



T.C.

BANDIRMA ONYEDİ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Yüksek Lisans Tezi

***ZENÂNNÂME*'DE KİMLİK KURGULARI: GELENEKSEL
SÖYLEMİN YENİDEN ÜRETİMİNDE BİREYSEL ARAYIŞLAR**

Damla Nur KORKAKÇI

2115061009

Tez Danışmanı:

Doç. Dr. Sibel KOCAER

Bandırma 2024

T.C.
BANDIRMA ONYEDİ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Yüksek Lisans Tezi

ZENÂNNÂME'DE KİMLİK KURGULARI: GELENEKSEL
SÖYLEMİN YENİDEN ÜRETİMİNDE BİREYSEL ARAYIŞLAR

Damla Nur KORKAKÇI
2115061009

Tez Danışmanı:
Doç. Dr. Sibel KOCAER

Bandırma 2024

ETİK BEYAN

TÜRKİYE CUMHURİYETİ BANDIRMA ONYEDİ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik ilkelere uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (03/08/2024)

ÖZET

ZENÂNNÂME’DE KİMLİK KURGULARI: GELENEKSEL SÖYLEMİN YENİDEN ÜRETİMİNDE BİREYSEL ARAYIŞLAR

Damla Nur KORKAKÇI

On sekizinci yüzyıl mesnevilerinden biri olan *Zenannâme*, içeriği ve müellifinin üslubu itibarıyla özgün bir eserdir. *Zenannâme*’nin içeriği farklı etnik kökenlere mensup kadın kimlik kurgularının tasviri şeklindedir. Enderunlu Fâzıl bu kimlikleri kurgularken özgün bir mizahî ve mahallî üslup kullanmıştır. *Zenannâme*, özgün içeriği ve üslubuna karşın geleneksel bir alt metne sahiptir. Bu geleneksel alt metin, farklı kültürlerde karşılaşılan kadını ötekileştiren ve ikincilleştiren ataerkil bakış açısıyla oluşturulmuş sanat üretimini ifade etmektedir. Kadın kimlikleri alt metin olarak pek çok kültürde aynı temelde inşa edilmiş güncellemelerdir. Osmanlı yüksek zümre edebiyatı da bu kültürlerin bir halkasını teşkil etmektedir. Osmanlı yüksek zümre edebiyatındaki kadın kimlikleri, bu edebiyatın kuruluş ve yerleşme dönemlerinde farklı nitelikleriyle öne çıkmıştır. Kuruluş aşamasındaki tercüme ve yarı tercüme özelliklere sahip eserlerdeki kadın kimlik kurguları ataerkil sanat üretimi bağlamında ideal tipler olarak inşa edilirken edebiyatta yerleşme hareketiyle cinsel kimlikleri ile öne çıkan ve ataerkil kamusal alan için tehdit oluşturan kadın kimlik kurguları söz konusudur. Bu iki bakış açısı da ataerkil sanat üretimi bağlamında kadını ötekileştiren ve ikincilleştiren noktada temellenmiştir. Osmanlı yüksek zümre edebiyatında *Zenannâme*, geleneğin ikinci halkasına dâhildir. Edebiyatta yerleşme hareketinin bir parçası olarak geleneksel bir alt metin üzerinde müellifin bireysel arayışları sonucunda kurgulanmış özgün bir içeriktir.

Anahtar kelimeler: Bireysellik, Enderunlu Fâzıl, Gelenek, Kimlik, *Zenannâme*

ABSTRACT

IDENTITY CONSTRUCTION IN THE *ZENANNÂME*: INDIVIDUAL VOICES IN THE CULTURAL CONTEXT

Damla Nur KORKAKÇI

Zenannâme, one of the eighteenth-century masnavi, is an original work in terms of its content and the style of its author. The content of *Zenannâme* is in the form of a depiction of female identity constructions belonging to different ethnic origins. Enderunlu Fâzıl used a unique humorous and local style while constructing these identities. *Despite* its original content and style, *Zenannâme* has a traditional subtext. This traditional subtext refers to the production of art created with a patriarchal perspective that marginalizes and subordinates women encountered in different cultures. Women's identities are subtextual updates built on the same foundation in many cultures. Ottoman high-class literature also constitutes a link of these cultures. Women's identities in Ottoman high-class literature came to the fore with their different qualities during the establishment and localization periods of this literature. While the female identity fictions in the works with translation and semi-translation features in the establishment phase are constructed as ideal types in the context of patriarchal art production, there are female identity fictions in literature that stand out with their sexual identities with the localization movement and pose a threat to the patriarchal public sphere. Both of these perspectives are based on the point that marginalizes and subordinates women in the context of patriarchal art production. In Ottoman high-class literature, *Zenannâme* is included in the second ring of the tradition. As a part of the localization movement in literature, it is an original content constructed as a result of the author's individual searches on a traditional subtext.

Keywords: Individuality, Enderunlu Fâzıl, Tradition, Identity, *Zenannâme*

ÖN SÖZ

Bu çalışmada on sekizinci yüzyılda ve tüm Osmanlı edebiyatı tarihinde önemli bir konuma sahip olan Enderunlu Fâzıl'ın *Zenannâme* adlı eseri incelenmiştir. Eserdeki özgün kimlik kurguları, Osmanlı yüksek zümre edebiyatının dönüşümüne dair gösterilebilecek önemli figürlerdir. Şairin kendine has üslubu ve Osmanlı yüksek zümre edebiyatının geleneksel zemininin bulunduğu bu önemli eser hakkında yapılan çalışmaların sınırlı olması, *Zenannâme*'nin incelenmeye değer bir eser olduğunun göstergesidir. Bu çalışmayla, Enderunlu Fâzıl ve eserleri hakkında yapılan sınırlı sayıda çalışmanın yanına *Zenannâme*'nin tarihsel ve mukayeseli bağlamda bir incelemesinin konulması amaçlanmıştır. Bu şekilde hem eserin hem de şairin özgün niteliği ve edebiyat tarihi içindeki yeri tespit edilecektir. Eserdeki kadın kimlik kurgularının tarihî ve mukayeseli tahliliyle, Osmanlı yüksek zümre edebiyatının son dönem ve mahallî kurgularına yönelik ileride yapılacak çalışmalara katkı sağlanması amaçlanmıştır.

Son olarak, çağdaş akademik yöntemlere bağlılığı ve modern düşünce tarzı ile bu çalışmaya başlamamda ve çalışma sürecinde cesaretli bir tavır takınmamda etkili olan saygıdeğer danışmanım Doç. Dr. Sibel Kocaer'e en derinden minnetlerimi sunarım. Kendilerinin bana sağladığı özgürlükçü ortam ve düşünceye sevk eden yönlendirmeleri neticesinde ortaya koyduğum çalışmanın, yaşamıma ve düşüncelerime müspet katkılar sağlayarak nihayete erdiğini söylemekten onur duyuyorum.

Damla Nur KORKAKÇI

Bandırma, 2024

İÇİNDEKİLER

ETİK BEYAN	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖN SÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	4
ZENANNÂME'DEKİ ALT METNİN GELENEKSEL KADIN KİMLİK KURGULARI İLE İLİŞKİSİ.....	4
1. ENDERUNLU FÂZİL VE ZENANNÂME	4
1.1. Enderunlu Fâzıl'ın Hayatı	4
1.2. <i>Zenannâme</i>	4
1.3. <i>Zenannâme</i> 'nin Alt Metni	6
2. FARKLI KÜLTÜR ÇEVRELERİNDE KADIN KİMLİK KURGULARI.....	9
2.1. Kadın Kimlik Kurgularının Kökeni	10
2.2. Ataerkil Sanat Üretiminde Kadın Arketipi	13
2.2.1. Hint Kültüründe Kadın Kimlikleri	14
2.2.2. Antik Yakındoğu Kültüründe Kadın Kimlikleri	15
2.2.3. Anadolu Kültüründe Kadın Kimlikleri	16
2.2.4. Antik Yunan Kültüründeki Kadın Kimliklerinin Felsefi Temelleri.....	19
2.2.4.1. Antik Yunan Kültüründe Kadın Kimlikleri	22
2.2.5. İbrani Kültüründe Kadın Kimlikleri	25

2.2.6. Osmanlı Yüksek Zümre Edebiyatı Bağlamında İdeal Kadın Kimliği.....	27
İKİNCİ BÖLÜM.....	32
MAHALLÎLEŞME EDEBİYATI İLE DÖNÜŞEN KADIN KİMLİK KURGULARI..	32
1. MAHALLÎLEŞME’NİN DOĞUŞ ZEMİNİ.....	32
1.1. Osmanlı Yüksek Zümre Edebiyatında Özgün Üslup	34
1.2. Osmanlı Yüksek Zümre Edebiyatında Mizahî Üslup	36
1.3. Osmanlı Yüksek Zümre Edebiyatında Mahallî Kadın Kimlikleri	40
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	51
ZENÂNNÂME’DE KİMLİK KURGULARI: GELENEKSEL SÖYLEMİN YENİDEN ÜRETİMİNDE BİREYSEL ARAYIŞLAR.....	51
1. ZENANNÂME’DEKİ BİREYSEL ARAYIŞLAR	51
1.1. Enderunlu Fâzıl’ın Edebî Kişiliği ve <i>Zenannâme</i>	51
1.2. <i>Zenannâme</i> ’de Kurgusal İçerik	54
1.3. Mahallîleşme Bağlamında <i>Zenannâme</i> ’nin Mukayesesi	61
SONUÇ	78
KAYNAKÇA.....	81

GİRİŞ

Zenannâme, Osmanlı yüksek zümre edebiyatının son dönemlerinde kaleme alınmış dikkate değer örneklerden biridir. Enderunlu Fâzıl tarafından on sekizinci yüzyılda kaleme alınan eser, dünyadaki farklı etnik kökenlere mensup kadın kimlik kurgularını içermektedir. Kadınların beden tasvirleri şeklinde teşhir edici niteliğe sahip kurgular ve bunların çeşitli olay örgüleri ve durumların içine yerleştirilerek hareket halinde gösterimi eserde kullanılan kurgusal tekniktir. Bu kurgular mizahî bir üslupla üretilmiştir. Şairin mizah kabiliyeti ve eserin içeriği *Zenannâme*'nin özgün niteliğini belirlemektedir. Özgün niteliğinin yanında bu eserin Osmanlı yüksek zümre edebiyatı bağlamında geleneksel bir alt metne sahip olduğu görülmektedir. Bu alt metin, kadın kimlik kurgularının evrensel denilebilecek ölçüde ortak zeminde üretimiyle ilgili bir durumdur. Sözü edilen kimlik kurgularının öteki ve ikincil niteliklerini temel alan bu ortak zemin, ataerkil sanat üretimi bağlamında tekrar eden bir olgudur. Bu şekilde kadının ötekiliği durumu, farklı coğrafya ve zamanlarda üretilmiş eserlerde tekrar tekrar işlenegelmiştir. Osmanlı yüksek zümre edebiyatı da bu alt metnin devam ettiği alanlardan biridir. Bu edebî geleneğin mahallî kolunu temsil eden *Zenannâme* de bu şekilde değerlendirilmelidir. Eser, geleneksel alt metin zemininde kurgulanmış özgün bir içerik ve üsluba sahiptir.

Bu çalışmada *Zenannâme* iki sebepten dolayı incelenmiştir. Birincisi Enderunlu Fazıl'ın eserleri hakkında yapılan çalışmaların nitelik ve nicelik bakımından sınırlı olmasıdır. İkinci sebep ise baskın geleneksel etkiye rağmen şairin özgün içerikler üretebilmedeki kabiliyetidir. *Zenannâme* hem hakkında yapılan sınırlı çalışmalar dolayısıyla hem de Enderunlu Fâzıl'ın geleneksel zeminde de olsa kendine has üslubunun başarılı olarak yansıtıldığı bir eser olarak incelemeye değerdir. Çalışmada Türk Tarih Kurumu Kütüphanesi, 7063 kayıt numaralı, A/5241 yer numaralı, *Der-vasf-ı Hûbânnâme* başlıklı nüsha ana kaynak olarak referans alınmıştır. Nüsha, Enderunlu Fâzıl'ın üç eserini tek bir ciltte birleştirmektedir. İncelencek metin olan *Zenannâme*, ikinci sırada yer almaktadır.

Bu çalışmada ulaşılmak istenen sonuç, *Zenannâme*'nin geleneksel alt metin üzerine inşa edilen yenilikçi üst kurgusunun tespitidir. Bu şekilde şairin özgün bir üslup

ve içerik oluştururken ne ölçüde geleneğe ne ölçüde bireysel tasarruflarına bağlı kaldığı tespit edilecektir. Fuat Köprülü'nün *Türk Edebiyatı Tarihinde Usûl* başlıklı makalesi, bu tespitte takip edilecek yöntem açısından aydınlatıcıdır. Buna göre; eser tahlili basit ve yapısal bir tespitten ibaret değildir. Eserin hem geleneksel anlamda hem de oluşturulduğu devir içerisinde bir veya birden fazla işlevi vardır. Hiçbir eser içinde oluşturulduğu koşullardan bağımsız düşünülemez. Devrin sosyolojik, ekonomik, siyasal koşulları kadar yazarların düşünsel, duygusal bakış açıları da eserin içeriğini etkilemektedir. Edebî eserlerde aranacak en önemli hususlardan biri eserin sanat amacı güdüp gütmmediği durumudur. Şekil ve içerik olarak ne kadar sanat amacı taşıdığı ve işlevsel anlamda eserin cemiyetle ne derece ilişkili olduğu, üzerinde durulması gereken konulardır. Tüm bu kriterlere bakıldığında bir eserin tek bir yönden ele alınamayacağını ve pek çok değişkeninin olduğunu söylemek mümkündür (Köprülü, 2012: 40-71).

Bu değişkenler bağlamında *Zenannâme*'deki kurguyu incelemek için üç ayrı başlıklandırma yapılmıştır. Çalışmanın birinci bölümünde *Zenannâme*'nin geleneksel alt metni ele alınmıştır. Bu alt metin, eserdeki kimlik kurgularının geleneksel tarafını ifade etmektedir. Çünkü eserdeki kimlikler, ataerkil sistem içinde geleneksel bir öteki olarak görülen kadın temsillerinin Osmanlı yüksek zümre edebiyatındaki yerleşme bağlamında güncellenmesidir. Bu güncellenmenin niteliğini anlayabilmek için daha öncesinde geleneksel ya da klasik olanın ne ifade ettiği tespit edilmelidir. Bu sebeple Osmanlı yüksek zümre edebiyatı bağlamında oluşturulmuş ideal kadın kimlik kurguları ve diğer kültür çevrelerinde üretilen geleneksel kadın temsilleri incelenmiştir. Bu şekilde *Zenannâme*'deki kadın kimliklerin kadını öteki olarak gören alt metninin, Osmanlı dönemi yüksek zümre edebiyatı ile sınırlı olmayıp daha eski zaman ve coğrafyalarda aranması gereken bir düşünceden kaynaklandığı öne sürülmüştür.

İkinci bölümde *Zenannâme*'nin de parçası olduğu edebiyatta yerleşme bağlamında özgünleşen kurgular incelenmiştir. Bu özgün kurgular birinci bölümde ele alınan geleneksel kadın temsillerinin güncellenmesidir. Bu sebeple geleneksel bir alt metin üzerinde kurgulanmış yeni temsillerdir. Osmanlı yüksek zümre edebiyatının tercüme ve yarı tercüme niteliğindeki eserlerden mahallî içerikli telif eserlere yönelmesiyle eserlerdeki kurgular da dönüşüme uğramıştır. Klasik aşk hikâyelerinde ideal rolleri öncelenerek kurgulanan kadın kimlikleri, bu yerleşme süreciyle kendine

özgü nitelikler kazanmıştır. Bu yerelleşme ile kadınların cinsel kimliklerinin öne çıktığı görülmektedir. Kadınların ideal ve ahlâk temelli rolleri yerine cinsel kimliklerini konu alan roller ile oluşturulan bu özgün temsiller, bazen mizahî üslupla oluşturulmuştur. Mizah ve kadın cinselliği arasındaki karşılıklı etkileşim sonucunda üretilen eserler, özgün oldukları gibi işlevsel niteliğe de sahiptir. Bunun sebebi şairlerin temsilî rolleridir. Patronaj ilişkileri ile hükümdara ve onun temsil ettiği değerlere bağlı olan şairler, toplumun ahlâkî normlarının savunucusu rolündedir. Bu sebeple kaleme aldıkları eserler bu normları yansıtmaktadır. Geleneksel ataerkil toplum düzeninde kadının ve erkeğin rolleri belirlidir. Şehvet, kadın düşkünlüğü, kadınların kamusal alanda oluşturduğu tehdit ve tehlikeler bu rolleri zafiyete uğratabilir. Şairler otoriteyi ve müesses nizamı temsilen eserlerinde bu gibi konulara değinmiştir. Bunu çoğu zaman mizahî bir üslupla kaleme almışlardır. Bu sebeple mizah, onu uygulayabilen şairin kabiliyetine göre eserdeki özgünlüğü sağlamaktadır ve alt metnin yansıtılması amacıyla da işlevsel niteliktedir. *Zenannâme* de alt metin olarak işlevsel bir mizahî üsluba sahiptir. Ancak şairin kabiliyeti sebebiyle bu üslup esere özgün niteliğini de kazandırmaktadır. *Zenannâme*'ye giden süreci anlamak için onunla benzer özelliklere sahip mahallî öncüllerinin ne şekilde biçimlendiği ele alınmalıdır. Dolayısıyla on beşinci yüzyıldan başlayarak on sekizinci yüzyıla gelen süreçte kaleme alınmış mahallî kurgular içeren eserler incelenmiştir. Bu şekilde *Zenannâme*'nin üretildiği bağlamın tespiti amaçlanmıştır.

Çalışmanın son bölümünde önceki bölümlerden hareketle *Zenannâme*'de alt metin üzerine inşa edilmil özgün üst kurgu incelenmiştir. Mizahî kadın kimlik kurgularındaki nitelikler, dört farklı eserin içeriği ile mukayese edilerek yenilikçi yönü bağlamında değerlendirilmiştir. Bu eserlerin ortak noktaları kurgularındaki mizahî tutumdur. Bu mizahî tutum tıpkı *Zenannâme*'de olduğu gibi özgün ve işlevsel olarak iki yönlü değerlendirilmelidir. *Zenannâme* ile bu eserler arasındaki benzerlik, mahallî eserlere dair önemli bir göstergeye sahiptir. Şairlerin gelenekten kopmadan ürettikleri yeni içerikleri anlamak açısından bu eserler dikkate değerdir. Ancak *Zenannâme* de dâhil tüm bu kurguları anlamlandırabilmek için öncelikle eserin temelde neyin üzerine inşa edildiği ve ne anlattığı tespit edilmelidir.

BİRİNCİ BÖLÜM

ZENANNÂME'DEKİ ALT METNİN GELENEKSEL KADIN KİMLİK KURGULARI İLE İLİŞKİSİ

1. ENDERUNLU FÂZIL VE ZENANNÂME

1.1. Enderunlu Fâzıl'ın Hayatı

Asıl adı Hüseyin olan şairin mahlası Fâzıl'dır. Doğum tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte 1756-1757 olduğu tahmin edilmektedir. Dedesi Akka muhafızı Zâhir el-Ömer, devlete isyan etmiş ve Cezayirli Gazi Hasan Paşa tarafından; babası Ali Tahir de isyana devam ederek Şam Valisi Mehmet Paşa tarafından öldürülmüştür. Gazi Hasan Paşa tarafından İstanbul'a getirilen Fâzıl ve kardeşi, hükümdarın fermanı ile Enderun'a alınmıştır. Enderun'da iyi bir eğitim gören Fâzıl kişisel aşk ve sefahat düşkünlüğü dolayısıyla Enderun'dan atılmış ve on iki yıl perişan bir şekilde yaşamıştır. III. Selim ve devlet adamlarına sunduğu kasideler ile Halep defterdarlığında memuriyet elde etmiştir. Daha sonra da Erzurum yöresinde teftişle görevlendirilmiştir. III. Selim'e Erzurum'da çektiği sıkıntılar ile ilgili kasideler sunmuştur. İstanbul'a döndüğünde hicivleri üzerine şikâyet edilmiş ve Rodos'a sürülmüştür. Rodos'ta iken görme yetisini kaybetmiştir. Daha sonra tekrardan İstanbul'a dönen Fâzıl, geçimini sağlayabilmek için yataklara düşmüş bir vaziyette iken dahi devlet adamlarına şiirler, kasideler yazmıştır. 1225 (1810) tarihinde vefat etmiştir (Küçük, 1995).

1.2. Zenannâme

Zenannâme, on sekizinci yüzyılda Enderunlu Fâzıl tarafından kaleme alınmış, mahallî niteliklere sahip bir mesnevidir. Aruzun fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün kalıbıyla kaleme alınmıştır. 1101 beyitten oluşan eser 1253 (1837), 1255 (1839), 1286 (1869) tarihlerinde İstanbul'da yayımlanmıştır. Eser, J. Decourdemanche tarafından 1879 tarihinde Fransızca'ya çevrilmiştir (Küçük, 1995: 189). Eserde farklı etnik kimliklere sahip kadınların tasviri yapılmıştır. Agâh Sırrı Levend, *Zenannâme*'yi güzelleri grup şeklinde tasvir eden şehrengizler sınıfına yerleştirmiştir (Levend, 1957: 14). Gibb, *Hûbannâme* ile *Zenannâme*'nin şehrengiz türünün nihâi noktası olduğunu söylemektedir (Gibb, 1999: 421). *Zenannâme* klasik şehrengiz geleneğinde olduğu gibi bir şehrin erkek

güzellerini konu almamaktadır. Hem kadınları konu alması hem de farklı etnik kökenleri kapsamı bakımından dikkate değer ve ayrıcalıklı bir eserdir.

Zenannâme'deki kimlik kurgularında iki farklı teknik görülmektedir. Şair tasvir ettiği kadınları dış görünüşleri ya da nadiren huy özellikleriyle cephesel¹ bir tasvir ile tanıtmıştır. Bazen de bir durum ve kısa olay örgüsü bağlamına yerleştirilen hareket halinde kadın kimlik kurguları üretilmiştir. Enderunlu Fâzıl'ın bu kurguları üretirken atasözleri, deyimler, Türkçe ağız özelliklerinden faydalandığı görülmektedir. Şairin en büyük başarısı mizah yapma kabiliyeti dolayısıyla tüm bu unsurları içerikle başarılı şekilde bir araya getirmiş olmasıdır. Eser, renkli bir içeriğe sahiptir. Mahalle baskını, hamam sahnesi gibi canlı tasvirlerin olduğu eserde şairin ifade gücündeki özgünlük, *Zenannâme*'yi döneminin ve tüm yüksek zümre edebiyatının ayırt edilebilir eserlerinden biri kılmıştır.

Zenannâme'nin telif sebebi, sevgilisinin Fâzıl'dan kadınları anlatmasını istemesidir. *Hubannâme*'yi beğenen sevgili, kadınlara meyli olduğu için Fâzıl'dan kadınları anlatan bir kitap yazmasını rica etmiştir. Fâzıl sevgilisini bu istekten vazgeçirmeye çalışmıştır ancak sonunda kabul etmiştir. Sevgilisine kadınlarla ilgili öğütler verdikten sonra dünya kadınlarını anlatmaya geçmiştir. Onları etnik kimliklerine göre sınıflandırarak anlattıktan sonra nikahın ve cinsel birlikteliğin zararlarından bahsetmiştir. Hamam ve mahalle baskını sahnelerindeki kadınlardan ve kadınlarla erkeklerin cinsel ilişkilerinin başa açtığı belalardan mizahî bir dille bahsetmiştir. Kadınlara meyli olmadığından, kadınları anlatırken zorlandığından bahsederek eserini sonlandırmıştır. Fâzıl, telif sebebinden başlayarak metnin son bölümüne kadar bir tavır içerisindedir. Bu tavır kadın karşıtlığı üzerinedir. Şair karşı cinse meyilli olmadığını ifade etmiştir. Bu şairin bireysel düşüncesi de olabilir. Ancak edebî metin tarihî bir vesika olmadığından dolayı şairin bireysel görüşleri hakkında yorum yapmak doğru değildir. Burada öne çıkarılması gereken nokta, bu kadın karşıtı görüşün ataerkil sanat üretimi

¹ Bu kavram Zainab Bahrani'nin *Babil'in Kadınları: Mezopotamya'da Toplumsal Cinsiyet ve Temsil* adlı eserinin 109. sayfasında, görseller bağlamında erkek ve kadın tasvirlerin karşılaştırmasında kullanılmıştır. Erkeklerin eylemleriyle tasvir edildiğini aktaran Bahrani, kadınların *cephesel* bir şekilde tasvir edildiğini söylemiştir. Bu *cephesel* kavramından kasıt, teşhir edici ve hareketsiz tasvirlerdir (Bahrani, 2018: 109).

içerisinde geleneksel bir tarafının olduğu gerçeğidir. Bunun için *Zenannâme*'nin özgün niteliklerinin ardında yatan alt metin ele alınmalıdır.

1.3. *Zenannâme*'nin Alt Metni

Zenannâme'deki kimlik kurguları canlı, mizahî ve özgün bir dille inşa edilmiştir. Eserin içeriği ve şairin üslubu metnin yenilikçi tarafını göstermektedir. Bu özgünlüğü hazırlayan süreç ve *Zenannâme*'nin özgünlüğü sonraki bölümlerde ayrıca incelenmiştir. Bu bölümün konusu *Zenannâme*'nin özgün içeriği ve kurgusunun altında yatan geleneksel alt metindir. *Zenannâme*'nin alt metni kadının ötekiliğini ifade etmektedir. Eser, kadınların ataerkil kamusal alanda ya da erkeklerle özel ilişkilerinde yarattığı tehlike ve tehdit alt metni üzerine inşa edilmiştir. Şair, eseri telif sebebinden itibaren kadınların tehlikelerine dikkat çekmiştir. Kadınlarla yaşanan mecazî ilişkinin kötülüklerinden, başa getirebileceği olumsuz durumlardan bahsetmiştir. Kendisinden kadınlar hakkında bir kitap yazmasını isteyen sevgilisine kadınların eserine konu olamayacağını, sevgilisi ona gönül koysa dahi kadınları güzelleyemeyeceğini en başından bildirir:

Şâ'iriz rahne verir şânımıza

Giremez fâhişe divanımıza (Zenannâme, 64. Beyit).

(...)

Viremem suret-i âşüfteye süs

Bana bu bâbda istersen küs (Zenannâme 67. Beyit).

Dünya kadınlarını anlatmaya başlamadan önce bir kadının nasıl olması gerektiğine dair bilgiler vermiştir. Son derece canlı ve günlük hayatın içinden kadınları samimi bir dille anlatırken zaman zaman hakaret içeren kelimeler kullanmış ve sevgilisini tehlikelere karşı uyarmıştır:

Serve gâhîce salıncak kurula

Oturur anda iki mübtezele (Zenannâme, 150. Beyit).

Biri nâz ile salıncak sallar

Okunur anda güzel şarkılar (Zenannâme, 151. Beyit).

Salladıkça açılur kaftânı

Sana göstermek için her yanı (Zenannâme, 152. Beyit).

Gösterir 'ukde-i şalvârı sana

Belki gencine-i esrârı sana (Zenannâme, 153. Beyit).

Sevdiğim sen yine bakma dûr ol

Cilve itdikçe vakur ol nûr ol (Zenannâme, 154. Beyit).

(...)

Zenne şeklinde konulsa mahbûb

Cümlesinden dahı gâyet hûb (Zenannâme, 177. Beyit).

Varma âşüfteye 'ömrüm vâri

Seni hıfz eyleye andan bârî (Zenannâme, 178. Beyit).

Yüksek zümre edebiyatının aşk algısını yansıtan geleneksel şehvet karşıtı görüşlerini ifade etmek için cinsel birlikteliğin zararlarından bahsettiği bölümde, okura nasihat verirken bu konuyu kısa bir olay örgüsünün içine yerleştirir. Bir babanın oğluna nasihatlerini ve oğluyla arasındaki pazarlığı biraz ciddi, biraz mizahî bir üslupla aktarır:

Didi lokmânda bir evlâdı

Ki cimâ'ın ne kadar mu'tâdı (Zenannâme, 1056. Beyit).

Oğluna didi o 'akl-ı evvel

Yılda bir kerre olursa ne güzel (Zenannâme, 1057. Beyit).

Didi bu sabra ben itmem tâkat

Ki benim tab'ıma gâlib şehvet (Zenannâme, 1058. Beyit).

Didi babası a 'ömrümün vâri

Ayda bir kerecik olsun bârî (Zenannâme, 1059. Beyit).

Didi sabr eylemem bu 'amele

Bâri her haftede bir kerre ola (Zenannâme, 1060. Beyit).

*Virmedi haftede bu kârâ rızâ
Didi ol pîr-i ma'ârif pîrâ (Zenannâme, 1061. Beyit).*

*Nutfedir mâye-i hüsn ü ânın
Sebeb-i feyz-i hâyat-ı cânın (Zenannâme, 1062. Beyit).*

*Telef it istediğin mikdâr it
Cân senindir ne idersen var it (Zenannâme, 1063. Beyit).*

Geleneksel alt metni açıkça yansıtan bir başka bölüm, nikâhın zararlarına karşı erkeklerin uyarıldığı bölümdür. Nikâhın gerekli olmadığını, hayvan tabiatına mahsus olduğunu, evli bir erkeğin zor durumlara düşeceğini mizahî bir dille nasihat verircesine aktarmıştır:

*Ey talepkâr-ı safâ-yı ervâh
Kerem it olma heveskâr-ı nikâh (Zenannâme, 872. Beyit).*

*Nesl için arada bir âletdir
Tab'-ı hayvâna hemân 'âdetdir (Zenannâme, 873. Beyit).
(...)*

*Düşme bu mihnete dünyâda iken
Kayde bağlanma ser âzâde iken (Zenannâme, 875. Beyit).*

*Dimiş eslâfda olan Nâbi'-i pîr
Böyle hayriyyede kılmış takrir (Zenannâme, 876. Beyit).
(...)*

*Nice mihnetleri var sîne-güdâz
Söylesem nâmem olur dûr-ı dirâz (Zenannâme, 889. Beyit).*

*Bâhusûs hâmile olsa kâfir
Âna kuş südü gerekdir hâzır (Zenannâme, 890. Beyit).
(...)*

Kocasına diye var hey şaşkın

Bir iki dâye getir hey miskîn (Zenannâme 895. Beyit).

Dâyeler hâdimeler 'avratlar

Dûstlar câriyeler nekbetler (Zenannâme 896. Beyit).

O kıyâmet o figân ol gavgâ

Rûz-ı mahşer gibi bir vâveylâ (Zenannâme 897. Beyit).

Sen de cândan o zamân usanasın

Hânede zelzele var sanasın (Zenannâme 898. Beyit).

Bir de piç² atılır meydâne

O dahı başlaya hem efgâne (Zenannâme, 899. Beyit).

Eserin özgün kurgusunun yanında bu beyitler, *Zenannâme*'nin alt metnini görünür bir şekilde ifade etmektedir. Bu kadın karşıtlığı içeren alt metnin farklı kültür çevrelerinde oluşturulan kadın temsillerinde tekrar ettiğini söylemek mümkündür. Kadını ikincilleştiren ve ötekileştiren ataerkil bakış açısı ve sanat üretimi, *Zenannâme*'nin kaleme alındığı Osmanlı yüksek zümre edebiyatı bağlamıyla sınırlı değildir. Sebepleri evrensel bir nitelik göstermekle birlikte karmaşık tarihî süreçlere dayanan bu bakış açısının kökenini ve sanat üretimine yansımalarını görmek, *Zenannâme*'nin alt metnini daha kapsamlı anlamak bakımından önemlidir.

2. FARKLI KÜLTÜR ÇEVRELERİNDE KADIN KİMLİK KURGULARI

Farklı kültür çevrelerinde üretilmiş tarihî kadın temsilleri ve Osmanlı yüksek zümre edebiyatı bağlamında kurgulanan eserlerde yer alan ideal kadın kimliklerinin tespiti, *Zenannâme* gibi mahallî eserlerdeki kimliklerin dönüşümünü anlamak bakımından önemlidir. Çünkü bu kimlik kurguları ortak bir zeminde inşa edilen farklı yorumların yansımalarıdır. Buradaki ortak zemin ataerkil sanat üretimi bağlamında

² *Zenannâme* dışında farklı neşirlerden aynen alıntılanan bazı müstehcen kelimelerde sansür tercih edildiğinden, bu çalışmada da kelimelere aynı şekilde yer verilmiştir. Ancak çalışmanın ana kaynağı olan ve kendi okumalarımız neticesinde çalışmaya koyduğumuz Türk Tarih Kurumu'na kayıtlı *Zenannâme* nüshasından aynen alıntılanan beyitlerde sansür tercih edilmemiştir.

oluşturulan öteki ve ikincil karaktere sahip kadın kimliğidir. Bu durum ataerkil bağlamda kadın kimliklerinin geleneksel yönünü ifade etmektedir. Bu geleneksel taraf, hem farklı kültür çevrelerinde oluşturulan kadın temsillerinde hem de Osmanlı yüksek zümre edebiyatı bağlamında oluşturulan tercüme, yarı tercüme, mahallî pek çok eserde bir alt metin olarak yer almaktadır. Bu geleneksel alt metni anlayabilmek için farklı kültür çevrelerinde oluşturulmuş kadın temsilleri incelenmelidir. Bu şekilde Osmanlı yüksek zümre edebiyatı bağlamında ve *Zenannâme* özelinde üretilen kimlik kurgularının altındaki zeminin niteliği daha iyi anlaşılacaktır. Bu geleneksel kurgular ele alınmadan önce ortak kadın temsillerinin ortaya çıkışına dair bilgi vermek çalışmanın ana fikrine katkı sağlayacaktır.

2.1. Kadın Kimlik Kurgularının Kökeni

Tarihsel süreçte ataerkillik, tartışmasız mutlak bir hâkimiyete sahiptir. Bundan dolayı kadınların tarihi, eril düzen içinde yer alan kadınların kazanımları şeklinde yorumlanmıştır. Eril bakış açısı, ortaya çıkan bu durumu doğal (biyolojik) bir iş bölümünün sonucu gibi görmektedir (Bahrani, 2018: 27-28). Yani kadın, doğal olarak kadınlığının getirdiği -büyük oranda cinsiyet ve ahlâk temelli- görevleri; erkek ise erkekliğinin getirdiği -büyük oranda kamusal- görevleri yerine getirmelidir şeklinde bir bakış açısı mevcuttur. Buna karşı geliştirilen ataerkil öncesi anaerkil dönemin varlığına ilişkin tezler ortaya atılmışsa da delil yetersizliğinden tartışmalı konulardır.³

Ataerkil bağlamda şekillenen büyük oranda olumsuz ya da ikincil kadın kimliklerinin oluşum dinamiklerini anlamak zordur. Bunun için elde yeterli derecede kanıt olmalıdır. Ayrıca tarihsel ve toplumsal süreçler detaylı bir şekilde incelenmelidir. Çünkü tarih, homojen bir süreç değildir. Bu rollerin gelişimi tek bir neden ve sonuç üzerinden değerlendirilemeyecek kadar karmaşıktır. Bu alanda ortaya atılan pek çok fikir olmasına karşın kanıtların yetersizliğinden dolayı pek çoğu spekülâtif tartışmaların ötesine geçememektedir. Toplumsal cinsiyetin kökenine dair ortaya koyulan literatür

³ Anaerkillik, örgütlü ve çok katmanlı bir teşkilata sahip toplumlarda kadının her alanda baskın geldiği bir sistem olarak tanımlanmaktadır. Birtakım kabilelerde, küçükü büyüklü teşkilatlarda kadınların ön planda olması doğrudan anaerkilliğe işaret değildir; anaerkil düzen şeklinde adlandırma yapabilmek için karmaşık bir örgütlenme ve kadının bu yapılar içerisinde hâkim konumda bulunması gerekmektedir (Frazer, 2018: 224-227). Eldeki verilerin yeterince güçlü kanıtlar teşkil etmemeleri sebebiyle bu savın henüz bir geçerliliğe sahip olmadığını belirtmek gerekmektedir.

büyük oranda homojen bir tarih varsayımına dayanmaktadır. Bu literatür bağlamındaki pek çok teze göre, tek bir kökenden çıkan sebep ve sonuç tüm tarihsel süreci şekillendirmiştir. Bu tezler ideolojik bir tartışma olarak önemlidir. Ancak bunlardan kuramsal bir altyapı oluşturmak mümkün değildir. Bu da tarihsel sürecin karmaşıklığı ile ilgilidir (Connell, 1998: 198-199).

Robert William Connell'e göre, Engels'in 1884'te yayımlanan kitabı *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni* de bu spekülative literatürün bir parçasıdır. Ancak masa başında ve eldeki yetersiz kaynaklar ile oluşturulan bu tez (Connell, 1998: 196), uzun zaman ününü korumuştur. Bunun sebebi, erkekler ve kadınlar arasındaki ilişki düşüncesini tarihsel bir yörüngenin içindeki toplumsal bir sistem olarak yorumlamasıdır (Connell, 1998: 51). Bu bakımdan Engels'in kadın erkek eşitsizliğine dair görüşü ideolojik bir içeriğe sahip olsa da tarih merkezli ve toplumsal yapıları ele alan sistemli yapısı ile bu konuyu kısmen aydınlatmaktadır.

Engels'e göre üretim araçlarının erkeğin eline geçmesi eşitsizliğin önemli bir eşiğidir. Onun tarihsel sınıflandırmasında basit aletlerin kullanıldığı, üretim ve geçim alanlarının dar olduğu, kadın ve erkek işgücünün haneye eşit derecede katkı sağladığı bir dönem mevcuttur. Fakat üretim gereçlerinin çeşitlenmesi ve geçim kaynağının erkeğin kontrolüne geçmesiyle erkek, otorite alanını genişletmiştir. Ekonomik katkının haneye etkisi büyük ölçüde erkeğin kontrolüne geçmiştir. Kadın kısıtlı alanlarda hayatı şekillendirirken erkek, gelişmiş üretim ve geçim sisteminin sağladığı ekonomik otoriteyle toplumsal hiyerarşinin baskın öznesi olmuştur. Bu durum, erkeğin sözünün toplumsal hayattaki değerini yükseltmiş ve babadan oğula geçen bir soy sistemi üzerinden özel mülkiyet kavramını erilleştirmiştir. Erkeğe her bakımdan keyfi davranma hakkı veren bu sistemde köleler, fahişeler türemiş ve anne üzerinden aktarılan soy ve mülkiyet önemini yitirmiştir (Engels, 1990: 166-167). Engels'in mülkiyeti temel alan bu tarihsel görüşünü destekleyen öncül tezlerden biri de Rousseau'ya aittir.

Rousseau'nun insanlar arasındaki eşitsizliğin nedeni olarak gösterdiği özel mülkiyet kavramı, kadın ve erkek cinsiyetleri arasındaki eşitsizliğin açıklanmasında dikkate değer bir görüştür. Bir şahsın herhangi bir varlık üzerinde iddia ettiği hak ve kurduğu otoriteye karşılık gelen özel mülkiyet, yerleşik hayatın getirdiği kültürel ve sınıfsal bir düzenin parçasıdır. Rousseau, bir toprağın etrafını çitle çevirip o toprak

üzerinde hak iddia eden ve bunu kabul ettiren ilk insanın uygarlığın kurucusu olduğunu ifade eder (Rousseau, 2020: 133). Ona göre özel mülkiyet uygarlığın doğduğu yeni bir düzenin başlangıcıdır. Doğa halinde yaşayan insanlar alternatif bir hayat tarzına sahip olmadıklarından eşitsizlik kavramı bu topluluklarda geçerli değildir. Özel mülkiyet ile ortaya çıkan kurumlar ve alternatif yaşamların fazlalığı ile eşitsizlik oranı da artmıştır. İnsanları birbirine muhtaç eden de edindikleri mülkiyet ve kurdukları karmaşık organizasyondur (Rousseau, 2020: 128-129). İşte kadın erkek eşitsizliği de bu özel mülkiyet edinimiyle başlamış ve zamanla hiyerarşik bir düzenin parçası olmuştur. Kadın, sınırlı bir alanı kontrol ederken erkek, tarımsal devrimle şekillenen mülkün sahibi olarak kamusal alanı şekillendirmiştir (Rousseau, 2020: 139).

Bu eşitsizliği materyalist bakışın yanında ontolojik bir düzlemde ele alan bir görüş de Simone De Beauvoir'e aittir. Ona göre tarihsel materyalist yaklaşım, bir ölçüde geçerli olmasının yanında yetersizdir. Beauvoir, bu eşitsizliği insanın bilincinde yer alan kökensel bir *Başka* ve bu *Başka*'ya hâkim olma düşüncesine bağlı ontolojik bir fikirle açıklamaktadır (De Beauvoir, 2021: 84-85). Ona göre kadının ötekiliği, ontolojik bir meseledir ve erkeğin kadına hâkim olma istenci *Başka*'ya egemen olma⁴ gibi varoluşsal bir dürtüden kaynaklanmaktadır (De Beauvoir, 2021: 85).

Sonuç olarak kadın erkek eşitsizliğine ve kadının ikincil konumunun ortaya çıkışına dair yetersiz delillerle desteklenen pek çok görüş vardır. Bu tartışmalı görüşler arasında Engels'in tarihsel bir yörüngede, toplumsal ilişkileri esas alarak öne sürdüğü tez ortaya koyuluş biçimi bakımından önemlidir. Ancak tarihin karmaşık ve tesadüfi yapısı gereği tek neden olarak ele alınmamalıdır. Burada açıklanmak istenen bütün olayları tek bir kökene bağlamak değildir. Tüm bu tezler büyük veya küçük oranda tarihsel süreci şekillendirmiş olabilir. Bu bölümde öne çıkarılmak istenen, kadın ve erkek arasındaki pek çok dinamiğin şekillendirdiği eşitsizliğin temsili tablosunu ortaya koymaktır. Bu

⁴ Beauvoir bu durumu bir araya gelen iki gücün birbirine üstün gelme isteğinden kaynaklanan ve sonunda ayrıcalıklı olanın zaferi ile sonuçlanan bir süreç olarak açıklamaktadır. Ona göre erkek her anlamda üstün gelme istencine sahiptir. Erkek, hayatını tehlikeye atan ve tür için mücadele eden; geleceği inşa eden, doğaya ve kadına üstün gelebilmiş bir varlıktır. Bu durum karşısında kadın -sahip olduğu tüm cinsel mucizelere rağmen (doğum, emzirme, vs.)-, erkeğe karşı herhangi bir üstünlük kuramamıştır. Çocuğa ve soya pek değer verilmeyen ilkel toplumlarda yaratmanın gücünü idrak edemeyen kadının faaliyetleri, toplumun devamlılığı veya insanlık için birer etkinlik, inşa faaliyeti olarak görülmemiştir çünkü bunlar yerine getirilmesi gereken doğal işlevler şeklinde algılanmıştır (De Beauvoir, 2021: 93-94).

temsillerin kadının miras ve soy aktarımında söz sahibi olduğu toplumsal yapıların, kadın erkek ilişkileri bağlamında görece eşit ve kadını değerli kılan teşkilatlanmalarına karşı gelişen ataerkil üretimin yansımaları olduğu açıktır. Ataerkil bağlamda sanat üretimi kadını belirli kalıpların içine yerleştirmiştir. Bu kalıplar evrensel niteliklere sahiptir ve birbirini tekrar etmiştir. Kadın kimliğine dair oluşturulan bu sanatsal kalıba, Jung'un arketipler üzerine yaptığı açıklamalar katkı sağlamaktadır. Hint kıtasından Avrupa coğrafyasına kadar uzanan bir alanda benzer kadın kimlik kurguları ile karşılaşmaktadır. Bunların her biri tekrar eden, birbirine benzeyen ve temelde ortak yönlerle sahip arketipal yansımalarıdır.

2.2. Ataerkil Sanat Üretiminde Kadın Arketipi

Jung sanat ve psikoloji arasındaki bağı açıklarken, sanatın bireysel olarak değerlendirilemeyeceğini öne sürmektedir. Ona göre sanat kolektif bir bilinçdışının ürünüdür. Bu kolektif bilinçdışının kökeni en eski anlatılar olan mitlere uzanmaktadır. Bu ilk söylencelerden beri süregelen yazılı ve sözlü anlatılarda sürekli tekrar eden bir takım ortak imgelerden bahseden Jung, bu imgelerin ortak ilkel imgelerden geldiklerini ifade etmektedir (Jung, 2005: 91-112).

Arketip denilen bu ortak ilkel imgelerin oluşumunu insanların varoluşsal düşüncelerine dayandıran Jung, yaratıcı fantezilerle tekrar tekrar ortaya çıkan bu arketiplerin içleri boş eksenler olduğunu söylemektedir. Şekillendirici formlar olup toplumların gelenek, görenek, kültürlerinden bağımsız olarak her toplumda görülebilen bu arketiplerin farkları ise toplumların onlara yükledikleri birincil anlamlardır. Toplumların tecrübeleri ve öncelikleri doğrultusunda içleri doldurulan bu arketipler aynı zamanda pek çok yansıma sahiptir. Anne arketipi, buna önemli bir örnektir. Kişisel anne, süt anne, dadı, kutsal anne (ana tanrıça), bilge kadın gibi yansımaların ortak özellikleri ise *"annelik" ile ilgilidir: dışının sihirli otoritesi; aklın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik; iyi olan, bakıp büyüten, taşıyan, büyüme, bereket ve besin sağlayan* (Jung, 2005: 19-22) kimse olmasıdır.

Kadın da kültürel değeri olan evrensel ve daha kapsayıcı bir arketiptir. Toplumların kültürel yapısına göre farklı anlamlar kazanmıştır. Ataerkil toplumlarda benzer özellikler taşıyan kadın arketipi, bazen kötücül bazen de ideal yönleri ile öne çıkarılmıştır. Bu farklı kimliklerin ortak yönü, kadının eril bir bakış açısıyla ikincil ve

öteki olarak tanımlanmasıdır. Kadın tehlikeli yönleriyle öne çıkarılıyorsa bu durum ataerkil kamusal düzene aykırılığın ve tehdit oluşturmaktan kaynaklanıyordur. Ataerkil yerleşik düzene karşı aykırılık ve bu düzenin birincil öznesi olan erkeğe karşı bir tehdit varsa bu, kadının öteki ve ikincil olmasını gerektirir. Aynı şekilde erkeklerin bakış açısıyla idealize edilmiş bir kadın kimliği de toplumda öteki ve ikincil konumdadır. İdeal olan kadın kimlikleri, ataerkil toplumun kurallarına uyan ve sorumluluklarının bilincinde olanlardır. İdeal kadın, ataerkil düzene uyum sağlamalıdır. Bu sebeple davranışları, birincil özne olan erkeği memnun etmek üzerine şekillenir. Bu davranışlar eril kurallar ekseninde şekillenmektedir. Bu sebeple kadın, yine ikincil konumdadır. Genel bir tanımla kadın kimlikleri toplumda ikincil ve öteki olandır. Pek çok kültür çevresinde de kimlik üretimi bu bağlamda şekillenmiştir.

2.2.1. Hint Kültüründe Kadın Kimlikleri

Eski Tibet mitlerinde ruhanî bir kimliğe sahip toprak, kontrol altına alınması gereken hem yıkıcı hem dengeleyici bir güç olarak kadın ile özdeşleştirilmiştir (Neumaier-Dargyay, 2006: 122-123). Kadın bedeni, doğurganlığı bağlamında yaratılış mitlerinde önemli bir motif olarak yer almıştır. Hint geleneğinde de pek çok kültürde olduğu gibi kadın bedeni olumsuz yönleri ile öne çıkarılmıştır. Aybaşı kanı, kirliliğin bir göstergesi olarak kabul edilmiştir. Vedik-Brahmanik metinler, aybaşı gören bir kadına veya bir lohusaya dokunulduğunda yıkanarak arınılabileceğini ifade etmektedir. İndra ve Gautama Buddha, annelerinin *yoni*'sinden⁵ kaçınıp yan tarafından doğarak eril güç ve kutsallığa erişmişlerdir (Chawla, 2006: 256). Kadın bedeninin doğal işlevlerini veya kadının tabiatını küçümseyen bu görüş, Hint edebî metinleri arasında en bilinenlerden biri olan *Şukasaptati*'de fikirsel altyapıyı oluşturmaktadır.

Eserde, bir tüccarın oğlu gemi seyahatine çıkar ve karısı Prabhâvati kocasının ardından aşk arayışına girer. Biriyle buluşmak için evden çıkacağı sırada kocasının kuşu tarafından uyarılır; papağan, kadına gittiği takdirde olacakların sonucuna katlanıp katlanamayacağını sorar ve kadın evde kalarak papağanın anlatacağı hikâyeleri dinlemeye başlar. Burada papağan eril düzenin bir temsilcisi olarak kendince kadının namusunu korumuştur (Şukasaptati, 2020: 10-11). Bu anlatılar şekil değiştirerek fakat

⁵ *Yoni*; vulva, kadın dış genital organı anlamında kullanılmıştır.

benzer fikirselsel alt yapı ile toplumdan topluma aktarılmıştır. Kurgular çoğu zaman benzer ana eksendedir. Kadın, beden ve cinsellikle sınırlandırılmıştır; erkek, ya kadının üzerinde tahakküm sahibi güçlü bir otorite ya da kadının hilelerine kurban olmuş alay konusu mizahî bir objedir. *Şukasaptati*'de de cinsellik, yer yer mizahî bir yöntemle ele alınmıştır.

59-60-61. hikâyeler incelendiğinde; bu çalışmanın konusunu destekleyecek budala bir erkek, iffetsiz bir eş, müstehcen ve mizahî cinsel sahne tasvirleri olduğu görülmektedir (*Şukasaptati*, 2020: 93-100). Hikâyelerin ortak teması kadınların iffetsizliğidir. Bunun yanına erkeklerin kadınlara ve şehvete karşı budala tavırları eklendiğinde hikâyeler, müstehcen içeriklerin yanı sıra mizahî bir karaktere bürünmektedir. Bu mizahî erkek tasvirleri, olumsuz kadın tiplerinin bir tamamlayıcısı durumundadır. Bir şema olarak pek çok kurguda yer almaktadır. Hint anlatıları; köklü bir yazılı ve sözlü geleneğin parçaları olarak kadınların iffetsizliği, budala erkek tipleri, müstehcen mizahî anlatım şekilleri ile Yakındoğu'da ve çok daha geniş coğrafyalarda etkili olan bir güce sahiptir. Birincil kaynak olmasa dahi aktarım yoluyla geniş bir alanda tesir gücüne sahip bu gelenek, yazılı ve sözlü kaynaklar bağlamında başvurulacak önemli örneklerle sahiptir. Bu sebeple Antik Yakındoğu'nun da bir ölçüde kaynağı olarak gösterebilecek köklü Hint geleneğine değinmiş olmak, diğer coğrafyaları takip etmek açısından önemlidir.

2.2.2. Antik Yakındoğu Kültüründe Kadın Kimlikleri

Kadın temsillerinin kültürel sürecini izleyebilmek için Doğu ve Batı kültürlerinin kesişim noktası kabul edilebilecek Antik Yakındoğu coğrafyasındaki temsiller ele alınmalıdır. Antik dünyada kadın rolleri söz konusu olduğunda ve sanatsal yansımaları tartışıldığında kadın bedeni her açıdan ön planda olmuştur. Mezopotamya, diğer uygarlık merkezlerine göre kadın bedeninin tasviri açısından daha belirgin bir üsluba sahiptir. Erkek kas yapısı veya belirli eylem ve pozisyonlarıyla tasvir edilirken; kadın, genital bölgeleri de dâhil olmak üzere vücudunun tüm çıplaklığıyla teşhir edilerek cephesel bir pozisyonda gösterilmiştir. Sümer ve Akad dillerinde cinsel organlara karşılık gelen kelimelerin çokluğuna rağmen vücudun çıplak halini karşılayacak bir kelime bulunmaması, çıplaklığın giyinik olmak kadar normal olduğunun göstergesidir. Modern anlatı cinsel organları örtülü bir şekilde sunarken bu diller, doğrudan temel anlamları ile

kullanmıştır. Bunlar herhangi bir uygunsuzluk ifade etmemiş, hatta övgü ifadeleri olarak kullanılmıştır.⁶ (Bahrani, 2018: 89-95). Antik Yakındoğu’da kadın çıplaklığı caziptir.

Mitler bağlamında Mezopotamya’nın Ana Tanrıçası İnanna ya da İştar; erotik cazibenin en güçlü temsilidir. Cinsel cazibenin de öfkenin de merkezinde o vardır. (Bahrani, 2018: 97). Gılgamış’a âşık olan ve onunla birlikte olmak isteyen Tanrıça İnanna, geri çevrildiğinde çok öfkelenmiş ve intikam almak istemiştir. İntikam için babası Tanrı Anu’dan Gök Boğası’nı istemiştir. Gök Boğası’nın verilmediği takdirde yeraltının kapılarını kırıp ölüleri salacağına ve sağ insanları yedireceğine dair şantaj yapmıştır (Gılgamış, 2021: 60).

Buna benzer başka bir Mezopotamya kadın temsili Babil yaratılış destanı olan *Enuma Eliş*’te görülmektedir. Yarattığı genç tanrılar gürültü yapıp huzurunu bozduğunda Tanrı Apsu eşi Tiamat’a onları yok etmek istediğini söyler. Bu haberi duyan genç tanrıların içinden Ea adındaki tanrı Apsu’yu öldürür. Bundan sonra Tiamat’ın kimliğinde değişim olur. Kocasının kaybına öfkelenen Tiamat, genç tanrılara karşı savaş açar. Tanrıça Tiamat öfkenin sembolü olmuştur. Bütün tanrılar Ea’ya karşı Tiamat’ın tarafına geçer. Anlatının bundan sonraki bölümlerinde Tiamat, baş kahraman ve Ea’nın oğlu Marduk’un karşısında anti-kahraman olarak yer alır (Heidel, 2000: 33-63). Kutsal Tanrıça Tiamat’ın dengi olmayan erkek rakibi karşısında kötücül kimliğe dönüşümüne iyi bir örnek olan bu anlatının, kendinden sonra gelen pek çok anlatıyı da etkilemiş olması muhtemeldir.

Bu anlatılara bakıldığında kadın, beden, cinsellik, öfke, azap gibi kavramların birbiriyle ilişkili olduğu görülmektedir. Kadın cinsellikte baskın kimlik olduğu gibi öfkenin de sembolüdür. Antik Yakındoğu temsillerinde kadın cinselliğiyle övülmektedir ancak kimliği dolayısıyla eleştirilerin de hedefidir. Kadın cinselliği cazibelidir ve bereketin sembolüdür ama bir o kadar da ölümcüldür.

2.2.3. Anadolu Kültüründe Kadın Kimlikleri

En başta kuzeyden gelen Hint-Avrupa akınlarının, daha sonra Batı koloniciliğinin ve Doğu istilalarının hedefi olan Anadolu coğrafyası açıklanmaya çalışılan kadın temsillerin çeşitli şekillerini barındıran niteliktedir. Helenistik dönem öncesi olarak ele

⁶ *Tıpkı ağzı gibi vulvası da tatlı* (Bahrani, 2018: 106).

alınan Anadolu'daki kadın temsilleri, Asur Koloni Çağı da denilen Erken Hitit Dönemi'ne kadar indirilebilir.

Kadın kimliği denildiğinde soylular ve kraliçelerden önce bir temsil niteliği olmasından dolayı tanrıçalar akla gelmektedir. Pek çok araştırmacının hemfikir olduğu konu Mezopotamya tanrı ve tanrıçalarının Hitit toplumuna da intikal etmiş olmasıdır. Fakat tanrıçalar adına çeşitli törenlerin düzenlendiği bilinen bu toplumda, Ana Tanrıça İştâr, bazı yönlerden farklıdır. Hititlerin İştâr'ı, Mezopotamya'nın aşkı ve sevgiyi temsil eden İnanna'sından farklı olarak savaşçı ve erkeksi özelliklere sahiptir. Lavazantiya şehrinin tanrıçası İştâr sadece savaşçı değil, aynı zamanda erkek giyimli biri olarak tasvir edilmiştir. Aynı şekilde Hurrilerdeki Baş Tanrıça Hepat da devlet ve orduların koruyucusu olarak eril bir kimliğe sahiptir (Darga, 2018: 170-208). Hititlerden önce bölgede tanrıça tapınınının güçlü olduğu fakat sonraları kuzeyden gelen Hint-Avrupa akınları ile eril tapınımlar ile birleştiği görülmektedir. HannaHanna, Hepat, Kupapa, Güneş Tanrıçası Arinna gibi tanrıçalar, Hititlerin öncülleri olan Hattilerden beri mevcuttur. Ana tanrıça birkaç metinde, tek egemen olarak tanıtılmaktadır (Stone, 2000: 124). Eril özellikleri ile öne çıkan ana tanrıça, Mezopotamya'daki versiyonu ile karşılaştırıldığında Hitit mitlerindeki kurgularda beden ve cinselliğin daha geri planda kaldığı yorumunu yapmak yanlış olmayacaktır.

Hitit döneminden sonra gelen Demir Çağı; Anadolu'da Urartu, Frigya ve Lidya toplumlarını kapsamaktadır. Bu devirlerde de yazılı kaynakların sınırlı olması sebebiyle arkeolojik bulgulara göre değerlendirme yapılmaktadır. Şahısların ya da kamunun toplumsal yaşamı hakkında sınırlı bilgilere sahip olunan bu Demir Çağı topluluklarından elde edilen bulgularda diğer toplumlarda olduğu gibi idealize edilmiş tiplerle karşılaşılmaktadır.⁷ Kadın, mitolojik ve dinî bir boyutta ele alınmaktadır. Fakat dışıl güç panteonda da eril güçten sonra gelmektedir (Darga, 2018: 241-246).

Anadolu'nun önemli kültür merkezlerinden biri de Lidya'dır. Yakınoğu merkeze alındığında Lidyalı kadın Doğu'dan ziyade Batı'nın temsilidir. Heredot'un aktardıklarına

⁷ Kadın gibi erkek de idealize edilmiş şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu tasvirler eril zihniyetin bir ürünü olarak şekillenmiştir (Darga, 2018: 43). Frazer da kadın ilahların erkekler tarafından yaratıldığını vurgulamaktadır (Frazer, 2018: 228).

göre bu kadınlar evlenene kadar çeyiz paralarını toplayabilmek için kendilerini satmaktaydılar (Darga, 2018: 260). Ticaretin ekonomik yaşamdaki önemli yeri dolayısıyla ve dış dünyaya açık olan Lidya toplumunda çok katmanlı bir toplumsal yaşam olması sebebiyle kadının rolleri çeşitlilik göstermektedir. Bu sebeple hem Yunan hem Mezopotamya etkisinde kalan bu toplumda eklemlenmiş bir yaşam tarzı ve anlayış söz konusudur. (Darga, 2018: 261-262). Yine ilahlar ve soyluların birer temsil olarak ön planda bulunduğu bu toplumda, kadın ve beden ilişkileri söz konusu edildiğinde akla ilk teşhirci Kandaules gelir. Heredot'un anlattıklarına göre; Kral Kandaules karısının güzelliğini, onu çıplak bir şekilde göstererek ispatlamak için en sevdiği askeri olan Gyges'i seçer. Gyges, başta kabul etmez ve şöyle der:

Bir kadın üstünü çıkardı mı utancından da soyunmuş olur. İnsanoğlunun namus kurallarını bulmasından bu yana çok zaman geçmiştir, bunlardan öğrenilmesi gereken bir tanesi de, “yalnız senin olana bak”tı. Bütün kadınlar arasında en güzel olanın seninki olduğuna inanıyorum ve yalvarırım benden bu kadar ağır suç işlememi isteme (Darga, 2018: 260).

Buna rağmen Kandaules, Gyges'i ikna edecek ve kraliçe de kendini izleyen Gyges'i görecektir. Heredot devam eder:

Bu işin kocasının başının altından çıktığını sezinlediği için hiç ses etmedi, utancından açılan yaranın farkına varmamış göründü, ama bunu Kandaules'e ödetmeyi koydu aklına. Zira Lidyalılar da, hemen bütün Barbarlarda olduğu gibi, çıplak görünmek ayıp sayılır, hatta erkekler için bile⁸ (Darga, 2018: 260).

Kraliçe Gyges'i yanına çağırıp şöyle söyleyecektir:

Senin için iki yol var Gyges... Ya Kandaules'i öldür, beni de Lidya Krallığı'nı da al, ya da Kandaules'e hoş görüneyim diye, görmemen gereken şeylere bir daha gözlerini kaldırmaman için, hemen şimdi ölmeye hazır ol. Evet, ikinizden biriniz geberecek, ya seni bu suçu işlemeye zorlamış olan o, ya da beni çıplak görmekle edep dışına çıkmış olan sen... (Darga, 2018: 261).

⁸ Ayrıca *erkekler için bile* şeklindeki bir ifade kullanması, klasik Yunan zihniyetinin makbul olan erkek bedenidir şeklinde ortaya koyduğu algıyı yansıtmaktadır.

Burada kralın, eşinin bedenini teşhir etme arzusu ve Gyges'in ona yalnızca kendinin olana bakmasına yönelik telkinlerinin olumsuz sonuçlanması, kralın eşinin bedenini kendi gücünü veya erkekliğini göstermek için teşhir ettiğini göstermektedir. Heredot'un aktardıklarına göre bu toplumda çıplaklık utanç vericidir. Bu durumun soylu kadınlara yönelik olması da muhtemeldir. Bu hikâyede de kadın çıplaklığının utancı soylu bir kadın üzerinden aktarılmıştır. Bu durum hoş karşılanmamaktadır.

Anadolu, çeşitli kültürlerin barındırdığından keskin çizgilerle bir kadın profili çıkarılamaz. Hititlerde Ana Tanrıça Kubaba savaşçı özellikleriyle ön plana çıkar. Urartu toplumunda daha muhafazakâr bir kadın profili ile karşılaşmaktadır. Anadolu panteonu tanrıçalar bakımından oldukça köklü bir geçmişe sahiptir. Kuzeyli akınlara kadar tanrıçalar inançta önemli bir yer tutmuştur, egemen güç olarak görülmüştür fakat kadının görece önemli olduğu kültürün kaybolmaya yüz tutmasıyla ilahların erilleştiği bir gerçektir. Bu durum, cinselliğin en serbest ifade edildiği Mezopotamya'da dahi kaçınılmazdır. Fakat Anadolu uygarlıklarında kadın cinselliğinin Antik Mezopotamya'dakine nazaran görece tutuculaştığını söylemek mümkündür. Bunda da eril bakış açısının etkisi muhtemeldir. İlahların erilleşmesi ve kadının gözden düşmesinde Antik Yunan'ın etkisi büyüktür.

2.2.4. Antik Yunan Kültüründeki Kadın Kimliklerinin Felsefi Temelleri

Antik Yunan'daki düalist düşünce Platon öncesine dayanmaktadır. Milattan önce altıncı yüzyılda Pythagoras okulunun yayınladığı karşıtlıklar tablosu bunu desteklemektedir. Tabloya göre iyi-kötü, sağ-sol, ışık-karanlık, erkek-kadın gibi kavramlar birbirine karşıt olarak konumlandırılmıştır. Dolayısıyla erkek ve kadın arasındaki zıtlık da bu iki cinsin asla eşit olamayacağının kanıtıdır. Aralarındaki fark erkeğin manevi kudretine karşılık kadının şehvet ve arzularıyla maddi dünyanın bir temsili olmasından gelmektedir. Platon bu görüşü felsefi bir kurama oturtan kişidir. Onun idealar dünyası kusursuzluk demektir. Maddiyat, şehvet, fânîlik ya da insanın dünyevî zevklerine dair ruhtan bağımsız her olgu, olay bu kusursuzluğa gölge düşürmektedir. Aslında Platon kadınlar için eşitliği savunan biridir fakat bu onun ideal dünyası için mümkündür ki böyle bir dünyanın gerçek yaşamın kaba hatlarında mümkün olması, ihtimal dâhilinde değildir. Ayrıca onun eşitlik anlayışına göre kadın ne kadar erkekleşirse -yani şehvetten, cinsellikten, varoluşsal hâllerinden vazgeçerse- o derecede eşitlik

mümkün olacaktır. O ideal devlet düzeni için devletin toplum üzerinde cinsel kontrol sağlamasını, tahakküm kurmak için bir anahtar gibi görmüştür. Bireyselliği en aza indirerek totaliter, merkeziyetçi bir sistem hayal etmiştir.⁹ Kısacası onun için dünyevîlikten uzak; tanrısallığa yakın her türlü eylem, yönelim, sanat, fikir makbuldür (Holland, 2019: 42-45).

Antik Yunan’da aşk söz konusu olduğunda başvurulacak en değerli kaynaklardan biri elbette Platon’un *Şölen* adlı eseridir. Şair ve düşünürlerin karşılıklı diyalogları şeklinde oluşturulan bu eser, Platonik aşk kurgusunun el kitabıdır. Bu diyaloglarda tarif edilen aşkın doğası, tanrısaldır. Erdemli bir duygu olan aşk; ün, şeref gibi kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Aşk duygusuna sahip olan kişi, tanrısına herkesten daha yakın olarak betimlenmiştir. Pausanias’a göre iki tür aşk söz konusudur. Bunlar Aphrodite’nin temsil ettiği halka ait olan aşk ve Uranüs’ün annesi olmayan kızının temsil ettiği göksel aşktır. İkincisi birincisine göre daha eskidir ve erkeklikten pay almaktadır. Bu göksel aşka sahip olan erdemli insanlar kaba duygulardan arınmış ve erkeklere yönelmişlerdir.¹⁰ Bu âşıkların daha fazla erdeme sahip olmak için sevgililerine dalkavukluk ya da kölelik etmelerinde bir sakınca görülmemektedir (Şölen, 2015: 51-59).

Holland’a göre, kadın karşıtlığına bilimsel saygınlık kazandıran kişi ise Platon’un öğrencisi Aristoteles olmuştur. Ona göre kadınların indirgendiği bu ikincil konuma araç olan en kötü örnek Aristoteles’in nesil kuramıdır. Erkeklerin doğası gereği üstünlüğüne, kadınların pasifliğine; erkeklerin hükmeden, kadınların hükmedilen olduğuna; doğan çocuğun erkekse gelişimini tamamladığına, kızsız eksik doğduğuna hüküm veren bu felsefî görüşte kadın, sakat bir erkektir (Holland, 2019: 46-47). Aristoteles’e göre kadının eksik kalmasının başlıca sebeplerinden biri saf akıl denilen “nous”tan yoksun olmasıdır. Saf akıl tanrısai bir lütuftur ve kadınlar bundan nasibini alamamıştır. Çünkü onlar madde

⁹ Sümer ve özellikle Frigya’da Ana Tanrıça’nın adeta bir devlet tanrıçası gibi ululandığı göz önüne alındığında Antik Yunan felsefesinin bunun tam karşıtı bir sistemi uyguladığını görmek mümkündür. Tanrıça kültlerine tapınan eski toplumlar cinselliği hayatlarının merkezine alarak pek çok faaliyetini ona göre düzenlemiştir. Antik Yunan felsefesi cinselliği ve dolayısıyla kadını toplumsal hayattan iterek ya da aşağı bir konuma getirerek bu kavramların toplumsal geçerliğini azaltmaya yöneliktir.

¹⁰ Aristophanes homoseksüel aşkın tarihini ilginç bir yaratılış öyküsüne bağlayarak aktarmaktadır. Bunun bir tercih değil, varoluşsal bir mecburiyet olduğunu söyleyerek kadınlara beslenmeyen aşkı meşrulaştırmaktadır. Hikâyenin içeriği için bakınız: Şölen. (2015). (F. Akderin, Çev.), s. 64-71, İstanbul: Say Yayınları.

dünyasının temsilleridir. Sahip oldukları şehvet ve arzu saf aklın gelişimine engel olmaktadır (Karaca, 2019: 19).

Evrenin uzlaşmaz karşıtlıklar üzerine kurulduğu bu dünyada, Doğu düşüncelerinde olduğu gibi zıtlıklar arasında birbirini tamamlama durumu söz konusu değildir. Hiyerarşik bir eril dişil ayrımı mevcuttur. Hemen hemen dişil olan her şey olumsuzken, eril olan her şey olumludur. Aristoteles'in "sakat erkeği" her türlü eril faaliyetten uzak durmalıdır. Kadınlar siyasetten ve toplumsal düzeni sağlayan kurumlardan ne kadar uzak durursa bu o toplumun yararına olacaktır. Aristoteles'in bu görüşleri kendinden sonraki Doğu ve Batı medeniyetleri üzerinde son derece etkili olmuştur. Platon bu düşüncenin temellerini atarken Aristoteles onun açtığı alanda kadın algısını tekrar kurgulamıştır (Berktaş, 2021: 147).

Doğa-kültür ikiliği, kadın-erkek ikiliği ile bağdaştırılan önemli bir metaforlar bütünüdür. Antik Yunan'da doğa erkeğin sınırlarına işaret etmektedir (Holland, 2019: 35). Kadın, doğa ile özdeşleştirilmiştir ve bu yüzden erkek; kadını sürekli zapt edilmesi, kontrol altına alınması gereken vahşi bir yaşam kaynağı olarak görmüştür. Denetlenemeyen ve kontrol edilemeyen bir kadın kamusal alanda tehlike yaratmaktadır. Bu felsefî görüşlere paralel olarak Antik Yunan toplumunda tüm toplumsal kurallar, kanunlar kadının ikincil vatandaşlığını doğrulamaktadır. Solon Kanunları ile kadınların kamusal alandaki varlığına sınır getirilmiştir; festivallere, cenazelere katılmaları yasaklanmıştır. Yine Solon'a atfedilen bir kanunda -özgür bir vatandaşın başka bir özgür vatandaşı köle olarak kullanamadığı Atina toplumunda bunun tek istinası olarak-, evlenmeden bekaretini kaybetmiş bir kızın babası tarafından köle olarak satılabildiğinden bahsedilmektedir. Demosthenes'in kadınları cinsiyet ve bireyselliklerinden uzak sınıflandırarak tanımladığı şu sözler, Yunan toplumunda kadının ne ifade ettiğini görmek için yeterlidir:

Zevklerimiz için hetaeralarımız, günlük ihtiyaçlarımız için cariyelerimiz ve bize meşru çocuklar verip, ev işlerini yapmak için karılarımız var (Holland, 2019: 38).

Kadını araçsallaştırarak onun cinsel kimliğini yok sayan bu zihniyet, kadının tartışmasız cinsel cazibesi karşısında sanat ve edebiyatta da aynı reaksiyonu göstermiştir. Milattan önce beşinci yüzyıl sona ermeden, Yunan sanatında kadın bedeninin kısmî çıplaklığı nadir görülmektedir. Emzirme dahi yasaklı bir konudur. İdeal güzellik erkek güzelliği olduğundan çıplaklık da erkeğe yakıştırılmıştır. Kadın cinselliğine karşı iğrenme

yazılı metinlerde sıkça dile getirilmiştir. Tıbbi metinlerde aybaşı kanamaları ve doğurganlık olumsuz gösterilmiş, anne sütünden iğrenilmiştir; vulva, domuz gibi alçaltıcı terimler ile tanımlanmıştır¹¹, yaratılış mitlerinde kadına karşı olumsuz bakış vardır (Bahrani, 2018: 137-142). Tanrılar insanlığı cezalandırmak için Pandora adında bir kadın yaratmış, onu fahişelik vasıflarına büründürmüştür. Kendisine çeyiz olarak verilen ve hiç açılmaması emredilen küpün kapağını kaldıran Pandora, tüm kötülüklerin sebebi olmuştur (Holland, 2019: 28-29). Bu şekilde Antik Yunan kadını hemen hemen tüm kötülüklerin kaynağı olarak görmüştür. Bir toplumun kolektif zihinsel dünyasını anlayabilmek için o toplumun sanatsal temsilleri incelenmelidir. Antik Yunan dünyası bu konuda hem görsel hem plastik hem de yazılı pek çok kaynağa sahiptir.

2.2.4.1. Antik Yunan Kültüründe Kadın Kimlikleri

Antik Yunan anlatılarında Anadolu coğrafyasına ait Kibele'nin önemli bir yeri vardır. Ona bağlı anlatılar incelendiğinde olumsuz kadın kimliğine dair güçlü bulgulara rastlanmaktadır. Kibele ve Attis söylencelerine bakıldığında göze çarpan ilk olay, hadım olmasıdır. Arnobius, Pausanias, Ovidius tarafından aktarılan bu olay, pagan ve Hristiyan dünyada çokça işlenmiştir. Attis ya sadakatsizliğinden dolayı ya da Kibele ile aralarına giren bir yabancıdan dolayı kendini hadım eder ve kan kaybından ölür. Pausanias ve Arnobius'a göre buna üzülen Tanrıça, Zeus'a sevgilisinin bedenini muhafaza etmesi ve rahiplerinin Attis'i takip ederek hadım olmaları hususunda yalvarmıştır (Roller, 2004: 235). Yunanların Kibele'yi sevgilisinin erkeklik organına mâl olan zalim biri olarak göstermeleri ve olumsuz bir kadın profili çizerken bir taraftan da Attis'in cinsel organının kesilmesiyle yarı gülünç bir imaj yaratmaları önemlidir.

Yunan edebiyatı incelendiğinde erken dönem Yunan komedyelerinde aşk duygusunun yer almaması ana odağın aşk olmamasından kaynaklanmaktadır. Aşk, bireysel ve mahrem bir duygu olarak kamusal alanda yaşanmamalıdır. Ancak dar bir dinleyici kesimini kapsayan ve seçkin kitlelere sunulan aşk şiirleri vardır. Bunun dışında geniş dinleyici kitlelerine hitap eden korolarda aşk teması neredeyse yok gibidir. Sophokles'in kadınları büyük rollere sahiptir fakat bu kadınların aşktaki rolleri küçüktür.

¹¹ Antik Mezopotamya'da vulva sansürlenmeden değerli taşlara benzetilerek övülürdü (Bahrani, 2018: 94-95).

Sophokles için öne sürülen yorumlardan biri onun âşık karakterlerinin kardeş olmalarıdır. Bu şekilde şehvet unsuru ortadan kalkmaktadır. Bir diğer trajedi yazarı olan Euripides, her yönden kadınlığı belirgin karakterler yaratmıştır. Fakat güçlü bir şekilde dramatize edilmiş bu kadınlar bile bir erkeğin aşkına sahip olamamıştır. Euripides'in kadınları bir erkeği nasıl baştan çıkarabileceğini düşünen, saf bir aşka layık olamayacak kadınlardır (Benecke, 1896: 38-54).

Menander kahramanına; *karısına okuma-yazma öğreten koca, hiç de iyi bir şey yapmış olmaz; sadece bir yılanın zehrine zehir katmış olur*, dedirtirken kadın karakterlerin zayıf durumunu kastetmiştir (Holland, 2019: 36). Euripides'in *Medea*'sında kocasından intikam almak isteyen kadının çocuklarını katletmesi, Aeschylus'un *Agamemnon*'unda Truva'ya savaşa giden kocasına ihanet ederek yeni sevgili bulan Clytemnestra'nın kocasını öldürerek devlet yönetimini ele geçirmesi, Sofokles'in *Electra*'sında Agamemnon'un kızının kardeşi Orestes'i kandırarak annesini öldürmeye ikna etmesi ve yine Euripides'in *Bacchae* adlı trajedisinde Dionysus taraftarı kadınların yağmacı Amazon kadınlarına dönüşümleri; ataerkil Yunan toplumunun kadın karşıtı satirik üslubunun önemli örneklerindendir (Holland, 2019: 40). Euripides'in *Hippolyta*'sındaki şu sözler çağın ve toplumun düşünce dünyasını tam anlamıyla yansıtmaktadır:

Lanet size! Benimle alay edilse de kadınları aşağılamaktan hiç vazgeçmeyeceğim. Çünkü onlar her zaman baştan aşağı kötüler. Onları edepli olmaya eğitmeyenler, izin versinler de gelecekte onları da aşağılayayım (Holland, 2019: 41).

Sonuç olarak milattan önce beşinci yüzyılın sonuna kadar kadın ve erkek arasındaki aşk duygusu zayıf ve temelsizdir. Kadınlar erkeklerin gözünde o kadar değersizdir ki hayvanî bir ilişki olarak görülen tensel ve şehvî ilişkiler dahi az işlenen konulardır (Benecke, 1896: 68-69). Benecke'ye göre, Kolofonlu Antimachus ilk defa yeni bir üslup oluşturmuş ve kadına, evliliğe olan bakışı romantik bir konsepte oturtmuştur. Bunlar Yunan şiirinin romantizm bağlamındaki yeni prensipleridir (Benecke, 1896: 108).

Antimachus gibi istisnalar dışında tüm bu aşırılıkların devamında Antik Mezopotamya'nın kadın cinselliğini hiç mahcup olmadan teşhir eden sanat anlayışı,

Helenizm dalgasıyla yeni boyutlar kazanmıştır. Karşılıklı bir etkileşim halinde olan iki kültür çevresinde de sanatsal bakış açılarında değişimler yaşanmıştır. Antik Yunan'da ayıplı konulardan biri olan kadın bedeni ve çıplaklığı, Helenistik akınlardan sonra eskisine nazaran daha rahat işlenen bir konu olmuştur. Fakat buna rağmen Mezopotamya'da olduğu gibi doğrudan ve açık cinsel tasvirler yoktur.¹² Mezopotamya, olağan kadın cinselliği tasvirlerindeki rahat tutumuyla açık ara öndedir. Helenistik dönemler ile Yakındoğu'nun cinsel cazibe odağı, kısmen kadından erkeğe geçmiştir. Hermafrodit denilen çift cinsiyetli tasvirler şekillenmeye başlamıştır. Aynı şekilde Yunan dünyasında birtakım tabular sarsılmaya ve emzirme gibi yasaklı temalar işlenmeye başlamıştır. Ancak kadın heykelleri çoğu zaman kıyafetleriyle ve genital bölgeleri örtülerek tasvir edilmiştir. Bu karşılıklı etkileşim ile kadın cinselliğine yönelik algılar birbirine yaklaşmıştır. Bu algılarla oluşturulan temsiller, her şekilde eril zihniyetin ürünleridir. Fakat Mezopotamya'nın kışkırtıcı ve açık cinsellik algısı, kadının cinsel cazibesini çoğu zaman öne çıkarırken Yunan dünyasının namuslu ve yumuşak başlı kadın cinselliği sansürlenerek inşa edilmiştir. (Bahrani, 2018: 163-166).

Zenannâme'nin de bağlamını oluşturan mahallî eserlerde kadın ve şehvet söz konusu olduğunda nasıl mizah devreye giriyorsa Yunan komedyası da bu duruma benzer süreçlerden geçmiştir. Benecke Yunan komedyasını politik, toplumsal, romantik olarak sınıflandırmıştır. Politik komedyada kadını ele almazken toplumsal komedyada kadını eril yaşamın içindeki bir figür olarak betimlemiştir. Romantik komedyanın konusu ise kadındır. İlk ikisi ilkel komedyanın doğal bir sonucu olarak gelişirken romantik komedyada kasıtlı bir girişim olarak değerlendirilmektedir. Aristophanes'te kadınlar ahlâksızlığın araçlarıdır. Gerçekleştirdikleri eylemler ancak düzen karşıtı bir durum olduğunda başarılı olmaktadır. Aristophanes'in kadınları, alay konusudur (Benecke, 1896: 118-134).

Komedyanın kökenini fallus şarkılarına dayandıran Aristoteles'in görüşleri (*Poetika*, 1987: 19) dikkate alındığında, Yunan komedyasında ciddi bir yer işgal eden cinsel temalar açıklığa kavuşmaktadır. Orta dönem komedyası politik konuların azaldığı

¹² Tüm bu olağan tasvirlerle karşılık Yakındoğu'da kadın bedeni ve cinselliği övgüler gibi eleştirilerin ve propagandaların da malzemesi olmuştur. Savaş sahnelerinin tasvirlerinde kadın bedenleri aracılığıyla düşman küçük düşürülmeye çalışılmıştır. Cinselliği her ne kadar değerli görülse de kadın, her teşkilatlı ve kompleks toplumda olduğu gibi bu toplumlarda da ikinci sınıf vatandaştır. Anaerkil bir düzen söz konusu değildir (Bahrani, 2018: 219).

ve sonuç olarak kadın karakterlerin ön plana çıktığı bir süreci ifade etmektedir. Bu aralık; mitolojik hikâyelerin parodilerinin yapıldığı, erotik unsurların belirginleştiği, platonik aşkın alaya alındığı bir dönemdir. Övülen aşk şehvetlidir ve şehvet içermeyen aşk, alaya alınmaktadır. Bunun yanında aile hayatı da alay konusu olmuştur (Benecke, 1896: 150-164). Temaları, karakterleri ve hedefleri bakımından Osmanlı mizah edebiyatı ile benzerlik gösteren Yunan komedyası, bu bağlamda önemli bir etki alanına sahiptir.

2.2.5. İbrani Kültüründe Kadın Kimlikleri

Ana tanrıça kültleri uzunca bir süre Akdeniz dünyasının parçası olmuştur. Kadın karşıtı görüşlerin sistematik bir hal aldığı Antik Yunan dahi bu inançların önemli merkezlerinden biridir. Fakat Merlin Stone'nin tarihçi L. R. Farnell'dan aktardığına göre; *Akdeniz'in Eski Dünya Dinlerinin, İbranilerinki dışında hepsi, yaşamı üretme sürecine kutsal gözüyle bakıyor, en azından bunu tanrıya karşı geliş ya da saygısızlık saymıyordu* (Stone, 2000: 179). Sonuç olarak yaratma işlevinin kutsiyeti, dolayısıyla doğurgan kadınların başrolde olduğu inanç sistemleri; İbranilerin eril ve tek tanrılı inançlarına üstünlük sağlayamamıştır. İbraniler, tek tanrılı dini hâkim kılmaya eski tanrıça tapınımlarını tahrip ederek başlamıştır. Bu tapınımların en dikkat çeken ve *tehlikeli* tarafı ise kadınlara sağladığı özerk cinsel rollerdir. Cinsel özerklik, bereket amaçlı doğurganlığın önemini öne çıkaran bu tanrıça kültlerinin ataerkil sistem tarafından tehlikeli görülen yanlarından biridir. Bu cinsel özerklik, oluşturulmaya çalışılan eril inanç sistemi karşısında dişil tapınımları ve yaşam tarzlarını diriltme tehlikesi barındırması açısından eril kamusal düzene karşı tehdit oluşturmaktadır. İbraniler bu tehlikeyi bertaraf etmek amacıyla ötekileştirilmiş kadın temsiller yaratma konusunda en az Antik Yunan toplumu kadar ileri gitmiştir¹³ (Stone, 2000: 202-203).

Bu temsiller kadının aşağılık, kandıran, felakete sürükleyen bir varlık olduğunu pek çok öncülü gibi tekrar etmektedir. Bunların ilk örneği, cennetten düşüş mitinin sebebi olan Havvâ'nın hikâyesidir. Kadın cinselliği, *Tekvin*'de kadın ve erkeğin hatasına karşılık bir cezadır (Berktaş, 2021: 80-81). Yasak meyveyi yiyen kadın ve erkek, birden

¹³ Eski Yunan'daki aşağılık ve eksik kadın algısını İbranî teolojisiyle birleştiren kişi Yahudi düşünür Philon'dur. Philon, kadın ve erkek cinslerinin ayrımının doğal bir sebepten kaynaklandığını iddia ederek bunu meşrulaştırmaya çalışmıştır. Ona göre kadın-erkek eşitsizliğinin kökleri bir doğa kanunudur, kültürel sebeplerden kaynaklanmamaktadır (Berktaş, 2021: 150).

bedenlerinin ve cinselliklerinin farklılığını idrak etmiştir. Tanrı onları bulduğu zaman cinsel organları incir yaprakları ile örtülü durumdadır. Havvâ'nın bu kışkırtıcı imgesi İbrani literatüründe bir uyarı niteliğindedir. İlk cinsel bilinci uyandıran kişi kadındır, bu sebepten İbraniler de cinsel dürtüleri kadının ayıbı olarak görmüştür (Stone, 2000: 243-244).

İbranîlerin dinî efsanevi anlatılarla iç içe geçmiş olan tarihinde bu gibi kadınları, felaketin kaynağı olarak gösteren öyküler çoktur. Uzun süre yeni dini kabul etmeyen ve eski tanrıça inancının çeşitli taşkınlıklarına devam eden İzebel'in öyküsü diğer kadınlara uyarı ve ibret niteliğindedir (Stone, 2000: 212). Yuhanna'nın başının kesilmesine sebep olan Salome, Samson'un gözlerine mil çekilmesine ve Filistinlilere esir düşmesine sebep olan Delilah, Yusuf'un zindana atılmasına sebep olan ve ismi *Tevrat*'ta verilmese de İslamî literatürde Züleyha olarak tanınan kadın gibiler de olumsuz kadın temsillerine örnektir. Bu kadınlar yanlarındaki erkekleri felakete sürükleyen, kaos yaratan kimselerdir. Hepsinin ortak yanı ise kışkırtıcı derecede güzel ve cinsel açıdan kusursuz olmalarıdır. Erkekleri tuzaklarına düşürdükleri vasıflarının karşı konulamaz cinsellikleri olması, onları kendi kültür dairelerinde felaket zincirinin birinci halkası olan Havvâ' ya bağlamaktadır.

Sonuç olarak bu tarihî kadın kimlik kurgularının eril otoritenin güçlenmeye başlamasıyla ortaya çıktığı ve toplumsal rolleri meşrulaştırma amacıyla üretildiği görülmektedir. Bu öteki ve ikincil kadın kimliklerinin bir devamı olan Osmanlı yüksek zümre edebiyatındaki kadın kimlik kurguları geleneğin bir başka ifadesini temsil etmektedir. Erken devirlerde üretilmeye başlanan tercüme ve yarı tercüme niteliğindeki eserlerde ideal kadın kimlik kurguları inşa edilmiştir. Kadınların erkeklerle ne tür ilişkilerde bulunması gerektiğinin ataerkil bir yorumu olan bu idealleştirmeler sonucunda, ahlâk temelli kadın kimlikleri üretilmiştir. İkinci planda olan, varlığı eril rollerin ekseninde şekillenen, iffetli ve ahlâkî normların öznesi olan kadın kimlik kurguları oluşturulmuştur.

2.2.6. Osmanlı Yüksek Zümre Edebiyatı Bağlamında İdeal Kadın Kimliği

Osmanlı yüksek zümre edebiyatı bağlamında üretilen kadın kimlik kurguları, geleneksel söylemin devamı niteliğindedir.¹⁴ Kadının öteki ve ikincil olma durumu bu kurgular bağlamında ideal roller çerçevesinde işlenmiştir. Bu kimlikleri değerlendirmek için yüksek zümre edebî geleneğinin kuruluş aşamalarında kaleme alınan tercüme ve yarı tercüme aşk hikâyelerine bakılmalıdır. Yüksek zümre edebiyatında aşk denildiğinde klasik işkânemeler akla gelmektedir. Avrupa edebiyatlarındaki şövalye aşkına denk düşen bu mesnevilerin kaleme alınma amacı hükümdar çocuklarına yol göstermektir. Eserlerde kadın ve erkek aşkı işlenmektedir ancak esas amaç kadın ve erkek arasındaki doğal aşkı anlatmaktan ziyade erkeğin sevgili tercihinde, sevgilisiyle ilişkisinde ona yol göstermektir. Hükümdar çocuklarına nasihat vermek ve yol göstermek amacıyla kaleme alınan bu eserlerde aşk, araçsallaştırılmıştır. İşlev ön plandadır. (Tezcan, 2016: 14-16). Dolayısıyla kimlikler bu bağlamında değer kazanmaktadır. İdeal roller, kadın ve erkek ilişkilerini şekillendirmektedir. Klasik kurgularda âşıklık halleri cinsiyet yerine ideal ve ahlâk temelli rollerin ön plana çıkması ile aktarılmıştır. Eserlerde âşık, maşuk, rakip gibi klasik roller vardır ve bu rollerin üstlendiği sınanma, acı çekme, vuslat gibi kalıp anlatımlar söz konusudur ancak cinsiyet rolleri geri plandadır (Bilgin & Kılınç, 2022: 167).

¹⁴ Çalışmada Osmanlı sahasına kadar olan bölümlerde Türk-İslam kültürü dışındaki kültür çevrelerinde oluşturulan kadın temsillerine örnekler verilmiştir. Türk-İslam kültür çevresinde üretilen temsiller, Osmanlı yüksek zümre edebiyatı bağlamında üretilen örneklerle ele alınmıştır. Bu sebeple İslami çerçevede üretilmiş temsiller başlığı tekrara düşmemek için açılmamıştır. Ancak akışı bozmamak kaydıyla bu kimliklerin İslami anlayıştaki kökenine dair birkaç bilgi verilebilir.

Bazı araştırmacılara göre kadın haklarını genişleten İslam dini, kimilerine göre Cahiliye dönemindeki kadın haklarını daha da daraltmıştır (Berktaş, 2021: 116-121). Bu tartışmalı konunun yanında tartışmaya açık olmayan tek bir durum vardır: İslam, kadın ve erkek için sınırlar çizmiş, kadına ev ve aile sınırları içinde görevler biçmiştir (Berktaş, 2021: 123). En önemlisi İslam, ümmetçi yapısı gereği bireyi göz ardı etmiş ve bireysel, denetlenemez tutkuların bir öznesi olan kadını ümmet ya da kamusal yaşam için tehlike olarak görmüştür. Bu sebepten dolayı örtünmenin odağı da kadın olmuştur (Berktaş, 2021: 114-115). Bu görüşlerden de anlaşılacağı üzere kadın ve erkeklerin birbirleriyle ilişkileri, bir ölçüde sakıncalı görülmüştür. Bu diğer kültür çevrelerindeki anlayıştan çok da farklı değildir. Osmanlı sahası Türk edebiyatının ilk çeviri eserlerinden olan Kabusnâme'de yaz mevsiminde kadınlarla, kış mevsiminde erkeklerle ilişkiye girilmesi gerektiği ve bunun sağlık amacıyla yapılmasının öneminin vurgulanması (Kabusnâme, 2006: 96) kadınlarla erkeklerin yaşadıkları ilişkiye tıbbi bir amaca bağlı olarak dahi sınır getirildiğinin bir göstergesidir. Osmanlı yüksek zümre edebiyatı da bu fikirler üzerinde yükselmiştir.

İşlevselliğin ve ideal kimliklerin öne çıktığı bu klasik kurgularda, hâkim bakış açısı erildir. Bunun sebebi eserlerin kaleme alınma amacının erkeklere yol göstermek olmasıdır. Bu şekilde kurguların odağında eril roller bulunmaktadır. Kadın rolleri, bu eril rollerin ekseninde şekillendirilmiştir. Nuran Tezcan’a göre doğal bir aşktan yoksun olan bu eğitici aşk hikâyelerinde şehvet, uzak durulması gereken bir histir. İşknâmeler aracılığıyla hükümdar çocukları ve dolayısıyla erkekler, insanı zaafa sürükleyen ve kötü işlere bulaşmasına yol açan şehvete karşı uyarılmaktadır. Kadın kahramanlar, şehvet gibi tehlikeli hislere karşılık erkeğin yanına layık olabilmek için sürekli sadakat testlerinden geçirilmektedir. Erkeklerin ideallerindeki kadınlar soy bakımından üstün, şehvete kapılmayan, yetenekli hatta eril yeteneklere ve davranışlara sahip tipler olmalarıyla uygun birer eştir (Tezcan, 2016: 19-22). Kadınların rolleri ve cinsel kimlikleri erkeklerin hayatına olumlu katkılar sağlayacak şekilde kurgulanmıştır.

Fatma Sabiha Kutlar’ın tespitlerine göre, bu aşk hikâyelerinde olay örgüsü içinde cinselliğe yönelik alınması gereken tüm tedbirler kadına aittir. Kadın her türlü yanlış hareketten bizzat sorumludur ve toplumun ahlâk değerlerini koruması gereken de kendisidir. Erkek zaman zaman doğası gereği cinsel hazlarına yenik düşebilir fakat kadın bu konuda temkinli olmalıdır (Kutlar, 2002: 94-96). Şeyhî’nin *Hüsrev ü Şîrîn* adlı eserindeki Şîrîn bu sebepten evlilik öncesi herhangi bir ilişkiden ve şehvetten kaçınması konusunda Mehîn Bânû tarafından uyarılmıştır:

*velî korhum bu çerb edüp zebânı
yêye helvâ-yı şîrîn râyegânî*

*muhabbet zâyil ola çün ‘arâzdur
hakîm eydür ki şehvânî marâzdur*

*çü gönli kuşu dère dâne senden
kona ayruğ budâğa oşana senden*

*çürütme dâneşi bitmekden öñdin
tennûra düşmegil etmekden öñdin* (Şan, 2017: 273).

Hüsrev ile meclislerde buluşan, sarılıp öpüşen Şîrîn, sevgilisi sarhoşluğun etkisiyle ona meyledince onu uyarmıştır:

*ururken germ şeftālūya dendān
ele girdi turunc u nār-ı bostān*

*dutar ol ēki nārı eyle muḥkem
ki olur gül deste bigi pīç ü derhem*

*ögüş zūr ētdi Şîrîn-i cihāngîr
ki şîrûn pençesinden çıkdı naḥcîr*

*görür Pervîzi germ-dil tēz-şûret
dēdi serdāne şûretten zarûret*

*ne ḥācet böyle göñlün germ kılmak
beni gendüzüñe bî-şerm kılmak*

*çü ḥāce fuḥş ēde güftārlarda
ḥayā kılmaya ḥizmetkârlarda*

*dürüşüp gendüzüñe vërme teşvîş
ki benden olmayınca gelmez ol iş*

*ne bunca ben za 'îfe erlenürsin
neçe bir 'avrata 'anterlenürsin (Şan, 2017: 320).*

Aşk mesnevilerinde, kadının iffetli rollerle öne çıktığı bu gibi tasvirlerin yanı sıra cinsel kimliğin öne çıkarıldığı sahneler de mevcuttur. Evlilik ile gerçekleşen erotik ilişkiler metaforik bir dille ifade edilmektedir.¹⁵ Kadının toplum nezdindeki edilgen rolü

¹⁵ Kadının idealize edildiği bu tür metinlerde hoş karşılanmayan bir konu olan şehvet veya cinselliğin metnin esasını oluşturan bir konu olduğunu söylemek kadar bunun tersi yönde cinsel anlatım hiç yok demek de yanlış bir yorumdur. Fatih Usluer'in *Leylâ vü Mecnûn*, *Yûsuf u Züleyhâ*, *Hüsrev ü Şîrîn*, *Hurşîd ü Ferahşâd*, *Cemşîd ü Hurşîd* ve *Cân u Cânân* mesnevileri bağlamında ele aldığı cinsellik içeren mazmunlar azımsanmayacak derecededir. Örtülü bir biçimde ifade ediliyor olsa da -sonuçta bunlar birer mazmundur-

bu sahnelerde de aynı şekilde tasvir edilmektedir. Güçlü ve aktif bir erkeğin karşısına edilgen ve zayıf bir kadın konumlandırılmaktadır. Hüsrev ve Şîrîn'in seksüel ilişkileri bir av sahnesi metaforu ile aktarılmıştır. Şîrîn, güvercin; Hüsrev, doğana benzetilmiştir. Doğanın güvercinin kanını dökmek istediğine dair ibarelerle erotik bir sahne imgeleştirilmiş ve kadın pasifleştirilmiştir:

*geh uçıgup şehüñ elden toğanı
gögercinden diledi döke kanı* (Şan, 2017: 520).

Fatma Sabiha Kutlar'a göre cinsel içeriğe sahip sahnelerde estetik kaygılar ön plana çıkarılarak pornografik öğeler, erotik öğelere dönüştürülmüştür. Bu erotik tasvirlerle rağmen eserlerdeki temel anlayış her zaman toplumun ahlâk değerlerine yöneliktir. Bu ahlâk değerlerinin birincil sorumlusu kadındır (Kutlar, 2002: 107-108).

Bu gibi kimlik kurguları ve sahip oldukları roller, ataerkil arketipal bir yansımadır. Bu roller sadece işknâmelerde değil, dinî kıssa kaynaklı *Yusuf u Züleyha* mesnevilerinde de görülmektedir. Züleyha cinsiyetine yönelik özerk betimlemeler, ruh hallerindeki çatışmacı imajlar dolayısıyla varlığı gerçekçi bir zemine dayanan kadın kimliklerindendir. Ancak o da diğer kadınlar gibi ataerkil arketipal bir bakış açısının yarattığı geleneğin parçasıdır. Öykülerdeki konumu bakımından her ne kadar karakteristik özelliklere sahip olsa da sonuç olarak Züleyha gibi bir kadına biçilen görevler de çoğu zaman diğerleriyle benzer özellikler göstermektedir. Her ne kadar çatışmacı bir kişiliğe sahip olsa da Züleyha, kurgusal olarak pasifize edilmiş bir kimliktir. Züleyha'nın pasif kimliği cinsel açıdan Yusuf'un kontrolünde olmasıyla açıklanabilir. Kocasısı Kıtıfır, metinde cinsel açıdan yetersiz gösterilmiştir. Züleyha ile ilişkiye giremez. Çünkü metnin kurgusu Züleyha'nın mahremiyetinin sahibi olarak ana karakter Yusuf'u işaret etmektedir. Hamdullah Hamdi'nin *Yusuf u Züleyha* mesnevisinde Züleyha, Yusuf ile evlendikten sonra cinsel kimliğinin sahibinin Yusuf olduğunu belirtmiştir. Bekâretini ve bedenini bir hazine, Yusuf'u da onun sahibi gibi görmektedir:

metnin bağlamı ile ele alındığında ifadelerin cinsel içerikleri son derece anlaşılabilir durumdadır. Fatih Usluer'in tespitlerine göre bu mesnevilerde yer alan kahramanlar çoğu zaman aralarında cinsel bir birleşme olmadan fiziksel temas halinde bulunmuştur. *Leylâ vü Mecnûn* dışındaki tüm bu mesnevilerin sonunda kahramanların birbirlerine kavuşmaları söz konusudur. Şem', dürr, lü'lü'-gonca, gevher, tîr, elmâs, buğday, şeftali gibi pek çok mazmun erkek ve kadının cinsel birleşmesini tasvir için kullanılmıştır¹⁵ (Usluer, 2007).

Çekmişem sad-hezār mihnet ü bîm

Genci idince issine teslîm (Üstün, 2014: 643).

Sonuç olarak klasik kadın kimliklerinin idealleştirilmiş, cinsel yönden pasifize edilmiş, toplumsal ahlâk normları bağlamında sorumluluk sahibi kurgular olduğu görülmektedir. Bu ideal kurgular eril bir bakış açısıyla oluşturulmuştur. Eril edebî üslubun kurgularıdır. Dolayısıyla erkeklerin görmek istediği kadın temsilleridir. Kadın kimlikler hakkındaki bu bakış açısının kökeni ataerkil otoritenin güçlenmesine ve toplumsal alanda meşruiyetini kazanmasına dayanmaktadır. Ancak edebiyatta yerleşme hareketi bağlamında kaleme alınan eserlerde kadın kimliklerinin ideal olandan tehditkâr ve kötücül olana evrildiği görülür. Özellikle mizah ile şekillendirilmiş cinsel kimliği öne çıkarılmış kötücül kurgular üretilmiştir. Mahallîleşme bağlamında üretilen bu kurgular, öteki ve ikincil kadın arketipinin güncellenmesidir.

İKİNCİ BÖLÜM

MAHALLÎLEŞME EDEBİYATI İLE DÖNÜŞEN KADIN KİMLİK KURGULARI

1. MAHALLÎLEŞME'NİN DOĞUŞ ZEMİNİ

Edebiyatta yerelleşme olarak da adlandırılan Mahallîleşme, Osmanlı şairlerinin değişen siyasî, toplumsal, ekonomik koşullar altında; şahit oldukları, gördükleri, duydukları; olayları, durumları, karakterleri, zaman ve mekânları eserlerine yerel bir üslupla konu etmeleriyle başlayan sürecin adıdır. On sekizinci yüzyıla gelindiğinde zirve dönemini yaşayan bu üslup, belirli bir dönem ile sınırlı olmayıp uzun bir süreci ifade etmektedir. İslamî çevrelere intibak etmeye başlamalarıyla Arap ve Fars edebiyatlarını odak noktasına alan Türk şairler, zaman zaman bu edebiyatların geleneksel üsluplarından uzaklaşarak kısmen özgün eserler ortaya koymuştur. Bu özgün arayışlar neticesinde ortaya çıkan eserler bilinçli veya bilinçsiz, organize veya bireysel çabalar fark etmeksizin mahallî söylemin parçalarını oluşturmuştur. Eserlerdeki karakter kurguları da bu değişimin önemli parçalarıdır. Burada, konu gereği kadın kimlik kurgularına değinilecektir. Mahallî söylemle değişen karakter yapılarının içinde kadın, önemli bir konudur. Yerel bir nitelik kazanan üsluplar, metinlerdeki kadınların aktarımında birtakım farklılıklar meydana getirmiştir. Daha aktif ve gündelik hayatın içinden kadınları, aşk anlayışlarını yansıtan eserler verilmiştir. Tabii değişimlerin yanında devam eden ve ödün verilmeyen geleneksel çizgiler de devam etmektedir. Bu durumları eserler bazında incelemeden önce mahallî yönelimleri ortaya çıkaran sebepleri ele almak yerinde olacaktır.

Yüksek zümre edebiyatında Mahallîleşme denilen süreç birkaç yüzyıla yayılarak incelenmelidir. Çoğu araştırmacı bu sürecin miladını on beşinci yüzyıl olarak tespit etmiştir. Fuat Köprülü'ye göre; Mahallîleşme denilen edebiyat ve sanatta yerlileşme arzusu ve sade üslupla söyleme geleneği, on beşinci yüzyılda Tacizâde Câfer Çelebi ile başlamaktadır.¹ Zamanla yerel konuların öne çıkmasıyla işleyen bu süreç on yedinci

¹ Esasında Köprülü'nün edebiyat tarihi metodu, sadece Osmanlı saray şiiri ile sınırlı değildir. O, Arap ve Acem tesirinden kopuş sürecine halk edebiyatı geleneğini de göz önünde bulundurarak açıklamalar getirmiştir. Ona göre Osmanlı saray şiiri öncesinde ve dışında Selçuklu ve Beylikler dönemlerine dek

yüzyılda belirginlik kazanmaya başlamıştır (Köprülü, 2012: 260-261). Osman Horata da bu hareketi bilinçli veya bilinçsiz, zaman zaman azalıp zaman zaman çoğalan bir süreç olarak on beşinci yüzyıla dayandırmaktadır. On beşinci yüzyılda başlayan Mahallileşme, on sekizinci yüzyılda zirve dönemini yaşamıştır (Horata, 2004: 474).

Andrews ve Kalpaklı on altıncı yüzyılı erken modern dönem olarak adlandırır. Klasik edebî periyot şeklinde de isimlendirdikleri bu süreçte yaşanan birtakım kırılmaların, bir sonraki yüzyılların edebî anlayışları üzerinde değişim yarattığından bahsetmişlerdir. Bu kırılmalar toplumsal, siyasal, ekonomik olmak üzere pek çok parametreye sahiptir. Kırsal alanlardan kentlere göç sonucu oluşan kültürel kaynaşmalar; coğrafi, dolayısıyla siyasî anlamda genişleyen ve genişledikçe idarî sorunları artan imparatorluk düzeni; Avrupa burjuvazisi ile denk düşme de ortaya çıkan tüccar, küçük üretici, bezirgân gibi yeni zümreler ve bunların getirdikleri yeni yaşam tarzları gibi pek çok değişimin yaşandığı bir dönem olması sebebiyle erken modern dönem; geniş sahalara yayılan kırılmaların yaşandığı bir dönem olmuştur. Bunlara ek olarak bağnaz grupların idareciler üzerinde yarattıkları baskı ve etki de toplumsal çevrelerde, sanat camiasında önemli değişimlere sebep olmuştur. Andrews ve Kalpaklı bu değişimlerin sanatçılar üzerindeki etkisini açıklarken bunu saray metaforları ile betimlemektedir. İbrahim Paşa'nın ölümü ve ardından Hürrem Sultan'ın eski saraydan idare merkezine gelmesi, ardındaki yüzyıllarda II. Osman'ın feci bir şekilde öldürülmesi siyasal, toplumsal anlamdaki bu büyük kırılmaların metaforik bir özetidir (Andrews & Kalpaklı, 2020: 343-370).

Tülay Artan on yedinci yüzyılı mutlak iktidarın zayıfladığı bir dönem olarak tanımlamaktadır. On sekizinci yüzyıla gelindiğinde zengin ve fakir ayrımlarının belirginleştiği, saray karşısında ezilmeyen hatta yaşam tarzları dolayısıyla saraylılar ile yarışan bir zümrenin ortaya çıktığı bir dönemin başladığından bahsetmektedir. Özellikle III. Ahmet döneminde sarayla bağlantılı yeni elit zümreler statü kazanmıştır. Bu elit zümreler yukarıda belirtilen küçük üretici ve esnaf sınıfını kapsamaktadır (Artan , 1993:

uzanan bir yerleşme arzusu olduğunu ortaya koymuştur. Köprülü'nün tespiti, bu dönem şairlerinin Türkçe'nin sanatsal anlamda yeterli bir dil olmadığını ileri sürerek Türkçe yazmadıkları yönündedir. Fakat onun, edebiyat sahasını sadece sarayla sınırlı tutmayıp halk geleneğini hatta Ali Şir Nevaî gibi uzak edebî sahalardaki Türkçe savunucularını da bağlama katarak bu yerleşme arzusunun kökenlerini, çok daha erken dönemlere taşıdığını söylemek mümkündür (Köprülü, 2012: 245-251).

101-111). Toplumsal, siyasal ve ekonomik düzenin yeniden tanımlandığı ve ortaya yeni zümrelerin çıktığı bu dönemlerde, bu yeni elitlerin getirmiş oldukları yaşam tarzları ve yeni zevkler, edebî beklentiler bağlamında da büyük değişimlere yol açmıştır. Edebiyat tarihçisi Gibb, Osmanlı şiirinin ana hatlarını açıklarken on yedinci yüzyılda şairlerde özgünlük arzusunun oluştuğunu ve bu arzunun yabancı tesirlere duyulan tepkiden kaynaklandığını belirtmiştir (Gibb, 1999: 95).²

Bu kronoloji içinde meydana gelen toplumsal, kültürel, gelişmeler bağlamında mahallî süreç bilinçli veya bilinçsiz yönelimler ile tamamen doğal bir reaksiyon olarak bir taklitten öze dönüş süreci olarak değerlendirilebilir. Mahallîleşme Osmanlı sahası ve zaman dilimi dışında ya da içinde fark etmeksizin Türk şiirinin Arap ve Fars edebiyatlarının etkisinden zaman zaman yoğun bir istek ve hazla, zaman zaman da bu gelenekleri kendi kültürleri ve dilleri ile yoğurarak klasik bir Türk edebiyatı inşa etme çabası şeklinde süregelen sürecin adıdır.³

Mahallî edebiyat bağlamında verilen eserlerdeki kadın kimlik kurguları, bu bölümün ana hatlarını oluşturmaktadır. Bu kurgusal kimlikleri örneklendirmeden önce, onları besleyen iki temel başlığı açıklamak gerekmektedir. Mahallîleşme başlığı altında incelenecek ve mahallî kadın kimlik kurgularına etki eden iki önemli fraksiyon vardır. Bunlardan biri yerleşme eğilimlerinin getirmiş olduğu şairlerdeki bireysel bakış açıları, diğeri ise bireysel bakışın da tetiklediği mizahî anlatımlardır.

1.1. Osmanlı Yüksek Zümre Edebiyatında Özgün Üslup

Mahallîleşme bir özgünlük iddiasıdır. Şairlerin klasik konu ve kalıplardan koparak oluşturdukları kısmen yeni kurgular, onların özgün olma iddialarını göstermektedir. Özgünlük iddiaları eserlerin kurgusunda farklı şekillerde bulunmaktadır. Edith Gülçin Ambros, *Geleneksel “Ben” ile Bireysel “Ben” Çelişkisi ve Gelibolulu*

² Fakat Köprülü tüm bu yerleşme arzularına rağmen bu yüzyılın Veysî, Nergisî, Nef’î gibi sanatkârane müelliflerin yüzyılı olduğundan bahsetmektedir (Köprülü, 2012: 263).

³ Burada tahribat kelimesinin kullanılma sebebini Gibb’in bir tespiti ile açıklamak mümkündür. Gibb, bu hareketin yabancı tesirlere duyulan bir tepki olduğunu söyledikten sonra bu tepkinin öndersiz kalması sebebiyle şairlerin yönelimlerinde bir karmaşa olduğundan bahsetmiştir. Şairlerin yeni zevklerine yön verecek bir rehber bulunmaması sürecin başarılı bir karaktere bürünmemesindeki sebeptir. Ona göre on yedinci ve özellikle on sekizinci yüzyıla damga vuran bu edebî temayül ne yabancı ne de yerli bir karakter göstermektedir. İki gelenek arasındaki bir savruluştur (Gibb, 1999: 95).

Mustafa Âlî adlı bildirisinde “benlik belgesi” teriminin Osmanlı şairleri için de kullanılabileceğinden bahsetmektedir. Ambros’un iddiası, eserlerde birinci şahıs anlatımının sıkça kullanılmasıdır. Bu anlatımlar metnin tümüne yayılmış değildir. Tıpkı beyitlerin parçacıklı yapısı gibi bu şahsi ifade biçimleri de parçalar şeklinde aktarılmaktadır. Mahlas beyiti, kasidelerdeki fahriye bölümleri bireysel benliğin öne çıktığı yerlerdir. Ambros’a göre, mahlas beyiti yazarın benliğini açıkça gösteriyorsa bu durum kapalı veya açık bir şekilde diğer beyitlere de yansımaktadır. Ancak şairin kimliği hakkında metin dışı kaynakların yetersizliğinden dolayı, şairin düşünce ve hisleri ile ilgili varsayımsal sonuçlar ortaya çıkmaktadır. Bu sebeple kesin bir yargıya varmak mümkün değildir. Ambros, kaynak eksikliğinin yanı sıra edebiyatın geleneksel yapısının da şairin benliğinin tam anlamıyla ortaya çıkmasına izin vermediğini düşünmektedir. Örnek olarak divan şiirindeki aşkın belirsizliği gösterilebilir. Şairin sevgilisine yaklaşımında bireysel fikirlerini tespit etmek nadiren mümkündür. (Ambros, 2014: 65-69).

Şairin edebî kimliğine dair belirsizlik, birinci bölümde sözü edilen klasik aşk hikâyeleri için de geçerlidir. Hikâye içindeki kimlik kurguları cinsiyetleri, duygu durumları, olaylar karşısında aldıkları tavırlar gibi pek çok yönden somut kurgulardır. Ancak şairin onları oluştururken ortaya koyduğu ya da koymaya çalıştığı özgün tavır, eserin geleneksel değeri yanında zayıf kalmaktadır. Şairlerle ilgili sınırlı ve taraflı olması muhtemel biyografiler de düşünüldüğünde şairin kimliğine ve dolayısıyla eserine yansıttığı özgün düşüncelerine dair bir ipucu yakalamak oldukça zordur. Bu sebeple şairin özgünlüğünü tespit etmek için başvurulacak en doğru yer üslubudur. Üslup elle tutulur bir niteliğe sahip olmadığından metnin içinden çekilip çıkarılacak bir kavram değildir. Metnin bütününe yayılmış olan üslup motif, metafor, olay örgüsü hatta beyitlerdeki tekrar eden sesler aracılığıyla şairin edebî kişiliğine dair bilgiler içermektedir. Ancak bu şekilde de şairin samimiyetine dair yapılan birkaç yorumdan ileri gitmek pek mümkün değildir.

Mahallî bağlamda kaleme alınmış eserler şairlerin gelenek dışında ürettiği ya da üretmeye çabaladığı eserlerdir. Bu sebeple kimlik, mekân, olay örgüsü kurgularıyla kullandıkları üslup çok daha belirgin çizgilere sahiptir. Şairin bakış açısına dair daha fazla bilgi barındırmaktadır. Ancak onlar da içerik ya da alt metin bakımından bir şekilde geleneğin devamıdır. Bu sebeple incelenmesi gereken geleneğin ne ölçüde güncellendiğidir. Bu güncelleme şairin özgünlüğüne dair bilgi vermektedir. Burada şairin

tarihi bir vesika gibi şahsi yaşamını eserine yansıtmamasından bahsedilmemektedir. Her eser nihayetinde bir kurgudur ve özgünlük derecesi ne kadar yüksek olursa olsun onu üreten kişinin hayatını bizzat yansıtmaması gerekmemektedir. Bu durumda sözü edilen özgünlük, şairin bireysel düşüncelerinin ya da bakış açısının esere en etkili hangi üsluplarla yansıtılabileceği ile ilgilidir. Mahallî kurgular bunu gözlemlemek için çok daha uygundur. Bundan dolayı *Zenannâme*'yi şekillendiren süreçte kadın kimlik kurgularının ne ölçüde gelenekselliğini koruduğu ya da özgün bir üslupla üretildiğini görmek mümkündür. Bu özgünlüğe dair bir gösterge olan mizah, mahallî kurgularda sıkça yer alan bir üsluptur. Şairlerin sanat sınırlarını aşmadan mizah yapabilme kabiliyeti, oluşturdukları kurguların özgünlüğüne dair açık bilgiler vermektedir. Mahallî kadın kimlik kurgularını değerlendirebilmek için Osmanlı yüksek zümre edebiyatında mahallî mizah ve cinsellik ilişkisini incelemek gerekmektedir.

1.2. Osmanlı Yüksek Zümre Edebiyatında Mizahî Üslup

Mizahî üslup, mahallî edebiyat bağlamında üretilmiş eserlerde sıkça kullanılmaktadır. Şairlerin mizah yönündeki tercihleri iki taraflı değerlendirilmelidir. Birincisi, mizahî üslubun klasik kurguların aksine özgün ifadeler üretmedeki başarısıdır. Şairin mizah kabiliyeti onun özgünlüğünü gösteren bir ölçüttür. İkincisi, kadın kimlik kurgularının üretimi bağlamında değerlendirilmesi gereken bir niteliktir. Mahallî eserlerdeki pek çok kadın kimlik kurgusu, birinci bölümde de bahsedilen kadının öteki ve ikincil kimliği ile ilişkilidir. Metinler özgün kurgular içermektedir ancak bunlar gelenek temelli içeriklerdir. Kadının ikincilliği, eril kamusal alan için yarattığı *tehlike*, ahlâkın öznesi olma niteliği mahallî içeriklerin alt metinlerinde devam etmektedir. Ancak geleneksel roller mizahî bir şekilde güncellenerek üretilmektedir. Mizah, hem özgün bir kimlik kurgusu üretme aracı hem de temelde kadınların geleneksel rollerini vurgulamak için bir alaya alma yöntemidir. Bu özelliklere sahip *Zenannâme*'yi daha iyi açıklayabilmek için kadın ve mizah kavramlarına ayrıca değinmek gerekmektedir.

Komik, maddede bulunmayan ve insana has bir algıdır. Mizah ise komiği kavramaya, yaratmaya ve aktarmaya dayalı bir üsluptur. Mizah, edebiyat sahasında pek çok türde mevcuttur (Tanç, 2020: 50-51). Osmanlı yüksek zümre edebiyatında özellikle on yedinci ve on sekizinci yüzyılların mahallî havası ile mizahî kurgular daha da artmıştır. Pek çok eser mizahî kurgularla kaleme alınmıştır. Bu dönemin mizahî üslubunu

şekillendiren belli başlı konular arasında cinsellik gelmektedir. Müstehcenlik ve mizah çoğu zaman ilişki içindeki kavramlardır. Freud, masum olmayan esprileri iki başlık altında incelemektedir. Bunlar; düşmanca tavır göstermek amacıyla saldırganlık, savunma, hiciv şeklinde ve müstehcenlik amacıyla teşhir etme şeklinde üretilen esprilerdir. Müstehcenlik veya müstehcen espriler, belirli bir kişiyi hedef alırken hedef alınan kişiyi utanç ve mahcubiyete sürüklemektedir (Freud, 2021: 129-130). Dolayısıyla ataerkil otoriteler bağlamında, mizahî müstehcen bir tutum ortaya koyulacağı zaman kadın cinselliği bunun araçlarından biri olmaktadır. Bu da ataerkil otoriteler bağlamında kadının ötekiliğinden kaynaklanmaktadır.

Komedyacı çoğu zaman alt kültürün bir ürünüdür. Aristoteles, komedyanın alt kültürün ürünü olduğunu, karakterlerinin de bu kültürün bir parçası olduklarını söylemektedir. Komedyanın karakterleri kötü değil, gülünçtür. Çünkü Aristoteles'e göre gülünç olanın özü kusurlu oluşu ve soylu olmayışıdır (Poetika, 1987: 20). Mahallî eserlerde sıkça karşılaşılan kadın karakterlerin mizahî ve müstehcen bir üslupla şekillendirilmesi de bu alt kültürün ve soylu olmayışın temsilleri olmalarından kaynaklanmaktadır. Çünkü Osmanlı şairinin zihnindeki geleneksel ve üstün aşk erildir⁴ (Andrews & Kalpaklı, 2020: 31). Kadın imajı bu üstün sevgili tipinin karşıtı olarak görülmektedir. Geleneksel bağlamdaki bu karşıtlık, zaman içinde ağırbaşlı bir yapıdan mizahî bir yapıya evrilmiştir. Roller mizahî üslup tercih edilerek güncellenmiştir. On yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda tipik örnekleriyle karşılaşılan bu üslup Gibb'e göre Türklerin İranlılardan daha az spiritüel, daha çok materyal ve pratik bir düşünce tarzına sahip olmalarından kaynaklanmaktadır (Gibb, 1999: 272-273).

Esprilere kurgusal bağlamda bakıldığında Osmanlı yüksek zümre edebiyatında mizahî söylem, mizah-ı mahmûd ve mizah-ı mezmûm adlarıyla iki kola ayrılmaktadır (Emin Uz'dan aktaran: Tanç, 2020, s. 47). Bunlardan birincisi, daha yumuşak bir

⁴ Divan şiiri, tasavvufî bir örüntüye sahip olmakla birlikte reel hayattan kaynaklanan patronaj ilişkilerini de barındırmaktadır. Gazelin tasavvufî örüntüsü, şiirdeki karakterlerin de bu şekilde yorumlanmasına sebep olmaktadır. Gazel edebiyatının bakış açısına göre, sıradan aşk bu dünyaya ait basit ilişkileri temsil etmektedir. Hakikî denilen ve âşğın sahip olduğu aşk ise sonsuz âleme ait olan aşktır (Andrews W. J., 2012: 100) Bu imgesel aşk duygusu yerel olanla birleştiğinde; sevgilinin kimliği en üst perdeden hükümdar, aşağı hiyerarşide ise çeşitli hâmilik ilişkileri ile bağdaştırılmaktadır. Bu hâmilik ilişkileri, şiir içinde yer alan aşkın gerçek dünyadaki yansımalarıdır (İnalçık, 2015: 345-352). Bu eril düzen içinde konumlanmış ilişkilere bakıldığında, gazel edebiyatındaki sevgili tipinin eril bir kimliğe sahip olması doğal bir sonuçtur.

söyleyişe sahipken; ikincisi, rahatsız edici ve kaba bir taşlamayı ifade etmektedir. Hedef alınan kişiyi ya da grubu küçük düşüren ve onu bireysel veya toplumsal aykırılığından dolayı hedef alan bir söylem içeren mizah-ı mezmûm espriler, taşıdıkları müstehcen unsurlar dolayısıyla buradaki odak noktası olacaktır. Osmanlı yüksek zümre edebiyatında mizah-ı mezmûm üslup, son derece yaygındır. Eril otoritelerin şekillendirdiği sanat ve edebiyatta, kaba sataşmalar ve alay söz konusu olduğunda kadın cinselliği araç olarak kullanılmaktadır. Hezel, hiciv, mutâyebe gibi pek çok türdeki müstehcen içerikli mizah kadını ya doğrudan ya da cinsel kimliğini aşağılayıcı motifler üzerinden hedef almaktadır (Levend, 2020: 151).

Mizahî müstehcen içeriğe sahip eserlerde küfür, temel bir motiftir. Küfür dilini mizah yoluyla kullanmak son derece yaygındır. Bu, ağızdan gelişigüzel çıkan bir dil unsuru değildir. Tarihsel, bağlamsal değeri vardır ve fiziksel, duygusal, psikolojik nedenlerle bağlantılıdır (Vural, 2019: 15). İnsanları küfre yönelten kıskançlık, tek olma, üstün gelme duygusu önemli bir sebeptir (Vural, 2019: 24). *Zenannâme* ve ona benzer mahallî eserlerde de görüldüğü üzere küfür, kadın kimlikleri doğrudan hedef almak için kullanılan bir araçtır. Çoğu zaman da kadın kimliğine ait doğal unsurların⁵ ve kimi yakıştırmaların küfürleştirilerek herhangi birine sataşma amaçlı kullanıldığı görülmektedir.

Nef'î'nin *Sihâm-ı Kazâ*'da Ganîzâde'ye yönelik söylediği sözlerin hedefinde bir kadın olmasa da küfürlerin arka planında, kadın karşıtlığının yansıması olan kaba motifler söz konusudur. Bu durum toplumun kadın cinselliğine olan aşağılayıcı tavrının dilin kalıplarına ne ölçüde yerleştiğinin göstergesidir:

Olmaz ol Kîrli .r.spı gibi p.şt ammâ anı

Kimse bilmez tut ki başı örtüli 'avretdür ol

Beñzemez aña ne Kafoğlı ne sâ'ir k.hb.vât

Belki Nev'izâdeden dahi [eşed] âp.ştdur ol (Aktaran: Vural, 2019: 176).

Osmanlı yüksek zümre edebiyatı bağlamında vesikalarda en erken on beşinci yüzyılda görülen küfür içerikli şiirler (Vural, 2019: 77), on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda yükselen mahallî üslupların etkisiyle artış göstermiştir. Emre Vural'ın

⁵ Annelik, doğum gibi.

sınıflandırmasına göre belli başlı mahfillerde üretilen bu tür içeriğe sahip eserler; Zâtî ve çevresinde toplanan Mürekkepçi Enverî, Keşfî, Çakşırcı Şeyhî, Kandî, Ferîdî gibi esnaf takımı (Vural, 2019: 114-115); Nef'î ve çevresinde toplanan Ganizâde Nâdirî, Nev'izâde Atâyî, Kafzâde Fâ'izî, Riyâzî, Vahdetî gibi bürokrat takımı (Vural, 2019, s. 153) ve Sürûrî çevresindeki Sünbülzâde Vehbî, 'Ayntablî 'Aynî, Ref'î-i Âmidî, Ref'î-i Kâlâyî gibi kadı takımından oluşan şairler tarafından oluşturulmuştur (Vural, 2019: 229). Bu şairlerin ürettikleri eserler incelendiğinde, şairlerin birbirlerine karşı ağır küfür içeren müstehcen motiflerin yüklü olduğu söylemlerde bulundukları görülmektedir. Çoğu zaman aşırıya varandırıldığı için sanat dilinin estetiğine aykırı olan bu söylemler, bir tür mizah şeklidir.

Bu ifade biçimleri mizahın işlevsel yönüyle ilgilidir. Gelenekselin yeniden üretiminde mizah işlevsel bir araçtır. Burada mizahın baskılama işlevinden söz etmek gerekmektedir. Baskılama özgün kimlik kurgularının arkasındaki geleneksel fikri anlamak açısından dikkate değerdir. Mizah üreten kişi üstünlük duygusu ile toplumun geri kalanına dinsel, cinsel, etnik kimlikler üzerinden yaptığı şakalar ile toplumun davranışlarına çekidüzen vermeyi amaçlamaktadır. Aykırılıkları dışlamaya yönelik bu eylemler zaman zaman saldırgan bir tutuma dönüşmektedir (Rıdvan Şentürk'ten aktaran: Tanç, 2020: 51-52). Toplumsal aykırılıkları ve utanç verici durumları baskılamaya yönelik bu tutumda, utanılacak durum ne derece ciddiye o derecede mizah yaratma potansiyeline sahiptir (Özünlü'den aktaran: Tanç, 2020: 57). Bu sebeple bürokratik görevlerde bulunan ve patronaj ilişkileri dâhilinde bir çeşit iktidar temsilcisi olan Osmanlı şairinin, eril kamusal düzene yönelik aykırılıkları mizahî bir dille baskılamaya çalışmış olması muhtemeldir.⁶

Sonuç olarak değişen toplumsal, siyasal, kültürel ortamın dinamiklerine bağlı olan Mahallîleşme edebiyatında ortaya çıkan ve çoğu zaman kadın odaklı gelişen mizah,

⁶ Mahalli süreç bağlamında kamusal düzene aykırı müstehcen içerikler, sadece yüksek zümre edebiyatının konusu değildir. Şehirli halk hikâyeciliğinin önemli bir örneği Tıflî hikâyelerinin 19. yüzyıl öncesi yazma ve litografya yapıtlarında müstehcen içerikler vardır. Bu kurgular, içerdikleri müstehcen ilişkiler bakımından 19. yüzyıla dönüşüme uğramıştır. Açık müstehcen ifadeler zamanla kaybolmuştur (Sayers, 2005: 120). Aynı durum seyirlik oyunlardan Karagöz için de geçerlidir. Son derece müstehcen içeriğe sahip oyunlar, 19. yüzyılda sansüre uğramıştır (Ze'evi, 2008: 153). Kurgulardaki bu açıklığın işlevsel bir yöne sahip olması muhtemeldir. Kamusal alanda tehlike yaratacak ve uygunsuz ilişkiler, mizahî kurgularla bir baskılamaya uğratılmıştır.

özgün eserlerin üretiminde dikkate değer bir rol oynamıştır. Şairlerin özgün üslubuna katkı sağlamıştır. Bunun yanında mizahî müstehcen içerikli eserlerin yoğun üretimi, mizahın işlevsel rolüyle de yakından ilişkilidir. Gelenekselin yeniden üretimi denilebilecek bazı kimlik kurgularında mizah işlevsel bir araçtır.

1.3. Osmanlı Yüksek Zümre Edebiyatında Mahallî Kadın Kimlikleri

Özgün kimlik kurgusu kavramına ve buna yönelik oluşturulan kurguların tarihsel, işlevsel dinamiklerine değindikten sonra; Mahallîleşme döneminde bu bağlamda kaleme alınan eserlere örnekler vermek, *Zenannâme*'yi oluşturan şartları somutlaştırmak açısından uygun olacaktır. *Zenannâme*'ye kadar kurgulanan eserlerin her birini ele almak çalışmanın sınırları açısından mümkün değildir. Bu sebeple, mahallî kimlikleri ile ön plana çıkan özgün kurguların ve şairlerin belirli bir kısmına yer verilecektir.

On beşinci yüzyıl hem söz varlığı bakımından Türkçe deyimler ve atasözlerinin, söyleyiş biçimlerinin edebî eserlere yansması hem de birtakım eserlerde özgün üsluplar ile yazılmış özgün konuların ve kimlik kurgularının işlenmesi bakımından önemli bir başlangıç noktası olarak ele alınabilir. Bu dönemde kaleme alınmış Tâcizâde Câfer Çelebi'nin *Hevesnâme* adlı eseri içerdiği kadın temsili bakımından önemlidir. Bu eser; mizahî bir üsluba sahip olmamakla birlikte, geleneksel bir edebiyat bağlamında şairin özgünlüğünün esere ne ölçüde yansıtıldığını görmek açısından önemlidir.

Özgün kurgusuyla görece klasik kalıpların dışına çıkan ve mahallî özellikler gösteren eserlerden biri Tâcizâde Câfer Çelebi'nin *Hevesnâme* adlı sergüzeştidir. Burada metnin teknik özelliklerine çok fazla girmeden, tez çalışmasının içeriğini ilgilendiren konu ve üsluptan bahsedilecektir. Câfer Çelebi, döneminin Osmanlı şairlerini taklitçi olmakla itham etmiştir. Eserin yazılış amacı da bu taklitçiliğe özgün bir eser ortaya koyma isteğidir. Eski konuları eleştirmiş, onları saçma ve gerçekte karşılığı olmayan sözler olarak nitelendirmiştir:

Kühendir kıssa-i Şîrîn ü Hüsrev

Revâdur söylesen bir kıssa-i nev

(...)

Revâ mıdır ki yaza türrehâtı

Ki olmaya hakikatde sebâtı

(...)

Sözinün hüsni vardır âni yokdur

Nukûş-ı deyre benzer cânı yokdur

(...)

Mu'ayyen her birinün hâli kâli

Olupdur terceme ulu kemâli (Sungur, 1998: 241-244).

Dostlarının isteği üzerine daha önce ele alınmamış bir konuya değinmek isteyen Câfer Çelebi, başından geçen ya da geçtiğini iddia ettiği bir aşk hikâyesini anlatmıştır. Eserini kadınlara ithaf eden yazar⁷, eserin üçüncü bölümünde gördüğü ve âşık olduğunu iddia ettiği kadınla olan ilişkisini hikâyeleştirmiştir. Eserde ilginç olan nokta ise Câfer Çelebi'nin sevdiği kadının evli bir kadın olmasıdır. Meclisteki kadınların evli oldukları şaire bildirilir (Erünsal, 1998: 277-278).

Münâsib her birinün yârı vardır

Anunla germ hoş bâzâru vardır (Sungur, 1998: 327).

Câfer Çelebi'nin sevdiği kadın evli olmasına rağmen onunla mektuplaşmakta ve uzaktan da olsa bir ilişki içinde bulunmaktadır. Andrews ve Kalpaklı, bu kadının Câfer Çelebi ile mektuplaşacak, ondan sanatsal hünerlerini göstermesini isteyecek derecede kültürlü olduğunu belirtmektedir. Onlara göre, kadın üst düzey bir şahsın eşidir ve bu sebepten temkinli olmalıdır. Dolayısıyla ilişkileri uzaktan uzağa mektuplaşma şeklindedir. Cinsel bir temas söz konusu değildir (Andrews & Kalpaklı, 2020: 213-215).

Klasik aşk hikâyelerindeki cinsel metaforların aktarıldığı bir önceki bölümde ele alındığı üzere, klasik ışkânâmelerde âşıklar arasında evlilik öncesi cinsel ilişki şeklinde olmasa dahi meclislerde görüşme ve öpüşme gibi durumlar söz konusudur. *Hevesnâme*, cinsel temasın eksikliği sebebiyle bu eserlere çok daha uzaktır. Fakat burada söz konusu olan, idealleştirilmiş ve birbiri için yaratılmış çiftlerden oluşan aşk ve bu aşkın kahramanlarından biri olan kadın kimlik kurgusunun ideal olandan mahallî olana yönelmesidir. Kadın evlidir ama başka bir erkekle samimi mektuplaşmalardan da geri

⁷ *Ne şâh u ne vezîr adına yazdum*

Peri-ruhsâreler yâdına yazdum (Sungur, 1998: 249).

durmamaktadır. Aralarında cinsel bir temas olmasa dahi toplum içinde mensup oldukları zümreler dolayısıyla, bu kimliklerin sahip oldukları ilişki özgün bir kurgudur. Kadın edilgen bir konumda bulunup erkeğin erkeklik vasıflarını tamamlamak, ahlâk temelli bir ilişkinin sorumlu öznesi olmak gibi özellikleriyle öne çıkmamaktadır. Öz varlığı ve düşünceleri ile ön plandadır. Kendi başına hareket edebilmektedir. Kadının sunî bir temsilden özgün bir kimlik kurgusu olmaya geçişinde *Hevesnâme* dikkate değer bir eserdir. Câfer Çelebi'nin eseri telif sebebinden de hareketle özgün bir konu arayışında olması ve başından geçtiğini iddia ettiği realist mesnevisinde, kadın aşkını olumlu bir kurguyla ele alması (Erünsal, 1998: 278), şairlerin bireysel duygu ve düşüncelerinin aktarımı bakımından Mahallîleşme edebiyatı içerisinde ayrı bir önem taşımaktadır.

Osmanlı edebiyatının klasik devri olarak nitelendirilen on altıncı yüzyılın pek çok yönden ağırbaşlı ve ciddi bir dönem olduğunu söylemek mümkündür. Toplumsal ve siyasal yaşamdaki ağırbaşlılık, edebiyatta da hâkimdir. Ciddi eleştirmenler tarafından eserlerin genel karakteristiğine bakıldığında birtakım prototiplerin çeşitli yansımalarından oluştuğu, eserlerin hemen hemen ayrılamayacak kadar birbirlerine benzediği ve bu durumun şairlerin bireysel tutumlarını eserlerine yansıtmalarına engel olduğu yönünde yorumlar yapılmaktadır (Gibb, 1999: 310-311). Ancak mahallî kurgular bir yandan devam etmektedir. On altıncı yüzyılda kaleme alınan Bedâ'î'ü'l Âsâr içerdiği mahallî konular ve kadın kimlik kurguları bakımından dikkate değerdir. Bedâ'î'ü'l Âsâr, on altıncı yüzyılda mizahî üslubu güçlü bir müellif olan Cinânî tarafından kaleme alınmıştır. Eserin kaleme alınma sebebi padişahın Meddah Eğlence adlı kişiden dinlediği hikâyelerden sıkılarak yeni hikâyeler dinlemek istemesidir. Bu yeni hikâyeleri anlatmak Cinânî'nin görevidir. Eserdeki yetmiş altı hikâye içinde kadın hilelerine dair anlatılan hikâyeler de mevcuttur. Mizahî müstehcen bir üslupla kaleme alınan bu hikâyelerdeki kadın kimlik kurguları, edebiyattaki özgünleşmenin yansımalarıdır (Yıldız, 2009: 14-16).

Hikâyelerdeki kadın kimlikler özgün kurgulardır ancak alt metinsel olarak verilmek istenen mesaj kadınlardan gelebilecek tehdit ve tehlikelere karşı bir uyarıdır. Hikâyelerden birinde satın aldığı cariyenin cinsel taşkınlıkları karşısında sabahı zor eden bir adamın başından geçenler anlatılmaktadır (Yıldız, 2009: 63-68). Tehdit ve şantajla sürekli seksüel ilişkiye girmek isteyen cariyenin kimliği, erkeklerin bakış açısıyla kadınların şehvet arzusunun canlı bir göstergesidir. Bunun yanı sıra pazarcı, cariyeyi

ayıplı olduğunu söyleyerek satmıştır. Buna rağmen adamın cariyeyi satın alması ve başına gelenler, hikâyenin alt metninde erkeklere karşı bir uyarı barındırmaktadır.

Bir diğer hikâyede Verdân adlı bir kasabın gördükleri, kadınların cinsel taşkınlıkları açısından ilginçtir. Kasap sürekli kendinden kuzu alan bir kadının gizli mekânına gittiğinde kadının kuzuyu cinsel ilişkiye girdiği ayıyı beslemek için aldığını görür ve gördükleri karşısında şaşırıp ayının başını keser. Buna dayanamayan kadın kendi başının da kesilmesini isteyince Verdân öfkelenip neden böyle davrandığını sorar. Kadın, kocasını kaybettiğini, insanların onun seksüel arzularına dayanacak güçte olmadığını ve bu yüzden ancak kendine dayanabilen bu ayıya sahip olduğunu anlatır (Yıldız, 2009: 123-131). Komedi ve biraz da irrite edici unsurların karıştığı bu metin, kadınların şehvet için ne kadar ileri gidebileceğini göstermektedir. Cinânî, bu hikâyelerle kadınların tehlikelerini ve erkeklerin başına getirebilecekleri küçük düşürücü durumları alt metinsel olarak vermektedir. Hikâyeler, mahallî içeriğe sahip özgün kurgulardır.

On yedinci yüzyıl Osmanlı yüksek zümre edebiyatı, bir başlangıç olmasa da yeni edebî eğilimlerin ivme kazandığı bir dönemdir. Dönemin önemli aydınlarından biri olan Atâyî de bu yeni zevklerin temsilcilerinden biridir. On yedinci yüzyıl, yaşanan siyasal ve toplumsal gelişmeler neticesinde Osmanlı'da sulh kavramının öne çıktığı ve eski cengâverlik dönemlerinin göreceli olarak sona erdiği bir zaman dilimidir. Atâyî, bu savaş karşıtı tutumu açıkça dile getirenlerden biridir (Tezcan, 2016: 85). Değişen toplumsal ilişkiler ve yaşam, şairlerin eserlerinde takındıkları tutumlarını da etkilemiştir.

Atâyî'nin eleştirisi sadece cengâverlik üzerine olan literatüre değil, aynı zamanda mesnevi edebiyatının ısknâmelerine karşı da bir tavır alışı kapsamaktadır. Ona göre aşk, yüce bir kavramdır ve cinsiyetle ilgili değildir; tensel zevklerin ötesindedir. Şehvet kötüdür, civan aşkı uygundur, âşık büyük acılar çekmelidir (Tezcan, 2016: 92-93). Bu fikirler Osmanlı yüksek zümre edebiyatına ters düşen fikirler değildir. Geniş bir çerçeveden bakıldığında bu edebî geleneğin temel fikirleri ile örtüşmektedir. On yedinci yüzyılla birlikte yüksek zümre edebiyatında da bu içeriğe sahip mahallî hikâyeler ağırlık kazanmıştır.

Daha önceki klasik aşk hikâyeleri kadın ve erkek kahramanlar arasında geçen, yer yer üstü kapalı da olsa cinsel metaforların bulunduğu eserlerdir. Atâyî bu tensel ilişkilere

karşı çıkmaktadır. Bu sebeple Atâyî'nin mesnevi edebiyatı bağlamında geleneksel söylemden ayrı düştüğünü iddia ederken Osmanlı yüksek zümre edebiyatındaki temel felsefî düşüncelere bağlı kaldığını ancak bunu yeni bir üslupla yapmış olduğunu söylemek gerekir. Yüksek zümre edebiyatının aşk kavramına yüklediği cinsiyetsiz ve ulvî anlamı, mahallî kurguların içine yerleştirmek isteyen Atâyî; bunu işlevsel bir mizahî müstehcen üslupla ve iktidar temsilcisi sıfatıyla, alt kültürü ve onun tensel zevklerini hedef alarak gerçekleştirmiştir. Geleneksel bir alt metne sahip özgün kurgular üretmiştir.

Atâyî, bir Osmanlı aydını ve patronaj ilişkileri dolayısıyla iktidar temsilcisi olarak görülmelidir. Edebî eserleri bağlamında değerlendirilebilecek bu iktidar rolü, ahlâk temellidir (Yerlikaya, 2014: 83-84). Atâyî, mutlak siyasal iktidarın ve dolayısıyla toplumun her tabakasinda etkili olan hâkim görüşün temsil ettiği geleneksel ahlâk anlayışını, mahallî kurgularla şekillendirerek yeniden kurgulamıştır. Ahlâk temelli ve kadınlı erkekli kurgulara sahip metinlerde içerik, büyük oranda müstehcendir. Kurguladığı hilekâr, düzenbaz, şehvetli kadın kimlikler ve onların tuzağına düşen zavallı, mağdur erkek; kimlikler aracılığıyla geleneksel bir fikrin özgün kurgularla şekillendirilmesinden ibarettir. Atâyî'nin iktidar rolü ve eserlerindeki mizahî müstehcen içerik dikkate alındığında mizahın işlevsel yönü açık bir şekilde görülmektedir.

Sohbetü'l Ebkâr adlı mesnevisinde; zina yapmanın haram olduğundan, kadınların hafifmeşrep tavırlarından ve bunun tuzağına düşen erkeklerin talihsizliklerinden bahsetmektedir (Sohbetü'l Ebkâr, 1999). *Sohbetü'l Ebkâr*'daki *Dâstân-ı Giriftâr-ı Zen-Bâre Bedâm-ı Mekkâre Beyânındadır* adlı hikâye bunun belirgin örneklerinden biridir. Hikâyede, kadın düşkün bir erkeğin haremdeki kadınları gözetlemek için bulduğu bir deliğe erkeklik organını sokması ve kadınların bu olay karşısındaki tavırları mizahî bir üslupla ele alınmıştır:

Buldı bir köhne budak sûrâhın

Sokdı andan öbür yire şâhın

Kızların biri görüp didi be bak

Kiminki bu kınalı parmak

*Birisi didi 'aceb bûm mıdır
Yohsa bir ucu kızıl mûm mıdır?*

*Biri didi a kız o mûm degil
Barmak oldığı da ma'lûm degil
(...)*

*Kimi dir bâri bir oyun idelim
Alalım kukla idip oynadalum (Sohbetü'l Ebkâr, 1999: 178)*

Atâyî, erkeklerin kadın düşkünlüğü neticesiyle düştükleri gülünç durumu, kadınlara alay malzemesi olmalarını bunun gibi canlı örneklerle vermiştir. Buradaki amaç salt müstehcenlik değildir. Bu örneğin altında uyarıcı nitelikte geleneksel bir alt metin vardır. Kadın bedeni ve şehvetin kişiyi düşürebileceği zavallı durumlar okuyucunun gözünün önüne koyulmuştur. Alt metin olarak geleneksel, ciddi ve işlevsel mizahî olan bu gibi metinler; üslup olarak özgün, gayriciddi, mizahî müstehcen bir karaktere sahiptir.

Bu tür eserler kaleme almış bir başka şair olan Bosnalı Sâbit, hem on yedinci yüzyılın hem de tüm mahallî sürecin başat temsilcilerindendir. Bu iddia iki argümana dayandırılarak ortaya koyulmaktadır. Birincisi Turgut Karacan'ın Sâbit'in *Derenâme*'sini -bazı metaforik ve yüz güldüren şehrengizleri bir kenara koyarsak- Osmanlı yüksek zümre edebiyatındaki ilk mizah içerikli eser olarak tanımlamasıdır.⁸ Karacan'a göre *Şevkengîz* gibi bir eserde dahi mahremiyet içeren bölümler bulunuyorken *Derenâme*, bu duygulardan arındırılmıştır (Karacan, 1990: 4-5). İkinci argüman ise Nuran Tezcan'ın bu eserdeki Ermeni kadının, yüksek zümre edebiyatındaki ilk realist kadın karakter olduğunu iddia etmesidir (Tezcan, 2016: 42). Bu iki argümanın aktarılmasının sebebi, Sâbit'in eserinin önemini vurgulamak amaçlıdır. Bunun dışında eserin niteliği, tartışmaya açık bir konudur fakat burada konu akışının bozulmaması sebebiyle bu tartışma yapılmayacaktır.

Eserin kısa olay örgüsü şu şekildedir: Yalancı, hilekâr ve kadın düşkünü olan Söz Ebesi adında bir derviş; bir gün Cehennem Deresi'nde gezerken Ermeni ve evli bir kadına

⁸ Bu yorum, *Derenâme*'den önce yazılan pek çok mizah içerikli eserin ayrıcalığını boşa düşürüyor gibi görünse de olay örgüsü bağlamında değerlendirildiğinde; bütüncül bir mizahî akışa sahip bir mesnevi olması dolayısıyla muhteva açısından yenilikçi ve ilkler arasında değerlendirilebilecek bir eser olması muhtemeldir.

tutulur. Ona kavuşmak için dualar eder, kiliselerde mum yakar ama hiçbir faydasını görmez. Sonra kendisinden daha düşük karakterli biri olan Hoca Fesad'a başvurur. Hoca Fesad plan yapar ve Bokçu Murad'ın karısıyla Donlu Dere'ye gittiğini öğrenir. Bunun üzerine Söz Ebese'ne kadın elbisesi giydirir ve onu hamile kılığına sokar. Burada Ermeni kadın ile kocasının bağ komşusu olurlar. Kadın ve kocası bu ikisini görünce bebeklerin ikiz olabileceğine dair fikir yürütürler. Daha sonra Hoca Fesad ağlamaklı bir şekilde kadın ve kocasının yanına gelir, onlara karısının doğumunun başladığına dair yalan söyler. Ermeni kadın doğuma yardımcı olmak için gittiğinde karşısındakinin erkek olduğunu görür ve şaşırır. Kocasına; -Söz Ebese'ni kastederek- bu kadın değil, erkek diye seslenir. Kadının kocası çocuğun erkek olduğunu düşünerek Hoca Fesad'ı kutlar. Bu fırsatı kaçırmayan Hoca Fesad, kadının yanına gittiğinde kadın kocasına, iki erkek oldu diye seslenir. Kocasını ikiz olacaklarına dair tahminleri olduğunu söyler ve bu hileye kanar (Karacan, 1990).

Derenâme, içerdiği kimlik, olay örgüsü, mekân kurguları ile gerçekçi bir üsluba dayanmaktadır. Mizahî müstehcen kurguların başarılı bir örneğidir. Fakat bu yenilikçi eserin ardındaki geleneksel alt metin düşünüldüğünde; *Derenâme*, Osmanlı yüksek zümre edebiyatında kadın sömürsünün, beden üzerinden yapılan tahribatın ve kadın kimliğinin aşağılanması en dikkate değer örneklerindendir. Ciddi ve aşağılayıcı bir konu olan tecavüzün mizahî bir kurguyla anlatılması, eseri trajikomik kılmaktadır. *Derenâme* bir sonraki bölümde mukayeseli olarak detaylı bir şekilde tartışılacaktır.

On sekizinci yüzyıl mahallî kurguların çeşitlenerek hâkim söylem haline geldiği bir dönemdir. Bu dönemin özgün kimliğe sahip şairlerinden biri olan Sümbülzâde Vehbî'nin kaleme almış olduğu *Şevkengîz*, konu itibarıyla bir zen-pâre olan Suyolcuzâde ile gulam-pâre olan Kazıkçı Yeğeni'nin münazarasına dayanmaktadır. Mahallî kadın kimlik kurgularına dair önemli bir örnek olan *Şevkengîz*, bu iki kahramanın zıt cinsel yönelimlerinin tartışılması bağlamında gelişmektedir. Sonuç olarak ortaya cinsel kavramlar ile dolu mizahî müstehcen bir eser çıkmıştır. Metne bazen metaforik, bazen açık bir dille kullanılan cinsel kavramlar hâkimdir. Metnin sonunda mecazî aşklarından vazgeçip hakikate ulaşan âşıklar (Sürelli, 2007), geleneksel alt metnin üzerine kurgulanmış özgün içerikli bir kurguya yerleştirilmiştir. İşlevsel bir mizah anlayışıyla kaleme alınmış metin, dil ve üslup bakımından özgün bir karaktere sahip olmakla birlikte

geleneksel bir kadın karşıtı söylemin ifade bulduğu içeriklerden biridir. Eserde kadın kimlikler, doğrudan bir kahraman olarak kurgulanmamıştır. Erkeklerin ağzından anlatılan genel bir kadın kimlik kurgusu söz konudur. *Vasf-ı zen-pâre-i âvâre* adlı bölümde kadın düşkünün Suyolcuzâde'nin vasıfları anlatılmaktadır. Suyolcuzâde'nin hayatındaki kadınlarla ilişkisi kadını edilgen bir pozisyona koyarak aktarılmıştır. Mizahî ve abartılı bir üslup hâkimdir. Kadın ve beden kavramları Suyolcuzâde'nin erkeklik vasıflarını anlatmak için birer araçtır:

*ya 'ni ol hâne-harâb-ı devran
etdi çok beyt-i bekâret virân*

*neler etmişdi o dūşîzelere
saplamışdı ciğerin nîzelere*

*nice kanlar döküb ol bî-nâmûs
yatdı kanlı kapıda çok mahbûs
(...)*

*darb ile feth-i bürûc etmiş idi
kanlı mızrakla hurûc etmiş idi
(...)*

*çok yere ferce bulub girmiş idi
sorma kîr baskını da vermiş idi*

*kısdırdı çatala gâhi yılân
sokmada 'akrebe benzerdi hemân
(...)*

batırıp hokka-i la'le hâme

kanlı yaşıyla yazardı nâme (Süreli, 2007: 93-94).

Der ta'n-ı mahbubân ve mahbûb-dostân adlı bölümde mahbupların tehlikeli yönleri anlatılmıştır. Kadınlara görece cinsel içerikli aşağılamanın daha az olduğu

söylenir.⁹ Der ta'n-ı zenân ve zen-dostân adlı bir sonraki bölümde ise mahbubelerin yine beden ağırlıklı, seksüel motifler üzerinden aşağılandığı görülmektedir. Ayrıca kadınların doğal işlevlerinden biri olan doğurganlığın da hakaret amacıyla araçsallaştırıldığı görülmektedir:

*hâhiş-i kîr iledir reftârı
altına dâ'ir olur güftârı*

*göbeği olsa da farza fîncân
görünür çatlağı altında 'ayân*

*tutalım ba'zısı yanyancıdır
neyleyim adı yine kancıdır
(...)*

*vericek basma kalıp bir yemenî
der hemân pîş-i menî pîş-i men'î*

*açsa da 'ukdesini şalvârın
kanı içine akar mûrdârın
(...)*

*duhterîn zevki dahî yekşebedir
sonra karnın şişirir der gebedir*

*döner âgâçkavununa memeler
lağv olur tâzetercim demeler
(...)*

*bil ki var nîce tabak-zen nisvân
kîr-i har gibi zıbıkda be-meyân*

⁹ Bölümün tamamı için bakınız: Sürelli, B. (2007). XVIII. Yüzyıl Osmanlı Şiirinde Değişim ve Sünbülzâde Vehbî'nin Şevk-engîz'i (Yüksek Lisans Tezi), s. 118-124, Ankara: Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

biragur olsa da elde dikişi

yırtığın dikdirir ister sikişi (Sürelli, 2007: 125-129).

Eserin alt metnine bakıldığında; şehvetin, tensel zevklerin olumsuzlandığı görülmektedir. Karakterlerin fikirlerini savunuşu, kullandıkları metaforlar ve üslupları; küçük düşürücü bir niteliğe sahiptir. Karakterlerin ikisi de erkektir ve kullandıkları dil buna göre şekillenmiştir. Cinsel metaforları kullanırken kendilerini aktif bir konuma yerleştirmişlerdir. Cinsel eleştirileri de buna göre şekillenmektedir.

On sekizinci yüzyılın özgün temalı eserlerinden bir diğeri de *Hikâye-i Zen-dost*'tur.¹⁰ Mensur-manzum karışık bir yapıya sahip olan eserin olay örgüsü, kadın düşkünün bir adamın yaşlı bir acuze ile iş birliği yaparak saf kalpli bir kadını tuzağa düşürmeleri şeklinde kurgulanmıştır. Kadın düşkünün zen-pâre, yaşlı kadından yardım istediğinde yaşlı kadın, zen-pâre adamın hoşlandığı kadının kocasının kumaş dükkanına gider. Kadının kocasına; oğlunun iffetsiz bir kadına tutulduğunu, iffetsiz kadının da oğlundan bir top kumaş istediğini ve kumaşı getirmediği takdirde oğluyla beraber olmayacağını söyler. Yaşlı kadına inanan kumaş tüccarı, kumaşı verir ve yaşlı kadın tüccarın evine gider. Kadın kapıyı açtığında ona; câmiye namaza gittiğini, abdestini kaçırmış olabileceğini söyler. Abdest almak için izin isteyerek eve girer. Elindeki kumaşı odadaki yastığın altına saklar. Tüccar eve gelince yastığın altındaki kumaşı fark eder ve karısından şüphe ederek öfkelenir. Karısını boşayan adam evden gider. Bütün bu olacakları tahmin eden yaşlı acuze, kadını tekrar ziyaret eder ve ona derdini sorar. Kadın başından geçenleri anlatınca yaşlı acuze ona kocasıyla barışmasının kolay olduğunu söyler. Onu falcı ve büyücü olan oğluna götüreceğini, onun bu işi çözeceğini söyler. Kadını büyücü olduğunu iddia ettiği zen-pâre adama götürür. Adam, kadına sihri yapabilmek için toplumun ileri gelenlerinden biriyle birlikte olması gerektiğini söyler. Başta endişe etse de sonra kocasıyla barışma arzusu üstün gelir ve zen-pâre adamla birlikte olabileceğini söyler. Birlikte olduktan sonra zen-pâre kadına muska yazar ve onu evine gönderir. Daha sonra yaşlı acuze; tüccarın dükkanına giderek aldığı kumaşı abdest almak için girdiği bir evde unuttuğunu, tekrardan kumaş almaya geldiğini söyler ve adamı

¹⁰ *Hikâye-i Zen-dost* mesnevi türünde kaleme alınmamıştır. Ancak özgün içeriği sebebiyle burada bahsetmek, dönemin mahallî kurgularını anlamak açısından uygundur.

inandırır. Bunları duyan tüccar karısına iftira atmış olabileceğinden şüphelenir ve karısıyla barışmak ister. Tüccar ve karısı tekrar evlenirler. Kadın büyüün bu kadar kısa sürede etkisini göstermesine de ayrıca şaşırmıştır (Akman, 2012: 14-22). Özgün olay örgüsüne sahip bir eser olan *Hikâye-i Zen-dost*'ta, iki kadının da kimlik kurgusu önemlidir. Kadınların akılsızlığına ve hilekârlığına iki ayrı kimlik üzerinden değinen metinde, mizahî müstehcen olay örgüsü ve kimlik kurguları belirgindir. Eserin kurgusu özgün ifadeler içerse de altında yatan fikirsel altyapı, geleneğin güncellendiğinin göstergesidir.

Tüm bu mahallî kurgular, ideal kadın kimlik kurgularının güncellenmesiyle oluşturulmuştur. Bu güncellemeyle özgün kimlik kurguları üretilmiştir. Bu kimlik kurguları geleneksel bir alt metne dayanmaktadır. Alt metni, Osmanlı coğrafyası ve kültür tarihini aşan dönem ve toplumlara dayanmaktadır. Bu alt metin kadının toplumsal yaşamdaki görece aktif rolünün yıkımına yönelik oluşturulan öteki ve ikincil kadın kimlik kurgularını içermektedir. Mahallî edebiyat bağlamında güncellenen kurgular, kadının ideal olan kimliklerden müstehcen, şehvetli ve tehditkâr olan kimliklere evrilmesi şeklinde üretilmiştir. Bu güncel ve eskiye görece özgün kurgular da ataerkil sanat üretiminin bir parçası olarak öteki ve ikincil kadın arketipinin farklı bir versiyonudur. *Zenannâme* de bu güncellemelerden biridir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ZENÂNNÂME’DE KİMLİK KURGULARI: GELENEKSEL SÖYLEMİN YENİDEN ÜRETİMİNDE BİREYSEL ARAYIŞLAR

1. ZENANNÂME’DEKİ BİREYSEL ARAYIŞLAR

Tez çalışmasının bu bölümünde *Zenannâme*’nin mahallî bağlamdaki özgün kurgusu incelenmiştir. Bunun için müellifin üslubundaki özgün nitelikler, diğer eserleri bağlamında ele alınmıştır. Ayrı bir başlık altında *Zenannâme*’deki üslup özellikleri incelenmiştir. Bununla birlikte edebiyatta yerelleşme hareketi bağlamında kaleme alınan eserlerin üslup özellikleri, *Zenannâme*’nin kurgusu ile mukayese edilmiştir. Bu şekilde *Zenannâme*’nin niteliklerini anlamak ve açıklamak çok daha kolaydır.

1.1. Enderunlu Fâzıl’ın Edebî Kişiliği ve *Zenannâme*

Enderunlu Fâzıl, edebiyatta yerelleşme hareketi denildiğinde akla gelebilecek ilk isimlerdendir. Yerelleşme hareketinin etkilerinin şiir, hikâye, minyatür gibi somut örneklerle güçlü bir şekilde gözlemlendiği on sekizinci asırda yaşamış olması, yaşadığı devrin onun üslubundaki etkisini açıklamaktadır. Bunun yanında kendine has söylem kolaylığı, gündelik unsurları eserlerinde mizahî bir tonda kullanabilme kabiliyeti Enderunlu Fâzıl’ın mahallî edebiyat bağlamındaki ayırt edilebilir konumunu açıklamaktadır. Fâzıl’ın eserlerindeki üslubun bir parçası olan kurgusal içerikler de özgün taraflara sahiptir. Kurguladığı içerik ve kimlikler günlük hayatın içinden olay ve kimliklerdir. Çoğu zaman mizahî kurgulardır. Yer yer aşırıya vardığı mizahî üslup, eserlerinin edebî niteliğine olumsuz yönde değer yüklese de özgün bir üslup oluşturma hususundaki başarısı onun şair kimliğini güçlendirmiştir. Gibb’in, Fâzıl’ın bir şair olmadığı ve şiirlerinin edebî üsluptan yoksun olduğu fakat üslubundaki orijinalliğin ona bir şair olarak olumlu yönde kimlik kazandırdığı şeklindeki düşünceleri, kısmen bu fikri desteklemektedir (Gibb, 1999: 418). Enderunlu Fâzıl’ın kaleme aldığı eserlerin çoğu onun özgün edebî kimliğini yansıtmaktadır. Kurguladığı özgün hikâyeler ve kimlikler, şairin mizah kabiliyeti ve kendine özgü söylem tarzı ile birleştğinde ortaya özgün eserler çıkmıştır. Ancak bir şair olmadığını iddia etmek yanlış bir yorumdur. Fâzıl’ın sanat üretme tarzında yer yer aşırıya ya da hakarete varan ifadeleri onun edebî kimliğini

tamamen zedelememiştir. Çünkü sanat üretimi ve üreticiliği tek tip konu, kavramlar, bakış açısı bağlamında¹ değerlendirilemez. Fâzıl'ın yer yer hakarete varan, mizah yüklü üslubu olsa da lirik ve okuyucuyu sürükleyen bir tarzı olduğunu söylemek mümkündür. Enderunlu Fâzıl'ın *Zenannâme* dışındaki eserleri bağlamında dili ve üslubu hakkında bilgi vermek, *Zenannâme*'deki özgün üslubunu değerlendirmek açısından yerinde olacaktır. Şairin kendine has üslubu hemen hemen her eserinde görülmektedir. Enderunlu Fâzıl'ın *Divan*'ı, onun diğer mesnevileri yanında fazla dikkate değer içeriklere sahip olmasa da şairin bireysel yorumlarına dair bazı kesin ifadeler içermektedir. Cinsiyet belirtmeyen güzellik tasvirlerinin yanında belirttikleri de mevcuttur:

Açdı bâzusını bildim ki o meh-i yetmiş bir

Gerdenünde sayılır hâl-i siyeh-i yetmiş bir (Beyhan, 2021: 860).

Cinsel ve mizahî motifleri özgün bir üslupla kullandığı görülmektedir:

Ruhsârını bûs eyleyicek dişleme yârin

Pâlûze ki nermîn ola dendân gerekmez (Beyhan, 2021: 880).

Tabii eserin genel havası ağırbaşlılık şeklindedir (Beyhan, 2021: 30-35). Bunun yanında onun özgün gözlemlerini ve şiirsel ifadelerini çok daha iyi yansıtan *Rakkasnâme* (*Çengînâme*), *Defter-i Aşk*, *Hûbannâme* gibi eserleri, daha dikkat çekicidir.

Çengînâme'de kurguladığı erkek köçekleri yer yer olumsuz ifadelerle aktarmıştır. Fakat bunun düşmanca bir tavırla yapılmadığı göze çarpmaktadır. Tasvir ettiği erkek köçeklerin isimlerini de vermiştir. Bu kurgunun özgünlüğünü artıran bir durumdur. Genelde toplumsal rollerinden ziyade beden özellikleri ile öne çıkan kurguların objektif bir gözlemlerle ele alındığı açıktır. Köçeklerin tek tip bir bakış açısıyla aktarılmaktan ibaret olmamaları, olumlu ve olumsuz yönleriyle öne çıkarılmaları bunu doğrulamaktadır. Birkaç argo tabir dışında mizahî müstehcen bir esere göre çok daha nazik bir üslup kullanılmıştır:

Todori elli sekiz yaşında

Hem Firenk zahmeti var başında

¹ Burada ifade edilen bağlam, Osmanlı yüksek zümre edebiyatının klasik şehvet karşıtı, tasavvuf yüklü, kalıp kavram ve ifade biçimleriyle oluşturulmuş sanat ürünleri ve bu sanat üretimini gerçekleştiren müelliflerin sanat dünyalarıdır.

Mûyu zannetme hemân kaşında
Deliorman kadar kılları var (Keskin, 2013: 358).
(...)
O gümüş tenli olan Altun-tob
Gö.ü 'uşşâka olur hâzır lob
Kal'asında bulunur dâ'im tob
Ehl-i 'aşk içre du'âcıları var (Keskin, 2013: 362).
(...)
Beli Yıldız gibi yokdur bir mâh
Âh kuyruklu eger olmasa âh
Bir felek-meşreb ü bî-gâne-nigâh
Katı çok câzibe-i enveri var (Keskin, 2013: 363).

Fâzıl, *Defter-i Aşk* adlı eserinde ise doğrudan öznesi olduğu aşk hikâyelerini ve sevdiğini iddia ettiği erkekleri kurgulamıştır. Alt metinde hakikî ve mecazî aşk ikiliği ve hakikî aşkın bedensel olan mecazî aşktan üstün olduğu görülmektedir. Eserin özgün tarafı şairin kendini karakter olarak metnin merkezine koymasındır. Kendi hayatı ile ilişkilendirdiği metnin kurgusu, geleneksel bir fikir üzerinde şekillenmiş bireysel aktarımlara dayalıdır. Selim Sırrı Kuru'nun dikkat çektiği üzere Fâzıl, gönlünü kaptırdığını iddia ettiği son mahbub İsmail'le olan münasebeti nedeniyle divan şiiri bağlamındaki hakikî aşkın mecazî olandan daha üstün olduğunu anlamıştır. İsmail, Fâzıl'ın saray dışında gönlünü kaptırdığı ilk kişidir (Kuru, 2005: 484-490). Geleneksel divan şairinin dünyasında patronaj ilişkileri dolayısıyla hakikati temsil eden sarayın dışındaki ilişkilerle anılmak, ızdırap vericidir ve pek tercih edilmez. Fâzıl, bu geleneksel düşünceyi özgün bir yorumla yeniden dile getirmiştir.

Hubannâme, tıpkı *Zenannâme* gibi bir meclis sırasında sevgilisinin ricası üzerine kaleme alınmış bir eserdir. Eserin içeriği çeşitli milletlere mensup erkeklerin kimlik kurguları üzerinedir. Fâzıl'ın şahsi cinsel yönelimlerine dair kesin yorum yapmak mümkün değildir. Ancak Osmanlı yüksek zümre edebiyatının geleneksel mahbup aşk anlayışı gereği, şairin naz etmeden bu erkekleri anlatmaya koyulduğu görülmektedir. Erkekleri anlatırken kurguladığı kimlikler ve üslubu genel anlamda olumlu bir akış göstermektedir. Fâzıl, tıpkı diğer eserlerinde olduğu gibi burada da mizahî ve şehvî

motiflere başvurmuştur. Şair, mahallî öğeleri başarılı ve özgün bir şekilde kurgulamıştır (*Der-vasf-ı Hubannâme*, Türk Tarih Kurumu Kütüphanesi/7063).

Bu metinlerin her birinde *Zenannâme*'deki kurguyla örtüşen bir nokta vardır. Enderunlu Fâzıl, geleneksel alt metinler üzerine özgün kurgular inşa etmiştir. *Zenannâme* de şairin diğer eserleri gibi mizahî içeriğe ve özgün bir kurguya sahiptir. Şehrengiz türü içinde değerlendirilebilecek *Zenannâme*, bu türün aksine içerdiği kadın kimlik kurguları dolayısıyla özgün bir eserdir. Şairin mizah üretebilme kabiliyeti dolayısıyla eserdeki kurgusal nitelik sanatsal bir yöne sahiptir.

1.2. *Zenannâme*'de Kurgusal İçerik

Agâh Sırrı Levend tarafından şehrengiz geleneği içinde tasnif edilen *Zenannâme* (Levend, 1957: 14), bu tür içinde yer alan özgün eserlerden biridir. Bunun sebebi tam anlamıyla şehrengiz türüne dâhil olmamasının yanı sıra bu türden koparılamamasıdır. Eserin içeriğine bakıldığında dünyanın farklı milletlerine mensup kadınların tasvirleri görülmektedir. *Zenannâme*, şehrengizlerin aksine tek bir şehrin kimliklerini değil, farklı milletlere mensup kadınların kimliklerini esas almaktadır. Bunun dışında yine şehrengizlerin aksine bu tür içinde Azizi'nin *İstanbul Şehrengiz*'i gibi kadın kimliklerinin yer aldığı nadir bir eserdir. Etnik kimlikleri esas alarak düzenlenen bu kurgu, doğal olarak mahallî bir söylem yansıtmaktadır. Esere mahallî söylemin doğal bir sonucu olan ve devrin pek çok şairinde bulunan mizahî müstehcen üslup hâkimdir.

Zenannâme'nin üslubunda dikkat edilmesi gereken iki husus vardır. Bunlardan birincisi; şair, kimlik kurgularını oluştururken bazen kadınları cephesel bir şekilde sadece dış görünüşlerini esas alan tasvirlerle dayandırmaktadır. Tenlerinin siyah olduğundan bahsederek bu durumu o kadınları toptan aşağılamak için bir sebep olarak görür. Sudanlı kadınlar ve çingene kadınlar örneklerinde bu durum görülmektedir:

Şimdi vasf olması bu Sûdânın

Artırır 'illetini sevdânın (*Zenannâme*, 273. Beyit)

Zikrini komayalım te'life

Ki ne hâcet giceyi tâ'rife (*Zenannâme*, 274. Beyit)

(...)

Sevemem reng-i şeb-i deycûrı

Var iken işte nehârın nûrı (Zenannâme, 286. Beyit)

(...)

Karadır rû-yı zen-i çingâne

Anda sîmîn olamaz cânâne (Zenannâme, 749. Beyit)

(...)

Dil kara çehre kara çerger kara

İki dünyâsı ol fukâra (Zenannâme, 750. Beyit)

Kocasına idicek nâz o köpek

Rû-yı nâpâke tutar bir kıl elek (Zenannâme, 751. Beyit)

Görüldüğü üzere şair bu ten rengine sahip kadınları sevmeyeceğini söyleyerek olumsuz bir düşüncesini aktarıyor. Burada dikkat edilmesi gereken diğer nokta şairin bir toplumun kadınlarını tasvir ederken kullandığı toptancı tutumudur.

Fâzıl, *Zenannâme*'de sıklıkla kadın cinselliğini aşağılayan tasvirler kullanmıştır. Bunlar çoğu yerde küfre vardırılmıştır. Cinsel motiflerden oluşan küfürler bu tarz eserlerin en belirgin yönleridir:

Âh yetişme gidi kâfir câdû

Başına kusdugum oynak .rospu (Zenannâme, 165. Beyit).

Yüzikoyun yatur o fâhişegân

Göti üzre koya iki fîncân (Zenannâme, 260. Beyit).

Gice gündüz olamaz fâsılası

Sikişür hâ'izası hâmileşi (Zenannâme, 836. Beyit).

Fâzıl'ın eserini ortaya koyarken aldığı bir başka aksiyon, pek çok kimlik kurgusunda kadınların olumlu veya olumsuz özelliklerinden bahsettikten sonra konuyu bir şekilde onların seksüel faaliyetlerine getirmiş olmasıdır:

Olamaz nefsi cimâ'a tâlib

Çünkü gayetle sovuksur kâlib (Zenannâme, 183. Beyit)

Gerçi zâhirde harâretleri var

Lîk bâtında bürudetleri var (Zenannâme, 184. Beyit)

Öyle bârid o mahal kim sorma

Giyer bîcâre olur tondurma (Zenannâme, 185. Beyit)

şeklinde yarı alaycı bir dille Hint kadınlarını, bedenleri ve cinsel kimlikleri üzerinden alaya almaktadır. Habeş kadınlarını tasvir ederken yine cinsel kimliklerini kullanarak bedenlerine odaklanır:

Hükemâdan didi ehl-i idrâk

Bunların rahmi olur âteşnâk (Zenannâme, 307. Beyit)

Güyyâ şu'leli bir mahzendir

Gice gündüz tutuşur külhendir (Zenannâme, 308. Beyit)

Der 'akab yâresi elbet yetişür

Ol sebepten ki harâret tutuşur (Zenannâme, 309. Beyit)

Rus kadınlarını kurgularken de son derece kaba ve hakarete varan bir dil kullanmaktadır:

Ol sebeb cümleleri fâhişedir

Hey'et-i çehreleri mühişedir (Zenannâme, 835. Beyit)

Gice gündüz olamaz fâsılası

Sikişür hâ'izası hâmile (Zenannâme, 836. Beyit)

Zânîyi bulmaz ise bir karı

Söndürür buz ile ol murdârı (Zenannâme, 837. Beyit)

Zenannâme'deki kimlik kurgularında kadına biçilen bir diğer rol de bakire olmaktır. Kadınların görece serbest bir yaşam tarzına ve cinsel faaliyetlere sahip olduğu sürecin sona ermesiyle ortaya çıkan eril soy ve mülk aktarımı, kadınları sınırlandıran bir dönüm noktası olmuştur. Özellikle ana tanrıça kültleri sonrasında tek tanrılı dinlerle birlikte bakire kavramının güçlenmesi, toplumların zihninde yeni bir kadın algısı

yaratmıştır. Kadının el değmemiş olması onun temizliğinin bir işareti olarak görülmüştür. Klasik aşk hikâyelerine bakıldığında kadın kahramanlar erkekler ile mesafelidir, bekâretleri önemlidir. Züleyhâ gibi klasik mesneviler içinde özerk kimliğe sahip bir kadın dahi, kaderi Tanrı tarafından Yûsuf Peygamber ile yazıldığı için kocası ile cinsel birlikteliğe girememiştir. El değmemişlik, bekâret kadın açısından katı bir kuraldır:

Aziz-i Mısır ıla bir olmazdı

Gönülde mihrine yol olmaz ıdı (Demirel, 1983: 98).

Aynı şekilde *Zenannâme*'de de bakirelik vurgusu yapılmaktadır. Buradaki vurgu son derece açıktır. Şairin hakarete varan eleştirilerine maruz kalan kadınlar, bekâretlerini korumayanlardır:

Bâkire olmaz ise nâfiledir

Çünkü revnak beli hep kâfiledir (*Zenannâme*, 114. Beyit).

Metinde dikkat çeken bir diğer önemli özellik Fâzıl'ın kurguladığı karmaşık kimliklerdir. Şair ne gözleme dayalı gerçeği anlatmaktan ne de hakaret dilini kullanmaktan vazgeçemiyor gibidir. Mısırlı kadınları da aşüfte olarak nitelendirmektedir. Fakat onların zarif ve hâlis aşüfteler olduğunu vurgulamaktadır. Fâzıl'ın bu tip iki yönlü söylemleri sık sık kullanması dikkat çekicidir:

Ancak âşüftelerine mahsus

Taht-ı zânîde iken 'ırz-ı hulûs (*Zenannâme*, 255. Beyit).

Halepli kadınları hoş kadınlar olarak tasvir ettikten sonra birden aşüfteliklerinden bahsetmeye başlar. Konuyu yine seksüel metaforlarla kurgular:

Bir kumaşı birisi işletdi

Üstüne kîr ü küsi resm itdi (*Zenannâme*, 492. Beyit)

Kendüye kesdi ânı antâri

Vâr kıyâs it revîş-i bi'ârı (*Zenannâme*, 493. Beyit)

Şairin benimsediği başka bir tavır da kadınların fiziksel tasvirlerinin ve toplumsal yaşam içindeki pratiklerinin, manevi yönlerinden ön planda olmasıdır. Elbette bunda metnin yapısal özelliklerinin büyük bir payı vardır. Metin çoğunlukla gözleme dayalı tasvirler yapmak üzerine kurgulanmıştır. Fakat bazı toplumların kadınları kurgulanırken huylarıyla ön plana çıkarılmaları da söz konusudur. Buna karşılık bedensel kimliğin ön

planda olması, kadın denildiğinde akla cinsellik ve beden unsurlarının geldiği bir kültürde son derece doğal karşılanmaktadır:

Cism-i lâgar dahı rû-yı esmer

Hüsn ü endâm u kelâmı bedter (Zenannâme, 349. Beyit).

(...)

Göresin ammâ kızını bir kerre

Kara çingâne gibidir çehre (Zenannâme, 389. Beyit).

(...)

Zen-i Tatar olamaz vasfa sezâ

Canavar çehreli maymun sîmâ (Zenannâme, 775. Beyit).

(...)

Öyle nâzik o vücûd-ı pâki

Kîr-i vehm ile açılır çâki (Zenannâme, 824. Beyit).

Fâzıl'ın üslubunda dikkat edilmesi gereken ikinci husus, kimlikleri kurgularken bu kimlikleri gündelik kurgular içine yerleştirmesidir. Kadınları rutin hayatın içinde; hamamlarda, mahallelerde, türbelerde, çarşılarında, bağlarda tasvir etmektedir. Bu yöntem, Fâzıl'ın kurguladığı kimliklerin kamusal yaşam için ne ifade ettiğini göstermenin bir yoludur. Şair kadınların kamusal yaşam içindeki rollerine canlı tasvir ve kurgularla değinmiştir. *Zenannâme*'de kurgulanan kadın kimlikleri genellikle toplumsal düzene karşıdır. Kadınlar, dinî ve ahlâkî değerlerin yıkımına sebep olarak gösterilmiştir. Bu kadınlar genelde toplumsal yaşam içinde aktif olanlardır. Erkeklerin kontrol ettiği kamusal düzeni bir ölçüde etkilemektedir. Bu da şairin zihninde olumsuz bir imaj yaratmaktadır. *Zenannâme*'deki *Sıfat-ı Hâlet-i Nisvân-ı Dimişk* adlı bölümde bu tespiti destekleyen tasvirler ile karşılaşılacaktır. Bu memleketin kadınlarını anlatırken onları gruplandırmaktadır. Namuslu kadınlardan ve ölçsüz davranışlara sahip aşüftelerden bahsetmektedir. Buradaki ilginç tasvirler dergâhtaki fahişeleri anlattığı beyitlerde bulunmaktadır. Dergâhtaki kadın ve erkeklerin cinsel sahnelerini yarı alaycı, yarı ciddi ve lanetler bir tavırla ele almıştır:

Bevil 'ucub kande ki var bir kubbe

Bulunur anda iki üç kahbe (Zenannâme, 423. Beyit).

*Dergeh-i kubbeye çarşeb asılır
Anda ol fâhişe dâ'im basılır (Zenannâme, 424. Beyit).*

*Gider ol kubbelere bîpervâ
Her biri mürdesin eyler ihyâ (Zenannâme, 425. Beyit).*

*Hazret-i Âtikenin merkadıdır
Cümle âşüftelerin mevrıdudur. (Zenannâme, 426. Beyit).
(...)*

*Ehl-i 'ırzı da o şehvetle gelir
Güyyiye kasd-ı ziyâretle gelür (Zenannâme, 428. Beyit).*

*Yine ol zevke berâberdir hep
Bu ziyâret mi ticâret mi 'aceb (Zenannâme, 429. Beyit).*

*Nice eyler kişi bu kübrâyı
Yapmadan farkı mı var mevtâyı (Zenannâme, 430. Beyit).
(...)*

*Nice bir merd kavî yârelenür
Nice bir esb-i rehî pârelenür (Zenannâme, 406. Beyit).*

*Urılır gâh kazâ ile 'ârus
Gâhice tâlibı olan menhûs (Zenannâme, 407. Beyit).
(...)*

*Kiminin burnu düşer kanı akar
Kiminin desti kesilür sarkar (Zenannâme, 415. Beyit).*

*Bu sürûr olmadı mâtemdir bu
Buna şâdî diyemem gamdır bu (Zenannâme, 416. Beyit).*

Mısırlı kadınların ya da âşüftelerin çarşıda gezişlerini tasvir edişi de buna benzer bir bakış açısıyla dillendirilmiştir:

O mahalde dahı nisvân-ı kibâr

Hep olur merkebe cârşuda süvâr (Zenannâme, 237. Beyit).

(...)

Arkasında o münakkaş cârşeb

Dahı altında tüvâna merkeb (Zenannâme, 239. Beyit).

Ayagı yerle berâber sürinür

Küsi de baldırı da hep görünür (Zenannâme, 240. Beyit).

(...)

Hâcıyatmaz da bakar kör gibi

Atılır merkeb-i pür-zûr gibi (Zenannâme, 245. Beyit).

Kîr-i menhûsesi yerde sarkar

Dahı salyanası agzından akar (Zenannâme, 246. Beyit).

(...)

Tolaşur meclisi ol hâlet ile

Her kucağa oturur nevbet ile (Zenannâme, 250. Beyit).

Hicaz kadınları ile ilgili tasvirleri de bir olay örgüsü içinde kurgulanmıştır. Arap kabilelerinin âdetlerine değinen şair, burada da kadını kamusal alan içindeki rolleri ile ele almıştır. Bunu diğer kurgularda olduğu gibi alaycı ve yer yer müstehcen bir üslupla yapmıştır. Savaşan kabilelerin ganimet olarak kadınları alması üzerine müstehcen beyitler kaleme almıştır:

Virememe rahmet o akvâm için

Cân vire on bini bir âm için (Zenannâme, 379. Beyit).

Kız isteme âdetlerine de değinmiştir:

Görsen ammâ kızını bir kerre

Kara çingâne gibidir çehre (Zenannâme, 389. Beyit).

(...)

Viresin meğer âna dünyâyı

Tâ ki virsün sana ol fahşâyı (Zenannâme, 393. Beyit).

İstanbul kadınlarını kurgularken dikkat çekici bir sınıflandırma yapmıştır. Bu şehrin kadınlarını kategorize ederek kadınların kamusal yaşam için tehdit oluşturduğu

takdirde tehlikeli olduklarını açıkça göz önüne koymuştur. Perde ehli diye sınıflandırdığı kamusal yaşamla ilgisiz kadınlara karşı olumlu bir tavır içindeyken, çarşı ve pazarda dolaşan kadınlara karşı farklı bir tutum almıştır:

Bir iki câriye ardında revân

Tolaşur çârşûyı dükkân dükkân (Zenannâme, 570. Beyit).

(...)

Kangı dükkânda ki mahbûb oturur

Şîve ü nâz ile ol semte yürür (Zenannâme, 572. Beyit).

Dir âna bilmek için ahvâlin

Var mıdır hiç bana uygun mâlın (Zenannâme, 573. Beyit).

Mâl yatgın ise hiç gösterme

Bana cânım çelebi kîrlenme (Zenannâme, 574. Beyit).

şeklinde alaycı metaforlar ile kadınların ve şehvî duygularının kamusal yaşamda yol açtığı ahlâkî çürümeleri ortaya koymuştur. Görüldüğü gibi *Zenannâme*'nin kurgusal içeriği ve şairin kullandığı kurgu yöntemleri geleneksel bir alt metne sahip olmanın yanı sıra özgün ifadeler ve Fâzıl'ın edebî kimliğine özgü niteliklere sahiptir. Bu nitelikler iki başlık altında toplanmalıdır: Birincisi, şair kimlikleri cephesel bir tasvirle aktarmıştır. Bunun yanında, üslubu çok yönlü ve keskin dönüşlere sahiptir. Bir kadının güzelliğini anlatırken onu bir anda yermeye ve ona hakaret etmeye başlayabilir. İkincisi, kadınlar gündelik hayatın içinden, çeşitli yönleri sahip mizahî kurgular şeklinde değerlendirilmelidir. Şairin bu kurguları canlı bir şekilde aksettiriyor olması onun kabiliyetleri ile ilgilidir. Enderunlu Fâzıl'ın edebî üslubunu ve *Zenannâme*'nin mahallî bağlamda temsil ettiği yeri anlamlandırabilmek için metni, edebiyatta yerleşme bağlamında kaleme alınmış farklı eserlerle mukayese etmek gerekir.

1.3. Mahallîleşme Bağlamında *Zenannâme*'nin Mukayesesi

Şairin eserdeki bireysel tasarruflarının, özgün ifadelerinin yansıtıldığı kurguların incelendiği bu bölümde, *Zenannâme*'yi ele alırken farklı yüzyıllara ait mahallî eserlerin özgün nitelikleri de incelenmiştir. Bu şekilde mahallî bağlamda oluşturulan özgün eserlerin hangi yönlerden benzeştiği veya ayrıştığı ortaya koyulmuştur. Gelenek üzerine

inşa edilmiş özgün bir üslubun hangi nitelikleriyle değerlendirilebileceği tartışılmıştır. *Zenannâme* ile mukayese edilecek eserlerin farklı yüzyıllara ait olması, Mahallîleşme hareketinin uzun bir süreç olarak değerlendirilmesinden ileri gelmektedir. Çalışmanın ana odağı, *Zenannâme*'de bireysel bir arayış neticesinde ne derecede özgün bir üslup oluşturulduğudur. Bu tartışma, Mahallîleşme etkisinde üretilmiş tüm eserler için geçerlidir. Tartışmanın sonucunda *Zenannâme*'nin ne derece özgün veya gelenekçi bir karaktere sahip olduğu ortaya koyulmuştur.

Zenannâme ile mukayese edilecek eserler arasında; on altıncı yüzyıla ait olan *Ebkâr-ı Efkâr* ve *Kitâb-ı Hiyel*, on yedinci yüzyıla ait olan *Firûz u Dilefrûz* ve *Derenâme* adlı mahallî içerikli mesneviler bulunmaktadır. Bu eserler, cinsiyet odaklı -mizahî, müstehcen- kimlik kurguları ve buna bağlı özgün nitelikleri bakımından ele alınacaktır. *Zenannâme* ile yapılacak mukayese ve buna bağlı ortaya koyulacak özgünlük tanımı bu kıstaslar ele alınarak yapılacaktır.

Osmanlı yüksek zümre edebiyatında özgünlük, şairlerin farklı edebî sahalardan tercüme ve yarı tercüme yoluyla oluşturdukları klasik edebî gelenekten kopuşunu ifade etmektedir. Daha çok Arap ve İran menşeli bu edebî gelenekler gerek sahip oldukları felsefî ve düşünsel alt yapı, gerek dil yapılarındaki gelişmişlik ve estetik gibi faktörler dolayısıyla Türk edebiyatını uzunca bir süre şekillendirmiştir. Bundan dolayıdır ki Osmanlı yüksek zümre edebiyatının kuruluş dönemi şeklinde tanımlanan on üç ve on dördüncü yüzyıllar ile özgün edebiyat oluşturmaya yönelik ilk atılımların gerçekleştirildiği on beşinci ve on altıncı yüzyıllara dek devam eden süre zarfında Türk şairler, kendi dil ve üsluplarının tekamülünde Arap ve Fars şairleri ölçüt almışlardır. Gibb, Türk şairlerin özellikle İran kültürüne karşı oluşturduğu milli ruhun en yüksek seviyeye ulaştığı on yedinci ve bilhassa on sekizinci yüzyıllarda dahi İran şiirinin ve şairinin her zaman bir yol gösterici olarak arandığını belirtmiş ve son dönem şiirinin eklektik ya da melez denebilecek bir yapıya sahip olduğunu söylemiştir. Ona göre, Osmanlı edebiyatının son safhaları milli ruh ve gelenek arasındaki bir çekişmedir (Gibb, 1999: 94-95). Geleneğin şekillendirdiği bakış açıları doğrudan olmasa da alt metinde varlığını sürdürmüş ve metinlerin altındaki ana fikri oluşturmuştur. *Zenannâme* ve ona benzer başka eserler de bu geleneğin özgün ürünlerindendir. Mahallî süreç içinde oluşturulan ve *Zenannâme* ile mukayese edilen diğer metinler ele alınırken dikkat edilen

iki nokta vardır. Birincisi, bu metinlerin ne ölçüde özgün bir yapıya sahip oldukları; ikincisi, bu özgünlüğün Fâzıl'ın eserleriyle mukayese edildiğinde hangi kriterler bağlamında şekillendiğidir. Bunun sonucunda *Zenannâme*'nin kurgusunun, mahallî süreçte hangi şekillerde özgün bir niteliğe sahip olduğu tespit edilmiştir.

Zenannâme'nin özgünlüğü şehrengizlerdeki erkek güzellerin aksine kadın kimliklere yer vermesi, gözleme dayalı bir tür olması ve içeriğin gözleme dayandığının iddia edilmesi, yine şehrengizlerin aksine bir şehrin güzelleri yerine çeşitli etnik kimliklerin ele alınması, sadece kimlik kurgularının cephesel tasviri şeklinde olmayıp çeşitli olay örgülerine dayalı mahallî kurgularla şekillendirilmesi gibi özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Burada dikkat edilmesi gereken bir başka husus bu gibi mahallî eserlerde şairlerin özgün kimliklerinin baskınlığıdır. Metin; her ne kadar geleneksel bir alt düşünceye sahip olsa da şairin özgün kimliği baskın olduğu halde bu, üsluba bakıldığında açıkça görülmektedir. *Zenannâme* bu tür metinlerdendir. Onunla mukayese edilecek metinler de bu özgünlüğü, belirli ölçülerde ve kriterlerde barındırmaktadır.

Bunlardan ilki bir aşk mesnevisi olan *Ebkâr-ı Efkâr*'dır. Bu eserin mukayesesini, içerdiği kimlik kurgularından kaynaklanmamaktadır. Çünkü *Zenannâme*'nin aksine baş karakter profilleri bakımından kadın ve erkek olarak iki cinsiyetli kahramanlar barındırmamaktadır. Mesnevide anlatılan aşk, mahbup aşkıdır. Bu açıdan eserdeki kimlik kurguları, *Zenannâme*'nin kadın odaklı kurgusundan ayrılmaktadır. Hakikî aşkın realist hikâyesi olan bu metnin *Zenannâme* ile mukayese edilme sebebi, içerdiği grotesk kurgulardır. Klasik devirde kaleme alınmış bu eserde yüksek zümre edebiyatının ideal aşk kurgusuna uygun profiller bulunmaktadır. Roller açısından klasik ve ideal bir aşk hikâyesidir. Ancak şairin mizahî tutumu ve bazı sahnelerdeki tasvirleri eserin özgün niteliğine katkı sağlamaktadır. Klasik devrin mahallî ve mizahî içerikli kurgularından olan bu metinde kadın aşkı tehlikeli bir durumdur. Bir ara kadınlar meclisine giren şair, klasik kalıp ifadeler kullanarak kadınları överken birden gönlünden kopan bir uyarıyla sarsılır ve kadınlardan uzak durması gerektiğini fark eder. Duygularını şu sözlerle ifade etmiştir:

Didi dil eyleyüp benümle cedel

Koy a oylan bu kahbe zenleri gel (Özyıldırım, 2017: 354)

(...)

‘İlm-i sihr içre her biri kâmil

Bügüsi çölmegi çeh-i Bâbil (Özyıldırım, 2017: 354).

Telif sebebi bölümünde yazarın, kahramanın kendisi olduğunu iddia etmesi de özgünlük açısından önemlidir. Mahallî eserlerin dikkate değer bir özelliği olan, şairin eserin öznesi olma iddiası burada da söz konusudur. Bu durum, yazarın özgün bir eser verme iddiasını pekiştiren somut bir kanıttır.² Gerçekçi bir hikâye yazma kaygısı da yazar tarafından ayrıca belirtilmiştir (Özyıldırım, 2017: 22-23). Mahallî şairler eserlerine gerçekçi bir anlatım kazandırmak için bu tarz iddialarda bulunmuştur. Fakat bu durum şairin gerçekten böyle bir olay yaşadığının kesin kanıtı olamaz. Bu sebeple eserleri, tarihî bir vesika gibi görmek yerine, bireysel arayışların neticesinde orijinal fikirlerin yansıtıldığı ya da yansıtıldığının iddia edildiği özgün kurgular olarak görmek gerekmektedir.

Ebkâr-ı Efkâr ve *Zenannâme* içerdikleri grotesk tasvirler bakımından benzeşmektedir. Temelde ciddi olan ama gülünç görünen ve birbiriyle bağdaşmayan durumların bir araya gelmesinden oluşan her türlü olay ve nesne şeklinde tanımlanabilecek grotesk, mizah edebiyatının bir parçasıdır. Grotesk en basit tanımla ciddi bir durumun ya da olayın barındırdığı mizahî çelişkiyi ifade etmektedir. Derin, kutsal bir içeriğe sahip trajedinin mizahî bir tonda yeniden yorumlanmasıdır (Jan Kott’tan aktaran: Aktulum, 2020: 9). Uyumsuzluktan kaynaklanan bir yabancılaşma temelinde işlenegelmiştir. Tanıdık dünyanın genel geçer normlarının yıkılması demektir. Bu yıkım, kurulu düzenin veya genel geçer kabullerin aleyhine hareket ettiğinden dolayı gülünç olduğu kadar ürpertici de olabilir (Salihoğlu, 2016: 55).

Ebkâr-ı Efkâr’da da uyumsuzluktan kaynaklanan grotesk bir mizah anlayış mevcuttur. Mesnevilerde işlenegelen ve yüksek zümre edebiyatı bağlamında estetik bir algıya sahip olan vuslat, komik öğelerle kesintiye uğramıştır. Bu durum, *Ebkâr-ı Efkâr*’da aşıkların buluşma sahnesinde rakiplerin sahneye girmeleri ile meydana gelen komikliklerde görülmektedir (Özyıldırım, 2017: 146). Eserde iki erkek arasındaki aşk ön plandadır. Yüksek zümre edebiyatının geleneksel mahbup aşkı mahallî bir üslupla

² Ali Emre Özyıldırım, bu mesneviyi yazarın orijinal olma çabası bakımından kendinden bir yüzyıl önce kaleme alınmış ve bu çalışmada da *Zenannâme*’ye giden süreçte bireyselliği öne çıkaran bir kilometre taşı olarak örnek gösterilen *Hevesnâme* adlı eserle özdeşleştirmektedir (Özyıldırım, 2017: 74).

aktarılmıştır. Bu mahallî üslubun bir göstergesi de grotesk rakip tasviridir. Klasik edebiyatta olumsuz ve ızdırap verici bir role sahip olan rakip, mahallî üslup gereği âşıkların karşısında gülünç bir duruma düşürülür:

Nefesi bed kara dütiin suhani

Agzı gûyâ boyacılar kazanı (Özyıldırım, 2017: 390)

(...)

Tutagının biri birinden dûr

Zişt ü kabkara gû(yi)yâ leb-i gûr

Gerdeni buruşuk siyâh-be-reng

Seng-püşt-i siyâh-ı arz-ı Fireng (Özyıldırım, 2017: 390)

(...)

Bire nâ-pâk etekli ter-dâmen

Bir gulâm-pâre görse cân viregen (Özyıldırım, 2017: 390)

Ebkâr- Efkâr'daki grotesk rakip tasviri, *Zenannâme*'deki kadın kimlik kurgularının pek çoğunun tasviri ile benzeşmektedir. Metinlerin kurguları olay ve karakterler bakımından farklı olsa da alt metinleri aynı geleneğin parçaları olduğu için kurgular arasında benzerlikler ortaya çıkmaktadır. *Zenannâme*, tıpkı *Defter-i Aşk*'ta olduğu gibi mecazî-hakikî aşk fikri üzerine kuruludur. Kimlikler kadın olduğu için hedef de çoğu zaman kadın kimliğidir. Tıpkı *Ebkâr-ı Efkâr*'daki rakip gibi Fâzıl da sevgilisinin ricası üzerine, kendisine rağmen anlatmak zorunda kaldığı kadın kimlik kurgularını metne mahallî rakipler şeklinde yerleştirmiştir. Kimlikler son derece özgün mecaz, metafor, olay örgüsü kurguları içinde verilse de klasik ve alt metinsel bağlamda onlar birer rakiptir. Çünkü eserdeki kurgusal sevgilisi, Fâzıl'dan bu kadınları anlatmasını isterken kadınlara olan düşkünlüğünü dile getirmiştir. Bu kimlikler Fâzıl için ancak birer rakiptir.

Zenannâme'de de bu bağlamda oluşturulmuş tasvirler fazlasıyla mevcuttur. Grotesk yorum mahalle baskını, dergâhtaki fahişeler, hamamdaki kadınlar gibi sahnelerde üretilmiştir. Çeşitli milletlere ait, onların yaşamlarından canlı izler taşıyan mahallî olay, mekân ve kimlikler ile eşsiz kurgular oluşturulmuştur. Ayrıca divan şiiri bağlamında son derece temiz ve akıcı bir Türkçe kullanması sebebiyle eserin mizahî

karakteri okuyucu nezdinde etkileyicidir. *Sıfat-ı Hâlet-i Nisvân-ı Dimişk* adlı bölümde namuslu kadınların aksine ölçüsüz davranışlara sahip kadınların tasvirini yaparken dergâhtaki kadınlar, kutsal bir mekânı aşağılayan tavırlarından dolayı yarı alaycı bir dille fakat lanetlenerek betimlenmiştir:

Nice bir merd kavî yârelenür
Nice bir esb-i rehî pârelenür (Zenannâme, Beyit 406).

Urlur gâh kazâ ile 'ârus
Gâhice tâlibi olan menhûs (Zenannâme, Beyit 407).
(...)

Kiminin burnı düşer kanı akar
Kiminin desti kesilür sarkar (Zenannâme, Beyit 415).

Bu sürûr olmadı mâtemdir bu
Buna şâdî diyemem gamdır bu (Zenannâme, Beyit 416).
(...)

Bevil 'ucub kande ki var bir kubbe
Bulunur anda bir iki üç kahbe (Zenannâme, Beyit 423).

Dergeh-i kubbeye çarşeb asılır
Anda ol fâhişe dâ'im basılır (Zenannâme, Beyit 424).

Gider ol kubbelere bîpervâ
Her biri mürdesin eyler ihyâ (Zenannâme, Beyit 425).

Hazret-i Âtikenin merkadıdır
Cümle âşüftelerin mevrıdıdır. (Zenannâme, Beyit 426).
(...)

Ehl-i 'ırzı da o şehvetle gelir
Güyyiye kasd-ı ziyâretle gelür (Zenannâme, Beyit 428).

Yine ol zevke berâberdir hep
Bu ziyâret mi ticâret mi 'aceb (Zenannâme, Beyit 429).
(...)
Nice eyler kişi bu kübrâyı
Yapmadan farkı mı var mevtâyı (Zenannâme, Beyit 431).

Mahalle baskını kurgusunda ise imam ve mahalle sakinleri tarafından bir eve yapılan fuhuş baskını, canlı tasvirler ile aktarılmaktadır. Bu sahnedeki toplumsal rahatsızlık ve şiddet Andrews ve Kalpaklı'nın da aktardıkları gibi oğlanlardan ziyade kadına karşı daha ağır bir şekilde işlenmektedir (Andrews ve Kalpaklı, 2020, s. 317). Fâzıl, bu sahnede ahlâk dışı kabul edilen ve mahalle sakinleri açısından son derece endişe verici bir olayı grotesk bir yorumla okuyucuya sunmaktadır:

Görmüşüz çok 'acemi zenpâre
Giceler dâma düşer bîcâre (Zenannâme, 987. Beyit).
(...)
Bir kıyâmet kopar ol esnâda
Özge bir fitne çıkar ol câda (Zenannâme, 993. Beyit).

Semt ehâlisi gele meydâne
Ak sakal kara sakal çingâne (Zenannâme, 994. Beyit).

Bir telâş ile kapu çat çat ider
Kimisi çıksana hey fâhişe dir (Zenannâme, 995. Beyit).

Kapının halkasını tutmuş imâm
Hâbdan şimdi uyanmış sersâm (Zenannâme, 996. Beyit).
(...)
Diye tecvîd ile Sübhânallâh
Semtimiz böyle değildi eyvah (Zenannâme, 998. Beyit).

Dir ki çık hey dîni yok hâtun
Hey gidi zâtı habîs mel'ûn (Zenannâme, 999. Beyit).

(...)

Alayım mahkemedan i'lâmın

Kalmasun hiç bu mahalde nâmın (Zenannâme, 1002. Beyit).

(...)

Bir çuvala koyalım yârın ânı

Bahre bâri atalım lâşesini (Zenannâme, 1008. Beyit).

(...)

Çelebi hânede vâh dir ağlar

Eli ditrer dahi uçkur bağlar (Zenannâme, 1011. Beyit).

Bel soğukluğuna uğrar çelebi

Havf ile çatlar o nâzik dü lebi (Zenannâme, 1012. Beyit).

Hem *Ebkâr-ı Efkâr* hem *Zenannâme* Mahallîleşme sürecinin geleneksel alt metinlere bağlı işlevsel yönü olan özgün ürünleri olarak değerlendirilmelidir. Geçimleri devlete bağlı bu bürokrat ya da memur şairler, iktidar temsilcisi rolünü üstlenerek toplumu ahlâkî normlar gereği uyarmayı ve hâkim felsefeyi benimsetmeyi kendilerine amaç edinmişlerdir. Ancak değişen toplumsal, siyasal, kültürel şartlar gereği, klasik bir divan şairinden farklı olarak oluşturdukları kurguları belirli ölçülerde güncellemişlerdir. Bu güncellemeler sonucunda mahallî kurgular ortaya çıkmıştır. İçerik bakımından özgün kimlik ve olay kurgularına sahip olan bu eserler, alt metinleri bağlamında geleneksel bir felsefenin parçalarıdır.

On altıncı yüzyılda kaleme alınan bir başka özgün içeriğe sahip eser, *Kitâb-ı Hiyel* adlı mensur hikâye kitabıdır. Müellifin amacı, Âdem Peygamber'den kendi yaşadığı devre kadar olagelmiş hileleri hikâyeleştirmektir. Bunun için eserini iki bölüme ayırmıştır. Eserin birinci bölümü yirmi bir hikâyeden meydana gelmektedir. Hükümdar ve âlimlerin hilelerini konu almaktadır. İkinci bölüm, yirmi iki hikâyeden oluşmaktadır. Bu bölümde zariflerin, ariflerin, hayvanların ve kadınların hileleri anlatılmaktadır. Kadın kimliğini esas alarak oluşturduğu kurgular on beş hikâyeden meydana gelmektedir. Hikâyelerdeki kadınlar kamusal alanın içindedir. Bu sebeple eril kamusal alanda bir tehdit ve tehlike unsurudur. Erkekler, bu kadınların hilelerinin kurbanı olur veya kadın düşkünlüklerinden dolayı başlarına türlü belalar gelir (Ünlü, 2019: 28-31).

Hikâyelerden birinde mal sahibi bir kadın, kadı tarafından eşeğe bindirilip teşhir edilmekle cezalandırılır. Ancak kadın onu cezalandıracak subaşıya yalvarır ve yüz filori rüşvet karşılığında kurtulur. Subaşı, kadınlar zindanına gidip borçlu kadınlardan birini yirmi filori para karşılığında anlaşıma yaptığı kadının yerine geçirir, yüzünü boyar ve onu teşhir eder. Kadın teşhir edildikten sonra subaşının eteğini tutar ve kadıya gidip bu hakarete neden maruz kaldığını sormayı teklif eder. Subaşının eli ayağına dolaşır ve cezalı kadından aldığı yüz filoriyi borçlu kadına verir. Kadın bu parayla zindandan kurtulur. Bunun üzerine müellif, mensur hikâyenin sonunda nazım biçiminde nasihat verir:

*Olma magrûr sözlerine zenün
Sanma kim binde biridir gerçek
İşleri cümle mekr ü efsundur
Turmayup aldamakdadur n'edek
Nâ-muvâfık olursa tab'una ger
Oldur evlâsı var hemân el çek (Ünlü, 2019: 339).*

Subaşı, iki kadınla da iş birliği yapmıştır ancak sonunda mağdur olan kendisidir. İki kadın, subaşıyla yapmış olduğu iş birliğinden kârlı çıkmıştır. Müellifin gözünden bu durumdan çıkarılacak ders, kadınların sözlerine itibaren kamusal düzenin aksine bir harekette bulunulduğunda bundan otoriteyi temsil eden erkeklerin zararlı çıkacağıdır.

Bir başka hikâyede, karısının âşığını habersiz bir şekilde sırtında taşıyan hamal kocanın başından geçenler anlatılır. Karısını kıskanan adam onu sürekli takip etmekte ve üzerine kapıları kilitlemektedir. Kadını uzaktan gören ve ona hayran olan âşığı, sevgilisine kavuşabilme gerekçesiyle bir kadından yardım ister. Kadın âşığa yardım etmeyi kabul eder. Hamal karısını hamama götürdüğünde, hilekâr kadın da hamalın karısının yanına girer ve ona âşığının halini anlatır. Hamalın karısı hilekâr kadına kavuşmanın mümkün olmadığını söyleyince kadın yapacağı hileyi anlatır. Kadının planına göre, hamalın karısı eve gidince yataklara düşecek ve hasta olacaktır. Bunun üzerine kocasından eve cinciye getirmesini isteyecektir. Cinci eve geldiğinde birkaç gün kalıp kadını iyileştirecektir. Gelirken yanında âşığını da getirecektir. Bunun üzerine kadın hastalıktan kurtulmuş gibi yaparak kocasını kandıracaktır. Kadın hamamdan çıkıp eve vardığından hilekâr kadının dediklerini yapar ve kocasını o kadına yönlendirir. Hamal, hilekâr kadının evine gelir ve ondan karısı için yardım ister. Hilekâr kadın ona, kendisinde

emanet elbiselerin bulunduğu sandığı bırakıp gelemeyeceğini ve karısını getirmesi gerektiğini söyler. Hamal karısının gelmeye mecali olmadığını söyler ve gerekirse sandığını da yanına alabileceğini hatta sandığı bizzat kendisinin taşıyabileceğini söyler. Kadın bir müddet sonra kabul eder ve adamdan gidip akşam tekrar gelmesini ister. Bu arada âşığı sandığın içine sokar. Hamal geldiğinde sandığı yüklenir ve sandığın içindeki âşığı ve hilekâr kadını eve getirir. Kadın adamın üç gün boyunca karısı ve kendisini yalnız bırakması gerektiğini söyler. Adam, kabul eder. Sevgililer üç gün üç gece beraber olurlar. Sonunda âşık ve kadın aynı şekilde evden çıkarlar, hamalın karısı eskisinden daha iyi bir şekilde kocasının karşısına çıkar. Müellif bunun üzerine manzum bir parça söyler:

*Olmasa zabtı kendü kendüye
Zorla kimse zenleri yenmez
Sana cânıla bağlamasa gönül
Derd ü hasretle yaşları dinmez
Olmasa erleri murâdınca
İçlerine yedükleri sinmez* (Ünlü, 2019: 323-326).

Hikâyenin ana fikri kadınların ne şekilde olursa olsun erkekler tarafından zapt edilemeyeceğidir. Kadın bir yolunu bulup sevdiğine kavuşmak için her türlü hileye başvurup erkeğin üstesinden gelebilir. Bu hikâyede de hem hamalın karısı hem hilekâr yaşlı kadın, âşıkla bir olup plan kurmuş ve kavuşmanın yolunu bulmuştur. Klasik roller düşünüldüğünde kadının kocası rakip şeklinde kurgulanmıştır. Yerleşik düzene ve klasik rollere göre karısının âşığı olması gereken koca, akılsızlığı dolayısıyla rakip durumuna düşmüştür. Bunda karısının hileleri olduğu kadar kendi akılsızlığı da rol oynamaktadır. Bu kurgunun bir benzeri *Zenannâme*'de tasvir edilmiştir. İstanbul kadınlarının anlatıldığı bölümde evli kadınların çarşıdaki gezintisi ve erkeklerle münasebeti mizahî bir üslupla aktarılmıştır. Bunun yanında kadınların habersiz kocalarının akılsızlığından da yakınılmıştır:

*Kangı dükkânda ki mahbûb oturur
Şîve vü nâz ile ol semte yürür* (*Zenannâme*, 572. Beyit).
(...)
*Sayd ider 'âkıbet ol cânânı
Götürür hâneye elbet ânı* (*Zenannâme*, 580. Beyit).

(...)

Kocası yok olası divâne

Gice nısfında gider dükkâne (Zenannâme, 582. Beyit).

Kâr ü kesbinde gezer bîcâre

Ne bilür neyledi ol mekkâne (Zenannâme, 583. Beyit).

Gelür ahşâm evine ol hayvân

Lokmadan sonra yatur bîdermân (Zenannâme, 584. Beyit).

Yine çârşûya gider vakt-i seher

Bu hırâş ile ider ‘ömrü güzer (Zenannâme, 585. Beyit).

Metinler biçim olarak farklı olmasına rağmen içerikte benzeşmektedir. Bunun sebebi ikisinin de mahallî edebiyatın mizahî müstehcen ve kadın karşıtı kimlik kurgularında ortak bir alt metne dayanmasıdır. Bu alt metin ve müelliflerin özgün üslupları birleştiğinde farklı biçimlerde benzer içerikler üretilmektedir. Mensur hikâyelerde bu durum olay örgüsüne dayalıdır. Manzum hikâyelerde de ise tasvirler ve kısa kurgular şeklinde özgün metinler inşa edilmiştir.

On yedinci yüzyıl bağlamında *Zenannâme* ile mukayese edilmesi gereken iki eser söz konusudur. Bunlardan biri, Va’dî’nin kaleme aldığı *Fîrûz u Dilefrûz*’dur. Bu mukayesenin amacı; geleneksel bağlamda kırılmaların yaşandığı bu devirde, tipik bir divan şairinin özgün olma çabalarının eserindeki kimlik kurgularına ve olay örgülerine yansımalarını görmektir. Mukayese edilmesi gereken ikinci eser ise Bosnalı Sâbit’in kaleme aldığı *Derenâme* adlı eserdir. *Derenâme* ise Mahallîleşme bağlamında, içerdiği olay örgüsü ve kimlik kurguları bakımından en özgün eserlerden biri olması sebebiyle mukayese edilmelidir. Bu iki eser arasındaki farklar ve *Zenannâme* ile benzerlikleri, şairlerin özgün sanatçı kimliklerine dair fikir verecektir.

Fîrûz u Dilefrûz çerçeve hikâye tekniği ile kaleme alınmış bir aşk mesnevisidir. Burada ana odak çerçeve hikâye olacaktır. Eserin konusu ve kaynağı hakkında herhangi bir bilgi yoktur. Birbirine âşık olan kadın ve erkek kahramanın ayrılıkları ve ızdırapları üzerine kurulu bir metindir. Klasik aşk mesnevilerinin aksine kahramanlar hikâyesinin

başında kavuşurlar. Ara hikâyelerin ardından ayrılırlar ve âşık rolündeki Firûz, aşk acısıyla kıvrılır. Zeynep Sabuncu, Va'dî'nin orijinal fikirler ortaya koyamamış tipik bir divan şairi olduğunu ancak üslubundaki samimiyet dolayısıyla, eserde yansıttığı fikirleri benimsemiş olduğunu aktarmaktadır (Sabuncu, 2005: 12-16). Şairin samimiyeti hakkında yapılacak bir tartışma, eserin özgünlüğü hakkında bir kanıt sağlamayacağından dolayı bu konuya girilmeyecektir. Ancak eserdeki karakter kurguları incelendiğinde birtakım özgün ifadeler göze çarpmaktadır. Erkek karakter olan Firûz, bir derviş olarak tasvir edilmektedir. Bu tasvirlerin dikkat çekici tarafı, karakterin gülünç bir duruma sokulmasıdır:

*Bir gün o terkîb ile o nâ-tüvân
İtmiş idi şeyh eşiğin mekân* (Sabuncu, 2005, s. 143).

*Pîr hurûc itdi haremnden o dem
Anı asâsı sanup ol pür-kerem* (Sabuncu, 2005, s. 143).

*Çöp gibi aldı eline hemân
Oldı sa'adet-ile yolına revân* (Sabuncu, 2005, s. 143).

*Bilmeyüp ol hâleti ammâ fakîr
Sandı ki uçurdu kereminle pîr* (Sabuncu, 2005, s. 143).

Sibel Kocaer, *Firûz u Dilefrûz Mesnevisinde Âşıklık Hâlleri: Parodi Mi, Derleme Mi?* adlı makalesinde Va'dî'nin bu metnini, geleneksel tasavvufî aşk konulu hikâyelerin bir parodisi olarak değerlendirmektedir. Ona göre geleneğe gönderme yapan fakat parodi unsurlarıyla mahallî ve mizahî bir havaya bürünmüş olan bu eser, geleneğin yeni bir yorumudur (Kocaer, 2022: 94). Erkek karakter aşkıdan dolayı düştüğü durum sebebiyle gülünç bir şekilde kurgulanırken, kadın karakterin kimliği ise klasik bir kurguya sahiptir. Eserin ilk safhalarında olumlu bir betimleme ile kurgulanan Dilefrûz, âşığının kendinde yarattığı etkiyle öfkelenir ve çözümü onu hançerleyerek öldürmekte bulur (Sabuncu, 2005: 149) Bu fikrinden vazgeçse de sevgilinin ölümcül karakteri ve ne kadar ileri gidebileceği ilk burada vurgulanır.

Bu bağlamda *Zenannâme* ile benzer bir durum ortaya çıkmaktadır. *Zenannâme* de yer yer klasik kalıplar ve mizah unsurları kullanılarak oluşturulmuş bir şehrengiz parodisi gibidir. Şehrengizlerdeki güzelleri övmeye yönelik üslup, *Zenannâme*'de şair tarafından geleneksel bir alt metin temelinde; kadın, beden, şehvet gibi motifler kullanılarak araçsallaştırılmıştır. Grotesk tasvirler, bu iki eserde de özgünlüğün ortak öznesidir. *Zenannâme*'deki kadınlar da Dilefrûz gibi zaman zaman olumlu zaman zaman olumsuz rolleriyle aktarılmıştır. Bu olumsuz kurgular; bedensel tasvirler üzerinden aktarıldığı gibi kadınların kamusal yaşama dâhil olup erkekleri tehdit etmesi halinde ortaya çıkan sonuçlar üzerinden de aktarılmaktadır. Erkekler düştükleri şehvet, beden, kadın kısıkcı içinde zavallı halleriyle tasvir edilirler. Mahalle baskını sırasında erkeğin düştüğü durumun aktarılışı buna örnektir:

Çelebi hânedê vâh dir ağlar

Eli ditrer dahı uçkur bâğlar (*Zenannâme*, 1011. Beyit).

Bel soğukluğuna uğrar çelebi

Hayf ile çatlar o nâzik dü lebi (*Zenannâme*, 1012. Beyit).

Bu geleneksel alt metin, mahallî ve mizahî unsurlarla birleştiğinde ortaya özgün bir gelenekçi bakış çıkmaktadır. İki eser de mahallî ve mizahî karaktere sahiptir. Kurgulandıkları zemin aynı olmakla birlikte *Zenannâme*, kimlik kurgularındaki üslup gereği çok daha özgün bir eserdir. Şairin özgün olay örgüleri içine yerleştirdiği mahallî kimlikler, mahallî bir şiir diliyle aktarılmaktadır. *Zenannâme*, türü gereği gözleme dayalı olduğu iddia edilen bir ürün olarak diğer mesnevilerden daha özgündür. Ancak burada iki metin arasında iç kurgularındaki farklılıklardan dolayı bir karşılaştırma yapmak uygun değildir. Dikkat edilmesi gereken, kimlik kurgularıdır.

Derenâme; sahip olduğu özgün kurgusuyla sadece on yedinci yüzyıl bağlamında değil, tüm Mahallîleşme hareketinin içinde ayrı bir yere sahiptir. Olay örgüsündeki özgün akış ve kimlik kurgularındaki başarısı ile burada da değerlendirilmeye değer eserlerden biridir. *Zenannâme* ile *Derenâme*, mesnevi biçiminde kaleme alınmış eserlerdir. Ancak sahip oldukları kurgusal akış farklıdır. *Zenannâme* kısa olay ve durum örgüsüyle kimlik kurgularının cephesel tasviri şeklinde ilerlemektedir. *Derenâme* ise tek bir olay örgüsü etrafında şekillenmiştir. *Derenâme*'nin *Zenannâme* ile mukayese edilmeye uygun

görülmesi, eserin sahip olduğu mizahî müstehcen kurgulardır. Bu kurgular Mahallîleşme sürecinin en dikkate değer göstergelerindendir. *Zenannâme*'yi hazırlayan sürecin de yapı taşlarından biridir. *Zenannâme*'nin özgün kimliğini anlayabilmek için *Derenâme*'deki kimlik kurgularını bilmek gerekmektedir.

Metindeki kimlikler özgün bir olay örgüsü içine yerleştirilmiştir. Mekân gerçekçi bir karaktere sahip olduğundan kimlik kurgularını da özgünleştirmektedir. Metin, Hoca Fesad ve Söz Ebese adında iki kurnaz karakterin bir kadına sahip olmak amacıyla kurguladıkları komplo üzerine inşa edilmiştir. Söz Ebese adındaki karakter, görüp âşık olduğu kadını etkilemek için gerçekçi bir çaba içine girmeden dua ederek sevdiğine kavuşmayı dilemiştir. Ancak ettiği duaların, kestiği kurbanların herhangi bir faydasını görmediğinden dolayı kendisinden daha düşük karakterli biri olan Hoca Fesad'a giderek yardım istemiştir.

Hoca Fesad, realist metinlerdeki yaşlı acuze kadın rolüne sahiptir. Hileye başvurarak kadını tuzağa düşürmeyi amaçlamıştır. Âşık ve maşuğun kavuşmasına vesile olacak olan -olumlu veya olumsuz- aracı kimlik, geleneksel bir kurgudur. Burada özgün taraf iki erkeğin bir olup bir kadını tuzağa düşürmeleridir. Bu tuzak kadının isteği dışında gelişen cinsel bir tacizle sonlanmaktadır. Ciddi ve çarpıcı bir mesele, grotesk bir yorumla dile getirilmiştir:

Sarılup 'avrete ejder-vâri

Maslahat gördi temâm er vâri (Karacan, 1990: 35).

Partalın asmağa bâr-ı fiskun

Çivisin kakdı cidâr-ı fiskun (Karacan, 1990: 35).

Söz Ebese'nin ardından Hoca Fesad da kadını taciz edince olaylar doruk noktasına ulaşmaktadır. Şair, burada kadının kocasının aptallığına da vurgu yapmaktadır:

Kişide 'akl ile idrâk ister

Çeşme-i mihr gibi pâk ister (Karacan, 1990: 37).

Bunda bu kendini medh itmekde

Ustalar 'avretini ...mekde (Karacan, 1990: 37).

Gidi ne gördi ne idrâk itdi

Ustalar 'avreti ...di gitdi (Karacan, 1990: 37).

Kadın kimlik kurgusu erkeğin akılsızlığına vurgu yapmak için araçsallaştırılmıştır. Burada Söz Ebesi ve Hoca Fesad etkin kimliklerdir. Kadının kocası pasif ve ahmak bir kimlik olarak kurgulanırken kadın, hikâyenin akışına hizmet eden bir araç olarak kurgulanmıştır.

Eserin sonunda Söz Ebesi'nin derviş kimliğine atıfta bulunularak hikâyenin menkıbevi tarafı vurgulanmıştır:

Ol zemândan duyulup menkabesi

Kaldı ol şahsa lakab Söz Ebesi (Karacan, 1990: 37).

Bir derviş olan Söz Ebesi'nin başından geçtiği iddia edilen bu hikâye ile olumsuz kimlik kurguları ve grotesk yorumlar neticesinde ortaya tıpkı *Fîrûz u Dil-efrûz*'da olduğu gibi geleneğin parodisi denilebilecek özgün bir eser çıkmaktadır. Mizah ve müstehcenlik içeren bu grotesk metin, kurgu bakımından özgün bir tarafa sahip olmakla birlikte tıpkı diğer pek çok metinde olduğu gibi geleneksel bir alt metne dayanmaktadır. Bu açılardan *Zenannâme* ile ortak yönleri bulunmaktadır.

Derenâme'de, dinî kimliklere sahip iki karakterin başından geçen olaylar, mizah ve müstehcenlik merkezli bir komedi şeklindedir. Kadın bu mizahî kurgudaki boşlukları doldurmak için araçsallaştırılmıştır ancak gerçekçi bir kimliğe sahiptir. Verilmek istenen başka bir mesaj da Ermeni kadının kocasının ahmaklığıdır. Erkeklerin ahmaklığı ve şehvet düşkünlüğü yüzünden başlarına gelen olumsuz olaylar realist mensur ve manzum hikâyelerde sıkça karşılaşılan bir durumdur. Burada tuzağa düşüren bir kadın değildir. Bu sebeple hileci bir kadın kimlik kurgusundan söz edilemez. Ancak toplumun ahlâkî değerlerinin çöküşünü gösteren bir gösterge olarak kadın düşkünlüğünün merkeze alınması önemlidir. *Zenannâme*'de bu tür olay örgüsü ve kimlik kurguları sıkça yer almaktadır. Kadın bedeninin araçsallaştırılması bir takım kurgusal sahnelerde açıkça göz önüne koyulmaktadır.

Mahalle Baskını, Dergâh'taki fahişeler, evliliğin zararlarının anlatıldığı bölümler bu fikri destekleyen örneklerdir. Erkeklerle uyarı niteliğinde kurguladığı, evlilik hakkında öğütlerini dile getirdiği bölümdeki kadın kimlikler bu açıdan dikkate değerdir. Kadınlar

ile nikah kıyan erkekleri aşağılayarak kendince öğüt verdikten sonra erkeklerin düştüğü durumu mizahî bir dille kadını araçsallaştırarak aktarmaktadır:

*Ben de bilmem nice ba'zı hayvân
Ola bir 'avrata mahsus her ân (Zenannâme, 881. Beyit).*

*Bâhusus hâmile olsa kâfir
Âna kuş südü gerekdir hâzır (Zenannâme, 882. Beyit).*

*(...)
Kocasına diye var hey şaşkın
Bir iki dâye getir hey miskîn (Zenannâme, 895. Beyit).*

*Dâyeler hâdimeler 'avratlar
Dûstlar câriyyeler nekbetler (Zenannâme, 896. Beyit).*

*O kıyâmet o figân ol gavgâ
Rûz-ı mahşer gibi bir vâveyla (Zenannâme, 897. Beyit).*

*Sen de cândan o zemân usanasın
Hânede zelzele var sanasın (Zenannâme, 898. Beyit).*

*Bir de bir piç atılır meydâne
O dahi başlaya hem efgâne (Zenannâme, 899. Beyit).*

Kadın kimlik kurgularını, erkeklere yönelik öğütlerinde bir araç olarak tasarlayan şair; bunu yaparken eserine grotesk yorumlar katmıştır. Toplumsal bağlamda ciddi sayılan ritüelleri mizahî müstehcen bir yorumla şaşırtıcı ve komik bir biçimde şekillendirmiştir:

*Hazret-i 'Âtikenin merkatıdır
Cümle âşüftelerin mevrıdıdır (Zenannâme, 426. Beyit).*

*(...)
Ehl-i 'ırzı da o şehvetle gelür
Güyyiye kasd-ı ziyâretle gelür (Zenannâme, 428. Beyit).*

Yine ol zevke berâberdir hep

Bu ziyâret mi ticâret mi 'aceb (Zenannâme, 429. Beyit).

Habbezâ vesvese-i şeytânı

Kıldı kârhâne mezaristânı (Zenannâme, 430. Beyit).

Tüm bu özgün kimlik kurguları ve grotesk yorumlarla oluşturulmuş metinler her bir eserde geleneksel bir alt metne bağlıdır. Kadın karşıtlığı bazen açıktan, bazen araçsallaştırılarak özgün motifler ve kurgularla yeniden şekillendirilmeye çalışılmıştır. Geleneksel yönü güçlü olan bir edebî sahada şairlerin tam anlamıyla özgün olay örgüleri veya kimlik kurguları oluşturması mümkün değildir. Bu metinlerde olduğu gibi mizah ve açık müstehcen unsurlarla bezeli ilişkiler bağlamında yenilikçi yönü dikkat çeken metinler ortaya koyulabilmiştir. Bu yenilik arayışı kimlik kurgularında ve olay örgülerinde açıkça görülmektedir ancak geleneksel alt metinler de bu edebî eserlerin ortak yönünü teşkil etmektedir.

SONUÇ

Sanat üretiminde geleneksel tavır ve onun karşısındaki özgünlük göstergelerinin bir arada olma sebebi, geleneğin baskın karakteri ve bireysel arayışların kaçınılmaz oluşuyla ilgilidir. Bu bağlamda *Zenannâme*'nin de geleneksel ve bireysel etkilerin bir aradalığıyla yazıldığı fikri öne çıkmaktadır. Çalışmada bu durumu anlamak için önce *Zenannâme*'nin alt metni daha sonra *Zenannâme*'nin üretildiği mahallî bağlam ve *Zenannâme*'deki kadın kimlik kurgularının nitelikleriyle bu kimlik kurgularının inşasında kullanılan özgün üslup ele alınmıştır. Kadın kimlik kurgularının geleneksel karakterinin Osmanlı tarihi ve coğrafyasını aşan zaman ve kültür alanlarına yayıldığı görülmüştür. Kadını ikincilleştiren, ötekileştiren ve kadına pasif bir rol biçen anlayış ataerkil kültür toplumlarının birçoğunda ortak tavidir. Sümer, Babil, Hint, Yunan, İbranî gibi kültür çevrelerinde üretilen temsiller incelendiğinde farklılıklar olmakla beraber kadın kimlikleri birbirine benzemektedir. Bunun sebebi kadın kimliklerinin ataerkil sanat üretimi bağlamında ortak arketipal bir zemine sahip olmasıdır. Bu ortak zemin kadının öteki ve ikincil kimliğini barındırmaktadır. Farklı kültür çevrelerinde üretilen temsiller incelendiğinde kadın, beden, şehvet, öfke, tehlike gibi kavramlar birbiriyle ilişkilidir. Temsiller buna göre üretilmiştir. Kadın kimliklerinin kötücül niteliklerini ifade etmek için erkek kimlik kurgularının da alaya alındığı, kadın düşkünlüğü sebebiyle küçük düşürüldüğü ya da felakete uğratıldığı görülmüştür. Kadın kimlik kurgularının öteki ve ikincil arketipal zeminde üretimi, Osmanlı'da üretilen klasik ve mahallî aşk hikâyelerinde de işlenmiştir. Osmanlı yüksek zümre edebiyatının ilk dönemlerindeki tercüme ve yarı tercüme niteliğindeki metinlerde kadın ahlâk temelli, aşk ilişkilerindeki ahlâkî sorumluluğun birincil öznesi şeklinde üretilmiştir. Bu roller, kadının geleneksel ataerkil sanat üretimindeki öteki ve ikincil konumunun ideal yönünü ifade etmektedir, bir erkeğin gözünden kadının sahip olması gereken özellikleri barındırmaktadır. Edebiyatta yerleşme eğilimiyle şairlerin kaleme aldıkları Türkçe eserlerdeki kadın kimlik kurguları, bu ideal kurguların güncellenmesiyle oluşturulmuştur. Öteki ve ikincil arketipal zeminde üretilen ideal kadın kimlikleri, cinsel yönden baskın ve eril otorite ya da kamusal alan için tehditkâr olana evrilmiştir. Bu bir güncellemedir.

Mahallîleşme bağlamında verilen bu güncel eserlerde iki önemli nokta söz konusudur. Birincisi şairlerin özgün olma iddiası, ikincisi bu iddiayı hayata geçirirken

-özellikle on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda- kullandıkları mizahî üsluptur. Şairler, özgünlük iddiasıyla yeni ve güncel üsluplar oluşturmuştur. Dolayısıyla yeni kimlik kurguları inşa etmiştir. Bu kurguların başlıca özelliklerinden biri de mizahtır. Mizah üretebilme ve bunu kurguya yerleştirebilme kabiliyeti, mahallî şairlerin özgünlüğünü belirleyen faktörlerdendir. *Zenannâme* de kadın kimlik kurgularının mizahî güncellemesi olarak özgün mahallî bir eserdir. Eserdeki mizah, iki yönlü değerlendirilebilir. Birincisi şairin özgün üslubuna katkı yapan bir unsurdur. Enderunlu Fâzıl'ın pek çok eserinde mizahî bir üslup söz konusudur. Mizah, şairin üslubunu belirginleştiren ve güçlendiren bir unsurdur. Bu sebeple *Zenannâme*'de oluşturduğu kimliklerde mizahî üslup şairin özgünlüğünün bir ifadesidir. Şairin oluşturduğu mecaz ve metaforlarla ve olay örgüsü kurgularıyla özgün bir ifade tarzına sahip olduğu görülmüştür. Eserdeki mizahî aktarımın ikinci özelliği, kadının geleneksel öteki ve ikincil tarafının öne çıkarılmasında işlevsel bir araç olmasıdır. Mizahın işlevsel tarafı eserin üzerine kurulduğu geleneksel alt metni güçlendirmesinde ortaya çıkmaktadır. Eserdeki geleneksel alt metin, kadınların öteki ve ikincil arketipal kimliklerini ele alan kurgulardır. Kadın kimliklerinin geleneksel yönlerini mahallî bir bağlamda vurgulamak için kullanılan teknik mizahtır. Kadının öteki ve ikincil alt kimliği mizah yoluyla ve müstehcen içeriklerle aktarılmıştır. Bu yönüyle mizahın geleneksel alt metni besleyen bir unsur olduğu tespit edilmiştir. *Zenannâme*'deki geleneksellik üzerine kurulu özgünleşme çabası edebiyatta yerleşme sürecinde üretilmiş farklı eserlerde de mevcuttur. Bunun için *Zenannâme* kendinden önce kaleme alınmış birkaç mahallî içeriğe sahip metin ile mukayese edilmiştir.

Bu metinler *Zenannâme* ile mukayese edildiğinde ulaşılan sonuçlar şunlardır: Kurgulardaki kadını ötekileştiren, ikincilleştiren ve eril güzelliği makbul gören felsefi alt metin; bazen *Ebkâr-ı Efkâr*'da olduğu gibi klasik kalıplarla ve mahbup aşkını realist, bir tavırla ortaya koyarak, bazen *Firuz u Dilefrûz*'daki gibi erkek karakterin küçük düşürülmesi yoluyla, bazen de *Derenâme*'de olduğu gibi kurgu akışını sağlamak adına kadını aşılayıcı bir şekilde araçsallaştırarak ortaya koyulmuştur. *Kitâb-ı Hiyel* gibi mensur metinlerde de kadın ve erkek kimlik kurgularının cinsel hazları üzerinden gülünç duruma düşürülmesi ve okuyucuya bir ahlâk dersi verilmesi söz konusudur. *Zenannâme*, bu çeşitli kurgularla ortak yönleri sahiptir. Bu kurgusal mahallî kimliklerin tek eserde toplanmış bir kataloğu gibidir.

Bu kurguların ortak yönleri, içerdikleri işlevsel mizahî müstehcen yorumlardır. Bu kurgular ciddi bir durumun, olayın ya da kimliğin mizahî bir çerçeveye sokulması şeklinde geliştirilen grotesk yorumlarla şekillendirilmiştir. Karakterlerin küçük düşürülmesi, olay akışının beklenmedik anda kesintilerle mizahî bir yöne sapması gibi yöntemlerle oluşturulan grotesk kurgular, *Zenannâme*'de de görülmektedir. Bu yöntemlerin her biriyle benzerlikler gösteren mizahî tutumu dolayısıyla *Zenannâme*, ortak bir kurgusal yapıya sahiptir. Ancak kadın kimlikler esas alındığında eserin grotesk içeriğine dair yapılacak en dikkate değer yorum, *Zenannâme*'deki kadın kimlik kurgularının yüksek zümre edebiyatındaki klasik rakip tasvirleri ile örtüşmesidir. Müellifin gözünden kadın kimlik kurguları, yüksek zümre edebiyatının âşık ve mâşuk arasına giren rakip tipleri gibi tasvir edilmiştir. Enderunlu Fâzıl'ın sevgilisinin ricası üzerine bu eseri kaleme almadan önce naz yapması ve kadınları ağzına almak istememesi de bunun bir göstergesidir.

Tüm bu incelemeler sonucunda; geleneksel baskınlığın her devirde söz konusu olduğu fakat bunun yanı sıra bireysel arayışların da devamlılık arz ettiği fikrine ulaşılmıştır. *Zenannâme*, bu arayışların yükseldiği bir devirde, yazarının baskın sanatçı kimliğini yansıtan fakat geleneksel felsefî alt metnin hâkim olduğu işlevsel bir metin olarak görülmelidir. Mahallî edebiyatın özgün bir parçası olmakla birlikte diğer pek çok metinle ortak yönlere sahip geleneksel bir üründür.

KAYNAKÇA

- AKDERİN, F (Çev.). (2015). **Şölen**. İstanbul: Say Yayınları.
- AKMAN, F. (2012). Hikâye-i Zen Dost Ya Da Hikâye-i Mekk-i Zenân-ı 'acûz (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: **Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**.
- AKTULUM, K. (2020). Sanatsal Bir Biçim Olarak Grotesk Nedir? **Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi Uluslararası Çeviribilim Dergisi**, 2(1), s. 1-35.
- AMBROS, E. G. (2014). Geleneksel "Ben" ile Bireysel "Ben" Çelişkisi ve Gelibolulu Mustafa Âlî. İ. H. Aksoyak (Dü.), **Gelibolulu Mustafa Âlî Çalıştayı Bildirileri** içinde (s. 65-73). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- ANDREWS, W. G., & M. KALPAKLI (2020). **Sevgililer Çağı; Erken Modern Osmanlı-Avrupa Kültürü ve Toplumunda Aşk ve Sevgili**. (N. Z. Yelçe, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ANDREWS, W. J. (2012). **Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı**. (T. Güney, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- ARTAN, T. (1993). Mahremiyet: Mahrumiyetin Resmi. **Defter**(20), s. 91-115.
- BAHRANI, Z. (2018). **Babil'in Kadınları**. (S. Çalcı, Çev.) İstanbul.
- BENECKE, E. (1896). **Antimachus of Colophon and the Position of Women in Greek Poetry**. London: S. Sonnenschein.
- BERKTAY, F. (2021). **Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın; Hristiyanlıkta ve İslamiyette Kadının Statüsüne Karşılaştırmalı Bir Bakış**. İstanbul: Metis Yayınları.
- BEYHAN, E. (2021). Enderunlu Fâzıl Divanı (Metin-İnceleme) (Doktora Tezi). İzmir: **Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü**.
- BİLGİN, A. A., & A. KILINÇ (2022). Divan Şiirinde Mahbup ve Mesnevilerde Mahbubun Kullanımları. **Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten**, 74, s. 161-192.
- CHAWLA, J. (2006). Hint Dinsel Geleneklerinde Kadın Bedeni ve Toprağın Birlikteliği; Tohum, Toprak ve Tahılın Cinsiyetlendirilmiş Temsilleri. S. Marcos (Dü.) içinde,

- Bedenler, Dinler ve Toplumsal Cinsiyet** (S. Özbudun, B. Şafak, & İ. Çayla, Çev., s. 254-269). Ankara: Ütopya Yayınları.
- CONNELL, R. W. (1998). **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- DARGA, A. M. (2018). **Anadolu'da Kadın; On Bin Yıldır Eş, Anne, Tüccar, Kraliçe**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- DE BEAUVOIR, S. (2021). **İkinci Cinsiyet I**. (G. Acar-Savran, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- DEMİREL, M. (1983). **Yusuf u Züleyha**. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- ENGELS, F. (1990). **Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni**. (K. Somer, Çev.) Ankara: Sol Yayınları.
- ERÜNSAL, İ. E. (1998). Hevesnâme. **TDV İslam Ansiklopedisi**, 17, s. 177-278.
- FRAZER, J. G. (2018). **Adonis, Attis, Osiris; Doğu Dinleri Tarihi Araştırmaları II**. (İ. H. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayınları.
- FREUD, S. (2021). **Espriler ve Bilinçaltı ile İlişkileri**. (A. Yıldırım, Çev.) İstanbul: Oda Yayınları.
- GIBB, E. W. (1999). **Osmanlı Şiir Tarihi (Cilt I-II)**. (A. Çavuşoğlu, Çev.) Ankara: Akçağ Yayınları.
- GIBB, E. W. (1999). **Osmanlı Şiir Tarihi (Cilt III-IV)**. (A. Çavuşoğlu, Çev.) Ankara: Akçağ Yayınları.
- HEIDEL, A. (2000). **Enuma Eliş (Babil Yaratılış Destanı)**. (İ. Birkan, Çev.) Ankara: Ayraç Yayınevi.
- HOLLAND, J. (2019). **Mizojini; Dünyanın En Eski Önyargısı; Kadından Nefretin Evrensel Tarihi**. (E. Okyay, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- HORATA, O. (2004). **Türk Dünyası Türk Edebiyatı Tarihi C. V**. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- İNALCIK, H. (2015). **Has-bağçede 'Ays u Tarab**. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

- JUNG, C. G. (2005). **Dört Arketip**. (Z. Aksu-Yılmaz, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- KARACA, Ş. (2019). **Kötücül Kadın**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- KARACAN, T. (1990). **Derenâme**. Sivas: Dilek Basımevi.
- KAYA, K (Çev.). (2020). **Şukasaptati**. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- KESKİN, N. İ. (2013). Fâzıl'ın Çengileri: Çengînâme Üzerine. **The Journal of Academic Social Science Studies**, 6(8), s. 329-371.
- KOCAER, S. (2022). Fîrûz u Dilefrûz Mesnevisinde Âşıklık Hâlleri: Parodi mi, Derleme mi? **Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 12(1), s. 86-96.
- KÖPRÜLÜ, M. F. (2012). Milli Edebiyat Cereyanının İlk Mübeşşirleri. **Edebiyat Araştırmaları I** (s. 245-280). içinde Ankara: Akçağ Yayınları.
- KURU, S. S. (2005). Biçimin Kıskaçında Bir "Tarih-i Nev-icad": Enderunlu Fazıl Bey ve Defter-i Aşk Adlı Mesnevisi. G. Kut, & F. Büyükkarcı Yılmaz (Dü) içinde, **Şinasi Tekin'in Anısına: Uygurlardan Osmanlıya** (s. 476-506). İstanbul: Simurg Yayınları.
- KUTLAR, F. S. (2002). Cinselliğin Estetik Anlatımı; Hüsrev ü Şîrîn, Hümâ vü Hümâyûn, Cemşîd ü Hurşîd. **Kebikeç**, (13), 7, s. 89-109.
- KÜÇÜK, S. (1995). Enderunlu Fâzıl. **TDV İslam Ansiklopesi**, 11, s. 188-189.
- LEVEND, A. S. (1957). **Türk Edebiyatında Şehr-engizler**. İstanbul: İstanbul Fethi Derneği İstanbul Enstitüsü Yayınları.
- LEVEND, A. S. (2020). **Türk Edebiyatı Tarihi (Cilt I)**. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- MADEN, S (Çev.). (2021). **Gılgamış**. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- NEUMAIER-DARGYAY, E. (2006). Budist Metin ve Ritüellerde Dişil Beden. S. Marcos (Dü.) içinde, **Bedenler, Dinler ve Toplumsal Cinsiyet** (S. Özbudun, B. Şafak, & İ. Çayla, Çev., s. 119-121). Ankara: Ütopya Yayınları.
- ORTAYLI, İ. (2008). **Avrupa ve Biz**. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

- ÖZYILDIRIM, A. E. (2017). **Mîşîzâde Fikrî Çelebi ve Ebkâr-ı Efkâr'ı: On Altıncı Yüzyıldan Sıradışı Bir Aşk Hikâyesi**. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- ROBERTS, J. M. (2015). **Avrupa Tarihi**. (F. Aytuna, Çev.) İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- ROLLER, L. E. (2004). **Ana Tanrıçanın İzinde**. (B. Avunç, Çev.) İstanbul: Homer Kitabevi.
- ROUSSEAU, J. J. (2020). **İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Nedeni**. (R. N. İleri, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- SABUNCU, Z. (2005). **Va'dî'nin Fîrûz u Dilefrûz Mesnevisi** . İstanbul: Simurg Yayınları.
- SALİHOĞLU, B. (2016). Gülmeden Grotesk Etkiye. **Aydın Sanat**(3), s. 47-59.
- SAYERS, D. S. (2005). Tıflî Hikâyelerinin Türsel Gelişimi (Yüksek Lisans Tezi). Ankara: **Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü**.
- STONE, M. (2000). **Tanrılar Kadıncık**. (N. Şarman, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- SUNGUR, N. (1998). Tâci-zâde Câfer Çelebi'nin Heves-nâme'si (Doktora Tezi) . Ankara: **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**.
- SÜRELLİ, B. (2007). XVIII. Yüzyıl Osmanlı Şiirinde Değişim ve Sünbülzâde Vehbî'nin Şevk-engîz'i (Yüksek Lisans Tezi). Ankara: **Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü**.
- ŞAN, F. (2017). Şeyhî'nin Husrev ü Şîrîn'i (Doktora Tezi). İstanbul : **Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**.
- TANÇ, N. (2020). **Klasik Türk Edebiyatında Mizah**. Ankara: Grafiker Yayınları.
- TEZCAN, N. (2016). **Divan Edebiyatına Yeniden Bakış**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- TUNALI, İ (Çev.). (1987). **Poetika**. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- USLUER, F. (2007). Aşk Mesnevilerinde Cinsellik Mazmunları. **Turkish Studies**, 2(4), s. 795-822.
- ÜNLÜ, O. (2019). **Kitâb-ı Hiye (Azmi-i Gedüsi)**. Ankara: Hermes Tanıtım.

ÜNVER, İ. (2004). Mesnevi. **TDV İslam Ansiklopedisi**, 29, s. 322-324.

ÜSTÜN, M. C. (2014). Hamdullah Hamdî'nin Yusûf u Zelihâ Mesnevisi (Doktora Tezi).
Erzurum: **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**.

VURAL, E. (2019). Klasik Türk Şiirinde Marjinal Bir Üslup Olarak Küfürlü Söyleşme
(Doktora Tezi). Kocaeli: **Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**.

YELTEN, M (Çev.). (1999). **Sohbetü'l Ebkâr**. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat
Fakültesi Basımevi.

YERLİKAYA, A. (2014). Nev'îzâde Atâyî'nin Üç Mesnevisinde Cinsel Söylemler ve
İktidar İlişkileri (Yüksek Lisans Tezi). **İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi**.
Ankara.

YILDIZ, N. (2009). Cinânî'nin Bedâyi'ü'l Âsâr'ı (Doktora Tezi). İstanbul: **Marmara
Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü**.

ZE'EVİ D. (2008). **Müslüman Osmanlı Toplumunda Arzu ve Aşk**. İstanbul: Kitap
Yayınevi.

