

Yüksek Lisans Tezi

**OSMANLI ŞİİRİNİN MODERNLEŞME SÜRECİNDE “KADIN”IN DOĞUŞU:
NİĞAR HANIM’IN ŞİİRLERİNDE DİŞİL SÖYLEM ÜRETİMİ**

MERİÇ KURTULUŞ

**TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara
Temmuz 2011**

İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**OSMANLI ŞİİRİNİN MODERNLEŞME SÜRECİNDE “KADIN”IN DOĞUŞU:
NİGÂR HANIM’IN ŞİİRLERİNDE DİŞİL SÖYLEM ÜRETİMİ**

MERİÇ KURTULUŞ

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara

Temmuz 2011

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Meriç Kurtuluş, 2011

Sevgili Annem ve Babam'a

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

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

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

.....
Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon
Tez Jürisi Üyesi

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

.....
Yrd. Doç. Dr. Fatma Berna Yıldırım
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

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

ÖZET

OSMANLI ŞİİRİNİN MODERNLEŞME SÜRECİNDE “KADIN”IN DOĞUŞU: NİGÂR HANIM’IN ŞİİRLERİNDE DİŞİL SÖYLEM ÜRETİMİ

Kurtuluş, Meriç

Yüksek Lisans, Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Yöneticisi: Yrd. Doç. Dr. Nuran Tezcan

Temmuz 2011

Nigâr bint-i ‘Osman (1862-1918) Romantizm, Sentimentalizm gibi Avrupa edebiyatı akımlarından etkilenecek şiir yazan ilk kadın şairdir. Nigâr Hanım, Mehmet Kaplan tarafından “ara nesil” şairleri arasında sınıflandırılmış ve bu sınıflandırma nedeniyle şiirleri yalnızca divan şiiri ve yeni edebiyatla etkileşimleri açısından incelenmiştir. Nigâr Hanım aslında kendi sesiyle, kadın kimliğiyle yazmaya gayret eden ilk kadın şairdir; çünkü şiirlerinde divan şiiri geleneğinin eril söyleminden uzaklaştığı görülmektedir. Bu nedenle, bu tez çalışmasında Nigâr Hanım’ın şiirlerinde “dişil” söylem araştırılmıştır. Bu araştırma öncesinde şairin günlükleri ve *Tesir-i ‘Aşk* adlı tiyatro oyunu hariç, bütün metinlerinin transkripsiyonu yapılmıştır. Ama araştırmanın birincil kaynakları şairin lirik şiirleri olduğundan, bu çalışmada yalnızca *Efsûs: Birinci Kısım*, *Efsûs: İkinci Kısım* ve *Aks-i Seda*’dan şiirler örnek gösterilmiştir. Tezin birinci bölümünde çeşitli edebiyat metinleri aracılığıyla geleneksel Osmanlı toplumunda kadına bakış araştırılmıştır. Aynı bölümde on dokuzuncu yüzyılda Osmanlı’da kadının sosyal konumundaki değişim ve entelektüellerin yaklaşımlarına değinilerek Nigâr Hanım’ın da o dönemde üretilen yeni kadın modeline ilişkin görüşleri aktarılmıştır. İkinci bölümde ise postmodern feminist yaklaşımların, özellikle Fransız feminist eleştirisinin evrenselliği sorgulanarak Nigâr Hanım’ın şiirlerinde dişil söylem araştırmak için alternatif bir yöntem geliştirilmeye çalışılmıştır. Nigâr Hanım’ın şiirleri kendisiyle aynı dönemde şiir yazan ve yakın dostları olan Recaizâde Mahmut Ekrem (1847-1914), Abdülhak Hâmid Tarhan (1852-1937), Celâl Sâhir Erozan (1883-1935) ve Cenab Şahabeddin (1870-1934)’in şiirleriyle karşılaştırmalı bir biçimde okunmuştur. Bu okuma sürecinde Ekrem, Hâmid ve Şahabeddin’in şiirlerinde modern bir eril söylemin ortaya çıktığı anlaşılmıştır. Son bölümde ise Nigâr Hanım’ın şiirleri incelenerek şairin modern eril söylemi benimsemediği, toplumsal cinsiyet rollerinin sınırları içinde bir dişil söylem ürettiği ortaya konmuştur.

anahtar sözcükler: toplumsal cinsiyet, dişil söylem, karşılaştırmalı edebiyat

ABSTRACT

THE BIRTH OF “WOMAN” IN THE MODERNIZATION PROCESS OF OTTOMAN POETRY: THE EMERGENCE OF FEMININE DISCOURSE IN POEMS OF NİĠÂR HANIM

Kurtuluş, Meriç

M.A., Department of Turkish Literature

Supervisor: Asst. Prof. Dr. Nuran Tezcan

Temmuz 2011

Nigâr bint-i ‘Osman (1862-1918) is the first female poet, who was influenced by movements of Western literature such as Romanticism and Sentimentalism. Poems of Nigâr Hanım were mostly analysed in the light of the aesthetic measures of Ottoman classical literature and Western literature. However, Nigâr Hanım may also be regarded as the first female poet who produces a feminine discourse by unveiling her female identity in the limits of gender roles. In this study, feminine discourse was discussed in Nigâr Hanım’s poems. First of all, the whole texts of Nigâr Hanım was transliterated into the new alphabet except for her play called *Tesir-i Aşk* (Impression of Love) and diaries. Nigâr Hanım published three books collecting her lyrical poems which are *Efsûs: Birinci Kısım* (Alas! [First Part]), *Efsûs: İkinci Kısım* (Alas! [Second Part]) and *Aks-i Seda* (Echo of Voice). These texts are the primary sources of this thesis project. In the first part, the transformation of gender roles and social status of women in the nineteenth century Ottoman society and the views of various intellectuals were discussed. In the second part, the universality of postmodern feminist approaches, especially gynocriticism were questioned and a new, alternative approach was offered by searching feminine discourse in poems of Nigâr Hanım. Hence, poems of Nigâr Hanım were read comparatively with male poets writing during the same period, who are Rezaizâde Mahmut Ekrem (1847-1914), Abdülhak Hâmid Tarhan (1852-1937), Celâl Sâhir (1883-1935) and Cenab Şahabeddin (1870-1934).

key words: gender, feminine discourse, comparative literature

TEŞEKKÜR

Bu tezi yazma sürecinde gerek akademik, gerek manevi açıdan benden desteğini esirgemeyen kişilere teşekkür etmeyi bir borç bilirim. Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde bana akademik birikim edinme ve zengin bir araştırma dünyasıyla tanışma fırsatı tanıyan kıymetli hocam Talât S. Halman'a çok teşekkür ederim. Bu tez çalışmasını her aşamada dikkatle okuyan, değerli öğütleri ve düşünceleriyle en iyi şekilde yönlendirerek tezin biçimlenmesinde büyük katkıları olan, çalışmanın ilerleyişiyle ilgili kaygılandığım anlarda yapıcı eleştirileriyle beni cesaretlendiren tez danışmanım Nuran Tezcan'a ne kadar teşekkür etsem azdır. Yoğun çalışmaları arasında tezimi okumaya zaman ayıran ve ufuk açıcı fikirlerini benden esirgemeyen F. Berna Yıldırım ve Laurent Mignon'a ayrı ayrı teşekkür ederim. Yine yoğun çalışmaları arasında tezin Romantizmle ilgili kısmını okumaya zaman ayıran William Coker'a değerli görüşleri ve uyarıları için teşekkür ederim.

Tezi yazarken zor anlarımda yanımda olan sıkıntılarımı, kaygılarımı sabırla dinleyen ve yeri geldiğinde beni cesaretlendiren arkadaşlarım Fulden Fırat, Ezgi Ulusoy Aranyosi, Duygu Yavuz, Hale Sert, Aslı Uçar ve Gonca Biltekin'e hayatıma neşe kattıkları ve bu çalışmayla ilgili yaratıcı düşüncelerini benimle paylaştıkları için ayrı ayrı teşekkürler. Bu süreçte dikkatlerini çeken kaynakları ve düşüncelerini benimle paylaşan arkadaşlarım Aslıhan Aksoy Sheridan ve Hilal Aydın'a teşekkür ederim.

Yalnızca bu tezin yazılma sürecinde değil, hayatımın her anında yanımda olan, Ankara'da eksikliğini derinden hissedeceğim ve her zaman çok özleyeceğim canım kardeşim Deniz'e tezin görünümüyle ilgili uğraşları için ne kadar teşekkür etsem azdır. Tatlılığı, neşesi ve yaşam sevinciyle sıkıntılı anlarımda yüzümü güldüren, bu zorlu süreci mutlu geçirmemi sağlayan sevgili kardeşim Maya'ya çok teşekkür ederim. Son olarak, yalnızca bu çalışma sırasında değil, hayatımın her anında bana destek olan, bütün sıkıntılara sonsuz sabır göstererek katlanan, kıymetli annem ve babama teşekkür etmeyi borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR	v
İÇİNDEKİLER	vii
ÖNSÖZ	ix
GİRİŞ.	1
BİRİNCİ BÖLÜM: TARİHSEL ARKA PLAN	8
A. Osmanlı Toplumunda Kadına Bakış	8
B. On dokuzuncu Yüzyılda Osmanlı Entelektüellerinin Kadına Bakışı	15
İKİNCİ BÖLÜM: KURAMSAL ARKA PLAN	30
A. Feminist Edebiyat Eleştirisinde Şiir Geleneğini Dışlayan Yaklaşımlar	30
B. Alternatif Bir Yöntem Arayışı	37
C. Tanzimat Sonrası Şiirde Modern Eril Söylemin Oluşumu	49
1. Osmanlı Şiirinde Mahallileşme'nin Etkisiyle Doğa Anlayışında Değişim	49
2. Recaizâde Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmid ve Celal Sâhir'in Şiirlerinde Romantik Doğa Anlayışının Ortaya Çıkışı	62

3. Tanzimat Sonrası Şiirde Sevgilinin Cinsiyetinin Dönüşümü	75
4. On Dokuzuncu Yüzyıl Şiirinde Münâcâtın İçeriğinin Değişimi: Tasavvuftan Kopuş	83
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: NİGÂR HANIM'IN ŞİİRLERİNDE DİŞİL SÖYLEMİN ÜRETİLMESİNİ SAĞLAYAN ÖĞELER	91
A. Âşık-Sevgili İlişkisi: Androjen, Dişil, Eril Kavramlarının ve Etken-Edilgen Rollerin Yeniden Ele Alınması	91
B. Otobiyografik İzler: Deneyimin “Dişil Söylem” Oluşumuna Katkıları	120
C. Doğa ve Çevreye Bakış: Kadın Şairin Kamusal ve Özel Alanla İlişkisi	138
SONUÇ	149
SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA	159
ÖZGEÇMİŞ	165

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında Nigâr bint-i ‘Osman’ın şiirlerinde dişil söylem araştırılmıştır. Nigâr bint-i ‘Osman 1862 yılında İstanbul’da doğmuştur. Babası, Harbiye Mektebi’nde öğretmen olarak çalışmış Macar ‘Osman Paşa’dır. Asıl adı Adolf Farkaş olan ‘Osman Paşa, Macar ordusunun Erdel seferlerine katılmış, daha sonra Osmanlı Devleti’ne sığınarak Müslüman olmuştur. Nigâr Hanım’ı üç sene boyunca Madam Garos’un Fransızca eğitim veren yatılı okuluna yollamıştır. Daha sonra örtünme yaşı geldiği için onu okuldan alarak kızının eğitimiyle evde ilgilenmeye devam eder. Nigâr Hanım, eğitiminin, edebiyat yeteneğinin ve kültürel kimliğinin gelişmesinde babasının büyük katkılarının olduğunu dile getirir (Bekiroğlu 2010: 33). Nazan Bekiroğlu, Nigâr Hanım’ın Fransızca, Arapça, Farsça, Almanca, İtalyanca, Ermenice, Rumca ve Macarca olmak üzere sekiz dil bildiğini aktarmıştır.

Nigâr Hanım on üç yaşında dönemin ileri gelenlerinden Hacı Salih Efendi’nin oğlu İhsan Bey’le evlenir; bu evlilikten üç oğlu olur. Fakat eşiyile yaşadığı sorunlar ve anlaşmazlıklar nedeniyle bu evlilik boşanmayla sonuçlanır. Yıllar sonra en büyük oğlu Münir’in isteğiyle şair, İhsan Bey’le yeniden evlenir; ama ikinci deneme de Nigâr Hanım’ın mutsuzluğuyla noktalanır ve yeniden boşanırlar. Nigâr Hanım’ın eşiyile geçirdiği mutsuz yıllarını zaman zaman günlüğüne ve bazı şiirlerine yansıttığı görülmektedir. Nigâr Hanım’ın ilk şiir kitabı olan *Efsûs*’un birinci kısmı 1887 yılında yayımlanır. Nazan Bekiroğlu, Nigâr Hanım’ın bu kitapla büyük bir ün kazandığını,

kendisiyle ilgili yazılar yayımlandığını, “Feryâd” adlı şiirine nazireler yazıldığını dile getirir (59). *Efsûs*’un ikinci kısmı ise 1890’da yayımlanır. Bu kitaplarda daha çok divan şiiri etkisindeki gazelleri, birkaç manzum hikâye ve yazıları bulunmaktadır. 1896’da ise ağırlıklı olarak *Hanımlara Mahsus Gazete*’de çıkan yazıları derlenerek *Nîrân* adıyla yayımlanmıştır. 1899’da *Aks-i Sedâ* adlı şiir kitabı basılmıştır. Daha önce *Hanımlara Mahsus Gazete*’de tefrika edilen *Safahat-i Kalb* adlı mektup romanı ise 1901’de yayımlanır. 1916’da ise Esirgeme Derneği’ne bağışlanmak üzere, Balkan Harbi ve Birinci Dünya Savaşı’yla ilgili vatanseverlik temalı şiirlerini içeren *Elhan-ı Vatan* adlı son şiir kitabı yayımlanmıştır.

Nigâr Hanım’ın geniş bir sosyal çevresi olduğu anlaşılmaktadır. Şairin Nişantaşı’ndaki Taş Konak’ta aristokratları, sefir ve sefireleri, bilim adamlarını aydınları, şair ve yazarları ağırladığı Salı Toplantıları o dönemin edebiyat meclisi ya da “edebî salon”u sayılabilir (Bekiroğlu 2010: 175). Hayatının son yıllarında rahatsızlıkları nedeniyle doktorunun isteği üzerine Serez, Selanik, Viyana ve Paris’e seyahat etti. 1918 yılında tifüze yakalanarak vefat etmiştir.

Bu çalışma için Nigâr Hanım’ın günlükleri ve *Tesir-i ‘Aşk* adlı tiyatro oyunu hariç, bütün metinlerinin transkripsiyonu yapılmıştır. Tez çalışmasında ağırlıklı olarak Nigâr Hanım’ın şiir kitapları incelenmiş, ileri sürülen savları desteklemek adına kimi zaman günlüklerinden kimi zaman da dergilerde yayımlanan yazılarından yararlanılmıştır.

Nigâr Hanım’ın günlükleri Aşiyân Müzesi’nde bulunmaktadır. Daha önce Nazan Bekiroğlu, Nigâr Hanım’ın günlükleri ışığında ayrıntılı bir biyografi çalışması hazırladığı ve günlükler çalışmanın birincil kaynakları olmadığı için Bekiroğlu’nun

kitabı başvuru kaynağı olarak tercih edilmiştir. *Efsûs: Birinci Kısım, Aks-i Seda, Elhân-ı Vatan ve Safahat-i Kalb'e* Milli Kütüphane'den ulaşılmıştır. *Efsûs: İkinci Kısım*'ın kopyası ise Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı ve Atatürk Kitaplığı'ndan edinilmiştir.

GİRİŞ

Son yıllarda, Osmanlı edebiyatıyla ilgili en çok araştırılan konulardan biri kadın şairlerdir. Kadın divan şairlerinin “erkek ağzıyla” yazmış olmaları bu konuyu çalışan pek çok araştırmacının temel meselesi olmuştur. Mihri Hatun, Zeynep Hanım, Fitnat Hanım gibi kadın divan şairlerinin gazel geleneğinin eril söylemini benimseyerek yazmaları önceden taklitçilik olarak görülmüş, kadın şairler için önyargılı yaklaşımlar sergilenmiştir. Kemal Sılay ve Kayahan Özgül ise kadın şairlerin “erkek ağzıyla” yazmalarının sebebinin toplumsal baskı ve Ortaçağ düşüncesinden ileri geldiğini dile getirerek geçmişteki önyargılı yaklaşımlara karşı çıkmışlardır.

Kayahan Özgül, *Divan Yolundan Pera'ya Selametle* adlı kitabında kadın şairlerle ilgili bazı ortak noktalar yakalamış ve bunları dile getirmiştir. Özgül, birçok şair kadının çoğunlukla İstanbullu olduğunu, “taşrada doğanların da pâyitahtla bir bağlantıları [olduğunu]” dile getirir. Bu nedenle, Özgül kadın şairlerin kültürün merkezi olan sarayın, saltanatın ürünü olduklarını savunmuştur. Bunun yanı sıra, şair kadınların bir diğer ortak noktası babalarının evinde bir şiir mektebi gibi eğitim almaları ve geleneği benimseme imkânı bulmuş olmalarıdır: “Zübeyde Fitnat Hanım’ın (ö. 1780) babası Şeyhülislâm Mehmed Esad Efendi de kardeşi Mehmed Şerif Efendi de şairdir. Leylâ Hanım’ın (ö. 1848) şiirdeki ustası, dayısı Keçeci-zâde İzzet Molla’dır” (160).

Bundan başka, Özgül birçok kadın şairin mutsuz bir evliliği olduğuna, bazılarının ise hiç evlenmemiş olmasına dikkat çekerek bunu bir diğer ortak özellikleri olarak sunmuştur: “Aydın bir babanın evinde, erkek kardeşlerinden daha az önemsenmeden yetiştirilen şaire, şiirin dünyasında da aynı eşitliği bulur ve cinsiyetiyle değil, şairiyetteki iktidariyle değerlendirilir. Oysa, evin ve poetik dünyanın kadına gösterdiği toleransı, gelenekli toplum hayatına karışınca bulmanın mümkünü yoktur [...] Mihrî ve Nakıye hanımlar, kişiliklerini dikkate almadan onları ‘*Zeyd’in zevcesi, Amr’in refikası*’ yapacak evliliğe karşı çıkararak hiç evlenmezler [...] Evlenenler ise, gelişmiş kişiliklerini koruyabilecekleri ve şiir tutkularını yaşatabilecekleri bir aile ortamı bulamadıkları için şiddetli uyumsuzluklar yaşarlar” (161).

Özgül’ün kadın şairlerin babaları ya da ailenin diğer erkek üyeleri tarafından yetiştirildikleriyle ilgili tespiti önemlidir; çünkü bu durumda Osmanlı’da kadın şairlerin “babalar”ın desteğiyle şiir yazabildikleri görülmektedir. Edebiyat kanonuyla ilgili olarak “baba” sözcüğünün geçmesi akla Jale Parla’nın çalışmasını getiriyor. Bilindiği gibi, Tanzimat dönemi edebiyatıyla ilgili olarak Jale Parla’nın ve Nurdan Gürbilek’in yaptıkları çalışmalarla “babasızlık” metaforu aracılığıyla yazarların yaratıcılık süreci ve etkilenme endişelerinin tartışmaları araştırmacıların artan bir biçimde ilgilerini çekmektedir.

Jale Parla, *Babalar ve Oğullar* adlı kitabında psikanalitik eleştiri yönteminden yararlanarak Tanzimat dönemi erkek yazarların on dokuzuncu yüzyılda hem toplumsal değişimlere hem de onunla paralel biçimde dönüşen edebiyat geleneğinin geçirdiği sürece uyum sağlamakta zorlandıklarını, bir yanda klasik edebiyatın ölçütlerini sürdürmeye çabalarken diğer yanda Batı edebiyatının da akımlarından etkilenerek bocaladıklarını, işte bu bocalama sürecinin yazdıkları romanlarda “babasız” kahramanların başından geçen olaylar aracılığıyla okura aktarıldığını ileri

sürer. Fakat aynı dönemde erkeklerle birlikte roman, şiir yazan kadınlara bakıldığında durum değişmektedir.

Özgül'ün kadın şairlerle ilgili tespitinin on dokuzuncu yüzyılda da değişmediği görülür. Emine Semiye, Fatma Aliye, Makbule Leman ve Nigâr bint-i 'Osman gibi yazarlar ve şairler erkek yazarların aksine babalarının ya da eşlerinin desteğiyle, onların himayesinde ürün vermiş kadınlardır. Örneğin, Nigâr Hanım günlüğünde babasının hem kendisinin iyi bir yaşam sürmesi için bütün masraflarını karşıladığını, kendisine entelektüel tartışmalara dâhil olabileceği serbest bir çevrede bulunmasına müsaade ettiğini, hem de onun edebiyat çalışmalarını desteklediğini, iyi bir eğitim alması için büyük çabalar sarf ettiğini, hatta kendisinin de sık sık ilgilendiğini ifade etmiştir: “Tevellüdümden bu zamana kadar her türlü esbâb-ı istirahatımı ikmâl ettiği gibi tahsil ve terbiyeme dahi ihtimam ederek okuduğumu anlayacak ve yazdığımı anlatacak kadar bana tahsil-i ilm ettirdi [6 Ağustos 1303 (18 Ağustos 1887)]” (Bekiroğlu 2008: 34). Leylâ Hanım ise şiirlerini dayısı Keçecizâde Molla'nın tashih ettiğini, bu nedenle yokluğundan yalnızca ailesinin bir ferdi olarak değil edebi gelişiminin devamı adına da acı ve kaygı duyduğunu şu beyitle dile getirmiştir: “*İzzet kulun ki dâ'im tashîh iderdi şî'rim/ Şimdi burada yok kim olsun bana nîgeh-bân*” (Arslan 2003: 94). Dolayısıyla, on dokuzuncu yüzyılın entelektüel kadınlarının, Woolf'un arzuladığı gibi “kendilerine ait birer odaları” ya da masaları olduğu varsayılabilir. Bekiroğlu, Nigâr Hanım'ın monografisini hazırladığı çalışmasının son bölümünde şair hanımın çeşitli fotoğraflarına da yer vermiştir. Bunlar arasında Nigâr Hanım'ın yazı masasında çekilmiş bir fotoğrafı da bulunmaktadır.

Tanzimat dönemi romanlarında trajik bir durum olarak karşımıza çıkan “babasızlık” metaphor olarak düşünüldüğünde aslında yazarın, şairin özgürlüğü

açısından kimi zaman çok daha avantajlı bir konumdur. Kadın şairlerin ve yazarların “babalar”ın gölgesinde ürün vermeleri onların edebiyat kanonuna eklemlenmelerini sağladığı gibi aynı zamanda özgüce yazabilmelerine engel olabilecek bir statüdür. Leylâ Hanım, Nigâr Hanım gibi şairler “babaların” teşviğiyle ürün verirken Mihri Hatun ve Fitnat Hanım gibi hor görülmemektedir artık; ama şiirlerinin edebiyat geleneğinde dolaşıma girebilmesi için yine kendilerinden önceki kadın şairler gibi yaşadıkları dönemin erkek egemen estetik ölçütlerine karşı çıkmamaları gerekmektedir. Bu noktada şu sorular akla geliyor: Tanzimat dönemi ve sonrasında sosyal reformların etkisiyle edebiyat alanında desteklenen kadınlar gerçekten kendi sesleriyle yazabildiler mi? Kadın şairler edebiyat alanında “feminen” kimlikleriyle “görülebilir” olmayı ne kadar başarabildiler? Bu tez çalışmasında, Nigâr Hanım’ın şiirlerinde dişil bir söylemin üretilip üretilmediği araştırılarak bu sorulara cevap aranacaktır.

Nazan Bekiroğlu, *Şâir Nigâr Hanım* adlı kitabında ayrıntılı bir monografi çalışması ortaya koymuştur. Nigâr Hanım’ın günlüklerinin ışığında biyografisini hazırladığı gibi şiirlerini de incelemiştir. Mehmet Kaplan, Nigâr Hanım’ı – şiirlerinde hem divan edebiyatının etkileri süren hem de modern öğeler bulunan – aranesil şairleri arasında sınıflandırmıştır. Bekiroğlu da Kaplan’ın değerlendirmesine sadık kalarak Nigâr Hanım’ın şiirlerini tematik ve biçimsel açılardan ele almıştır. Bu tez çalışmasında ise, Nigâr Hanım’ın şiirlerinde dişil söylem araştırılacaktır; çünkü daha önce de belirtildiği gibi kadın divan şairleri kanona girebilmek için geleneksel eril söylemi benimsediklerinden on dokuzuncu yüzyıla gelinceye dek onların şiirlerinde kendi seslerine, dişil bir söyleme rastlamak oldukça zordur. Kaldı ki Osmanlı klasik şiirinde yalnızca kadınların değil, erkeklerin de kendi, bireysel

sesleriyle şiir söylemeleri o dönemin estetik ölçütlerine göre idealize edilen bir durum değildi.

Nigâr Hanım ise geçiş dönemi şairi olduğundan metinlerinde gazellerin benmerkezci söyleminin izleri devam ettiği gibi Romantik şiirin etkileri de görülmektedir. Zaten Nigâr bint-i ‘Osman’ın en çok severek okuduğu, hayranlık duyduğu şairler Hugo, Lamartine ve Musset’dir. Fransız Romantik şairleri yalnızca Nigâr Hanım’ı değil, Rezaizâde Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmid (1852-1937) gibi pek çok şairi etkilemiştir. Romantizm akımının en önemli özelliklerinden biri bireysel deneyimi öne çıkarmasıdır. Abrams, *The Mirror and The Lamp* (Ayna ve Lamba) adlı kitabında Romantik şairlerin şiirlerinde artık gerçeği yansıtma kaygısı içinde olmadıklarını, kendi deneyimlerinin ışığında yazdıklarını ve gerçekliği de yine kendi dünya görüşleriyle algıladıklarını dile getirir.

Michael Löwy ve Robert Sayre, *İsyân ve Melankoli: Moderniteye Karşı Romantizm* adlı çalışmalarında her toplumun edebiyatında, hatta kimi zaman şairden şaire Romantik akımın özelliklerinin çeşitlilik gösterdiğini bu nedenle tek bir Romantizm tanımının yapılamayacağını dile getirir. Ona göre Romantizm etkileri yalnızca edebiyatla sınırlandırılmayacak kadar geniş, zıt kavramları bir arada barındıran bir akımdır (3). Abrams ise Romantizmi bir edebiyat akımı olarak ele alarak Romantik şairlerin her ne kadar pek çok açıdan birbirlerinden farklılık gösterseler de, yaratıcılık sürecinde kendi öznel deneyimleri ve doğalarından yararlandıkları için şiirlerinde ortak bir tin ve değerlerin bulunduğunu ileri sürer: “Bu kavrayış, dışsal izlenimlerin alımlanmasından ziyade yaratıcı faaliyete vurgu yapmaktadır: dünyayı yansıtan bir ayna değil, kendi ışığını yayan bir lamba” (Löwy ve Sayre 2007: 6).

Nigâr Hanım, Hâmid ve Ekrem'in şiirleri de otobiyografik açıdan zengin metinlerdir. Romantizmin öznel deneyimi öne çıkarmasıyla bağlantılı olarak Lamartine, samimi üslûbuyla şairleri etkilemiştir. Nigâr Hanım'ın kısa bir süre "Uryan Kalp" lakabını kullanmasının ardında da Lamartine etkisi aranabilir. Bunun yanı sıra Süleyman Nazif, Nigâr Hanım'ı "kadınların Abdülhak Hâmid'i" olarak tanımlamıştır (*Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi II* 2001: 724). Bu tanımlama, Nigâr Hanım'ın şiirlerinde dişil söylemin araştırılmasında etkili olmuştur; çünkü Nigâr Hanım her ne kadar Fransız Romantik şairlerinden ciddi biçimde etkilenmiş olsa da onun şiirlerinde Romantik bir öznenin üretildiği ileri sürülebilir mi? Çünkü bilindiği gibi Romantik akımın yücelttiği şair özne elbette erkeği imlemektedir. Bunun yanı sıra, Nigâr Hanım'ın şiirlerinde dişil söylem araştırmadan önce çalışmada yararlanılacak metodolojinin belirlenmesi de gerekmektedir; çünkü çalışmada izlenecek yöntem eril ve dişil kavramlarının tanımlanmasını da kolaylaştıracaktır. On dokuzuncu yüzyılda Osmanlı'da yazan kadın şairler edebiyat geleneğiyle yakın ilişki kurdukları için bu durum, şiirlerinin postmodern feminist yaklaşımlara göre okunmasını zorlaştırmaktadır.

Kadın divan şairlerinin metinlerinde ne ölçüde dişil bir söylemin ortaya çıktığı son yıllarda çok tartışılan bir meseledir; fakat hem gazel geleneğinden hem de Avrupa edebiyat akımlarından etkilenen Nigâr Hanım'ın şiirlerinde ise dişil bir söylemin üretilip üretilmediği hiç tartışılmamıştır. Nigâr Hanım geçiş dönemi şairi olduğu için şiirlerinde dişil söylem araştırırken öncelikle gazel geleneğinde ve Tanzimat sonrası şiirlerde karşımıza çıkan eril söylemi karşılaştırmak ve bu karşılaştırma aracılığıyla bir "eril" söylem tanımı yapmak gerekir. Bu tanım, Nigâr Hanım'ın şiirlerinde dişil söylem araştırırken temel çıkış noktalarından biri sayılacaktır. Özetlemek gerekirse, çalışmada izlenecek metodoloji iki temel soruya

göre belirlenecektir: Osmanlı'da on dokuzuncu yüzyıl kadın şairlerinin şiirlerinde dişil söylem araştırılırken postmodern feminist eleştiri yöntemlerinden ne ölçüde yararlanılabilir? Gazeller ve Tanzimat sonrası şiir örneklerinde karşımıza çıkan eril söylemin özellikleri ve farklılıkları nelerdir?

Bütün bu sorular çerçevesinde bu tez çalışmasında, öncelikle Nigâr Hanım'ın yaşadığı ve şiir yazdığı dönemde kadınların konumu ve rolleriyle ilgili yenilikler ve düzenlemeler araştırılacak ve kadın dergileri ile Osmanlı entelektüellerinin yazıları aracılığıyla o dönemde kurgulanan yeni, modern kadın modeli incelenecektir. İkinci bölümde, postmodern feminist yaklaşımların Nigâr Hanım gibi kanonun ölçütleri içinde şiir yazan kadınların metinlerine ne kadar uygulanabilir olduğu tartışılacaktır. Aynı bölümde alternatif bir yöntem önerilecektir, diğer bir deyişle Nigâr Hanım'ın şiirleri Recaizâde Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hâmid'in şiirleriyle karşılaştırmalı bir biçimde okunacaktır. Bu karşılaştırma öncesinde Ekrem, Hâmid, Celal Sâhir ve Cenâb Şahabeddin'in şiirlerinde modern eril söylemin oluşumunun izleri sürülecektir. Son bölümde ise Nigâr Hanım'ın şiirlerinde dönemin erkek şairlerinde görülen modern eril söylemden ne ölçüde kurtulabildiği ve kendi sesini öne çıkarabildiği tartışılacaktır. Bu tartışmada ağırlıklı olarak Nigâr Hanım'ın şiirlerinde ortaya çıkan âşık-sevgili ilişkisi, toplumsal cinsiyet rolleri, otobiyografik öğeler ve kamusal/özel alan ikiliği incelenecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL ARKA PLAN

A. Osmanlı Toplumunda Kadına Bakış

Osmanlı'da kadın şairler üzerine yapılan birçok çalışma ve değerlendirmede şair kadınların geleneksel şiir anlayışının ürünü olan eril dilin etkisinden kurtulamadıkları, erkek şairlerin mazmunlarını, kalıplarını devam ettirdikleri dile getirilmiştir. Hatta bu durum kadın şairlerin şiir söylemede yetersiz olduklarını gösteren sözde bir gerekçe olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kemal Sılay, “Erkeğin Ağzından Söylenen Gazel: Osmanlı'da Kadın Şairler ve Ataerkilliğin Gücü” adlı makalesinde on dokuzuncu yüzyıla gelinceye dek Osmanlı'daki kadın şairlerin geleneğin içinden bir sesle şiir söylediklerini, bu nedenle bu şiirlerdeki sesin erkek şairler tarafından yazılmış şiirlerdeki sesle aynı olduğunu, kadın şairlerin “dişil ses”lerini duyuramadıklarını dile getirir. Başka bir deyişle, Sılay'a göre, Osmanlı şiirinde görülen bu ses, ataerkil otorite tarafından tasarlanmış şiir geleneğinin sesidir. Sılay, kadınların “erkekçe” bir sesle şiir söylemelerinin aslında o dönemde onların yazdığı şiirlerin “erkeklerle ait bir edebiyat kulübünde” dolaşıma girmesini sağlayan bir yöntem olarak düşünülmesi gerektiğini belirterek, bu durumu ortaçağ dünya görüşüyle ilişkilendirmiştir: “Ortaçağ bilinci büyük ölçüde, esas olarak içerdikleri mutlak hakikatin kabulünü ve itaat görmesini gerektiren kutsal metinlerin hiyerarşik öğretilerine tabiydi. Ortaçağ insanları bir

inanç ve hiyerarşik otorite çağında yaşıyorlardı. Gelenek ve görenek saygısı çok güçlüydü; bireyin toplum içindeki yerini ve kimliğini o belirliyordu” (199).

Sılay’a göre ortaçağ düşüncesi, bireyin kendi başına kararlarını almasına izin vermeyen bir toplumsal yapının oluşmasına neden olduğu için bu sosyal yapı sadece kadınların değil, erkeklerin de nasıl bir estetik anlayışa göre eser vermeleri gerektiğini belirlemekteydi. Bu anlayışta esas olan hiç söylenmemiş olanı söylemek değil, geleneği sürdürmek, geleneğin içinden yeni söyleyişler yakalamaktı. Dolayısıyla Osmanlı edebiyatında şairden, şiirde geleneğin kalıplarını sürdürmesi ve o kalıplar içinde yeni söyleyişler araması bekleniyordu. Çünkü “[özgün bir şey yaratma] girişim[i] ters bir etki yaparak otoriteye isyan ya da en azından saygıda kusur olarak yorumlanabilirdi” (Sılay 2009: 199).

Sılay’ın çalışması kadın şairlerle ilgili günümüze dek dile getirilen ön yargılı eleştiriler yerine tarihsel ve objektif bir yaklaşım ortaya konulması nedeniyle çok önemlidir. Yazar, cemaatin bireyi değil topluluğu öne çıkaran bir yapı olduğunu dile getirerek bu toplumsal düzen içinde üretilen şiirde de bireysel söyleyişin ortaya çıkmasının güç olduğunu dile getirmiştir. Sılay’ın makalesinden, gazel geleneğinin toplumun cemaat biçiminde örgütlenmesi nedeniyle “erkekler arası” bir gelenek olduğu, dolayısıyla bu gelenekte kadınların kendi sesleriyle yer alabilmelerinin oldukça zor olduğu anlaşılmaktadır. Ülkü Çetinkaya, “Osmanlı Şiirinde Kadına Bakış” adlı makalesinde kadınların toplumsal hayattan dışlandıklarını, yok sayıldıklarını hatta olumsuzlandıklarını ileri sürerek bu savını desteklemek için erkek şairlerin kadınlardan olumsuzlayıcı ve hatta bazen misojenik (kadın düşmanlığı) yaklaşımlarla söz ettikleri şiirlerini örnek göstermiştir.

Kadınlar geleneksel normlar nedeniyle “kamusal alan”dan dışlanmış, “özel alan”da konumlandırılmıştır. Gazellerin dolaşıma girdiği “kamusal alan” “erkekler

arası” bir alandır. Öyleyse, aşk temasının Osmanlı şiir geleneğini belirleyen neredeyse en önemli tema olduğu düşünülürse, erkekler arasında dolaşıma giren bir şiir geleneğinde bir şairin bir kadına aşkını itiraf edebilmesi ne denli mümkündür? Ülkü Çetinkaya’nın “Divan Edebiyatında Kadına Bakış” adlı makalesi toplumsal hayatta olduğu gibi Osmanlı şiirinin âşık-sevgili ilişkisinde de kadının nasıl dışlandığını, olumsuzlandığını ve cinsiyetsiz gibi görünen sevgili tipinin aslında erkeği imlediğini göstermektedir. Çetinkaya’nın makalesinin odak noktası divan şiiri sevgilisinin cinsiyetinin tartışılması değil; Osmanlı edebiyatında şairlerin kadını nasıl değerlendirdiklerinin mesnevi, gazel gibi edebi eserlerden yola çıkılarak saptanmasıdır.

Çetinkaya, makalesinin girişinde İslam dininde kadının ve erkeğin eşitlikçi bir biçimde değerlendirildiğini ama Hint, Arap ve Fars geleneklerinin ardında kadınlar hakkında çok geniş bir misojenik sözlü kültür mirasını bıraktığını belirtir. Yazara göre, Türkler de İslamiyet’e İranlılar aracılığıyla geçtikleri için kadını olumsuzlayan ve dışlayan Fars geleneklerinin etkisinde bir İslamiyet anlayışını benimsemişlerdir. Başka bir deyişle, Çetinkaya’ya göre Osmanlı toplumunda Arap ve Fars geleneklerinin etkilerinin sürmesi kadının konumunun yanlış ve misojenik bir biçimde yorumlanmasına neden olmaktadır: “Bütün bu nedenlerledir ki Dede Korkut hikâyelerinde müstesna ve kutsal bir yeri olan kadının, İslâm kültürü etkisi altında girildikten sonraki edebî ürünlerde bu değerini kaybettiği, âdeta kötülük sembolü olarak anlatıldığı görülür” (282). Çetinkaya, on beşinci yüzyıl ve sonrasında yazılmış pek çok edebi eserde kadınlardan önyargılı, olumsuzlayıcı bir üslûpla bahsedildiğini dile getirir (283). Çeşitli divanlar ve mesnevileri kaynak göstererek kadınların bu metinlerde şeytana, baykuş, akrep, yılan gibi olumsuz çağrışımlar içeren hayvanlara benzetildiklerini ve güvenilmez, sadakatsiz, yalancı, vefasız gibi

sıfatlarla nitelendirildiklerini ortaya koyar (284). Hatta bu metinlerde kadınların – kendilerine atfedilen bu özellikler nedeniyle – erkekleri de kolaylıkla yoldan çıkarabileceği öne sürülmüş, erkeklere eşleriyle pek fazla vakit geçirmemeleri öğütlenmiştir. Hatta Ahmedî, kadınların sözünden çıkmayan, onların sözüne güvenerek hareket eden erkeklere “kibâr” sıfatını atfederek onları eleştirmiştir: “*Böyledür ‘âdetleri nesl-i kibâr/ ‘Avretin mahkûmudur sözün tutar*” (alıntılayan Çetinkaya 2008: 289).

Cinânî’ye göre ise kadınlar, yalnızca erkeklerin soyunu devam ettirebilmeleri için yaratılmıştır, dolayısıyla erkekler onlarla sohbet etmekten ya da görüşlerini almaktan kaçınmalıdır (Çetinkaya 2008: 292):

*Varup kılma sohbetlerin ihtiyâr
İdüpdür zeni halk u îcâd eden
Berây-ı nihâden berây-ı zeden
Eger olmasaydı zuhûr-ı neseb
Çeker miydi anlarla ‘âkil ta ‘ab* (alıntılayan Çetinkaya 2008: 293).

Çetinkaya’nın kaynak gösterdiği metinlerde dile getirilen görüşler aslında günümüz okurlarına kadınlara o dönemde biçilen toplumsal cinsiyet rolleriyle ilgili ipucu vermektedir: Kadının görevleri eşlerinin soylarını devam ettirmelerine yardımcı olmak, evde oturmak ve ev işleriyle uğraşmaktır.

Çetinkaya’nın atıfta bulunduğu metinlerde kadınla erkek arasında evlilik ve aile kurumuna bağlı olarak bile arkadaşlık ya da aşk ilişkisi kurulmasının olumsuzlandığı ve gelenekler aracılığıyla yasaklandığı anlaşılmaktadır. Bu durum beraberinde erkek ve kadın arasındaki cinselliğin de dışlanması, olumsuzlanmasını getirmiştir. Dolayısıyla, kadın ile erkek arasındaki aşkın ve cinselliğin tabu sayıldığı bir toplumun şiir geleneğinde de âşık-sevgili ilişkisinin kadın-erkek ilişkilerini imlediğini düşünmek güçtür: “[K]adını toplum yaşayışından uzaklaştıran Ortaçağ Türk-İslam dünyası, edebiyatında da kadını ve kadın sevgisini küçümsemiştir. Bunun

sonucu olarak kadına karşı duyulan sevginin anlatılmasından kaçınılmıştır”

(Çetinkaya 2008: 311).

Çetinkaya, kadınların kötülüğün kaynağı olarak görülmeleri nedeniyle bu metinlerde erkeklerin onlara âşık olmamalarının öğütlendiğini dile getirirken Sünbülzâde Vehbi ve Hayretî gibi bazı şairlerin genç delikanlılara duydukları aşkı öven şiirler söylediklerini ifade eder (315). Kadın ile erkek arasındaki aşkın olumsuzlanmasının ardında tasavvufî aşk anlayışının ölçütlerinin etkisi büyüktür; çünkü tasavvuf anlayışına göre kadın ile erkek arasındaki aşk cinsellikle iç içe geçtiği için erkeğin kadına duyduğu aşk aracılığıyla Allah aşkına yönelebilmesi mümkün değildir. Dolayısıyla, tasavvufun olumladığı homoerotik aşkın beşeri bir aşkı imlemekten çok metaforik bir işlevinin olduğunu dile getirmekte yarar vardır: “*Mürîd-i ‘aşk oldum ben tecerrüd ihtiyâr itdüm/ Eğer meyl eyler isem bir zen-i dünyâya nâ-merdüm*” (alıntılayan Çetinkaya 2008:314).

Çetinkaya’nın görüşlerini mesafeli bir biçimde değerlendirmek yerinde olacaktır; çünkü Osmanlı toplumunda erkeklerin genç delikanlılara duydukları aşkı, heteroseksüel aşkın olumsuzlanmasının doğal bir sonucu olarak düşünmek ve bu aşk anlayışını yalnızca eşcinsellikle ilişkilendirmek genelleyci bir yaklaşımdır. Ama Osmanlı toplumunda eşcinselliğin de varolduğu gerçeği elbette göz ardı edilmemektedir. Kemal Sılay *Nedim and the Poetics of the Ottoman Court* (Nedim ve Osmanlı Sarayının Poetikası) adlı kitabında, tasavvufun çoklu yorumlamalara açık söylemi ve toplumda oluşturduğu hoşgörü mekanizması ardına sığınan bazı şairlerin eşcinsel arzularını dile getirmek için mistik söyleme başvurduklarını ifade etmiştir (93).

Gelibolulu Mustafa Âli - günümüz araştırmacılarının Osmanlı’da yazılmış ilk adab-ı muaşeret kitabı olarak saydığı *Mevâ’idü’n-Nefâis Fî-Kavâ’idi’l-Mecâlis*

(Nefis Sofralar ve Meclis Kuralları) adlı metninde kadınlarla ilgili görüşlerine de yer vermiştir. Mustafa Âli, kadınları, köleler, cariyeler ve yetimlerle birlikte “Mahall-i merhamet olanlar beyânındadır” (merhamet gösterilecekler) bölümünde değerlendirmiştir. Âli de önceki şiirlerde tartışıldığı gibi kadınları zayıf, akıldışı, şehvet düşkünü varlıklar olarak nitelendirerek onların gezinti yerlerinin yine evleri olduğunu dile getirir: “[N]isâ kısmı mutlakâ zenân sınıfıdır ki bi-hasebi’l-hulk nefislerine mağlûbelerdür. Hâlâ ki nâ-mahremlere meyl-i nefsâni ve nazar-ı şehvânî ile ma’yûbelerdür. Manâsıb-ı dünyeviyyeden nasîbleri yokdur [...] Mesîre ve teferrüçleri harem-serâlarındaki halvet-i pür zîverdir [...] Değme sâhib-i seyf ü kalem olmazlar” (Şeker 1997: 385-6). Gelibolulu Âli kadınların “kalem ve kılıç sahibi olamayacaklarını” da dile getirerek, ideal bir kadının çok eşliliği kabul etmesi gerektiğini öne sürer. Eşinin başka kadınlarla evlenmesine izin vermeyen kadınları yazarın ayıpladığı görülür. Âli, o dönemin sosyal normlarının tanımladığı biçimde kadınlarla ilgili görüşlerini aktarmıştır. Ama öte yandan kadınlara eziyet eden erkekleri eleştirerek bunun mertlikle ilgisi olmayan bir davranış olduğunu dile getirmiştir (Şeker 1997: 116).

Kadınları toplumsal hayattan dışlayan geleneksel normların ve şairlerin örnek gösterildiği bu metinlerden başka Nuran Tezcan, Osmanlı toplumunda ve edebiyatında kadına bakışla ilgili daha farklı bir yaklaşım dile getirmiştir. Tezcan’ın çalışmasından hareketle bütün şiir geleneğinin değil, gazel geleneğinin “erkekler arası” bir gelenek olduğu, bu nedenle kadınların gazelerde yok sayıldığı ya da olumsuzlandığı düşünülebilir. Çünkü Nuran Tezcan, Lâmi’î’nin mesnevilerinden örnekler vererek bu mesnevilerde kadınlarla ilgili çok farklı hatta kimi zaman o dönemin sosyal normlarıyla taban tabana zıt görüşlerin aktarıldığını dile getirir.

Nuran Tezcan, “Lâmi‘î’ nin Bazı Eserlerinde Kadın Tipleri ve Kadınla İlgili Düşünceler” adlı makalesinde Lami‘î’ nin “Osmanlı edebiyatının kadına olumsuz bakışını örneklendirmek için adı sık sık anılan yazarlarından biri, belki de en başta geleni” sayıldığını ifade eder. Ama Tezcan’a göre bu savı ileri süren araştırmacılar Lâmi‘î’ nin şiirlerinden beyitleri rastgele örnek göstererek bu düşünceye ulaşmışlardır. Bu beyitlerde sergilenen misojenik tutum yalnızca Lâmi‘î’ nin değil, bütün şairlere hâkim olan ortaçağ dünya görüşünden kaynaklanan bir tavidir. Ama Nuran Tezcan’ın makalesi Lâmi‘î’ nin bazı mesnevilerinde kadın kahramanlara olumlu özellikler atfedildiğini, bu metinlerde kadınlarla ilgili değerlendirmelerin geleneksel bakışın dışına çıktığını göstermektedir. Bu anlamda kadınlara ilişkin geleneksel bakışın dışına çıkan mesnevilerin varlığını da yadsımamak gerekir.

Tezcan, Lâmi‘î’ nin *Vâmık u Azrâ* mesnevisine bakıldığında kadın karakterlere şaşırtıcı biçimde oldukça olumlu sıfatlar, özellikler atfedildiğini ileri sürer: “Genel olarak baktığımızda bu genç kız kadın tipleri, bir yandan savaşkan ve başarılı kadınlar olarak tasvir edilirler, öte yandan da asıl karakter yapılarıyla erkek egemen toplumun değerlerine ve beklentilerine bağlı kadınlardır. *Vâmık u Azrâ*’da genç kız, orta yaşlı ve yaşlı kadın olarak gördüğümüz kadın kahramanlar, olumlu özelliklerle yer alırlar” (286).

Sonuç olarak, kadının hem toplumsal hayatta geleneklerin baskısıyla ‘özel alan’da konumlandırılmaları, ‘mahrem’ sayılmaları, hem de tasavvuf felsefesinde heteroseksüel aşkın cinsellikle birlikte yaşanması nedeniyle olumsuzlanması, kadınlara hissedilen aşkın şiirin dünyasına taşınabilmesini güçleştirmiştir. Çetinkaya’nın örnek verdiği şiirlerde ve Âli’nin metninde geleneksel normların etkisiyle kadınların kamusal alandan dışlandığı ya da onlara olumsuz sıfatlar atfederek ötekileştirici bir yaklaşımın sergilendiği ortaya konmuştur. Ama

genelleyici bir yaklaşım sergilememek ve objektif olabilmek adına Tezcan'ın makalesinde söz edilen kadınlara olumlu özelliklerin atfedildiği metinlere de yer verilmiştir.

Özetlemek gerekirse, edebiyat metinlerinin araştırılmasıyla ortaya çıkan bu araştırmada kadınların “kamusal alan” dan uzak tutuldukları ya da “kamusal alan”da görünmelerinin tasvip edilmediği, dolayısıyla toplumsal hayattan dışlandıkları anlaşılmaktadır. On dokuzuncu yüzyılda Tanzimat sonrası reformlarla birlikte bu yaklaşımın değiştiği, kadınların bütün toplumsal değişimlerin merkezine oturtulduğu görülecektir.

Bu metinlerin incelenmesinin amacı ortaçağ düşüncesini, Osmanlı toplumsal yapısını eleştirmek ya da o dönemin kadına bakışını yargılamak değildir. Bilindiği gibi postmodern eleştiri kuramlarının etkisiyle Avrupa’da olduğu gibi Türkiye’de de ortaçağ tarihi artık karanlık bir dönem olarak görülmemekte, tersine zengin bir araştırma alanı olarak değerlendirilmektedir. Bu tez çalışmasında ise on dokuzuncu yüzyılda kadınların konumuyla ilgili değişimleri göz önüne serebilmek amacıyla klasik edebiyata ve geleneksel normlara değinilmiştir.

B. On Dokuzuncu Yüzyılda Osmanlı Entelektüellerinin Kadına Bakışı

On dokuzuncu yüzyıl, Osmanlı Devleti'nin toprak kayıplarının arttığı, ekonomisinin gittikçe zayıfladığı dönemdir. Ama bu dönemde imparatorlukta siyasi ve ekonomik istikrarsızlıkların yanı sıra aydınların çeşitli akımlar ışığında bu sorunları çözmek için pek çok öneriler getirdiği görülür. Savaşlarda alınan yenilgilerle büyük toprak kayıpları dönemin devlet adamları ve aydınlarını endişelendirmiş, imparatorluğu içinde bulunduğu güçlüklerden kurtarmak için çeşitli çözümler üretilmeye çalışılmıştır. Osmanlı’da III. Selim’den itibaren başlayan

reformlar gittikçe hızlanmaktadır. İşte modernleşme hareketi ve daha sonra cumhuriyetin kuruluşuyla milliyetçiliğe dönüşecek olan Osmanlılık bu üretilen çözümlere örnek olarak düşünülebilir. Modernizasyon süreci ve milliyetçilik akımı imparatorlukta kadınların toplumsal konumunun da yeniden sorgulanmasına yol açmıştır.

Bu dönemde, Osmanlı Devleti borçları ve toprak kayıplarından kurtularak kaybettiği gücüne kavuşmak ve yeniden ilerlemek için aile, toplumsal yapı ve devlet mekanizmalarında Avrupa devletlerini örnek almaya başlamış, bu alanlarda çeşitli reform hareketleri yürütmüştür. Osmanlı'daki yenileşme süreci kadınların konumunun da yeniden sorgulanmasını beraberinde getirmiştir. Başta modernleşmeyi savunan aydınların yazıları, daha sonra da içinde kadın yazarların bulunduğu, okur kitlesi olarak kadınların hedeflendiği dergilerin yayımlanması yoluyla Osmanlı'daki Müslüman kadınlarının toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden tanımlandığı, yeni rollerin biçimlendirildiği görülmektedir. Özetlemek gerekirse, bir yanda savaşlarda alınan yenilgilerle kayıpların giderilmeye çalışıldığı yorucu bir dönemi, diğer yanda – daha sonra kadınları da ilgilendirecek olan – ekonomik ve toplumsal anlamda pek çok değişimi ve fikirleri kucaklayan bu yüzyıl, İlber Ortaylı'nın tanımladığı gibi “imparatorluğun en uzun yüzyılıdır”.

Tanzimat ve Islahat fermanlarıyla birlikte Osmanlı'da siyasi yapı, hukuk, eğitim gibi pek çok konuda yenilikler meydana gelmiştir. Osmanlıdaki modernleşme hareketinin temel amacı toplumun refah düzeyinin yükselmesi için devletin idari ve hukuki yapısında yeni düzenlemelerin yapılmasıdır. Devletin siyasi, hukuki ve toplumsal yapısında meydana gelen modernleşme süreci kadının toplumsal cinsiyet rolleri ve toplumdaki konumunun da yeniden sorgulanmasına yol açmıştır: “[...] Türk aydınları, Türk kadınının durumunu değiştirmek için çaba harcamayı,

modernleşmenin temel vasıflarından sayarak benimseyecektir” (Kurnaz 2011: 20). Diğer bir deyişle, Osmanlı aydınları refah düzeyi yüksek yeni bir toplumsal yapının oluşumunda kadınların büyük bir rol oynadığını fark ederek, kadınların yüzü suyu hürmetine olmasa da, toplumun ilerlemesine hizmet edecek, yarar sağlayacak modern, kültürlü ve iyi eğitilmiş çocukları yetiştirebilmeleri için onların da eğitim alması gerektiğini savundular: “Kadınlar, küre-i ‘arzın ahalisinin nısfı buldukları münasebetle, haddizatlarında olan ehemmiyetin maada, erkekleri yetiştiren, yani cemiyet-i beşeriyeyi terbiye ve teşkil eden de yine kadınlar olduğundan, ehemmiyetleri pek çok olmak iktiza eder” (Şemsettin Sami 2008: 31).

Bu dönemde kadınların eğitimi en önemli mesele haline gelmiştir. On dokuzuncu yüzyılda kadınlar için açılan çeşitli okullar karşımıza çıkmaktadır. İbtidaiyeler, rüştiyeler, ebe mektepleri bu dönemde açılan okullara örnek sayılabilir. Bundan başka kadınlara hem el becerileri hem de ev hanımlığı öğretme amacıyla kız sanayi mektepleri açılmıştır. Bunlar içinde kız sanayi mekteplerinin ayrı bir işlevi bulunmaktadır; çünkü bu okullarla herhangi bir geliri olmayan genç kızların mesleki eğitim alarak fabrikalara girmeleri, üretici sınıfa katılmaları hedeflenmiştir (Kurnaz 2011: 51) Ancak Şefika Kurnaz, bu okulların çok masraflı olması nedeniyle uzun ömürlü olmadığını, yalnızca İstanbul’da iki okulda daha uzun süre eğitim verildiğini dile getirir (53). Her ne kadar uzun ömürlü olmasa da bu okulların kadınları çalışma hayatına dâhil etme çabası o dönem için büyük bir yeniliktir. Bunun yanı sıra kız okullarının açılması Osmanlı toplumunda kadınların öğretmenlik mesleğine geçişine de zemin hazırlar; çünkü kız okulları için yeni öğretmenlere ihtiyaç vardır. Bu öğretmenleri yine aynı dönemde açılan Darülmüallimât adlı okullar yetiştirir. Bunun yanı sıra, ilk kez bu dönemde kızlar konservatuar eğitimi veren Dârülelhân’da da

eğitim almaya hak kazanırlar. 1918’de ise kız öğrenciler erkek öğrencilerle birlikte üniversite eğitimi almaya başlamıştır.

Bütün bu yeniliklerden anlaşıldığı üzere on dokuzuncu yüzyıl, Avrupa’da olduğu gibi Osmanlı’da da kadınların konumu ve hakları açısında pek çok değişimin yaşandığı bir yüzyıldır. Eğitim ve hukuk alanında yapılan yenilikler dışında bu dönemde üretilmeye çalışılan yeni kadın kimliğinin kadınlara benimsetilebilmesi amacıyla dergiler yayımlanmaya başlamıştır. Başka bir deyişle, kadınlara yeni roller yükleyen gerek hukuki ve eğitimle ilgili düzenlemeler gerek kadın dergileriyle büyük değişimlerin kapılarını açan bu yenileşme dönemi, Türkiye’deki kadın hareketini önceleyen bir dönem olarak sayılmalıdır.

Bölümün başlığında “kadın sorunu” terimi tercih edilmiştir; günümüzde “kadın sorunu” feminist çalışmalarla özdeşleşmiş bir terimdir. Avrupa’da “kadın sorunu”nun ortaya çıkışı İngiliz tarihiyle yakından ilişkilidir. Bu kavram, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, Viktoryen dönemde kadının doğasının ve rollerinin yeniden sorgulandığı, tartışıldığı dönemle ilişkilendirilmiştir. 1832’deki reform hareketi, sanayi devrimiyle fabrikalarda çalışmaya başlayan kadınların grevlere katılarak politik alanda kendilerini göstermeleri ve nihayet 1867’de oy hakkı talep ettikleri sürece göndermede bulunan bir terimdir. Osmanlı’da *Kadınlr Dünyası* (1913-1921) dergisinin yayımlanmasına dek “kadın sorunu”ndan bahsetmek güçtür. *Kadınlr Dünyası* dergisi, kadınlara oy hakkı, çalışma hakkı verilmesini ve kadın-erkek eşitliğini talep eden ve kadınların örgütlenerek yayımladığı ilk dergi olduğu için Osmanlı’da “kadın sorunu”nun ortaya çıkışı bu dergiyle dönemlendirilmelidir. *Kadınlr Dünyası*’ndan önceki yayınları ve entelektüellerin tartışmalarını ise bu süreci hazırlayan zemin olarak görmek gerekir.

Ekin Enacar, Osmanlı'da kadının rollerinin milliyetçi bir yaklaşımla sorgulanmasını Jön Türklerin hareketi ve II. Meşrutiyet'le başlatır. On dokuzuncu yüzyılda İslamcı, Osmanlıcı ve daha pek çok farklı görüşteki entelektüellerin kadına bakışını genel olarak “faydacı” bir yaklaşım olarak değerlendirir. Enacar'a göre, “kadın” bu dönem entelektüellerinin metinlerinde devleti imleyen bir metafor işlevindedir. Başka bir deyişle, devletin sorunları, eksiklikleri “kadın”ın konumu aracılığıyla ifade edilmek istenmektedir. Yine aynı metinlerde “aile” ise toplumun bir tür minyatürü olarak betimlenir. Ailenin huzuru, refahı aynı zamanda toplumun huzur ve refahını simgelemektedir. İşte kadınlar da ailede düzenini sağlayan, gelecekte refah düzeyi yüksek bir toplum oluşturacak yeni kuşakları yetiştirecektir. Dolayısıyla, devletin ve toplumun refahı için aileyi idare edecek olan geleceğin annelerinin eğitimi çok önemli bir mesele haline gelmiştir: “Kadının ahlakî değerler açısından yozlaşması ve cehaleti devletin geri kalmasının en önemli sebeplerinden biri olarak kabul ediliyordu. Diğer bir deyişle, toplumun sorunları ve imparatorluğun içinde bulunduğu arzu edilmeyen siyasi ve ekonomik durum sıklıkla kadının durumu aracılığıyla betimleniyordu”¹ (156). Enacar, milliyetçilik etkisindeki metinlerde ise vatan toprağının da pek çok devletin tarihinde olduğu gibi “kadın bedeniyle” temsil edildiğini belirtir.

Tanzimat ve sonrası dönemde başlangıçta Osmanlıcılığın kimi zaman milliyetçilikle iç içe geçtiği görülürken II. Meşrutiyet'te Jön Türklerin hareketiyle birlikte bu görüşün yerini milliyetçiliğin aldığı anlaşılmaktadır. Bu dönüşüm sırasında kadının toplumsal öneminin vurgulandığı ve kadının rollerinin her defasında ataerkil düzeni devam ettirecek biçimde yeniden üretildiği gözlemlenmektedir. II. Meşrutiyet dönemindeki ders kitapları da geleceğin anneleri

¹ Tarafımdan çevrilmiştir.

olacak kız çocuklarına ataerkil düzen içinde tanımlanmış rollerini sürdürerek çocuklarına yeni ideolojiyi aktarmaları gerektiğini benimsetmeye çalışmıştır: “Anneliği ve ev hanımlığını milliyetçi bir ruhla övmesine karşın, İkinci Meşrutiyet döneminde kız çocuklarının eğitimi aslında yalnızca geleneksel, toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin güçlendirilmesinden ibarettir”² (Enacar 2007: 158). Enacar, bu savını bu dönemde yayımlanmış ders kitaplarını kaynak göstererek desteklemeye çalışır. Örneğin, bu kitaplarda erkek çocuklarına geleceğin vatandaşları olarak hitap edilirken, kız çocuklarının ise vatandaş olarak değil, vatana fayda sağlayacak geleceğin anneleri biçiminde betimlendiği görülür.

Aynur Demirdirek ve Serpil Çakır, Osmanlı’daki kadınların mücadelelerinin en iyi o dönemde yayımlanan dergilerden ve yazılarından anlaşılabilceğini belirtirler. Hatta Aynur Demirdirek, *Osmanlı Kadınlarının Hayat Hakkı Arayışının Bir Hikâyesi* adlı kitabının girişinde yalnızca dönemin kadın dergilerinde yayımlanmış çeşitli yazılarda çarpıcı bulduğu bölümleri alıntılacağını ve Osmanlı kadınlarının mücadelelerini bu dergilerin çizgisinde betimleyerek kendi görüşlerine yer vermekten mümkün olduğunca kaçınacağını dile getirmiştir: “Ancak benim amacım, dergilerden yararlanıp başka kanallardan da araştırmalar yaparak o yılların kadın hareketine yer açan koşulları, taleplerin etkileri, varılan noktalar, hareketliliğin aldığı biçim üzerine söz söylemek değil. İsteğim, bizi, o kadınların tamamen kendi sözlerinden, seslerinden tanımaya çağırarak” (9).

Serpil Çakır ise *Osmanlı Kadın Hareketi* adlı kitabında dönemin kadın dergilerinden yola çıkarak bir dönemlendirme önermiştir. Çakır, *Kadınlar Dünyası*’ndan önce yayımlanan dergileri “kadın sorunu”nun ortaya çıkmasını ve Osmanlı’da kadınların bilinçlenmesini ve mücadele etmeye başlamalarını sağlayan,

² Tarafımdan çevrilmiştir.

bu süreci hazırlayan dergiler olarak nitelendirir. Çakır, bu süreci örgütlü bir mücadeleye hazırlık dönemi olarak tanımlar. Başka bir deyişle, bu dergilerde kadınların “kendi bireysel gelişimleri için” değil, toplumu ilerletecek gelecek yeni kuşakları en iyi şekilde yetiştirmeleri için eğitilmeleri idealize edilse de milliyetçiliğin ya da Osmanlıcılığın etkisiyle verilen bu çabalar daha sonra kadınların bilinçlenmelerine neden olmuştur. Çakır’a göre Avrupa toplumlarında da “kadın hareketi”nin başlangıcında ya da bir kadın bilincinin oluşmasında aynı değişim sürecinin öncülük ettiği görülmektedir: “Kadın Hareketi, kadınların kendilerine yüklenen rol kalıplarına, yaşam tarzına bir başkaldırı olarak ortaya çıkmıştır. Bu, toplumun yapısal ve kurumsal değişimler geçirmesiyle, eşitlik ve özgürlük fikirlerinin genel toplum değerleri olmasıyla yakından ilintilidir. Böylesi bir dönüşüm, 19. yüzyıla damgasını vuran siyasal, ekonomik, ideolojik bazı temel iticiler sayesinde gerçekleşmiştir” (18).

Bu noktada, Çakır’ın çalışmasının sorunlu tarafını dile getirmek gerekir. Çakır’ın kitabının başlığı Osmanlı Kadın Hareketi’dir; ama yazarın incelediği kadın dergileri aslında Türkçe yazan Müslüman kadınların yazılarını içeren metinlerdir. Halbuki aynı dönemde Osmanlı’da yaşayan Ermeni kadınların da proto-feminist bir mücadele başlattıkları, dergilerde yazdıkları görülür. Ama günümüzde Osmanlı’daki kadın hareketini inceleyen araştırmacılar Ermenilerin yayınlarını incelemeyi ihmal etmişlerdir. Halbuki, Lerna Ekmekçioğlu ve Melissa Bilal dönemin Ermenice yayımlanan dergilerinde yazan Ermeni kadınların Ermeni olmayan entelektüellerle de ilişki içerisinde olduklarını vurgumışlardır (14). Dolayısıyla, aynı ihmalkârlığa düşmemek için bu bölümde aslında Osmanlı-Türk toplumunda kadın sorununun ortaya çıkışının incelendiğini belirtmek gerekir.

Osmanlı entelektüellerinin kadının konumunu tartışırken artık “kadın doğası” tanımlamaya başladıkları görülür. Bu tanımlarda elbette Aydınlanma filozoflarının metinlerinden ilham almışlardır. Jane Rendall, *The Origins of Modern Feminism: Women in Britain, France and the United States (1780-1860)* (Modern Feminizmin Kökenleri: İngiltere, Fransa ve Amerika’da Kadınlar [1780-1860]) adlı kitabında Avrupa’da Aydınlanma süreci ve milliyetçilik akımıyla “kadın sorunu”nun ortaya çıktığını, dönemin entelektüellerinin kadının sosyal konumu ve rolleri üzerine tartıştığını dile getirir. Rendall, pozitivist entelektüellerin ortaçağ dönemindeki ilahi normlarla biçimlendirilmiş ataerkil düzeni eleştirdiklerini belirtir. Bu dönemde yazılan metinlerde doğa kanunları referans gösterilerek savlar üretmek gelenek haline gelmiş, daha önce ilahi bir arka plana göre düzenlenmiş olan kadın-erkek ilişkileri de bu dönüşüm sürecinden nasibini almıştır (9). Diğer bir deyişle, Rendall kadının konumu ve toplumsal cinsiyet rollerinin artık ilahi normlara değil, doğa kanunlarına göre yeniden tanımlandığını ileri sürer. Bu da aslında Aydınlanma sürecinde ortaçağ düşüncesi ve ilahi kaynaklara göre belirlenen geleneksel rollerin reddedilerek yerine erkek ve kadın arasındaki farkların “doğal” yapılarından kaynaklandığını ileri süren yeni bir ataerkilliğin üretildiğini göstermektedir. Aydınlanma felsefesinin sonucunda, Montesquieu, Voltaire, Montaigne, Rousseau gibi pek çok entelektüelin metinlerinde artık “kadın doğası” çok sık rastlanan bir terim haline gelmiştir.

Rousseau, d’Alembert’e yazdığı mektupta kadının erkeğe göre daha zayıf bir doğası olduğunu, doğasındaki zayıflıkları yenebildiği takdirde toplumun kendisinden beklediği ahlakî yüceliği gösterebileceğini savunur. Aynı metinde Rousseau kadının doğal özelliklerini “utangaçlık, alçakgönüllülük, çevresindekileri mutlu etme arzusu, hilekârlık ve kurnazlık” olarak tanımlamış, doğasındaki olumsuz özelliklerden ötürü

şehvete kapılarak cinsel kabahatlerde bulunma, ahlakî bakımdan alçalabilme potansiyeli olduğunu ileri sürmüştür (Rendall 1993: 16-7). Rendall, Rousseau'nun aileyi de “doğal” bir kurum olarak tanımladığını belirtir.

Dorinda Outram, kadın doğası tanımlarının zamanla kadınların bireyselleşmelerini engelleyerek onları erkeklere iyice bağımlı hale getirdiğini ileri sürer. Ayrıca, Outram kadınların, aydınlanmacı filozoflar ve yazarlar tarafından toplumların kurtuluşu, değişimlerin anası olarak betimlendiklerini belirtir. Bu durumda, Aydınlanma filozoflarının kadın doğası tanımlarının sorunlu yanları bulunsa da, bu tanımlamalarla birlikte kadınların toplumsal değişimlerin merkezinde konumlandırılması birinci dalga feminist hareketi körüklemesi açısından önemlidir (105).

Şemseddin Sâmî yazılarında sıklıkla bir “kadın doğası” tanımlama ve onun aracılığıyla kadınların toplumsal cinsiyet rollerini yeniden tanımlama çabası içerisindedir. Sâmî, kadınlarla erkeklerin doğalarını karşılaştırırken hiyerarşik bir değerlendirmede bulunmamaya çalışır. Sâmî kadınların erkekler kadar zeki olduklarını kabul etmekle birlikte yine de duygusallığa daha eğilimli olduklarını ileri sürer: “Kadınlar cüz’i bir şeyden müteessir olup, ağladıkları gibi, en adi bir sözden dolayı da kendilerini kaybedip yaptıklarını şaşırarak derecede hiddet ederler[...] İnce işlerle nazikâne malûmat ise kadınlara vergidir. Cahile bir kadın, âlim bir erkeği malûmat-ı nazikânesiyle hayran edebilir ve mahir bir erkeğin yapamayacağı ince bir işi bir kadın kemal-i suhuletle yapabilir” (33-4).

Sâmî’ye göre, eğitim kadınların sağlıklı, bilinçli ve kültürlü kuşaklar yetiştirebilmeleri için en önemli araçtır. Kadınların erkeklere göre cahil, bilgisiz konumda bulunmalarının sebebi de “ilim ve terbiye”den mahrum kalmış olmalarıdır: “Bu dünyada vuku’ bulan kabahatlerin, kusurların, noksanların, şer ve fesatların

birinci mucip ve sebebi ilim ve terbiyenin noksanıdır. Kadınlarca gördüğümüz kusur ve kabahatleri de terbiyelerinin noksanından başka bir şeye hamledemeyiz” (34-5). Sâmi de Avrupa’nın aydınlanmacı entelektüelleri gibi kadınların konumuyla ilgili “faydacı” bir bakış sergilemektedir. Başka bir deyişle, Sâmi kadınların konumunun iyileştirilmesini onların bireysel gelişimi için değil, topluma fayda getireceği düşüncesiyle desteklemektedir: “Cemiyet-i beşeriyenin saadeti aile saadetine ve ailelerin saadeti kadınların terbiyesine mütevakıf olduğundan, ‘kadınların terbiyesi cemiyet-i beşeriyenin saadetini muciptir’ ve ‘cemiyet-i beşeriyenin saadeti kadınların terbiyesine mütevakıftır’ kaziyeleri ispat olunmuş olur” (40). Hatta yine “faydacı” bir yaklaşımla kadınların topluma yardımcı olabilecekleri bazı mesleklerde çalışabileceklerini savunur. Örneğin, Sâmi’ye göre hemşirelik ve terzi kadınlara “doğası gereği” çalışabilecekleri en ideal meslektir: “Zaten tabiat erkeklerden evvel kadınları tebabete sevk etmiştir [...] Kadınların bu meyl-i tabîsinden niçin istifade etmemeli?” (43-4).

Yinelemek gerekirse, Osmanlı’da kadınların toplumsal cinsiyet rollerinin tartışılmasında aydınlanma felsefesi, Osmanlıcılık ve milliyetçilik akımları önemli rol oynamıştır. Fatma Kılıç Denman, İkinci Meşrutiyet’in ilânından önce 12 kadın dergisinin yayımlandığını, bunlardan en uzun ömürlüsünün *Hanımlara Mahsus Gazete* (1895-1908) olduğunu belirtir (2). İkinci Meşrutiyet’in ilanından önce yayımlanan dergilerin Osmanlıcılık etkisinde olduğu ve bu yayınlarda Müslüman kadınlara seslenildiği unutulmamalıdır. Meşrutiyet’in ilanından sonra Jön Türklerin yayımladığı *Demet*, *Mehâsin* ve *Kadın* (Selanik: 1908-1909) adlı kadın dergilerinde ise milliyetçi bir kadın kimliğinin üretilmesi amaçlanmış ve kadınların rollerinin ve koşullarının iyileştirilmesi de bu bağlamda talep edilmiştir.

On dokuzuncu yüzyılda yayımlanan dergilerde, Avrupa’da kadınların konumuyla ilgili değişimler, yenilikler, haklar üzerine de haberler verilmektedir. Kadınların düzenlediği bisiklet yarışması ya da İngiltere’de Sufrajatlerin oy hakkı talebinde bulduklarına dair haberler o dönemde Avrupa’daki kadın hareketinin takip edildiğini gösterir. Bütün bunlar, kadınların daha sonra farklı bir bilinç kazanmasına zemin hazırlamıştır. Çakır, pragmatist bir amaçla yapılan yeniliklerin daha sonra kadınların bilinçlenmelerine neden olduğunu ve bu bilinçlenmenin kitlesel sayılmasa bile küçük bir kadın hareketine dönüştüğünü savunur. Bu bilinçlenmeyi *Kadınlar Dünyası* dergisi ve onu yayımlayan cemiyet aracılığıyla görmek mümkündür.

Serpil Çakır’ın kadın dergilerini iki dönem halinde incelemesi çok tutarlı bir sav olarak görülmektedir. *Kadınlar Dünyası* dergisine kadar yayımlanan dergilerde kadınların konumu aydınlanmacı ve milliyetçi bir üslûpla sorgulanmıştır. Bir yandan o dönemde kurulan yardım amaçlı cemiyetlerde de kadınlar çalışmıştır. Bütün bunlar, başta öyle bir amaç olmasa da kadınların farklı bir bilinç kazanmasını ve kitlesel olmasa da feminist bir hareket başlatabilecek kadar örgütlenmelerini sağlamıştır. İşte Çakır’a göre *Kadınlar Dünyası* bu bilinçlenme ve örgütlenmenin ürünüdür. Nigâr Hanım’ın yazılarının ve şiirlerinin ise ilk dönemdeki dergilerde yayımlandığı görülmektedir; ama şairin doğrudan doğruya “kadın sorunu” üzerine yazdığı herhangi bir yazıya rastlanmamaktadır. Dolayısıyla, onun “kadın sorunu”na bakışını tartışırken dönemin akım ve düşünceleriyle ilişkilendirmek yerinde olacaktır.

Nigâr Hanım’ın kadının sosyal konumuna ilişkin düşüncelerine doğrudan bir biçimde ulaşabilmek zordur; çünkü dönemin çeşitli dergilerinde yayımlanmış yazılarına bakıldığında bunların çoğunlukla, şiir, hikâye ve öykülerinden ibaret

olduğu, Osmanlı kadınlarının gelişimi ve toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin ise pek az yazısının bulunduğu görülmektedir. Nigâr Hanım’ın yazıları ve şiirleri sadece kadın dergilerinde değil; dönemin edebiyat dergilerinde de yayımlanmıştır. Nigâr Hanım’ın manzum ve nesir metinlerinin yayımlandığı kadın dergileri şöyle sıralanabilir: *Parça Boğçası*, *Mürüvvet*, *Hanımlara Mahsus Gazete*, *Demet*, *Kadın* (Selanik), *Mehâsin* ve *Kadın* (İstanbul). Görüldüğü gibi, Nigâr Hanım’ın hem II. Meşrutiyet öncesi hem de Meşrutiyet’in ilanından sonra yayımlanan dergilerde yazıları yayımlanmıştır.

Nigâr Hanım, *Hanımlara Mahsus Gazete*’de yayımlanan “Sa’y u Amel” adlı yazısında hayattaki en önemli, zevkli edimin çalışmak olduğunu dile getirerek kadınların nerede, nasıl çalışabileceğine ilişkin öneriler getirir. Başlangıçta bu yazıdan kadınların kamusal alanda çalışabileceğiyle ilgili öneriler geleceği düşünülebilir – fakat *Hanımlara Mahsus Gazete*’nin genel söyleminin Osmanlıdaki Müslüman kadınlara “iyi anne, iyi eş, iyi ev hanımı” olmayı öğretmek üzerine kurulu olduğu dikkate alınır – Nigâr Hanım’ın da kadınlara önerdiği çalışma koşulları “ev içi”yle ilgilidir: “Mesela mâiyetinde birkaç kişi bulunan bir hâne sahibesinin umûr-ı beytiyyesine nezâreti her gün tekerrür etmek şartıyla vakt-i zuhrdan sonraya kadar imtidâd edememesi tabiîdir. Kalan zamanı ise ne yolda imrâr etmek lazım geleceğini düşünmek kadar müz’ic bir hâl olamaz” (163). Daha sonra evde misafir ağırlamak ve dışarı çıkmak haricinde kadınlara evlerinde nasıl faydalı zaman geçirebilecekleri ve kendilerini nasıl geliştirebilecekleriyle ilgili fikir vermeye başlar.

Nigâr Hanım, Şemseddin Sâmî’yle benzer biçimde kadınları “hassas kalpli” varlıklar olarak nitelendirerek her birinin kişiliğine ve ruhsal ihtiyaçlarına göre farklı meşgaleler edinebileceğini belirtir. Aynı zamanda kendisinin de en önemli meşgalesi olan yazı yazmak ya da dikiş dikmek, müzik aleti çalmak gibi işler kadınların

“evlerinde” zamanlarını yararlı geçirmelerini sağlayacak uğraşlar olarak dile getirilir: “Fıtratın en nazik mahlûkatından olan nev’-i nisâyâ mûsiki kadar yakışan bir sanat-ı nazîke daha tasavvur olunabilir mi?” (167). Nigâr Hanım, bu uğraşların – özellikle müzikle uğraşmanın – aşırıya kaçmadan ilgilenilmesi halinde kadınları ruhsal ve kültürel anlamda zenginleştireceğini ve böylelikle eşlerinin ilgi ve şefkatini kazanarak onlarla aralarında daha derin bir dostluk bağı kurulacağını ileri sürer: “[...] [B]ir zevce için de hâmî-i yegânesinin isticlâb-ı nazar-ı şefkate muvaffakiyet kadar azîm bir meserret olamaz!” (167). Nigâr bint-i ‘Osman’ın bu yazıda kadınları nitelemek için kullandığı sıfatlar aydınlanma filozoflarının kadınlara yüklediği sıfatlara örnek sayılabilir: “anne”, “nazik”, “şefkate muhtaç”. Eşlerini ise “hâmî-i yegânesi” biçiminde tanımlamaktadır. Bu meşguliyetlerle ilgilenen kadınlar hem eşlerine birer can yoldaşı, hem de iyi ev hanımları haline geleceklerdir.

Yine aynı dergide Nigâr Hanım’ın bir mektubu yayımlanır. Ona dergide başyazar olması teklif edilmiştir, o da kabul ettiğini bildiren bir mektup yazar ve önceki yazısında olduğu gibi burada da o dönemde aydınlar tarafından idealize edilen kadın tipini betimler: “Evet! Cem’iyyet-i beşeriye içinde kadınların vazifesi pek büyüktür, zira evlât ilk terbiyeyi valideden alır; teallüm ve tefennün ile vatana hizmet etmeye çalışmak ise valideler için en mukaddes bir vazifedir” (281). Alıntılanan bölümden de anlaşıldığı üzere, *Kadınlar Dünyası*’ndan önceki dergilerde idealize edilen annelik ve ev hanımlığı rollerini başarıyla yerine getiren eş modelinin kadın okurlara benimsetilmesiyle devletin ilerlemesine katkı sağlayacak sağlıklı nesillerin yetişmesi hedeflenmektedir. Başka bir deyişle, amaç kadınların konumunu, toplumsal cinsiyet rollerini ya da ataerkil sistemi sorgulamak değil, modernleşme projesine katkıda bulunacak yeni nesillerin yetişmesini anneler aracılığıyla sağlamaktır. Nigâr Hanım’ın kullandığı sıfatlardan da görüldüğü gibi kadınların her

ne kadar entelektüel, iyi eğitimli bireyler haline gelmesi istense de hiyerarşide erkeklerin yanında hala güçsüz konuma yerleştirildikleri çıkarsanabilir.

Hanımlara Mahsus Gazete başlangıçta kadınlara “ideal” anne, eş ve ev hanımı olmayı benimsetmeye çalışan bir dergi olarak karşımıza çıkar. Ama dergideki yazıların bazılarında kadınlara evlerinde zamanı faydalı geçirmeleri için piyano çalmaları, dikiş dikmeleri önerilirken başka yazılarda kadınların ev hanımlığı ve annelik dışında yapabilecekleri meslekler de önerilmiştir. Bu nedenle, Serpil Çakır, derginin bir tek “ideal kadın tipini benimsetme” işleviyle sınırlandırılmayacağını savunmuştur: “Hanımlara Mahsus Gazete’de kadınların sorunları, aile, toplum ve iş yaşamları, eğitim, sağlık, moda, giyim konuları ağırlıktadır. Yurtiçi ve yurtdışından verilen örneklerle kadınların her işi başarabileceğine olan inanç yerleştirilmeye, pekiştirilmeye çalışılmıştır. Terzilik, halıcılık, kuaförlük kadınlara meslek olarak önerilmiştir” (31). Başka bir deyişle, dergide kadınların geleneksel rollerinin olduğu gibi kabul edilmediği, kadınların “kamusal alan” a bu tür mesleklerle çıkabileceklerinin ifade ettiği görülür. “Muhaddere” nin erdemli ve örtülü kadınları imleyen bir sözcük olduğu göz önünde bulundurulduğunda burada dile getirilen görüş ve önerilerin o dönem için büyük bir yenilik olduğu anlaşılmaktadır.

Dergide okur kitlesi olarak hedeflenen kadınlar etnik kimliğe göre değil, dini kimliğe göre ayırt belirlenmiştir. Nigâr Hanım da söz edilen yazısında hitap ettiği kadınlardan, sıklıkla Müslüman kadınlara işaret eden “muhaddere” kelimesiyle söz etmiştir. Öyleyse Osmanlı’da on dokuzuncu yüzyılda yapılan reformları yalnızca milliyetçilikle ilişkilendirmenin temelinde “millet” kavramını anakronik bir yaklaşımla değerlendirmenin de etkisi olabilir; çünkü bilindiği gibi Osmanlı Devleti’nde “millet” ayrımı etnik köken değil, din üzerinden yapıldı.

Nigâr Hanım, “Feminizm Nedir?” anketinde feminizmi erkeklerle kadınların eğitim açısından eşit haklara sahip olması biçiminde açıklar (aktaran Bekiroğlu 2010: 340). Şairin kadınların eğitimini bu denli önemsemesi aydınlanma filozoflarının “toplumsal cinsiyet algısı”yla ilişkilendirilebilir. *Kadın* (Selanik) dergisinde yayımlanan “*Kadın’a Dâir*” adlı yazısında ise erkeklerden kadınlara artık ev eşyası gibi muamele etmemelerini isteyerek bunun hemcinsleri için en büyük mükâfât sayılacağını dile getirir (120). Aynı dergide yayımlanan “*Kadın*” adlı şiirinde kadınlardan söz ederken anne kimliğini öne çıkararak ailenin bütünlüğünün ancak ciddi ve şefkatli bir anneyle sağlanabileceğini belirtmiştir: “*Bir kadın etmemek gerek nisyân/ Ki bütün ömrü vakf-ı ciddiyet/ Çünkü hemcinsine odur masdar/ Çünkü mâder, evet odur mâder*” (308).

Yukarıdaki verilen örneklerden anlaşıldığı üzere Nigâr Hanım, dönemindeki pek çok entelektüel gibi Avrupa’daki feminist hareketten haberdardır; ama şairin, kadınlarla ilgili değerlendirmelerinde Aydınlanma filozoflarının toplumsal cinsiyet rollerine bakışının ve Osmanlıcılık akımının etkileri görülmektedir. Yine de Avrupa tarihinde de kadın hareketinin öncesinde benzer tartışmalara rastlandığı göz önüne alındığında, şairi proto-feminist bir çizgide değerlendirmek mümkündür.

İKİNCİ BÖLÜM

KURAMSAL ARKA PLAN

A. Feminist Edebiyat Eleştirisinde Şiir Geleneğini Dışlayan Yaklaşımlar

Bu bölümde, öncelikle Susan Gubar – Sandra Gilbert’in eleştirel yaklaşımlarına ve Fransız feminist eleştiri yöntemine değinilecek ve bu yöntemlerin şiir geleneğini nasıl ele aldığı tartışılacaktır. Daha sonra bu kuramların Osmanlı’da kadın şairlerin metinlerine ne kadar uygulanabilir olduğu sorgulanacaktır. Fakat bu tez çalışmasında amaçlanan feminist eleştirinin bütünüyle reddedildiği bir yaklaşım sergilemek değil; bu yöntemlerin farklı coğrafyaların edebiyatları ele alınırken evrenselliğini tartışmaktır. Kandiyoti, *Cariyeler*, *Bacılar ve Yurttaşlar*’da Avrupa’da üretilen feminist kuramların sıklıkla “Batı merkezci” olarak nitelendirildiğini belirtir; ama bu savın ileri sürüldüğü çalışmalarda, bu kuramların farklı coğrafyalarda ne kadar uygulanabilir olduğunun gerçek anlamda pek de sorgulanmadığını ifade eder (66).

Fransız feminist edebiyat eleştirisi Hélene Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva gibi “ikinci dalga” hareketin içinde sınıflandırılan araştırmacıların çalışmalarına bakıldığında bir eleştiri yönteminden çok bir manifesto niteliği taşımaktadır; çünkü Fransız feminist eleştirmenlerinin çalışmalarına bakıldığında aslında yepyeni ve yalnızca kadına özgü bir edebiyat dilinin önerildiği

görülmektedir. Burada “kadına özgü”lkle kastedilen toplumsal cinsiyet rollerinden arınmış, soyutlanmış biyolojik farklılığı olumlayan bir “kadınlık” anlayışıdır. Fransız feminist ekolü bu edebiyat diline “dişil yazı” (*écriture féminine*) adını vermiştir. Bu dişil söylemle Fransız feminist eleştirmenleri kadınların erkek egemen geleneğe yazdıklarıyla başkaldırabileceklerini, özgürleşebileceklerini ileri sürmektedir. Daha sonra belki de pek çok kadın yazarın metninin bu manifestoyla okunması nedeniyle feminist literatürde bu yöntemin *gynocriticism* (cinsiyet eleştirisi) ismiyle de geçtiği görülür.

“Dişil yazı” psikanalitik ve postmodern eleştiri kuramlarının kavramlarının ödünç alınması yoluyla tanımlanmış bir terimdir. Psikanalitik ve postmodern eleştiri kuramlarına göre, Batı metafiziği ikili karşıtlıklarla anlamlandırdığı dünya tasviri yoluyla fallik semboller üretmiş ve bu sembollere pozitif anlamlar yüklemiştir. Örneğin, kültür, dil ve gelenekler fallik sembollerle temellendirilmiş kavramlardır. Bunlar, “sembolik” bir dilin oluşmasına yol açmıştır. “Sembolik” dil de ataerki bir edebiyat geleneği ve söylemi üretmiştir. “Sembolik” dil, Lacan’ın psikanaliz teorilerinde çok sık karşımıza çıkan bir kavramdır.

Lacan, bebeğin başlangıçta annesi ile kendisini mükemmel bir bütün olarak gördüğünü ifade ederek bu dönemde anne ile bebek arasında “semiyotik” bir dilin kullanıldığını ileri sürer. “Sembolik” dil ikili karşıtlıklar üzerine kurulu olduğu için gösteren-gösterilen ilişkisinden oluşan, anlam ertelenmelerinin meydana geldiği, hiyerarşik bir dildir. “Semiyotik” dil ise, gramer kurallarının, gösteren-gösterilen ilişkisinin olmadığı, dolayısıyla anlam ertelenmelerinin meydana gelmediği, hiyerarşiye izin vermeyen bir dildir. Fakat bebek “ayna” evresine geçtiğinde annesinin kendisinden ayrı bir varlık, bir başkası olduğunun farkına varır ve “kendi”sini annesine yansıtarak, annesi üzerinden tanımlamaya çalışır. Bu noktada,

bebek “semiyotik” dilden kopar ve ikili karşıtlıklar üzerine kurulu “sembolik” dilin alanına geçer. İşte Fransız feministlerinin özlemini duydukları, kadını özgürleştireceklerine inandıkları edebiyat dilinin temeli “semiyotik” dile dayanır.

“Semiyotik” dil meselesinde kadının doğurganlık özelliğinin çok önemli olduğu görülmektedir. Zaten Fransız feminist eleştirmenleri metaforik bir biçimde kadınların bedeni, rahmi yoluyla yazmaları gerektiğini ileri sürerken aslında doğurganlığa, anneliğe atıfta bulunmaktadır. Bu durumda birinci dalga feminist harekette reddedilen annelik ve doğurganlığın ikinci dalga feminist harekette yeniden olumlandığı, yüceltiildiği anlaşılmaktadır. Çünkü Kristeva, Irigaray gibi feminist eleştirmenler günümüze dek süregelen edebiyat dilinin *phallo-centric* (fallus merkezli) olduğunu ileri sürerek kadınların bu dili kullandıkları müddetçe özgürleşmelerinin mümkün olmadığını dile getirirler. Kadının doğurganlık özelliğini öne çıkaracak bir beden dilinin üretilmesiyle kadınların erkek egemen söylemden sıyrılabilecekleri, özgürleşebilecekleri ileri sürülmüştür: “Batı düşüncesi tarafından oluşturulmuş fallik sembollere karşı koymayı öğrenmek ve psikanalizle deşifre edileni, kadın vücudunun deneyimleriyle yazmak” (Humm 2002: 168). Hatta Maggie Humm, bu dönemde pek çok “anne miti”nin üretildiğini, birinci dalga feministlerce olumsuzlanan anneliğin ve kadının doğurganlık özelliğinin ikinci dalga feministlerce yeniden olumlandığını ve sahiplenildiğini dile getirir.

Postmodern feminist eleştiride kadının bedeniyle yazma sürecinde deneyimlerinden yola çıkabileceği ileri sürülür. Erkekler kavramsal, kurallı ve tutarlı bir dil kullanırken kadınlar ise biyolojik farklılıkları gereği deneyimlerini yazarak akışkan bir özne üretmelidirler. Feminist eleştirmenler kadınların deneyimlerinin mutlaka erkeklerinkinden farklı bir dünyayı yansıtacağını ileri sürerek ev içi yaşantıyı, dolayısıyla özel alanı yansıtan deneyimleri ve lezbiyen deneyimleri

önemserler. Böylelikle, kadınların hem toplumsal cinsiyet rollerinden hem de erkek egemen sistemin söyleminden sıyrılabileceği savunulur. Bu ölçütler aynı zamanda feminist edebiyat eleştirisinin de ölçütleri haline gelmiştir.

Fransız feminist eleştirmenleri, kadınların özgürleşmesi için olsa bile, yeni bir edebiyat dilinin üretilmesini savunmaları ve bu dilin üretilmesinde örnek olabilecek kadın yazarların metinlerini öne çıkarmaları nedeniyle eleştirilebilir. Çünkü bu ekol bir kadın kanonlaşması yaratmaktadır, başka bir deyişle bir kadın yazarın bu kanon içerisine girebilmesi için ancak bu ölçütlere göre yazmış olması gerekmektedir. Bu da zaten erkek yazarların kanonundan dışlanan birçok kadın yazarın toplumsal cinsiyet rollerine göre bir feminenlik kurguladıkları için bu kanondan da dışlanacakları anlamına gelmektedir. Bu eleştiri ekolü kendi ölçütlerine göre kadın yazarlar ve şairler arasında eleyici bir kanonlaşmaya götürdüğünden yapısalcılık sonrası bazı feminist eleştirmenlerin bu ekole karşı çıktıkları görülür. Gaylee Greene ve Coppela Kahn “Feminist Scholarship and The Social Construction of Woman” (Feminist İlim ve Kadının Toplumsal Yapılanması) adlı makalelerinde feminist eleştiride metnin “ana soylu” ya da “baba soylu” değil, tam tersine “anasız” ve “babasız” bir ürün olarak ele alınması gerektiğini, metinde feminist bir öznellik anlayışının ortaya çıkıp çıkmadığının ancak okuma süreciyle anlaşılabilirliğini ileri sürmüşlerdir. Greene ve Kahn *gynocriticism*'in gelecekte bir “kadın edebiyatı gettosu” yaratacağını ileri sürerek, bu ekolün kadınları iyice marjinalleştiren bir edebiyat anlayışı ürettiklerini iddia etmişlerdir. (aktaran Showalter 1997: 227).

Judith Butler, *Gender Trouble*'ın (Toplumsal Cinsiyet Belası) önsözünde her ne kadar çalışmasında Fransız feminist eleştirisinin terminolojisinden yararlı olsa da *gynocriticism*'e pek çok yönden karşı çıktığını belirtir. Postmodern feminist eleştiride “toplumsal cinsiyet” kavramı aslında bir “kurgu/yapı” (*construct*) olarak

görülür. Başka bir deyişle, ataerkil sistemde edilgen roller biyolojik farklılık gerekçesiyle kadınlara atfedilmiştir; ama feminist eleştirmenlere göre bu bir yanılsamadır. Kadınlara atfedilen dişil, edilgen roller biyolojik farklılık gerekçesiyle meşrulaştırılmıştır. Halbuki biyolojik cinsiyetle toplumsal cinsiyet rolleri arasında nedensellik ilişkisi kurabilmek mümkün değildir. Butler, çalışmasında bu savı bir adım daha ileri götürür. Butler'a göre, sadece "toplumsal cinsiyet" kavramı değil, "(biyolojik) cinsiyet" kavramının kendisi de bir "kurgu"dur. Dolayısıyla, *gynocriticism* biyolojik cinsiyet farklılığını olumlayarak ürettiği edebiyat söylemiyle aslında bir başka hiyerarşinin kurgulanmasına neden olmaktadır.

Fransız feminist eleştirisinin kanonlaşma çabası aslında bir anlamda ataerkil sistemi meşrulaştırdığı ileri sürülen şiir geleneğinin reddedilmesine dayalıdır. Bunu bu yeni edebiyat diline verilen isimden de çıkarsamak mümkün. "Dişil yazı" teriminde postmodern eleştirinin etkilerini alımlamak mümkün; çünkü Derrida "söz"ün birey üzerinde her zaman tahakküm kuran bir güç olduğunu savunarak "yazı" yoluyla hiyerarşiye direnilmesi gerektiğini ileri sürmüştür. "Yazı"yla kast edilen de roman, öykü gibi nesir türleridir. Dolayısıyla, bu terimde *écriture* sözcüğünü tercih ederek Fransız feminist eleştirisi, oluşturmayı hedeflediği "dişil kanon"dan şiiri dışlamıştır.

Yinelemek gerekirse, adından da anlaşılacağı üzere "dişil yazı" şiir geleneğini ve hatta şiir türünün kendisini dışlayıcı bir edebiyat manifestosudur. Fakat şiir geleneğini dışlayan tek feminist ekol Fransız feminist eleştirisi değildir. Sandra Gilbert ile Susan Gubar'ın da *The Mad Woman In The Attic* (Tavan Arasındaki Deli/Çatlak Kadın) ve *The War of the Words* (Sözlerin Savaşı) adlı çalışmalarında şiir geleneğini dışlayıcı bir yaklaşım sergiledikleri görülür. Gilbert ile Gubar her ne kadar alternatif bir kadın edebiyatı kanonu oluşturmaktan tedirgin olsalar da kadını

ataerkil söylemin tahakkümünden kurtardığını ileri sürdükleri metinlerle aslında kendi kanonlarını önermiş olurlar. *The Madwoman In The Attic*'te kadınların psikopatolojik deneyimlerinin ön plana çıktığı metinlere dikkat çekilir, Gilbert ile Gubar kadınların bu deneyimlerini ataerkil söyleme kafa tutan deneyimler olarak ele almaktadır: “[O]nlar için kadın yazarın en önemli deneyimi, içinde yaşadığı ve aynı zamanda hayali mücadelesini yerleştirdiği ataerkil kültüre karşı çarpışma ile isyan arasında gidip gelen zihinsel çatışmalarıdır”³ (Montefiore 1987: 58).

Jewel Spears Brooker, Gilbert ile Gubar'ın militarist terminolojinin metaforlarıyla temellendirdikleri *No Man's Land* adlı çalışmalarının birinci cildi olan *The War of the Words*'de ağırlıklı olarak modernist şiir geleneğini ve bu geleneğin en önemli şairlerinden T. S. Eliot'ı eleştirdiklerini ileri sürer. Spears, kitabın bölümlerinin bile Eliot'ın makalelerine göndermede bulunacak biçimde düzenlendiğini belirtir. Gilbert ile Gubar'ın özellikle modernist şiiri ve Eliot'ı eleştirmelerinin amacı modernist edebiyatın geleneği yeniden üreten bir edebiyat olmasından ileri gelmektedir. Başka bir deyişle, pek çok feminist eleştirmen gibi Gilbert ile Gubar da Avrupa şiir geleneğini ataerkil söylemin ürünü olarak reddettikleri için Eliot ve diğer modernist şairlerin bu geleneği yeniden üretme çabasını, bir anlamda geçmişin eril söylemini yeniden üretme çabası olarak görmektedirler (Spears Brooker 1993: 243).

Jewel Spears Brooker, Gilbert ile Gubar'ın modernist edebiyat ve T. S. Eliot'la giriştikleri bu mücadelenin sebebinin Eliot'ın “bireysel yetenek”le aslında erkek bireyselliğini kast etmesi ve erkek egemen geleneği ele almasından olduğunu ileri sürer. Gilbert ile Gubar'a göre, geleneksel kanonun estetik ölçütleri içinde kadının kendi sesiyle yer alabilmesi mümkün değildir. Öte yandan, Spears Brooker

³ Tarafımdan çevrilmiştir.

bu farkındalığı anlamlı bulsa da, Gilbert ile Gubar'ın çalışmasının erkek yazarlarla kadın yazarlar arasında bir uçurum yarattığından söz eder.

Gilbert ile Gubar'ın yaklaşımı yalnızca erkek-egemen şiir geleneğinin değil, o gelenek içinde şiir yazarak yer edinme mücadelesi vermiş kadınların da dışlanmasına neden olmaktadır. Başka bir deyişle, erkek egemen kanonda yazan kadın şairler, zaten “kadın” oldukları gerekçesiyle dil kullanma becerilerinin erkekler kadar yeterli olamayacağı savıyla “ikinci sınıf şairler” olarak görülmektedir. “İkinci dalga” hareketin içindeki feminist edebiyat eleştirisi ise on yedinci yüzyıldan itibaren şiir geleneğinde yer edinen pek çok kadın şairi toplumsal cinsiyet rollerinden vazgeçerek yazmadıkları için kendi kanonlarına dâhil etmemektedir. Dolayısıyla gerek ataerkil söylem, gerek feminist edebiyat eleştirisi, şair kadınlara karşı ötekileştirici bir yaklaşım sergilemektedir. Bunun yanı sıra Gilbert ile Gubar'ın araştırma alanı olarak çoğunlukla şiiri dışladıkları, roman ve öykü gibi nesir türlerine yöneldikleri görülür. Yalnızca fantastik ve mitolojik motiflerle yazılmış olduğundan Christina Rossetti'nin “Goblin Market” adlı şiiri gibi gotik edebiyat altında sınıflandırılabilir metinleri incelemişlerdir. Öyleyse, Fransız feminist eleştiri yöntemiyle benzer biçimde Gilbert ile Gubar'ın şiiri dışlayıcı yaklaşımı kadın şairlerin yeni kanonun dışında kalmalarına neden olmaktadır.

Fransız feminist eleştirisi ile Gilbert-Gubar'ın yaklaşımları şiiri ve edebiyat geleneğini reddeden savlar üzerine kurulu olduğundan Nigâr Hanım gibi hem klasik Osmanlı şiirinden etkilenen hem de Romantizm, Sentimentalizm gibi Avrupa akımlarını takip eden bir şairin metinlerini bu yaklaşımlara göre okumak pek mümkün görünmemektedir. Çünkü Nigâr Hanım'ın şiirlerinde üretilen “dişil” söylem, toplumsal cinsiyet rollerinin tanımladığı anlamda “dişil”dir ki ikinci dalga hareketin feminist eleştirmenleri toplumsal cinsiyet rolleriyle tanımlanan bir “dişillik”

özgürleştirici bulmamaktadırlar. Bu durum akla Şu soruyu getirmektedir: Geleneği takip eden, geleneği benimseyen kadın Şairlerin metinleri “kadın edebiyatı” bağlamında nasıl değerlendirilebilir? Bu soru için Jan Montefiore ve Wendy Nicholas Greenberg’in çalışmaları bir tür cevap niteliği taşımaktadır.

B. Alternatif Bir Yöntem Arayışı

Jan Montefiore, *Feminism and Poetry* (Feminizm ve Şiir Geleneği) adlı kitabında feminist eleştiri kuramlarının kadın edebiyatı için belirlediği ölçütlerin araştırmacıları sınırlayıcı yanlarının olduğunu ileri sürer. Başka bir deyişle, “ikinci dalga” feminist eleştiri yöntemleri kadın edebiyatının metinlerini yalnızca ataerkil sisteme ilişkin ne ölçüde farkındalık kazandıkları ve bu sistemde çektikleri acıları nasıl yansıttıklarına odaklanır, bu da bu metinlerin başka ölçütlerle okunmasını engelleyen sınırlayıcı bir eleştiri anlayışı üretmiştir: “Ama biz yalnızca bu Őemaya takılı kalarak haritayı başka hiçbir biçimde okumadığımız için bu yöntem nihayetinde çok sınırlı bir eleştirel uygulama ortaya koymaktadır”⁴ (5). Montefiore, savını desteklemek için Sylvia Plath’ın metinleriyle ilgili yapılmış çalışmaları örnek gösterir. Plath’ın Şiirlerini feminist eleştiri yöntemleriyle okuyanlar – psikanalitik eleştiri odaklı çalışmışlarsa – ya babasıyla ilişkisinin analizine yönelmişler ya da Şiirlerindeki “persona”yı bütünüyle ataerkil sistemin kurbanı olarak okumaya yoğunlaşmışlardır. Halbuki Montefiore kadın Şairlerin gelenekle nasıl bir ilişki kurduklarının da önemli bir araştırma konusu olduğunu savunur.

Montefiore, aynı çalışmasında klasik eleştiri ekollerinin “Emily Dickinson ve Sylvia Plath’ın Şiirlerini Şairin nevrozu ya da egzantrikliğinin (dışmerkezliliğinin) kanıtı” olarak okuduğunu belirtir. Başka bir deyişle, Montefiore, geleneksel edebiyat

⁴ Tarafımdan çevrilmiştir.

eleştirmenlerinin, kadın şairleri dili kullanma becerileri erkeklerinki kadar yeterli olmayan “ikinci sınıf” şairler olarak gördüğünü kastetmektedir. Montefiore, klasik edebiyat eleştirisinde şair kadınlarla ilgili bilimsellikten uzak ya da misojenik (kadın düşmanı) değerlendirmelerde bulunduğu için “ikinci dalga” feministlerin ataerkil edebiyat geleneğini reddettiklerini ileri sürer: “[Bu durum] feminist eleştirinin, kadınların şiirsel farklılıkla ilgili iddialarının geçerliliğine karşı edilen önyargılı itirazlara karşı boşa zaman ve çaba harcamamasına yararmıştır” (4). Ama feminist eleştirinin klasik edebiyat kanonunu reddetmesi bir anlamda o kanon içinde yazma mücadelesi veren kadınların çabalarını da reddetmek, yok saymak anlamına gelmektedir. Montefiore, “erkekler tarafından temelleri atılan ve yönlendirilen gelenek[in] kadınların da dâhil olmasıyla yoğun bir entelektüel ve politik mücadele alanına [dönüştüğünü]” ileri sürer (5). Dolayısıyla, Montefiore kadınların gelenek içinde var olma çabaları ve bunun için geliştirdikleri stratejilerin, ataerkil sisteme ilişkin farkındalık kazandırmayı amaçlayan ve bunun için postmodern, psikanalitik ve dilbilimsel kuramların terminolojisini ödünç alan “ikinci dalga” feminist eleştirinin uygulama alanını genişletecek bambaşka bir araştırma alanı oluşturabileceğini ileri sürer.

Montefiore çalışmasında, Gilbert-Gubar’ın Anglo-Sakson Feminist eleştiri altında sınıflandırılan teorileri ile Fransız feminist eleştirmenlerinin yaklaşımlarına göre Christina Rossetti, Emily Dickinson gibi on dokuzuncu yüzyıl, geç dönem Romantik şairleri – feminist olarak tanımlamak güç olsa da – kendilerine özgü üslûplarıyla erkeklerin geleneğini alt üst eden, kanona başkaldıran şairler olarak değerlendirildiğini belirtir. Dickinson, şiirlerinde üçüncü tekil kişi zamirleri (*him/her*) yerine cansız varlıklar için kullanılan “it”i ve formel ifadelerde kullanılan “one”ı tercih ettiği için feminist eleştirmenler bu tür gramatik tercihlerle şairin

aslında Romantik şiirin yücelttiği tutarlı özneyi sarstığını ileri sürerler. Benzer biçimde, Dickinson pek çok şiirinde sürekli “ben” zamirini kullanmak yerine zaman zaman “biz” zamirini de tercih etmiştir. Başka bir deyişle, şairin kendisinden söz ederken “ben” ve “biz” zamirlerini aynı şiirde kullanması bölünmüş bir “özne”nin ortaya çıkmasına ve anlamın belirsizleşmesine neden olmaktadır.

Montefiore, Dickinson’a bu süreçte o dönem şiirinin bir tekniği olan “anjamban”ın da (*enjambment*) yardımcı olduğu dile getirir; çünkü Dickinson bu zamirleri kullanırken bir yandan da bu teknikle şiiri hikâyeleştirerek anlam açısından belirsizlik yaratmakta, okurun kafasının karışmasına neden olmaktadır. Ayrıca cümleleri dizelere bölme anlamına gelen, böylece şiirde hikâye anlatılabilmesini kolaylaştıran “anjamban” tekniği şairin zamir tercihleriyle yaratmaya çalıştığı bölünmüşlük hissi şiirlerinin genel yapısında da dikkati çekmektedir. Montefiore, erkek egemen kanona başkaldıran bir şair olarak ele alınan Dickinson’ın şiirlerinde aslında geleneği yeniden dönüştürerek feminen bir söylem ürettiğini, kendi sesini duyurduğunu ortaya koymaktadır.

Montefiore, Romantizm akımının etkisi altında şiir yazan kadın şairlerin aslında bu akımdan kopmadıklarını, tam tersine Romantik şiiri kendilerine göre dönüştürdüklerini ileri sürer. Montefiore’ye göre Romantik geleneğin en önemli özelliklerinden biri şairin kendi hayat deneyimlerinden yararlanmasıdır. Bir kadın şairin kendi dünyasını, deneyimlerini şiirine yansıtması ise şiirsel alanda kadın dünyasının, “özel alan”ın oluşması anlamına gelmektedir: “Erkek şairlere hitap eden (erkek) şairin şiiri, kadınların birbirleriyle konuştuğu bir şiirselliğe dönüşür”⁵ (11). Başka bir deyişle, Montefiore Romantik gelenek içinde şiir yazan kadınların

⁵ Tarafımdan çevrilmiştir.

metinlerinde bir tür “kadınlarasılık”ın oluştuğunu ifade etmektedir; çünkü şiirlerinde “özel alan”dan seslendikleri, ev içi yaşantılarını yansıttıkları görülür.

Leylâ Hanım, Nigâr Hanım, Recaizâde Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hâmid gibi şairlerin de şiirlerinde otobiyografik öğelere rastlanmaktadır. Örneğin, Recaizâde Mahmut Ekrem *Yâdigâr-ı Şebâb* adlı kitabını gençlik tecrübelerinden yola çıkarak yazdığını, *Zemzeme* adlı kitabının ise yaşlılık dönemini yansıttığını dile getirir. Bundan başka oğlu Nijad Ekrem’in vefatı üzerine yazdığı bir şiir kitabı da vardır. Şair oğlunun vefatından sonra evin içinde oğlunun eşyaları, anıları ve hissettiği hüznün derinliğini aşağıdaki beyitlerde son derece samimi bir dille ifade etmiştir: “Çıktın giyinip gezmek için, dönmedin ammâ/ Palton şuracıkta asılı, şurda fesin var/ Müstakbelde dâ’ir sorarım söylemez, ancak/ Ağlar bana mâzîyi, fonografta sesin var!” (431).

Yalnızca eserlerinde otobiyografik öğeler bulunduğu için bu şairleri Romantik olarak sınıflandırmak indirgemeci ve Avrupa-merkezci bir yaklaşım olur. Ama Montefiore’nin savından yola çıkarak on dokuzuncu yüzyıl şairlerinin de eklemlendikleri edebiyat geleneğini kendilerine göre dönüştürdükleri ileri sürülebilir. Bu noktada, kadın şairlerin gelenekle nasıl bir ilişki kurdukları, onu nasıl kendilerine göre dönüştürdükleri araştırmaya değerdir. Örneğin, nazirecilik erkek egemen bir edebiyat olan divan şiirinin tekniklerinden biridir. Nazire, erkek egemen söylemi meşrulaştıran bir tekniktir; çünkü erkek şairler gerek taklit ederek gerek aşmaya çalışarak hemcinslerinin şiirleriyle diyaloga girmektedir. Başka bir deyişle, nazirelerde erkek şairlerin diyalog halinde olduğu görülür. Bu bağlamda on beşinci yüzyılda Mihrî Hatun’un Necati Bey’in şiirlerine yazdığı nazirelerle bu “erkekler arası” edebiyat sahasına, geleneğin zincirine dâhil olmaya çalıştığı düşünülebilir.

Bilindiği gibi, divan şiirinde nazire şairlerin alçakgönüllü bir biçimde kendilerinden önce şiir söylemiş kişilere saygılarını gösterme işlevini yerine getiren bir türdü. Leylâ Hanım ise Fıtnat Hanım'ın şiirlerine nazireler yazarak, geçmişte bir erkek şair yerine, bir kadın şairle boy ölçüşmeye çalışarak nazirecilikte “kadınlar arası” bir dünyanın oluşmasını sağlar. Bu nedenle, Leylâ Hanım'ın şairliğini bir erkek şairle değil, bir kadın şairle boy ölçüşerek meşrulaştırmaya çalıştığı ileri sürülebilir. Didem Havlıoğlu, Leylâ Hanım'ın bu tavrını bir kadın olarak bilinçlenme ve bir kadın geleneği yaratma çabası olarak yorumlamaktadır. Daha sonra Nigâr Hanım'ın da benzer tutumu sürdürmekte olduğu görülür. *Efsûs*'un birinci kısmının önsözünde Nigâr Hanım'ın şair olarak kendisini geçmişteki erkek divan şairleri yerine kadın divan şairlerine dâhil ettiği, onlarla kendisini karşılaştırdığı görülür. Şair Nigâr da alçakgönüllü bir üslûpla kendi şiirlerinin Leylâ Hanım ya da Fıtnat Hanım'ınkiler kadar başarılı olmadığını dile getirir: “Bir takım fuhul-i edebin âsâr-ı bediâsına veya Fıtnatlar Leylâlar Şerefler gibi vücûd-ı fânileri mensub olduğu taife-yi zekiyeye bir şeref baki' olan nadirâtın eş'ar-ı mu'teberesine nisbetle benim sözlerim lâşey hükmünde de pek çok kusurlar hatalarla alüdedir elhasıl hiç güzel değildir” (7) .

Leylâ Hanım yalnız boy ölçüşmek için değil, çevresinde tanıdığı pek çok hanımın ismine divanında yer vermiştir: “Annesi Hatice Hanımdan, saltanat ailesinden kadınlara ve hatta evde vefat eden cariyelere kadar şiirlerinde kadınları zikretmiş olması Leylâ'nın sınıf farkı gözetmeksizin kadınlarla şiir üzerinden kurduğu sosyal bağa işaret ediyor” (Havlıoğlu 2010: 107). Havlıoğlu, Sırrı Hanım'ın kız kardeşi İffet Hanım'la birlikte yazdığı bir gazel ile yalnızca kendisinin yazdığı ve açık bir biçimde kızkardeşine göndermede bulunan “İffet” redifli gazelini de kadınlararası bir şiirsel düzlemin oluşumuna örnek gösterir; çünkü Sırrı Hanım, kız

kardeşi İffet Hanım'la şiir üzerinden de ilişki kurmaktadır. Ama Havlıoğlu'ya göre şiir üzerinden kurdukları ilişki, İffet Hanım'ın da şiir yazması nedeniyle bir tür meslektaşlık ilişkisi sayılabilir (110). Dolayısıyla, Montefiore'nin ileri sürdüğü gibi kadın şairleri eklemlendikleri gelenekle kurdukları ilişkiyle değerlendirmek bu çalışmada örnek alınacak yaklaşımlardan biri olacaktır. Nigâr Hanım'ın şiirleri de otobiyografik malzeme açısından zengin metinler sayılabilir, hatta Bekiroğlu kimi şiirlerinin adeta günlüklerinin sayfalarıymış gibi görüldüğünü ileri sürer. Çalışmanın son bölümünde Nigâr Hanım'ın çeşitli şiirleri otobiyografik bir arka planla değerlendirilecektir.

Bu çalışmada örnek alınacak bir diğer yaklaşım ise, Wendy Nicholas Greenberg'in Romantik dönem kadın şairlerde eril-dişil söylemi araştırdığı *Uncanonical Women* (Kanon-dışı Kadınlar) adlı çalışmasıdır. Wendy Nicholas Greenberg, *Uncanonical Women* (Kanon-dışı Kadınlar) adlı kitabında biyolojik farklılığa dayalı bir dişil söylemin üretilmesini savunan Fransız feminist eleştiri yöntemini eleştirmiştir. Yalnızca Hélene Cixous'nun *The Laugh of Medusa* (Medusa'nın Kahkahası) kitabında dişil söylemle ilgili görüşlerine katıldığını dile getirmiştir (121). Cixous, dişil dilin biyolojik özelliklere bağlı olmadığını dile getirerek bir erkeğin de dişil bir söylemle yazabileceğini ileri sürer. Örneğin Cixous, Louise Ackermann gibi on dokuzuncu yüzyıl Fransız kadın şairlerini - şiirlerinde agresif ve ateist bir söylem kullanarak erkek bakış açısı ürettikleri gerekçesiyle – kitabına dâhil etmeyi reddetmiştir. Jean Genet'yi ise dişil söylemle yazan yazarlar arasında değerlendirmiştir.

Greenberg kitabında, Cixous'nun yaklaşımından etkilenecek Ackermann'ın çağdaşı olan Alphonse de Lamartine'in dişil söylemle yazan bir şair olduğunu iddia eder. Ama Cixous'dan farklı olarak erillik ve dişilliği toplumsal cinsiyet rollerine

göre belirlediğini dile getirir; çünkü Greenberg'e göre o dönemde erkek ile kadının sosyalleşmesi arasında büyük farklılıklar olduğu için toplumsal cinsiyet rollerinden sıyrılmış bir söylemle yazan kadınlara rastlamak kolay değildir. Başka bir deyişle, Greenberg on dokuzuncu yüzyıl kadın yazar ya da şairlerde Fransız feministlerin biyolojik farklılık üzerine kurguladıkları bir “dişil söylem”i araştırmanın anakronik bir arayış olacağını ifade etmektedir. Öyle ki, Greenberg bu dönemde androjen söylemle yazılan metinlerin sayısının bile az olduğunu dile getirir. Ayrıca Greenberg, Fransızca'da sıfatların sonuna gelen eril ve dişil eklerin de anlatıcının ya da yazarın toplumsal cinsiyetini hemen ele verdiğini ifade eder.

Özetlemek gerekirse, yazar toplumsal normlara göre kadınların genellikle zayıf ve duygusal olarak tanımlandıklarından yola çıkarak zayıflık, edilgenlik ve duygusallığı “dişillik”; etken, bağımsız ve kuvvetli rolleri ise “erillik” altında tanımladığını belirtir. Ackermann ile Lamartine'in söylemini de bu özelliklere göre karşılaştıracağını ileri sürer.

Greenberg, çalışmasının bu bölümünde Ackermann'ın “Le Cri” (Feryat) adlı şiiriyle, Lamartine'in “Le Cri de l'âme” (Ruhun Feryadı) adlı şiirlerini karşılaştırır. Her iki şiirin temasında da ızdıraplı bir şair profili betimlenmiştir. Öyle ki her iki şiirde de anlatıcı acılarını haykırmaktadır. Ama Greenberg, Ackermann'ın ızdırap temasını çok daha erkeksi, agresif bir üslûpla dile getirdiğini ileri sürerek bu görüşe şiirde Tanrı inancının yokluğundan yola çıkarak vardığını belirtir. Başka bir deyişle, Ackermann'ın şiirinde şairin ızdırablarından Tanrı'ya sığınarak değil de kendi benliğine güvenerek sıyrılmaya çalıştığı ve bağımsız, isyankâr bir birey imajı çizdiği görülmektedir. Kendisini batan bir teknenin yolcusuna benzetir. Kör talih, ondan izin almadan onu bu tuhaf ve narin tekneye bindirmiştir. Ama şair diğerleri gibi davranmayacağını, sessiz kalmayacağını, vazgeçmeyeceğini, içinde bulunduğu

duruma katlanmayacağını ifade eder. Başka bir deyişle, şair adeta talihe başkaldıracağını, direneceğini dile getirmektedir:

*Moi, que sans mon aveu l'aveugle Destinée
Embarqua sur l'étrange et frêle bâtiment,
Je ne veux pas non plus, muette et résignée,
Subir mon engloutissement.*

*Rızamı almadan kör Talih
Dayanaksız, acayip bir gemiye bindirdi beni
Bundan böyle boyun eğmem bahtıma sessizce
Sulara gömülmek istemiyorum vazgeçmişçesine.⁶*

Lamartine ise ruhundaki huzursuzluğu doğadaki İlahî soluğu hissederek üzerinden atabildiğini dile getirir. Tanrı'nın adı bile onu rahatlatmaya yetmektedir. O'nun ismi, kalbine cevap veren tek yansımadır, hatta doğadaki her şey O'nun büyüklüğünün, kudretinin yansımasıdır. Ackermann, eril bir edayla şansına boyun eğmeyeceğini dile getirirken Lamartine ise içinde bulunduğu huzursuz ruh halinden Tanrı'ya sığınarak kurtulmayı hedeflemektedir:

*Jéhova! Jéhova! Ton nom seul me soulage!
Il est le seul écho qui réponde a mon coeur!
Ou plutôt ces élans, ces transports, sans langage,
Sont eux-mêmes un écho de ta propre grandeur!*

*Yehova! Yehova! Sadece senin ismin rahatlatır beni
Cevap verir yüreğime, bir tek O'nun yankılanan sesi
Dili olmayan bu coşkular, esrimeler dahi
Yansıtır senin saflığını, yüceliğini!⁷*

Gerçekten de feryat ve ızdırap temalı şiiirlerden biri olan Lamartine'in bu metni, bireysellikten uzak, Tanrı'ya sığınan zayıf bir özne kurgulandığı için cinsiyet rolleri bağlamında dişillığe daha yakındır. Nigâr Hanım'ın da “feryat”, “figan”, “nâle” sözcükleriyle ızdırabını dile getirdiği pek çok şiiri vardır. Onun da aynı şekilde dertlerinden kurtulmak için Tanrı'ya sığındığı görülür. Zaten ızdırab, hüznün

⁶ Tarafımdan çevrilmiştir.

⁷ Tarafımdan çevrilmiştir.

(*melancholy*) Fransız Romantizminin önemli temalarıdır. Nigâr Hanım da Fransız Romantik şairlerinden özellikle Lamartine ve Musset'den etkilenmiştir. Wendy Greenberg, Fransız kadın şairlerinden Marceline Desbordes-Valmore'un şiirlerinde de hüznün temasının görüldüğünü belirtir. Greenberg, Ross Chambers'tan aktararak on dokuzuncu yüzyılda şairlerin hüznün temasını tarihsel hayal kırıklığını yansıtmak için tercih ettiklerini dile getirir (131). Chambers'ın tarihsel hayal kırıklığıyla kastettiği başta büyük bir özgürlük vadiyle başlayan devrimin topluma yaşattığı acılardır. Desbordes-Valmore ise, o dönemin erkek şairlerinden ayrılarak hüznün temasını yine klasik biçimiyle ızdırap, keder temalarıyla eşanlımlı biçimde kullanır. Greenberg'e göre onun şiirlerinde hüznün gözyaşı, keder ve yas tutma durumlarını beraberinde getirir. Nigâr Hanım'ın da şiirlerinde hüznün temasının klasik biçimde kullanıldığı görülür. Feryat, ağlama, acı hüznün temasını destekleyen yan sözcüklerdir. Son bölümde şair Nigâr'ın hüznün temalı şiirlerinden örnekler verilecektir.

Greenberg'in Ackermann ile Lamartine'in şiirlerini karşılaştırma yoluna yeniden dönecek olursak yazarın ileri sürdüğü eril-dişil söylem ayrımının ölçütleri Nigâr'ın şiirlerinde "dişil söylem" ve âşık-sevgili ilişkisini incelerken örnek alınacaktır. Çünkü edilgenlik, zayıflık, duygusallık gibi kavramlar Nigâr Hanım'ın şiirlerinde görülen "dişil söylem"nin de özellikleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Greenberg, çalışmasını toplumsal cinsiyet rolleriyle belirlenmiş bir eril-dişil ayrımı üzerine temellendirmiştir.

Osmanlı klasik şiirinin aşk söyleminde etken-edilgen rollerin ayrımı yapılabilmektedir. Osmanlı toplumunda âşık eril, sevgili ise dişil rolleri yüklenmiştir. Bu dönemin gazellerinde eril söylemin çoğunlukla hiç değişmediği, kadın şairlerin de aynı eril söylemle gazel söyledikleri görülmektedir. Dolayısıyla, Osmanlı şiirinde

yüzyıllardan beri süre gelen bir eril söylemden söz edilebilir; ama dişil söylemden söz edebilmek pek kolay değildir. Osmanlı şiir geleneği, erkek egemen bir gelenek olduğu ve geleneksel toplumsal yapıda kadınlar “özel alan”da konumlandırıldığı için bir kadın şairin kendi sesiyle şiir yazarak geleneğe eklenmesi mümkün değildir. On dokuzuncu yüzyılda ise Tanzimat sonrası reform çalışmaları nedeniyle kadınların konumunun yeniden tartişılmasıyla paralel olarak kadınların şiirin konusu olmaya başladıkları ve sevgili olarak nesneleştirildikleri görölür. Bu durum modern bir eril söylemin üretilmesinde etkili olmuştur.

Nigâr Hanım’ın ise kadınların toplumsal konumunun “annelik” kimliği bağlamında olumlandığı dönemde şiirlerinde “dişil” bir söylem oluşurmaya başladığı görölür. Bu çalışmada Nigâr Hanım’ın şiirlerinde “dişil” söylemi araştırabilmek için kendisinin çağdaşı olan çeşitli erkek şairlerin şiirlerindeki modern eril söylemin özellikleri incelenecektir. Çünkü bu dönemde Recaizâde Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmid gibi şairlerin doğaya dişil özellikler atfederek ve kadını sevgili olarak nesneleştirerek ilk kez “Romantik şair özne”ler kurguladıkları görölür. Bu noktada, Tanzimat dönemi sonrası şairlerin metinlerinde üretilen eril söylemin, divan şiirinin eril söyleminden ayrıldığını vurgulamak yerinde olacaktır. Çünkü Avrupa lirik şiirinde erkeğin modern anlamda bir özne ve “kendi”lik üretirken bireyselleştiği ve sevgili olarak kadını nesneleştirdiği, ötekileştirdiği görölmektedir. Romantik şiirde ise bu ikilik iyice güçlenmiştir. Bu nedenle postmodern kuramlardan beslenen feminist okumalarda “özne” kavramına başkaldırmak çok önemlidir; çünkü kadının edebiyatta erkek gibi özne olmaya çabalaması için kendi söylemi ve kimliğinden vazgeçerek yine eril söyleme dâhil olması gerekir. Bu da kadının kendi söylemi ve kimliğinin erkek egemen kanonda erimesi anlamına gelmektedir.

Gazelerde ise Avrupa şiirinde, örneğin sonelerde görüldüğü gibi birey olarak özneleşmiş bir şair portresine rastlamak güçtür. Gazelerde sürekli ızdırap çeken, sevgilinin peşinden koşan değişmez bir şair tipine rastlamak mümkündür; ama benmerkezci bir söylemin üretildiği gazelerde yine de modern anlamda özneleşmiş, bireyselleşmiş bir şair tipinden söz edebilmek oldukça zordur. Bu durum gazelerde kullanılan zamirlerin çeşitliliğinden de anlaşılabilir; çünkü gazelerde şairler kendilerinden söz ederken birinci tekil kişi zamirinin yanında birinci çoğul kişi zamiri kullanmayı da sıklıkla tercih etmişlerdir. Bunun yanı sıra, aynı gazel içinde “ben” ve “biz” zamirlerinin yanı sıra tecrit sanatının kullanılması tutarlı bir “ben”in, öznenin ortaya çıkabilmesini iyice güçleştirmektedir; çünkü bilindiği gibi tecrit sanatı şairin metinde kurguladığı benliği, özneyi dışlayan, kurguladığı kimliğe dışarıdan bakmasını sağlayan bir edebi araçtır. Bu nedenle, divan şiirinde modern anlamda, tutarlı bir özne yerine ancak bölünmüş bir “özne”den söz edebilmek mümkündür. Tanzimat sonrası şiirde ise klişeleşmiş ve bölünmüş bir şair “özne” üreten divan şiiri söyleminin kırıldığı, Romantizmin etkisiyle modern anlamda bireyin oluşmaya başladığına işaret eden tutarlı bir “özne”nin üretildiği görülür. Recaizâde Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmid ve Celâl Sâhir’in şiirlerinde doğaya atfedilen dişil özellikler de Romantizm akımıyla ilişkili olarak düşünülebilir.

Ekrem, Hâmid ve Celal Sâhir’in şiirlerinde doğanın ön plana çıkışı İngiliz Romantikleriyle paralellik taşımaktadır. Ama İngiliz Romantiklerinden farklı olarak Osmanlı şairleri Fransız Romantizminden etkilendikleri için, onların doğaya atfettikleri dişil özellikler Fransız Romantizminde kadın bedeniyle idealize edilen vatan toprağı metaforundan ileri gelmektedir. Bu etkilenmeyle birlikte şairlerin kadını şiirlerinde sevgili olarak nesneleştirmeye başladıkları ve bu yolla tutarlı, bağımsız erkek özneler kurguladıkları görülür. Nigâr Hanım’ın ise bu özneleşme

sürecine şiirlerinde nasıl karşılık verdiği ve bunun “dişil” söyleme ne tür bir katkısının olduğu araştırılacak bir diğer noktadır. Bunun yanı sıra, “doğa” tasvirinin dönüşümü şair öznenin “kamusal alan”la ilişkisini de değiştiren bir durumdur. Örneğin, Abdülhak Hâmid görevi sebebiyle yurtdışında çeşitli ülkelerde sıkça bulunmuş bir şairdir. Şiirlerine de başka ülkelerde gezdiği yerleri doğrudan bir üslûpla yansıtmıştır. Nigâr Hanım da o dönemin koşullarına rağmen bir kadın olarak İstanbul’un mesire yerlerinde sıkça görülen bir şairdir. Ama Hâmid’in şiirlerindeki “kamusal alan”da özgürce dolaşan otonom, bağımsız özneye karşılık olarak Nigâr bint-i ‘Osman’ın şiirlerinde doğa tasvirleri çok daha belirsizdir. Dolayısıyla, “doğa” Nigâr Hanım’ın bir kadın şair olarak özneleşmesinin ne kadar güç olduğunu ortaya koyan bir mesele olarak ele alınacaktır.

Son olarak, Nigâr Hanım’ın şiirlerinde anlatıcının sıklıkla kendisini çaresiz, yalnız ve terk edilmiş hissettiği ve bu ruh halinden kurtulmak için Allah’a yakardığı görülür. Bu da Nigâr Hanım’ın şiirlerinde dine bakışla yine aynı dönemde şiir yazan erkek şairlerin dine bakışının karşılaştırmalı bir okumasını gerektirmektedir. Bilindiği gibi, münâcât şairlerin Allah’a yakarma ve O’na dileklerini iletme için yazdıkları şiir türüdür. Şinasi, Ekrem, Hâmid ve Şehâbeddin gibi şairlerin münâcâtlarına bakıldığında ise, şairlerin Allah’a yakarmaktan çok evreni ya da O’nun varlığını sorguladıkları görülür. Bu türdeki ve Tanrı inancındaki değişim de yine şairlerin modern bireyler olarak “otonom”, erkek özneler kurguladıklarının göstergesidir. Şair Nigâr’ın ise hâlâ geleneksel biçimde çözemediği her meselede Allah’tan yardım dilemesi şiirlerinde üretilen “dişil” söylemin öğelerinden biri olarak sayılacaktır.

C. Tanzimat Sonrası Şiirde Modern Eril Söylemin Oluşumu

1. Osmanlı Şiirinde Mahallileşme'nin Etkisiyle Doğa Anlayışında Değişim

Nigâr Hanım'ın şiirlerinde dişil bir dilin kullanıp kullanılmadığını anlamak için Fransız feminist eleştiri ekolünün yönteminden yararlanmak yerine onu çağdaşı olan erkek şairlerle karşılaştırmak daha yerinde görünmektedir. On dokuzuncu yüzyılda bir yandan Fransız edebiyatından etkilenirken diğer yandan divan şiiri geleneğinden de beslenerek yazmayı sürdüren tek şair Nigâr Hanım değildir, elbette. Edebiyatta eski edebiyatın nazım biçimleri ve motifleriyle Avrupa edebiyatının çeşitli edebi araçlarının bir arada kullanılması o dönemde pek çok şairin şiirlerinde sık karşılaşılan bir durumdur. Recaizâde Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmid Tarhan gibi pek çok şair bir yandan Avrupa edebiyatındaki Romantizm akımından – özellikle Fransız Romantiklerinden- etkilenmekte; ama diğer yandan divan şiirinin pek çok özelliğini de hâlâ kullanmayı sürdürmektedir. Fakat bu dönemde şiir yazan tüm şairlerin divan şiirine bakışı bu kadar benimseyici değildir. Örneğin, Celal Sâhir'in divan şiiri geleneğini zamanla terk ettiği, hatta dilde sadeleşmeyi başlatan “Yeni Lisan” hareketine katılmasıyla aruzu bırakıp hece ölçüsüyle şiirler yazdığı görülür.

Cenab Şahabeddin'in ise Abdülhak Hâmid'in ilk şiir kitabı *Sahrâ* için yazdığı önsözdeki bazı cümleleri divan şiirine yönelik eleştirilerini ortaya koymaktadır. Şahabeddin'in bu önsözde dile getirdiği en temel eleştiri divan şiirinin sabit, değişmez doğa anlayışı ve yine bu şiirde en önemli estetik ölçütlerden biri olarak sunulan kafiye düzenidir: “Zira elli sene evveline gelinceye kadar edebiyatımızda ‘tabiat’ pek ehemmiyetsiz bir mevki işgal ediyordu, bedbaht eslâfımız perestiş ettikleri ‘canân’ı daima eşya-yı mecvûdeten mütecerred düşünüyorlardı, âlem onlar

için sanki âyine-i elfâzda münakis bir hayaldi. Hayat-ı şiiriyeleri bilhassa kafiye ile tagaddi ederdi. Mehâsin-i afâka karşı biraz ‘bakar kör’ halindeydiler” (Tarhan 1991: 32). Şahabeddin, şairlerin bu değişmez doğa anlayışının motiflerine göre şiir yazdıkları ve sevgiliyi de o sabit doğa tasviri içinde konumlandıkları için gerçek anlamda doğayı yansıtamadıklarını ve “kayaların ve dalgaların güzelliği”nden bağlarını koparmış şairlerin ürünlerinin gerçek sanat eseri olarak sayılamayacağını ileri sürer (32). Şahabeddin, bu anlamda sevgilinin de gerçek doğadan dışlanmış bir varlık olarak betimlendiğini dile getirerek bir bakıma -bu bölümün girişinde savunulduğu gibi- doğaya bakışın değişimiyle sevgiliye bakışın değişimine hedeflediğini de ima etmektedir. Özetlemek gerekirse, Şahabeddin’e göre Hâmîd’in *Sahrâ* adlı kitabı divan şiirinin alegorik ölçütlerini bir kenara bırakarak doğayı Avrupa Romantik şiirinin örneklerinde görüldüğü gibi çok daha bireysel ve dünyevi bir biçimde yansıttığından Osmanlı edebiyatı için önemli bir kazanç ve yenilik olarak sayılmalıdır.

Gerçekten de Mehmet Kaplan’ın “ara nesil” olarak adlandırdığı şiirlere bakıldığında şairlerin İstanbul’daki mesire yerlerinde ya da Avrupa’da bir köy ya da korulukta yürüyüşe çıktıkları, kimi zaman bu yürüyüş esnasında doğal güzelliklere duydukları hayranlığı dile getirdikleri, kimi zaman da içinde buldukları ruh durumunu betimledikleri doğanın çeşitli unsurlarına yansıttıkları görülür. Bunun yanı sıra şairler bu doğal ilhamı aktarırken artık gerçek yer isimleri belirtmektedir. Doğa tasviri elbette yalnızca Tanzimat sonrası şairlerin şiirlerine özgü bir durum değildir, saray şiirinde de doğa tasviri görülmektedir. Ama Şahabeddin’in tepki gösterdiği nokta saray şiirinin ideal bir dünyanın betimlenmesine neden olan değişmez motiflerle örülü bir doğa anlayışı sunarak Tanzimat şairlerini yaratıcılıktan, bireysel söyleyişten alıkoymasıdır.

Walter Andrews, *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*'nın "İktidar ve Otoritenin Sesi" adlı bölümünde gazellerde ideal bir sevgili, dünya ve düzenli bir hayat görüşünün ortaya konduğunu, dolayısıyla gazellerin ekolojisini meydana getiren bahçenin de ideal bir güzellik sunduğunu ileri sürer: "Bu dünyadaki doğanın en kusursuz örneği, özenle seçilmiş, sınırlı sayıda ağaç ve çiçek bulunan, çok düzenli bir şekle sokulmuş, insanın ilgisi dağılmadan güzelliği temâşâ edebileceği bir bahçedir (gülşendir)" (127). Andrews, kusursuz bir güzelliği betimleyen bahçenin aslında ideal sevgiliyi simgelediğini ileri sürer; çünkü bahçenin her bir unsuru aslında otoriter duruşa sahip sevgilinin birer uzvuna karşılık gelmektedir: "Servi, onun boyu posudur; gül, onun yanağıdır; gonca, dudaklarıdır ve sümbül, saçıdır" (127). Aynı bahçede betimlenen lâlenin ise sevgili tarafından sunulan ve âşıkın dünyevi kaygılarından kurtulmasını sağlayan bir şarap kadehini simgelediği ileri sürülür (128). Bunun yanı sıra, Andrews gazelin sunduğu bu ideal ve düzenli bahçeyle şehirleşmiş bir coğrafyayı imlediğini belirtir. Böylece nasıl sevgili bahçeyle özdeşleşiyorsa, sultan da şehirle özdeşleşmektedir: "Bu özdeşleşme örüntüsünün bir uzantısı olarak, bahçe (gülşen) de, şehrin bir sembolü haline gelir; su yollarıyla, bulutları andıran kubbeli binalarıyla, sarayda, camide ve medresede çiçekler ve serviler gibi dizilmiş çekici şahsiyetleriyle ve hepsinin merkezinde kusursuz gül gibi duran padişahla şehir, bir gülşendir âdeta" (128).

Cenab Şahabeddin'in gazellerdeki bahçe tasvirine tepki göstermesinin nedeni bireyselliğe izin vermeyen, klişeleşmiş bir doğa anlayışının üretilmesidir. Fakat Osmanlı şiirinde doğaya bakışı değiştiren yalnızca Romantizm değil, daha çok Nedim'le anılan ama geçmişi Necati Bey'e dek götürülebilecek "Mahallileşme" akımıdır. Necati Bey, şiir diline atasözü, deyim gibi günlük konuşma dilinden öğeleri ekleyerek Mahallileşme'nin dildeki değişimine katkıda bulunmuştur. Nedim ise

yaşadığı çevreyi, gittiği mesire yerlerini, dolayısıyla kendi dünyasını yansıtarak Mahallileşme'nin mekân anlayışını değiştiren koluna katkıda bulunmuştur.

Mahallileşme'nin bu çalışmayı ilgilendiren tarafı mekân anlayışında yarattığı değişimdir. Şiirde gerçek mekânların ortaya çıktığı, konu edildiği -aynı zamanda Mahallileşme'nin de bir parçası sayılabilecek- bu dönem on sekizinci yüzyıldır. Aslında Osmanlı'da modernleşme hareketinin başlangıcı da on sekizinci yüzyıla götürülebilir.

Shirine Hamadeh, *Şehr-i Sefa: 18. Yüzyılda İstanbul* adlı kitabında on sekizinci yüzyılda İstanbul'un mimari dokusu ve toplumsal yapısındaki değişimlerin bu dönem şiirindeki bahçe tasavvurunda da değişiklikler meydana getirdiğini ileri sürer (206). Hamadeh, çalışmasında bu dönemde İstanbul'daki toplumsal ve kentsel değişimlerin edebiyatta ve özellikle şiirin "bahçe imajı"na da eş zamanlı olarak yansıdığını savunur. Bu savını desteklemek için de Sürûri, Nedim ve Fenni'nin gazellerine ve o dönemde yazılmış çeşitli mesnevilere başvurmuştur. Hamadeh, kitabının "Şiirsel Ölçütünün İçinde ve Dışında" adlı bölümünün açılışında Sürûri'nin bir gazeline yer verir. Gazelde tasvir edilen mekân, o dönemin popüler mesire yerlerinden biri olduğu anlaşılan Kağıthane'dir. Hamadeh, bu gazelde karşımıza çıkan bahçe tasvirinin klasik bahçenin klişeleşmiş özelliklerinden uzaklaşmadan o dönemin toplumunun değişen bahçe yaşantısını, bahçe kültürünü yansıtan doğrudan referanslar içerdiğini ortaya koyar: "[...] [Ç]ünkü Sürûri'nin endişeleri uhrevi kurtuluş meselelerinden çok sevgili Kâğıthanesi'nin sunduğu dünyevi zevklerde yatmaktadır. Gazelin bu vurguya ayrılan ikinci kısmında [...] tema, diksiyon ve referans sistemi aniden değişir, ilham kaynağı çevre, İstanbul'un kent dışı peyzajı olur" (208).

Hamadeh'in on sekizinci yüzyıl Osmanlı şiirinin klişeleşmiş bahçe anlayışında ortaya koyduğu bu dönüşüm yalnızca "Mahallileşme" hareketinin çok yönlü bir akım olduğunun anlaşılması değil, aynı zamanda şiir geleneğinin daha iyi gözlemlenmesi açısından da önemli bir tespittir. Çünkü Şahabeddin'in *Sahrâ*'ya yazdığı önsözde on dokuzuncu yüzyıl şiirini saray edebiyatından kopmuş bir şiir olarak değerlendirdiği açıktır.

Başka bir deyişle, Şahabeddin'in Osmanlı şiirindeki doğa tasvirini klişeleşmiş bir tasvir olarak gördüğü hatta bu geleneğin kendisini sabit, değişmez bir gelenek olarak algıladığı anlaşılmaktadır. Şahabeddin'in bu bakışını daha sonra Türk edebiyatında pek çok edebiyat eleştirmeninin benimsediği anlaşılabacaktır. Halbuki, Hamadeh, Andrews gibi araştırmacıların çalışmaları, divan şiirinin değişmeyen bir gelenek olarak düşünülmemesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Buradan yola çıkılarak Osmanlı şiirinde on dokuzuncu yüzyılda meydana gelen dönüşümlerin gelenekten kopuk değil, geleneğin de sürdürülmeye devam ederek meydana geldiği ileri sürülebilir. Çünkü Sürûri, klişeleşmiş bir bahçe tasvirinden yola çıkarak daha sonra Kağıthane'yi betimlediği gazelinde klasik bahçenin uhrevi ve ideal düzeninden kurtulmaya çalışıp dünyevi bir bahçe yaşantısına duyduğu hayranlığı ifade ederek aslında bireyselliğe yaklaşan bir söylem üretmektedir. On dokuzuncu yüzyıl şiirinde ise Recaizâde Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmid gibi şairler on sekizinci yüzyıl şairlerinin de gitmiş olduğu İstinye, Göksu gibi mesire yerlerini şiirlerinin mekânı olarak betimlemeyi sürdürerek bu yerel doğa tasvirini Romantizm akımının unsurlarıyla yeniden üretmişler, farklı bir biçimde dönüştürmüşlerdir.

Daha önce de söz edildiği gibi Osmanlı şiirini, Avrupa şiirinden – örneğin sonelerden – ayıran en önemli noktalardan biri sevgilinin cinsiyetinin belirsizliğidir. Ama burada Osmanlı şiiriyle aslında gazel türü kastedilmektedir; çünkü

mesnevilerde kadın karakterlere yer verilirken gazellerin mekânında kadın neredeyse görünmezdir. Mesnevilerde ise Ortaçağ soneleri ve romanslarıyla benzer biçimde saray aşkına (*courtly love*) rastlanmaktadır. Roma İmparatorluğu dönemindeki şairlerin şiirlerinde ve Rönesans öncesinde yazılmış, genellikle saray aşkının anlatıldığı şiirlere bakıldığında kadının sevgili olarak konumlandırıldığı, ya da en azından sevgiliye sürekli dişil adlarla hitap edildiği anlaşılmaktadır. Örneğin, Catullus'un şiirlerinde hitap ettiği sevgilinin adı Lesbia'dır. Edmund Spencer'ın şiirlerinde âşık ve sevgiliye metaforik olarak birbirlerini tamamlayıcı isimler verilmiştir: Âşık'ın adı Astrophil (gezen), sevgilinin adı ise Stella'dır (yıldız). *İlahi Komedy*'de Dante'ye cennette eşlik eden ilahi özelliklerle betimlenmiş sevgilisi Beatrice, Petrarch'ın sonelerinin ilham kaynağı sevgilisinin adı ise Laura'dır. Hatta Shakespeare'in bazı sonelerinde her ne kadar eşcinsel bir aşk anlayışının, erkek sevgilinin izlerine rastlansa da, şiirlerinin bir bölümünde "Gizemli/Karanlık Hanımefendi" (*Dark Lady*) biçiminde hitap ettiği bir kadına aşkını ifade etmiştir. Dolayısıyla, Osmanlı şiirindeki sevgilinin klişeleşmiş ve cinsiyetsiz görünümüne karşılık, Avrupa şiir geleneğinde karşımıza çıkan sevgilinin - Ortaçağ edebiyatında klişeleşmiş olsa bile - cinsiyeti genellikle kadındır. Romantik edebiyatta bireyselliğin iyice ön plana çıktığı ve şairin artık ilahi bir içerikle kendisini yücelttiği şiirlerde de yine kadının sevgili olarak nesneleştirildiği görülmektedir.

Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı'nda aşk ilişkisi bir tür iktidar ilişkisi olarak nitelendirilmiştir. İster Allah ile birey, ister hükümdar ile şair arasında gelişsin her iki ilişki de temelde efendi-kul ilişkisi altında sınıflandırılabilir. Bu nedenle, Osmanlı şiirinde betimlenen aşk ilişkisi hiyerarşik bir ilişkidir. Şair, Allah'a ya da hükümdara seslendiği, yakardığı her şiirinde aslında otoriteye saygısını ve bağlılığını da dile getirmiş olur. Bu bağlamda gazeller aslında cemaat söylemini meşrulaştıran ve

düzenin devamını sağlayan metinlerdir. Bahçe de bu ilişkinin en önemli sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır; çünkü bahçenin her unsuru bir bakıma sevgilinin her bir uzvuna tekabül etmektedir. Andrews'ın sevgiliyle özdeşleştiğini ileri sürdüğü bahçe, ilahi aşk bağlamında okunduğunda ideal düzeni ve mükemmel güzelliği yansıtmaktadır. Hamadeh ise bu şekilde şiirin arka planına kent kültürünün de yerleştirildiğini ileri sürer. Andrews'ın savına dönersek, hükümdar aşkı bağlamında okunduğunda ise aynı zamanda hükümdarın bahçesini, “has bahçe”yi temsil etmektedir.

Sevgilinin cinsiyeti, divan edebiyatındaki en tartışmalı meselelerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Eleştiri geleneğinde heteroseksist bir yaklaşımın hâkim olması nedeniyle divan şiiri sevgilisinin cinsiyeti çoğunlukla kadın olarak değerlendirilmiştir. 90'lı yıllarda yapılan çalışmalarda ise bu yaklaşımın değiştiği görülmektedir. Walter Andrews ve Mehmet Kalpaklı divan şiiri sevgilisinin erkek olduğunu ileri sürmüşlerdir. Fakat bu noktada tür ayrımı yapmak yararlı olacaktır; Osmanlı şiirinde gazellerde kadınlar görünmezken, mesnevilerde aşk hikâyelerinin sevgilileri kadınlardır. Ama bir başka tür olan şehrengizlerde ise – örneğin L'ami'î'nin şehrengizinde – şehrin güzelleri olarak resmedilen kadınlar değil genç delikanlılardır. Nuran Tezcan, “Güzele Bir Şehrengizden Bakış” adlı makalesinde araştırmacıların Lâmi'î'nin şehrengizinin yalnızca Bursa'yı anlatan kısmı üzerinde durduklarını, şehrin delikanlılarının güzelliğini anlatan bölümü ise görmezden geldiklerini dile getirir (165). Tezcan, bu metinde şehrin delikanlılarının güzelliğinin övülmesinden yola çıkarak “o dönemin güzeli sevme anlayışının yalnızca kadına yönelik olmayıp erkeğe belki de daha çok erkeğe yönelik” olduğunu ileri sürer. Tezcan'a göre bu sevme anlayışının tasavvufi bir arka planı da vardır: “Sufiler [...] güzel insanlarda Tanrısal güzelliği yüceltmişler, ‘Tanrı sıfatlarından bir sıfat *şâhidde*

olabilir, ’ düşüncesini geliştirmişlerdir. Bu şâhid henüz bıyıkları çıkmamış güzel delikanlı yüzüdür [...] Sûfilerin bu anlayışı, din adamlarının reddetmesine rağmen yaygınlaşmıştır” (166-7).

Bilindiği gibi, Ortaçağ düşüncesine göre hükümdar Allah’ın yeryüzündeki temsilcisidir. Hükümdarın cinsiyeti ataerkil sistemin doğal bir sonucu olarak erkektir ve tek tanrıcı dinlerde Tanrı’nın eril kodlarla ifade edildiği düşünülürse gazellerin erkekler arasında söylenen, dolaşıma giren bir gelenek olduğu varsayılabilir. Bunun yanı sıra, “erkekleraraslık” gazellerde üretilen effendi-kul ilişkisine göndermede bulunmak için de tercih edilmiştir. Gazeller, efendi-kul ilişkisi bağlamında okunduğunda Tanrı’nın ya da hükümdarın otoritesini temsil eden sevgili tipinin eril kodlarla betimlenmesi anlamlıdır. Ama mazmunlar göz önüne alındığında, klasik şiirde sevgilinin cinsiyetini saptamak güçleşir; çünkü sevgilinin cinsiyetini en doğrudan biçimde ele veren ve delikanlıların yüzündeki ayva tüyelerine işaret ettiği için en güçlü biçimde erkeğe göndermede bulunan mazmun “hat”tır. Divan şiiri sevgilisinin cinsiyetsiz sıfatlarla betimlendiği savını desteklemek için Latifi’nin *Evsâf-ı İstanbul*’da tercih ettiği adlandırmalara da başvurulabilir. Latifi, on altıncı yüzyılda İstanbul’un saraylarda yaşayan güzellerden kadınları betimlerken “en güzel kadınlar” anlamına gelen “hüsna duhterler” tamlamasını kullanır; ama erkek güzellerden söz ederken ise cinsiyetsiz ve belirsiz bir sıfat olan “dilber”i tercih eder (Andrews ve Kalpaklı 2005: 38-9).

Özetlemek gerekirse, Osmanlı şiirinde gazellerde betimlenen sevgili büyük ölçüde erkektir; ama genelleyici bir yaklaşım sergilememek ve objektif olabilmek adına Osmanlı şiir geleneğindeki tüm gazellerin beşeri, dolayısıyla eşcinsel bir aşk söylemiyle okunamayacağını dile getirmek gereklidir. Örneğin, hamilik sistemi göz önünde bulundurularak okunduğunda gazellerdeki aşk söylemi aynı zamanda şairin

patronuna, hamisine duyduğu bağlılığı ifade etme aracı olarak da yorumlanabilmektedir. Öyleyse gazellerdeki aşk söyleminin öncelikli işlevinin metaforik biçimde Tanrı'nın, hükümdarın ya da haminin iktidarını perçinlemek olduğu unutulmamalıdır.

Benzer biçimde, Mehmet Kalpaklı ile Walter Andrews da *The Age of Beloveds*'da (Sevgililer Çağı) divan şiiri geleneğinin aşk söylemini homoerotik kavramıyla nitelendirirken bu söylemin erotik doğasının çeşitlilik gösterdiğini dile getirirler. Başka bir deyişle, Kalpaklı ile Andrews'a göre gazellerde âşık ile sevgili arasındaki ilişki aşk, arkadaşlık, ruhani ve erotik olmak üzere pek çok farklı biçimde karşımıza çıkmaktadır. Hatta araştırmacılar bu nedenle gazellerdeki erotik ilişkinin bütün şiirlerde aynı biçimde betimlenemeyeceğini dile getirirler. Zaten Osmanlı elitleri arasında hemsine duyulan sevginin – toplumda tasvip edilmediği için – pek de görünür bir biçimde yaşanmadığı dile getirilir. Bu nedenle : “Ortaya koymamız gereken açık bir nokta şudur ki, her erotik çekimin cinsel bir ilişkiye yol açması beklenemez. Bazılarında hiçbir fiziksel anlam yoktur. Bazılarında bir dokunuş, öpücük ya da kucaklama gibi küçük bir temasa yol açarken, bazılarında ise fiziksellik ve cinsellik son derece yoğundur” (20). Buradan yola çıkarak gazellerin aşk söylemini tanımlarken de genelleyici savlar ileri sürmemek bilimsellik adına yararlı görünmektedir.

Andrews ile Kalpaklı gazellerin aşk söylemini homoerotik unsurlar barındırdığını ileri sürmelerine karşın gazel geleneğinin temelde androjen olduğunu belirtirler; bunun sebebi de Türkçenin gramer yapısında Fransızca, Almanca gibi dillerden farklı olarak cinsiyet ayrımının bulunmamasıdır (21). Yazarlar, Türkçenin androjen bir dil olduğunu ileri sürerken androjen kavramını doğrudan doğruya erili ya da dişili işaret etmeyen, nötr anlamında kullandıkları açıktır. Buradan yola çıkarak

Andrews ile Kalpaklı'nın önerdiği homoerotik okumanın metin merkezli bir okumayla değil, ancak kültür tarihi çalışmaları yoluyla yapılabileceği sonucuna ulaşılabilir. Zaten çalışmalarında Osmanlı edebiyatında âşık-sevgili ilişkisini araştıranlar edebiyat dışı kaynaklardan Osmanlı kültürü ve toplumunu inceledikleri, savlarını bu kaynaklarla destekledikleri görülür.

Dror Ze'evi, *Müslüman Osmanlı Toplumunda Arzu ve Aşk* adlı kitabında Osmanlı toplumunda hoş görülen cinsellik anlayışlarının on altıncı yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla dek nasıl bir dönüşüm geçirdiğini araştırmıştır. Ze'evi, tasavvufun aşkınlık yoluyla Allah'la birey arasındaki hiyerarşiyi yıkmaya, zorlamaya yönelik bir dünya görüşü sunmasından ötürü ortodoks İslam için zaman zaman tehdit oluşturduğunu belirtir. Fakat Ze'evi, on dokuzuncu yüzyıla dek tasavvufun homoerotik söyleminin toplumda ciddi anlamda kaygı ya da sıkıntı uyandırmadığını ileri sürer.

Ze'evi'ye göre on dokuzuncu yüzyılda Osmanlı Devleti'nin yürüttüğü modernleşme hareketi tasavvuf geleneğinde sorun edilmeyen homoerotik söylemin yok olmasına, hatta dışlanmasına neden olmuştur. Homoerotik söylemin dışlanmasına bağlı olarak daha önce toplumda çok ciddi bir biçimde sorun edilmeyen ya da en azından hoş görülen erkekler arasındaki eşcinsellik de modernleşmeye birlikte ayıplanan bir durum haline gelmiştir. Ze'evi bu yüzyılda ünlü şairlerin eserlerinde ve tasavvufla ilgili basılan kitaplarda homoerotik unsurların metinlerden çıkarıldığını dile getirir (115). Ze'evi bu yüzyıldaki değişimlere bağlı olarak Osmanlı'daki cinsel söylemin dönüşümünü şöyle açıklamıştır: “Avrupa değerleri ve normlarının benimsenmesiyle birlikte, Arap ve Türk aydınları da heteronormal hâle gelmiş bir cinsel söylem geliştirmeye başladılar. Manevi bir düşünce halinde olsa

bile sakalı bitmemiş oğlanların güzelliğine açıkça aşk ilan etmekten utanmaya başladılar ve giderek bu tür söyleme kapılarını kapadılar” (114).

Ze’evi on dokuzuncu yüzyıl edebiyatının da bu dönüşümden nasibini alarak ulus-devlet kültürünün yerleşmeye başladığı bu dönüşüm esnasında metinlerde de cinselliğin bütünüyle dışlandığını ve yerine yeni bir erotik aşk söyleminin üretilmediğini savunur. Ze’evi, Osmanlı toplumunun cinsel söyleminin ilk kez on yedinci yüzyıldan sonra Paul Rychaut, Adolphus Slade gibi Avrupalı seyyahların metinlerinde eleştirilmeye başladığını dile getirir. Modernitenin olumladığı oryantalist ve heteroseksist bakışla Osmanlı’yı gözlemleyen seyyahlar, kadınların evlerinde kapalı, zulüm içinde bir hayat sürdüklerini, saray ve çevresindeki elitlerin ise kendilerini sefahate ve oğlancılığa kaptırdıklarını dile getirmişlerdir.

Ze’evi, Avrupalı seyyahların metinlerinde Osmanlı’nın ön yargılı ve olumsuzlayıcı bir üslûpla betimlenmeye başladığını, imparatorluğu kötölemek ve modernitenin kurumlarını meşrulaştırmak için böyle bir söylemin benimsendiğini belirtir. Ze’evi, daha sonra devletin desteğiyle Avrupa’ya gönderilen Osmanlı aydınlarının da modernitenin ürettiği bu olumsuzlayıcı söylemin etkisinde kaldıklarını belirterek o dönemde yayın dünyasına da bu konuda sansür uygulanmaya başladığını belirtir: “[...] [S]öylemsel metinlerin hepsi – tıp, hukuk, tasavvuf edebiyatı, rüya yorumu, gölge oyunu – bundan nasibini aldı. Gördüğümüz gibi, ya tümü 19. yüzyılın sonunda ortadan kayboldu ya da cinsiyet ve cinsellikten neredeyse hiç bahsedilmeyen, bahsedilse de üstü örtülü olarak değinilen steril türlere dönüştü” (193).

Ze’evi’nin Osmanlı toplumunun cinsel söylemlerindeki değişimlerle ilgili tespitleri çok önemlidir; çünkü cumhuriyet sonrasında yapılan – örneğin İsmet Zeki Eyüboğlu’nun *Divan Şiirinde Sapık Sevgi* adlı kitabı gibi – çeşitli araştırmalara

bakıldığında gazel geleneğinde karşımıza çıkan homoerotik söylemin anakronik ve bilimsellikten uzak bir yaklaşımla eleştirildiği, bu söylemin doğrudan eşcinsellikle ilişkilendirilerek sorunlu bir mesele olarak ele alındığı ve modern ulus-devlet ideolojisinin etkisiyle Osmanlı Devleti'ni olumsuzlamak için kullanıldığı görülmektedir.

Dror Ze'evi'nin modernleşme süreciyle Osmanlı toplumunun cinsel söylemindeki dönüşümle ilgili tespitleri çok önemlidir. Özetlemek gerekirse, Ze'evi kitabında Modernleşme öncesi Osmanlı toplumunda tasavvufun sunduğu hoşgörü mekanizması içinde eşcinsellik kabul edilebilir bir cinsellik anlayışı olarak tanımlanırken on dokuzuncu yüzyılda ulus-devlet kültürünün benimsenmeye başlamasıyla eşcinselliğin toplumun cinsel söyleminde bütünüyle yok sayılmaya, dışlanmaya başladığını ortaya koymuştur. Fakat, bu çalışmanın sorunlu noktalarına da değinmek gerekir. Örneğin, Ze'evi homoerotik söylemi doğrudan doğruya yalnızca eşcinselliği imleyen bir kavram olarak ele almıştır. Bunun yanı sıra, Ze'evi on dokuzuncu yüzyılda pek çok türde yayımlanan metinde eşcinselliğin dışlandığını ama bunun yerine metinlerde yeni bir cinsel söylemin üretilmediğini ileri sürer. Halbuki kadın dergilerine bakıldığında kadının toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden tanımlanmaya başladığı, bu yayınlarla paralel olarak Tanzimat dönemi sonrası şiirlere bakıldığında ise sevgilinin kadına dönüştüğü görülmektedir. Başka bir deyişle, on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı toplumunda kadının – modernleşen toplumun erkek egemen söyleminin izin verdiği ölçüde – görünür olmaya, dikkate alınmaya ve düşünölmeye başladığı dönemdir.

Osmanlı şiirinde doğa anlayışının geçirdiği değişime yeniden dönecek olursak, bu dönüşüm sevgilinin cinsiyetinin ve tasvirinin de değişmesine neden olmuştur. Ama daha önce de belirtildiği gibi bu dönüşümün başlangıcını yalnızca

milliyetçilikten beslenen Fransız romantizminin Osmanlı şiirine girişinde değil, on sekizinci yüzyılda iyice zirveye ulaşan Mahallileşme akımında da gözlemlemek mümkündür. Çünkü bu yüzyıla kadar toplumsal hayatta olduğu gibi şiirde de kadın dışlanırken, on sekizinci yüzyılda yazılmış bazı mesnevilerde mesire yerlerindeki kadınların betimlendiği görülür, bu yenilik şairin şiirin mekânında kadınlarla karşılaşmasıdır. Shirine Hamadeh, erkeklerle kadınların kamusal alanda karşılaşmasının o dönemde de “yasadışı” sayıldığını ama yenileşme sürecinin başladığı bu yüzyılda mesire yerlerinde başlayan yeni sosyalleşme biçimlerinin devlet tarafından engellenemediğini ifade eder. Bu karşılaşma anlarının anlatıldığı metinlerde mesire yerleri, devletin bu yasadışı karşılaşmaları kesin bir biçimde engelleyecek çözüm üretmediğini ima ettiğinden, kontrolsüz alanlar olarak görünmektedir.

Hamadeh, mesire yerlerinin klişeleşmiş bahçe yerine mesnevilerde tercih edildiği dönemde kadınların şiirin konusu olduğu metinlere Enderunlu Fazıl’ın *Zenânnâme*’sini örnek gösterir. *Zenânnâme*’nin “Mukaddime” bölümünde erkek şairle kadınların kamusal alanda rastlaşma anı – şairin gözünden - şöyle ifade edilmiştir: “*Zir-i yaşmakdan o eyler hande/ O biri hâke bakar sermende/ O gülüşler kırılışlar ol nigâh/ Göz ucuyla sana bakdıkca evâh* (Hamadeh 2010: 243).

“Mukaddime”den alıntılanan bu dizeler aynı zamanda şairin Müslüman bir kadınla karşılaşma anını anlattığı, bu karşılaşmayı şiirin konusu haline getirdiğini göstermektedir.

Nigâr Hanım’ın şiirlerinde “dişil” söylem araştırılırken öncelikle Osmanlı şiirindeki âşık-sevgili ilişkisini çözümlemek ve sevgilinin cinsiyetini tartışmak önemlidir. Bu bağlamda Osmanlı şiirinin doğa anlayışını incelemek de gerekli görülmektedir. Bu bölümde Osmanlı şiirinin sevgiliyle özdeşleşen, klişeleşmiş bahçe

tasvirinin on sekizinci yüzyılda Mahallileşme'nin etkisiyle değişmeye başladığı ifade edilmiş ve bu değişim ortaya konmaya çalışılmıştır. Osmanlı edebiyatında sevgilinin dönüşümü aslında aynı zamanda şairlerin şiirde bireysel bir söyleme yöneldiklerinin göstergesidir. Çünkü edebiyatta bireyselliğin görülebilmesi için cinsiyetli bir söyleme geçilmesi başka bir deyişle şairlerin, yazarların “birey”i değil “hükümdar”ı öne çıkaran cemaat söylemi yerine toplumsal cinsiyet rollerini yansıtan bireyci bir söyleme geçmeleri gerekmektedir. Osmanlı şiirinde doğa anlayışının değişimi ile sevgilinin dönüşümü ve bireysel bir söyleme geçiş arasında yakın bir ilişki görülmektedir. Cinsiyetli bir sevgiliyi şiirinde nesneleştiren şair aslında kendi toplumsal cinsiyetini de vurguladığı için “birey” olarak kimliğini ortaya koymaktadır.

On dokuzuncu yüzyılın yalnızca politik, hukuki ve toplumsal yapıda değil edebiyatta da büyük değişimlerin meydana geldiği bir yüzyıl olduğu düşünülürse Osmanlı şiirinde doğa tasvirindeki dönüşümü ortaya koyabilmek için Romantizm akımının etkilerine de değinmek yerinde olacaktır. Çünkü Recaizâde Mahmut Ekrem, Abdülhâk Hâmid ve Celâl Sâhir'in şiirlerinde ortaya çıkan doğa tasvirlerinde Romantizm akımının önemli bir rol oynadığı görülecektir.

2. Recaizâde Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmid ve Celâl Sâhir'in Şiirlerinde Romantik Doğa Anlayışının Ortaya Çıkışı

Avrupa edebiyatında Romantizm akımından bahsetmeden önce belirli bir toplumun edebiyatındaki unsurlara göre tek bir “Romantizm” tanımlamaya ya da dönemlendirmeye çalışmanın indirgemeci bir yaklaşım olacağıın, bunun yerine Löwy ve Sayre'ın belirtmiş olduğu gibi “Romantizmler”den söz etmenin daha yerinde olacağıın belirtilmesi gerekir. Çünkü yakın okumalar yapıldığında Alman

Romantizmi'nin, İngiliz Romantizmi'nin ya da Fransız Romantizmi'nin birbirinden pek çok farklı unsurlar taşıdığı görülmektedir.

Romantik şairlerin doğaya bakışı da bu akımın tanımları arasında karşımıza çıkan pek çok estetik ölçüt gibi çeşitlilik göstermektedir. Örneğin, William Wordsworth *Lyrical Ballads*'ın önsözünde şiirin değerini “doğa”nın yansımalarının belirlediğini ileri sürmüştür. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and The Critical Tradition* (Ayna ile Lamba: Romantik Kuram ve Eleştiri Geleneği) adlı kitabında şiirde yansıtılan “doğa”nın Wordsworth için yaban çağrışımları olduğunu ifade eder. Wordsworth, şiirde doğanın yansıtılabilmesi için üç yöntem sıralamıştır. Şair, şiirlerinde gözlemlediklerini değil gözlemediği nesnelere onda yarattığı duyguyu kelimelere dökmelidir ve bu duyguları yazma süreci ani ve doğaçlama bir biçimde gelişmelidir (105). Bu ani ve doğaçlama söyleyişin yakalanabilmesi için şair mensup olduğu elit sınıftan ayrılarak doğada ya da doğaya yakın yaşam sürdüren, yapay arzularından, sahte eleştirilerden ve sahte tanımlamalardan haberi olmayan kişilerin arasına karışmalı, onlardan ilham almalıdır (106).

Abrams, Wordsworth'ün aynı önsözde “gerçek” kavramını kullandığını ve “gerçek” sözcüğüyle aslında yine “doğal” olamı kastettiğini ifade eder. Wordsworth, “doğanın dili”ni belirli, yüksek sınıfa mensup şairlerin kullandığı dil değil, “insanların gerçekten konuştuğu dil” biçiminde tanımlar (110). Başka bir deyişle, Wordsworth'ün önsözde gündelik dilin şiire girmesini önerdiği anlaşılmaktadır. Bu şiir dilini açıklarken “doğaya yakın yaşayan insanların temel tutkularının basit ve özenli olmayan ifadeler[den]” oluşan ilk şairlerin kullandığı dili örnek gösterir. Wordsworth burada muhtemelen geçmişte pastoral şiirler söyleyen çobanları kastetmektedir. Aynı zamanda şiirde kullanılacak bu “doğal dil” duyguların

sözcüklere içgüdüsel ve doğaçlama bir taşkınlıkla dökülebilmeye izin veren bir dil olmalıdır (110). Ayrıca Abrams, Wordsworth'ün aynı önsözde şiirin temel amacını “insanlara mutluluk vermesi” biçiminde tanımladığını, bu nedenle şairin duygularını betimlerken kederli, acı verici ya da tiksindirici ifadelerden kaçınmasını öğütlediğini dile getirir (111).

Wordsworth'ün önerdiği şiirsel dili “doğa”yla ve kırsal kesimde yaşayan insanların gündelik diliyle ilişkilendirmesi ve şiirin insanları mutlu etmesi için yazıldığını öne sürmesi on sekizinci yüzyılda İngiltere'deki sanayi devriminin doğada yarattığı tahribatla yakından ilişkilidir. Bu dönemde şairler, sanayileşme ve teknolojinin tahrip ettiği doğayı tekrar keşfetmeye ve buna farkındalık geliştirmeye başlamıştır.

Rousseau da Wordsworth'le benzer biçimde şiirin ilhamla içgüdüsel bir biçimde üretilebileceğini bu nedenle mantıkla değil hislerle yazıldığını ileri sürerek ilk ortaya çıkan sözcüklerin feryatlardan oluştuğunu ve ilk dillerin de şarkıya benzeyen tutkulu, mecazlı diller olduğunu savunarak bu özellikleri nedeniyle şairlerin dili olarak tanımlar (Abrams 1971: 81-2).

Bu bölümün başında Romantik akımın unsurlarını tek bir toplumun edebiyatı üzerinden tanımlamanın tutarlı bir yaklaşım olmayacağı belirtilmişti. Elbette Wordsworth ve Rousseau'dan başka yazarların ve şairlerin metinlerine bakıldığında farklı doğa anlayışları ortaya çıkabilir. Abrams'ın kitabında Wordsworth ve Rousseau'nun doğaya ilişkin görüşlerini esas ölçüt olarak aldığı ve onların doğaya yaklaşımlarının Romantizm akımı için çok belirleyici olduğu anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra Romantik doğa anlayışının bir özelliği de dışil unsurlar içermesidir. Romantik şairlerin doğaya dışil özellikler atfetmeleri, hem şairi yüceleştiren bir bireyselleşme ve özneleşme anlayışının hem de milliyetçilik akımının ürünü olarak

ele alınabilir. On dokuzuncu yüzyıl Osmanlı erkek şairlerinin metinlerinde doğa tasvirlerine dışıl bir içerik eklemelerinin sebeplerinden biri de vatan toprağının “kadın bedeni”, hatta “anne” kimliğiyle özdeşleştirilmesidir. Ama İngiliz Romantiklerinden etkilenmemiş oldukları halde, Ekrem ve Hâmid’in metinlerinde doğaya bakışın kimi zaman Wordsworth’ün şiirlerindeki doğa anlayışıyla paralellikler içerdiği görülmektedir.

Daha önce belirtildiği gibi, Wordsworth şiirde gerçek anlamda doğanın yansıtılabilmesi için şairin mensup olduğu üst sınıflardan ayrılıp zaman zaman doğayla iç içe yaşayan insanların arasına karışması gerektiğini ileri sürer.

Romantikler bu nedenle ilham alabilmek için sık sık doğa yürüyüşlerine çıkmış ve yazdıkları pek çok şiirde bu yürüyüşlerde gözlemlediklerini betimlemişlerdir. Benzer doğa yürüyüşleri ve ilham edinme süreçleri on dokuzuncu yüzyıldaki bazı Osmanlı şairlerinin metinlerinde de öne çıkmaktadır. Örneğin, Recaizâde Mahmut Ekrem’in *Zemzeme* adlı üçüncü kitabındaki “Tasvir” adlı şiiri bu konuda iyi bir örnek olabilir. Şiirde muhtemelen doğa yürüyüşüne çıkan anlatıcı/persona, bu yürüyüş esnasında yeni doğmuş bir kuzuyu kucağına alıp seven bir köylü kızını betimler. Ekrem’e göre bu cennete benzeyen bir sahnedir, bu anı seyretmek istemeyecek kimse olamaz:

*Âyâ ne safâ bulup da duhter
Olmuş kuzusuyla ünse mu’tâd?
Fermân-ı muhabbete ser-â-ser
Fıtrat neden oldu böyle münkâd?
Yâ Râb sana doğru fikri i’lâ
Etmez mi bu cenneti temâşâ! (161).*

Ekrem’in Romantizm etkisindeki şiirlerinde şairin divan şiirinin klişeleşmiş doğa tasvirini terk ederek daha gerçekçi bir doğa tasvirine yöneldiği görülür.

Ekrem’in “Çoban” adlı şiiri de yine Romantik etkilerin oldukça yoğun hissedildiği bir başka metnidir. Bu kez şiirde bir çoban betimlenmektedir. Ama “Tasvir”den farklı olarak şair, yine bir gezinti esnasında rastladığı bir çobanı gözlemlerken bir

müddet sonra onun yaşam tarzına imrenmeye başlar. Hatta Ekrem bu şiirinde çobanı adeta Rousseau'nun “soylu vahşi” imgesini anımsatan bir üslûpla övmektedir. Bununla birlikte şair çobanla ilgili gözlemlerini aktarırken bir yandan da kent hayatıyla doğal hayatı karşılaştırır. Çobanın şehirde yaşayanlar gibi konakta ya da yalıda oturma arzusu yoktur, o tabiatın havasından, ürünlerinden mutlu olabilmektedir:

*Yer içer t ze sütle t ze balı.
Hele memnundur iştih sından.
Hazzedip mandıra hav sından.
Ne konak arz  eder ne yalı.
Belki geçmez cin n da fikrinden! (173).*

Yine aynı metinde şair, çobanın yaşam tarzının kentteki gibi zamana bağlı olmadığını belirtir. Şaire göre çobanın hayatı acıların olmadığı, sürekli tabiatın verdiği mutlulukla i içe geçen d ngsel bir hayattır:

*Böyle demler geçer oban bilmez
Hafta, ay, yıl, es mil-i eyy m.
Azalıp bitse de hayâtı m d m
Neş'esi, zevki artar eksilmez. (174).*

Wordsworth şiirde gerçekçi bir doğa anlayışının yakalanması için şairin doğayla iç içe olması ya da kırsal kesimde yaşayan insanların dilini benimsemesi gerektiğini savunmuştur. Ekrem'in de Romantizm etkisiyle yazılmış şiirlerinde daha sade bir dil kullanıldığını, divan şiiri geleneğinden yararlandığı şiirlerde ise terkipli ve sanatlı bir dil kullandığı görülür. Elbette, burada “sade dil”le kastedilenin İstanbul Türkçesi olduğu d ş n lmelidir. Celal Sâhir, Hâmid ile şahabeddin'in şiirde “l fiz-perestliği bırakarak manaya yöneldiklerini ve “anjamban” tekniğini kullanarak şiirde hikâye anlatılabilmesini ve konuşma dilinin kullanılabilmesini sağladıklarını dile getirmiştir (Karaca 1993: 197). Anjamban tekniği Ekrem'in doğa betimlemelerinde bulunduğu şiirlerinde dilin sadeleşmesini sağladığı gibi, sevgiliyle şair arasında iletişimin aktarılmasını sağlayan bir tekniktir: “*Nasıl ıldırmadım hayretteyim hâlâ*

sevencimden/ Lisânından 'seni sevdim' sözün gûş ettiğim demler! (203)”. Ekrem’le benzer biçimde Abdülhak Hâmid’in de nağmelerinde kırsal alanlarda yaşayan kişileri ve onların gündelik hayatlarını betimlediği görülür: “Bir kadın destisiyle suya giden/ Erkeği baltasıyla ormana” (47).

Bir başka nağmede ise şair bir yürüyüş esnasında gördüğü kendisine ilham kaynağı olan bir genç kıızı şu dizelerle betimlemiştir:

*Dağda şahin bakışlı bir duhter
Gezer âhû gibi tavahhuş ile
O cibalin perisine benzer,
Zihni işgal eder tahadduş ile (50).*

Şair bu dizelerde dağda ceylan gibi gezen şahin bakışlı, peri gibi bir genç kıızı gördüğünü ve o genç kıızın hâlâ zihnini kurcaladığını dile getirmiştir. Hâmid’in şiirlerinde de doğa betimlenirken şiirin gündemine artık kadının girdiği görülür.

“Tecessüs” adlı şiirinde ise bu kez deniz kenarında gördüğü bir genç kıızı betimlemektedir:

*Acaba kim şu nazlı duhter;
Hüsnü varken ne devlet ister?
Misli yoktur anın sevâhilde;
Eş ararsa semâya baksın! (74).*

Şair, sahilde gördüğü genç kıızın bir benzerinin daha olmadığını, ilahi bir güzelliğe sahip olduğunu dolayısıyla onun eşi benzerinin ancak göklerde aranabileceğini dile getirmiştir. Örneklerden anlaşıldığı gibi şiirde doğaya bakışın değişmesiyle birlikte kadının şiirin alanına girebildiği, artık okurlar tarafından “görünür” hale geldiği görülmektedir.

On sekizinci yüzyılın sonuna gelindiğinde, Avrupa edebiyatında şairi kentten köye, taşraya ya da yeşil alanlara sürükleyen Romantizm akımı etkisiyle üretilen doğa anlayışının milliyetçi bir içerik kazanmaya başladığı görülür. Özellikle Fransız edebiyatında şairlerin doğayı, vatan toprağını kadın bedeniyle özdeşleştirdiği dikkati

çekmektedir. Milliyetçilik akımı Osmanlı İmparatorluğu'nun içindeki ve çevresindeki coğrafyayı etkilemeye başlayınca Osmanlı entelektüelleri ve bürokratlarının da bu akımı tartışmaya başladığı görülür. Namık Kemal'in pek sık tercih ettiği "hürriyet" temalı şiirler ve nesir metinleri de bu dönemde yazılmaya başlamıştır. Osmanlı, toprak kaybetmeye devam ettikçe içlerinde Ekrem, Nigâr Hanım ve Abdülhak Hâmid gibi ara nesil şairlerinin de bulunduğu pek çok entelektüel Osmanlıcılığın etkisiyle "vatan" temalı metinler yazmışlar, halka seslenerek onları da savaflara katılmaya, devlete yardım etmeye çağırılmışlardır. Hatta "Yeni Lisan" akımını başlatan yazar ve şairlerin daha sonra "milli edebiyat" adı altında dönemlendirilmiş eserleri de bu metinlerin devamı olarak okunabilir.

Erik Jan Zürcher, Osmanlıcılık'ı Türk milliyetçiliğinin ön aşaması olarak değerlendirmektedir: "[...] [O] kadar ki bir 'Müslüman milliyetçiliği'nden söz edebiliriz [...] [H]areketin dini bir hareket olduğunu iddia ediyor değilim. Hareketin amaçları net bir şekilde siyasaldır. Ancak üzerinde temellendiği grup kimliği, esas olarak dini terimlerle tanımlanmıştır" (Zürcher 2009: 240). Zürcher, bunun erken bir milliyetçilik fikri olduğunu ileri sürerek Cumhuriyet'le birlikte dini kimliğin dışlandığını, etnik kimliğe yoğunlaşan bir milliyetçiliğin benimsenmeye başladığını savunmuştur.

"Yeni Lisan" hareketini başlatan şairlerden Celâl Sâhir Erozan, vatan temalı şiirlerinde vatanı, kadın bedenine ve anneye benzetmiştir. Ekrem de vatanın bütünlüğünün önemini vurgulayan şiirler yazmıştır, Erozan'la benzer biçimde Ekrem de Osmanlı topraklarını "anne"ye benzetmiştir:

*Olur evlâdının ikbâl-i vatan mültemesi,
Münhasırdır hep onun şânına cümle hevesi;
Ağlıyor işte vatan âh diyor her nefesi;
Yâ niçin olmuyoruz sıdkile feryâd-res 'i? (186).*

Ekrem, 1305'te yayımlanan *Zemzeme* adlı kitabında bu şiiri bir savaşta Hümâyûn'un atlı taburlarının Çatalca'da sipere doğru sevk edileceğini öğrendiği sırada yazdığını belirtmiştir. Burada şair vatan'ı anneye, vatan için çalışanları da evlatlarına benzetmektedir. Vatanın mutluluğu, geleceğinin sağlanması evlâdı için öncelikli bir meseledir. Ekrem, kişileştirme sanatını kullanarak vatani ağlayan bir anneye benzeter ve herkesin temiz kalpli bir biçimde onun feryatlarına yetişmesi gerektiğini ifade etmektedir.

*Ne bir ikbâl ne bir feyz ne bir şöhret için,
Vatan millete hasbî olarak hizmet için;
Pençe-i bâz-ı şimâlîdeki hürriyet için;
Azm-i merdâneye hâ'il mi olur ten kafesi? (186).*

Aynı murabbanın ikinci kıtasında şair talih, bereket ya da ün kazanmak için değil vatanın kendisine yarar sağlamak amacıyla herkesi vatana hizmet etmeye çağırılmaktadır. Başka bir deyişle, bu şiirde Osmanlıcı bir vatan sevgisi ifade edilmiş, vatan toprağı anneye benzetilmiştir. Aynı benzetme milli edebiyat dönemi şiirlerinde de görülmektedir. Bu anlamda, ara nesil şairlerinin vatanla ilgili şiirlerinin milli edebiyat dönemi altında sınıflandırılan şiirleri öncelediği ileri sürülebilir. Dolayısıyla, Osmanlıcılıkta her ne kadar imparatorluk kavramı üzerine temellendirilen bir dünya görüşü olsa da milliyetçilik akımının etkileri görülebilir. Elbette şairlerin bu dönemde Osmanlı'nın toprak bütünlüğünün korunmasına dikkat çekmeye çalışmaları devletin on dokuzuncu yüzyılda pek çok isyanla mücadele etmesi ve sürekli toprak kaybetmesiyle yakından ilişkilidir.

Klasik edebiyatın gazel geleneğinde yok sayılan, hatta mesnevi gibi çeşitli metinlerde olumsuzlanan kadın, on dokuzuncu yüzyıl şiirinde "anne" kimliğiyle yer edinmiştir. Şairler "anne" kimliğiyle onun şiirdeki varlığını meşrulaştırmaktadır. Bu olumlamayı Celal Sâhir, Abdülhak Hâmid ve Ekrem'in şiirlerinden örneklerle somutlamak mümkündür. Nazan Bekiroğlu, Recaizâde Mahmut Ekrem'in Nigâr

Hanım’la yakın bir dostluğu olduğuna, Ekrem’in şair Nigâr’ın her salı evinde düzenlediği, o dönemin pek çok Osmanlı entelektüelinin katıldığı toplantılarına gittiğine değinir. Bekiroğlu’nun kitabında belirtmiş olduğu gibi Ekrem’le mektuplaşmaları da ikisi arasında edebiyat ve entelektüel meselelere dayalı yakın bir dostluk olduğunu göstermektedir. Nigâr Hanım zaman zaman Ekrem’in şiirlerine nazireler de yazmıştır.

Nigâr Hanım’ın evindeki “salı toplantıları”na düzenli bir biçimde katılan ve yine mektuplaştığı şair dostlarından biri de Celâl Sâhir’dir. Celâl Sâhir’in de şiirlerinde doğaya bakışın değişimiyle birlikte sevgilinin de kadın olarak konumlandırıldığı görülmektedir. “Yeni Lisân” hareketini başlatanlardan biri olarak Sâhir’in de vatansever şiirlerinde vatanın anneye benzetildiği dizelere sıkça rastlanmaktadır. Sâhir’in sadece vatanseverlik duyguları aşılacak için yazdığı şiirlerde değil, lirik şiirlerinde de doğayı betimlerken sık sık feminen nitelikler atfettiği hatta kimi zaman doğaya ilişkin öğeleri doğrudan doğruya kadına benzettiği görülmektedir. Ekrem ve Abdülhâk Hâmid’in şiirlerinde de benzer tavra rastlanmaktadır. Ama bu şiirlere değinmeden önce Sâhir’in vatan temalı şiirlerinde karşımıza çıkan “kadın imgesi”ne birkaç örnekle değinmek yerinde olacaktır. Nesrin Karaca, Celâl Sâhir’in monografisini sunduğu kitabında vatanı anneye benzetmenin o dönemde pek çok şairin başvurduğu, yaygın bir benzetme olduğunu vurgular: “‘Vatan’ annedir... Vatan’a ‘anne’ imâjının verilmesi Fransız edebiyatından mülhem olarak Nâmık Kemal’de en kuvvetli ifadesini bulmuş, sonraki nesillerden Tevfik Fikret’te ve diğerlerinde de aynı imâj kullanılmıştır” (259).

Karaca, pek çok şairin vatan temalı şiirlerinde anne imajına başvurduğunu dile getirdikten sonra Sâhir’in bu tür şiirlerini örnek göstermiştir. Sâhir’in vatan temalı şiirlerinde tercih ettiği “anne imajı”ndan Ekrem’e kıyasla çok daha belirgin bir

biçimde yararlandığı görülmektedir. Karaca, Sâhir'in (ikinci) "Feryâd" adlı şiirinde İstanbul'un işgali karşısında gençliğin takındığı umursamaz tavrı eleştirdiğini ve bu olayla ilgili eleştiri ve üzüntülerini "anne" imajıyla kişileştirdiği "vatan"a seslenerek dile getirdiğini ifade eder:

*Düğün evi gibi halâ dört köşen
Gâfil çocukların ne kadar da şen!
Anne, bu rüyâ mi, inleyen sesin
Değil mi duyduğum? Sen değil misin
Bu bağıri kanayan, bu can çekişen?* (alıntılayan Karaca 1993: 260-1)

Sâhir, "Vatanın Kızlarına" adlı şiirinde ise bu kez sırf kadınlara seslenerek vatan topraklarının tehlikede olduğunu aktararak onlarda farkındalık uyandırmaya çalışmaktadır. Sâhir "anne vatan"la kadınlar arasında paralellik kurarak onlara "biçâre vatanın biçâre kızları" ifadesiyle seslenmektedir:

*Hep dinleyin, kulak kesilin, anneniz vatan
Titrek sesiyle haykırıyor; kalbine batan
Bir hançerin zehirleri akmış hayatına..* (alıntılayan Karaca 1993: 262).

Nesrin Karaca, Sâhir'in döneminde "feminist şair" olarak anıldığını dile getirir. Fakat bu şiirinde kadınların işgaller sırasında umursamaz bir tutum takındıklarını ileri sürerken onlara şuursuz, vatansız gibi sıfatlarla hitap ederek misojenik bir üslûp kullandığı görülür. Burada şiirin sosyalleşmesiyle birlikte toplumda yeni bir kadın modelinin üretilmesine ilişkin beklentiler doğduğu anlaşılmaktadır; çünkü aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi Sâhir'in idealize edeceği kadınlar öncelikle milliyetçi bir ruha sahip olmalıdır:

*Ey gözleri, kulakları dalgın ve bî-şuûr
Hâlâ dudaklarında terennüm uçan kadın!
Bilmem ki Türk mü, yoksa vatansız mıdır adın?
Elmaslarınla parlamaz alnında bir gurur..
Ecdâdının asâleti ruhunda öldü mü?
Kardeş cenazeler kefen ister, vatan hayat:
Üstünde parlayanları artık çıkar, uzat;
Sil leblerinden artık o çılğın terennümü!* (alıntılayan Karaca 1993: 262).

Celâl Sâhir aynı zamanda o dönemin kadınlara yönelik hazırlanan kısa süreli yayımlarından *Demet* dergisinin sahibidir. Nigâr Hanım'ın da bu dergide şiirleri yayımlanmıştır. O dönemde pek çok Osmanlı entelektüeli gibi, Sâhir'in de Avrupa'daki feminist hareketten ve bu konudaki tartışmalardan haberdar olduğu anlaşılmaktadır. Yine pek çok Osmanlı entelektüelinin savunduğu gibi Sâhir de feminizmi Avrupa'da tartışıldığı ya da tanımlandığı gibi değil, kendi anladığı, yorumladığı biçimde tanımlamaktan yanadır. Nigâr Hanım, kadın-erkek eşitliğinin ancak eşit eğitim hakkıyla sağlanabileceğini ileri sürerken Sâhir ise kadın ile erkeğin siyasette değil hukukta eşit olmaları gerektiğini savunmuştur: “Feminizm eğer hukukta, erkek ve kadın müsâvâtçılığı (eşitliği) demekse bu müsâvâtın candan taraftarıyım. Bu bir haktır. Ve her hâk mukaddestir. Kendisine hürmet eden her kadının hakkı bu hakkın istihsâli olmalıdır. Her kadın bu hakkın zaferi için çalışmalıdır” (Karaca 1993: 208). Sâhir'in kadınlara ve “kadın sorunu”na bakışını aslında feminizmden çok milliyetçilik biçimlendirmektedir. Çünkü şiirlerinde kurduğu “kadın imgesi” sıklıkla “anne” olarak karşımıza çıkar.

*Kadın bir annedir, âgûş-ı şefkâtinde bizi
Daha çocukken eder tesliyet-i rahîmâne
Ve susturan da odur en birinci nâlemizi* (alıntılayan Karaca 1993: 198)

Ekrem'in kimi şiirinde sevgilinin cinsiyeti belirsizken Sâhir'in neredeyse bütün şiirlerinde kadın, “sevgili” olarak konumlandırılmıştır. Başka bir deyişle artık Sâhir'in şiirlerinde şairin nesnesi kadındır:

*Benim şiirlerimin ruhu bir güzel kadının
Esir-i kalbine âid garâm-ı şârikdır
Hayır, şiirlerimin ruhu bir kadınlıktır* (alıntılayan Karaca 1993: 197).

Sâhir, bu dizelerle bütün şiirlerinin ana temasının güzel bir kadının kalbine esir olmuş bir âşğın yükselen tutkusundan ibaret olduğunu belirtir. Şaire yalnızca kadın imajı ilham kaynağı olmaktadır. Sâhir, kadının şiirde estetik güzelliğın ortaya

çıkmasını sağladığını savunmaktadır. Şair, aşağıdaki dizelerde kadınlara büyük saygı duyduğunu, dünyadaki tüm güzelliklerin kadın olmadığında karanlıkta kaldığını; kadınların ise o karanlığı kendi ışıklarıyla aydınlattığını ifade eder:

*Benim kadınlara ifrât hürmetim vardır
Bütün bu âleme mensup olan güzellikler
Benim gözümde kadınsız leyâldir yek-ser
Kadın bu zülmeti nûruyla hırpalar, dağıtır* (alıntılayan Karaca 1993: 199).

Nesrin Karaca, Sâhir'in şiirlerinde "kadın"ın çoğunlukla şairin aşkına karşılık vermeyen zalim, vefasız sevgili olarak konumlandırıldığını, "anne imajı"na pek fazla rastlanmadığını ileri sürer. Fakat yalnızca vatan temalı şiirlerinde değil, lirik şiirlerinde de Sâhir'in sevgiliye "anne" rolü yüklediği görülmektedir. Örneğin, Sâhir şiirlerine kadınların ilham verdiğini, kadının şiirlerinin ilham kaynağı, fikir annesi olduğunu belirtmiştir: "*Bütün hayatını onlar verir de ben yaşarım/ Kadınlar olmasa öksüz kalırdı eş'arım*" (alıntılayan Karaca 1993: 197).

Üstelik bu yalnızca onun şiirlerine özgü bir durum değildir, Ekrem'in bazı şiirlerinde sevgiliye de anne rolü yüklediği görülür. Buna değinmeden önce Sâhir'in doğaya atfettiği dişil özelliklerden de söz etmek gerekir.

Sâhir'in şiirlerinde doğadaki pek çok unsura feminenlik atfettiği görülmektedir. Örneğin, Sâhir'in şiirlerinde tabiatı betimlerken sıkça ilham aldığı "ay"ı "vâlide-i ilhâm-ı şiir" (şiirinin ilham annesi), "müstehzi bir kız", "yaşmaklı bir genç kız" gibi feminen benzetmelerle nitelemiştir (alıntılayan Karaca 1993: 223). Benzer biçimde, Sâhir'in şiirlerinde denizi "aşkının annesi" ya da "bir yeşil yüzlü anne" biçiminde ifade ettiği görülür. Öyleyse bu örnekler aynı zamanda Sâhir'in lirik şiirlerinde de doğaya "annelik" vasfı yüklediğini göstermektedir.

Celâl Sâhir, aşağıdaki dizelerde ise evrenin anlamının bir damla gözyaşından ibaret olduğunu söyler. Aynı şiirde evrenin anlamının aynı zamanda yavrularından sürekli kaçan bir "üvey anne" olarak nitelendirildiği görülür, başka bir deyişle bu

benzetmeyle evrenin anlamına ulaşmanın mümkün olmadığı, bu arayışta şairin eline yalnızca acının geçtiği dile getirilir:

*Zaten sorarsanız bana mâ'na-yı kâinât
Bir katre giryedir!..
Zira bu öyle hâin üvey annedir ki, âh,
En çok zavallı yavrularından firâr eder* (alıntılaman Karaca 1993: 235).

Celâl Sâhir, bir başka şiirinde ise gökyüzünü asârın ızdırabına merhametini göstermek için gözyaşları serpen ve daima âşıklar tarafından sevilen bir kadın gözüne benzetmektedir:

*Semâ ki, bence bütün ızdırâb-ı a'sâra
Bir ihtiyâc-ı terâhhuyla giryeler serpen
Ve dâima sevilen mat bir kadın gözüdür* (alıntılaman Karaca 1993: 223). Bir başka

şiirinde ise bu kez mehtâbı her gece gölün göğsüne uzanan bir kadına benzetmiştir: “Göl- onun sinesinde her gece âh/ Uzanır kadın gibi mehtâb” (alıntılaman Karaca 1993: 227).

Nigâr Hanım'ın evinde düzenlediği “salı toplantıları”na katılan bir diğere şair ise Abdülhâk Hâmîd'dir. Hâmîd de benzer biçimde şiirlerinde doğayı betimlerken dişil sıfatlara ve “anne imajı”na başvurmuştur. Örneğin, şair ninesinin mezarını ziyaret ettiğini anlattığı “Mazi Mesirelerinden” adlı şiirinde Tanzimat döneminin gözde gezinti yerlerinden biri olan Çamlıca'yı “anne vatan'ın güneşi” olarak övmektedir: “[B]ir yer o, mâder-i vatanın en güzel yeri/ yıldızlı Çamlıca; vatanın mihr-i mâderi” (alıntılaman Karaca 1993: 153).

Abdülhak Hâmîd, “Külbe-yi İştîyâk” adlı şiirinde ise bu kez ormanlık ya da dağlık alanlar gibi kırsal yerleri yücelterek tasvir etmektedir. Şaire göre bu doğal güzelliklerin bulunduğu topraklarda doğan birinin şair olması anlaşılır, doğal bir durumdur. Anlatıcı yürüyüş esnasında gördüklerinden duyduğu hayranlıktan söz ederken bir kulübeye rastlar. O kulübede alışıldık anne sevgisini hisseder, başka bir deyişle kulübe, şairin gözünde anne sevgisini sembolize eden bir mekâna

dönüşmüştür; çünkü o kulübenin sakini yeşil gözlü bir hanımdır. Şair, sahibinin güzelliğine duyduğu hayranlık nedeniyle kulübeyi anne sevgisini simgeleyen bir mekân olarak tanımlar.

*Şu vahşi külbeyi me'nûs-ı aşk-ı mâderi gördüm.
Bana feryâd meşk eyler bu sessiz yerleri gördüm.
Yeşil gözlüydü vahşetlerle sâkin bir peri gördüm,
Çemendir, bahrdır, kühsârdır, subh-ı rebîidir,
Bu yerlerde doğan bir şâir olmak pek tabîidir (135).*

Bu şiir ayrıntılı doğa tasvirlerinin yapılması ve kırsal alanın “vahşi” sözcüğüyle tanımlanmasından başka, şairin hayranlık duyduğu hanıma anne kimliği atfetmesi nedeniyle de çok önemlidir.

Özetlemek gerekirse, on dokuzuncu yüzyılda Romantizm ve milliyetçilik akımlarının etkisiyle şairlerin doğaya “feminen” özellikler atfettikleri ve kadının şiirsel alanda “görünür” hale geldiği anlaşılmaktadır. Bu savları desteklemek için bu bölümde Ekrem, Hâmid ve Sâhir’in çeşitli şiirleri örnek gösterilmiştir. Doğa anlayışının değişimi “sevgili”nin de cinsiyetsizden cinsiyetliye dönüşmesine ya da dişil özellikler kazanmasına yol açmıştır.

3. Tanzimat Sonrası Şiirde Sevgilinin Cinsiyetinin Dönüşümü

Nigâr Hanım, Rezaizâde Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmid, Celal Sâhir ve Cenab Şahabeddin gibi şairlerle aynı dönemlerde şiir yazmıştır. Bu dönemde erkek şairlerin şiirlerinde sevgili artık cinsiyetli bir biçimde betimlenir. Sevgilinin cinsiyetinin kadın olarak belirlenmesi o dönem şiiri için büyük bir değişikliktir; çünkü sevgilinin cinsiyetinin belirlenebilmesi şiirsel söylemde şairin özneleşmesini sağlayan bir unsurdur. Ama bu dönemin edebiyatta geçiş dönemi olduğu unutulmamalıdır. Diğer bir deyişle, Tanzimat sonrası şiirde sevgilinin cinsiyeti kadın olarak karşımıza çıkarken, gazellerde sevgiliye yüklenen ve cinsiyetinin belirsiz

kalmasına neden olan androjen sıfatların da kullanılmaya devam edildiği görülür.

Örneğin, Abdülhak Hâmid'in "Telâkîler" adlı şiiri bu değişim sürerken androjen aşk söyleminin de hâlâ kullanıldığını, hemen bir kenara bırakılmadığını göstermektedir; ama bu örnek üzerinden bu sıfatların bilinçli bir tercihle kullanılmaya devam edildiği düşünülmemelidir:

*Bir âb kenârında idim yâr ile tenhâ,
Mehtâb görünmekte, şafak olmada peydâ;
Karşımda idi sevdiğimin ol gece gûyâ
Hem kendisi, hem sûreti, hem fikr ü hayâli (69)*

Divan şiirinde şairin sevgiliye "dilber", "melek", "mah", "peri", "yâr" ve "cânân" gibi sıfatlarla seslendiği görülür. Bunlar sevgilinin cinsel kimliğini ele vermeyen, androjen sıfatlardır. Ekrem, Hâmid ve Nigâr Hanım'ın şiirlerinde sevgiliden bahsederken bu sıfatları kullanmaya devam ettikleri görülür. Öyle ki Ekrem ile Hâmid'in şiirlerinde sevgilinin cinsiyeti kadın olarak belirtilirken Nigâr Hanım'ın şiirlerinde sevgilinin cinsiyetinin belirsizliğini koruduğu, androjen aşk söyleminin devam ettirildiği görülecektir. Edebiyatta Romantizm akımının da oldukça etkili olduğu bu değişim sürecinde Nigâr Hanım'ın şiirlerinde ısrarla androjen aşk söylemini tercih etmesi, hem bir kadın olarak hissettiği toplumsal baskının sonucu hem de modern eril öznenin oluşumuna bir tür karşı çıkış olarak görülecektir.

Yine on dokuzuncu yüzyılda, âşık ile sevgili arasındaki ilişkinin de çok daha fiziksel bir boyut kazandığı görülmektedir. Örneğin, Recaizâde Mahmut Ekrem bir gazelinde sevgili kendisini terk etmeden önce geçirdikleri güzel günleri betimler. Bu gazelde şair özneyle sevgili arasında oldukça fiziksel bir ilişkinin olduğu gözlemlenir. Gazelin Nedimâne üslûbu da âşık ile sevgili arasında fiziksel bir ilişkinin betimlenebilmesini sağlamıştır. Şair bir gazelinde içki meclisinde sevgiliyle şarap içtiklerini hatırlar. O gece sevgili, şaire onu sevdiğini söyleyerek şairi çok

mutlu eder, aynı gece şair onu öptüğünü dile getirir. Sevgiliyle geçirdiği zamanlarda şair hayatı, evreni bile unuttuğunu ifade eder:

*Nasıl çıldırmadım hayretteyim hâlâ sevincimden,
Lisânından 'seni sevdim' sözün gûş ettiğim demler!
[...]
Olunsun mu ferâmûş ağzını öptükçe neş'emden
Hayât ü kâ'inâtı hep ferâmûş ettiğim demler? (203)*

Nigâr Hanım'ın şiirlerinde ise âşık ile sevgili arasında fiziksel bir birlikteliğe rastlamak çok nadir bir durumdur. Sevgilinin ancak bir hayalden ibaret olduğu, hatta kimi zaman hiç var olmadığı görülecektir.

Teevvüh” adlı şiirinde ise şair, sevgiliyle karşılaştığı bir geceyi hatırlar. Şair, sevgiliyle görüştüğü ya da karşılaştığı zamanları mutluluk mevsimi (“mevsim-i şâdi”) olarak nitelendirir. Şair, sevgiliyle karşılaşınca elini tutar, sevgili çekmeye çalışır; ama âşık bir türlü bırakmaz:

*Eli destimde öyle kalmıştı,
Çekti o, ben bırakmak istemedim.
O dakîka ne hoş idi hâlim!
[...]
Öyle bir âna bin hayât fedâ!
Öyle bir zevke kâ'inât fedâ! (243).*

Bu şiir, yine âşık ile sevgili arasında fiziksel bir birliktelik anını betimlediği için yer vermeye değer bir örnektir. Sevgilinin cinsiyetinin kadın olduğu şairin ona atfettiği rollerden anlaşılmalıdır. Başka bir deyişle, şair sevgilinin elinin tuttuğu an için bin kere hayatını feda edebileceğini dile getirerek onunla karşılaşabilmesi ve elini tutabilmesinin ne kadar güç ve nadir gerçekleşebilecek bir durum olduğunu ifade eder.

Tanzimat sonrası dönemin romanlarına bakıldığında Osmanlı toplumunda erkek ile kadının kamusal alanda karşılaşabilmeleri ve yakınlık kurabilmelerinin ne kadar zor olduğu anlaşılmalıdır. Edmondo de Amicis (1846-1908), *İstanbul* adlı seyahatnamesinde kadınları günün hemen her saati sokaklarda gördüğünü; ama

erkeklerle bir arada buldukları ortamlarda bile aralarında herhangi bir iletişimin bulunmadığını aktarır. Böyle ayırıcı bir sosyal ortamda, değil bir erkeğin bir kadına ilan-ı aşk edebilmesi, onunla selamlaşabilmesi bile mümkün değildir: “[B]ir Türk erkeğiyle bir Türk kadınının sevdalı sevdalı bakışıp gülüşükleri, kaş göz hareketleri yaptıkları nadiren görülür [...] Aşk dört duvar arasında yaşanır” (181-2). Çünkü Tanzimat sonrası dönemde yapılan reformlar kadınların kamusal alanda görünmelerinden çok “annelik” kimliğinin yeniden tasarlanması ile ilgilidir. Zaten bu dönemde entelektüellerin “anne” kimliğindeki kadının toplumsal yerini tartışabildiği, “eş” durumundaki kadınların sosyal konumunun ve rollerinin tartışılmasının ise hâlâ toplumda tabu olarak algılandığı görülmektedir. Hatta ilginç biçimde bu dönemde – şiiirlerdeki kırsal alanlara dışıl öğeler ve “annelik” rolünün atfedilmesiyle benzer biçimde – şiiire sevgili olarak giren kadınlara da şiiirlerin “anne” kimliğini yükledikleri görülecektir. Başka bir deyişle, bu dönemde “annelik” üzerinden kadınların sosyal konumunun tartışılması, şiiirlerde de sevgilinin kadına dönüşebilmesini meşrulaştıran bir zemin hazırlamıştır.

“Teevvüh” şiiirine tekrar dönecek olursak, şiiir sevgilinin bulunduğu yerden her geçişinde onu göremediğini, bu anın çok nadir zamanlarda ona kısmet olduğunu dile getirir. Bunun yanı sıra, şiiir sevgiliye kadına atfedilen geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinden biri olan “sessizlik”i atfetmiştir, karşılaştıkları anda bile sevgili sessizliğini korur. Dolayısıyla, şiiirin sevgiliye atfettiği roller, edilgen roller olduğu için cinsiyetinin kadın olduğunu düşündürmektedir.

Ekrem’in “Cânânı Tahayyül” adlı şiiirinde şiiir sevgiliyi ilahi, olağanüstü bir varlık olarak betimler: “*Tenezzül ettiğiniz dem konarsınız bilirim/ Bizim tarafta da bir âşiyâneniz vardır*” (257). Bu şiiirde sevgilinin tasavvufî nitelikleri yoktur; çünkü şiiir bu dünyaya ait olamayacak kadar olağanüstü bir varlık olarak nitelendirdiği

sevgilinin hanesini daha önce görmüştür. Bilindiği gibi gazellerde sevgilinin bulunduğu yer, hanesi *kûy*'dur ve sevgilinin androjen görünümüyle paralel olarak *kûy* da cinsiyete göndermede bulunmayan, nötral bir mekândır. Bu şiirde ise, sevgilinin nötral mekânı olan *kûy*'un feminen bir mekâna, *âşiyân*'a (kuş yuvası) dönüştüğü görülmektedir. Başka bir deyişle, sevgilinin mekânında bir dönüşüm söz konusudur; çünkü kadının toplumsal cinsiyet rollerini yuva metaforuyla belirleyen atasözünde dile getirildiği gibi kuş yuvası – dişi kuş tarafından yapıldığı için – dişil bir mekândır.

Yine aynı metinde şaire göre, sevgilinin hânesi öylesine büyüdü, farklı bir mekândır ki görenler mitolojik bir yere, Kalipso'nun adasına geldiklerini sanabilir: “*Görünce ahd-ı esâtîre girmişim sanırım/ (Kalipso) gârı kıyâfetli hâneniz vardır*” (257). Burada son derece beşeri bir aşkın anlatıldığı açıktır, şairin sevgiliyi Kalipso'ya ve yaşadığı yeri de onun adasına benzetmesi bu savı desteklemektedir; çünkü bilindiği gibi *Odysseia*'da Kalipso, Odysseus'u karısı Penelope'ye ve ailesinin yaşadığı İthake'ye dönmesi için yapacağı yolculuktan ahykoymak amacıyla karşısına çıkartılmış Sirenler gibi ayartıcı figürlerden biridir. Homeros'un metninde, Kalipso'nun adası cinselliğin, cinsel hazzın yaşanabildiği mekânı simgelemektedir, Odysseus epeyce bir müddet Kalipso'yla birlikte yaşar; ama sonunda asıl amacının İthake'ye ailesinin yanına dönmek olduğunu hatırlayarak arzularına hâkim olmayı başarır ve onun yanından ayrılır.

Bu şiirde de şair sevgilinin yaşadığı yeri Kalipso'nun adasına benzeterek orayı dolaylı bir biçimde de olsa cinselliği simgeleyen bir mekân olarak nitelendirmektedir. Ama sevgilinin melek gibi ilahi figürlere benzetilmesi onun ulaşılamazlığını, cinselliği, cinsel hazzı simgeleyen o mekânın da kolayca girilemezliğini imlemektedir. Bu kadar beşeri bir aşkın anlatıldığı bu şiirde sevgilinin

kolayca erişilemeyen bir figür olarak betimlenmesi yine onun kadın olduğunu düşündürmektedir; çünkü şair onun yaşadığı yeri bilse de onu ancak dışarıdan seyredebilmekte, yanına yaklaşmamaktadır: “*Omuzda saçlarınız, mâha karşı pencerede/ Ne hoş nümâyiş-i hüsn-i şebâneniz vardır!*” (257) Bu beyitte sevgilinin saçlarının uzunluğunun belirtilmesi cinsiyetinin kadın olduğunu düşündürmektedir. Şair özne, Kalipso benzetmesinde bulunarak onunla fiziksel bir birlikteliği hayal ettiğini dile getirir; ama gerçekte onu yalnızca pencereye çıktığında seyredebilmektedir. Bunun yanı sıra, şair sevgilinin sesini papağana benzeterek sesinin güzelliğini överken bu sesin şehvetli bir tarafının olduğunu da vurgular: “*Çıkar makâmı dü gâha nevâ-yı şehvettir/ Dem-i kebûtere benzer terâneniz vardır*” (257).

Öyleyse, Ekrem’in her iki şiiri de incelendiğinde androjen sevgili tipinden vazgeçildiği, “sevgili”nin cinsiyetinin kadına dönüştüğü ve bu şiirlerde aslında sevdiği kadınla görüşebilmeyi, onunla fiziksel bir birliktelik yaşayabilmeyi arzulayan bir âşığın duygularının ifade edildiği görülmektedir. Ama o dönemin toplumsal koşullarında bu mümkün olmadığından bu şiirlerde sevgilinin ulaşılmazlığı artık klasik şiirde görüldüğü gibi hükümdarın temsil edilmesinden değil, o dönemin toplumsal koşullarının izin vermemesinden kaynaklanır.

Bunun yanı sıra, “Cânânı Tahayyül” adlı şiirde Kalipso’dan bahsedilmesi o dönem edebiyatın ilham kaynaklarının anlaşılması açısından da çok önemlidir; çünkü Tanzimat sonrası edebiyatta şairlerin ve yazarların Eski Yunan tarihi ve edebiyatından etkilenmeye başladıkları görülür. Abdülhak Hâmid, “Tarz-ı Takrizde Bir Neşide-i Belîgâne” adlı şiirinde – modernleşme sürecinin etkisiyle – Eski Yunan medeniyetinin önemini aşağıdaki dizelerle ifade eder:

*Bu tarihi bilmek gerekir mutlaka,
bütün Müslümanlarla Osmanlılar*

*bilinsin, tedenni veya irtika
nasıl eylemiş, eski Yunanlılar. (168)*

Ekrem'in "Arz-ı Hakikat" adlı şiirinde ise anlatıcı sevgiliyle bu kez fiziksel bir yakınlık kurabildiğini; ama onu ne kadar sık görse yine de hasretini çektiğini dile getirir: "*Her gece bulsam da koynumda seni/ Âh yine hasretin öldürür beni!*" (309) Bir başka şiirde ise bu kez anlatıcı sevgiliye mezardan seslenerek ondan gençliğini mezarı başında harcamamasını ister. Şair, sevgiliyi gençliği nedeniyle baharın şen bir kızı olarak tanımlamıştır:

*Kaç bu yerden nazlı çiçek, gönlün tasa dolmasın.
Baharın şen bir kızısın, güler yüzün solmasın.
Baka baka çökük mezarlara, yıkık taşlara
Birkaç günlük ömürçüğün, yazık! Telef olmasın (398).*

Romantik şiirde, ilham ve deneyim şairlerin sıkça ihtiyaç duydukları unsurlardır. Başka bir deyişle, Romantik şairler ilham kaynağı olarak çoğunlukla kendi yaşamlarından, tecrübelerinden yararlanırlar. Romantik şiirde kadınlar ilham kaynağı olarak görülür; bu durum İngiliz Romantik şairlerinin metinlerindeki doğa anlayışını da etkilemiştir. İngiliz Romantik şairlerinin önemli ilham kaynaklarından biri de doğadır ve Wordsworth'ün doğayı betimlediği şiirlerinde doğadaki pek çok unsura dışıl özellikler atfettiği görülür. Tanzimat sonrası Osmanlı şairlerinin metinlerinde de kadınların artık ilham kaynağı olarak öne sürüldüğü, nesneleştirildiği görülür. Abdülhak Hâmid, eşi Fatma Hanım'ın vefatı için yazdığı *Makber* adlı mersiyesinde pek çok şiirinin ilham kaynağının yine eşi olduğunu aşağıdaki beyitle dile getirmiştir. Hatta Hâmid bu beyitle eşinin konumunun ilham kaynağı olmaktan öteye de geçerek neredeyse metinlerin kendisine dönüştüğünü ifade etmiştir: "*Sahrâ, Eşber, Tezer onundur/ Ben vasıtayım, eser onundur*" (55).

Daha önce belirtildiği gibi, Ekrem'in de bazı şiirlerinde kendi hayatından yararlandığı, sevgiliyi kendi yaşamında tanıdığı hanımlardan yola çıkarak

betimlediği, hatta kimi zaman sevgiliye kendi yaşamında tanıştığı hanımların ismiyle hitap ettiği görülür. Örneğin, “Margirit’e: Üç Ay Sonra” adlı şiirde, şairin seslendiği sevgilinin adı Margirit’tir. Ekrem, Nigâr Hanım’a yazdığı mektuplardan birinde Fransa’dan döndüğünü yazmıştır, bu mektupta Margirit adlı bir hanımla birlikte döndüklerinden bahseder. Ekrem’in Margirit adlı hanımla nasıl bir yakınlığının olduğu Nigâr Hanım’a yazdığı mektuptan bütünüyle anlaşılamamaktadır; ama yine de bu metinde sevgilinin adının Margirit olması otobiyografik bir öge sayılabilir (Bekiroğlu 2005: 151).

Bunun yanı sıra, özellikle Fransız Romantik şiirinde iç içe geçerek kullanılan melankoli ve hastalık kavramları Tanzimat sonrası Osmanlı şiirinde de öne çıkan kavramlardır. Bu dönemde verem yüzünden ölen genç kızların yine ilham kaynağı olarak erkek şairlerin dikkatini çektiği görülmektedir. Edgar Allan Poe da “The Philosophy of Composition” adlı makalesinde bu durumu bir ilham kaynağı olarak algıladığını dile getirir: “[K]uşkusuz, güzel bir kadının ölümü dünyadaki en şiirsel konudur” (19). Poe’yla benzer biçimde Ekrem de o dönemde verem yüzünden ölen genç kızlardan çok etkilenmiş, sırf bu konuda şiirler yazmıştır:

*Yine on dördüne yeni girmiş,
Bir kızı hâke saldın ey illet!*

*Nevdemîde şukûfe-i ter idi,
Soldu hayfâ bu zâde-i ismet! (265)*

“Çiçek” adlı şiirinde de aynı durumdan ötürü hissettiği üzüntüyü dile getirir: “İki şeydir fakat zevâli hazing/ Biri solmuş şukûfedir bâriz/ Ya nedir diğeri? Verem bir kız?” (172)

Ekrem’in “Makber” adlı şiirinde ise, bu kez nedeni belirtilmese de yine genç yaşta ölmüş bir genç kızdan söz edilir. Şair, genç kızın mezarını ziyaret ettiği sırada

aklından geçenleri aktarır. Önce mezarın bulunduğu doğayı över; ama şaire göre o mezarda yatan genç kız her şeyden daha güzeldir:

*Söyle hele pek güzel değil mi
Şu serv ü nihâl ü kabr-i yekser?*

*Hepsinden onun güzeldi eyvâh
Altında yatan zavallı duhter! (236)*

Abdülhak Hâmid de şiirlerinde sevgilinin cinsiyetinin kadın olduğunu açıkça dile getirir. Onun da androjen aşk söyleminden vazgeçtiği görülmektedir. “Bir Rüyâdan Sonra” adlı şiirinde şair sevgiliden yüceltici ifadelerle söz eder. Şaire göre sevgilinin aslı gökte, hayali ise yerdedir. Sevgili ilahi bir varlık gibi betimlenmiştir; şaire görüldüğü zaman şairin yüreği teselli bulmaktadır (67). Ama şiirin sonraki beyitlerine bakıldığında sevgilinin şairi terk ettiği, şairin ise hâlâ sevgiliyi hatırlamayı sürdürdüğü görülür. Şiirin son dizelerinde şair, sevgiliden bu kez ismiyle söz eder, ondan ismiyle söz etmesi sevgilinin cinsiyetinin belirlenmesini sağlar:

*Senden sorayım: “Nigâr nerde?”
Ol sâhib-i yâdigâr nerde?
Ol şöhre-i ruzigar nerde? (68)*

4. On Dokuzuncu Yüzyıl Şiirinde Münâcâtın İçeriğinin Değişimi: Tasavvuftan

Kopuş

Tanzimat sonrası dönemde yazılmış şiirlerde Romantizm, Realizm, Sentimentalizm ve Parnasizm akımlarının yanı sıra Aydınlanmacı söylemin de etkilerinin yer aldığı görülür; çünkü bu dönemin Osmanlı entelektüelleri Aydınlanma filozoflarıyla Romantik edebiyatın yazar ve şairlerini eş zamanlı biçimde okumuşlardır. Başka bir deyişle, Hâmid ve Şahabeddin gibi şairlerin metinlerinde melankoli, ızdırap, inzivaya çekilme gibi Romantizm akımının ön plana çıkardığı duygu ve edimleri işledikleri, yazdıkları münâcâtlarda ise Romantik akımla ters

düşecek biçimde Tanrı'ya ve dine karşı çok daha sorgulayıcı ya da metafizik bir yaklaşım geliştirdikleri görülür. Şairlerin dine karşı geliştirdikleri sorgulayıcı tutum Romantizm ve Sentimentalizmle çelişkili görünmektedir. Başka bir deyişle, Romantizm sıklıkla Aydınlanma söylemine başkaldıran, bunun için de dini, mistisizmi yeniden öne çıkaran bir akım olarak tanımlanır. Özellikle Fransız Romantizmi bir tür mistisizme, dine dönüş akımı olarak ele alınabilir: “Fransız Preromantizminin en büyük simalarından biri olan Rousseau bile asrının bu din aleyhtarı cereyanından kurtulamamış ve Allah'ı inkâr etmese bile yerine hiç olmazsa başka bir şey, meselâ tabiatı yahut fevkalbeşer bir kuvveti ikame etmişti. Fakat Chateaubriand'la beraber din yeniden birinci plana geçti” (Perin 1942: 35).

Benzer biçimde, Sentimentalizm de hakikatin akıl yoluyla değil, duygularla kavranabileceği düşüncesini öne çıkaran bir akımdır. Bu nedenle Sentimentalizm'de Aydınlanma zihniyetinin despotik söylemine bir karşı çıkış olarak edebiyatta duyguların taşkın bir biçimde dışavurumu ve kamusal hayat yerine özel hayatın öne çıkarılması olumlanır. Ama Parnassizm ise tam tersi biçimde “her şeyden önce Romantikçiliğin aşırı duygusallığına, onun benmerkezciliğine ve siyasî güdümlülüğüne karşı köklü bir tepkiydi” (Mignon 2002: 16). İşte Tanzimat dönemi sonrası entelektüelleri çeşitli akımların etkisinde yazılmış metinleri eş zamanlı olarak okudukları için birbirinden farklı söylemler içeren bu akımlar, aynı metnin içinde karşımıza çıkabilmektedir.

Ali Yıldız, “Tanzimat Sonrası Türk Şiirinde Tasavvuf” adlı makalesinde sadece münâcâtlarda değil, genel olarak şiirsel söylemde dine bakışın değiştiğini dile getirir. Yıldız'a göre bunun sebebi Tanzimat sonrası dönemde tasavvufun, şiirin içeriğinden uzaklaşmaya, dışlanmaya başlamasıdır. Yıldız makalesinde bu dönüşümle ilgili bir dönemlendirme de yapmıştır. Ama bu çalışmada, Yıldız'ın

dönemlendirmesine konunun odak noktasından uzaklaşmamak adına yer verilmeyecektir. Bunun yanı sıra, tez çalışmasında metafizik sözcüğünün kullanılmasından mümkün olduğunca kaçınılacaktır; çünkü bu kavramın arka planında araştırmacıyı yine bu çalışmanın esas meselesinden uzaklaştırarak çok daha farklı tartışmalara yönlendirebilecek son derece geniş bir felsefi içerik bulunmaktadır.

Ali Yıldız'ın çalışması bu dönem şiirinde tasavvufa ve Tanrı'ya yaklaşımın değiştiğini, sorgulayıcı bir söylemin üretildiğini göstermesi açısından dikkat çekicidir. Çünkü Tanrı'ya ve dine ilişkin sorgulayıcı bir yaklaşımın sergilenmesi şiirde yine modern bir eril söylemin ve bireyselleşmiş, otonom bir öznenin üretilmesini sağlayan unsurlardan biridir. Erkek şairlerin Tanrı'ya ve dine ilişkin sergiledikleri sorgulayıcı bakış, metinlerinde otonom bir öznenin üretilmesini sağlarken, Nigâr Hanım'ın şiirlerinde ise geleneksel biçimde Tanrı'ya teslimiyetçi, sığınmacı üslûpla hitap eden bir şairin, anlatıcının üretildiği görülür. Başka bir deyişle, Tanzimat sonrası dönemin erkek şairlerinin tutumuyla Nigâr Hanım'ın Tanrı'ya ve dine bakışı arasındaki karşıtlık yine şiirsel söylemde eril-dişil ayrımına ulaşılmasını sağlayan bir unsur olarak ele alınacaktır.

Tanzimat dönemi ve sonrası şiirde dine bakış ile tasavvufi içeriğin değişimini tartışırken bu dönemde yazılmış münâcâtlar da başvurulabilecek metinlerdir. Bilindiği gibi münâcât, şairlerin Tanrı'ya yakarmak ve O'nu övmek amacıyla yazdıkları şiirlere verilen isimdir. Münâcât türünün içeriğinin değişmesinde Şinasi'nin yazdığı münâcâtın öncülük ettiği düşünülebilir. İbrahim Şinasi, *Müntehabât-ı Eş'arım* adlı divanında yer alan münâcâtında inançla aklı birleştirmiştir. Şinasi, Allah'ın varlığını kalbinden önce aklıyla kavradığını dile getirir: “*Vahdet-î zâtına aklımca şehâdet lâzım/ Cân ü gönümle münâcât ü ibâdet*

lâzım” (5). Şinasi’nin bu metinde Allah’ın varlığını akılla kavramak gerektiğini ileri sürmesi Aydınlanma sürecinde gelişen akılcı söylemin etkisini göstermektedir.

Dolayısıyla, bu metin münâcât türünün söyleminde bir kırılma noktası olarak ele alınabilir. Benzer biçimde, Şinasi divanının girişindeki “Tahmid” beytinde de yine akılı yücelterek onun da dil ile kalp gibi Tanrı’nın insanlara hediyesi olduğunu vurgulamıştır: “*Değil mi Tanrı’nın ihsânı akl ü kalb ü lisân/ Bu lûtfu etmelidir fikr ü şükr ü zikr insân*” (3). “Müfred” adlı beytinde ise Şinasi son derece bireyci bir söylemle kendi varlığının Allah’ın varlığının kanıtı olduğunu dile getirmiştir:

“*Varlığım Hâlik’imin varlığına şâhittir/ Gayri bürhân-ı kavî vâri ise de zâittir*” (10).

Bu metinlerin yalnızca münâcât türünde değil, aynı zamanda tasavvufi içerikte de bir kırılma meydana getirdiği açıktır; çünkü bilindiği gibi tasavvuf anlayışında Allah’ı akılla kavramak mümkün değildir; ancak kalp yoluyla kavranabilir. Bu bölümde Cenab Şahabeddin’in münâcâtlarından verilecek örneklerle bakıldığında Şinasi’den daha radikal biçimde akılcı sorgulamalar başladığı için inancın zedelendiği, kötümser bir dünya görüşünün yerleştiği görülecektir.

Ali Yıldız, Recaizâde Mahmut Ekrem’in ise doğaya bakışıyla Allah inancını birleştirdiğini dile getirir. Yıldız’a göre Ekrem doğa betimlemelerinde bulunduğu bazı şiirlerinde panteist bir tutum sergilemiştir. Yıldız, Ekrem’in “Bahâr” adlı şiirini panteizme örnek gösterir. “Bahâr” şiiri sekiz şarkıdan (*lahn*) oluşmuştur. İkinci şarkıda şair doğada gördüğü her şeyin Tanrı’nın eseri olduğunu dile getirir. Şaire göre doğa, Tanrı’nın eseri olduğundan doğadaki bütün unsurlar büyük bir uyum içinde bir arada bulunmaktadır. Bu nedenle, ne kadar önemsiz, değersiz sayılsa da o da Allah’ı takdis etmektedir. Dolayısıyla kişinin dünyada sağlam bir biçimde ibadet emrini yerine getirmesi için dünyada, tabiatta gördüğü her şeye ibadet etmesi gerekir:

*Her giyâha tecessüd etmelidir!
Ne kadar olsa da hakîr ü hasîs*

*O yine Hakk'ı etmedir takdîs.
Eden emr-î ibâdeti te'sîs
Bir esâs-ı metîne dünyâda
Suveri bir bilip de ma'nâda
Hâlisâne ta'abbüd etmelidir. (168)*

Ali Yıldız, bu dizelerden yola çıkarak Ekrem'in şiirinde tasavvufi kavramlara panteist bir içerik yüklediğini ileri sürer (537).

Abdülhak Hâmid'in münâcâtında ise sorgulayıcı bir yaklaşım dile getirilmektedir. Hâmid'in sorgulayıcı tavrı Tanrı'nın varlığına ilişkin değil, Tanrı'nın yarattığı evrenin işleyişi gibi kozmolojik meseleleri ve yokluk, ölüm gibi kavramları anlama çabasından kaynaklanır. Ölüm ve yokluk kavramları karşısında şairin zaman zaman tasavvufi cevapları yeterli bulmadığı görülmektedir: "İslam ve tasavvuftaki varlık ve yoklukla ilgili açıklamalar onu tatmin etmez. Ona göre baki olması gereken ahret değil, bu dünyadır" (Yıldız 2010: 540). "Makber"de Hâmid'in ölüm fikri karşısında hissettiği çaresizlik ve ölümden duyduğu acıyı sorgulayan tavrı aşağıdaki dizelerden hissedilmektedir:

*Rahm et, bana bir tarîk göster,
Mihrin ola yani sedd-i râhım*

*Ey kabri gülen bu eşk-i terden,
Ey sengi rakîk bir ciğerden*

*Mânâlı mıdır bugün bu girye?...
Senden sorarım: Niçün bu girye?... (64)*

Hâmid, münâcâtına Allah'ı överek başlar. Ama beyitler ilerledikçe şairin Allah'a evrenle ilgili sorular yönelttiği, kozmolojik meseleleri tartıştığı görülür. Örneğin, şair aşağıdaki dizelerde diğer gezegenlerde de çeşitli varlıkların yaşayıp yaşamadığı ya da bu varlıkların melek olup olmadığı üzerine Allah'a sorular yöneltir:

*Bizden daha âşinâ mıdırlar?
Hoş-sîret ü hoş-rika mıdırlar?
Bizler gibi mübtedî midirler?
Fâni mi ya sermedî midirler?
Yârab, Yârab! Nedir bu ecrâm,*

Kimler ediyor içinde ârâm? (47)

Aynı şiirin sonlarına doğru ise genel anlamda evrenin içeriği, yapısıyla ilgili sorular sorduğu görülür:

*Âlem diyoruz buna, nedir bu?
Ya anda vuku bulan vekayi,
Kim vâki' olur hilâf-ı vâki'?' (48)*

Cenab Şahabeddin, dört münâcât yazmıştır. Daha önce de söz edildiği gibi münâcât şairin Allah'ı övdüğü ve aynı zamanda O'na yakardığı şiir türüdür. Şahabeddin ise bu türün içeriğiyle tamamen çelişecek biçimde münâcâtlarında Allah'ın varlığına ilişkin şüpheli bir yaklaşım sergilemektedir. Yıldız, Şahabeddin'in münâcâtlarındaki şüpheli yaklaşımı agnostik bir tutum olarak değerlendirmiştir: "Divan şiiri geleneğindeki münâcâtlardan çok farklı, hatta onlara zıt bir muhteva ile karşılaşırız. Bu farklılık ve zıtlık, şiirin tasavvufun ne kadar uzaklaştığının da açık bir göstergesidir. O kadar ki artık şiirle tasavvuf arasında münasebet kurmak mümkün değildir" (543). Örneğin, ilk münâcâtında şairin Tanrı'ya kişileştirme sanatıyla hitap ettiği görülür. Şair her ne kadar secdeye varsa da Tanrı'nın varlığına rastlayamadığını ileri sürerek O'nun desteğini aradığını dile getirir:

*Arıyor secdelerde dîdelerim
Her gece pür-sitâre küngürede,
Düşüp üstünde ağlamak dilerim
Söyle ey Tanrı! Dizlerin nerede? (265)*

Üçüncü münâcâtında şair bu kez Allah'ı gözüyle ya da kendi nûruyla kavrayamadığını; çünkü henüz kendisini bile bütünüyle çözümleyemezken, O'nun varlığını kavrayabilmesinin mümkün olmadığını dile getirir:

*Rü'yet-i Hakk'a yetmiyor nûrum;
Fikrime etmiyor gözüm yardım;
Seni ben anlamakta ma'zûrum
Daha kendim neyim ben anlamadım... (276)*

Son kıtada şair şüpheli yaklaşımını doğrudan bir biçimde ortaya koyar:

*Bir tefekkürde sarsılan şübhem.
Bir tefekkürde köklenir yerine:
Ne kadar etse i'tilâ cebhem
Ermiyor âsitân-ı dergehine... (276)*

Tasavvufta Tanrı ve kainat akılla kavranamaz, bu anlayış akli değil, kalbi öne çıkarmaktadır. Bu şiirlerde ise aklın öne çıktığı görülmektedir, dolayısıyla on dokuzuncu yüzyıl şiirinde tasavvuftan ve Tanrı inancından kopuş gerçekleşmektedir. Tasavvufta da bir ölçüde Tanrı'dan kopuştan söz edilebilir; ama bu farklı, geçici bir kopuştur. Başka bir deyişle, tasavvuf anlayışına göre her kul doğduğu anda Tanrı'dan kopar; ama öldüğünde O'na yeniden kavuşur.

Şair son münâcâtında ise şüpheciliğin de ötesine geçerek neredeyse inançsızlığa varan bir tutum sergiler. Hatta kendi inançsızlığıyla ilgili isyankâr bir tavırla adeta Allah'tan hesap sorduğu görülür:

*Kalbe ilkâ-yı mü'miniyyetle
Niçin îmânı etmedin te'mîn?
Yâ İlâhî, değil misin, söyle
Yoksa kendin de varlığından emin? (305)*

Münâcât türünün içeriğindeki değişimin incelenmesinde amaç, örnek gösterilen şairlerin dini inançlarını tartışmak değildir. Aydınlanma felsefesinde, dini sorgulayıcı yaklaşımların üretilmesi otonom birey olmanın, özneleşmenin ön koşullarından biri olarak sunulur. Bu şüphecî söylem edebiyat metinlerinde anlatıcının özneleşmesini sağlayan bir unsur olarak karşımıza çıkar. Benzer biçimde, bu bölümde örnek gösterilen şiirlerde şairlerin dine ve Tanrı'ya ilişkin şüphecî ya da sorgulayıcı yaklaşımlar geliştirmiş olmaları cemaat söyleminden giderek kopan şiir anlayışında erkek şairin modern anlamda özneleşmesini sağlayan bir unsur olarak ortaya çıkar.

Nigâr Hanım ise o dönem şairlerinin metinlerini yakından takip etmesine hatta onlarla şahsen iletişim halinde olmasına karşın onların dine karşı geliştirdikleri

sorgulayıcı yaklaşımları benimsememiştir. Nigâr bint-i ‘Osman yalnızca şiirlerinde değil günlüğünde de aynı teslimiyetçi tavrını sürdürür. Bunun yanı sıra, şairin din eğitimine de çok önem verdiği görülür. Nigâr Hanım, “Analık Ödevi” adlı yazısında oğlunun gerçekten iyi bir ahlak anlayışına sahip olması için ona dini terbiyeyi aktarmaya çalıştığını ve bunun da bir annelik vazifesi olarak yerine getirilmesi gerektiğini dile getirir: “Ana, çocuğuna, Yaratan’ı anmayı, O’nun birliğini öğretmelidir” (34).

Önceki bölümde ise, cemaat toplumunda üretilen gazel geleneğinin androjen aşk söyleminden Tanzimat sonrası şiirde vazgeçilmeye başladığı ele alınmıştır. Bu dönemde erkek şairler cinsel kimliği belirsiz bir sevgili yerine, cinsiyeti kadın olan sevgiliye hitap etmeyi tercih ederek kadını nesneleştirmiş, böylece modern bir eril söylem ve otonom bir özne kurgulamış olurlar. Nigâr Hanım bu bölümde ele alınan şairlerin tümünü yakından takip etmiş, onlarla sıklıkla görüşmüş, mektuplaşmıştır. Nigâr Hanım’ın kanonu takip ettiği halde doğaya dışıl özellikler atfeden ve Tanrı’yı sorgulayan modern eril söylemi benimsememesi onun bir kadın olarak bilinçlenmeye başladığını ve kendi söylemiyle yazmaya çabaladığını göstermektedir. Başka bir deyişle, son bölümde Nigâr Hanım’ın, eril söylemin unsuru olan özne/nesne ikiliğini şiirlerinde benimsemeyerek – toplumsal cinsiyet rollerinin izin verdiği ölçüde – bir dışıl söylem ürettiği ileri sürülecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

NİGÂR HANIM'IN ŞİİRLERİNDE DİŞİL SÖYLEMİN ÜRETİLMESİNİ SAĞLAYAN ÖĞELER

A. Âşık-Sevgili İlişkisi: Androjen, Dişil, Eril Kavramlarının ve Etken-Edilgen Rollerin Yeniden Ele Alınması

Nigâr Hanım'ın şiirlerinde gazel şiirinin benmerkezci aşk söylemini kullandığı görülür; ama bu söylemi kalıplaşmış mazmunlardan vazgeçerek devralmıştır. Gazel şairlerinin “sevgili” aracılığıyla ızdırap, kıskançlık gibi duygularını betimlemeleri benmerkezci söylemin özelliklerinden biridir. Çünkü ortaçağ düşüncesi, Osmanlı edebiyat geleneği “sevgili”nin gizlendiği ya da örtük tutulduğu bir aşk söyleminin üretilmesini olumlamaktadır. Laurent Mignon, *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Âşıklar ve Mekânlar* adlı kitabında geleneksel edebi araçların şaire sevgiliyi anlatma özgürlüğü tanımadığını dile getirmiştir: “Genel olarak kabul edilen kaideler sevgilinin anlatımında şaire fazla özgürlük bırakmazdı. İmge, simge ve mecazlarla şairler sevgiliyi betimlemeye değil, onun gerçek kimliğini örtmeye çalışırlardı” (13). Bunun yanı sıra divan şiiri geleneğinde sevgili androjen kimliğe sahiptir. Bu noktada, androjen kavramını da tartışmak yerinde olacaktır.

Webster'da “androjen” kavramı, “hem kadın, hem de erkek doğasına ya da özelliklerine sahip olan”, “ne dişil ne de eril olarak belirlenen” ve “her iki cinse de

uygun olan”⁸ biçimlerinde tanımlanmıştır. Daha önce belirtildiği gibi Andrews ile Kalpaklı’ya göre Türkçenin Arapça ya da Fransızcadan farklı olarak eril ve dişil takılar içermeyen, nötr bir dil olmasının gazellerin aşk söylemindeki etkisi büyüktür: “Türkçe (Farsça gibi) toplumsal cinsiyeti ele vermeyen bir dildir; bu da âşık ile sevgilinin, cinsiyetli normlar ve beklentilerin oluşturduğu sistemden sıyrılmalarına olanak tanır. Modern dünyamız da artık androjenliğin olanakları içinde benzer bir özgürlük yakalamaktadır” (21). Başka bir deyişle, gazellerin aşk söylemi âşık ve sevgilinin cinsiyetini açığa çıkarmayan bir söylemdir. Kalpaklı ile Andrews, androjenliği Carolyn Heilburn’ün tanımına göre açıkladıklarını ifade ederler. Heilburn, androjenliğin cinsler arasında uzlaşma sağlayan bir kavram olduğu dile getirir; çünkü androjen her iki cinsin özelliklerini de barındıran bir kavramdır (21).

Kalpaklı ile Andrews’a göre divan şiiri sevgilisi, utangaçlığı, örtünmesi, kapalı bir yaşam sürmesi ve âşık karşısında sessiz, hareketsiz bir tutum sergilemesi gibi özellikleri nedeniyle aşk söyleminde dişil roller üstlenmiştir. Ama bir yandan da aşk ilişkisinde sevgili âşiğe göre hiyerarşide üstte konumlandırılmış, otoritenin sahibi olarak görülmüştür. Bunun yanı sıra, gazellerde şairlerin çoğu zaman sevgilinin zalimliği ve öldürücü tavrından şikâyet ettikleri görülür. Başka bir deyişle, otoriterlik ve zalimlik – yine toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde düşünüldüğünde – eril rollerdir. Dolayısıyla divan şiiri sevgilisi her iki cinsiyete atfedilen rolleri barındırdığından androjen bir biçimde betimlenmiştir.

Âşık ise hiyerarşide sevgiliye göre her zaman aşağı, ezilen konumdadır; ama aşk ilişkisinde sevgili sabit, edilgen bir konumda bulunurken âşık ise etken rolleri yüklenmiştir. Ona ulaşmaya çalışır, peşinden gider, bunlar erkeğe atfedilen toplumsal cinsiyet rolleridir.

⁸ Tarafımdan çevrilmiştir.

Andrews ile Kalpaklı androjenlik kavramını Heilburn'ün yaklaşımıyla kullandıklarını ileri sürseler de, sevgiliyi doğrudan erkek olarak belirlemeleri bütünüyle Heilburn'ün androjen tanımıyla uyuşmamaktadır. Bu nedenle, Kalpaklı ile Andrews'un androjen tanımı için sözcüğün kendisini ele almak daha yerinde olacaktır. Yunanca bir ön ek olan “andro” aslında erkeği ya da erilliği imleyen bir ektir. Bu açıdan bakılırsa, Andrews ile Kalpaklı'nın aşk söylemini tanımlarken kullandıkları androjen terimi aslında erkeği merkeze oturtmaktadır; diğer bir deyişle bu tanım toplumun kendisi için uygun gördüğü eril rolleri değil, dişil rolleri benimseyen erkek sevgiliyi imlemektedir. Ama daha önce de belirtildiği gibi metin merkezli bir okuma yapıldığında sevgilinin cinsiyetinin erkek olduğunu tespit edebilmek çok kolay değildir; çünkü gelenekteki tüm mazmunlar erilliğe göndermede bulunmadığı gibi sevgiliye atfedilen mah, dilber, cânan gibi sıfatlar da sevgilinin cinsiyetinin saptanabilmesini güçleştirmektedir. Ama gazeller, şehrengizler gibi başka kaynaklarla birlikte okunarak sosyal ve kültürel bir araştırma yapıldığında sevgilinin cinsiyetinin erkek olduğu anlaşılmaktadır. Bu tez çalışmasında androjen terimi âşğın ve sevgilinin cinsiyetinin belirsiz olduğu nötr ya da örtük bir söylemin kullanıldığını ifade etmek için kullanılacaktır.

Nigâr Hanım'ın şiirlerindeki “dişil söylem” de aşk söylemi aracılığıyla araştırılacaktır; çünkü Nigâr Hanım'ın sevgiliye hitap ederken “mah”, “melek”, “cânan”, “peri” gibi divan şairlerinin şiirlerinde kullandıkları sıfatları kullandığı görülür. Rezaizâde Mahmut Ekrem de benzer biçimde aynı sıfatları kullanmaktadır. Zaten on dokuzuncu yüzyılda şairlerin bu sıfatları androjen (nötral) biçimde her iki cinsiyete de göndermede bulunmak için kullandıkları, dolayısıyla bu sıfatlar yoluyla sevgilinin cinsiyetinin kolaylıkla tespit edilemeyeceği açıktır.

Wendy N. Greenberg, Ackermann ile Lamartine'in şiirlerinde birinci tekil şahıs zamirini cinsiyetlerini gizleyecek bir maske gibi kullandıklarını dile getirir (121). Benzer biçimde Nigâr Hanım da gazellerin aşk söylemini anımsatan biçimde benmerkezci bir dille yazmaktadır. Nigâr Hanım'ın şiirlerinde âşık ve sevgilinin cinsiyeti belirsizdir, hatta neredeyse cinsiyetsiz, metinsel kişiler olarak karşımıza çıkar. Âşığın da sevgilinin de bedenleri dizelerdir, hatta sevgili bazen yalnızca hayalden ibarettir, hiç var olmamıştır. *Aks-i Seda*'da kimi zaman âşığın sorularına cevap veren, onunla birlikte doğa yürüyüşlerine çıkan bir sevgiliden bahsedilir; ama yine de fiziksel varlığını ya da cinsiyetini ele verecek dış görünümüne ilişkin hiçbir tasvire yer verilmemiştir.

Gazellerin aşk söyleminde bile sevgilinin dış görünüşü mazmunlarla betimlenirken Nigâr Hanım'ın şiirlerinde çoğunlukla sevgiliye dair hiçbir tasvir ya da imaja rastlanmamaktadır. Bu nedenle, Nigâr Hanım'ın şiirlerinde hitap edilen sevgili bütünüyle "cinsiyetsiz"dir, hatta çoğu zaman fiziksel olarak varlığına rastlamak bile güçtür. Yalnızca "Bir Hasta Lisanından" adlı şiirinde görülen "refik" gibi Arapça sözcükleri kullandığında Nigâr Hanım'ın sözünü ettiği sevgilinin cinsiyetinin erkek olduğu anlaşılabilir. "*Yokdu nezdimde bir refik-i şefik/ Buna ağlardı sanki kalb-i rakik*" (57).

Şair Nigâr'ın lirik şiirlerinde sevgilinin yokluğu onun bir kadın olarak aşk şiiri yazmasının toplumda tasvip edilmediğini düşündürmektedir; çünkü Nigâr Hanım'dan önceki şair kadınlar geleneksel eril söylemi sürdürdükleri için toplumda tehdit unsuru olmadan, "görünmez" konumda aşk şiiri yazabilmişlerdir. Nigâr Hanım'ın ise modern eril söylemi benimsemediği gibi geleneksel eril söylemden de uzaklaşarak kendi üslubunu oluşturmaya başladığı görülmektedir. Romantik şiir ve

gazellerin benmerkezci söyleminden yararlanan Nigâr Hanım sevgiliye yoğunlaşmadan, hatta çoğu zaman onu yok sayarak aşk şiirleri yazabilmiştir.

Nigâr Hanım'ın şiirlerinde âşık ve sevgilinin rollerine bakılarak “dişil” söylem araştırılırken bu şiirleri yine o dönemin çeşitli erkek şairlerinin metinleriyle birlikte okumak önemlidir. Çünkü örneğin, Recaizâde Ekrem'in şiirlerinde şairin sevgiliye atfettiği roller, Şair Nigâr'ın şiirlerinde âşığa atfedilmiştir. Bu da bir tür toplumsal cinsiyet ayrımının ortaya çıkışı olarak düşünülebilir.

Nigâr Hanım'ın şiirleri Recaizâde Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hâmid gibi şairlerin şiirleriyle karşılaştırmalı bir biçimde okunduğunda bu metinler arasında aslında Bakhtinci bir yaklaşımla “diyalojik” bir ilişkinin bulunduğu, metinlerin birbirleriyle konuştuğu görülmektedir. Başka bir deyişle, Nigâr Hanım'ın şiirlerinde dişil söylemi araştırırken toplumsal cinsiyet farkının belirlediği etken ve edilgen rollerden başka bu dönem şairlerinin metinlerinde âşığa ve sevgiliye kendilerinin atfettikleri rolleri de keşfetmek gerekir. Bu rollerin bu dönem şiirlerin bağlamı dışında bakıldığında aslında dişil ya da eril herhangi bir çağrışımının olmadığı düşünülebilir; ama o dönemin edebiyat metinleri karşılaştırmalı bir biçimde okunduğunda örneğin kitap okuma ediminin, okurluk eyleminin “dişil” bir rol olarak alımlandığı anlaşılmaktadır.

Tanzimat ve sonrası edebiyatta yazarların kadınları okur olarak nesneleştirdiklerini ilk kez Nurdan Gürbilek *Kör Ayna Kayıp Şark* adlı kitabındaki “Erkek Yazar, Kadın Okur” isimli makalesinde dile getirmiştir. Gürbilek, yarım yüzyıl boyunca Ahmet Midhat Efendi, Yakup Kadri, Hüseyin Rahmi, Nabizade Nâzım ve Peyami Safa gibi pek çok romancının metinlerinde kadın kahramanların ellerinde romanla temsil edildiklerini ileri sürer: “Daha önemlisi, okuduğu romanlardan fazlasıyla etkilenmiştir kadın” (19). Örneğin, *Müşahadat*'ın anlatıcısı

Agavni'nin hayatı okuduğu romanlardan öğrendiğini ifade eder. Bu metinlerde kadınlar okuduklarından kolayca etkilenebilen kişiler olarak betimlenmiştir. Örneğin, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın İffet adlı karakteri gittiği Fransız okulunda gizlice Musset, Lamartine ve Hugo'nun aşk şiirlerini okur. *Felsefe-i Zenân*'ın anlatıcısına göre Zekiye, Halep'te yanlarında mürebbiye olarak çalıştığı ailenin yakın dostu olan kâtime, birbirlerine yolladıkları şiirler ve mektuplar yüzünden âşık olmuş ve evlenmeyi kabul etmiştir. Öykünün sonunda aşk sonucunda meydana gelen bu evlilik Zekiye'nin ölümüne neden olarak gösterilir.

Felsefe-i Zenân'da kadınların aşk mektupları ya da şiirleri okumaları erkek yazarları endişelendiren ve onların eleştirdikleri bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu endişenin nedenleri arasında aşkı, kadınları entelektüellerin onlar için çizdiği “anne” modelinden uzaklaştıracak kontrolsüz bir kavram olarak düşünmeleri bulunabilir. Nigâr Hanım'ın *Aks-i Seda*'daki pek çok şiirinde sevgiliden aldığı mektubu okuyan bir kadın anlatıcıya rastlanır, “Ümid” adlı şiiri bu savı desteklemek için örnek gösterilebilir:

*Kıraat eylerken nameni bu şeb, ey yâr,
Beni göreydin, olurduk beraber eşk-nisar.
Ne name kim bana va'd eyliyordu her harfi
Sadakat-i ebedî, lâyuad neşât u mesar (15)*

Bu kıtada, anlatıcı, sevgilinin kendisine yazdığı mektupta ona sonsuza dek sadık kalmayı vadettiğini dile getirerek sevgilinin vadinden duyduğu mutluluğu dile getirmektedir. Nigâr Hanım'ın eşi İhsan Bey'le sorunlu bir evliliğinin olduğu ve bu sorunların genellikle eşinin onu aldatması ve kumar alışkanlığından kaynaklandığı düşünülürse bu şiirin otobiyografik bir okumaya oldukça elverişli olduğu da görünmektedir.

Yine aynı kitapta yayımlanan “İki Namzed” adlı şiirinde ise, şair bu kez sahilde dolaşırken sevgilisine mektup yazan bir genç kıza rastladığını dile getirerek onunla ilgili gözlemlerine yer verir:

*Tabîatın o güzel şâm-ı nev-bahârında
Nişîmen eyleyerek sâhili o ruh-u beşer
Muhabbet ettiği sevdâlı duhter-i bekâr,
Bu intizârı yazar da deniz kenarında
Vürûd-u yâre terakkub eder, tek ve tenhâ (12)*

Yine Aks-i Seda’daki “Tasvîr u Nâme” adlı şiirinde, şair bu kez yine kendisinin sevdiği kişiye mektup yazdığını dile getirir. Sevgiliyi göremediği, onunla konuşamadığı için bu mektup onun dert ortağı gibidir; ama şair için aynı zamanda tehlike oluşturmaktadır:

*Ey şahid-i ekdârım olan sevgili mektub,
Zeberinde vurur her gece bu kalb-i rakîkim.
Ateş-zen-i cân oldu o tesirli üslûb:
Pür-tehlikedir şimdi o ma’sûm refîkim,
Ve hadd-i nigehimi nâr ile doldurdu ser-â-ser;
Her bir sözü ‘indimde benim dâne-yi ahger (17-8).*

Anlatıcının yazdığı mektubun onun için tehlike oluşturduğunu ifade etmesi, dişil bir söylemin ortaya çıktığını göstermektedir; çünkü bilindiği gibi Osmanlı toplumunda kadın ile erkeğin “kamusal” alanda görüşebilmeleri, aşk ilişkisi yaşayabilmeleri mümkün değildi. Bu bağlamda yine Tanzimat dönemi ve sonrasında yazılmış metinlere bakıldığında erkek ile kadın arasındaki mektuplaşmaların toplumda tasvip edilmediği görülmektedir; çünkü mektubun bu dönemde “kamusal alan”da bir araya gelemeyen sevgililere metinsel bir serbest alan sunduğu anlaşılmaktadır. Emin Nihat Efendi’nin *Müsâmeret-nâme* kitabındaki “Vasfi Bey’le Mukaddes Hanım’ın Sergüzeşti”nde Vasfi Bey, mektuplaştığı Mukaddes Hanım’la evlenmek istediğini babasına dile getirince, babasının gösterdiği tepki bu tespiti desteklemektedir: “[B]iz de böyle anadan saçlı sakallı doğmadık. Hep genç olduk, hep o köprülerden geçtik. Fakat dâ’ire-i edebî hâricine çıkmamalıdır [...] Ben

adama öyle nâme yazan kahpeyi alamam” (239). Vasfi Bey’in babası oğlunu değil yalnızca Mukaddes Hanım’ı eleştirmektedir, demek ki o dönemde bir kadının bir erkeğe mektup yazması onun saygınlığını sarsan bir durum olarak değerlendirilmektedir.

Gürbilek, Tanzimat dönemi sonrasında yazılan romanlarda betimlenen “kadın okur” tipini tarihsel arka plana başvurarak yorumlamak yerine, psikanalitik yaklaşımdan yararlanarak yaratıcılık ve Osmanlı’da oluşan edebiyat kanonunda yazarın “babasızlığı” kavramları aracılığıyla tartışmayı tercih eder. Bu romanlarda “okur-yazar”, “etkilenen-etkilenmeyen”, “züppe-efendi” gibi ikili karşıtlıkların sınırlarının oldukça net çizildiğini belirten yazar, aynı metinlerde bu ikilikler etrafında bir kadın-erkek sözleşmesinin imzalandığını dile getirir (34).

Gürbilek bu romanlarda kadınların okuduklarından kolayca etkilenebilen, Boverist karakterler olarak resmedilmelerinin ardında erkek yazarların kendi endişelerinin yattığını ileri sürer. Başka bir deyişle, erkek yazarlar romanlarda kitap okuyan kadın kahramanlar aracılığıyla aslında kendi etkilene endişelerini ima etmektedirler: “[...] [Y]azarın modernlik problemini roman yazarken, roman yazdığı için, roman yazdığı sırada nasıl yaşamış olabileceğini de anlamamız gerekir. Burada etkilenmeden duyulan bir korku, bir ‘etkilenme endişesi’ olduğunu söyleyeceğim ben” (30). Gürbilek’in sunduğu psikanalitik paradigma içinde bu savlar elbette tutarlı görünmektedir; ama bu metinlerde etkilenemeye açık bir “kadın okur” tipinin çizilmesi tarihsel arka planla da örtüşmektedir; çünkü Tanzimat döneminde yayımlanmaya başlayan kadın dergileri Osmanlı’da - özellikle elit kesimde - kadın okur kitlesinin oluşmasını sağlamıştır. Nasıl ki o dönemin kadın dergilerini yayımlayan erkekler kadınların kendi uygun gördükleri biçimde yenileşme sürecine dâhil olmalarını istediye, bu romanlarda da kadınların, erkek yazarların uygun

gördükleri – yine kadınlara nasıl olmaları, görünmeleri gerektiğini aşıl原因 –
metinleri okumaları arzu edilmektedir.

Nigâr Hanım'ın şiirleri ve çeşitli denemelerinde “persona” kendisini kimi zaman elinde kitapla sevgiliyi hayal ederken, kimi zaman ise mezarlık ziyaretinde ya da gezmeye gittiği korulukta kitap okurken betimler. Üstelik bu metinlerde şairin elinde çoğunlukla Musset'nin kitabı bulunmaktadır. Dolayısıyla, Nigâr Hanım, bazı şiirlerinde Tanzimat yazarlarının romanlarında eleştirdiği “kadın okur” imgesinden yararlanarak dişil bir söylem üretir; böylece şairin Osmanlı modernleşmesinde idealize edilen “kadın tipi”ne bir anlamda başkaldırdığı düşünülebilir. Örneğin, şair *Efsûs*'un birinci kısmında oğlu Münir'le gittiği mezarlık ziyaretinde Musset'nin kitabını okumaya başladığını dile getirir.

Nigâr Hanım'ın “Teevvüh” adlı şiirinde, başlığından da anlaşılacağı üzere, şair Romantizm akımının ızdırap, keder temalarını işler. Âşık bu metinde sevgilinin hasreti yüzünden derin bir üzüntü çekmektedir. Oturduğu yerde gözünün bir noktaya daldığını, ama baktığı yeri gerçekte görmediğini, büyük bir dalgınlık içinde olduğunu ifade eder. Persona, hüznü ruh halinin değişmesi için eline bir kitap almıştır; ama sevgili onu terk ettiği için sürekli onu düşünmekte ve dalgınlıktan önündeki metne dikkatini verememektedir:

*Vesile cûy olarak iktirâb-ı ta'dile
Kitab alır elime, halka imtisâl ederim;
Gözüm kalır ilişik hep nukat-ı temsîle,
Durur dizimde eser, ben seni hayâl ederim (31).*

Recaizâde Mahmut Ekrem de tesadüfî biçimde aynı başlığı taşıyan (Teevvüh) şiirinde sevgiliyi kitap okuyan bir kişi olarak tarif etmiştir. Bu metinde şair, sevgilinin oturduğu ya da uğradığı yerden çok sık geçtiği halde onunla karşılaşamadığından yakınrken bir gece onu görebildiğini ve elini tuttuğunu; ama sevgilinin elini hemen çekmeye çalıştığını anlatır. Daha sonra şair onunla bir türlü

rahatça görüşemediğinden şikâyet ederek bu kez sevgilinin hayalini kurar,
kendisinden ayrıyken neler yaptığını merak eder. Sevgilinin o sırada uykusu kaçtığı
için yatağında kitap okuduğunu hayal eder ve şair onun elinde tuttuğu kitabın yerine
geçmeyi diler. Çünkü şair sevgilinin elindeki kitap olabilse, onun güzelliğini
seyredebilecek hatta belki de sevgili kitabı elinden düşürdüğünde şair de onu ak
alından öpebilecektir:

*Ben olaydım elinde âh o kitâb!
Bana matûf olaydı enzârı,
Seyr edip bir zamân o dîdârı;
Gâlib oldukta sonra çeşmine hâb;
Düşerek yastığa elinden ben;
Bûs edeydim cebîn-i pâkinden! (244)*

Özetlemek gerekirse, Nigâr Hanım’ın şiirleri kendisiyle aynı dönemde şiir
yazmış olan, hatta yakın dostları da sayılabilecek şairlerin metinleriyle karşılaştırmalı
bir biçimde okunduğunda bu şairlerin sevgiliye atfettikleri rolleri Nigâr Hanım’ın
şiirlerinde şairin yüklendiği görülür. Bu da daha önce erkek şairlerin mazmunlarıyla
yazan kadın şairlerle karşılaştırıldığında Nigâr Hanım’ın bir kadın şair olarak
bilinçlendiğini, erkek ağzıyla yazmadığını göstermektedir.

Özetlemek gerekirse, erkek şairlerin sevgiliye yüklediği – Tanzimat dönemi
romanlarında ise olumsuzlanan – yeni rollerden biri olan kitap okuma edimi
yukarıdaki örneklerde “dişil” bir rol olarak ele alındı. Yine o dönemde erkek şairlerin
metinlerine bakıldığında şairin kendisini “oğul”, sevgiliyi ise “anne” olarak
nitelendirdiği görülmektedir. Nigâr Hanım’ın “Tıfl-ı Hayalime” adlı şiirine
bakıldığında ise şairin bu rolleri tersine çevirerek kendisini “anne”, sevgiliyi ise
“çocuk” olarak adlandırdığı keşfedilmektedir. Bu şiirlere daha sonra ayrıntılı biçimde
değinilecektir. Bu metinlerin yazıldığı tarihler toplumsal refahın temeli olarak
sayılan “anne” kimliğinin yeniden tanımlandığı ve idealize edildiği bir döneme denk
geldiğinden, bu anlaşılır bir durumdur.

Osmanlı entelektüelleri tarafından olumlanan “dişillik”, “anne kimliği” çerçevesinde tanımlanmıştır. Osmanlı entelektüelleri “anne kimliği”ni yeniden biçimlendirirken kadınların “ev içi”nde eğitim almaları ve çocukların terbiyesi gibi meselelere yoğunlaşmışlardır. Yine erkekler tarafından rasyonalist bir yaklaşımla tanımlanan “feminenlik” anlayışı öne çıkarıldığından Nigâr Hanım’ın bireysel bir kadın kimliğiyle aşk şiirleri yazabilmesi o dönem için de oldukça zor ve kabul edilemez görünmektedir. Nigâr Hanım’ın aşk şiirlerinde androjen ve örtük bir söylemi tercih etmesi de bu durumun bir göstergesi olarak düşünülebilir. Çünkü daha önce de belirtildiği gibi Tanzimat ve sonrası dönemde Ahmet Mithat Efendi, Ömer Seyfettin gibi yazarların öykülerine bakıldığında kadınların âşık olması, aşk şiirleri okuması tehlikeli bir durum olarak gösterilmektedir. Bunun yanı sıra, feminist okumalarda sıkça dile getirildiği gibi bireysellik erkek egemen sistemin olumladığı, eril bir kavram olduğundan kadınların “dişil” kimliklerini koruyarak bireyselleşebilmeleri mümkün değildir.

Tanzimat romanlarında görüldüğü üzere kadının âşık olmasının, aşk şiirleri yazmasının ve okumasının olumsuzlandığı bir dönemde Nigâr Hanım’ın hayatı boyunca aşk şiirleri yazmış olması cesaret gerektiren bir tercih olarak ele alınmalıdır. Belki de bu nedenle, Nigâr Hanım aşk şiirleri yazarken pek çok kez androjen bir söyleme sığınarak kadın kimliğini gizlemiş, ya da örtük bir biçimde dile getirmiştir. Kimi zaman da manzum hikâye biçiminde kaleme aldığı bazı metinlerde betimlediği aşk hikâyelerini yabancı misafirlerden dinlediğini not düşerek kendisini güvenceye almaya çalışmıştır. İki gencin arasındaki platonik aşkı anlattığı *Safahat-i Kalb*’i ise başlangıçta “Fransızcadan” başlığıyla takdim ederek “sözde çeviri” biçiminde yayımlamıştır. Yazar, romanda mektupları erkeğin ağzından kaleme almasına karşın yine de bu metni başlangıçta kendi ismiyle yayımlamaya cesaret edememiş, “çeviri”

olduğunu iddia ederek yayımlamıştır. Bu nedenle, bu çalışmada Nigâr Hanım'ın şiirlerinde aşkı ve feminenliği ifade edebilmek için ne tür yöntemlere başvurduğu, gelenekten nasıl yararlandığı ve onu nasıl yeniden ürettiği tartışılmaktadır.

Nigâr Hanım'ın şiirlerinde aşkın genellikle benmerkezci ve “kendine dönüşlü” (*self-reflexive*) bir söylemle ifade edildiği görülür. Bu bağlamda bu şiirlerdeki lirik söylem divan şiiri geleneğinin lirik söylemiyle paralellik göstermektedir. Başka bir deyişle, Nigâr bint-i ‘Osman’ın şiirlerinde sevgiliden çok onun âşık üzerindeki etkileri, âşığın duyguları betimlenir. Şiir adeta âşığın kendi ruh halini, duygularını ifade etme, bireyselliğini yansıtmaya aracı halini almıştır.

Nigâr Hanım'ın benmerkezci söylemle yazdığı şiirlerinde hem anlatıcının hem de sevgilinin cinsiyeti belirsizdir, hatta sevgili çoğu zaman hiç var olmamıştır. Şair, kadın-erkek ilişkileri üzerine yazdığı şiirlerde ise âşıktan, anlatıcı konumuna geçer. Hatta bu şiirlerde çoğunlukla eril bir söylemi tercih eder. Örneğin, “Bir Genç Kız ile Ressam Beyninde” adlı şiirinde hem genç kızın hem de ressamın sesleri duyulur. Ressam, genç kızın ilham kaynağı olarak nesneleştirmiştir, genç kız ise ona âşıktır; ama duygularını ona ifade edememektedir. Nigâr Hanım'ın benmerkezci söylemle yazdığı şiirlerinde ise cinsiyetsiz bir âşık tipi çizmesi, yine bir kadın olarak o dönemde aşk şiirleri yazmasının tasvip edilmeyen bir durum olmasından kaynaklanabilir; çünkü Nigâr Hanım artık ne geçmişteki kadın divan şairleri gibi divan şiirinin geleneksel eril söylemi ne de Ekrem, Hâmid ve Sâhir'in şiirlerinde ortaya çıkan modern eril söylemi benimsemektedir.

Nigâr Hanım'ın benmerkezci söylemle yazdığı şiirlerinde cinselliğe rastlamak güçtür. Manzum hikâyelerinde ise cinselliği yaşayan âşıkları konu etmiştir; ama bu metinlerdeki kadın karakterlerin cinselliğe yaklaşımı çok ilginçtir. Örneğin, “Sevda!” adlı şiirde birbirini seven iki gençten söz edilir, iki genç bir gece birlikte

olurlar. Anlatıcı bu noktada devreye girerek kadınlar için en önemli kavramın namus olduğunu dile getirir. İlginç biçimde, genç kız daha sonra bu durumu bir hata olarak değerlendirerek, artık kendi saygınlığının sarsıldığını dile getirir ve delikanlıdan onu öldürmesini ister:

*Her şeyden 'aziz olan o namus
Mahv olduğu dem kız oldu me'yus
Mahfuz-u nişan 'aşkı canda
Zahir olacaktı az zamanda
[...]
'Aşkından ey güzel habîbim
Sen olmuş idin benim hayatım
Sen oldun ba'is-i memâtım
Bir şey diyemem bu bir kazadır
Bî-şübhe ki cilve-yi Hüdâdır
Lakin bu ricamı eyle israf
Bir kurşun ile gel eyle itlaf (53-4).*

Yalnızca bu şiirde değil, diğer manzum hikâyelerinde de Nigâr Hanım'ın kurguladığı karakterler âşık oldukları erkeklerle cinselliği yaşadktan sonra ölürler.

Efsûs'un birinci kısmında yayımlanan "Adada Bir Şeb-i Mehtab" adlı şiirde yine bir aşk hikâyesi anlatılır. Fakat bu kez hikâye birinci tekil kişi ağzından anlatılır. Bu sefer hikâye Kalipso adasında geçmektedir. Bu şiirden yola çıkarak Nigâr Hanım'ın da Hâmid ve Ekrem gibi Eski Yunan edebiyatından etkilendiği sonucuna ulaşılabilir. Daha önce de belirtildiği gibi, Kalipso'nun adası *Odyseia*'da cinselliğin, arzunun özgürce yaşanabildiği bir yerdir. Bu şiirde de benzer biçimde Kalipso'nun adası aynı işlevi görmektedir:

*Güftâra bile medârın olmaz
Hiç terkine iktidarın olmaz
Ne ki heyecan bulunca efkâr
Elbet aranur yanında bir yar. (22)*

Bu metinde de her ne kadar Odysseus'un ismi geçmese de onunla Kalipso arasındaki aşka göndermede bulunulduğu, bir metinlerarasılık ilişkisi kurulduğu açıktır; çünkü hikâye erkeğin ağzından anlatılmaktadır. Metin, *Odyseia*'yla

ilişkilendirildiğinde âşığın sevgiliye ayrılık vaktinin geldiğini, gitmesi gerektiğini söylemesi Odysseus'un tavrıyla paralellik göstermektedir:

*Dutdum elini dedim ki: Ey yâr
Geldi dem-i iftirak naçar
Yarın bu cezireden tebaüd
Bil... Bil ki benimçün oldu labüü (23)*

Metinde, sevgili âşığın adadan ayrılacağını öğrenince çok üzülür. Âşık da çok üzgündür; ama elinden bir şey gelmediğini dile getirir. Metnin sonunda âşık sevgiliyle geçirdiği o geceyi hâlâ unutmadığını ifade eder (24). *Odysseia*'da Odysseus, Kalipso'yu terk eder; bu şiirde âşığın cinsiyetinin erkek olduğu ancak *Odysseia*'yla metinlerarasılık ilişkisi kurulduğunda ileri sürülebilir. Bunun yanı sıra belki sevgilinin elini tutma da toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde eril bir rol olarak düşünülebilir. Nigâr Hanım bu şiirin sonuna ilginç bir dipnot eklemiştir: “Bu manzume ve bunu takib eden bir neşide müteverrim bir Frenk kızının lisanından kendi taleb ve tasviri üzerine söylenmiştir. Birinci manzume bu bedbaht kızın bir gece adada nişanlıyla sûret-i mülakât u veda'ını havidir. Zavallı kız arzusu vechle vâsıl-ı hicle-yi safa olamadan dâhil hafra-yı fena oldu” (25).

Şair, bu metindeki aşk hikâyesinin Avrupalı bir genç kızın başından geçtiğini ve hikâyeyi olduğu gibi onun talep ettiği ve anlattığı biçimde aktardığını dile getirir. Nigâr Hanım, genç kızın nişanlıyla adada geçirdikleri bir geceden sonra ayrıldığını ve veremden öldüğünü dile getirir. Bu dipnotta şairin hikâyeyi Avrupalı bir genç kızdan dinlediğini ve önceki hikâyeye benzer biçimde bu genç kızın da öldüğünü dile getirmesi şairin bu notu bir strateji olarak eklediğini düşündürüyor. Başka bir deyişle, iki şiirde de genç kızların sevgilileriyle fiziksel bir yakınlık tecrübe ettikten sonra ölmeleri ve ikinci metinde şairin hikâyeyi Avrupalı bir genç kızdan dinlediğini dile getirmesi, Nigâr Hanım'ın “kadın kimliği” ile şiir yazdığı için toplumsal baskı hissettiğini düşündürmektedir.

Nigâr Hanım’ın şiirlerinde hep onu terk eden bir sevgiliden, yarım kalan ya da bitmiş aşklardan söz edilir. Şair aşkı sürekli kederle eşleştirmektedir. Keder, aşkı betimlerken vazgeçilmez bir duygu olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, “Hatıra” adlı şiirinde şairin aşk yüzünden yine kederli bir ruh durumu içinde olduğu görünmektedir. Çünkü âşık yine sevgiliden ayrı düşmüştür. Fakat onları ayıran nedenler yine Nigâr Hanım’ın pek çok şiirinde olduğu gibi belirtilmemiştir:

*Senden ayıran düşmen canım olur elbet
Dost ise niçün canıma kasd eyledi güzâr?
Devr olduğu gündün beri senden bu Nigârın
Envai kederle ediyor vaktini imrâr (66).*

Nazan Bekiroğlu, Nigâr Hanım’ın şiirlerinde betimlediği aşk duygusunun Fuzulî’nin şiirlerindeki aşk anlayışıyla benzerlikler gösterdiğini, Nigâr bint-i ‘Osman’ın Fuzulî’den etkilendiğini ileri sürer. Ama Nigâr Hanım’ın şiirlerinde ulaşılamaz bir sevgiliden değil, terk etmiş sevgiliden, bitmiş aşklardan söz edilmektedir. Ayrıca Fuzulî’nin şiirlerindeki platonik aşk tasavvufi motiflerle örülüdür. Başka bir deyişle, Fuzulî’nin şiirlerindeki aşk anlayışı alegorik ve metaforik bir biçimde dile getirilmektedir. Nigâr Hanım, pek çok şiirinde yalnızlıktan ya da hayattan şikâyet ederek Allah’a yakarmaktadır; ama ne bu yakarıları ne de aşka bakışında tasavvufi motiflere rastlanmaktadır. Dolayısıyla, Nigâr Hanım’ın şiirlerindeki aşk anlayışını Fuzulî’yle paralellikler kurarak yorumlamak tutarlı görünmemektedir. “Her Şey Ağlar”da şairin, sevgilinin ona geri dönmesi için Allah’a yakarması Nigâr Hanım’ın şiirlerindeki aşk anlayışının tasavvufî boyutunun olmadığını göstermek için örnek verilebilir.

Nigâr Hanım’ın pek çok şiirinde dertlerine çare olması için Allah’a yakardığı ya da O’nun otoritesine duyduğu saygıyı dile getirdiği görülmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi Wendy Nicholas Greenberg, Lamartine’in şiirlerindeki “persona”nın Tanrı’ya yakarması sebebiyle kendisine güvenen bir kişi yerine daha zayıf, edilgen,

bağımlı bir birey imajı çizdiğini, bu nedenle “feminen” özellikler taşıdığını ileri sürer. Bu bağlamda, Nigâr Hanım’ın şiirlerinde de sıklıkla Allah’a yakaran, ondan çare, umut, ferahlık dileyen bir “persona”nın karşımıza çıkması feminen (dişil) bir özellik olarak ele alınabilir. Çünkü Recaizâde Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmid ve Celal Sâhir’in şiirlerine bakıldığında çok daha güçlü, kendi doğasına ya da karakterine güvenen bir şair portresinin sunulduğu görülür. Zaten önceki bölümde on dokuzuncu yüzyılda erkek şairlerin şiirlerinde Allah’a yakarışın azaldığı, bunu yerine evreni, hatta Tanrı’nın varlığını sorgulayan bir söylemin benimsenmeye başladığı dile getirilmişti.

Celal Sâhir’in, Nigâr Hanım’a yazdığı mektuplardan birinde sağlık durumundan söz ederken o dönemde yaşamış pek çok entelektüele göre ateizme çok daha yakın bir tavır sergilediği anlaşılmaktadır: “Bu günlerde bendeniz biraz mânen nâmîzâcım. Sinirlerim muztarîb. Fakat hamd olsun – bilmem ki kime!?! – vücudca iyiyim” (154). Nigâr Hanım’ın ise daha *Efsus* kitabının birinci kısmının açılışında bile bir münâcâta rastlanmaktadır:

*Etmedim alemde senden gayre ben ‘arz-ı melâl
Derdinin dermânını sen vir Nigâr büyüksün
Ey Allahü’l-halik ey Râb-i Kerim zevâl-celâl* (8)

Yukarıda münâcâttan alıntılanmış dizelere bakılarak Nigâr Hanım’ın şiirlerinde hayatın zorlukları ve sevgilinin kendisini terk edişinden sonra yüzleştiği yalnızlık karşısında kendisini zayıf hisseden ve bu zayıflığı Allah’a yakararak aşmaya çalışan personanın şiire feminen bir üslûp kazandırdığı ileri sürülebilir.

Nigâr Hanım’ın pek çok şiirinde şairin çektiği acılar nedeniyle felekten ya da talihinden şikâyet ettiği görülür. Felekten şikâyet elbette klasik Osmanlı şiirinin en kalıplaşmış temalarından biridir. Fakat o dönemin erkek şairlerinin metinlerine bakıldığında felekten şikâyet temasına rastlanmamaktadır. Ama *Efsûs* kitaplarının

geleneksel şiirle daha çok benzerlikler taşıyan metinler içerdiği unutulmamalıdır. Celal Sâhir 1912 yılında yazdığı aynı mektubunda felekten şu sözlerle bahsetmiştir: “Bana eski şair diyeceksiniz korkusu olmasa bahtımdan ve felekten şikâyet edecektim” (154).

Nigâr bint-i ‘Osman’ın şiirlerinde ve günlüğünde ise “felek”in geleneksel kullanım alanının dışına çıkarılarak, sosyal normların baskısı altında ezilen kadının şikâyetini yansıtabildiği, tepkisini gösterebildiği bir motife dönüştüğü açıktır. Ama Nigâr Hanım’ın bazı şiirlerinde feleği gazellerdeki gibi geleneksel biçimde de kullandığı görülür. Örneğin, “Aceb Niçün?” adlı şiirde şair sürekli kederli bir ruh hali içinde bulunduğundan yakınlık bu durumun kendisinde bir alışkanlık hâline geldiğini; fakat neden kendisini böyle hissettiğini anlayamadığını dile getirir:

*Neden mutadım oldu nâle vü zâr
Niçün oldum canımdan böyle bî-zâr?
Neden bu hakdan da böyle insan
‘Aceb gamdan gama olmakda dûcâr?’ (67)*

Aslında burada şair kederli ruh halinin sebebini bilmemezlikten gelmektedir. Çünkü şiirin son iki dizesinde şairin derdinin yine sevgiliyle ayrı düşmelerinden kaynaklandığı ortaya çıkar ve şair geleneksel divan şairleri gibi sevgiliye kavuşamadığı için feleği kabahatli bularak, feleğin onları neden ayrı düşürdüğünü anlayamadığını dile getirmektedir: “Niçün bilmem beni bu baht-ı dûnum/ Nigâr etmez karin vasl-ı dildâr?” (67)

Bu şiirde feleğin kullanılış biçimi başlangıçta son derece gelenekleşmiş ya da klişeleşmiş görülebilir. Şiirde androjen bir söylemin kullanılması da okuru böyle bir değerlendirmede bulunmaya yönlendirebilir. Ama son dizede şairin tecrit sanatıyla adını dile getirmesiyle gerçek kimliği ortaya çıkmış olur. Dolayısıyla, tecrit sanatı bu metinde şairin kadın olarak kimliğini ortaya çıkarmaktadır. Başka bir deyişle, şair tecrit sanatını kullanırken lakap yerine gerçek adını tercih ederek bir kadın olarak

felekten şikâyet ettiğini dile getirir. Zaten Nigâr Hanım, gerçek ismiyle şiir yazar nadir şair kadınlardan biridir.

Divan şairleri sevgiliye ya da istedikleri mevkiye ulaşamamaktan, zamandan ve yaşam koşullarından şikâyetçi olduklarında kaza ve kadere tepki göstermelerinin günah olduğuna inandıkları için kabahati feleğe bulurlardı. Nigâr Hanım'da ise “felekten şikâyet etmek” artık bu klişenin tercih edilmediği bir dönemde “dişil” bir özellik olarak düşünülebilir. Çünkü günlüklerinde eşi İhsan Bey’le evlenmiş olmasını kaderle ilişkilendirmiştir. Şairin kurduğu bu nedensellik ilişkisi son derece anlamlıdır; çünkü geleneksel toplumlarda kadınların hayatlarını, kaderlerini belirleyen kurum evliliklerdir: “Babam daha çocuk yaşında bir kızın evlendirilmesi aleyhinde bulunduğundan ilkin bu teklifi kabul etmediyse de, İhsan Bey’in ailesi talebinde ısrar ettiğinden, ve daha doğrusu, kaderi tedbir hiçbir zaman değiştiremediğinden, Mehmet İhsan Bey’le 1874’de nikâhım kıyıldı ve 1875’de düğünüm yapıldı” (16). Nigâr Hanım’ın şiirlerinde kader kavramı baht, talih ve felek kelimeleriyle ifade edilmiştir.

Yarım kalmış ya da sona ermiş aşk, yalnızlık, ızdırap temaları ve terk edilmiş âşık imajı Nigâr Hanım’ın neredeyse bütün şiir kitaplarının ana konusudur. Şairin ısrarcı bir biçimde tüm şiir kitaplarında bu temalar üzerine şiirler kaleme almış olması eserinde otobiyografik izler olduğunu hissettirmektedir. Zaten şairin aşk şiirlerinde duygularını örtük bir söylemle ifade etmesi ve sevgilinin yokluğu da bu savı güçlendirmektedir. Elbette bu dönemin erkek şairlerinin de bu temaları yok saydıkları ya da tercih etmedikleri söylenemez; fakat örneğin Celal Sâhir’in şiirlerine bakıldığında çok daha erotik bir aşk söylemiyle yazılmış metinlere de rastlanmaktadır. Sâhir’in aşağıdaki şiirinde sevgilinin görünüşü oldukça grafik bir biçimde tasvir edilmiştir:

*Uyuyorsun; dudakların ince
Bir tebessümle süslü bir gonca
Kalbin bir teneffüs-i nermi,
Seni kıskanmayan beyâz gömlek,
Çözülüp düğmesi, biraz düşerek
Açılan sîne-i münevverin,
Titreyip, rûh-ı aşkımı mahmûm
Bir der-âgûşa eyliyor da'vet (Karaca 1993: 203).*

Nigâr Hanım'ın şiirlerinde ve nesir metinlerinde ise aşk genellikle cinsellikten uzak bir biçimde işlenmiş, manevi ya da ruhani bir kavram olarak tanımlanmıştır. Böyle bir aşk tanımının tercih edilmesinde şairin yine bir kadın olarak, kadın kimliğiyle aşkı anlatmasının zorluğunun da etkili olduğu düşünülebilir. Çünkü *Efsûs*'un yayımlanan ilk kısmının önsözünde Nigâr Hanım kitaptaki tüm şiirleri doğasında hissettiği sevdanın şevkiyle, diğer bir deyişle kendi sesiyle yazdığını dile getirir ve bu sevdayı şöyle tanımlar: “Gönlümdeki şevk-i sevdâyı his-i ‘aşkı nasıl inkâr edeyim? Ancak şunu ihtar ederim ki bu ‘aşk u sevda evvela vatanıma yani güneşine baharına kanamadığım mehtabına şefkatine doyamadığım – semasına deryasına hayran kaldığım şu memlekete saniyen ba’is vücudum valideynimle semerât-ı ömrüm olan evladıma münhasırdır” (5). Halbuki gerek *Efsûs*'un birinci kısmındaki şiirlere ve gerek diğer kitaplarındaki şiirlere bakıldığında şairin dile getirdiği sevginin sıklıkla vatanla ya da çocuklarıyla ilgisinin olmadığı, dünyevi ve romantik bir aşkı anlattığı görülür. Başka bir deyişle, *Efsûs*'un birinci kısmının önsözünde şairin sevdâyı vatan ve çocuk sevgisini kastettiğini dile getirmesi toplumsal baskıyı önlemek amacıyla sergilediği bir tavır olarak düşünülebilir. On dokuzuncu yüzyılda kadınlarla ilgili yapılan reformlarda aslında odak noktası annelerdir. Ama “anne kimliği” Nigâr Hanım'ın şiirsel düzlemde bir kadın olarak aşkı anlatabilmesini meşrulaştıran bir kimliğe dönüşmüştür.

Nigâr Hanım'ın pek çok şiirinde “persona” sevgiliye duyduğu aşkı ifade ederken sık sık onun ruhunu özlediğini, ruhunun yanında olmasını hayal ettiğini dile

getirir. Şairin özlediği sevgilinin ruhudur ve ruhunu da göremediği için bahsettiği sevgili artık bir hayaldir. Fakat Nigâr Hanım’ın kimi şiirinde betimlenen bu ruhani aşk temasının örtük biçimde cinsel bir aşk söylemi ürettiğine de rastlanmaktadır. *Aks-i Seda*’nın açılış şiiri olan “Tıfl-ı Hayalime” adlı şiirde şair sevgiliye duyduğu aşkın ruhunda ve bedeninde hissettirdiklerini şu dizelerle dile getirmiştir:

*Bir his-i lâtif etmede kim kalbimi imlâ
Tüyler ile okşar gibi her uzvumu gûyâ,
Bir tatlı harâretle beni etmede sekrân
Hep şûh fikirler ediyor beynimi işgal,
Hep pembe bütün kalbimi leb-rîz eden âmâl!
Ruhumla temas eyleyerek ruh-u nezîhin.
Her sevdâ bana ‘arz ediyor vech-i vecîhin. (5).*

Şair, tatlı bir duygu yüreğini doldurduğu için her uzvunun onun etkisiyle adeta tüylerle okşandığını hissetmekte ve bu tatlı hararetin kendisini sarhoş ettiğini dile getirmektedir. Zihnini pembe hayallerle şuh fikirler meşgul etmektedir. Bu durum, âşıkın ruhunun sevgilinin ruhuyla kurduğu temastan kaynaklanmaktadır.

Bu metinde persona aşkla ilgili duygularını son derece erotik ve fiziksel bir söylemle dile getirmiştir. Ama bu kıtanın sonlarına doğru “ruhumla temas eyleyerek ruh-ı nezîhin” diyerek şair aslında o fiziksel hislerin yalnızca arzudan ibaret olduğunu, sevgilinin ruhunu düşlerken o hislere kapıldığını dile getirir. Zaten şiirin başlığı da şairin bütün duygularının aslında bir hayalden, hayalî bir sevgiliden kaynaklandığını vurgulamaktadır. Başka bir deyişle şiirdeki erotik aşk söylemi aslında yaşanamayan bir arzuyu betimlediğinden buradaki lirik söylemi yine “feminen” bir söylem olarak ele almak mümkündür. Bu şiir bu bağlamda bir kadının yaşayamadığı, ertelediği bir arzuya ilişkin duygularının dışavurumu olarak okunabilir. Fakat şair bu erotik aşk söylemini ruhanî bir durummuş gibi dile getirerek onu örtük bir üslûpla ifade etmeye çabalamaktadır. Şiirin ikinci bölümünde ise şairin

erotik arzularının örtük ve meşru' bir söylemle dile getirilmesi için bir başka teknikten yararlanılmıştır:

*Ma'sûmuna merbût nasıl mâder olursa,
Her hissi nasıl şefkat u rahm-âver olursa,
İşte bu gönül öyle senin üstüne titrer;
Her lahza emanet ederim savn-ı Hudâ'ya.
Müstakbel u mâhiyyetimi şimdi fedâyâ
Ben hazırım, ey ma-bi'l-umûm (?), yoluna hep
Ey tıfl hayâlim benim, ey cism-i mezheb! (5-6)*

Şiirin ikinci bölümünde “persona” kendisini anne, sevgiliyi ise çocuğu olarak konumlandırır. Âşıkın sevgisi bir annenin çocuğuna duyduğu şefkat, ilgi ve acımayla karışık sevgiye benzetilmektedir. Persona, sevgiliye bir annenin çocuğunun üstüne titremesine benzeyen bir yakınlık gösterdiğini dile getirir. Kendisini o küçük hayal için feda etmeye her zaman hazırdır. Şair nasıl kendisi anne şefkatiyle sevgisini gösteriyorsa, sevgiliden de bir çocuk gibi bütün emellerini onda bulmasını ister:

*Düştüm sana bir mâder-i müşfik gibi, sen de
Ma'sûm gibi bul bütün âmâlini bende (7).*

Böylece, şair başlangıçta hayal ettiği erotik arzuları ruhanî bir sevginin ürünü olarak dile getirdikten sonra âşık-sevgili ilişkisini de anne-çocuk ilişkisiyle kurgulayarak okurlar için meşru' ya da kabul edilebilir bir hâle getirmiştir. Çünkü daha önce de belirtildiği gibi bu dönemde “annelik” reformların odak noktası haline gelirken, şiirin de konusu haline gelmiştir. Bu mesele önceki bölümde Hâmîd, Ekrem ve Sâhir'in şiirlerindeki “feminen” doğa anlayışı aracılığıyla tartışılmıştı.

Recaizâde Mahmut Ekrem, üç şair arasında Nigâr Hanım'la en yakın dostluğu kurmuş şairdir. Aralarında öylesinde bir entelektüel dostluk kurulmuştur ki Nigâr Hanım kimi zaman Recaizâde Mahmut Ekrem'in şiirlerine nazireler yazmıştır. Ekrem'in “İftirâk” adlı şiirinde Nigâr Hanım'ın şiiriyle benzer biçimde âşık-sevgili ilişkisi yine anne-çocuk ilişkisine benzetilerek ifade edilmiştir. Şair, sevgili onu terk ettiği ya da ondan ayrı düştüğü için yakınmaktadır. Şaire göre sevgili, onu ne kadar

sevdiğine inanmadığı için kendisinden ayrılmıştır. Bu nedenle persona şiirde ona hissettiği aşkın ne kadar güçlü olduğunu göstermek için çeşitli benzetmelere başvurur. Sevgiliyi önce gülzâra kendisini de kuşlara benzetir. Sevgiliye duyduğu seveda ise mehtaba benzemektedir. Bir başka beyitte ise sevgiliyi anneye kendisini ise ona özlem duyan çocuğuna benzetir:

*Bir mâdere tıflın iştiyâkı,
Eylerdi beni sana mülâkî (252).*

İki şiirde âşık-sevgili ilişkisinin anne-çocuk ilişkisine benzetilmesi açısından bir metinlerarasılık ilişkisinin bulunduğu açıktır. Ama Ekrem'in kurguladığı âşık-sevgili ilişkisinde roller tersine çevrilmiştir. Çünkü "Tıfl-ı Hayalime" şiirinde şair kendisini anneye, sevgiliyi ise çocuğuna benzetirken, "İftirâk"ta âşık kendisini çocuğa sevgiliyi ise özlem duyduğu anneye benzetmiştir. Başka bir deyişle, iki şiirde âşık-sevgili ilişkisinde kurgulanan anne-çocuk rollerinin tam tersi biçimde konumlandırılması Nigâr Hanım'ın söyleminin "dişil", Ekrem'in ise "eril" olduğunu göstermektedir.

Şiir ve nesir türlerinde aşk ilişkisinin kurgulanışı, âşık ve sevgiliye yüklenen roller ve aşk söylemi postmodern edebiyat eleştirisinin araştırma konuları arasındadır; çünkü aşk ilişkisi aynı zamanda bir tür iktidar ilişkisidir. Roland Barthes, *Bir Aşk Söyleminden Parçalar* adlı kitabında heteroseksüel aşk söyleminin kişiler arasında hiyerarşik bir yapı kurduğunu dile getirir. Heteroseksüel aşk söyleminde âşık metnin öznesi, yani erkektir; kadın ise sevgili yani metnin ve âşığın "nesne"sidir. Dolayısıyla, kadın "nesne" olarak konumlandırıldığından "öteki", erkek ise âşık rolünü üstlenmesi nedeniyle "özne" olarak konumlandırıldığı için "kendi"yi temsil etmektedir. Başka bir deyişle, heteroseksüel aşk ilişkisi ikili karşıtlıklar üzerine örülmüştür, bu bağlamda edebiyat metinlerinde kadın'ı her zaman erkeğe

bağımlı, edilgen kılan bir söylem üretilmiştir. Ama öte yandan âşık da her zaman sevgiliye ulaşmaya çalışmakta, onun güzelliği altında ezilmektedir.

Bu iki şiirde de heteroseksüel aşk söyleminin üretildiği görülmektedir. Fakat Nigâr bint-i ‘Osman’ın şiirinde şairin kendisini anneye, sevgiliyi ise çocuğa benzetmesi hiyerarşinin tersyüz edilmesine neden olmaktadır. Çünkü anne-çocuk ilişkisi de hiyerarşik bir ilişkidir ve anne ebeveyn olduğu için otorite bağlamında çocuğun üzerinde yetki hakkına sahiptir. Divan şiirinin âşık-sevgili ilişkisinde âşık her zaman hiyerarşide sevgilinin altındadır, otoritenin sahibi sevgilidir. Halbuki “Tıfl-ı Hayalime”de âşık anne rolünü üstlendiği için hiyerarşide otorite bakımından sevgilinin üstünde konumlandırılmıştır. Dolayısıyla, burada anne-çocuk ilişkisinin metaforik biçimde kullanılması hem heteroseksüel aşk ilişkisinin tersyüz edilmesi hem de feminen bir söylemin üretilmesini sağlamıştır. Özetlemek gerekirse, Nigâr Hanım’ın bu şiirde personayı anneye benzetmesi kadın kimliğini dile getirme, bir bilinçlenme göstergesi olarak ele alınabilir.

Nigâr Hanım’ın şiirlerinde yalnızlık da çok sık karşımıza çıkan temalardan biridir. Şair Nigâr’ın şiirlerinde yalnızlık kimi zaman Romantizm akımının ürettiği yüce ve sıra dışı bir varlık olarak şairin tek başınlığı tanımına benzer biçimde, kimi zaman da toplumsal hayattan dışlanmış bir bireyin yalnızlığı olarak ele alınmıştır. Nigâr Hanım’ın “İbtida’î ‘Aşk” adlı şiirinde şair bir gece mehtabı seyrederken ruhunda bir farklılık hissettiğini dile getirir. Ruh durumunda hissettiği, onu diğer insanlardan ayıran bu değişimin sebebi aşk ızdırabıdır. Şair sevme duygusunun Allah tarafından yaratılışına yerleştirildiğini ileri sürerek öznesini yüceltir. Hatta öyle ki aynı gece bunları düşünürken bir ses işitir, o ses aşk ızdırabının onun tabiatında bulunduğunu dile getirir. Şair farkında olmadan doğası gereği “aşka intisab” ettiğini

anlamıştır. Burada aşk ızdırabı aynı zamanda şairliğin bir ön koşulu olarak sunulmuştur:

*Ol nidâyı gûş-ı cânımla işitdim ol zaman
Gör didi nezdinde vardır bir hayâl-i şu 'le-tâb
[...]
Ey Nigâr Allah hâlik etmiş seni sevmek için
Eyledin hiç bilmeden sen 'aşka intisâb (18)*

“Ye’is Muhabbet” adlı şiirinde ise yalnızlık teması önceki şiirde görüldüğünden tam tersi biçimde dışlanmışlık gibi olumsuz çağrışımlarla işlenmiştir. Nigâr Hanım, bu şiirinde yalnızlığı ifade etmek için “ıgtirab” ve “vahdet-gâh” sözcüklerini tercih etmiştir. *Redhouse*’ta “ıgtirab” sözcüğünün anlamı “yabancı bir yerde olmak” biçiminde verilmiştir. Aynı sözlükte “vahdet-gâh” sözcüğü ise “kişinin yalnız/tek başına kalabileceği ıssız alan” olarak açıklanmıştır. Dolayısıyla, Nigâr Hanım’ın bu şiirinde yalnızlığı tanımlarken yararlandığı iki sözcük yalnızlıkla beraberinde yabancılaşma ve dışlanma temalarını da beraberinde getirmektedir. “Ye’is Muhabbet”te şair gönlünün gam ve dertlerle dolduğunu, bu dönemde çevresine yabancılaştığını dile getirir. Dışarıdan bakıldığında yüzü gülüyormuş gibi görünse de yüreği haraptır. Alnına bakan onun sakin göründüğünü düşünse de, içinde hissettiği keder tarifsizdir. Bu yalnızlığı içerisinde gönlü ızdırapların yarattığı karmaşayla boğuşmaktadır. Şair içinde bulunduğu ruh durumunu ifade ettikten sonra hissettiği dışlanmışlık duygusunu şu dizelerle ifade etmiştir:

*Dünyada meşrebimce mahal bulmamaklığım
Zulm-i adem-i diyâr yine bir incizâbdır
[...]
Allahdır cihânda benim iltica-gâhım,
Tekdir o çünkü dâfi’-i derd u ‘azâbdır (19)*

Şair, dünyada, yaşadığı çevrede kendi karakterine uygun, kendisini olduğu gibi kabul edebilecek bir yer bulamamaktan şikâyetçidir. Bu nedenle yalnızca Allah’a sığınabileceğine inanmaktadır; çünkü o bütün dertleri ve azabları

kovabilecek tek güçtür. Ama şairin tek sığınabileceği güç olarak Allah'ı görmesi bu şiirin tasavvufi bir içeriğe sahip olduğunu düşündürmemelidir. Çünkü burada Allah'a ulaşma isteği “vahdet-i vücût”la gerekçelendirilmemiştir. Bunun yanı sıra buradaki ızdırıp aşktan ya da ulaşılamayan sevgiliden kaynaklanmamaktadır. Şair dünyada kendisini dışlanmış, itilmiş hissetmektedir, öyle ki dertleşebileceği, derdini dinleyecek kimsesi yoktur. Böylece şair, o dönemin popüler temalarından biri olan yalnızlığı “dişil” bir söylemle yeniden üretmiştir. “İğbirâr” şiirinin son iki dizesinde ise şair yine yalnızlıktan, terk edilmişliğinden şikâyet ederek, dertlerinden ancak ölümle uzaklaşabileceğini dile getirir:

*Şimdengerü halâsıma tedbir eğer Nigâr
Bî-şübhe ki cihânda benim var ise, memât (21)*

Burada da şair Allah'a ulaşmak hevesiyle değil, dertlerinden kurtulmak için ölümü kurtuluş olarak seçtiğini ifade etmektedir. Ama şiirde şairin dertlerinin, kederli ruh halinin gerekçeleri belirtilmemiştir. Bu şiirde ızdırıp teması geneksel biçimde aşkla ilişkilendirilerek dile getirilmediği için bu durum araştırmacıyı otobiyografik bir okumaya yönlendirmektedir.

Nigâr Hanım'ın *Efsûs*'un birinci kısmında gazel formunda yazdığı şiirler bulunmaktadır. Daha önce de söz edildiği gibi şair Nigâr, gelenekten gazel şiirinin benmerkezci söylemini devralmıştır; ama aşk söyleminin gazel şiirinin platonik aşk anlayışından ayrıldığı görülmektedir. Çünkü şair ulaşılamayan bir sevgiliden söz etmemektedir. Başta kendisini etkilemiş, muhabbetini göstermiş; ama daha sonra ihmal etmiş, uzaklaşmış bir sevgili tipi betimlemektedir. Hatta *Efsûs*'un ikinci kısmında bu sevgiliden geriye yalnızca hayalin kaldığı, şairin kimi zaman o hayâlde konuştuğu görülür. Ama bu kitaptaki şiirlerde şair sevgiliyle daha önce yaşadıkları hakkında bilgi vermez. “Kendi Kendime Bir Söyleniş” adlı şiirinde şair yine özlem duyduğu, sona ermiş bir aşktan söz eder. Sevgiliyle geçirdiği zamanları hatırlayarak

onun kendisini terk ettikten sonra nerede, ne yaptığını, nasıl eğlendiğini merak ettiğini dile getirir. Kendisi ise elinde kalemi kâğıdı, iki göz iki çeşme ağlayarak üzüntüsünü ifade eder. Hatta bu acıya dayanamadığı için Allah'tan canını almasını istemektedir; çünkü aklında hâlâ sevgilinin hayali vardır:

*Bir elde kalem birinde kırtas
Yazdıkca olur dü-çeşmi giryan...!
Yok yok o güler de eğlenir de
Ancak beni ağlatır bu hicran
[...]
Pîş-i nazarımda her seher-gâh
Var ise gezen: Hayalin ey mah
Var ise odur o yâr-ı müşfik (33-4)*

Yine *Efsûs*'un ikinci kısmındaki “Teşrini Evvelde Bir Gece” adlı şiirinde ise anlatıcı sevgilinin hasreti yüzünden üzüntü çekerek ağladığı bir gece, sevgilinin hânesini ziyarete geldiğinden söz eder. Bu ziyaret sırasında anlatıcı, sevgilinin de kendisi gibi ayrılık nedeniyle kederli olduğunu anlar, sevgilinin gülümseyen yüzü ise yüreğine ferahlık verir. Fakat daha sonra anlar ki sevgilinin ziyareti gerçek değil, kendi hayalinden ibarettir:

*Tedric ile eyledi tebaüid ben nezdime eyledikce davet
Pîş-i nazarımdan oldu ga'ib hiç eylemekden cevab ita
Çeşmânımı yumdum ol dakika oluyor yine nümayan
Ahvâlimi eyleyen âh bildim ki imiş hayal-i canan (37-8)*

Bu şiir, bir kadın olarak şairin sevgiliyi yalnızca bir hayal olarak anlatabildiğini göstermesi açısından değil, yine şairin âşık olarak dışıl bir rol yüklendiğini göstermesi açısından da önemlidir. Başka bir deyişle, gazellerde sevgilinin hânesine, ya da dolaştığı mekânlara giden, onu takip eden âşıktır. Bu şiirde ise şair, sevgilinin hasreti yüzünden çektiği dayanılmaz acıları ifade etse de kendisinin gitmesi yerine, sevgilinin onu ziyaret etmesini hayal etmektedir.

Aks-i Seda'daki "Bilmem Neredesin?" adlı şiirde anlatıcı bu kez sevgilinin kendisini gerçekten ziyaret ettiğini; ama daha sonra bir daha uğramadığını, arayıp sormadığını dile getirerek şikâyet etmektedir:

*Bir gün ki benim semtime düşmüş idi râhın
Gördüm bana çeşmin mütemâyil, seni sevdim;
Bir lahza-yı 'ulvi idi ol dem ki nigâhın
Etdin de nigâhımla tekabül, seni sevdim.
Ama yine oldun o zamanda beri pinhân;
Bir kere daha vechini yok görmeğe imkân (101).*

Aks-i Seda'da şair *Efsûs*'tan farklı olarak sevdiği kişiyle birlikte geçirdiği güzel anları hatırlar ve onun geri dönmesini beklediğini dile getirir. "Seninle Birlikte" adlı şiirinde sevgiliye duyduğu özlemini Avrupa edebiyatında da pek çok lirik şiirde tercih edilen meşhur bahar/kış zıtlığıyla dile getirir. Bahar mevsiminde sevgiliyle doğada gezdiklerini, birlikte romantik dakikalar geçirdiklerini ifade eder. Daha sonra şair yapraklarla birlikte ruhunun da sarardığını ama sevgilinin hâlâ yanında olduğunu, yine köyde birlikte vakit geçirdiklerini belirterek mutluluğunu dile getirir. Fakat kış geldiğinde sevgili gitmiş, o güzel günler geçmişte kalmıştır; ama şair hâlâ o günleri anarak sevgilinin dönüşünü beklemektedir:

*Bugün hüviyetimiz yâd-ı zemherîr ile zâr,
Bahârı yâd ederek, gel seninle, gel güzelim,
Kulûbu eyleyelim gaşy arzû-yı mesarr;
Gelince mevsim gel, sevdiğim, yine gezelim (20).*

Nigâr Hanım'ın *Aks-i Seda* kitabındaki şiirler genellikle sevgiliye özlem, onunla geçirilen günlerin yâd edilmesine odaklanmıştır. Nigâr Hanım, sevgiliyi hatırlama teması üzerine kurulu şiirler yazarken Alfred de Musset'den etkilenmiştir. Musset'nin "Rappelle-toi" (Beni Hatırla) adlı şiiri yalnız Nigâr Hanım'ı değil, Tanzimat sonrası dönemin pek çok şairini etkilemiştir. Hatta Nigâr Hanım bu şiiri ilk kez nesir biçiminde çevirdiğinde Recaiâde Mahmut Ekrem ona bir nazire yazmıştır. Musset ve Alphonse de Lamartine, Nigâr Hanım'ın en çok etkilendiği şairlerdir.

Nigâr Hanım, Musset’ye duyduğu sevgi ve hayranlığı yalnızca günlüğünde değil yazılarında da ifade etmiştir. *Efsûs*’un birinci kısmında bir gün oğlu Münir’le gittiği mezarlıkta Musset’nin “Rappelle-Toi” şiirini tekrar okur ve “Unutma Beni Sevdiceğim” isimli bir nazire yazdığını anlatır. Musset’nin bu şiiri Nigâr Hanım’ın şiirlerinde dişil bir söylem araştırılırken dikkate alınması gereken bir metindir. Çünkü Musset, bu şiiri bir kadının ağzından yazmıştır. Greenberg, şairlerin karşı cinsin ağzından yazdıkları metinlerin söyleminin androjen sayılabileceğini, bunların eril söylemi sarsan metinler olduklarını dile getirir. Benzer biçimde, Nigâr Hanım’ın Lamartine’in şiirlerinden etkilenmesi de önemli bir ayrıntıdır; çünkü Greenberg’in ortaya koyduğu gibi Lamartine toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde “dişil” söylemle yazan şairlerden biridir.

“Rappelle-Toi”nın başında sevgiliye seslenen kişinin cinsiyeti anlaşılmaz. Seslenen kişi sürekli sevgiliden onu hatırlamasını istemektedir. Örneğin, sevgili ormanın sesini dinlemelidir; çünkü orman da ona “hatırla” diye fısıldamaktadır. Şiirin sonlarında ise sevgiliye seslenen âşık, sevgiliye kendisini hatırlamasını öğütler; çünkü o hatırladığı vakit âşık ölmüş olacaktır. Mezarının üstünde yavaş yavaş açan yalnız çiçeği gördüğünde sevgili onu hatırlamalıdır. Âşık artık onu göremeyecektir; ama onun ruhu sadık bir kız kardeş gibi sevgilinin yanına gidecektir. Bu son dizelerde âşığın ruhunu sadık bir kız kardeşe benzetmesi şiirin bir kadının ağzından dile getirildiğini düşündürmektedir. Bunun yanı sıra, âşığın kendisini doğanın bir parçası olarak görmesi, ormanın ve gecenin bile sevgiliye onun ismini hatırlatması feminen bir söylem olarak görülmektedir; çünkü ikili karşıtlıklarda doğa ve gece “kadın” ve “öteki”nin altında gruplandırılan kavramlardır. Ayrıca âşık, sevgilinin onu hatırlamasını beklerken kendisi durağan, sabit bir rol yüklenmiştir. Âşığın aşk söyleminde sabit bir rol yüklenmesini de dişillik olarak görmek mümkün. Nigâr

Hanım'ın da özellikle *Aks-i Sedâ* şiirlerinde hatırlama teması aracılığıyla edilgen bir rol yüklendiği görünmektedir. Ayrıca "Rappele-Toi"da ızdırıp ve aşkın bir kadının ağzından dile getirilmesi Nigâr Hanım'ın bu metinle bir kadın olarak empati kurmasını sağlamış olabilir.

Nigâr Hanım'ın, "Rappele-Toi" etkisiyle *Aks-i Seda*'da yazmış olduğu "Hatırında mı?" adlı şiirde şair sevdiği kişiye seslenerek 4 Nisan tarihini hâlâ hatırlayıp hatırlamadığını sorar. Sevgili ona ilişkilerinin sürdüğü sırada o tarihi aklında tuttuğunu, unutmayacağını ifade eder; ama şiirin sonlarında sevgilinin yine onu terk ettiği anlaşılır. Şair, sevgili onu terk ettiği için ızdırıp duymaktadır; ama yine de edilgen bir rolde onu beklemeyi sürdürmektedir. Başka bir deyişle, burada şair özne ızdırabını, aşk acısını zayıf, duygusal, edilgen bir dille ifade ederek "dişil" bir söylem üretmiştir. Bu şiirde âşık, sevgiliyle birlikte sahilde, kumların üzerinde gezindiklerini, denizi seyrettiklerini dile getirir. Ama her ikisinin de cinsiyeti belirsizdir. Yalnızca şiirin başlangıcında âşık sessiz ve düşünceli olarak betimlenirken, sevgili ise onun aklındaki endişelere cevap vermektedir. Bu nedenle âşık sessiz konumda bulunduğu için de metinde dişil bir söylemin üretildiği düşünülebilir:

*Sevgilim, hâtırında mı hâlâ
O tenezzühle, âh, o 4 Nisan?
"Bunun ben hafızamda kaydettim."
Diye, ta'zîz ile bu tarihi
Beni gaşy-i meserret eylerdin. (24)*

B. Otobiyografik İzler: Deneyimin “Dişil Söylem” Oluşumuna Katkıları

1990’larda yayımlanan feminist edebiyat eleştirilerinde kadınların yazdıkları otobiyografilerin kadın araştırmalarının konusu haline geldiği görülür. Bu tür çalışmalarda kadın otobiyografileri “özne”nin kurgulanışı ve söylem çözümlemesi açısından incelenerek bu metinlerin erkek otobiyografilerine kıyasla ne tür farklılıklar gösterdiği tartışılmıştır. Feminist eleştiride kadınların edebiyat ürünü verirken kendi deneyimlerinden yola çıktıkları, hatta kimi zaman doğrudan doğruya kendi deneyimlerini yazdıkları dile getirilmiştir. “Deneyimi yazmak” feminen söylem üretiminin ön koşullarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır; çünkü bir kadının yazacağı deneyimler her zaman bir erkeğin deneyimlerinden farklı olacaktır.

Daha önce Nazan Bekiroğlu’nun da belirtmiş olduğu gibi Nigâr Hanım’ın şiirleri yaşamından pek çok izler taşımaktadır; öyle ki Bekiroğlu bu özelliği “yaşanmışın şiirselleştirilmesi” olarak tanımlamıştır. On dokuzuncu yüzyılda kadınların deneyimleri, erkeklerin deneyimlerinden farklı olarak “özel alan”a, “ev içi”ne aittir. Nigâr Hanım’ın da bazı şiirlerinde okura “özel alan”dan seslendiği görülür. “Her Şey Ağlar” bu savı desteklemek için örnek gösterilebilir. Metinde, şairin içinde bulunduğu umutsuz ve kederli ruh halinin sebebi sevgilinin onu terk etmiş olmasıdır. Şair sevgilinin ona lütuf etmesini, payına tekrar yüz sürmesine izin vermesini rica etmektedir:

*Benim ahvalime her dem ki olsa aşına ağlar
Aman Allah için ey şuh lutfun bî-derig ile eyle
Nigâr’ın payına yüz sürmeği eyler rica ağlar (67)*

Bu şiirde her ne kadar şair sevgiliye divan şiirinin hükümdar aşkı söylemini hatırlatan “payına yüz sürmek” gibi ifadelerle hitap etse de bu şiirde “feminen” bir söylemle yazıldığını düşündürecek ipuçları da bulunmaktadır. Örneğin, şair sevgiliye

“ev içi”nden seslenmektedir. Başka bir deyişle, bu şiirde âşkın mekânı “ev içi” olması nedeniyle “özel alan”dır.

Geleneksel toplumlarda kadının bulunduğu alan, domestik rollerini gerçekleştirdiği “ev içi” olması nedeniyle “özel alan” olarak karşımıza çıkar. Kamusal alanda “görünür” olabilen ise erkeklerdir. Bunun yanı sıra, bu şiirde şair kendisini o kadar dışlanmış hissetmektedir ki derdinden yalnızca gökyüzü ve eşyalar anlamaktadır. Şairin “ev içi”nde kendisini dışlanmış ve yalnız hissetme duygusu, Romantik şiirin şair imajından çok geleneksel toplumlarda özel alana itilmiş kadınların dışlanmışlığıyla benzerlik taşımaktadır.

Nigâr Hanım’ın yaşadığı yüzyıl kadınların sosyal konum edinmeye başlamaları açısından bir kırılma noktasıdır. Çünkü kadınların domestik rolleri yeniden tanımlanırken eğitim almaları ve çalışmaları gibi meseleler ilk kez tartışılmaya başlamıştır. Fakat bütün bu tartışmalar içerisinde kadının cinselliği, kadın-erkek ilişkileri gibi konular tabu olarak görülmeye devam etmiştir. Dolayısıyla, Nigâr Hanım’ın yazdığı şiirlerde bir kadın şair olarak yalnızlığını, dışlanmışlığını sıklıkla ifade etmesi o kırılma dönemindeki arada kalmışlığının yansıması olarak yorumlanabilir. Çünkü modernleşme döneminde kadınlara toplumsal hayatta “annelik”, “şairlik”, “yazarlık” kimlikleriyle “görünür” olma olanağı tanınmaktaydı; ama bu olanak kadınların ancak yine erkek entelektüellerinin belirlediği sınırlar dâhilinde kalmalarıyla mümkündü.

Bir kadın şairin Abdülhak Hâmid ya da Celal Sâhir gibi aşkı, cinselliği açık, doğrudan bir söylemle ifade edebilmesi o dönemin toplumsal koşullarında mümkün değildi. Başka bir deyişle, bu dönemdeki kadın şairler ve yazarların pek çok ikilik arasında sıkıştıkları ve bu ikilikler arasında yazmaya, ürün vermeye çalıştıkları açıktır. Osmanlı entelektüelleri tarafından iyi eğitilmiş, iyi bir anne olarak tanıtılan,

örnek gösterilen Nigâr Hanım'ın yazdığı aşk şiirlerinde yalnız, dışlanmış, umutsuz bir bireyi betimlemesi kamusal alanda kabul gören feminen kimliğiyle özel alandaki feminenliğin çatışmasının ürünü olarak düşünülebilir. Bu bağlamda, şairin kadın-erkek ilişkilerini betimlediği şiirlerinin sayısının az olması ve bunları başkalarından dinlediği hikâyeler olarak nitelendirmesi de bu savı destekleyen unsurlardır.

“Ye’is Muhabbet” Nigâr Hanım'ın *Efsûs*'un ikinci kısmında yayımlanan şiirlerinden biridir. Bu kitapta pek çok şiirin sonuna, yazıldıkları tarihler not düşülmüştür. Bu şiirin yazıldığı tarih “10 Teşrinievvel 1303” (Kasım 1887) biçiminde belirtilmiştir. Nigâr Hanım'ın günlüklerine bakıldığında bu tarihin İhsan Bey'den ayrılmak üzere olduğu tarihlere rastladığı görülmektedir. Nigâr Hanım'ın çevresindeki dostları, eşi İhsan Bey'i yanlış Batılılaşmış biri olarak betimlemektedir. İhsan Bey'in evliyken başka kadınlarla ilişkisinin olmasının Nigâr Hanım'ı çok üzdüğü anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra kumar oynama alışkanlığı olduğundan ne maddi ne de manevi anlamda eşinin ve çocuklarının yanında bulunmamakta, bir baba olarak sorumluluklarını yerine getirmemektedir.

Nigâr Hanım bu şiiri yazdıktan yaklaşık iki hafta sonra eşinden resmen ayrılmak için avukat Tevfik Efendi'yle görüşür. Nazan Bekiroğlu, bu süreçte Nigâr bint-i ‘Osman’ın eşiyle ilgili kötü anıları aklına getirdiğini, bunları günlüğüne yansıttığını aktarır. Nigâr Hanım günlüğündeki 7 Teşrinisani 1303 tarihli notunda, Münir henüz kırk günlükken İhsan Bey'in, Catherine adında, “politika aleyhine bir comite” düzenleyen bir kadınla ilişkisi olduğunu, daha sonra bu komite üyelerinin anarşist oldukları gerekçesiyle tutuklandıklarını, İhsan Bey'in de onların aralarında olduğu için tutuklandığını dile getirir. Hatta genç bir kadın olarak kırk günlük bebeğiyle eşini hapishaneye ziyarete gittiği, eşi onu bu durumda bıraktığı için ona ne kadar kızdığını, gücendiğini anlatır (Bekiroğlu 2008: 63).

Nazan Bekiroğlu, Nigâr Hanım'ın ilk boşanma sürecinin çok zor ilerlediğini aktarır: “[M]eselenin İstanbul Kadılığı'na havalesi için işlemler başlatılır. Boşanma işlemlerinin çok kolay yürüdüğü söylenemez. Anlaşıldığı kadarıyla mevzuat bir yana, bürokrasi çarkları o zaman da çaprâşık ve yorucu dönmektedir. Bir gün Tevfik Efendi'ye vekâlet vermek için Mahmut Paşa Mahkemesi'ne gider, oradan bâb-ı fetvaya gitmesi tavsiye olunur. Nigâr Hanım bu gibi dairelere gidip gelmesine sebebiyet verdiği için İhsan Bey'e iyice sinirlenmektedir” (63). Nigâr Hanım diğer yandan çocuklarından ayrı kalacağı için üzüntü çekmektedir. Hatta sonraki zamanlarda İhsan Bey çocuklarının Nigâr Hanım'la görüşmesine izin vermeyecektir.

İşte “Ye'is Muhabbet” şiirini yazması, şairin aile hayatındaki bu parçalanma dönemine rastlar. Dolayısıyla, bu şiirde şair ızdırabını Musset etkisiyle Romantik bir üslûpla dile getirir; ama betimlediği ızdırap aşk ızdırabı değildir. Bir kadın, anne olarak toplumsal hayattaki çaresizliğini, dışlanmışlığını dile getirmektedir. Çünkü eşiyle birlikte sürdürdüğü yaşamdan mutsuz olduğu halde Osmanlı toplumunda bir kadın olarak boşanabilmesi çok zordur. Şair kendisini hapisanedeymiş gibi hissetmektedir: “*Mahbes midir 'aceb ki bu vahdet-gehim bana/ Dil anda vakf-ı keşmekeş-i ıztırabdır*” (19).

Bunun yanı sıra İhsan Bey çocuklarıyla görüşmesine engel olduğu için, ondan ayrılması çocuklarından da ayrılması anlamına gelmektedir. Bu nedenle “Ye'is Muhabbet”te şair bir kadın olarak toplumsal hayattaki çaresizliği ve dışlanmışlığından kurtulmak için ölümü kurtuluş yolu olarak görmektedir.

Nazan Bekiroğlu, Nigâr Hanım'ın kadınlığı, anneliği konu ettiği şiirlerinin ve nesir metinlerinin *Hanımlara Mahsus Gazete* ve diğer kadın dergilerinde tanımlanan kadın tipiyle paralellik gösterdiğini ileri sürer: “Bu yazılarda sergilenen ‘kadın’ anlayışı *Hanımlara Mahsus Gazete* 'nin mutedil kadın görüşüyle aynı çizgidedir”

(340). Evet, Nigâr Hanım kadın duyarlılığını toplumsal cinsiyet rollerinin ölçüleri içinde “anne kimliği”yle dile getirmiştir; fakat Nigâr Hanım aynı zamanda Osmanlı toplumunda bir kadının sosyal hayatta çektiği zorlukları, gördüğü baskıları da ifade etmiştir. *Efsûs*’un ikinci kısmındaki şiirlerine bakıldığında burada şair, anne kimliğinden söz ederken övmek ya da özendirmek için değil, bir kadın ve anne olarak eşiyile yaşadığı sorunlar karşısında hukuki ve toplumsal açıdan ne kadar yalnız olduğunu dile getirmektedir. Örneğin, Nigâr Hanım günlüğünde eşinden ayrıldıktan sonra çocuklarını düzenli biçimde göremediğini, eşinin buna engel olduğunu ve hukuki açıdan bu konuda çaresiz kaldığını dile getirir. “Evlâdım” ve “Mâder-i Mütéhassir” adlı şiirlerinde de bu çaresizliğini yansıttığı görülmektedir. Hatta “Evlâdım” şiirinde çocuklarından adlarıyla bahsederek günlüğünde anlattığı çaresizliğini adeta şiirleştirmiş gibidir.

Nigâr Hanım, “Evlâdım”da çocuklarından ayrı kaldığı için hissettiği mutsuzluğu ve çaresizliği dile getirmektedir. Ama şair günlüğünde çocuklarından İhsan Bey yüzünden ayrı kaldığını dile getirirken şiirde çocuklarından ayrı kalmasının sebebini kadere, talihe, feleğe bağlamaktadır. Şair çocuklarından ayrı kaldığından beri gönlünün harap olduğunu, kendi ruh durumunun etkisiyle dünyayı da yıkıntı halinde gördüğünü dile getirir. Bütün bunları kader yazmıştır, kör talih çocukları ondan ayırmıştır. Bu nedenle gönlü yaralı, zihni kederlidir:

*Nedir İlâh bu mâtem-i dil-i harâbımda
Cihânı görmedeyim muttasıl harâb-âbâd
Bu yolda yokdu netice benim hesâbımda,
Kader bu hâlet-i meş’ûmu eyledi icâd
Beni o yavrularımdan ayırdı tâli’-i dîn
Serim mükedder onunçün cerihadâr-ı derûn. (7)*

Nigâr Hanım’ın bir kadın olarak toplumsal hayatta erkeklerle eşit olmadığı için evliliği ve aile hayatıyla ilgili yaşadığı sorunlarda günlüğünde rahatça ifade edebildiği gibi şiirlerinde İhsan Bey’i suçlayamadığı tepkisini feleğe, talihe

yansıtıldığı görülmektedir. Çünkü edebiyat metinlerinin bir işlevi de şairi okurla buluşturmak, onların bir araya gelmesi için “kamusal alan” işlevi görmektir. Nigâr Hanım, aynı şiirinde çocuklarından ayrı kaldığı için hem kendisini son derece yaralı ve kederli hissettiğini hem de bu dünyada yaşamasının hiçbir anlamının kalmadığını ifade eder. Onu bu dertlerden kimsenin kurtaramayacağına inanmaktadır:

*Neyi müfid olurum ba 'de 'z-zin 'aceb heyhât!
Şu dem ki vâlidelik kaydını edâ itmâm
Ne sûdı var bana niçün devâm eder bu hayât?
Yerim diyar-ı 'ademken niçün niçün gitmem
Bu sırrı kimden 'aceb eyleyim ben istizah
Kim eylesün beni bu derd-i 'ömrden iflâh (8)*

Simone de Beauvoir *Kadın: Evlilik Çağı* adlı kitabında ataerkil sistemin belirlediği geleneksel normların kadınları toplumsal hayattan uzaklaştırarak onları “özel alan” a ittiğini dile getirir. Bu sistemde evlilik ve doğurganlık “özel alan” a hapsedilmiş kadınların varoluşlarını anlamlandıran en önemli iki kavram olarak tanımlanmıştır: “Vücudu en sonunda kendi malı olmuştur; çünkü bedeni yavrusunun, yavrusuysa kendisininindir. Toplum kendisine bu hakları tanımakta, hattâ analığa kutsal bir anı vermektedir” (Beauvoir 1986: 153).

On dokuzuncu yüzyılda, Osmanlı kadınının rolleri tartışılırken annelik, ev işleri, çocuk bakımı gibi toplumsal cinsiyet rolleriyle ilgili yeni bir tanım önerilmemiştir. Dolayısıyla, Nigâr Hanım da geleneksel normlar içinde yetişmiş bir birey olarak çocuklarından ayrı kaldığı için bir kadın olarak kendisini hem feminenliğine ve hem de topluma yabancılaşmış biri olarak hissetmektedir. Çünkü Osmanlı toplumunda kadının en önemli vazifesi çocuklarının bakımı ve eğitimiyle ilgilenmesi olarak belirlenmiştir. Nigâr Hanım her ne kadar şair olduğu için meslek sahibi bir kadın sayılsa da toplumda belirlenmiş en önemli vazifesini yerine getiremediği için yabancılaşma, dışlanma duyguları hissetmektedir. Bunun yanı sıra aynı zamanda bu şiirde şairin kendisini dışlanmış hissetmesinin sebebi, çocuklarını

görebilmek, eski eşinin engelini aşabilmek için yeterince hukuki hakka sahip olmamasıdır.

Nigâr Hanım'ın 2 Eylül 1988 tarihinde günlüğüne yazdığı bölümde toplumsal cinsiyet rolleriyle bireyselliği arasında sıkışan bir kadının çaresizliği görülmektedir. Nigâr Hanım eşinin sevgisizliğine çocuklarından ayrılmamak uğruna katlandığını dile getirir: “Çocuklarımdan ayrılmamak için her türlü güçlüğü, eziyete göğüs germek istedim; beni hiç sevmeyen bir adamın gözüne hoş görünmeye çalıştım; sevmek ve sevilme için yaratılmışken bu mahrumiyete bile katlandım. Eyvah ki nasibim gene onlardan ayrılmakmış!” (30) Burada şiirlerde ve günlüğünde kullandığı söylemin ne kadar farklı olduğu da dikkat çekicidir. *Efsûs*'un ikinci kısmındaki şiirlerde, persona çaresizliğini ve kederini ifade ederken eşiyle ilgili son derece örtük, kapalı ifadeler tercih eder; ancak günlüğünde son derece doğrudan bir anlatım biçimi kullanmıştır. 14 Aralık 1889 tarihinde eşiyle ilk kez boşanışının ardından duygularını yine günlüğüne olduğu gibi, çok daha gündelik bir dille yansıttığı görülür: “[V]icdansız bir görümcenin kıskançlık baskısı beni yavrularımdan ayırdı; çünkü vicdansız bir babanın sefâhete düşkünlüğü yavrularımla bir arada yaşamama imkân bırakmadı.. Hâkimin karşısında akmaya başlayan gözyaşlarım gecenin bu geç saatinde hâlâ dinmiyor” (35).

“Mâder-i Mütahassir” ve “Ye'is Muhabbet”te kederli halinin hesabını eşi yerine felekten sorarken günlüğünde eşi ve görümcesiyle yaşadığı anlaşmazlıkları son derece doğrudan bir üslûpla dile getirmiştir. Burada Nigâr Hanım'ın metinlerinde kamusal/özel alan ayrımının ne kadar önemli olduğunu vurgulamak gerekir. Başka bir deyişle, Nazan Bekiroğlu monografi çalışmasında Nigâr Hanım'ın günlüğünü genellikle gece vakti eline aldığını ve yazdıktan sonra kilitli bir çekmecede muhafaza ettiğini ifade eder. Bu nedenle, şairin günlüğünü “özel alan”a ait bir metin olarak

düşünmek mümkün. Şiirleri ve yayımlanmış diğer nesir metinleri ise onun kadın kimliğini okurlarla buluşturduğu için “kamusal alan” işlevi görmektedir. Dolayısıyla, Osmanlı toplumunda yüzyıllarca kadınları yok sayan, susturan bir anlayışın topluma hâkim olduğu düşünülürse, şairin edebî metinlerinde bir kadın olarak çektiği sıkıntılardan günlüklerinde tercih ettiği üslûpla söz edebilmesi o koşullarda oldukça cüretkâr sayılabilecek, hoş karşılanmayacak bir durumdur.

Şairin günlüklerinde kullandığı söylemle edebî metinlerinde tercih ettiği söylemin farklılığını dile getirmek için bu kez bir nesir metninden de örnek verilebilir. Efsûs’un birinci kısmında yayımlanan “Azâb-ı Vahdet” adlı metinde anlatıcının “ev içi”nden, “özel alan”dan okurlara sesleniyor olması feminen bir üslûbun üretilmesini sağlamaktadır. Anlatıcı beş gecedeki beri kalmayı istemediği bir evde yaşadığını dile getirerek bulunduğu evi bir “mâtemhâne”ye benzetmiştir. Anlatıcı ağır bir hastalıktan sonra iyice zayıf düştüğü için bir müddet hastanede kalmış, daha sonra geçici olarak ailesinin yanına taşınmış, kendisini toparladıktan sonra yine aynı eve, aynı odaya dönmüştür: “Ben zî-ruh muyum ki zihnim âlâm ile meşguldür? Evet zî-ruhum, fakat hastayım hem hasta hem yalnızım... Enzar-ı müşfikânelerini üzerimden kaldırmayan valideyim de şimdi benim yanımda değil. Ben bir mahbesdeyim ki ‘aklım beni o mahbesden meyyit olarak çıkaracaklarını hükmeyleyor” (44).

Nigâr Hanım, bu yazıyı/öyküyü 5 Mart 1886 tarihinde gece yarısı yazdığını not düşmüştür. Muhtemelen İhsan Bey’in eve uğramamaya, eşiyle, çocuklarıyla ilgilenmemeye başladığı dönemlere rastlamaktadır. Bu yazıda/öyküde anlatıcı kendisini evde yapayalnız ve çaresiz hissetmektedir. Hastaneyi ve kaldığı evi hapisaneyeye benzetir. Bulduğu oda öylesine sessizdir ki saat tıkırtılarından başka bir ses duyulmamaktadır. Anlatıcı o denli kederlidir ki ruh halini sözcüklerle ifade

etmeyi bile başaramamaktadır: “Ah, nişane-yi ye’is ve te’essürüm olan perişan sözlerim! Sizi bir kâğıd üzerine yazmak değil bir taş üzerine hak etmek isterdim ne çare ki iktidarım ona da taallûk etmiyor, yarabbi ben niçün bu kadar iktidarsızım? İrade cüziyelerini ‘kullarımın yeddine teslim etdim’ diyen cenâb-ı ‘izzetindir. Ben niçün o iradeden istifade edemiyorum?” (45) Anlatıcı bu cümlelerde yine içinde bulunduğu çaresiz durum nedeniyle Allah’a yakarmaktadır. Duygularını yazmaya bile muktedir olamadığını dile getirir. Daha sonra Allah’ın kullarına cüzi irade verdiğini hatırlatarak kendisi neden o iradeye sahip olamadığını, ondan yararlanamadığını sorar.

Bu öyküde Nigâr Hanım’ın ilk kez feminizme yaklaşan bir söylem ürettiği düşünülebilir; çünkü bu çalışmada “dişil söylem” araştırılırken biyolojik farklılık değil, toplumsal cinsiyet rollerinin belirlediği bir feminenlik tanımı kabul edilmiştir. Başka bir deyişle, ikili karşıtlıklar hiyerarşisinde kadına atfedilmiş olan “edilgenlik” sıfatı bu çalışmada feminenliğin koşullarından biri olarak kabul edilmiş, söylem araştırmasında belirlenen ölçütlerden biri olmuştur. Bu öyküde ise Nigâr Hanım’ın sesini yansıtan anlatıcı, kadın olarak toplumsal hayatta edilgen rolü üstlendiğinin farkına varmıştır. Mademki Allah bütün kullarına irade vermiştir, kendisi neden bir kadın olarak irade sahibi biri sayılmamaktadır? Anlatıcı neden kendisinin iradesiz, iktidarsız biri olarak görüldüğünü sorgulamaktadır. Ayrıca anlatıcı kişi aynı zamanda kendisini zayıf hissetmekte ve yine neden böyle hissettiği üzerine düşünmektedir. Dolayısıyla, anlatıcı bu metinde istisnaî bir biçimde kendisine yüklenen zayıflık, edilgenlik, iktidarsızlık rollerini sorgulamaktadır. Özetlemek gerekirse, bu metindeki anlatıcı Nigâr Hanım’ın pek çok metninde görülen temalardan biri olan dışlanmışlık duygusunu ifade ederken neredeyse feminist bir bilinçle cinsler arasındaki eşitsizliği sorgulamaktadır. Ama öte yandan anlatıcı yine onu çaresizliğe iten nedenleri, ona

zorluk yaşatan kişileri açıklamamaktadır. Nigâr Hanım'ın bu metninde kadın kimliği açısından bilinçlenmiş, sorgulayıcı bir anlatıcı kurgulansa da yine örtük bir söylem tercih edilmiştir. Aslında eleştirilen kişi yine İhsan Bey'dir; ama bu metin yayımlanan, dolayısıyla dolaşıma giren bir kitapta yer aldığından şair muhtemelen toplumsal baskı nedeniyle örtük, üstü kapalı bir söylem üretmiştir.

Nigâr Hanım'ın annelikle ilgili yazdığı şiirleri yalnızca dönemin entelektüellerinin olumladığı kadın imajı üzerinden okumak çok eksik bir yaklaşımdır. Bu metinlerin bazıları yoğun otobiyografik izler içermektedir. Annelik rolü ve çocuklarından bahsettiği şiirlerden biri, ilk oğlunun adını taşıyan “Münir”dir. Bu metin, otobiyografik malzemenin bolca bulunduğu şiirlerinden biridir. Nigâr Hanım, günlüğünde 1303 (1888) senesinin büyük bir bölümünü çocuklarından ayrı geçirdiğinden söz eder. Gerçekten de “Evladım” ve “Mâder-i Mütéhassir” şiirleri bu sene içerisinde yazılmıştır. Boşanıncaya kadar çocuklarını kısıtlı zamanlarda görür Nigâr Hanım boşandıktan sonra Münir onun sorumluluğuna verilir, diğer iki oğlu ise İhsan Bey'de kalır. Nazan Bekiroğlu, Nigâr Hanım'ın günlüklerinden oluşturduğu biyografi çalışmasında Münir'in 1304 yılında yatılı okula başladığından bahseder. Belki bu şiir de Münir'in eve geldiği bir günün sevinciyle yazılmış olabilir. “Münir” adlı şiirinde şair, oğlunun eve dönüşüyle tekrar yaşama sevinci kazandığını dile getirir:

*Geldin seninle dîde-i cân oldu müstenir
Ey kıymet-i hayâtı bana bildiren Münir (13)*

Şairin bu yaşam sevincinin ardında, tekrar çocuğuyla ilgilenererek annelik görevlerini yerine getirebilmesinin verdiği güven de yatmaktadır. Başka bir deyişle, Münir onun annelik görevlerini hatırlatarak şairin yeniden hayata bağlanmasını, hayatının anlam kazanmasını sağlamıştır:

Terbiye ki vazife bana dikkat eylemek

*Gayretde ol benimle gözüm sende müşterek
Tahsîl-i 'ilm ü ma 'ârifete sây et ey melek
Meşkûr olur ma 'ârife masrûf olan emek (13)*

Nigâr Hanım'ın yaşlılık yıllarında hayattaki anlamını, varoluş sebebini, maksadını sorguladığı görülmektedir. Çünkü kendisine bir can yoldaşı bulamamıştır. Hem babasını ve çocuklarını üzmemek istemediği, hem de toplumun ön yargıyla karşılaşmasından korktuğu için yeniden evlenmeye, özellikle de Hıristiyan kişilerle evlenmeye cesaret edememiştir. Nigâr Hanım'ın vefatına yakın, 17 Şubat 1918 tarihinde günlüğüne yazdığı notta yine yalnızlığına üzüldüğü ve çocuklarını da büyüttüğü için hayatta bir meşgalesinin kalmadığını düşündüğü için yaşamaktan sıkıldığı gözlemlenir: “Ne olsa boşluk içindeyim. Şimdi yatağımın yan duvarındaki halıya bakıp düşünüyorum: Evet, mevcudiyetimin sebebi nedir? Ne için yaşamalıyım? Neye yarıyorum? Ne olur, hissetmeden bir gece sönüversem... Artık benim için tek kurtuluş çaresi: Ölüm” (92-3). Daha önce de İhsan Bey'den ayrıldığı sırada, bu denli yoğun biçimde olmasa da, günlüğünde yine varoluşunu sorguladığı görülür:

Özetlemek gerekirse, Nigâr Hanım'ın hep toplumsal cinsiyet rollerinin gerektirdiği sorumlulukları yerine getiremediği sıralarda hayattaki maksadını sorguladığı görülmektedir. Bir kadın olarak varoluşunu sorgulaması, bu roller olmadan kendisini amaçsız hissettiğini, yabancılaştığını ifade etmesi “kadın sorunu” açısından çok önemlidir. Şair elbette bu rollerden soyutlanamadığı için kendisini amaçsız hissettiğinin farkında değildir; ama yine de günlüğünde bu konuları sorgulaması kadın olarak proto-feminist bir biçimde bilinç kazandığını göstermektedir. Günümüzde bile kadınların “özel alan”da yerine getirdikleri ev işleri, çocuk bakımı gibi toplumsal cinsiyet rollerinin “kamusal alan”daki işlerde olduğu gibi maaş ya da sosyal güvence gibi toplumsal anlamda karşılıkları yoktur.

Dolayısıyla yüzyıllardan beri kadınlar toplumsal normların yüklediği bu rolleri takdir (*anerkennung*) görmeden, karşılıksız olarak yerine getirmişlerdir; çünkü toplumda erkeğin ve kadının rolleri biyolojik farklılık üzerinden temellendirilmiş ve kadının “özel alan”daki rolleri onun varoluş gerekçeleriymiş gibi gösterilmiştir.

Nigâr Hanım’ın şiir kitaplarına bakıldığında sabit, tutarlı bir öznenin kurgulandığı görülür. Başka bir deyişle, örneğin *Efsûs*’un ikinci kısmındaki şiirlerin genelinde şairin sıklıkla yalnızlığından ya da platonik aşktan şikâyet eden bir şair öznenin ıztıraplarının dile getirildiği görülür. *Aks-i Seda*’daki şiirlerde ise sıklıkla Musset’ nin “Rappelle-Toi” şiirinin etkilerinin iyice yoğunlaştığı görülür. Bu kitapta şair artık ulaşılmaz bir sevgiden değil, bitmiş bir aşktan söz etmekte, onu terk eden sevgiliyi anmaktadır. Yine de her kitapta kendi içinde sabit, tutarlı bir öznenin üretildiğini gözlemek mümkündür. Otobiyografi türü altında sınıflandırılacak günlüklerinde ise ruh hali, düşünceleri sürekli değişen, akışkan bir öznenin üretildiği görülür. Elbette bunda günlüğün ucu açık, sürekli devam eden bir metin olmasının payı büyüktür. Başka bir deyişle, şair her günkü halini doğrudan bir dille ifade ettiğinden öznesini her seferinde yeniden üretmektedir. Bu bağlamda, Nigâr Hanım’ın günlüğünde üretilen dişil söylemle, şiirlerinde üretilen feminen söylem oldukça farklıdır. Günlüklerinde bir düşüncesi diğeriyle çelişen, akışkan bir özne kurgulanırken, şiirlerinde ise toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde dişil roller yüklenen, sabit bir öznenin üretildiği anlaşılmaktadır.

“Özne” kavramı 1970’lerden sonra kadın çalışmaları alanının araştırma konularından biri haline gelmiştir. Bu bağlamda bu kavramın en iyi araştırılabileceği metinler arasına otobiyografiler de girmektedir. Nazan Aksoy, *Kurgulanmış Benlikler: Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet* adlı kitabında 1970’lerden sonra kadın otobiyografilerinin feminist eleştirinin araştırma alanına girdiğini, bu metinlerin

kadınların tarih-yazımı açısından öneminin anlaşıldığını dile getirir. Aksoy, Estelle Jelinek, Leigh Gilmore, Sydonie Smith gibi araştırmacıların feminist perspektifle kadın otobiyografilerinin tarihi üzerine çalışmalar yaptıklarını belirtir, elbette bu araştırmacıların ele aldıkları metinler çoğunlukla Amerikalı kadınların otobiyografileridir. Kadın otobiyografilerinin feministlerin dikkatini çekmesinde farklılık eleştirisi üzerine kurulu postmodern feminist eleştiri de etkili olmuştur: “Kadınların kendilerini tutarlı, bir bütünlüğe kavuşmuş bir benlik olarak tasavvur etmeleri zordur, çünkü kültür tarihi tutarlı özne kavramını erkeklerle özdeşleştirmiştir [...] Erkek dış dünyayla, hayatla aynılığı temsil ederken, kadın farklılığı, başkalığı temsil eder. Kadınlık hayat arasında bir mesafe vardır; bu da kadın otobiyografilerini gerek içerik yönünden, gerekse üslûpça farklı kılar” (40).

Nazan Aksoy, on dokuzuncu yüzyılda Avrupa ve Amerika’da kadın otobiyografilerinin sayısının arttığını belirtir. Bu yüzyılda erkek yazarların toplumsal başarılarını anlattıkları, kadınların ise daha çok domestik hayatlarını betimledikleri görülmektedir. Aksoy, erkekler gibi başarılarını ya da yeteneklerini anlatan kadınların hem bu öyküleri hem de hayatlarının başka ayrıntılarını betimlerken nesnel bir dil yerine son derece subjektif bir dil kullandıklarını ve pek çok olayı rastlantılar ya da Tanrı’nın lutfuyla ilişkilendirdiklerini dile getirir (41). Nigâr Hanım’ın günlükleri de bu tür otobiyografilerin söylemiyle paralellikler taşımaktadır. Nigâr Hanım hem üç çocuklu bir anne, hem de dönemin ilgi çeken, yetenekli şairlerinden biridir. Günlüğüne bakıldığında şairin yalnızca edebiyat alanındaki başarılarına değil, aile ilişkileri, özel yaşamına ilişkin pek çok olaya yer verdiği görülür. Üstelik Nigâr Hanım’ın hayatındaki pek çok olayı çağdaşı olan Avrupalı ya da Amerikalı pek çok kadın otobiyografi yazarı gibi rastlantılara ya da kadere bağladığı görülmektedir. Örneğin, babasının isteksizliğine karşın 13 yaşındayken

yani, çocuk denecek yaşta İhsan Bey’le evlendirilmesini kadere bağlamıştır. Hatta çocukluğunu betimlediği bölümün başına “alınlarının kara yazısı benimkini andıran bahtsızlarımıza” biçiminde bir hitap eklemiştir. Başka bir deyişle, Nigâr Hanım’ın yaşadığı olayları aktarırken sık sık Allah’a yakardığı, acılarından kurtarması için ona yalvardığı görülür. Başından geçmiş bütün olayların sebebi ise ona göre bahtının kara olmasından, alın yazısından kaynaklanmaktadır

Bu metinler aslında Nigâr Hanım’ın günlükleri olduğundan, pek çok olayla ilgili düşüncelerinin zamanla ne kadar değiştiği görülebilmektedir. Şair Nigâr’ın en çok da eşi İhsan Bey’le ilgili düşüncelerinin pek çok kere değiştiği görülür. İhsan Bey’den iki kez bütün haklarından vazgeçmesi şartıyla boşanmış bir kadın olarak eşiyle pek çok sorun yaşadığı ve hukuki haklar bakımından da eşiyle eşit konumda olmadığı için İhsan Bey’in ona çıkardığı pek çok zorluk karşısında çaresiz kaldığı gözlemlenir. Örneğin, ayrılıklar sırasında kimi zaman eşiyle oturduğu yalından eşyalarını bile alamadan ayrılmak zorunda kalmış, görünçesi ve eşi onun çocuklarıyla görüşmesine pek çok kere izin vermemiştir. Nigâr Hanım bütün bu sıkıntıların ve zorlukların etkisiyle İhsan Bey’e kimi zaman öylesine öfke duymuştur ki günlüğünde ondan bazen oldukça sert bir üslûpla bahsetmiştir. Örneğin, ilk kez boşandıkları gün, günlüğünde İhsan Bey’i ağır sözlerle eleştirir ve onunla evlendiği için derin bir pişmanlık duyduğunu dile getirir: “Niçin, bu kadar alçak ruhlu bir insanla yıllarca yaşayarak ondan üç evlât yetiştirdim? Beni tanıdığı güne lanet, ona nikâhlandığım güne yezbinlerce lânet olsun...” (31).

Nigâr Hanım’ın hem günlüğünde hem de şiirlerinde kendisini çaresiz ve ızdıraplı hissettiği anlarda Tanrı’nın inayetine sığındığı görülür; ama yine boşandığı gün Allah’a önce isyan eder, ardından yine yakarır: “Yarabbi! Doğruluğumun mükâfatı bu mudur? Dilediğin halde bu adamın ahlâkını değiştiremez miydin?” (32).

Fakat birkaç yıl sonra İhsan Bey’le tekrar evlenmeye karar verir. Şair, hem İhsan’ı hâlâ sevdiği, bir can yoldaşının eksikliğini duyduğu hem de çocuklarının mutluluğu için bu kararı aldığını ifade eder. Nigâr Hanım’ın İhsan Bey’le ikinci kez evlenmesinde bir kadın olarak toplumsal hayatta hissettiği yalnızlığın etkili olduğu açıktır; çünkü o dönemde bir kadının başka bir erkekle ikinci evliliğini yapması oldukça zor görünmektedir. Ama yine de günlüğünde önce İhsan Bey’le tanıştığına lanet okurken ikinci evliliğiyle ilgili olarak tam tersi yargılar dile getirmesi yine Aksoy’un kadın otobiyografileriyle ilgili açıkladığı özelliklere uymaktadır: “Yirmibeş gündür ki tekrar kocamın yanına döndüm. İşte, bütün ömrümde, yalnız bu yirmibeş günden beri cidden müsterih ve bahtiyar oldum” (45).

Nigâr Hanım’ın günlüklerinin bütün ciltlerinin transkripsiyonu yayımlanmamış olduğundan daha ayrıntılı söylem araştırması yapabilmek mümkün değildir. 1959 yılında Nigâr Hanım’ın oğulları günlüklerin seçilmiş bölümlerini *Hayatımın Hikâyesi* adıyla yayımlatmışlardır. Daha sonra Nazan Bekiroğlu, günlüklerdeki bütün olayları aktararak şairin hayatıyla ilgili ayrıntılı bir monografi çalışması hazırlamıştır; ama bu da bir biyografidir, başka bir deyişle şairin kendi kayıtlarına doğrudan ulaşabilmek yine de mümkün değildir. Günlükleri kadın otobiyografileri bağlamında değerlendirebilmek ve derinlikli bir söylem araştırması yapabilmek için şairin hayat hikâyesini öğrenmek değil, metnlerinin olduğu gibi transkripsiyon edilmiş halinin yayımlanması gereklidir. Ama Nazan Bekiroğlu’nun monografî çalışması Nigâr Hanım’ın günlüğüne yalnızca eşiyile ilgili sorunlarını değil, sosyal hayatından şairlik mesleğine pek çok konudaki düşüncelerini kaydetmiş olduğunu göstermektedir. Bekiroğlu’nun çalışması ve ilk yayımlanmış derlemeden, şairin günlüklerinde hayatını çokyönlü bir biçimde yansıtırken erkek otobiyografi yazarlarında olduğu gibi tutarlı bir “ben özne” kurgulamadığı sonucuna ulaşılabilir.

Çünkü şair 8 Ocak 1895 tarihli notunda yaşadığı olaylara bağlı olarak değişken bir ruh hali içinde bulunduğunu şu cümleyle ifade eder: “Benimki kadar inkılâblarla geçmiş bir ömür pek nâdirdir sanırım” (39).

Nigâr Hanım, günlüklerinde pek çok kere yazma eyleminin ona dertlerini unutturduğunu, acılarını hafiflettiğini dile getirir: “Yazmak ihtiyacını duyuyorum. Yazı da imdadıma yetişmezse bilmem bu gece ne yaparım?” (51). Günlüğü onun için kendi kendisiyle dertleşme aracıdır. Buradan şiirleri başkaları tarafından okunması için yazarken, günlüğü yalnızca kendisini rahatlatmak için kaleme aldığı anlaşılmaktadır: “Ah. İşte gene kendi kendimle dertleşmeğe muhtaç olduğum bir gün. Pek mahzunum” (39). Nigâr Hanım yazma eyleminin ruhunda yarattığı sağaltıcı işlevi bazı şiirlerinde de dile getirmiştir. Örneğin *Aks-i Seda*’da yer alan “Açtığın Kalem” adlı şiirinde şair yine yalnızlığını ifade ederek dertlerini kimseye ifade edemediğini, kaleminden medet umduğunu dile getirir:

*Ben söyleyemedim derdimi yaz sen yegân yegân
Lâkin beyân-ı hâle gönül muktedir değil
Olsan da ey refik, sadakanlı terceman* (23)

Izdırap, o dönem şiirinin temel temalarından biridir, özellikle Abdülhak Hâmid, eşinin vefatı üzerine yazdığı “Makber” şiiriyle yüzyılın belki de en yoğun ve güçlü ızdırap şiirlerinden birini yazmıştır. Recaizâde Mahmut Ekrem de şiir kitaplarının birinde oğlunun vefatı üzerine mersiyeler yazmıştır. Dolayısıyla, bir yakının ölümü karşısında duyulan ızdırabın konu edildiği bu şiirlerin ardında yine otobiyografik izler vardır. Nazan Bekiroğlu on dokuzuncu yüzyıl şairlerinin şiirlerine artık hayatlarını yansıttıklarını bu dönem şiirinin otobiyografik izler içerdiğini dile getirir. Ama Ekrem, Hâmid ve Sâhir’in şiirlerine bakıldığında ızdırap temasının diğer temalara göre baskın olmadığı görülür. Halbuki Nigâr Hanım’ın şiirlerine bakıldığında yalnızlık ve ızdırap bütünleşmiş temalar olarak tüm şiirlerinde

karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla Nigâr Hanım'ın şiirlerinde yalnızlıktan duyduğu ızdırabını yansıtması ve bunun otobiyografik arka planı olması bu iki temanın şairin söyleminde feminen bir nitelik taşıdığını göstermektedir.

Yazarak kendini ifade etme, acılarını unutmama meselesi de yine bir kadın şair söz konusu olunca önem kazanmaktadır. Çünkü Nigâr Hanım'ın kitap isimlerine bakıldığında da şairin kendisini ifade etme isteğinin ne kadar derin olduğu anlaşılmaktadır. *Elhân-ı Vatan* da dâhil olmak üzere Nigâr Hanım'ın kitap isimlerinin tümü “ses” kavramıyla ilişkilidir. “Efsûs” eyvâh, heyhât, âh gibi üzüntü bildiren ünlemlerden biridir. “Aks-i seda” sedanın yansımasıdır. “Lahn” ise bilindiği gibi şarkı anlamına gelmektedir. Toplumsal cinsiyet rollerinin elverdiği özgürlükler içinde yazan kadınların metinlerinde “sesini duyurma”, “kendini ifade edebilme” oldukça önemli bir meseledir. Çünkü ataerkil gelenekler her zaman aile içinde kadının sessizliğini olumlamıştır. Dedikodu yapan ya da konuşan kadınlar halk hikâyelerinde sert bir üslûpla eleştirilmişlerdir. Nigâr Hanım'ın da *Hayatımın Hikâyesi*'nde eşine pek çok kez kırılmasına karşın sessiz kaldığını ifade ettiği görülür. İhsan Bey'in yine evine uğramadığı sıralarda Nigâr Hanım ona nedeni sorar, ama tatmin edici bir cevap alamaz, yine susmak durumunda kaldığını dile getirir: “Ertesi gün sorduklarıma cevap olarak, ablasının beni kıskandığını, yanıma gelmesini çekemediğini, eğer ısrar ederse babasını kandırarak tasavvurlarımızı bozacağını, bunun için eski sözünü verilmemiş saymamı, bundan sonra ancak ara sıra geleceğini söyledi. Ben, her zamanki gibi, sustum...”(28). Öyleyse, Nigâr Hanım'ın toplumsal hayatta ataerkil sistemin kadınlara yüklediği roller gereği kadın-erkek ilişkileriyle ilgili pek çok konuda susmak, eşine boyun eğmek zorunda kalırken yazarak sesini duyurmaya çalıştığı, toplumsal baskıya bu şekilde direndiği ya da tahammül ettiği düşünülebilir.

Nigâr bint-i ‘Osman’ın pek çok şiirinde “figan”, “feryat”, “nâle” gibi yakın anlamlı sözcükleri sıklıkla kullandığı görülmektedir. Örneğin, *Efsûs*’un birinci kısmındaki “Feryad” adlı gazelinde şair daha önce sevgilinin muhabbetinin tesiriyle ona âşık olduğunu, ama daha sonra kendisini unuttuğunu dile getirerek gönlünün o tesirle harap olduğundan ve onu tekrar mamûr hale getirecek kimsenin bulunmadığından şikâyet eder. Yine her zamanki gibi bütün bunların sorumlusu olarak bahtını gösterir:

*Feryad ki feryadıma imdad edecek yok
Efsus ki gamdan beni azad edecek yok
Tesir-i muhabbetle yıkılmış güzel ama
Virâne dili bir daha abad edecek yok
Kes varsa alakan bana ey tali’-i dunum
Sen var iken ‘alemde beni yâd edecek yok (30-1)*

Nigâr Hanım’ın şiirleri incelendiğinde onun aslında bir sevgili tipi çizmediği gözlemlenir; çünkü şair sevgiliden öte özgürce birini sevebilmeyi arzulamaktadır. O dönemde hem toplumsal koşullar hem de çocuklarının istememesi nedeniyle başka bir kişiyle yeniden evlenmeye cesaret edememiştir. Bu nedenle bu kadar çok yalnızlık temalı şiir yazmıştır. Yalnız kalmaktan şikâyetçi olduğu ve özgürce sevmeye ve sevilme arzusunu günlüğüne de yazdığı görülmektedir. Öyleyse, Nigâr Hanım’ın şiirlerinde bu temaları yalnızca o dönemin klişesi ya da modası olarak değerlendirmek indirgemeci bir yaklaşım olacaktır.

Tanzimat sonrası dönemin şairlerinin şiirlerinde hayatlarından izler görülmesi kuşkusuz yine Romantizm akımının etkisidir; çünkü on dokuzuncu yüzyılda Fransa’da pek çok şair ve yazarın “itirafname” başlığıyla otobiyografilerini yayımladıkları görülür. Örneğin, Nigâr Hanım’ın günlüğü aracılığıyla Musset’in *Bir Zamane Çocuğunun İtirafı* adlı kitabını okuduğu, bu metinden haberdar olduğu bilinmektedir. Ama Nigâr Hanım Romantik şairlerden bu noktada ayrılmaktadır. Nigâr Hanım, *Efsûs*’un ilk yayımlanan kısmına yazdığı önsözde bu metinlerin şiir

olmadığını dile getirir: “Mutalaasına tenezzül buyurarak erbâb-ı irfân-ı takdir buyurulur ki bunlar şiir ve inşa değil terâne-yi şevk ve emel içinde gizlenmiş birer âh-ı ye’is birer nâle-yi efsûsdan ibaretdir”. Bunun yanı sıra, on dokuzuncu yüzyılda Avrupa’da pek çok itirafnâme ve otobiyografinin yazıldığı dönemde Nigâr Hanım’ın da yaklâşık 20 ciltlik günlük tutmuş olması onun aynı zamanda bir kadın olarak bireyselleştiğini de gösterdiği için çok önemlidir.

C. Doğa ve Çevreye Bakış: Kadın Şairin Kamusal ve Özel Alanla İlişkisi

Nigâr bint-i ‘Osman’ın şiirlerinde âşık, hayattan ya da sevgiliyle ayrı düşmesinden yakınırken doğayı ve nesnelere dert ortağı olarak görmektedir. Âşık, kendisini insanların arasında yapayalnız hissetmekte, derdini doğa unsurları ve evindeki nesnelere paylaşmaktadır. Nigâr Hanım’ın şiirlerinde kurgulanan “yalnız şair/âşık” imajı nadiren Wordsworth, Coleridge gibi şairlerin şiirlerinde yüceltirilen “yalnız şair” imajıyla benzerlikler gösterir. Ama Nigâr Hanım’ın şiirlerinde şairin yalnızlığı çoğu zaman yüceltilmiş bir yalnızlıktan çok dışlanmanın yalnızlığı olarak betimlenmiştir. Örneğin, “Her Şey Ağlar” adlı şiirde şair yine üzgün ve umutsuz bir ruh hali içinde olduğunu dile getirmektedir. Şair kendisini o kadar mutsuz hissetmektedir ki gökyüzü, hatta evin içindeki eşyalar da onun için üzülmekte, ağlamaktadırlar. Burada şairin kişileştirme sanatıyla kendi ruh halini onlara da yüklediği görülmektedir.

Nigâr Hanım’ın şiirlerinde anlatıcı kendisini eşyalar ya da doğayla özdeşleştirmemekte, kendisini onların bir parçası olarak algılamaktadır. Çünkü eşyalar, doğa ve Tanrı bu metinlerde şairin dert ortağı olarak karşımıza çıkar. Nigâr Hanım’ın şiirlerinde “özel alan” ve “kamusal alan”dan nasıl yararlandığı da “dişil söylem” araştırılırken tartışılabilir noktalarından biridir. Ayşegül Utku Günaydın

Tanzimat Romanında Kamusal Alan ve Serbest Zaman Etkinlikleri adlı yüksek lisans tezinde Tanzimat sonrası dönemde yazılan - *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat, Felsefe-i Zenân* - gibi metinlere bakıldığında “iffetli” olarak tanımlanan kadınların sıklıkla “özel alan”da kurgulandığını dile getirir. Hatta kadın yazarların metinlerinde de bu durum böyledir. Fatma Aliye Hanım’ın *Udi* adlı romanında da kadın karakterler “ev içi”nde konumlandırılmış, onların mesire alanlarında görülmeleri tasvip edilmeyen bir durum olarak gösterilmiştir. *Araba Sevdası* romanında Bihruz’un âşık olduğu “siyeh çerde” diye hitap ettiği Perizât mesire yerlerinde dolaşan bir kadındır; ama anlatıcı zaten Perizât’ın “kötü şöhretli” bir kadın olduğunu vurgulayarak okuru bilgilendirir.

Tanzimat metinlerinde bir kadının “kamusal alan” sayılan mesire yerlerinde görünmesi onun şöhretini, saygınlığını sarsacak bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Namık Kemal’in *İntibah* romanı bu yargıyı en sert üslûpla dile getiren metinlerden biri olarak örnek verilebilir. Anlatıcı, Mehpeyker’in sürekli mesire yerlerinde dolaşan bir kadın olduğunu ifade ederek onun zaten kötü şöhretli bir kadın olduğunu dile getirir: “Hanımefendi ki ismi Mehpeyker’dir, ahlâk ve terbiyece bütün bütün Ali Bey’in tersine olarak oldukça namussuz, oldukça alçak bir ailede yetişmiş ve ergenlik çağına ulaşır ulaşmaz türlü rezilliklerde öğretmenlerine üstâd olmuştu” (30). Öyle ki anlatıcının mesire yerlerinde bir kadın olarak dolaşmaya cüret eden Mehpeyker’e yönelttiği olumsuz bakış doğa tasvirini bile etkilemiştir: “Çamlıca’da doğanın uyanışının oldukça cinsel tarifinin verildiği romandaki Mehpeyker, aslında doğaya uyan yani şehvete düşkün sadece duyularıyla yaşayan bir kadındır. Oysa Namık Kemal’e göre doğa zapt edilmelidir, doğaya uymak ise medeniyete ve medeni oluşa aykırıdır” (Mignon 2009: 179).

Öyleyse bu metinlere bakıldığında kadınların “kamusal alan”da “görünür” olmalarının hâlâ tabu sayıldığı ya da sorunlu bir mesele olarak ele alındığı anlaşılmaktadır. Kamusal/özel alan ikiliği Nigâr Hanım’ın şiirlerinde mekânı incelerken önemli bir meseledir. Çünkü Nigâr Hanım’ın şiirlerinde betimlediği şair özne çoğunlukla sahil, orman, köy gibi “kamusal alan” sayılabilecek yerlerde karşımıza çıkmaktadır. Başka bir deyişle, Tanzimat öykü ve romanlarında kadın karakterlerin “kamusal alan”da görülmesi son derece problemlili bir durum olarak yansıtılırken Nigâr Hanım’ın pek çok şiirinde şairin “kamusal alan”da dolaştığı görülür. Bir kadın şairin şiirlerinde “kamusal alan”ı konu etmesini yine o dönem için cesaret isteyen bir tercih saymak mümkündür.

Klasik edebiyat eleştirisinde şiirlerde kurgulanan özne şairin kendisi olarak ele alınır. Hatta şairin günlüğü, mektupları gibi otobiyografik malzemeler de metinde şairin niyetini anlamak açısından yardımcı öğeler olarak düşünülür. “Yeni Eleştiri” ekolü ise şairin niyetine değil, ancak metnin niyetine ulaşılabilceğini ileri sürer; dolayısıyla bu ekol şiirlerdeki öznenin şairin kendisi olarak düşünülmesine karşı çıkmaktadır. Nigâr Hanım’ın ağırlıklı olarak Alfred de Musset, Lamartine gibi Fransız Romantik şairlerinden etkilendiği görülse de Osmanlı edebiyat geleneğinin en önemli biçimlerinden biri olan gazellerden de etkilendiği açıktır. Osmanlı şairlerinin gazellerde benmerkezci bir üslup tercih ettikleri görülür. Belki de benmerkezci ve “kendine dönüşlü” (*self-reflexive*) bir dil tercih ettiklerinden gazellerin sevgilisi cinsiyetsiz özelliklerle ifade edilir. Hatta, pek çok gazelde şairin sevgiliden çok aşkın kendisinde yarattığı değişimleri ifade ettiği, kendi duygularına, sevgiliye ulaşamadığı için hissettiği ızdıraba daha çok yer verdiği görülür. Fakat mesnevilere bakıldığında, şairlerin bu metinlerde kadın-erkek ilişkisini, mesnevi karakterleri arasında geçen aşk ilişkisini yansıttıkları görülür. Üstelik Osmanlı

edebiyatında kadınların nadiren konu edildiği şiirlerde onlara olumsuz ve misojenik bir tavır sergilendiği görülürken, kimi mesnevilerde betimlenen kadın karakterlere son derece olumlu özellikler yüklendiği gözlemlenir.

Gazelerde şairin benmerkezci bir dil kullanması Osmanlı toplumunda şiirlerin öznesinin şairin kendisi olarak düşünülmesine neden olabilir; çünkü Osmanlı şairlerinin, hâmilik sistemine dâhil olabilmek, bir devlet büyüğünün inayetine sığınmak için onlara âşık-sevgili ilişkisi üzerinden bağlılıklarını dile getirebilecekleri metinleri elbette şiirleridir. Öyleyse, devletin önde gelen kişilerinden birinin beğenisini kazanmak isteyen bir şairin gazellerinde ya da kasidelerinde sevgili olarak kadınları konu etmemesi hem devlet mekanizmasının işleyişi hem de toplumsal normlar açısından son derece olağandır. Gazelerde kullanılan bu benmerkezci üslûbun Nigâr Hanım'ın şiirlerinde androjen bir âşık söyleminin üretilmesi ve yine androjen bir sevgilinin yaratılmasında etkisi büyüktür. Nigâr Hanım'ın da *Efsûs*'un birinci kısmındaki şiirlerine bakıldığında, şairin başlangıçta gazel nazım biçiminde yazdığı, sonra daha serbest tarzlara yöneldiği görülür. Şair Nigâr aşkı betimlerken gazel şairlerinin benmerkezci söylemini tercih etmektedir. Bunun yanı sıra, şair birinci *Efsûs*'ta yazdıklarının şiir değil, feryatlarının ta kendisi olduğunu dile getirerek bunların otobiyografik metinler olduğunu en baştan dile getirmiştir. Bu çok Romantik bir tavır olarak görülebilir; ama şairin bunların otobiyografik metinler olduğunu ifade etmesi onun aynı zamanda bir kadın olarak toplumsal baskıyla karşı karşıya gelmesine de neden olabilir. Başka bir deyişle, Nigâr Hanım'ın pek çok şiirinde aşk betimlenirken gerek şair öznenin gerek sevgilinin androjen biçimde resmedildiği görülür. Androjen söylemin tercih edilmesinin ardında, yazdıklarının şiir değil, kendi feryatları olduğunu ifade eden bir kadın şairin toplumsal baskıdan kendisini koruma gerekçesi bulunabilir. Kamusal/özel alan ikiliği meselesine yeniden

dönecek olursak Nigâr Hanım'ın şiirlerinde mekânın yeri geldiğinde “ev içi” yeri geldiğinde ise “kamusal alan”da belirlendiği görülür.

Nigâr Hanım'ın şiirlerinde “kamusal alan”ın mekân olarak belirlenmesinde Romantizm akımının da etkisi büyüktür. Daha önceki bölümde Ekrem ile Hâmid'in şiirlerine bakılırken onların da pek çok metinde yeşil arazileri, kırsal kesimi betimlediklerine dikkat çekilmişti. Ama Ekrem ile Hâmid yalnızca kırsal kesimi değil, aynı zamanda kent hayatına ilişkin yerleri de şiirlerinin mekânı olarak tercih etmişlerdir. Özellikle Abdülhak Hâmid, devletteki görevi nedeniyle pek çok Avrupa ülkesini gezmiş, gezdiği kentlerin hayatlarını yansıtan pek çok şiir yazmıştır. Örneğin, *Divaneliklerim* adlı kitabındaki şiirleri Paris'te yazdığını dile getirir. Bu kitaptaki pek çok şiirde özel yer isimleri geçmektedir. Örneğin yine Paris'teki yerlerden biri olan “Otöy” başlıklı şiirinde okurlara oradaki sosyal çevresinden bir kesit aktarır. Auteuil, Paris'in La Seine Nehri kenarında bulunan bir semtidir. Ev sahibi onları içeri almayınca şairle arkadaşları Mabil'e adlı, o dönemin meşhur dans evlerinden birine giderler. O kadar eğlenirler ki şair arkadaşlarına kimi zaman beyitler bile söyler. Ama onun böyle şiir ilhamıyla dolmasına neden olan Auteuil'de mehtabı seyrederek duyduğu bülbülün sesidir:

*Evi vermez idi sâhib-hâne
Bilse kim gitmiş idik biz Mabil'e
Hele ben beyt okuyup mestâne
Ne kadar vesvese verdim Kamil'e [Camille]
O Otöy bülbülünün feryâdı,
Çıkmadı gitti gönülden yâdı! (97)*

Hâmid, yine aynı kitapta “Vantadur” adlı şiirinde “Ventadour” adlı bir İtalyan tiyatrosunun Fransız şarkıcılarından Marie Emma Lajeunesse Albany'den bahseder. Sesinden çok etkilendiğini, dinlemeye doyamadığını dile getirerek “Bin Offenbah, bin Kapol, bin andelib”in onun sesinin yerini tutamayacağını ifade ederek abartılı bir dille hayranlığını dile getirmiştir:

*Vantadur'da şarkı söyler Albani
Orda pek çok dinlemişim ben anı.
Kendi Paris'te ikamet-sâz nâz.
Eylemek fikriyle mahzâ istima'
Mutribân-ı âlem eyler içtimâ! (101)*

Yukarıda örnek gösterilen iki şiire bakıldığında Hâmid'in Paris'teki sosyal hayatı açık ve doğrudan bir üslûpla betimlediği görülmektedir. Nigâr Hanım da her Salı evinde pek çok entelektüeli ağırlayan, sosyal çevresi geniş bir hanımdır. Nigâr Hanım'ın Salı Toplantıları Nişantaşı'ndaki taş konakta gerçekleşir. Nazan Bekiroğlu, Nigâr Hanım'ın günlüğünün belki de geniş sosyal çevresi nedeniyle pek çok şahıs ismiyle dolu olduğunu dile getirir: “Nigâr Hanım cemiyeti ve insan ilişkilerini çok önemser. Adeta diğer insanlar olmadan yaşamaktan korkar hale gelmesi; mizacından ve mensup olduğu seçkin sosyal dilimin tercih ettiği bir yaşam biçiminden olduğu kadar, evlilikte uğradığı mutsuzluklarla büyüyen saplantı halindeki yalnızlık duygusundan da kaynaklanmaktadır” (180). Bunun yanı sıra, Nigâr Hanım'ın “kamusal alan”da da sosyal hayatı olan bir hanım olduğu anlaşılmaktadır. Nazan Bekiroğlu, Hikmet Feridun ile Abdülhak Şinasi Hisar'ın anlarından edindiği bilgilerle Nigâr Hanım'ın mesire yerlerine çok sık gittiğini, “yaşmak-ferâcesi ve dantelli şemsiyesiyle iki çifte sandalı içinde Göksu'da görün[düğünü]” dile getirir (161). Bekiroğlu, çok ayrıntılı betimlemelerle olmasa da Nigâr Hanım'ın gittiği mesire yerlerini “bir kayık ismarlayarak Kalender'e kadar gittim” gibi cümlelerle günlüğüne kısaca kaydettiğini belirtir. Bekiroğlu, Nigâr Hanım'ın günlüğünde bir mesire yerine ilişkin tasvirine yer verdiğini dile getirir. Bu tasvir o dönemde kadınların “kamusal alan”da ne ölçüde dolaşabildiklerine ilişkin olarak bilgilendirici niteliktedir: “Saat on bir idi ki yalnızca yanıma bir uşak alıp Maslak'a kadar yürüdüm. Orada yarım saat kadar tevakkufla avdet eyledim” (162).

Nigâr Hanım'ın günlüğünde yazdığı bu cümlelerden hareketle, mesire yerlerine tek başına gitmesine müsaade edilmediği ya da bunun tasvip edilmediği düşünülebilir. Nigâr Hanım'ın dışarı çıktığı zamanlarda yalnız olmadığını, yanında ev halkından birinin bulunduğunu gösteren tek metin günlüğünden alınmış bu parça değildir. Şair Nigâr, *Efsûs*'un ikinci kısmında yayımlanan Musset'nin "Rappelle-Toi" şiiri için yazdığı "Beni Unutma" adlı naziresine adeta bir sebep-i telif ekleyerek okurlarla ilham sürecini paylaşmıştır. Bu nazireyi gurub vakti metruk bir mezarlığa gittiğinde yazdığını dile getirir; ama mezarlık ziyaretinde yalnız değildir, yanında Münir vardır. Bunun yanı sıra, Nigâr Hanım günlüğünde konağa gelecek misafirleri ve kendisine gelen davetleri babasının izniyle kabul ettiğini pek çok kez kaydetmiştir: "İtalya Elçisinin eşinden bu sabah bir mektup aldım. Memleketimizi görmeğe gelmiş olan Veliht Prens Viktor Emanuel ile görüşmek üzere öğle yemeğine davet ediyordu. Babam kabul etmemi tavsiye ettiği için gideceğimi yazdım" (36).

Dışarı çıkarken de yine babasının iznini aldığını belirtir; hatta İhsan Bey'den ilk kez ayrıldığı sıralarda babası, Ada gezintisine gitmesine önce izin verip sonra vazgeçtiği için günlüğüne 27 Mayıs 1304 tarihinde çok gücendiğini yazmıştır. Üstelik bu geziye hem çocuğu hem de bir yardımcıyla katılmayı düşündüğü halde babasının izin vermemesine çok kırılmıştır: "Canımdan aziz ve sevgili bildiğim pederimin namusunu her zaman ve her hususta muhafazaya çalıştığım ve lekel-hamd muvaffak olduğum halde beraberimde hem çocuk ve hem de bir adam bulunduğu halde bana emniyetsizlik göstermesi [...] cidden ve hakikaten mahzun etti" (alıntılayan Bekiroğlu 2008: 66).

Nigâr Hanım'ın günlüğündeki notlara bakıldığında o dönemde İstanbul hanımlarının "kamusal alan"a belli ölçülerde çıkabildikleri anlaşılrsa da yine de

ailesinin ve toplumun üzerinde kurduğu baskı açıktır. Bu durum Şiirlerinde mesire yerlerine benzeyen yeşil alanların neden bu kadar belirsiz bir biçimde dile getirildiğini anlaşılır hâle getirmektedir. Ayrıca Nigâr Hanım'ın Şiirlerinde “kamusal alan” sayılabilecek yerler ormanlar, koruluk yerler ve sahillerdir. Başka bir deyişle, Nigâr Hanım'ın Şiirlerinde de “kamusal alan” belli belirsiz de olsa dile getirilmiştir; ama bu metinlerde seçilmiş diŐ mekânlar doğal yerler olduğu için aslında Şairin görüldüğu yerler “kent”e, “merkez”e değil, “çevre”ye ait yerlerdir. Mesire yerlerinin çok belirsiz bir söylemle anlatılmasının bir sebebi de bu Şiirlerde tek başına dolaşan bir Şair öznenin kurgulanmış olmasıdır; çünkü daha önce bahsedildiği gibi o dönemde yaşamış kadınların tek başlarına dıŐarıya çıkabilmeleri mümkün değildir. Ama Şair benmerkezci bir dille bütün bu Şiirleri kaleme aldığında yine doğa gezilerini anlattığı Şiirlerinde de örtük, üstü kapalı ve androjen bir söylemi tercih etmiştir. Örneğin, *Efsûs*'un birinci kısmında yayımlanan “Bahar” adlı Şiirinde Nedîm'in Şiirlerini hatırlatan bir üslûpla bahçe sefası üzerine düşüncelerini dile getirmektedir. Sevgiliyle birlikte bahçede zaman geçirme fırsatı asla kaçırılmamalıdır:

*Gerekdir yâr ile seyr-i çemenzâr
Ele girmez bu fırsat çünkü her dem* (11)

Efsûs'un ikinci yarısında yayımlanan “Orman” adlı Şiirinde ise yine gurup vakti ormana gittiğinden bahseder. Orman bu metinde bir “yalnızlık mekânı” olarak karşımıza çıkmaktadır. Şair yine tek başınadır, başlangıçta ormanı kuş sesleri doldurmuŐtur. Daha sonra kuş sesleri kesilir ve Şair ormanın sessizliği içinde aklına sevgiliyi getirir ve yine yalnızlığından yakınır. Başka bir deyişle, Şairin aşk acısını, yalnızlığını ancak ya “ev içi”nde ya da orman gibi periferik alanlarda dile getirebildiği görülür. Toplumdan dışlanmış Şairin kimi zaman doğa kimi zaman evdeki eşyaları, ya Tanrı'nın dert ortağı olduğu görülür. İkili karşıtlıklar

hıyerarşisinde “kültür” ve “medeniyet” erkeğe atfedilen kavramlar olarak karşımıza çıkarken, “kadın” ise “doğa”yla özdeşleştirilir. Dolayısıyla, Nigâr Hanım’ın şiirlerinde şair öznenin dertlerini, ızdırabını, yalnızlığını anlatmak, sığınmak için doğayı seçmesi “feminen” bir söylem olarak kabul edilebilir. Üstelik bu şiirde yalnızlığın onun nasibi olmaması gerektiğini, bu durumdan rahatsızlığını dile getirerek şair bir parça da başkaldırı sergilemektedir. Başka bir deyişle şairin bir kadın olarak yalnız kalmak, sadakatsiz bir sevgiliyi beklemek durumunda olmasına isyan ettiği görülmektedir:

*Dedim artık çekilmez bu ta‘addi
Neden olsun nasîbim böyle vahdet?
‘Aceb benden kaçan ol bî-mürüvvet
Ne ‘alemde karâr etmekte şimdi?
Kimi tercih eder bu hâksara! (22)*

Şairin tek başınalığı, doğada inzivaya çekilmesi Romantik akımda olumlanan bir tutumdur. Romantizm akımı etkisindeki pek çok şiirde, şairler bu bir başına yürüyüşlerde bazen doğadaki kaosa ve o kaos içindeki düzene hayranlıklarını dile getirir, bazen panteistik bir tavırla kendilerini de o varoluşun parçası sayarlar. Nigâr Hanım’ın şiirlerinde ise “doğa” ve “çevre”yi imleyen mesire yerleri, bahçeler şairin ızdırabını dile getirebildiği mekân işlevi görmektedir. Başka bir deyişle, Nigâr Hanım’ın şiirlerinde “doğa”ya bakış tarzı, Romantik şairlerin tarzından ayrılmaktadır.

İkili karşıtlıkların hiyerarşisinde “merkez”in “çevre”ye üstünlük kurduğu görülür. Şairin bu metinlerde periferik yerlerde dolaşması da aslında bu metinlerin yine bir kadının toplumsal hayattan dışlanmışlığı yönünde okunabilmelerini mümkün kılmaktadır. Nigâr Hanım elbette tiyatrolara, konserlere de giden bir hanımdır; ama şiirlerinde Hâmid’in tersine, değinmemiş olması bir kadın olarak “kamusal alan”da bulunmasının sorunlu karşılanmış olabileceğini düşündürmektedir. Nigâr Hanım’ın

pek çok şiirinde “kamusal alan”da yalnız başına dolaştığı görülür; ama *Aks-i Seda* kitabındaki “Möskiyantis” adlı şiirinde şair, bir gece arkadaşlarıyla birlikte dışarı çıktıklarından söz eder. Şair kendisi ve arkadaşlarını mektepten kaçmış gençlere benzetmektedir, yüreklerinde öyle bir neşe hissetmektedirler. Hepsinin doğasında şairlik yeteneği bulunmaktadır. Şair, “sevgili”nin de onlarla birlikte olduğunu belirterek mehtaba karşı onu seyrederken, “sevgili”nin keyifli görünmemesi dikkatini çeker:

*Dört beş ahab ile gezerken, o şeb
Söyleşip şevk ile beşûş-âne,
Gibta-âver gibi sürûş-âne
Gülüyorduk, firari-yi mekteb
Gibi pür-neş'e, pür-sâfâ, pür-şevk (28)*

Bu şiirde şair arkadaşları ve sevgiliyle birlikte dışarı çıktıklarından bahseder; ama yine gezdikleri mekân, sohbet ettikleri yer belirsiz bırakılmıştır. Yine benmerkezci bir söylemin tercih edilmesi metnin şairin kendi kimliğiyle ilişkilendirilmesine neden olacağı için Nigâr Hanım’ın mekânı özellikle belirsiz bıraktığı düşünülebilir. Sonuç olarak, bu şiirde âşık ile sevgilinin birlikte gezmelerinin, “kamusal alan”da bir arada bulunmalarının anlatılması yine o dönemin kadın şairi için oldukça cesur bir konudur.

Möskiyantis, o dönemde kullanılan bir parfüm markası olabilir; fakat o dönemde parfüm üretiminde cinsiyet ayrımının olup olmadığıyla ilgili herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır. Ama bu şiirde şairin sevgilinin mendilini koklayarak onu hatırlamasının ardında Sentimentalizm akımının etkileri olabilir; çünkü *Aks-i Seda*’da sevgilinin kokusuyla ilgili başka şiirlere de rastlanmaktadır. Örneğin, “Itr-i Yâr”da şair bir gece dışarıdan gelen çiçek kokularının etkisiyle geçmişteki sevgilisini hatırlar; dışarıdan gelen çiçek kokusu ruhunu alt üst etmiştir. Burada anlatıcının ruh halindeki değişimi anlatırken hüviyet sözcüğünü kullanması da dikkat çekicidir;

çünkü “hüviyet” sözcüğüne Ekrem, Hâmid ve Sâhir’in şiirlerinde rastlanmamaktadır.

Burada şair, erotizme yakın bir biçimde etkilendiğini dile getirirken yine kendi cinsiyetini ele vermeyen, nötr bir söylem tercih etmiştir. Şair, bu metinde “özel alan”dan seslendiği için cinsiyetinin kadın olduğu düşünülebilir. Sevgiliye “rahim” ve “şefik” sıfatlarıyla hitap ettiği için sevgilinin erkek olduğu açıktır:

*Bütün hüviyetimi eyliyor bu şeb işgal,
Beni râyihan ‘ircâ edip de maziye;
Şu nazın ‘itra satılmış hulâsa-yı âmâl
Gibi getirmede piş-i nazârıma/nizarıma pür-tâb
Seni rahîm u şefik, ‘alem-i vesî’ hayâl (21)*

Mekân, Nigâr Hanım’ın şiirlerinde şairin yalnızlığını, dışlanmışlığını dile getirebildiği, sesini duyurabildiği alan işlevini görür. Başka bir deyişle, Nigâr Hanım’ın şiirlerinde mesire yerleri de, ev içi de çoğunlukla şairin yalnızlığını ve ızdırabını dile getirdiği alanlar olarak karşımıza çıkar. Örneğin, “Ferda” adlı şiirinde şair ev içinde yalnızlık derdini, sevgilinin yokluğunu ifade etmektedir. “Her Şey Ağlar” şiirinde bu kez eşyalar kişileştirilmiştir. Şairin kederli halini gören evindeki eşyalar, gökyüzü, hatta dünya bile onun için üzülmekte, ağlamaktadır (66). “Ferda” adlı şiire dönecek olursak, âşığın “özel alan”dan seslendiği görülür. Sevgili onu terk etmiştir; ödünç verdiği kitabı âşıkta kalmıştır. Anlatıcı da onu hatırlamak ve onu hissedebilmek için kitabı okumaya karar verir:

*Deli gönlüm sükût edüb peydâ
Gamlâ olmuşdu cism ise bî-tâb
Okumak istedim biraz zira:
Bana ondandı ‘ariyet o kitab,
Zâr idim hem kitaba nazara kenân
Kalben ama düşündüğüm canan (60)*

SONUÇ

Bu çalışmada Nigâr Hanım'ın şiirlerinde “dişil” bir söylemden ne ölçüde söz edilebileceği araştırılmıştır. Bu araştırmaya başlamadan önce Nigâr Hanım'ın günlükleri hariç olmak üzere bütün metinlerinin transkripsiyonu yapılmıştır. Bu nedenle araştırmada hem izlenecek yöntemin oluşturulabilmesi için kuramsal, hem de döneme ilişkin değişimlerin anlaşılabilmesi adına tarihsel arka plan araştırılmıştır. İlk bölümde, öncelikle Ülkü Çetinkaya ve Nuran Tezcan'ın makaleleri ışığında gazel, mesnevi, pendnâme gibi edebiyat metinleri ve günümüz araştırmacılarının Osmanlı'da yazılmış ilk âdab-ı muaşeret kitabı olarak nitelendirdiği Gelibolulu Âli'nin *Mevâ'idü'n-Nefâis Fî-Kavâ'idü'l-Mecâlis* (“Nefis Sofralar ve Meclis Kuralları”) adlı kitabı aracılığıyla modernleşme öncesi Osmanlı toplumunda kadına nasıl bakıldığı ve toplumda nasıl konumlandırıldığı ele alınmıştır. Yararlanılan metinlerin büyük çoğunluğunda yazarların kadınlara ilişkin cinsiyetçi ve olumsuzlayıcı bir yaklaşım sergiledikleri görülür. Örnek gösterilen metinlerin pek çoğunda kadınlar baykuş, yılan, akrep gibi sözlü kültürde olumsuz çağrışımlar içeren hayvanlara benzetilmiş ve güvenilmez, sadakatsiz, yalancı gibi negatif sıfatlarla tanımlanmıştır. Bunun yanı sıra, yine aynı metinlerde kadınların “kamusal alan”dan da dışlandıkları, hareket kabiliyetlerini kısıtlayan “özel alan”a hapsedildikleri görülür.

Ayrıca cemaat sisteminin olumsuzladığı bu “erkeklerarası” sosyal ve edebi örgütlenmenin etkisiyle, kadın ile erkek arasındaki aşkın ve cinselliğin de yazarlar tarafından olumsuzlandığı, erkeği Tanrı’ya ulaşmaktan alıkoyacak öğeler olarak belirlendiği ortaya çıkar.

İlk bölümün ikinci kısmında ise geleneksel toplumda dışlanan, yok sayılan kadınının konumu ve rollerinin on dokuzuncu yüzyılda Aydınlanma felsefesi ve milliyetçilik akımı etkisiyle önem kazandığı, yeniden tartışılmaya başlandığı ortaya konulmuştur. Bu dönemde ilk başta erkeklerin mali desteği, ağırlıklı olarak dönemin erkek entelektüellerinin yazılarıyla yayımlanan ve kadınları okur kitlesi haline getirmeyi amaçlayan kadın dergileri de kadının konumundaki değişim sürecine işaret etmektedir. Elbette bu yayınların esas amacı Osmanlı entelektüellerinin idealize ettikleri yeni, modern kadın modelinin öncelikle kadınlar tarafından benimsenmesini sağlamaktır.

Tanzimat dönemi aydınları, imparatorluğun kurtuluşu olarak gördükleri yeni, modern toplumu inşa edecek gelecek kuşakların yetiştirilebilmesi için önce kadınların modernleşmesi ve toplumda kadınlara ilişkin geleneksel algının değişmesi gerektiğini savunmuşlardır. Bütün bu tartışmalar kadınların rollerinin ve sosyal konumlarının yeniden ele alınmasına ve “kadın doğası” tanımlamalarının yapılmasına neden olmuştur. Fakat kadınların konumuyla ilgili reformlar temelde kadınların koşulların iyileştirilmesini değil, gelecek kuşakların çağdaş ve sağlıklı bir biçimde yetişebilmelerini hedeflemiştir. Dolayısıyla, bu dönemde entelektüeller “anne kimliği”ni yüceltmiş, ön plana çıkarmışlardır. Yeni toplumsal düzene erkeklerle birlikte kadınların “anne” kimliğiyle katılmaları hedeflenmiştir. Bu dönemde şairlerin Fransız devriminin getirdiği vatanseverlik ve hürriyet

kavramlarının etkisiyle yazdıkları şiirlerde – örneğin Abdülhak Hâmid’in “İkinci Neşide-i Hürriyet” adlı şiirinde – sadece erkeklere ve kadınlara bir arada hitap ettikleri görülür:

*Öğün, ey peyker-i hakperver-i hürriyet, öğün
kadın erkek ediyor sâye-i feyzinde düğün;
öyle bir cilve-i i'câz ile ettin ki sökün,
karışıklar barışık oldu tamamiyle bugün (148).*

Bunun yanı sıra, “anne” kimliğine dönecek olursak, annelik kadının birey olarak var olabilmesini değil, erkeğe bağımlılığını sürdürerek ailenin koruması altında var olmasını sağlayan bir kimliktir, dolayısıyla erkek egemen toplumun sürekliliği için tehdit unsuru oluşturmamaktadır.

İkinci bölümde ise, Nigâr Hanım’ın şiirlerinde dişil söylemi araştırabilmek için izlenecek metodoloji oluşturulmaya çalışılmıştır. İster roman, ister şiir olsun edebiyat metinlerinde dişil bir söylem araştırabilmek için her araştırmacının tercih edeceği gibi önce Gilbert-Gubar’ın yaklaşımı ve Fransız feminist eleştirisi gibi postmodern feminist yaklaşımlardan yararlanılmaya çalışılmıştır. Fakat kuramsal metinleri okuma süreci sonrasında her iki yaklaşım da – erkek egemen kanonu, geleneği bütünüyle reddettikleri için – Nigâr Hanım gibi geleneği sıkı bir biçimde takip eden kadın şairlerin metinlerini değerlendirirken yardımcı olamayacağı anlaşılmıştır.

Postmodern feminist yaklaşımlar, edebiyat metinlerinde, örneğin lirik şiirde, erkek ile kadın arasında hiyerarşi kurması ve kadını nesneleştirilmesi sebebiyle heteroseksüel aşk söylemine ve Romantizm akımıyla iyice güçlenen eril, tutarlı özneye başkaldıran, biyolojik farklılığı olumlu yapan yeni ve kadına özgü bir söylemin üretilmesini önermiştir. Halbuki, Osmanlı şiir geleneğinde gazellere bakıldığında kadının görünmediği, “erkeklerarası” bir gelenek üreten bu metinlerin çoğunlukla heteroseksüel bir aşk söylemi üretmediği ve – cemaat sistemi içinde üretilen,

dolaşıma giren metinler olmaları sebebiyle – modern anlamda bireysel, eril bir şair özne tanımlamadığı, hatta bireyselliğin kesinlikle hoş karşılanmadığı bir edebiyat sahası sunduğu görülmektedir. Dolayısıyla, bu bölümde bir okuma denemesi olarak on dokuzuncu yüzyılda Osmanlı’daki gazel türünde yazan, divanı olan kadın şairlerin metinlerinde “dişil” bir söylemin ne ölçüde ortaya çıktığı ve “erkeklerarası” gelenekle nasıl ilişki kurduklarını araştırmak için Avrupa-merkezci feminist yaklaşımlar yerine erkek şairlerin divanlarıyla karşılaştırmalı bir metin okumasının yapılması önerilmiştir. Örneğin, Havlıoğlu’nun makalesinde belirtmiş olduğu gibi Leylâ Hanım’ın erkek şairlere değil de Fıtnat Hanım’a nazireler yazması, Sırrı Hanım’ın kızkardeşi İffet’le birlikte gazel yazması, geleneksel “erkeklerarası” söyleme bir tepki olarak görülebilir.

Benzer biçimde, Nigâr Hanım’ın şiirlerinde de dişil bir söylemin üretilip üretilmediğini araştırırken, metinleri Tanzimat dönemi sonrası erkek şairlerinin metinleriyle karşılaştırmalı olarak okunmuştur. Nigâr Hanım, on dokuzuncu yüzyılda şiir yazan kadın şairler arasında ayrı bir noktada değerlendirilmelidir; çünkü Nigâr bint-i ‘Osman, Leylâ ve Şeref Hanımlar gibi divan yazmamıştır. Gazel türünde ürün verdiği gibi yeni formlarda hatta kimi zaman belirsiz, serbest bir formda şiirler yazmıştır. Abdülhak Hâmid, Recaizâde Mahmut Ekrem, Celal Sâhir ve Cenap Şahabeddin gibi şairlerle benzerlikler taşıdığından şair Nigâr’ın şiirleri Hâmid, Ekrem, Sâhir ve Şahabeddin’in şiirleriyle karşılaştırmalı biçimde okunmuştur. Bunun yanı sıra, bu dört şair Nigâr Hanım’ın aynı zamanda - o dönemin pek çok entelektüel, şair ve yazarını bir araya getirdiği için adeta bir edebiyat meclisi sayılabilecek - Salı Toplantıları’na gelen, şairin sıklıkla görüştüğü, mektuplaştığı kişilerdir.

Hâmid, Ekrem ve Sâhir'in şiirleri geleneksel edebiyat eleştirilerinde yapıldığı gibi temalar ve biçim özellikleri bakımından değil, söylem odaklı bir biçimde incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda, bu şairlerin divan şiirinin geleneksel eril söyleminden vazgeçerek, modern, bireyci özellikler içeren Batılı, yeni bir eril söylemi benimsemeye başladıkları anlaşılmıştır. Bu bölümde, Hâmid, Ekrem, Sâhir'in şiirlerindeki modern eril söylemin ölçütlerini şu unsurlar oluşturmaktadır: Toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde doğaya atfettikleri “annelik” gibi dişil özellikler; gazellerdeki cinsiyetsiz ya da erkek cinsiyetli sevgili yerine kadın cinsiyetli sevgiliyi tercih etmeleri; sevgiliye “anne” kimliği yüklemeleri ve son olarak tasavvuftan uzaklaşarak Tanrı'yı, inancı ve kainâtı sorgulayan bir yaklaşım geliştirmeleri. Tez çalışmasında bu ölçütler şiirsel söylemde modern, bireysel, otonom ve doğal olarak eril bir öznenin ortaya çıkmasını sağlayan unsurlar olarak ileri sürülmüştür.

Son bölümde ise Nigâr Hanım'ın, Ekrem, Sâhir, Hâmid ve Şahabeddin'in şiirlerinde görülen modern eril söylemden ayrılarak şiirlerinde nasıl kendi sesini, diğer bir deyişle “dişil” bir sesi dile getirdiği tartışılmıştır. Bu bağlamda öncelikle Nigâr Hanım'ın şiirlerinde âşık-sevgili ilişkisi ve etken-edilgen roller incelenmiştir. Nigâr Hanım'ın âşığa yüklediği kimi rollerin “dişil” olduğu ileri sürülürken iki ölçüt belirlenmiştir: toplumsal cinsiyet rolleri ve şiirlerinin dönemin erkek şairleri ve kimi zaman da Tanzimat dönemi öykü ve romanlarıyla karşılaştırmalı biçimde okunması.

Nigâr Hanım'ın şiirlerinde “dişil” olarak tanımlanan rollerden biri anneliktir. Şair, anneliğe iki farklı işlev yüklemiştir. Ekrem'in “Tevvüh” adlı şiirinde sevgiliye anne rolü yüklediği görülür. Nigâr Hanım ise “Tıfl-ı Hayalime” adlı şiirinde âşığa “anne” rolü yüklediği görülür. Annelik, burada şairin bir kadın olarak aşk ve arzularını dile getirmesini sağlayan, bu duyguların toplumda “görünür” hale

gelmesini, hoş görülmesini sağlayan bir rol olarak belirir. İkinci olarak, şair *Efsûs*'un ikinci kısmında kendi ebeveyni ve çocuklarından isimlerini dile getirerek söz eder. Şair, "Evlâdım" adlı şiirinde oğullarını göremediğinden yakınır ve "anne" kimliğine sığınarak eşinden dolaylı olarak şikâyet eder.

Nigâr Hanım'ın şiirlerinde âşığa yüklediği diğer dişil roller "kitap okuma" ve "mektup okuma-yazma"dır. Günümüzde toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde düşünüldüğünde bu edimlerin cinsiyetsiz olduğu açıktır; ama Tanzimat dönemi ve sonrasında Ahmet Mithat Efendi, Peyami Safa ve Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi pek çok yazarın romanlarına bakıldığında kadınların hep ellerinde birer kitapla resmedildikleri, kadınlara yazar değil okur rolünün atfedildiği görülür. Nurdan Gürbilek, bu "kadın okur" tipini yaratıcılık süreci ve "babasızlık" açısından değerlendirir; bu çalışmada ise tarihsel açıdan ele alınarak aşk şiirleri okuyan kadınların erkek yazarlar tarafından eleştirildiği, kadının âşık olarak değil, ancak anne olarak toplumda kabul görebildiği ileri sürülmüştür. Nigâr Hanım ise, "Teevvüh" adlı şiirinde âşığı, kitap okurken sevgilisini hayal eden bir kadın olarak resmederek bir anlamda erkek yazarların tasvip etmediği kadın modelinin ağzından şiir yazmış, onların ölçütlerine karşı çıkmıştır.

Benzer biçimde, o dönem toplumunda kadınların sevgililerine mektup yazmaları da pek tasvip edilmeyen, saygınlıklarını sarsan bir durumdur. Nigâr Hanım'ın "Tasvîr u Nâme" adlı şiirinde şair sevgiliye duyduğu hasret nedeniyle ona mektup yazdığını, bu mektubun onun dert ortağı olduğunu; ama mektubun varlığının kendisi için tehlike yarattığını dile getirmiştir. Burada şairin, yazdığı mektubun bulunmasından tedirgin olması, mektup yazdığı için kendisini tedirgin hissetmesi cinsiyetinin kadın olduğunu ele vermektedir. Çünkü geleneksel toplumlarda kadınların yazı yazması pek de hoş karşılanmayan bir durumdur. On yedinci ve on

sekizinci yüzyılda Avrupa’da kadınların romanlarını erkek adıyla bastırmaları ya da evde tuttıkları günlükleri ya da roman taslaklarını aile üyelerinden gizlemeleri benzer bir hoşgörüsüzlüğü göstermektedir. Zaten Nazan Bekiroğlu, yine şairin günlüklerindeki notlarından yola çıkarak Nigâr Hanım’ın da günlüklerini kilitli bir çekmece muhafaza ettiğini dile getirmiştir: “Çekmecenin zaman zaman Nigâr Hanım’a sevimsiz sürprizler hazırladığı da bellidir. Beyoğlu’na çıktığı bir gün çantasını açarken anahtarlarını düşürmüş olduğunu ancak eve gelince fark etmesi ve bir çilingir çekmeceye yeni anahtar yapıncaya kadar hiçbir şey yazamaması gibi [28 Teşrinisani 1303 (10 Aralık 1887)]” (20).

Son bölümde tartışıldığı üzere, Nigâr Hanım’ın şiirlerinde otobiyografik öğeler de “dişil” bir söylemin üretilmesini sağlamıştır. Şairin ailesinden, ailevi sorunlarından söz ettiği şiirler onun geleneksel bir “dişil” sesle “özel alan”dan okurlara seslendiğini göstermektedir. Bunun yanı sıra, Nigâr Hanım’ın şiirlerinde felek, talih ve yalnızlıktan sıkça şikâyet edildiği görülür. Şair pek çok şiirinde sevgiliden ayrı düşmesinin, ya da çocuklarından ayrı kalışının suçunu feleğe yüklemiştir. Şair sıklıkla, dilediği gibi bir hayat arkadaşı bulamadığı ve toplumda kendisini dışlanmış hissettiği için kendisini yalnız hissettiğini dile getirir.

Bu tür şiirleri günlükleriyle birlikte okunduğunda, bu duyguların Nigâr Hanım’ın hayatında gerçek anlamda önemli yeri olduğu anlaşılır. Çünkü Nigâr Hanım, eşi İhsan Bey’le ayrıldıktan sonra yeniden evlenebileceği pek çok kişiyle tanışmıştır. Bunlardan biri İtalyan bir aristokrat diğeri ise baba tarafından uzak kuzenidir. Özellikle, uzak akrabası olan Dr. Karl’la bir süre mektuplaşmışlardır. Ama Osman Paşa, Hıristiyan olmaları nedeniyle kızını Nigâr’ın ikisiyle de evlenmesine müsaade etmemiştir. Ama belki de eşiyle yaşadığı sorunlar nedeniyle, şairin kendisi de uzun bir müddet evliliği onu hürriyetinden mahrum bırakacak bir durum olarak

görmüş, tekrar evlenmekten çekinmiştir. Nigâr Hanım'ın sevme ve istediği gibi hareket edebilme hürriyetini kaybedeceği korkusuyla evlenmemesi yine bir kadın olarak bilinçlendiğinin göstergesidir; çünkü Nigâr Hanım babasının desteği ve şairlik mesleğiyle maddi açıdan bir eşe ihtiyaç duymadan geçimini sağlayabilmiştir: “Benim gibi hürmete, hürriyete alışmış, kanaatiyle kendini her nev-i ihtiyaçtan vareste bulundurmayı itiyad etmiş bir kadın için bir diğere arz-ı ihtiyaç ne müşkil bir mevki, ne acı bir intihar [31 Teşrinievvel 1328 (13 Kasım 1912)] (alıntılayan: Bekiroğlu 2008: 137). Ama Nigâr Hanım, son yıllarında günlüğüne bu konuda pişmanlık duyduğunu ve yalnız kaldığını yazmıştır: “Ne bir enîs-i muvafık, ne bir refik-i şefik. [...] Bu nasiye-i âteş-nâkimi hangi dest-i şefkatkâr okşayacak? Bir yâr-ı candan mahrumiyetle böyle ölünceye kadar eller elinde yaşamaya mahkûmiyet ne büyük felâket ya Rabbi” [22 Temmuz 1332 (4 Ağustos 1916)] (alıntılayan: Bekiroğlu 2008: 135).

Son olarak, Nigâr Hanım'ın şiirlerinde anlatıcının kamusal ve özel alanla ilişkisi tartışılmıştır. Nigâr Hanım, günlüklerinden anlaşıldığı üzere sıkça “kamusal alan” a çıkan bir hanımdır. Mesire yerleri, Beyoğlu en sık gittiği yerlerdir. Hatta ameliyatı için yurtdışına bile gitmiştir. Şiirlerinde de mesire yerleri, ormanlık alanlar – özellikle *Aks-i Seda* adlı kitabındaki şiirlerde – çok sık tercih edilen, âşık ile sevgilinin buluştuğu alanlar olarak karşımıza çıkar; ama şairin bu tür yerleri semt ya da yer adlarıyla değil belirsiz, silik bir biçimde betimlediği görülür. Çünkü Tanzimat dönemi romanlarına bakıldığında erkek yazarların mesire yerlerinde görünen, gezen kadınları saygınlığı sarsılmış kadınlar olarak nitelendirdiği görülmektedir. Halbuki aynı dönemde örneğin, Ekrem ile Hâmid'in şiirlerine bakıldığında mekânların hangi şehirde bulunduğu, isimleriyle birlikte açık, doğrudan bir biçimde dile getirilmiştir.

Bunun yanı sıra, örneğin Hâmid'in şiirlerinde kentin sosyal ve eğlence hayatına ilişkin yer adları geçerken, Nigâr Hanım'ın şiirlerinde öne çıkan mekânlar ormanlık alanlar ve mezarlıklardır. Bu da ikili karşıtlıklar üzerinden düşünüldüğünde onun bir kadın şair olarak “merkez”deki kamusal alanlarda değil, “çevre”deki kamusal alanlarda bulunabildiğini göstermektedir. Ayrıca Hamadeh'in belirtmiş olduğu gibi periferide bulunan mekânlar, daha kontrolsüz olmaları nedeniyle aşk ilişkisinin yaşanabildiği, kadınların da erkeklerle iletişim kurabildiği mekânlardır. Edmondo de Amicis, *İstanbul* adlı seyahatnamesinde kente ilk geldiğinde Osmanlı kadınlarını günün her saati dışarıda gördüğü için büyük bir şaşkınlık geçirdiğini dile getirir; çünkü yazar İstanbul'u ziyaret etmeden önce Oryantalist metinlerin etkisiyle Osmanlı'da kadınların evlere hapsedildiklerini, zulüm hayatı yaşadıklarını zannetmiştir. Ama Amicis, günün her saati şehrin pek çok yerinde karşısına çıkan kadınların erkeklerle iletişim kurmadıklarını, bunun toplumda tasvip edilmediğini dile getirir; fakat yazar mesire yerleri ya da mezarlıklarda bu durumun değiştiğini ifade eder: “Arabayla geçen güzel bir hanımın, kendisini beğendiğini fark ettiği bir Frenk delikanlısına, haremağasından gizli, eliyle nazikçe selam vermesi hiç de olağandışı bir durum değildir. Bazen, bir mezarlıkta ya da ücra bir sokakta, bir Türk kadını aklına eserse, kendisini takip eden zarif ecnebinin alıp getirmesi için, geçerken yere çiçek atıverme ya da düşürme tehlikesini göze alır” (176).

Sonuç olarak, bu tez çalışmasında Nigâr Hanım'ın şiirlerinde dişil söylem araştırılırken postmodern feminist yaklaşımların her toplumun edebiyatına uygulanamayacağı ortaya konulmuş ve yeni bir okuma denemesi önerilmiştir. Nigâr Hanım'ın şiirleri, Hâmid ve Ekrem'in şiirleriyle karşılaştırmalı biçimde okunmuş, Nigâr Hanım'ın şiirlerinde dişil söylem araştırıldığı gibi Hâmid, Ekrem ve Sâhir'in şiirlerinde de modern eril söylemin izleri sürülmüştür. Hâmid ile Ekrem'in şiirlerinde

sevgilinin kadına dönüştüğü ve şairlerin doğaya dişil özellikler atfederek eril bir “kadın” imgesi ürettikleri anlaşılmıştır. Nigâr Hanım’ın ise şiirlerinde “eril” değil “dişil” bir kadın (şair) imgesi kurguladığı görülmektedir. Ayrıca bu karşılaştırmalı okuma denemesi, on dokuzuncu yüzyılda toplumda önem kazanmaya, dikkate alınmaya başlayan kadınların şiirin dünyasında da ortaya çıktığını, “görünür” hale geldiğini ortaya koymaktadır.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: Oxford University Press, 1971.

Ahmet Mithat Efendi. *Felsefe-i Zenan*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008.

Aksoy, Nazan. *Kurgulanmış Benlikler: Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

Amicis, Edmondo de. "Türk Kadınları". *İstanbul*. Çev: Filiz Özdem. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010: 171-206.

Andrews, Walter. *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

Andrews, Walter ve Mehmet Kalpaklı. *The Age of Beloveds: Love and the Beloved in Early-Modern Ottoman and European Culture and Society*. Durham and London: Duke University Press, 2005.

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

Barthes, Roland. *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.

Beauvoir, Simone de. *Kadın, "İkinci Cins": Evlilik Çağı*. İstanbul: Payel Yayınları, 2010.

Bekiroğlu, Nazan. *Şâir Nigâr Hanım: Güftesi Garplı, Bestesi Şarklı*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2008.

———. “Bir Şaireye Mektuplar”. *Journal of Turkish Studies* (Türklük Bilgisi Araştırmaları) 30.1 (2005): 143-70.

Brooker, Jewel Spears. “Tradition and Female Enmity: Sandra M. Gilbert and Susan Gubar Read T. S. Eliot” *Making Feminist History: The Literary Scholarship of Sandra M. Gilbert and Susan Gubar*. Ed. William E. Cain. New York: Garland Publishing, 1993: 237-54.

Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1999.

Çakır, Serpil. *Osmanlı Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis Yayınları, 1997.

Çetinkaya, Ülkü. “Divan Edebiyatında Kadına Genel Bakış”. *Journal of Turkish Literature* (Türklük Bilgisi Araştırmaları) 3.4 (2008): 279-334.

Denman, Fatma Kılıç. *Yeni Harflerle Kadın: II. Meşrutiyet Döneminde Bir Jön Türk Dergisi (1908-1909)*. İstanbul: Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı Yayınları, 2010.

Ekmekçioğlu, Lerna ve Melissa Bilal. “Sunuş: Feminizmin Ermenicesi”. *Bir Adalet Feryadı: Osmanlı’dan Türkiye’ye Beş Ermeni Feminist Yazar (1862-1933)*. İstanbul: Aras Yayıncılık, 2006: 13-9.

Ekrem, Rezaizâde Mahmut. *Bütün Eserleri II*. Haz. İsmail Parlatır vd. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997.

Emin Nihat Efendi. “Vasfi Bey’le Mukaddes Hanım’ın Sergüzeşti”. *Müsâmeret-nâme: Gece Hikâyeleri*. Haz. Salih Okumuş. İstanbul: Şûle Yayınları, 2002: 277-368.

Enacar, Ekin. *Education, Nationalism and Gender in the Young Era (1908-1918)*. Bilkent Üniversitesi Tarih Bölümü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2007.

Greenberg, Wendy Nicholas. “Lamartine and Ackermann: Gender-Specific Language Isn’t Biologically Determined”. *Uncanonical Women: Feminine Voice in French Poetry (1830-1871)*. Amsterdam: Rodopi, 1999.

Günaydın, Ayşegül Utku. *Tanzimat Romanında Kamusal Alan ve Serbest Zaman Etkinlikleri*. Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2007.

Gürbilek, Nurdan. “Erkek Yazar, Kadın Okur: Etkilenen Okur, Etkilenmeyen Yazar”. *Kör Ayna Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları, 2007: 17-50.

Hamadeh, Shirine. *Şehr-i Sefa 18. Yüzyılda İstanbul*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.

Havlıoğlu, Didem. “Valideler, Hemşireler, Kerimeler: Osmanlı Şiirinde Kadınlararasılık”. *Journal of Turkish Studies (Türklük Bilgisi Araştırmaları)* 34.2 (Aralık 2010): 105-13.

Humm, Maggie. *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. Haz. Gönül Bakay. İstanbul: Say Yayınları, 1994.

İbrahim Şinasi. *Müntehabât-ı Eş'arım*. İstanbul: Akba Kitabevi, 1945.

Kandiyoti, Deniz. *Cariyeler, Bacılar Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. İstanbul: Metis Yayınları, 1997.

Karaca, Nesrin. *Celâl Sâhir Erozan (1883-1935): Hayatı – Dönemi – Eserleri*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1993.

Kurnaz, Şefika. *Yenileşme Sürecinde Türk Kadını (1839-1923)*. İstanbul: Ötüken Yayınevi, 2011.

Löwy, Michael ve Robert Sayre. *İsyân ve Melankoli: Moderniteye Karşı Romantizm*. Çev. Işık Ergüden. Versus Kitap, 2007.

Mignon, Laurent. “Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Alternatif Okumalar”. *Ana Metne Taşınan Dipnotlar: Türk Edebiyatı ve Kültürlerarasılık Üzerine Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

———. *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Âşıklar, Mekânlar*. Ankara: Hece Yayınları, 2002.

- Miller, Cristanne. "The Consent of Language and the Woman Poet". *Emily Dickinson: A Poet's Grammar*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1987: 160-186.
- Montefiore, Jan. *Feminism and Poetry: Language, Experience, Identity in Women's Writing*. London and New York: Pandora Press, 1987.
- Nigâr bint-i 'Osman. "Sa'y u Amel". *Yeni Harflerle Hanımlara Mahsus Gazete (1895-1908): Seçki*. Haz. Mustafa Çiçekler ve Fatih Andı. İstanbul: Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı, 2009: 163-8.
- . "İsmetli Nigâr Hanımefendi Hazretlerinin İrsâl Buyurdıkları Mektubun Sureti". *Yeni Harflerle Hanımlara Mahsus Gazete (1895-1908): Seçki*. İstanbul: Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı, 2009: 281-2.
- . "Kadın'a Dâir". *Yeni Harflerle Kadın (1908-1909): II. Meşrutiyet Döneminde Bir Jön Türk Dergisi*. Haz. Fatma Kılıç Denman. İstanbul: Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı, 2010: 120-1.
- . "Kadın". *Yeni Harflerle Kadın (1908-1909): II. Meşrutiyet Döneminde Bir Jön Türk Dergisi*. Haz. Fatma Kılıç Denman. İstanbul: Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı, 2010: 307-8.
- . *Hayatımın Hikâyesi*. İstanbul: Ekin Basımevi, 1959.
- . *Efsûs: Birinci Kısım*. İstanbul: Ahter Matbaası, 1891.
- . *Efsûs: İkinci Kısım*. İstanbul: Ahter Matbaası, 1890.
- . *Nîrân*. İstanbul: Âlem Matbaası, 1896.
- . *Aks-i Sedâ*. İstanbul: Mürettebiye Matbaası, 1899.
- Ortaylı, İlber. *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2009.
- Outram, Dorinda. "Aydınlanma'nın Toplumsal Cinsiyet Anlayışı". *Aydınlanma*. Çev. Sevdâ Çalışkan ve Hamit Çalışkan. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2007: 101-118.

Özgül, Kayahan. *Dîvan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle*. Ankara: Hece Yayınları, 2006.

Parla, Jale. *Babalar ve Oğullar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.

Perin, Cevdet. *Fransız Romantizmi: Etüd – Biyografi – Antoloji*. Ankara: Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Enstitüsü Neşriyatı, 1942.

Poe, Edgar Allan. “The Philosophy of Composition”. *Essays and Reviews*. New York: Literary Classics of the U.S., 1984.

Rendall, Jane. *The Origins of Modern Feminism: Women in Britain, France and the United States (1780-1860)*. London: Macmillan, 1993.

Schowalter, Elaine. “A Criticism of Our Own”. *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Ed. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl. New Jersey: Rutgers University Press, 1997.

Sılay, Kemal. “Erkeğin Ağzından Söylenen Gazel: Osmanlı Kadın Şairler ve Ataerkilliğin Gücü”. *Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları*. Haz. Madeline C. Zilfi. Çev. Necmiye Alpay. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2009: 194-210.

———. “The Lifting of Mystical Veils: Reflections of Homosexuality in the Divân-ı Nedîm”. *Nedim and the Poetics of the Ottoman Court: Medieval Inheritance and the Need for Change*. Bloomington, Indiana: Indiana University, 1994: 90-107.

Sir James Redhouse. *Redhouse Türkçe-İngilizce Sözlük*. Haz. V. Bahadır Alkım vd. İstanbul: Sev Matbaacılık ve Yayıncılık, 1997.

Şahabeddin, Cenab. *Cenab Şahabeddin'in Bütün Şiirleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1984.

Şeker, Mehmet. *Gelibolulu Mustafa 'Âlî ve Mevâ'idü'n-Nefâis ve Fî-Kavâ'idü'l-Mecâlis*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1997.

- Şemseddin Sâmî. *Bir Elde İğne Bir Elde Kitap: Şemseddin Sâmî ve Osmanlı Kadınları*. Haz. İrfan Karakoç. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2008.
- Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi II*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Tarhan, Abdülhak Hâmid. *Bütün Şiirleri 1: Sahra / Divaneliklerim / Bunlar O'dur*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1991.
- . *Bütün Şiirleri 2: Makber / Ölü / Hacle / Bâlâdan Bir Ses*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1982.
- . *Bütün Şiirleri 3: Hep yahut hiç / İlham-ı vatan*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1999.
- Tezcan, Nuran. "Lâmi'î'nin Bazı Eserlerinde Kadın Tipleri ve Kadınla İlgili Düşünceler". *Journal of Turkish Studies (Türklük Bilgisi Araştırmaları)* 26.2 (2002): 281-294.
- . "Güzele Bir Şehrengizden Bakış". *Türkoloji Dergisi* 14.1 (2001): 163-94.
- Merriam-Webster Dictionary*. < <http://www.merriam-webster.com/dictionary/androgyny?show=0&t=1312022660>
- Yıldız, Ali. "Tanzimat Sonrası Türk Şiirinde Tasavvuf". *Journal of Turkish Studies (Türklük Bilgisi Araştırmaları)* 5.2 (2010): 526-572.
- Ze'evi, Dror. *Müslüman Osmanlı Toplumunda Arzu ve Aşk (1500-1900)*. Çev. Fethi Aytuna. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2008.
- Zürcher, Erik Jan. *Savaş, Devrim ve Uluslaşma: Türkiye Tarihinde Geçiş Dönemi (1908-1928)*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2009

ÖZGEÇMİŞ

Meriç Kurtuluş 1986 yılında İstanbul’da doğdu. 2008 yılında İstanbul Bilgi Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat bölümünde lisans öğrenimini tamamladı. Aynı yıl Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı bölümünde yüksek lisans öğrenimine başladı. Yüksek lisans öğrenimi esnasında hakemli dergilerden *Milli Folklor*’da “*Ağrıdaki Efsanesi*’nden Sözlü Edebiyata ‘Metinlerarası’ Bir Yolculuk”, “Zeliha’nın Rüyalari ve Gerçeklik” ve “Ninnilerde ‘Kadın Sorunu’na Bakış” adlı makaleleri yayımlanmıştır. İngilizce, Fransızca (başlangıç seviyesi), Arapça ve Osmanlıca dillerini bilmektedir.