

Estetik Hafıza Olarak *Telmih*: Süreklilik ve Başkalaşım¹

Didem Havlioglu*

Öz

Osmanlı şiirinin yapıtaşlarından biri olan telmih, şair ve dinleyici arasında var-sayılan ortak bir hafızanın ürünüdür. Metnin diğer metinler bağlamında anlamının kurgulanması, İslami estetik düzeni içinde güzel ve değerli olanı yakalamak için telmih gibi bir sanata olan ihtiyacın altını çizer. Şair, Osmanlı şiirinin çok katmanlı anlam yapısını kurgularken telmihten faydalanır ve dinleyici ile arasında sessiz bir anlaşma yapmış olur. Şair ve dinleyicinin ortak hafızasını oluşturan metinler ise bu anlaşmanın temelini oluşturur. Bu makale, telmih bir taraftan şiirde geleneğin sürekliliğini sağlarken, aynı zamanda değişik dönemlerde farklı şairlerin ellerinde geleneğin kendi içinde meşru başkalaşımına nasıl izin verdiğini tartışıyor.

Anahtar kelimeler: Osmanlı şiiri, telmih, İslami estetik, hafıza, edebi gelenek.

* İstanbul Şehir Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Öğretim Üyesi,
didemhavlioglu@sehir.edu.tr

¹ Bu makale ilk olarak Bilim Sanat Vakfı Sanat Araştırmaları Merkezi bünyesinde düzenlenen “İslami Edebiyatları Hatırlamak: Telmih” başlıklı panelde tebliğ edilmiştir. Toplantıyı düzenleyen meslektaşım Berat Açıl’a ve değerli katkılarından dolayı orada bulunan dinleyicilere teşekkür ederim. Ayrıca bu makale, BSV Sanat Araştırmaları Merkezi’nin Klasik Yayınlarından çıkacak “Hafıza” konulu kitapta da yer alacaktır.

***Telmih* As Aesthetic Memory: Sustainability and Transformation**

Abstract

Telmih, or allusion, which is produced based on the assumption that poet and audience share a mutual memory, is one of the building stones of Ottoman poetry. The fact that meaning is constructed in context of various texts points out the need of such literary tool as *telmih* which is a way of attaining beauty and value in the Islamic aesthetic system. While poets make use of *telmih* in order to construct the many layers of meanings, they also make an agreement with the audience based on the grounds that they share a mutual memory. In this frame, this paper argues that *telmih* is a literary tool for not only to sustain the tradition but also allows different poets to make a legitimate transformation in the tradition from within.

Key Words: Ottoman poetry, allusion, Islamic aesthetics, memory, literary tradition.

Osmanlı şiirinin anlam çeşitliliği ve müphemlik değerlerini ortaya çıkarması bakımından *telmih*, belki de en çok kullanılan sanatlardan biridir. Temsili anlatım, ya da Berat Açıl'ın (2009) daha önce ifade ettiği gibi "anlatı ekonomisi" (s.157) olarak tanımlanmış olan *telmih*i, farklı bir açıdan, anlatıcı/şair ve dinleyici/okuyucu arasında varsayılan ortak bir estetik hafızaya dayandığı noktasından ele alarak edebi etkileşimdeki işlevselliğini tartışmak niyetindeyim. Aynı zamanda, bu hafızanın paylaşım alanı olarak şiirin estetik değerini ortaya çıkaran sanatlardan biri olarak *telmih*, dinleyici/okuyucu arasındaki edebi bağı ortaya çıkararak eserden zevk almasını da sağlayan bir araçtır.

Ortak hafızanın önemi, varlığını sürdürmediği bugünlerde daha çok ortaya çıkıyor. Gerek Türkiye'de gerekse dünyada Osmanlı şiirinin genel okuyucu kitlesi tarafından anlaşılabilmesi ve dolayısı ile zor, değersiz ve hatta çirkin sayılmasının temel nedeni bu ortak hafızanın yok olması ya da geçerliğini kaybetmesidir. Victoria Holbrook (1994), bugünün edebiyat okuyucusunun Osmanlı edebiyatı ile arasına koyduğu mesafeyi "zorluğun icadı" olarak tanımlar (s.13).

Diğer bir değişle, zorluk aslında modernleşmeye başlayan Osmanlı Türk edebiyatının kendi kaynaklarından uzaklaşması sonucu inşa edilmiş bir kavramdır. Çünkü aslında burada zorluktan kasıt anlaşılama durumudur. Bunun temelinde de şiirin alt metnlerinin okuyuculara uzak kalması ve böylelikle bir paylaşımın da ortadan kalkmasıdır. Bahsettiğim ortak hafızanın yavaş yavaş yok olması ile alt metnleri fark edemeyen ve dolayısıyla anlam katmanlarını yakalayamayan okuyucunun, şiiri “göl ve bülböl” gibi klişeleşmiş kalıplar zinciri gibi görmesi, hep aynı şeylerin söylendiği bir nakarat olarak görmeye başlaması kaçınılmazdır. Oysa klasik edebiyatların doğası gereği geleneksel kalıpları kullanmak gerekli olsa da şairin amacı bunları çok çeşitli şekillerde kullanmaktır. Geleneğe uzaklaşmış olan okuyucu/dinleyici bu nüansları fark edemez. Bu bağlamda, klasik şairler için ulaşılması gereken “yeni” ve “orijinal” olmak değildir. Tam tersine, var olanı yepyeni bir şekilde tekrar ifade etmek yoluyla taze anlamlar üretebilmektedir. Mananın çeşitleri üzerinde duran Mine Mengi (2000) de, şairin yakalamaya çalıştığı noktanın birçok anlam katmanına bir yenisini daha eklemek olduğunu hatırlatır (s.23-31). Yeni anlamlardan kasıt, orijinal bir fikir üretmek değil, *bıkr-i mana* tabirinden de anlaşılacağı gibi dokunulmamış bir algılama biçimini yakalamak arzusu olarak karşımıza çıkar.

Bu çerçevede klasik edebiyatlara, Modern estetiğin değer sisteminde başköşeye oturan “yenilik” veya “yaratıcılık” gibi kavramlarla bakmak, cevaplanması daha başından mümkün olmayan bir soru sormaktan başka bir işe yaramaz. Klasik edebiyatlar yeni ve yaratıcının peşinde koşmadığı için modern kavramlar bağlamında anlamsız ya da değersiz gibi görünebilir. Oysa klasik edebiyatlara kendi kavramları ve değer sistemleri penceresinden bakıldığında bambaşka bir dünya ile karşılaşırız. Örneğin, neyin güzel ve değerli sayıldığını ya da şairlerin bunu nasıl başarmaya çalıştığını anlamaya çalışmak bu dünyayı anlamının başlangıcı olabilir. Şairlerin güzeli ve değerli olanı yakalamaya çalışırken birçok sanattan faydalandıkları göz önünde bulundurulursa, telmih de böylesi bir analiz için gerekli anahtar kavram olarak karşımıza çıkar. Burada ben de telmihın önce anlamına, daha sonra da işlevine bakarak neden klasik edebi-

yatlarda çok önemli bir yeri olduğunu anlamaya çalışacağım. Daha sonra çok telmih yapılan klasik bir hikâyeye olan Hz. Yusuf hikâyesinin değişik kültür ve dillerde nasıl genişleyip yayıldığını ve son olarak da farklı şairlerin elinde aynı hikâyenin nasıl farklı amaçlara hizmet ettiğini tartışacağım. Kuranda, *Ahsen'ül-Kısas* olarak bilinen bu hikâye, Eski Ahit'te yer almakla kalmaz, önce Yahudi Talmud'unda ve Müslüman tefsirinde de açılıp genişler ve daha sonra edebi metinlerde evrilir ve yeni anlamlara kaynaklık eder. Bir Osmanlı şairi sevgilinin "Yusuf"luğundan ya da "Yusuf cemâlinden"nden bahsettiğinde, sadece bütün kitabı dinlerin kabul ettiği bir peygambere değil, şairin kendini bağladığı gelenekteki Yusuf'un temsil ettiği bütün metinlere de işaret eder. Yani hikâyenin birçok çeşitlemesi arasında şairin kendini hangi metne bağladığı anlamın ortaya çıkması için dikkate alınması gereken bir noktadır. Böylelikle şair kendini bağladığı metinsel tarihi de belirlemiş olur. Şairin ne demek istediğini sadece bir kelime ile anlayan dinleyici ise, bir bulmacayı çözmüş olmanın hazını duyar. Bu lezzet, anlatıcının maharetine olduğu kadar dinleyicinin de ortak hafızayı paylaşabilme yetisine dayanır. Benim özellikle ilgimi çeken nokta ise, yapılan telmihin hikâyenin hangi çeşitlemesiyle özdeşleştiği ve bir taraftan sürekliliği sağlarken diğer taraftan da hikâyenin başka anlamlar üretmesine sebep olmasıdır.

Telmih Nedir, Ne Değildir?

Kısaca bir ya da iki kelime ile başka edebi metinlere yapılan gönderme olarak anlaşılan telmihin derinliğini anlayabilmek için bu tanımı açmak gerekiyor. Zira bahsedilen bir ya da iki kelimenin, basit bir göndermeden çok daha karmaşık bir işlevi vardır. Bir kelime ile anlam genişler, açılır ve çok katmanlı hale gelir. Bu açıdan telmih, Julia Kristeva'nın "metinlerarası" kavramının yardımıyla daha iyi anlaşılabilirliğini düşünüyorum. Kristeva'ya (1980) göre metinlerarasılık sadece metinlerin birbirine gönderme yapması değil, metinlerin ancak ve ancak birbirleri bağlamında anlamlı olabilmesidir (s. 15). Victoria Holbrook (1994) bu kavramdan yola çıkarak, Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk*'ında gerek *Mesnevi*'ye gerek *Mantık'ut-tayr*'a ya-

pılan göndermelerin metnin anlamını ortaya çıkardığını söyler (s. 32). Benzer şekilde, örneğin, Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ında çıkan anlamın şeceresinde bulunan birçok metinden bazıları, *Hüsn ü Aşk*, *Mesnevi*, *Mantiku't-tayr*'dır. Yani bu metinleri bilmeyen bir okuyucu *Kara Kitap*'ı okuyup zevk alabilir ama bütün anlam katmanlarını kavrayabilmesi için alt metinlerini de bilmesi gerekir. Bu romanı postmodern bir eser olarak okumak elbette mümkündür. Fakat Pamuk'un gayet yerel bir edebi sanattan faydalanmış olduğunu da fark etmek gerekir. Çok katmanlı yapısı ile *Kara Kitap* telmihler ile kurgulanmış bir romandır ve klasik estetiğin modern olanı nasıl farklı ifade edebildiğine güzel bir örnektir.

Bu çerçevede telmih, metni bir zaman yolculuğuna çıkarır. Bu yolculukta metnin şeceresine, yani kendini bağladığı kültürel tarih içerisindeki akrabalıklara işaret eder. Okur bunu, aynı akrabalığa sahip olduğu derecede anlar. İşte tam bu noktada, ortak hafıza, denklemin çözümünde çok önemli bir bileşen olarak karşımıza çıkıyor. (İlginç bir şekilde, *Kara Kitap* da anlaşılması güç bir roman olarak algılanır.) Anlatıcı ve okur arasındaki ortak metinler, anlamın kurulmasında gerekli olan malzemedir. Dolayısıyla, bir estetik hafıza aracı olarak telmih, anlatım çeşitlemesi ya da genişlemesi ile İslam sanatlarından zevk alınmasının en önemli kaynaklarından biridir. Telmihin gereklilik ve sürekliliğini açabilmek için ise öncelikle İslam estetik felsefesindeki yerini araştırmak gerekiyor.

İslamî Estetik ve Telmih

Telmihin başka bir ya da birçok metne işaret etmeye, onu ortaya çıkarmaya ve değerlendirmeye yarayan bir sanat olduğunu, onun İslam estetik prensipleri çerçevesinde düşünerek ortaya koymak mümkündür. Telmih, bir mana dünyasını kurmak, yansıtmak ve hissettirmekle görevli anlatıcı/şairin yardımına koşan önemli bir araçtır. Bu mana dünyası şairden de dinleyiciden de bağımsız bir şekilde varlığını korur ama onu önce fark eden/gören/hisseden şairin görevi diğerlerine de bu dünyayı gösterebilmektir. İslamî estetik felsefesinin temelini oluşturan bu düşünceye en güzel örnek, Irvin Cemil Shick'in (2011)

etraflıca tartıştığı “ayet” kelimesinin anlamında yatar (s. 11). İşaret anlamıyla “ayet”, kâinatı oluşturan en küçük birim olarak, Kuran’ın da temel taşıdır. Yani Kuran, kâinatın bir yansıması olması nedeniyle, onun manasını kavramakla yükümlü olan insanlığa yol gösterici bir rehberdir. Onun ayetlerini anlayan, kâinatın sırlarını da anlar. İşte bu sırları çözmek, güzelin de keşfi demektir.

Ibn Sina’ya (1985) göre güzellik, bir insanın uygun (*mülâyim*) ve iyi (*hayr*) olarak algıladığı ve bu yüzden sevip istediği (*mahhub ve maşuk*) şeydir. Güzelliği algılamak ise (*idrak*) hislere, hayal dünyasına, tahmin ve tasavvur yeteneğine ve nihayet akla dayanır (s. 282). Bu basit gibi görünen görüşü biraz açarsak, İslam felsefesinde estetik düzenin temellerini buluruz. Valerie Gonzalez’e (2001) göre İslam estetiğinde güzellik algısı fenomenolojiktir (s. 53)². Yani dinleyicinin, görenin ya da daha geniş tabiriyle izleyenin sanat eseri ile kurduğu sezgisel ilişkiye bağlıdır. Kişinin algısına dayalı olan böyle bir estetik düzen, estetik objeyi tek başına bir bilgi birimi (*episteme*) olarak ele almak yerine, onu ontolojik, dini, kültürel ve etik olan daha geniş bir çerçeveye oturtur. Bu çerçevede Gazâlî’nin bir objenin bakan kişi tarafından nasıl algılandığına odaklanan açıklaması önemlidir:

Bir at, görüntüsü, rengi, hareketleriyle at özelliklerini kendinde barındırdığı sürece güzeldir. Bir yazı, harflerin birbirleriyle uyumu, doğru düzeni ve güzel istifi gibi yazının bütün karakteristik özelliklerini barındırdığı sürece güzeldir. Her objenin güzelliği onun kendi özelliklerini temsil etmesinde yatar (Doris Behrens-Abouseif, 1905, s. 22).

Ve izleyenin onu bütüncül bir şekilde algılaması da böylelikle olur. Gazâlî’nin sözlerinde Eflatun’un güzellik ve uyum kavramlarının izlerini görüyoruz. Ancak Arap estetik felsefesi ile Antik Grek felsefesinin örtüştüğü bölümler olduğu gibi ayrıştığı bölümler de vardır. Aralarındaki en temel farklılık, Arap düşünürlerin Antik Grek meslektaşlarının fikirlerini bir adım daha ileri götürdükleri

² Gonzalez, El Hamra sarayını fenomenolojik bir estetik tecrübeden yola çıkarak değerlendiriyor. Duvar süslemelerinden hat eserlerine ve hatta bahçedeki havuzdan çıkan ritmik seslere varana kadar yapıyı oluşturan her detayın onun güzel olarak algılanmasına katkıda bulunduğunu tespit ediyor.

noktadadır. Örneğin Gazâli, Eflâtun'un düşüncesini mistik bir çerçevede genişleterek, güzel nesnelere, tıpkı Allah'ın işaretleri (*ayet*) gibi onun bir parçasını yansıttığını, sanatlarında güzeli üretenlerin ise içlerindeki güzeli ortaya çıkardığını söyler. Bütün bu sürecin temelinde mutlak güzele, yani Allah'a ulaşma çabası vardır. Sanattan alınacak zevkin ise, bu güzelliği idrak etmekle mümkün olabileceğini ekler. Yani, bir sanat eserinden zevk almak, onu algılayabilmekte, güzelliğini fark edebilmekte gizlidir (*al-lazza naw idrak man zeka arifa*). Diğer bir deyişle bilgi lezzet verir.

Bu nokta bir estetik düzen olarak telmihin ortak hafızaya nasıl koşut olduğunu anlayabilmek için çok önemlidir. Gazâli'ye göre Allah, güzellikleri insanlık görsün ve lezzetini hissetsin diye yaratmıştır. Çünkü bu yolla insanlar Allah'ın güzelliğini de hissederler. Bu yüzden, insanlar fani dünyanın zevklerini bir tarafa bırakıp, Allah'ın güzelliğini görmeye ve böyle bir tat alma yoluna gitmelidirler. Bu güzellik öyle her zaman kendini açık seçik göstermediği için de, onu görenin bakmayı bilmesi gerekir. Bakmayı bilmeyen, yani imanı olmayan asla göremez. Çünkü bakan kördür. Bu bağlamda şair, güzelliği görebilen ve anlatabilendir. Onu dinlemeye meyilli ve onun dilinden anlayan insanlara güzelliği işaret eder. Dinleyici de onunla aynı dili, kültürü ve hatta inancı paylaştığı sürece onunla aynı dili konuşuyorsa, güzelliği hissedebilir. Yani şair bir araçtır.

Bu bağlamda telmih güzelliği gösteren bir işarettir. İslâmî sanatlarda oynadığı önemli rol ise, Gazâli'nin sanattan tat almayı idrake bağlamasında yatar. Çünkü telmih dinleyiciye bildiği bir şeyi hatırlatır, manaya dair bir ipucu verir. Dinleyici bu ipucunu anlar ve bulmacayı çözer. Böylelikle, güzelliği görmekle kalmaz, bulmacayı çözebildiği yani idrak edebildiği için de tecrübe ettiği eserden zevk alır. Bu durum, sanatın gerçekleştirilmesi için ortak hafızanın gerekliliğinin altını çiziyor.

Çok açık ve basit gibi görünen bu formül, aslında işimizin ne kadar zor olduğunu da ortaya koyuyor. Çünkü ortak hafızayı nelerin oluşturduğunu ortaya çıkarmak kolay değildir. Bildiklerimizi nereden ve nasıl öğrendiğimizin izini sürebilmemiz, bizim bilgiyi edinme, sınıflandırma ve ilişkilendirme yöntemlerimizle sınırlıdır.

Böylesi bir projenin zorluğunun, birçok anlatımsal geleneği gezmiş ve birçok kültürün ortak hafızası sayılan bir hikâyeye bakarak aşılabilirliğini düşünüyorum. Hz. Yusuf'un hikâyesi, kutsal kitaplardan kaynaklansa da daha çok Talmud ve tefsire dayanan şekilleriyle edebiyata girmiştir. Bu iki dini geleneğin yaklaşımı bir tarafa, İslâmî edebiyatların ana temsilcileri olarak kabul edilen Arap, Fars ve Türk çeşitlemeleriyle bu hikâyenin anlatıldığı yere ve zamana göre ne kadar çok evrildiğini görüyoruz. Dolayısıyla şair “Yusuf” dediğinde hangi hikâyeye ve hikâyenin hangi noktasına gönderme yaptığı ve bunun da ötesinde dinleyicinin ne anladığını kestirmenin mümkün olup olmadığını örnekler üzerinden tartışmak istiyorum.

Kuran'da ve Eski Ahit'te Hz. Yusuf Hikâyesi

Hz. Yusuf hikâyesi Kuran'da en güzel (*ahsen el-kısas*) hikâye olarak geçer. Önce Kuran'da geçen hikâyeyi ana hatlarıyla özetlemek, daha sonra Eski Ahit'teki hikâye ile arasındaki çok belirgin farklara ve edebi kültürlerle göç ederken geçirdiği değişikliklere değinmek istiyorum.

Hz. Yakup'un on iki oğlu vardır. En küçük oğlu Hz. Yusuf bir gün bir rüya görür. Babasına anlattığı bu rüyada güneş, ay ve 11 yıldızın kendisine secde ettiğini görür. Yakup oğlunun bu rüyasının bir peygamberlik işareti olduğunu anlar ve rüyasını kardeşleriyle paylaşmamasını öğütler. Bazı tefsirler Hz. Yakup'un da bir peygamber olması dolayısı ile bu rüyayı yorumlayabildiğini, yani oğlunun bir peygamber olduğunu anladığını söyler. Belki de bu yüzden oğulları arasında en çok Yusuf'u sever. Kardeşleri babalarının Yusuf'u hep-sinden daha çok sevdiğini bilir ve bunun için onu kıskanırlar. Ondan kurtulmak için onu bir kuyuya atarlar. Babalarına da onu bir kurtun kaptığı yalanını söylerler. Kanıt olarak kanlı gömleğini verirler. Yakup, bu kurtun nasıl olup da gömleğini parçalamadan oğlunun canını aldığını sorgulamaz ama çocuklarına da inanmaz. Sonunda onların cezasını bulacaklarını bilir. Yusuf'u kuyuda bulan çingeneler onu köle olarak Mısır'da satarlar. Onu bazen Kıtır bazen de al-Aziz olarak adlandırılan bir devlet adamı satın alır ve karısına emanet eder. Aziz'in karısı Yusuf'un güzelliği karşısında ona tutulur ve nefinden

murad ister. Fakat Yusuf, ona meyletse de, kendi nefesine hakim olur. Kadının Yusuf'a tutkunluğu dile düşer. Herkes onu ayıplar. Bu yüzden kadın, çevrede onu suçlayan diğer kadınları evine davet eder ve Yusuf'u onlara gösterir. Kadınlar bu güzellik karşısında tabaklarındaki meyveler yerine ellerini keserler. Yusuf'un kadınla arasında geçen bir çekişmede gömleği yırtılır. Bunu gören Aziz ne olduğunu anlamak istediğinde kadın Yusuf'u suçlar. Ancak gömleğin arkadan yırtıldığı anlaşılınca Yusuf'un suçsuzluğu ortaya çıkar. Ama Yusuf Rabbinden bu çektikleri yerine zindana girmeyi diler ve böylece 10 yıldan fazla zindanda kalır. Zindanda iki mahkumla tanışır. Bir gün bunların gördükleri rüyaları yorumlar. Rüyaları doğru yorumladığı için adamlardan biri zindandan çıkar ve bir gün, Firavun gördüğu bir rüyayı yorumlatacak hiç kimse bulamadığında Yusuf'u hatırlar. Firavun'un gördüğu rüyanın 7 sene sürecek bir kıtlığın habercisi olduğunu anlayan Yusuf, Mısır'ın başına Firavun'un vekili olarak getirilir. Onun sayesinde kıtlık atlatılmakla kalmaz, Mısır diğer ülkelere de yiyecek sağlamaya başlar. Bu yüzden Mısır'a yiyecek almaya gelen kardeşleri onun karşısına çıkarlar. Yusuf onları tanısa da kardeşlerin hiçbir şeyden haberi olmaz. Yusuf'un sunduğu nimetleri alıp evlerine geri dönerler ve bir daha yiyecek istediklerinde alabilmek için Yusuf'un bir şartını yerine getirmek zorunda kalırlar. Yani ona kardeşi Bünyamin'i ve babası ile anasını getirirler. Hikâye ailenin tekrar bir araya gelmesi ile sona erer.

Eski Ahit'teki hikâye ile arasındaki en önemli farklılar, anlatım dilinin çok daha farklı olmasından başka olay örgüsünün detaylarında da değişiklik gösterir. Eski Ahit'te bütün isimlerin zikredilmesi, neyin hangi fiyata satıldığı gibi çok fazla detay vardır. Ama bundan da ötesi, Kuranda anlatılan hikâyenin aksine nesnel sembollere daha çok önem verilir. Örneğin, Yakup Yusuf'a çok renkli bir gömlek yapar. Diğer kardeşler onu kuyuya atıp bu gömleği kana bulayıp getirirler. Ayrıca yine bir gömlek yüzünden zindana girer. Çünkü Eski Ahit'te gömleğin kadının elinde olması dolayısı ile Yusuf suçlu bulunur. Bu tip detaylar dışında bana kalırsa en önemli farklılık, Kuranda altı iyice çizilen peygamberlik işaretlerinin Eski Ahit'te bulunmamasıdır. Örneğin Hz. Yakup oğlunun rüyasını kendini beğenmişlik gibi yorumlar. Oğlunun başına gelenlerin kardeşlerinin zulmü olduğunu

sonuna kadar anlamaz. Bir başka çok önemli farklılık ise Hz. Yusuf hikâyesinin sonunda şöyle der: “Ey Rabbim! Mülkten bana (nasibimi) verdin ve bana (rüyada görülen) olayların yorumunu öğrettin. Ey gökleri ve yeri yaratan! Sen dünyada da ahirette de benim sahibimsin. Beni Müslüman olarak öldür ve beni sâlihler arasına kat” (12:13/101).

Bu farklılıklar dışında, daha sonra hikâyesinin edebi versiyonlarında iki ana karakterden biri haline gelen Aziz’in karısının bir adı olmaması en önemli ortak özelliktir. Talmud ve tefsirlerde Zelihâ ya da Züleyhâ olarak adlandırılan bu kadın ve onun Yusuf’a olan tutkusu, kutsal kitaplarda Yusuf’un nefsiyle mücadelesinin bir göstergesi sayılır.³ Hatta, Kuran’da Yusuf’un da kadına meylettği halde nefsine hakim olması geçtiği sınavlardan biridir. Peygamber kıssalarında kutsal kitaplara yakın bir hikâyeye anlatılsa da, hem İslâmî hem de Yahudi edebiyatlarındaki farklı dil ve kültürlerde, hikâyeye Yusuf ve Zelihâ/Züleyhâ olarak anılır.

Hikâyesinin Arap, Fars ve Türk edebiyatlarındaki açılımlarına bakacak olursak, konunun Yahudi ve İslâmî edebiyatların diğer dillerinde oldukça araştırılmış bir konu olduğu ortaya çıkacaktır⁴. Ayrıca benim burada tartışmamın amacı hikâyesinin bir telmih aracı olduğunu göstermek olduğu için, özellikle klasik şiire etkisi olmuş birkaç metne yöneleceğim. Amacım, Kuran’da geçen hikâyesinin nasıl bir çerçeve oluşturduğunu ve bundan geliştirilip genişletilen hikâyesinin nasıl dönüştüğünü göstermek.

Arap Edebiyatında ilk Yusuf hikâyesinden Gazâlî’nin *Bahrü’l-Mahabba*’sında bahsedilir. Yine İbni Arabi, *Kıssatu Yusuf* eserinde hikâyeyi tefsir eder. Buna benzer Ali et-Temam ve Es-suyuti ve el-Herevî’nin de birer *Kıssatu Yusuf*’ları vardır. Ama *Yusuf ve Züleyhâ* olarak klasik bir aşk hikâyesi olarak anlatılması Fars edebiyatlarında ortaya çıkar. Bunun ilki Firdevsi-i Tûsî tarafından yazılır. Ama en önemlisi Molla Câmî’nin mesnevisidir. Türkçede ise ilk örnekleri-

³ Yahudi Talmud’unda hikâyesinin algılanması ve evrilmesinin detaylı bir özeti için, bkz. Marc Bernstein, *Stories Of Joseph: Narrative Migrations between Judaism and Islam*.

⁴ Yapılan birçok araştırma arasında, konuyu cinsiyet söylemleri açısından ele alması bakımından önem taşıyan çalışma için, bkz., Gayane Karen Merguerian and Afsaneh Najmabadi. “Zulaykha and Yusuf: Whose Best Story?”. *International Journal of Middle East Studies*.

ni Őeyyâd Hamza ve Hamdullâh Hamdî verirler. Aralarında en çok değişim geçirenler Farsça ve Tükçedeki hikâyelerdir. Bunun nedeni mutasavvıf eğilimlerdir. Genelde olay örgüsü olarak hepsi Molla Câmî'nin eserine benzediklerinden onun eserine yoğunlaşacağım.

Câmî'nin eserindeki en önemli başkalaşım bir aşk hikâyesine dönüşmesi ve olayların iki ana karakter üzerinde yoğunlaşmasıdır. Yani, Câmî'nin mesnevisinde Yusuf peygamberlik sınavından geçerken, Züleyhâ da aşk sınavından geçer. Her biri kendi sınavlarını geçerken biri diğerinden üstün değildi. Örneğin, bir peygamberlik işareti olarak Yusuf'un rüya görme ve tabir etme yetileri, Züleyhâda da görülür. Daha çocukken Yusuf'u rüyasında gören Züleyhâ, ona henüz dünya üzerinde rastlamadan rüyasında âşık olur. Hatta kendisini ilk isteyene, yani Azizè verilmesine itiraz etmemesinin nedeni, onun Yusuf olduğunu düşünmesidir. Gerçeđi anladığında uğradığı hayal kırıklığı ile içine kapanır. Ta ki Yusuf'u tekrar dünya üzerinde görene kadar. Gerçek aradığını bulduğu için aşk sarhoşu olur. Akınlı kaybeder. Yusuf ise peygamberlik sınavının gerektirdiği gibi ona karşı koyar. Bu durum Züleyhâ'yı daha çok kahreder. Ama ikisi de rollerinin gereklerini yerine getirmektedirler. Farklı çileler çekerler. Sonunda Züleyhânın Allah'ın ona verdiği bütün nimetleri kaybetmesi ile sınavı son bulur. Servetini, itibarını, gençliğini, güzelliğini ve hatta gözlerini kaybeder ama yine de Yusuf'tan vazgeçmez. Bu arada peygamberlik sınavlarını geçmiş olarak tekrar onunla karşılaşan Yusuf ona ilk kez farklı bir gözle bakar. Ve bu bakış Züleyhâ'yı iyi eder. Öyle ki gözleri açılır, gençliği ona tekrar verilir. Her ikisi de sınavlarını başarıyla geçmeleri sonucu ödüllendirilirler ve hikâyeye evlenip çocuk sahibi olmaları ile son bulur.

Böylesine değişim göstermiş bu hikâyede bir iki noktaya dikkat çekmek istiyorum. Çünkü bunlar İslâmî edebiyatların estetik düzennin gerektirdiği çerçevede bir hikâyenin nasıl meşru olarak başkalaşıp değiştini gösterir. Bunu göstermek için bir örnek vereceğim. Câmî'nin hikâyesinde, Züleyhânın kutsal kitaplardaki ikincil konunun evrilip ana karakterlerden biri olması, rüya gibi İslâmî edebiyatlarda meşrulaştırma amaçlı kullanılan motiflerle yapılır. Bu gelekte rüyanın asıl gerçekliği temsil ettiğine inanılır. Bunun en güzel örneği gerçekçi tasvirlerin itibar edilmediği İslâmî sanatlarda Hz.

Muhammed'in, "Beni rüyasında gören gerçekten görmüş gibidir" dediği hadisle, gözlerle görünenden çok daha farklı bir gerçekliğin varlığına işaret etmesidir. Aynı şekilde, edebi anlatılarda, gerçekte kanıtlanamayacak ya da kabul edilemeyecek birçok şey rüya yoluyla anlatılır. Rüya aleminde bizim dünyamızdan başka bir düzen olması onu daha az değerli kılmaz. Tam tersine meşrulaştırır. Bu bağlamda, Züleyhâ'nın Yusuf'a rüyasında âşık olması, ki aslında bu birçok mesnevîde kullanılan bir yöntemdir, garipsenmez. Hatta onun aşkını dünyevi olmaktan çıkardığı için ahlâkî değerlerin bir tarafa bırakıldığı yepyeni bir alanda var olmasını sağlar.

Bu şekilde genişleyen hikâye artık bambaşka bir anlam ifade etse de, hala aslına uygundur. Dolayısıyla bir şairin, "Yusuf" tan bahsederek sevgiliyi ona benzetmesinin, aslında kutsal metinlerden çok edebi anlatılara yapılan bir telmih olması ilginç bir noktadır. Estetik gelenek çerçevesinde yapıldığı için, hem sürekliliği hem de başkalaşımı simgeler. Her telmihte bulunan şair, hikâyenin anlam halkalarına bir yenisini daha ekler. Bu yüzden aslında hepsi aynı hikâyeden bahsetseler de başka bir ucundan tutup, farklı ama meşru yeni bir imgelem sistemiyle ifade ettikleri için bir yenilik yapmış olurlar.

Şairlerin Yusuf Telmihleri

Osmanlı şiirinde klasik aşk hikâyelerine telmih yapılması alışıldık bir durumdur. Örneğin şairler kendilerini Mecnûn'a ya da Ferhad'a benzetirken, sevgiliyi de Leylâ ya da Şirin olarak tanımlarlar. Kendileri Mecnûn olduklarında delilik sınırlarına gelmiş bir aşığı, sevgilinin Leylâ ile ilişkilendirilmesi ile sevgilinin onları reva gördüğü uzun ve karanlık geceler anlatılmış olur. Benzer şekilde sevgiliye ulaşmak için Ferhad gibi dağları delerken sevgilinin Şirin gibi tatlı dilli olması onlara şevk verir. Diğer bir deyişle, yapılan telmih klasik hikâyenin karakteristik yapısına uygundur ve binlerce beyitlik bir mesnevi yerine sadece bir beyitte tekrar ve yeniden ifade edilmiş olur. Kendisini Mecnûn ya da Ferhad'a benzeten şair, sevgiliye ulaşmaya çalıştığı uzun ve meşakkatli bir yolda çektiği sıkıntı ve acıları sadece bir kelime ile anlatır. Hikâyeyi çok iyi bilen dinleyici bunu hemen anlar, Ferhad'ın ya da Şirin'in kim olduğunu sorgulamaz.

Klasik aşk hikâyelerine yapılan telmihler her ne kadar yaygın olsa da, şiirin geleneksel cinsiyet yapısını altüst edip tekrar inşa etmesi açısından henüz tartışılmamış bir işlev görür. Şöyle ki, geleneksel Osmanlı şiirinde aşğın ya da sevgilinin cinsiyetinin belirsizliği artık kabul görmüş bir tespittir. Âşık kendi cinsiyetini olduğu kadar sevgilinininkini de açıklamaz. Bugünkü Modern algılarımızla aşkın cinsiyetsiz olması bizi şaşırtabilir. Ancak erken-modern Osmanlı şiirinde güzel ve değerli olan cinsiyetsizdir. Her ne kadar sevgili bazen padişah, bazen bir meslektaş, bazen bir saki, bazen de çarşı pazardaki genç bir çırak olsa da henüz çocuk yaştaki bir erkeğe benzetilir. Bu seçim, şiirin mistik altyapısı göz önünde bulundurularak, aşğın ulaşmaya çalıştığının mutlak sevgili yani Allah olarak açıklanabilir. Zira tasvir edilen kim olursa olsun, sevgili Allah'ın bu dünyadaki bir yanmasıdır ve ona ulaşma isteği aslında Allah'a ulaşma arzusudur.

Şairin -kuvvetle muhtemel kendisi de erkek olduğu için- klasik hikâyedeki erkek karaktere, sevgiliyi de kadın karaktere benzetmesi bu "cinsiyetsiz" idealin bozulması anlamına gelir. Bu çerçevede yapılan telmihle ana karakterlerin yani şair/âşık ve sevgilinin cinsiyetleri belirginleşir ve geleneğin dışında, cinsiyetli ve hatta heteronormatif bir şekil alır. Aslında bu durum Osmanlı şiirinde cinsiyet kavramının değişken ve karmaşık olduğuna bir işarettir. Zira telmih Yusuf hikâyesine yapıldığında işler tekrar değişir ve homososyal bir şekil alır. Çünkü bu durumda sevgili Yusuf'a, yani bir erkeğe benzetilir. Geleneksel sevgili profili genç bir oğlanla uyumlu olduğundan bu durum ilk bakışta şaşırtıcı olmayabilir. Oysa bu genç oğlanın aslında cinsiyetsiz olduğunu unutmamak gerekir. Bunun da ötesi, Yusuf'un bir erkek olarak güzellik ve saflığı temsil etmesi kadınlık ve erkekliğe iliştirilen özelliklerin de değişken olduğunu gösterir. Bir erkek olarak Yusuf Peygamber, şairin ulaşmaya çalıştığđı değerleri, güzelliği ve safliği temsil eder.

Şair sevgiliyi Yusuf'a benzetirken, diğer hikâyelerde yaptığı -kendisini Mecnûn'a sevgiliyi de Leylâ'ya benzetmesi- gibi ikinci ana karakteri kendisiyle özdeşleştirmez. Üstelik şiirde Züleyhâ, Zehra Toska'nın (2006) belirttiği gibi "daha çok aldatıcı, hilekâr bir kadın imajıyla yer alır. Erkek şairler Züleyhâ yerine kendilerini temsil hakkını Yakup'a vermiştir. Çünkü Züleyhâ, Mecnûn ve Ferhad'dan farklı

bir âşıktır ve bedensel hazzın peşindedir.” (s. 669). Toska'nın tespiti-ri çerçevesinde Züleyhâ'ya yapılan telmihlerin çoğunlukla Câmî'nin hikâyesinden çok Kuran'daki Yusuf sûresine yapıldığı söylenebilir. Çünkü Kuran'da Züleyhâ isimsizdir ve Yusuf'un hikâyesinde sadece bir aracı görevi üstlenir. Bu yüzden nefesine düşkün bir kadın olarak anlatılır, Allah yolunda kendini feda eden bir âşık olarak kabul edilmez. Ancak bunun da ötesinde, sevgiliyi bir erkeğe benzetmekten kaçınmayan şairlerin, anlaşılan o ki, kendilerini bir kadına benzetmeleri kabul gören bir tavır değildir.

Bu cinsiyet algısı çerçevesinde, bir şairden Yusuf suresine ya da hikâyesine telmih yapması beklenen bir durumken, onun hangi hikâyeye ya da hikâyenin hangi noktasına odaklandığı, şairin seçimleri hakkında çok önemli detayları ortaya çıkarır. Aşağıdaki örneklerde, bazı şairlerin Yusuf hikâyesine yaptıkları telmihleri ve buradan yola çıkarak seçimlerini değerlendirmeye çalışacağız.

Yûsuf'ıla ben kuyıda yatdum bile çekdüm cezâ
Ya'kûb'ıla çok agladum bulınca figândayıdum

(Yunus Emre, G. 168/9)

13.yy. Osmanlı Türk şiirinin mutasavvıf şairi Yunus Emre bu beyitte kendisinin Yusuf ile kuyuya indiğini ve cezasını orada çektiğini söylüyor. Aynı zamanda babası Yakup ile de çok ağladığını, ızdırıp çektiğini ekliyor. Yunus Emre onların çilelerinde hep yanında bulunduğunu anlatmak istiyor. Bu beyitte yapılan telmih hem Kuran'daki hikâyeye hem de onun mutasavvıf yorumlarına gönderme yapıyor. Zira Yusuf da Yakup da çile çekmiş ve sınavlarını tamamlamışlardır.

Dün gece düşümde gördüm ağlar idim derd ile
Yusuf-ı Mısır-ı melâhat anı ta'bir eylesin

(Necâti, G. 425/4)

Bu beyitte 16. yy. şairi Necâti dün gece rüyasında kendisini ağ-larken görmüş olduğunu ve bu rüyayı ancak Mısırlı güzel Yusuf'un tabir edebileceğini söylüyor. Burada Yusuf'un peygamberlik alamet-

lerinden olan rüya tabir etme yetisine vurgu yapılıyor. Züleyhâdan bahsedilmiyor. Bu haliyle Necâtî'nin telmihi Kuran'da anlatılan hikâyenin sınırları içerisinde kalıyor.

Yakûb ışk odında nice oldısa Yûsuf'a

Dahı artug oldu Yûsuf-ı Kenân Muhammed'e

(Ahmedî, K. 3/7)

Bu beyitte 14. yy. şairi Ahmedî, Yakup'un Yusuf'a hissettiği aşk ateşinde yanmaktan başına gelenle, Kenanlı Yusuf da Muhammed'le artması ve çoğalması arasında bir ilişki kuruyor. Burada peygamberler arası bir bağdan ve birbirlerini nasıl tamamladıklarından bahsediliyor. İlk bakışta Ahmedî'nin Yusuf'a telmihi yine Kuran ile sınırlı görünse de, aşk ateşi ile birbirlerine bağlanan peygamberlerden kastı onların aynı şecereden gelen peygamber ehli olduğunu belirtiyor.

Mısır-ı dilde şâh olur yüzün görüp olan esir

Hüsni ey Yûsuf'dan ahsen ey güzellerden güzel

(Bâki, Tahmis-i Gazel-i Sultan Selim Han, 4-5)

16. yy. şairi Bâkî ise bu beytinde Yusuf'un güzelliği üzerinde duruyor. Sevgiliye konuşan şair, onun yüzünü görüp esir olan birinin Mısır'ın gönlünde padişah olduğunu söylüyor ve onun Yusuf'tan bile güzel olduğunu ekleyerek mübalağa yapıyor. Dünyevi şiirleri ile ünlü olan Bâkî'nin beyti Kuran'daki hikâyeden çok, onun edebi versiyonlarına gönderme yapıyor ve Yusuf'un fiziksel güzelliğine odaklanıyor.

Her ruhâmı şeker-i Mısır-ı melâhatdandır

Yûsufistân-ı safâ reşk-i Zelihâdır bu

(Şeyh Gâlib, K.34/5)

18. yy. Mevlevî şairi Şeyh Galip ise bu beytinde mutasavvıf tavrını belli ediyor. Beyhan Sultan'ın bina ettirdiği kasma tarih düşüren şair, binaya övgülerini Yusuf ve Züleyhâ hikâyesine telmih ile yapı-

yor. Kasrın her mermer taşının Mısır'ın yani Yusuf hikâyesinin güzelliği ile karşılaştırıyor. İkinci mısradaki burayı Yusuf'un huzurlu ülkesi olarak tanımlarken, aşkının tutkusundan sevgilisini paylaşmayan Züleyhâ gibi kıskanıldığını söylüyor. Züleyhâdan hikâyenin tamamlayıcı bir ögesi olarak bahsetmesi Galip'in hikâyenin mutavassıf versiyonlarına gönderme yaptığına işaret ediyor.

Değişik zaman dilimlerinden farklı niteliklerde şairlerden seçtiğim bu örneklerde bir hikâyeye ne kadar farklı şekillerde telmih yapılabileceğini anlatmaya çalıştım. Örnekler çeşitlendirilip, liste uzatılabilir. Ancak şimdi konuyu biraz daha açıp, iki şiire odaklanmak istiyorum. Şairlerden biri erkek, diğeri kadın. İlk şiiri erkek şair yazıyor, ona olan nazireyi ise kadın. Her ikisi de Yusuf'a telmihle bulunuyor ama amaçları ve kendilerini bağladıkları metinler çok farklı.

Ey Necâtî taş iken la'î ide hürşîd bigi
Bir nazar eyler ise himmet ile Şâh saña

(Necâtî, G.2/8)

Bu satırlar Necâtî'nin "sana" redifli bir gazelinden alınmış mahlas beytidir. Şiirin arka planı, Âşık Çelebi'nin anlattığına göre ilginç bir hikâyedir. Necâtî, Fatih Sultan Mehmed'in ilgisini çekebilmek için kaside havasında yazılmış bu gazeli bir parça kağıda yazıp Fatih'in müsaahiplerinden biri olan Yorgi'nin padişahla satranç oynamaya gittiği bir sırada, sarığına ilişir. Yorgi'nin sarığındaki kağıt parçasını fark eden Fatih, alıp okur ve şiiri çok beğenir. Böylelikle Necâtî Fatih'in müsaahipleri arasına girer ve daha sonra nişancısı olur. (Âşık Çelebi, 2010, s. 850-851)

Bu şiir sayesinde bir şairin edinebileceği en önemli payeyi edinen Necâtî, ilk mısradaki sevgiliyi güneşe benzetiyor. Güneş gezegenlerin lideridir ve ışığıyla herhangi bir taşı, mücevher gibi gösterebilir. Kendisini mücevher olmak isteyen, yani güneşe ihtiyacı olan bir taş benzetilen şair, ikinci mısradaki konuyu daha derine indirir. Sevgilinin bir bakışının bile ona yeteceğini söylerken kullandığı kelimeler, yani "nazar eylemek" Yusuf hikâyesini çağrıştırır. Yusuf'un ismini bile zikretmeden hikâyeye telmih yapan şair, sevgilinin bir tek bakışına ihtiyaç duyan Züleyhâ'yı hatırlatır. Sevgiliyi Yusuf'a benzetmek mümkün

ve yaygın olsa da, kendisini Züleyhâ'ya benzeten bir erkek şair görölmez. Belki de bu yüzden, Necâtî telmihi sadece bir ima niteliğinde bırakır. Oysa onun bu şiirine nazire yazan Mihrî'nin Necâtî'nin telmihini yakalaması ve kendi şiirinde bunu açıp genişleterek, hem hikâyeyi başka bir anlamda şiirine dahil etmesi hem de kendisi ve Necâtî arasındaki çok önemli bir farka işaret etmesi ilginçtir.

Nev-cevân ide Züleyhâ gibi ey Mihrî seni
Kıla ger lutf ile Yûsuf nazarîn şâh sana

(Mihrî Hatun, G.5/5)

Mihrî'nin hem sevgilisi Yusuf'tur, hem de kendisi Züleyhâ. Mihrî'nin şiirinde yapılan telmih Câmî'nin ya da ondan esinlenerek Türkçesini yazan Hamdullâh Hamdî anlattığı hikâyedir. Yani Mihrî'nin telmihindeki Yusuf, bir peygamber hikâyesinden çok, Züleyhâ'nın da açık bir şekilde konuya dahil olmasıyla, nefsin aşk yoluyla sınavdan geçmesi ve doğru yolu bulması hikâyesidir. Burada nefsi Züleyhâ temsil ettiği için aslında onun hikâyesidir.⁵ Yani Kuran'da ismi bile olmayan bir kadinken Câmî onu hikâyenin ana karakteri yapmakla kalmamış, odak noktası haline de getirmiştir. Bu durum Mihrî'nin işine gelir ve hikâyenin aktif kahramanı olarak bir kadından bahsetmekle kalmaz, kendini ona benzetir.

Züleyhâ'nın hikâyenin sonunda her şeyini kaybetmesi ile ihtiyacı olan tek şey Yusuf'un ona bir kez olsun bakmasıdır. Aşk yolunda zenginlik, statü, güzellik ve hatta gözlerini kaybeden Züleyhâ, sadece Yusuf'un ona bir kez olsun bakması ile sıkıntılarından kurtulur. Tıpkı Mihrî'nin dediği gibi, ona bir kerecik olsun bakan sevgili sayesinde tekrar genç olur Züleyhâ. Mihrî bu durumu sevgilinin kendisine bakmasını istemesi ile ilişkilendirir. Mihrî'nin bu şiiri yazdığında kaç yaşında olduğunu elbet bilemiyoruz, fakat yaşını almış bir kadın olma ihtimali akla geliyor.

Öncelikle Necâtî ve Mihrî, Câmî'nin ya da Hamdî'nin hikâyesine telmih yapmışlardır. Yani hikâyenin Fars ve Osmanlı edebiyatların-

⁵ Annemarie Schimmel, Yusuf hikâyesinin mutasavvıf çevrelerde nasıl evrildiğini ve Züleyhâ'nın merkeze alınarak, mutlak güzelliğe âşık olan kadın ya da erkeğin hakikati arama hikâyesini temsil ettiğini örneklerle açıklar. (Schimmel, 2003, s. 23).

da evrilmiş haline gönderme yaparlar. Her ikisi de sevgiliyi Yusuf'a benzettir. Onun bir bakışı ile Necâti sadece bir taş iken, mücevher olur. Mihrî ise gençleşir. Aralarında çok önemli bir fark vardır. Necâti Züleyhâdan bahsetmez bile. Ama Mihrî bahsetmekle de kalmaz, kendini onunla özdeşleştirir.

Mihrî'nin kendini Züleyhâ olarak temsil etmesi onun şiir gelenegindeki yerinin farkında olduğunun bir göstergesidir. Meslektaşlarının zannettiği gibi şairlik sadece erkeklerin işi değildir. Mihrî, onun da bu gelenekte bir yeri olduğunu hatırlatır. Kendini şiir dünyasında temsil etmesi için Züleyhâ'yı seçerek diğer şairlerden farklı olduğu ama yine de bu gelenek içinde meşruluğunu hatırlatır.

Sonuç Yerine

Bugünden geriye baktığımızda geleneksel bir estetik düzeni olan Osmanlı şiirini anlamak için öncelikle, bu geleneğin değer yargılarını kavramak gerekir. Zira modernitenin kavramları ile yapılan her hangi bir sorgulama ya cevapsız kalacak ya da yanlış yargılara sebep olacaktır. Bunun için öncelikle Osmanlı şiirini kendi içinde değerlendirebilmek, yani, onu kendi sanat anlayışı çerçevesinde incelemek şarttır. Bu makalede, Osmanlı şiirini anlamaya yönelik bir öneride bulundum ve ilk olarak Osmanlı şiirinin ortak hafızasını belirlemek gerektiğinden bahsettim. Bu önerimin arka planında, telmih gibi yaygın şiir sanatlarının -ki bunlar şiiri şiir yapan estetik düzenlemelerdir- temelde bu ortak hafızaya dayandığını ileri sürdüm. Şiirin, şair ve dinleyici/okuyucu arasında paylaşılan bu metinsel alanda üretildiğinden ve hatta, bu paylaşım ne kadar çoksa o kadar değerli olduğundan bahsettim. Her sanat eseri gibi, Osmanlı şiirinin de birçok işlevi vardır ama bu makale bağlamında atlanmaması gereken, tat almak için üretilip tüketildiğidir. Ortak hafızaya dayalı olan telmih de öncelikle okuyucu/dinleyiciye zevk verir.

Telmihin bir sanat olarak nasıl kurgulandığını anlamak için İslâmî estetik felsefesine bakmak faydalı olabilir. Ben de bu yüzden, İslami felsefenin ana fikirlerinden yola çıkarak güzelin ne olduğunu ve telmihin güzeli üretmede nasıl bir işlevi olabileceğini tartıştım. İslami estetik felsefesinin, sanatçı, sanat eseri ve izleyici arasındaki

duyumsal iletişim dayalı olduğu teorisinden yola çıkararak, bu üç ana aktörün hep birlikte anlamı ürettiklerinden bahsettim. Yani, sanat eserini üretirken izleyicisinin ne düşüneceğini bilir ve eserini ona göre kurgular. Bunu yaparken, dayandığı tek bir nokta vardır: ortak hafıza.

Telmihi kavramsal olarak tanımlamaya çalıştıktan sonra pratikte nasıl bir işlevi olduğuna bakmaya çalıştım. Burada kısaca değişik dönem ve alt-gelenekten gelen şairlerin iyi bilinen bir hikâyeye, Hz. Yusuf hikâyesine nasıl telmih yaptıklarından yola çıkararak, asıl hikâyeyi kendi amaçları için nasıl kullanabildikleri üzerinde durdum. Her şairin kendi inançları ve amaçları doğrultusunda aynı hikâyenin farklı versiyonlarına gönderme yaptığını göstermeye çalıştım. şairlerin kendi estetik şecerelerini ortaya koyarken belli metinlere telmihte bulunmaları şaşırtıcı değildir. Üstelik bu tavırları onlar hakkında çok şey söylerken, sadece bir kelime ile ne kadar farklı anlamlar ortaya koymaları çok ilginçtir.

şairlerin telmihi kullanmaları tartışmamda, iki şairin şiir üzerinden girdikleri diyalogda ise, hem birbirlerine benzerliklerini hem de farklılıklarını yine telmih yoluyla yapabildiklerini göstermeye çalıştım. Özellikle cinsiyetsiz olarak kabul edilen Osmanlı şiirinde, bir kadın ve bir erkek şairin aslında kendini çok farklı ifade edebileceklerinden bahsettim.

Bu makalede yapılan öneriler genişletilip, örnekler arttırılabilir. Daha çok şairin telmihi nasıl uyguladığına bakmak, yapılan iddiaların doğruluğunu sınamak için çok faydalı bir girişim olur. Örneğin benim dışarıda bıraktığım Yahudi edebiyatlarında Hz. Yusuf'a yapılan telmihleri tartışmaya ekleyerek yepyeni açılımlar sağlanabilir. Burada sadece ilk adım olarak yapılmak istenen, Osmanlı şiirini bir gelenek olarak algılamak için onun temel taşlarına bakmak gerektiğini göstermekti. Onu kendi kavramları çerçevesinde inceleyebilmek için geliştirilebilecek bir yöntem olarak, şiirde uygulanan sanatlara bakmak faydalı bir başlangıç olabilir.

KAYNAKÇA

Açıl, B. (2009). “Osmanlı Mesnevilerinde Anlatıcı Olarak Gelenek: *Hüsn ü Aşk Örneği*” *Kritik* 3 (Güz), s. 148-165.

Ahmedî Divanı. (1979). (Ed.) Yaşar Akdoğan. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkiyat Araştırma Merkezi.

Âşık Çelebi (2010), *Meşairü’ş-Şu’ara* (Cilt II). (Ed.) Filiz Kılıç. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü.

Bâkî Divanı. (1994). (Ed.) Sabahattin Küçük. Ankara : Türk Dil Kurumu.

Behrens-Abouseif, D. (1905). *Beauty in Arabic Culture*, Princeton: Markus Wiener.

Bernstein, M. (2009). *Stories Of Joseph: Narrative Migrations Between Judaism and Islam*. Wayne State University.

Gonzalez, V. (2001). *Beauty in Islam: Aesthetics in Arts and Architecture*, London: I.B.Tauris.

İbn Sina (1985). *Kitab al-Najat*, Majid Fahri (Çev.). Beirut: Dar al-afak al-jadida.

Holbrook, V. (1994). *The Unreadable Shores of Love: Turkish Modernity and Mystic Romance*, Austin, Texas: University of Texas.

Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, (Ed.) Leon S. Roudiez, Alice Jardine. Thomas Gora (Çev.). New York: Columbia University.

Mihri Hatun Divanı. (2007). (Ed.) Mehmet Arslan. Amasya: Amasya Valiliği.

Mengi, M. (2000). “Divan Şiir Dilindeki Mana, Mazmun, Nükte Kelimeleri Üzerine Bir Değerlendirme”, *Divan Şiiri Yazıları*, Ankara: Akçağ.

Merguerian, G. K., Najmabadi, A. (1997), “Zulaykha and Yusuf: Whose Best Story?” *International Journal of Middle East Studies* 29, (4 Kasım), s. 485-508.

Necâtî Bey Divanı (2000). (Ed.) Ali Nihad Tarlan. Ankara: Akçağ. (http://otap.bilkent.edu.tr/archive/data/arch_txt/texts/a_necati1.html.)

Schick, I. C. (2011), “İslam ve Metin”, *Bedeni, Toplumu, Kâinatı Yazmak: İslam, Cinsiyet ve Kültür Üzerine*, İstanbul: İletişim.

Schimmel, A. (2003). *My Soul is a Woman: The Feminine in Islam*, New York: Continuum.

Şeyh Gâlib Divanı (2011). (Ed.) Naci Okçu. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Toska, Z. (2006). “Divan Şiirinde Kadın Şairlerin Sesi”. *Türk Edebiyatı Tarihi* (Cilt II). (Ed.) Talât Sait Halman vd. Ankara: Kültür Bakanlığı, s. 672-680.

Yunus Emre Divanı. (2012) (Ed.) Mustafa Tatcı. İstanbul: Kapı.