



International

Journal of Human Sciences

ISSN:2458-9489

Volume 14 Issue 4 Year: 2017

He Ottoman female poets that differ from Divan literature with their voice and with their distinctive expressions

Osmanlı kadın şairlerinin Divan edebiyatı geleneğinden ayrılan sesi ve farklı ifade biçimleri¹

Yasemin Ertek Morkoç²

Abstract

Divan literature is described as "a certain tradition literature with its rules and boundaries" in the most general form. These rules and boundaries have enabled the formation of common expressions in religion and in Sufi intellection in particular and in poetry by the influence of Persian literature, and they have made it traditional in time. In this context, in classical Turkish poetry, whose male poets are predominant in quality and quantity, patriarchal rhetoric presents an outlook that its frame has been established by common tropes, metaphors, poetic themes and in short by similar imaginations and ideas. Our work aims to reveal the distinctive way of the voice of female divan poets in the Ottoman poetry, which, when viewed from the outside, gives a completely male voice and perspective in the first place. In this respect, the divan of Lady Mihrî (died after 1512), Lady Leyla (died in 1848) and Lady Şeref (1809-1861) were chosen and examined.

Keywords: Ottoman Female poets; Classical Turkish poetry; Divan literature; Lady Mihrî; Lady Leylâ; Lady Şeref.

[\(Extended English abstract is at the end of this document\)](#)

Özet

Divan edebiyatı en genel şekliyle "Kuralları ve sınırlı klasik Türk şiirinde ataerkil söylem, ortak mecazlar, metaforlar, mazmunlar, kısacası benzer hayal ve imgelerle çerçevesi belirlenmiş bir görünüm arz eder. Çalışmamız, dıştan bakıldığında ilk etapta tamamen erkek sesini ve bakış açısını verdiğini düşündüren Osmanlı şiirinde, kadın divan şairlerinin sesinin ayrıncı yönünü, farklı ifade biçimlerini ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu konuda Mihrî Hatun (ölm. 1512 sonrası), Leyla Hanım (ölm.1848) ve Şeref Hanım (1809-1861)'in divanları seçilerek incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı kadın şairleri; Klasik Türk şiiri; Divan edebiyatı; Mihrî Hatun; Leylâ Hanım; Şeref Hanım.

¹ Bu makale, 11-14 Mayıs 2017 tarihinde İKSAD ve Al Farabi Kazak Üniversitesi tarafından Gaziantep'te düzenlenen olan "Al Farabi Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi"nde sunulan bildirinin genişletilmiş ve düzenlenmiş şeklidir. Kongrede sunulan söz konusu bu çalışma Bilim Kurulu Üyeleri ve Ödül Jürisi tarafından "AL FARABİ BİLİM ÖDÜLÜ"ne layık görülmüştür.

² Assistant professor, Manisa Celal Bayar University, Faculty of Science and Literature, Department of Turkish Language and Literature, yaseminmorkoc@gmail.com

Giriş

Divan şiirine Tanzimat Dönemi'nden günümüze kadar yöneltilen eleştiriler içinde en bariz biçimde dikkat çeken; bu şiirin belli klişe kalıplar, mazmunlar, ortak motifler ve sınırlı sayıda kelime kullanımı içinde kuralcı bir yapıya sahip olmasıdır. Klasik Türk şiirinin, şairlerin hep birbirlerini tekrar etmelerinden dolayı basmakalıp ifadelerin yoğunlaştığı, belli sınırlar ve çerçeveler içinde kalan bir gelenek edebiyatı görünümü taşıdığı şeklindeki yorumların, bugün ortaya konan akademik çalışmalarla aslında hiç de doğru olmadığı ispatlanmaktadır. Hiç şüphesiz Türk toplumunun yaşadığı eski-yeni, gelenek-modernite çatışmaları içinde sık sık alevlendirilen bu konu üzerinde olumlu ya da olumsuz değerlendirmeler oldukça fazladır. Bu değerlendirmelerin sayımı ve dökümü bu yazının amacını ve hedefini aşacağı için sadece bir hatırlatmayla yetinmek istiyoruz.

Divan şiirinin yukarıda bahsettiğimiz, eleştirilen bu yapısı, aslında, temel estetik anlayışının oluşmasında etkilidir. Çünkü bu gelenek edebiyatı içinde neyin söylendiğinden çok, nasıl söylendiğinin önemsenmesi, şairleri ister istemez birbirlerinden daha iyi ve daha etkili söyleme noktasında bir rekabete doğru götürmüş, bu da nazirecilik anlayışı etrafında söyleyiş mükemmelliğini beraberinde getirmiştir. O zaman ortak kelime hazinesi, ortak kalıp kullanımı, aynı mazmunların sıklıkla karşımıza çıkması, redif, vezin ve kafiye zorunluluğu bir noktadan sonra bilhassa yetenekli şairlerin elinde bütün bağlayıcılığına rağmen, bir söyleyiş farklılığına ve zenginliğine dönüşmüştür. Divan şiiri tam da bu noktada ses ve sözün anlam potasında eritmeye çalışıldığı, tek bir gazel içinde bile şaşırtıcı birçok ifade ve söyleyiş biçimlerinin kullanıldığı bir ses ve anlam şöleni haline gelir. Bu konu, araştırmacılara, şairlerin ayrı ayrı üsluplarını incelemede veya benzer ifade biçimlerini nasıl kullandıklarını tespit etmede kronik veya anakronik yaklaşımlarla esin kaynağı olabilmektedir. Bütün bu üslup ve söyleyiş farklılıkları üzerinde son dönemlerde en çok tartışılan konulardan biri Osmanlı şiirinde dilin cinsiyetinin ne olduğu meselesidir.

Osmanlı Şiirinde Dilin Cinsiyeti

Dilin cinsiyeti üzerine teorik anlamda yapılan çalışmalar, Amerika'da, Avrupa'da öncelikli olmak üzere daha çok feminist teoriler etrafında şekillenmiş ve bir gelişim göstermiştir. Sibel Irzık, edebiyat ve toplumsal cinsiyet üzerine hazırlanmış bir çalışmada, feminist eleştirinin bu konudaki iddiasını şöyle özetler: *"Dildeki cinsiyetçi öğelere yönelik feminist eleştiri, kadınların konuştukları dilin büyük ölçüde erkekler tarafından biçimlendirilmiş olduğu, bu dilin, kadınları, erkek egemen ideolojiler tarafından seçilmiş özne konumlarına hapsediği iddiasına dayanır."* (Irzık-Parla, 2009, s.39).

Osmanlı toplumunun genellikle erkeği dış dünyada hakim kılan, kadını, ev ve çocukla sınırlı mahrem bir hayat içinde tutmaya yönelik yaşam tarzına sahip olması, bu toplumun edebiyatına da yansımıştır. Şairlerin çoğunun erkek oluşu, divan şiirinin şair kadınlarının ise özellikle divan sahibi olanların oldukça sınırlı sayıda bulunuşu, Osmanlı toplumunda kadının kendisini öne çıkarmasının, sesini duyurmasının, kamusal alanda yeteneklerini sergileyebilmesinin zorluğuna gönderme yapmaktadır. Ancak şu bir gerçektir ki 17. 18. yy ve daha öncesi batı dünyasında da kadının, kocasının himayesi altında, aileye ait olduğu fikri tüm liberal erkek kuramcılarının ortak düşüncesi idi. John Locke (1632-1704) gibi düşünürler bile *"Kadınlar akıldan yoksun sayıldıkları için, vatandaşlık rolüne layık görülmezler."* fikrine sahipti. Bu yaklaşıma karşıt düşünce geliştiren 19.yy. feminist kuramcıları ise *"Aklın cinsiyeti yoktur...Zihnin gücünün cinsiyeti yoktur"* noktasından hareketle sözcüğü Sarah Grimke (1792-1873) gibi teorisyenlerin analizinde erkeklerin ve kadınların doğal olarak eşit ve ontolojik bakımdan aynı oldukları varsayımına ulaşırlar. Bir başka kuramcı Margaret Fuller (1810-1850) ise *"Kadınların, bir kadın gibi davranmaya ya da yönetmeye değil, fakat doğa gibi büyümeye, akıl gibi algılamaya, ruh gibi özgürce yaşamaya ve engellenmeden güçlerini ortaya koymaya ihtiyaçları var."* (Donovan, 2015, s. 26,46,76) diyerek 19. yüzyılın kültürel feminizmine bir katkıda bulunur. Aslında Osmanlı şair kadınlarının da edebî ortam içinde yapmak istediklerinin, Fuller'in düşüncesiyle tesadüfî biçimde örtüşüğünü söylemek yanlış olmaz. Tesadüfî diyoruz çünkü klasik Türk edebiyatının varlığını sürdürdüğü bir dönemde, estetik kurallara sıkı sıkıya bağlılık arz eden bir edebî gelenekte, şair kadınların özellikle farklı olmak, erkek şairlerden ayrı dil kullanmak gibi bilinçli bir kadın hareketi içinde olamayacakları kaçınılmaz bir gerçektir. Ancak erkek olsun, kadın olsun yeteneğinin farkında

olma ve bunu özgürce sergileme ihtiyacı en doğal insanî özelliklerden biridir. Genellikle üst düzey bürokrat ailelerin, konaklarda büyümüş, özel dersler alarak yetişmiş, okumaya ve yazmaya meraklı kızlarından oluşan Osmanlı şair kadınları az sayıda da olsa (özellikle sosyo-kültürel açıdan dönemlerindeki diğer kadınlara göre daha talihli oldukları rahatlıkla söylenebilir), sahip oldukları imkanları olumlu yönde kullanarak kabiliyetlerini dışa vurabilme şansını yakalamışlardır.

“Ataerkil bir toplumun edebiyatı da ataerkil bir söyleme sahiptir” yaklaşımıyla Osmanlı şiirinde eril bir sesin duyulduğu, erkeğin duygularının dışa vurulduğu, şair kadınların ise bu kuralcı edebiyat içinde erkeklerin oluşturduğu aynı ataerkil söylemi tekrar ettikleri sık söylene gelen bir düşünce olarak karşımıza çıkar. Bu düşünceye örnek olarak Kemal Sılay bir makalesinde; Osmanlı kadınlarının, tümüyle dişi bir şiir geleneğiyle ortaya çıkmanın imkansızlığını kabullendiklerini belirtir. Araştırmacıya göre, şair kadınlar meşru olabilmek ve edebî dolaşıma girebilmek için stratejik bir marifetle erkekler gibi yazmaya çalışmışlar böylece edebiyat estetiği alanındaki erkek seçkinlerin egemenliklerinin birazını alıp götürmüşlerdir (Sılay, 2010, s. 210). Sılay’ın bilhassa “*Bu şiir, erkeğe aşkın öznesi olarak etkin ve dokunaklı, kadına ise aşkın nesnesi, uzak ve idealize edilmiş bir sevgili olarak edilgen ve sessiz bir rol vermesiyle çok özgül bir şiirdir*” (Sılay, 2010, s. 206) yorumuna Zehra Toska katılmaz. Toska’ya göre divan şiirinin sistemi, dinî-tasavvufî düşünce yapısına ve aşk anlayışına göre kurgulanmış bir niteliğe sahiptir. Padişah-kul, gül-bülbül, şem-pervâne vb. gibi âşık ve sevgilinin farklı örüntülerde karşımıza çıktığı bir düalizm söz konusudur. Dolayısıyla divan şiirinde sadece erkeğe âşıklık, kadına sevgili rolü verildiğini düşünmek doğru değildir. Şairlerin betimlediği sevgilinin hepsinin kadın olduğunu söylemek, bu şiirin düşünce sistemiyle örtüşmemektedir (Toska, 2007, s. 673).

19. yüzyıl divan şairi Leyla Hanım’ın özelinde, divan şiirindeki dilin cinsiyetinin sorgulandığı bir çalışmada varılan sonuç dikkat çekicidir: “*Leyla Hanım’ın şiiri, dişil bir şiirdir, çünkü divan edebiyatının erkek şairlerinin “dişil dili”, kendisine hazır olarak sunulmaktadır.*” (Çulhaoğlu, 2009, s. 215). Buradaki tespitte ilgi uyandıran en önemli nokta, divan şiirinin hep eril olarak yorumlanan geleneksel söyleminin aslında dişil bir dil olduğu sonucuna varmasıdır. Söz konusu çalışmada “dişil dil” le kastedilen şeyin feministlerin ortaya attığı “kadın dili”ni karşılamadığı, kadın dili, eril söylemi yıkip kadınlara özgü bir ifade biçimi geliştirmeyi hedeflemekte iken, bahsedilen “dişil dil”in edilgenlikle eş tutulduğu vurgulanmıştır. Divan şiirinde kendini edilgen bir konumda çizen ve sevgiliye duygularını aynı edilgenlikle dile getiren âşığın dili dişildir. Çünkü feminist okumalarda edilgenlik kadınsılıkla eş değer tutulur. Araştırmacı, bahsedilen çalışmada Helen Cixous (1937-) ve Catherine Clement (1939-) in “The Newly Born Woman” kitabından hareketle örneğin, aktiflik/pasiflik, akıl/duygu, gündüz/gece gibi birtakım ikili karşıtlıklardan söz eder. İkili karşıtlıklar arasındaki ilişki aynı zamanda birini, diğerine üstün kılan hiyerarşik bir ilişkidir. Cinsel farklılık sorununun geleneksel olarak aktiflik/pasiflik karşıtlığı ile eşleştirilerek ele alındığını belirten yazarlar, kadınlığın genel olarak pasiflikle özdeşleştirildiğini ifade ederler. Divan şiirinde sevgilinin tahakkümü altında ezilen, acı çeken âşık dolayısıyla pasiftir. Kadın divan şairi aynı âşık rolüne büründüğünde sonuçta pasifliği ile kadınsılığa, cinsiyetine uygun olarak vurgu yapmaktadır. İncelemeci, aktiflik/pasiflik, ben/biz karşıtlıklarına divan şiirinden örneklerle açıklamalar getirerek, Osmanlı şiirinin sanıldığı aksine eril değil, dişil bir söyleme sahip olduğunu ispatlamaya çalışır (Çulhaoğlu, 2009, s. 73-74, 91-92).

Bu çalışmada, kadın divan şairlerinin dili kullanma bakımından gelenekten tamamen koptuklarını ve bütünüyle başka bir söylem geliştirdiklerini kesinlikle iddia etmiyoruz. Bunu, şekilci, kuralcı ve şairi kendine râm eden bir edebiyat geleneği içinde söylemek zaten mümkün değildir. Amacımız divan şiirinin mevcut dili ve ifade biçimlerinin seçtiğimiz üç şair kadında (Mihri Hatun, Leylâ Hanım ve Şeref Hanım) yer yer uğradığı değişimi ve farklı sesi göstermeye çalışmaktır.

Mihri Hatun, Leyla Hanım ve Şeref Hanım'ın Gelenekten Ayrılan Sesleri³

Çalışmamızda Osmanlı şair kadınlarının zaman zaman geleneğin dışına çıkan farklı ses ve ifade biçimlerini tespit edebilmek için Mihri Hatun (ölm. 1512'den sonra), Leylâ Hanım (ölm. 1848) ve Şeref Hanım (1809-1861) ın divanları incelemeye tâbi tutulmuştur. Özellikle bu isimlerin tercihinde iki farklı amaç vardır: İlki, her üç şairenin de yayımlanmış ve tenkitli metni yapılmış, mürettep divanlarının bulunmasıdır. İkincisi ve daha önemlisi ise adı geçen şairelerin edebiyat tarihini hem 15. yy.'dan, hem de 19. yy.'dan temsil ediyor olmalarıdır. Ayrıca Leyla ve Şeref Hanımların aynı yüzyılda yaşamış olmaları göz önünde tuttuğumuz diğer bir husustur. Dönem olarak Mihri Hatun'u bir yana, Leylâ ve Şeref Hanımları bir yana koyarsak, aralarındaki yaklaşık üç buçuk asırlık zaman diliminin getirdiği farklılıkların ya da değişmeyen özelliklerin belirmesi, bu çalışmanın çıkarımlarından biri olarak hedeflenmiştir. Kıstasımız bu olunca konuyu uzatmamak ve tekrara düşmemek adına şairelerin biyografilerine değinilmemiştir. Adı geçen divan neşirlerinde biyografileriyle ilgili ayrıntılı bilgiyi bulmak mümkündür. Değerlendirmemizi üç alt başlığa ayırdık. Kadın divan şairi aşkı nasıl anlatır? Şair kadınlar arasında bir dayanışma var mıdır? Şiirlerinde edebî otoriteye gönderimleri nelerdir? gibi kadın divan şairlerinin yazma biçimiyle ilgili merak edilen bazı sorulara bu yazının sınırları içinde cevap aranacaktır.

1- Âşık Pozisyonunda Divan Şairi Kadın

Osmanlı şair kadınlarıyla ilgili tartışılan en önemli hususlardan biri şiirlerinde âşık olarak nasıl görünmekte olduklarıdır. Divan şiirinde şair, kendisini hep âşık konumuna yerleştirir. Aşk, mecâzî ve hakikî olmak üzere iki temel düzlemde klasik Türk şiirinin ana temasını meydana getirir. Âşık-sevgili-rakip tipleri bir aşk üçgeninin üç farklı köşesini oluşturur. Ancak rakibi de sevgiliyi de sürekli âşğın gözünden, onun algılayışı ile tanırız. Değişmez bir şablon gibi *sevgilî* bir bakışıyla, göz süzüşüyle aşkı başlatan; *âşık*, sevgilinin eziyetiyle daimi kederde ve gözü yaşlı gezen; *rakip* de âşık ile maşüğün arasını bozan kötü bir tip olarak betimlenir. Gazelde seslenen, konuşan, ağlayan, inleyen, özleyen, bekleyen, yakınan hep âşık, yani şairdir. Sevgili (maşuk) ve rakip konuşmaz. Onların sözünü bile âşğın (şairin) ağzından öğreniriz. Sevgili bir hükümdar gibi en üstte ve hükmedicidir. İsterse âşğına lutfeder, istemezse kahreder.

Osmanlı şiirinin aşk teması çevresinde ortaya çıkan bu genel tablosu içinde sevgilinin yay kaşları, süzğün bakışları, al yanakları, küçük ağzı, kıpkırmızı dudakları, ince beli, selvi boyu, nazik endamı, bembeyaz adeta şeffaf teni ile bir kadın olduğu izlenimi edinilir. Erkek şairlerin dilinden okuduğumuz gazelerde, vâsıl olmak için can atılan ideal güzellikteki sevgilinin kadın gibi tasvir edilmesi yadırganmaz. Ancak geleneğin ortak mazmunlarını, mecaz ve imaj sistemini erkek şairler gibi aynen kullanmak zorunda bulunan şair kadınlar eğer yukarıdaki gibi düşünürsek aşkı ifadede eğreti kalırlar. Oysa biliyoruz ki sevgili ve âşık tasvirleri divan şiirinde şaire göre değişmez, ortak benzetmelerle yapılır. Bu estetik yaptırım gereği, aynı şiir içinde sevgili; hükümdar, efendi veya ilâhî aşk düzleminde Tanrı olarak yorumlanabilir. Çünkü hepsi âşğın nezdinde ulaşılmaz olandır. Âşık ise köledir, kuldur. Klasik Türk şiirindeki bu tezat ve hiyerarşik yapı mazmunlar sisteminde gül (sevgili) ile bülbül (âşık), şem (sevgili) ile pervâne (âşık) gibi farklı örüntülerde de karşımıza çıkar. Aşkın bu derin ve çok yönlü içeriği divan şiirinde sevgilinin sadece kadın olarak algılanışını ortadan kaldırır. Şair kadınların da âşık olarak aynı pozisyonda olabileceği kabulünü getirir.

Bütün bu estetik nizama rağmen, divanında sevgiliye hitap ederken bilhassa Mihri Hatun, kadınca bir seslenişi ağzından kaçırır gibidir:

“Ben umardım ki seni yâr-ı vefâ-dâr olasın
Ne bileydüm ki **begüm** böyle cefâ-kâr olasım” (G. 120 / B.1)⁴

³ Şair kadınların şiirlerinden verilen örneklerde, şu divan neşirleri kullanılmıştır: Mehmet Arslan, *Mihri Hatun Divanı*, Amasya Valiliği, Yayın No: 24, Ankara 2007; Mehmet Arslan, *Leylâ Hanım Divanı*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2003; Mehmet Arslan, *Şeref Hanım Divanı*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2002.

⁴ Şiirin biçimini belirten kısaltmalar şunlardır: G. (gazel), B. (beyit, bentlerle yazılan nazım biçimlerinde ise bent),

[*Ben senin vefa sahibi bir sevgili olmamı beklerdim. Ey beyim, böyle cefâkâr olacağımı nereden bilebilirdim?*]

Mihri'nin beyit aralarında sevdiği kişiye “beyim” şeklindeki hitabı birkaç şiirinde daha karşımıza çıkar. Divanındaki bir mütekerrir murabbanın her bent sonunda yinelenen nakarat mısra'ındaki “begüm” seslenişi, Mihri'nin aşk yemini verdiği bu şiiri, karşı cinsten bir sevgiliye yazdığı hissini uyandırmaktadır:

“ *Râzryam cânâ gerek ağlat gerek güldür beni
Dönmezem senden gerek dirgür gerek öldür beni
Mihri'yem aşkunda dahi nice yıl yeldür beni
Sâdikam yolunda ben Allah hakkıçün begüm*” (M.6 / B.7)

[*Ey sevgili! Beni ister ağlat, ister güldür, râzryım. İster yaşat, ister öldür senden vazgeçmem. Ben nice yıl aşkımn peşinden koşacak olan Mihri'yim. Beyim, Allah hakkı için ben senin yolunda sadığım.*]

Mihri Hatun'un şair tezkirelerine kadar giren gönül meseleleri içinde Fatih Sultan Mehmed'in veziri Sinan Paşa'nın oğlu olan İskender Çelebi'nin ve Hatemî mahlaslı Müeyyedzâde Abdurrahman Çelebi'nin adı geçer. Mihri Hatun ve adı geçen şahsiyetler Amasya'da II. Bayezid'in büyük oğlu Şehzâde Ahmed'in edebî muhiti içinde bulunmuşlar ve o vesileyle tanışmışlardır. Şiirlerinde onlara karşı ilgisini, aşkını kimi zaman açıkça kimi zaman da dolaylı olarak ifade etmekten çekinmeyen Mihri Hatun, döneminde bir şair kadın için gerçek duygularını dışa vurmada ve aşkıdaki samimiyette oldukça cesur sayılabilir. Yukarıdaki beyitlerde “beyim” seslenişinin muhatapları, ismen belirtilmemiş olsa da, bu sevgililerden biri olduğu ihtimalini düşündürmektedir.

Divan şiirinde âşık-şairler kendilerini meşhur kıssa ve hikâyelerin gerçek âşıklıkta timsal olmuş kişileriyle özdeşleştirirler. Şairler sık sık Mecnûn, Ferhat, Vâmık gibi geleneğe tanınan, ün salmış âşıklara telmihte bulunarak aşkı onlardan daha sâdik olduklarını, onların kendisi kadar acı çekmediklerini belirtir ve üstünlük iddiasında bulunurlar. Şair kadınlarda ise genellikle geleneğe uygun kullanım bulunmakla beraber bazı beyitlerinde alışılmışın tersine hareketle karşılaşıyoruz. Zaman zaman âşık olarak kendilerini, cinsiyetlerine uygun biçimde Zelihâ'ya ya da Leylâ'ya teşbih ederler. Oysa erkek âşık için çoğunlukla örnek, Ferhat veya Mecnûn'dur. Söz gelimi Leylâ Hanım aşağıdaki beytinde, kendisini gelenekten farklı olarak âşıklıkta Leylâ ile özdeşleştirir:

“*Bu mezhebde aceb lutf u müriüvet yok mî uşşâka
Virüüp agyâra yüz Leylâ'yı itdin cevri ile nâ-şâd*” (G.23 / B.5)

[*Acaba bu yolda (aşk yolunda) âşıklara hiç iyi muamelede bulunulmaz mı? (Ey sevgili!) yabancılara, rakiplere yüz verip âşğın olan ben Leylâ'yı eziyetlerinle mutsuz ettin.*]

Beyitte âşğına eziyet edip, rakiplere yüz veren sevgili edebî kabule uygun bir davranış kalıbıyla tanımlanmıştır. Aynı şekilde şair Leylâ Hanım da geleneğe tanınan âşık pozisyonundadır. Buradaki farklılık, şairenin, ismini tevriyeli kullanmak suretiyle mahlasını verirken, diğer taraftan Leylâ vü Mecnûn hikâyesinin kadın kahramanına telmihle, kendini âşık olarak Leylâ'ya benzetmesidir. Bilindiği gibi hatırlatılan hikâyede Mecnûn kadar Leylâ da âşıktır ve Mecnûn ilâhî aşka ulaştıktan sonra onu tanımayınca Leylâ derin kederlere düşüp can verir. Beyitte şaire, aslında âşıklıkta genellikle hep öne çıkarılan Mecnûn olduğu için, sanki alışılmışın dışına çıkmak ve Leylâ'nın da âşık olarak altını çizmek ister gibidir.

Divan şiirinde Yusuf ile Zeliha kıssası kahramanlarının da aşk örüntüsü içinde yerleri bellidir. Sevgili hep Yusuf gibi güzel; âşık, Yusuf'un babası Yakup gibi hasret içinde ve gözü yaşlıdır. Zeliha'nın erkek şairlerin dilinde âşık veya maşuk olarak bir karşılığı bulunmazken, Mihrî Hatun, Zeliha telmihlerini kendi âşıklığına bağlamak için kullanır:

*“Mısr-ı dilde Yûsuf-ı cândan azzîz itdüm seni
Cevr ile pâr eyledün âbir Zelihâ-veş beni”* (M.7 / B. 4)

[*Seni gönül Mısrı'nda (ülkesinde) can Yusuf'undan daha azzîz bildim. Sonunda eziyetlerle beni Zeliha gibi ihtiyarlattın.*]

Gönülde candan daha kıymetli görülen sevgili, gelenekteki gibi Yusuf'tur. Mihrî Hatun, beyitte, Yusuf'a âşık olan Zeliha'nın acı çeke çeke sonunda yaşlandığı gerçeğinden hareketle, kendisinin de aşkın kederiyle ihtiyarladığını ifade ediyor. Burada şaire diğerlerinden farklı olarak, âşığa eş değer Zeliha'yı almıştır. Zeliha her ne kadar gelenekte aşktan kendini kaybetmiş, iffetini tehlikeye sokmuş, hilekâr bir kişi olarak tanınsa da Mihrî'ye göre Yusuf'a duyduğu büyük aşk ile, şiirinde âşığın yerini alabilme hakkını kazanmış görünüyor.

Mihrî'nin İskender Çelebi'ye yazdığı belli olan divanındaki bir gazelinde, divan şairlerinin sık kullandığı *“mahalle”* motifini kendine göre yorumladığını görüyoruz. Klasik Türk şiirinde sevgilinin mahallesi; *“kûy-i yâr”*, *“ser-i kûy”* gibi tamlamalarla, etrafında âşığın sevgiliyi görebilme umuduyla dönüp dolaştığı, hiç ayrılmak istemediği bir açık mekan olarak anılır. Bahsettiğimiz söz konusu beyitte ise Mihrî, kendi mahallesinden söz eder:

*“Tâli'im sa'd oldı yâhud kadre irdüm gâlibâ
Kim mahallemin içre gördüm gece toğmuş Müşteri”* (G.189 / B.2)

[*Talihim döndü veya galiba Kadir gecesine eriştim. Zira mahallemin içinde gece Müşteri yıldızının doğduğunu gördüm.*]

Mihri, her duanın kabul edildiği Kadir gecesine talihinin iyiye dönmesiyle sevgilisinin kendi mahallesine gelişini, gece vakti görünen müşteri yıldızının karanlığı aydınlatması olarak değerlendirmiştir. Müşteri gezegeni en uğurlu yıldızdır. Sevgilinin, Mihri'nin mahallesine gelişini uğurlu kabul edilmektedir. Divan şiirinden farklı söylem, bu beyitte yukarıda da belirttiğimiz gibi *“mahalle”* imgesinin alışılmadık dışında kullanımıdır. Âşık-şair olarak Mihri, sevilen (maşuk) pozisyonuna geçmiş, sevgili de Mihri'yi görmeye gelen bir âşık olarak konumlandırılmıştır.

Yukarıda Mihrî için belirttiğimiz sevgiliye ait bir unsurun âşık için kullanılması ayrıntısı, Leyla Hanım'ın poetikası üzerine yapılan bir tez çalışmasında da belirtilir. Leyla Hanım'ın da sevgiliye ait bazı özellikleri âşığa yüklediği tespit edilmiştir. Mesela *“aşığın âhının oku”* tamlamasıyla, sevgilinin kirpiklerinin ok olarak algılandığı geleneksel söyleme karşılık Leylâ Hanım, âhının tesirini ok benzetmesiyle âşığa mâl eder (Çulhaoğlu, 2009, s. 198-199).

Zehra Toska, bilhassa 17. yy ve sonrasındaki divan şiirinde belirmeye başlayan âşık tipindeki değişime dikkat çeker. Bu değişim bir çeşit mazlum âşık tipinden küstah âşık tipine doğru geçiştir. Bu durumun şair kadınlar içinde en çok Şeref Hanım'da görüldüğünü belirtir. (Toska, 2007, s. 680). Şeref Hanım'ın şiirlerinde âşığın sevgiliden hesap soran, onun peşini bırakmayan, vazgeçmeyen inatçı ve gur sesi üst perdeden sık sık duyulur. Divanındaki 38 numaralı şarkısında, sevgilinin eziyetine aldırmanın, bu nedenle ondan vazgeçmeyeceğini ısrarla belirten, meydan okuyan bir kadının sesi yükselir:

<i>“İster kabûl eyle beni ister eyle red</i>	<i>“Hâk-i derinden âşık-ı zârın idüp cüdâ</i>
<i>Billâh halâsa çâre yok ey şûh-ı serv-kead</i>	<i>Bîgânelele olmadasın âb âşinâ</i>
<i>Geçmem kıldan eylesen âzâr-ı lâ-yu’ad</i>	<i>Ağyâra eyle rağbeti lâzım değıl bana</i>
<i>Sev sevme sen beni seni ben sevdim âb âb”</i> (M. 38 / B.3)	<i>Sev sevme sen beni seni ben sevdim âb âb”</i> (M. 38 / B. 4)
<i>[Beni ister kabul, istersen reddet. Ey selvi</i>	<i>[İnleyen âşğını eşğünden ayırıp âh yabancı</i>
<i>boylu şub sevgili, Allah için benden kurtul</i>	<i>larla birlikte olmadasın! Ne yapalım ilgini ya</i>
<i>man mümkün değıl! Sayısız kereler incitsen</i>	<i>bançılara göster, bana lâzım değıl! Zira zaten</i>
<i>de, bir kıldan vazgeçmem. Sen beni sev ya</i>	<i>beni sev veya sevme önemli değıl! Âb âb seni</i>
<i>da sevme önemli değıl, önemli olan benim seni</i>	<i>ben sevdim.]</i>
<i>sevmem âb âb!]</i>	

Gelenekte, sevgili, şiirin merkezinde iken Şeref Hanım burada, kendi aşkını sevgiliye rağmen öne çıkarır. Maşuğın ne istediğı ya da nasıl davrandığı önemsenmemekte, ne olursa olsun bütün olumsuzluğa rağmen âşık-şâir sevgisinden vazgeçmeyeceğini haykırmaktadır. “*Sev sevme sen beni seni ben sevdim âb âb*” nakarati, aşktaki bireysel eylemini, sevgilinin tavrından daha çok önemseyen, kendinden emin, inatçı ve güçlü bir âşığı gözümüzün önünde canlandırır.

Şeref Hanım klasik şiirde beklendiğinin aksine, zaman zaman sevgili üstünde egemen olan, sevgilinin cefasından etkilenmek yerine, tam tersi onu perişan eden zorlu bir âşık tablosu gözümüzün önünde canlandırır:

*“Bâd-ı âbım ile zülfün târ-mâr itsem gerek
Derd ile ağyârı âbir zâr zâr itsem gerek”* (G.100 / B.1)

[Âbımın rüzgarı ile saçlarını darmadağın etmem gerek. Sonunda rakibi dertten inim inim inletmem gerek.]

Klasik Türk şiirinde sevgili saçlarıyla âşığı darmadağın eder, inim inim inletir, rakip de olumsuz tavrıyla sevgiliye ulaşmasını engelleyerek âşığın acısına acı katar. Oysa Şeref Hanım yukarıdaki beytinde durumu bütünüyle tersine çevirerek âşığın lehine bir karar verir. Artık âşık, âhıyla sevgilinin saçlarını savurup darmadağın edecek, rakip ıstırap verir konumdan, ağlayan, inleyen konuma düşürülecektir. Beyitte Şeref Hanım, sevgili ile rakibin hakkından gelmek isteyen bir âşık pozisyonunda karşımıza çıkarak bizi şaşırtır.

2- Divanlar Arası Kadın Dayanışması

Aynı edebî gelenek içinde eser veren divan şairlerinin, birbirlerini, şiirleri vasıtasıyla değerlendirdikleri, eleştirdikleri bilinen bir gerçektir. Şairin şaire bakışını yansıtan bu beyit örneklerini farklı yüzyıllardaki divanların çoğunda bulmak mümkündür. Bir şairin başka bir şairin adını anması, onunla ilgili bir yorum getirmesi, klasik Türk şiirinde edebî tenkit çerçevesinde araştırmacıya, aynı yüzyıl içindeki çağdaş şairler ile, halef ve selef şairler arasındaki etkileşimin niteliğini belirlemede bir veri sunmaktadır. Erkek divan şairlerinin örnek aldığı, esinlendiğı, üstat kabul ettiği çağdaşı ya da selefî olan diğer şairleri anması ve onlara telmihen değerlendirmede bulunması yanı sıra; bir türlü anlaşamadıkları, aralarında kişisel çekişme bulunan, haklarında

olumsuz düşündükleri şairlerden de bahsetmeleri, hatta onlarla ilgili zaman zaman kaba ve galiz sözler sarf etmeleri (sözgelimi Taşlıcalı Yahyâ Bey ve Hayâlî çekişmesinde olduğu gibi) edebî dolaşım içindeki şair kutuplaşmalarını gözler önüne serer.

Divan sahibi kadınlarda hem erkek hem de kadın şairlere gönderim karşımıza çıkmaktadır. Özellikle kendi cinslerindeki şairlere gönderimlerininse ortak bir özelliği vardır: Kadın şairler birbirinin adını anarak aralarında adeta bir dayanışma meydana getirmekte, birbirleriyle ilgili değerlendirmeleri -rekabet de bulunmakla beraber- daha çok destekleyici ve pozitif yönde olmaktadır. Bu fikrimize dayanak olarak, kadınların konuştuğu dil üzerine yapılan bir dilbilim çalışmasında; kadınların kullandığı dil biçiminde emretme, rica etme, dileme, sorma, özür dileme, destekleme gibi çağrı (conative) işlevlerinden özellikle desteklemenin çok kullanıldığının altı çizilmektedir⁵ (König, 1992, s. 34).

Didem Havlioğlu bir makalesinde, kadın şairlerin birbirlerini fark etme ve şiirlerinde anma pratiğinin 19. yüzyılda ortaya çıktığını ileri sürer. Bunu da, bu yüzyılda kadın şairlerin sayıca birden artışına ve kadın şairler arasında grup bilincinin ortaya çıkmasına bağlar. 19. yüzyılda kadın şairlik sıfatı daha belirgin bir hal almıştır (Havlioğlu, 2010, s. 106). Araştırmacının bu tesbiti, bizim incelemede esas aldığımız şair kadınların birbirlerine yaptıkları gönderimleri de doğrular ve tanımlar niteliktedir. Zira ilk dönem şairelerinden Mihri Hatun'un yaşadığı devirde, kendinden önce şiir yazan Zeynep Hatun (ölm. 1474) dışında şaire bulunmadığı için, divanında kadın şairlerin izini sürmek Leyla ve Şeref Hanımlara göre neredeyse mümkün değildir. Kaynaklar Mihrî ile Zeynep Hatunların birbirlerini tanıdıklarını, mektuplaşıp birbirlerine şiirler gönderdiklerini ve ikisinin de Amasya'da Şehzâde Ahmet'in sarayındaki edebî muhite dahil olduklarını belirtirler. Aralarındaki bu yakınlığa rağmen Mihrî, divanında Zeynep Hanım'ın adını anmaz. Ancak Zeynep Hanım'ın bilinen tek şiiri olan "Keşf it nikâbunu yeri göği münevver it/ Bu âlem-i anâsırı firdevs-i enver it" matlâlı gazeline, Mihrî'nin divanındaki sekizinci gazeli benzer redif ve vezinden dolayı nazire olarak görünmektedir. Şair kadınların divanlar arası ilişkisinde hiç şüphesiz benzer şiirlerinin peşine düşmek, birbirlerine nazirelerini takip etmek de önem kazanmaktadır.

Seçtiğimiz Mihri Hatun, Şeref ve Leyla Hanımların divanında ise bize bu konuda en geniş malzemeyi Leyla Hanım'ın şiirleri vermektedir. Leyla Hanım, divanında dokuz ayrı şiirde, beş kez şair Fıtnat Hanım'a (ölm. 1780), dört kez de şair Nesîbâ Hanım'a (ölm. 1844) göndermede bulunur. Bu şiirlerden biri, Nesîbâ Hanım'ın bir gazeline Leylâ Hanım'ın tahmisi olup, divandaki 112. ve 113. gazeller de Nesîba Hanım'ı tanzir ettiği şiirleridir. Nesîbâ Hanım ve Leylâ Hanım ikisi de İstanbullu olup dört yıl arayla vefat etmiş çağdaş şairlerdir. Aynı dönemin şaireleri olmaları dolayısıyla Leylâ Hanım'ın Nesîbâ Hanım'ı, yazdığı tahmis ve nazirelerle edebî alanda taltif ettiği ve desteklediğini rahatlıkla söylemek mümkündür. Üstelik bu değer veriş, Leyla Hanım tarafından bir derece daha ileri götürülüp bir gazelinin sonunda bu şiirine Nesîbâ Hanım'dan tahmis yazmasını ister. Öyle ki Nesîba Hanım'ın, bu gazele tahmis yazması durumunda, Leyla Hanım'ın gazeli elden ele dolaşarak daha verimli ve şöhretli olabilecektir:

"Bunu eyler ise tahmîs Nesîbâ Hanım

Feyz alup bu gazelim elden ele geçse mahal" (G. 71 / B.6)

[Eğer Nesîbâ Hanım tahmis ederse, benim bu gazelim ün kazanıp elden ele geçse yeridir.]

Leylâ Hanım, Fıtnat Hanım'ı andığı şiirlerinde ise ya onun üstünlüğünü kabul eder ya da ona meydan okur. Bu durum her iki şekilde de divan şiirinde Fıtnat Hanım'ın şair kadınlar içinde önemli bir mevkide bulunduğu Leylâ Hanım'ın nezdinde bir kabulüdür :

"Kandadır Fıtnat geliip olsun benimle imtihan

⁵ Güray Çağlar König söz konusu çalışmada, S. Duman'ın 1988 yılında hazırladığı bir teze göre elde edilen sonucu belirtmektedir (S. Duman, *Frauen Spezifische Elemente im Bereiche der Appellativen Sprachfunktion*, H.Ü. Yüksek Lisans tezi).

İşte meydan-ı sübân işte kalem işte kitâb” (K.2 / B.18)

[Fıtnat nerededir? Gelip benimle imtihan olsun. İşte söz meydanı, işte kalem, işte kitap...]

Söz meydanında birlikte imtihan olunmaya layık olarak Fıtnat'ı seçmek, hem aynı cinsten bir şaire öncelik tanındığının, hem de Fıtnat'ın söz alanında üstünlüğünün kabulünün bir göstergesidir. Öte yandan Leylâ Hanım, meydan okumak suretiyle yenersen de yenilirim de böyle güçlü bir şairin sayesinde olsun mesajını göndermektedir. Divanındaki 30. gazeli Fıtnat Hanım'a naziredir. Ancak şiirinin sonunda ne kadar uğraşırsa uğraşsın Fıtnat'ı tanzire kudretinin olmadığını itiraf ederek onun yeteneği karşısında aczini dile getirir:

“**Fıtnat-ı** merbûmeyi tanzîre yokdur kudretim
Hâme taksîrin bilîp nâcâr kendin gösterir” (G.30 / B.7)

[Merbûme Fıtnat'ı tanzîr etmeye gücüm yetmez. Kalemim kusurunu bilip çaresiz kendini gösterir.]

Fıtnat Hanım 19. yy. şair kadınlarının öne çıkardığı en önemli isimdir. Bu durumu Şeref Hanım'ın şiirlerinde de gözlemliyoruz. Her ne kadar Leylâ Hanım'a, Fıtnat'a göre bir şiirinde daha fazla değinmiş olsa da, bunu, Şeref Hanım'ı, Leylâ Hanım'ın çağdaşı olmasıyla açıklamak mümkündür. Ayrıca Leylâ Hanım da 19. yy divan şiirinin şaireler içinde güçlü temsilcilerinden biridir. Şeref Hanım bunu fark etmiş olmalıdır. Nitekim bir beytinde ikisinin aynı anda adını anarak haklarını teslim eder:

“Hâb u nâ-hâb Şeref'in kadrini bilsin yârân
Âleme bir dabı **Leylâ** ile **Fıtnat** gelmez” (G.65 / B.7)

[Dostlar ister istemez Şeref'in değerini artık kabul etsinler. Zira bu dünyaya bir daha Leylâ ile Fıtnat gelmez.]

Şeref Hanım beytinde zekice bir ifade biçimine başvurmuştur. Bir yandan şairlikte hemcinslerinin hakkını verip överken, bir yandan da “artık dostlar sadece benim şiirlerimi okuyacaklar bu nedenle değerimi bilsinler zira bir daha dünyaya Leylâ ve Fıtnat gelmeyeceğine göre başka çareleri yok” diyerek şiir meydanının bu üstat şaireler ardından kendisine kaldığının haberini de vermektedir. Dolayısıyla aynı beyitte kendi değerini de onların derecesine çıkarır. Şeref Hanım, divan şiirinin ilk kadın şairi olarak gösterilen Zeynep Hanım'ı da unutmamış ve onun meşhur gazelini tanzir suretiyle yâd etmiştir.⁶ Ancak Leylâ Hanım ilk kadın şairler Mihri'ye de Zeynep Hanım'a da gönderme yapmaz. O, kendisine daha yakın dönemlerin şaireleriyle ilgili görünmektedir.

Divan şiirine kadın şairlerin getirdiği en önemli farklılıklardan biri de sadece şair hemcinslerini değil, tanıdıkları, ahbab oldukları yakın çevrelerinden veya akrabalarından pek çok kadını şiirlerine değişik vesilelerle konu edinmeleridir. Bu, divan şiirine kadının gözünden, kadının bakış açısıyla kendi cinsinin yerleştirilmesi ve kadınlar arası bir dayanışmanın sergilenmesidir. Özellikle klasik Türk şiirinin son nefesini vermekte olduğu 19. asırda şairelerin divanları arasında sıklıkla karşımıza çıkan bu durum, kadınların toplum içindeki sosyal ve kültürel ilişkilerinin, birlikteliklerinin ortak bir bilinçle edebî zemine yansıtılmaya başlandığını da açıklamaktadır. Bunun şair kadınlar içinde en güçlü örneğini veren isim Şeref Hanım'dır.

Şeref Hanım'ın şair ve dînî şahsiyetler bir kenara bırakılırsa, kendisinin yakın çevresinden eş-dost, akraba ya da padişah kızı, annesi olmak üzere tanıdığı toplam otuz iki kadın adına değişik içerikte şiirlerinin bulunduğunu görüyoruz. Bu şiirlerin birkaçı hariç, hemen hepsi tarih türünde yazılmış şiirlerdir. Bazı kadınlar için birden fazla tarih düşürdüğü de dikkati çeker. Söz gelimi kız

⁶ Söz konusu şiir Şeref Hanım Divanı'nda dokuzuncu tahmis olarak bulunmaktadır. “Tahmîs-i Gazel-i Zeyneb Hanım” başlığını taşır.

kardeşinin kızı Nakıyye'nin doğumuna ve Kur'an'a başlamasına tarih düşürmüş, bir de onun için murabba formunda ninni yazmıştır. Kadınları öznesi yaptığı tarihlerinin konusu vefat, doğum, evlilik gibi insan hayatındaki önemli dönüm noktalarının yanı sıra, Kur'an'a başlama, Kur'an'ı hatmetme, câmi onarımı gibi dînî-kültürel durumları da kapsamaktadır. Divandaki toplam 122 tarih manzumesinin otuz sekizi sadece kadınlarla ilgilidir. Bunların çoğunluğu da tanıdığı kadınların vefatı, ahbablarının kız çocuklarının veya padişah kızlarının dünyaya gelişi veya evlenişi üzerine ağırlıklı olmak üzere kaleme alınmıştır. Erkek divan şairlerinin şiirlerinde rastlamadığımız, toplum içindeki yaşayan kadını, ağırlıklı olarak şiirin merkezine yerleştirme çabası şair kadınlarla hayat bulur.

Leylâ Hanım'da da durum pek farklı değildir. O da tanıdığı, bildiği, duyduğu on beş ayrı kadının vefatı, doğumu ve medhi için şiirler yazmıştır. Şeref Hanım'da olduğu gibi burada da ağırlık tarih manzumelerindedir. Padişah I. Abdülhamit'in kızları olan Esmâ Sultan ve Hibetullah Sultan'ın övgüleri için sadece ayrı nazım biçimi kullanılmıştır. Bunların biri terci-i bend (Esmâ Sultan için), diğeri bahariyye kasidesidir (Hibetullah Sultan için). Leylâ Hanım, annesi Hadice Hanım'ın Seyyâre adlı câriyesinin vebadan ölümü üzerine bile bir tarih düşürmüştür. Buradaki merhamet ve vefa şair kadınların doğası gereği sahip olduğu ayrıcalıklı yönlerini göstermektedir:

*“Vâlidem anı çerağ itmek ümîdindeydi âb
İrci’î emrini gûş itdikde bulmadı rebâ”* (T.53 / B. 3)

[*Âb annem onu çırak etmeyi istiyordu. Ancak “dön” emrini işitince kurtuluş bulamadı (ölümden kaçamadı)*]

Leylâ Hanım'ın bu beyti, Osmanlılarda cariyyeye bakış açısını göstermesi yönüyle sosyolojik bir dikkati de hâvidir. Osmanlı toplumunda bir cariyyenin çırak edilmesi, yetiştiği evin sahipleri tarafından kendisine çeyiz hazırlanıp, düğünü yapılarak evlendirilmesi demektir. Beytin yer aldığı tarih manzumesinde Leylâ Hanım, annesinin Seyyâre adındaki cariyyesinin, tam çırağa çıkarmak üzere iken yani çeyizini hazırlayıp evlendirmek üzereyken vefat edişine üzülmemektedir. Bir Osmanlı kadınının cariyyesine bakışını yansıtan bu beyit önemli bir mesaj taşımaktadır: Şair kadınlar ait oldukları toplumun her kesimine, her insana dikkat yöneltmişler ve onları şiirin malzemesi ya da öznesi haline getirebilmişlerdir. Bir padişahın kızının doğumu ile bir cariyyenin ölümü, şairelerin gözünde önem bakımından aynıdır. Hepsi kadındır ve bundan dolayı şaireler hemcinslerinin evliliklerine ve doğumlarına tarih düşürüp sevince ortak olurken, vefat haberleriyle de kayıplarını, kederlerini şiirleri aracılığı ile paylaşabilmektedirler.

Leylâ ve Şeref Hanımların divanlarındaki kadınlar içinde başka bir ortak noktaları Hz. Muhammed'in kızı Hz. Fâtıma'ya sıklıkla telmihte bulunmalarıdır. Leylâ Hanım on bir, Şeref Hanım ise yirmi dört şiirde Hz. Fâtıma'yı anar. Hz. Fâtıma'nın adının daha çok Âl-i Abâ'yı anlatan, Kerbelâ Olayı'nı dile getiren veya Hz. Muhammed'i öven şiirlerde karşımıza çıktığını görürüz. Ehl-i Beyt sevgisi ve Kerbelâ mersiyeleri Şeref Hanım'ın divanında geniş bir yer kapladığı gibi en etkili ve duygulu biçimde ele aldığı konulardan biridir. Kendisinin de şiirlerinde açıkça ifade ettiği gibi, şaire seçkin peygamberin ailesinin ve evladının dostudur. Bu nedenle her yıl muharremde onlar için bir mersiye yazmayı âdet edinmiştir. Mersiyelerde Hz. Hüseyin'in katli merkezde olmak üzere, Hz. Hasan'ın zehirlenmesi ve Hz. Fâtıma'ya bu zulmün revâ görülmesi eleştirilerek buna nasıl cür'et edildiği sorgulanır. Hz. Fâtıma, Hz. Hasan ve Hüseyin'in annesi, Hz. Muhammed'in kızı ve Hz. Ali'nin eşi olarak Şeref Hanım'ın şiirlerinde yerini bulur (Ertek Morkoç, 2016, s. 5321-5322). Hz. Fâtıma'nın ismini, Şeref Hanım ayrıca, tarih düşürdüğü Fatma isimli hanımları taltif etmek amaçlı benzetmelerde de kullanmıştır. Aşağıdaki beyitte Es'ad Efendi adında bir tanıdığına kızının dünyaya gelişi üzerine düşürdüğü tarih manzumesinde Hz. Fâtıma benzetmesi yer almaktadır:

“Geldi hamd ola cihâna sulb-i pâkinden bugün

⁷ Kur'an-ı Kerim'de nefis-i mutmaine sahiplerine ölümü anında şöyle deneceği açıklanmaktadır: *Ey huşura eren nefis! Raız edici ve raız edilmis olarak Rabbine dön. İyi kulların arasına gir! Cennetime gir!* (Fecr: 89/27-30).

Nâm-dâş-ı Fâtıma bir duhter-i meb-tal'ati" (T.55 / B.3)

[*Bugün şükür olsun ki temiz zürriyetinden Hz. Fâtıma ile adaş, ay yüzlü bir kız dünyaya geldi.*]

3- Edebî Otoriteye Gönderimler

Klasik Türk şiirinde, erkek şairlerin eliyle edebî metinlere yansıyan kadın betimlemelerine dikkat edildiğinde son derece menfi bir yaklaşım gözlenir. Kadınları, yaradılıştan cahil, bön, akli kısa, güvenilmez, fettan, kurnaz, vefasız, sadakatsiz gösteren bir kabul içinde erkek şairler divanlarda, pend-nâmelerde, mesnevilerde bu olumsuz bakışı sürekli yinelerler.⁸ Umay Günay, günümüzde genellikle kadın- erkek eşitliğinde ortaya çıkan yasakların islamiyete bağlandığını, oysa kadına bakıştaki olumsuz gelişmelerin islamiyetin kabulünden sonra girdiğimiz Arap-Fars kültür dairesinden bize aktarılan Arap-Fars ve Hint geleneklerinden kaynaklandığını ileri sürer (Günay, 2000, s. 4).

Osmanlı toplumunda kadını saçı uzun, akli kısa olarak değerlendiren zihniyete şair kadınların çok yüksek bir sesle ve topyekûn cevap verebildiklerini söylemek güçtür. Şuarâ tezkirelerinde bile bir elin parmaklarını ancak geçebilecek sayıda kendilerine yer ayrılan şaireler için edebî ortamda kabul görmek, erkek şairlerle boy ölçüşmek, onların şiirdeki başarısını yakalayabilmek ise en zoru olmuştur şüphesiz. Şehzâde Ahmet'in Amasya'daki edebî muhitinde erkek şairler arasında kendisine yer açmayı başarabilmiş Mihrî Hatun ise bu konuda şanslı diyebileceğimiz nâdir şairelerden biridir. Beyitleri arasında "olgun kişilerin, işini bilen akıllı bir kadını, işinin ehli olmayan bin erkekten daha üstün tutması gerektiğini" ileri sürdüğü düşünceleri, o dönemin toplumunda hâkim olan değer yargılarına ciddi bir eleştiri olarak ele alınmalıdır. Mihrî, yaşadığı çağın en büyük şiir otoritesi diyebileceğimiz Necâtî'ye, Necâtî'nin kendisini hor görüp kınamasına rağmen nazire yazmayı sürdürür. Mihrî'nin burada dönemin en büyük şairlerinden birine şiirini onaylatma kaygısını da taşıdığını söylemek mümkündür. Bunun için aşağıdaki beytinde olduğu gibi Necâtî'nin karşısında kendisini âciz gösterme durumunu, bir çeşit şiirde icâzet alabilme adına geliştirilen bir taktik gibi değerlendirmek tuhaf kaçmaz kanaatindeyiz:

"Mihrî Necâtî şî'rine dîrsin nazîre lîk

Sen bir gedâ vü müflis o bir pâdişâh ile" (G.160 / B.7)

[*Ey Mihrî! Necâtî'nin şiirine nazîre söylüyorsun fakat onun (şiirde) bir pâdişâh, senin ise müflis bir dîlenci olduğunu bil!*]

Osmanlı kadın şairlerinde, kendilerinin ve şiirlerinin kusurlu olduğu, yetersiz olduğuna dair alçakgönüllü söylemler gerçekten tevazu veya samimi bir itiraf mıdır? Toska'nın da dikkat çektiği gibi şairelerin aczini ve önemsiz olduklarını ifade ettikleri beyitleri edebiyat çevresinin baskısından kurtulma ve olası tenkitlere karşı bir aman dileme şeklinde yorumlamak daha doğru olacaktır (Toska, 2007, s. 678). Zira Necâtî gibi zirve bir şairle boy ölçüşmeye kalkışan Mihrî'nin şüphesiz özgüveni yüksekti ve yeteneğinin farkındaydı. Aşağıdaki beyitte "ol şâirler" diye nitelediği döneminin erkek şairleri olmalıdır. Onların şiirini anlamlı bulurken, kendi şiirini kuru söz ve lakırdı olarak nitelemesi, şiirine yapılacak eleştirileri aşırı tevazu ile bir koruma kalkanı içine almak adına geliştirdiği taktiktir denebilir:

"Tâli' ol şâ'irlerin k'eş'ârının ma'nâsı var

Sen aralıkda i Mihri ko kuru sözi savı" (G.196 / B.7)

[*O şâirlere ne mutlu ki, şiirlerinin bir manâsı vardır. Ey Mihrî! Sen bu arada boş, lüzumsuz sözü, lakırdı bırak!*]

⁸ Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. Ülkü Çetinkaya, "Divan Edebiyatında Kadına Genel Bakış", *Turkish Studies*, Volume 3/4, Summer 2008, s. 279-334.

Mihri, divanının bütün nüshalarında bulunan mesnevi biçimiyle yazdığı Tazarrunâme'sinin hatimesinde, bu eseri okuyacak olan kemal sahiplerinin noksanlarını ayıplamamasını, eksikliklerinin üstünü örtmesini diler. Kendisi gibi bir cahilin aybını yüzüne vurmamalarını temenni eder. Şiirinde sözü uzatmayıp özetlediğini, elinden geldiği kadar az söylediğini belirtir. Burada sanki sözü gereksiz yere uzatan şair bir kadının şiir otoritelerince olumsuz eleştiriye maruz kalabileceği kaygısı hissedilmektedir:

“Söyledüm geldiğçe elden her ki var
Kılmadum tatvîl kaldum ihtisar”

[Elîmden geldiğince ne varsa söyledim. Ama sözü uzatmadım,
kısa tuttum.]

“Rahmet ol sâhib-kemâlün cânına
K’okuyup ta’n itmeye noksânına”

[O kemal sahibinin canına rahmet olsun ki, (şiirini)
okuyunca noksanlarını ayıplamasın.]

“Setr ide eksüklüğünü her ne var
İtmeye cübbâle aybın âşikâr”

[Her ne varsa eksikliğini örtün. Cabillerin ayıplarını
açık etmesin.]

Leyla Hanım, Mihri’de olduğu gibi şiirdeki eksikliğinden dem vururken daha farklı bir taktiğe yönelir. O’na göre şiirde zerrece yeteneği yoktur, nitekim söyleyen kendisi değil Hz. Mevlânâ’dır. Burada şiir söyleme kudretini kendi kabiliyetine değil, Hz. Mevlânâ’dan gelen feyze, kudrete bağlamaktadır. Aşağıdaki iki beytinde de şairlik gücünü Mevlânâ’ya dayandırarak, kendisine yapılacak eleştirilere bir koruma kalkanı oluşturur:

“Yokdur eş’âra benim zerrece isti’dâdım
Söyleyen ben değilim Hazret-i Monlâ’nındır” (G.34 / B.6)

[Benim şiire zerre kadar yeteneğim yoktur. Söyleyen ben değilim, Hz. Mevlânâ’dır.]

“Hazret-i Pîr itmedi Leylâ’yı da mabrûm-ı feyz
Tab’ımı mir’ât idüp eş’âr kendin gösterür” (G.30 / B.6)

[Hz. Mevlânâ Leyla’yı da feyzinden mabrum etmedi. Bu yüzden şiirlerim şair yaratılışımın aynasıdır.]

Leyla Hanım’ın şair olarak değerini yükseltmek için ünlü kişileri dayanak olarak göstermesine başka bir örnek de bir kasidesinde karşımıza çıkar. Burada dayanağı Hz. Muhammed’in ünlü şairi Hassân bin Sâbit’tir. Şaireye göre, Hassân bile kendisinin şiirini takdir etmişken, zamanında kimse çömlek parçası kadar değerini bilmemektedir:

“Bilmedi kimse hazef pâre kıymetimi
Şi’r-i pür-sûzuma tahsîn ider iken Hassân” (K.5 / B.30)

[Hassân bile yanık şiirime aferin derken, kimse çömlek parçası kadar kıymetimi bilmedi.]

Divan şiirinin erkek egemen edebî dolaşımı içinde şair kadınların sözlerini dinletebilmesi, şiirlerinin ilgi uyandırması temkinli olmalarını, abartıdan kaçınmalarını ve otoriteyi rahatsız etmeden büyük bir tevazu maskesi altında bulunmalarını gerekli kılıyordu. Şeref Hanım divanında diğer şairlerin acımasız eleştirilerinden çekincesini, Mihri ve Leyla Hanım’a göre daha açık ve net bir biçimde itiraf ederek Allah’a sığınır:

“Beni *hıfz* eyle *hatâdan yâ Rab*
Bir dem ayırma *rızâdan yâ Rab*”

[Ey Allahım beni hatadan koru!
Bir an senin rızandan ayırma!]

Gerçi *bî-ma'nidir ammâ sübanım*
Sakla ta'n-ı şuarâdan yâ Rab” (Kt.3)

[Gerçi sözlerim anlamsızdır ama ey Allahım!
Onları şairlerin kınamalarından koru!]

Şiirlerinin karalanıp saçma addedilmesi Şeref Hanım'ın en büyük kaygısıdır. Bu yüzden otoritenin kınamasını baştan engellemek adına, hezeyân (sayıklama) olarak değerlendirdiği şiirlerindeki kusurlarının farkında olduğunu duyurup bir çeşit bunların özrüne sığınır. Her şeye rağmen yine de manzumelerinin cihanın kabulü olması, görmek istediğidir:

“Ola *yâ Rab* dilerim *nazm-ı Şeref*
Hezeyân ise de makbûl-i cihân”

[Ey Allahım! Şeref'in şiiri bir sayıklama
İse de cihanın makbulü olmasını dilerim.]

Her *kusûrun bilirim ben ammâ*
Dimesin saçma kara kimse amân” (Kt.6)

[Şiirlerimin her kusurunun farkındayım ama
kimse sakın saçma, kara demesin!]

Şeref Hanım bir beytinde de Leylâ Hanım gibi Hz. Hassân'a (Hassân bin Sâbit) gönderme yaparak her ne kadar kendi şiiri, vezin ve anlamdan uzak olsa da manzumelerinin Hassân'ın şiirlerine benzemesini diler:

“*Vezn ü ma'nâdan eger olsa da ârî Şeref'in*
Şi'rini müntabab-ı Hazret-i Hassân eyle” (G.232 / B.5)

[Şeref'in şiiri her ne kadar vezin anlamdan uzak olsa da onun şiirini Hassân'ın şiiri gibi yap!]

Şeref Hanım hiç evlenmemiştir. Çocuğu bulunmamasına rağmen, kıt'alarından birinde, kadının en güçlü duygusu olan annelik içgüdüleriyle şiirleri için anlamlı bir benzetmelik kullanır. Şaireye göre evladı olmadığı halde, yazdığı gazellerin her biri onun yüreğinin çocuklarıdır. Bu yüzden ölümünden sonra onun adını mahşere kadar yaşatacaklardır. Kuvvetli bir kadın hissiyatına gönderme yapan bu benzetme, şairenin şiirlerine ne kadar çok değer verdiğinin de apaçık bir delilidir:

“Ben ölürsem de *Şeref âlemde*
Zâhiren yok ise de evlâdım”

[Şeref. ben ölürsem görünürde âlemde
bir evladım yok ise de...]

“Her *gazel bir veled-i kalbimdir*
Haşre dek yine güim olmaz adım” (Kt.39)

[Her gazelim yüreğimin bir çocuğudur. Bu
nedenle adım mahşere kadar yaşayacaktır.]

İncelediğimiz şair kadınların ortak niteliklerinden bir diğeri ise ağırlıklı olarak erkek şairleri tanzir etmeleridir. Kendi devirlerinde ya da öncesinde yaşamış selefleri olan erkek şairlerin şiirlerini tahmis ve tesdis biçiminde tamamlamaya çalışmışlar (Leyla Hanım terbi ve tesmin de yazmıştır), farklı formlarda nazireler kaleme almışlardır. Bu durumu, edindiğimiz izlenime göre iki şekilde açıklamak mümkündür: Öncelikle erkek egemen bir edebî gelenek içinde hünerlerini sergileyerek fark edilmelerini sağlamak, kendi isimlerini erkek şairlerin isimleri ile bir arada duyurup tanıtmak çabası, topluma “biz de varız, bizi de fark edin” mesajını iletmeye yönelik bir kadın gayretini örtük biçimde sezdirmektedir. Bilhassa tahmis, tesdis gibi şiirlerde tanzir edilen şairin isminin de son bentte söylendiğini göz önüne alırsak, şaireler, hem erkek şairin hem de kendilerinin mahlasını aynı bent içinde arka arkaya zikredebilmektedirler. Bu tür şiirlere kadın şairlerin daha fazla rağbet edişi, kanaatimize göre aynı şiir içinde erkeğin yanında kadının adını da eşit biçimde göstermesi, vurgulamasıdır. Söz gelimi aşağıda Leyla Hanım'ın Bâkî'nin bir gazeline yazdığı tahmisin (5. Tahmis)

son bendinde şekil gereği hem Leyla'nın hem de üstat Bâkî'nin adının üst üste gelmesi, edebiyat seçkinleri arasına girebilmek, sesini duyurabilmek gayesi taşıyan şair kadınların geneli için bir dikkat çekme vesilesi kabul edilebilir:

“Dil âgâh oldu şimdi sâye-i aşkımda ber fenden
Fedâ olsun nice gencîmeler ister isen benden
Senin râhında **Leylâ** dahi geçdi cân ile tenden
Dirîğ eyler mi **Bâkî** cânı kurbân oldıgım senden
Yoluna cümle varı tek hemân îd-i visâl olsun”

[Gönül aşkının gölgesinde şimdi ber fenden haberdâr
oldu. Benden ne kadar hazîneler istersen feda olsun
Leyla senin yolunda can ile bedenden vazgeçti.
Kurban olduğum! Bâkî, canı senden esirger mi? Varı
yoğnu yoluna feda, yeter ki şimdi muslat bayramı olsun]

Öte yandan divan şiirinde nazire şiirlerin, şairleri, daha iyisini meydana getirme amacıyla motive eden, geliştiren, zenginleştiren bir işlevi olduğunu da göz ardı etmemek gerekir. Şaireler böylece şiirde ilerleme gösterip kendilerini ispat etme imkanı da bulmuşlardır. Leyla Hanım on üç tahmisinin dördünü Bâkî'nin gazeline, birini Nedim'e ayırmış, bir tesdisini de Şeyh Galip'in terci-i bendinin meşhur nakarat mısra'ını (Âh mine'l aşk ve halâtihî / Ahraka kalbî bi-harârâtihi) alıp tamamlamak suretiyle oluşturmuştur. Şeref Hanım ise on yedi tahmisi içinde Bâkî, Fuzûlî, Nefî, Nâbî, Taşlıcalı Yahyâ gibi güçlü isimlerin gazellerini tanzir etmiştir.

Şair kadınların erkek divan şairlerine çok sayıda nazire ve benzeri şiir yazmalarının ikinci bir sebebi olarak şu da ileri sürülebilir kanaatindeyiz: Edebî sahada erkek seçkinleri taltif ederek böylece kendilerine sanat otoriteleri tarafından yöneltilen haksız eleştirilerin önünü kesebilmek adına Osmanlı şair kadınları, şiirlerinin önüne koruyucu bir zırh örme gayesini de taşımışlardır.

Sonuç

Kuralcı bir gelenek edebiyatı içinde var olabilmek, adından söz ettirebilmek için kadın divan şairleri, ataerkil söyleme özde uymak ve erkek şairler nezdinde kabul görmek zorundadır. Bu nedenle şiirlerinin çoğunda, divan nazımının bilhassa aşk anlayışına, âşık tipine uygun bir içerik kullanmaları, ortak mazmun, imge ve kalıplara yer vermeleri kaçınılmaz olmuştur. Ancak şair kadınlar doğaları gereği, bazen gayriihtiyari, bazen de bilerek yer yer kadın dilini hissettirmişler, kadınca yaklaşım biçimlerini sezdirebilmişlerdir. Özellikle yakın ve uzak çevrelerinden tanıdıkları pek çok kadını statü gözetmeden divanlarındaki pek çok şiirin öznesi haline getirişleri kadın duyarlığını, kendi cinslerine verdikleri değeri ve aralarında sağladıkları dayanışmayı yansıtmaktadır.

Şairelerin, edebî otoriteye yaklaşım biçimleri ise temkinlidir. Ele aldığımız üç şair kadın da iyi yazdıklarının bilincinde olmalarına rağmen, edebî alanda çok iddialı ve aşkın görünmemeye dikkat ederler. Erkek edebî seçkinler içinde yer edinmeye çalışırken tepki çekmeden, üstü kapalı da olsa erkek egemen edebî ortama sanki sessiz bir başkaldırı içindedirler. Bunu bazen aşırı alçakgönüllülük şeklinde ifade etmeleri, kendilerini iyi, başarılı görmedikleri anlamına gelmemelidir. Ne yaparlarsa yapsınlar, ait oldukları toplumda kadın olmanın sıradanlığını, ikinci plana itilmişliğini değiştiremeyeceklerinin farkında olmaları, Osmanlı şair kadınlarını böyle bir zırha bürünmek durumunda bırakmıştır denebilir.

Kaynakça

Arslan, Mehmet (2007). *Mibrî Hatun Divanı*, Amasya Valiliği Yayınları, Yayın No: 24.

_____ (2003). *Leylâ Hanım Divanı*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.

_____ (2002). *Şeref Hanım Divanı*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.

Çetinkaya, Ülkü (2008). Divan Edebiyatında Kadına Genel Bakış. *Turkish Studies*, Volume 3/4, s. 279-334.

Çulhaoglu, F.Gülşen (2009). *Osmanlı Şiirinde Kadın Şairin Poetikası: Leyla Hanım*. Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Doktora Tezi, Ankara.

Donovan, Josephine (2001). *Feminist Teori*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Ertek Morkoç, Yasemin (2016). Şeref Hanım'ın Şiirlerinde Din ve Tasavvuf. *Journal of Human Sciences*, Volume: 13, Issue: 3, s. 5304-5325.

- Günay, Umay (2000). İslâmî Dönemde Türk Toplumunda Kadının Yeri ve Önemi. *Millî Folklor*, Yıl:12, S.46, s. 4-9.
- Havlioğlu, Didem (2010). Valideler, Hemşireler, Kerimeler: Osmanlı Şiirinde Kadınlararasılık. *TUBA/JTS* 34/II, s.105-113.
- Irzık, Sibel- Parla, Jale (2009). *Kadınlar Dile Düşünce-Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet-*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- König, Güray Çağlar (1992). Dil ve Cins: Kadın ve Erkeklerin Dil Kullanımı. *Dilbilim Araştırmaları*, s. 25-36.
- Sılay, Kemal (2010). Erkeğin Ağzından Söylenen Gazel: Osmanlı Kadın Şairler ve Ataerkilliğin Gücü. *Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları*, Editör: Madeline C. Zilfi, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, s. 194-210.
- Toska, Zehra (2007). Divan Şiirinde Kadın Şairlerin Sesi. *Türk Edebiyatı Tarihi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, c.2, İstanbul, s. 672-682.

[Extended English Abstract](#)

In Divan literature, as a quality of aesthetics, the way telling things was more valued than the things told, which led the poets to compete with each other to express better and more effectively. This competition prioritized the perfection of expression within the framework of similar works. In Ottoman poetry, the common vocabulary, the frequent use of similar patterns and poetic themes, the binding of prosodies, repeated words and rhymes turned into a distinction and richness in expression, especially in the hands of talented poets. Here, the Divan poetry becomes a feast of sound and meaning where the sounds and words are tried to be melted in the pot of meaning and where many astonishing forms of expression are used, even in a single ode. This can inspire the researcher through chronic or anachronic approaches in analyzing the individual styles of the poets or in determining how they used similar forms of expression. Regarding all these differences in styles and expressions, one of the topics most frequently discussed recently is the gender of the language in Ottoman poetry, especially within the framework of the women poets of Divan literature.

In this study, we do not claim that women poets of Divan literature totally abandoned the tradition in terms of language use and developed a completely different form of expression. Our aim is to present the change and the different sounds observed in Divan poetry through three women poets, Mihri Hatun (died after 1512) Leyla Hanım (died in 1848) and Şeref Hanım (1809-1861). While analyzing our evaluation under three sub titles, we asked "How does the woman poet in Divan literature describe love?", "Is there a solidarity among the women poets?", "How do the women poets in Divan literature refer to the literary authority?", and we tried to find answers to these questions.

The Ottoman society had a lifestyle aimed at keeping the man in control of the outer world whereas keeping the woman in a private life limited to home and children and this was also reflected in the literature of this society. The fact that most of the poets were male and the number of women poets, especially those who owned a Divan themselves, referred to the difficulty of the Ottoman women to show themselves, to make themselves heard and to exhibit their talents in public space. Though limited in number, the women poets of the Ottoman society, most of whom consisted of the daughters of upper-level bureaucrat families, who grew up in mansions by taking private lessons and were interested in reading and writing, had the chance to display their talents by using their opportunities (They can be considered to be luckier than the other women of the period especially in socio-cultural terms).

It is a common argument that, a masculine voice was heard in the Ottoman poetry based on the idea "A patriarchal society has a patriarchal literary expression, as well"; the feelings of the men were expressed out, and the women poets repeated the same patriarchal discourse formed by the men in this normative literature. The women poets of Divan literature used a content that was in conformity with Divan poetry, particularly its idea of love and lover, in order to be accepted by

the male poets and to make themselves be approved by the literary authority. In their poems, they used the same poetic themes, patterns and forms used by male poets. On the other hand, by their nature, the women poets made people feel the language of the woman, either deliberately or involuntarily and implicated the women's points of view. It is quite natural that, the beloved and the longed one in ideal beauty is depicted as a woman in the odes we read from the mouths of male poets. But with this point of view, for the women poets who are forced to use the same metaphors and images as the male poets use, it would be awkward to express love. Whereas we know that, in Divan poetry, the depictions of the beloved one and the lover do not change from one poet to another, but is described through common analogies. Due to this aesthetic enforcement, the beloved one could be interpreted as the ruler, master or as the God within the framework of the divine love. Because these are all unattainable in the eyes of the lover. Here, the lover is the slave, the servant. This contradicting and hierarchical structure in Classical Turkish poetry comes as the rose (the beloved one) and the nightingale (the lover) or the candle (the beloved one) and the propeller (the lover) in poetic themes. This deep and versatile content of love eliminates the perception in Divan poetry that the beloved one can be a woman only. It brings the acceptance that, women poets can also be in the same position as lovers.

In the works of Divan owner women, we see reference to both male and women poets. Particularly their reference to the poets in their own gender, has a common feature, indeed. The women poets refer to each other and somehow establish a form of solidarity among each other. Their evaluations of each other are mostly positive and supporting, though they include some competition, as well. They use the women they know from their immediate or remote surroundings as the subjects of their divan poetry, regardless of their status, which reflects their sensitivity, the value they give to their gender and the solidarity among them.

Poets, on the other hand, are more careful in their views of the literary authority. Although the three women we have discussed here are well aware that they write good, they take care not to look so ambitious or transcendent. While trying to find a place among the elite male literary characters, they are somehow in a silent, discrete rebellion against the male-dominated literary environment. They sometimes express this as extreme modesty, which shouldn't mean that they do not regard themselves as being good or successful. It could be said that, the women poets in the Ottoman society were aware of the fact that, no matter what they did, they wouldn't be able to change the social perception that they are ordinary or of secondary importance and thus, they felt the need to wear such armor.