diñmedügi âbı neden / Giceler görmedügi hâbı neden” (Hecr. 162) kimi zaman ise gözyaşlarının şiddetine ve çokluğuna vurgu yapmak için sel ya da ırmakla gözyaşları arasındaki ilişkiye odaklanır:

Bir peri-veş cemâle meyl itdün / Gözlerüm çeşmesini seyl itdün (Hecr. 165)
Oldı cismüm gâmuñ yolında hâk / İtdi seyl-âb-ı eşk yir yir çâk (Hecr. 166)
Gönçe-veş aç sîne hünâbın / Fâş kıl fâş dîde seyl-âbın (Hecr. 167)
Derdden sîne kühsâr oldı / Gözümün yaşı cüy-bâr oldı (Hecr. 168)

Divan şairlerinin sıklıkla başvurduğu metaforlardan biri olan “kanlı gözyaşları” yine kırmızı renginden ötürü “gülsuyu, akik taşı, lale, şarap ya da kırmızı renk”le ilişkilendirilir. Şair de *Hecr-nâme*'de kanlı gözyaşları ile gül suyu arasında benzerlikten yararlanır: “Diyeyin saña dâğ-ı derdümnden / Eşk-i gülgün u rüy-ı zerdümnden” (Hecr. 162); “Eşk-i gül-gün u rüy-i zerdümnden / Olmış âgâh dâğ-ı derdünden” (Hecr. 168).

Divan şiirinde “kan ağlamak, kanlı yaşlar dökmek, kanlı yaşların göze dolması” gibi metaforlar ne cinsiyet ne de statü açısından farklılaşmaz. Ortak kullanılan kalıplardır. Çünkü kanlı gözyaşlarının tek nedeni aşk değildir. Örneğin Doğan *Fuzulî Leylâ ve Mecnun* başlıklı kitabında, “Fuzulî'nin *Leyla ve Mecnun* mesnevisinde Mecnun'un babası, [evladının gözleri önünde] her geçen gün daha da kötüye gitmesi karşısında”;

Mecnun ise bir avcı tarafından yaralanmış bir güvercin için gözlerinden kanlı yaşlar dökmektedir: “Menzil menzil sirişki kanın / Rehber kılup istedi nişânın (LM 372); Mecnûn ana bahdı yandı cânı / Yaşı kimi cûşa geldi kanı” (LM 228).

Hecr-nâme’de de “refik-i şefik-i yârân”, Celili’nin aşk karşısındaki hâline o kadar üzüdür ki onun çaresizliği karşısında onun gözlerinden yaş yerine kan gelmektedir: “Şem’ gibi köyüñdi baña özi / Kanlar ağıttı yaş yerine gözi (Hecr. 168). Her ne kadar âşık dışındaki anlatı kahramanlarında da kanlı gözyaşları görülüyorsa da bu eylem en çok âşık ve aşkla ilişkilendirilmektedir. Zira kanlı gözyaşları sevgili ile vuslatın araçlarından biridir: “[Âşıklar] maddenin merkezi olan ciğerlerini yiyip erite erite sevgiliye erişeceklerdir. Çünkü ciğer, san’at aleminde kanın merkezidir” (Tarlan *Fuzûlî Divanı Şerhi* 67). Celili’nin gözleri de sevgilisine kavuşmak istemesine karşın aldığı olumsuz yanıt neticesinde kanlı yaşlarla dolar. Şairin bu çaresiz durumunu gören dostu onu şu şekilde tasvir eder: “Za’fdan kâmetüñ hilâl olmuş / Ruhlerüñ zerd ü eşküñ âl olmuş” (Hecr. 166); “Neden oldu gözün tolı kan yaş / Nice miñnetden irdi başuña taş” (Hecr. 168). Celili de sevgili karşısındaki çaresizliğini dile getirirken içerisinde bulunduğu durumun ne kadar hüznü olduğunu kanlı gözyaşlarıyla anlatır: “Eşk-i gül-gün u rüy-i zerdümden / Olmış âgâh dâğ-ı derdünden” (Hecr. 168).

Kanlı gözyaşının oluşabilmesinin temel koşulu derttir. Derdin kaynağı ise aşktır. Celili daha hikâyesinin başında derdinin büyüklüğünden bahseder: “Diyeyin saña dâğ-ı derdümden / Eşk-i gülgün u rüy-ı zerdümden” (Hecr. 168). Bu dert öncelikle kişinin ciğerini parçalar. “Aşk ve ıstırap ile parça parça olan göğsündeki ciğer parçaları kanın kaynağıdır. Kanlı gözyaşı eriyen ciğerdir [...] Bağırdan ve ciğerden gelen kan gözyaşı ile vücuttan çıkar” (Tarlan *Fuzûlî Divanı Şerhi* 65-70). Sevgiliye

erişmenin yolu da bu ciğerin eritilmesiyle oluşan kanın, gözlerden dökülmesiyle gerçekleşir. Böylece aşk ıstırabı ile yaralanan ciğer erir ve kanlı gözyaşı olarak gözlerden dökülür. “Aşıkın ciğerinin kan ve parça parça olmasının en başta gelen sebebini, bizzat aşk halinin kendisinde, bu hali yaşamakta aramak gerekir. Aşk yolu (rah-ı aşk), aşıktan böyle bir şeyi bizzat istemektedir” (İpekten *Fuzûlî: Hayatı, Sanatı...* 214). Gibb de *Osmanlı Şiir Tarihi*’nin birinci cildinde kanlı gözyaşlarının oluşabilmesinin temel koşulunu çok ağlamakla ilişkilendirir. Eğer bir kişi çok ağlarsa zamanla su, kana dönüşecek ve gözlerden kanlı gözyaşları akmaya başlayacaktır. Bununla yanısıra kanlı göz, çok ve acı bir şekilde ağlamayı ifade eden ve sıkça kullanılan bir söyleyiştir (146).

Gözyaşları ve özellikle kanlı gözyaşları Osmanlı divan şairleri tarafından kullanılan en yaygın metaforlar arasındadır. Bu anlamda Celili de eserinde âşıklığının kuvvetini gözyaşlarıyla vurgulamayı amaçlamış ve en büyük âşığın kendisi olduğunu, döktüğü gözyaşlarıyla ifade etme yolunu seçmiştir.

Gözyaşları gibi bir âşığın en belirgin özelliklerinden bir diğeri de yüzünün sararıp solmasıdır. Divan şiirinde “sarı” renk hüznün göstergesidir. Celili hikâyesini anlatmaya başlarken derdinin büyüklüğünden ve bu derdin onun yüzünü sarartmasından bahseder. Şair yüzünün rengi için “zerd” kelimesini kullanır:

Diyeysin saña dâğ-ı derdümnden / Eşk-i gülgün u rûy-ı zerdümnden
Ki neden çehre böyle zerd oldu / Hem-demüm niçün âh-ı serd oldu (Hecr. 162)
Za’fdan kâmetüñ hilâl olmuş / Ruğlerüñ zerd ü eşküñ âl olmuş (Hecr. 166)
Eşk-i gül-gün u rûy-i zerdümnden / Olmış âgâh dâğ-ı derdünden (Hecr. 168)

Celili, Hızır adlı güzele âşık olmuş ve söz konusu aşk onun yüzünü “za‘feran”a çevirmiştir. “İşretinin hazana dönmesi” ile de yine hem solgun yüzüne hem de sonbahara atıfta bulunarak şair yine sarı rengi imlemiştir: “Yüzümüñ rengi za‘ferân

oldı / Gülşen-i ‘işretüm hazān oldu” (Hecr. 165). Benzer bir kullanıma başka bir beyitinde de yer verir. İlgili beyitte de kederin insanın yüzünün rengini nasıl sararttığı ifade edilmektedir: “Çehremi gūşşa za ‘ferān itdi / ‘İşretüm bāğını hazān itdi” (Hecr. 166).

Aşkın yoğunluğu ve baskın hüznün duygusu, şairi yaşadığı çevreden ve dünyadan koparır. Mehmet Kaplan’a göre 16. yüzyılda belirmeye başlayan bu “dış âlemin varlığını inkâr fikri, pek muhtemeldir ki, Türk edebiyatına İran yoluyla Hindistan’dan gelmiştir. [...] [Bu durum] Osmanlı’ya has davranışı ifade eden Baki, Nedim, Nef’i gibi şairlere de yabancıdır” (*Türk Edebiyatı Üzerine...* 139). *Hecr-nâme*’nin kahramanı Celili’de de bu özellik, seçtiği muhayyel mekân ile karşılık bulur. Şairin eseri için seçtiği “Cennet-âbâd” toplumdan kaçmak için oluşturduğu ideal bir mekânı anımsatmaktadır. Sözü edilen mekân, Zühâl yıldızının gözünün daha önce görmediği, evlerinin mermerden, inciden ve değerli taşlardan, yerlerin gümüşten, bahçelerinin Çin ülkesinin nakışlarını andırdığı bir yerdir. Akarsuları hoş, bahçeleri renkli çiçeklerle doludur. Gülleri sevgilinin güzelliği gibi taze, her mevsimi bahar, her köşesi işret yeridir. Burası göğsü yasemin kokan gül yüzlü hurilerle doludur: “Hurrem-âbâd kim aña bedal / Görmemiş çeşm-i pâsbân-ı Zühâl; Evlerinüñ binâsı mermerden / Nice mermer ki dürr ü gevherden; Ferşler anda levh-ı simindür / Zârlar nakş-ı hâne-i Çîndür; [...] Hâşşa gülgeşt ü cüy-bârları / Murâ-ı zârı vür murâ-zârları; Būstân u çemenleri dil-keş / şuları cân-fezâ hevâsı hoş; Gülşeni pür-şükûfe gün-â-gün / Şan yire inmiş encüm-i gerdûn; Hâki gibi hevâsı müşk-âmez / Çemeni hoş nesimi ‘anber-bîz; Gülleri tâze hüsn-i yâr gibi / Kâmu faşlı olur bahâr gibi; ‘Ayş u ‘işret yiridür etrafı / Bâdesi bî-humârdur şâfi; [...] Cennet-âbâd imiş meğer ol şehir / Toli hür- semen-ber-i gül-çehr” (Hecr. 164).

Yakası yırtılmış, matem tutan şairin beli bükülmüş ve devamlı gözyaşı dökmektedir.

Saçına Fuzuli'nin Mecnun'undan çok daha önce kuşlar yuva yapmış ve çok

zayıflamıştır: “Nice mâtem tuta bu sinesi çāk / Kim başına koyar şabā gibi hāk;

Yaresi bir zebān-ı hāl gibi / Süsen-i gülşen-i melāl gibi; Hāke sürer yüzini lāle gibi /

Yaş döker kaçre kaçre jāle gibi; Saçı kuşlara āşiyāne midür / Kendü Mecnūn-gibi nā-

tüvān mıdır” (Hecr. 167). Kazan Nas, Celili'nin bu motifinin Fuzuli tarafından

kullanılmasını çok önemser. Araştırmacıya göre Celili'nin şiirinde yer alan ilgili

motifin, Fuzuli başta olmak üzere pek çok şaire öncülük ettiği görüşündedir:

“Celîlî'nin birtakım özgün motifleri kullanma bakımından başta Fuzûlî olmak üzere

bazı şairlere öncülük ettiği açıktır. Nitekim önce Celîlî'nin daha sonra Fuzûlî'nin

eserlerinde kuşların başa yuva yapması motifi önemli ayrıntılardandır” (HŞ 30).

Sözü edilen motifin Fuzuli tarafından da kullanılması dikkate değerdir.

Nitekim eğer Kazan Nas'ın ifade ettiği gibi söz konusu motif ilk kez Celili

tarafından kullanılmışsa Fuzuli'nin Celili'den ve mesnevisi *Hecr-nâme*'den

haberdar olduğu anlaşılmaktadır. Öte yandan Fuzuli'nin bu metaforu

kullanmasının tek kaynağının Celili olduğunu söylemek için bu motif

üzerine derinlikli bir araştırma yapılmasını gerektirmektedir.

Hecr-nâme mesnevisinde sevgilisiyle kısa bir kavuşma anının dışında şair,

kendisini sıklıkla yoğun bir keder duygusu içinde kurgular. Celili'nin âşık

olduğu sevgilisi Hızr, Celili'ye her fırsatta kötü davranmakta Celili'yi

hikâye boyunca aşağılamaktadır. Örneğin bu karşılaşmaların birinde Celili,

ansızın sevgilisini karşısında görünce ne yapacağını bilememiş ve dili

tutulmuştur. Onun bu divane hâliyle alay eden sevgili, sinek (Celili) ve

ankanın (Hızr) birlikte olamayacaklarını dile getirir: “Didi rāğî n'ider gül-i

ra‘nā / Meges olur mı hem-dem-i ‘anķā” (Hecr. 168). Bu söylenen sözler

karşısında Celili içerisinde bulunduğu durumu şu şekilde dile getirir:

Bu’l-heves olmasun k’anı bu hevā / Bī-ser ü pā ider nite ki şabā
Gül gibi güş urup çün işitdüm / Jāle-veş göz yaşın döküp gitdüm
Zār-ı bülbul-veş idüp āvāze / Eyledüm eski nağmeyi tāze
Derdden sine kühsār oldu / Gözümün yaşı cüy-bār oldu (Hecr. 168)

Yine yılmadan sevgiliye kavuşmak ümidiyle bu kez sevgilisine bir mektup yazan Celili, mektubunu ulaştırması için bir aracıya verir. Sevgilisi ise yine benzer şekilde öfkelenerek “Peşe sīmurķa hem-dem olur mı / Zāg ‘anķāya mahrem olur mı” der (Hecr. 170). Celili sevgilisinin bu sözleri neticesinde çok üzülür, ağlar ve inler:

Çün ki gördüm sipihr-i ğam-fercām / Beni bahtum gibi ider nā-kām
Başladum derd-nāk āvāze / Eyledim eski nağmeyi tāze
Ya‘ni feryād u nāle mi kıldı / Başına taş havāle mi kıldı
Başuma kūh-ı ğam havāle idüp / Derd ü dilden fīğan u nāle idüp
Yürür idüm bu dāğ-ı derd ile / Eşk-i germ ile ah-ı serd ile (Hecr. 171)

Söz konusu beyitlerden hareketle sevgilisi tarafından aşağılanan Celili’nin kendi durumunu anlatmak için hüznün ifadelerinden yararlandığı görülmüştür. Sözü edilen klişe kurguya pek çok divan şairi eserinde yer vermiştir. Zira sevgilinin bu küçümseyici tavrının Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “saray istiaresi” ile de yakından ilişkisi vardır. Sevgili bir hükümdar gibi “cevr eder, işkence eder, öldürür. Kıskanılır, fakat kıskanmaz. Bir saray, bir yığın mabeyinci, gözde veya gözde olmağa namzetlerle doludur. Sevgilinin etrafında rakipler vardır. Âşık tıpkı bir saray adamı gibi bu rakiplerle mücadele halindedir” (19 uncu Asır Türk... 5-6). Sonuç olarak seçtiği muhayyel mekân ile toplumdan kopuk, akıttığı gözyaşları ve sararıp solan bedeniyle sevgilisi tarafından hor görülen Celili, derin üzüntü içerisinde tam bir ideal âşık görünümündedir. Bununla birlikte hüznün ifadeleri divan şiirinde

aşkın anlatılmasının en temel koşuludur. Keza divan şiirinde herhangi bir aşk hikâyesini kaleme alan bir şair eserinde az ya da çok hüznün ifadelerine yer verir. Örneğin bir önceki bölümde incelenen Cafer Çelebi'nin *Heves-nâme*'sinde de hüznün ifadelerine rastlanmıŖsa da söz konusu duygu *Hecr-nâme*'de tüm hikâye boyunca baskın bir duygusal tarz olarak öne çıkmaktadır. Cafer Çelebi'nin eserinde ise hüznün duygusu ve ona yönelik ifadeler eserin bütünü içerisinde geriye itilmiştir. Celili'nin mesnevisi ise hüznün duygusu üzerine kurgulanmış bir aşk hikâyesidir. Böylece şair sararan yüzü ve kanlı gözyaşlarıyla ideal âşığın temsilcisi olarak kendisine işaret eder. Şairin kendisini ideal âşık olarak kurgulamasında hiç şüphesiz bu yüzyılda sayıları hızla artmaya başlayan iki kahramanlı aşk mesnevilerinin de etkisi büyüktür. İdeal âşık tipinin popülerleşmeye başladığı bir çağda, Celili bu nedenle özgün bir eser kurgulamak yerine kendisini klişe bir eser içerisinde klişe bir kahraman olarak kurgulamayı tercih etmiştir. Böylece şair, kuramadığı ilişki ağlarına eseri aracılığıyla ulaşmayı; bir başka deyişle sosyal ilişkilerindeki başarısızlıklarını şiir ile aşmayı denemiştir. Dolayısıyla geleneğin ona sunduğu imkânları *Hecr-nâme*'de yoğun şekilde kullanarak Osmanlı entelektüelleri dünyasına kendisini bir şekilde eklemler. Hamisiz de olsa, akli açıdan dengesizlikle nitelendirilse de “ideal şiir”in ona sunduğu imkânlar sayesinde kendisini Osmanlı entelektüeller dünyası içerisinde bulur. Hatta tezkirelerde onun akli dengesizliğinin âşıklığının gücü ile ilişkilendirilmesi, Celili'nin şairlik gücünü bir kat daha pekiştirmişe benzer.

C. Hüzünlü Duygusal Tarzın Öne Çıktığı Bir Duygusal Topluluk

Celili'nin hüznün etrafında şekillendirdiğı bu duygusal tarza pek çok şairin eserinde rastlamak mümkündür. Öte yandan Celili gibi hüznün içeren söz konusu duygu ifadelerini eserinde böylesine baskın kullanan şairlerin arasında ilk akla gelen isim şüphesiz Fuzuli ve onun aşk mesnevisi *Leyla ve Mecnun*'dur. Her ne kadar

Fuzuli'nin mesnevisi hem hüznü duyusal tarzın “kadın sevgili”ye yönelmesi ve hem de birinci ağızdan kaleme alınmamış olmaması açısından Celili'nin *Hecr-nâme*'sinden farklılaşsa da her iki şairin de şiirinde hüznü ifadelerini öne çıkarmaları onları bu tarz etrafında birleştirir. Buna karşın ilgili ortaklıktan şairlerin sosyal ağlarının da aynı olduğu gibi bir anlam çıkarılamaz. Ancak şairler arasında bazı benzerliklerin de yakalanabileceğini de göz ardı etmemek gerekir. Örneğin her ne kadar şairlerin kendi isteğiyle mi yoksa himaye sistemi içerisine dâhil edilmedikleri için mi hamisiz kaldıkları bilinmese de son kertede her iki şair de himaye sisteminin dışında kaldığı bilinmektedir. Celili'nin himaye sisteminin içerisinde yer al(a)maması üzerine yukarıda bir tartışma yürütülmüştü. Fuzuli için de araştırmacılar benzer bir tartışma yürüten araştırmacılar, Fuzuli'nin *Enîsü'l-Kalb*'de herhangi bir hamiye atıfta bulunmamasını onun bir hami arayışında olmadığına göstergesi olarak okunmuşlardır. Kalpaklı da Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Fuzuli üzerine söylemlerine atıfta bulunarak Fuzuli'nin herhangi bir hami arayışında olmadığını makalesinde dile getirir (Kalpaklı “Nazire Geleneği Çerçevesinde...” 231). Öte yandan İnalcık, *Şair ve Patron* başlıklı çalışmasında bu bakış açısına karşıt bir görüş öne sürerek, Fuzuli'nin daima bir patron ve hami arayışında olduğu düşüncesindedir (55). Pek çok beyit üzerinden örnekler veren İnalcık'ın iddiasını şu beyitler de destekler niteliktedir: “Hoşdur ey gün tali'ün kim düşdün ol hak-i dere / Ehl-i devlet damenin dutdun yetersen bir yere; Devletli, sevgilidir. Onun eteğine yapışmak, ona intisab etmek, onu efendi edinmektir. Bir büyük insana intisab edilirse onun sayesinde insan bir baltaya sap olur. Bir mevki elde eder” (Tarlın *Fuzûlî Divanı Şerhi...* 608). İster kendi rızalarıyla isterse himaye edilmemiş olsunlar son tahlilde her iki şairin de patronaj sisteminin dışında kaldığı bilinmektedir. Bu durum ilk bakışta şu soruları akla getirir: Acaba himaye sistemi dışında kalan şairler eserlerinde hüznü ifadelerini

diğer şairlere göre daha mı fazla öne çıkarıyorlardı veya himaye sisteminden ya da saraydan uzaklaşan şairler rasyonaliteden de aynı ölçüde uzaklaşıyorlar mıydı? Bu soruların yanıtlanması her ne kadar bu tezin kapsamını aşıyorsa da Fuzuli üzerine İnalçık'ın şu sözleri dikkat çekici niteliktedir:

Fuzûlî, padişahların lûtf ve sohbetine erişmiş musâhib şâirlerin güzel bahçelerde geçen mutlu hayatını renkli çizgilerle andıktan sonra teselli olarak der ki: “ey dertli şâir, sultanların sohbetinde olman başkalarının kıskançlığından başka yarar getirmez; şarabın neşesi ise, öbür dünyada ebedi azab getirir; daima nedimlerle beraber musâhebette olman ise, kendi hayal dünyanda olmana engel olur. (*Şair ve Patron* 32)

Fuzuli saraydan uzak olmasını, hayal dünyasının ona sunduğu imajlarla şiiri için bir tür avantaja çevirmiş olsa da söz konusu durum yalnızlığına ve çektiği acılara derman değildir:

Burası bir bahçedir ki salınan servileri, sam rüzgârının gird-bâdları; açılmamış goncaları, mazlûm şehit mezarlarının kubbeleridir. Burası bir zevk meclisidir ki şarabı parçalanmış ciğerlerin kanı, musikisi âvare gariplerin iniltileridir. Ne mihnet artıran sahrasında bir rahat rüzgârı esmiş; ne de belâlarla dolu çölünde tozları ‘gamları’ yatıştıracak bir şefkat bulutu ümidi belirmiştir. Böyle bir çile bahçelerinde gönül guncası nasıl açılır ve dil bülbülü ne terennüm eder. (Tarlan *Fuzûlî Divanı Şerhi...* 8-9)

Örneğin şairin yalnızlığı ve acısını en iyi gösteren eserlerden biri olan *Leyla ve Mecnun* mesnevisindeki hüznün ifadelerine odaklanıldığında, Fuzuli’de hüznün aynı Celili’de olduğu gibi en çok “gözyaşları” ile karşılık bulduğu görülecektir. Fuzuli, divan şiirinde gözyaşlarının sel gibi aktığı *Leyla ve Mecnun* mesnevisinin daha başında hikâyenin çok hüznünlü olacağı konusunda okurlarını uyarır. Bu hüznün temel kaynağı ise Nizami’nin *Leyla ve Mecnun* hikâyesidir:

Bir bezm-i musîbet ü belâdur / Kim evveli gam sonı fenâdur
Ne bâdesine neşâtdan reng / Ne nagmesine ferahdan âheng
İdrâke verür hayâli âzâr / Efkârı eder melâli efgâr
Olsaydı teveccühi münâsib / Tevcîhine çoh olurdı râgıb

Olsaydı tasarrufında rāhat / Çoh kāmīl ana kılurdı raġbet
Bi'llāh ki ne hoş demiş Nizāmī / Bu bābda hatm edüp kelāmı
Esbāb-ı sūhan neşāt u nāzest / Z'in her dü sūhan behāne-sāzest (LM 100)

Şair Allah karşısında, kul olarak aciz kaldığında sıklıkla ağlama ifadelerinden yararlanır. Fuzuli'nin Allah'a yalvardığı şu dizeler şairin hüznü nasıl dile getirdiğini göstermesi dikkat çekicidir: “Yā rab mededī ki derd-mendem / Aşüfte vü zār ü müst-mendem (LM 29); Yā rab kerem et ki hār ü zārem / Dergāha besī ümīd-vārem (LM 36).

Kimi zaman da yazdığı eserin hak ettiği değeri bulamadığından dolayı dertli olan Fuzuli, gözünden taze inci gibi yaşlar dökmekte ve felekle konuşarak onun ne kadar cefakâr olduğuna dem vurmaktadır: “Dün dīde-i ter kılup güher-bār / Gerdūna dedüm ki ey cefā-kār” (LM 540).

Fuzuli, *Leyla ve Mecnun* hikâyesini tamamladıktan sonra mutluluğunu anlatırken de bedeni gözyaşları ile gümüş işlemelere dönüşmüştür: “Eşk ile derūnı sīm-endūd / Āh ile bīrūnı anber-ālūd” (LM 546).

Fuzuli'nin hikâyesinde gönül bu keder neticesinde gamlı suyla dolar. Ancak gönle dolan bu gamlı su kanlıdır. Gönül diye bahsedilen yer ise kimi zaman yürek kimi zaman ise ciğerdir. Ciğerde ya da yürekte oluşan bu yaralar kanlı gözyaşı suyuna dönüşür ve vücut içerisinde dolaşarak gözlerden akar: “Hün-āb-ı gam ile doldı gönlüm / Gonca sıfatı dutuldı gönlüm (LM 492); Hün-ı ciğer āb-ı cüy-bārı / Nevk-i müje ebr-i nevbahārı” (LM 546).

Fuzuli'nin mesnevisinde de gözyaşları aynı Celili'de olduğu gibi “kan” ve “inci”yle karşılık bulur. Kanlı gözyaşları, rengi dolayısıyla gülsuyuna, akik taşına, lale rengine, şaraba, kırmızı renge benzetilir. Yine gözyaşları, likit olmasından dolayı su

ile ilişkilendirilir: su, çiğ taneleri, yağmur, çeşme, zemzem suyu, nem, ter, sel, deniz, damla, ırmak, bulut gibi... Irmak ve sel ile kurulan bağlantıda gözyaşlarının sürekliliği ve şiddeti; yağmur ile ise şekli vurgulanmak istenir.

Tüm bu örneklerden hareketle Fuzuli ve Celili arasında gözyaşı metaforlarının kullanımı açısından belirgin bir fark olmadığı görülmüştür. İlginç olan nokta ise Ortaçağ'da devamlı ağlayan erkek profilinin karşısında, modern toplumun inşa ettiği erkeklik algısının birbirinden tümüyle farklı olmasıdır. Bu durum yani duyguların ifade biçimlerinin farklılaşması, bu ifadelerin inşa edildiğinin önemli göstergeleri arasındadır. Ağlama davranışı en yoğun ve sürekli olarak Mecnun'da görülür.

Beyitlerden de anlaşılacağı üzere *Leyla ve Mecnun* mesnevilerinde ağlama davranışının belirli ritüelleri vardır. Toplum içerisinde nasıl ağlandığı, ağlama davranışı arasında toplumsal cinsiyetler arasında fark olup olmadığı gibi konular ilgili toplum hakkında ipuçları barındırır. Bu anlamda ağlama tarihi; kahkaha tarihi, öfke ve korku tarihi kadar önem arz eder. Kısacası Fuzuli'de öne çıkan bu hüznün ifadeleri Celili'nin eserinde de benzer ve baskın bir şekilde yer almaktadır. Diğer bir deyişle, bu iki şairin bahsi geçen eserlerinde öne çıkardıkları hüznünlü duygusal tarzları onları bu tarz etrafında şekillenen bir duygusal topluluğun üyeleri hâline getirmiştir.

Bu bölümde *Hecr-nâme* ve bu anlatının kahramanı olarak Celili, ilk bakışta klasik bir aşk hikâyesinin klişe bir kahramanı olarak okunabilirse de bakış açısı, şairin kendi hikâyesini anlatırken niçin “klişe bir metin” ve “klişe bir kahraman” seçtiği sorusuna yöneltirirse, şaire ve şiirine daha farklı bir perspektifle yaklaşılabildiği görülecektir.⁶²

Nitekim Celili'nin *Hecr-nâme* mesnevisi ile tezkirelerde şair üzerine yapılan

⁶² Bu konu üzerine bkz. Aslı Çiftçi. “Bir Araştırma Alanı Olarak Duyguların Tarihi Klişelere Yeni Kapılar Aralamak: “Hecr-nâme” Örneği”. *Varlık Dergisi*. Ağustos 2021. 76-80.

değerlendirmeler eş zamanlı olarak okunduğunda şairin iletişim ağlarının hayli zayıf olduğu görülmüştür. Bu saptamada şairin erken yaşta yaşadığı baba kaybı kadar patronların himâyesinden uzak kalmasının da payı olduğu düşünülmektedir. Ayrıca şairin sosyal ağlarındaki bu zayıflık, eserde yer alan hüznü duygusal tarzın oluşmasının da etken faktörüdür. Zira Celili'nin yaşadığı çağda sayıları artmaya başlayan mistik aşk hikâyelerinde hüznü duygusal ifadeler hayli popüler kullanımlardır. Böylece şair, devrin popüler ölçütlerini şiirine yansıtarak oluşturamadığı ilişki ağlarına şiiri vasıtasıyla ulaşmayı hedeflemiştir. Bir başka deyişle, oluşturulamayan sosyal ağlar, şairin duygusal tarzının da belirleyicisi konumundadır. Ayrıca şairin “ben” kurgusunda vurguladığı “dervişlik, âşıklık ve şairlik” nitelikleri onun şiirinin gücünü bir kat daha artırmıştır. Celili’de öne çıkan bu hüznü duygusal tarzın bir benzeri ise kendisinden sonra *Leyla ve Mecnun* mesnevisini kaleme alan Fuzuli’de de görülmüştür. Bu tez çalışmasında, Celili ve Fuzuli, hüznü öne çıkaran ifade tarzları ile aynı duygusal topluluğun üyeleri olarak değerlendirilmiştir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: KONTROLLÜ DUYGUSAL TARZ: DAİ MEHMED EFENDİ’NİN *NEVHATÜ’L UŞŞÂK* MESNEVİSİ

Gizli Aşk

*Didim ol demde kendi kendime ben / Neler çekseñ gerek âyâ dahî sen
Kıyâs itme gönül bu saña nâzdur / İzin azan kişiye bu da azdır
Güzel sevmek seniñ neñe gerekdi / Gerekse şakla bu sırrı gerek di
(NU 214)*

Nevhatü’l-Uşşâk mesnevisi 17. yüzyılda Dai Mehmed Efendi tarafından kaleme alınmış birinci ağızdan bir aşk anlatısıdır. Yukarıdaki epigraf, şairin kendi kendisini kınadığı bir bölüm olan “Bu Maqâle Kendümi Levîm İtdüğüm Eyler Beyân” bölümünden alınmıştır. İlgili bölümde kendi kendisine konuşan şair, yaşadığı aşktan kaynaklanan pişmanlığını okurlarıyla paylaşır. Şairin pişmanlığının nedeni, aşkını sevgilisine itiraf etmiş olmasıdır. Çünkü şair, aşk karşısında düştüğü bu durumu kendisine bir türlü yakıştıramaz. Diğer taraftan divan şiirinde ideal aşkın en önemli özelliği, kamusal alanda korkusuzca yaşanabilmesidir. Zira “gerçek aşk” bir sır olarak saklanamaz. Zaten şairin başından geçen söz konusu aşk hikâyesini kaleme almış olması, bu aşkın da diğer aşklar gibi gizli kalamayacağını en büyük göstergesidir. Diğer yandan şair sırrını yazdığı mesnevi ile herkesle paylaşmışsa da tüm anlatısı boyunca okuyanlarına ve dinleyenlerine aşkın gizli tutulması ve kontrol edilmesi gereken bir duygu olduğunun sıklıkla altını çizer. Şairin yaşadığı aşk karşısında öne çıkardığı ve tavsiye ettiği söz konusu duygusal tutum, Cafer Çelebi’nin *Heves-nâme*’sinde ya da Celili’nin *Hecr-nâme*’sinde yer almaz.

Dolayısıyla *Nevhatü'l-Uşşâk*'ı diğer iki eserden ayıran en önemli farkın âşığın duygularını kontrol etme çabası olduğu söylenebilir. Her ne kadar Cafer Çelebi kadın sevgilisi ile mesire alanında gizli bir şekilde görüşmüşse de yanlarında bulunan pek çok kişi onların aşklarına şahit olmuştur. Ayrıca Cafer Çelebi aşkını korkusuz ve cesur bir şekilde yaşamayı tercih etmiştir. Zira etrafındaki insanların onun aşk yaşadığını öğrenmesinden herhangi bir rahatsızlık duymaz. Örneğin kadın sevgilisiyle ayrılıkları sonrasında Cafer Çelebi, ortadan kaybolmuş kendisini Mecnun gibi dağa, taşa vurmuştur. Şairin çevresindekiler onun bu derbeder hâinden haberdardırlar. Celili için de durum farklı değildir. O da aşkını herkesin içerisinde korkusuzca yaşar ve hatta aşkı yüzünden kendisine “deli” denilmesine dahi aldırış etmez. Kamusal alanda aşkını hiç çekinmeden yaşar. Klasik aşk hikâyelerinin ideal senaryolarında âşığın en önemli özelliği aşkını kamusal alanda rahatlıkla yaşayabilmesidir. Michael W. Dols, *Mecnun: Orta çağ İslam Toplumunda Deli*'de Mecnun'un bedevi obalarında ya da pazar yerinde ağlayıp Leyla'ya yazdığı şiirleri okuyarak dolaşan bir divane olduğunu dile getirir. Erkeklerin duygularını dışadönük ve dramatik bir biçimde göstermeleri Ortaçağ Dönemi'nde sıklıkla görülen bir özelliktir (421-422). Oysa *Nevhatü'l-Uşşâk*'ta âşığın bu özelliği klasik âşık tipinden daha farklı bir görünüm çizer. Hikâyenin kahramanı olan Dai Mehmed Efendi, aşk karşısında kişinin duygularını kontrol etmesi ve özellikle kamusal alanda yaşanan aşkın herkese gösterilmemesi gerektiğini savunur. Diğer yandan aşkın gizlenemeyeceğinin bilgisi, şairin itibar kaygısı duymasına ve toplum baskısı yaşamasına neden olur. Sözü edilen durum ayrıca şairin sık sık iç çelişkileri yaşayarak pişmanlık duymasına da sebebiyet verir.

Bu bölümde öncelikle Dai'nin sosyal ilişki ağları tespit edilecek; sonrasında ilgili ağların metnin içeriğinde yer alan ve kontrollü aşkı imleyen ifadelerde ne gibi bir

rolü olduğu üzerinde durulacaktır. Ayrıca aşkın kontrollü bir biçimde yaşanması gerektiğini öne süren söz konusu duygusal tarzın, bir duygusal topluluk oluşturup oluşturamayacağı meselesi de dikkatlere sunulacaktır. İncelemeye geçmeden evvel söz konusu mesnevi üzerine yapılan çalışmalara değinmek faydalı olacaktır.

Dai Mehmed Efendi'nin 1649 senesinde kaleme aldığı *Nevhatü'l-Uşşâk* mesnevisi üzerine yapılan çalışmalardan ilki Haluk Gökalp'e aittir. Gökalp, *Eski Türk Edebiyatında Manzum Sergüzeşt-nâmeler* başlıklı kitabında tüm sergüzeşt-nâmeleri bir araya toplamış ve bu eser üzerine de detaylı bir çalışma yürütmüştür. Eserin transkripsiyonlu inceleme metni ise ilk kez 2014 yılında Serap Aygün tarafından yüksek lisans tezi olarak hazırlanmıştır. Bu tezde, okuma yanlışlarının ve eksikliklerin olması nedeniyle Ramazan Ekinci, 2016 senesinde *Dai Mehmed Efendi Nevhatü'l-Uşşâk* başlığıyla şairin eserini yeniden incelemiştir. Ekinci'nin çalışmasında *Nevhatü'l-Uşşâk*, on dokuz yazması ve bir matbu nüshası karşılaştırılarak incelenmiş ve sonucunda yazarın el yazısıyla çoğaltıldığı kesin olarak ifade edilen iki nüsha kullanılarak tenkitli metin oluşturulmuştur. Bu çalışma için de Ekinci'nin tenkitli metni kaynak olarak kullanılmıştır. 2019 yılında ise Özkan Uz, *Dâ'î Mehmed Efendi Nevhatü'l-Uşşâk: İnceleme Metin* başlıklı bir kitap yayımlamıştır.

A. İletişimsel Durum: Dai'nin İlişki Ağları

Mehmed Dai Efendi, Hatip Recep Efendi'nin oğludur ve H. 1014 / M. 1605 yılında İstanbul'da doğmuştur (TN 1115). Şeyhi Mehmed Efendi tezkiresinde Dai'nin Beykozlu olduğunu ve kırk sene imamlık, hatiplik ve mektep hocalığı yaptığını dile getirir: “Dâ'î Mehemmed Efendi. Civâr-ı saltanat-ı 'aliyyede Karamazboğazı'na karîb 'Beykoz' demekle 158iyade kâşabadan zühûr eyleyüp kırk sene miqdârı ol maħalde 158iyade ü haţîb ve mu'allim-i mekteb-i şıbyân iken biñ yetmiş târiħinde

fevt oldu” (Ramazan Ekinci *Vekâyi ’u ’l-Fuzalâ Şeyhî ’nin...* 1599). Safayi de

Şeyhi’den alıntılanarak Dai hakkında benzer şeyler söyler:

Nâmı Meḥmed’dür. İstanbul civârında Karadeñiz Boğâzına qarîb cây-ı dil firîb ki teferrüc-gâh-ı cumhûr Bigkoz dinmekle meşhûr olan feraḥ-fezâdan zuhûr itmişdür. Ol maḥall-i dil-güşâde kırk seneden ziyâde imâm ve ḥaṭîb ve mekteb ḥâcesi olup şalâḥ-ı ḥâl ile ma’lûm ve hem-vâre kârî şıbyâna ta’lîm-i ’ulûm iken şâkirdlerinden birinüñ yüzine bakmış degül idi. (ST 219-220)

İsmail Belîğ, *Nuhbetü ’l-Âsâr li-zeyli Zübdeti ’l-Eş ’âr*’da Dai’nin, 1070 senesinde vefat ettiğini dile getirir (Abdulkerim Abdülkadiroğlu 101).

Eserde kullanılan farklı nazım şekilleri, şairin şiir yazma yeteneğini gösteren önemli göstergelerdendir. Şairin vezin konusunda da aynı nazım şekillerinde olduğu gibi çeşitli vezin kalıplarını bir arada kullanması aruza hâkimiyetini gösterir. Ekinci’ye göre eserin vezin kusurları olsa da şair aruz kullanımında başarılıdır (*Dâ’î Mehmed Efendi* 28-29). Gökâlp de Dai’nin aruza hâkim olduğu görüşündedir (*Eski Türk Edebiyatında...* 301). Ayrıca eserde yer verilen atasözleri ve deyimler, referans gösterilen kitaplar, kullanılan ayet ve hadisler, telmihler şairin şiir bilgisinin gücünü gösteren işaretlerden bazılarıdır.

Dai’nin şairliği tezkire yazarları tarafından da övülür. Kendisinden bir dönem sonra yaşayan Safayi Efendi, tezkiresinde “Ol ‘ârif-i 159elaga ve fâzıl-ı zemâne ‘aşruñ şu ‘arâsında olmağla eş ‘ârı muḥayyel ve güftârı ḫati bi-bedeldür.” İfadelerine yer verir (ST 200). 19. Yüzyılda Mehmed Tevfik (Çaylak Tevfik) ise *Kâfile-i Şuara*’sında şairin “159elagat159159 ârif-i 159elaga ve 159elag-ı zemâne” olduğunu, şiirini ise “eş ‘ârı 159elag ü muḥayyel ü 159elaga” olarak niteler (KŞ 324). Yine 19. Yüzyıl tezkire yazarlarından Mehmet Tevfik Efendi *Mecmuatü ’t-teracim*’de Dai ile ilgili şu ifadeleri kullanır:

Mektebde hâce-i benām olup ta‘līm-i şıbyān ile güzārende-i eyyām iken nāgāh şākirdānından Şemsī nām bir civān-i çārdeh-sālenin şem‘-i cemāline pervāne gibi sūzān ve günden güne ateş-i ‘aşkı firūzān iken: [beyt] veznince ol āfitāb-ı ‘ālem-tāb-ı mağrib-‘ademe seyr ve şitāb etdikte ol hâce-i debistān ‘aşk ve muḥabbet müddet-i ibtilāsı olan biñ bir günde beynehümāda vāḳi‘ nāz ve niyāzı hāvî Nevḥatü‘l-‘Uşşāk nāmında bir kitāb-ı belāgat-nişāb nazm etmiştir (MT 136-137)

Dai’nin eğitimi konusunda ise kaynaklarda herhangi bir bilgiye rastlanmasa da Cahit Baltacı’nın *İslām Ansiklopedisi*’nin “Osmanlılar’da Mektep” maddesinde “Sıbyan mekteplerinin hocaları[nın] umumiyetle medrese mezunu olup cami ve mescidlerde imam-hatiplik veya müezzinlik yapan kimseler” olduklarını dile getirmesi şairin medrese mezunu olabileceğini akla getirir (7). Söz konusu durum onun iyi bir eğitim almış olabileceğinin de göstergeleri arasındadır.

Kaynaklarda Dai Mehmed Efendi’nin sosyal ağlarına ilişkin doğrudan bir bilgi yer almamaktadır. *Nevḥatü‘l Uşşāk*’tan hareketle şairle ilgili bilğimiz Beykoz’da imam-hatip öğretmenliği yaptığına dair mesleki bir bilgidir. Tezkirelerde ise şairin öz-yaşamına ilişkin verilen bilgiler hayli sınırlıdır. Şairin ailesinin Bafra’dan Beşiktaş’a Şeyh Yahya Efendi’nin dergâhına gittiği bilgisi *Menâkıb-ı Beşiktaşî Yahyâ Efendi*’den hareketle bilinmektedir. Söz konusu menakıpname, Dai’nin ailesinin sosyal bağlantılarını göstermesi açısından önemlidir. Bu eserin önceki yıllarda Dai Mehmed Efendi’ye ait olduğu bilinmemekteydi. Sadettin Nüzhet Ergun, çalışmasında Dai Mehmed Efendi’den başka bir Dai’den (Beşiktaşlı) daha bahseder ve yine 17. Yüzyıl şairi olarak andığı bu kişinin *Mankabe-i Yahya Efendi* adında bir eseri bulunduğunu dile getirir (*Türk Şairleri* 1125). Meryem Babacan ise *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü* başlıklı web sitesi için yazdığı “Dai, Mehmed” maddesinde, Beşiktaşlı Dai’nin Beykozlu Dai ile aynı kişi olduğunu tespit etmiştir. Eserin Dai Mehmed Efendi’ye ait olması şairin ailesinin tasavvufi bazı gruplarla bağlantısını göstermesi açısından anlamlıdır. *Beşiktaşlı Yahyâ Efendi*

Menâkıbnâmesi'nden alıntılanarak Babacan, Dai'nin dedesinin Beşiktaşlı Yahya Efendi'nin müritlerinden olan Seydi Efendi olduğunu dile getirir. Seydi Efendi'nin babası olan Şaban Efendi de Yahya Efendi'nin müritlerindendir ve ilgili dönemde Bafra'da yaşamaktadır. Şaban Efendi, Yahya Efendi'yi görmek için sık sık Bafra'dan Beşiktaş'a şeyhin dergâhına ziyarete gitmektedir. Bu ziyaretlerden sonra Şeyh Yahya Efendi, Şaban Efendi'yi ailesiyle İstanbul'da yaşaması için dergâhına davet etmiştir. Bu teklif üzerine Şaban Efendi, yedi çocuğunu ve hanımını da alarak Beşiktaş'a şeyhin dergâhına taşınır. Bu esnada Dai'nin dedesi Seydi Efendi iki yaşındadır. Seydi Efendi yedi yaşına geldiğinde ise Şeyh onu kütüphanesine alır ve yanında yetiştirir. Seydi Efendi kırk yaşına geldiğinde Yahya Efendi vefat etmiştir. Beşiktaşlı Yahya Efendi, iktidara yakınlığıyla bilinen ve "Müderriş, Molla ve Şeyhzâde" lakaplarıyla tanınan bir Osmanlı âlimidir (Haşim Şahin "XVI. Yüzyıl Osmanlı Toplumunda..." 125). Menâkıpnamede Yahya Efendi ile Şehzade Süleyman'ın süt kardeşi oldukları bilgisine yer verilmiştir (Dâ'i Mehmed Efendi *Menqîbet-i Yahyâ-yî Beşiktaşî* [19]-8r / [20]-8v). Heath W. Lowry "From Trabzon to Istanbul: The Relationship between Suleyman the Lawgier & His Foster Brother (Süt Karındaşı) Yahya Efendi" başlıklı makalesinde Kanuni ve Yahya Efendi arasındaki ilişkinin Trabzon'da Kanuni'nin şehzadelîği döneminde başladığını ve dostluklarının İstanbul'da devam ettiğini dile getirir:

Süleyman ve Yahya'nın kuyumculuk sanatında çalıştıkları dönemdeki anlatılarına iki nedenden dolayı odaklandım. Birincisi bu paylaşılan deneyimin, ömür boyu süren ilişkilerinin temel yapıtaşı olabilme ihtimali, ikincisi ise her ikisinin de Trabzon'da yaşadıkları dönemde Yahya'nın annesinin sütünden daha fazlasını paylaştıklarını göstermektedir. Trabzon'da geçirdikleri çocukluklarında başlamış olabilecek bir başka ortak noktaları, şiire olan sevgileriydi. Yaşamlarının sonraki döneminde her ikisi de divan yazacaktı: Süleyman, Muhibbi (Aşık) takma adıyla ve Yahya Efendi, Müderriş (Öğretmen) adı altında. Şehzâde Selim'in Trabzon'daki konağının şairler ve edebiyatçılar için bir toplanma yeri olarak bilindiği göz önünde bulundurulursa, Süleyman ve Yahya'da tezahür eden ve ömür boyu süren şiir sanatına olan ilgilerinin kökeninin Trabzon'daki çocuklukları olduğunu öne sürmek yalnızca varsayım olmakla kalmıyor. (42-43)

Yahya Efendi'nin Trabzon'dan İstanbul'a hangi tarihte geldiği bilinmemektedir. Müslüm Yıldız *Beşiktaşlı Yahyâ Efendi* üzerine yaptığı araştırmasında, Atayi'nin *Hadâ'iku'l-Hakâik fî Tekmileti's-Şekâik*'ten alıntılararak Yahya Efendi'nin, Şeyhülislâm Zenbilli Ali Efendi'nin vefatından sonra (930 / 1525) İstanbul'daki Canbaziye Medresesi'ne müderris olarak atandığını aktarır (20-21). Yahya Efendi ise üç gece üst üste gördüğü rüyadan sonra saraydaki görevini bırakarak Beşiktaş'a yerleşmeye karar verdiğini dile getirir (*Menqîbet-i Yahyâ-yî Beşiktaşî* [23]-10r). Yahya Efendi'nin Beşiktaş'taki dergâhını sık sık ziyaret eden Dai'nin büyük dedesi Şaban Efendi, Dai'nin Yahya Efendi bağlantısının merkez noktasıdır. Menakıpname'den hareketle Dai'nin ailesiyle Yahya Efendi'nin bağlantısı açıkça görülse de Yahya Efendi'nin intisap ettiği tarikata dair net bir bilgi bulunmamaktadır. Meral Asa "Bir 16. Yüzyıl Portresi Beşiktaşlı Yahyâ Efendi" başlıklı makalesinde, şeyhin Mevlevî olduğunu dile getirir (135-136). Diğer taraftan Mevlevî tarikat silsileleri içerisinde şeyhin adı yer almamaktadır⁶³. İsmet Demir ve Hacı Osman Yıldırım *Şeyh Yahyâ Efendi ve Üveysîlik* başlıklı çalışmalarında Yahya Efendi'nin Üveysîlik bağlantıları üzerinde dururlar. Selami Şimşek ise Beşiktaşlı Yahya Efendi'nin Nakşî tarikatına bağlı olduğunu ifade eder ("Son Dönem Celvetî..." 168). Müslüm Yılmaz ise her ne kadar şeyhin Üveysîlik, Zeynîlik, Mevlevîlik ve Melâmîlik bağlantılarını sorgularsa da araştırmasının neticesinde Yahya Efendi'nin tasavvufî şahsiyeti hakkında kesin bir hükme varılmaması gerektiğini öne sürer (*Beşiktaşlı Yahyâ Efendi...* 36-45).

Bu doğrultuda Yahya Efendi üzerinden Dai'nin herhangi bir tasavvufî grupla net bir bağlantısının olduğunu söylemek zor görünse de Yahya Efendi için zikredilen

⁶³ Mevlevîlik bağlantıları için bkz. Fatih Odunkıran. *Mevlevî Tezkiresi: Sefîne-i Nefîse-i Mevlevîyân (İnceleme-Metin)*. 2020. İstanbul Üniversitesi. Doktora tezi. İlhan Genç (haz.). *Esrar Dede Tezkire-i Şu 'arâ-yı Mevlevîyye*. AKM Başkanlığı Yayınları, 2000.

bağlantıların tümünün Osmanlı sufi gruplar içinde yer alması, Dai'nin de bu gruplarla bağlantıda olabileceğini düşündürür. Yine Dai'nin sufi topluluklarla bağlantısını göstermesi açısından hem menakıpnamede hem de *Nevhatü'l Uşşâk*'ta Zakiri'den bahsettiğini de göz ardı etmemek gerekir. Menakıpname'nin 186 ve 197. beyitleri ile *Nevhatü'l Uşşâk*'ın 191 ve 210. beyitleri arası Zakiri'nin övgüsüne ayrılmıştır. Dai, *Nevhatü'l Uşşâk*'ta Zakiri için “Hem üstâdım efendüm Zâkirî-di / Kamu fende nazîri nâdir-di” ifadelerini kullanır (Ekinci *Dâ'î Mehmed Efendi* 137). Hatiplik yapması ve devrin önemli zâkirlerinden⁶⁴ olması nedeniyle “Hatip Zakiri” adıyla da anılan Hasan Efendi'nin, Nevizade Atayi'nin *Zeyl-i Şekâik*'inde Halvetiye şeyhlerinden Nureddinzade'ye intisap ettiği dile getirilir: “Vilâyet-i Anadolu'dan gelüb reis-i erbâbu'l zehâde şeyh Celîl Nûreddinzâde Efendi hizmetlerine vâsıl ve nâzır inâyetleri ile rütbe-i kâbule nâil olmuşidi” (*Zeyl-ü şakayık li-Atayi* 677). Atayi aynı eserinde Hasan Efendi'nin bir zikir meclisinde keşfedildiğini ve zâkirlik görevini başarıyla yöneterek güzel sesi ile nasıl üstat olduğunu da dile getirir (677). Zakiri'nin Halvetiye tarikatıyla olan bağlantısı, Dai'in de benzer bir bağlantı içerisinde olabileceğini akla getirir.

Görüldüğü üzere kaynaklarda Dai'nin herhangi bir grupla ilişkisini doğrudan gösteren bir bilgiye ulaşılamasa da Dai'nin ailesinin Yahya Efendi ile olan yakınlığı ve şairin bizzat Zakiri'nin öğrencisi olması, yaşadığı dönemde sufi gruplarla ilişkisini gösterir niteliktedir. Bu durum, Dai'nin 17. yüzyılda ortaya çıkmaya başlayan muhalif grupların karşısında yer aldığını göstermesi açısından anlamlıdır. Karen Barkey, *Farklılıklar İmparatorluğu Osmanlılar* başlıklı kitabında dinî ve etnik çeşitlilik barındıran Osmanlıları, 16. yüzyılda hoşgörü ifadesinin ayakta tuttuğunu

⁶⁴ Tekkelerde ayin sırasında ilahi okuyan kimse.

dile getirir. Barkey’e göre bu durum Ortaçağ ve Reformasyon Avrupasının gerçekleriyle tezat oluşturur niteliktedir (149-150). Barkey ayrıca 16. yüzyılda görülen bu hoşgörü ortamının 17. yüzyılda yerini hoşnutsuzluğa bıraktığını öne sürer. 17. yüzyılda hem Avrupa ile hem de Safavilerle uzun yıllar süren savaşlar Osmanlı’nın şehirlerinde, kırsal kesimlerinde ekonomik ve sosyal güçlüklerle sebebiyet vermiştir. Sürekli savaşların, insanlar ve kaynaklar açısından istikrarsızlaşmanın yaşandığı bu yüzyılda, Osmanlı sahnesinde birbirinden hayli farklı hoşnutsuzluk hareketleri baş göstermeye başlar. Bu hareketlerden biri olan Kadızadeli hareketi, biraz muhafazakâr, dışlayıcı bir isyancılık politikasıyla özellikle şehirlerde etrafına pek çok fanatik toplamıştır. Kadızadeliler geleneklere muhafazakâr bir dönüş yaparak heteredoks tarikatları dışlamayı ve bu yolla Sünni İslam’ı arındırmayı amaçladıklarını öne sürerler (244-245). Ahmet Yaşar Ocak, “XVII. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’nda Dinde Tasviye (Püritanizm) Teşebbüslerine Bir Bakış: ‘Kadızâdeliler Hareketi’” başlıklı makalesinde, Barkey’in sözünü ettiği, dışlanan heterodoks grupların başında Halvetilerin geldiğini dile getirir: “Kadızâde’nin başlattığı bu çatışma ve özellikle Halvetiler’e yaptığı ağır hücumlar hem öteki tarikat çevrelerinde hem de tabiatıyla daha çok Halvetiler arasında bir tepki ve mukavemet cephesi oluştur[muştur]” (216). İnalçık’a göre ise “Mehmet Birgivi’nin öğrencisi olan Kadızade (ö. 1635) ile ona bağlı ‘fakı’ denen bir grup vaiz [heterodoks gruplarla] tartışmayı tırmandırıp sürdürmüşlerdir. İstanbul camilerinde vaiz olarak açtıkları din savaşı, derin bir toplumsal karışıklığa yol açarak halkı ikiye [bölmüş]; fakılar Peygamber zamanından sonra çıkmış bütün âdetlere, İslâm’a aykırı ‘bid’at’, bunları yapanlara kâfir damgası” vurmuşlardır (*Osmanlı İmparatorluğu Klâsik...* 192).

Kadızedeli hareketi üzerine geniş kapsamlı bir çalışma yapan Madeline C. Zilfi'ye göre ise Kadızedeler her hafta belagatini İslamiyet'e sonradan bulaşmış gördüğü bidatlere ve sufi uygulamalara yöneltmektedir. Bu konuşmalarından biri olan 1633'te yaptığı Sultanahmet'teki bir mevlid merasiminde, sultanın huzurunda Halveti tarikatının önde gelen isimlerinden biri olan Sivasi ile çatışma içerisine girmiştir (Zilfi *Dindarlık Siyaseti Osmanlı...* 133). Ali Fuat Bilkan *Fakihler ve Sofuların Kavgası: 17. Yüzyılda Kadızedeliler ve Sivâsîler* başlıklı kitabında 1633'ten 1699 yılına kadar devam eden bu çatışmayı şu şekilde dile getirir: “Fakılar- (Kadızedeliler) ile Sofular (Sivâsîler) arasındaki tartışmalar, farklı iki zihniyetin çatışmasından ibaret görünse de uzun yıllara dayanan dinî husumetin devamı niteliğindedir” (14). Bilkan'a göre Kadızedeliler akımı Osmanlı sosyal hayatını değiştirme ve istedikleri gibi yönlendirme amaçları taşıyordu. Kadızedelilerin, “selatin camileri dışındaki camilerin minarelerinin yıkılması”, “tütün ve kahve yasağı”, “müziğin yasaklanması” gibi aykırı talepleri devri derinden etkilemiştir (15). Ayrıca bu hareketin mensupları zannedildiği gibi sufi topluluklardan büsbütün ayrı bir oluşum da değildir. Aynı grubun içerisinde farklı bakış açılarının birbirleriyle çatışması neticesinde ortaya çıkmışlardır. Söz konusu durum, Barbara Roseinwein'in “duygusal topluluklar” üzerine kaleme aldığı makalesinde yer alan, aynı anda birden fazla duygusal topluluğun iç içe geçebileceği, baskın görünen duygusal topluluğun içerisine gizlenen başka bir duygusal topluluğun taban tabana zıt duygusal konfigürasyonlarla ortaya çıkarabileceğini dile getirdiği önermesiyle paralel nitelikte bir oluşumdur⁶⁵ (*Worrying about Emotions...* 844-845). Bu doğrultuda he ne kadar

⁶⁵ Barbara Rosenwein'in “duygusal topluluklar” üzerine öne sürdüğü bu önerme “sufi gruplar” ve “muhalif gruplar” için uygulanabilir görünse de bu tezde duygusal toplulukların oluşma zemini eserlerde yer verilen duygusal ifade tarzları ile tespit edilmiştir. Bu iki grup, El-Sayed'in çalışmasında birer “duygusal topluluk” olarak dikkatlere sunulmuştur. Çalışmada, Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme*'si üzerinden verilen örneklerde şairin yolculuk tutkusu (*wanderlust*) ve tikslenme

sufi ya da bağınaz toplulukların yalnızca bu verilerden hareketle duygusal bir topluluk olup olmadığının söylenmesi güç gözükse de Dai'nin eseri için kurguladığı duygusal stilinin oluşumunda bu iki grubun etkinliğinden bahsedilebilir. Bununla birlikte söz konusu iki grup dışında, şairin eserini kim ya da kimler için kaleme almış olabileceği sorusu da şairin sosyal ağları hakkında bilgi taşır.

Mesnevilerde bir eserin niçin yazıldığı sorusu kimi zaman “sebeb-i telif” bölümlerinde kimi zaman ise “hâtime” bölümlerinde cevaplandırılır. Buna karşılık şairler eserlerinin bu bölümlerinde genellikle klişe ifadelerle yer verirler. İlgili bölümlerde kurgusal bir öge olarak şairin eserini niçin kaleme aldığına dair pek çok ifadeye yer verilse de eserin tümü incelendiğinde şairlerin eserlerini kaleme alma gerekçelerinin farklılaşabileceği görülecektir. Bununla birlikte *Nevhatü'l-Uşşak* mesnevisinde sebeb-i telif için ayrılmış özel bir bölüm bulunmasa da eserin yazılış amacına ilişkin bilgi veren bu kurgusal ögelere bu eserde de rastlanmıştır. Örneğin şairin adının eseri vasıtasıyla ölümsüzleşmesini ya da hayırlarla anılmasını istemesi, bu eserde de kullanılan klişe yazılış amaçlarından birkaçıdır:

Kişiniñ eyü adıymış ıalanı / Fenâda bâkı kalmazmış ıalanı
Kimi mescid binâ itmiş kimi hân / Kimi yapmış ‘imâret yidürür nân
Kimisi çeşme yapmış şu içler / Kimisi köpri yapmış halk geçler
Kimi de kaldırımla yol düz ider / Cihanda bir eşer ider de gider
Hükümetde kimisi ma‘deletle / Kitâbetde kimisi ma‘rifetle
Hudâ rahmet ide ehl-i kemâle / Yazup her biri bir güne risâle
Añılur ‘âlem içre eyü adı / İrişür rûhına her demde şādī
Çü gördüm böyledür ahvâl-i ‘âlem / Gelüp gitmetde her dem ibn-i Âdem
Didüm âyâ ne çâre eylesem ben / Ki ıalsa bir eşer geriye benden
Yoğ idi dünyade māl ü menâlüm / Ki faqr üzre idi her demde hâlüm
‘İmâret itmege mescid ya cāmī‘ / Olupdı faqr u fenâ bilki mānī‘
Ma‘ârifde dañi kāmīl degüldüm / Hele yine ıara cāhil degüldüm
...
Bilinmedük denülmedük cihānda / Ki bir söz ıalmış aşlā nihānda
...
Anuñçün eyledüm bu resme bünyād / Cihānda ben de bu yüzden olam yād

(disgust) duyguları aracılığıyla; “kozmopolitan duygular”ın temsilcisi olduğu ileri sürülmüştür (*Discourses on Emotions*... 234-302).

...
Murādım budurur ol Hayy [u] Kādir / Benim bu mevḥıma kim olsa nāzır
İki ‘ālemde aña ‘izzet ide / Diye Dā‘īye Mevlā rahmet ide (NU 332- 334)

Dai’nin eserini kaleme almasına bir başka gerekçe olarak aşkını okurlarıyla paylaşmak istemesi gösterilebilir. Zira divan şiirinde aşkın en belirgin özelliği gizli kalamayacağının bilgisidir: “Nihān olmaz cihānda ‘aşk ile meşk / ‘İyān it tā derūnuñ olmaya ḥuşk (NU 139); Dimişler ‘aşk u meşk olmaz nihān hîç / Tıyar ḥalk-ı cihān er ü eger giç” (NU 180).

Şair yaşadığı aşk karşısında çaresizdir. Bu çaresizliğe sevgilisinin ölümü de eklendiğinde acı tarifsiz bir hâl almıştır. Yaşadığı acı karşısında şairin artık sabrı kalmamıştır. Her ne kadar yazmaya gücü yoksa da gönlü bu amansız acı karşısında ancak yazı yazarak rahatlayabilecektir. Öte yandan yazı yazmak için kişinin aklının başında olması gerekir. Oysa âşığın aklı başında değildir. Şaire göre onun aşk karşındaki bu çelişkili durumu eserine de yansımış, eserinde kusurların oluşmasına neden olmuştur. Bu nedenle şairi ayıplamamak gerekir. Zira onu ancak daha önce âşık olanlar anlayabilir. Çekilen tüm bu eziyetler, acılar ve gamlar bir şekilde gönülden yazıya aktarılmalıdır. Bu nedenle şair yaşadığı aşkı anlatmaya karar verir:

Bu Dā‘ī her seḥer o ferḳadeyni / Ziyāret eyler idim merḳadeyni
Şu deñlü yandı bu ḡamdan derūnum / Ki kaṭ‘ā ḳalmadı şabr u sükūnum
Göñül bir lahza bulmayınca ārām / Hemān aḥvāli nazma itdim iḳdām
Yoḡ idi nazma gerçi iḳtidārum / Velī elde degildi ihtiyārum
Ki zīrā şī‘r ‘aql u fikr işidür / Bu ‘aqlı olmayanın ne işidür
Ġam-ı ‘aşk ḳor mı hîç ādemde ‘aqlı / Başına gelmeyen bilmez bu nākli
Ki her bir mışra‘ı itdikde taḥrīr / İderdi gözlerimüñ yaşı taḡyīr
Bozupdı ṭab‘umı çün cevri maḥbūb / Ki bıkri fikrim olmuş idi ma‘yūb
Eger var ise bu nazmımda noḳşān / Ki ma‘zūr ola var fehminde noḳşān
Degil maḳşūdım izḥār-ı faẓīlet / Ki bu yüzden faẓīlet zī-faẓīhet
Murādum ehl-i ḥāl añlar efendi / Aña geḫmiş ola ‘aşkuñ kemendi
Sözüm fehm eylemez olmayan ‘āşık / Be-şart an ola ‘aşkında şādık
Benüm ḥod-bīn mūrā‘īye sözüm yok / Yabanda gezen ayıya sözüm yok
Nizā‘ dansa sefiḥe tınmamak yeg / Ki girmez ḡuşuma hîç ‘av ‘av-ı seg
Bu ḥāle çün göñül uğramış idi / Ġam ile baḡrını toḡramış idi
Kemāle ırmış idi ‘aşk-ı dildār / Zevāle gelmiş idi ‘āşık-ı zār

Cefā-kār idi ol gāyet perī-veş / İdüpdı cevır ile ‘aqlım müşevveş
Yoğ idi bende kat ‘ā şabra tākāt / Naşīb olmadı rûha nice vuşlat
Ne ğamlar çekdüğüm ‘aşkında anuñ / Ne yaşlar dökdüğüm ‘aşkında anun
Müyesser olmadı anıñla ülfet / İdem māfi’z-zamirimden hikāyet
O biñ günde olan aḥvāli bir gün / Diyüb duymadı benden ol yüzi gün
Bu deñlü itmiş iken āh vāhı / Yüzüme itmedi bir kez nigāhı
Tamām bedr olmuş iken bedr-i māhı / Beḳā iklimine ‘azm itdi rāhı (NU 322-324)

Yine şair çok ağlamış olmasını da yazması için bir gerekçe olarak gösterir: Hemîşe
nevḫa baña ḥū olubdı / Biliñ kim nazma bā ‘iş bu olubdı (NU 326). Şair böylece bu
eser ile adını da ölümsüzleştirecektir. Bu ölümsüzlüğün formülü ancak yaşanan aşkın
kitaba dönüştürülmesiyle mümkündür:

Yazup derd-i derūnuñ bir kitāb it / Ğam-ı ‘aşk içre nāmıñ müsteṭāb it
Olup ‘ālemde bir şīrīn hikāyet / Oqınsun ḥasb-i ḥālīñ tā kıyāmet
Añılsun ‘aşk ile nāmıñ cihānda / Maḥabbet genci ḳalmasun nihānda (NU 140)
Kişiniñ eyü ad imiş ḳalanı / Fenāda bākī ḳalmazmış ḳalanı (NU 332)
Didüm āyā ne çāre eylesem ben / Ki ḳalsa bir eşer girüye benden (NU 333)

Ayrıca şairin aşkı için çektiği acılar, bir kişinin içinde tutamayacağı noktaya
gelmiştir. Bu nedenle de artık aşkını okurlarıyla / dinleyenleriyle paylaşmalıdır:

Yeter me’vā idindiñ ğam bucağın / Yeter yaḳduñ elemle dil ocağın
Bilürsiñ yokdurur bīnā-yı cismüñ / Yüri yaz defter-i ‘uşşāḳa ismüñ
Niçe olduñ ğam-ı ‘aşḳa giriftār / Ne işler geçdi saña hecr-i dildār
Ne zaḥm-ı ḥār yidüñ ol gül-bedenden / Ne ḳanlar yutduñ ol ğonca-dehenden
Ḥabībüñ itdi mi derdüñe emsem / Ṭabībüñ urdı mı zaḥmıña merhem
Nice ğarḳ eyledi deryā-yı ḥasret / Nice ḥarḳ eyledi pes nār-ı firḳat
Nice aldırduñ elden şāh-bāziñ / Nice fāş oldu ḥalka gizlü rāzuñ
Nice irdi yoluñ hicrāna āḥir / Neler çekdiñ felekde söyle bir bir
Bu deñlü ğam ki çekdiñ ırte gice / Beyān eyle neye irdi netīce (NU 140)

Dai’nin eserini yazma gerekçesi olarak sunduğu bu klişe kurguların dışında
mesnevisinde bu eseri niçin kaleme aldığına dair başka izleklere de yer verir. Aşkını
hikāye boyunca gizleyen Dai, bu aşkın açığa çıkmaması için elinden gelen her türlü
çabayı göstermektedir. Özellikle sevgilisinin öldüğü sahnede Dai’nin, sevgilisinin
ölümü karşısında tüm hikāye boyunca gizlediği sırrı açığa çıkacaktır: “Nice aldırduñ

elden şāh-bāzīñ / Nice fāş oldu halka gizlū rāzuñ” (NU 140). Gökalp, Dai’nin bu ifadesini çok önemser. Araştırmacıya göre, şairin bu eseri yazma nedeni, onun “kişisel savunması”dır. Gökalp, Dai’nin yaşadığı aşkın kendi döneminde de toplum tarafından olumlu karşılanmadığı görüşündedir. Bu nedenle Dai’nin eseri boyunca mecazi aşkın savunmasını hatta konuyu daha da genelleyerek aslında şairin aşkın savunmasını yaparak bir bakıma aşk karşısında insanın aciziyetine vurgu yaptığını ve bu yolla kendisini aklama çabası içerisinde olduğunu dile getirir (*Eski Türk Edebiyatında...* 344-345). Diğer yandan Dai’nin açığa çıkan aşkı karşısında kendisini savunma gereksinimi, tartışmaya açık gözükmetedir. Zira herhangi bir fiziksel temas söz konusu değilse bu aşk Osmanlı toplumunda kabul gören bir durumdur: “Gerek aynı cinsten gerekse karşı cinsten bir insanı sevmek tabii aşktır. Meşru sınırlar içinde kalması şartıyla tabii aşk mübah ve caizdir” (Süleyman Uludağ *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü* 61). Çünkü Levend’in de ifade ettiği gibi ilahi aşk insan çehresinde kendisini gösterir. Ayrıca bu aşқта bakışın temiz olması ve her türlü çirkin ihtiraslardan uzak durulması gerekir (*Divan Edebiyatı: Kelimeler...* 589-590). Mehmet Kaplan ise erkek güzelliğine hayran olma duygusunu güzelliğin insanda, tabiatta veya eşyada başlıbaşına bir değer olarak var olmasıyla ilişkilendirir ve bunun illaki cinsî arzular uyandıracak bir durum olmadığını dile getirir (“Divan Şiirinde Kadın...” 263). Örneğin, Nevizade Atayı de *Sohbetü’l-ebkâr* başlıklı mesnevisinde oğlanlara eğilimli olmanın doğru olmadığını dile getirirse de cinsî arzu uyandırmayan “temiz bakış”ın herhangi bir zararı olmadığını görüşündedir. Ayrıca iyi eser vermenin sırrı mecazi aşkın yaşanmasıyla mümkündür: “Lîk olmaz nazar-ı pāke yasag / Güle baksa ne hatā bülbül-i bāg; Işk u şevk ehli olanlar kodılar / Hubb-ı āsārı ile nice eser” (SE 71). Bununla birlikte “Osmanlı toplumunda erkekler arasında veya erkekler ile oğlanlar arasında meydana gelen cinsel ya da erotik ilişkilerin hele de

göz önünde gerçekleşmediyse cezalandırılması da nadir bir durumdur (Andrews ve Kalpaklı *Sevgililer Çağı: Erken...* 100). Hatta erkekler arasında kurulan yakın ilişkiler fiziksel teması içermediğinde kadınlarla kurulan ilişkiden daha kıymetli ve değerlidir. Kalpaklı ve Andrews, şair Yahya'dan alıntılarla bu durumu şu şekilde dile getirirler: “[K]adına duyulan aşkın amacının fiziksel tatmini, oğlana duyulan aşkın ise umutsuzca özlem, uykusuz geceler, vücudun şehvetini bastırmaktan çok uzak ruhani gizemler ile öne çıkan vuslata ermemiş (umarsız) bir aşkı ima etmesidir” (73).

Osmanlı toplumunda erkekler arasındaki ilişkinin “temiz” olmak koşuluyla Osmanlı edebiyat camiası tarafından hoş karşılandığı üzerine örnekler çoğaltılabilir. Osmanlı toplumunun homofobik olmayan bu tutumuna göre, Dai'nin yaşadığı aşkın açığa çıkmış olmasından ötürü şairin kendisini savunmak amacıyla bu mesneviyi kaleme almış olabileceği önermesi, yukarıda ifade edilenlerle çelişiyor gözükmektedir. Ayrıca 18 ve 19. yüzyıl tezkire şairlerinin Dai'nin şairliğini başarılı bularak şairin mecazi aşktan hakiki aşka giderken izlediği yolun meşruluğunu tasdik etmeleri, bir diğer deyişle Dai'nin yaşadığı aşk nedeniyle kendi dönemi ve sonrasında yer aldığı edebî zümre içerisinde kendisini savunmasını gerektirecek bir bakış açısıyla karşı karşıya olmadığını gösterir. Kanımca yazarın bu hikâyeyi yazma amacı kendini aklama teşebbüsünden ziyade, okurlarına yaşanacak herhangi bir “hoca-öğrenci” aşkında bu aşkın taraflarının nasıl davranması gerektiğine yönelik örnek bir senaryo oluşturma girişimidir. Mehmet Tevfik Efendi'nin tezkiresinde yer alan “bu aşk hikâyesini okuyanların da benzer şekilde bir aşk yaşayacakları”na yönelik ifadeleri hem Osmanlı toplumunda okurların eserlere nasıl yaklaştıklarını göstermesi hem de bu eserin bir tür “senaryo” hüviyeti kazanmış olabileceği argümanını kuvvetlendirmesi açısından önemlidir: “ki kitâb-ı mezkûru her kim mütâla'a ederse

giriŧtâr-ı ‘aşk-ı mecâzî olması bî-‘itâbdır” (MT 137). Yine Dai’nin kitabının içerisinde sık sık okurlarına tavsiyeler vererek nasihatlerde bulunması, bu eserin aşk yaşayacak kişilere örnek bir metin olarak kurgulamış olabileceğini akla getirir: “İdüb her bâbda andan maķâli / Naşihatden dahı olmaya hâlî” (NU 141). Şairin okurlarına neler yapmaları gerektiği konusundaki bu öğütleri, kendisinden önceki dönemlerden farklı olarak aşkın gizli yaşanması gerektiğine yöneliktir. Aşk, gizlenmesi gereken bir duygu olarak kurgulayan Dai’nin bu tavrının, niçin kendisinden önceki şairlerden (Cafer Çelebi ve Celili’den) daha farklı olduğu üzerinde durmakta yarar vardır.

Dai’nin aşk mesnevisinde ele alınan konunun ve yer verilen kahramanların daha gerçekçi bir hâl alması, aşk mesnevisinin yapısını nasihat anlatılarına yaklaştırmış gözükmektedir. Aşk mesnevisinin bu dönüşümünde devrin baskıcı gruplarının etkisi olduğu söylenebilir. Andrews ve Kalpaklı’nın “Sevgililer Çağı”nın bitişine de neden olarak gösterdikleri bu bağnaz ve dinî duyguları harekete geçiren sufi / derviş karşıtı gruplar, 16. yüzyılın sonu 17. yüzyılın başında yükselişe geçmişlerdir. Bu dönemde özellikle öne çıkan Kadızadeliler, kuvvetli bir sosyal güç hâline gelirler. Bağnazlığın İstanbul’a da yayılmaya başladığı bir dönemde şarap ile mahbupların, meyhanelerin, bahçelerin yani âşıkların mekânlarının ve âşıkların hedef alınması yetkililerin de bu toplumsal baskıya boyun eğerek ideal aşkın tüm kültürel öğelerinin bastırılmasıyla sonuçlanmıştır (100-101). Dai’nin hikâyesinde de bu baskının izi “aşkın kontrolü” ile kendisini gösterir. Dai, hikâyesi boyunca aşkın saklanması gereken bir sır olduğu üzerinde durur. Bu sırrın açığa çıkmaması için kişi elinden geleni yapmalıdır.

Sevgilisine de bu aşkı açığa çıkarmaması gerektiği hususunda sık sık öğütler verir:

“İderdüm her zamân aña niyâzı / Dir idüm sevdiğim pek şakla razı” (NU 231).⁶⁶

Kısacası *Nevhatü’l-Uşşak*’ın yazılma nedeni kendisinin de öne sürdüğü gibi şairin

⁶⁶ Aşkın kontrol edilmesi gereken bir duygu olduğuna ilişkin örnekler “içerik” bölümünde daha detaylı olarak ele alınacaktır.

“adının hayırla yad edilmesi”, “ölümsüz olma isteği” ya da “aşkın gizli kalamayacağı” gibi klişe gerekçelerin ötesinde entelektüel bir erkeğin (hoca) bir oğlanla (öğrenci) yaşayacağı ilişkide tarafların davranışlarının nasıl olması gerektiğine ilişkin bir senaryo oluşturulma niyetiyle açıklanabilir. Yine Dai’nin iyi bir tahsil görmüş olması, şiirdeki gücü, ayrıca Zakiri’nin öğrencisi olması ve ailesinin Şeyh Yahya Efendi’yle olan yakınlığı onun Osmanlı entelektüel çevresine dâhil olduğunu gösteren örneklerden birkaçıdır. Dolayısıyla eserinde kullandığı dilin sadeliği, yer verdiği deyimler ve nasihatler onu bu çevrenin dışında genel okuyucuya yaklaştıran özellikler arasındadır. Zira bu önermeyi destekleyen şu ifadeler şairin hedef kitlesi hakkında ipucu niteliği taşır: “Olub rûy-ı mecâzîde bu kışşa / Hâkîkat ehli dahı ala hışşe; Alub herkes murâdınca naşîbi / Ki şâyed yâd iderler bu ğarîbi” (NU 141). Şairin eseri vasıtasıyla ulaşmayı amaçladığı kitlenin en önemli özelliği “âşık” olmalarıdır. Çünkü aşkı yaşamayan bir kişinin Dai’yi anlaması mümkün değildir. Bu nedenle şair özellikle “aşk ehli olanlar” için bu hikâyeyi kaleme aldığını her fırsatta belirtir. Aşk yolu her ne kadar acı ve kederle dolu olsa da yine de aşk insanlar içindir ve âşık olmayan kişinin insan olarak nitelendirilmesi mümkün değildir: “Velî sa’y ile sözün süz-nâk it / Harâret ile sîneñ çâk çâk it; Nevânî gûş iden ‘uşşâk her dem / Göyünüb özi tola gözleri nem” (NU 141).

Aşk ancak bu duyguyu yaşayanlar tarafından bilinebilir. Şair bu durumu bir Nasrettin Hoca fıkrasıyla anlatma yolunu seçer. Aşkı anlatırken “mizah”ı tercih eden şair, bir yandan okurunu eğlendirerek sıkılmalarını engellerken diğer yandan hedef kitlesinin sınırlarını biraz daha genişletme niyetindedir:

Meger kim Hâce Naşre’ d-dîn bir gün / Evi tamına çıkmış bir iş için
Ayağı sürçüb anuñ yere düşmüş / Ehibbâsı gelüb başına üşmüş
Dimişler kim neyatarsın nedir hâl / Cevâbında dimiş ol dahı fi’l-hâl
Ne şorarsın benim hâlim görürsün / Eger sen dahı düşdünse bilürsün
Benüm dahı aña beñzer mişâlüm / Ki başına gelen añlar maķâlüm (NU 143)

Okurlarını ve dinleyenlerini kendisini anlamaları için empati yapmaya çağıran şair yine şu beyitlerde benzer bir yol izler: “Kitābıñ okuyanlar ala aa / Yürekden acıyup ram ide saa” (NU 141).

Kitabın hedef kitlesini oluşturan bir grup da aşk karşısında ayrılık acısı ekenlerdir. Bu kişiler yaşadıkları acı karşısında dayanak olarak Dai’nin eserini yanlarından ayırmayacak, bu eserle teselli bulacaklardır: “Olanlar ayrılık derdine hem-dem / Ayırmaya yanından bunu bir dem” (NU 141).

Eserin ulaşmayı amaladığı kitle sadece aşk karşısında acı ekenler değil ayrıca yakınlarını kaybedenlerdir. Onların acısını ilerinde hisseden kişiler de yine bu eser vasıtasıyla bir nebze olsun dertlerine derman bulacaklardır: “şu kim aldıra yār-i nāzenīnin / Bunula egleye alb-i azīnin; Oğul ız aldıran baba vü ana / Teselliler vire bunula cāna” (NU 141).

şairin hedef kitle olarak belirlediğı âşıklar ve onların aşk karşısında nasıl davranmaları gerektiğine dair verdiğı öğütler tüm hikāye boyunca sıklıkla tekrarlanacaktır. Hedef kitlesine “dost” diye seslenen şair, aşk karşısındaki aresizliğinden ötürü kendisini kınayanları ve dedikodu yapanları onların da başına bir gün benzer bir durumun gelebileceğı konusunda uyarır. ünkü aşk karşısında kişi aresizdir ve bu nedenle yaşadığı aşktan ders ıkarmalı, insaf etmeli ve şairin sözlerine kulak vermelidir:

şaın dal itme ey yār olma desüz / Seni de başıa gelmeye ansuz
Hezār asente cihānda ol lebbe / Ki buyurmuşdurur men ‘ābe ‘be
Egeri olsa da bir iş fazhat / Alur ‘āıl olan andan naşhat
Hele gūř it muaddem bu maālī / Ki inřāf idesin bilüp miřālī (NU 143-144)

Yanlış anlaşılma endişesiyle şair, eseri boyunca kendisini açıklama ihtiyacı hisseder.

Bu nedenle kişilerin kendisini ayıplamamaları gerektiğini dile getirir: “Bu hālî de eyü dimem saña ben / Sözüm fehî eyle ta‘n itme baña sen” (NU 167).

Yine Dai, çok sayıda erkek ve kız öğrenciye ders verdiğini ve bu zamana kadar bir tanesine gönül vermediğini hatta öğrencilerinin yüzlerine dahi bakmadığını vurgular. Daha önce kendisinde böyle bir hālî hiç olmadığını ve bu nedenle hakkında kötü düşünülmemesi gerektiğinin altını tekrar çizer. Eğer yaşadıklarıyla ilgili bir kişi dahi peşin hüküm verirse şairin vebaline gireceğini ve bu suçlama karşısında hakkını helal etmeyeceğini söyler:

Ki ta‘lîmümde beş yüzden ziyâde / Dişi vü erkek idüp istifâde
Biriniñ yüzini görmemiş idüm / Göñül virmek nedir bilmemiş idüm
Baña hîç böyle hāl olmamış idi / Hevâ göñlüme yol bulmamış idi
Bu sevdâ başıma gelmiş degüldi / Bu Dâ‘î bu işi bilmiş degüldi
Efendi sū‘-i zan itme bu hâle / Sözüm güş it şaķın girme vebâle
O nâ-ma‘kûlî ger nisbet iderseñ / Helâl itmeme baña töhmet iderseñ (NU 157)

Ancak kendisi hakkında ne kadar açıklama yaparsa yapsın yine de bir grup onu kınamaktan ve ayıplamaktan vazgeçmeyecektir: “Olup çün müdde‘î her muğlîm ü şüm / Anuñçün ‘aşķ-ı dilber oldu mezmûm” (NU 167). Oysa şaire göre yaşadığı aşķ “temiz” bir aşķtır. Temiz aşķın elbette belli koşulları vardır. Örneğîn âşığîn sevgilisini öpmesi haramdır. Âşık sevgilisini sadece izleyebilir. Erkek zinası ise zinhar yasaktır. Kendisi de kesinlikle böyle bir eylemde bulunmamıştır:

Öñi erkek verâsı ‘avret ola / Hemîşe eyle hîze la‘net ola
Ne deñlü hûb olursa eyle mef‘ûl / Nazar itme yüzine şümdür ol (NU 159-160)
Süvâr olsa kaçan kim bir nere ner / Semâvât ile ‘arş u kürsi dîtrer
O fi‘le mübtelâ olan melâ‘în / Olupdur bil ki ihvânü‘ş-şeyâfîn (NU 161)
Ne mef‘ûl olmuşam bir kez ne fâ‘il / Beni Hakk ‘işmetine itdi dâhil (NU 162)

Ayrıca onun hakkında bir yorumda bulunmadan evvel söyleyeceklerine kulak verilmesini ve vebaline girilmemesini ister. Eğer ona iftira edenler olursa kıyamet

gününde iki eli onların yakasında olacaktır. Çünkü şaire göre gerçek aşk iffetle gerçekleşir. Hatta aşk insanların kötü işler yapmasına engel olur. Âşık olan kişi sevdiğini korumakla mükelleftir. Onu iki gözünden bile sakınır. Onu evladı ya da canı gibi sever. Âşık sevgilisinin güzelliğine baktıkça Allah'ın yarattığı kulların güzelliğini hatırlar. Sevgili için izin verilen tek şey ona bakmaktır, ötesi söz konusu değildir:

Efendi sū'-i zan itme bu hāle / Sözüm gūş it şaķın girme vebāle
O nā-mak'ūli ger nisbet iderseñ / Helāl itmem baña töhmet iderseñ
Kıyās eyle iderseñ iftirāyı / İdem rüz-ı cezāda iddi'āyı
Hużūr-ı Hākda destümden girībān / Alam şanma iderseñ bana bühtān
Cemī'-i 'ömrüm içre ol bed-ef'āl / Müyesser olmadı baña be-her hāl
Ki 'uşşāk-ı ef'āl-i şenāyi' / Olur taḥkīk-i 'aşk-ı pāke māni'
Ola her kimde kim 'aşk-ı ḥaķīkat / Aña lāzımdur 'iffetle şadākat
İde maḥbūbına her dem ri'āyet / İki gözi gibi ide şıyānet
Ki öz cānı gibi evlādı gibi / Muḥabbet eyleye hem-zādı gibi
Yolında ide şol deñlü şadākat / Ki kendin bilmeye er mi ya 'avret
Temāşā eyledükçe ḥüsün anuñ / Tefekkür eyleye şun 'ın Ḥudānuñ
Murādı ancak ola seyr-i didār / Tecāvüz itmeye pes ğayra zinhār (NU 157-158)

Gerçek aşk kişinin nefsinden temizlenen aşktır. Kendisini okuyanlara ya da dinleyenlere dünyada nefsi ile aşk yaşayanların eşekten farkı olmadığını dile getirir. Bu nedenle aşk duygusu nefisten tamamen temizlenmiş olandır. Aşk veren zaten Allah'tır ve bu nedenle nefis söz konusu değildir. İslam dininde de sevgilinin rezil olması ya da adının kötüye çıkması hoş karşılanan bir durum değildir. Aşk arayan herkes mecburen dünyevi bir sevgiliye gitmek zorundadır ve bu durum yalnızca şaire has bir durum da değildir. Aşkın olgunlaşması ancak sadakatle olur. Âşık sevgilisini kendi gözünden dahi sakınır. Zahit olan kul ancak bu şekilde rindane bir hāl alabilir:

Muḥaḥḳaḳ bil ki nefsānī maḥabbet / İdenlerdir cihānda ḥar-tabī'at
Ki 'aşk oldur ki pāk ola ğarażdan / Müberrā ola nefsānī marażdan
Każā-yı Hāk olınca 'aşk hāli / Nedür pes onda nefsiñ kıl ü kālī
Bu midur dīnde şart-ı maḥabbet / İde ol yār cānına eziyyet
Devā mı öyle bir şāh-ı gül-endām / Cihān içre ola rüsva-yı bed-nām
...
Hemān her da'vī-i 'aşk iden eşḥāş / Ola maḥbūba şanma bende-i ḥaş

Kaçan irse kemâle ‘aşk-ı ‘âşık / Olur yâri yolunda şöyle şâdık
Ki kendü gözlerinden şaķınur ol / Budur zîrâ haķîkat semtine yol
Ola da ‘vâ-yı ‘aşka böyle şâhid / O demde çarķ olur pes ķul-ı zâhid (NU 166-167)

Dai’nin aşkın “temiz” olması gerektiğine yönelik vurgusu Cafer Çelebi’nin aşk hakkındaki görüşleriyle paralel niteliktedir. Bununla birlikte Cafer Çelebi’nin geleneğin etkisiyle söylediğı “temiz aşk” vurgusuna eserinin yalnızca aşkın niteliklerini anlattığı bölümünde yer vermesi ve aşkın anlatıldığı esas hikâyedeki “şehvi söylemler”le arasındaki tezatlık Cafer Çelebi’nin aşka bakış açısının Dai’den daha farklı olduğunu gösterir. Celili ise mesnevisinde aşkın temiz olması gerekliliğini belirtme ihtiyacı duymamıştır. Dai ise aşkın temiz olması gerektiğini sıklıkla okurlarına hatırlatır. Zira Dai yaşadığı aşktan dolayı bir kesimin kendisini eleştireceğinden emindir. Bu nedenle hikâye boyunca onlara seslenir. Onu eleştirecek olanlara “zâhid” diyerek hitap eden şair, bu grubun aşktan anlamadığını dile getirir. Öte yandan yaptıklarının meşru olduğunu göstermek amacıyla zaman zaman kutsal kitaba da atıfta bulunur: “Nice inkâr ider ol hâl-i zâhid / Anuñ ‘aşkına Kur’ân oldu şâhid; Tezehhüdden iderseñ iddi ‘âyı / Efendi senden artıķdır bu Dâ ‘ı” (NU 155).

Yukarıda ifade edilenlerden hareketle her ne kadar şair, Osmanlı yüksek kültürünün temsilcilerinden biri olsa da şairin eseri için belirlediğı kitle, Celili ve Cafer Çelebi’nin hedef kitlesini oluşturan entelektüel gruplarla kıyaslandığında, onlardan daha geniş bir zümreyi hedeflediğı söylenebilir. Bunu kullandığı mizahi öğeler, sade dil ve okuruyla devamlı iletişim kurarak gerçekleştirir. Şairin hedef kitlesinin başında “aşk ehli” olanlar gelir. Onlar için sık sık nasihatlerde bulunan şair onlara benzer bir aşk karşısında tarafların nasıl davranmaları gerektiğı konusunda yol gösterir. Yaşı büyük erkekle yaşı küçük olan erkeğın (hoca-öğrenci) yaşayacağı

aşkın kuralları, bu eser aracılığıyla Dai tarafından senaryolaştırılmıştır. Bu senaryo onu okuyan aşk ehillerine yol gösterici bir kılavuz niteliğindedir. Şairin eserinde yine Celili ve Cafer Çelebi’den farklı olarak seslendiği bir grup da onu “kınayanlar ve eleştirenler”dir. Bu grupla da eseri boyunca devamlı iletişimde olan şair, onlara her fırsatta “kendisini açıklama” ihtiyacı hisseder ve onları empati yapmaya çağırır. Şairin Celili ve Cafer Çelebi’den farklı olarak aşk karşısında onu kınayanları eserinde öne çıkarması ve kendisini onlara karşı açıklama gereksinimi hissetmesi şairin dâhil olduğu sufi grupların karşısında konumlanan muhalif grupların varlığına işaret ediyor görünmektedir. Böylece şair devrin baskıcı gruplarına şiiri aracılığıyla cevap veriyor gibidir.

B. İçerik Analizi: Dai Mehmed Efendi’nin Kontrollü Duygusal Tarzı

“Âşıkların feryâdı” anlamına gelen *Nevhatü’l-Uşşâk* 2473 beyitten oluşan birinci ağızdan bir mesnevidir. Bu hikâye, mesnevi tarzıyla yazılsa da eserde başka nazım şekillerine de rastlanır. Örneğin eserin başında 5 beyitten oluşan giriş mahiyetinde bir “kıt’a” yer almaktadır. Ayrıca Şeyhülislam Yahya Efendi’den ve Şirazi’den alıntılanan gazellere de eserde yer verilir. Şairin sevgilisi ve sevgilisinin kardeşinin ölümleri üzerine yazdığı gazel tarzındaki “mersiye”ler de eserde yer alan farklı nazım şekilleri arasındadır.

Eserin bölümlendirilmesi incelendiğinde, klasik mesnevi kurgusunun özelliklerinin metne yansıtıldığı görülecektir. Besmelenin önemi ile söze başlayan Dai, Allah’ın sıfatlarından sonra Allah’ın övgüsü ile “tevhit” bölümünü tamamlar. Hz.

Peygamber’in övgüsünün yer aldığı “na’t” bölümünü, “çâr-yâr” bölümü takip eder.

Peygamberlerden Hasan, Hüseyin, Hamza ve Abbas’ın ardından şair, devrin padişahı

IV. Mehmed’in övgüsüne yer verir. Şair üstadı Zakiri’den bahsettikten sonra 282.

beyitten itibaren başından geçen aşk hikâyesini anlatmaya başlar. Eser, “hâtime” ve “dua” bölümlerinin ardından sona erer.

Eserde şekil özellikleri olarak Dai’nin aruzun çeşitli kalıplarını ve kafiye ile redifi başarılı bir şekilde kullandığı görülmektedir. Bu durum onun şiir gücünün kuvvetinin göstergeleri arasındadır.

Nevhatü’l-Uşşâk birinci ağızdan kaleme alınmış bir aşk mesnevisi olması nedeniyle konunun ağırlık merkezinde hâliyle aşk yer alır. Bu aşkın diğer birinci ağız mesnevilerinde yer alan aşktan temel farkı ise gizli ve kontrollü yaşanmasına yapılan vurgudur. Ayrıca şairin aşk karşısındaki bu kontrollü tutumu, aşkın er ya da geç açığa çıkma özelliğinden dolayı çelişkiye düşmesine ve eserinde “pişmanlık” duygusunu öne çıkarmasına neden olacaktır. Bu bölümde şairin “kontrollü duygusal tarzı” ve “pişmanlık” içeren duygu ifadelerine odaklanılacaktır. Ayrıca eserde öne çıkan söz konusu “kontrollü duygusal tarzın” bir duygusal topluluk oluşturup oluşturamayacağı meselesi üzerinde de durulacaktır.

a) Gizli Aşk⁶⁷

Hikâyede Dai, öğrencisiyle yaşadığı aşkı herkesten gizler ve hiç kimseye paylaşmak istemez. Buna karşılık Dai’nin yaşadığı aşkı kaleme alması, aşkın gizlenemeyeceğinin en temel göstergesidir. Bu ilk bakışta çelişkili bir durum gibi görünse de bu hikâye ile şairin asıl amacının benzer bir aşk karşısında söz konusu

⁶⁷ Divan şiiri geleneğinde âşığın en bilinen özelliklerinden biri de aşkını gizlemesidir. Söz konusu geleneğe göre âşık olan kişi, aşkını üçüncü kişilere hatta sevgilisine dahi anlatmaz. Öte yandan şair aşkını sözle ifşa etmesede görüntüsüyle -bükülen beli, zayıflayan bedeni, ağlayan gözleri, tuhaf halleri, giyimi- açığa çıkarır. İlgili bölümde ise Dai Efendi’nin “gizli aşk”ı ise ideal âşığın tavrından farklıdır. Zira, Dai aşkını her anlamda (sözel ve davranışsal) gizli yaşamayı tercih etmiştir. Buna tüm tavırları, davranışları ve görüntüsü dâhildir. Burada bahsi geçen gizli aşkın, kontrol edilmiş bir aşk olması dolayısıyla farklılaştığını belirtmek gerekir.

tarafların ilişkilerini nasıl yaşamaları gerektiği konusunda yol göstermek olduğu düşünölmektedir.

Şaire göre aşk gizli yaşanmalıdır. Oysa Tacizade Cafer Çelebi *Heves-nâme*'sinde mesire alanı gibi kamusal bir alanda kadın sevgilisine olan aşkını etrafında bulunan insanları umursamayarak, korkusuzca yaşar. Yine Cafer Çelebi ayrılık sonrası yaşadığı aşk acısını herkesin içerisinde çekinmeden yaşamış, değışen tavırlarını diğer insanlardan saklama gereksinimi duymamıştır. Celili de benzer şekilde âşık olduğunu etrafındakilere göstermekten rahatsızlık duymaz. Dai ise bu iki şairden farklı olarak aşkını gizlice yaşamayı tercih eder:

Müzeyyen olsa bir maḥbûb-ı zîbâ / Geyüp envâ' elvân ile dîbâ
Virür her renk aña bir dürlü zînet / Gelür 'uşşâka dürlü dürlü ḥâlet
Bu beyti okıdurken eyledim âh / Pes oldu sevdüğüm âhumdan âgâh
Ḥafice eyledüm 'arz-ı maḥabbet / Kaçınmadı benümle itdi ülfet (NU 169)
Didüm bir gün aña maḥfice ey yâr / Cenâbuñdan bir iki minnetüm vār (NU 170)
Yine bir gün o şüh dil-sitâna / Niyâz itdüm nihânî yana yana (NU 221)
Yine tenhâ düşürdüm bir gün anı / Didüm bu sözleri aña nihânî (NU 243)

Kendisi gibi sevgilisinden de bu sırrı saklamasını ve kimseye bu aştan bahsetmemesini ister: "Kaçan kim itdüm aña bu niyâzı / Didüm luṭf eyle ammâ sakla râzı (NU 170); İderdüm her zamañ aña niyâzı / Dir idim sevdigüm pek sakla razı" (NU 231).

Dai'nin aşkı hakkında kimse bilgi sahibi değildir. Şair etrafındaki insanlara aşkı hakkında hiçbir şey söylemez:

Nihânî eylemişdüm bu niyâzı / Degüldi kimse vâkıf işbu râzı (NU 173)
Duyurmadum bu ḥâli kimseye ben / Ne zahmetler çeküpdür cân ile ten (NU 180)
Beni gören kişi 'âkıl şanurdı / Yanumda ṭursa bir dem uşanurdı (NU 183)
Nihânice ideydük merḥabâyı / Gözüme sürmek içün ḥâk-i pâyı (NU 223)

Sevgilisiyle gizli gizli buluşur: “Cemālũñ nũrını ħalvetde görsem / Ayağun tozına yüzümü sürsem; N’ola didi sevindürdi bu cânı / Buluşdum ol perĩ ile nihānĩ” (NU 188).

Anlatı boyunca yer yer okura da seslenen Dai, bu aşkın bir sır olduğunu onlara da hatırlatır. Bu tarz bir hatırlatma aslında bir bakıma bir aşkın nasıl yaşanması gerektiğine dair bir öğüt niteliğindedir: “Gel imdi diñle bu sırrı nihānı / Diyem ol tũtĩ-i řĩrĩn-beyānı” (NU 235).

Şairin aşkını gizleme çabasının altında yoğun bir “korku” duygusu yatmaktadır. Kimi zaman bu korku oğullarıyla beraber gittiği kır yemeğinde sofraya gelmeyen sevgilinin bu davranışı karşısında, kimi zaman ise sevgilisini hasta yatağında ziyarete gittiğinde Allah’a bu aşkı açığa çıkarmaması ve sabır vermesi için dua ederken ortaya çıkar: “Sebebdür bu begüm ifşā-yı rāza / Şaşın virme vücūdı böyle naza” (NU 212); “Didüm yā Rab müyesser eyle şabrı / Bu ‘aşķ ifşā-yı rāz itmeye cebri” (NU 257).

Şair, anlatısı boyunca aşkının gizli kalması gerektiğini vurgular. Çünkü öğrencisiyle yaşadığı aşkın açığa çıkması durumunda şair itibarının yerle bir olacağı düşüncesindedir. Öte yandan ideal bir aşk hikâyesinde âşığın toplum tarafından kınanmasının bir önemi yokken, Dai itibarını kaybetme korkusunu hikâye boyunca tekrarlamıştır.

b) Kontrollü Aşk

Osmanlı toplumunda duygular ölçsüz yaşanmamalıdır. Duyguların aşırı yaşanması Oamnlı toplumu tarafından kabul görmez. Örneğin Tekgül doktora tezinde *Ahlak-ı Alai*’den alıntılarla evli erkeklerin, eşlerine duygularını gösterirken aşırılıktan kaçınmaları gerektiği konusunda tavsiyelerde bulunulduğunu dile getirir. Bunun

yanısıra araştırmacı, evli kadınların da benzer bir biçimde duygusal ifadelerden kaçınmaları gerektiğine dair söylemlere Amasya fetvalarında yer verildiğini ifade eder. Zira bu fetvalarda kadınların hamam, düğün, şenlik ya da dinî sohbetlerde bulunmamaları gerektiği konusunda uyarılara yer verilmiştir. Tekgül'e göre söz konusu uyarıların nedeni, kadınların kamusal alanlarda duygularını özgürce ifade etmelerinden duyulan korkuyla ilişkilidir. Nitekim ilgili dönemin algısına göre kadınların aşk ilişkilerine dair bazı sırları ağızlarından kaçırmaları bir erkeğe kıyasla daha muhtemeldir (*A Gate to the Emotional...* 257-264).

Andrews da benzer bir biçimde duygunun esiri olmanın Osmanlı toplumunda kabul görmediğini dile getirir. Bunun için Ahmet Paşa'nın hikâyesini örnek gösteren araştırmacı, II. Mehmed devrinde vezirliğe kadar yükselen Ahmet Paşa'nın yaşadığı gönül ilişkisi nedeniyle hayatından olduğunu ifade eder. Ayrıca Osmanlı toplumunda aşka gönül veren kişiler eğer ölçüsüz, aşırı davranışlara girişirlerse akıbetleriyle ilgili değişik, eğlenceli ve ibretlik hikâyeler tezkirelere sıklıkla konu olmaktadır. Tüm bu hikâyelerdeki ortak tema “ölçüsüz duygusallığın” kişinin başına bela açacağını kesin olmasıdır. Osmanlı divan şiiri ise tastamam bu “ölçüsüz duygusallık” üzerine kuruludur. Mecnun'un çöle düşmesi, kamusal alandaki garip hâlleri toplumsal normlarla taban tabana zıt görünmektedir. “Örneğin tasavvufî-dinî yorum örüntüsü duygusal davranış tarzı üzerine, toplumsal yoruma zıt bir bakış perspektif sağlar.” Şiir tam da bu noktada bir “uylaşım alanı”⁶⁸ olarak hizmet eder ve hem şairlere hem de onların hedef kitlelerine duygunun kontrol edilemezliğine karşı bir özgürlük alanı yaratır. Söz konusu alanda kişi davranışlarının anlayışla karşılanacağını

⁶⁸ “Şiir” bu yönüyle William Reddy'nin “duygusal sığınaklar” kavramıyla ilişkilendirilebilir.

güvencesine sahiptir. Bu nedenle kendisini kısıtlamak zorunda hissetmez (*Şiirin Sesi Toplumun...* 146-150).

Şiir ortamının şairlere, duygusal dünyalarını yansıtma yönünde sağladığı geniş imkânlarla rağmen, Dai'nin öz-anlatısında kendisini duygularını kontrol eden bir kişi olarak tasarlaması üzerine düşünmek gerekir. Şair aşk karşısındaki duygularını geri plana iterken şiirindeki duygusal tonu sevgilisinin ölüm sahneleriyle yakalamak ister. Kendi duygusunu sözel olarak şiirinde açığa vurmadığı gibi hikâyeye içerisinde de davranışlarını rahatlıkla kontrol eder ve okurlarını / dinleyenlerini sık sık duygularını kontrol etmeleri gerektiği konusunda uyarır. Dai bu tavrı ile ideal âşık tipi olan Mecnun'dan farklılaşır. Çizdiği bu portresiyle Mecnun'dan çok Leyla'yı andırmaktadır. Zira Leyla, aşk duygusu karşısında Mecnun'un zıddı bir biçimde duygularını kontrol etmekte, hatta saklamaktadır. Hikâyede aşkını gizli bir biçimde yaşayan Leyla'ya göre âşık olan kişi de duygularını herkesin içerisinde göstermemelidir. Esas meziyet, âşık olunduğu hâlde aşkın gizlenmesidir. Bu bakımdan Fuzuli'nin *Leyla ve Mecnun* mesnevisinde Leyla'nın mumla konuşma sahnesi oldukça etkileyicidir. Leyla, mum yanarken, mumun gövdesinde biriken mum damlalarını kendi gözyaşlarına benzetir. Mumun bu damlaları gözyaşları gibi bedenine dökmesi bir bakıma mumun gözyaşlarını herkese göstermesi olarak algılanacağından, Leyla mumu kınar ve kendisini bu anlamda yani üzüntüsünü dışa vurmadığından dolayı takdir eder: “Hûdur sana sırrını töküp yaş / Meclisler içinde eylemek fâş⁶⁹” (LM 240).

⁶⁹ Leyla'nın söz konusu tavrı, modern toplumlarda kadınların duygularını daha kolay gösterdiklerine yönelik algıdan farklılaşması; duygusal ifade biçimlerinin cinsiyet üzerindeki değişimini göstermesi açısından da ilginç bir örnektir.

Dai'nin Leyla'nın tavrını andıran bu tutumu, âşık tipinde ve duygusunda bir değişiklik olduğunun göstergesidir. Tüm aşkını içinde saklayan ve çevresine belli etmemek için her yolu deneyen Dai, bu davranışıyla ne Celili'ye ne de Tacizade Cafer Çelebi'ye benzemektedir. Dai duygularını kontrol edebildiği gibi mantığını da hiçbir zaman devre dışı bırakmaz. Aklı çoğu zaman duygularına göre daha ağır basmaktadır. Sevgilisinin çok hasta olduğunu babasından öğrendiği gün, çok üzgün olan Dai, durumunu şu şekilde ifade eder: “Hemān bī-ḥod olup āvāre düşdüm / Yitürdüm ‘aqlumı tağlara düştüm” (NU 255). Bu sözleri duyduğu an kendinden geçerek avare olan Dai, aklını yitirip dağlara düştüğünü dile getirir. Ancak çok kısa bir zaman sonra hemen aklını başına toplayarak sevgilisinin evinde onu ziyarete gider: “Varup yārūñ eşiğine yüz urdum / Derince ‘aqlumı bir yerde tırdum” (NU 256). Diğer bir deyişle Dai, sevgilisinin hasta olduğunu öğrendikten çok kısa bir süre sonra toparlanarak sevgilisini evinde ziyaret edebilecek kadar duygularını kontrol edebilen bir kişidir. Bu ve buna benzer nedenlerle şairin hikâye boyunca duygularını kontrol ettiği görülmektedir: “Ne çāre ‘aqlumı başuma dirdüm / Hemān dergāh-ı Mevlāya yüz urdum” (NU 283); “Ne çāre ‘aqlumı başuma getürdüm / Varup şevbini üstinden götürdüm” (NU 291); “Dirüben başuma ‘aqlum hemān dem / Ki bu mersiyeye bed’ itdüm ān-dem” (NU 304).

Dai'nin duygu kontrolündeki becerisi sevgiliyle el ele yüz yüze otururlarken eşi tarafından yakalandığında da gözlenir. Eşinin aniden içeri girmesiyle Dai ve öğrencisi birbirinden ilk anda uzaklaşırlar. Karısı ağlayarak ve kızgınlıkla bu durum karşısında eşine neden öğrencisiyle gizlice buluştuklarını sorar. Ne konuştuklarını öğrenmek ister. Gördükleri karşısında emin olamaz. Sofu bir insanın nasıl olup da bu şekilde âşık olabileceğini öğrenmek ister. Bu sorular karşısında Dai, oldukça soğukkanlı ve mantıklı bir tepki verir. O eşine herhangi bir açıklama yapmak ya da

yaptıklarından utanmak yerine, eşini bu aşkın nedeni olarak gösterir ve onu suçlar. Dai'ye göre eşini suçlama gerekçesi zamanında öğrencinin güzelliğinden bahsetmiş olmasıdır. Zira aksi söz konusu olsaydı Dai, öğrencisine âşık olmayacaktır. Karısı ise eşine bu aşktan vazgeçmesi için yalvarmaya başlar. Bunun karşısında Dai, bu aşkı bırakmasının mümkün olmadığını, bu aşkın onun için Allah'ın bir lütfu olduğunu dile getirir. Bu sözleri duyan eşi eğer sevgilisini bırakmazsa bu aşkı herkese ifşa edeceğini söyleyerek Dai'yi tehdit eder. Dai ise eğer böyle bir şey yaparsa karısından hiç düşünmeden ayrılacağını dile getirir. Karısını sakinleştirmeyi başaran Dai, bu söz karşısında nasıl sabredeceğini bilemeyen karısına bu kez öğütler vermeye başlar. Ona her gördüğü şeyi söylememesi gerektiğini, bu nedenle çok zarar görebileceğini, düşünmeden söylenen sözlerin kişileri canından bile edebileceğini söyler. Dilini tutması ve dedikodu yapmaması ve insanların ayıplarını dile getirmemesi konusunda karısını uyarır. Allah'ın insanların bunca kusurunu görmesine rağmen bunu kullarının yüzüne vurmadığını, gerçek dostluğun ancak bu şekilde olabileceğini ifade eder (NU 188-195).

Dai'nin bir âşık olarak aşkının ortaya çıkmasından bu kadar korkmasının nedeni toplumun vereceği tepkidir. İdeal aşk hikâyelerinde aşk yaşayan kişinin toplumun kınamasından korkusu yoktur. Zira Celili divane bir biçimde insanlar içerisinde dolaşarak, Cafer Çelebi ise diğer insanların vereceği tepkiye aldırış etmeden kendisini mağaraya hapsedilmiş biçimde kurgular. Bu iki şair, oluşturdukları portrelerle ideal âşık Mecnun'un temsil ettiği âşık tipine uygun davranışlar sergilemişlerdir. Aşkın bu şekilde yaşanması hem tasavvuf dünyasında hem de şiir evreninde hoş karşılanan hatta takdir gören davranışlar arasındadır. Dai'nin bu kadar korkması ve diğer âşık tiplerinden farklı davranması bir şeylerin değişmeye başladığının göstergesidir. Bu durum, özellikle mesnevilere eklenen gündelik hayata

ilişkin mekân tasvirleri”yle ve “gündelik yaşamda görülen kişiler”in anlatılara dâhil olmasıyla da yakından alakalıdır.

Aşk için bazı şairlerin eğitimlerini yarım bıraktığına ya da kendi durumundan daha düşük pozisyonlara düştüğüne dair Osmanlı edebiyatında pek çok örnek vardır.

Bunlardan biri olan *Firkat-nâme*’de, Halili’nin bir mahbuba tutularak eğitimini yarıda bıraktığı dile getirilmiştir (Gökalp *Eski Türk Edebiyatında...* 39). Andrews da Latifi’den alıntılarla aşk nedeniyle itibarından olan iki şairden bahseder.

Bunlardan ilki olan Ferahi bir debbağın oğluna tutulduğu için-ki bu meslekte köpek pislikleri kullanıldığı için en hakir görülen mesleklerden biridir- mektebi medreseyi bırakarak sevgilisinin yanında olmak için kendisi de debbağ olmuştur. Yine Nalişi tutulduğu bir genç nedeniyle aklı başından gitmiş, herkesin diline düşmüşse de aşk uğruna malını, mülkünü, namını her şeyini bırakarak gazeller söylemeyi tercih etmiştir (*Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı* 147).

Dai’de ise durum daha farklıdır. O makamının elinden alınmasından ve toplum tarafından kınanmaktan çok korkar. Bu korkusu o kadar ağır basmaktadır ki sevgilisinin ölümü karşısında dahi soğukkanlılığını korur. Sevgilinin ölüm haberini alan Dai, etrafına hiçbir şey belli etmez. Sevgilisinin babası, en hazin şekilde oğlunun ölüm anını anlatırken, Dai tepkisiz kalır:

Nedir hâli nicedür nûrî dîdem / Ne vâkı‘ oldı tîz söyle işidem
Derûnumdan didüm kim ben bu hâlet / Degüldür Tañrı haqqı iy ‘alâmet
Didi ol gitdi dünyâdan sen ol şağ / Firâkı nârı odı bağruma dâğ
Hemân teslîm idince rûhı ol hûr / Gözümden oldı şandım nûr o dem dūr
Bırakdım hânemi yollara düşdüm / Ğamıyla yürimek âvâre düşdüm
Tenümden canımı göz göre devrân / Ayırdı oldı ten hâk ile yeksan
Didüm ol dem aña el-hükmü li’llâh / Ehibbâya şabrlar vire Allâh (NU 275-276)

Sevgilisinin babası, Dai’ye oğlunun ölümü karşısında ne kadar üzgün olduğundan bahseder. Dai ise oğlanın ne zaman öldüğünü sorar. Dai bu bölümde kendi

duygularının ne kadar hüznü olduğunu anlatmak yerine okuru etkilemek niyetindedir. Zira ölüm anını çok hüznü ve ayrıntılı bir biçimde babanın sözleriyle dile getiren şair, kendi duyguları için yalnızca şu beyite yer verir: “Düşüp yollara ben de zār u giryān / Olupdur eşk-i çeşmim baħr-i ‘ummān” (NU 278). Ardında da hemen duygularını kontrol etmiş ve oğlanın babasına, yapılması gerekenlerle ilgili bir görüşme önermiştir: “Şabaħ olsun da bir hoş görüşelim / Ne lāzımsa siziñle söyleşelim” (NU 278).

Bu hüznü tablo karşısında Dai’nin hislerine ilişkin duygusal ifadeler arasında yer alan nadir beyitlerden bir diğeri de şudur: “Diyüb bu sözleri gitdi yoluna / O dem āteş bırağdı cān iline” (NU 278). Dai’nin bu kadar sevdiğini söylediği kişinin ölümü karşısındaki sessizliği şaşırtıcıdır. Hatta Dai bir adım daha ileri giderek sevgilisinin kefenlenmesi ve gusül işlemlerini de kendisi yapmak ister. Kendisini kontrol ederek acısını sessizce içinde yaşar. Gusül ve kefenleme işlemleri sırasında Dai devamlı olarak kendi kendisini dikkatli davranması ve duygularını kontrol etmesi yönünde uyarır. Her ne kadar gusulün bir yerinde kendisini kaybetse de tüm hikâye göz önüne alındığında Dai’nin verdiği bu tepki normal karşılanmalıdır:

Kefen idüp şar ol nāzūk vücūdı / Buħūr eyle yakub ‘anberle ‘ūdı (NU 287)
Perīşān itmeyem ‘aqlı görince / Taħammül idem ol hūrı yuyunca (NU 288)
Ol Murğ-ı Cinānı Āh Gūş İt Nice Ğasl İtdüm (NU 289)
Hudāya eyledim nāz u niyazı / Ki fāş itmeye ‘aşq ol demde rāzı (NU 289)
Serīr üzre serildi serv-i nāzum / O dem fāş oldu ħalka gizlū rāzum (NU 291)

Bu doğrultuda Dai’nin duygularını toplum içerisinde göstermekten çekinmesi ve aşkını gizlemesi âşığın aşkını yaşama biçiminde değişiklik olduğunu göstermektedir. Klasik aşk hikâyelerinde aşkın toplumdan gizlenmesi genellikle kadın kahramanlardan beklenen bir davranıştı. İdeal âşık konumundaki erkek kahraman ise dağ tepe gezerek, kınanmaktan korkmadan kendisine deli denilmesine aldırmaz

etmeden aşkını kamusal alanda rahatça yaşayabiliyorken, Dai'nin metninde bu durumun değişmeye başladığı gözlenir. Nitekim bu hikâyede aşkın korkusuzca yaşanma duygusu, yerini itibarını kaybetme korkusuna bırakmıştır. Âşık tipindeki bu değişim 17. yüzyıldan itibaren şairlerin anlatılarına yansıyan “gerçekçi öğeler”le de yakından ilişkilidir. Hatice Aynur “Osmanlı Edebiyatı” başlıklı yazısında 17. yüzyıldan itibaren pek çok şairin klasik aşk hikâyelerine başvurmak yerine kendi yaşadığı çevreden bahsetme eğiliminde olduğunu dile getirir. Ayrıca Aynur, Atayi'nin *Hamse*'sinden hareketle bu dönemde şairlerin İstanbul'dan ve İstanbullulardan bahsettiği, bu nedenle artık yazarın kişiliğinin önceki dönemlere kıyasla daha ön planda olduğu tespitinde bulunur (556). Bu durum Dai'nin itibar kaygısını da daha anlaşılır kılar. Keza, Osmanlı toplumunda duyguların kontrolsüz bir biçimde yaşanması hoş karşılanan bir durum değildi. Buna karşılık şiir dünyası kontrolsüz duygusallıklara bir tür “toplumsal boşalım alanı” oluşturmakta, şairlere duygularını istedikleri gibi ifade edilebilme özgürlüğü sunmaktaydı. Şiir evreni, şairlerin duygusal aşırılıklarının tolere edilmesine zemin hazırlarken hikâyelere yansıyan gerçekçi öğeler, şairlerin özgürlük alanını belli ölçüde kısıtlamışa benzer. Bu kısıtlama ise aşk mesnevisini bir çeşit nasihat metnine dönüştürmüştür. Bununla birlikte, şairlerin anlatılarında duygularını kontrol etmeye yönelik ifadeler yer vermelerinde, devrin muhalif gruplarının etkisinin de söz konusu olabileceği söylenebilir. Zira sufi gruplar üzerinde artan muhalif grupların baskıları, şairin metnine aşkın kontrol edilerek yaşanması gereken bir duygu olduğuna yönelik ifadelerle karşılık bulmuş olabilir.

Her aşk anlatısında olduğu gibi Dai'nin hikâyesinde de hüznün içeren ifadeler yer verilmiştir. Buna mukabil hüznün, aşk anlatıları için ayırt edici bir duygu değildir.

Ayırt edici olan hüznün nasıl yaşandığı meselesidir. Dai mesnevisinde aşk karşısında

çaresiz olduğunu ve elinden hiçbir şey gelmediğini sıklıkla tekrarlar. Aşk ona Allah'ın bir lütfudur. Öte yandan Dai, her ne kadar ilahi aşka giden yolda mecazi aşkın gerekliliğine inansa da kendi kendisini devamlı olarak sorgulamaktan da geri durmaz. Bu nedenle Dai'de hüzne eşlik ederek öne çıkan duygu ifadelerinin başında “pişmanlık” gelir. Anlatı boyunca kendi kendisine iç hesaplaşmalarda bulunan Dai, eserinde aşk karşısında yaşadığı pişmanlığı sık sık dile getirir: “Hemān hūsrān imiş ‘aşkuñ me ‘ālī / Nedāmet imiş āhīr ‘aşk hālī” (NU 180). Eserde şairin pişmanlığını en yoğun hissettiği hadiselerden biri, oğullarıyla beraber sevgilisinin de katıldığı kır gezisinin sonunda yaşadıklarıdır. Güzel bir gün geçirmeyi hayal eden şair, oğulları ve sevgilisi için güzel bir sofraya tertip eder. Hep beraber eğlenecekleri bir günün, günler öncesinden hayalini kuran şaire ise sevgilisi beklediği şekilde davranmaz. Hasta olduğunu bahane ederek sofraya oturmayan sevgili için oğullarının ısrarı da işe yaramaz. Bu davranış karşısında çok üzülen Dai, büyük bir yüzleşme yaşar ve kendisine çok kızar:

Çü gördiler ki gelmedi o hūnī / Getürdüler o dem ortaya hūñī
Yinildi vü içildi kalmadı aç / O şeh-bāzı tutub nāzı kōdī aç
Ne çāre çün ayrılmadı yerinden / Aña hışşe kōdılar her birinden
Tamām oldu ne var ise ziyāfet / Benim de pāyıma düşdi kāsāvet
İdüp ol yār-i gārūmla vedā‘ı / Yola düşdi te‘essüfle bu Dā‘-ī
Seherden kanı şol şādān gelişler / Kanı ol oynayışlar ol gülüşler
Nedür ya şimdi bu maḥzūn gidişler / Melāmetler nedāmetler idişler
Gör imdi zevkini bu dehr-i dūnuñ / Bulunca cānımı olur zebūnuñ
Begüm yokdur bu dūnyānıñ vefāsı / Ne an ola bir oğlanuñ vefāsı
Ne zevk vü ne şafā vü ne ‘ayş u şādān / Cihān oldu o gün başıma zindan

...
İderdüm kendü kendümle nizā‘ı / Cevābuñ ne su‘āl olduḡda Dā‘-ī
Yeter ey ‘abd-i ‘āşī kalb-i kāsī / Zihī hūsrān bu mıdur ḥaḡ-şināsi
Revā mıdur bu işler saña ey şūm / Hevāya uyub olmak böyle mezmūn
Kanı ey dil okumak kanı yazmak / Düşer mi saña bu kırkında azmak
İderdūñ tāzelikte zūhd ü taḡvā / Kocaluḡda bu mıdur kār-ı aḡvā
Niçün tutduñ kulak ‘avret sözine / Niçün açdıñ gözün oğlan yüzine
Niçün virdūñ gōñül taze cūvāna / Niçün fāş eyledūñ rāzuñ cihāna
Çün olduñ ey gōñül bu ‘aşka maḡlūb / Helāk itse revādur cevri-i maḡbūb
Şoñın fikr itmeyüb ‘āşık olan dūn / ‘Aceb midür olursa hāl-i maḡbūn (NU 215-217)

Şair yaşadığı aşk karşısında kendisini çok çaresiz hisseder ve Allah’a bu aşktan kendisini kurtarması için yalvarır. Kendisini bir köle, aşkı ise özgürlüğünün önünde bir engel olarak görmektedir. Bu nedenle düştüğü bu durumdan kurtarması için Allah’a yalvarır: “Hudāya yalvaralum sen de ben de / Bu bendden kıtula şāyed bu bende” (NU 201). Her ne kadar aşk karşısında insan iradesi söz konusu değilse bile tüm bu yaşadıklarından dolayı Dai, kendisini nefesine uyan aşağılık bir kimse, fena işler yapmış ve şeytana uymuş bir günahkâr olarak tanımlar. Tüm bu fenalıklar yüzünden “Bu Maḳāle Dergeh-i Hāḳḳa Niyāzumdur Benüm” başlıklı bölümde baştan sona kadar Allah’tan yaptıklarını affetmesi için yalvarır:

Gel ey Dā’ī yeter başla du’āya / Elüñ aç bargâh-ı Kibriyāya
İdüp niçe zaman taẓyī’-i evḳāt / Olan oldu ne çare fāte mā fāt
...
Derūnumdan didüm estağfiru’llāh / Rücū’ itdüm diyüp tübtü ila’llāh
...
Hevā vü nefis ile şeyṭāna uydum / Haṭā itdüm İlāhī şimdi tıydum
Cenābuñda egerçi ḥor u zāram / Bu işlerde velī bī-iḥtiyāram
...
Beni gören şanur kim bir veliyem / Anı bilmez ki bir aḥmaḳ deliyem
...
Benem kırkında azmış bir günahkâr / Olupdur ḳalbüm ‘işyān ile evgār
...
Mükerrer iderem yā Rabbi zārī / Ki maḥrūm itme bu cism-i nizārī (NU 335-343)

Dai bir yandan yaşadığı aşk karşısında pişmanlık duygusu yaşasa da diğer yanda aşk karşısındaki çaresizliğinden de sıklıkla bahseder. Bu durum onun iç çelişkilerinin bir nebze olsun dinmesine yardımcı olmuşa benzer:

Seniñ emrüñ eger olmasa ey Hāḳ / Ḳopup düşmez ağacdan yere yaprak
Ne kim zāhir olursa yerde gökde / Seniñ emrüñle olur yer de gök de
Cenābuñdan irişmeyince fermān / Ne mümkündür ola bu derde dermān
Olupdur cümle müşkil saña āsān / Ne vech ile olursa eyle iḥsān
...
İderse şerḥa şerḥa tīg-i miḥnet / Baña ḳalsa degül mümkün ferāḡat
Beni senden ayurdı iş bu hālāt / Ki sensin ‘ālim-i sırr-ı ḥafıyyāt
Benüm yokdur bu işde ḥazẓ-ı nefsüm / Rıẓañ ola benüm her demde ünsüm
Beni yoldan ḳodı ‘aşḳ-ı mecāzī / Aña ‘āḳıl virür mi hīç cevāzı (NU 242)

Dai'nin aşk karşısında yaşadığı pişmanlığın bir benzeri Cafer Çelebi'de de görülür o da yaşadığı aşktan dolayı kendisinin günahkâr olduğunu düşünmekte ve Allah'a günahlarını affetmesi için yalvarmaktadır. Buna karşılık Cafer Çelebi'nin yakarışları Dai ile kıyaslanamaz. Zira Dai, mesnevisinin 237 beyitini yalnızca pişmanlığına ayırmış ve bu bölüm dışında da günahlarını anlatarak kendisini hikâye boyunca sık sık kınamıştır. Cafer Çelebi ise yalnızca “Münâcât” bölümünün birkaç yerinde günahkâr olduğunu dile getirmiş, pişman olduğuna ilişkin olarak eserinde az sayıda ifadeye yer vermiştir (Sungur *Tâcî-zâde Cafer Çelebi* 159-164). Celili'nin mesnevisinde ise yaşadığı pişmanlık, gönül verdiği kişinin rakiplerine yüz vermesinden kaynaklanır. *Hecr-nâme*'de âşık olma hâinden kaynaklanan herhangi bir pişmanlık ifadesine rastlanmaz. Hatta bu durum dünyanın hâlidir ve yaşanması oldukça normaldir: “Böyle (dür) bu cihānuñ âyini / Biledür âferin ü nefrini; Gâh vuşlat olur gehi fûrkat / Gâh râhat irür gehi miñnet” (Hec. 172).

Görüldüğü üzere şair eserinde aşkı, gizlenmesi ve kontrol edilmesi gereken bir duygu olarak kurgular. Bu duygusal tarz ile Dai, Cafer Çelebi ve Celili'den ayrılmaktadır. Onun âşıklık kimliğinde görülen bu değişim devrin şiirlerinde sıklıkla görülmeye başlayan gerçekçi öğelerin şiire yansısıyla açıklanabileceği gibi, devrin baskın gruplarının karşısındaki muhalif grupların etkisi olarak da okunabilir. Buradan yola çıkılarak bu tez çalışmada da âşığın kimliğinde görülen bu değişim muhalif gruplarla ilişkilendirilerek açıklanmaya çalışılacaktır.

C. Kontrollü Tarzın Oluşturduğu Bir Duygusal Topluluk

17. yüzyılda Mehmed Dai Efendi tarafından kurgulanan *Nevhatü'l-Uşşâk* mesnevisi, şairin aşkın yaşanma biçiminde “kontrollü duygusal tarz”ı öne çıkardığı birinci ağızdan bir aşk mesnevisidir. Bu eserde Dai Efendi, özellikle “hoca-öğrenci” aşkı

üzerinden yaşı büyük erkeklerle daha genç olanın aşkının nasıl yaşanması gerektiği hakkında “duygusal bir senaryo” kurgulamıştır. Bu senaryoya göre, yaşı büyük olan erkek öncelikli olarak duygularını kontrol etmesi gereken taraftır. Kamusal alanda hatta en yakınlarıyla bile aşkı hakkında konuşmamalı ve aşkını gizli bir biçimde yaşmalıdır. Ayrıca şair aynı davranışı sevgilisinden de bekler. Dai’nin bir önceki dönemden farklı olarak duygularını bu derece kontrol altına alma çabasının altında devrin baskıcı gruplarından Kadızadelilerin etkisinin olduğu düşünülmektedir. Elbette aşkın yaşanışındaki bu değişimin tek gerekçesi devrin muhalif gruplarıyla açıklanamaz. Bununla birlikte çalışmanın bu kısmında söz konusu gerekçe üzerine odaklanılmıştır.

Şairleri ve âlemcileri hedef gösteren Kadızadeliler hareketi, Andrews ve Kalpaklı’nın da belirttikleri gibi 16. yüzyılın sonunda etkili olmaya başlar (*Sevgililer Çağı: Erken...* 101). Zamanla bu hareket özellikle âşıkları ve mahbupları hedef almıştır: “Kadızzade Mehmed’den ve diğer popüler vaizlerden ilham alan püriten ihyacılar Sevgililer Çağı’nın eğlence kültürünü Osmanlı şiiriyle senaryolaştırılmış ve şiir dünyasında hayata geçmiş şekliyle simgeleyen toplumsal müesseselere-özellikle meyhaneye, kahvehaneye ve tekkeye-fiziksel olarak saldırıyorlardı” (360).

Sözü edilen durum Dai’nin de metnine, aşkın kontrol edilmesi gereken bir duygu olarak yansımış olabileceğini akla getirir. Zira sufi gruplar içerisinde bir önceki yüzyılda ideal aşk senaryolarının büyük rağbet görmesine karşın, Dai’nin zamanında âşık tipinde ve aşkın yaşanma biçiminde gözlenen bu değişimin bazı nedenleri olmalıdır. Her ne kadar bu dönemde sufi grupların seçkin entelektüellerle bağlantısı yoğun bir biçimde devam etse de avam tabakası içerisinde artan bağınaz vaizlerin gücü tüm dengeleri değiştirebilecek güçtedir. Andrews ve Kalpaklı, Gelibolulu Ali’nin *Nasihatu’s-selatin* başlıklı eserinden alıntılarla bu vaizlerin sıradan

askerleri kolaylıkla etkileyebileceğini, bu nedenle Ali'nin de içerisinde bulunduğu elit grubun gücünün azalarak ayaktakımının yükselişe geçmesinin an meselesi olduğu dile getirir (101-102).

Dai'nin aldığı eğitim ve kurduğu bağlatılar göz önüne alındığında onun Kadızadeliler hareketinin karşısında yer alan sufi toplulukların içerisinde olabileceğini gösterir.

İnalcık'ın *Osmanlı İmparatorluğu Klâsik Çağ (1300-1600)* başlıklı kitabında da bahsettiği gibi şairin de eserini takdim ettiği IV. Murad devri, bu çatışmalara özellikle siyasi arenada ev sahipliği yapmıştır. Bu dönemde fakıların desteğini alarak siyasi otoritesini güçlendirmek adına tütün ve içki yasakları çıkarılarak, uymayanlar acımasızca cezalandırılmıştır (192). Her ne kadar Dai, sufi topluluklar içerisinde yer alsada şairin eserine sufi ve muhalif toplulukların etkisinin aynı anda yansıdığını da belirtmek gerekir. Dai bir yandan kendisini aşk mesnevisi içerisinde bir aşk kahramanı olarak kurgulayarak sufi gruplar içerisinde yer aldığını vurgularken, hikâyesinde aşkın yaşanma biçimindeki gözlenen farklılaşma devrin muhalif gruplarının etkisine işaret eder.

Walter G. Andrews'un *Şiirin Sesi Toplumu Şarkısı* başlıklı kitabında şiir dünyasında duygunun kontrol edilemez oluşu üzerinde özellikle durmaktadır. Zira şiir evreni Osmanlıda şairler ve onların seslendiği birincil kitle arasında her zaman “bir özgürlük alanı” yaratıyordu. “Bu alanda birey, davranışlarının anlayışla” karşılanacağını, “sorumluluk sınırlarının hoşgörüyü” yumuşatılacağını “güvencesine sahipti”. Böylece şair kendisini kısıtlamayı duyularını rahatlıkla ifade etme şansı yakalamaktaydı (151). Osmanlı şairleri arasında şiir dünyasının sağladığı bu özgürlük alanına rağmen, Dai'nin eserinde aşkın kontrol edilmesi gereken bir duygu olarak kurgulanması, kanımca devrin muhalif gruplarının baskıcı

etkisiyle açıklanabilir. Diğer yandan Dai her ne kadar aşkın kontrollü ve gizli bir biçimde yaşanması gerektiği hususunda okurlarına / dinleyenlerine öğütler verse de mesnevisinde aşkın yine de gizli kalamayacağını dile getirir. Bu durum aşkın kontrol edilemezliğinin göstergeleri arasındadır: “Serîr üzre serildi serv-i nâzım / O dem fâş oldu halka gizlû razım” (NU 291). Ayrıca kendi hikâyesini bir aşk hikâyesi üzerinden kurgulaması aşkın gizlenemeyeceğinin en güzel göstergesidir.

Dai Mehmed Efendi’nin aşk mesnevisinde kullandığı bu “kontrollü tarz” farklı şairler tarafından da kullanılır. Öncelik ve sonralık ilişkisinden bağımsız, Nevzade Atayi ile Dai’nin duygusal tarzlarının bu tarz bağlamında birbirine benzediği düşünülebilir. Bu durum kontrollü duygusal tarzın öne çıkarılması açısından iki şairi birbirine yaklaştırır. Bunun yanı sıra Atayi’de “kontrollü tarz” kadar “şehevî tarz”ın da öne çıktığını belirtmek gerekir. Bu anlamda Cafer Çelebi’nin “paradoksal tarzı” ile Atayi’nin aşk mesnevilerinde kullandığı tarz arasında da paralellikler olduğu göz ardı edilmemelidir. Zira zamandan ve mekândan bağımsız, şairler birden fazla duygusal topluluğun aynı anda üyesi olabilirler. Ancak söz konusu tez çalışmasının bu bölümünde vurgu “kontrollü tarz” a yönelik olduğundan konu ilgili tarzla sınırlandırılmıştır.

Atayi’nin hamsesindeki *Nefhâtü’l- ezhâr*, *Sohbetü’l-ebkâr* ve *Heft-hân* mesnevilerinde yer alan hikâyelerde de Dai’nin mesnevisinde yer verdiği gibi aşkın gizli yaşanması ve kontrollü olması gerektiğine ilişkin örneklere rastlamak mümkündür. Öte yandan Atayi’nin mesnevilerinde ideal aşka işaret eden örneklere de yer verilmiştir. Atayi de aynı Dai gibi aşkın taraflarının aşkı nasıl yaşamaları gerektiği konusunda okurlarına / dinleyenlerine öğütler verir. Bu anlamda Atayi’nin mesnevilerinde yer alan bazı hikâyeler de birer “aşk senaryosu” olarak okunabilir.

Şairler arasında eserlerinde yer verdikleri duygusal tarzlar açısından benzerlikler söz konusu olsa da Dai'nin hikâyesinin birinci ağızdan yazılmış bir aşk mesnevisi iken Atayi'nin *Nefhâtü'l- ezhâr, Sohbetü'l-ebkâr ve Heft-hân*'ın tasavvufi ve didaktik yanı ağır basan eserler olduğunu belirtmek gerekir. Andrews ve Kalpaklı'nın da belirttiği gibi “Atayi'nin mesnevisi yaşadığı dönemin hayatından hikâyeleri içerir ve insanları ahlaksızlıklara karşı uyarak onları daha iyi davranmaya sevk etmeyi hedefler” (*Sevgililer Çağı: Erken... 75*). Bu anlamda Dai'nin aşk hikâyesinin önceki dönemlerden farklı olarak kurmaca yönünün yavaş yavaş silikleşerek kendi dönemine ait gerçekçi ve didaktik unsurlar barındıran bir aşka doğru evrildiğini de belirtmek gerekir. Bu durum mesnevinin dönüşümünü⁷⁰ göstermesi açısından da hayli önemli bir noktadır. Buna karşın ilgili çalışmada şairler arasında ortaklaşan duygusal tarzlar belirlenirken şairlerin eserlerinin türleri, eserde aşkın yöneldiği tarafın kimliği, şairlerin yaşadıkları zaman gibi hususlar dikkate alınmamıştır. Zira Birinci Bölüm'de Cafer Çelebi ile Âşık Çelebi ve Latifi'nin, İkinci Bölüm'de Celili ve Fuzuli'nin arasında ortaklaştığı düşünülen duygusal tarzların, şairler arasında bir tür duygusal topluluk oluşturduğu varsayılmıştır. Dolayısıyla bu bölümde Atayi ve Dai'nin arasında da aşkın kontrollü biçiminde yaşanması gerektiğinin eserlerinde benzer şekilde öne çıkarılmasından ötürü söz edilen şairlerin aynı duygusal topluluğun üyeleri olduğu ileri sürülmüştür. Bu tespitin temellendirilmesi için Atayi'nin mesnevilerindeki hikâyelerde söz konusu tarza ilişkin ortaya konulan birkaç örneğe yer vermekte yarar vardır. Bu örneklerden ilki Atayi'nin *Nefhâtü'l- ezhâr*'ın 16. hikâyesinde yer alır. Bu hikâyede bir oğlanla yakalanan bir kulamparanın hikâyesi anlatılmaktadır. Hikâyenin sonunda verilen öğüt hayli dikkate değerdir. Zira eğer bu tarz bir teşebbüste bulunulacaksa şair bunun gizli yapılması

⁷⁰ Mesnevi türünün dönüşümü üzerine bkz. Nuran Tezcan. “Sebeb-i Teliflere Mesnevi Edebiyatının Tarihsel Dönüşümü”. *Doğu-Batı Dergisi Osmanlılar Özel Sayısı II*. 2010. 49-74.

gerektiğini tavsiye eder: “Serzeniş idüb didi ey küştenî / Halkdan ihfâ idi şıfat anı;
Ya’ni ki çün ebleh-i rüy-ı yâr / Karda yürü itme izûñ âşıkâr” (NE 290).

Yine Atayi’nin *Sohbetü’l-ebkâr* mesnevisinin 8. hikâyesinde, gençlik yıllarında âşık olan bir adam konu edilir. Sözü edilen kişi sevgilisine aşkını itiraf etmiştir. Öte yandan sevgilisi onun bu teklifini kabul etmez. İlgili durum karşısında çok üzülen adam, bir gün rüyasında üstadını görür ve üstadı adamın düştüğü bu durumdan dolayı onu kınar. Bu tarz şeylere girişmemesi gerektiği konusunda uyarılan adam yaptıklarından pişman olur ve tövbe eder:

Vardım üstâd huzûrına o dem / Dilde sad tevbe vü hâtırda nedem
Biñ nedâmetle idip nâle vü âh / Eyledim tevbe-i nâ-kerde günâh
Yâ ilâhî koma kalbimde leke / Melekiyyetle baña vir meleke
Cevher-i ‘iffetimi hak itme / Dâmen-i ‘ismetimi çāk itme (SE 76)

Sohbetü’l-ebkâr mesnevisinin 39. hikâyesinde de bir erkekle bir oğlanın ilişkisinden bahsedilir. Söz konusu hikâyede yer alan âşık her ne kadar aşkını gizlemek için çaba harcamışsa da davranışları onu ele verir: “Sûzişin eyler iken dilde nihân / Şu’le-i âhdan uc virdi hemân” (SE 183).

Atayi’nin bir oğlanın ve bir âşığın bir ilişki esnasında nasıl davranmaları gerektiği konusunda verdiği öğütler, Dai’nin aşkın nasıl yaşanması gerektiğine ilişkin söyledikleriyle paralel niteliktedir. Aslında Atayi söz konusu beyitlerle onu okuyan ya da dinleyen kişilerin nasıl davranması gerektiği hakkında kişileri yönlendirir. Zira arzunun kontrolü beden kontrolüyle mümkündür. Bu nedenle tüm arzular kontrol altına alınmalıdır. Atayi’ye göre bu durumdan kurtulmanın çeşitli yolları da söz konusudur. Eğer kişi kendisini bedensel hazzardan uzak tutamıyorsa bir “pîr”den yardım alabilir: “Dâmen-i pîri tutup şâm u seher / Yakañı dest-i hevâdan kurtar” (71). Arzulardan akıl yoluyla da kurtulmak mümkündür. Zira kişi kendini aklıyla

doğru yola yönelebilir: “Âh ki bu nefs-i ḥabîs ü hevâ / Oldılar insana görünmez bela;
Nefs-i bed itmekde bize mekr ü fen / ‘Âkıl iseñ kaç yûri bed nefsdan” (NE 247).

Atayi’nin mesnevilerinde yer verdiği hikâyelerden ya da “nefha” ve “sohbet”lerden hareketle benzer örnekleri çoğaltmak mümkündür. Bunun için *Nevhatü’l-Ezhâr*’da yer verilen başlıklara göz atmak bile yeterli olacaktır. Bunlardan birkaçı şöyledir:

“Nefsin terbiyesi ve bu yolda mürşidin önemi”, “Gösterişe kapılıp mağdur olan zahitler”, “Nefse hâkim olmak”, “Zinaya temayül etmemek ve zinadan uzak durmak”, “İstimnanın kötülüğü ve zararları”, “Nefse uyup dünya nimetlerine aldanmamak ve şehvetin kölesi olmamak” (Ahmet Kartal *Doğu’nun Uzun Hikâyesi*...479).

Atayi ve Dai arasında ortaklaşan bu duygusal tarzın oluşmasında etken rolü olduğu düşünülen muhalif gruplara ilişkin yansımalar kimi zaman farklı şekillerde de kendisini göstermektedir. Andrews ve Kalpaklı, Atayi’nin *Heft-hân* mesnesivisi üzerine yaptıkları incelemede şairin doğrudan bağnaz din sömürücüleri ile karşı karşıya gelmek istemediğini dile getirirler. Öte yandan Atayi, bunu daha dolaylı bir yoldan mesnevisine yansıtmıştır. Atayi’ye göre doğal ve sıradan bir ilişki olarak görülmesi gereken erkekler arası ilişkileri kınayan 17. yüzyıl bağnaz grubu doğrudan kınamak yerine onlarla paralel nitelikte gördüğü, Avrupa bağnazlığını kınayarak tepkisini göstermiştir. Bunun için *Heft-hân*’da yer alan kamusal alan denetçisi “Frenk” yetkili için “kindar alçağın biri”, “kudurmuş kâfir”, “dünyanın başına bela”, “sefil köpek” şeklindeki nitelendirmeleri aslında yobaz muhaliflere yönelik bir tür saldırıdır. Çünkü bu fanatikler bu duruşlarıyla âdeta Avrupa’nın bağnazları gibi davranmaktadırlar (*Sevgililer Çağı: Erken*... 102-103).

Bu doğrutuda Atayi ve Dai'nin eserleri daha dikkatli bir biçimde incelendiğinde, satır aralarında muhalif gruplara ilişkin izlere rastlamak mümkün görünmektedir. Şairlerin ortaklaşan bu özelliği onların “kontrollü aşkın öne çıkarıldığı bir duygusal topluluğun üyeleri” olabileceklerini düşündürür. Özellikle Dai'nin *Nevhatü'l-Uşşâk* mesnevisi bu anlamda çok özel bir yere sahiptir. Zira kendisinden bir dönem önce kaleme alınan Celili'nin *Hecr-nâme*'sine kıyasla *Nevhatü'l-Uşşâk* bambaşka bir aşk senaryosuna dönüşmüş, kurmaca yönü ağır basan ideal aşk anlatısı yerini didaktik özellikler taşıyan bir tür öğüt kitabına bırakmıştır.

Dai Mehmed Efendi'nin sosyal ağları incelendiğinde ise onun sufi gruplara dâhil bir Osmanlı entelektüeli olduğu söylenebilir. Şairin yaşlı erkek-oğlan (pedastri) aşkının nasıl yaşanması gerektiğine yönelik senaryolaştırdığı eseri *Nevhatü'l-Uşşâk*'ta öne çıkardığı duygusal tarza göre erkekler arasında yaşanacak bir aşk, gizli ve kontrollü olmalıdır. Dai Mehmed Efendi'nin bu hikâyede kontrollü duygusal tarzı öne çıkarmasının arkasında devrin muhalif gruplarının etkisinin olduğu düşünülmektedir. Bu etki o kadar yoğun bir biçimde esere yansımıştır ki şair, kahramanı olduğu aşk hikâyesinde, aşkını rahatça yaşamak yerine okurlarına ve dinleyenlerine aşk yaşadıkları esnada neler yapmamaları gerektiği konusunda öğütler veren bir kahramana dönüşmüştür. Böylece bir önceki dönemde Celili'nin *Hecr-nâme*'sinde görülen ideal aşkın kurmaca dünyası yerini daha gerçekçi bir dünyaya bırakmışa benzer. Söz konusu bakış açısı Osmanlı şiirinin doğal yapısına da ters bir durumdur. Böylece bu eser, şiirin duyguların korkusuzca yaşanabileceği bir alan olmaktan çıkarak şairlerin duygularını dizginlediği ve korku duydukları bir alana doğru evrilmeye başladığının örneği olarak da değerlendirilebilir. Bu kontrollü duygusal tarz, Dai dışında Atayi'nin mesnevilerindeki bazı hikâyelerde ve “nefha”larda da gözlenir. Atayi'nin mesnevilerinde bu tarzın gözlenmesi normaldir. Zira Atayi'nin

mesnevileri didaktik ve tasavvufi özelliktedir. Buradaki dikkat çekici husus, Dai'nin aşk mesnevisinin didaktik özellikler kazanmasıdır. Sözü edilen durum, aşk mesnevilerindeki dönüşümü göstermesi açısından ilginçtir. Bununla birlikte Atayı ve Dai'nin eserlerinde öne çıkan bu kontrollü duygusal tarz, şairleri birbirine yaklaştırmış ve iki şairi olduğu ilgili tarz etrafında olduğu varsayılan bir duygusal topluluğun üyeleri hâline getirmiştir.



BEŞİNCİ BÖLÜM: AŞAĞILAYICI DUYGUSAL TARZ: ENDERUNLU FAZİL’İN *DEFTER-İ AŞK* MESNEVİSİ

Kibirli Aşk

*Bir gün aḥbāb-ile oldum hem-pā / Seyr için ‘āzīm-i Ḥaydar-paşa
Bir de bir Kıpṭī-yi mār-sīmā / Hey’eti gül-yabānī-āsā
Bıyığın itmiş o ‘ifrit-eṭvār / Anın ardındaki meymūne yular
Bir kaval şokmuş efendim belde / Geldi ol dā’ireye def elde
Hemān ol ayu gibi çengāne / “Hey ağalar” diyerek yārāna
Başladı kare bed-āvāze ile / Ayu oynattı o āğāze ile*

(DA 505)

Çalışmanın bu bölümünde 18. yüzyılda Enderunlu Fazıl tarafından, birinci ağızdan bir aşk hikâyesi olarak kaleme alınan *Defter-i Aşk* mesnevisi incelenecektir.

Epigrafta şairin arkadaşlarıyla eğlenmek için Haydarpaşa’ya gittiği bir günde Çingene bir ayı oynatıcısı ile karşılaşmaları betimlenmektedir. Söz konusu beyitlerde Enderunlu Fazıl’ın Çingene ayı oynatıcısı için “aşağılayıcı ifadeler” kullandığı görülür. Divan şiiri geleneğinde bu ve buna benzer ifadelere aşk hikâyelerinde ya da gazellerde âşığın rakiplerinin ya da yergi içeren şiirlerde (hicviyye vb.) yerilen kişilerin tasvirlerinde rastlanır. Bununla birlikte söz konusu ifadelerin sevgili için kullanılması sık rastlanan bir durum değildir. Zira *Defter-i Aşk* hikâyesinin sonunda anlaşılacağı üzere, bu ayı oynatıcısı Enderunlu Fazıl’ın eski sevgilisinden başkası değildir. Divan şiirinde sevgili, çoğunlukla nitelikleriyle övülen bir tiptir. Şairler en fazla Celili’nin *Hecr-nâme*’de yaptığı gibi başka kişilere yüz veren sevgiliye ya “sitem” ederler ya da onlardan “yakınırlar”. Enderunlu Fazıl’ın sevgili için kullandığı sözü edilen ifadeler dışında sevgilisini seçtiği zümre de aynı ölçüde

şaşırtıcıdır. Söz konusu ifadeler ve sevgilinin ait olduğu zümre için seçilen Çingene topluluğu, divan şiirinde aşkın alımlanış şekillerinin farklılaşmaya başladığının göstergeleri olarak okunabilir. Sevgiliye yönelik farklılaşan bakış açısı, bu sanatın alıcılarının da farklılaşmaya başladığına işaret eder. Bu bölümde ilk olarak Enderunlu Fazıl'ın "iletişimsel durumu" üzerinden "sosyal ağları ve hedef kitlesi" tespit edilecek, sonrasında ise "içerik analizi" ile şairin öne çıkardığı bu "duygusal tarzın" özellikleri üzerinde durulacaktır. Ayrıca Fazıl tarafından ortaya konulan bu tarzın farklı şairler tarafından da kullanılıp kullanılmadığı tartışılacak, eğer kullanılmışsa bu şairler arasında oluşması muhtemel duygusal bir topluluğun varlığı meselesi sorgulanacaktır. Eserin incelenmesine geçilmeden evvel mesnevi üzerine yapılan çalışmalara değinmekte yarar vardır.

Defter-i Aşk üzerine yapılan ilk çalışma E. J. Wilkinson Gibb'e aittir. Gibb *Osmanlı Şiir Tarihi III-IV* başlıklı kitabında Enderunlu Fazıl ve eserleri hakkında bilgi verir. Araştırmacıya göre Fazıl, "gerçekte bir şair" değilse de yaşadığı çağa ilişkin verdiği örnekler nedeniyle "gerçek bir folklor hazinesi"dir (418). Gibb eserinde Enderunlu Fazıl'ın aşk maceralarından bahsetmeyi uygun görmez. Onun yerine şairin biyografisi bilgilerine ve aşk hakkındaki görüşlerine değinmeyi tercih eder (419-421). Gibb'e göre *Defter-i Aşk* mesnevisinin söz konusu yönlerinin öne çıkarılması; Kafadar'ın da ifade ettiği "formel estetik meselelerle uğraşan bir uzmanlaşma" anlayışıyla doğrudan ilgilidir (*Kim Var İmiş...* 41).

Gibb'den sonra Jan Schmidt de "Fazıl Beg Enderuni: Social Historian or Poet" başlıklı makalesinde, Fazıl'ın eserini edebî açıdan zayıf bulur. Bunun dışında Schmidt'e göre eser gerçekçi öğeler içerse de şair, eserinde sadece genel olarak bazı folklorik unsurları belli belirsiz açıklamaktadır. Ayrıca Schmidt mesnevide azınlıklar

hakkındaki kaba ön yargılar dışında çok da bilginin yer almadığını, konuşma dili örneklerinin nadir olduğunu; kısacası eserin komik ve müstehcen bir eser olması dışında Osmanlı kültür hayatına ilişkin çok da bilgi içermediğini dile getirir (183-192).

Selim Sırrı Kuru ise 2005 yılında kaleme aldığı “Biçimin Kısılcacında Bir ‘Tarih-i Nev-icad’: Enderunlu Fazıl Bey ve Defter-i Aşk Adlı Mesnevisi” makalesinde Gibb ve Schmidt’ten daha farklı bir bakış açısıyla eseri inceleyerek eserin farklı yönlerine ışık tutmuştur. Makalede ayrıca metnin transkripsiyon harfleriyle latinize hâline de yer veren Kuru’ya göre bu mesnevi, “Osmanlı modernleşmesinin edebiyat üzerindeki etkilerini yansıtan ilginç, eğlendirici ve edebiyat tarihi açısından önemli eserler”den biridir (476-506). Ayrıca mesnevi, Enderun eğitiminin bir ürünü olarak okunabileceği gibi saray dışına çıkmış bir şairin yeni ortamında aşkın nasıl yaşandığını göstermesi açısından da ilginç bir örnektir. Yine eser, Gibb’in bahsettiği gibi bir “belge” ya da “öz yaşam öyküsü” gibi değil, içerisinde pek çok izlek barındıran bir edebiyat eseri gibi okunmalıdır (490).

Defter-i Aşk üzerine Bahadır Sürelli de yüksek lisans tezinde çarpıcı tespitlerde bulunmuştur. Araştırmacı her ne kadar tezini Sünbülzade Vehbi’nin *Şevk-engîz*’i üzerine hazırlamışsa da *Defter-i Aşk* mesnevisinde cinselliğin sunuluşunun *Şevk-engîz*’le olan benzerliğinin bu iki eseri birbirine yaklaştırdığı görüşündedir. Sürelli sözü edilen iki eseri, başka benzer örneklerle⁷¹ de birlikte ele alarak 18. yüzyıl Osmanlı toplumundaki değişimi bu eserler aracılığıyla incelemiştir (*XVIII. Yüzyıl Osmanlı...* 10-14). Görüldüğü gibi her ne kadar eserin önemi Kuru’nun tespitleriyle

⁷¹ “Tüm çalışma boyunca temel olarak *Şevk-engîz* ele alınmış olmasına rağmen, *Berber-nâme*, *Çengi-nâme*, *Defter-i Aşk*, *Dere-nâme*, *Hüban-nâme* ve *Zenan-nâme* gibi metinlerden de örnekler kullanılmıştır.” (Sürelli *XVIII. Yüzyıl Osmanlı...*10)

dikkatlere sunulmuşsa da estetize değerlerin ön planda tutulduğu edebî araştırma yöntemlerinin eseri değersizleştirmesi, araştırmacıların günümüzde dahi *Defter-i Aşk* üzerine çalışma yapmak istememelerine neden olmuştur.

A. İletişimsel Durum: Enderunlu Fazıl'ın İlişki Ağları

Enderunlu Fazıl, Akka civarındaki Safd kasabasında doğmuştur (A. Fikri Yavuz ve İsmail Özen *Bursalı Mehmed Tâhir...* 118). H.1170 (1756-1757) yılları arasında doğduğu tahmin edilmektedir (Sabahattin Küçük “Enderunlu Fâzıl” 188). Asıl adı Hüseyin olan şair, Fazıl Hüseyin Bey adıyla da tanınmaktadır (Akbayar “Fâzıl Hüseyin Bey” 510). Dedesi Akka muhafızı Tahir Ömer, I. Abdülhamid Dönemi’nde Osmanlı Devleti’ne isyan ettiği için idam edilmiştir. *Fatin Tezkiresi*’nde idam tarihi 1180 olarak verilmişse de “Nâzım-ı mûmâ-ileyh Hüseyin Fâzıl Beg Akka Kal’asına muzâfe Sogd nâm beldede kadem-nihâde-i sâha-i vücûd olup bin yüz seksen târîhinde vâdi-i tuğyâna pûyân olan ceddî Tâhir Ömer nâm şakînin idamında” (FT 383); *Enderunlu Şairler Tezkire*’sinde 1187 tarihine işaret edilir: “1187 târîhinde râyet-efrâz-ı bagy u ‘inâd ve kişver-i Hicâz ve Arz-ı Muḳaddes’i nice zamân ifsâd iderek âhirü’l-emr şadme-i kūh-endâz ve şavlet-i düşmen-şiken-i tākāt-güdâz-ı devlet-i ‘aliyye ile lağzîde-pây-ı hufre-i bevâr olan Tâhir ‘Ömer’iñ nebîresi” (EŞT 117).

Fazıl babası Ali Tahir, sonrasında isyanı devam ettirmişse de “Akka’yı geri almak için harekete [geçtiğinde] Şam Valisi Mehmed Paşa tarafından” öldürülmüştür (Küçük “Enderunlu Fâzıl” 188). Dedesinin ve babasının idamlarının ardından Cezayirli Gazi Hasan Paşa, Fazıl’ı: “Mîr mûmâ-ileyhi kapudan-ı deryâ müteveffâ Gâzi Hasan Pâşâ bi’l-istishâb her bâr-ı şevket-karâr-ı mülûkâneye îsâl ve enderûn-ı hümâyûna çırağ ile nâil-i âmâl eyleyüp devr-i Abdulhamîd Hân-ı Gâzi’de enderûn-ı

hümāyūna ihraç” (FT 383); ve kardeşi Hasan Kâmil’i “‘Akka havālisi ümera-yı ‘Urbānından iken isā’et-i merviiyesine mebni apudān-ı derya Cezāyirli Ğāzī Hasan Paa me’mūriyetiyle ‘ar-ı ‘Abdu’l-amīd Hānī’de i’ dām olunan Tāhir ‘Ömer’iñ büyük madūmı Fāzıl ve küçügi Kāmil Begleriñ enderūn-ı hūmayun ouşına” getirir (TE 451-452).

Benzer bir ifadeyi Enderunlu Akif de dile getirmiştir: “Merhūm apudān Hasan Pāā-yı Ğāzī ma’iyyetiyle sūy-ı āsitāneye vuşul ve sarāy-ı dilārā-yı şehriyārīye duul ve hazine-i hūmayūn gulāmānı silkine insilāk ile kām-bīn olup” (ET 151). Her ne kadar Ata Bey *Tārīh-i Enderūn*’da Tahir Ömer’in Fazıl’ın babası olduunu söylese de bu bilgi doru deildir. Tahir Ömer, Fazıl’ın dedesidir (Ali Canip Yöntem “Fāzıl” 529). Esad Mehmet Efendi ise Palabıyık Husrev Paa’nın kaptanıderya olduu zaman, Fazıl ve kardeşini Hazine-i Humayun’a aldıını dile getirir: “Palabıyık Husrev Paa apudān-ı deryā iken Āsitāneye getirip hazine-i hūmayūna alınmıdır” (BS 151).

Enderunlu Fazıl’ın öz-yaşamına dair bilgiler verdii *Defter-i Ak*’ın “Der-nal-‘ma ‘şūkān” bölümünde ise şair, 1180 yılında Arabistan’dan Anadolu’ya getirildiinden bahseder. Tezkirelerde Enderunlu Fazıl’ın niçin Rum’a getirildii bilgisine yer verilmitir. Öte yandan şair, eserinde ailesinin başına gelenleri detaylı bir biçimde anlatmak yerine “ol vāı ‘a-i ma’lūme” demeyi tercih eder. Bu kullanım şairin hedefledii kitle hakkında ipucu taır. Zira eer şair genel bir okur kitlesini kendisine hedef kitle olarak tayin etmise yaşıadıı talihsiz olaydan söz konusu kitleyi haberdar etmek istemedii sonucuna varılabilir. Eer şairin hedef kitlesi kendi çevresi ise zaten durum etrafındakiler tarafından bilindiinden açıklanmasına lüzum yoktur. Şair, Osmanlı’ya karı isyan eden ailesinden bahsetmek istemezse de

yaşadıkları onun aklının ve gönlünün perişan olması için yeterlidir. O, kendisini saray fanusunda yanan bir muma benzeterek durumunu izah eder. Sonrasında ise acemi oğlanı olarak hazine ocağına nasıl getirildiğinden bahseder:

Diñle ey nâdire-güş-devrân / Haber-i kışsa-i âl-i şu‘bân
Zıkr-i ilhânî-i destür-ı ‘amel / Münşi’ü’ d-devle civân-ı evvel
Evvelâ berķ-i rızâ furtınası / Biñ ile yüz daħi seksen senesi
‘Arabistan beni attı Rûm’a / Oldu ol vâķı ‘a-i ma‘lûme
Dil ki pervâne-i âşüfte dimâğ / Oldu fânûs-ı serây içre çerâğ
Meskenim oldu Hâzîne ocağı / Kõndu şîrvâna bu ‘abdiñ yatağı
Hamdüli’ llâh ki Hâzîne-ḡane / Feyz ü iķbâle odur kâşâne
Hele Hâş Oda maḡall-i kudema / Anda nev-reste bulunmaz aşla
Ki henüz tavr-ı lisânım ‘arabî / Çelebi söylese der ‘ya şelebî
Anlamazken dil-i ‘urbân-dîde / Dil-berîñ ismi Türkî’de
Şoyumuñ nidüğini bilmez iken / Āteş-i ‘aşķım olup şu‘le-fiken (DA 498)

Enderunlu Fazıl her ne kadar eserinde Rumi 1880 (Miladi 1766) senesinde Rum’a getirildiğini söylese de Ali Canip Yöntem bu bilginin doğru olmadığını, Enderun’a alınma senesinin 1775 olduğunu ileri sürer (“Fâzıl” 529). Enderunlu Fazıl sarayda hazine koğuşunda sekiz yıl kalır. Vasfi Mahir Kocatürk, Fazıl’ın sefahate düşkünlüğü ve aşk maceraları nedeniyle saraydan çıkarıldığı görüşündedir (H.1198 / 1783-84) (*Türk Edebiyatı Tarihi...* 537). Öte yandan Kocatürk’ün öne sürdüğü gibi saraydan aşk meceraları nedeniyle atıldığına yönelik *Defter-i Aşk*’ta herhangi bir söylem yer almaz. Şair, hazine odasından kendi isteğiyle çıktığını dile getirir. “Bir bahâneyle edip âh firâr ḡaste-dil taptı çürük bir tîmâr / Tırmadı âteş-i ‘aşķ efzûna atılup kelle gibi bîrûna” (DA 501). Fazıl, saraydan bir bahaneyle çıkma nedenini yaşadığı aşk macerasına bağlar. Çünkü aşk yaşadığı “Şehlevend” onu terk etmiş ve artık sevgili yeni hamisi Enderun ağasıyla beraberdir. Söz konusu durum onun sarayda kalmaması için oldukça yeterli bir gerekçedir. Her ikisine de beddua ederek H. 1198 (1783) yılında Hazine Odası’ndan ayrılan Fazıl’ın on yedi yıl süren saray macerası da böylece sonlanmış olur. Bununla birlikte şairin saraydaki yaşamını sevgilisinin ihaneti nedeniyle bırakmış olması düşündürücüdür. Enderunlu Fazıl yine

Defter-i Aşk'ta saraydan ayrılmış olsa da “Şah-devran” olarak andığı Sultan I.

Abdülhamid'in kendisinin geçimini karşılamaya devam ettiğini ifade eder:

O vakitten feleğin tevbîhi / Tâ ki bu on senesi târîhi
On iki yılda bulup encâmın / Tâ ki gösterdi burûc aḥkâmın
Ol zamândan bu zamâna gelicek / Kaldım alam-ile magdur felek
Ta ki rahm eyledi şah-ı devran / Kıldı nân-pâremi lutf ü iḥsân
‘Ömrünü eyleye Allâh efzûn / Bula devrinde feraḥ her maḥzûn
Sâyesinde aluruz iḥsanın / Çekilenin buluruz nisyânın
Fâzıl'ın ḥâzır ola dil-cûsu / Çektiği acılarıñ tatlısu (DA 502)

Selim Sırrı Kuru, Fazıl'ın saraydan çıkarıldığına dair ifadelerin gerçeği yansıtmadığı görüşündedir. Enderunlu Fazıl'ın “bir skandal sonucu” saraydan çıkarılmış olabileceği üzerine görüşler Yukarıda da ifade edildiği üzere H. J. Mordtmann ve Sabahattin Küçük'e aittir. Kuru'ya göre bu ifadeler, *Defter-i Aşk*'tan yola çıkılarak yapılan aşırı yorumlardır (“Biçimin Kısacasında Bir...” 487). *Şânîzâde Tarihi*'nde yer alan şu ibare de Kuru'nun iddiasını kuvvetlendirir niteliktedir: “Ba‘dehû Seray-ı hümâyûn'dan devr-i Selim Hânî'de Rodos Tevliyyeti'yle çırağ olunup, Eyyûb'de bir müddet ikâmet, andan Beşiktaş'a nakl u rihlet eylemişidi” (ŞT 419).

Saraydan ayrılmasının nedeni her ne olursa olsun padişahın kendisine aylık vermeye devam etmesinden ötürü şairin saray bağlatılarının devam ettiği görülmektedir.

Ayrıca şair, saray dışında da olsa Enderun'da yetiştiği için saraydan aldığı terbiye onun her yerde rahatlıkla tanınmasına neden olmuş olmalıdır. Bu hususta İsmail Hakkı Baykal'ın Enderunluların ayda bir çıktıkları izinlerinde saray dışında nasıl karşılandıklarını anlattığı şu satırlar dikkate değerdir:

Bir Enderunlu Gilmanlar izinli çıktıkları zaman halk arasında velev değişik kıyafette dahi olsalar hiç düşünmeden tanılan bir hale sahip bulunurlardı. Saray dışında bulunan bir şehirli bir Enderunlu içoğlanı gördüğünde tavır ve hareketinden ve terbiye sisteminden tanır ve arkasından (işte bu muhakkak Enderunludur, üzerinde Enderun terbiyesi var) derdi. Hatta, ihtiyar eskilerimizden işittiğimize göre, Enderunluların izinli çıktıkları günler halk (Babihümayun)un dışında iki sıralı dizilip Saraydan çıkan Enderunluların gerek giyiniş ve gerek

tavır ve hareketlerindeki nizam ve intizamını seyir ederlermiş. (*Enderun Mektebi Tarihi...* 88)

Bu doğrultuda Enderunlu Fazıl'ın şehirde hemen tanındığı ve halk arasında ayrıcalıklı bir konuma sahip olduğu söylenebilir. Kuru da Enderunlular'ın aldıkları eğitimle yalnız halk değil seçkinler arasında da ayrıcalıklı bir yere sahip oldukları görüşündedir (Kuru 487).

Fazıl'ın ifadesiyle padişah onun geçimini sağlamışsa da diğer kaynaklar Fazıl'ın saraydan ayrıldıktan sonra çok sıkıntı çektiği ve zor zamanlar geçirdiği yönünde bilgiler içerir. Kocatürk, Enderunlu Fazıl'ın saraydan ayrıldıktan sonra 12 sene İstanbul'da perişan ve serseri bir hayat geçirdiğini öne sürer (*Türk Edebiyatı Tarihi...* 537). Küçük ise Fazıl'ın III. Selim'e ithafen yazdığı kasidelerinden hareketle geçim sıkıntısı çektiğini dile getirir ("Enderunlu Fâzıl" 188). Osman Horata da Enderunlu Fazıl'ın saraydan ayrıldıktan sonra "geçim sıkıntısı [içerisinde], derbeder [ve] sefih bir hayat [sürdüğünü; ayrıca şairin] maddi aşka, [zevke] ve sefaya düşkün bir" kişi olduğundan bahseder ("Son Klâsik Dönem: Nazım" 525). Yöntem de Fazıl'ın "serseriyâne" bir şekilde dolaştığını ifade eder ("Fâzıl" 529).

Fazıl bu sefil hayatından III. Selim'e ve devrin patronlarına sunduğu kasideler sayesinde Rodos vakıflarının mütevelliliği görevine getirilerek kurtulmuştur (Kocatürk *Türk Edebiyatı Tarihi...* 537). Fazıl Bey'e Rodos mütevelliliğinden sonra, Halep defterdarlığında bir memuriyet görevine atanır: "Zamân-ı Selîm Hân-ı Sâlis'te kendisine Rodos tevliyeti erzân ve uhdesine hâcelik rütbe-i mu'teberesi ihsân buyrularak bir müddet Halep defterdârlığı ve muâvin-i hümâyûn emâneti misillü hizmetlerde istihdâm olundukta" (FT 383-384). Akbayer Halep defterdarlığının ardından şairin maden eminliği görevini de yürüttüğünü dile getirir: "III. Selim

devrinde Rodos tevliyetiyle saraydan çıkıp Haleb defterdarı ve maden-i hümayûn emini olur” (Akbayar “Fâzıl Hüseyn Bey” 510-511). Şaire bu dönemde ayrıca hâceganlık rütbesi de verilir: “‘Ayş-i âl ile mükedder olduğu hâlde güzârende-i eyyam iken cûlus-ı Selîm Hânî vukû’ında ‘arz-ı kaşâyid -i istirham eyledikde hâcelik ve nemalı bir tevliyet ihsân buyrulmuşdur” (BS 151). Bununla birlikte Erzurum ve yöresini teftişle görevlendirilen Fazıl Bey, bu görevden hemen sonra İstanbul’a dönmüştür. “İstanbul’da bulunduğu [sırada] hicivleri dolayısıyla [hakkındaki] şikâyetler üzerine 1214’te (1799) [bu kez] Rodos’a” sürülür (Küçük “Enderunlu Fâzıl” 188). Rodos’ta kimi kaynaklara göre Reisülküttap Ratıp Efendi’nin ölümü: “‘Bu esnâda sâlifü’t-terceme reîsü’l- küttâb Râtıb Efendi’nin sûret-i idâmı âyîne-i fezâda cilve-nümâ olduktan mûmâ-ileyh kemâliyle havfa tâbi olup o münâsebetle illet-i ummâya mübtelâ olarak” (FT 383-384); kimi kaynaklara göre de III. Selim’in katledilmesi nedeniyle çok ağladığı ve bu nedenle kör olduğu ifade edilir: “Şehadet-i Selîm Hânî vak’a-i mü’ellimesi günü nişâra başladığı eşk-i esef-güster, ‘âkıbet hâdeka-i çeşm-i cihan-bînine eşer iderek mübtelâ-yı ‘illet-i ‘amâ ve o hâlinde dahî şehîd-i sa’îdi âh u vâh ile yâd-ı rahmet ve edâ-i du’âdan hâlî olmayarak” (TE 452). Gözleri kör olan Fazıl’a İstanbul’a gelmesi için izin verilir. “Sonraki on yılını yatakta geçiren şairin ölümünden bir iki yıl [evvel] gözlerinin açıldığı [rivayet edilir]. Fazıl, câize alarak geçimini [sağladığından] kör ve yatalak [olduğu dönemde dahi] padişaha ve devlet büyüklerine” kaside sunmaya devam etmiştir (Küçük “Enderunlu Fâzıl” 188).

Tüm bu ifadelerden hareketle, Enderunlu Fazıl’ın yaşamını dört bölümde ele almak mümkündür. İlk bölüm Akka’da yaşadığı ve hakkında fazla bilgi sahibi olmadığımız doğumundan 1766 yılına kadar geçen dönemdir. Bu aralık çocukluk ve ilk gençlik yıllarına tekabül eder. 1766 yılından 1783 yılına kadar geçen on yedi yılı Fazıl

sarayda, Enderun'da geçirir. 1783 yılında saraydan bir sebeple çıkan / çıkarılan Enderunlu Fazıl on iki sene saray dışında yaşar. 1795 senesinde yeniden görevlendirilen Fazıl'ın bu son dönemi vefatına (1810) kadar devam eder. Bu bilgiler, Fazıl'ın kısa süreli bağlantı kopuklukları haricinde sarayla ilişkilerinin devamlılığına işaret etmektedir. Nitekim şair bir dönem saray dışında da olsa devrin padişahı I. Abdülhamid tarafından desteklenmiştir. Ayrıca III. Selim'e sunduğu kasideler ve karşılığında aldığı görevler de bu bağlantıların kuvvetini gösterir. Her ne kadar bir Enderunlu olarak aldığı eğitim onun saray dışında muhtemelen ayrıcalıklı bir konumda olabileceğine işaret etse de on iki sene gibi uzun bir süre, sarayın himaye sisteminin dışında kalması-kaynaklara göre “derbeder” bir yaşam sürmesi-hayatındaki değişimi ve kırılmaları göstermesi açısından dikkate değerdir. Şairin saray dışındaki on iki senesinin sefil bir biçimde geçtiğini dile getiren tezkireciler, Fazıl'ın ilgili süreçteki yaşamı ve bağlantıları hakkında detaylı bilgi vermezler. Öte yandan şairin saray dışındaki yaşamı ve bağlantılarına ilişkin *Defter-i Aşk* üzerinden bazı tespitlerde bululabilir. Bunun için öncelikle eserin “sebeb-i telif” bölümlerine ve hedef kitlesine işaret eden kısımlarına bakılabilir.

Bu doğrultuda *Defter-i Aşk*'ın “medhiye” bölümünde şair, Sultan III. Selim'e dua ederek başlar ve padişahın güzelliğini över. Bu övgüde Sultan III. Selim'i mesnevisine renk veren bir allığa benzetir. Ayrıca padişahı “dirahşân, revnak” gibi parlaklıkla ilgili metaforlarla ilişkilendirir. Sultanın düşmanlarına karşı başarılı olması yolunda ettiği dualarla ise bölümü tamamlar. Şairin medhiye bölümünü III. Selim'e ayırması onun saray ve otorite figürleriyle olan bağlantısını gösterir. Yine eserinin “ibdidâ-i manzume” bölümünde, söz konusu hikâyeyi niçin kaleme aldığını açıklar. Bu bölümde ideal âşık kendisidir. Ayrıca gönlünde yirmi iki sevgili hüküm sürmektedir. Bu kişilerin kimisi âlim, kimisi cahilse de “istedim cümlesini yâd

edeyim / Böyle târîh-i nev-îcâd edeyim” diyerek mesneviyi yazma gerekçesini ortaya koyar (Kuru 486). Yine şaire göre yaşadığı tüm aşklar anlatılmaya değerdir. Söz konusu nedenden ötürü bu hikâyeleri kaleme almıştır: “Ser-güzeştım ki ‘aceb vâkı‘adır / Böyle tahtîre sezâ şâyi‘adır” (DA 498).

Şair mesnevisi boyunca onu okuyan ya da dinleyen kişilere doğrudan seslenmeyi tercih etmiştir. Bu yolla onu okuyanlara ya da dinleyenlere yeni bir bölümün başlayacağını da bilgisini vererek onları bir sonraki bölüme hazırlar: “Diñle ey nâdire-güş-devrân / Haber-i kışsa-i âl-i şu‘bân; Ey heves-kâr-ı peyâm-ı tâze / İşte şoş kışsa-i nev-âğâze” (DA 502).

Kalpaklı’nın da belirttiği gibi divan şiirinde şair “sözel okuryazarlardan oluşan bir kitle”ye hitap ettiğinden şairler bu ve buna benzer yöntemleri şiirlerde sıklıkla kullanırlar (“Evliya Çelebi Seyahatnamesi...” 86). Ayrıca bahsi geçen kişiler “âlemin tuhafliklarını duymak isteyenler”, “aşk hikâyelerini dinlemeyi sevenler”, “âşıkların şarkılarının hayranları ve yeni şeyleri dinlemeye istekli olan kimseler”dir ve şair sözü edilen kişilere aşk karşısında nasıl davranmaları gerektiği konusunda da öğütler vermektedir.

Görüldüğü üzere eserin kim ve ne için yazıldığının bilgisine, şairin doğrudan ifadelerinin tespitiyle ulaşılamaz. Zira bu gibi klişe kurgular, okurların / dinleyenlerin herhangi bir aşk mesnevisinde sıklıkla karşılaşılabileceği ifade türlerindendir. Eserin hedef kitlesine ilişkin farklı ipuçlarının yakalanabilmesi için dil özellikleri üzerine de odaklanılabilir.

Defter-i Aşk’ta kullanılan dil, özellikleri açısından “yerel, sade, müstehcen ve yer yer kaba ifadelerle” karşılanabilir. Bu nitelikler, edebiyat tarihlerine “mahallileşme” adı altında yansımıştır. Zira Enderunlu Fazıl da bu dönemin temsilcileri arasında sayılır.

Bununla birlikte Kuru'ya göre “mahallileşme” olarak adlandırılan söz konusu dönem, aslında her yüzyılda karşılaşılabilecek “sade dilin ifadesi”dir. Bu nedenle “mahallileşme”yi belli bir yüzyıla ait bir akım gibi göstermek doğru bir yaklaşım değildir. Kuru'ya göre eğer bir dönemde, şairlerin kullandığı dil daha sade ise bunun nedenleri değişen himaye sistemleri içerisinde aranmalıdır (Kuru 477). Bu çalışmada da Kuru'nun önerdiği ilgili bakış açısı çerçevesinde Enderunlu Fazıl'ın sade dil kullanımı, himaye sistemindeki değişimle ilişkilendirilmiş; hedef kitlenin merkezden çevreye yayıldığı argümanı ileri sürülmüştür. Bununla birlikte sade / yerel / müstehcen dil yalnızca Enderunlu Fazıl'a has bir durum değildir. Söz konusu kullanım, Nedim'in, Sabit'in ve Sünbülzade Vehbi'nin de eserlerine yansımıştır. Zira 18. yüzyılı minyatürler, mimari eserler ve mesneviler üzerinden okuyan Süreli'ye göre Enderunlu Fazıl ve Vehbi; Sabit etkisindeki şairlerdir. Ayrıca 18. yüzyıl mesnevilerinde gerçekçi öğelere dayalı bir hikâye anlatım tarzı; sade, yerel ve müstehcen bir dille popülerleşmeye başlamıştır. Her ne kadar realist mesneviler bir önceki yüzyılda Atayi ile başlamışsa da bu dönemde sayıları gittikçe artmıştır (Süreli XVIII. Yüzyıl Osmanlı... 8).

Bununla birlikte her ne kadar şair *Defter-i Aşk*'ta yerel söyleyişlerden yararlanılmışsa da kimi bölümlerde geleneksel mesnevi ölçütlerine sıkı sıkıya bağlıdır. Örneğin “mukaddime, aşağın tarif ediliği bölüm, III. Selim'e edilen dua, hikâyenin başlangıcı” bölümlerinde dil ideal ölçütlere yakındır. Yine şairin ilk sevgilisi “ocak-zâde”yi betimlerken kullandığı ifadeler, klasik bir aşk mesnevisinin ideal sevgili tasvirine işaret eder:

Düştü dil bir şanem-i mümtâza / Bir ocağ-zâde-i âteş-bâza
Nâzikâne revîş-i etvârı / Anı tab'ımca yaratmış Bârî
Dil güher-pâresine şâyandır / Bü'l-'aceb tıfl-ı mekâdirdendir
Tıfl iken rüşd-ile maqrûn oldu / Şöyle kim reşk-i Felâtûn oldu
O girân-mâye-i yâkût-çehre / Bir güher-pâre Hâzîne içre

Zikri hayrolsun o rahmet-kārīñ / Āhını almaz idi bu zārīñ (DA 498)

Fazıl, ikinci sevgilisi Bostancıbaşızade Süleyman Bey'i de ilk sevgilisine benzer bir şekilde kurgular. Üçüncü sevgili “Şehlevend”de durum değişmeye başlar. Sevgilisi için kullandığı “findıkçı⁷²” tabiri Osmanlı şiir geleneğinde ideal sevgili için kullanılan ifade biçimleri arasında yer almaz:

Bir civān-pāre-i dil-dāde ferīb / Dil-i üftādesi bī-şabr-ı şekīb
Ĥandesi vuşlatı eyler īmā / Ġamzesi līkin eder istihzā
Öyle findıkçı o çeşm-i bādām / Kāh puhte görünür kāhīçe hām
Dengi yok hāşılı bir fitne-i cān / Bū'l 'aceb şu 'bede-bāz-ı hūbān (DA 500)

Her ne kadar divan şiirinde şairler sevgililerine sitem etseler de Fazıl'ın “Şehlevendim” diye seslendiği sevgilisine beddua etmesi de sık rastlanan bir durum değildir: “Sen-de ey ġamzesi zālīm āfet / Bulasın cins-i 'amelde ücret; Bir sitem-kāre giriftār olasın / Rūz u şeb 'aşk ile nā-çār olasın” (DA 501).

Şairin dördüncü sevgilisi Çengi İsmail için kullandığı ifadeler ise sıra dışıdır. İsmail, çengi olmasından dolayı kış vakitlerinde yapılan helva sohbetlerinde; bahar mevsiminde de düğünlerde dans eder. Bu durumu çok kıskanan şair için İsmail'i izleyen ve keyif alan herkes onun düşmanıdır: “Kāh helvāya gider vaqt-i şitā / Yağını bala kıatarlar a 'dā; Kāh düğünlerde gezer vaqt-i bahār / Yazı bu güne imiş ey dil-i zār” (DA 503). Fazıl'ın sevgilisi için kullandığı bu ifadeler ve sevgilisinin ait olduğu zümre, divan şiirinde kurgulanan sevgili tipindeki değişime işaret ettiği gibi aynı zamanda bu sanatın alıcılarının da farklılaşmaya başladığının göstergeleri olarak da okunabilir.

⁷² Sevgili için kullanılan “findıkçı” ifadesi 18. yüzyıl ve sonrasında ait bir kullanımdır (Refet Mehmed Aziz *Divan*, Çeşmizade Reşit *Divan*, Sünbülzade Vehbi *Şevk-engiz*). Bkz. Ahmet Atilla Şentürk “Findıkçı.” *Osmanlı Şiiri Kılavuzu 4*, DBY Yayınları, 2020, 448.

Hedef kitledeki bu farklılaşmayı göstermesi açısından Sermed'in *Divan*'ında yer alan II. Mahmud'a doğrudan ithaf ettiği mesnevi tarzındaki "Bahariyye"si de *Defter-i Aşk* ile paralel bir kurguya işaret eder. Kocatürk'a göre gündelik hayatı içermeleri ile içki ve sevgili âlemlerini anlatmalarından dolayı bu iki eser birbirine benzemektedir ("Sermed" 597). Öte yandan bu mesnevide dil, Fazıl'ın mesnevisinde olduğu gibi vulgarize ve müstehcen değildir. Şehvi bir tarzı benimseyen Sermed eserinde Fazıl'a göre daha zarif bir dil kullanır. Örneğin pek çok güzelden bahseden şair, sevgilinin kendisini eve davet etmesini şu şekilde dile getirir:

Hâlîme bahtı o dem dedi baña / Bu hışıştı yüreğim yañdı saña
Gel benim 'aşık-ı nālânım gel / Mübtelâ-yı ğam-ı hicrânım gel
Nâz ile dedi ber-â-ber gidelim / Bu gice bizde muhabbet edelim
Bu revişle kayığa oldu süvâr / Beni de aldı ber-â-ber dil-dâr (SD 77)

Bu örnekten ve Sermed'in eserinin tümüne yansıyan ifade tarzından hareketle, Fazıl'ın *Defter-i Aşk*'ta yer veridiği türden bir müstehcenliğe yer verilmediği görülür. Diğer taraftan Fazıl'ın da müstehcen ve kaba sövgü niteliğindeki söylemlerinin yalnızca "Kıptî" üst başlığı altında tanımlanan kişilere yönelttiğinin altını çizmek gerekir.

Bu doğrultuda Fazıl'ın saray bağlantılarının devam ettiği ayrıca toplum içerisinde ayrıcalıklı bir konuma sahip olduğu söylenebilir. Bununla birlikte şairin saraydan ayrılmasından Rodos Valiliği'ne getirilmesine kadar geçen sürede (12 yıl) *Defter-i Aşk*'tan da hareketle İsmail ile aşk yaşayan, Galata'daki meyhanelere giden Fazıl'ın hayatının "sefil" ve "derbeder" olduğu çıkarımı yapılabilir. Her ne kadar şair mesnevisinde bu süre zarfında padişah tarafından cüzi bir parayla desteklendiğini dile getirmiş olsa da büyük ihtimalle bu dönem şair için pek kolay geçmemiş olmalıdır. Keza, bu sefil hayatından kurtulmak amacıyla padişahlara kasideler sunması mevcut durumundan kurtulma isteğiyle doğrudan ilişkilidir. Öte yandan

Galata ve çevresinde geçirdiği bu senelerde şair, saray dışındaki yaşamları deneyimleme ve gözlemlleme şansına sahip olmuş olmalıdır. Örneğin bu dönemde başladığı varsayılan İsmail ile ilişkisinde şair, Çingeneler ve onların yaşamları üzerine de bilgi sahibi olur. *Defter-i Aşk*'ta yer alan Çingene düğünü tasviri bunun göstergelerinden biri olarak okunabilir. Şair bir yandan mesnevinin biçiminde ve kurgusunda klasik özellikleri kullanmaya devam ederken sarayın ideal beklentilerini karşılar; diğer yandan eserinde sıradan insanları ya da farklı grupları vulgarize dil ve müstehcen ifadelerle nitlendirirken şair yeni bir alıcı kitlesine sesleniyor gibidir. Sarayın ideal dünyasının tanımlandığı aşk mesnevilerinin kurgusu bu yeni grubun beklentileriyle daha farklı bir boyuta taşınmışa benzer. Kullanılan dilin vulgarize olması, kişilerin sıradanlaşması, sevgili olarak çizilen tipin farklılaşması yeni hedef kitlenin beğenileri doğrultusunda biçimlendirilmiş olabilir. Bu grup içerisindeki kişiler Fazıl'la benzer yaşamları deneyimleyen kişiler olabileceği gibi, bu yaşamları merak eden ya da ilgi duyan kişiler de olabilir. Bu anlamda Enderunlu Fazıl'ın müstehcen dili ve hikâyelerinde senaryolaştırdığı bu duygusal tarz, yeni tüketiciler için bir örnek niteliğindedir. Bu yeni tüketicilerin ise devrin dinamikleriyle yakından ilişkisi bulunmaktadır. Nitekim 18. yüzyıl, Osmanlı'da siyasi, ekonomik ve kültürel alanda pek çok değişimin yaşandığı bir yüzyıldır. Bu değişimlere paralel, bu yüzyılda toplumsal yapıda da belirgin bir farklılaşma gözlenir. Toplumsal yapıda meydana gelen bu değişimi görünür kılan alanların başında ilgili dönemin sanat eserleri gelir. Önceki yüzyıllardan farklı olarak bu yüzyılda sanat eserlerinin üretiminde ve tüketiminde saray dışındaki bazı çevrelerin ya da grupların yavaş yavaş söz sahibi olmaya başladığı görülecektir. Oysa önceki yüzyıllarda sanat eserleri çoğunlukla sarayın himaye sistemi içerisinde yer almakta ve bu eserler saray geleneğinin sembolik bir şekilde devamlılığını sağlamaktaydı. Walter G. Andrews,

Yabancılaşmış ‘Ben’in Şarkısı: Guattari, Deleuze ve Osmanlı Divan Şiirinde Özenin Lirik Kod Çözümü” başlıklı makalesinde sanat ürünlerinin, en üst düzeyde devlet tarafından hem hediyeler, ödemeler hem de devlet işinde ücretli mevkiler yoluyla satın alınarak doğrudan desteklendiğini dile getirir. Ayrıca üretilen eserler tam da bu nedenle “geleneği” yansıtmakta, gelenek ise bu yolla devletin uyguladığı egemenlik desenini doğallaştıran simgesel bir düzene dönüşmektedir. Sanatın ekonomisine dair söz konusu söyleminde Andrews ayrıca, sanatın tüketicileri ve üreticileri arasında kurulan bu ilişki biçiminin “despotik” olduğunun da altını çizer (131-132).

Sanat ürünleri ve saray arasındaki bu ilişki biçimi, 18. yüzyılda belirgin bir biçimde yerini yeni sanat hamilerine bırakacaktır. Bu durum sanatın en büyük destekçisi ve geleneğin sürekliliğinin sağlayıcısı sarayın artık sanat alanında etkisiz olduğu anlamına gelmese de sanatın yeni üreticileri ve tüketicileriyle birlikte tüketim ve üretim alanlarının sınırlarının genişlediği söylenebilir. Öyle ki sanatın yeni hamileri ısmarladıkları sanat eserlerinde bizzat yerlerini almaya başlarlar. Sanatın toplumu yansıttığı düşünüldüğünde bu dönemde yaratılan eserlerin hem üreticilerinin hem de tüketicilerinin sanata konu edilen kişiler olduğu sonucuna pek tabii varılabilir.

18. yüzyıl sanatında sarayın hamiliğinin yavaş yavaş el değiştirmesi üzerine Metin Kayahan Özgül “Şark Ekspresi’yle Garb’a Sefer” başlıklı yazısında şu sözleri dile getirir: “Yeni şair, daha konusu namlı bir kişinin yerine, teması ve-periyodikler ve matbu divanlar yoluyla-alıcısı olarak sokaktaki insanı hedefleyendir” (613).

Özgül’ün ifade ettiği gibi 18. yüzyılda edebiyatın tüketim alanlarının farklılaşmasında şüphesiz matbaanın kuruluşunun ve matbu metinler aracılığıyla edebî eserlerin yaygın bir biçimde dolaşıma girmesinin etkisi yadsınamaz. Böylece

eserler saray dışında da yeni alıcılarıyla kolaylıkla buluşmakta ve bu durum sıradan insanın sanat ile ilişkisini farklı bir noktaya taşımaktadır. 18. yüzyılda sanatın üretim ve tüketim alanında gözlenen bu değişim; edebî alanda yüksek sanat beklentisini nispeten kırarak sade dilin ve yerel söyleyişin öne çıkmasına da sebep olmuş olabilir. Bu değişim yahut dönüşüm edebiyat tarihlerinde “mahallileşme” adı altında ele alınsa da Selim Sırrı Kuru’nun da ifade ettiği gibi mahallî ya da yerel dilde eserlerin her dönemde verilmiş olması ayrıca şehir hayatının birçok yüzyılda eserlere konu edilmesi, meseleye yalnızca “mahallişme” odağından bakılmaması gerektiği gösterir (Kuru “Biçimin Kıskaçında Bir...” 477). Ayrıca burada bahsi geçen mahallileşme ile kastedilen; divan şiirinin, halk edebiyatına yaklaşması değil İstanbul’un gündelik dilinin şiire yansması ve Osmanlı şiirinin kendisini Fars edebiyatı etkisinden kurtarmasıdır. Yine mahallileşmeye Kuru’nun da ifade ettiği gibi bir akım olarak yaklaşmak yerine ortaya çıktığı varsayılan sade ve yerel dilin nedenlerine odaklanmak meselesinin belli bir dönemle sınırlandırılmasının önüne geçilmesi anlamına gelir (Kuru 477). 18. yüzyılda gözlenen toplumsal yapıdaki dönüşüm mahallileşme, himaye ilişkilerinin farklılaşması, matbaanın icadı gibi pek çok nedenle açıklanabilir. Dönüşüm her ne nedenle olursa olsun bu süreçte bazı sanat hamileri sarayın dışında da yavaş yavaş kendilerini göstermeye başlamışlardır. Bu kişiler minyatürlerden mesnevilere, sanat eserlerinin hem üretiminde hem de tüketiminde söz sahibi olmaya başladılar.

Tülay Artan “Mahremiyet: Mahrumiyetin Resmi” başlıklı makalesinde 18. yüzyıl minyatürlerinde önceki dönemlerden farklı olarak içki içen, dans eden, müzik yapan, “hamamdan eve dönen, en mahrem mekânlarda eğlenen dekolte kıyafetli kadınların, erkeklerin ve erotik aşk sahnelerinin” işlendiğinden bahseder. Artan’a göre özellikle Klasik Dönem’de yalnızca sultanlar için hazırlanan minyatürlü el yazmalarında

seçilen konuların kalıplaşmış şekilde ele alınmalarına rağmen, 18. yüzyıldan itibaren minyatürlerde sıradan insanın gündelik hayatının resmedilmesi bu eserlerin öncekinden farklı yeni tüketim alanlarına hizmet etmiş olabileceğini akla getirir (92-93). Artan'ın tespitine göre, Osmanlı'nın 18. yüzyıl minyatürlerinde yeni bir tüketici çevresine işaret edilmektedir. Artan, bu çevreyi, “kamu”, “sıradan insanlar”, “şehirliler” ve “yeni elit zümreler” gibi pek çok farklı terminoloji ile tanımlar. Bu tanımlamaların ana eksenini ise Osmanlı'nın sınıfsal yapısının “hâssa ve âmme” ikili karşıtlığının ön kabulü üzerine kuruluudur. Bu ikili karşıtlık içinde tanımlanan Osmanlı'nın toplumsal yapısı artık “mahrem” ya da “özel” olanın “sözel ve görsel ifadeleri”ni içermeye başlamıştır. Artan, tüm bu tespitlerini Nevizade Atayi'nin *Hamse*'sinde yer alan minyatürlerden hareketle yapar. Artan, Klasik Dönem'in minyatürlerinden farklı olarak bu yüzyılın minyatürlerde varlıklı esnafın, para ve akar sahibi kişilerin resmedildiğini dile getirir. Tülay Artan, bunun nedenini 18. yüzyılda şehirlerde meydana gelen sermaye birikiminin boyutlarının büyümesiyle açıklar. Bu durum “Haliç ve Boğaziçi sahilsaraylarında zevk ü sefa yapan ve sultanları taklit eden” yeni ve yükselen elit zümrenin toplumsal bir sınıf olarak ortaya çıkmasına neden olacaktır. Bu sınıfın ısmarladığı ve “kitaplarda duymak istediği hikâyeler, görmek istediği resimler savaş, zafer sahneleri ya da efsanevi hikâyeler” değildir. Aksine bu gruplar, mahrem hikâyeleri okumayı, izlemeyi ya da dinlemeyi tercih etmektedirler (Artan 92-114).

Artan, Osmanlı toplumsal yapısındaki değişimi tanımlarken (mahrem / özel / *private*, âmme / kamu / *public*, hassâ / resmî / *official*) Richard Sennett ve Georges Duby'nin kavramlarından yararlanır. Bu kavramların Osmanlı toplum yapısıyla ne derece örtüştüğü uzun bir tartışma konusu olduğu gibi, kavramların kendi içlerindeki belirsizlikler de meselenin farklı boyutlara evrilmesine sebebiyet verebilir. Ayrıca

Artan'ın "varlıklı esnaf, para ve akar sahibi kişiler" olarak tanımladığı grup Özer Ergenç'in "seçkinler grubu" olarak tarif ettiği "a'yân ve eşrâf"la da karşılanabilir gözükmektedir. Ergenç, bahsi geçen bu seçkinler grubunun özellikle 18. Yüzyılda öneminin iyice arttığının altını çizer ("A'yân ve Eşrâf" Diye Anılan..." 396).

18. yüzyılda Osmanlı'nın toplum yapısındaki değişimi bu kez resimler ve mimari üzerinden bahçe kültürünün artması ve kamusal alanların genişlemesiyle ilişkilendirerek okuyan Shirine Hamadeh de *Şehr-i Sefa* başlıklı kitabında "şehirli orta sınıf"ın âdet ve alışkanlıklarının bu değişimine neden olduğu görüşündedir.

Hamadeh, "şehirli orta sınıfı" ise şu şekilde tarif eder:

Bu terimleri, sanatçıların, şairlerin, gezginlerin, ve tarihçilerin resimlerini ve yazılarını şenlendiren yüksek rütbeli kişilerden, toplumdaki, tüccarlardan ve esnaftan, zenginler ve fakirlerden, kadınlar ve çocuklardan, Rumlar, Museviler, Ermeniler, Türkler, 'reaya' ve Frenklerden, 'tüm sınıflara' mensup kişilerden, 'her kesimden' ve meslekten, 'halk'tan ve ulemadan, tüm genç erkeklerden, kadınlardan ve çocuklardan oluşan geniş ve şekilsiz kalabalığı biraraya getirmek için bilinçli olarak geniş bir anlamda kullandım. (195)

Hamadeh'in bahsettiği "şehirli orta sınıf", şehrin etrafındaki meydanlarda ve bahçelerde dolaşırken, içki ve tütün kullanırken, şarkı söylerken, dans ederken ziyafet verirken ya da flört ederken çizilmiş, resmedilmiş ya da betimlenmiş kimselerdir (163). Öte yandan Hamadeh'in bu tip bir sınıflandırmaya gitmesinin temel nedeni sanatın yeni müşterilerinin kimler olduğunu tespiti değil, bahçe kültürünün yükselişini ve kamusal alanların gelişiminin nedenlerine odaklanmaktır. Hamadeh'in bahsettiği bahçeler saraya ait olmayan sosyalleşmenin geliştiği yerler olarak tarif edilir (195). Artan, Hamadeh'in sahil, saray, bahçe, meydan ve meydan çeşmeleri mimarisindeki yeniliği tarih manzumelerindeki "yeni" kelimesini karşılayan kavramlara dayandırmasının doğru bir inceleme yöntemi olmadığı düşüncesindedir. Yine Artan, Hamadeh'in "orta sınıf" kavramının askerî (yönetenler) ile reaya (yönetilenler) arasındaki tanımsız bir bölgeye işaret ettiğini, bunun yanında

Hamadeh'in Osmanlı toplumlumundaki grupların geçirgenliğine ilişkin argümanının Osmanlı'da bu alana ilişkin yeterince çalışma yapılmadığından dolayı temellerinin çok da sağlam olmadığı görüşündedir ("I. Mahmud Döneminde Boğaziçi..." 138-143).

Hamadeh'in "orta sınıf" tespitine benzer bir tespit, Tülün Değirmenci tarafından da yine resimler aracılığıyla yapılır. Değirmenci, "Osmanlı İstanbul'unda Hamzanâme Geleneğine Göre Kamusal Okuma" başlıklı makalesinde 17. yüzyılda görünür olmaya başlayan orta sınıfın varlığını İsveç Elçisi Ralamb'ın kıyafet albümünden hareketle yapar. Bu albümde yer alan ve herhangi bir mesleği, etnik kimliği ya da adı bulunmayan bir kişi "İstanbul" olarak adlandırılarak resmedilmiştir. Değirmenci'ye göre giysisinin kuşağına sıkıştırdığı bir mecmua ile söz konusu kişi, kitaplarla hemhâl olan "orta sınıf bir İstanbul" olmalıdır (636)

Bu tanımlamalardan hareketle, 18. yüzyıl Osmanlı toplumu için Hamadeh'in ve Değirmenci'nin bahsettiği tarzda bir "orta sınıf" ile kastedilenin ne olduğu tam olarak belirgin değilse de Hamadeh, Değirmenci ve Artan'ın yaptığı araştırmalar "sarayın dışı"ndaki kişilerin minyatürlere ve resimlere dâhil olduğunu ve bu kişilerin sanatın yeni tüketicilerine karşılık gelebileceğine işaret etmektedir. Buna karşılık bu yeni sanat hamilerinin "sarayın dışı"nda da yer alması, araştırmacıları Osmanlı toplum yapısı üzerine yapılan incelemelerde Osmanlı toplumunu ikili karşıtlıklar (havass-avam / seçkin-seçkin olmayan / halk-saray gibi) üzerinden okuma tuzağına düşürebilir. Bu anlamda Artan'ın *Architecture as Theater of Life: Profile of the Eighteenth Century Bosphorus* başlıklı doktora tezinde de belirttiği gibi eğer Osmanlı toplumuna "merkezden çevreye doğru genişleyen bir yapı" olarak yaklaşırsa "saray dışı" olarak tanımlanan söz konusu grubun da aslında sarayın

içerisinden doğduğunun göz ardı edilmemesi gerekir (i). Bu çalışmada da Artan'ın ifade ettiğine benzer şekilde yeni sanat hamilerinin, saraydan dışarı doğru genişleyen bir yapının temsilcileri oldukları düşünülmektedir. Kuru'nun da belirttiği gibi şairlerin artık eskiden olduğu gibi himaye sisteminden yeterince yararlanamamaları onları saraydan çok piyasa için sanat üretimine teşvik etmişe benzer. Söz konusu nedenle saray dışındaki pek çok önemli merkezde saray hayatına benzeyen şehir hayatları oluşmakta ve bu yeni yaşama şekli yeni toplumsal ilişkilerin de doğmasına zemin hazırlamaktadır (“Biçimin Kısılcında Bir...” 477). Kısaca, 18. yüzyıl minyatürlerinde gündelik hayatın resmedilmeye başlanması, cinsel içerikli minyatürlerin sayısının artması ve tüm bunlardan hareketle minyatürlerin artık “gerçek” insanı ve “gerçek” mekânları konu alan “gerçekçi” öğeleri yansıtmaları bu eserlerin hedef kitlesinin değiştiğinin göstergesidir.

Benzer bir dönüşüm 17. yüzyıl sonu 18. yüzyıl başında mesnevi alanında da görülmeye başlamıştır. Horata, Şeyh Galip dışındaki mesnevi yazarlarının günlük hayat ve konuşma dilinin kendine has üslubunu şiire taşıyarak yeniliği yakaladıklarını dile getirir. Mesnevide gözlenen bu yenileşme hareketi bir önceki yüzyılda Sabit ve Atayi ile başlamıştır. Bu yüzyılda Sünbülzade Vehbi'nin *Şevk-engîz*'i, Enderunlu Fazıl'ın *Hûban-nâme* ve *Defter-i Aşk*'ı, İsmail Belîğ'in *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azimet-i Tokat*, Bursa *Şehrengizi*, Vahid'in *Lâlezâr* ve *Yenice Şehrengizi* ile Fenni'nin *Sâhil-nâme*'si bu yenileşme hareketi içerisinde kaleme alınan mesnevilerdir. Günlük hayattan sahneler sunan bu mesneviler okurları tarafından da rağbet görmüştür (*Has Bahçede Hazan...* 201-203). Hatta Değirmenci bu rağbetin “İstanbul'da bir grup şehirli için önemli bir sosyal etkinliğe dönüştüğünü” dile getirir. Bu tespitini popüler eserlerin derkenarları üzerinden yapan araştırmacı, bu dönemde dinî kıssaların, menakıpnamelerin, İstanbullu çapkınların

maceralarının vb. yaygın olduğunu ve söz konusu eserlerin kiralananmak suretiyle kamusal alanlarda yüksek sesle okunduğunu tespit etmiştir.⁷³ Ayrıca Değirmenci'ye göre bu derkenarlarda tespit edilen meslekler ve unvanlar dikkate alındığında eserlerin okuyucularının ve dinleyenlerin daha ziyade “kentli orta sınıf”ın üyeleri olmalıdırlar (“Osmanlı İstanbul’unda Hamzanâme...” 636-644). Bu doğrultuda, 18. yüzyılda dolaşıma girerek sayıları artan ve yaygınlaşan kitapların şehirli orta sınıftan tüketiciler, popüler eğlence kültürünün temelini atarak sanatın yeni hamileri olarak sesleri duyurmaya başlamışlardır.

B. İçerik Analizi: Enderunlu Fazıl’ın Aşağılayıcı Duygusal Tarzı

Enderunlu Fazıl’ın *Defter-i Aşk* mesnevisi üç ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm giriş niteliğindedir. Burada Allah’ın, Hz. Muhammed’in ve İslam padişahının övgüsü yer alır. İkinci bölümde ise şair, aşkı nasıl alımladığını, bir âşıkta bulunması gereken özelliklerin neler olduğunu ve eserini kim ve ne için yazdığını açıklar. Diğer bölümlere göre daha uzun olan son bölümde ise yazarın 1790 yılına kadar başından geçtiği varsayılan aşk maceraları konu edilir.

Fazıl’ın mesnevisinin ilk bölümünde yer verdiği ögeler herhangi bir mesnevide sıklıkla görülebilecek nitelikteki klişe ifadelerdir. Söz konusu eser ayrı ayrı bölümlendirmemişse de “mukaddime” bölümü; klasik mesnevilerde yer alan “tevhit”, “münacaat”, “naat” ve “miraciye” bölümlerini içerir. Eserin ilk otuz altı beyti ilgili bölümde yer alır. Şair Allah’ın güzelliği ile başladığı mesnevisinde, gerçek âşık olarak Hz. Peygamber’i gösterir. Peygamberin Allah’a kavuştuğu Miraç Gecesi ile bölüm tamamlanır. Bu bölümden altmış yedinci beyte kadar şair, âşığı

⁷³ Tülün Değirmenci, “Bir Kitabı Kaç Kişi Okur? Osmanlı’da Okurlar ve Okuma Biçimleri Üzerine Bazı Gözlemler.” *Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar*, sayı 13, 2011, 7-43.

tarif ederek, bir âşıktaki bulunması gereken özellikleri sıralar. Şairin küçük bir mesnevi olarak kurguladığı eserde, otuz beyit gerçek bir âşıktaki olması gereken özelliklerinin neler olduğu üzerine kurgulanmıştır. Giriş bölümünde yer alan bu kurgu, divan edebiyatında mesnevi yapısının şablonunu oluşturur. Şairin biçimsel olarak bu şablonu takip etmesi onun geleneksel olanla kurduğu ilişkiyi göstergesidir. Böylece şair kendisini Osmanlı saray şairleri arasına eklemeler.

Şairin mesnevisinin ikinci bölümünde yer alan aşkla ilgili ifadeler ise geleneksel aşk kurgusunu anımsatır. Söz konusu kurgu divan şairleri tarafından sıklıkla kullanılan ifadeler arasındadır. Aşkın, gelenek çerçevesinde çizilen bu yapısı, şairlerin aşkın ne olduğunu anlattıkları bölümlerle paralel kurgulanmıştır. Aşkın ifade şekillerinde görülen farklılıklar ise kendisini çoğunlukla ana hikâyede gösterir. Zira bu çalışma için seçilen Cafer Çelebi'nin, Celili'nin ya da Mehmed Dai Efendi'nin aşk hakkındaki düşünceleri⁷⁴ Enderunlu Fazıl'la aynıdır. Bu bakış açısına göre “aşk” tensel dürtülerden arındırılmış bir duygu iken “âşıklık” ise şairler için önemli bir mertebedir. Ayrıca pek çok güçlüğü içinde barındırmasından dolayı herkes için uygun değildir. Diğer yandan aşkın ne olduğuna ilişkin geleneksel olarak ifade edilen bu kurgu, kimi zaman hikâyede yer alan aşk kurgusuyla çelişmektedir. Zira Celili haricindeki şairlerin hiçbirinin aşka ilişkin görüşleri ile anlattıkları hikâyeler arasında paralellik gözlenmez. Bu nedenle eğer aşkın alımlanış şekillerindeki farklılıklar tespit edilmek isteniyorsa araştırmacıların özellikle hikâyelere yoğunlaşması daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Birinci ağızdan anlatı olarak *Defter-i Aşk*'ta şairin kendisini “âşıklık” niteliğiyle öne çıkarması ilgili bağlamda önemlidir. Fazıl'a göre insanlar onu “aşk kapısının tarihçisi” ve “defter-i aşkı icat eden kişi” olarak görürler.

⁷⁴ Hikâye dışında kurgulanan ve aşkın ne olduğunun anlatıldığı bölümler.

O ise kendisi için “ben aşk bahçesinde ateşlerde yanarak feryat eden bir bülbülüm” ifadelerini tercih eder: “Baña bu vaķ’a-nüvīs-i der-i ‘aşķ / Fāzıl-ı muķterī’-i defter-i ‘aşķ; Dedi men bülbül-i âteş-zārım / Gülşen-i ‘aşķta pür-feryādım” (DA 497).

Burada şair kendisini ötekileştirerek âşıklık vasfının ona diğerleri tarafından verdiğini vurgulamak ister. Bu önemli vasfa kendi kendisine nail olmamıştır. Ayrıca şair, kimi zaman “ben” yerine “biz” ifadesini kullanmış ve tüm âşık olanları bir grup altında değerlendirmiştir. Örneğin eski âşıkların yuvalarının gönülleri olmasına karşın, kendi devrinde artık aşkın tensel dürtülerle algılandığını; bu nedenle kendisi ve kendisi gibi düşünenleri korkuyu bilen kişilerden kılması için Allah’a dua eder: “Bizi Haķķ etmeye ol tã’ifeden / Eyleye tã’ife-i hã’ifeden” (DA 496).

“Der-naķl-i ma’sūķān” bölümünden kendisiyle ilgili otobiyografik bilgiler verdiği bölüme kadar şair; âşıklık niteliğinin öneminden, otorite figürlerinde de bu niteliğin bulunmasının öneminden ve kendisinin kuvvetli bir âşık olduğundan bahseder. Sevgililerin anlatıldığı bölümden itibaren ise kendisiyle ilgili bilgiler vererek söze başlar. Anlattıklarından hareketle hakkında bazı bilgiler edinilir. Örneğin H. 1180 yılında Arabistan’dan Rum’a getirilmiştir. Osmanlı’ya nasıl getirildiğine ilişkin eserinde herhangi bir bilgiye yer verilmemiştir. Bu üzücü durum karşısında Fazıl, yalnızca “ol vāķı’a-i ma’lūme” ibaresini kullanmayı tercih eder. Fazıl Bey, sonrasında acemi oğlanı olarak Hazine Ocağı’na alınmıştır. Onun yatağı şirvandır. Şirvan babayiğitlerin yattığı ve sarayın üst katına verilen addır Babayiğit ise yaşları ilerleyen okuma devresini bitiren kişilere verilen lakaptır (İsmail Hakkı Baykal *Enderun Mektebi Tarihi...* 81-85). Enderunlu Fazıl da bu bilgilerden hareketle saraya geldiğinde babayiğit çıkan grubun içerisinde olmalıdır. Diğer taraftan şairin Türkçesi iyi değildir. “Çelebi” kelimesine dili dönmeyen şair “çelebi”ye “şelebi” dediğini çekinmeden dile getirir. Lisanı bozuk olsa da bu durum âşıklık için herhangi

bir sorun yaratmaz. Zira âşıklık niteliği her şeyin üzerinde ve her kapıyı açan bir özelliiktir:

Evvelâ berķ-i rızâ furtınası / Biñ ile yüz dañi seksen senesi
‘Arabistan beni attı Rûm’a / Oldu ol vâķı ‘a-i ma‘lûme
Dil ki pervâne-i âşüfte dimāğ / Oldu fânûs-ı serây içre çerāğ
Meskenim oldu Hâzîne ocağı / Kõndu şîrvâna bu ‘abdiñ yatağı
Hamdûli’llâh ki Hâzîne-ñane / Feyz ü iķbâle odur kâşâne
Hele Hâş Oda mañall-i kudema / Anda nev-reste bulunmaz aşla
Ki henüz tavr-ı lisânım ‘arabî / Çelebi söylese der ‘ya şelebî’
Anlamazken dil-i ‘urbân-dîde / Dil-berîñ ismi Türkî’de
Soyumuñ nidüğini bilmez iken / Āteş-i ‘aşķım olup şu‘le-fiken (DA 498)

Bu doğrultuda şairin sözü edilen mesnevisinde öne çıkardığı özelliği “âşıklık” tır.

Bunun yanı sıra şairin yirmi iki aşk yaşadığından bahsetmesi ve söz konusu aşklar içerisinde dört aşk hikâyesini öne çıkararak bu aşkları tek tek başından geçen

hikâyeler olarak anlatması aşk mesnevileri açısından yeni bir tarzdır. Zira Tacizade

Cafer Çelebi ve Celili hikâyelerini tek bir aşk üzerine kurgulamışlardı. Dai’de ise ana aşk hikâyesi şairin öğrencisine ayrılmış; küçük bir kısımda ise öğrencisinin erkek

kardeşine olan aşkı üzerinedir. Enderunlu Fazıl’ın ise hayatının çeşitli dönemlerinde

yaşadığı bu aşklar, mesnevinin ana konusunu oluşturmaktadır. Anlatılan bu

aşklardan ilk üçü aşağı yukarı aynı paralelde bir diğer deyişle klasik aşk

mesnevisinin ana ekseninde kurgulanmıştır. Şairin, Kıpti İsmail’le yaşadığı son aşk

hikâyesi için ise eserin toplam beyit sayısı olan 438 beyitin 166’sını ayırmış olması,

bu aşkın diğerlerine göre daha fazla öne çıkarılma niyetiyle açıklanabilir. Şair ayrıca

sadece İsmail için değil İsmail’in ait olduğu Çingene topluluğu için de mesnevisinde

epey yer ayırmıştır. *Defter-i Aşk* mesnevisinde Kıpti İsmail’in anlatıldığı bölüme

kadar sevgili imajının, ideal aşk mesnevileriyle paralel kurgulanmasına karşın İsmail

ve onun yaşamına ilişkin ayrıntıların eserde öne çıkarılması değişen sevgili tipinin

göstergesidir. Ayrıca Enderunlu Fazıl’ın niçin Çingene düğününü ayrıntılarıyla

betimlediği meselesi de üzerinde durulması gereken konulardan bir diğeridir. Yine

Fazıl'ın *Çenginâme* başlıklı bir mesnevi kaleme alması, şairin Çingenelere ve onların yaşamlarına duyduğu merakı ya da bu alanı merak eden yeni alıcıların varlığını işaret etmektedir. Şairin Kıpti İsmail ile saraydan ayrıldıktan sonra tanıştığı varsayılır.

Fazıl'ın, eserinde Kıpti bir sevgiliye ve ona ait ögelere yer vermesi divan şiirinde tasvir edilen sevgili imajına uymaz. Bunun yanı sıra şair, sevgilisini divan şiirinin klasik sevgili imajlarının yanında gerçekçi ögelerle de tasvir etmiştir. Örneğin bu sevgilinin çengi olduğu ve teninin esmerliği vurgulanmıştır. Bu yönleriyle söz konusu sevgili, ideal ölçütlerle anlatılan soyut sevgiliden daha çok gerçek hayatta karşılığı olan bir sevgili tipine karşılık gelmektedir. Yolu Galata'ya düşen şair, adına İsmail denen bir güzel görür ve kalbi İsmail'e feda olur. Bu şuh, çengiler arasında güzelliği ile nam salmış biridir. Şaire göre onun tek ayıbı Çingene olmasıdır.

İsmail'in güzelliğini ve tatlı sözünü öven şair, bu fidan boylu güzel Çingene bile olsa şairin aşkının gücü bu sevgiliyi Timur gibi bir padişaha dönüştürmüştür:

Galata semtine düştü güzerim / Bir sitemkâre erişti nazarım
İsmine derler imiş İsmâ'ıl / Oldu kurbânı onuñ kalb-i 'alîl
Çengilerde meger ol şüh-i cihân / Hüsni-ile bulmuş idi şöhret ü şan
'Aybı ancak bu ki ol cânâne / Milleti olmuş idi çingâne
Çeşmi ettikçe derünü tārâc / Gamzesi dilden alır ah hārâc
Öyle kışmîrî güzel 'anberdir / Reng-i ruhsar ü teni esmerdir
Telh-kâm etti beni tatlu sözü / Nûr-ı 'aynımdır onuñ haste gözü
Belli her cilvesi cân-perver idi / Eli ağzına uyar dil-ber idi
Gerçe Kıbî idi ol serv-ü sehî / 'Aşk anı kıldı gönül pâdişehi
Böyledir kâ'ide-i 'aşk-ı gayûr / Dilde çingâneyi eyler Tîmûr (DA 502)

Şair, Çengi İsmail'i kendisine sevgili olarak seçmesinin dışında sevgilisine yönelik eserinde yer verdiği duygu ifadeleriyle de farklılaşır. Aynı metinde pek çok duygu ifadesine aynı anda yeren şair, İsmail'e olan aşkını dile getirirken hüznü, şehveti, kıskançlığı, aşağılamayı, hor görüyü, iğrenmeyi ve pişmanlığı içeren ifadeleri bir arada kullanır. Sözü edilen durum diğer şairlerde gözlense de şair, sevgilisine yönelttiği "hor görü, iğrenme ve aşağılama" ifadeleriyle diğer şairlerden farklılaşır.

Örneğin Tacizade Cafer Çelebi, mesnevisinde kadın sevgilisine yönelik “hüzün, şehvet ve pişmanlık”; Celili “hüzün, aşagılanma”; Mehmed Dai Efendi ise “hüzün, kıskançlık ve pişmanlık” içeren duygu ifadelerine mesnevilerinde yer vermişlerdir. Öte yandan bu üç şairde sevgiliye yönelik herhangi bir “aşagılama ya da iğrenme” ifadesine rastlanmamıştır. Bu anlamda Fazıl Bey’in sevgilisine yönelterek öne çıkardığı söz konusu duygu ifadelerinin diğer şairlerle kıyaslandığında çok daha çeşitli olduğu ve sevgili için daha önce kullanılmayan duygusal ifadelere yer verdiği görülmüştür.

Divan şiirinde “aşagılama” içeren duygu ifadeleri araştırmacılar tarafından genellikle “yergi⁷⁵” üst başlığı altında değerlendirilmektedir. Örneğin Mine Mengi divan şiirinde yergiyi genel bir başlık olarak kullanmayı tercih etmiş ve içeriğini şu şekilde tarif etmiştir:

Yergi, hasım görülen kişiye, kıskançlık beslenene, âşığın rakiplerine (ağyara), sevgiliye, ham sofuya (zahide), insanın alını yazısına ya da daha doğrusu feleğe, dünya düzenine, topluma vb. yönelik olmak üzere, şaka, sitem, hafifçe dokundurma, iğneleme, alay ederek küçük düşürme, kınama, taşlama ve kaba sövgü biçimlerinde yapılmış; edebiyatta da latife, mizah, mutayebe, mülatafa, hezl, ta’riz, hecv, zemm, şetm ve kadh gibi az ya da çok yergi anlamı ifade eden kelimelerle karşılanmıştır. Coğunlukla, latife, mutayebe ve mülatafa, şaka, şakalaşma; mizah gülmece; hezl, nükteyle karışık alay, şaka arasında kınama anlamlarına gelmesine ve birini ötekinden ayıran özellikler bulunmasına rağmen, biz hafifçe dokundurma biçiminde de olsa, hemen hepsinin yergiyle bağlantılı olduğunu düşündüğümüz için, işleyeceğimiz konu içerisinde yergiyi genel bir terim olarak kullanmayı tercih ettik (Mengi “Divan Şiirinde Yergi...” 81)

Her ne kadar Mengi “yergi” üst başlığı altında tüm bu terimleri bir araya getirmişse de Agâh Sırrı Levend “Divan Edebiyatında Gülmece ve Yergi” başlıklı yazısında bu

⁷⁵Agâh Sırrı Levend. “Divan Edebiyatında Gülmece ve Yergi”. *TDAY Belleten* 1970,1971, 37-45. Mine Mengi. “Divan Şiirinde Yergi Amaçlı Söz Sanatları”. *Divan Şiiri Yazıları*, Akçağ Yayınları, 2000, 81-90. Süleyman Solmaz. “16. Asır Şu’arâ Tezkirelerinde Nükte”, *Turkish Studies*, cilt 6, sayı 2, 2011, 17-32. Ferit Öngören. *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizah ve Hicvi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983.

türden ifadeleri gülmece (hezl) ve yergi (hecv) olarak iki başlıkta ele alır.⁷⁶

Gülmecede şaka içeriğinden dolayı karşıdaki kişinin incitilmemesi amaç iken yergide sınırlar aşarak iş sövmeye kadar götürülebilir. Diğer yandan bazen bu sövmeye bile bir inceliğin yakalanması söz konusu olabilir. Yergide çoğunlukla karşıdaki kişinin küçültülmesi söz konusudur. İfadeler kimi zaman onur kırıcı kimi zaman ise müstehcen bir şekil alır. Levend'e göre müstehcenliğin ya da yerginin sınırları toplumlar tarafından belirlenmektedir. Çünkü bireyi utandıran bir söyleyiş kimi zaman toplumca yadırganmayabilir. Bunun için Celili'nin *Hüsrev ü Şirin*⁷⁷ mesnevisinden bir örnek veren Levend, cinsel birlikteliğin anlatıldığı satırlarda sanatçının kelimeleri iyi seçmesinden ötürü müstehcen anlatımın perdelenerek estetik bir anlam kazandığını dile getirir (37-39).

Levend'in müstehcenliğin estetik ve örtük biçimde ifade edildiğini söylediği bu anlatım tarzı kanımca “şehevi tarz” olarak adlandırılabilir. Nitekim bu noktada “şehvet” içeren ifadelerle “müstehcenliği” birbirinden ayırmak gerekir. Şehvet içeren ifadeler, cinsellik ve onunla ilgili duyumların uyandırdığı coşkuyla ilgiliyken; müstehcenlikte daha edebe aykırı ve yakışıksız bir durum söz konusudur. Bu anlamda bu çalışmanın II. Bölüm'ünde ele alınan Tacizade Cafer Çelebi'nin *Heves-nâme* mesnevisinde şairin kadın sevgilisine yönelen duygusal ifadelerin bir

⁷⁶ Agâh Sırrı Levend “gülmece ve yergi” olarak ikiye ayırdığı bu meseleyi ilerleyen paragraflarda daha da açıklık getirerek bu konuyla ilişkili bazı terimleri şu şekilde açıklar: “Latife: şaka; hezl ve mizah: gülmece ve alay; mutâyebe ve mülâtafa: şakalaşma; hecv: yergi; ta’riz: şataşma ve taşlama; tenzil: alaya alma, gülünç hâle getirme; şathiyye: şaçma sözler; zem: yerme ve kınama; şetm ve kadh: sövme” (40).

⁷⁷ “Tolaşdı birbirine serv ü sünbül / Hicâb olamadı pîrâhen-i gül; Tutardı Şâh bir narenc-i zerrîn / Mücevvef lik müşg-i ‘anber-âgîn; Koyup nârenci aldı nâr-ı pistân / Ki oldur şîve-i Şîrîn-i büstân; Şikâr u şayda meyl itdükce şeh-bâz / Biraz itdi kebûter şîve vü nâz; Çün ol âhû-yı Çîn râm oldı şîre / El urdı nâfe-i müşgîn-harîre; Açup mercân ile dürc-i güher ol / Deler elmâs ile lû’lû’-yi ter ol; Kilîd-i la’l açar kufl-ı simîn / Olur ol sim-i dürc-i gevher-âgîn; Saçup ebr-i tenâsül dâne-i dür / Olur dür-dânenen simîn şadef-pür; Harîm-i gülşene şan revzen itdi / Nihâl-i bağ-ı câmî süsen itdi; Şurâhîden çü töldi câm-ı gül-gün / Saçıldı kaatre kaatre cür’a-i hûn” (HŞ 251-252).

yönünün şehvi duygu ifadeleri olabileceği üzerinde durulmuştu. Dolayısıyla şairin *Heves-nâme* mesnevisinde yer verdiği duygu ifadelerinde ahlaki bir aykırılık durumu söz konusu değilse de şairin cinsi dürtülerinin öne çıktığı bir duygu durumunun varlığından bahsedilebilir.

Yine Sünbülzade Vehbi'nin *Divan*'ından alınan aşağıdaki beyitlerde yer verdiği ve sevgilisine yönelen duygusal tarzı ile Cafer Çelebi'nin *Heves-nâme*'sinde kadın sevgilisine yönelttiği duygusal tarz arasında büyük benzerlikler olduğunu belirtmek gerekir. Farklı olan ise Cafer Çelebi'nin bu şehvi duygusal tarzı, aşk mesnevisinde kullanmasına karşın Vehbi'nin aynı tarza gazellerinde yer vermiş olmasıdır:

Leb ü pistānceleriñ emmek için girye edip / Tıfl-ı bî-dāye-i tab'ım şeker ü şîr
ister (SVD 399)
Kaçmazdı gerçi leblerin öpdürmeden o şüh / Dillenmesin deyü sakınır ihtirâz eder
(SVD 402)
O nâzenîn kuzucak tıfl-ı şîr-hâre iken / Lebin emerdim a yavrum leben leben
diyerek
Derûn-ı bâgda geh sîne gâh gerdenini / Açıp usûl ile öpsem semen semen diyerek
(SVD 454)
'Akîde almaga gitdikçe lalası bulup fırsat / Şeker gibi leb-i la'lin öpüp ol tıflı
pinhân sev
Şeb-i vuslatda turma subha dek ol mâhı öp ohşa / Gehî ruh gâh gerden gâh sîne
gâh pistân sev
Olup bir pâk soy dilberle germ-ülfet dem-â-dem soy / Ten-i sîmînini halvetgeh-i
hammâmda 'uryân sev (SVD 488)
Yine va'd-i visâl etdiñ dehânîñ öpsem olmaz mı / Geh emsem geh leb-i şîrîn-
beyânîñ öpsem olmaz mı
Siyeh kemhâ ile pûşîdelenmiş Ka'be'dir güyâ / Ruhuñda turra-i 'anber-feşânîñ
öpsem olmaz mı
Nedir ey mihr-tal'at bu sabâhü'l-hayr-ı pîşânî / Münevver-cebhe-i behcet-nişânîñ
öpsem olmaz mı
Perî-rûyum işitsem girdiğîñ hammâma 'uryân-ten / Bulup halvetde her 'uzv-ı
nihânîñ öpsem olmaz mı
Nigâh-ı iltifât etdiñ yine Vehbî-i nâ-kâma / Teşekkür-güne çeşm-i dil-sitânîñ
öpsem olmaz mı (SVD 510)
Añladım gül memesinden dahi düşîze imiş / Dedi â bu ne demek çek eliñ isterseñ
küs (SVD 534)

Vehbi'nin kullanmış olduğu bu tarz yerel ve sade dilinden ötürü araştırmacılar tarafından çoğunlukla “mahallileşme” üst başlığı altında değerlendirilse de Cafer

Çelebi'nin *Heves-nâme*'si bu anlamda “mahallileşme” ile açıklanamaz. Bu noktada divan şairlerinin kullandıkları “şehvi duygusal tarz” şairleri zamandan bağımsız, daha esnek ölçütlerle tasnif edilebilmesine de olanak sağlar. Dolayısıyla söz konusu çalışma, şairlerin yaşadıkları coğrafyadan ve zamandan bağımsız, duygusal ifade tarzları ile tasnif edilmeleri divan şiiri alanına da farklı bir perspektiften bakılmasına olanak sağlar. Bunun yanısıra Fazıl'ın sevgilisi Çengi İsmail'e yönelen duygu ifadeleri Cafer Çelebi ve Vehbi'den daha farklı bir biçimde dile getirilmiş; dil müstehcen hatta kaba bir şekil almıştır. Nitekim Cafer Çelebi'nin ya da Vehbi'nin erotik (şehvi) tarzı, Enderunlu Fazıl'da pornografik bir hâle bürünür. Zira Fazıl'ın ifadelerinde edebe aykırılık ve ayıp sayılana doğru daha kaba bir yönelim söz konusudur. Dolayısıyla Fazıl'ın *Defter-i Aşk*'ında İsmail'e ve onunla bağlantılı olarak Çingene zümresine (müzik hocasının da Çingene olduğu varsayılarak) yönlendirdiği duygu ifadeleri, Levend'in “iğrenç yerme ve sövme” başlığı altında değerlendirilebilir. Ağâh Sırrı Levend'in bu başlık altında değerlendirdiği eserlerin büyük çoğunluğunu “hecv ve hezliyyat” başlığı taşıyan eserler oluşturmaktadır. Bu eserler dışında Cafer Çelebi'nin *Küs-nâme*; Deli Birader'in *Dâfîu'l-Gumûm ve Râfîu'l-Humûm*; Nef'i'nin *Sihâm-ı Kazâ*; Fehim-i Kadim, *Şehr-engîz*; Eskizagzalı Tarzî Mehmet'in *Vasiyyetnâme*; Güfti Ali'nin *Teşrifatu's-Şuara*'sında yer alan *Efsane ile Hikâyet-i Germâbe ve Muamele-i Dellâk ve Acem-i Seyyah* hikâyesi ile kimin tarafından kaleme alındığı bilinmeyen *Kitab-ı Berreşan maa Bekriyan-ı Gâlibü's-Sürûr ve Dâfîu'l-Humûm* başlıklı eserleri “iğrenç yerme ve sövme” başlığı altında değerlendirilmiştir (42-43). Buradaki ilginç nokta bu eserlerde yer aldığı öne sürülen kaba sövgünün Enderunlu Fazıl'ın bir aşk mesnevisinde, şairin sevgilisine ve ait olduğu zümreye yönlendirmiş olmasıdır. Zira diğer eserlerde özellikle “hecv ve hezliyyat” başlığı taşıyan türlerde müstehcen bir dil kullanılarak yerginin yapılması

anlaşılır bir durumdur. Diğer taraftan yerginin muhatabının “sevgili” olması ise şaşırtıcı bir yönelimdir.

Bu tez çalışmasında şairin sevgilisine yönlendirdiği duygu ifadeleri ana meseleyi oluşturduğundan şairin hangi yergi ifadelerine yer verdiğinden ziyade bu ifadelere niçin yer vermiş olduğu meselesine odaklanılmaktadır. Bu anlamda Enderunlu Fazıl’ın sevgilisi İsmail’e ve Çingene topluluğuna yönelik kullandığı bu kaba ifadeler, şairin sevgilisinin onu terk etmiş olmasından kaynaklanır. Çünkü Fazıl, sevgilisi Çengi İsmail’i genç bir Kıpti kadına kaptırmış; İsmail, Fazıl’la birlikte olmak yerine bu kadınla evlenmeyi tercih etmiştir. Bu durum neticesinde şair, yoğun bir kıskançlık ve öfke hissetmiş olmalıdır. Şairin kıskançlığının neden olduğu bu öfke ise İsmail ve ait olduğu zümreye yönelik “aşağılama” duygu ifadelerinin ana sebebi gibi görünmektedir. Sevgilinin ait olduğu zümrenin Kıpti olması ise şairin ifadelerinin daha da sert bir şekle dönüştürmesine nedenleri arasında sayılabilir. Zira şairin yaşadığı dönemde ve öncesinde Osmanlı toplumunun Çingenelere bakış açısı “hor görü”⁷⁸ temellidir. Şairin şu ifadeleri bu durumu özetler niteliktedir: “‘Aybı ancak bu ki ol cānāne / Milleti olmuş idi çingāne; [...]; Gerçe Kıbtī idi ol serv-i sehī / ‘Aşk anı kıldı gönül pādīşehi; Böyledir kâ’ide-i ‘aşk-ı ğayūr / Dilde çingāneyi eyler Tīmūr (DA 502). Öte yandan şairin gönlü, İsmail’in kusuru olan Çingeneliğini Timur padişahlığına yükseltecek kadar yücedir. Haliyle şairin bu bakış açısı “kibirli bir aşkı” imleyen “küçümseyici” bir tavır takınır. Zira “aşağılama duygusu” Tiffany Watt Smith’e göre aristokrat bir duygudur. Bu duygu sırtarak, küçük görerek, burnun üstünden bakılarak ya da umursamazca kişinin arkasını döndüğü davranışlarla gösterilir (*Duygular Sözlüğü*... 43).

⁷⁸ Çingenelerin ötekileştirilmesi üzerine bkz. Murat Öztürk. “Divan Şairinin Nimet ve İktidar Ekseninde Ulusları Ötekileştirmesi”. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED]*, sayı 51, 2014, 63-88.

Yine şair, İsmail ile birlikte oldukları dönemde sevgilisini nitelendirirken “Hum gibi yattı o mevzun kıçlı / Servili olmak için şarnıçlı (DA 503)” gibi bir ifade kullanır.

Divan şiirinde sevgili için bu tarz ifadelere yer verilmesi sık rastlanan bir durum değildir. Şairin eserinde İsmail’i tasvir ederken estetik olmayan, müstehcen ifadelere yer vererek onu tasvir etmesi de Fazıl’ın terk edilmişliği ile ilgili olmalıdır. Zira eser şair terk edildikten sonra kaleme alınmıştır. Bununla birlikte İsmail, işi gereği pek çok yere girip çıkmaktadır. Şairin bu durumu ifade etme şekli yine divan şiirinde âşığın genel tavrına uymayan bir biçimdedir: “Kāh helvāya gider vaqt-i şita / yağın bala kıatarlar a‘dā” (DA 503).

Fazıl, Çengi İsmail’in kendisini genç Çingene bir kız için terk etmesini bir türlü kabullenemez. Şairin bu noktadaki öfkesi iki yönlüdür. Birincisi İsmail’in Fazıl’ı bir kadına tercih etmesi; ikincisi tercih ettiği kadının Kıpti olmasıdır. Bu noktada Fazıl eleştirilerini kadın ve Çingeneler üzerine yoğunlaştırır. Şair, Çingeneleri ve onların kültürel yaşamlarını betimlerken onlarla alay ederek küçümser: “Pederi nağra çekip merdane / Toldu ormana bütün çingāne” (DA 503). Yine İsmail’in evlendiği kızın at yerine eşeğe bindirilerek tasvir edilmesi bu hor görünün göstergelerinden biridir: “Bindi bir boz eşeğe duhter-i nāz / Yükletip harlara esbāb-ı cihāz (DA 503)”. Davul ve zurna eşliğinde eski bir kilimin çeyiz olarak verildiği bu düğünde şair, Çingeneleri yergi içeren bir dil kullanarak küçümser:

Tabl ü sūrnā ile bir eski kilim / bir daği kelb-i ‘akūr-ı ta‘līm

...

Çıktı ol meh anı istikbāle / ‘Ālem etrafında oldu hāle
Esbine bindi niçe ‘āşık-ı zār / Dil-berin yoluna oldu tātār

...

O civan aldı eliyle reseni / Hardan indirdi o nazik bedeni

...

Ya‘nī ol şüphe-küşā-yı çingān / Kıbtīyān müftisi şeyh-i orman
Şadra geçti o kitābsız hāce / Şirtına koş derisi ferrāce

...

O civan-pāreye ol ayu gidi / urt gt zre yemin eyle dedi
...
alktı ol mevkib-i vālā-‘nvān / p uandı yine ammāre-eān
...
Gitti uyruk allarak ol nikbet / sthāndır fem-i kelbe ruvet (DA 503-504)

air aaılayıcı duygusal tarzına kimi zaman “irenme” ieren ifadeler de ekler.

Fazıl, ingene kız ve engi smail’in zıfaf gecesi birlikteliklerini, Cafer elebi’nin *Heves-nāme*’sinde kendisinin ve kadın sevgilisinin birlikteliinden ya da Celili’nin *Husrev i irin*’inde anlatıklarından ok farklı bir biimde kurgular. fadeler estetik olmaktan ok kaba bir syleyie sahiptir:

anma puidesi bir zerrin ipek / ıptler ‘ādeti zre ıl elek
onmadan stne ol hdhd-i cān / Yıkılıp nāz-ile ol tāze fidan
Feth olup nube-i ilīm-i afā / Aılıp d ten-i kenzen afā
Gricek dāne-i bādām iki ak / Dedi bir gzlsne ıkmete bak
Anda mercan uyusu nadiredir / ki eraf gmuten deredir
Jāleler dkt eek lalesine / Ya‘n tom ekti beer tarlasına
aplayıp ie o nev-kālāy / stne urdu kızıl tamay
Bir nian a dikildi aa / Ki gmu bal dut aa (DA 505)

Bu dorutuda aaılama ifadeleri kimi zaman irenme duygu ifadelerine dnumutur. Keza Smith’e gre aaılama, biraz alay biraz irenme de ieren bir duygudur (*Duygular Szluu*... 43). Smith’in gruue benzer ekilde Fazıl da eserinden bir yandan ingene halkını aaılarken; dier yandan eserinde irenme duygu ifadelerine yer vermitir. Smith’e gre irenmenin  eidi vardır. Bunlardan ilki “asıl irenme” olan zehirli bir eye kar tiksinti; ikincisi “bulatırma irenmesi” olan hastalık yayma ihtimali olan insanların yanına yaklaıldıında ortaya ıkan irenme; nc irenme ekli ise “beden btnluun ihlalinden kaynaklanan irenme”dir (123-124). Fazıl’ın zıfaf gecesi kurgusunda irenme ekillerinden ncsne yer verdii grlmutur. air bunu “kan” ieren ifadelerle gerekletirir. Zira kanayan bir yara ya da kan grnts beden btnluun ihlali neticesinde ortaya ıkan bir irenme tr olarak nitelendirilebilir:

Urdu nişter o keskin faşşād / Hūna kandı yine ol ehl-i fesād
Kanlı kuyu iken eyvah evvel / Oldı bir çatladı kapı o maḥāl
Yuva kızdırmak için ortasına / O horoş bakmadı yumurtasına
Bırağıp lengeri āvīze eder / Bir direkli kızıl elmaya gider (DA 505)

Yine düğündeki ziyafet yemeğini betimlerken Fazıl, bazı “iğrenme öğeleri”ne eserinde yer vermiştir. Düğünde yemek yiyen Kıptilerden kiminin elleri bala batmış; kimisinin ise sakallarına keten helvası bulaşmıştır: “Bala müstağik olup a‘zāsı / liḥyesi oldu keten ḥelvāsı” (DA 504). Ziyafet sofrasında bulunan “kelle, işkembe ve yağlı kuyruk” gibi yemek adlarını tercih edilmesi de yine benzer bir kullanıma işaret eder. Bu ifadelerin “tikindirici ifadeler” olup olmadığının belirlenmesinin tespit edilmesi zor olsa da Samed’in *Divan*’ında yer alan “Bahariyye” mesnevisinin *Defteri Aşk* ile paralel kurgusu, yemek adlarının karşılaştırılması açısından bazı ipuçları taşır. Zira Samed’in bahsettiği yemekler pek de tikindirici öğeler içermez:

Āteşāsā kızarılmış mercān / Şabr eder mi yemeyince anı cān
Tāze lüfer ile cānım levrek / Yeme de kimse anı çekmez emek
Hīç kefāl şūrbasına olmaz söz / Hacı Ayvazı kaçırdı Qaragöz
Ediyor sanki gelincik nāz / Düşe kırlangıca şāyān pervāz
Istakozla tekeye kim bakacak / Başka çok şey mezelenip çıkacak
Çoğunu söylemeği terk ettim / Vādi-i āḥere döndüm gittim

Bu bakış açısı kimi zaman bazı handikapları beraberinde getirecektir. Çünkü erken modern dönemde bugün anladığımız şekliyle bir iğrenmenin var olup olmadığını belirlemek güçtür. Örneğin Smith, İngilizce üzerinden yapmış olduğu araştırmasında Erken modern dönemde iğrenme diye bir şeyden bahsedilemeyeceğini öne sürer:

Onun yerine, doğaya aykırı buldukları şeylere karşı hissettikleri iğrenmeyle karışık nefreti anlatmak için, sirkte bir “ucube” gördüklerinde ya da “cadı”yla karşılaştıklarında “hilkat garibesi” diyorlardı. Tarihçiler bu dönemlerde İngilizce konuşan insanlar arasında, ahlaki olarak iğrenç bulunan şeylere tiksintirici [*abhorrent*] denmeye başlandığını tespit ettiler. (*Duygular Sözlüğü*... 125)

Tüm bu ifadelerin Fazıl tarafından iğrenme karşılığında kullanmadığı düşünülse bile Osmanlı adap kuralları gereği bir kişinin sakalına bulaşan helva ya da eline bulaşmış bal görüntüsü şairin Çingene zümresini bir yandan aşağılama niyetiyle diğer yandan yergi bazlı bir mizah oluşturmak amacıyla kurgulanmış olabileceğini akla getirir. Hikâyesinin sonunda ise her ne kadar sevgilisi tarafından terk edilmişse de şair, okurlarına ne büyük bir zarardan döndüğünü sevgilisinin kötü yöndeki değişimi göstererek anlatma yolunu tercih eder. Şairin bu ifadeleri eskiden sevgili olduğu İsmail için ağır hareket ve aşağılayıcı ifadeler içermektedir:

Bir gün aḥbāb-ile oldum hem-pā / Seyr için ‘āzim-i Ḥaydar-paşa
Bir de bir Kıptî-yi mār-sīmā / Hey’eti ḡül-yabānī-āsā
Bıyığın itmiş o ‘ifrīt-eṭvār / Anın ardındaki meymūne yular
Bir kaval şokmuş efendim belde / Geldi ol dā’ireye def elde
Hemān ol ayu gibi çengāne / “Hey ağalar” diyerek yārāna
Başladı kare bed-āvāze ile / Ayu oynattı o āḡāze ile
Cümlemiz eyledik anı taḥkīr verilip / Def’ine bir kaç manķīr
Dikkat ettim yüzüne ben o zamān / Çeşm ü ebrūsuna kıldım im’ān
O civan olduğunu fehm ettim / Belki beñzetme diyü vehm ettim
Eyledim ismini bir kere su’āl / Meger İsmā’l imiş o bed-hāl (DA 505-506)

Enderunlu Fazıl’ın Çengi İsmail için kullandığı duygusal tarzın bir benzerini *Zenan-nâme*’de Rum kızları için de kullandığını belirtmek gerekir: “Orta mālı mısın ey rūḥ-ı revān / Kimedir ortada bu genci nihan” (Z. 122). Sevgili için “orta malı mısın” şeklinde hitap etmek, divan şiiri geleneğinde sık kullanılan bir ifade biçimi değildir. Lakin bu durum bu duygusal tarzın Fazıl tarafından yalnızca *Defter-i Aşk* ve İsmail bağlamında kullanılmadığını gösterir.

Tüm bunlar bir arada düşünüldüğünde divan şiiri geleneğinde sevgili ve âşığın rolleri değiştiği sonucuna varılabilir. Söz konusu gelenekte olması beklenen sevgilinin âşığı küçümsemesi iken bu kez âşığın sevgiliyi küçümsediği gözlenir. Örneğin bu çalışmanın III. Bölüm’ünde ele alınan Celili ve *Hecr-nâme* mesnevisi divan şiirinin ideal ölçütlerini göstermesi açısından belirleyici bir örnektir. Celili aşk mesnevisi

boyunca sevgilisi Hızır tarafından sık sık azarlanmakta ve aşağılanmaktadır. “Saray istiaresi”nin de genel formu sevgilinin bu davranışı üzerine kuruludur. Bu durum divan şiirinde sıklıkla kullanılan davranış kalıpları arasındadır. *Defter-i Aşk*’ta olduğu gibi âşık-sevgili rollerinin değişerek âşığın sevgili, sevgilinin de âşık gibi davranması oldukça yeni bir kullanım biçimidir. Müberra Gürgendereli Örfi Mahmud Ağa *Mahabbet-nâme*’si üzerine yaptığı çalışmasında, eserin klasik aşk hikâyelerinden farklı olarak âşık ve sevgilinin rollerinin birbiri içerisine geçtiğini dile getirir. Örneğin bu mesnevîde sevgiliden beklenen naz etme davranışı artık âşık tarafından gösterilmektedir: “Niyâza başladı nâz itdüm ammâ / Hâkîkatde bu imiş resm-i sevdâ” (“Örfî Mahmûd Ağa...” 98). Bu değişimi Keçecizade İzzet Molla da *Mihnet-Keşan*’ında şu şekilde ifade eder:

Degildir zen-i bî-kesin kârı bu / Değil erkegin kârı hey karı bu
Bu tezvîri gerdün yeni etdi meşk / Edip aşkı hüsn eyledi hüsnü aşk
Çıkardı yeni bir oyun hîle-bâz / Niyâzı edip nâz nâzı niyâz
Edip cânı cânân cânânı cân / Değişdirdi esmâyı şeyh-i zamân (MK 322)

19. yüzyılda edebiyat alanındaki değişimleri İzzet Molla üzerinden okuyan Derya Tüzin, İzzet Molla’nın kadın ve erkek kahramanların rollerinin değişimi üzerine söylediği sözleri şairin yenilik ve değişiklik ihtiyacı ile açıklar (*Sürgün Yolunda Bir...* 90). Bu doğrultuda İzzet Molla tarafından da gözlenen bu değişimin temelleri aslında ondan önceki dönemlerde Enderunlu Fazıl’la hatta çok daha öncesinde Nedim ve Bosnalı Sabit’le atılmıştır.⁷⁹

Vehbi’nin *Şevk-engîz*’i ile de Enderunlu Fazıl’ın *Defter-i Aşk* mesnevîleri arasında da şairlerin eserlerinde yer verdikleri duygusal tarzlar açısından benzer bir ilişki

⁷⁹ Nedim ve Bosnalı Sabit’in eserlerinde de sevgilinin değişen özelliklerine rastlanmaktadır. Nedim için bkz. Kemal Sılay. *Nedim and the Poetics of the Ottoman Court*, Indiana University Turkish Studies Series, 1994. Hasibe Mazıoğlu. *Nedim’in Dîvan Şiirine Getirdiği Yenilik*, Akçağ Yayınları, 1992.

kurulabilir. Enderunlu Fazıl'ın duygusal tarzı doğrudan sevgilisine yönelik ise de Sünbülzade Vehbi bunu yarattığı kahramanlara yöneltmek gerçekleştirebilir. Şair kurguladığı tipleri karikatürize ederek alaya alır. Süreli, Sünbülzade Vehbi üzerine hazırladığı tez çalışmasında, Vehbi'nin yarattığı tiplerin geleneksel kalıpların dışında farklı kahraman tipleri yarattığını ve bu gayriciddi tiplerin yaratıcılarının Sünbülzade Vehbi ile sınırlı olmadığını dile getirir. Süreli, Sabit ve Nedim'i de aynı kategori içerisinde dâhil eder (*XVIII. Yüzyıl Osmanlı...* 18).

Fazıl'ın bu aşağılayıcı ifade tarzı kimi zaman rakibe de yönelir. Divan şiirinde rakibe yönelen bu tarz, şairler tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Zira divan şiirde kıskançlığın yarattığı öfkenin muhatabı sevgili ve âşığın arasında yer alan “öteki” yani rakiptir.⁸⁰ Bu gelenekte rakip, âşığın her türlü hakaretinin ve bedduasının hedefinde yer alır. Enderunlu Fazıl, sevgilisi Kıpti İsmail gibi Hanende Şehlevend'i bu kez Kıpti⁸¹ bir müzik hocasına kaptırmıştır. Böylece rakip, Fazıl'ın öfkesinin hedefi hâline gelir. Hatta bu olay pek çok kaynakta Fazıl'ın saraydan atılmasının da nedeni olarak gösterilmektedir. Şairin müzik hocası için ifade ettikleri ise hayli saldırganca ve hakaret içeren ifadelerde doludur:

Kıldı bir pîr-i köhen-sâle zühûr / Ak baba çehreli nikbet kanbûr
İhtiyâr etti pîr-i fânî / Kocalıkta heves-i şubyânî
Pîr iken eyledi igvâ hennâs / Azdı yüzden soñra zâlim papas
Ya 'nî ol tıflıñ olup lalas / Tañtı engüştime ol elması
Köhne üstâd-ı cefâ ol şanemi / Felek ol zâlîme kıldı 'acemî
Aldı mu'tâd-ı serây üzre dahı / Hâke-i kabzaya ol mâ-ruhı
Meger ol mâha gönül vermiştir / Onu zañm-ı diline şarmıştır
Oldu hep reh-güzer-i yâre telef / İddihâr ettiği emval-i selef
Olmuş idi yine ol pîr-i kodoş / Dil-berân zümresine baş çavuş
Şöyle zabt etti o pîr-i fânî / Nice gayret ile ol oğlanı
Eyledi zümre-i 'uşşâkı yasağ / Kimseye hoş görülür mü bu nesak

⁸⁰ Divan şiirinde kıskançlık üzerine bkz. Ömer Demirbağ. “Dîvân Şiirinde Kıskançlık”. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, sayı 45, 2019, 13-30.

⁸¹ Her ne kadar “Hırs-ile şöyle çeker pîrâne / Rüstem oldu şanasın çingâne” beyitinde müzik hocasının Kıpti olduğu belirtilmişse de “çingene” ifadesi bazen hakaret amaçlı bir benzetme ögesi olarak da kullanılmaktadır (Kuru 501).

Gül-i ruḥsārına toz kondurmaz / Zülfüne dest-i şabā şundurmaz
Çeşme ḥavlīsine gitse o peri / Aña pey-revlik eder çeşm-i teri
Ḥāne-i meşke beraberce alır / Yanına def gibi onun taşılır
Görünür zāhirī bir pīr-i dü-tā / İtse āgūşa o māhı amma
Hırs-ile şöyle çeker pīrāne / Rüstem oldu şanasın çingāne
Belī şeftaliye dā’ir işi yok / Göbeğin ısıracak bir dişi yok
Leb-i cānāneyi emse o ḥabīs / Tükrüğüyle ider idi telvīs
Nice şabr ide bu derde Fāzıl / ‘Āşık olur mu bu karā kā’il
Āh ey pīr-i dimāğ-efsürde / Ey köhen-sāl-i ‘ateh-āzürde
Dilerim kāmetiñ olunca dü-tā / İttikā eylemeğe bulma ‘aşā
Eyleseñ aḳ bıyığa bir ḳalafāt / Boyasın almağa bulma paravāt

...

Pīr iken ‘aks ola sende şehvet / Arayıp bulma bir ehl-i kuvvet
Yoğ-imiş sende eşer teḳvādan / Böyle aldım ḥaberi sūrnādan (DA 500-501)

Bu noktada müzik hocası gibi sevgilisi Hanenede Şehlevend de Fazıl’ın

beddualarından nasibini alır: “Sen-de ey ḡamzesi zālīm āfet / Bulasın cins-i ‘amelde
ücret; Bir sitem-kāre giriftār olasın / Rūz u şeb ‘aşḳ-ile nā-çār olasın” (DA 501).

Öte yandan şairin sevgilisine yönelen bu beddua bir çeşit “sitem ya da yakınma”

olarak adlandırılabilir. Örneğin Halili de *Firkat-nāme* mesnevisinde sevgilisini
rakibe kaptırmış ve bunun neticesinde aynı Fazıl’ın *Defter-i Aşk*’ında olduğu gibi
kıskançlığı öfkeye dönüşmüştür. Fazıl ve Halili arasındaki fark ise saldırganlığın
derecesindedir. Fazıl, eski sevgilisi için oldukça saldırgan bir tavır takınırken,

Halili’nin ifadelerinin daha itidalli⁸² olduğu söylenebilir:

Yūri hey bī-vefā hercāyī ‘ādet Şefaḳatsüz nigār-ı bī-mürüvvet
Baña cevır ü cefādur dā’im işüñ Raḳīb-i rū-siyāhdur dā’im işüñ
Nigārā muḥkem işdür ‘ışḳ-bāzī Şaḳıngıl kim degüldür ‘ışḳ bāzī
Şuçumı bildür andan ḳıl cezāyı Eger suç ise sevmek sen humāyı

⁸² Her ne kadar Halili’nin tavrı, Fazıl’a göre daha itidalli gözükse de Gökalp’in de ifade ettiği gibi Halili diğer şairlerden farklı olarak sevgilisini doğrudan hedef almış ve klasik âşık tipinden daha farklı davranmıştır: “Âşık tipine uygun olsa da Halili’nin kendisine mahsus davranışları olduğunu söyleyebiliriz. Bunun en belirgin örneği şairin sevgilisine yaptığı çıkıştır. O, çektiği bunca sıkıntıdan sonra kendisine ilgisiz kalan sevgilisine sesini yükseltmeye cesaret eder. Esasen divan şiirinde sevgiliden yakınma olağan bir durumdur. Âşıklar sevgilinin cevır ve cefasından çektiklerini dile getirirler. Ancak, pek az kişi, -hangi psikolojik ve sosyal durumda olursa olsun- sultan olarak gördüğü sevgilisinin karşısına geçip olumsuz vasıflarını yüzüne haykırmaya cesaret edemez. Hatta haksızlığa uğradığını düşünen Halili, daha da ileri giderek sevgilisine onu artık sevmeydiğini ve usandığını söyleyecek kadar farklı bir âşıktır” (Gökalp *Eski Türk Edebiyatında...* 42).

Yalan didüm seni sevmezin iy yâr Kerem eyle beni incitme zinhar (Tavukçu
“Halili Firkat-name” 143-146)

Görüldüğü üzere Fazıl’ın sevgilisine ve onun ait olduğu zümreye yönlerdirdiği
“aşağılayıcı” duygusal ifadelerin temelinde kısançlık ve öfke duyguları yer
almaktadır. Bu durum bir aşk mesnevisinde sık karşılaşılan bir durum değildir.
Sevgiliyle ilgili kaba sövgü içeren bu duygu ifadeleri, divan şiiriden hiciv ve
hezellerde görülmesine karşılık, Enderunlu Fazıl ile aşk mesnevisine ve sevgiliye
taşınmış görünmektedir. Çengi İsmail hem ait olduğu zümre hem fiziksel özellikleri
ve mesleği ile aşk mesnevilerinin klasik kurgusunda resmedilen sevgili tipine
benzemez. Enderunlu Fazıl’ın İsmail’i sevgili olarak seçmesi ve bir aşk
mesnevisinde kurgulaması onu diğer şairlerden ayıran bir özelliktir. Tüm bunlar bir
arada düşünüldüğünde Fazıl’ın biyografisinde ve şiirinde doğrudan belirtilmemiş
olsa da şairin hedef kitlesinin değişmeye başladığının göstergesi olarak okunabilir.
Ayrıca Fazıl’ın eserinde kullandığı yalın ve vulgar dili de bu yeni hedef kitleyle
ilişkilendirmek mümkündür. Yerel, sade ve müstehcen olan bu dil, yüksek ihtimalle
bu türleri okumayı seven yeni bir alıcı gruba sunulmak amacıyla kaleme alınmış
olmalıdır. Bir diğer deyişle, Fazıl’ın sevgili olarak Çengi İsmail’e aşk mesnevisinde
yer vermesi, eserinde İstanbul’un eğlence mekânlarını tanıtmayı, Çingene düğününe
ait sahnelerden yararlanmayı, eserini pazarın yeni tüketicilerine yönelik kurgulamış
olabileceğini akla getirir. Bu alıcıların Fazıl’la benzer şekilde yaşayan, yaşamıyorsa
da saray dışındaki farklı kültürler ve yaşam alanlarını merak eden kimseler olması
muhtemeldir. Şair, her ne kadar mesnevisinde, bu hikâyeyi yeni sanat hamileri için
kaleme aldığına yönelik doğrudan herhangi bir ifadeye yer vermemişse de eserde
kullanılan müstehcen dil ve seçilen konular şairin hedef kitlesinin değişmeye
başladığının göstergeleridir. Diğer yandan şairin mesnevisinde klişe kahramanlara ve

kurgulara da yer vermiş olması eserin aynı zamanda saray ve çevresi için de yazıldığının işaretleridir.

C. Aşağılayıcı Duygusal Tarzın Oluşturduğu Bir Duygusal Topluluk

Enderunlu Fazıl'ın mesnevisinde sevgilisi Çengi İsmail'e yönelerek öne çıkardığı bu duygusal tarzının temelinde "aşağılama" ifadeleri yer alır. Şair eserinde hem İsmail için hem de ait olduğu zümre için küçümseyici tonunu müstehcen ifadelerle pekiştirir. Şairin bu tonunun arkasında sevgilisini başkasına kaptırmış olmanın verdiği kıskançlık ve bunun neticesinde ortaya çıkan öfkenin şairin bu türden bir tarzı kullanmasına zemin hazırlamış olabileceğini düşündürür. Şairin sevgilisine yönelttiği bu duygusal tarz, Osmanlı divan şairleri tarafından çoğunlukla "rakip"e ve onunla ilişkili olarak öteki üzerinden Ermeni, Çingene, kâfir ya da zahit gibi etnik ve dinî kimliklere, diğer şairlere ya da kadınlara yönelmektedir.

Mine Mengi "yergi" başlığı altında bu duygusal tarzın muhataplarını şu şekilde dile getirir: "Hasım görülen kişiye, kıskançlık beslenene, âşığın rakiplerine (ağyara), sevgiliye, ham sofuya (zahide), insanın alın yazısına, ya da daha doğrusu feleğe, dünya düzenine, topluma vb." ("Divan Şiirinde Yergi..." 81). Her ne kadar Mengi, yerginin muhatabı olarak "sevgili"yi işaret ediyorsa da şairlerin sevgililerine yönelik yergi ifadeleri Fazıl'ınkilerden farklı, daha çok "sitem" ya da "yakınma" içeriklidir. "Kaba sövgü" olarak nitelendirilebilecek Fazıl'ın ifadeleri ise sevgilisine yönelme açısından marjinal bir örnektir. Divan şiirinde Fazıl'ın kullanmış olduğu tarza benzeyen ve sevgilisine doğrudan kaba sövgü içeren örneklerle rastlamak oldukça güçtür. Sevgiliye doğrudan olmasa da şehrin güzellerinin anlatıldığı şehrengizlere benzeyen bazı hikâyelerde İsmail için kullanılan ifadelere benzer ifadelere rastlanabilir. *Dellak-nâme-i Dilküşâ* adını taşıyan ve Derviş İsmail'in 1686-1687 yıllarında yazdığı tahmin edilen bu risalede 11 güzide hamam tellağının öyküsü

anlatılmaktadır (Reşat Ekrem Koçu “Dellâknamei Dilkuşâ” 4370-4371). Söz konusu eser içerisinde yer alan dellaklardan biri olan Keşmir Mustafa da Fazıl’ın Çengi İsmail tipine benzer bir şekilde kurgulanmıştır (Murat Bardakçı *Osmanlıda Seks...* 98) Şairin kaba bir dil kullanması ve yine anlatılan güzelin Çingene olması ile paralel olan bu iki eser; aşağılayıcı duygusal tarzı öne çıkarmış olmaları açısından bu iki şairi aynı duygusal topluluğun üyeleri hâline getirir.

Osmanlı divan şiirinde Çingenelere yönelik küçümseyici bir tavrın söz konusu olduğunu belirtmek gerekir. Zira bu gelenekte Çingene olmak bir kişiye hakaret etmekle aynı anlama gelmektedir. Divan edebiyatında kaleme alınan hicivler ve hezliyatlar bu örneklerle doludur. Emre Vural *Klasik Türk Şiirinde Marjinal Üslûp Olarak Küfürlü Söyleşme* başlığını taşıyan tezinde divan şiirinde 16. yüzyıldan itibaren bu söyleyişten yararlanan şairleri sınıflandırır. Vural’a göre şairler “çingene olmayı” diğer şairleri aşağılamak amacıyla kullanmaktadırlar. Divan şiirinde Çingene ifadesi aynı zamandan bir tür aşağılama şekli olarak kullanılmıştır. Örneğin Nefi *Sihâm-ı Kazâ*’sında Gürcü Mehmed Paşayı hicvederken Çingene benzetmesinden yararlanır: “Vezîr-i mülk-i İslâm olmağa lâayık mıdur andan / Toñuz çobanı Gürci Ermenîsi Türki Çingânî”⁸³ (159). Bir başka örnekte Ganizade Nadiri bu kez Nefi’nin atalarının Firavun’a kadar gittiğini dile getirerek onun, Kıpti olduğunu dile getirir. Ahmet Atillâ Şentürk, *Osmanlı Şiir Kılavuzu*’nun “Çingene” maddesinde Kıpti olanların Mısır’dan geldiğine inanıldığı için Firavun ile Çingene arasında bir ilişki kurulduğundan bahseder (557): “Bir bok çıkar ağzuñdan eyâ Nefî-yi kıbtî / Hicvile senüñ gibi denî-tab’ı sıkınca; Bed-zât u bed-evzâ’ u bed-endîş-i şer ancak / Ecdâduña la’net hele Fir’avna çıkınca”⁸⁴ (akt. Vural 178).

⁸³ Vural’ın beyti aldığı kaynak için bkz. Metin Akkuş. *Nefî ve Sihâm-ı Kazâ*. Akçağ Yayınları. 1998.

⁸⁴ Vural’ın beyti aldığı kaynak için bkz. Hikmet Feridun Güven. *Klasik Türk Şiirinde Hiciv*. 1997. Gazi Üniversitesi, Doktora tezi.

Süruri de Kalayı'nın şiirden anlamadığını ifade etmek için yine Çingene benzetmesinden Kalayı'yi aşağılamak amacıyla kullanır: “Şi'ri Kâlâyî kitâbından mı tahsîl eylemiş / Bakmaz ol fenden kitâbı tab'ı hem bîgânedir; Pîşe-i hicvinde şîr-i pîşe-i endîşeyi / Harsa beñzetmiş o maymun yapılı çingânedir”⁸⁵ (akt. Vural 249). Bu doğrultuda Osmanlı şairleri arasında Çingeneler aracılığıyla hicvedilen kişilerin aşağılanması sık rastlanan bir durum olduğunu ve buna benzer örneklerin çoğaltılabileceğini belirtmek gerekir. Buradaki ilginç nokta, Enderunlu Fazıl'ın sevgilisi için benzer bir yöntemle bir aşk hikâyesinde eski sevgilisi için başvurmuş olmasıdır. Bu gelenekte ideal âşık, her ne koşul olursa olsun eski ya da yeni sevgilisi için bu türden ifadelerle şiirlerinde yer vermezler. Şairin sevgilisini bu şekilde tasvir etmesinin nedenleri arasında sevgilisinin şairi terk etmiş olmasının payı elbette büyüktür. Söz konusu durum şairde öfkeye dönüşmüş ve sevgilisini küçümseyici ifadelerle karşılık bulmuş olabilir. Bunun yanı sıra bu türden müstehcen kullanımların ilgili dönemde bir tür eğlence aracına dönüştüğünü de unutmamak gerekir. Kaba sövgü ve müstehcenlik içeren bu hikâyeler, 18. yüzyılda popüler birer eğlence aracına dönüşmüş; kahvehaneler, meyhaneler, konaklar gibi saray dışındaki farklı mekânlarda, yeni orta sınıf alıcıların dikkatlerine sunulmuştur. Enderunlu Fazıl da benzer bir gerekçeyle mesnevisini kaleme almış ve daha fazla okura / dinlere ulaşabilmek vesilesiyle bu türden bir duygusal ifade tarzını tercih etmiş olabilir. Buradan yola çıkılarak bu bölümde de Enderunlu Fazıl'ın *Defter-i Aşk* mesnevisi bir öz-anlatı olarak incelenmiştir. İncelemenin ilk bölümünü oluşturan “iletişimsel durum” başlığı altında, Fazıl'ın saray ve çevresiyle bağlantılarının devam ettiği görülmüşse de eserde kullanılan müstehcen dil ile şairin yeni bir alıcı gruba da hitap

⁸⁵Elif Ayan. *Sürûrî ve Hezliyyâtı (İnceleme-Tenkitli Metin-Sözlük)*. 2002. Hacettepe Üniversitesi, Yüksek lisans tezi.

etme niyetinde olduğu tespit edilmiştir. Yine eserin içeriği incelendiğinde, şairin kendisine sevgili olarak “Çingene bir çengi olan İsmail” seçmesi, bu sevgilisine mesnevi içerisinde en uzun bölümü ayırması, detaylı düğün ve ziyafet öğelerine yer vermesi, eserin hedef kitlesinin farklılaştığının en belirgin göstergeleridir. Bununla birlikte yine içerikte şairin sevgiliye yönelen duygusal tarzında görülen şehvet, hüzn, mizah, hor görü, pişmanlık, kıskançlık gibi çeşitli duygusal ifadeler ve bu ifadeler içerisinde öne çıkan “aşağılayıcı duygusal tarz” ile şair aşkın alımlanması açısından diğer şairlerden ayrılmaktadır. Yine bu bölümde Enderunlu Fazıl eserinde öne çıkardığı ve Çingenelere yönelen “aşağılayıcı duygusal tarz”ı ile Çingeneler için aşağılayıcı ifadeler kullanan diğer şairlerle aynı duygusal topluluğun üyeleri olduğu sonucuna varılmıştır.

SONUÇ

Bu tezde daha önce kanonik incelemelere dâhil olmayan mesneviler ele alınarak, bunlar öz anlatılar ve duygular tarihi açısından mercek altına alınmıştır. Tezde tartışmaya açılan *Heves-nâme*, *Hecr-nâme*, *Nevhatü'l-Uşşâk* ve *Defter-i Aşk* başlıklı mesneviler, birinci ağızdan aşk anlatılarıdır ve bu anlatılar çalışmada iki aşamada incelenmiştir. İlk aşamada eserlerde öne çıkarılan duygusal ifade tarzlarının, şairlerin sosyal ilişki ağlarıyla iletişimlerini sağlayan bir tür araç olduğu öne sürülmüştür. Şairler ait oldukları gruba bağlılıklarını göstermek, dâhil olabilmek ya da fayda sağlamak amacıyla şiirlerindeki duygu ifadelerini birer kod ya da norm olarak kullanmışlardır. Bu durum ayrıca bu ifadelerin birer senaryo özelliği kazanmasına da neden olmuştur. Tersî biçimde sosyal ilişki ağlarının da mesnevilerde öne çıkarılan duygu ifadelerinin oluşumunda etkin rol oynadığı görülmüştür. Söz konusu durum, duygusal ifade biçimlerinin sosyal ağlar tarafından inşa edildiğinin göstergesidir.

Ortaya konulan bu argümanların tespit edilmesinde şairlerin içerisinde yer aldıkları aile, arkadaşlar, hamilik bağlatıları, tasavvufî bağlantılar “iletişimsel durum” başlığı altında ele alınırken; “içerik analizi”nde ise şairlerin öne çıkardığı duygusal ifade tarzlarının neler olduğu belirlenmiştir. Son aşamada ise iletişimsel durum başlığı altındaki verilerle, metin incelemesi neticesinde ortaya konulan duygusal ifade tarzları arasındaki ilişki analiz edilmiştir. Sözü edilen yöntem neticesinde, şairlerin sevgililerine yönelterek öne çıkardıkları dört duygusal ifade tarzının; paradoksal, hüznü, kontrollü ve aşağılayıcı duygusal tarzlar olduğu tespit edilmiştir. Şairlerin

aşk ve aşkla ilgili duygularını böylesine farklı biçimde ifade etmeleri, divan şiirinde aşkın yalnızca ideal ölçütlerle dile getirilmediğini göstermesi açısından dikkate değerdir. Zira bu çalışmanın duygular tarihi alanı altında incelenebilmesi; ancak söz konusu değişimin gösterilmesiyle mümkündür. Ayrıca divan şiirinin duygular tarihi ya da öz-anlatılar gibi farklı bakış açıları aracılığıyla tartışılması, bir yandan aşka “mecazi ve ilahi” boyutlarının ötesinden bakılmasına kapı aralayacağı gibi, diğer yandan alanın dünya edebiyatı çalışmalarının bir parçası olarak incelenmesini olanaklı kılar.

İkinci aşamada ise tespit edilen duygusal tarzların farklı şairlerin ifade biçimleriyle ortaklaştığı öne sürülmüştür. Söz konusu ortaklık neticesinde şairlerin aynı duygusal topluluğun üyeleri olduğu sonucuna varılmıştır. Böylece oluştukları varsayılan söz konusu duygusal topluluklar ile şairler, yaşadıkları zamandan ve mekândan bağımsız, farklı ölçütlerle yeniden tasnif edilebilirler. Bu doğrultuda aynı zamanda bir üslup çalışması olarak da okunabilecek bu tez ile bir şair farklı coğrafyalarda ya da zamanlarda da yaşasa, ortak bir grup içerisinde eş zamanlı olarak değerlendirilebilecektir. Bu birleştirici bakış açısı ile üslup çalışmaları; betimleyici tartışmaların ya da söz sanatları tespitlerinin ötesine geçirilerek, dünyada erken modern dönemde yaşayan farklı şairlerin duygusal tarzlar etrafında yeni bir perspektifle ele alınmasına zemin hazırlanmış olur. Buna ek olarak metinlerin, divan şiiri kanonu içerisinde yer almayan eserler arasından seçilmesi, inceleme metinlerine sınırlandırılmış estetik ölçütlerin dışından bakılmasına katkı sağlar. Böylece 19. yüzyıldan beri kullanılan araştırma yöntemleri gereğince, eserlerin tasavvufi mi orijinal mi ya da kurmaca mı olduğu dışında sorular sorulması zaruri hâle getirilmiş olur. Dolayısıyla bu çalışma divan şiirini daha farklı bir bakış açısıyla okuma yöntemi sunar.

Bu doğrultuda çalışmanın ilk incelemesi olan Tacizade Cafer Çelebi'nin *Heves-nâme* mesnevisinde paradoksal duygusal tarzın kadın sevgiliye yöneltilerek öne çıkarıldığı tespit edilmiştir. Bu tarzın aynı zamanda bir tür “duygusal senaryo” işlevi de bulunmaktadır. Cafer Çelebi bu senaryo ile kadın-erkek ilişkisinin kamusal alanda nasıl yaşanması gerektiğinin bilgisini okurlarına / dinleyenlerine aktarır. Şairin paradoksal duygusal tarzının yöneldiği kadın sevgili “entelektüel kadın” üst başlığı altında değerlendirilirse, Cafer Çelebi'nin duygusal tarzı, 16. yüzyıl tezkire şairlerinden Âşık Çelebi ve Latifi'nin tezkirelerindeki tarzlarıyla ortaklaşır. Bu anlamda söz konusu şairler, entelektüel kadına yönelen paradoksal duygusal tarz etrafında birleşerek duygusal bir topluluğun üyeleri hâline gelirler.

Celili'nin *Hecr-nâme*'si üzerine yürütülen incelemede ise bugüne kadarkilerin aksine eserin orijinal ya da kopya olduğu üzerine yapılan tartışmaların ötesine geçilmesi amaçlanmıştır. Dolayısıyla şairin kendisini niçin bir aşk mesnevisinin klişe bir kahramanı olarak kurguladığı sorusu üzerinden yola çıkıldığında, eser ve şair hakkında farklı ipuçları yakalanabilmiştir. İncelemede şairin sosyal ağlarının zayıf olduğu tespit edilmiştir. Celili'nin ulaşmayı hedeflediği Osmanlı entelektüel grubu ile kuramadığı sosyal ilişki ağlarının, eserinde “hüzünlü duygusal tarz”ın öne çıkmasında etkin rol oynadığı sonucuna varılmıştır. Zira devrin popüler ifade tarzına karşılık gelen bu ifade biçimi ile şair, bir yandan ilişki kurmayı hedeflediği grup ile iletişimi sağlarken, diğer yandan bu grubun ideal ölçütleri şairin duygusal tarzının oluşmasına vesile olmuştur. Bu duygusal tarz ise “sevgili”ye yönelmesi açısından, Fuzuli'nin *Leyla ve Mecnun* mesnevisinde öne çıkarılan tarz ile ortaklaşır. Bu anlamda, sevgiliye yönelen hüzünlü duygusal tarzı eserlerinde öne çıkarmalarından dolayı bu şairlerin aynı duygusal topluluğun üyeleri oldukları sonucuna varılmıştır.

Nevhatü'l-Uşşâk'ın yazarı Dai Mehmed Efendi, “öğrenci-öğretmen” aşkının nasıl yaşanması gerektiği üzerine senaryolaştırdığı mezkur eserinde “kontrollü duygusal tarz”ı öne çıkarmıştır. İlgili duygusal tarza göre öğretmen ve öğrenci arasında yaşanacak bir ilişki gizli ve kontrollü olmak zorundadır. İdeal bir aşk hikâyesinde ise böyle bir zorunluluktan bahsedilemez. Dolayısıyla bu durum, âşık tipinin duygusal ifadelerinde bir değişim olduğunu gösterir. Şairin duygularını gizleme çabası *Leyla ve Mecnun* hikâyesindeki Leyla'yı hatırlatır. Bu durum, erkek âşık tipinin, ideal hikâyedeki kadın âşık tipine dönüşmeye başladığının göstergesidir. Ayrıca Dai Efendi'nin sosyal ağlarından hareketle Osmanlı sufi şairler arasında yer aldığı tespit edilmişse de eserinde öne çıkardığı kontrollü tarzın oluşumunda, devrin muhalif gruplarından Kadızâdelilerin de etkisi olduğu ileri sürülmüştür. Nevizade Atayı'nın *Hamse*'sinde yer alan mesnevilerden *Sohbetü'l-Ebkâr* ve *Nefhatü'l-Ezhâr* birer aşk mesnevisi olmamalarına rağmen, Dai Mehmed Efendi'nin *Nevhatü'l-Uşşâk* eseri ile benzer bir duygusal tarzı öne çıkardıkları görülmüştür. Bu eserler bağlamında erkek sevgiliye yönelen kontrollü duygusal tarz açısından, söz konusu şairlerin aynı duygusal topluluğun üyeleri olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca bir aşk mesnevisi olan *Nevhatü'l-Uşşâk*'ın bu dönemde bir tür nasihat metnine dönüştüğü de ileri sürülmüştür.

Enderunlu Fazıl'ın *Defter-i Aşk* mesnevisinde ise sevgili olarak “Çengi İsmail”e yer vermesi ve sevgilisinin ait olduğu sosyal topluluğun kültürel özelliklerinden bahsetmesi, şairin hedef kitlesinin yalnızca sarayla sınırlı kalmadığını, eserin yeni sanat hamileri için de kaleme alındığını gösterir. Diğer taraftan şairin Kıpti erkek sevgilisine yönelen “aşağılayıcı duygusal tarz”ı, benzer şekilde Derviş İsmail'in *Dellak-nâme-i Dilküşâ* eserinde de öne çıkarılmıştır. Bu bölümde aşağılayıcı

duygusal tarzın erkek sevgiliye yönelmesi açısından bu şairlerin aynı duygusal topluluğun üyeleri olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Son olarak bu çalışmada ileri sürülen alternatif okuma yöntemlerinin kanon dışı eserlere uygulanmasıyla Osmanlı şiiri daha geniş bir perspektifle incelenecek ve böylece yeni ve farklı araştırma yöntemlerine kapı aralanmış olacaktır.



SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Abdülkadiroğlu, Abdulkerim (haz.). *İsmail Belîğ. Nuhbetü'l-Âsâr Li-Zeyli Zübdeti'l-Eş'âr*, Gazi Üniversitesi Yayınları, 1985.
- Açıkgöz, Namık (haz.). *Riyâzü's-şuara: Riyazi Muhammed Efendi*. TC Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2017, <<https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/54137,540229-riyazu39s-suarapdfpdf.pdf?0>>.
- Afacan, Şeyma. *Of the Soul and Emotions : Conceptualizing 'the Ottoman Individual' through Psychology*. 2016. Oxford Üniversitesi. Doktora tezi.
- Akbayar, Nuri (haz.). "Fâzıl Hüseyin Bey." *Mehmed Süreyyâ, Sicill-i Osmanî*, eski yazıdan aktaran Seyit Ali Kahraman, cilt 2, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1996, 510-511.
- . (haz.). "Tâcî Bey." *Mehmed Süreyyâ, Sicill-i Osmanî*. Eski Yazıdan Aktaran Seyit Ali Kahraman, cilt 5, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1996, 1610.
- Aksoy, Hasan. "Celîlî, Hâmidîzâde." *İslâm Ansiklopedisi*, cilt 7, TDV Yayınları, 1993. 269-270.
- Aktaş, Şerif. *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, Akçağ Yayınları, 1986.
- Akün, Ömer Faruk. "Divan Edebiyatı." *İslam Ansiklopedisi*, cilt 9, TDV Yayınları, 1994, 389-427.
- Altuner, Nuran (haz.). *Safâî ve Tezkiresi (İnceleme-Tenkitli Metin-İndeks)*. 1989. İstanbul Üniversitesi. Doktora tezi.
- Andrews, Walter G. "Ottoman Love: Preface to a Theory of Emotional Ecology." *A History of Emotions, 1200-1800*, editör Jonas Liliequist, Routledge, 2016, 21-47.
- . *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*, çeviren Tansel Güney, İletişim Yayınları, 2008.
- . "Yabancılaşmış 'Ben'in Şarkısı: Guattari, Deleuze ve Osmanlı Divan Şiirinde Öznenin Lirik Kod Çözümü ." *Defter*, Sayı 39, 2000, 106-132.
- Andrews, Walter G. ve Ayşe Dalyan. "Poetry, Culture, Neuroscience, Emotions, and the Case of Bonding, Separation, and Separation Anxiety in Sixteenth-Century Ottoman Culture: A Theoretical Preface." *Journal of the Ottoman and Turkish Studies Association*, cilt 7, sayı 2, 2020, 147-174.

- Andrews, Walter G. ve Mehmet Kalpaklı. *Sevgililer Çağı: Erken Modern Osmanlı-Avrupa Kültürü ve Toplumunda Aşk ve Sevgili*, çeviren Zeynep N. Yelçe, Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Arnold, Magda B. *Emotion and Personality Volume I Psychological Aspects*, Columbia Üniversitesi Yayınları, 1960.
- Artan, Tülay. *Architecture as Theater of Life: Profile of the Eighteenth Century Bosphorus*. 1989. Massachusetts Institute of Technology. Doktora tezi.
- . “I. Mahmud döneminde Boğaziçi: Temâşâ, Tefekkür, Tevakkuf ve ‘Şehr-i Sefa.’” *Gölgelenen Sultan, Unutulan Yıllar: I. Mahmûd ve Dönemi (1730-1754)*, editör Hatice Aynur, Dergâh Yayınları, 2015, 93-159.
- . “Mahremiyet: Mahrumiyetin Resmi.” *Defter*, Sayı 20, 1993, 91-115.
- Arslan, Mehmet (haz.). *Enderunlu Âkîf Mir’ât-ı Şi’r (Enderun Şâirleri Tezkiresi)*. Kitabevi Yayınları, 2018.
- . (haz.). *Tayyâr-zâde Atâ Osmanlı Saray Tarihi: Târîh-i Enderûn*, cilt IV, Kitabevi Yayınları, 2010.
- Asa, Meral. “Bir 16. Yüzyıl Portresi Beşiktaşlı Yahyâ Efendi.” *Journal of Turkish Studies*, cilt 27, sayı 1, 2003, 131-160.
- Atay, Hakan. *Heves-nâme’de Aşk Oyunu: Tâcî-zâde Cafer Çelebi’nin Özgünlük İdeali*. 2003. İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi. Yüksek lisans tezi.
- Atik, Arzu. *Celili’nin Leyla ve Mecnun’u ve Nizami’nin Leyla ve Mecnun’u ile Karşılaştırma*. 2009. Marmara Üniversitesi. Doktora tezi.
- . *Celîlî Divanı (3b-46a) (İnceleme Metin)*. 2003. Boğaziçi Üniversitesi. Yüksek lisans tezi.
- Austin, John Langshaw. *How to Do Things with Words: The William James Lectures delivered in Harvard University in 1955*, editörler James Opie Urmson ve Marina Sbisa. Clarendon Yayınları, 2011.
- Ayan, Hüseyin (haz.). “Celîlî’nin Hecr-nâmesi.” *Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi*, cilt 1, sayı 14, 1986, 155-172.
- Aydın, Bilgin ve Rıfat Günelan (haz.). *Hüseyin Hüsameddin. Nişancılar Durağı*, editör İsmail E. Erünsal, Türk Tarih Kurumu, 2015.
- Aygün, Serap. *Dâî Mehmed Efendi’nin Nevhatü’l-Uşşâk İsimli Eseri: (Transkripsiyon-İnceleme)*. 2014. Afyon Kocatepe Üniversitesi. Yüksek lisans tezi.
- Aynur, Hatice. “Autobiographical Elements in Aşık Çelebi’s Dictionary of Poets.” *Many Ways of Speaking about the Self: Middle Eastern Ego-documents in*

- Arabic, Persian, and Turkish (14th-20th Century)*, editörler Ralf Elger ve Yavuz Köse. Harrassowitz Verlag, 2010, 17-26.
- . “Osmanlı Edebiyatı.” *Türkiye Tarihi Geç Osmanlı İmparatorluğu 1603-1839*, çeviren Fethi Aytuna, editör Suraiya Faroqhi, Kitap Yayınevi, 2011, 555-596.
- Ayvazoğlu, Beşir. *Aşk Estetiği: İslâm Sanatlarının Estetiği Üzerine Bir Deneme*, Ötüken Neşriyat, 1997.
- Babacan, Meryem. “Dâ’î, Mehmed”. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, 27 07 2014, <<http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/dai-mehmed>>.
- Bağcı, Serpil. “Erken Osmanlı Sanatında Amasya.” *Tarih Çevresi*, sayı 8, 1994, 22-26.
- Baltacı, Cahit. “Mektep.” *İslam Ansiklopedisi*, cilt 29, TDV Yayınları, 2004, 6-7.
- Banarlı, Nihat Sâmî. *Kültür Köprüsü: Süleyman Çelebi’den Mehmed Âkif’e*, Kubbealtı Neşriyatı, 2007.
- Bardakçı, Murat. *Osmanlıda Seks: Sarayda Gece Dersleri*, Gür Yayınları, 1992.
- Barkey, Karen. *Farklılık İmparatorluğu Osmanlılar: Bir Karşılaştırmalı Tarih Perspektifi*, çeviren Ebru Kılıç, Versus Kitap, 2011.
- Baykal, İsmail Hakkı. *Enderun Mektebi Tarihi Kuran: Fatih Sultan Mehmed*, Halk Basımevi, 1953.
- Bilkan, Ali Fuat. *Fakihler ve Sofuların Kavgası: 17. Yüzyılda Kadızâdeliler ve Sivâsîler*, İletişim Yayınları, 2019.
- Bloch, Marc. *Feodal Toplum*, çeviren Mehmet Ali Kılıçbay, Savaş Yayınları, 1983.
- Budak, Abdulhamit. *Bir Şehir Bir Tarikat Amasya ve Halvetilik*, Amasya Belediyesi Kültür Yayınları, 2015.
- Bulut, Hülya. *Yeniliklerle Dolu Yüzyıldan İki ‘Yeni’ İsim: Nedim-Levnî ve Eserlerindeki Sevgili Figürleri*. 2001. Bilkent Üniversitesi. Yüksek lisans tezi.
- Burckhardt, Jacob. *İtalya’da Rönesans Kültürü*, Okuyan Us, 2018.
- Büyükkarcı Yılmaz, Fatma. “On Yedinci Yüzyıldan Bir Kırkambar: Baldırzâde Ailesine Ait Bir Mecmua.” *Turkish Studies*, cilt 8, sayı 1, 2013, 559-564.
- Canım, Rıdvan (haz.). *Lâtîfî, Tezkiretü’ş-Şu‘arâ ve Tabsıratü’n-Nuzemâ*, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2018, <<https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/60327,latifi-tezkiretus-suara-ve-tabsiratun-nuzamapdf.pdf?0>>.

- Cosmides, Leda ve John Tooby. "Evolutionary Psychology: A Primer." *Center For Evolutionary Psychology*, 13 01 1997,
<<https://www.cep.ucsb.edu/primer.html>>.
- Çağrıçı, Mustafa. "Hevâ." *İslam Ansiklopedisi*, cilt 17, TDV Yayınları, 1998, 274-276.
- . "İffet." *İslam Ansiklopedisi*, cilt 21, TDV Yayınları, 2000, 506-507.
- Çiftçi, Ömer (haz.). *Fatîn Davud Fatîn Tezkiresi (Hâtimetü'l-Eşâr)*, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2017,
<<https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55976,fatin-tezkiresi-pdf.pdf?0>>.
- Dâ'i Mehmed Efendi. Menqîbet-i Yahyâ-yî Beşiktaşî, 1777 (Ms. or. oct 2295),
<https://digital.staatsbibliothekberlin.de/werkansicht?PPN=PPN76855943X&PHYSID=PHYS_0019&DMDID=DMDLOG_0001&view=picture-download>.
- Dankoff, Robert. "Ayıp Değil! (No Disgrace)." *Journal of Turkish Literature*. cilt 5, 2008, 77-90.
- Darwin, Charles. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, editör Francis Darwin, Cambridge Üniversitesi Yayınları, 2009.
- Davis, Natalie Zemon. "Boundaries and the Sense of Self in Sixteenth-Century France." *Reconstructing Individualism: Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought*, editörler Thomas C. Heller, Morton Sosna ve David E. Wellbery, Stanford Üniversitesi Yayınları, 1986, 53-63.
- Dekker, Rudolf. "Jacques Presser's Heritage: Egodocuments in the Study of History." *Memoria y Civilización*, cilt 5, 2002, 13-37.
- Demir, İsmet ve Hacı Osman Yıldırım. *Şeyh Yahyâ Efendi ve Üveysilik*, Şeyh Yahya Efendi Kültür ve Araştırmaları Vakfı Yayınları, 1997.
- Dixon, Thomas. *From Passions to Emotions: The Creation of a Secular Psychological Category*, Cambridge, 2003.
- Dols, Michael W. *Mecnun: Ortaçağ İslam Toplumunda Deli*, çeviren Didem Gamze Dinç, Pinhan Yayıncılık, 2013.
- Doğan, Muhammet Nur. "Divan Şiirinde Aşk." *Doğu Batı*, cilt 26, sayı Şubat-Mart-Nisan, 2004, 31-53.
- . (haz.). *Fuzulî Leylâ ve Mecnun: Metin, Düzyazı Çeviri, Notlar ve Açıklamalar*, Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- Ekinci, Ramazan (haz.). "Dâ'i Mehmed Efendi." Dâ'i Mehmed Efendi. *Nevhatü'l-Uşşâk*, Gece Kitaplığı Yayınları, 2016. 13-22.

- . (haz.). *Dâ'î Mehmed Efendi. Nevhatü'l-Uşşâk*. Gece Kitaplığı Yayınları, 2016.
- . (haz.). *Vekâyi'u'l-Fuzalâ Şeyhî'nin Şakâ'ik Zeyli*, editör Derya Örs, cilt II, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2018.
- Ekman, Paul ve diğerleri. “Facial Expressions of Emotion: An Old Controversy and New Findings [and Discussion].” *Philosophical Transactions: Biological Sciences*, cilt 335, sayı 1273, 1992, 63-69.
- Elias, Norbert. *Uygarlık Süreci Sosyo-Oluşumsal ve Psiko-Oluşumsal İncelemeler: Toplumun Değişimleri / Bir Uygarlaşma Teorisi İçin Taslak*, çeviren Erol Özbek, cilt 2, İletişim Yayınları, 2004.
- Erünsal, İsmail E. *Edebiyat Tarihi Yazıları: Arşiv Kayıtları, Yazma Eserler ve Kayıp Metinler*, Dergâh Yayınları, 2016.
- . “Mihri Hatun.” *İslam Ansiklopedisi*, cilt 30, TDV Yayınları, 2005, 37-38.
- . “Tâcî-zâde Cafer Çelebi, Hayatı ve Eserleri.” *Edebiyat Tarihi Yazıları: Arşiv Kayıtları, Yazma Eserler ve Kayıp Metinler*, Dergâh Yayınları, 2016, 48-132.
- . “Tâcîzâde Cafer Çelebi.” *İslam Ansiklopedisi*, cilt 39, TDV Yayınları, 2010, 353-356.
- . *The Life and Works of Tâcî-zâde Ca'fer Çelebi, with a Critical Edition of His Dîvân*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1983.
- Ergenç, Özer. “‘A'yân ve Eşrâf' diye Anılan Seçkinler Grubunun XVIII. Yüzyılda Osmanlı Toplumundaki Rolü.” *Şehir, Toplum, Devlet Osmanlı Tarihi Yazıları*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2013, 396-416.
- Ergun, Sadeddin Nüzhet. *Türk Şairleri*, cilt III, Suhulet Basımevi, 1936.
- Ertaylan, İsmail Hikmet (haz.). *Külliyât-ı Dîvân-ı Mevlânâ Hâmidî*, Milli Eğitim Basımevi, 1949.
- Değirmenci, Tülün. “‘Söz Bir Nesnedir Ki, Zâil Olmaz’: Osmanlı İstanbul’unda Hamzanâme Geleneğine Göre Kamusal Okuma (Hikâye-Resim-Kitap).” *Antik Çağ’dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi (Edebiyat-Kültür-Sanat)*, editör Hatice Aynur, cilt 7, İstanbul Kültür ve İsam Yayınları, 2015, 634-649.
- Faroqhi, Suraiya. *Osmanlı Tarihi Nasıl İncelenir?* Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2003.
- Febvre, Lucien. “Sensibility and History: How to reconstitute the Emotional Life of the Past.” *A new kind of History from the writings of Febvre*, çeviren K. Folca, editör Peter Burke, Rotledge & Kegan Paul, 1973.
- Feldman Barrett, Lisa. “You aren’t at the mercy of your emotions-your brain creates them.” *TED*, Aralık 2017,

<https://www.ted.com/talks/lisa_feldman_barrett_you_aren_t_at_the_mercy_of_yor_emotions_your_brain_creates_them>.

———. *How Emotions Are Made: The Secret Life of the Brain*, Houghton Mifflin Harcourt, 2017.

Feldman Barrett, Lisa ve diğerleri. “The Conceptual Act Theory: A Road Map.” *The Psychological Constuction of Emotion*, editörler Lisa Feldman Barrett ve James A. Russell, The Guilford Yayınları, 2015, 83-110.

Fulbrook, Mary ve Ulinka Rublack. “In Relation: ‘The Social Self’ and Ego-Documents.” *German History*, cilt 28, sayı 3, 2010, 263-272.

Gibb, E. J. Wilkinson. *Osmanlı Şiir Tarihi I-II*, çeviren Ali Çavuşoğlu, Akçağ Yayınları, 1999.

———. *Osmanlı Şiir Tarihi III-V*, çeviren Ali Çavuşoğlu, Akçağ Yayınları, 1999.

Gökalp, Halûk. *Eski Türk Edebiyatında Manzum Sergüzeşt-nâmeler*, Kitabevi Yayınları, 2009.

Gökberker, Necla. *Tacizâde Cafer Çelebi 'nin Heves-nâme'si*. 1966. Ankara Üniversitesi. Bitirme (mezuniyet) tezi.

Gür, Nagihan. Latîfi'nin Eleştirel Perspektifinden Osmalı Divan Şiirinin Poetikası. 2009. Bilkent Üniversitesi. Yüksek lisans tezi.

Gürgendereli, Müberra. “Örfî Mahmûd Ağa ve Mahabbetnâme Mesnevîsi.” *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, sayı 6, 2002, 85-106.

Greyerz, Kaspar von. “Ego-Documents: The Last Word?” *German History*, cilt 28, sayı 3, 2010, 273-282, <<https://doi.org/10.1093/gerhis/ghq064>>.

Hamadeh, Shirine. *Şehr-i Safa: 18. Yüzyılda İstanbul*, çeviren İlknur Güzel, İletişim Yayınları, 2010.

Hashem Abdel-Rahman El-Sayed, Laila. *Discourse on Emotions: Communities, Styles, and Selves in Early Modern Mediterranean Travel Books*. 2016. Kent Üniversitesi. Doktora tezi.

Havlioğlu, Didem. *Mîhrî Hatun Performance, Gender Bending, and Subversion in Ottoman Intellectual History*, Syracuse Üniversitesi Yayınları, 2017.

Horata, Osman. *Has Bahçede Hazan Vakti XVIII. Yüzyıl: Son Klasik Dönem Türk Edebiyatı*, Akçağ Yayınları, 2015.

———. “Son Klâsik Dönem: Nazım.” *Türk Dünyası Ortak Edebiyatı: Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, cilt 5, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2004, 668-690.

- Huizinga, Johan. *Ortaçağın Günbatımı*, çeviren Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, 1997.
- İnalcık, Halil. *Osmanlı İmparatorluğu Klâsik Çağ (1300-1600)*, çeviren Ruşen Sezer, Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- . *Şâir ve Patron: Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*, Doğu Batı Yayınları, 2003.
- Ünver, İsmail. “Hâmidî’nin Türkçe Şiirleri.” *Türkoloji Dergisi*, sayı 6, 1974, 197-234.
- İpekten, Halûk. *Divan Edebiyatında Edebî Muhitler*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1996.
- . (haz.). *Fuzûlî: Hayatı, Sanatı, Eserleri*, Akçağ Yayınları, 1996.
- İpekten, Halûk ve diğerleri (haz.). *Sehî Beg: Heşt-Bihîşt*. TC Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2017,
<<https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56165,hestbihistpdf.pdf?0>>.
- İsen Durmuş, Tûbâ Işınsu. *II. Selim Dönemi Sonuna Kadar Osmanlı Edebî Hâmîlik Geleneği*. 2006. Bilkent Üniversitesi. Doktora tezi.
- . *Tutsan Elini Ben Fakîrin: Osmanlı Edebiyatında Hamilik Geleneği*, Doğan Kitap, 2009.
- İsen, Mustafa. “Âhî, Benli Hasan.” *İslâm Ansiklopedisi*, cilt 1, TDV Yayınları, 1988.
- . (haz.). *Künhül’l-Ahbâr’ın Tezkire Kısım*. TC Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2017,
<<https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-194288/kunhul-ahbarin-tezkire-kismi.html>>.
- Jancke, Gabriele. “Autobiographical Texts: Acting within a Network: Observations on Genre and Power Relations in the German-Speaking Regions from 1400 to 1620.” *Mapping the “I”: Research on Self-Narratives in Germany and Switzerland*, editörler Claudia Ulbrich, Kaspar von Greyerz ve Lorenz Heiligensetzer, Brill, 2015, 118-165.
- . “Autobiography as Social Practice in Early Modern German Speaking Areas: Historical, Methodological, and Theoretical Perspectives.” *Autobiographical Themes in Turkish Literature: Theoretical and Comparative Perspectives*, editörler Olcay Akyıldız, Halim Kara ve Börte Sagaster, Ergon Verlag, 2007, 65-80.
- . “Persons, the ‘Autobiographical Person’ and Cultural Concepts of the Person: Early Modern Self-narratives from German-speaking Areas in a Transcultural Perspective.” *The Medieval History Journal*, cilt 2, sayı 18, 2015, 346-377.
- . “Selbstzeugnisse in transkultureller Perspektive.” *Zeitenblicke*, 2002,
<<http://www.zeitenblicke.de/2002/02/jancke/index.html>>.

Jancke, Gabriele ve Claudia Ulbrich. "From the Individual to the Person Challenging Autobiography Theory." *Mapping the "P": Research on Self-Narratives in German and Switzerland*, editörler Claudia Ulbrich, Kaspar von Greyerz ve Lorenz Heiligensetzer, Brill, 2015. 15-33.

Köksal, Mehmet Fatih. "CA'FER, Tâcî-zâde Ca'fer Çelebi." *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, 2013,
<<http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/cafer-tacizade-cafer-celebi>>.

Köprülü, Fuad. "Türkler'de Halk Hikâyeciliğine Âit Maddeler Meddahlar." *Edebiyat Araştırmaları*. Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1999, 361-412.

Küçük, Sabahattin. "Edebî Metinleri 'Şair / Yazar Niyetli' Okuma Sorunu." *Prof. Dr. Abdülkadir Karahan'ın Anısına Uluslararası Divan Edebiyatı Sempozyumu*, düzenleyen Beykoz Belediyesi, Beykoz Belediyesi Yayınları, 2008, 89-98.

———. "Enderunlu Fâzıl." *İslâm Ansiklopedisi*, cilt 11, TDV Yayınları, 1995, 188-189.

Kılıç, Atabey. "Klâsik Türk Edebiyatında Tarz-ı Nesir Üç Müdür?" *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi*, sayı 3, 2016, 51-79.

Kılıç, Filiz (haz.). *Âşık Çelebi Meşâ'irü's-Şu'arâ*, cilt 1 2 3, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2010.

Kırmızı, Abdulhamit ve diğerleri. "Cemal Kafadar ile Dünyada Türk Tarihçiliği Üzerine." *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, cilt 8, sayı 15, 2010, 393-424.

Kafadar, Cemal. *Kim Var İmiş Biz Burada Yoğ İken, Dört Osmanlı: Yeniçeri, Tüccar, Derviş ve Hatun*, Metis Yayınları, 2009.

Kalpakkı, Mehmet. "Divan Şiirinde Aşk." *Gösteri*, sayı 212, 1999, 46-47.

———. "Evliya Çelebi Seyahatnamesi ve Osmanlı Kültürünün Sözeiliği/İşitselliği." *Türk Evliya Çelebi'nin Sözlü Kaynakları*, editör M. Öcal Oğuz ve Yeliz Özay, UNESCO, 2012, 85-90.

———. "Nazire Geleneği Çerçevesinde Fuzuli'nin Enisü'l-kalbi." *Bir*, sayı 3, 1995, 227-234.

———. "Osmanlı Şiir Akademisi: Nazire." *Türk Edebiyatı Tarihi 4*, editörler Talât Sait Halman, Osman Horata, Yakup Çelik, Nurettin Demir, Mehmet Kalpaklı, Ramazan Korkmaz, M. Öcal Oğuz, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006, 133-137.

- Kaplan, Hasan. “Geleneğin İzinde Yeniliğin Peşinde Bir Şair: Vehbî.” *Sünbülzâde Vehbî Kitabı*, editör Lutfi Alıcı, cilt 11, Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Dair İşleri Başkanlığı Yayınları, 2018, 176-226.
- Kaplan, Mehmet. “Divan Şiirinde Kadın Aşkı Yok mudur?” *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, editör Mehmet Kalpaklı, Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- . *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri*. Dergâh Yayınları, 2005.
- Kaplan, Yunus. “Hâtemî, Müeyyed-zâde Abdurrahmân Çelebi.” *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, 2013,
<<http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/hatemi-mueyyedzade-abdurrahman>>.
- Karahasanoğlu, Selim. “Ben-Anlatıları: Tarihsel Kaynak Olarak İmkânları, Sınırları.” *Turkish History Education Journal*, cilt 8, sayı 1, 2019, 211-230.
- Karataş, Hasan. *The City as a Historical Actor: The Urbanization and Ottomanization of the Halvetiye Sufi Order by the City of Amasya in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*. 2011. California Üniversitesi. Doktora tezi.
- Kartal, Ahmet. *Doğu’nun Uzun Hikâyesi: Türk Edebiyatında Mesnevî*, Doğu Kütüphanesi, 2018.
- Kavruk, Hasan. *Şeyhülislam Yahyâ Divanı*, MEB Yayınları, 2001.
- Kazan Nas, Şevkiye (haz.). *Celilî Divânı (İnceleme-Metin)*, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2018,
<<https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/59375,celili-divanipdf.pdf?0>>.
- . (haz.). *Celilî Husrev ü Şirin*, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2019,
<<https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/64195,celili---husrev-u-sirinpdf.pdf?0>>.
- . (haz.). *Celilî’nin Leylâ vü Mecnûn Mesnevisi (İnceleme-Metin)*, Fakülte Kitabevi, 2011.
- . (haz.). *Hâmidî-zâde Celilî Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Husrev u Şîrîn Mesnevisi (İnceleme-Tenkidli Metin)*. 1997. Süleyman Demirel Üniversitesi. Yüksek lisans tezi.
- Koçu, Reşat Ekrem. “Dellâknamei Dilkuşâ.” *İstanbul Ansiklopedisi*, cilt 8, Koçu Yayınları, 1966, 4370-4371.
- Kocatürk, Vasfi Mahir. “Fazıl.” Kocatürk, Vasfi Mahir. *Türk Edebiyatı Tarihi: Başlangıçtan Bugüne Kadar Türk Edebiyatının Tarihi, Tahlili ve Tenkidi*, Edebiyat Yayınevi, 1964, 537-547.
- . “Sermed.” *Türk Edebiyatı Tarihi: Başlangıçtan Bugüne Kadar Türk Edebiyatının Tarihi, Tahlili ve Tenkidi*, Edebiyat Yayınevi, 1964. 597-598.

- Kurnaz, Cemal. “Osmanlı Tarihinde İz Bırakan Amasyalı Bir Aile: Müeyyездadeler.” *Türkiye-Orta Asya Edebi İlişkileri*, Akçağ Yayınları, 1999. 647-667.
- . “Vuslat Yolculuğu.” *Turkish Studies*, cilt 5, sayı 3, 2010, 447-461.
- Kurtuluş, Meriç. “Osmanlı’nın Meczûbları ve Mecnûnları: Erken Modern Dönemde Hastaneler ve Deliliğe Bakış.” *Milli Folklor*, sayı 110, 2016, 100-113.
- Kuru, Selim Sırrı. “Biçimin Kıskaçında Bir ‘Tarih-i Nev-icad’: Enderunlu Fazıl Bey ve Defter-i Aşk Adlı Mesnevisi.” *Uygurlardan Osmanlıya: Şinasi Tekin Anısına*, editörler Günay Kut ve Fatma Büyükkarcı Yılmaz, Simurg Yayınları, 2005, 476-506.
- Kut, Günay. “Yazmalar Arasında II.” *The Journal of Ottoman Studies*, cilt VII-VIII 1988, 181-198.
- Kuzubaş, Muhammet (haz.). *Nev’izâde Atâi’nin Nefhatü’l-Ezhâr Adlı Mesnevisinin Metin, Biçim ve İçerik Bakımından İncelenmesi*. 2003. Ondokuz Mayıs Üniversitesi. Yüksek lisans tezi.
- Levend, Ağâh Sırrı. *Arap Fars Türk Edebiyatlarında Leylâ ve Mecnun Hikâyeleri*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1959.
- . “Divan Edebiyatında Gülmece ve Yergi.” *TDAY Belleten*, 1970 (1971), 37-45.
- . *Divan Edebiyatı: Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar*. Enderun Kitabevi, 1984.
- . *Türk Edebiyatı Tarihi I. Cilt Giriş*. Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1973.
- Lomas, Tim. “The positive lexicography”. *Tim Lomas, PhD*, 2 Ağustos 2017, <<https://www.drtilomas.com/lexicography>>.
- Lowry, Heath W. “From Trabzon to Istanbul: The Relationship between Suleyman the Lawgier & His Foster Brother (Süt Karındaşı) Yahya Efendi.” *Osmanlı Araştırmaları / Journal of Ottoman Studies*, cilt 10, 1990, 39-48.
- Macit, Muhsin. “Mesneviler.” *Türk Edebiyatı Tarihi 2*, editörler Talât Sait Halman, Osman Horata, Yakup Çelik, Nurettin Demir, Mehmet Kalpaklı, Ramazan Korkmaz, M. Öcal Oğuz, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007, 55-72.
- Matt, Susan J. “Current Emotion Research in History, or, Doing History from the Inside out.” *Emotion Review*, cilt 3, sayı 1, 2011, 117–124.
- Karabulut, Mustafa. *Üslûpbilim (Stilistik) ve Necip Fazıl Kısakürek’in Şiirleri Üzerinde Stilistik Bir İnceleme*, Akçağ Yayınları, 2019.

- Kurnaz, Cemal ve Mustafa Tatçı (haz.). *Mehmed Nâil Tuman Tuhfe-i Nâilî*, cilt I, Bizim Büro Yayınları, 2001.
- Kutlar, Fatma Sabiha ve diğerleri (haz.). *Kâfile-i Şuara Mehmed Tevfik*, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2017,
<<https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56163,mehmed-tevfik-kafile-i-su39arapdf.pdf?0>>.
- Mengi, Mine. “Divan Şiirindeki Yergi Amaçlı Söz Sanatları.” *Divan Şiiri Yazıları*, Akçağ Yayınları, 2000, 81-90.
- . “Kaside Nesiplerindeki Hasbihâller Üzerine.” *Divan Şiiri Yazıları*, Akçağ Yayınları, 2000.
- Nevzade Atayi. “Zeyl-ü şakayık li-Atayi.” 23 03 2015,
<<https://acikerisim.tbmm.gov.tr/handle/11543/1728?show=full>>.
- Nizri, Michael. “The Memoirs of Şeyhülislam Feyzullah Efendi (1638-1703): Self, Family and Household.” *Many Ways of Speaking about the Self: Middle Eastern Ego-documents in Arabic, Persian, and Turkish (14th-20th Century)*, editörler Ralf Elger ve Yavuz Köse, Harrassowitz Verlag, 2010, 27-36.
- Ocak, Ahmet Yaşar. *Osmanlı İmparatorluğu’nda Marjinal Süfilik, Kalenderiler: XIV-XVII. Yüzyıllar*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1999.
- . “XVII. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’nda Dinde Tasfiye (Püritanizm) Teşebbüslerine Bir Bakış: Kadızâdeliler Hareketi.” *Türk Kültürü Araştırmaları* XVII-XXI, sayı 1-2, 1983, 208-225.
- Oğraş, Rıza (haz.). *Esad Mehmed Efendi Bağçe-i Safâ-Endûz*, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2018,
<<https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/59393,esad-mehmed-efendi-bagce-i-safa-enduzpdf.pdf?0>>.
- Özgül, Metin Kayahan. “Şark Ekspresi’yle Garb’a Sefer Türk Edebiyatı Tarihi.” *Türk Edebiyatı Tarihi 2*, editörler Talât Sait Halman, Osman Horata, Yakup Çelik, Nurettin Demir, Mehmet Kalpaklı, Ramazan Korkmaz, M. Öcal Oğuz, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007, 603-665.
- Özizmirli, Görkem. *Fear in Evliya Çelebi's Seyahatname: Politics and Historiography in a Seventeenth Century Ottoman Travelogue*. 2014. Koç Üniversitesi. Yüksek lisans tezi.
- Özköse, Kadir. “Amasya’da Bulunan Halvetiyye Tekkeleri.” *Akademiar Dergisi*, sayı 5, 2018, 91-118.
- Öztürk, Eyüp. “Muvalleh Kavramı Üzerine.” *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sayı 53, 2012, 35-53.

- Öztürk, Nebiye. *Zenânnâme Enderûnlu Fâzıl*. 2002. İstanbul Üniversitesi. Yüksek lisans tezi.
- Özyıldırım, Ali Emre (haz.). *Keçecizâde İzzet Molla Mihnetkeşan*, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı, <<https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10694,kmmetinpdf.pdf?0>>.
- Pala, İskender. “Aşk.” *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*. L&M Yayınları, 2002. 47-49.
- . “Âşık.” *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, L&M Yayınları, 2002, 47.
- . “Vuslat.” *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, L&M Yayınları, 2002, 489.
- Plamper, Jan. “History and Emotion: An Introduction.” *The History of Emotions*, çeviren Keith Tribe, editörler Ute Frevert ve Thomas Dixon, Oxford Üniversitesi Yayınları, 2015, 1-39.
- Reddy, William M. “Against Constructionism: The Historical Ethnography of Emotions.” *Current Antropology*, cilt 38, 1997, 327-351.
- . *The Navigation of Feeling A Framework For The History of Emotions*, Cambridge Üniversitesi Yayınları, 2004.
- Rosenwein, Barbara H. *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Cornell Üniversitesi Yayınları, 2007.
- . “Problems and Methods in the History of Emotions.” *Journal of the History and Philosophy of the Emotions*, cilt 1, sayı 1, 2010, 1-32.
- . “Thinking Historically about Medieval Emotions.” *History Compass*, cilt 8, sayı 8, 2010, 828-842.
- . “Worrying about Emotions in History.” *The American Historical Review*, cilt 107, sayı 3, 2002, 821-845.
- Rosenwein, Barbara H. ve Riccardo Cristiani. *Duygular Tarihi Nedir?*, çeviren Kemal Özdil, Isık Yayınları, 2019.
- Russell, James A. “Is There Universal Recognition of Emotion from Facial Expression? A Review of the Cross-Cultural Studies.” *Psychological Bulletin*, cilt 114, 1994, 102-141.
- Sürelli, Bahadır. *XVIII. Yüzyıl Osmanlı Şiirinde Değişim ve Sünbülzâde Vehbî'nin Şevk-Engîz'i*. 2007. Bilkent Üniversitesi. Yüksek lisans tezi.
- Schmidt, Jan. “Fazıl Beg Enderuni: Social Historian or Poet?” *Decision Making and Change in the Ottoman Empire*, editör Ceaser E. Farah, The Thomas Jefferson Üniversitesi Yayınları, 1993, 183-192.

- . “First Person Narratives in Ottoman Miscellaneous Manuscript.” *Many Ways of Speaking about the Self: Middle Eastern Ego-documents in Arabic, Persian, and Turkish (14th-20th Century)*, editörler Ralf Elger ve Yavuz Köse, Harrassowitz Verlag, 2010, 159-170.
- Serdaroğlu Coşkun, Vildan. *Zaîfî'nin Sergüzeşt-nâme'si*. İsam Yayınları, 2013.
- Serin, Muhittin. “Hamdullah Efendi, Şeyh.” *İslam Ansiklopedisi*, cilt 15, TDV Yayınları, 1997, 449-452.
- Smith, Tiffany Watt. *Duygular Sözlüğü: “Acımadan” “Zevklenme”ye, çeviren Hale Şirin*, Kolektif Kitap, 2019.
- Solmaz, Süleyman (haz.). *Bağdatlı Ahdî Gülşen-i Şu'arâ*, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2018,
<<https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56733,ahdi-gulsen-i-suarapdf.pdf?0>>.
- Stearns, Peter N. ve Carol Zisowitz Stearns. “Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards.” *American Historical Review*, cilt 90, sayı 4, 1985, 813-836.
- Sungur, Necati (haz.). *Tâcî-zâde Cafer Çelebi Heves-nâme (İnceleme-Tenkitli Metin)*, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2006.
- Sungurhan, Aysun (haz.). *Kınalızâde Hasan Çelebi Tezkiretü's-Şu'arâ*, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2017,
<<https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55834,kinalizade-hasan-celebipdf.pdf?0>>.
- Şahin, Haşim. “XVI. Yüzyıl Osmanlı Toplumunda Çok Yönlü Bir Âlim: Beşiktaşlı Yahya Efendi.” *Osmanlı Araştırmaları / The Journal of Ottoman Studies* XLIII, 2014, 124-144.
- Şentürk, Ahmet Atillâ. “ÇİNGENE, Çineneler.” *Osmanlı Şiiri Kılavuzu 2*, OSEDAM, 2017, 557-560.
- Şimşek, Selami. “Son Dönem Celvetî Şeylerinden Bandırmalızâde Ahmed Efendi'nin Hayatı, Eserleri ve Mecmûa-yı Tekâyâ'sı.” *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, sayı 21, 2007, 135-172.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19 uncu Asır Türk Edebiyatı*. Çağlayan Kitabevi, 1967.
- Tarlan, Ali Nihat. *Fuzûlî Divanı Şerhi*, Akçağ Yayınları, 1985.
- Tavukçu, Orhan Kemal. “Ayrılığın Terennümü: Eski Türk Edebiyatında Firâk-Nâmeler.” *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, sayı 10, 2007, 197–220.
- . *Halili, Firkat-name (İnceleme - metin)*. 1993. Atatürk Üniversitesi. Yüksek lisans tezi.

- Tekgöl, Nil. *A Gate to the Emotional World of Pre-modern Ottoman Society: An Attempt to Write Ottoman History from 'The Inside Out'*. 2016. Bilkent Üniversitesi. Doktora tezi.
- . “Early Modern Ottoman Politics of Emotion: What Has Love Got to Do With It?” *Turkish Historical Review*, cilt 10, sayı 02-03, 2020, 132-154.
- Tolasa, Harun. *Sehî, Lâtîfî ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırmaları ve Eleştirisi*, Akçağ Yayınları, 2002.
- Tulum, Mertol. *XVII. Yüzyıl Türkçesi ve Söz Varlığı*, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011.
- Tüzin, Derya. *Sürgün Yolunda Bir Yenileşme Serüveni: Mihnet-Keşan*. 2008. Bilkent Üniversitesi. Yüksek lisans tezi.
- Uğur, Ahmet ve diğerleri (haz.). *Kitâbü't-Târîh-i Künhü'l-Ahbâr: Gelibolulu Mustafa 'Alî Efendi*, cilt I, II. kısım, Erciyes Üniversitesi Yayınları, 1997.
- Ulbrich, Claudia , Kaspar von Greyerz ve Lorenz Heiligensetzer. “Introduction.” *Mapping the 'I': Research on Self-Narratives in Germany and Switzerland*, editörler Claudia Ulbrich Kaspar von Greyerz ve Lorenz Heiligensetzer, Brill, 2015, 1-12.
- Uludağ, Süleyman. “Aşk.” *İslam Ansiklopedisi*, cilt 4, TDV Yayınları, 1991, 18-21.
- . “Meczip.” *İslam Ansiklopedisi*, cilt 28, TDV Yayınları, 2003, 285-286.
- . *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. Marifet Yayınları, 1997.
- Uz, Özkan. *Dâ'î Mehmed Efendi Nevhatü'l-Uşşâk: İnceleme Metin*, Kriter Yayınları, 2019.
- Uzun, Mustafa. “Aşk: Edebiyat, Kültür ve Sanat.” *İslam Ansiklopedisi*, cilt 4, TDV Yayınları, 2010, 18-21.
- Vural, Emre. *Klasik Türk Şiirinde Marjinal Bir Üslûp Olarak Küfürlü Söyleşme*. 2019. Kocaeli Üniversitesi. Doktora tezi.
- Yavuz, A. Fikri ve İsmail Özen (haz.). *Bursalı Mehmed Tâhir Bey Osmanlı Müellifleri*, cilt 2, Meral Yayınevi, 1972.
- Yelten, Muhammet (haz.). *Nev'î-zâde Atâyî Sohbetü'l-ebkâr*, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2017, <<https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55751,sohbetul-ebkarpdf.pdf?0>>.
- Yenikale, Ahmet (haz.). *Sünbül-zâde Vehbî Dîvânı*, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2017, <<https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56212,sunbulzade-vehbi-divanipdf.pdf?0>>.

- Yelçe, N. Zeynep. "Royal Wrath: Curbing the Anger of the Sultan." *Discourses of Anger in the Early Modern Period*, editörler Karl A. E. Enenkel ve Anita Traninger, Brill, 2015, 439-457.
- Yerlikaya, Aslı. *Nev'î-zâde Atâyî'nin Üç Mesnevisinde Cinsel Söylemler ve İktidar İlişkileri*. 2014. İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi. Yüksek lisans tezi.
- Yıldız, Serhat (haz.). *Sermed Dîvânı*. 2002. Hacettepe Üniversitesi. Yüksek lisans tezi.
- Yılmaz, Müslüm. *Beşiktaşlı Yahyâ Efendi: Hayatı Tasavvufî Şahsiyeti ve Dîvânı*, Dergâh Yayınları, 2014.
- Yılmazer, Ziya (haz.). *Şânî-zâde Mehmed 'Atâ'ullah Efendi Şânî-zâde Târîhi I: Osmanlı Tarihi (1223-1237 / 1808-1821)*, cilt I, Çamlıca Yayınları, 2008.
- Yöntem, Ali Canip. "Fâzıl." *İslâm Ansiklopedisi*, cilt 4, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1978, 529-531.
- Zilfi, Madeline C. *Dindarlık Siyaseti Osmanlı Uleması Klasik Dönem Sonrası 1600-1800*, çeviren Mehmet Faruk Özçınar, Birleşik Yayınevi, 2008.
- Zübeyiroğlu, Ruhsar. (haz.). *Mehmet Tevfik Efendi. Mecmû'atü't-Terâcim*. 1989. İstanbul Üniversitesi. Doktora tezi.