



Şiir ve Mimari: Osmanlı Sanatında Kültürel Örüntü

Poetry and Architecture: Cultural Patterns in Ottoman Art

Fatma Sinem Akbulut¹



ÖZ

Bu makalede inşa etmenin ve barınmanın özünde şiirsel birer pratik olduğunu ileri süren Heidegger'in düşüncesinden hareketle Osmanlı'nın klasik sanatlarından şiir ve mimarlık ilişkisinin ortak temelleri tartışmaya açılmıştır. Heidegger'e göre insan, deneyimleri temelinde bir şeyi başka bir şeyin ölçüsü hâline getirdiğinde çevresiyle olan yapıcı ilişkisi içerisinde mekân kavramına "yer" kimliği kazandırır. Heidegger'in ölçme etkinliğine atfettiği bu nitelik, Osmanlı sanatçılarının sanat eleştirisini yine bizzat sanat ürünleriyle sergilemelerini akla getirmiştir. Osmanlı epistemesindeki varoluşu oluşturan deneyimlerin bütünlüğe olduğu kanaati sanat alanları etrafında ortak bir tasarım düşüncesinin varlığını kabulünü gerektirmektedir. Nitekim Osmanlı sanatı, sanatçıların özel iradesiyle biçimlenmez ve itici kudretini öznelerin farklı hakikat arayışlarından edinmez. Bu gelenekte sanat, bütünlüğün gelenek içinde belirlenmiş kaideleri üzerinde ve sınırlandırılmış bir simgesel repertuvardan beslenerek yol almaktadır. Bu sıkı estetik kontrol düzeni, kültürel örüntüler yaratarak sanatçılar arasındaki zamanlar ötesi diyalog zincirlerinin kurulabilmesinin olanaklarını sağlamaktadır. Bu nedenle bu makalede klasik şiir ve mimarlık ilişkisinin modern çözümlere yöntemleriyle anlaşılacağı öne sürülmüş ve bu iddianın temel dayanakları nazire geleneğinde aranmıştır. Ayrıca makalede, zihinsel inşa ile fiziksel ve dilsel inşa arasındaki yakın mesafeler, musammatlardaki terbi' ve tahmis teknikleri üzerinden de tartışılmıştır. Makul bir homoloji kurarak aslında benzer tekniklerin mimarlık pratiklerini de edimsel bir etkinlik alanına dönüştürebildiğine vurgu yapılmıştır. Sonuç olarak bu makalede, klasik şiir ve mimarlığın münazara evreni ortak temelleri etrafında incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Osmanlı sanatı, Osmanlı mimarisi, divan şiiri, kültürel örüntü, bütünlük

ABSTRACT

This study aims to deepen how special kinds of relations are fictionalised in the common world perspective in classical poetry and architecture considered in the Ottoman arts, with the inspiration of Heidegger, who thought that building and dwelling are basically poetical practises. It is because it was not actually a modern human experience to dwell in the world that Heidegger inhabits in relation, he mentions meaningful poetically. At this stage, it was pointed out in the study that the creations of Ottoman artists could be regarded as the measurement and therefore criticism of each other with an indication of the dialogues within the tradition. The idea that the experiences comprising the existence in the Ottoman episteme are coupled and integrated required the

¹Celal Bayar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Manisa, Türkiye

ORCID: F.S.A. 0000-0002-3334-6628

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Fatma Sinem Akbulut,

Celal Bayar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Manisa, Türkiye
E-posta: fatma.akbulut@cbu.edu.tr

Başvuru/Submitted: 10.01.2024

Revizyon Talebi/Revision Requested: 25.03.2024

Son Revizyon/Last Revision Received: 26.05.2024

Accepted/Kabul: 04.06.2024

Online Yayın/Published Online: 24.06.2024

Atıf/Citation: Akbulut, Fatma Sinem. "Poetry and Architecture: Cultural Patterns in Ottoman Art." *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 33(2024), 1-19.
<https://doi.org/10.26650/sty.2024.1417509>



admittance of the existence of a common design thought around these arts. It was also indicated that artistic practises can shape the traditional cultural pattern in the setting of a dialog. In addition, it was emphasised that the relation between poetry and architecture cannot be perceived with modern analysis techniques such as interdisciplinarity by highlighting the unmeritedness of this togetherness. As for its evidence, it was sought in the nazire (simile) traditions in both poetry and architecture. Interaction styles such as "terbi" (tetralogy) and "tahmis" (quintet) in the close distance "musammats" (a poetry style) between mental construction and physical and linguistic construction were also discussed. It was made clear that techniques such as "terbi" and "tahmis" both in poetry and architecture when a homology is set make the productions inconstant, turning it into a virtual and dynamic activity field. In this way, the discussion universe of classical poetry and architecture in the Ottoman Empire was investigated with its common bases depending on the ways of sight and the world of mind.

Keywords: Ottoman art, Ottoman architecture, divan poetry, cultural pattern, unity

EXTENDED ABSTRACT

The current study aims to deepen how special kinds of relations are fictionalised in the common world perspective in classical poetry and architecture considered in the Ottoman arts with an inspiration of Heidegger, who thought that building and dwelling are basically poetical practises. It is because it was not actually a modern human experience to dwell in the world that Heidegger inhabits in relation, he mentions meaningful poetically. According to Heidegger, the measurement of spaces could be taken by means of algebra as an example; however, when something becomes a measure of another thing on the basis of human experiences, space attains the identity of a place in the positive relation of human being with his environment. This qualification attributed by Heidegger to the so-called measurement approach reminds us that Ottoman artists exhibit their criticisms directly through works of art instead of linear reasoning. If works of art in the Ottoman Empire are regarded as the existence of a common world of mind both in poetry and architecture, they become critical dialogues within the relation of all these fields of production. These dialogues were not only a way of artistic criticism but also a way of showing respect to masters. In Tanpınar's words, these dialogues developed through various techniques turn art production into collective "atelier work" beyond timely limits. At this stage, it was pointed out in the study that the creations of Ottoman artists could be regarded as the measurement and therefore criticism of each other with an indication of the dialogues within the tradition. The idea that the experiences comprising the existence in the Ottoman episteme are coupled and integrated required the admittance of the existence of a common design thought around these arts. If we look at architectural practises in terms of the common ground of poetry and building on the basis of the Ottoman episteme, notably the situation is no different. It can be said that the socially sanctioned structures that represent the transcendental knowledge of architects in the Ottoman Empire have the quality of a "source text" for the structures that follow them, and therefore architects "rewrite" such structures in a new language and in a new context. As a matter of fact, Ottoman art, as in the Western tradition, is not shaped by the individual will of the subjects and it does not have its pushing power from different seeking of reality by the artists. Walter G. Andrews mentioned that it

was believed that life in the Ottoman Empire was in an ideal unity. Nevertheless, works of art proceeded according to the determined rules of unity within tradition and by feeding from a limited symbolic repertoire or present materials. This tight aesthetic control order was a possibility for forming dialog chains beyond the times between artists by creating a cultural pattern. For that reason, depending on the idea of a faith and culture attributed to a static self-imagination of a case, some reservations were made for the explanations given with the idea that these institutions are the part determining the artistic practises on behalf of reciprocity in the study. It was also indicated that artistic practises can shape the traditional cultural pattern in the setting of a dialog. In addition, it was emphasised that the relation between poetry and architecture cannot be perceived with modern analysis techniques such as interdisciplinarity by highlighting the unmeritedness of this togetherness. As for its evidence, it was sought in the nazir (simile) traditions in both poetry and architecture. Interaction styles such as “terbi” (tetralogy) and “tahmis” (quintet) in the close distance “musammats” (a poetry style) between mental construction and physical and linguistic construction were also discussed. It was made clear that techniques such as “terbi” and “tahmis” both in poetry and architecture when a homology is set make the productions inconstant, turning it into a virtual and dynamic activity field. In this way, the discussion universe of classical poetry and architecture in the Ottoman Empire was investigated with its common bases depending on the ways of sight and the world of mind.

“ozanca barınır insan bu yeryüzünde” (Hölderlin)

Giriş: Şiir ve “İnşa”

Heidegger, Hölderlin’in epigraftaki dizesi üzerine düşünürken şiirle mimarlık üretimlerini birbirinden ayırtmaktan imtina eder. Ona göre “şiir insanı ilk kez yeryüzüne getirerek onu oraya ait kılan ve dolayısıyla iskân etmesini sağlayan [*şey*’dir]”¹. Yani insanın yeryüzünde mesken tutması esasta şairane bir pratiktir; başka ifadeyle insanın dünyadaki ikametini, varoluşun temel niteliği ve hatta kendisi olarak şiirsel yaratıcılığı gerektirir. Barınmanın yanında şiirselliğe insanın varoluşunu anlamlandırma çabasının bir mahsulü olarak inşa da dahildir. “İnşa Etmek, İskân Etmek, Düşünmek” başlıklı metninde, şiirle bunun ölçütü olan iskân ve inşayı ilişki içinde düşünen Heidegger’e göre bu özel türden birliktelik biçimine aracılık eden “ölçü alma”dır; ancak onun ölçme kavramı modern toplumda baskın olan matematiksel ya da bilimsel soyutlamalara karşı insan deneyimlerini dayanak alır. Bu düzensiz ölçme sistemi, bir şeyi başka bir şeye göre değerlendirmekle ilgilidir². Onun düşünce sisteminde ölçme araçlarıysa yargı yetisi, muhayyile, duyular ve duygulardır³. Mekân, hiç şüphesiz Kartezyen bir etkinlik olarak geometrik hesaplamalara, ölçüp biçmeye ya da belirli formüllere yaslanabilir ancak “yer” kavramı böyle değildir; insan varoluşunun ölçütü olarak şiirseldir⁴. Bu nedenle ancak deneyimler vasıtasıyla ölçülebilir. Ölçmeye dayanan mekânla deneyime bağlı olan yer kavramlarına bu kez bedensel hareketler üzerinden fenomenolojik yaklaşım kazandıran Edward S. Casey, hatta “bir bedene sahip olmanın dünyada olmak demek olduğunu, dünyada olmanın yerde olmak demek olduğunu, bir yerde olmanın ise özel bir yerde olmak, özel bir özne olmak ve özel bir hareketin parçası olmak demek olduğunu”⁵ dile getirmiştir. Dolayısıyla Heidegger’in yaklaşımıyla mimarlık ve coğrafya disiplinleri açısından mekân ile yer kavramlarının ayırt edilmesi gerekli kılınmıştır.

Buna karşın yaparak, inşa ederek yer tuttuğu dünyayı “ozanca” anlamlandırmaya çalışmak modern insanın deneyimleri arasında değildir. Keza, Nalbantoğlu’nun işaret ettiği gibi modern mimarlığın öncüsü Le Corbusier’nin geleneksel şehirciliğin karşısına yerleştirdiği “barınma makinesinin (*machine à habiter, mason util*)” bu deneyimle bir ilgisi yoktur⁶ (G. 1). Hatta Theodor W. Adorno’ya geleneksel yahut modern olsun, ev mefhumunun geçmişte kaldığı kanısı hâkimdir. İnsanın kendisini “evinde” hissettiği geleneksel ev artık hükmünü yitirmiştir; ayrıca

1 Adam Sahr, *Mimarlar İçin Düşünürler: Mimarlar İçin Heidegger*, (İstanbul: YEM Yayınları, 2013), 80.

2 Martin Heidegger, *Düşüncenin Çağırıldığı*, çev. Ahmet Aydoğan, (İstanbul: Say Yayınları, 2008), 89.

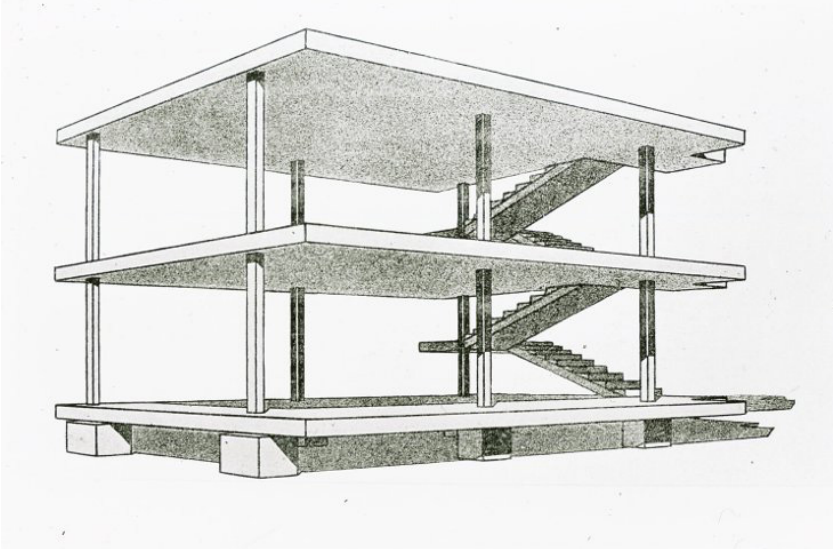
3 Sahr, *Mimarlar İçin Düşünürler*, 82.

4 David Harvey, *Kozmopolitlik ve Özgürlük Coğrafyaları* kitabında yer ve mekânın çelişmesine odaklanarak birinin diğerini öncellediği yaklaşımları ortaya koyar. Kant’ın “yerel bilgi her zaman genel bilgidен önce gelmelidir” yönlü kurucu iddiasının bir sonucu olarak mekâna yer karşısında öncelik veren Kartezyen ve Newtoncu düşünceleri eleştiren Heidegger’in yer hakkındaki düşüncelerinden söz eder (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015), 196.

5 Aktaran: Senem Kaymaz ve Hale Jonathan “‘Üçüncü/Öteki Yer’ Üzerine Bir Kavramsallaştırma Denemesi: Mekânsal Bir Trilojinin İçinde Saklı Hikâyelerin Keşfedilmesi”, *Megaron*, 12.3 (2017), 494.

6 Hasan Ünal Nalbantoğlu, *Araştırmalar: Bilim, Kültür, Üniversite*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), 135.

“o modern, işlevsel konutlarsa uzmanların zevksizler için imal ettiği, içlerinde yaşayanlarla hiçbir bağlantısı olmayan yaşama kutularındır”⁷.



Görsel 1: “Yaşama kutuları”nın ilk tahayyülü: Maison Domino. Yeni yaşama birimleri için bir prototip önerisi. Le Corbusier, 1914. (“Maison Domino” dezeen, Erişim tarihi 07 Nisan 2024, <https://www.dezeen.com/2014/03/20/opinion-justin-mcguirk-le-corbusier-symbol-for-era-obsessed-with-customisation/>).

Heidegger’se yeryüzünde yegâne barınma biçiminin bir şeyleri ekip büyütmek ve yapı tasarlayıp onu ayağa kaldırmak olmadığı kanaatindedir: “İnsanın bütün bunları gerçekleştirebilmesi ancak şiirsel ölçüyle yapması ve dikmesiyle mümkündür. Ozanlar olduğu oranda hakiki inşa vardır, o ozanlar ki, barınmanın yapısı olan mimariyi de değerlendirenler, ölçüsünü belirleyenlerdir.” Bu pasajı alıntılıyan Nalbantoğlu sözü inşa ve iskân faaliyetlerini salt mimarlığın imtiyazındaymış gibi ele alan çağdaş mimarlığın kurum ve pratiklerine getirir. İnşanın Osmanlı metinlerinde, yapma, kurma, düzyazı da dahil olmak üzere kaleme alma, yazıya dökme, yani aynı zamanda “kurgu” anlamında bir karşılık bulması ya da halk deyişinde “şeneltme” sözcüğünün boş bir yerin yurtlandırılarak bu yere canlılık kazandırılması anlamına gelmesi, bu zarif tesadüflerin “dil içinde tarihsel olarak belirlenmiş bir dünya kurmayı ifade” etmesi de yazarın dikkatinden kaçmamıştır⁸. Nitekim Richard Polt’a göre Heidegger için dil ve yerleşim deneyimlerini iştebilmenin özgün bir tarzı olup örtük tanımı da “yapmak” olan şiir, daha geniş bir anlam taşır; tek nazmı değil düzyazıyı da karşılar⁹.

7 Theodor W. Adorno, *Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar, Minima Moralia*, çev. Orhan Koçak ve Ahmet Doğukan, (İstanbul: Metis Yayınları, 2012), 42.

8 Nalbantoğlu, *Araştırmalar*, 134-35.

9 Aktarıp yorumlayan: Sahrı, *Mimarlar İçin Düşünürler*, 79.

Dolayısıyla yazının dahi hat sanatındaki gibi estetik bir görsel tasarıma sahip olduğu Osmanlı geleneğinde inşa etme deneyimi üstüne düşünmek edebiyatın, mimarlığın ya da başka kurumların uzmanlığına terk edilemeyecek düzeyde varoluşu anlamlandırma çabalarına içkindir. Gerek edebiyatla sanatın gerekse mimarlığın çıktıklarına artık endüstriyel ürünler olarak işlerlik kazandırıldığı kitle kültürünün hâkimiyetindeki çağdaş şehirlerde insanın yapma (*poiesis*) pratiklerindeki müşterekliğı duyumsama idraki elinden alınmış olsa da kültürel ve tarihsel bakiyeye de bu yönde eğilmemizin önüne geçilmelidir. Bu bakımlardan şiirle mimarlık arasında kurulacak temaslarda konu, müstakil iki disiplinin “buluşması” olarak değerlendirilmemeli; bu kadim ilişkilene tarzı “mimar edebiyatçılar” yahut kimi “şairlerin mekân anlayışları” benzeri modern öznellik biçimlerinden daha ilişkiyel biçimde ele alınmayı hak etmektedir. Zira klasik Osmanlı edebiyatıyla mimarlık arasındaki içeriksel ilişkiler hakkında hatırı sayılır bir literatür oluştuysa da kurumsal ortaklıklar dikkatlerden kaçmıştır.¹⁰ Bu yazı, Osmanlı sanatlarını müstakil disiplinler olarak ele alarak mimarlık tarihindeki temel kaynaklarda şiire verilen değeri ya da aksine şiir geleneği içinde mekânın nasıl tarif edildiğı ve mimariye hangi özelliklerin atfedildiğı gibi klasik şiirle mimarlık arasındaki nice olası bağlantıyı göstermeyi amaçlamayacaktır; zira Osmanlı geleneği açısından bu iki disiplin arasındaki ilişkileri saptamaya çalışmak öncelikle temellerindeki ortak zihniyet dünyası, “inşa” tasavvuru ve görme biçimleri nedeniyle geçişliklerinin kabul edilmesiyle mümkündür.

Klasik şiirin bazı asli birimlerinin terminolojisi dahi mimari metaforlarla karşılanmıştır. Bir şiirin her satırı için kapı anlamına gelen mısra sözcüğü tercih edilirken iki mısraın bir araya gelmesiyle şiirin anlamsal birimini oluşturan terim de ev anlamına gelen beyit sözcüğüdür¹¹. Bununla birlikte şairler gazel nazım biçiminde söylemeyi ev, mesnevi biçiminde yazmayı ise şehir kurmaya benzetmiştir¹². Her ne kadar farklı niteliklere sahip gereçlerle iş gören iki sanat dalı hakkında söz açsak da –ki aslında dil, bu sanatların tabii müşterek malzemesidir– modern öncesi dönemlerde disiplinler arasındaki kültürel geçişlik bugünkü genel kabullerimizi aşacak düzeyde olabilir. Sadece minyatüre katmış olduğu unsurlarla geleneksel sanatlar arasındaki bağları dokuyup görünür kılan Levnî’nin *Surnâme-i Vehbî*’deki tasvirlerini incelemek bile modernliklerle birlikte kristalize edilen zihinsel kalıpları parçalamada yeterli olacaktır.

Öte yandan şiirin ve mimarlığın müşterek temellerini öne sürmenin yönetsel sakıncaları yok değildir. Sanatın aşkın bir kolektif bellek tarafından belirlendiğı iddiası kültür ve inanç kurumlarını beşerî pratikler karşısında yücelteceğinden buna söz konusu kurumların da sanat ve beşerî pratikler tarafından karşılıklı belirlendiğı perspektifi eşlik etmelidir. Bu nedenle bu yazı; kurmayı, inşayı ifade eden sanatların Osmanlı’nın yüksek kültüründen halk kültürüne doğru uzanımlarında, zihin yapısıyla biçimlenen ancak zihniyetini de biçimlendiren üslup bütünlükleri olarak görme eğiliminde olacaktır.

10 Görkay, Zeynep Yürekli. “Şiir ve Güzel Sanatlar: Klasik Osmanlı Üslupları Arasındaki İlişkiler”. *Türk Edebiyatı Tarihi*, (ed.) T. S. Halman vd. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1 (2006), 412.

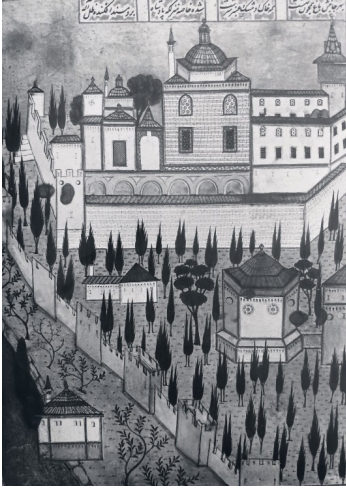
11 Mehmet Çavuşoğlu, “Divan Şiiri”, *Türk Dili: Aylık Şiir Dergisi*, 415-417 (1986), 2.

12 Nuran Tezcan, “Sebeb-i Teliflere Göre Mesnevi Edebiyatının Tarihsel Dönüşümü”, *Doğu Batı Dergisi*, 52 (2010), 50.

Gülü Gül ile Tartmak

Osmanlı kültür tarihi uzmanı Walter G. Andrews'un temel savlarından biri imparatorlukta toplumsal yaşamın düzenlenmesinde şiir başta olmak üzere klâsik sanatların en az ekonomi ve siyaset kadar etkili olduğudur¹³. Yazarın bu savını destekleyen Osmanlı sanatının zengin simgeler örüntüsü taşımasıdır; ki bu güçlü simgeler repertuarı kaynağını Osmanlı'nın dahi öncesinden alarak yüzyıllar boyunca aslında belirgin değişimler olmaksızın mevcudiyetini muhafaza etmiştir. Simgeler havuzu toplulukçu yapıya sahip olan bu kültür dairesinin kolektif dünya görüşünü ve değerler manzumesini dinden bağımsız olarak temsil etmiş olduğu gibi inançsal göndermelere de sahip olduğundan toplumsal hayatın çevresini dini bakımdan da kuşatabilmiştir¹⁴.

Bununla birlikte simgeler bu topluma mensup bireylerin tecrübelerine yaslanmış ürünlerdir; esinini gündelik yaşamdan alıp somut gerçekliklere dayanmıştır. Örneğin cami mimarisi hakkında Andrews, büyük camilerin etrafının bahçe ya da avlularla çevrildiği gibi iç mekânlarının da yine bahçe sembolizmlerini yansıtan süslemeler barındırdığını saptamıştır¹⁵. Andrews'un bu tespiti imparatorluğun saray yapılarında da geçerlidir (G. 2-3). Turan Koç'a göreyse "İslâm mimari eserlerinin en göze çarpan özelliği neredeyse bütün özen ve ihtimamın bu eserlerde dış cepheden çok kapalı, iç mekân üzerinde odaklanmış olmasıdır."¹⁶ Dolayısıyla Osmanlı kültüründe şiirle yaşam, yaygın kanıların aksine mütekaabildir; şiir gündelik yaşama etki ederken yaşamın davranış kalıpları kültürel sembolizme dönüştüğü müddetçe şiirde karşılığını bulmuştur.



Görsel 2: Topkapı Sarayı Harem kısmı bahçeleri ve köşkleri. Lokman, Şehinşehnâme (Gülrü Necipoğlu, 15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar, çev. Ruşen Sezer, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, 311.).

Görsel 3: Topkapı Sarayı Divanhâne Kalem İşi Süslemeleri (F. Sinem Akbulut, 2012).

13 Walter G. Andrews, *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*, çev. Tansel Güney, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2012), 227.

14 Andrews, *Şiirin Sesi*, 222-28.

15 Andrews, *Şiirin Sesi*, 192-93.

16 Turan Koç, *İslam Estetiği*, (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2008), 153.

Bu noktada bir parantez açılırsa gerek mimaride gerekse şiirde Osmanlı sanatlarının Fars ve diğer Yakın Doğu geleneklerinden sanatın toplumsal yapılarla ilişkisi ve buna bağlı kemikleşen simgesel repertuvar bakımından ne düzeyde ayırt edilebileceği sorusu anlamlıdır. Zamandan ve mekândan, dolayısıyla tarihten ve coğrafyadan münezzehtutulup farklılıkları belirsizleştiren bir İslam toplumu kavrayışının yansıttığı oryantalist görüş kenara bırakılsa dahi bu medeniyetin ortak kültürel pratikler ve estetik esaslar ürettiğine dair fazlaca gözlem yapılabilir.¹⁷ Ancak benzer mikro kozmik nitelikler, simgelere yüklenen anlam ve yorumların da müşterek olduğuna dair yanılıcı bir görüş oluşturabilir. Doğrusu Osmanlı sanatlarının kozmik düzen anlayışına dair kendine özgü bir yoruma sahip oluşunun nedenleri üstünde düşünmektir. Nitekim İslam sanatları bir süreç içerisinde oluşmuştur; parametreleri güç merkezlerinin değişimi ve bu merkezlerin kimlikleri doğrultusunda, bu konu çerçevesinde ayırt edici tarzlar formüle ederek süreklilik içinde yeniden tanımlanmıştır.¹⁸

Osmanlı'da Fatih Sultan Mehmet Dönemi'nden itibaren sanatsal tasarım ve üretim süreçleri de sarayın himayesine daha fazla girip kurumsallaşmaya başlamıştır. Sultan Süleyman Dönemi'nde sanat, imparatorluğun çıkarları çerçevesinde bir paradigma hâline gelmiştir. Bu dönemde bürokrasi sanat ve edebiyatla bağ kurarak klasik üslupların gelişimini teşvik etmiştir. Sanat ve mimarlığının yanında edebiyat da devletin toplum karşısında yönetici ve koruyucu niteliğini pekiştirmek amacıyla kullanılan işlevsel araçlar arasındadır.¹⁹ Dolayısıyla Osmanlı'nın aynı hanedan tarafından yüzyıllarca yönetilmesi ve siyasi istikrarı gerek mimarlığa gerekse şiirsel imgelere de yansımıştır.

Örneğin Mimar Sinan'ın büyük camileri, İslam medeniyetinin Osmanlılar özelindeki zaferini, imparatorluğun kudretini ve tarihsel olarak bilinçli bir mimariyi kodlayan mimarın rolünü çağının gereği olarak ortaya çıkarmıştır. Şiirdeyse yine bahçe farklı toplumsal katman ve statüler için iç ve dış mekânlar arasındaki güvenlik ve düzenin bir simgesi gibidir. Andrews'un ifadesiyle Osmanlı'da "evde olmak, dışarda olmaktan daha iyidir; padişahın hizmetinde olmak, hizmetinde olmamaktan daha iyidir; İstanbul'da elde edilen bir mevki, başka yerlerdeki mevkiden iyidir; Osmanlı İmparatorluğu içinde yaşamak, dışında yaşamaktan iyidir"²⁰. Buna mukabil Fars gazellerinde betimlenense daha hususi alana ait bahçeler ve bunların ahiretteki muadilleridir.²¹ Ayrıca Osman şiirinde, Tanpınar'ın saray istiaresi²² olarak kavramsallaştırdığı üzere sultana yapılan göndermelerin sayısı ve niteliği, sosyal istikrarla beraber Osmanlı'nın idealinin tutarlılığını gösteren bir işaret sayılabilecekken Fars şiirinde örneğin hükümdara sevgili olarak yapılan göndermeler seyrektr.²³

17 Bu konuda yapılmış kapsamlı bir çalışma için bkz.: Turan Koç, *İslam Estetiği*.

18 Necipoğlu, Gülrü. "Challenging the Past: Sinan and the Competitive Discourse of Early Modern Islamic Architecture", Muqarnas, Vol. 10, Essays in Honor of Oleg Grabar (1993), 169.

19 Gökay, Zeynep Yürekli. "Şiir ve Güzel Sanatlar: Klasik Osmanlı Üslupları Arasındaki İlişkiler", 414-415.

20 Andrews, *Şiirin Sesi*, 189.

21 Andrews, *Şiirin Sesi*, 189.

22 "[S]evgiliye ait çizgiler onunla hükümdar tipinin yeryüzünde sadece bir aksi olduğu Allah'a kadar çıkar. Bu çifte prestijin eski şiirin lirizmine her türlü dil dâvasının üstünde bir keskinlik ve derinlik kattığı muhakkaktır" (Tanpınar, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı*, 26).

23 Andrews, *Şiirin Sesi*, 190.

Andrews’ü Osmanlı sanatıyla sosyal yaşam arasındaki mütakabiliyet ilişkisini düşünmeye sevk eden bu gelenekte sanatın Batı’nın tasavvurundan ve dolayısıyla tarihsel olarak bu düzlem üzerine kurulmuş modern sanatlardan üretim koşulları, bağlamları ve ifade ettikleri açısından temel farklılıklarını saptamasıdır. Ona göre Osmanlı’da sanat kolektif dünya görüşünün eseri olması nedeniyle Batılı anlayıştan radikal tarzda daha farklı, alışkın olunmayan amaç ve işlevleri taşımıştır²⁴. Batı geleneğinde temellenen sanat, sanatçının, yani aslında tek bir bireyin, şüphesiz bireysel deneyimlerine bağlı olarak ve özgünlük arayışı çerçevesindeki tekil üretimlerle insan varoluşunun sorunları üstünde durup izine daha önce rastlanmamış simge, imge yahut karakterler yaratmayı amaçlarken Osmanlı sanatlarında bunlara pek gereksinim duyulmaz. Tanpınar’ın yerinde ifadeleriyle “[p]ek az edebiyatta konuşan benliğin bu cinsten ve bu kadar ısrarla kendisini inkârına rastlanır”²⁵. Andrews’e göre Osmanlılar sanat vasıtasıyla yeni hakikat arayışında değildir; hayat, ideal varoluş birliğine (*vahdet-i vücûd*) dair inançtan da bilindiği üzere zaten bütünlüklüdür ve mevcut hâliyle tatminkâr düzeyde anlamlı bulunmaktadır: “Bütünü yakalamış bakış açısını açacak veya onun yerine geçebilecek hiçbir yenilik olamaz. Dolayısıyla, sanat, engin, hatta sonsuz bir gerçekliğin hiç bitmeyecek keşfi üzerinde yoğunlaşmayacak, varoluşun bütünlüğü nasıl daha iyi yaşanır, onun üzerinde duracaktır”²⁶. Bu durumda Osmanlı’da sanat tecrübi olarak belirmeyecek, belirli birtakım kaideler üstüne bina edilecektir.

Mimarlık cephesine bakılırsa bütünlük fikrine mütereddit yaklaşmış olsa dahi Osmanlı’da yapı üreticilerinin planimetrliler, mekân kurguları, inşaat teknikleri ve yapım organizasyonu gibi konularda değişim yanlısı olmadıklarını “kadımsi üze a’ mel oluna” sözüyle temellendiren Tanyeli de öne sürer; ona göre Osmanlı’da yapı üretimi alanında “bir öznenin kişisel iradesiyle o güne kadarki işleyiş biçimi değiştirilmez”²⁷. Ancak tüm bu tespitler Osmanlı sanatında yenilik aranmadığı anlamına gelmediği gibi bu gelenekte sanatın sosyal ve ekonomik yaşamın dönüşümlerinden etkilenmediğini de kati surette ifade etmez. Aslında hiçbir sanat geleneğine statik bir öz atfetmek geçerli yaklaşım olmayacaktır. Söz gelimi Osmanlı gazellerinde *bıkr-i mazmun* adı verilen yeni imajları yaratabilmek bir ustalık kriteridir. Fakat bu yaklaşımlar sanatı var eden zihniyet dünyasını ve toplumsal yaşamla birlikteliğini aydınlatmada önem taşır. Yine değineceğimiz üzere zihniyet dünyasına kutsallık atfetmeden, bunun tüm kültürel yapıp etmeleri belirlediğini öne sürmeden yapılacak okumalar bu kültürel pratikleri düzenleyen iklimin niteliklerini açıklığa kavuşturabilir. Osmanlı seçkinlerinin sanatsal pratiklerini sınırlı ve bütünlüklü bir sembolik rezerv içerisinden devşirdikleri düşüncesi ileri sürülürse sanatın kimi ilkelerini saptamak ve bu kez sanat dalları arasındaki ortak tasarım düşüncesinin izlerini takip edebilmek de mümkün hâle gelebilir. Nitekim yeni hakikatleri keşfetmektense mevcut hakikatleri tasdik edici fonksiyon taşıdığı bu kültürel muhitte Andrews’e göre sanat, “bütünüyle kabul edilen hayat anlayışının sınırları içinde” değerini kazanır; burada sanat yoluyla amaçlanan

24 Andrews, *Şiirin Sesi*, 223.

25 Ahmet Hamdi Tanpınar, *19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, (İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1988), 12.

26 Andrews, *Şiirin Sesi*, 223.

27 Uğur Tanyeli, *Mimar Sinan: Tarihsel ve Muhayyel*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2020), 211.

asıl erek “sınırları genişletmek değil, o sınırlar içinde varoluşu oluşturan deneyimlerin, birbirine bağlı ve bütünleşmiş olduğunun giderek daha fazla bilincine varılmasını”²⁸ [vurgu yazara ait] sağlayabilmek olur.

Bu düşünce de sanat ürünlerinin, vurgulanırsa bir bütünün parçası olması bakımından tikel olduğu neticesine varılacaktır. Aslında Burckhardt’ın da İslam sanatı içinde yaratıcılık konusundaki bu yaklaşıma başka yollardan ulaşması dikkat çekicidir. İslam sanatları ve mimarlığı üstüne özcü tahayyülle, başka deyişle İslami vahyin içinde tanımlanan bir estetik evren²⁹ görüşünün içerisinde düşünün Burckhardt modern Avrupa sanatının yaratıcılarının kendi psşik dünyalarına hapsedildiğini³⁰ ileri sürer. Fakat ona göre İslam’ın plastik sanatlarında gelenekle yaratıcı özgürlük arasında tek taraflı bir uzlaşma söz konusudur. Gelenek sayesinde koşulları, daha doğrusu standartları verili hâlde bulan sanatçı, belirli modelleri, tipik biçimleri, yani grameri ve sentaksı olan bir estetik dilinin asli unsurlarını kullanabilmekte ustalık kazanıp kendini bu dilin işleyişine uydurabildikçe ancak yaratmaya dair özgürlüğünü elde edebilir³¹. Burada bu durum bir bakıma Heidegger’in insanın asli varlığı olan dile yabancılaşmasıyla sonuçlandığını düşündüğü bir tahakküm ilişkisini aksine çevirmesi gibidir; nitekim Heidegger’e göre “insan sanki dilin biçimlendiricisi ve efendisiymiş gibi” hareket etmektedir hâlbuki “insanın efendisi olarak kalan dildir”³². Burckhardt açısından dolayısıyla geleneğin birey ötesi ya da kolektif bu niteliği sanatçıya izleyeceği kaideleri ve esin kaynaklarını yaratımın öncesinden bahşeder. Bu yaklaşım takip edilirse Andrews’un de belirttiği gibi Osmanlı ve İslam geleneklerinde sanatsal başarılar aslında tümüyle onların orijinal olmalarında değil gazel nazım biçiminde görüldüğü gibi geleneksel kuralları ne düzeyde esaslı bir biçimde sürdürüldüğünde aranmaktadır³³.

Bu noktada mesela klasik şiirde sanatçılar yeni simgeler yaratabilmeyi yeğlemediği gibi bu aslında yadırgatıcı olacaktır. Tanpınar’a göre mazmun, “Müslüman süsleme sanatlarındaki o girift ve tenazurlu şekiller –arabesker– gibi her tarafı birbirine cevap veren kapalı bir âlem” yaratmıştır³⁴. Tanpınar, gerekli unsurlarla yaratımın öncesinde donanan, yani kendini hazır hayallerle dışa vurmuş olan şark muhayyilesinin bu “zayıf” yönünün ona aslında şaşırtıcı bir çekicilik kattığı görüşündedir: “Hakikatte Müslüman şark muhayyilesi bir defa için bulmuş ve sonuna kadar bulduğu şeyle oynamışa benzer”³⁵. Bu noktada halk şiiri tarafından da parantez açılırsa folklorun modern şiir için birincisi kelimeler yerine “kelime bloklarına” dayanması; ikincisi, kişilik yerine anonim ifadeye sahip olması bakımından artık taşınmaz hâle gelen bir bagaj olduğunu dile getiren Cemal Süreya tam da gelenek şiirinin bu anlam ve çağrışım

28 Andrews, *Şiirin Sesi*, 224.

29 Uğur Tanyeli, *Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Atlık*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2017), 103.

30 Titus Burckhardt, *Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler, Aklın Aynası*, çev. Volkan Ersoy, (İstanbul: İnsan Yayınları, 1994), 236.

31 Burckhardt, *Geleneksel Bilim*, 200.

32 Heidegger, *Düşüncenin Çağırıldığı*, 76.

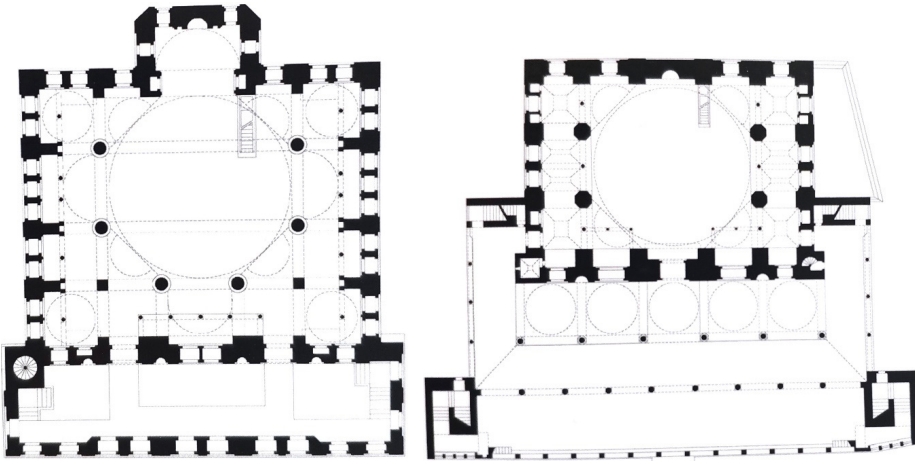
33 Andrews, *Şiirin Sesi*, 225.

34 Tanpınar, *19’uncu Asır Türk Edebiyatı*, 11-12.

35 Tanpınar, *19’uncu Asır Türk Edebiyatı*, 18.

kalıplarından yakınmıştır. Buna göre “[h]alk deyimlerinde yerleşmiş, birbirine bağlanmış kelimeler arasında yeni bir yük, yeni bir bağıntı kurmak söz konusu olamaz” ve “kelimeler zaten kıpırdamaz bir şekilde birbirlerine bağlanmışlar, alacakları yükleri zaten önceden almışlardır”³⁶. Gelgelelim Tanpınar’ın klasik şiir özelinde belirttiği üzere gelenek şiirinde “[b]u kapalı âleme, her kelime kendi hususî mânâları ve çağrışımlarıyla gelir”³⁷.

Söz dağarcının ve mazmunların aslında bile isteye kısıtlı tutulmasının şiirde kalmadığını, semantik malzeme sınırlandıka simgesel istikrarın ivme kazandığını mimarlık ürünleri bahsinde Tanyeli de ifade etmiştir. Ona göre Osmanlı’da merkezi belirleyen seçkin yapı üreticileri sınırlı “mimarlık vokabüleriyle” çalışır. “Kubbe, yarım kubbe, tekne tonoz, penci kemer dışındaki strüktürel elemanlar neredeyse istisnaidir. Çapraz tonoz ve beşik tonoz bile ender kullanılır. Tek bir atlık ve tek bir üstlük pencere formu vardır.” Ayrıca “[k]ubbe tipolojisi de alabildiğine daraltılmıştır. Ana kubbeler kasnak üzerine açılmış etek pencerelidir. Küçük kubbeler çokgen kasnaklı ya da kasnaksızdır. Alemsiz kubbe yoktur. Kubbe örtülü birimler halinde örgütlenmiş yapı kompozisyonlarına neredeyse rastlanmaz. Daha yalın tonoz formlarıyla örtülebilecek planlar bile kubbeyle çözümlenir” ve kısaca “[e]n ayrıksı mimarlık ürünleri bile aynileştirici bir düzene tabi kılınır”³⁸. Doğan Kuban’ın, literatürde yaygın kullanımda olan cami plan sınıflaması da bu kısıtlı repertuarı tasdikler³⁹ (G. 4-5). Öyleyse şiir ve mimari bu tasarruf poetikasında özdeştir.



Görsel 4: Azapkapı Sokullu Camii’nin planı. (Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, 326).

Görsel 5: İstanbul Rüstem Paşa Camii’nin planı. (Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, 325).

Bu sıkı estetik kontrol düzeninde yenilik arayışından kişinin taze icatlarda değil orijinal

36 Cemal Süreya, *Folklor Şiire Düşman*, (İstanbul: Can Yayınları, 1992), 24.

37 Tanpınar, *19’uncu Asır Türk Edebiyatı*, 12.

38 Tanyeli, aynılaştırma çabasını Rüstem Paşa Camii üzerinden örnekler: “Rüstem Paşa Camisi’nde iç mekânda çapraz tonozlar ile tanımlı yan sahnaların üst örtüsü dış mekânda sahte kubbelerle klasik görünüme kavuşturulur” Tanyeli, *Mimar Sinan*, 212-22.

39 Doğan Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, (İstanbul: YEM Yayın, 2016)

bağlantıları hâlihazırdaki simge dağarı içerisinde kurmakta aranması gelenek zinciri içinde bir şiirin başka şiirlerle diyalog kurabilmesinin de bir vasıtası olmuştur. Bu durumda ortak imgelerin yaratıcı biçimde birbirine bağlanması, başka bir deyişle metinler arası “tenazur” ikincil kaynaklara olan ihtiyacı azaltmıştır. Andrews’e göre Osmanlı şiirinin evreninde şiirlerin açıklanmasında metne dışsal desteklere, yani eleştiri türüne gerek duyulmamıştır. Osmanlı sanatında bu gelenek içinde kodlanan imgelerin anlamlarını önceden bilenler için, hiç şüphesiz vakıf olunan bilgi hitap edilen kitle açısından farklı düzeylerde olsa bile eserlerin genellikle böyle kabul edilenin aksine fazlasıyla müphem bir tarafı yoktur⁴⁰. Sanat eserlerine artık eleştiri tarafından kodları çözülmesi gereken efsunkâr iletiler gibi yaklaşılamazsa dahi bir bakıma eleştiri türü, sanata sürgit Andrews’un deyişiyile “refakat” etmiştir. Bu bilhassa Batı’nın sanatında böyledir. Kendi bakışını da Batılı bir görüş alanına doğru yerleştirerek “bizim sanatımız” der Andrews, “sıradan anlamaların sınırında veya ötesinde, kendisini genel olarak yorumlanabilir kılan eleştirinin hayat veren desteğiyle var olabilir”⁴¹. Hâlbuki Osmanlı’da şiir üzerine erişkin düzeyde bir eleştiri külliyatından bahsetmek pek mümkün gözükmez. Andrews, Osmanlı şiirinde bazı şerhlerde ve tezkirelerde bulunan hükümlerin ötesinde eleştiri geleneğinden söz edilememesini böyle temellendirir.

George Steiner’nın idealinde taşıdığı sanat ortamı da aslında Osmanlı’daki gibi eleştirinin yol arkadaşlığına gereksinim duymaz. Steiner, sanatın gazeteci yahut akademisyen üslubu taşıyan çokbilmişliği yerine yine bizzat sanat yoluyla eleştiriye tâbi tutulmasını ister. Mesela bir roman metni başka bir romanın menfi ya da müspet olsun, bir eleştirisi olarak yazılabilir; bir eleştirmen müzikal bir ürünü doğrusal akıl yürütmelerle eleştirmek yerine bunu yine notalar vasıtasıyla da yapabilir ki bu yordam tüm sanatlar için geçerlidir⁴². Osmanlı şiirinde derleyiciliğinin de ayrıca gelenek oluşturduğu nazireler hiç şüphesiz bu konuda verilecek en ideal örnektir. Nazire, bir şairin şiirini, daha önce yazılmış bir zemin şiir üzerine müşterek bir vezin, kafiye, redif, hatta eda, tem ya da hayal birliği içerisinde kurmasıdır. Akün’e göre “[ö]yle gazeller vardır ki kendisine sadece bir devir değil asırlar boyunca nazireler söylene gelmiştir. Nazire demek o gazelin, şiir dünyasının aktüelinde kalması demektir”⁴³.

Steiner’nın yaklaşımı izlendiğinde nazireler yoluyla bir şiirin başka şiirlerin öyle ya da böyle eleştirisi olarak yazılabildiği yorumunu katmamak için neden yoktur. Burada eleştiri modern bir kavram olarak düşünmediğimiz müddetçe Osmanlı şiir geleneğinde şiirlerin birbirinin Heideggerci bakımdan ölçüsü olarak kabul edildiği yönünde bir yargıya varılabilir. Steiner için sanatın sanatla karşılandığı eleştirinin böylesi, yaratıcı iş birliği ortamını dayanak aldığından değer kazanır. Aslında Steiner de dünyanın deneyim yoluyla anlamlandırılma çabasında eleştirinin asıl olarak yine sanatsal performanslarla pay sahibi

40 Andrews, *Şiirin Sesi*, 225-26.

41 Andrews, *Şiirin Sesi*, 225.

42 Sahr, *Mimarlar İçin Düşünürler*, 83.

43 Ömer Faruk Akün, “Divan Edebiyatı”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 9 (1994), 406.

olabileceğini söylerken Heidegger’i referans almıştır⁴⁴. Zira sanatın bilimsel akıl yürütmeler yerine bizzat sanatla ölçülmesinin önerildiği bu fikirde ölçme, yapılarak ifa edilen bir yaratıcılıktan kaynaklanır. Tanpınar gibi söylenirse “bu temrinler eski şiiri hakiki bir atölye çalışması” hâline getirmiştir: “Fuzûlî, Necati Bey’e seslenir; Bâkî, Fuzûlî’yi; Nedim, Bâkî’yi hatırlar”⁴⁵. Bu yorum, Osmanlı şiiri açısından, bir dizeyle söylenirse “gülü gül ile tartmak” ifadesindeki gibidir: Sanat eserleri mutlak hükümler yerine başka eserlerin ölçüsü olup birbiriyle tartılmıştır. Şerhlerde ve tezkirelerde yer alan hükümlerin ötesinde eleştiri, bir yazınsal tür olarak geriye itilir.

Osmanlı epistemesi temelinde şiir ile inşa etmenin müşterek zeminleri açısından mimarlık pratiklerine bakıldığında durumun bundan farklı olmadığı dikkat çekmektedir. Başka deyişle nazire, şiirde nasıl ki esinlenmeyi ya da taklidi değil saygıyı ya da eleştiriye, dolayısıyla zemin ürünle ilişki kurarak bu gelenek zinciri içerisinde yeni halkalar oluşturmayı öne çıkarıyorsa mimari eserlerin birbirine olan atıfları da buna paraleldir. ⁴⁶ Uğur Tanyeli de Osmanlı’da mimarların aşkın bilgiyi temsil eden, toplumsal olarak kabul edilen yapıların kendilerinden sonraki yapılar için “kaynak metin” niteliği taşıdığını, dolayısıyla mimarların da böylesi yapıları başka dille ve yeni bir bağlamda yeniden “yazdığını” ifade etmiştir. Ona göre Mimar Sinan’ın kimi yapıları bu bakımdan aslında birer şerhtir. Örneğin, “Süleymaniye’nin bir Ayasofya şerhi olduğu, altıgen ayak sistemine oturan kimi camilerin Edirne’deki Üç Şerefeli Cami ile aynı ilişkiyi tesis ettikleri, kimilerinin Geç Antik altıgen planlı ve eksedrarlarla eklemelendirilmiş tricilium kökenli strüktürleri şerh ettikleri söylenebilir” ve ayrıca “Edirne Selimiye ile Küçük Ayasofya ilişkisi bile böyle yorumlanabilir. Birincisi ikincinin planimetrisini Osmanlı konstrüktif diline tercüme etmekte ve açıklamaktadır”⁴⁷. Necipoğlu da aynı görüştedir: Mimar Sinan’ın büyük camilerindeki bilinçli referanslar, şairlerinkine benzer görsellikler ve ima zincirleriyle donatılmıştır. Onunki tarihsel bilinçliliğiyle farkındalık gösteren, geçmişi ve “şimdiyi” metinler arası bir söylemle birleştiren bir mimaridir. Onun tarihsel bilinçliliğini yansıtmakla kalmayıp belagatiyle çağının ve güncelliğinin üstünlüğünü de teyit eder.⁴⁸

Aslında edebi bir terim olan nazireyi anlamsal karşılığı üzerinden mimarlık alanına yansıtan Mimar Sinan ağzından yazılan bir tür biyografik sohbet olan Tezkiretü’l-Bünyan’da Edirne’deki Üç Şerefeli Cami’den söz ederken şair ve nakkaş Sâî Mustafa Çelebi’dir. Bu eserde “kâfirlerin mimar geçinenlerinin” Ayasofya’nun kubbesiyle benzerlik gösterebilecek bir kubbenin İslam Devleti’nde yapılmadığını öne sürerek üstünlük sağladıkları şöyle anlatılmıştır: “Nazîre mümkün olsa iderler idi, dedikleri bu hakîrûñ kalbinde ‘ukde olup kalmış idi”. Sinan’ın söz konusu

44 Aktaran: Sahr, *Mimarlar İçin Düşünürler*, 83-84.

45 Tanpınar, *19’uncu Asır Türk Edebiyatı*, 21-22.

46 Necipoğlu, Gülrü. “Challenging the Past: Sinan and the Competitive Discourse of Early Modern Islamic Architecture”, 177.

47 Tanyeli, *Mimar Sinan*, 217.

48 Necipoğlu, Gülrü. “Challenging the Past: Sinan and the Competitive Discourse of Early Modern Islamic Architecture”, 176.

kubbeyi tasarlarlarken motivasyonunun da bu rekabet olduğu il⁴⁹eri sürülmüştür.⁵⁰

Bu noktada şerh edilen, “kaynak metin” olarak alınan yapıların Osmanlı kültür dairesinin dışından örnek olması da yanıltıcı olmamalıdır; zira Asya merkezî mekân geleneğinden kısmî ayrışan Osmanlı’da hâkimiyet coğrafyasının genişlemesiyle birlikte mimari tasarım, Necipoğlu’nun çözümlediği bakımdan, Bizans’ın imparatorluk imgesini devralırken bu bakiyeyi yeniden tesis etmek üzere yeni bir stratejik zemin bulmuş olacaktır⁵¹. Öte yandan bu örnekler, taklit ya da esinlenme gibi çağdaş kullanımında negatif çağrışımlar yaratan kavramlarla da anlaşılacaktır. Osmanlı sanatkârları açısından aksine yapılar arasındaki bu “homoloji” Tanyeli’nin⁵² deyişiyle “kemâl-i mebde’ye ulaşma çabasının” bir neticesi olarak değerlendirilmelidir.

Şiir ile Mimarlığın Ortak Temelleri

Osmanlı şiirinde şairleri zaman ötesi müzakereye sevk eden tek yordam nazire değildir. Başka birçok etkileşim yolu gibi gazel ve kasidelerde kullanılan musammat tekniği içinde tanımlanan kimi nazım şekilleri de şairlerin başka şiirleri tazmin etmesine, başka ifadeyle “alıntılanmasına” kapı aralar. Tazminde kullanılan mısraların şairini açıklamak da esastır. Şair, başka bir gazelin beyitlerinin önüne aynı vezin ve kafiyede, anlamsal bütünlüğü dahi dikkate alıp iki mısra ilave ediyorsa buna terbî’, üç mısra ilave ediyorsa tahmis denir⁵³. Elbette kurulan bentlerdeki mısra sayısını arttırmak mümkün olduğu gibi, Tanpınar’ın ustalığın en güç şekli olarak kabul ettiği, bir gazeldeki beyitlerin arasına mısra eklenmesiyle yapılan taştir gibi farklı teknikler de söz konusu olmuştur. Tüm bu uygulamalarla klasik şiir taklit ve öykünme gibi çağdaş kavramların veya metinlerarası ilişki benzeri modern tekniklerin ötesinde otantik bir gelenek oluşturarak şairler arasındaki eleştiri ve münazara ortamını kurmuştur. İlginç bir biçimde terbî’ ve tahmis tekniklerini Osmanlı mimarisine dönük çalışmalarında ortak zihniyete dikkat çekmek üzere tasarım düşüncesiyle ilişkilendiren görüşler vardır.

Mimarlık tarihçisi Şenyurt, kareli mıstar tahtası üstüne düşünürken Osmanlı’da mimari çizim tekniğiyle hat ve minyatür sanatları üzerinden geleneksel düşünce temelinde ilişkiler kurduğu çalışmasında yazılı ve çizili belgeler arasında karşılaştırmalar yaparak hem özel hem kamusal yapılarla ilgili olarak erken dönemlerden geç dönemlere dek Osmanlı mimarisi için

49 Bu eserde esas (temel), bina, tâk gibi mimari terimlerin kullanımının yanında mısra, beyt ve bab gibi daha başka şiir terimlerinin de tıpkı mimarî birer öge gibi, “adeta şiirdeki terim anlamıyla kullanıldığını” belirten Karadeniz’in klasik şiir ve mimarinin müşterek temelli üzere yapılacak çalışmalara kaynaklık eden makalesi için bkz.: Mustafa Uğur Karadeniz. “Şiir Ol Taşın Her Pâresinde: Osmanlı Mimarî Literatüründe Şiir ve Mimarî” *Tahir Üzgör’e Armağan* (ed.) Üzeyir Aslan, Hakan Taş, Ömer Zülfe, (Ankara: Yayınevi Yayınları, 2018), 424-482.

50 Sâî Mustafa Çelebi. *Yapılar Kitabı – Tezkiretü’l-Bünyan, Tezkiretü’l-Ebniye*, (Haz. H. Develi), (İstanbul: K Kitaplığı Yayınları, 2002), 164.

51 Gülrü Necipoğlu, *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*, çev. Ruşen Sezer, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007), 311.

52 Tanyeli, *Mimar Sinan*, 217.

53 Cem Dilçin, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi: Ölçüler, Uyak, Nazım Biçimleri, Söz Sanatları*, (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1983), 216-23.

kimi temel ilkeleri tespit etmiştir. Bu ilkelere biri tabii, yukarıda söz ettiğimiz üzere, bilindik olanın devamlılığı ve geleneksel düşüncedir. Yazara göre Osmanlı'nın tasarım dünyasının yarattığı ürünlerde tasarlayanın inisiyatifi dışında ve bu kişilerin üzerinde yaptırımı bulunan bir tür “toplumsal alışkanlık belleği” çalışmaktadır ve dahi bu bellek, tasarlayanın “kodları ve kuralları, başarılı ve inandırıcı biçimde yerine getirmesini sağlayan asal bir tamamlayıcı öğedir”⁵⁴. Şenyurt, ilgi çekici analizinde mimarlıkla hat sanatındaki yazınsal tasarım arasında odaların formları, istiflenmesi ve simetrik düzeni bakımlarından temaslar kurarken Osmanlı mimarisinde “ölçülebilir” olma hâlinin de “kare/dikdörtgen” üzerinden sağlandığını ifade eder. Dikkat edilirse bu tespit, sanatta ölçüyü ve ölçeği bilimsel, matematiksel araçlar yerine bir forma, deneyimlere yaslanan tasarım geleneği içerisinden havale etmiştir.

Yazar, ayrıca incelediği keşif defterlerinde, çizimlerde mimari tasarım düşüncesiyle şiir biçimlerinin ilişkilendirilmiş olduğunu da saptamıştır. Mesela Sofya'da inşa edilecek kışlayı resmeden Ebniye-i Hassa Müdürü, binanın dört tarafının maliyet hesabını yaparken açıkça “dörtleme” anlamında, terbi' terimini kullanmıştır⁵⁵. Osmanlı'nın temel ölçme, başka bir deyişle “birim mekânı” olan “oda” ya da gerek plan tipolojilerinde en yaygın olarak kullanılan gerekse metafor olarak dahi bir odayı, daha doğrusu, sınımlanacak ve korunacak bir konutu ifade eden “dört duvar” (*cidâr-ı erbaa*)⁵⁶ için klasik şiirde bir beytin üstüne “kat çıkılarak” “kare/dikdörtgen” formu kazandırılan bu terimin kullanılması Osmanlı'nın zihin dünyasındaki tasarım düşüncesini ve görme tarzını, şiir ve inşa pratiklerinin ilişkisi içerisinde göstermesi bakımından ilgi çekicidir. Osmanlı epistemesi, inşayı şiirsel bir faaliyet olarak düşünürken tersi de geçerlidir; nitekim Fuzûlî, Türkçe Divanının önsözünde “[z]ira ki ilmsiz şi'r esâsı [temeli] yok dîvâr [duvar] gibi olur ve esassız dîvâr gayet de bî î'tibâr olur”⁵⁷ sözüyle gerek şiirin gerek inşanın kadim bilgileri ve estetik standartları dayanak alması gerektiğini belirtmiştir.

Bu ilişkinin şiir, düzyazı anlamındaki inşa ve mimari tasarım arasında sadece metaforik yakıştırma çabalarından ibaret olmadığı söylenmelidir. Mimar ve mimarlık kuramcısı Cansever, “Osmanlı Dünyasında Şiir” isimli bir sempozyumda klâsik şiir uzmanı konuşmacılarının yanında, “Divan Şiiri ile Osmanlı Mimarlık Üslubunun Ortak Temelleri” başlıklı bildirisine yerini almıştır. Cansever, bu bildirisinde Osmanlı sanat geleneğine bütünlük kazandıran üslup özelliklerini, bu özellikleri belirleyen dünya görüşünün, vahdet-i vücut düşüncesinin içinden değerlendirerek şiirle mimarlığı yan yana getirmiştir. Ona göre Osmanlı mimarisi nasıl maddî ve fonksiyonel niteliklerinin ötesinde standartlar üstüne kurulmuşsa müşterek temelde bu durum şiir için de bu yöndedir: Mimari standartlar, divan şiirinin ahenk kalıpları olan aruz ölçüsüne karşılık gelmektedir. Osmanlı mimarlığında “[s]ütunun aşağıdan yukarı doğru yükselmesi, kemerin iki kolunun aştıkları boşluğu sivrilerek bir noktada birleştirmeleri, kubbenin yukarıdan

54 Oya Şenyurt, *Osmanlı Mimarisinin Temel İlkeleri: Resim ve İnşa Üzerinden Geliştirilen Farklı Bir Yaklaşım*, (İstanbul: Doğu Kitabevi, 2015), 10-11.

55 Şenyurt, *Osmanlı Mimarisinin Temel İlkeleri*, 59.

56 Şenyurt, *Osmanlı Mimarisinin Temel İlkeleri*, 418.

57 Abdülbâkî Gölpinarlı, *Fuzûlî Divânı*, (İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2005), 4.

aşağıya gelişen koruma ifadesi, biçimlerin kendi özellikleri ile semboller oluşturmalarına örnektir” ve bu mimari, “yukarıdan aşağıya ve aşağıdan yukarıya doğru kapanan, açılan diziler halinde ilerleyen tektoniklerin, karşıtlıkların ve biçimlerin standartlar düzenine sahiptir. Biçimlerin mimaride diziler halinde tezyini bütünlükler oluşturmalarına benzer şekilde, divan şiirinde de aruz vezninin standartları içerisinde her biri varlığının ötesinde anlamlar yüklü kelimelerle semboller dünyasının tezyinî âlemi oluşturulur”⁵⁸.

Cansever’e katkı olarak Yahya Kemal’in “Şiir, *rythme* yâni nazım sanatı olduğu için güfteden önce bestedir”⁵⁹ ve ayrıca Ahmet Hâşim’in şiir “müsikî ile söz arasında, sözden ziyade mûsikîye yakın”⁶⁰ bir dildir, sözleri burada anımsanabilir. Bu düşüncelerde aruzun, şiirsel ölçünün bu kez bir başka klasik sanatın, musikinin de bir standardı olduğuna dikkat çekilmiştir. Cansever’e göre yine, şiirin en küçük anlam birimi mısra, başka deyişle dize yerine iki mısraın birleşmesiyle bir araya gelen beyitlerin şiirde ana unsuru oluşturması mimarlıkta olduğu gibi standartlarla belirlenmiş iki yapının bir araya gelip anlamsal bütünlük oluşturabilmesine denk düşmektedir⁶¹. Buna göre nasıl ki şiirde iki mısra bir araya gelip temel anlamsal birimi oluşturmuşsa Osmanlı şehrinde evler belirli standartlarla yan yana gelip bağımsız ancak bir arada anlamlı yapı dizilerini meydana getirmiştir. Böylelikle standartlar uyarınca özerk birimlerin kolektif olarak birbirine eklenmesi meselesi Cansever’e göre iki sanatın ortak temellerindedir. Bu noktada Cansever, argümanını geliştirerek sözünü ettiğimiz gibi, gazel türü içinde gelişen nazım biçimi olan tahmis tekniğini örnek gösterir⁶².

Tahmis, bu noktada Osmanlı’nın dünya görüşündeki ev ve şehir kurma kültürünü açıklamak üzere öne sürülen yaklaşımlara bir örnek oluşturmuştur. Yinelenirse, beşleme anlamına gelen tahmis, bir şairin gazelindeki ikişer mısradan ibaret beyitlerin üzerine üçer mısra daha eklemeyerek gazelin bölümlerinin mısra sayılarını beşe çıkarmakla yapılmıştır. Mevcuttaki gazelle aynı aruz kalıbını ve kafiye düzenini kullanarak yapılan tahminin, tıpkı yine bir şairin gazeliyle aynı aruz ve redif standardını kullanılarak ona nazire yapılmasındaki gibi, gazelin şairine hürmet ifadesi olduğu ya da tersine o şairle tartışmaya girme, onu eleştirme amacı taşıdığı söylenebilir. Tahminin “Osmanlı mahalle mimarisindeki kitle yığın ve açık bütünlük vasıflarının sağladığı bir imkân” benzediğini ifade ederken Cansever, bu analogi üzerinden “Türk evi plan tipini, yapı sistemlerinin, pencere ve pencere dizilerinin, çoğu kez diğer bir odaya değmeksizin bağımsızlıklarını ve şahsiyetlerini koruyarak belirleyici olan, hayat veya sofa ile ayrılmış kümülatif tezyinî bütünlükler şeklindeki oda dizilerinin meydana getirilmiş olması[nın] Osmanlı ev ve şehrinin kültürel ve yapısal ortak yönünü” ortaya çıkardığı düşüncesindedir⁶³. Cansever’in sözünü ettiği imkân, mimaride “açık bütünlükler oluşturan kitlesel kolektivite[nin]

58 Turgut Cansever, *Şiirden Şehre: Osmanlı Şehri*, (İstanbul: Timaş Yayınları, 2010), 174-75.

59 Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, (İstanbul: Fetih Cemiyeti İktisadi İşletmesi, 2010), 7.

60 Ahmet Hâşim, *Bütün Şiirleri: Piyale/Göl Saatleri/Kitapları Dışındaki Şiirler*, ed. İnci Enginün ve Zeynep Kerman, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011), 66.

61 Cansever, *Şiirden Şehre*, 174.

62 Cansever, *Şiirden Şehre*, 174.

63 Cansever, *Şiirden Şehre*, 175.

üzerine yeni unsurlar alabilme” özelliğidir ve bu özellik “bütünlüğe sınırlarında ve içinde sürekli, yeniden oluşum imkânı kazandırmaktadır”⁶⁴. Bunun gibi musammatlarda terbi’ ve tahmis gibi biçimler şiirin statik bir strüktür üzerinde duraklamadığını, üzerine ilave alabilen aktüel bir etkinlik alanı olarak belirlediğini, yaratıcı iş birliği içinde geliştiğini ve gelenek içerisinde bir “atölye çalışması” olduğunu anlamaya imkân verir. Aslında sözlü kültür ortamının varyantlarından bilinen bu gerçekliğe mimarlık gibi fiziksel inşa pratiklerinin ve şiir gibi yazılı kültür ürünlerinin dolayımında ulaşmak Osmanlı’da zihinsel inşayla fiziksel ve dilsel/metinsel inşalar arasında uzak mesafelerin olmadığını, yaratım süreçlerinde sanat eserlerinin tarihsel olarak belirlenmiş bir dünyanın ortak tasarımları olduklarını fark etme açısından soruşturmaya değer görünmektedir.

Sonuç

Yönlendiriciliğinin tek merkeze ya da statik bir öz tahayyülüne havale edildiği kültür düşüncesi, bunun kaçınılmaz olarak toplumsal ve sanatsal pratikleri belirlediği sonucuna varacaktır. İdeal bir zaman ve mekânla çevrelenip kutsiyet atfedilen aşkın kültürün beşerî etkinlikleri hizmetine sunduğu savının ön kabulüyle gerçekleştirilecek sanat tarihi okumaları da problemlili neticelere kapı aralayacaktır. Osmanlı geleneği içinde biçimlenmiş farklı alanlardan kimi sanat eserlerini disiplinler arası bir yöntemle karşılaştırıp bu gelenekte oluşup gelişmiş her pratik gibi bunların müşterek niteliklerini koşullandırmanın da oyun kurucu olarak Osmanlı kültürü olduğu yaklaşımı kültürle tüm sanat pratikleri arasında zorunlu bir hiyerarşi kurup birincisini ikinci kategorinin üst makamına yüceltecektir. Gelgelelim Andrews, Osmanlı sanatıyla toplumsal yaşam arasındaki ilişkileri kurmasıyla geleneksel kültürü toplumsal pratikleri belirlediği kadar bu pratiklerle de belirlenen bir bakış açısıyla incelemiştir. Özellikle modern öncesi dönemde disiplinlerin sınırlarının esasen belirsiz olduğu ve kültürden şüphesiz etkilenen sanat ürünlerin aynı zamanda diğer ürünleri ve dolayısıyla kültürü karşılıklı olarak belirlediği yönündeki yaklaşımsa daima tutarlılık gösteren bir “sanat iradesini” değilse de toplumsal ve estetik pratikler arasındaki yakınlık ağlarını kuran zihin yapısını anlayabilmekte yardımcı olur. Heidegger’in Hölderlin’den ilhamla ileri sürdüğü üzere var oluşunu anlamlandırma çabasında insanın inşa ve iskân etmesi daha temelinden şairanedir. Ayrıca Sabahattin Eyuboğlu’nun belirttiği gibi “[n]erde şiir varsa orda bir yapı, bir mimarlık işi de vardır”⁶⁵ ancak yazarın ifadesiyle “bütün sanatlar[1] ezeli bir ahenk küllünün [toplamının] muhtelif şekillerde tezahürleri” olarak düşünmek örneğin mimarlığın “öz sanatın mümessili” olduğu fikrini açığa çıkarmıştır. Bu nedenle farklı sanatsal pratiklerin üslup bütünlüğünden ya da müşterek lisanından söz etmek ancak estetik ürünleri mutlak bir kudrete tabi kılan kültürel determinizmden kurtarıldığında, bu bakış üzerinden masum ve analitik bir soruşturmanın konusu olabilir. Nitekim örüntü kapalı bir sistem olarak ele alınamazsa dahi Osmanlı sanatkârları sanat eserlerinde ortak bir görme biçiminden ve

64 Cansever, *Şiirden Şehre*, 173.

65 Sabahattin Eyuboğlu, *Mavi I: Söz Sanatları Üzerine Denemeler ve Eleştiriler*; (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020), 264.

zihniyet dünyasından hareket etmiştir. Bu çalışmada şiir ve mimarlık, müstakil disiplinler olarak ele alınmamış, bu sanat alanlarının ürünlerinde insan deneyimi üzerine temellenen bir “ölçme” anlayışından hareketle birbiriyle zamansal sınırları aşacak biçimde temas ve diyalog ortamının bulunduğu üzerinde durulmuştur. Bu çerçevede Osmanlı’da şiir ve mimarlık, Attilâ İlhan’ın bir şiirindeki deyişle “kubbelerde uğulda[yan] bâki” ile “çeşmelerden aka[n] sinan”⁶⁶ arasındaki ilişki, bir aradalıkların kurulabilmesiyle anlaşılabilir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça / References

Adorno, Theodor W. *Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar, Minima Moralia*. Çeviren Orhan Koçak ve Ahmet Doğukan. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.

Akün, Ömer Faruk. “Divan Edebiyatı.” *TDV İslâm Ansiklopedisi* 9 (1994): 389-427.

Andrews, Walter G. *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*. Çeviren Tansel Güney. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

Artuk, İbrahim. “Osmanlılarda Veraset-i Saltanat ve Bununla İlgili Sikkeler.” *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi* 32 (1979): 255-280.

Burckhardt, Titus. *Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler, Aklın Aynası*. Çeviren Volkan Ersoy. İstanbul: İnsan Yayınları, 1994.

Cansever, Turgut. *Şiirden Şehre: Osmanlı Şehri*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2010.

Çavuşoğlu, Mehmet. «Divan Şiiri.» *Türk Dili: Aylık Şiir Dergisi*, no. 415-417 (1986): 1-16.

Dilçin, Cem. *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi: Ölçüler, Uyak, Nazım Biçimleri, Söz Sanatları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1983.

Harvey, David. *Kozmopolitlik ve Özgürlük Coğrafyaları*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015.

Eyuboğlu, Sabahattin. *Mavi I: Söz Sanatları Üzerine Denemeler ve Eleştiriler*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020.

Görkay, Zeynep Yürekli, “Şiir ve Güzel Sanatlar: Klasik Osmanlı Üslupları Arasındaki İlişkiler” *Türk Edebiyatı Tarihi*, (ed.) T. S. Halman vd. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 2006.

Gölpınarlı, Abdülbâki. *Fuzûlî Diani*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2005.

Hâşim, Ahmet. *Bütün Şiirleri: Piyale/Göl Saatleri/Kitapları Dışındaki Şiirler*. Düzenleyenler İnci Enginün ve Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011.

Heidegger, Martin. *Düşüncenin Çağırıldığı*. Çeviren Ahmet Aydoğan. İstanbul: Say Yayınları, 2008.

İlhan, Attilâ. *Elde Var Hüzün*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2005.

66 Attilâ İlhan, *Elde Var Hüzün*, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları 2005), 68.

- Karadeniz, Mustafa Uğur. “Şiir Ol Taşın Her Pâresinde: Osmanlı Mimarî Literatüründe Şiir ve Mimarî” *Tahir Üzgör’e Armağan* (ed.) Üzeyir Aslan, Hakan Taş, Ömer Zülfe. Ankara: Yayınevi Yayınları, 2018.
- Kaymaz, Senem ve Jonathan Hale. “‘Üçüncü/Öteki Yer’ Üzerine Bir Kavramsallaştırma Denemesi: Mekânsal Bir Trilojinin İçinde Saklı Hikâyelerin Keşfedilmesi.” *Megaron* 12, no. 3 (2017): 488-496.
- Koç, Turan. *İslam Estetiği*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2008.
- Kuban, Doğan. *Osmanlı Mimarisi*, İstanbul: YEM Yayın, 2016
- Nalbantoğlu, Hasan Ünal. *Arayışlar: Bilim, Kültür, Üniversite*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- Necipoğlu, Gülrü. *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*. Çeviren Ruşen Sezer. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- . “Challenging the Past: Sinan and the Competitive Discourse of Early Modern Islamic Architecture”, *Muqarnas, Vol. 10, Essays in Honor of Oleg Grabar*, 1993.
- Sahr, Adam. *Mimarlar İçin Düşünürler: Mimarlar İçin Heidegger*. İstanbul: YEM Yayın, 2013.
- Sâî Mustafa Çelebi. *Yapılar Kitabı – Tezkiretü’l-Bünyan, Tezkiretü’l-Ebniye*, (Haz. H. Develi), (İstanbul: K Kitaplığı Yayınları, 2002).
- Süreya, Cemal. *Folklor Şiire Düşman*. İstanbul: Can Yayınları, 1992.
- Şenyurt, Oya. *Osmanlı Mimarisinin Temel İlkeleri: Resim ve İnşa Üzerinden Geliştirilen Farklı Bir Yaklaşım*. İstanbul: Doğu Kitabevi, 2015.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1988.
- Tanyeli, Uğur. *Mimar Sinan: Tarihsel ve Muhayyel*. İstanbul: Metis Yayınları, 2020.
- . *Osmanlı Mekânının Peşinde: Sınırşımı Metinleri (15.–19. Yüzyıllar)*. İstanbul: Akın Nalça Kitapları, 2015.
- . *Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altılık*. İstanbul: Metis Yayınları, 2017.
- Tezcan, Nuran. “Sebeb–i Teliflere Göre Mesnevi Edebiyatının Tarihsel Dönüşümü.” *Doğu Batı Dergisi* 52 (2010): 49-75.
- Yahya Kemal. *Edebiyata Dair*. İstanbul: Fetih Cemiyeti İktisadi İşletmesi, 2010.

