www.turkishstudies.net/language

Turkish Studies - Language and Literature

ANKARA SCIENCE UNIVERSITY

eISSN: 2667-5641

Research Article / Araştırma Makalesi

To Be or Not to Be a Female Poet in the Ottoman Empire: Mihrî Hatun

Osmanlı'da "Kadın Şair Olmak ya da Olmamak": Mihrî Hatun

Salih Uçak*

Abstract: Mihrî Hatun emerges as a remarkable figure who, within a patriarchal literary structure, composed poetry as a woman, possessed a divan, and was able to participate in the poetic assemblies of her time. This study aims to examine the modes of representation of female poetic identity in the Ottoman classical poetic tradition through the case of Mihrî Hatun. In Ottoman literary circles, poetry functioned not only as a field of aesthetic production but also as an important ground of legitimacy in terms of social status, patronage relations, and cultural visibility. In this context, The study first discusses the relationship between art, power, and patronage in the Ottoman context; it then examines Mihrî Hatun's literary personality, her perception as a female poet, and her position vis-à-vis the male-dominated critical discourse of the period in the light of biographical tezkires. The evaluations of tezkire writers such as Sehî Beg, Latîfî, and Âşık Çelebi reveal that Mihrî Hatun was both appreciated as a poet and interpreted through her female identity. The article also analyzes the manifestations of love in Mihrî's poetry through themes such as chastity, honor, desire, reproach, jealousy, and devotion to the beloved. The poet's association with biographical and literary rumors surrounding Hâtemî and İskender demonstrates how the discourse of love articulated by a female poet was interpreted within the gender codes of the period. In Mihrî Hatun's ghazals, love is treated in accordance with the conventional imagery of classical divan poetry; nevertheless, through the voice of the female subject, it acquires a more personal, courageous, and visible character. Consequently, the study argues that Mihrî Hatun should be regarded not merely as a "female poet" within the Ottoman poetic tradition, but as a powerful literary subject who, without radically transforming the masculine poetic language, reconstructed it through her own voice.

Keywords: Love, Divan, Classical Poetry, Mihrî Hatun, Ottoman Poetry.

Öz: Mihrî Hatun, ataerkil bir edebî yapı içinde kadın kimliğiyle şiir söyleyen, divan sahibi olan ve dönemin şiir meclislerinde varlık gösterebilen dikkate değer bir şahsiyettir. Bu çalışma, Osmanlı klasik şiir geleneğinde kadın şair kimliğinin temsil biçimlerini Mihrî Hatun örneği üzerinden değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Osmanlı edebî çevrelerinde şiir, yalnızca estetik bir üretim alanı değil, aynı zamanda toplumsal statü, himaye ilişkileri ve kültürel görünürlük bakımından önemli bir meşruiyet zemini olarak işlev görmüştür. Bu bağlamda, çalışmada öncelikle Osmanlı'da sanat, iktidar ve himaye ilişkileri ele alınmakta; ardından tezkireler ışığında Mihrî Hatun'un edebî kişiliği, kadın şair olarak algılanışı ve dönemin erkek egemen eleştiri dili karşısındaki konumu tartışılmaktadır. Sehî Beg, Latîfî ve Âşık Çelebi gibi tezkirecilerin değerlendirmeleri, Mihrî Hatun'un

*Assoc. Prof. Dr., Trabzon University, Faculty of Humanities and Social Sciences, Department of Turkish Language and Literature

Doç. Dr., Trabzon Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ORCID https://orcid.org/0000-0001-6650-199X

salihucak@trabzon.edu.tr

Cite as/ Atıf: Uçak, S. (2026). To be or not to be a female poet in the Ottoman Empire: Mihrî Hatun / Osmanlı'da "kadın şair olmak ya da olmamak": Mihrî Hatun. *Turkish Studies-Language and Literature*, *21*(3), 6371-6412. Ankara Bilim University Publications. https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.94575

Received/Geliş: 26 May/Mayıs 2026

Accepted/Kabul: 20 September/Eylül 2026

Published/Yayın: 25 September/Eylül 2026

Checked by plagiarism software

CC BY NC

hem takdir edilen hem de kadınlığı üzerinden yorumlanan bir şair olduğunu göstermektedir. Makalede ayrıca Mihrî'nin şiirlerinde aşkın tezahürü; iffet, namus, arzu, sitem, kıskançlık ve sevgiliye bağlılık gibi temalar üzerinden incelenmektedir. Şairin özellikle Hâtemî ve İskender etrafında oluşan biyografik ve edebî söylentilerle ilişkilendirilmesi, kadın şairin aşk söyleminin dönemin toplumsal cinsiyet kodları içinde nasıl farklı yorumlandığını ortaya koymaktadır. Mihrî Hatun'un gazellerinde aşk, klasik divan şiirinin mazmunlarıyla uyumlu biçimde işlenmekle birlikte, kadın şairin sesiyle daha kişisel, cesur ve görünür bir nitelik kazanmaktadır. Çalışma, Mihrî Hatun'un Osmanlı şiir geleneği içinde yalnızca "kadın şair" olarak değil, eril edebî dili dönüştürmeden fakat onu kendi sesiyle yeniden kurarak varlık gösteren güçlü bir edebî özne olarak değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır.
Anahtar Kelimeler: Aşk, Divan, Klasik Şiir, Mihrî Hatun, Osmanlı Şiiri.

Structured Abstract:

This article examines, through the case of Mihrî Hatun, the socio-literary conditions under which female poetic identity became visible within the Ottoman classical poetic tradition. The main aim of the study is not merely to introduce Mihrî Hatun as a female poet who possessed a divan, but rather to reveal how she was positioned within male-dominated Ottoman literary circles, how she was represented in biographical tezkires, and through which poetic possibilities she articulated love in her poems. Within this framework, the article evaluates the relationship between art, poetry, patronage, literary milieu, gender, and the discourse of love in the Ottoman context through Mihrî Hatun's biography and poetry. The central focus of the study is to determine how a female poet was incorporated into the classical poetic tradition and to discuss whether Mihrî Hatun should be regarded as an ordinary poet who merely repeated conventional poetic images, or as an original literary subject who reconstructed the masculine poetic language through her own female voice.

The article accepts that poetry in the Ottoman world was not only an aesthetic activity, but also a field of cultural status, artistic patronage, and social visibility. In this regard, the role of Ottoman poetic assemblies, poet-patron relationships, and literary milieus formed around princely provincial centers is examined in relation to the construction of artistic identity. The study particularly emphasizes the influence of Amasya, as a princely sancak, on Mihrî Hatun's intellectual and poetic formation. The central problem of the study may be formulated as follows: How could a female poet express love, desire, reproach, and artistic identity within a patriarchal society and a masculine poetic language? Around this question, Mihrî Hatun's poems, the evaluations found in tezkires, and the discourse of love in classical poetry are considered together.

The article is designed through a qualitative and text-centered analytical approach. First, a theoretical framework is established within the context of the Ottoman artistic environment, patronage culture, and literary assemblies. Then, Mihrî Hatun's biographical and literary personality is evaluated in the light of tezkires. In this respect, the remarks of tezkire writers such as Sehî Beg, Latîfî, and Âşık Çelebi concerning Mihrî Hatun are used comparatively. Subsequently, selected ghazal couplets from Mihrî Hatun's Divan are analyzed in terms of the manifestations of love. The analysis focuses on such themes as love, chastity, honor, desire, separation, fidelity, jealousy, the rival, reproach, the desire for union, and the visibility of the female subject. Although the article does not employ a directly quantitative method, it offers a concrete and traceable analysis through selected textual examples. Through these sample couplets, Mihrî's discourse of love is interpreted both in terms of the aesthetics of classical divan poetry and in relation to her identity as a female poet.

The first major finding of the study is that Mihrî Hatun held an exceptional position as a female poet within the Ottoman poetic tradition. The article shows that her family background, education, the literary milieu of Amasya, and the patronage environment formed around the princely court were decisive in her attainment of this position. The fact that her father was both a qadi and a poet, and that her grandfather was a Halveti sheikh, is evaluated as an element that strengthened Mihrî's cultural capital.

At the same time, the article finds that Mihrî Hatun was represented in the tezkires as a poet who was both admired and limited through her female identity. While Sehî Beg states that Mihrî's poems were well known among the people and circulated among refined literary circles, Latîfî notes that her poetry combines a feminine manner with an amorous and masculine mode of expression. Âşık Çelebi, on the other hand, offers evaluations implying that, despite being a woman, Mihrî possessed the poetic power to rival many male poets. These evaluations show that Mihrî's literary talent was acknowledged; however, this acknowledgement was often framed through womanhood, chastity, and modesty.

Another finding is that Mihrî Hatun's discourse of love, while compatible with the conventions of classical divan poetry, carries an original visibility in terms of the female poetic voice. In the couplets examined in the article, love is constructed through classical elements such as separation, suffering, fidelity, the rival, reproach, and the desire for union. Yet Mihrî does not merely repeat these conventions. She addresses the beloved directly, begs him not to leave, openly claims her love, and defends it by declaring, "I have no sin other than loving you." This discourse shows that the female poet emerges not as a passive object, but as an active subject who loves, desires, feels jealousy, reproaches, and articulates her own emotional truth.

The fourth finding is that Mihrî Hatun's association with figures such as Hâtemî and İskender demonstrates how the love discourse of a female poet was interpreted differently within the gender codes of the period. The language of love and the beloved, which male poets could use freely, was discussed in relation

to gossip, chastity, and modesty when used by Mihrî. The article evaluates this situation as a double standard and interprets Mihrî's expression of "breaking the bottle of honor against the stone" as a passive yet powerful form of resistance against this pressure.

The article contributes to the field by evaluating Mihrî Hatun not merely as a biographical female poet, but as a powerful literary figure representing the visibility of the female poet within the Ottoman poetic tradition. The study demonstrates how the language of love in classical poetry was interpreted differently when used by a female poet; thus, it draws attention to the relationship between divan literature, gender, and the tezkire tradition. Moreover, the article treats love in Mihrî's poetry not only within a human or biographical context, but also as an aesthetic, social, and gender-based discursive field. In this respect, the study offers a perspective that contributes to research on Ottoman women poets by discussing the position of the female subject in classical poetry through more concrete textual examples.

As a result, the article reveals that Mihrî Hatun was an original artist who, within the classical Ottoman poetic tradition, remained connected to the tradition while also making her own female poetic voice heard. She did not completely transform the masculine poetic language; nevertheless, she reconstructed this language through her own emotional, aesthetic, and individual voice. Therefore, Mihrî Hatun should not be restricted to the label of "female poet" alone; rather, she should be evaluated as a conscious, courageous, and powerful literary subject within classical Turkish literature.

Keywords: Classical Turkish Poetry, Divan, Patronage, Mihrî Hatun, Ottoman Poetry.

الملخص المنهجي:

تتناول هذه المقالة، من خلال حالة مِهري خاتون، الظروف الاجتماعية والأدبية التي أصبحت فيها الهوية الشعرية النسائية مرئية ضمن التقليد الشعري العثماني الكلاسيكي .والهدف الرئيس للدراسة ليس مجرد تقديم مِهري خاتون كشاعرة تمتلك ديواناً، بل الكشف عن كيفية تموضعها داخل الأوساط الأدبية العثمانية التي يهيمن عليها الرجال، وكيف تم تمثيلها في كتب التراجم)التذكِرات(، ومن خلال أية إمكانات شعرية عبّرت عن الحب في قصائدها .وفي هذا الإطار، تقوّم المقالة العلاقة بين الفن والشعر والرعاية الأدبية والوسط الثقافي والجندر وخطاب ،الحب في السياق العثماني عبر سيرة مِهري خاتون وشعرها .ويركّز البحث على تحديد كيفية إدماج شاعرة في التقليد الشعري الكلاسيكي ومناقشة ما إذا كان ينبغي اعتبار مِهري خاتون شاعرة عادية تكرّر الصور الشعرية المألوفة، أم ذاتية أدبية أصيلة أعادت بناء اللغة الشعرية .الذكورية بصوتها النسائي الخاص

.تسلّم المقالة بأن الشعر في العالم العثماني لم يكن نشاطاً جمالياً فحسب، بل مجالاً للمكانة الثقافية والرعاية الفنية والظهور الاجتماعي ومن هذا المنطلق، يُدرس دور المجالس الشعرية العثمانية، وعلاقات الشعراء بالرعاة، والأوساط الأدبية التي تشكّلت حول المراكز الأميرية .الإقليمية، في بناء الهوية الفنية .وتؤكد الدراسة خصوصاً على تأثير أماسيا، بوصفها سَنجقاً أميرياً، في التكوين الفكري والشعري لِمهري خاتون ويمكن صياغة المشكلة المركزية للدراسة كما يلي :كيف يمكن لشاعرة أن تعبّر عن الحب والرغبة واللوم والهوية الفنية داخل مجتمع أبوي ولغة .شعرية ذكورية؟ وحول هذا السؤال، تُقرأ قصائد مِهري خاتون، وما ورد عنها في كتب التراجم، وخطاب الحب في الشعر الكلاسيكي معاً

اعتمدت المقالة منهجاً نوعياً وتحليلاً نصياً مركزياً .أولاً، وُضع إطار نظري في سياق البيئة الفنية العثمانية وثقافة الرعاية والمجالس الأدبية .ثم جرى تقييم الشخصية البيوغرافية والأدبية لِمهري خاتون في ضوء كتب التراجم .وفي هذا الصدد، استُخدمت ملاحظات كتّاب التراجم مثل سهي بك ولطيفي وعاشق جلبي بشكل مقارن .بعد ذلك، حُللت أبيات مختارة من غزليات ديوان مِهري خاتون من حيث تجليات الحب .ركّز .التحليل على موضوعات مثل الحب والعفة والشرف والرغبة والفراق والوفاء والغيرة والخصم واللوم والرغبة في الاتحاد وظهور الذات النسائية ،وعلى الرغم من أن المقالة لا تستخدم منهجاً كمياً مباشراً، فإنها تقدّم تحليلاً ملموساً وقابلاً للتتبع عبر أمثلة نصية مختارة .ومن خلال هذه الأبيات .يُفسَّر خطاب مِهري في الحب من حيث جمالية الشعر الديواني الكلاسيكي، ومن حيث هويتها كشاعرة

أول نتيجة رئيسة للدراسة هي أن مِهري خاتون شغلت موقعاً استثنائياً كشاعرة ضمن التقليد الشعري العثماني .وتُظهر المقالة أن خلفيتها العائلية وتعليمها والوسط الأدبي في أماسيا وبيئة الرعاية حول البلاط الأميري كانت حاسمة في بلوغها هذا الموقع .ويُقيَّم كون والدها .قاضياً وشاعراً، وجدّها شيخاً خلوتياً، كعنصر عزّز رأس مالها الثقافي

كما تبيّن المقالة أن مِهري خاتون صُوّرت في كتب التراجم كشاعرة أُعجب بها وقُيّدت في الوقت نفسه بهويتها النسائية .فبينما يذكر سهي بك أن أشعارها كانت مشهورة بين الناس ومتداولة في الأوساط الأدبية الرفيعة، يرى لطيفي أن شعرها يجمع بين أسلوب أنثوي ونمط .غرامي ذَكوري .أما عاشق جلبي فيقدّم تقييماً يُلمح إلى أن مِهري، رغم كونها امرأة، امتلكت قوة شعرية تضاهي كثيراً من الشعراء الرجال .وتُظهر هذه التقييمات أن موهبتها الأدبية كانت معترفاً بها، غير أن هذا الاعتراف غالباً ما أُطّر من خلال الأنوثة والعفة والتواضع

ومن النتائج أيضاً أن خطاب الحب عند مِهري خاتون، وإن كان منسجماً مع تقاليد الشعر الديواني الكلاسيكي، يحمل أصالة في ظهور الصوت الشعري النسائي .ففي الأبيات المدروسة، يُبنى الحب عبر عناصر كلاسيكية مثل الفراق والمعاناة والوفاء والخصم واللوم والرغبة في :الاتحاد .ومع ذلك، لا تكتفي مِهري بتكرار هذه التقاليد، بل تخاطب الحبيب مباشرة، ترجوه ألا يرحل، وتعلن حبها صراحة، وتدافع عنه بقولها وتشعر بالغيرة desire ليس لي ذنب سوى أنني أحبك .«ويُظهر هذا الخطاب أن الشاعرة لا تظهر كموضوع سلبي، بل كذات فاعلة تحب وت» .وتلوم وتعبّر عن حقيقتها العاطفية

أما النتيجة الرابعة فهي أن ارتباط مِهري خاتون بشخصيات مثل حاتمي وإسكندر يوضح كيف فُسّر خطاب الحب عند الشاعرة بشكل مختلف ضمن رموز الجندر في تلك الحقبة .فاللغة التي كان الشعراء الذكور يستخدمونها بحرية، حين استخدمتها مِهري، نوقشت في سياق الغيبة والعفة والتواضع .وتقيّم المقالة هذا الوضع باعتباره معياراً مزدوجاً، وتفسّر تعبير مِهري عن »كسر قارورة الشرف على الصخر «كنوع من المقاومة السلبية ولكن القوية ضد هذا الضغط.

تسهم المقالة في الحقل العلمي من خلال تقييم مِهري خاتون لا كشاعرة بيوغرافية فحسب، بل كشخصية أدبية قوية تمثل ظهور الشاعرة في التقليد الشعري العثماني .وتُظهر الدراسة كيف فُسّر خطاب الحب في الشعر الكلاسيكي بشكل مختلف حين استخدمته شاعرة؛ ومن ثم تلفت الانتباه إلى العلاقة بين الأدب الديواني والجندر وتقاليد التراجم .كما تعالج المقالة الحب في شعر مِهري ليس فقط في سياق إنساني أو بيوغرافي، بل أيضاً كحقل خطابي جمالي واجتماعي وجندري .ومن هذا المنظور، تقدّم الدراسة رؤية تُسهم في أبحاث الشاعرات العثمانيات عبر مناقشة موقع الذات النسائية في الشعر الكلاسيكي من خلال أمثلة نصية أكثر وضوحاً.

وفي الختام، تكشف المقالة أن مِهري خاتون كانت فنانة أصيلة، إذ بقيت متصلة بالتقليد الشعري العثماني الكلاسيكي، وفي الوقت نفسه جعلت صوتها النسائي مسموعاً .لم تُحدث تحوّلاً كاملاً في اللغة الشعرية الذكورية؛ لكنها أعادت بناء هذه اللغة عبر صوتها العاطفي والجمالي والفردي .لذلك، لا ينبغي حصر مِهري خاتون في وصف »شاعرة نسائية «فحسب، بل ينبغي تقييمها كذات أدبية واعية وجريئة وقوية ضمن الأدب التركي الكلاسيكي.

الكلمات المفتاحية: الشعر التركي الكلاسيكي، الديوان، الرعاية الأدبية، مِهري خاتون، الشعر العثماني.

Résumé Structuré:

Cet article examine, à travers le cas de **Mihrî Hatun**, les conditions socio-littéraires dans lesquelles l'identité poétique féminine est devenue visible au sein de la tradition poétique classique ottomane. L'objectif principal de l'étude n'est pas simplement de présenter Mihrî Hatun comme une poétesse possédant un divan, mais de révéler comment elle fut positionnée dans les cercles littéraires ottomans dominés par les hommes, comment elle fut représentée dans les recueils biographiques (tezkires), et par quels moyens poétiques elle articula l'amour dans ses poèmes. Dans ce cadre, l'article évalue la relation entre art, poésie, mécénat, milieu littéraire, genre et discours amoureux dans le contexte ottoman à travers la biographie et la poésie de Mihrî Hatun. Le point central de l'étude est de déterminer comment une poétesse fut intégrée dans la tradition poétique classique et de discuter s'il convient de considérer Mihrî Hatun comme une poétesse ordinaire répétant des images conventionnelles, ou comme un sujet littéraire original ayant reconstruit le langage poétique masculin par sa propre voix féminine.

L'article admet que la poésie dans le monde ottoman n'était pas seulement une activité esthétique, mais aussi un champ de statut culturel, de mécénat artistique et de visibilité sociale. À cet égard, le rôle des assemblées poétiques ottomanes, des relations entre poètes et mécènes, ainsi que des milieux littéraires formés autour des centres provinciaux princiers, est examiné en relation avec la construction de l'identité artistique. L'étude souligne particulièrement l'influence d'**Amasya**, en tant que sancak princier, sur la formation intellectuelle et poétique de Mihrî Hatun. Le problème central de l'étude peut être formulé ainsi : comment une poétesse pouvait-elle exprimer l'amour, le désir, le reproche et l'identité artistique dans une société patriarcale et un langage poétique masculin ? Autour de cette question, les poèmes de Mihrî Hatun, les évaluations présentes dans les tezkires et le discours amoureux de la poésie classique sont considérés conjointement.

L'article adopte une approche qualitative et analytique centrée sur le texte. Tout d'abord, un cadre théorique est établi dans le contexte de l'environnement artistique ottoman, de la culture du mécénat et des assemblées littéraires. Ensuite, la personnalité biographique et littéraire de Mihrî Hatun est évaluée à la lumière des tezkires. À cet égard, les remarques de **Sehî Beg**, **Latîfî** et **Âşık Çelebi** concernant Mihrî Hatun sont utilisées de manière comparative. Par la suite, des distiques choisis des ghazals du Divan de Mihrî Hatun sont analysés en termes de manifestations de l'amour. L'analyse se concentre sur des thèmes tels que l'amour, la chasteté, l'honneur, le désir, la séparation, la fidélité, la jalousie, le rival, le reproche, le désir d'union et la visibilité du sujet féminin. Bien que l'article n'emploie pas de méthode quantitative directe, il propose une analyse concrète et traçable à travers des exemples textuels choisis. Par ces distiques, le discours amoureux de Mihrî est interprété à la fois en termes d'esthétique de la poésie classique du divan et en relation avec son identité de poétesse.

La première conclusion majeure de l'étude est que Mihrî Hatun occupa une position exceptionnelle en tant que poétesse dans la tradition poétique ottomane. L'article montre que son origine familiale, son éducation, le milieu littéraire d'Amasya et l'environnement de mécénat formé autour de la cour princière furent

décisifs dans l'acquisition de cette position. Le fait que son père ait été à la fois cadi et poète, et que son grand-père ait été un cheikh halvetî, est évalué comme un élément ayant renforcé son capital culturel.

Dans le même temps, l'article constate que Mihrî Hatun fut représentée dans les tezkires comme une poétesse à la fois admirée et limitée par son identité féminine. Alors que Sehî Beg affirme que ses poèmes étaient bien connus du public et circulaient dans les cercles littéraires raffinés, Latîfî note que sa poésie combine une manière féminine avec un mode d'expression amoureux et masculin. Âşık Çelebi, quant à lui, propose des évaluations impliquant que, malgré son statut de femme, Mihrî possédait une puissance poétique capable de rivaliser avec de nombreux poètes masculins. Ces évaluations montrent que son talent littéraire était reconnu ; toutefois, cette reconnaissance était souvent encadrée par la féminité, la chasteté et la modestie.

Une autre conclusion est que le discours amoureux de Mihrî Hatun, tout en étant compatible avec les conventions de la poésie classique du divan, porte une visibilité originale du point de vue de la voix poétique féminine. Dans les distiques examinés, l'amour est construit à travers des éléments classiques tels que la séparation, la souffrance, la fidélité, le rival, le reproche et le désir d'union. Pourtant, Mihrî ne se contente pas de répéter ces conventions. Elle s'adresse directement à l'aimé, le supplie de ne pas partir, revendique ouvertement son amour et le défend en déclarant : « Je n'ai d'autre péché que de t'aimer. » Ce discours montre que la poétesse n'émerge pas comme un objet passif, mais comme un sujet actif qui aime, désire, ressent la jalousie, reproche et exprime sa propre vérité émotionnelle.

La quatrième conclusion est que l'association de Mihrî Hatun avec des figures telles que **Hâtemî** et **İskender** démontre comment le discours amoureux d'une poétesse fut interprété différemment dans les codes de genre de l'époque. Le langage de l'amour et de l'aimé, que les poètes masculins pouvaient utiliser librement, fut discuté en termes de rumeurs, de chasteté et de modestie lorsqu'il fut employé par Mihrî. L'article évalue cette situation comme une double norme et interprète l'expression de Mihrî « briser la bouteille de l'honneur contre la pierre » comme une forme de résistance passive mais puissante face à cette pression.

L'article contribue au champ scientifique en évaluant Mihrî Hatun non pas simplement comme une poétesse biographique, mais comme une figure littéraire puissante représentant la visibilité de la poétesse dans la tradition poétique ottomane. L'étude montre comment le langage de l'amour dans la poésie classique fut interprété différemment lorsqu'il fut utilisé par une poétesse ; elle attire ainsi l'attention sur la relation entre la littérature du divan, le genre et la tradition des tezkires. De plus, l'article traite l'amour dans la poésie de Mihrî non seulement dans un contexte humain ou biographique, mais aussi comme un champ discursif esthétique, social et genré. À cet égard, l'étude offre une perspective qui contribue à la recherche sur les poétesses ottomanes en discutant la position du sujet féminin dans la poésie classique à travers des exemples textuels plus concrets.

En conclusion, l'article révèle que Mihrî Hatun fut une artiste originale qui, au sein de la tradition poétique classique ottomane, resta liée à cette tradition tout en faisant entendre sa propre voix féminine. Elle n'a pas complètement transformé le langage poétique masculin ; néanmoins, elle l'a reconstruit par sa voix émotionnelle, esthétique et individuelle. Par conséquent, Mihrî Hatun ne doit pas être restreinte à l'étiquette de « poétesse féminine » seulement ; elle doit plutôt être évaluée comme un sujet littéraire conscient, courageux et puissant au sein de la littérature turque classique.

Mots-Clés: Poésie turque classique, Divan, Mécénat, Mihrî Hatun, Poésie ottomane.

Resumen Estructurado:

Este artículo examina, a través del caso de **Mihrî Hatun**, las condiciones socio-literarias bajo las cuales la identidad poética femenina se hizo visible dentro de la tradición poética clásica otomana. El objetivo principal del estudio no es simplemente presentar a Mihrî Hatun como una poetisa que poseía un diván, sino revelar cómo fue posicionada en los círculos literarios otomanos dominados por hombres, cómo fue representada en las biografías (tezkires) y mediante qué posibilidades poéticas articuló el amor en sus poemas. En este marco, el artículo evalúa la relación entre arte, poesía, mecenazgo, medio literario, género y discurso amoroso en el contexto otomano a través de la biografía y la poesía de Mihrî Hatun. El enfoque central del estudio es determinar cómo una poetisa fue incorporada a la tradición poética clásica y discutir si debe considerarse a Mihrî Hatun como una poetisa ordinaria que simplemente repitió imágenes convencionales, o como un sujeto literario original que reconstruyó el lenguaje poético masculino con su propia voz femenina.

El artículo sostiene que la poesía en el mundo otomano no era únicamente una actividad estética, sino también un campo de estatus cultural, mecenazgo artístico y visibilidad social. En este sentido, se examina el papel de las asambleas poéticas otomanas, las relaciones entre poetas y mecenas, y los ambientes literarios formados alrededor de los centros provinciales principescos en relación con la construcción de la identidad artística. El estudio enfatiza particularmente la influencia de **Amasya**, como sancak principesco, en la formación intelectual y poética de Mihrî Hatun. El problema central del estudio puede formularse de la siguiente manera: ¿cómo podía una poetisa expresar amor, deseo, reproche e identidad artística dentro de una sociedad patriarcal y un lenguaje poético masculino? En torno a esta cuestión, se consideran conjuntamente los poemas de Mihrî Hatun, las evaluaciones presentes en las tezkires y el discurso amoroso en la poesía clásica.

El artículo se desarrolla mediante un enfoque cualitativo y analítico centrado en el texto. En primer lugar, se establece un marco teórico en el contexto del ambiente artístico otomano, la cultura del mecenazgo y las asambleas literarias. Luego, se evalúa la personalidad biográfica y literaria de Mihrî Hatun a la luz de las tezkires. En este sentido, se utilizan comparativamente las observaciones de **Sehî Beg**, **Latîfî** y **Âşık Çelebi** sobre Mihrî Hatun. Posteriormente, se analizan pareados seleccionados de los gazales del Diván de Mihrî Hatun en términos de las manifestaciones del amor. El análisis se centra en temas como el amor, la castidad, el honor, el deseo, la separación, la fidelidad, los celos, el rival, el reproche, el deseo de unión y la visibilidad del sujeto femenino. Aunque el artículo no emplea un método cuantitativo directo, ofrece un análisis concreto y rastreable a través de ejemplos textuales seleccionados. A través de estos pareados, el discurso amoroso de Mihrî se interpreta tanto en términos de la estética de la poesía clásica del diván como en relación con su identidad como poetisa.

El primer hallazgo importante del estudio es que Mihrî Hatun ocupó una posición excepcional como poetisa dentro de la tradición poética otomana. El artículo muestra que su origen familiar, su educación, el medio literario de Amasya y el entorno de mecenazgo formado alrededor de la corte principesca fueron decisivos en la obtención de esta posición. El hecho de que su padre fuera tanto cadí como poeta, y que su abuelo fuera un jeque halvetí, se evalúa como un elemento que fortaleció su capital cultural.

Al mismo tiempo, el artículo concluye que Mihrî Hatun fue representada en las tezkires como una poetisa admirada pero también limitada por su identidad femenina. Mientras que Sehî Beg afirma que sus poemas eran bien conocidos entre la gente y circulaban en los círculos literarios refinados, Latîfî señala que su poesía combina un estilo femenino con un modo de expresión amoroso y masculino. Âşık Çelebi, por su parte, ofrece evaluaciones que implican que, a pesar de ser mujer, Mihrî poseía la fuerza poética para rivalizar con muchos poetas hombres. Estas evaluaciones muestran que su talento literario fue reconocido; sin embargo, dicho reconocimiento se enmarcó con frecuencia en torno a la feminidad, la castidad y la modestia.

Otro hallazgo es que el discurso amoroso de Mihrî Hatun, aunque compatible con las convenciones de la poesía clásica del diván, presenta una visibilidad original en términos de la voz poética femenina. En los pareados examinados, el amor se construye a través de elementos clásicos como la separación, el sufrimiento, la fidelidad, el rival, el reproche y el deseo de unión. Sin embargo, Mihrî no se limita a repetir estas convenciones. Se dirige directamente al amado, le ruega que no se marche, reivindica abiertamente su amor y lo defiende declarando: «No tengo otro pecado que amarte». Este discurso muestra que la poetisa no aparece como un objeto pasivo, sino como un sujeto activo que ama, desea, siente celos, reprocha y articula su propia verdad emocional.

El cuarto hallazgo es que la asociación de Mihrî Hatun con figuras como **Hâtemî** e **İskender** demuestra cómo el discurso amoroso de una poetisa fue interpretado de manera diferente dentro de los códigos de género de la época. El lenguaje del amor y del amado, que los poetas hombres podían usar libremente, fue discutido en relación con la murmuración, la castidad y la modestia cuando lo empleó Mihrî. El artículo evalúa esta situación como una doble moral e interpreta la expresión de Mihrî «romper la botella del honor contra la piedra» como una forma pasiva pero poderosa de resistencia frente a esta presión.

El artículo contribuye al campo académico al evaluar a Mihrî Hatun no simplemente como una poetisa biográfica, sino como una figura literaria poderosa que representa la visibilidad de la poetisa dentro de la tradición poética otomana. El estudio demuestra cómo el lenguaje del amor en la poesía clásica fue interpretado de manera diferente cuando lo utilizó una poetisa; de este modo, llama la atención sobre la relación entre la literatura del diván, el género y la tradición de las tezkires. Además, el artículo trata el amor en la poesía de Mihrî no solo en un contexto humano o biográfico, sino también como un campo discursivo estético, social y

de género. En este sentido, el estudio ofrece una perspectiva que contribuye a la investigación sobre las poetisas otomanas al discutir la posición del sujeto femenino en la poesía clásica mediante ejemplos textuales más concretos.

En conclusión, el artículo revela que Mihrî Hatun fue una artista original que, dentro de la tradición poética clásica otomana, permaneció vinculada a la tradición y al mismo tiempo hizo oír su propia voz femenina. No transformó completamente el lenguaje poético masculino; sin embargo, lo reconstruyó a través de su voz emocional, estética e individual. Por lo tanto, Mihrî Hatun no debe limitarse a la etiqueta de «poetisa femenina» únicamente; más bien, debe ser evaluada como un sujeto literario consciente, valiente y poderoso dentro de la literatura turca clásica.

Palabras Clave: Poesía turca clásica, Diván, Mecenazgo, Mihrî Hatun, Poesía otomana.

结构化摘要:

本文通过**米赫里·哈屯（Mihrî Hatun）**的案例，探讨女性诗性身份在奥斯曼古典诗歌传统中得以显现的社会与文学条件。研究的主要目的不仅仅是介绍米赫里·哈屯作为一位拥有诗集（迪万）的女诗人，而是揭示她在男性主导的奥斯曼文学圈中的位置，她在传记性文献（tezkires）中的呈现方式，以及她通过何种诗歌可能性在作品中表达爱情。在这一框架下，文章评估了艺术、诗歌、赞助、文学环境、性别与爱情话语在奥斯曼语境中的关系，并以米赫里·哈屯的生平与诗歌为核心进行分析。研究的重点在于确定女性诗人如何被纳入古典诗歌传统，并讨论米赫里·哈屯究竟应被视为一位仅仅重复传统诗歌意象的普通诗人，还是一位以自身女性声音重构男性诗歌语言的原创文学主体。

文章认为，在奥斯曼世界中，诗歌不仅是一种审美活动，也是文化地位、艺术赞助与社会可见性的领域。在此意义上，奥斯曼诗会、诗人与赞助者的关系，以及围绕王子省级中心形成的文学环境，被视为艺术身份建构的重要因素。研究特别强调了**阿马西亚（Amasya）**作为王子辖区对米赫里·哈屯思想与诗歌形成的影响。研究的核心问题可表述为：在一个父权社会与男性化诗歌语言中，女性诗人如何表达爱情、欲望、责备与艺术身份？围绕这一问题，米赫里·哈屯的诗作、传记文献中的评价以及古典诗歌中的爱情话语被结合考察。

本文采用质性与文本中心的分析方法。首先，在奥斯曼艺术环境、赞助文化与诗会的语境下建立理论框架。随后，在传记文献的光照下评估米赫里·哈屯的生平与文学人格。在此过程中，比较使用了**塞希·贝格（Sehî Beg）**、**拉提菲（Latîfî）**与**阿什克·切莱比（Âşık Çelebi）**等传记作者的评论。继而，选取米赫里·哈屯《迪万》中的若干抒情诗（ghazal）对爱情的表现进行分析。分析聚焦于爱情、贞洁、荣誉、欲望、离别、忠诚、嫉妒、对手、责备、结合的渴望以及女性主体的可见性等主题。尽管本文未采用直接的量化方法，但通过选定的文本实例提供了具体且可追溯的分析。借助这些诗句，米赫里的爱情话语既在古典迪万诗歌美学的框架下得到解读，也与其女性诗人身份相关联。

研究的首要发现是，米赫里·哈屯在奥斯曼诗歌传统中占据了一个特殊位置。文章指出，她的家庭背景、教育、阿马西亚的文学环境以及围绕王子宫廷形成的赞助环境，对她获得这一地位起到了决定性作用。她的父亲既是法官又是诗人，她的祖父则是哈勒韦提（Halvetî）教团的谢赫，这些因素被视为增强其文化资本的重要条件。

同时，文章发现米赫里·哈屯在传记文献中被描绘为一位既受赞赏又因女性身份而受限的诗人。塞希·贝格指出，她的诗在民间广为流传并进入精致的文学圈；拉提菲认为，她的诗歌结合了女性风格与男性化的爱情表达；阿什克·切莱比则暗示，尽管她是女性，米赫里仍具备与众多男性诗人相抗衡的诗歌力量。这些评价显示，她的文学才华得到了认可，但这种认可往往被框定在女性、贞洁与谦逊的语境中。

另一项发现是，米赫里·哈屯的爱情话语虽与古典迪万诗歌的传统相符，却在女性诗性声音方面具有独特的可见性。在所分析的诗句中，爱情通过离别、痛苦、忠诚、对手、责备与结合的渴望等传统元素建构。然而，米赫里并未仅仅重复这些传统，她直接呼唤心上人，恳求其不要离去，公开宣称自己的爱情，并以“我除了爱你之外没有任何罪过”来捍卫它。这一话语显示，女性诗人并非被动的客体，而是主动的主体，她去爱、去渴望、去嫉妒、去责备，并表达自己的情感真理。

第四项发现是，米赫里·哈屯与**哈特米（Hâtemî）**和**伊斯肯德尔（İskender）**等人物的关联，展示了女性诗人的爱情话语在当时性别规范下的不同解读。男性诗人可以自由使用的爱情与恋人语言，当由米赫里使用时，却被置于流言、贞洁与谦逊的语境中。文章将此视为双重标准，并将米赫里“将荣誉之瓶砸向石头”的表达解读为一种消极却强有力的抵抗形式。

本文的贡献在于，不仅将米赫里·哈屯视为一位传记性女诗人，更将其评价为一位强有力的文学人物，代表了女性诗人在奥斯曼诗歌传统中的可见性。研究表明，古典诗歌中的爱情语言在女性诗人使用时被赋予了不同的解读；因此，文章引起人们对迪万文学、性别与传记传统之间关系的关注。此外，文章将米赫里的爱情诗不仅置于人性或传记的语境中，也视为一个审美、社会与性别化的话语领域。在此意义上，研究提供了一种视角，通过更具体的文本实例讨论古典诗歌中女性主体的位置，从而推动奥斯曼女性诗人研究。

结论是，米赫里·哈屯是一位原创的艺术家，她在奥斯曼古典诗歌传统中既保持与传统的联系，又使自己的女性诗性声音得以听见。她并未彻底改造男性诗歌语言；然而，她通过自身的情感、美学与个体声音重构了这一语言。因此，米赫里·哈屯不应仅仅被局限于“女诗人”的标签，而应被评价为古典土耳其文学中一位自觉、勇敢且强有力的文学主体。

关键词: 奥斯曼古典诗歌、迪万、赞助、米赫里·哈屯、奥斯曼诗歌。

Структурированное Резюме:

В данной статье на примере **Михри Хатун (Mihrî Hatun)** рассматриваются социально-литературные условия, при которых женская поэтическая идентичность стала заметной в рамках османской классической поэтической традиции. Основная цель исследования заключается не только в том, чтобы представить Михри Хатун как поэтессу, обладавшую диваном, но и в том, чтобы показать, как она была позиционирована в мужских литературных кругах Османской империи, как она была представлена в биографических тезкире, а также какими поэтическими средствами она выражала любовь в своих стихах. В этом контексте статья оценивает взаимосвязь искусства, поэзии, покровительства, литературной среды, гендера и любовного дискурса в османской культуре через биографию и творчество Михри Хатун. Центральный вопрос исследования заключается в том, как женщина-поэт могла быть включена в классическую поэтическую традицию и следует ли рассматривать Михри Хатун как обычную поэтессу, повторяющую традиционные образы, или как оригинальный литературный субъект, реконструировавший мужской поэтический язык посредством собственного женского голоса.

Статья исходит из того, что поэзия в османском мире была не только эстетической деятельностью, но и сферой культурного статуса, художественного покровительства и социальной видимости. В этом отношении роль османских поэтических собраний, отношений между поэтами и покровителями, а также литературных кругов, формировавшихся вокруг провинциальных центров принцев, рассматривается в связи с формированием художественной идентичности. Особое внимание уделяется влиянию **Амасии (Amasya)** как княжеского санджака на интеллектуальное и поэтическое становление Михри Хатун. Центральная проблема исследования формулируется следующим образом: каким образом женщина-поэт могла выражать любовь, желание, упрёк и художественную идентичность в патриархальном обществе и мужском поэтическом языке? Вокруг этого вопроса анализируются стихи Михри Хатун, оценки в тезкире и любовный дискурс классической поэзии.

Статья построена на качественном и текстоцентричном аналитическом подходе. Сначала формируется теоретическая рамка в контексте османской художественной среды, культуры покровительства и литературных собраний. Затем биографическая и литературная личность Михри Хатун оценивается в свете тезкире. В этом отношении сравнительно используются замечания таких авторов, как **Сехи Бег (Sehî Beg)**, **Латифи (Latîfî)** и **Ашик Челеби (Âşık Çelebi)**. Далее анализируются выбранные бейты из газелей дивана Михри Хатун с точки зрения проявлений любви. Анализ сосредоточен на таких темах, как любовь, целомудрие, честь, желание, разлука, верность, ревность, соперник, упрёк, стремление к единению и видимость женского субъекта. Хотя статья не использует количественный метод, она предлагает конкретный и прослеживаемый анализ через выбранные текстовые примеры. На основе этих бейтов любовный дискурс Михри интерпретируется как в эстетике классической диванной поэзии, так и в связи с её идентичностью как поэтессы.

Первый важный вывод исследования заключается в том, что Михри Хатун занимала исключительное положение как поэтесса в османской поэтической традиции. В статье показано, что её семейное происхождение, образование, литературная среда Амасии и покровительская атмосфера вокруг княжеского двора сыграли решающую роль в достижении этого положения. Тот факт, что её отец был одновременно кадием и поэтом, а дед — шейхом халветийского тариката, рассматривается как фактор, усиливший культурный капитал Михри.

В то же время статья отмечает, что в тезкире Михри Хатун была представлена как поэтесса, которая одновременно восхищала и ограничивалась своей женской идентичностью. Сехи Бег утверждает, что её стихи были хорошо известны народу и распространялись в утончённых литературных кругах; Латифи отмечает, что её поэзия сочетает женскую манеру с любовным и мужским выражением; Ашик Челеби же даёт оценки, подразумевающие, что, несмотря на то, что она женщина, Михри обладала поэтической силой, способной соперничать со многими мужчинами-поэтами. Эти оценки показывают, что её литературный талант признавался, однако это признание часто было обусловлено женственностью, целомудрием и скромностью.

Другой вывод заключается в том, что любовный дискурс Михри Хатун, будучи совместимым с конвенциями классической диванной поэзии, обладает оригинальной видимостью в плане женского поэтического голоса. В проанализированных бейтах любовь строится через классические элементы — разлуку, страдание, верность, соперника, упрёк и стремление к единению. Однако Михри не просто повторяет эти конвенции: она обращается к возлюбленному напрямую, умоляет его не уходить, открыто заявляет о своей любви и защищает её словами: «У меня нет греха, кроме того, что я люблю тебя». Этот дискурс показывает, что женщина-поэт выступает не как пассивный объект, а как активный субъект, который любит, желает, ревнует, упрекает и выражает свою эмоциональную правду.

Четвёртый вывод состоит в том, что связь Михри Хатун с такими фигурами, как **Хатеми (Hâtemî)** и **Искендер (İskender)**, демонстрирует, как любовный дискурс женщины-поэта интерпретировался иначе в рамках гендерных кодов того времени. Язык любви и возлюбленного, который мужчины-поэты могли использовать свободно, в случае Михри обсуждался в контексте слухов, целомудрия и скромности. Статья оценивает эту ситуацию как двойной стандарт и интерпретирует выражение Михри «разбить бутылку чести о камень» как пассивную, но мощную форму сопротивления этому давлению.

Статья вносит вклад в науку, оценивая Михри Хатун не только как биографическую поэтессу, но и как сильную литературную фигуру, представляющую видимость женщины-поэта в османской поэтической традиции. Исследование показывает, как язык любви в классической поэзии интерпретировался иначе, когда им пользовалась женщина-поэт; таким образом, оно обращает внимание на взаимосвязь диванной литературы, гендера и традиции тезкире. Кроме того, статья рассматривает любовь в поэзии Михри не только в человеческом или биографическом контексте, но и как эстетическое, социальное и гендерное дискурсивное поле. В этом отношении исследование предлагает перспективу, способствующую изучению османских женщин-поэтов, обсуждая положение женского субъекта в классической поэзии через более конкретные текстовые примеры.

В заключение статья показывает, что Михри Хатун была оригинальной художницей, которая в рамках османской классической поэтической традиции оставалась связанной с традицией, но при этом сделала слышимым свой женский поэтический голос. Она не полностью преобразовала мужской поэтический язык; тем не менее, она реконструировала его посредством собственного эмоционального, эстетического и индивидуального голоса. Поэтому Михри Хатун не должна ограничиваться ярлыком «женщина-поэт», а должна оцениваться как сознательный, смелый и сильный литературный субъект в классической турецкой литературе.

Ключевые слова: Османская классическая поэзия, диван, покровительство, Михри Хатун, османская поэзия.

संरचित सारांश:

यह लेख **मिह्री खातून (Mihrî Hatun)** के उदाहरण के माध्यम से उन सामाजिक-साहित्यिक परिस्थितियों का अध्ययन करता है जिनमें महिला काव्य पहचान ओटोमन शास्त्रीय काव्य परंपरा के भीतर दृष्टिगोचर हुई। अध्ययन का मुख्य उद्देश्य केवल मिह्री खातून को एक ऐसी कवयित्री के रूप में प्रस्तुत करना नहीं है जिसके पास एक दीवान था, बल्कि यह उजागर करना है कि उन्हें पुरुष-प्रधान ओटोमन साहित्यिक मंडलियों में कैसे स्थान दिया गया, जीवनीपरक *तेज़किरों* में कैसे चित्रित किया गया, और किन काव्यात्मक संभावनाओं के माध्यम से उन्होंने अपने काव्य में प्रेम को अभिव्यक्त किया। इस परिप्रेक्ष्य में, लेख कला, कविता, संरक्षकता, साहित्यिक वातावरण, लिंग और प्रेम के विमर्श के बीच संबंध का मूल्यांकन करता है। अध्ययन का केंद्रीय प्रश्न यह है कि एक महिला कवयित्री को शास्त्रीय काव्य परंपरा में कैसे सम्मिलित किया गया और क्या मिह्री खातून को केवल पारंपरिक काव्य चित्रों को दोहराने वाली साधारण कवयित्री माना जाना चाहिए, या एक मौलिक साहित्यिक व्यक्तित्व के रूप में जिसने अपने स्त्री स्वर के माध्यम से पुरुष काव्य भाषा का पुनर्निर्माण किया।

लेख यह स्वीकार करता है कि ओटोमन जगत में कविता केवल एक सौंदर्यात्मक गतिविधि नहीं थी, बल्कि सांस्कृतिक प्रतिष्ठा, कलात्मक संरक्षकता और सामाजिक दृश्यता का क्षेत्र भी थी। इस संदर्भ में, ओटोमन काव्य सभाओं, कवि-संरक्षक संबंधों और राजकुमारों के प्रांतीय केंद्रों के चारों ओर बने साहित्यिक वातावरण की भूमिका का अध्ययन कलात्मक पहचान के निर्माण से संबंधित है। अध्ययन विशेष रूप से **अमास्या (Amasya)**, एक राजकुमार सन्ज़क, के प्रभाव पर बल देता है, जिसने मिह्री खातून की बौद्धिक और काव्यात्मक संरचना को आकार दिया। अध्ययन की केंद्रीय समस्या इस प्रकार है: एक महिला कवयित्री पितृसत्तात्मक समाज और पुरुष काव्य भाषा में प्रेम, इच्छा, उलाहना और कलात्मक पहचान को कैसे व्यक्त कर सकती थी? इस प्रश्न के इर्द-गिर्द मिह्री खातून की कविताएँ, तेज़किरों में पाए गए मूल्यांकन और शास्त्रीय कविता में प्रेम का विमर्श एक साथ विचार किए जाते हैं।

लेख गुणात्मक और पाठ-केंद्रित विश्लेषणात्मक दृष्टिकोण से तैयार किया गया है। सबसे पहले, ओटोमन कलात्मक वातावरण, संरक्षकता संस्कृति और साहित्यिक सभाओं के संदर्भ में एक सैद्धांतिक ढाँचा स्थापित किया गया। इसके बाद, तेज़किरों के आलोक में मिह्री खातून की जीवनी और साहित्यिक व्यक्तित्व का मूल्यांकन किया गया। इस संबंध में, **सेही बेग (Sehî Beg)**, **लतीफ़ी (Latîfî)** और **आशिक चेलेबी (Âşık Çelebi)** जैसे तेज़किरा लेखकों की टिप्पणियों का तुलनात्मक उपयोग किया गया। तत्पश्चात, मिह्री खातून के दीवान से चुने गए ग़ज़ल शेरों का प्रेम की अभिव्यक्तियों के संदर्भ में विश्लेषण किया गया। विश्लेषण प्रेम, पवित्रता, सम्मान, इच्छा, वियोग, निष्ठा, ईर्ष्या, प्रतिद्वंद्वी, उलाहना, मिलन की आकांक्षा और स्त्री विषय की दृश्यता जैसे विषयों पर केंद्रित है। यद्यपि लेख प्रत्यक्ष मात्रात्मक विधि का उपयोग नहीं करता, यह चुने गए पाठ्य उदाहरणों के माध्यम से ठोस और अनुसरणीय विश्लेषण प्रस्तुत करता है। इन शेरों के माध्यम से मिह्री का प्रेम विमर्श शास्त्रीय दीवान कविता की सौंदर्यशास्त्र और उनकी कवयित्री पहचान दोनों के संदर्भ में व्याख्यायित होता है।

अध्ययन का पहला प्रमुख निष्कर्ष यह है कि मिह्री खातून ने ओटोमन काव्य परंपरा में एक असाधारण स्थान प्राप्त किया। लेख दर्शाता है कि उनका पारिवारिक पृष्ठभूमि, शिक्षा, अमास्या का साहित्यिक वातावरण और राजकुमार दरबार के चारों ओर बना संरक्षकता वातावरण इस स्थान की प्राप्ति में निर्णायक था। उनके पिता का क़ाज़ी और कवि होना, और उनके दादा का हल्वेती (Halvetî) शेख होना, उनके सांस्कृतिक पूँजी को सुदृढ़ करने वाला तत्व माना गया।

साथ ही, लेख यह पाता है कि मिह्री खातून को तेज़किरों में एक ऐसी कवयित्री के रूप में चित्रित किया गया जो प्रशंसा भी प्राप्त करती थी और अपनी स्त्री पहचान के कारण सीमित भी थी। सेही बेग कहते हैं कि मिह्री की कविताएँ लोगों में प्रसिद्ध थीं और परिष्कृत साहित्यिक मंडलियों में प्रचलित थीं; लतीफ़ी नोट करते हैं कि उनकी कविता स्त्री शैली को

प्रेमपूर्ण और पुरुषोचित अभिव्यक्ति के साथ जोड़ती है; आशिक चेलेबी का मूल्यांकन यह संकेत देता है कि, महिला होने के बावजूद, मिह्री में कई पुरुष कवियों को टक्कर देने की काव्य शक्ति थी। ये मूल्यांकन दिखाते हैं कि उनकी साहित्यिक प्रतिभा को स्वीकार किया गया, लेकिन यह स्वीकार्यता अक्सर स्त्रीत्व, पवित्रता और विनम्रता के माध्यम से रूपरेखित की गई।

एक अन्य निष्कर्ष यह है कि मिह्री खातून का प्रेम विमर्श, यद्यपि शास्त्रीय दीवान कविता की परंपराओं के अनुरूप है, स्त्री काव्य स्वर के संदर्भ में मौलिक दृश्यता रखता है। विश्लेषित शेरों में प्रेम वियोग, पीड़ा, निष्ठा, प्रतिद्वंद्वी, उलाहना और मिलन की आकांक्षा जैसे शास्त्रीय तत्वों के माध्यम से निर्मित होता है। फिर भी, मिह्री इन परंपराओं को केवल दोहराती नहीं हैं। वह सीधे प्रियतम को संबोधित करती हैं, उनसे जाने की विनती करती हैं, खुले तौर पर अपने प्रेम का दावा करती हैं और इसे इस घोषणा से बचाव करती हैं: "मैंने कोई पाप नहीं किया सिवाय तुम्हें प्रेम करने के।" यह विमर्श दिखाता है कि महिला कवयित्री एक निष्क्रिय वस्तु के रूप में नहीं, बल्कि एक सक्रिय विषय के रूप में उभरती है जो प्रेम करती है, इच्छा करती है, ईर्ष्या करती है, उलाहना देती है और अपनी भावनात्मक सच्चाई व्यक्त करती है।

चौथा निष्कर्ष यह है कि मिह्री खातून का **हातेमी (Hâtemî)** और **इस्कंदर (İskender)** जैसे व्यक्तियों से संबंध यह दर्शाता है कि महिला कवयित्री का प्रेम विमर्श उस समय के लिंग कोडों के भीतर अलग ढंग से व्याख्यायित किया गया। प्रेम और प्रियतम की भाषा, जिसे पुरुष कवि स्वतंत्र रूप से उपयोग कर सकते थे, जब मिह्री ने प्रयोग किया तो उसे चुगली, पवित्रता और विनम्रता के संदर्भ में चर्चा की गई। लेख इस स्थिति को दोहरे मानदंड के रूप में मूल्यांकित करता है और मिह्री की "पत्थर पर सम्मान की बोतल तोड़ने" की अभिव्यक्ति को इस दबाव के विरुद्ध एक निष्क्रिय किंतु शक्तिशाली प्रतिरोध के रूप में व्याख्यायित करता है।

यह लेख क्षेत्र में योगदान देता है क्योंकि यह मिह्री खातून का मूल्यांकन केवल एक जीवनीपरक कवयित्री के रूप में नहीं, बल्कि एक शक्तिशाली साहित्यिक व्यक्तित्व के रूप में करता है जो ओटोमन काव्य परंपरा में महिला कवयित्री की दृश्यता का प्रतिनिधित्व करती है। अध्ययन दर्शाता है कि शास्त्रीय कविता में प्रेम की भाषा को महिला कवयित्री द्वारा उपयोग किए जाने पर अलग ढंग से व्याख्यायित किया गया; इस प्रकार यह दीवान साहित्य, लिंग और तेज़किरा परंपरा के बीच संबंध पर ध्यान आकर्षित करता है। इसके अलावा, लेख मिह्री की कविता में प्रेम को केवल मानवीय या जीवनीपरक संदर्भ में नहीं, बल्कि एक सौंदर्यात्मक, सामाजिक और लिंग-आधारित विमर्श क्षेत्र के रूप में देखता है। इस दृष्टि से, अध्ययन ओटोमन महिला कवयित्रियों पर शोध में योगदान देता है, क्योंकि यह अधिक ठोस पाठ्य उदाहरणों के माध्यम से शास्त्रीय कविता में स्त्री विषय की स्थिति पर चर्चा करता है।

निष्कर्षतः, लेख यह उजागर करता है कि मिह्री खातून एक मौलिक कलाकार थीं, जिन्होंने ओटोमन शास्त्रीय काव्य परंपरा के भीतर परंपरा से जुड़े रहते हुए भी अपना स्त्री काव्य स्वर सुनाया। उन्होंने पुरुष काव्य भाषा को पूरी तरह परिवर्तित नहीं किया; तथापि, उन्होंने इसे अपने भावनात्मक, सौंदर्यात्मक और व्यक्तिगत स्वर के माध्यम से पुनर्निर्मित किया। इसलिए, मिह्री खातून को केवल "महिला कवयित्री"

प्रमुख शब्द: शास्त्रीय तुर्की कविता, दीवान , संरक्षकता (मेकनाज़), मिह्री खातून, ओटोमन कविता

Yapılandırılmış Özet:

Bu makale, Osmanlı klasik şiir geleneği içerisinde kadın şair kimliğinin hangi sosyo-edebî koşullar altında görünürlük kazandığını Mihrî Hatun örneği üzerinden incelemektedir. Çalışmanın temel amacı, Mihrî Hatun'u yalnızca divan sahibi bir kadın şair olarak tanıtmak değil; onun erkek egemen Osmanlı edebî çevreleri içerisinde nasıl konumlandırıldığını, biyografik tezkirelerde nasıl temsil edildiğini ve şiirlerinde aşkı hangi şiirsel imkânlar aracılığıyla dile getirdiğini ortaya koymaktır. Bu çerçevede makalede Osmanlı bağlamında sanat, şiir, himaye, edebî çevre, toplumsal cinsiyet ve aşk söylemi arasındaki ilişki, Mihrî Hatun'un biyografisi ve şiirleri üzerinden değerlendirilmektedir. Çalışmanın merkezî odağını, bir kadın şairin klasik şiir geleneğine nasıl dâhil edildiğinin belirlenmesi ve Mihrî Hatun'un geleneksel şiir imgelerini yalnızca tekrar eden sıradan bir şair mi, yoksa eril şiir dilini kendi kadın sesiyle yeniden kuran özgün bir edebî özne mi olduğunun tartışılması oluşturmaktadır.

Makale, Osmanlı dünyasında şiirin yalnızca estetik bir faaliyet değil; aynı zamanda kültürel statü, sanatsal himaye ve toplumsal görünürlük alanı olduğu kabulünden hareket etmektedir. Bu doğrultuda Osmanlı şiir meclislerinin, şair-hâmi ilişkilerinin ve şehzade sancakları çevresinde oluşan edebî muhitlerin sanatsal kimliğin inşasındaki rolü ele alınmaktadır. Çalışmada özellikle bir şehzade sancağı olan Amasya'nın Mihrî Hatun'un fikrî ve şiirsel oluşumu üzerindeki etkisi vurgulanmaktadır. Araştırmanın temel problemi şu şekilde formüle edilebilir: Bir kadın şair, ataerkil bir toplum ve eril bir şiir dili içerisinde aşkı, arzuyu, sitemi ve sanatsal kimliğini nasıl ifade edebilmiştir? Bu soru etrafında Mihrî Hatun'un şiirleri, tezkirelerde yer alan değerlendirmeler ve klasik şiirdeki aşk söylemi birlikte ele alınmaktadır.

Makale, nitel ve metin merkezli bir çözümleme yaklaşımıyla yapılandırılmıştır. İlk olarak Osmanlı sanat ortamı, himaye kültürü ve edebî meclisler bağlamında kuramsal bir çerçeve oluşturulmuştur. Ardından Mihrî Hatun'un biyografik ve edebî kişiliği tezkireler ışığında değerlendirilmiştir. Bu kapsamda Sehî Bey, Latîfî ve Âşık Çelebi gibi tezkire yazarlarının Mihrî Hatun hakkındaki değerlendirmeleri karşılaştırmalı olarak kullanılmıştır. Daha sonra Mihrî Hatun'un Divan'ından seçilen gazel beyitleri, aşkın görünüm biçimleri bakımından incelenmiştir. Çözümlemede aşk, iffet, namus, arzu, ayrılık, sadakat, kıskançlık, rakip, sitem, kavuşma isteği ve kadın öznenin görünürlüğü gibi temalara odaklanılmıştır. Makalede doğrudan nicel bir yöntem kullanılmamakla birlikte, seçilen metinsel örnekler aracılığıyla somut ve izlenebilir bir çözümleme sunulmaktadır. Bu örnek beyitler üzerinden Mihrî'nin aşk söylemi, hem klasik divan şiirinin estetik yapısı hem de kadın şair kimliğiyle ilişkisi bakımından yorumlanmaktadır.

Çalışmanın ilk temel bulgusu, Mihrî Hatun'un Osmanlı şiir geleneği içerisinde kadın şair olarak istisnai bir konuma sahip olduğudur. Makale, onun bu konuma ulaşmasında aile çevresinin, eğitim düzeyinin, Amasya'nın edebî muhitinin ve şehzade sarayı çevresinde şekillenen himaye ortamının belirleyici olduğunu göstermektedir. Babasının hem kadı hem de şair olması, dedesinin ise Halvetî şeyhi olması, Mihrî'nin kültürel sermayesini güçlendiren unsurlar olarak değerlendirilmektedir.

Bununla birlikte makalede, Mihrî Hatun'un tezkirelerde hem takdir edilen hem de kadın kimliği üzerinden sınırlandırılan bir şair olarak temsil edildiği sonucuna ulaşılmıştır. Sehî Bey, Mihrî'nin şiirlerinin halk arasında tanındığını ve seçkin edebî çevrelerde dolaşımda olduğunu belirtirken Latîfî, onun şiirinde kadınsı bir eda ile âşıkane ve erkekçe bir söyleyişin birleştiğini ifade etmektedir. Âşık Çelebi ise Mihrî'nin kadın olmasına rağmen birçok erkek şairle boy ölçüşebilecek şiirsel güce sahip olduğunu ima eden değerlendirmelerde bulunmaktadır. Bu ifadeler, Mihrî'nin edebî yeteneğinin kabul edildiğini; ancak bu kabulün çoğu zaman kadınlık, iffet ve mahcubiyet çerçevesinde sunulduğunu göstermektedir.

Bir diğer bulgu, Mihrî Hatun'un aşk söyleminin klasik divan şiirinin gelenekleriyle uyumlu olmakla birlikte kadın şiir sesi bakımından özgün bir görünürlük taşıdığıdır. Makalede incelenen beyitlerde aşk; ayrılık, ıstırap, sadakat, rakip, sitem ve kavuşma arzusu gibi klasik unsurlar üzerinden kurulmaktadır. Ancak Mihrî bu gelenekleri yalnızca tekrar etmemektedir. Sevgiliye doğrudan hitap etmekte, ondan kendisini terk etmemesini istemekte, aşkını açıkça sahiplenmekte ve "Seni sevmekten başka günahım yoktur" diyerek bu aşkı savunmaktadır. Bu söylem, kadın şairin pasif bir nesne olarak değil; seven, arzulayan, kıskanan, sitem eden ve kendi duygusal hakikatini dile getiren etkin bir özne olarak ortaya çıktığını göstermektedir.

Çalışmanın dördüncü bulgusu, Mihrî Hatun'un Hâtemî ve İskender gibi isimlerle ilişkilendirilmesinin, bir kadın şairin aşk söyleminin dönemin toplumsal cinsiyet kodları içerisinde nasıl farklı biçimde yorumlandığını göstermesidir. Erkek şairlerin serbestçe kullanabildikleri aşk ve sevgili dili, Mihrî tarafından kullanıldığında dedikodu, iffet ve mahcubiyet bağlamında tartışılmıştır. Makale bu durumu çifte standart olarak değerlendirmekte ve Mihrî'nin "namus şişesini taşa çalmak" şeklindeki ifadesini, söz konusu baskıya karşı pasif fakat güçlü bir direniş biçimi olarak yorumlamaktadır.

Makale, Mihrî Hatun'u yalnızca biyografik bir kadın şair olarak değil, Osmanlı şiir geleneği içerisinde kadın şairin görünürlüğünü temsil eden güçlü bir edebî şahsiyet olarak değerlendirmesi bakımından alana katkı sunmaktadır. Çalışma, klasik şiirin aşk dilinin bir kadın şair tarafından kullanıldığında nasıl farklı yorumlandığını ortaya koymakta; böylece divan edebiyatı, toplumsal cinsiyet ve tezkire geleneği arasındaki ilişkiye dikkat çekmektedir. Ayrıca makale, Mihrî'nin şiirindeki aşkı yalnızca insani veya biyografik bir bağlamda değil; estetik, toplumsal ve toplumsal cinsiyete dayalı bir söylem alanı olarak ele almaktadır. Bu yönüyle çalışma, klasik şiirde kadın öznenin konumunu daha somut metinsel örnekler üzerinden tartışarak Osmanlı kadın şairleri üzerine yapılan araştırmalara katkı sağlayan bir perspektif sunmaktadır.

Sonuç olarak makale, Mihrî Hatun'un klasik Osmanlı şiir geleneği içerisinde geleneğe bağlı kalmakla birlikte kendi kadın şair sesini duyurabilen özgün bir sanatçı olduğunu ortaya koymaktadır. Mihrî, eril şiir dilini bütünüyle dönüştürmemiştir; ancak bu dili kendi duygusal, estetik ve bireysel sesiyle yeniden kurmuştur. Bu nedenle Mihrî Hatun yalnızca "kadın şair" etiketiyle sınırlandırılmamalı; klasik Türk edebiyatı içerisinde bilinçli, cesur ve güçlü bir edebî özne olarak değerlendirilmelidir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Şiiri, Divan, Himaye, Mihrî Hatun, Osmanlı Şiiri.

www.turkishstudies.net/language

Turkish Studies - Language and Literature

eISSN: 2667-5641

ANKARA SCIENCE UNIVERSITY

To Be or Not to Be a Female Poet in the Ottoman Empire: Mihrî Hatun

Introduction

Art flourishes in societies in which it is valued. Likewise, artists are able to produce more refined and accomplished works in societies where they are supported and their worth is acknowledged. In this respect, there is a close relationship between art and its historical period, as well as between the artist and society. From the perspective of the position of art and the artist, the Ottoman Empire may be regarded as a multidimensional and multilayered field of inquiry. Although numerous branches of art were practised in the Ottoman world, two forms consistently occupied a more prominent position. The first was literature, particularly poetry, and the second was architecture. Arts such as calligraphy, marbling, music, miniature painting, and tilework found an important place in everyday life; nevertheless, they did not attain the same degree of prominence as poetry. Viewed from this perspective, Walter G. Andrews's formulation, *The Voice of Poetry, the Song of Society*[*], is particularly apt. In his well-known work, Andrews offers, as it were, a portrait of Ottoman society and poetry. Through literary texts, he maps the social structure and the dominant mentality of the period.

Literary texts cannot be evaluated independently of the period, society, and literary mentality in which they were produced. Every text is influenced, to a greater or lesser degree, by the environment from which it emerges and bears traces of the colour and voice of its age. This process resembles a river that carries elements from the lands through which it passes and thereby creates fertile plains. As an artistic medium, language draws upon the accumulated heritage of society and contributes to the production of powerful works. Since literature is an art created through language, the poetic language of the Ottoman world is particularly noteworthy in this regard. The fact that not only men of letters but also practitioners of other arts sought to establish a presence in the field of poetry constitutes a distinctive feature of Ottoman cultural life.

The assemblies that facilitated the formation of literary environments were generally held either in the capital or in the provincial centres where Ottoman princes were educated. Consequently, living in other cities constituted a serious disadvantage for artists. In this context, the patronage of art and artists was of vital importance under the conditions of the period. An artist could flourish within society only when protected and supported. İnalcık's Şair ve Patron (The Poet and the Patron), which closely examines the relationship between art and political power in the Ottoman world, is

[*] *The Voice of Poetry, the Song of Society* is Andrews's well-known monograph in which he advances new arguments concerning divan poetry, reinterprets Ottoman society and culture, and seeks to demonstrate how a culture may be reconstructed through its works of art. In this work, the author examines various structures of Ottoman society through the poetic tradition. According to Andrews, the relationships among Sufism, religion, and political power, together with emotional rituals, can be understood through a careful interpretation of Ottoman poetry (Andrews, 2014).

one of the most significant studies on this subject. According to İnalcık, the construction of a sophisticated culture is possible only through the support of a ruler. He argues that only a sovereign who understands art can become a genuine patron of art and artists; otherwise, such patronage cannot be sustained. Referring to the contributions of the Medici family to the worlds of art and science in Italy, İnalcık emphasizes that such achievements could emerge only within a developed culture of patronage.

In this respect, it was a considerable advantage that, in the Ottoman Empire, nearly every statesman in the bureaucracy, beginning with the sultans themselves, was also a poet or artist. Ottoman sultans who were poets and possessed their own divans played an important role in the emergence of major poets within the tradition of classical literature (İnalcık, 2003). Poet-sultans recited poetry in palace literary assemblies and personally protected prominent poets of the period by engaging in literary and intellectual conversation with them. The Ottoman capitals therefore offered substantial opportunities for art and artists. As one moved farther away from the centre, however, these opportunities diminished to the disadvantage of artistic production and artistic careers.

Nevertheless, in accordance with established custom, Ottoman princes reproduced in the provincial districts to which they were sent for administrative training a form of patronage similar to that exercised by the sultan at the imperial court. Since these districts naturally became centres of culture, the princes protected and supported artists residing there. This tradition enabled the works of many poets and artists living far from the imperial centre to survive to the present day.

In Ottoman society, the artist enjoyed a prestigious status in many respects. Accordingly, demonstrating artistic skill and becoming a favoured artist were of considerable importance. For poets, the assemblies of poets, or *şuara meclisleri*[1], provided an invaluable opportunity to display poetic talent, recite poetry, and gain recognition. The literary milieus in which art was produced and shared affected not only master–apprentice relationships but also relations between poets and patrons. Gaining admission to these assemblies was naturally not easy. It required not only artistic competence but also proximity to the patron.

In the patriarchal social structure of the Ottoman Empire, the position assigned to women was clearly defined. Within a society shaped by such a sociological order, the very existence of a female poet or artist possessed significance in itself. Detailed studies on this subject may be consulted (Cunbur, 2011; Kızıltan, 1994). In Ottoman chronicles and literary texts, female identity has been analysed from multiple perspectives through representations shaped by gender, religion, legend, and mythology. Such analyses address women's presence in literature at both theoretical and narrative levels, making it possible to reinterpret that presence within its historical and cultural contexts (Göllü Ş. & Kılıç, 225). Although it does not constitute the direct subject of the present study, an examination of women's place in Ottoman society and classical poetry reveals numerous controversial dimensions (Çetinkaya, 2008).

From this perspective, it is evident that women who entered Ottoman poetic assemblies, composed poetry, and asserted their own literary presence were not entirely absent. Their number, however, remained extremely limited. Although approximately ninety female poets are said to have lived up to the twentieth century, the number of those about whom biographical information has been identified is thirty-eight, as cited in Kutlar Oğuz (2024). One of the female poets who appeared in the şuara meclisleri—among the most active spaces of artistic life—and who regularly participated in these literary schools was Mihrî Hatun.

[1] For a more detailed discussion, see İpekten, H. (1996). *Divan Edebiyatında Edebî Muhitler*. İstanbul: MEB Yayınları.

Mihrî Hatun in the Light of the Tezkires

Mihrî Hatun succeeded in gaining renown in the field of Ottoman poetry by also benefiting from the opportunities afforded by her membership in an elite family[2]. According to Yalçınkaya, for a woman to distinguish herself as a poet within the Ottoman poetic tradition, she needed to possess a strong cultural background and to come from an educated family. Indeed, the fathers of almost all Ottoman women poets belonged to the educated administrative, military, or scholarly classes of the state. Most of these women acquired their literary education and cultural formation within their family circles, and some even came from families that included poets. They also had access to private education and received individual instruction (Yalçınkaya, 2012).

Mihrî Hatun, who lived in the late fifteenth and early sixteenth centuries, justifiably achieved considerable fame as a female poet within Ottoman poetry, a tradition largely dominated by a masculine language. The author of a divan, Mihrî Hatun established her literary presence in Amasya, one of the provincial centres in which Ottoman princes were educated. Although Amasya was a relatively small city, its status as a princely sancak made it an important centre of learning and culture during the period. It was therefore a place in which artists and scholars could receive protection and support. For an artist, being under the patronage of a prince who was a prospective candidate for the throne and participating in the poetic assemblies formed around his court constituted a significant advantage.

As may be inferred from her poetry and the chronicles of the period, Mihrî Hatun received a sound education. İpekten, who conducted studies on Mihrî Hatun, states that she first entered the literary milieu formed around the princely court in Amasya during the governorship of Bayezid II and subsequently during that of his son, Prince Ahmed, attracting attention through the poems she composed (İpekten, 1996). The tezkires, which constitute primary biographical sources on Ottoman poets, also contain information about Mihrî Hatun. These works likewise reveal that Ottoman poetic discourse was predominantly masculine. Morkoç opens a specific field of inquiry into the position of women within this masculine language and emphasizes the limitations imposed by classical poetry in terms of linguistic expression and poetic construction (Morkoç, 2017).

Kutlar Oğuz states that tezkire writers did not merely provide biographical information, but occasionally developed their own distinctive styles of literary criticism and evaluation. She draws attention to the fact that, when discussing women poets, tezkire writers sometimes included negative implications between the lines and within the subtext. Kutlar Oğuz attributes this tendency to the fact that the public presence of women poets constituted an "unusual phenomenon" for tezkire writers, given women's position in social life (Kutlar Oğuz, 2024). The fact that women in Ottoman society were generally regarded not as subjects but as objects represents another dimension of the issue.

Although Mihrî Hatun was regarded as a chaste Ottoman woman, she was subjected to unjust criticism because of the language and style she employed. In fact, her poetic language was the conventional language of Ottoman poetry. She was considered unusual and criticised because she adopted the established images of classical poetry and its conventional figure of the beloved. In essence, Mihrî Hatun did nothing more than continue the literary tradition; however, because the poetic language of that tradition was male-voiced, her use of it was regarded as strange. In the evaluation of art, poetic legitimacy should be assessed not through male or female identity but through poetic identity. Yet when an Ottoman woman poet used the same language as male poets, this generated surprise and became an argument for criticism.

When Mihrî is evaluated primarily through her identity as a poet, it becomes apparent that she possessed a strong character and a powerful literary personality. Her poetic exchanges and

[2] İsmail E. Erünsal (2020), Mihrî Hatun, TDV İslam Ansiklopedisi C.30, s37-38.

discussions with contemporary poets such as Necâtî and Makâmî occasionally placed her in difficult circumstances and exposed her to unpleasant criticism. Given the social dimension of Islamic culture, in which women were less visible in public life, the visibility achieved by figures such as Mihrî and their participation in literary assemblies as poets and artists are significant in every respect. Nevertheless, exaggerated interpretations should be avoided, and the period and its social structure must be read within their proper historical context. Conditions were not substantially different in other geographical regions during the same century. Even in Europe after the Renaissance, only a limited number of women artists can be identified. This situation was therefore not unique to Ottoman society, but was broadly similar across much of the world. In this context, Orientalist, one-dimensional, and superficial analyses should be avoided in favour of critical evaluations grounded in sociological depth.

The tezkires offer differing information and interpretations regarding Mihrî Hatun. Sehî Beg expresses his opinion of the poet in the following terms:

> *"Amasiyyelidür, hoş-tab' hatundur. Merhum Sultan Selim'e ve Sultan Ahmed'e nice kasideler ve gazeller vermiştir. Eş'ârı halk içinde meşhur ve gazeliyyâtı ehl-i dil-i yârân arasında mezkûrdur"* (İpekten, 2017).

In modern English, this may be rendered as follows: "She was from Amasya and was a woman of refined poetic disposition. She presented numerous qasidas and ghazals to the late Sultan Selim and Sultan Ahmed. Her poems were well known among the people, and her ghazals were frequently recited among discerning literary companions."

Latîfî offers a relatively balanced assessment of Mihrî Hatun:

> *"Nefs-i Amasyadan Belâyî tahalluṣ ider bir ḳadınuñ ḳızı idi. Tabakāt-ı şuarâda rütbesi bî-kadr ü pâye ve mâye-i ma'rifetde kemmâye degil idi. Ṭabʿ-ı suhan-ârâsı gülgûne-i nazm-ı rengîn ile meşşâta-i ʿarûs-ı ḥüsn-i maḳâl ve ziynetger-i bikr-i fikr-i hayâl idi. Egerçi işve-i eşʿârı zenâne ve şîve-i güftârı müʾennesânedür ammâ cihet-i sûz u güdâzda ʿâşıkâne ve beyân-ı şevḳ u niyâzda merdânedür ne muhannesânedür"* (Canım, 2018, p. 496).

According to Latîfî, Mihrî was the daughter of a woman from Amasya who wrote under the pen name Belâyî. Her rank among poets was neither insignificant nor low, and her share of learning was by no means limited. Her poetic talent, adorned with the rosy hue of colourful verse, acted as the bridal attendant of eloquent expression and as the ornamenter of untouched imaginative thought. Although the allure of her poetry was feminine and her manner of expression bore a womanly quality, her treatment of anguish and burning passion was that of a lover, while her articulation of longing and supplication was manly rather than effeminate.

Âşık Çelebi similarly foregrounds Mihrî Hatun's female identity in the statement:

> *"Egerçi zendür ammā ol nā-merd niçe merd-i meydāna cüfte-zendür"* (Kılıç, 2018, pp. 355–356).

This may be interpreted as: "Although she is a woman, that valiant figure is a worthy rival to many men of the poetic arena." Despite the criticisms directed at her, tezkire writers also record that no one doubted Mihrî Hatun's chastity. Âşık Çelebi reinforces this assessment by stating that, although she had many suitors, no one ever attained his desire through her and that she entered and departed this world as a maiden.

When discussing Mihrî's poetry, Âşık Çelebi further states:

> *"Güzeller vaşfında olan hüsn şiʿrlerde Yūsuf kızlığı vākıʿ olup bikr maʿnâlara ricāl-i şuʿarā aş yirerken olʿavretliğe ucuz düşürmişdür*."

In other words, while she became an emblem of chastity like Joseph in her beautiful poems describing beloveds, she was able, through her womanhood, to attain with apparent ease the untouched meanings for which male poets longed. The phrase:

"Egerçi eşʿārında nā-maḥrem sözler bulınur, lākin ol hayż-ı ricāl ḳabīlindendür"

means that, although her poems contained expressions that might be regarded as improper, explicit, or daring, these belonged to the masculine mode of poetic expression rather than to any form of feminine excess or vulgarity. In other words, even where her poems included bold or intimate language, this was not regarded as a defect arising from her womanhood, but as a form of literary courage conventionally employed by male poets and therefore compatible with poetic tradition.

Âşık Çelebi continues with the observation:

"Ve nāziḥ edālar görilür, ol eserden müʾeşşire istidlāl ḳısmındandur."

By this statement, he suggests that, even where coquettish or suggestive attitudes appear in Mihrî's poetry, they result from her effort to create an effective and influential poetic style. His conclusion,

"*Ve biʾl-cümle alçaḳ degül, şiʿri miyānedür,"*

emphasizes that her poetry was not of inferior quality, but rather of a moderate or respectable literary standard. The statement,

"Ve yazısı kız nakşı ve inşāsı rüspiyānedür,"

implies that her handwriting was delicate and refined, while her prose and style possessed a coquettish, ornate, and distinctly feminine quality.

Finally, through the judgement,

> "*Erkek arslan arslan, dişi arslan arslan degül mi diyü şāhid-bāzlıḳdan hālī degül imiş"* (Kılıç, 2018),

Âşık Çelebi effectively argues that, although Mihrî was a woman, she was in no way inferior to male poets. In other words, by declaring that "a lioness is also a lion," he acknowledges Mihrî's rightful place and poetic merit.

When Mihrî Hatun's art is examined in the light of the tezkires, her refined intelligence, elegance, literary power, and the balance she established between artistic identity and womanhood become more clearly visible. Within a poetic tradition dominated by masculine language, the tezkire writers, viewing her through the male perspective of the period, imply that Mihrî incorporated

"feminine coquetries" into her poetry. Perhaps the most affirmative statement in this context is the metaphor that "a lioness is also a lion."

It is evident that the perspective of the Ottoman intelligentsia shaped by bureaucratic life differed from that of the wider public. Mihrî's grandfather was a Halveti sheikh, while her father was a qadi. From this perspective, it may be concluded that, despite the dominance of masculine discourse, women could still find a place for themselves in social and cultural life, albeit with considerable difficulty. Nevertheless, as may be inferred from the rumours reflected in the tezkires, traditional society had not yet attained sufficient maturity in its understanding of male and female identities.

Despite all these limitations, Mihrî Hatun created a space for herself within a male-dominated literary environment, successfully maintained a balance between her female identity and her artistic personality, and never became an ordinary poet. With her original poetry and daring style, she possessed both an elegant and a powerful literary identity.

Breaking the Bottle of Honour against the Stone, or the Other Face of Chastity

It is widely recognized that, in the Ottoman Empire, where masculine discourse occupied a determining position of authority at every level of society, sensitivity concerning women's privacy and seclusion was particularly pronounced. In such an environment, the writings and actions of women poets were inevitably subject to close scrutiny. This was also true in the fields of art and literature. A woman poet was not expected to express her emotions as freely as a man, nor to adopt a coquettish or uninhibited manner. While no comparable limit was imposed on the boldness of male poets, expecting women poets to remain "moderate" and drawing strict boundaries around their expression raises an important question. Such an attitude constitutes a subject of debate today and represented a profound dilemma in its own historical context.

Male poets could blend their emotional states with an elegant, playful, and even hedonistic aesthetic. Yet when the name of a known man appeared in the poem of a woman poet, the question of "chastity" could immediately arise. In Mihrî Hatun's poetry, this double standard developed into a form of "passive resistance," which she chose to express through the phrase "breaking the bottle of honour against the stone." In one of her ghazals, Mihrî displays her boldness in the sovereignty of poetic expression and disregards social judgement through the following couplet:

"Dil sakladıgı şîşe-i ârı taşa cânâ
Hengâme-i aşkunda çalayın mı ne dirsin" (Ghazal 127/2)

The couplet may be rendered as follows:

"Beloved, shall I smash against the stone
The bottle of shame that the heart has kept hidden,
Amid the tumult of your love—what do you say?"

With these lines, Mihrî openly challenges the pressure embodied in the question of "what will people say?" Mihrî Hatun was the daughter of a qadi and was able to secure a place for herself in poetic assemblies with relative ease. It is likely that her membership in an elite family contributed to her ability to display such courage. Otherwise, it would have been highly unlikely for a woman of the period to adopt such an assertive position.

Mihrî composed nazires, or poetic responses, to the works of contemporary poets, particularly Necâtî. Writing nazires was an established feature of the classical poetic tradition. For Mihrî, composing a response to the poem of a male poet functioned as a reference that legitimized

her literary identity. This practice enabled women poets both to increase their artistic visibility and to enter male-dominated literary circles in a controlled manner.

Mihrî's couplet,

"Âşıkısan 'ışk yolında saklama nâmûs u 'âr
Cehd idüp bu yolda cân vir yohsa elden gitdi yâr" (Ghazal 43/1)

may be translated as:

"If you are truly a lover, conceal neither honour nor shame on the path of love;
Strive and surrender your life on this path, or else the beloved will slip from your grasp."

This couplet sets aside concern for chastity and gives priority to risking everything for the sake of love. The statement is particularly striking because it emphasizes, through emotion and poetic expression, the woman's position within the social order.

Mihrî became the focus of gossip because her Divan included the name Alexander, a figure employed by almost every major classical poet. In classical poetry, Alexander immediately comes to mind in connection with the mirror attributed to him, the wall he constructed, and the Water of Life that he sought but failed to find. His nobility, power, determination, knowledge, justice, and various other qualities were also frequently treated in qasidas and masnavis (Avcı, 2014). Like many other poets, Mihrî included the name Alexander in her poetry. However, because İskender Çelebi, the son of Sinan Pasha, was in Amasya at the time and also participated in literary assemblies, the references were interpreted as evidence of a romantic relationship between them. The poem invoked in support of this interpretation reads as follows:

"Bir zemân şehr-i Amasiyyede İskenderidün
Hızır-veş âb-ı hayât isteyene rehber idün
Hûblar içre sanemâ sen dâhı bir server idün
Yüri şâhum yüri ısmarladun Allâh'a seni"

This may be rendered in English as:

"Once, in the city of Amasya, you were an Alexander;

Like Khidr, you guided those who sought the Water of Life.

O idol-like beloved, among all beauties you too were a sovereign;

Go now, my sultan, go—I entrust you to God."

Classical poetry possesses a language and imaginative world of its own. Just as poet-sheikh al-Islams freely employed numerous images and motifs without fearing that they would be misunderstood, women poets, as poets in their own right, were equally capable of using such language. Therefore, interpretations of Mihrî or any other woman poet should be conducted within the conventions of classical poetry rather than through personalized assumptions. Otherwise, serious errors arise because the period, its intellectual mentality, and its understanding of language are disregarded.

One of the figures mentioned in Mihrî Hatun's Divan is Hâtemî, whose real name was Müeyyed-zâde Abdurrahman Çelebi. Müeyyed-zâde was one of the prominent scholars and poets of the reign of Bayezid II. Hâtemî composed poetry in Arabic, Persian, and Turkish and appears to have

been known in scholarly and literary circles for his intellectual identity. The relationship between Mihrî Hatun and Hâtemî has been evaluated not merely as a biographical acquaintance, but also as a literary and emotional relationship traceable through their poems.

The love story reported particularly by Âşık Çelebi has raised questions about whether it might have contained an element of truth, since both poets belonged to the same cultural milieu and participated in the literary assemblies of the period. Scholars have therefore attempted to identify traces of this curiosity and possible affection in Mihrî's poetry.

The expressions used in a ghazal that Mihrî Hatun appears to have written to Hâtemî clearly reveal her admiration for him:

"Geldi çün garrâ gazeller bize ol cânândan
İsâ-veş irdi nefes ben mürde cisme cândan" (Ghazal 133/1)

This may be translated as:

"When those radiant ghazals came to us from that beloved,

Their breath reached my lifeless body like that of Jesus and restored it to life."

The ghazals received from Hâtemî are thus perceived as resembling the breath of Jesus, which gives life to the dead. This comparison is not merely a form of poetic praise, but also demonstrates Hâtemî's emotional effect upon Mihrî. Through an allusion to the miracle of Jesus, the poet characterizes Hâtemî's poetry as life-giving and revivifying.

Another couplet from the same ghazal exalts Hâtemî's poetic power:

"Şüphesüz nâ-dân u ebter cilüf ü bî-idrâkdur
Ehl-i şi'r içre seni yeg görmeyen Selmândan" (Ghazal 133/6)

The couplet may be understood as follows:

"Without doubt, whoever among the people of poetry does not consider you superior even to Salmân

Is ignorant, deficient, foolish, and devoid of understanding."

In these couplets, love may be interpreted not directly as worldly desire, but as an aesthetic intimacy constructed through admiration for poetry, language, and art.

Mihrî Hatun's discourse concerning Hâtemî, however, is not limited to admiration. In the pen-name couplet of the same ghazal, she states:

"Sen yalandan Hâtemî âşık geçersin Mihrîye
Sümme va'llâhi seni Mihrî yig sever oglandan" (Ghazal 133/7)

This may be translated as:

"Hâtemî, you falsely claim to be in love with Mihrî;

Yet, by God, Mihrî loves you more deeply than any young man could."

The statement clearly reveals the one-sided nature of the supposed love affair, together with reproach and emotional disappointment. Mihrî claims that Hâtemî merely presents himself as being in love with her, whereas she herself is the one who truly loves. This mode of expression is highly remarkable within the tradition of divan literature. A woman poet's articulation of love with such playfulness, her reproach toward the beloved, and her explicit ownership of her own emotional claim demonstrate the individual and courageous attitude that characterizes Mihrî Hatun's poetry.

In this couplet, love becomes a relationship that is presented as mutual but whose sincerity is questioned by the poet. Hâtemî's love is depicted as superficial, whereas Mihrî's is represented as genuine and heartfelt.

Love is not merely a feeling elevated through separation. The desire to unite with the beloved is among its most natural and powerful dimensions. Mihrî's love for Hâtemî may therefore be understood as a multilayered experience incorporating poetic admiration, emotional attachment, and the desire for union.

The relationships attributed to Mihrî Hatun with Müeyyed-zâde/Hâtemî and İskender should not be explained solely as personal romantic affairs. Rather, they may be interpreted as literary, social, and emotional relationships formed within the language of love characteristic of divan literature. Mihrî positions Hâtemî both as a powerful poet and as a life-giving beloved; however, she questions the sincerity of his affection and emphasizes that she herself is the true lover.

In this respect, Mihrî's discourse is exceptionally courageous and original among the women poets of her period. While she represents the conventional figure of the lover who suffers, weeps, and remains helpless before the beloved, she also establishes a powerful identity as a woman poet who openly declares her love, reproaches the beloved, and defends her own emotional truth.

Gönül Ayan's article may be consulted on this subject. Ayan places particular emphasis on the maturity and tolerance of Ottoman society when considered within the conditions and mentality of the period (Ayan, 1989). The status of women in social and literary life may be reinterpreted within this framework. Yılmaz similarly observes that, throughout history, women have been able to establish a presence in art, as in other spheres of life, to the extent that they have acquired social rights (Yılmaz, 2012).

Manifestations of Love in Mihrî Hatun's Poetry

In her poetry, Mihrî Hatun treats love within the framework of traditional poetic conventions while also adopting an authentic voice that reveals her identity as a woman poet and her emotional courage. In her couplets, love is shaped through multilayered meanings such as longing, separation, fidelity, jealousy, surrender, desire, and suffering. The expression and manifestation of love generally follow the established conventions of classical poetry. Although Mihrî Hatun's conception of love appears compatible with the broader assumptions of classical divan poetry, it possesses a remarkable degree of originality, particularly in the boldness of her expression, her direct addresses to the beloved, and her willingness to make her emotional world visible through the voice of a woman poet. For Mihrî, love is both destructive and identity-forming. As her ghazals demonstrate, the lover suffers, burns, and sighs on this path, yet never renounces love.

One of the most distinctive aspects of love in Mihrî Hatun's poetry is the lover's absolute submission before the beloved. In the couplet,

"Çeşmi dir imiş Mihrî cânun kıluram yağma
İtsün iderüz gayet hey biz bu ziyândan haz" (Ghazal 72/5),

the beloved's eyes threaten to plunder the lover's soul; however, the lover does not complain about this harm and instead declares that she takes great pleasure in it. This expression corresponds closely

to the essential characteristics of the conventional lover in divan poetry. For the lover, the suffering inflicted by the beloved is regarded as a form of favour. The beloved's sidelong glance, or gamze, is deadly, wounding, and destructive; nevertheless, the lover considers this devastation a natural condition of love and takes pleasure in receiving such attention. Within the classical poetic conception of love, suffering is regarded as an indispensable and complementary element of the experience.

This understanding becomes more evident in the following couplet:

"Kahrun cihânda ben görürem lutfunı rakîb
Öldürmekise 'âşıkı hey bî-vefâ yeter" (Ghazal 47/4).

In accordance with the conventions of classical poetry, the beloved directs cruelty toward the lover while bestowing favour upon the rival. For the lover, this constitutes a profound source of injustice and suffering. Yet even while addressing the beloved as "faithless," the poet remains unable to detach herself from him. The beloved's disloyalty is one of the principal elements intensifying the dramatic structure of love in Mihrî Hatun's poetry. The lover is exposed to the beloved's cruelty, whereas the rival is granted closeness and attention. This opposition reflects the familiar lover–beloved–rival triangle of divan poetry. In Mihrî Hatun's expression, however, it does not remain merely a conventional poetic motif; it also conveys feminine sensitivity, personal disappointment, reproach, and emotional sincerity.

Within Mihrî Hatun's conception of love, separation is one of the most fundamental forms of suffering that encompasses the lover's entire existence. In the couplet,

"Dil ne çekmişdür Züleyhâ-veş belâ-yı hicr ile
Eline girince sen Yûsuf-ı sânî kendümün" (Ghazal 94/3),

the poet expresses the pain of separation through Zuleikha's love for Joseph. This allusion demonstrates that love possesses not only an individual dimension, but also mythical, ontological, religious, and cultural depth. The beloved is exalted as a "second Joseph," while the lover becomes a figure like Zuleikha, who endures patiently, suffers, and burns with longing. At this point, Mihrî Hatun's love assumes the form of a devotion tested through patience and waiting. Given that Mihrî never married, the nature of the love articulated in her poetry acquires even greater significance.

This loyalty in the face of separation reaches its culmination in the pen-name couplet:

"Cân vire hicründe Mihrî mihrüne terk itmeye
Çüriyüp ger hâk olursa üstühânı kendümün" (Ghazal 94/7).

The poet declares that even if she dies in separation and her body decays until her bones mingle with the earth, she will never abandon her love for the beloved. In this ghazal in particular, love is represented as an absolute fidelity that does not end even with death. The lover's body may disappear, but love must continue to exist. Consequently, in Mihrî Hatun's poetry, love is not merely a temporary passion or worldly desire; rather, it constitutes an existential commitment. The lover is prepared to sacrifice the self, identity, body, and peace of mind for the sake of devotion to the beloved.

In Mihrî Hatun's couplets, the voice of love is sometimes identified with the metaphor of the reed flute. In the couplet,

"Giceler ney gibi nâlân eylerem gündüz figân
Olmasun bencileyin hâli ilâhi kimsenün" (Ghazal 83/2),

the lover states that she laments like a reed flute at night and cries out during the day. The image of the reed flute is particularly meaningful here. In classical poetry, the reed flute symbolizes separation, sighing, and longing. By identifying her own suffering in love with the sound of the reed flute, Mihrî Hatun renders the anguish of love through both sound and imagery. In this couplet, love is not a silent emotion experienced internally, but an uninterrupted lament continuing throughout both night and day.

In Mihrî's ghazal with the refrain "do not go, come back," love is structured around the desire to prevent separation. In the couplet,

"Gitmege 'azm eylemişsin âh şâhum gitme gel
Korkarum kim sana te'sîr ide âhum gitme gel" (Ghazal 100/1),

the poet directly addresses the beloved and begs him not to leave or distance himself from her. The lover's sigh is presented as an effective and potentially dangerous force. She warns that the intensity of her love and suffering may exert an influence upon the beloved. This is a conventional reference in divan poetry to the burning and transformative power of the lover's sigh. According to traditional belief, the sigh of a true lover may indeed take effect. Mihrî fears that this may happen, even though she does not wish harm upon the beloved. The tone is deeply sincere and imploring. Addressing the beloved as "my sovereign" indicates his exalted position, while the repetition of "do not go, come back" emphasizes both the lover's helplessness and the magnitude of her love.

Later in the same ghazal, Mihrî Hatun employs one of the most striking expressions of her conception of love:

"Gerçi kim 'ışkun yolında cürmü çokdur 'âşıkun
Ben seni sevmekden özge yok günâhum gitme gel" (Ghazal 100/3).

Although the poet describes love as a "sin," the essence of this sin is nothing more than loving. This formulation invites reflection on the tense relationship between love and social or moral boundaries. Rather than concealing her love, Mihrî Hatun openly articulates it and even defends it while presenting it as though it were a crime. Her only sin is to love. When voiced by a woman poet, this statement acquires even greater force. Within the literary and social conditions of her period, Mihrî Hatun constructs a courageous discourse demonstrating that a woman poet could openly express her love.

İspirli argues that becoming a divan poet required the poet to assume the role and identity of the lover, and that this condition made it almost impossible for women to produce poetry within the tradition. If the love to be expressed was human or earthly, the woman poet was effectively excluded from this field from the outset. This was because, in almost every age and literary tradition, woman was positioned not as the subject but as the object of poetry (İspirli, 2007).

When the rival is concerned, Mihrî Hatun's conception of love, like that of other classical poets, is structured around jealousy. In the couplet,

"La'l-i nâbından beni mahrûm kılsun râzıyam
Dek rakîbe vasl-ı hânından 'atâ göstermesün" (Ghazal 122/2)

the poet declares that she is willing to be deprived of the beloved's pure ruby-like lips, provided that the rival is not granted any favour from the banquet of union. The lover may endure her own deprivation, but she cannot tolerate the rival's access to the beloved's grace. This demonstrates that love is woven not only through loyalty and surrender, but also through possessiveness and jealousy. Mihrî Hatun's love is therefore not merely passive waiting; it also contains an emotional claim over the beloved.

Mihrî Hatun's poetry also includes expressions that have been regarded as coquettish and daring. These couplets reveal traces of human love and forms of expression corresponding to physical desire. In the couplet,

"Bir tabîb oldı bizümle yine hem-dem bu gice
Dil-i bîmârumuza eyledi emsem bu gice" (Ghazal 146/1)

the word emsem is employed through double entendre to signify both medicine and a kiss. This usage demonstrates that Mihrî Hatun treats love not only on an abstract or mystical level, but also within a human and corporeal framework. The cure for the sick heart is the beloved's proximity or kiss.

The pen-name couplet from the same ghazal, which has the refrain "this night," intensifies this emotion and desire:

"Fırsat el virmişken bûse-kenâr it
Dâyimâ girmez ey Mihrî ele bu dem bu gice" (Ghazal 146/5).

The poet desires a kiss from the beloved while the opportunity is available, because such a moment cannot always be attained. This expression constitutes a notably coquettish and daring use of language for Mihrî Hatun's period.

Another feature that renders Mihrî Hatun's conception of love distinctive is her awareness of her identity as a woman poet. The following couplets from the Tazarrunâme demonstrate that she was not only a poet who articulated love, but also possessed a consciousness that defended women's intellect and competence:

"Bir mü'ennes yig dürür zihni pâk ola
Bin müzekkerden ki nâ-ehl ola"

and

"Bir mü'ennes yig ki zihni pâk ola
Bin müzekkerden ki bî-idrâk ola" (453–454).

These may be rendered as follows:
"One woman of pure mind is superior
To a thousand incompetent men,"

and

"One woman of pure understanding is superior
To a thousand men devoid of comprehension."

In these couplets, Mihrî Hatun challenges conventional assumptions and stereotypes concerning women. According to her, a competent, pure-minded, and perceptive woman is superior to a thousand unqualified and uncomprehending men. This perspective also influences her discourse of love. In Mihrî Hatun's poetry, woman is not merely a beloved or a silent being; she is an active subject who loves, desires, reproaches, feels jealousy, questions, and expresses her own emotions. This should not be attributed solely to Mihrî's coquettishness or boldness; it is also a consequence of the conventions of classical poetry itself.

In conclusion, love emerges in Mihrî Hatun's poetry as a multidimensional and powerful emotional field. It is a love deepened by separation, tested through suffering, elevated by fidelity, sharpened by jealousy, and endowed with human reality through desire. Although Mihrî Hatun employs the conventional patterns of love found in divan poetry, she also inserts into these patterns her own female poetic voice, individual courage, and emotional identity.

In her poetry, the lover is the conventional divan lover who takes pleasure in the beloved's cruelty; yet she is also a powerful woman poet who openly declares her love, confronts the rival, begs the beloved not to depart, and proclaims love as her only "sin." Mihrî Hatun's conception of love is therefore both rooted in the shared aesthetic world of divan literature and distinguished by an authentic voice that renders female sensibility visible within that world.

Understanding Ottoman Poetic Language and Mihrî

To understand, interpret, and evaluate a literary work, it is first necessary to recognize the material from which it is constructed and to comprehend the nature of that material. Without a sound command of Ottoman poetic language, literary tradition, and intellectual world, it is scarcely possible to explicate or analyse a work belonging to this literature (Kuzu, 2016). The sources, aesthetic principles, subjects, formal conventions, and rhetorical rules of Ottoman literature, which developed within the broader framework of Islamic culture and civilization, are well established. A poet trained within the classical poetic tradition was fully aware of these limitations and conventions (Uçak, 2020). The same rules therefore apply to Mihrî and to other women poets. The language, conventional images, and metaphorical world created by the tradition had become largely standardized. Consequently, when analysing and interpreting a literary work produced within this tradition, or when making observations concerning the poet's language, it is essential to take these conventions into consideration.

In classical poetry, aesthetic creation is fundamentally grounded in intellectual activity, through which the poet's imaginative world is formed. Özdemir draws attention to the religious and philosophical tendencies prevailing in the artist's social environment and argues that ideals of perfection shaped by collective views also serve as sources of inspiration for the artist (Özdemir, 2020). The classical poet consciously constructs poetic meaning in a multilayered and intricate manner. The reader is invited to reflect and to exercise intellectual faculties. Poetry does not immediately reveal itself. In this respect, it should be emphasized that the classical poet assigns equal importance to the apparent and esoteric dimensions of meaning. Discourse and meaning are as significant as sound, rhythm, and expression.

Andrews states that knowledge of the classical poetic tradition and its aesthetics is indispensable to understanding Ottoman poetry (Andrews, 2014). Since classical poetry is inherently open to interpretation, it may occasionally give rise to what Eco describes as overinterpretation. Nevertheless, if the civilization and tradition from which the poetry emerged are properly understood, the possibility of limiting such excessive interpretations increases. The bold and coquettish expressions found in Mihrî Hatun's poetry should therefore be evaluated within this framework. Ottoman poetry, with its conventional images, metaphors, and established formulas, and the poets who produced it must be assessed from this perspective. Otherwise, excessive interpretations or readings that conflict with the semantic world of the poetry become inevitable.

The influence of the environment in which Mihrî was raised cannot be denied. According to Macit, Ottoman poetry was a product of Ottoman urban culture (Macit, 2023). The discourse and associations found in poetry belonging to the cultivated urban elite should therefore be interpreted within this cultural framework. Kutlar Oğuz criticizes certain tezkire writers for providing careless or incomplete information about women poets. She particularly notes that some expressions in Gelibolulu Âlî's tezkire may be evaluated as examples of gendered discourse. She regards the phrase

"She came into the world a maiden and departed it a maiden," used in relation to women poets, as a reflection of this gendered language (Kutlar Oğuz, 2024).

It must be recognized that classical poetry existed through its own distinctive language, conventions, and imagery, and that women poets were also educated within this same poetic world. Nevertheless, Kızıltan observes that some women poets encountered severe difficulties and notes that Zeynep Hanım was ultimately compelled to abandon poetry (Kızıltan, 1994). From this perspective, it may be questioned whether society, and by extension the tezkire writers, were prepared to accept the phenomenon of the "woman poet." This debate should not, however, be restricted to the Ottoman context alone. More specific comparative studies are required on this subject.

Conclusion

Mihrî Hatun should be regarded not merely as a woman poet who possessed a divan within the classical Ottoman poetic tradition, but also as a powerful poet who succeeded in making her own voice heard within literary circles dominated by masculine expression. An examination of her Divan reveals that her poetry is directly connected with the metaphors, imagery, modes of expression, and conception of love characteristic of classical poetry. At the same time, it occupies a distinctive position because it demonstrates how a woman poet could attain visibility within this tradition. In Ottoman literary circles, poetic identity was largely associated with masculinity, while the language, aesthetics, and discourse of love were predominantly shaped through a male perspective. For this reason, Mihrî Hatun's participation in poetic assemblies, her composition of nazires to poems written by male poets, her open and courageous expression of love, and the occasionally coquettish and desirous language of her poems elevate her literary personality beyond that of an ordinary woman poet.

The information concerning Mihrî Hatun in the tezkires is particularly significant for understanding perceptions of women poets during the period. Tezkire writers such as Sehî Beg, Latîfî, and Âşık Çelebi acknowledged Mihrî's poetic talent, yet generally preferred to interpret her work primarily through the lens of her female identity. This demonstrates that, in the Ottoman understanding of poetry, a woman poet's art was evaluated not solely according to aesthetic criteria, but also in relation to morality, chastity, privacy, and gender norms. Nevertheless, the positive emphasis placed on Mihrî's chastity in these sources, together with the appreciation of her poetic achievement through a formulation resembling "a lioness is also a lion," reveals her exceptional status within her historical period. Mihrî Hatun was therefore an important literary figure who both remained connected to the poetic norms of her age and established a distinctive place for herself as a woman poet within those norms.

Love in Mihrî Hatun's poetry is structured around the fundamental concepts of classical divan poetry: longing, separation, fidelity, suffering, rivalry, the desire for union, and submission to the beloved. Yet her discourse on love cannot be reduced to a mere repetition of established conventions. She presents love at times as a deepening anguish nourished by separation, at times as direct reproach addressed to the beloved, and at other times as an experience intertwined with human desire and emotional courage. Her direct address to the beloved, as in the ghazal with the refrain "do not go, come back," and her boldness in articulating love demonstrate a conscious poetic stance. From this perspective, Mihrî's love is not passive waiting. It emerges as the identity of a lover who expresses her emotions, feels jealousy, reproaches, desires, and defends her own emotional truth.

The association of Mihrî Hatun with figures such as Hâtemî, İskender, and Necâtî also demonstrates her influence within literary circles and her connections with the poetic assemblies of the period. However, the fact that these relationships occasionally became the subject of rumours and moral commentary in the tezkires reveals that the literary activities of women poets were evaluated within a narrower sphere of social control than those of male poets. Discourses centred on

love, the beloved, union, and desire, which male poets employed freely, were discussed in relation to chastity and female identity when used by Mihrî. This approach, in fact, renders her poetry even more significant. By employing the conventional language of poetry, she did not merely make an aesthetic choice; she also demonstrated that a woman poet possessed the right to speak through this language.

In the early Ottoman period, "to be or not to be a woman poet" may not have been the only question, but it was unquestionably a significant issue in itself. The difficulties and unconventional characteristics associated with being a woman poet constitute a field sufficiently broad to open new avenues of research. Studies focusing on emotional experience, beyond questions of language, expression, and representation, appear to remain limited.

Mihrî Hatun is one of the earliest and most powerful representatives of female poetic identity in classical Ottoman poetry. Although her poems are connected with the shared metaphorical world of divan literature, they also possess an original discourse that renders female sensitivity, individual courage, and artistic self-awareness visible. Mihrî remained within the boundaries of a male-dominated poetic tradition, yet succeeded in expanding those boundaries through her own voice. Her literary personality should therefore be evaluated by considering the aesthetic structure of classical poetry, perceptions of women in Ottoman society, and the conventional interpretations of the biographical tradition. Such an approach makes it possible to position Mihrî Hatun not merely as a "woman poet," but as a powerful, self-aware, and authentic poet within classical Turkish literature.

www.turkishstudies.net/language

Turkish Studies - Language and Literature

eISSN: 2667-5641

ANKARA SCIENCE UNIVERSITY

Osmanlı'da "Kadın Şair Olmak ya da Olmamak": Mihrî Hatun

Giriş

Sanat, değer gördüğü toplumlarda gelişir. Sanatçı da himaye edildiği, değerinin bilindiği toplumlarda daha sağlıklı sanat eserleri meydana getirir. Bu bağlamda sanat-dönem ve sanatçı-toplum arasında ciddi bir ilişki vardır. Sanat ve sanatçının konumu açısından Osmanlı Devleti, çok boyutlu ve çok katmanlı bir laboratuvar mesabesindedir. Osmanlı'da birbirinden farklı pek çok sanat dalıyla uğraşılsa da iki sanat çeşidi daima daha ağır basmıştır. Bunlardan birincisi "edebiyat /şiir" diğeri ise mimarîdir. Hat, ebru, musıkî, minyatür, çinî vb. sanatlar günlük hayat içinde kendine yer bulmuşsa da "şiir" kadar öne çıkabilme imkanına sahip olamamıştır. Bu perspektiften bakıldığında Walter G. Andrews'un "Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı"* tanımlaması oldukça yerinde bir tanımladır. Ünlü eserinde Andrews, adeta Osmanlı toplumunun ve şiirinin fotoğrafını çeker. Edebî metinler üzerinden toplumun ve döneme hâkim zihniyetin haritasını çıkarır.

Edebî metinler, yazıldıkları dönemden, toplumdan ve edebî zihniyetten soyutlanarak değerlendirilemez. Her metin, az ya da çok üretildikleri ortamdan etkilenir; o devrin renginden, sesinden izler taşır. Bu durum, tıpkı bir nehrin geçtiği yerlerden bir şeyler taşıyarak bereketli ovalar oluşturmasına benzer. Sanatsal bir araç olarak dil, toplumun geçmiş birikiminden yararlanarak güçlü ürünlerin ortaya çıkmasına yardımcı olur. Edebiyat, dille ile yapılan bir sanat olduğundan bu noktada Osmanlı'da şiir dili oldukça dikkat çekicidir. Sadece ediplerin değil, diğer sanatçıların da bu sahada varlık göstermesi Osmanlı'da biraz daha spesifiktir. Edebî ortamın oluşmasını sağlayan meclisler, çoğunlukla başkentte yahut şehzadelerin yetiştiği sancaklarda yapıldığından diğer şehirlerde yaşamak çok ciddi bir dezavantajdır. Bu bağlamda sanatın ve sanatçının himayesi, dönemin şartları bakımından hayatî derecede önemlidir. Zira sanatçı, korunup kollandığında himaye edildiği toplumda neşvünema bulur. İnalcık'ın Osmanlı'daki "sanat ve iktidar ilişkisi"ne yakından baktığı eseri "Şair ve Patron" bu konuda yazılmış ilginç araştırmalardan biridir. İnalcık'a göre yüksek bir kültür inşası ancak hükümdar sayesinde mümkün olabilir. İnalcık, ancak sanattan anlayan bir hükümdar, sanatın ve sanatçının hamisi olabilir. Aksi halde bu mümkün değildir. Medici Ailesi'nin İtalya'da sanat ve bilim dünyasına yaptıkları katkılara değinen İnalcık, bunun ancak himaye kültürüyle mümkün olabileceğine dikkat çeker. Osmanlı Devleti'nde başta Sultanlar olmak üzere bürokrasideki hemen her devlet adamının şair/sanatçı olması, bu bakımdan büyük bir şanstır. Osmanlı'da kendileri de "divan" sahibi şair sultanlar, klasik edebiyat sahasında büyük şairlerin yetişmesinde pay sahibi olmuşlardır (İnalcık, 2003). Şair sultanlar, saraydaki şiir meclislerinde şiir okumuş, devrin büyük şairleriyle musahabe ederek onları bizzat korumuşlardır. Osmanlı'nın

Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı, Andrews'un Divan şiirine ilişkin yeni tezleri öne sürdüğü, Osmanlı toplum ve kültürünü yeniden yorumlamaya ve sanat eserlerinden yola çıkarak bir kültürün nasıl yeniden inşa edilebileceğini göstermeye çalıştığı ünlü monografisidir. Eserde yazar, Osmanlı toplumundaki çeşitli yapıları, şiir geleneği üzerinden inceler. Andrews'a göre, tasavvuf- din- iktidar ilişkileriyle duygusal ritüeller "Osmanlı Şiiri"ni iyi yorumlamakla anlaşılabilir (Andrews, 2014).

başkentleri bu bakımdan sanat ve sanatçı için ciddi imkanlara sahiptir. Merkezden uzaklaştıkça bu durum sanatın ve sanatçının aleyhine olur. Lakin teamüller gereği Osmanlı şehzadeleri yetiştirilmek üzere gönderildikleri sancaklarda – doğal olarak sancaklar aynı zamanda birer kültür merkezidir- Sultan'ın Osmanlı Sarayı'nda yaptığı himayenin bir benzerini bu merkezlerde yaparak sanatçıları korur, kollarlar. Bu gelenek, merkezden uzak pek çok şairin/sanatçının sanatıyla bugüne kadar ulaşmasını sağlamıştır.

Sanatçı, Osmanlı'da her bakımdan "prestijli bir statüye" sahiptir. Bu bakımdan, sanat alanında maharet gösterip "gözde" bir sanatçı olmak mühimdir. Şiir sahasındaki maharetlerini gösterme, şiir söyleme ve ün kazanmak için Osmanlı'daki "şuara meclisleri" şairler için bulunmaz bir fırsattır. Sanatın üretildiği ve paylaşıldığı edebî muhitler[3] (meclisler), usta-çırak ilişkileri kadar, şair-patron ilişkilerini de etkiler. Bu meclislere girebilmek doğal olarak pek kolay değildir. Maharet kadar, patrona yakınlık da gerektirir. Ataerkil bir toplum yapısına sahip olan Osmanlı'da kadının yeri bellidir. Böyle bir sosyolojiye sahip olan bir toplumda "kadın şair/sanatçı"nın varlığı, başlı başına bir değerdir. Bu konuda teferruatlı çalışmalara bakılabilir (Cunbur, 2011; Kızıltan, 1994). Osmanlı kroniklerinde ve edebî metinlerde kadın kimliği, toplumsal cinsiyet, dinî, efsânevî ve mitolojik temsiller aracılığıyla çok yönlü biçimde tahlil edilmiştir. Bu çözümlemeler, kadının edebiyattaki varlığını hem kuramsal hem de anlatı düzeyinde ele alarak, tarihsel ve kültürel bağlamda yeniden yorumlanmasına olanak sağlamıştır (Göllü Ş. – Kılıç, 225). Doğrudan bu çalışmanın konusu olmasa da kadının Osmanlı toplumu ile klasik şiirdeki yerine bakıldığında, tartışmalı pek çok boyutla karşılaşılabilir (Çetinkaya, 2008).

Bu pencereden bakıldığında Osmanlı şiir meclislerine giren, şiir söyleyen ve "ben de varım" diyen kadınlar elbette yok değildir. Ancak bu sayı oldukça azdır. 20. yüzyıla kadar 90 civarı kadın şairden bahsedilse de hakkında bilgi verilenlerin sayısı 38 olarak tespit edilmiştir akt. (Kutlar Oğuz, 2024). Sanat bakımından hayatın en aktif alanları olan "şuara meclisleri"nde boy gösteren, bu edebî mekteplerin müdavimi olan kadın şairlerden biri de Mihrî Hatun'dur.

Tezkireler Işığında Mihrî Hatun

Mihrî Hatun, Osmanlı'da seçkin sınıfa sahip bir aileye mensup[4] olmanın imkanlarını da kullanarak Osmanlı'da şiir sahasında ün sahibi olmayı başarmıştır. Yalçınkaya göre, bir kadının Osmanlı şiir geleneğinde şair olarak sivrilebilmesi için kültürel zemininin sağlam olması, kültürlü bir aileden gelmesi gerekir. Bakıldığında kadın şairlerin hemen hepsinin babaları devletin yönetici, ordu ya da ulema sınıfına mensup eğitimli kişilerdir. Çoğu edebiyat eğitimi ve kültürünü aile çevrelerinden almışlardır, hatta ailelerinde şairler vardır. Özel eğitim görme imkanına sahip olmuşlar, özel dersler almışlardır. (Yalçınkaya, 2012).

15.yüzyılın sonları, 16. yüzyılın başında yaşayan Mihrî Hatun, kadın bir şair olarak "eril dili"n hâkim olduğu Osmanlı şiirinde haklı bir üne sahiptir. Divan sahibi olan Mihrî Hatun, Osmanlı şehzadelerinin yetiştiği Amasya'da varlık göstermiş bir şahsiyettir. Amasya, küçük bir şehir olmasına rağmen dönem itibarıyla sahip olduğu "sancaklık" özelliğinden dolayı bir ilim ve kültür merkezidir. Bu bakımdan sanatçı ve bilim insanlarının korunduğu bir yerdir. Müstakbel sultan adayı şehzadenin himayesinde olmak, burada teşekkül eden şuara meclislerine katılmak bir sanatçı için iyi bir talihtir. Şiirlerinden ve dönemin kroniklerinden anlaşıldığı üzere Mihrî Hatun, iyi bir eğitim görmüştür. Mihrî Hatun üzerine çalışmalar yapan İpekten, Onun önce II. Bayezid'in, ardından oğlu Şehzade Ahmed'in Amasya valiliği sırasında bu şehirde şehzade sarayı etrafında teşekkül eden edebî muhite girdiğini ve yazdığı şiirlerle dikkat çektiğini ifade eder (İpekten, 1996). Osmanlı şairleri hakkında birincil kaynak olma özelliği taşıyan tezkirelerde Mihrî Hatun için de bilgiler mevcuttur. Tezkirelerde de Osmanlı şiirinin daha "eril bir dile" sahip olduğunu görürüz. Morkoç, eril dil

[3] Geniş için bkz. İpekten, H. (1996). Divan Edebiyatında Edebî Muhitler. İstanbul: MEB Yay
[4] İsmail E. Erünsal (2020), Mihrî Hatun, TDV İslam Ansiklopedisi C.30, s37-38.

konunda kadına özel bir alan açar. Bu bağlamda dil ve şiir kurgusunda klasik şiirin sınırlılığına vurgu yapar (Morkoç, 2017). Kutlar Oğuz, tezkirecilerin sadece biyografik bilgi vermediğini, bazen kendilerine özgü bir eleştiri ve değerlendirme üslubu da geliştirdiklerini ifade eder. Kutlar Oğuz, tezkirecilerin kimi zaman kadın şairlerle ilgili değerlendirme yaparken satır alarında ve alt metinlerde olumsuz vurgularda bulunduklarına dikkat çeker. Bunu durumu, kadınların sosyal hayattaki konumlarıyla tezkireciler için "alışılmamış bir olgu" olmasına bağlar (Kutlar Oğuz, 2024). Osmanlı toplumunda kadınların özne değil, nesne olmaları da işin bir başka boyutunu oluşturmaktadır.

İffet sahibi bir Osmanlı kadını olarak Mihrî Hatun, kullandığı dil ve üsluptan dolayı "haksız bir eleştiri"ye maruz kalmıştır. Halbuki O'nun şiiri, geleneksel Osmanlı şiirinin dilidir. Klasik şiire ait mazmunları ve "sevgili" tipini benimsediği için tuhaf karşılanmış ve tenkit edilmiştir. Aslında Mihrî Hatun'un yaptığı tek şey "geleneği" devam ettirmektir; fakat şiir dili "erkek sesli" olduğundan bu durum garipsenmiştir. Sanat söz konusu olduğunda şiirdeki meşruiyet, kadın veya erkek kimliği üzerinden değil, "şairlik kimliği" üzerinden yapılır. Ancak Osmanlı'da kadın bir şair, aynı dili kullandığında, bu durum şaşkınlıkla karşılanmış ve eleştiri için bir argüman olarak kullanılmıştır. Şair kimliği üzerinden yapılacak değerlendirmelerde Mihrî'nin güçlü bir kimlik ve kişilik taşıdığı görülecektir. Mihrî'nin çağdaşı şairler, Necâtî ve Makâmî ile yaptığı şiir mülahazaları kimi zaman kendisini zor durumda bırakmış, bu sebeple nahoş tenkitlere maruz kalmıştır. İslamî kültürün sosyal hayata yansıyan boyutuyla "daha az görünür olan kadın"ın Mihrî gibi örnekler üzerinden görünür olması, bir şair/sanatçı olarak meclise girmesi her bakımdan kıymetlidir. Bu konuda aşırı yorumdan kaçınmak, dönemi ve toplumu doğru okumak gerekir. Zira aynı yüzyılda diğer coğrafyalarda da durum çok farklı değildir. Rönesnas sonrasında Avrupa'da birkaç kadın sanatçı ismine ancak rastlanır. Bu durum, sadece Osmanlı toplumuna özgü olmayıp hemen hemen bütün dünyada benzerdir. Bu bağlamda oryantalist, tek yönlü ve sığ tahlillerden uzak kalarak sosyolojik derinliği olan eleştiri ve değerlendirmelere itibar etmek icap eder. Bu minvalde tezkirelere bakıldığında farklı bilgi ve yorumlara ulaşılır. Sehî Beg "Amasiyyelidür, hoş-tab'hatundur. Merhum Sultan Selim'e ve Sultan Ahmed'e nice kasideler ve gazeller vermiştir. Eş'ârı halk içinde meşhur ve gazeliyyâtı ehl-i dil-i yârân arasında mezkûrdur" (İpekten, 2017) diyerek şair hakkındaki kanaatini ortaya koyar. Latîfî ise "nefs-i Amasyadan Belâyî tahalluṣ ider bir ḳadınuñ ḳızı idi. Tabakāt-ı şuarâda rütbesi bî-kadr ü pâye ve mâye-i ma'rifetde kemmâye degil idi. Ṭabʿ-ı suhan-ârâsı gülgûne-i nazm-ı rengîn ile meşşâta-i ʿarûs-ı ḥüsn-i maḳâl ve ziynetger-i bikr-i fikr-i hayâl idi. Egerçi işve-i eşʿârı zenâne ve şîve-i güftârı müʾennesânedür ammâ cihet-i sûz u güdâzda ʿâşıkâne ve beyân-ı şevḳ u niyâzda merdânedür ne muhannesânedür" (Canım, 2018, s. 496) diyerek şair Mihrî Hatun hakkında hakkaniyetli bir değerlendirmede bulunur. Âşık Çelebi, "Egerçi zendür ammā ol nā-merd niçe merd-i meydāna cüfte-zendür" (Kılıç, 2018, s. 355-356) yorumuyla Mihrî Hatun'un kadınlık kimliğine vurgu yapar. Tezkireciler, eleştirilere rağmen Mihrî Hatun'un iffeti konusunda kimsenin şüphesi bulunmadığını da kaydederler. Âşık Çelebi bunu "nice talipleri var iken kimsenin ondan murat almadığını ve dünyaya kız gelip kız gittiği" ifadesiyle bunu pekiştirmektedir. Aşık Çelebi, onun şiirinden bahsederken şu ifadelere yer verir: "Güzeller vaṣfında olan hüsn şiʿrlerde Yūsuf kızlığı vākıʿ olup bikr maʿnâlara ricāl-i şuʿarā aş yirerken ol ʿavretliğe ucuz düşürmişdür." Yani, şiirlerinde Yusuf gibi bir iffet sembolü olurken, erkek şairlerin ulaşamadığı bakir anlamları o kadınlığıyla kolayca elde etmiştir, yorumunu yapar. "Egerçi eşʿārında nā-maḥrem sözler bulınur, lākin ol hayż-ı ricāl ḳabīlindendür" ifadesiyle de "her ne kadar şiirlerinde mahrem olmayan (açık ve cüretkâr) sözler bulunsa da bunlar şiirdeki erkeklik tarzındandır, kadınca bir taşkınlık veya bayağılık değildir demektedir. Şiirinde namahrem, cüretli ifadeler varsa da bu kadınlık vasfı için bir ayıp değil, erkek şairlerin kullandığı edebî cesaret cinsinden ve geleneğe uygundur" değerlendirmesini yapar. Âşık Çelebi devamla "ve nāziḥ edālar görilür, ol eserden müʾeṣṣire istidlāl ḳısmındandur." diyerek Mihrî'nin şiirinde cilveli tavırlar görülse de bunlar etkileyici bir üslup arayışından kaynaklandığını söyler. "Ve bi'l-cümle alçaḳ degül, şiʿri miyānedür" tespitiyle 'şiirinin düşük seviyeli değil, orta derecede bir şiir' olduğuna vurgu yapar. "Ve yazısı kız nakşı ve inşāsı rüspiyānedür" yorumu, yazısının zarif; üslubunun ise cilveli, süslü, hatta dişil bir hava taşıdığını ima eder. Âşık Çelebi,

"erkek arslan arslan, dişi arslan arslan degül mi diyü şāhid-bāzlıḳdan hālī degül imiş" (Kılıç, 2018) hükmüyle Mihrî'nin kadın olsa da erkek şairlerden geri kalmadığını öne sürmüş olur. Başka bir ifadeyle "aslanın dişisi de aslandır" beyanıyla şair Mihrî'nin hakkını teslim eder.

Tezkireler ışığında Mihrî Hatun'un sanatına bakıldığında; Onun ince zekâsını, zarafetini, edebî kudretini ve kadın kimliğiyle sanat arasında kurduğu denge daha iyi anlaşılır. Eril dilin hâkim olduğu şiirde, dönemin erkek bakış açısıyla tezkireciler, Mihrî'nin "kadınsı cilveleri" şiirine kattığını ima ederler. Burada belki kurtarıcı ifade "aslanın dişisi de aslandır" benzetmesidir. Bu dönemde bürokratik hayatın meydana getirdiği Osmanlı entelijansiyasının bakış açısıyla halkın bakış açısının birbirinden farklı olduğu muhakkaktır. Mihrî'nin dedesi Halvetî şeyhi, babası ise bir kadıdır. Bu nokta-i nazardan yapılacak değerlendirmede aslında eril dile rağmen kadının sosyal hayatın içinde kendine zor da olsa yer bulduğu kanaati hasıl olacaktır. Lakin tezkirelere yansıyan söylentilerden de anlaşılacağı üzere geleneksel toplum yapısı, kadın ve erkek kimlikleri bakımından yeteri olgunluğa sahip değildir. Her şeye rağmen eril edebiyat ortamında kendine yer açan, kadın kimliğiyle sanat arasındaki dengeyi iyi kuran, özgün şiiri ve cüretkâr tarzıyla hiçbir zaman sıradan olmayan Mihrî Hatun hem zarif hem güçlü bir kimlik ve kişiliğe sahiptir.

Namus Şişesini Taşa Çalmak yahut İffetin Öteki Yüzü

Toplumun her katmanında eril dilin belirleyici otorite konumunda bulunduğu Osmanlı'da, kadın mahremiyetine yönelik hassasiyetin yüksek olduğu herkesçe malumdur. Böyle bir ortamda kadın şairlerin yazdıkları ve yaptıkları daima göz önünde olacaktır. Bu durum sanat ve edebiyat sahası için de geçerlidir. Kadın bir şairin duygularını bir erkek gibi yansıtması, şuh ve pervasızca davranması beklenemez. Erkek şairin cüretiyle ilgili bir sınır yokken[5] kadın şairler için "mutedil" olmasını beklemek, ona sınırlar çizmek nasıl bir tutumdur? Bu tavır ve bakış açısı bugün için tartışma, dün için bir dilemma örneğidir. Erkek şairler duygu durumlarını zarif, eğlenceli hatta hedonist bir estetikle harmanlarken kadın bir şairin şiirinde "bilinen bir erkek adı" geçtiğinde bile "iffet" gündeme gelebilmektedir. Bu çifte standart, Mihrî Hatun'da "pasif bir direniş"e dönüşmüş ve durumu "namus şişesini taşa çalmak" deyimiyle ifade etmeyi tercih etmiştir. Mihrî Hatun bir gazelinde, "*Dil sakladıgı şîşe-i ârı taşa cânâ / Hengâme-i aşkunda çalayın mı ne dirsin"*[6] (Gazel 127/2) beytiyle söz sultanlığındaki cüretini ortaya koymuş, "elalem ne der"i hiçe saymıştır. Mihrî Hatun, bir kadı kızıdır ve şiir meclislerinde rahatça kendine yer bulmuştur. Muhtemeldir ki, bu cesareti göstermede onun seçkin bir aileye mensup olmasının da payı vardır. Aksi halde bir kadının dönem itibariyle böyle bir çıkış yapması pek ihtimal dahilinde değildir. Mihrî, çağdaşı şairlere özellikle de Necâtî'ye nazireler yazmıştır. Nazire yazmak, klasik şiir geleneğinin bilinen bir özelliğidir. Mihrî için erkek bir şairin şiirine nazire yazmak, onun edebî kimliğini meşrulaştıran bir referanstır. Bu durum, kadın şairlerin hem sanatsal görünürlüklerini artırmalarına hem de erkek egemen edebî çevrelere kontrollü bir biçimde dâhil olmalarına imkân tanımıştır.

Mihrî'nin "*Âşıkısan 'ışk yolında saklama nâmûs u 'âr / Cehd idüp bu yolda cân vir yohsa elden gitdi yâr"* (G. 43/1) beyti, iffet kaygısını bir kenara bırakarak, aşk uğruna her şeyi göze almayı önceler. Bu söylem, kadının duygusuyla -kalemiyle- toplumsal yapı içindeki yerine vurgu yapan ilginç bir tespittir. Mihrî'nin divanında yer alan ve esasında klasik şairlerin nerdeyse tamamının kullandığı bir isimden- İskender- dolayı kendisi dedikoduların odağı olmuştur. Klasik şiirde kendisine atfedilen ayna, sedd ve arayıp da bulamadığı âb-ı hayat konusu olduğunda akla kişi İskender'dir. Özellikle kaside ve mesnevilerde İskender'in soyluluğu, gücü, gayreti, bilgisi, adaleti gibi türlü vasıfları da şairlerin beyitlerinde sıkça işlenmiştir (Avcı, 2014). Tıpkı diğer şairler gibi Mihrî de şiirlerinde İskender adına yer vermiştir. Ancak yaşadığı dönemde Sinan Paşa'nın oğlu olan

[5] Enderunlu Fazıl ve Sünbülzade Vehbî'nin eserleri bu bağlamda oldukça dikkat çekicidir.
[6] Seçilen Beyitler Mehmet Aslan'nın hazırladığı "Mihrî Hatun Divanı"ndan alınmıştır.

İskender Çelebi'nin Amasya'da olması, şiir meclislerine onun da katılması dolayısıyla bu durum, ikisi arasındaki bir muaşakaya yorumlanmıştır. Bu yorum için başvurulan şiir şu şekildedir:

Bir zemân şehr-i Amasiyyede İskenderidün /Hızır-veş âb-ı hayât isteyene rehber idün

Hûblar içre sanemâ sen dâhı bir server idün / Yüri şâhum yüri ısmarladun Allâh'a seni

Klasik şiirin kendine özgü bir dili ve dünyası vardır. Şeyhülislam şairler nasıl ki sakınmadan ve yanlış anlaşılacağını hiç düşünmeden pek çok imaj ve imgeyi kullanmışlarsa, kadın şairlerin de "bir şair" olarak pekâlâ böyle bir dil kullanmışlardır. Bu nedenle Mihrî veya başka bir kadın şair için yapılacak değerlendirmelerin kişiselleştirilmeden klasik şiir dünyasına göre yorumlamasında yarar vardır. Aksi halde, devir, zihniyet ve dil anlayışı göz ardı edildiğinden hata yapılmış olur.

Mihrî Hatun'un Divânı'nda adı geçen şahsiyetlerden biri olan Hâtemî, asıl adıyla Müeyyed-zâde Abdurrahman Çelebi'dir. Müeyyed-zâde, II. Bayezid devrinin tanınmış âlim ve şairlerinden biridir. Arapça, Farsça ve Türkçe şiirler yazan şair Hâtemî'nin, ilmî ve edebî çevrelerde entelektüel kimliğiyle bilindiği anlaşılmaktadır. Mihrî Hatun ile Hâtemî arasındaki münasebet ise yalnızca biyografik bir yakınlık olarak değil, aynı zamanda şiirler üzerinden takip edilebilen edebî ve duygusal bir ilişki zemini olarak değerlendirilmektedir. Özellikle Âşık Çelebi'nin naklettiği bu aşk macerası, her iki şairin aynı çevrede bulunmaları ve dönemin edebî meclislerine katılmış olmaları dolayısıyla "acaba" doğru mu sorularını beraberinde getirmiştir. Bu merak ve aşkın izleri şairin şiirlerinde görülmeye çalışılmıştır.

Mihrî Hatun'un Hâtemî'ye yazdığı anlaşılan gazelde kullandığı ifadeler, onun bu isme karşı duyduğu hayranlığı açıkça ortaya koymaktadır. "*Geldi çün garrâ gazeller bize ol cânândan / İsâ-veş irdi nefes ben mürde cisme cândan*" (G. 133/1) beytinde Hâtemî'den gelen gazellerin, ölü bedene can veren Hz. İsa nefesi gibi algılandığı görülmektedir. Bu benzetme, yalnızca şiirsel bir övgü değil, aynı zamanda Hâtemî'nin Mihrî üzerindeki duygusal etkisini de gösterir. Şair, Hâtemî'nin şiirini Hz. İsa'nın mucizesine telmihte bulunarak can verici, diriltici olarak yorumlar. Gazelin devamında yer alan *"Şüphesüz nâ-dân u ebter cilüf ü bî-idrâkdur / Ehl-i şi'r içre seni yeg görmeyen Selmândan"* (G. 133/6) ifadesi ise Hâtemî'nin şairlik kudretini yüceltir. Bu beyitlerde aşk, doğrudan dünyevî bir arzu biçiminde değil, şiir, söz ve sanat hayranlığı üzerinden kurulan estetik bir yakınlık olarak okunabilir.

Ancak Mihrî Hatun'un Hâtemî'ye yönelik söylemi yalnızca bu hayranlıkla sınırlı değildir. Aynı gazelin mahlas beytindeki "*Sen yalandan Hâtemî âşık geçersin Mihrîye / Sümme va'llâhi seni Mihrî yig sever oglandan"* (G. 133/7) söylemi, muaşakanın tek taraflı, sitem ve duygusal kırgınlık boyutunu açıkça ortaya koyar. Mihrî, Hâtemî'nin kendisine "âşık geçindiğini", yani aşk iddiasında bulunduğunu; fakat asıl sevenin kendisi olduğunu ifade eder. Bu söyleyiş, divan edebiyatı geleneği içinde oldukça dikkat çekicidir. Çünkü kadın bir şairin aşkını bu şuhlukta dile getirmesi, sevgiliye sitem etmesi ve aşk iddiasını bizzat sahiplenmesi, Mihrî Hatun'un şiirindeki bireysel ve cesur tavrı göstermektedir. Bu beyitte aşk, karşılıklı olduğu iddia edilen fakat şairin gözünde samimiyeti sorgulanan bir muaşaka hâline gelir. Hâtemî'nin aşkı görünüşte, Mihrî'nin aşkı ise hakiki ve içten olarak sunulur.

Aşk, yalnızca ayrılıkta yücelen bir duygu değildir; sevgiliye kavuşma arzusu, aşkın en doğal ve en güçlü boyutlarından biridir. Dolayısıyla Hâtemî'ye yönelik aşk hem şiirsel hayranlığı hem duygusal bağlılığı hem de vuslat arzusunu içinde barındıran çok katmanlı bir tecrübe olarak değerlendirilebilir.

Mihrî Hatun ile Müeyyed-zâde/Hâtemî ve İskender arasındaki aşk, yalnızca kişisel bir gönül ilişkisi olarak değil, divan edebiyatının aşk dili içinde biçimlenen edebî, sosyal ve duygusal bir

münasebet olarak açıklanabilir. Mihrî, Hâtemî'yi hem güçlü bir şair hem de canlandırıcı bir sevgili figürü olarak konumlandırır; fakat onun aşkındaki samimiyeti sorgular ve asıl sevenin kendisi olduğunu vurgular. Bu yönüyle Mihrî'nin söylemi, dönemin kadın şairleri içinde oldukça cesur ve özgündür. O, sevgili karşısında acı çeken, ağlayan ve çaresiz kalan klasik âşık tipini temsil ederken; aynı zamanda aşkını açıkça ilan eden, sevgiliye sitem eden ve kendi duygusal hakikatini savunan güçlü bir kadın şair kimliği ortaya koyar. Bu konuda Gönül Ayan'ın makalesine bakılabilir. Ayan, dönem ve zihniyet açısından Osmanlının olgunluğuna ve anlayışına özelde vurguda bulunur (Ayan, 1989).Kadının sosyal ve edebî hayattaki statüsü bu bağlamda yeniden yorumlanabilir. Yılmaz çalışmasında, kadınların tarihsel süreç içinde toplumsal haklarını kazandıkları ölçüde, hayatın diğer alanlarında olduğu gibi sanatta da varlık gösterebildiklerine dikkat çeker (Yılmaz, 2012).

Mihrî'nin Şiirlerinde Aşkın Tezahürü

Mihri Hatun, şiirlerinde aşkı hem geleneksel mazmunlar çerçevesinde ele almış; hem de otantik davranarak, kadın şair kimliğini ve duygusal cesaretini göstermekten çekinmemiştir. Onun beyitlerinde aşk; hasret, ayrılık, vefa, kıskançlık, teslimiyet, arzu ve çile gibi çok katmanlı anlamlar etrafında şekillenmiştir. Aşkın terennümü ve tezahürü klasik şiirde benzer şekildedir. Mihri Hatun'un aşk anlayışı klasik divan şiirinin genel kabulleriyle uyumlu görünmekle birlikte, özellikle söyleyişindeki cesaret, sevgiliye yönelttiği doğrudan hitaplar ve kadın bir şair kimliğiyle duygu dünyasını görünür kılması bakımından dikkat çekici bir özgünlük taşımaktadır. Mihrî için aşk hem yıkıcı hem de kimlik kazandırıcı bir olgudur; gazellerinde görüldüğü üzere âşık bu yolda acı çeker, yanar, ah eder; ancak aşkından vazgeçmez.

Mihri Hatun'un şiirlerinde aşkın en belirgin yönlerinden biri, âşığın sevgili karşısındaki mutlak teslimiyetidir. "*Çeşmi dir imiş Mihrî cânun kıluram yagma / İtsün iderüz gayet hey biz bu ziyândan haz"* (G.72/5) beytinde sevgilinin gözlerinin âşığın canını yağmalayacağı söylenir; ancak âşık bu zarardan şikâyet etmez, aksine bu zarardan haz duyduğunu ifade eder. Bu söyleyiş, divan şiirindeki klasik âşık tipinin temel özellikleriyle birebir uyumludur. Âşık için sevgiliden gelen eziyet, aslında bir lütuf kabul edilir. Sevgilinin yan bakışı- gamzesi- öldürücü, yaralayıcı ve yağmalayıcıdır; fakat âşık bu yıkımı aşka dâhil olan doğal bir hâl olarak görür ve bu ilgiden memnun olur. Klasik şairin aşk anlayışında acı çekmek, aşkın olmazsa olmaz tamamlayıcı unsuru olarak görülür. Bu anlayış, *"Kahrun cihânda ben görürem lutfunı rakîb / Öldürmekise 'âşıkı hey bî-vefâ yeter*" (G.47/4) beytinde daha belirgin hâle gelir. Burada klasik şiir anlayışına uygun olarak sevgilinin kahrı âşığa, lütfu ise rakibe yönelmiştir. Bu durum âşık için büyük bir haksızlık ve ıstırap kaynağıdır. Ancak şair, sevgiliye "bî-vefâ" diye seslenirken bile ondan kopamaz. Sevgilinin vefasızlığı, Mihrî Hatun'un şiirlerinde aşkın dramatik yapısını güçlendiren temel unsurlardan biridir. Âşık, sevgilinin cefasına maruz kalır; rakip ise sevgilinin yakınlığına ve ilgisine kavuşur. Bu karşıtlık, divan şiirinde sıkça rastlanan âşık-sevgili-rakip üçgenini yansıtır. Ancak Mihri Hatun'un söyleyişinde bu durum yalnızca kalıplaşmış bir mazmun olarak kalmaz; kadınlık hassasiyeti, kişisel bir kırgınlık, sitem ve içtenlik duygusu da taşır.

Mihrî Hatun'un aşk anlayışında ayrılık, âşığın varlığını kuşatan en temel acılardan biridir. *"Dil ne çekmişdür Züleyhâ-veş belâ-yı hicr ile / Eline girince sen yûsuf-ı sâni kendümün*" (G.94/3) beytinde şair, ayrılık acısını Züleyha'nın Yusuf'a duyduğu aşk üzerinden ifade eder. Bu telmih, aşkın yalnızca bireysel değil, aynı zamanda mitik, ontolojik ve dinî-kültürel bir derinliğe sahip olduğunu gösterir. Sevgili "Yusuf-ı sânî" olarak yüceltilir; âşık ise Züleyha gibi sabreden, acı çeken ve hasretle yanan bir figüre dönüşür. Bu noktada Mihri Hatun'un aşkı, sabır ve bekleyişle sınanan bir bağlılık hâlini alır. Mihrî'nin hiç evlenmediği düşünülürse şiirde terennüm aşkın mahiyeti daha çok önem kazanmış olur. Ayrılık karşısındaki bu bağlılık, "*Cân vire hicründe Mihrî mihrüne terk itmeye / Çüriyüp ger hâk olursa üstühânı kendümün"* (G.94/7) dediği mahlas beytinde zirveye ulaşır. Şair, ayrılık içinde can verse, bedeni çürüyüp kemikleri toprağa karışsa bile sevgilinin sevgisini terk etmeyeceğini söyler. Özellikle bu gazelinde aşkı, ölümle dahi bitmeyen mutlak bir sadakat şeklinde

sunar. Âşığın bedeni yok olabilir; fakat aşkı varlığını sürdürmelidir. Dolayısıyla Mihri Hatun'un şiirlerinde aşk, geçici bir heves veya dünyevî bir arzu olmaktan çok, varoluşsal bir bağlılık hâlindedir. Âşık, sevgiliye duyduğu muhabbet uğruna kendini, benliğini, bedenini ve huzurunu feda etmeye hazırdır.

Mihrî Hatun'un beyitlerinde aşkın sesi bazen ney metaforuyla özdeşleşir. "*Giceler ney gibi nâlân eylerem gündüz figân / Olmasun bencileyin hâli ilâhi kimsenün"* (G.83/2) beytinde âşık, geceleri ney gibi inlediğini, gündüzleri figan ettiğini belirtir. Ney imgesi burada oldukça anlamlıdır. Ney, klasik şiirde ayrılığın, iç çekişin ve hasretin sembolüdür. Mihrî Hatun, kendi aşk acısını ney sesiyle özdeşleştirerek aşkın ıstırabını ses ve imaj olarak yansıtır. Bu beyitte aşk, yalnızca içte yaşanan sessiz bir duygu değil, gece ve gündüz devam eden kesintisiz bir feryattır.

Mihrî'nin "gitme gel" redifli gazelinde ise aşk, ayrılığı engelleme arzusu etrafında şekillenir. *"Gitmege 'azm eylemişsin âh şâhum gitme gel / Korkarum kim sana te'şîr ide âhum gitme gel"* (G.100/1) beytinde sevgiliye doğrudan seslenilmekte ve gitmemesini ve ondan uzaklaşmamasını istemektedir. Şiirde âşığın ahı etkili ve hatta tehlikeli bir güç olarak sunulur. Âşık, sevgiliye duyduğu aşkın ve çektiği acının onun üzerinde tesir bırakabileceğini söyler. Bu, divan şiirinde ahın yakıcı ve dönüştürücü gücüne yapılan klasik bir göndermedir. İnançlara göre aşıkların "ah"ı tutar. Mihrî, istemese de bu ahın tutmasından çekinmektedir. Şairin söyleyişinde bu hitap oldukça içten ve yalvarıcıdır. Sevgiliye "şâhım" denilmesi, onun yüceltilmiş konumunu gösterirken; "gitme gel" tekrarı, âşığın çaresizliğini ve sevgiliye duyduğu aşkın büyüklüğüne vurgu yapmış olur. Gazelde devamla "*Gerçi kim 'ışkun yolında cümri çokdur 'âşıkun / Ben seni sevmekden özge yok günâhum gitme gel"* (G.100/3) diyen Mihrî Hatun, aşk anlayışının en dikkat çekici ifadelerinden birini kullanır. Şair burada aşkı bir "günah" olarak adlandırsa da bu günahın özü yalnızca sevmektir. Bu söyleyiş, aşkın toplumsal ve ahlakî sınırlarla gerilimli ilişkisini düşündürür. Mihrî Hatun, aşkını saklamak yerine dile getirir; hatta bu aşkı bir suç gibi sunarken bile onu savunur. Onun tek günahı sevmektir. Bu ifade, özellikle kadın bir şairin sesiyle dile getirildiğinde daha da güçlü bir anlam kazanır. Çünkü Mihrî Hatun, döneminin edebî ve toplumsal koşulları içinde kadın şairin aşkını açıkça ifade edebileceğini gösteren cesur bir söylem kurmaktadır.

Divan şairliğinin yolu âşıklık rol ve hüviyetini kabullenmekten geçtiğini söyleyen İspirli, Bu durumun şiir vadisinde eserler verenin kadın olmasını hemen hemen imkânsız kıldığını ifade eder. Dile getirilecek aşk beşerî ise kadın şair, bu vadide eserler vermede peşinen saf dışı kalacaktır. Çünkü kadın, hemen her çağda ve her edebiyatta şiirin öznesi değil nesnesi konumunda olduğunu dile getirir (İspirli, 2007).

Rakip söz konusu olduğunda Mihrî Hatun'un aşk anlayışı da diğer klasik şairlerde olduğu gibi kıskançlık üzerinde kurgulanır. *"La'l-i nâbından beni mahrûm kılsun râzıyam / Dek rakîbe vasl-ı hânından 'atâ göstermesün"* (G.122/2) beytinde şair, sevgilinin dudağından mahrum kalmaya razı olduğunu, fakat rakibe vuslat sofrasından ihsanda bulunmasına asla razı olmayacağını dile getirir. Âşık, kendi mahrumiyetine katlanabilir; ancak rakibin sevgilinin lütfuna erişmesine tahammül etmez, edemez. Bu durum, aşkın yalnızca sadakat ve teslimiyet değil, aynı zamanda sahiplenme ve kıskançlık duygularıyla da örülü olduğunu gösterir. Mihrî Hatun'un aşkı pasif bir bekleyişten ziyade; sevgili üzerindeki duygusal hak iddiasını da içerir.

Mihrî Hatun'un şiirlerinde şuh ve cesur bulunan bazı ifadeler de söz konusudur. Bu beyitlerde beşerî aşkın izleri veya cismanî arzuya tekabül edecek söyleyişler görülür. *"Bir tabîb oldı bizümle yine hem-dem bu gice / Dil-i bîmârumuza eyledi emsen bu gice"* (G.146/1) beytinde "emsem" kelimesinin hem ilaç hem de öpücük anlamına gelecek şekilde tevriyeli kullanılması, Mihrî Hatun'un aşkı yalnızca soyut ve tasavvufi bir düzlemde değil, beşerî bir çerçevede de ele aldığını gösterir. Hasta gönle ilaç olan şey, sevgilinin yakınlığı ya da öpücüğüdür. "Bu gice" redifli gazelinde yer alan "*Fırsat el virmişken bûse-kenâr it / Dâyimâ girmez ey Mihrî ele bu dem bu gice"* (G.146/5) mahlas beyti ise bu duyguyu ve arzuyu daha da güçlendirir. Şair, fırsat varken sevgilinin dudağından

buse ister; çünkü bu an her zaman ele geçmez. Bu söyleyiş, Mihrî Hatun'un dönemine göre oldukça şuh ve cesur bir dildir.

Mihrî Hatun'un aşk anlayışını özgün kılan yönlerden biri de kadın şair kimliğinin bilincinde olmasıdır. Tazarrunâme'den verilen "*Bir mü ennes yig dürür zihni pâk ola / Bin nmüzekkerden ki nâ-ehl ola " ve "Bir mü ennes yig ki zihni pâk ola / Bin müzekkerden ki bî-idrâk ola"* (453-454) beyitleri, onun yalnızca aşkı dile getiren bir şair değil, aynı zamanda kadın aklını ve kadın yetkinliğini savunan bir şuur taşıdığını gösterir. Bu beyitlerde Mihrî Hatun, kadınlarla ilgili ezberlere ve geleneksel kabullere karşı çıkar. Ona göre ehil, pak zihinli ve idrak sahibi bir kadın; ehliyetsiz ve idraksiz bin erkekten üstündür. Bu yaklaşım, şairin aşk söylemini de etkiler. Çünkü Mihrî Hatun'un şiirlerinde kadın, yalnızca sevilen ya da suskun kalan bir varlık değil; seven, arzulayan, sitem eden, kıskanan, sorgulayan ve kendi duygusunu dile getiren aktif bir öznedir. Bu doğrudan Onun şuh ve cesur oluşuyla ilgili bir durum değildir; bu aynı zamanda klasik şiir anlayışının bir gereğidir.

Ezcümle Mihrî Hatun'un şiirlerinde aşk, çok boyutlu ve güçlü bir duygu alanı olarak karşımıza çıkar. Bu aşk; ayrılıkla derinleşen, cefayla sınanan, vefa duygusuyla yücelen, kıskançlıkla keskinleşen ve arzu ile beşerî gerçeklik kazanan bir aşktır. Mihrî Hatun, divan şiirinin geleneksel aşk kalıplarını kullanmakla birlikte, bu kalıpların içine kendi kadın şair sesini, bireysel cesaretini ve duygusal kimliğini de yerleştirmiştir. Onun şiirlerinde âşık, sevgilinin kahrından haz duyan klasik divan âşığıdır; fakat aynı zamanda sevdiğini açıkça söyleyen, rakibe karşı tavır alan, sevgilinin gitmemesi için yalvaran ve aşkını tek "günahı" olarak ilan eden güçlü bir kadın şairdir. Bu nedenle Mihrî Hatun'un aşk anlayışı, hem divan edebiyatının ortak estetik dünyasına bağlıdır hem de bu dünyanın içinde kadın duyarlığını görünür kılan otantik bir sestir.

Osmanlı Şiir Dili ve Mihrî'yi Anlamak

Bir edebî eseri anlamak, anlamlandırmak ve yorumlamak için söz konusu eserin malzemesini tanımak ve bu malzemenin mahiyetini bilmek gerekir. Osmanlı şiir diline, geleneğine ve düşünce dünyasına hâkim olmadan bu edebiyata ait bir eseri şerh ve tahlil etmek pek olası değildir (Kuzu, 2016). İslam kültür ve medeniyeti içinde teşekkül eden Osmanlı edebiyatının kaynakları, estetik anlayışı, konuları, biçim ve belagat kaideleri bir bütün olarak bellidir. Klasik şiir geleneği içinde yetişen şair, sınırlılıkların farkındadır (Uçak, 2020). Bu bakımdan şair Mihrî veya bir başka kadın şair için de aynı kaideler geçerlidir. Geleneğin oluşturduğu şiirin dili, mazmunları ve mecaz dünyası klişeleşmiştir. Dolayısıyla bu gelenek içinde oluşturulan bir edebî eseri tahlil edip yorumlarken yahut şairin dili hakkında mülahazalarda bulunurken buna dikkat etmek bir mecburiyettir.

Klasik şiirde estetik faaliyetin temeli, zihnî faaliyettir ve bu faaliyetin sonucunda sanatçının hayal alemi oluşur. Sanatçının hayal aleminin oluşumunda yaşadığı çevredeki dinî ve felsefî temayüllere dikkat çeken Özdemir, aynı zamanda toplumsal görüşlerle daha meydana getirilen mükemmelliklerin sanatçı için ilham verici olduğunu söyler (Özdemir, 2020). Klasik şair, bilinçli bir eylemle şiirin anlamını çok katmanlı ve girift bir biçimde oluşturmaktadır. Şair, okuru düşünmeye ve zihnî melekelerini yormaya davet eder. Şiir, hemen kendini ele vermez. Bu bağlamda klasik şairin şiirde zahirî ve batınî manayı aynı oranda önceleğini söylemek gerekir. Ses, ritim ve söyleyiş kadar söylem ve anlam da önemlidir. Andrews, Osnmanlı şiirini anlayabilmek için klasik şiir geleneği ve estetiği bilmek gerektiğini ifade eder (Andrews, 2014). Klasik şiir, yoruma açık bir şiir olduğundan bazen -Eco'nun ifasdesiyle- aşırı yoruma sebebiyet vermektedir. Ancak içinden çıktığı medeniyet ve gelenek bilinirse bu aşırı yorumların törpülenme ihtimali de mümkün olacaktır. Mihrî Hatun'un şiirlerinde geçen cesur ve şuh ifadelerin bu kapsamda değerlendirilmesi gerekir. Mazmunlar, mecazlar ve klişelerin şiiri olan Osmanlı şiiri ve şairi bu perspektifle değerlendirilmelidir. Aksi durumda aşırı yorumlar yahut şiirin anlam dünyasına muhalif yorumların olması kaçınılmazdır. Mihrî'nin yetiştiği çevre ve bu çevrenin şair üzerindeki etkisi yadsınamaz. Macit'e göre Osmanlı şiiri, Osmanlı şehir kültürünün ürünüdür (Macit, 2023). Bu bakımdan şeçkin şehir sınıfına ait

şiirlerdeki söylem ve çağrışımları, bu çerçevde okumak icap eder. Kutlar Oğuz, bazı tezkirecilerin kadın şairlerle ilgili özensiz ve/ya eksik bilgi vermelerini eleştirir. Özellikle Gelibolulu Alî'nin tezkiresindeki kimi ifadelerin cinsiyetçi söylem olarak değerlendirilebileceğine dikkat çeker. Kadın şairler için kullanılan "Dünyaya kız geldi kız gitti" ibaresini bu cinsiyetçi dilin yansıması olarak görür (Kutlar Oğuz, 2024). Klasik şiirin kendine özgü dili, klişeleri ve imgelemiyle var olduğunu, kadın şairlerin de aynı şiir dünyası içinde yetiştiğini söylemek gerekir. Buna rağmen bazı kadın şairlerin zor durumlarla karşılaştığını söyleyen Kızıltan, Zeynep Hanım'ın şiir bırakmak zorunda kaldığını bildirir (Kızıltan, 1994). Bu bakımdan toplumun dolaysıyla da tezkirecilerin "kadın şair" olgusuna hazır olup olmadığı tartışılabilir. Bu tartışma Osmanlı ile sınırlı olmasa gerek. Bu konuda spesifik olarak karşılaştırmalı çalışmalara ihtiyaç vardır.

Sonuç

Mihrî Hatun, sadece klasik Osmanlı şiir geleneği içinde divanı olan bir kadın şair olarak değil, aynı zamanda eril sesin egemen olduğu edebiyat çevrelerinde kendi sesini duyurmayı başarmış güçlü bir şair olarak da görülebilir. Divanına bakıldığında şiirleri, klasik şiirdeki metaforlar, imgeler, ifade ve aşk anlayışıyla doğrudan ilgili olmakla birlikte, bu gelenek içinde bir kadın şairin nasıl görünür hale geldiğini göstermesi bakımından da özel bir yere sahiptir. Osmanlı şiir çevrelerinde şair olmak büyük ölçüde erkek kimliğiyle özdeşleştirilmiştir; şiirdeki aşk dili, estetiği ve söylemi büyük ölçüde eril bir bakış açısıyla şekillenmiştir. Bu nedenle, Mihrî Hatun'un şiir toplantılarına katılmış olması, erkek şairlerin eserlerine nazire yazması, aşkı/aşkını açıkça ve cesurca ifade etmesi ve şiirlerindeki bazen şuh ve arzulu söylemi, edebî kişiliğini sıradan bir kadın şairin ötesine taşımaktadır.

Mihrî Hatun hakkında tezkirelerde yer alan bilgiler, dönemin kadın şairlerine dair algıyı anlamak açısından dikkate değerdir. Şehî Beg, Latîfî ve Âşık Çelebi gibi tezkireciler, Mihrî'nin şiirini yeteneğini kabul ederken, onu genellikle kadın kimliği odağında yorumlamayı tercih etmişlerdir. Bu, Osmanlı şiir anlayışında kadın bir şairin sanatının sadece estetik kriterlerle değil, aynı zamanda ahlak, iffet, mahremiyet ve cinsiyet normlarıyla da bağlantılı olarak değerlendirildiğini göstermektedir. Buna rağmen, bu tezkirelerde Mihrî'nin iffetine yapılan olumlu vurgu ve "dişi aslan da aslandır" anlayışına yaklaşan bir söylemle şairliğinin takdir edilmesi, onu her dönem içinde istisnai konumunu ortaya koymaktadır. Bu nedenle, Mihrî Hatun, hem her dönemin edebiyat normlarına bağlı kalan hem de bu normlar içinde kadın bir şair olarak kendine özgü yer edinen önemli bir şahsiyettir.

Mihrî Hatun'un şiirlerinde aşk, klasik divan şiirinin temel kavramları etrafında şekillenir: özlem, ayrılık, sadakat, acı, rekabet, birleşme arzusu ve sevgiliye teslimiyet. Ancak aşk üzerine her söylem sadece geleneğin tekrarı değildir. Şair, aşkı bazen ayrılıkla beslenen derinleşen bir ıstırap, bazen sevgiliye yöneltilen açık bir sitem ve bazen de insan arzusu ve duygusal cesaretle iç içe geçmiş bir deneyim olarak sunar. "Gitme, gel" redifli gazelde olduğu gibi sevgiliye doğrudan hitap etmesi, aşkını ifade etmedeki cesareti, şairin şiirdeki şuurlu tavrını gösterir. Bu açıdan Mihrî'nin aşkı pasif bir bekleyiş değil, duygularını ifade eden, kıskanan, sitem eden, arzulayan ve kendi gerçeğini savunan bir aşığın kimliği olarak ortaya çıkar.

Mihrî Hatun'un Hâtemî, İskender ve Necâtî gibi isimlerle birlikte anılması, edebiyat çevrelerindeki etkisini ve dönemin şiir toplantılarıyla olan ilişkilerini de göstermektedir. Ancak bu ilişkilerin bazen tezkirelerdeki söylentilere ve ahlaki yorumlara konu olması, kadın şairin edebi faaliyetinin erkek şairlere kıyasla daha dar bir sosyal kontrol alanı içinde değerlendirildiğini ortaya koymaktadır. Erkek şairler tarafından özgürce kullanılan aşk, sevgili, vuslatve arzu merkezli söylemler, Mihrî söz konusu olunca iffet ve kadın kimliğiyle ilişkilendirilerek tartışılmaktadır. Bu anlayış, aslında Mihrî'nin şiirini daha da anlamlı kılmaktadır. Çünkü geleneksel şiir dilini kullanırken sadece estetik bir seçim yapmakla kalmamış, aynı zamanda bir kadın şairin de bu dilde konuşma hakkına sahip olduğunu göstermiştir.

Erken dönem Osmanlı'da "kadın şair olmak ya da olmamak" bütün mesele olmasa da başlı başına bir meseledir. Zorlukları ve alışılmışın dışında kendine özgü özellikleri "kadın şair" olma olgusu yeni araştımaların kapılarına açmaya uygun genişliktedir. Dil, ifade ve anlatım dışında 'duygu' ağırlıklı çalışmaların eksik olduğu görülmektedir.

Mihrî Hatun, Osmanlı klasik şiirinde kadın şair kimliğinin en erken ve en güçlü temsilcilerinden biridir. Şiirleri divan edebiyatının ortak metaforik dünyasıyla bağlantılı olsa da kadın duyarlılığını, bireysel cesareti ve sanatsal öz farkındalığı görünür kılan özgün bir söylem taşır. Mihrî, erkek egemen şiir geleneğinin sınırları içinde kalmış; ancak kendi sesiyle bu sınırları genişletmeyi başarmıştır. Bu nedenle, Mihrî Hatun'un edebi kişiliği, klasik şiirin estetik yapısı, Osmanlı toplumunda kadın algısı ve biyografik geleneğin kalıplaşmış yorumları dikkate alınarak değerlendirilmelidir. Bu yaklaşım, Mihrî Hatun'u sadece "kadın şair" olarak değil, klasik Türk edebiyatı içinde güçlü, bilinçli ve otantik bir şair olarak konumlandırmayı mümkün kılmaktadır.

References

Andrews, W. G. (2014). Şiirin sesi, toplumun şarkısı (T. Güney, Çev.). İletişim Yayınları.

Ayan, G. (1989). Mihrî Hatun ve şiirleri. *Erdem, 5*(13), 23–32. https://doi.org/10.32704/erdem.1989.13.023

Canım, R. (Haz.). (2018). *Latîfî: Tezkiretü'ş-şu'arâ ve tabsıratü'n-nuzamâ.* Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-216998/latifi-tezkiretus-suara-ve-tabsiratun-nuzama.html

Cunbur, M. (2011). *Osmanlı dönemi Türk kadın şairleri*. Türk Kadınları Kültür Derneği Yayınları.

Çetinkaya, Ü. (2008). Divan edebiyatında kadına genel bakış. *Turkish Studies, 3*(4), 279–334.

Erünsal, İ. E. (2020). Mihrî Hatun. İçinde *TDV İslâm Ansiklopedisi* (ss. 37–38). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Göllü, Ş., & Kılıç, A. (2025). Klâsik Türk edebiyatı merkezli yapılan kadın araştırmalarına genel bir bakış. *Hikmet–Akademik Edebiyat Dergisi,* (23), 733–745. https://doi.org/10.28981/hikmet.1740083

İnalcık, H. (2003). *Şair ve patron*. Doğu Batı Yayınları.

İpekten, H. (1996). *Divan edebiyatında edebî muhitler*. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

İpekten, H., Kut, G., İsen, M., Ayan, H., & Karabey, T. (Haz.). (2017). *Sehî Beg: Heşt Bihişt*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78460/tezkireler.html

İspirli, S. A. (2007). Osmanlı kadınının şiiri. *Turkish Studies, 2*(4), 445–454.

Kılıç, F. (Haz.). (2018). *Âşık Çelebi: Meşâ'irü'ş-şu'arâ.* Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-210485/asik-celebi-mesairus-suara.html

Kızıltan, M. (1994). Divan edebiyatı özelliklerine uyarak şiir yazan kadın şairler. *Sombahar: Kadın Şairler Özel Sayısı,* 104–169.

Kutlar Oğuz, F. S. (2024). Tezkireciler ve şair kadınlar: Şair tezkirelerinde cinsiyetçi söylem. *Turkish Studies–Language and Literature, 19*(2), 715–740. https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.78301

Kuzu, F. (2016). Söz (parole)–dil (langue) dönüşümü çerçevesinde şiir dili: Klâsik Türk şiiri bağlamında. *EKEV Akademi Dergisi,* (65), 239–252.

Macit, M. (2023). Osmanlı şiir dilinin gelişiminde devşirme etkisi. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi,* (30), 384–404.

Morkoç, Y. E. (2017). Osmanlı kadın şairlerinin divan edebiyatı geleneğinden ayrılan sesi ve farklı ifade biçimleri. *Journal of Human Sciences, 14*(4), 3456–3471. https://doi.org/10.14687/jhs.v14i4.4907

Özdemir, M. (2020). Kuramsal açıdan klasik şiir estetiği. İçinde M. Özdemir, E. Harmancı ve M. D. S. Gök (Ed.), *Mazmundan poetikaya* (ss. 13–27). İKSAD Global Yayıncılık.

Uçak, S. (2020). *Klasik Türk şiirinde estetik kaygı*. Kitabevi Yayınları.

Yalçınkaya, Ş. (2012). Osmanlı kadın şairleri erkekler gibi mi yazardı? *Nüans Sanat Tarihi Dergisi*, (2), 113–119.

Yılmaz, A. (2012). Geçmişten günümüze kadın şairlerin konumuna genel bir bakış. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum, 1*(2), 46–63.

ETHICAL DECLARATIONS

Research and Publication Ethics

I declare that this article is an original work and was prepared in accordance with the principles of scientific research and publication ethics. The article has not been published elsewhere and is not currently under review by another journal.

All sources used in the study have been cited in accordance with academic standards. I declare that the study does not contain plagiarism, fabrication, falsification, or manipulation of data, and that the research findings have been presented in accordance with the principles of scientific integrity.

Author Contributions

The author single-handedly designed, conducted, and analyzed the study and prepared the report for this article. I have reviewed and approved the final version of the article and agreed to its publication.

Conflict of Interest

I declare that there is no conflict of interest regarding the publication of this manuscript.

Funding

This research did not receive any specific grant, financial support, or funding from any public, commercial, or non-profit funding agencies.

Artificial Intelligence (AI) Usage Disclosure

During the preparation of this manuscript, artificial intelligence tools may have been used solely for limited purposes such as language editing, translation assistance, and stylistic improvement. Any AI-assisted translations or language corrections were carefully reviewed and verified by the author. Artificial intelligence tools were not used to generate the core scientific content, research design, analysis, or scholarly conclusions. All academic responsibility for the content of the manuscript rests entirely with the author.

Copyright and Permissions

I confirm that all necessary permissions for copyrighted materials have been obtained where required and that the manuscript does not violate any intellectual property rights.

Author Approval

I confirm that they have read and approved the final version of the manuscript and consent to its submission and publication.

ETİK BEYANLAR

Araştırma ve Yayın Etiği

Bu makalenin özgün bir çalışma olduğunu ve bilimsel araştırma ve yayın etiği ilkelerine uygun olarak hazırlandığını beyan ederim. Makale daha önce herhangi bir yerde yayımlanmamış olup başka bir dergide değerlendirme sürecinde değildir.

Çalışmada kullanılan tüm kaynaklar akademik kurallara uygun biçimde atıflanmıştır. Çalışmanın intihal, veri uydurma, veri tahrifi veya manipülasyon içermediğini; araştırma bulgularının bilimsel dürüstlük ilkelerine uygun şekilde sunulduğunu beyan ederim.

Yazar Katkısı

Çalışmanın tasarlanması, yürütülmesi, analizi ve makalenin raporlama aşamasını tek başına yürütmüştür. Makalenin son hâlini okuyup onayladım ve yayımlanmasını kabul ettim.

Çıkar Çatışması

Bu makalenin yayımlanmasına ilişkin herhangi bir çıkar çatışması bulunmadığını beyan ederim.

Finansal Destek

Bu araştırma herhangi bir kamu kurumu, ticari kuruluş veya kâr amacı gütmeyen kuruluş tarafından finansal olarak desteklenmemiştir.

Yapay Zekâ Kullanım Beyanı

Makalenin hazırlanması sürecinde yapay zekâ araçlarından yalnızca dil düzenleme, çeviri desteği ve anlatım iyileştirmesi amacıyla sınırlı ölçüde yararlanılmıştır. Yapay zekâ araçları tarafından yapılan çeviri ve dil düzenlemeleri tarafımdan dikkatle kontrol edilmiştir. Yapay zekâ araçları çalışmanın bilimsel içeriğinin, araştırma tasarımının, analizlerinin veya akademik sonuçlarının oluşturulmasında kullanılmamıştır. Makalenin içeriğine ilişkin tüm akademik sorumluluk bana aittir.

Telif Hakları ve İzinler

Telif hakkı gerektiren materyaller kullanılmışsa gerekli izinlerin alındığını ve çalışmanın herhangi bir fikrî mülkiyet hakkını ihlal etmediğini beyan ederim.

Yazar Onayı

Makalenin son hâlini okudum, onayladım ve yayımlanmasını kabul ettiğimi beyan ederim.