

Master Tezi

**YENİLİKLERLE DOLU YÜZYILDAN İKİ ‘YENİ’ İSİM:
NEDİM-LEVNÎ VE ESERLERİNDEKİ
SEVGİLİ FİGÜRLERİ**

HÜLYA BULUT

**TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara
Haziran 2001**

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**YENİLİKLERLE DOLU YÜZYILDAN İKİ ‘YENİ’ İSİM:
NEDİM -LEVNÎ VE ESERLERİNDEKİ
SEVGİLİ FİGÜRLERİ**

HÜLYA BULUT

Türk Edebiyatı Disiplininde Master Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Haziran 2001

Bütün hakları saklıdır

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

©Hülya Bulut

“Abim Kadir Bulut’a”

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

.....
Doç. Dr. Victoria Holbrook
Tez Danışmanı

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

.....
Prof. Talât Halman
Tez Jürisi Üyesi

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

.....
Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....
Prof. Dr. Kürşat Aydoğan
Enstitü Müdürü

ÖZET

18. yüzyıl Osmanlı şiirinin ve minyatür sanatının yeni gelişim ve atılımlara açık olduğu bir dönemdir. Siyasî hayattaki başarısızlıklar sonucunda devletin bu başarısızlıkların sebebini araştırmak için Batı'ya yönelmesi ve Batı'da karşılaşılan “yeni dünya” sanatta da yenileşmenin başlamasına yol açar. Yenilik arzusunun temelinde (özellikle de Lâle Devri'nde) dünyevî zevkleri tatma duygusu egemendir. Bu bağlamda, yüzyılın ilk yarısında eserlerini veren şair Nedim ve nakkaş Levnî kendi sanat dalları içinde yaşanan değişikliklerin en önemli temsilcileridir. Toplumun elit kesiminin yapısıyla ilişkili olarak beliren mahrem hayatın dışa açılması minyatür ve şiir sanatını büyük ölçüde etkiler. Ve bu hayat şiirin sözel ifadesi ve minyatürün görselliği içinde canlanır. Ve hem Levnî'nin minyatürlerinde hem de Nedim'in şiirlerinde ortak tema olan gerçekçiliğin ve bireyselliğin açığa çıkmasını sağlar. Levnî bireyselliğini gerçek hayattan aldığı figürleri ayrıntılı olarak resmetmesiyle ortaya koyarken, Nedim de yaşadığı olayları diğer Divan şairlerinden farklı olarak gördüğü ve yaşadığı şekilde dile getirerek bireysel üslûbunu kanıtlar. Bu özellikleriyle birlikte her iki sanatçının sevgili figürlerini bu dünyadan seçmiş olmaları da gerçekçiliklerini ifade etmesi açısından önemlidir. Ve Nedim'in gazellerinde sevgilisinden bahsederken dikkat çektiği kaş, saç, boyun, ağız, dudak gibi öğeler Levnî'nin minyatürlerinde hayat bulur. Bu çalışma ise, Levnî'nin ve Nedim'in kendi sanat dallarına yaptıkları katkıları araştırırken, iki sanatçının ortak özelliklerini saptamayı amaç edinmiştir.

anahtar sözcükler: Nedim, Levnî, görsel, sözel

ABSTRACT

TWO “NEW” NAMES FROM A CENTURY FILLED WITH NOVELTY: NEDİM-LEVNÎ AND FIGURES OF THE BELOVED IN THEIR WORKS

The 18th century is a period open to new developments and advances in Ottoman poetry and miniature art. Due to failures in political life, the state turned to the West and encountered a “New World,” thereby paving the way for a renewal in art. The principal reason for this longing for novelty (especially in the Tulip Period) is a desire to experience worldly pleasures. In this context, the poet Nedim and the miniaturist Levnî, who produced their works in the first half of the century, are the most important representatives of changes occurring within their respective fields of art. The increasing visibility of private life, as it was expressed in the structure of society’s elite, significantly influenced poetry and miniature art. Private life comes to life, so to speak, visually within miniatures and verbally in poems, and it leads to the appearance of realism and individualism, themes common to both Levnî and Nedim. Whereas Levnî creates his individualism by painting detailed figures taken from real life, Nedim establishes his style by expressing his experiences as he saw and lived them without embellishment, which is what made him different from other Divan poets. In addition to these characteristics, it is important to note, from the perspective of realism, that figures of beloved in both artists were selected from real life. Furthermore, elements such as eyebrows, hair, nose, mouth, lips, which Nedim highlights while speaking of his beloved in his *gazels*, find life in Levnî’s miniatures. The purpose of this study is to determine characteristics common to both artists, while examining the contributions each artist made to his respective field.

keywords: Nedim, Levnî, visual, verbal

TEŞEKKÜR

Bu çalışmada emeği geçen hocalarım Victoria Rowe Holbrook, Talât Sait Halman ve Mehmet Kalpaklı'ya, İngilizce özet konusundaki yardımları için Daren Hudson'a, desteğini her zaman yanımda hissettiğim hocam Hilmi Yavuz'a, arkadaşlarıma ve aileme teşekkür ediyorum.

İÇİNDEKİLER

sayfa

Giriş	1
Bölüm I: 18. Yüzyıl Siyasî Ortamına Genel Bir Bakış	4
A. Lâle Devri	11
1. Fransa Sefaretnâmesi ve Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi	15
2. İbrahim Müteferrika ve Matbaanın Kuruluşu	17
B. 18. Yüzyılda Osmanlı'da Görülen Değişimler	20
1. Mimarlık	20
a. Konut ve Bahçe Mimarisi	21
C. 18. Yüzyılda Avrupa Dünyası	22
1. Batı'da Sanat Nasıldı?	23
a. Turquerie: (Türköri)	24

Bölüm II: 18. Yüzyılda Şiir ve Minyatür Sanatı.	26
A. Şiir.	26
1. Sâbit.	29
2. Osmanzâde Taib.	30
3. Seyyid Vehbî.	30
4. Çelebi-zâde Âsım.	31
5. Enderunlu Fâzıl.	31
B. Minyatür.	32
1. Buharî.	33
C. Minyatürde Yer Alan Konular.	34
 Bölüm III: Yüzyılın Renkli Siması: Nedim.	37
A. Nedim’in Yaşam Öyküsü ve Girdiği Tarikatlere Bir Bakış.	37
B. Şair’in “Nedimâne” Yönü.	41
1. Bireysellik.	41
2. Aşk ve Şehvet.	44
3. Mimari ve Doğa Tasvirlerindeki Ustalık.	46
4. Şiirlerindeki Duru Türkçe.	50
5. Gerçekçilik.	51
C. Nedim’de Sevgili Figürleri.	54
1. Sevgiliye Bakmak/Sevgiliyi Görmek.	56

Bölüm IV: Bir Minyatür Ustası: Levnî.	60
A. Levnî'nin Yaşam Öyküsü.	60
B. Nakkaş Levnî.	62
C. Levnî Minyatürlerinde Değişen Konular..	63
1. Levnî'de Kadın.	65
2. Figürlerdeki Gerçekçilik.	66
D. Vehbî Surnâmesi ve Levnî'nin Mimari Eserlerdeki Tasvir Yeteneği.	68
E. Padişah Portreleri..	70
Bölüm V: Şair Nedim ve Nakkaş Levnî'nin Eserleri Arasındaki Bağlantılar.	72
A. Gerçekçilik.	72
1. Yaşanan Olayları Gözlemleme Gücü.	73
2. Yaşayan Kişileri Tasvir Gücü.	76
B. Levnî ve Nedim'de "Sevgili".	78
Sonuç.	81
Ekler.	83
Seçilmiş Bibliyografya.	89
Özgeçmiş.	96

MİNYATÜRLERİN LİSTESİ¹

SAÇINI TOPLAYAN KADIN.	83
UYUYAN GENÇ KADIN.	84
VEHBİ SURNÂMESİ (53b-54a).	85
SULTAN III. AHMED.	86
VEHBİ SURNÂMESİ (44b-45a).	87
UZANMIŞ GENÇ . . .	88

¹ Minyatürler Gül İrepoğlu'nun *Levnî: nakış şiir renk* adlı kitabından alınmıştır.

YAZIMA VE BEYİTLERE İLİŞKİN BAZI SORUNLAR

Türkçede Arapça ve Farsça kelimelerin yazımında belli bir yol izlenmemektedir. Tezimizde sıkça geçen bu kelimelerin yazımında, Türk Dil Kurumu'nun *İmla Kılavuzu* ve Nijat Özön'ün *Büyük Dil Kılavuzu*'nu esas alarak tutarlı olmaya çalıştık. Buna göre, **Halvetîlik**, **Mevlevîlik**, **Gülşenîlik** gibi tarikat isimlerinin sonundaki “ye” sesini her iki kılavuza dayanarak uzun gösterdik. Özön **tarihî**, **siyasî**, **mahallî**, **edebî**, **dinî** gibi kelimelerin son harflerinin hem uzun hem de kısa yazılabileceğini söylerken Türk Dil Kurumu bunları uzun göstermiştir. Biz de ikisinin ortak noktası olarak sondaki “ye” sesini uzattık. Buna karşın, her iki kılavuzda da belirtildiği gibi **divan**, **padişah**, **damat**, **kaside** gibi dilimizde yaygın olarak kullanılan kelimelerde uzatma işareti kullanmadık.

Yararlandığımız Divanlarda ve kaynak kitaplarda bazı beyitlerde vezin hatalarının olduğunu gördük. Divanların orijinal metinlerine ulaşamadığımız için bunları alıntıladığımız metindeki gibi yazdık ancak dipnotta işaret ettik. Ayrıca alıntı yaptığımız kitaplarda yer alan hatalı beyitlerin doğrularını dipnotta gösterdik.

GİRİŞ

Edebiyat dünyamızın özellikle 18. yüzyılı kapsayan devresi disiplinlerarası etkileşimleri içinde barındırır. Çünkü bu yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu kendi içinde bazı kıpırdanmalar yaşamakta, Avrupa'yla kurulan ilişkiler sonrasında bir çeşit kabuk değiştirme dönemi içine girmektedir. Bu konu özellikle mimarlık, minyatür, şiir gibi sanat dalları arasında daha belirgin olarak kendisini gösterir. Ve bu dallarda Batı etkisi daha yoğunlaşır. Dolayısıyla 18. yüzyıl hakkında bir araştırma yapmak edebiyatımız ve sanatımız açısından geçmişimize ışık tutması sebebiyle yararlı olacaktır.

Bu araştırmayı yaparken temel olarak iki sanatçı üzerinde yoğunlaştık: Şair Nedim ve nakkaş Levnî. Bu sanatçıları seçmemizin sebebi hem aynı dönemde eser vermiş olmaları hem de bu yüzyılda kendi sanat dalları içinde görülen değişimleri en iyi yansıtan sanatçılar olduklarına inanmamızdı. Çalışmanın çıkış noktasını 18. yüzyılda Osmanlı'da görülen değişimler belirledi. Değişimlere bağlı olarak şiir ve minyatür sanatı arasındaki ortak noktaları inceleyip birtakım saptamalarda bulunmak ise tezimizin konusunu oluşturdu. Fakat her ne kadar bu tez şiir ve minyatür sanatlarını kapsasa da iki dalın geliştiği ortamı bilmek için siyasî tarihe değinmek yararlı olacaktı. Bu sebepten dolayı ilk bölüm, 18. yüzyılı tarihsel yönüyle tanımaya ayrıldı. Değişen bu yeni anlayışı tanıtırken Lâle Devri gibi önemli bir dönemi göz ardı etmek olmazdı. Çünkü tezimizin konusunu oluşturan nakkaş Levnî ve şair

Nedim adeta bu dönemde hayat bulmuş ve en önemli yapıtlarını yine bu dönem içinde vermiş sanatçılardır. Dolayısıyla çalışmamızda Lâle Devri ve bu devirde Avrupa’yla kurulan ilişkilere yer verdik. Ayrıca 18. yüzyıl içinde Osmanlı’da, sanat dallarında ne gibi değişiklikler yaşanıyordu, bu noktalara açıklık getirmeye çalıştık. Bu konulara değinirken Osmanlı İmparatorluğu’nda yaşanan gelişimlerin ve değişimlerin bir de karşı cephesini göz önünde tutmak gerekmektedir. Bizde gerek Avrupa’nın etkisiyle gerekse iç yapıdaki temel bazı değişikliklerle Osmanlı eliti tarafından yeni bir yaşam tarzı benimsenmeye başlamış ve sanat tarzı oluşmuşken Avrupa’da, özellikle de Batılılaşmanın bizdeki temsilcisi olarak görülen Fransa’da nasıl bir hayat sürülüyordu? Avrupa’nın sanattan anladığı neydi? Avrupa’da Türk modası deyince akla ne geliyordu? Bu konulara yeterince açıklık getirmeye çalıştık.

İkinci bölümü 18. Yüzyılın şiir ve minyatür sanatını incelemeye ayırdık. Ve ilk olarak bu dönemde şiir sanatında Nedim dışında yetişen önemli şairlere (Sâbit, Osmanzâde Taib, Seyyid Vehbî, Çelebi-zâde Âsım, Enderunlu Fâzıl) tezimizde yer vermeyi uygun gördük. Ardından 18. yüzyıl minyatür sanatı hakkında açıklamalar yaptık. Ve yüzyılın Levnî dışındaki ünlü ismi Buharî hakkında bilgi vererek, bu sanat dalının içine aldığı ve değişime uğrayan konularını araştırdık.

Üçüncü bölümü ise şair Nedim’e ayırdık. Nedim’in yaşam öyküsü, girdiği tarikatlere değindikten sonra şairin tezimize konu olmasını sağlayan özelliklerini açıkladık. Ve bu özellikleri şairin “Nedimâne” yönü başlığı altında topladık. Bu bölümün son konusunu ise Nedim’deki sevgili figürleri oluşturdu.

Dördüncü bölümde, karşılaştırmalı olarak ele alacağımızı belirttiğimiz tezimizin minyatür kolunun temsilcisi olan nakkaş Levnî yer aldı. Nedim gibi onun da yaşam öyküsüne değindikten sonra nakkaşın Türk sanatına katkılarını, onunla minyatür sanatının konularında görülen değişiklikleri inceledik.

Beşinci bölümü ise Nedim ve Levnî'nin eserleri arasındaki bağlantıları vurgulamak için değerlendirdik. Her ikisi de kendi sanat dallarının öncüleri sayılabilecek yeniliklere imza atmış bu kişilerin figürlerindeki ortaklıkları incelemeye çalıştık. Aslında, üçüncü, dördüncü ve beşinci bölümlerde temel amacımız araştırma sırasında incelediğimiz kitaplarda söylenilen bir kavrama bir noktada ışık tutmak, daha doğrusu bu noktayı biraz daha irdelemeye çalışmak oldu. Levnî ve Nedim'den bahseden yazarlar bu iki sanatçının yapıtları için 'yeni' 'özgün' gibi kavramları kullanıyorlardı. Peki ele alınan bu yenilik ve özgünlük neydi? Yani biri görsel diğeri sözsel olarak duygularını ifade eden bu iki kimlik neye göre özgün, önemli ve yeni kabul edilmişlerdi? İşte bu noktalara bu üç bölümde açıklama getirmeye çalıştık.

Sonuç bölümü ise anlatılan konuların toparlanması, yapılan çıkarımların toplu bir şekilde incelenmesi ve özeti şeklinde verilmesi olarak değerlendirildi.

Tezde üç temel kaynağı esas aldık. Abdülbâki Gölpınarlı'nın yayıma hazırladığı *Nedim Divanı*, Muhsin Macit'in yayıma hazırladığı *Nedim Divanı* ve Gül İrepoğlu'nun *Levnî* adlı yapıtları. Bu temel kaynakların dışında Sanat Tarihi ve Türk Edebiyatı ağırlıklı bir çok kitaptan da yararlandık. Ayrıca Bölüm I'de anlatmaya çalıştığımız Osmanlı siyasî tarihi ve sanatı için de Sina Akşin'in yayına hazırladığı *Türkiye Tarihi Osmanlı Devleti 1600-1908* adlı kitabı kullandık. Bu kaynaklar dışında yararlandığımız eserlerin tümünü Seçilmiş Bibliyografya'da gösterdik.

BÖLÜM I

18. YÜZYIL SİYASÎ ORTAMINA GENEL BİR BAKIŞ

Osmanlı İmparatorluğu, 17. yüzyılın sonlarında, Avrupa uçlarında en geniş sınırlarına dayanmıştır. Fakat ilerleme siyasetini sürdüren devletin yeni fetih girişimleri İmparatorluğun önemli toprak kayıplarına uğramasıyla sonuçlanacaktır. Yüzyılın sonlarında gücünün doruğuna ulaştığı kabul edilen Osmanlı İmparatorluğu bundan sonra büyük sarsıntılara uğrayıp, sürekli toprak kaybetmeye başlar.

1683 yılında Avusturya’yla yapılan savaş Osmanlı İmparatorluğu’nun yenilgisiyle sonuçlanır. “Viyana bozgunu” olarak adlandırılan bu yenilginin ardından peşpeşe gelen yenilgiler de devletin iyice yıpranmasına sebep olmuştur. Bu yenilgilere nedense;

Osmanlı yöneticilerinin, Köprülü Mehmet Paşa döneminden beri süregelen disiplinli ve düzenli gidişin Orta Avrupa cephesinde başarı getireceğine inanmasıdır. Osmanlı Devleti eskiden olduğu gibi [askerî] durumunu düzeltince nerede, hangi şartlar altında olursa olsun düşmanlarını yenebileceğini san[maktadır]. (Kunt, 42 2000)

Sürekli savaşlar sonucunda seyrek olarak kazanılan zaferler devletin artık yeni bir yapılanmaya gitmesi gerektiğinin sinyallerini yöneticilere vermeye başlar. Bu nedenle Viyana’da alınan yenilgi de Osmanlı’nın Avrupa’da yaşanan gelişmeleri

daha yakından izleme olanağını sağlaması açısından önemli bir neden olarak düşünülebilir. Ayrıca bu savaşlar süresince Avrupa’yla kurulan ilişkiler askerî alanda devlete yeni bir yön verme zorunluluğunu da kanıtlamış olur.

Viyana bozgunu sonrasında devletin oldukça zor günler geçirmesinin en önemli sebeplerinden birisi Osmanlı’ya karşı oluşturulan Avrupa Hristiyan birliği sonrasında, “son on beş yıl içinde teker teker Osmanlı gücüne yenilen Venedik, Polonya ve Rusya da savaşa girince Osmanlı Devleti[nin] dört cephede birden savaşmak zorunda kal[masıdır]” (Kunt, 43). Sürekli olarak toprak kaybedilmesinden komutanlarını ve padişahı sorumlu tutan ordu, İstanbul’a yürüyüp IV. Mehmet’i tahttan indirir. Fakat bu da yararlı sonuçlar vermez. Padişahı tahtından indirme yetkisini elinde tutacak kadar güçlü yaptırımlara sahip olan Osmanlı ordusu, uğradığı kayıpları göz ardı ederek barışa yanaşmaya razı olur. “1698-1699 kışında Osmanlı-Avusturya ülkeleri arasındaki ateşkes çizgisi üzerindeki Karlofça’da sürdürülen gelişmeler bir genel barış sözleşmesiyle sonuçlanmıştır.” (Kunt, 45) Bu barış antlaşmasıyla beraber Osmanlı devlet adamları arasında iki farklı görüş ortaya çıkar. Görüşlerden ilki barış sağlanıp iç durum düzeltildikten sonra ileride Avrupa Devletleri ile teker teker savaşmaktır, çünkü Avrupa Devletleri’nin oluşturdukları ittifak sonunda bu güçlü topluluğu beraberken yenmenin imkansız olduğu artık anlaşılmıştır. İkinci görüşse barışın reddedilmesi yönündedir. Bu görüşü savunan devlet adamları kaybedilen toprakların savaşarak geri alınabileceği düşüncesi içindedirler. Fakat bu ikinci tutum kabul edilmez. Ve Karlofça Antlaşması imzalanır. Bu antlaşma önemlidir, çünkü; “Karlofça Barışı Balkanlarda ve Ukrayna’da geniş çapta toprak kaybını belgelediği gibi, Avrupa sınırlarında yeni bir düzenin de habercisi ol[muştur].” (Kunt, 46)

Barışın imzalanmasından dört yıl sonra, 1703'te, padişah II. Mustafa tahttan indirilir. Bu olay Osmanlı tarihinde "Edirne Vakası" olarak adlandırılmaktadır.

İstanbul'daki asker ve ulemanın hedefi padişahın büyük saygı duyduğu Şeyhülislam Feyzullah Efendi'nin öldürülmesi olmuştur. Ona karşı cephe alınmasının sebebi ise Feyzullah Efendi'nin, Karlofça Barış Antlaşması'nı destekleyen barış yanlısı grupta yer alıyor olmasıdır. Savaş yanlılarıysa bundan rahatsızlık duymaktadırlar. Sonuçta, Feyzullah Efendi'nin feda edilmiş olmasına rağmen padişah da tahtından olur.

II. Mustafa'nın tahttan indirilme sebeplerinden birisi de Edirne-İstanbul rekabetidir. 1657'den beri ilk olarak IV. Mehmet, ardından diğer sultanlar Edirne ilinde yaşamayı tercih etmişlerdir. Padişahların bu şehri tercih etme sebepleri arasında "İstanbul'dan, kapıkulu baskısından, mazûl paşa ve efendilerin siyasal entrikalarından kaçarcasına Edirne'ye yerleşir ol[maları bulunmaktadır]." (Kunt, 50) Ardından, "1703'te Edirne'de tahta çıkan III. Ahmed'in İstanbul'a dönüşü bir anlamda yarım yüzyıl kadar süren iki başkentlilik durumunu da sona erdir[ir]." (Sakaoğlu, 17)

II. Mustafa'dan sonra tahta geçen kardeşi III. Ahmet İstanbul'a gelerek çıkan ayaklanmaları büyük güçlüklerle de olsa bastırır. Ayaklanmaya katılan isyancılar arasında Osmanlı sülalesinden değil Kırım'dan bir hanzadeyi ya da hanedandan olmayan başka bir kişiyi padişah yapmak isteyenler de bulunmaktadır. Bunlar devlet geleneğini kökünden sarsacak fikirlerdir. "Fakat II. Mustafa'yı deviren ayaklanmada kapıkulunun yanında yer alan ulema, girişimlerinin mümkün olduğu kadar kanuna, şeriata, geleneğe uygun olmasında ısrar edince III. Ahmet tahta çıkabil[ir]." (Kunt, 54) Sultan III. Ahmet, Karlofça Antlaşması'ndan sonraki barış siyasetini devam ettirir. Fakat Çar Petro'nun Balkanlarda Ortodoks reayaya yönelik propagandası, Osmanlı Devleti'ni neredeyse zorla savaşa iter. Bu savaş sonunda Çar Petro Osmanlı

lehine sonuçlanan bir barışa razı olmuştur. Sonuçta 1711 yılında Rusya'yla Prut Barışı imzalanır. Baltacı Mehmet Paşa oldukça hafif şartlar öne sürerek anlaşmayı imzalamayı kabul eder. Barışın “asıl anlamı, bu çağda Osmanlı devlet adamlarının siyasal askeri çekingenliğini ortaya koymasıdır.” (Kunt, 55) Bu çekingenliğin sonunda imzalanan Prut Barışı'nda sunulan şartların hafifliğini “Karlofça'nın yarattığı ezikliğin ve sinikliğin uzantısı olarak görmeli”dir. (Kunt, 56) Çekingenlikle birlikte Rusya karşısında kazanılan bu galibiyet Osmanlı'yı biraz olsun yüreklendirir. Fakat ardından Avusturya karşısında aldığı yenilgiler 1718 yılında Pasarofça antlaşmasının imzalanmasına yol açar. Böylece “Osmanlı dış siyasetinde barışçı tutum kesinlikle yer etmiş ol[ur].” (Kunt, 57)

Öte yandan 1722'de İran'la başlayan ve aralıklarla sürdürülen savaş 24 yıl devam eder. Ve 1746'da iki taraf 17. yüzyıldaki sınırlarına çekilmeye razı olur. 1736-1739 yılları arasında ise Avusturya ve Rusya'yla savaşan Osmanlı ordusu 1739'da imzalanan Belgrat antlaşmasıyla Pasarofça'da kaybettiği toprakları geri alır.” (Kunt, 63) Osmanlı'nın lehine sonuçlanan bu antlaşmadan sonra 1768 yılında Rusya ile yeni bir savaş çıkıncaya kadar Osmanlı Devleti tarihinde ilk kez 30 yıllık bir barış dönemi yaşar. Bu siyaset zaten 18. yüzyıl başından beri Osmanlı dünya görüşüne yer etmiştir. Osmanlı Devleti, artık diplomatik ilişkiler kanalıyla barışı sağlama yolunu tercih etmeye başlar.

18. yüzyılın sonlarına doğru “gayr-i müslim reayada uyanan milliyetçilik, ayanın baş kaldırması, neredeyse imparatorluktan kopma derecesine varan egemen valiler Osmanlı ülkesinin yeniden büyük bir sarsıntı geçirmesine neden ol[ur].” (Kunt, 69) Bununla birlikte 1769-1770 yılları arasındaki Rus savaşları da devletin zor duruma düşmesine sebep olmuştur. “Rus ilerlemesine karşı çıkan Osmanlı ordusu Varna yakınlarında bozulup dağılınca Osmanlı Devleti bu yenilgilerin Küçük

Kaynarca Antlaşmasıyla belgelenmesini kabul etti.” (Kunt, 70) Bu antlaşma da Osmanlı için oldukça zor şartlar içermekteydi. Rusya’nın Buğdan ve Eflak üzerinde hattâ tüm Osmanlı Rum-Ortodoks halkı hakkında koruyucu sıfatıyla söz sahibi olması kabul edildi. (Kunt, 70) “Belgrad anlaşmasından sonra kendine güvenen ve diplomasi yoluyla barışı koruyabileceğini uman Osmanlı Devleti’nin bu umudu Küçük Kaynarca’da kesinlikle ortadan kalkmıştı.” (Kunt, 70) Çünkü bu antlaşmayla Osmanlı Devleti bir kez daha yenilgiye düşmüş, büyük zararlara uğramıştır. Kazanılan barış sonunda Osmanlı büyük kayıplar vermiştir. Ardından da 1787’de Rusya’yla, 1792 ‘de ise Avusturya’yla tekrar savaşmak zorunda kalır. Bu sırada tahtta olan padişah III. Selim’dir. Sultan, savaşlar sona ermeden ıslahatlarla ilgilenmeye başlar. “1791’de Zıştovi’nin ardından, Ebubekir Ratif Efendi’yi Viyana’ya elçi gönder[di].” (Akşin, 78). Viyana’dan dönen elçi, padişaha ayrıntılı bir sefaretname yazarak Avrupa’nın siyasî ve sosyal yapısı hakkında bilgi verir. Sultan Selim ayrıca yine 1791 yılında “kamu hayatının çeşitli kesimlerinden 22 kişiden Devletin zaaf nedenleri ve alınması gereken ıslahat tedbirleri hakkında görüş iste[r].” (Akşin, 79). III. Selim de topladığı bu bilgiler ışığında Nizam-ı Cedit hareketlerine girer. “Selim’in yaptığı ıslahat için kullanılan bu deyim ilham kaynağını apaçık ortaya koymaktadır. Fransa, ihtilalin getirdiği düzene ‘Yeni Düzen’ adını takmıştı. Selim’in kendi ıslahatı için aynı adı benimsemiş olması, ilham kaynağını ve cesaretini göstermesi bakımından ilginçtir.” (Kunt, 79) İlber Ortaylı, ‘ıslahat’ kelimesinin üzerinde ısrarla durarak şunları söyler:

18. yüzyılın dünyasında Osmanlı İmparatorluğu, değişen gelişen toplumlarla kavga etmek, direnmek zorunda olan bir toplumdur ve bunun için müesseselerini ıslah etmek zorundadır. Bu çok önemlidir ve bunu anlamıştır.

Bunun adını da koymuştur: ‘Islahat’ kelimesi 18. yüzyıla ait bir kelimedir.

(Armağan, 62)

“Islahat lafı hakikaten düzgün bir düzenleme ve değişimdir.” (Armağan 62).

Bu noktadan hareketle 18. yüzyılın sonlarına bakıldığında III. Selim’in ıslahatlarına değinmek yerinde olacaktır. Sultan Selim’in yaptığı ıslahatların tümüne birden “Nizam-ı Cedit” adı verilir. Nizam-ı Cedit, padişah III. Selim’in askerlikle birlikte toplum çapında gerçekleştirmek istediği ıslahatın bütünüdür. Fakat temel amaç askerîyede bir reform gerçekleştirebilmektir. Yukarıda da değinildiği gibi III. Selim ıslahat hareketini tek başına yürütmeyerek birçok devlet adamından yardım ister. Bu kişiler de hazırladıkları raporlarla görüşlerini açıklarlar.

Islahat lâyhalarında, üzerinde önemle durulan fikirlerden biri, Yeniçeri ocağını Kanuni Sultan Süleyman devrindeki vaziyetine getirerek ıslah etmek, diğeri, Yeniçeri ocağı bir tarafa bırakılarak Avrupa usûlünde yeni bir asker yetiştirmek, üçüncüsü de, ikisinin ortası yani Yeniçeri ocağının eski kanunnâmesini yürürlüğe koymak ve buna Avrupa eğitim ve öğretimini ilâve etmek olmuştur. (Kara, 50)

Öne sürülen bu düşüncelerden ikincisi benimsenerek Nizam-ı Cedit Ocağı kurulur. III. Selim bir taraftan bu ocak içerisinde yeni tarzda eğitim vererek disiplinli askerlerden oluşan bir ordu kurmaya çalışırken, “diğer taraftan ordunun dayanak noktası olan tophane ve tersane ve mühendishanenin ıslahatına gayret e[der]” (Kara, 59)

Yukarıda Nizam-ı Cedit’in sadece askerliği kapsamadığından bahsetmiştik. III. Selim diğeri alanlarda da ıslahatlar yapmak istediğinden (temelinde askerî amaçlar bulunmakla birlikte) eğitim ve öğretime de önem verir. “Fransız uzmanları tersanede ve hendesehanede öğretim ile meşgul oldular. Hendesehanede, hendese

dersleri Türk hocalar tarafından verildi.” (Karal, 72) Ayrıca bozulan ilmiye sınıfında da ıslahat hareketlerine girişildi. Bu sebeple, Padişah III. Selim, ilmiyede gördüğü gevşeklikleri ve yapılan haksızlıkları ortadan kaldırmak için çalışmalarda bulundu. Fakat ulema “padişaha yardım etmeyi düşünme[diği gibi], onu tahttan indirmek için bozguncu ve yıkıcı kuvvetlerle elbirliği yapmaktan çekinmedi” (Karal, 131). Ve bu yıkıcı kuvvetlerin olumsuz propagandaları sebebiyle de İstanbul isyanı patlak verdi. III. Selim çıkan bu isyan sırasında öldürüldü. Fakat onun ölümünden sonra da “garplılaşma devletin gündeminde [önemli] bir mesele olarak kaldı. Mahmut II ve daha sonra Abdülmecid ıslahat yapmağa teşebbüs ettikleri zaman ‘Nizam-ı Cedit’ zihniyetine dayanmaktan başka birşey yapmış olmadılar.” (Karal, 190)

Genel hatlarıyla bakılacak olduğunda savaşlarla sürdürülen bu yıllarda artık köklü bir yenilenme ihtiyacı hissedildiği görülür. Bu ihtiyaç aslında yüzyılın başından beri çeşitli yollarla [özellikle savaşlarla] kendisini göstermiş ve karşılanmaya çalışılmıştır.

Bu noktada konuya açıklık getirmesi açısından Niyazi Berkes’in *Batıcılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler* adlı kitabında yer alan şu sözleri önemlidir:

Osmanlı devletinin gerileme devrinde Batı demek kesin olarak ‘frenk küffarı’ demek olmuştur. Devletin manevî işleri kâfir düşmanlarının, siyasî işleri de frenk düşmanlarının yani Fenerlilerin elindedir. Bu iki kavramın gerdiği perde yüzünden onsekizinci yüzyıla kadar Batı ile hemen hemen bütün ilgiler kesilir. Orada olup biten dinî, teknolojik, ekonomik, bilimsel gelişmelere karşı mutlak bir ilgisizlik vardır. Batının dinî rengi değişmiş, ticaret ve merkantalizm devletleri kurulmuş, siyasî ve ekonomik müesseselerle büyük değişiklikler olmuş, Batı kendi dışındaki dünyaya yayılmağa bile başlamıştır. (15)

Yenilgilerle sonuçlanan bu savaşlar sebebiyle devleti kurtarmak, tekrar eski gücüne geri döndürmek için yapılan çalışmalar Osmanlı aydınlarının siyasette bazı gerçekleri görmelerini sağlamasından dolayı önemlidir. Osmanlı Devleti'nin 18. yüzyıla kadar başarılarla, zaferlerle dolu siyaset yaşamı sona erip yenilgiler başlayınca aydınlar devlet düzenine ve devlet yapısına daha gerçekçi bir perspektiften bakmaya başlarlar. Osmanlı artık dünyanın en güçlü ve yenilmez İmparatorluğu olmadığını görmüştür. Siyasette yaşanan yüzünü gerçeklere dönme ve Avrupa'yı daha yakından tanıma politikası kendisini toplumun her alanında hissettirir. Ve 18. yüzyılda sanat da bu değişimden payını alır. Bu yüzyılda hayat bulan sanat yapıtları içinde Lâle Devri'nde görülen değişimler yüzyıla damgasını vuracak niteliği taşırlar.

A. Lâle Devri

18. yüzyıl Osmanlı sanat dünyasında büyük değişikliklerin ve atılımların yaşandığı bir dönem olarak dikkati çeker. Bu süreç, siyasette olduğu gibi başarısız sonuçlar doğurmamıştır. Dolayısıyla bu yüzyılda yeni bir sanat ortamı, hayatı ve anlayışının yeşermiş olması önemlidir. Asrın en gözde dönemi ise Lâle Devri'dir.

18. yüzyılın ilk yarısında hayat bulan Lâle Devri, bu devirde Fransa'ya gönderilen Yirmisekiz Mehmet Çelebi ile birlikte “Batılılaşma” sürecinin başlangıcı olarak kabul edilir. “1718-1730 yılları arası, Osmanlı İmparatorluğu'nun bu barışçı döneminde lâlenin en sevilen çiçek olması ve lâleye gösterilen ilginin doruğa tırmanması nedeniyle” (İrepoğlu 17) dönem bu adla anılmaktadır. 18. yüzyılda ise, “Bu cümbüşlü dönemin şairi Nedim'e göre devrin adı, 'Devr-i Sultan Ahmed-i Gâzi'den başkası değildir.” (Armağan, 9). 20. yüzyılda, “Lâle Devri” ismi ilk olarak

Yahya Kemal tarafından lâleyi simgelemesi dolayısıyla önerilmiş, daha sonra Ahmet Refik Altınay da bu dönemi konu alan yapıtına *Lâle Devri* adını vermiştir.

(Armağan,9)

Lâle'nin geçmişiyle ilgili olarak Osmanlı İmparatorluğu'ndan önceki dönemlere bakılacak olursa, Roma ve Bizans'ın lâleyle hemen hiç ilgilenmedikleri görülür. Türk süsleme sanatında ise 13. yüzyıldan itibaren stilize çiçek motifleri Selçuklu abidelerinde ve kitaplarda görülmeye başlar. Şiirde lâle kelimesi ise 14. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlanmış, 15. yüzyılda ise iyice yaygınlaşmıştır. Lâle “renginden dolayı, kan, mum, şarap, yanak, yara gibi unsurların, şeklinden dolayı da genellikle kadehin benzetilenidir.” (Ayvazoğlu, 109)

Fakat lâlenin asıl hayat bulduğu dönem, 18. yüzyılın başlarına adını verdiği Lâle Devri olmuştur.

15 Nisan 1719 yılında İbrahim Paşa'nın III. Ahmed'e Kağıthane'de verdiği ziyafet başlanan yeni dönemin işareti olarak kabul edilir. “Ertesi yıl ikinci ilkbahar ziyafeti 26 Nisan 1720'de, İbrahim Paşa'nın Beşiktaş'taki sarayında düzenlenir. Bu ise dönemin lâle eğlenceleri ya da lâlezar seyranı kabul edilmiştir.” (Sakaoğlu, 17) Şairlerden “Nedim, Seyyid Vehbî, Neylî, Rahîfî, Rahimî, tarihçilerden, Râşid, Samî, Şâkir Çelebizâde Âsım, Osmanzâde Taib, bu şölenlerin davetlileri arasında yer almaktaydı. (Sakaoğlu, 19).

Bu safalar devlet yöneticileriyle birlikte İstanbul halkını da evden çıkarmaya, tatil günlerinde Kağıthane'ye gitmeye heveslendirmişti.

Bu dönemde erkekler lâle yetiştirmeye özen ve düşkünlük gösterdiler. “Yabani lâle türlerinden seçme ve melezleme yoluyla İstanbul'da elde edilen, lâle çeşitlerinin miktarı toplam olarak 2.000 civarındadır.” (Baytop, 9). Kadınlar ise güzelliğe, giyime ve süslenmeye karşı daha duyarlı olmuşlardır. Ve güzelliklerini

sergileyecek olan kıyafetleri tercih etmeye başlarlar. Bu ilgiyle birlikte aşırı bir lüks düşkünlüğü ve tüketim çılgınlığı da Osmanlı'yı sarmıştır. Dolayısıyla da bu aşırılık bazı yasaklamaları beraberinde getirir. Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa israfa varan harcamalara ve kadınların aşırıya kaçan giyimlerine bazı sınırlamalar getirme yoluna gider.

İbrahim Paşa, bu zevk ve eğlence masraflarına mâni olmak için; her zümreye mahsus kıyafetler tayin ettirdi. Sadrâzam tarafından konulan usûl gereğince, herhangi bir kimse ve esnaf, yüksek tabakaya mahsus kakum kürkler giymiyeceklerdi. İbrahim Paşa'nın en ziyade dikkatini çeken, kadınların kıyafeti idi. Bu sebeple; hanımların kıyafetini sınırlandırmak istedi. Hanımlar, bundan sonra, uzun yakalı ferace giymeyecekler, üç değirmiden fazla yemeni, müsaade edilenden fazla ende kordele bağlamayacaklardı.” (Altınay, 77)

Yasaklamalar, sınırlandırmalar getirilmişti belki ama böylesi lüks ve eğlencenin sonunun kötüye gitmesi engellenememişti. Çünkü gününü gün eden saray yetkilileri, Osmanlı eliti ve bir kısım halkın yanında, gidişattan ve israftan hiç de memnun olmayan fakir bir halk bulunmaktaydı. Bu hoşnutsuzluk 1730 yılında Patrona Halil İsyanı'nın patlak vermesine yol açtı. İsyanın çıkması için en önemli sebeplerin başında Lâle Devri'nden önceki dönemlerde kent halkının saray duvarlarının içinde ne olup bittiğini tam olarak bilmemesine karşın bu dönemde hemen her türlü eğlencenin halkın ortasında, gözlerinin önünde icra ediliyor olması gelmektedir. Ayrıca bu dönemin siyasî olaylarına bakılacak olursa, 1725'te Rusya'ya verilen ödünler, yine bu yıllarda İran askeri karşısındaki gerilemenin sonucu olarak Tebriz'in düşmesi, padişahın ve vezirin seferlere çıkmadaki isteksizlik ve kararsızlıkları Lâle Devri'nin müsriflikle suçlanan yöneticilerine karşı oldukça sert

tavırların takınılmasına, kısacası bir kısım halkın nefretine yol açtı. Sarayın bu duruma gelmesinin en büyük suçlusu olarak Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa gösterilmiştir. Dolayısıyla veziri hedef alan bu isyan hareketi onun idamından sonra da yatışmaz. III. Ahmet tahttan indirilerek yerine yeğeni Şehzade Mahmut tahta çıkarılır. Padişahın değiştirilmesi de halkın nefretini bastıramamış olsa gerek, saraylar ve konaklarla donatılmış Sâdâbâd da yerle bir edilir. I. Mahmut'un tahta çıkmasından bir süre sonra isyan kısmen de olsa bastırılmıştır. Ayaklanmanın elebaşlıları yakalanarak idam ettirilir. Böylece Patrona Halil İsyanı da sona erdirilmiş olur fakat Osmanlı sarayı geçirdiği oniki eğlence dolu yılın faturasını ağır öder.

Yukarıda bahsedilen tüm bu eğlencelerin yaşanması, lükse verilen önem, gününü gün eden bir kesimin yaşamın tadını çıkarmaya başlaması ve dünyevî zevklerin farkına varılmış olması Osmanlı elitinin bu yüzyıla kadar kapalı tuttukları değerlerinin açılması olarak yorumlanabilir. 18. yüzyıla kadar eğlence tutkularını kapalı ortamlar arkasına saklayan Osmanlı eliti halka göstermediği mahrem, özel hayatını bu yüzyılda açmıştır. Ayrıca gerçekleştirilen eğlenceler, katılan kişilerin birer birey olarak boy gösterip varlıklarını kanıtlamak, gözlerini bu dünyaya çevirmek arzularını da gösterir. Artık öteki dünyayla birlikte belki de daha fazla bu dünyanın güzellikleriyle ilgilenilmeye başlanmıştır.

Böyle bir hayatın oluşması, dünyevî zevklere yönelme ve halka açık olarak yaşamak için toplumda birtakım değişimlerin yaşanmasına hangi olay ya da olaylar sebep olmuştur? Siyasî başarısızlıklar sürerken neden Osmanlı elitinin halka karşı kapalı duran kapıları açılmıştır? Bu soruların cevapları alınan yenilgilerin sorgulanması ve savaşların galibi Avrupa'nın yaşam tarzı hakkında fikir edinebilmek için Fransa'ya gönderilen Yirmisekiz Çelebi Mehmet'in Batı hakkında edindiği bilgilerde aranabilir.

1. Fransa Sefaretnâmesi ve Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi

Karlofça ve Pasarofça Antlaşmalarıyla Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı'da neler olduğuna dair bir ilgi ve merak belirmiştir. Bunu öğrenebilmek, ayrıca Osmanlı'ya politik bir ittifak bulabilmek için padişah III. Ahmet ve Sadrazamı tarafından Fransa'ya elçi gönderilir. Diğer ülkelerin dikkatini çekmemek amacıyla da Osmanlı'nın Kudüsteeki bir kilisenin tamirine izin verme belgesini Paris'e iletme bahanesi bulunmuştur.

Mehmet Çelebi, beraberinde Divan Kâtibi oğlu Mehmet Sait Efendi ve kalabalık bir maiyetle 1720 yılı ekiminde Fransız elçisinin sağladığı bir kalyonla İstanbul'dan çıkar. Hareket tarihinden ancak kırkaltı gün sonra Fransa'nın Akdenizdeki önemli limanlarından biri olan Tulon'a ulaşırlar. (Uçman, 11)

Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi, Fatma Müge Göcek tarafından Osmanlı'nın Batı'ya açılan ilk penceresi olarak kabul edilir. Fransız ve Osmanlı halkları arasındaki sosyal hayat farklılığı, Fransız teknolojisi ve şehir planlaması, elçinin dikkatini çeken en önemli noktaları oluşturur. Örneğin Fransa'da gece düzenlenen davetler, yatsı ezanından sonra uyuyan Osmanlı'ya farklı görünmektedir. Şehir planlamasında da Osmanlı yapılarıyla Batı karşılaştırılır. Osmanlı'da evler çoğunlukla tek katlı olarak ve cami çevresinde düzenlenirken Batı'da gördüğü çok katlı ve görkemli binalar sefirin dikkatini çeker. Bunların yanında Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi, bazı teknolojik gelişmeleri de Osmanlı'ya getirmeye çalışır. Örneğin tekstil ve saat endüstrisini ülkeye sokup bu alanlarda ilerleme sağlamak niyetindedir.

Fakat bu isteği gerçekleşmez çünkü Osmanlı artık Batı'nın seri üretimiyle baş edecek güce sahip değildir.

Bu arada Fransızlar da Osmanlı'yı, Osmanlı'nın iç dünyasını merak etmeye başlarlar. Bu da ileride değineceğimiz Türköri modasının başlamasına sebep olur. Fakat bu moda Batının Osmanlı'ya etkileriyle kıyaslandığında, Avrupa Dünyası'nda çok küçük soluklu olarak kaldığı görülür. “Osmanlı heyetinin Paris'te bulunduğu sırada Ramazan olur, oruç tutar, teravih namazı kılarlar. Osmanlı heyetinin iftar yemeği yemeleri, cemaatle tesbih çekip namaz kılmaları Paris'li kadınların ilgisini çeker, ısrarla izin alır, gelir saatlerce seyrederek.” (Uçman, 13) Bu arada Paris'te yaşayan kadınların serbestliği ve rahatlığı elçimizin de dikkatini büyük ölçüde çeker. “Fransa memleketlerinde kadınların itibarı erkeklerden üstün olmağa istedikleri ne ise işlerler ve murad ettikleri yere giderler. En âlâ beyzâde, en düşkününe haddinden ziyade riayet ve hürmet ederler; ol vilayetlerde hükümleri câridir.” (Rado, 25)

Yirmisekiz Çelebi Mehmet, İstanbul'a dönüşünde çok önemli politik ve askerî bilgilerle dolu değildir. Fakat Fransa daha doğrusu Batı yaşamını ve tarzını öğrenmesi açısından bu seyahatin yararlı olduğu söylenebilir. “Yirmisekiz Çelebi'den önce, Batı kültür ve medeniyetine hayranlığı, hiçbir Osmanlı onun gibi duymamış ve ifade etmemiştir.” (İnalcık, 427) Bu nokta çok önemlidir. Çünkü Osmanlı, Çelebi Mehmet Efendi'den önce de Avrupa'ya elçi göndermiştir. Örneğin 1655 yılında Kara Mehmet Paşa Viyana'ya, 1719 yılında ise Defterdar İbrahim Paşa yine Viyana'ya gitmekle görevlendirilir. Fakat bu seyahatlerin içinde en çok dikkat çeken Çelebi Mehmet'in sefâretidir. Çünkü İnalcık'ın da belirttiği gibi, o büyük bir hayranlıkla ülkesine döner. Ve sefirin dönüşüyle birlikte, “Batı, 18 yüzyılda beğenilen, taklid edilen bir prestige-culture haline gel[ir].” (İnalcık, 427)

İşte bu beğeni ve taklit de, gününü yaşama ve kişisel zevklerin ortaya çıkmasına neden olur. Osmanlı'da sınırlı bir kesim de olsa artık bireysel inançlar ve zevkler peşinde koşmaya başlar. İlerleyen bölümlerde Nedim ve Levnî'den bahsederken bu bölümde yer alan bireysellik konusu daha detaylı olarak ele alınacaktır.

Yeni zevkler ve yeni âdetler içinde Yirmisekiz Çelebi Mehmet'in Fransa'dan getirdiği saray ve bahçe dizaynları ve basım evi teknikleri oldukça önemsenmiştir. Bununla birlikte Çelebi Mehmet'in Osmanlı'da bir Türk basım evinin kurulmasına büyük katkılarda bulunan oğlu Sait Efendi de Osmanlı'da kendisini tamamıyla Batı'ya yönlendirmeye ve anlamaya daha doğrusu Batı'yı kavramaya çalışan ilk kişi olması açısından önem taşımaktadır.

Batı'yı kavramada Sait Efendi'nin temel aldığı noktalardan birisi bir Türk matbaasının kurulmasında katkıda bulunmuş olmasıdır. Robert Mantran da bu konuyla ilgili olarak şöyle der: “En çarpıcı olanlarından biri bu yeniliklerin, İstanbul'da Arap harflerine dayanan bir basımevinin kurulmasıdır.” (Mantran, 334) Fakat bu yeniliğin Osmanlı'da ne derecede önemli ve işlevsel olduğu konusuna ilerleyen bölümlerde ayrıntılı olarak değinilecektir.

2. İbrahim Müteferrika ve Matbaanın Kuruluşu

Hristiyanlık karşısındaki kutsal zafer ve buna bağlı olarak cennet ödülü beklentisiyle geçen dört yüzyılın ardından Türkler, yeni bir arayış anlayışında el yordamıyla ilerlemeye başladılar. Değişimleri gerçekleştirmeden önce yeni bir bilgi biçiminin edinilmesi gerekiyordu. Bu yüzden dönemin ünlü karakteristiklerinden biri, bilgi

birikimi ve o bilginin çeviri ve matbaa yoluyla yayılmasıdır.” (Evin, 47)

Matbaa Osmanlı’da 18. yüzyılda zaten bilinmektedir. Osmanlı İmparatorluğu’nda ilk matbaa, 15. yüzyılda Musevîler tarafından kurulmuştur. Fakat bir Türk matbaasının kuruluşu, önemli mevkii ile işe katılan Sait Çelebi ve matbaanın kurucusu olarak adını Sait Çelebi’den daha çok duyurmuş olan İbrahim Müteferrika sayesinde gerçekleşir. Adnan Adıvar, *Osmanlı Türklerinde İlim* adlı kitabında İbrahim Müteferrika’nın hizmetinin yalnız matbaayı kurmasıyla sınırlı kalmadığını söyler ve “belki bizim için pek yeni sayılacak ilimlerin temel bilgilerini verecek eserler, ekler yazmış ve bu sûretle memleketimize Avrupa Rönesans’ından ilk haberleri vermiştir.” (174) diyerek Müteferrika’nın öneminden bahseder.

Matbaanın yanı sıra dönemin tercüme faaliyetlerinin de kamusal eğitime duyulan ve gittikçe artan ilginin bir parçası olması önemlidir. Kitapları halkın da okumasını sağlamak;

askeri bozgunlarla ve dört nala koşan enflasyonla birlikte huzuru kaçan, ama cehaleti yüzünden bu hastalıkların nedenlerini ve geniş çaplı reform zorunluluğunu anlamaktan uzak halk tabakasını eğitmeye yönelik ilk teşebbüstü. Halkı devlet işlerinden ve değişim ihtiyacından haberdar ederek halk ayaklanmaları tehlikesi olmaksızın yeniliklerin gerçekleştirilebilmesini sağlayabilirdi. (Evin, 53)

Lâle Devri’nde çeviri ve matbuatın iki temel amacı vardı:

- 1) Devletin ve imparatorluğun ihtiyaçlarını tanımlamaya yardımcı olmak
- 2) Bu konularda halkı eğitmek. (Evin, 52)

Evin’in sözleriyle ilgili olarak 2. maddeyi irdelemek gerekmektedir. Değişim ihtiyacı konusunda halkı eğitmek ya da eğitmeye çalışmak fikri ne kadar doğrudur?

Halk gerçekten de öğrenmeye istekli midir? En önemlisi de bu eğitim fikri ne kadar başarılı olmuştur? Sorulara açıklık getirme noktasında İlber Ortaylı'nın şu sözleri çok önemlidir:

Yobazlar istemedi de matbaa gelmedi deniyor. 'Evet, belki bazı yobazların bazı lafları vardır ama mekanizmayı bu fazla izah etmez. 'Efendim, hattatlar karşı geldi.' Hayır hattatlar karşı geldiği için de durmaz. Çünkü iki bin tane kişi kitap okuyacak olsa İstanbul'da, iki bin tane nüsha istenecekse bir eserden hattatlar o işe kolay kolay yetişemezler zaten. Patlar arz-talep mekanizması. (Armağan, 72)

Dolayısıyla matbaa yoluyla halkı bilgilendirme çalışmaları çok da olumlu sonuçlar doğurmamıştır.

Aslında 18 yüzyılda Osmanlı aydınınının matbaayı kullanarak halkı eğitmeye çalışması, onları okumaya yönlendirmesi halkın tek tek bireyler olarak ortaya çıkmasını sağlamak içindir denebilir. Yani matbaa yoluyla basılan kitaplarla halkın yaşamı görme seçenekleri arttırılmaya çalışılmıştır. Çok kitap basılacak, çok okunacak dolayısıyla da halk bir birey olarak fikir sahibi olacaktır. Ama Ortaylı'nın da belirttiği gibi bu gerçekleşmez. Çünkü halktan okumaya, öğrenmeye yönelik bir talep gelmemiştir. Buradan da Sait Çelebi-İbrahim Müteferrika ve halk arasında görüş farklılıklarının olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla kitap okuyarak ufku genişletme ve diğer insanlardan farklı düşünerek birey olma fikri Osmanlı'da sadece belli bir kesimi yani Osmanlı saray çevresini ve Osmanlı elitini etkisi altına almıştır. Halk yeni fikirlere ve birey olmaya açık değildir. Bunu kitap okuma fikrine iştirak etmeyerek açıkça göstermiştir. Patrona Halil isyanı sırasında da Sâdâbâd'ı yerle bir eden ve yeniliklere karşı gelen yine aynı halktır. Bundan dolayı kendi dünyasından başka dünyaları tanıyıp gerçekleri görme ve bireysellik, Osmanlı'da sadece saray

çevresiyle sınırlı bir kısım için gerçekleşmiştir denebilir. Peki Osmanlı aydınında görülen yenileşme ve değişimler hangi alanlarda kendisini hissettirmiştir?

B. 18. Yüzyılda Osmanlı’da Görülen Değişimler

Osmanlı’nın gerçek anlamda Batılılaşması ilk olarak yönetici katında gerçekleşmiştir. Yukarıda da değinildiği gibi Yirmisekiz Çelebi Mehmet’in Fransa’ya gitmesi Fatma Müge Göcek, Metin Kunt gibi tarihçiler tarafından bu sürecin başlangıcı olarak kabul edilir. III. Ahmet’in saltanatının ardından I. Mahmut, III. Mustafa, I. Abdülhamit ve III. Selim dönemlerinde de Batı beğenisi ve ilgisi artarak devam eder. Bu ilgi kendisini ilk olarak mimarlık alanında gösterir.

1. Mimarlık

Mimarlık, 18. yüzyılda diğer sanatlara oranla daha hızlı bir Batılılaşma sürecine girer. Bu yüzyılda Batı’ya açılan Osmanlı mimarisinin ilk olarak Rokoko ardından da Barok, Ampir ve Seçmeli üslûpların etkisi altında kalıp yerel üslûplar oluşturmaları sağlanmıştır. Bu üslûplar ve bezemeler kütle plastiği konularında değişikliklere sebep olur. Çünkü bezemeler klasik üslûbun geometrik yapısını ve kütle dengesini sarsacak niteliktedir. Düşeysellik, hareketlilik, ı ışık-gölge ve aydınlık kavramları mimari eserlere iyice yansımıştır. Bu bağlamda da Nuruosmaniye Camii 18. yüzyılın en güçlü Barok yapısı olarak biçimlenir. Ortaylı’ya göre bu anıtsal yapı Süleymaniye kadar beğenilmeyebilir fakat bu cami değişimin bir simgesi olması açısından önemlidir. (Armağan, 70)

a. Konut ve Bahçe Mimarisi

Dışa açılmaya başlayan Osmanlı toplumunda, konut mimarisi de Lâle Devri'yle birlikte hız kazanır. İnşa ettirilen saray, kasır ve köşkler içe kapalı Osmanlı yaşantısının dışa açılmasını sağlar. “Kâğıthane dışında, III. Ahmet Dönemi konut örneği olarak Beşiktaş Sahilsarayı, Defterdar burnunda Neşatâbâd Sarayı ve Şemsipaşa-Harem arasında Şerefâbâd Sarayı” (Ödekan, 424) örnek olarak gösterilebilir.

Kentsel yapılarda ilk olarak göze çarpan özelliklerden birisi, bahçe ve dış cephe düzenlemelerine ağırlık verilmesiyle birlikte artık dışa açılan bir yaşantının yerleşmeye başlamasıdır. Bunun yanında askerî kışlalar da anıtsal külliyelerin yanında yer almış ve kentin silüetini değiştirmeye başlamıştır.

18. yüzyılda yeni baştan örgütlenme isteği de yeni işlevleri karşılayacak yapı türlerini zorunlu kılar. İmparatorluğun çöküşü ekonomiden çok askerî eksikliklerden dolayı olarak yorumlandığından “askerî alanda ‘reform’lar öngörülmüş ve top dökümhanesi; kışla, askerî hastane, askerî yönetim yapıları gibi birçok kuruluşların yapımına başlanmıştır.” (Ödekan, 431) Bu özellikleriyle birlikte, “18 yüzyıl mekânsal düzenleme ve kütle plastiği yönünden bir arayış dönemi” (Ödekan, 401) olarak kabul edilebilir.

Mimarlık alanında çalışan kişilerin arasında yabancı mimarlar ve azınlıklar da etkin olarak görev almışlardır. Örneğin Nuruosmaniye Camii’nde Simon Kalfa çalışmıştır. “II. Mahmut Dönemi’nde sarayda yapım ve onarım işlerini Kırkor Kalfa ve kardeşi Senekirim Amira yürütmektedir.” (Ödekan, 435). Yabancı ve Türk mimarların katkılarıyla oluşturulan bu yapılarda yapım teknikleri ve mekân yorumuyla gelenekselden uzaklaşılmanın olması da önemlidir. Batıdan etkilenme en

çok kendisini mimari bezemelerde göstermiştir. Böylece özellikle camiler adeta bir saray yapısı görünümü kazanmışlardır.

Bu noktalardan hareketle, 18. yüzyıl Osmanlı'nın toplumsal her alanda değişiklikler yaşadığı bir yüzyıl olarak dikkatleri çeker. İlk değişiklikler siyasî alanda alınan yenilgiler sonucu devletin artık güçlü olmadığı gerçeğini kabul etmesiyle başlar. Daha sonra da gerçekleştirilen Batı'ya yaklaşma ve Batı'yı tanıma fikirleri yeni dünyaya ayak uydurma çabalarını da beraberinde getirir. Aydınların gerçekleri görme ve Avrupa'yı tanıma düşünceleri bireysel kimlik kazanma ve düşüncelerini tek tek ifade edebilme yönünde çok etkili olmuştur. Bu yüzyılın yetiştirdiği ve çalışmamızın temel noktasını oluşturan Levnî ve Nedim de bireysellik açısından Osmanlı sanatına çok önemli katkılarda bulunmuş sanatçılardır. Bu konuya III. ve IV. Bölümlerde ayrıntılı olarak değinilecektir.

C. 18. Yüzyılda Avrupa Dünyası

Şu âna kadar 18. yüzyılda gerek siyasî gerekse sanat alanlarında Avrupa'nın Osmanlı'ya olan etkilerinden bahsettik. Bu yüzyılda Avrupa'da neler yaşanmaktaydı? Avrupa 18. yüzyılı nasıl tanımlıyordu? Karşılaştırmalı olarak inceleme yapmaya çalıştığımız tezimizde bu konuya bir göz atmak da yerinde olacaktır.

Avrupa Dünyası, Rönesans'tan beri gelişen düşünce akımlarının ve kısmen de olsa yeni keşifler yoluyla dünyanın diğer toplumları ile olan ilişkilerinin sonucunda, çok daha bilinçli olarak insanlığın bütünlüğünü anlayıp kavramaya çalışmıştır. Bu çalışma “Aydınlanma Çağı” olarak da bilinmektedir. Bu noktada Avrupalıların amacı “evrensel denebilecek toplumsal ve siyasal kuralları saptayabilmek[ti]” (Kunt, 58)

18. yüzyılda “Fransa tüm Avrupa’da, edebiyatı, sanatı, modası, inceliği ve eprisiyle bir model oluşturmuştu” (Germaner, 12). Bu modelin tutulup yayılmasında burjuva sınıfının da etkisi büyük olmuştur.

Fransa’da, 14. Louis, işsizliği soylular için zorunlu kılarak, alanı burjuvaziye bırakmıştı. Bundan yararlanan burjuva kesimi, öğrenerek, görerek, çalışarak ve devlet katında yükselerek kendini kabul ettirmiştir. Parlamenta, maliyeye, orduya, ticaret yaşamına karışan bu kesim, her yerde halka özgü gücünü yaymıştır. Yeni kuşaklar güçlü, iyi eğitilmiş ve tüm güçlükleri yenmeye hazır yetiştirilmişlerdir. Bu nedenlerle, bu kuşak Devrimin sarsıntılarını atlatabilmiş ve sonucu kendi çıkarına dönüştürebilmiştir.” (Germaner, 31)

Bu yüzyılda geçmiş yaşantıya karşı da bir ilgi başlar. “Duygu ile usun iç içe bulunduğu, kimi zaman da çeliştiği bu çağda, Antikiteye yeniden dönüş ve geçmişin yardımıyla gününü arayış çabaları sezilir.” (Germaner, 18) Yani Avrupa bu yüzyılda bir arayış ve geçmişine dönüş eğilimleri yaşamaktadır.

1. Batı’da Sanat Nasıldı?

18. yüzyıl Avrupası’nda sanata duyulan ilgi, Antikite’ye sarılan merak sonucu daha da artar. Bunun yanında sanatçılar özellikle de ressamalar aldıkları çeşitli siparişlerin yanı sıra bireyselliklerini ortaya çıkaracak olan anlatım yolları içine de girmişlerdir. Bu yüzyılda yetişen önemli ressamalar arasında Watteau, Hogarth ve Goya’nın sanat anlayışları yaşanan bireyselliğe verilebilecek örnekler arasındadır. Bu

yapıtlar daha gerçekçi, toplumda yaşanan bir çok olumsuzluğu ironik bir dille eleştiren eserlerdir.

Bu yüzyılda geçmişe karşı duyulan ilginin, sanatçılarda oluşan bireyselliğin yanı sıra Asya ülkelerine karşı uyanan merak da Batı dünyasının yeni sanat modelleri yaratmalarına sebep olur. İşte aslında Avrupa'nın ilerlemesinin ve yeni uygarlıklar tanıyıp etkileşime girmesinin en önemli sebebi de (Fransa Sefaretnâmesi ve Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi bölümünde değinildiği gibi) bu merak unsuru olmuştur.

a. Turquerie: (Türköri) “Kültür yaşantımızın Batı'ya yöneldiği bu dönemde, Avrupa da egzotizm merakıyla Osmanlı Türkiyesi'yle ilgilenmiştir.” (Germaner, Giriş) Türk modası olarak da adlandırılabilen bu akım 18. yüzyılda Avrupa'da, Osmanlı'yı tanımaya başlayan Avrupalılar arasında yayılmıştır. “Türk mimarlığı ve figürleri daha 1714'lerde Magoulet'in resimleri arasında yer almaktaydı. Louis Phélypeaux'nun eşi, 1708'de Türkleri anlatan 22 adet estamp (oymabaskı resim) tabloyu elinde bulundurur.” (Germaner, 31). “Bu arada Türk elçilerinin Fransa'yı ziyaretleri nedeniyle gerçekleştirilen resimler ayrı bir yer tutar ve Turquerie modasının yaygınlaşmasının nedenlerinden biri olarak görülebilir.” (Germaner, 60) Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin oğlu Sait Efendi de saray ressamı Aved tarafından resmedilmiştir. “Türk portresi, egzotizm modasının diğer bir tanığıdır. İsviçre'li ressam Jean-Etienne Liotard 1738 yılında İstanbul ve İzmir'de bulunmuş, özellikle Türk kadınlarının resimlerini yapmış ve bundan ötürü de Avrupa'da 'Peintre Turc' (Türk ressamı) ünvanını almıştır.” (Germaner, 59)

Turquerie (türkörü) modası daha sonra giysi alanında da yaygınlaşır. Fransa’da verilen davetlere kadın ve erkeklerin Osmanlı kıyafetleriyle katıldıkları da belirlenmiştir. Kısacası bu akım Batının Osmanlı’yı etkilediği kadar olmasa bile bir süre için Batıda bir Osmanlı modasının yaşanmasına neden olmuştur. Bu da Batının Asya ülkelerine karşı olan merakının bir kanıtı niteliğindedir.

Bu modanın Avrupa’da tutunabilmesinin en büyük sebebi 18. yüzyılda oldukça güçlenen burjuva sınıfıdır. Ticaretle uğraşan bu zengin kesimin bireysel zevkleri ve merakı Türkörü modasını yaratan en önemli etmen olmuştur. Burjuvalar birikimlerini bu modayı oluşturan objelere harcayarak Türkörü’nin Avrupa’da yayılmasını sağlamışlardır. Ve kısa süreli de olsa Avrupa, Osmanlı’nın kıyafetini, mimari eserlerini vs. ile ilgilenir. Fakat bu ilgi Batının Osmanlı’yı etkilediği ölçüde olmamıştır. Bir moda olarak yaygınlaşıp yerini kısa sürede diğer arayışlara ve modalara bırakmıştır.

Burada burjuvazinin seçim hakkını kullanıyor olması çok önemlidir. İsteddiği objeyi bireysel haklarını kullanarak tercih etmektedir. Osmanlı’da ise burjuva sınıfı yoktur. Bununla birlikte orta sınıf halk da Avrupa’da burjuvanın kullandığı bu seçim hakkıyla ilgilenmemiş ya da kullanmaya çalışmamıştır. Matbaa örneğinde de görüldüğü gibi kendisine sunulan bireysellik teklifini reddeder. Bundan dolayı da Osmanlı aydınlanması sadece belli bir kesim tarafından benimsenmiştir. Halkın bu aydınlanmayla ilişkisinin ya da katılımının olduğunu söylemek zordur.

BÖLÜM II

18. YÜZYILDA ŞİİR VE MİNYATÜR SANATI

A. Şiir

Osmanlı şiiri araştırmasını yaparken üzerinde durulacağını belirttiğimiz 18. yüzyıla gelinceye kadar en iyi örneklerini vermiş olarak karşımıza çıkar. Osmanlı şiiri denildiğinde hemen akla gelebilecek isimler zaten bu yüzyıldan önce eserlerini vermişlerdir. (Necâti, Fuzûlî, Bâki gibi) Ve bu yüzyılda da Türk Edebiyatı'nın genel karakterinde çok büyük değişikliklere rastlanmaz. Dolayısıyla şairlerin sanat anlayışlarının eskinin devamı şeklinde olduğu söylenebilir. Divan şiir estetiğinin üzerinde durduğu ayrıntıya önem verme konusuna, kaside ve gazel geleneklerinin devamına eskiden olduğu gibi bu yüzyılda da dikkat edilmiştir.

Bu özelliklerle birlikte tezimizin ilk bölümünde de değindiğimiz yüzyılı etkileyen önemli olayların edebiyat dünyasında da bazı değişikliklere yol açmış olması kaçınılmazdır. Bu noktadan hareketle birtakım kıpırdanmalar, farklılıklar şiir dünyasında da karşımıza çıkar. Bu konuya verilebilecek temel örnek ise İran tesirinin Türk Edebiyatı'nda, önceki yüzyıllara nazaran hayli zayıflamış olmasıdır. Bu etki yerine daha önceki yüzyıllarda eser vermiş olan Türk şairlerinin şiirleri örnek olarak kabul edilmiştir. 18. yüzyılda bir çeşit mahallîleşme eğilimine rastlanır. Bunun

sebebi, şairlerin kendi dönemleri içinde örnek alabilecekleri İran şairleriyle aynı mükemmeliyette eserler verebilecek durumda olmalarıdır.

Klasik şiirlerin Türkçe yazılması klasik geleneğe karşı çıkmayı sembolize ediyordu ama aynı zamanda şiirde farklılık arayışlarını ve Arapça'da ve Farsça'da var olandan farklı model arayışlarını da sembolize ediyordu. Bu denemelerin en önemlisi daha sonra Türki-i Basit olarak adlandırılacak olan 15. yüzyıl sonları ile 16. yüzyıl başları arasında var olan Türkçedeki yabancı kelimelerin ağırlığına karşı olan ve öncülüğünün Edirneli Nazmi ve Tatavali Mahremi tarafından yapıldığı entelektüel hareketti. (Sılay, 14)

“Mahremi ve Nazmi'den sonra klasik şiirleri Türkçe yazmak için aynı derecede bilinçli ve organize bir dönem olmadı. Ama hemen hemen bütün yüzyıllarda Türk dilinin Arapça ve Farsça'nın işgali altında olduğunu söyleyen şairler çıkmıştı. 17. yüzyıl şairi Nâbi gibi.” (Sılay, 19) Ve “daha sofistike şiirler yazmak için şiirlerini Arapça ve Farsça kelimelerle dolduran çağdaşlarını eleştirmiştir.” (Sılay, 19) Bu konuda Sılay'ın yukarıdaki bilinçli ve organize sözlerine tamamiyle katılmak zordur. Çünkü son yıllarda yapılan araştırmalar ¹ Edirneli Nazmi ve Tatavali Mahremi'nin birbirlerini hiç görmemiş olma ihtimallerinin yüksekliğinden bahsediyor. Ayrıca bu iki şairin *Divan*'ları bir bütün olarak incelendiğinde oldukça az sayıdaki şiirlerinin sade bir dille ya da halk deyimleriyle yazıldığı biliniyor. Dolayısıyla her dönemde üslûbu çağdaşlarından farklı şairlerin olduğunu kabul edip bu farklılığı bir akıma bağlamamak daha doğru gözüküyor. Fakat yine de şairlerin bazı yenilikler getirmek istemelerini göz ardı

¹ Avşar, Ziya. “Edirneli Nazmî Hayatı Edebi Kişiliği Eserleri Türki-î Basit ve Gazeller Dışındaki Nazım Şekli ve Türleri” Ankara: 1998, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.

etmemek gerekir. 18. yüzyılda da mahallîleşme yolunda eser veren ve birbirlerinden etkilenme olasılıkları olan şairlerin çokluğu dikkat çekici bir özelliktir.

17. asrın sonunda şair Sâbit'in ortalığı kaplayan İran tufanının önüne geçerek, Türk fikrinin hakiki bir tercümanı yapmak için sarf ettiği gayrettir. Bu hareket ilerleyerek devam eder. Ve 18. yüzyılın ikinci yarısında elli sene kadar Osmanlı şiirinde hakim olan unsur olacak kadar kudret kespetti. Burada İranlılaşmaya karşı duyulan isyan vardı. Fakat çok da başarılı olunamadı. Çünkü bir taraftan onlar eleştirilirken diğer taraftan da kullanıldı. (Gibb, 120)

Şairler kendilerine rakip olarak alabilecekleri yeni bir modelle karşılaşmadıklarından olsa gerek geçmişe bakmaya, geçmişe dönmeye karar vererek şiirlerini kendi benliklerinden örneklerle yaratma yoluna gitmişlerdir. Bu mahallîleşme fikriyle birlikte onsekizinci yüzyılda yaşayan ve eser veren şairlerin sayısı oldukça kabarıktır.” (Cengiz, 579)

Kortantamer'e göre ise 18. yüzyıl Türk Edebiyatı'nın tükenişinin başladığı bir zaman dilimi olarak kabul edilebilir . “Değişen dünya ile birlikte kaçınılamayan sona doğru gidişin iyice hızlandığı bir yüzyıldır.” (337)

Bu yüzyılda Lâle Devri'nin neşesini, şenliğini, eğlencelerini yansıtmak istercesine şarkı da popüler nazım biçimlerinden birisi olmuştur. Şarkı aslında edebiyatımızda ilk olarak 15. yüzyılda görülmeye başlar. Bu yüzyılda ise güçlenen mahallîleşme fikriyle devrin zevk ve eğlence hayatı birleşerek bu türün oldukça sık kullanılmasına yol açmıştır. Şarkının anlamı oldukça açık ve belirgindir. Sade sözler kullanılarak yazılır, çünkü daha sonra söylenmek ve dinlenmek amacı güdülmektedir. Konu, hemen her zaman aşktır.

Bu yüzyılda, dilde ve konularda önceki yüzyıllara oranla daha fazla sadeleşmek ve yukarıda da bahsedildiği gibi mahallîleşmek yoluyla “halk zevkine doğru bir yaklaşma meyli Nedim’le beraber bütün şairlerde vardır.” (Mazıoğlu, 8) “Bu cereyan asrın başında Sâbit’le ve bilhassa Nedim’le oldukça kuvvetli bir hal almıştır.” (Mazıoğlu, 8)

Bu noktada ilk önce mahallîleşmede önemli rol oynayan Sâbit’ten, ardından da 18. yüzyılın Nedim’le bağlantı kurabileceğimiz diğer şairlerinden ve şiir anlayışlarından örnekler vermek yararlı olacaktır:

Her şeyden önce, yüzyılın başlarında, geçen yüzyılın önemli şairi Nâbi sağdır ve itibarıyla birlikte etkisini de sürdürmektedir.

1. Sâbit: Doğum tarihi belli değildir. Şair, III. Ahmet’in saltanatının Nevşehirli Damat İbrahim Paşa devresine rast gelen eğlenceli ve ihtişamlı devresini göremeden 1712 yılında ölmüştür. Ancak Nâbi, Sâlim ve Seyyid Vehbî gibi isimler ondan takdirle bahsederler. Sâbit’e Divan şiirinde büyük ün kazandıran taraf “halk tabirleri, hususî ıstılah ve kelimeleri ile günlük konuşma dilinin unsurlarını başkalarında görülmedik şekilde şiire sokmak sûreti ile kendisine mahsus bir tarz meydana getirmiş olmasıdır.” (Akün, 12) Aslında Sâbit’in aradığı “şiirde görülmeğe alışılmamış halk tâbirlerini beklenmedik bir şekilde kullanmak sûreti ile, şaşırtıcı bir te’sir meydana getirmek, yer-yer mizahî bir intibâ yaratarak, okuyucuda zevk uyandırmaktır.” (Akün, 12). Bu özelliklerinden dolayı Sâbit başta Nedim olmak üzere 18 yüzyılın ortalarına doğru şairlerde konuşma diline karşı yaygın bir eğilimin oluşmasına büyük katkıda bulunmuştur.

2. Osmanzâde Taib: 1660 yılında doğduğu kabul edilmektedir. 18. yüzyılın ilk yarısında “reis-i şâiran” olarak tanınmıştır. Bu sıfat kendisine devrin padişahı III. Ahmet tarafından verilir. “Şuara tezkirelerinde ve diğer hâl tercümelerinde lâtifeciliğine, nükte-perdazlığına, heccavlığına, huysuzluğuna, aşırı öğme ile söğme arasında türlü değişiklikler gösteren mizacına dair fıkralar, rivâyetler ve işâretler az değildir.” (Karahana, 454) Çağdaşları hakkında çok ağır hicivler söylediği bilinmektedir. “Târîz ve hücumlarına hedef olanlar arasında şâir Nâbi, Sekban-başı Nemçe Hasan, Sivaslı Kadı, Müderris Ahmed, şair Sâkıb ve daha birçok kimse mevcûttur.” (Karahana, 454) “Dilini tutmadığı, önüne geleni hicvettiği ve huysuz bir kimse olduğu için çok düşman kazanmış, birkaç defa müderrislikten atılmış, rütbesi aşağı indirilmiştir. Mısır kadısı iken H. 1136/M. 1724 yılında zehirlenerek ölmüştür.” (Cengiz, 582)

3. Seyyid Vehbî: 1674 yılında doğduğu tahmin edilen Vehbî, 1736 yılında ölmüştür.

18. yüzyılın tanınmış şairlerinden birisi olan Seyyid Vehbî’nin en önemli eseri daha sonra da Levnî’yle ilgili olarak bahsedeceğimiz, *Surnâme*’sidir. Bu eseri “o günlerdeki İstanbul’un mahallî husûsiyetlerini, örf ve âdetleri bakımından tarihi bir vesika değerinde olan” yapıtıdır. *Surnâme*, bir münacat ile başlar, onu na’t, III. Ahmet’e, sadrazam İbrahim Paşa’ya medhiye gibi kaside şeklindeki şiirler izler. “Düğünün bazı kısımlarının tasvirini içine alan mesnevî şeklinde uzunca bir parça da vardır.” (Karahana, 545)

Osmanzâde Taib, III. Ahmet tarafından “reis-i şâiran” sıfatını kazandığında bir teşekkürnâme yazar. Bu manzumede devrinin pek çok şairinden bahsetmiş

olmasına rağmen Nedim'in adını anmaz. Ancak daha sonra Osmanzâde Taib diğer şairlerden bahsetme görevini Vehbî'ye bıraktığını açıklar. Vehbî uzun bir kaside şeklinde ele aldığı bu eserinde “ilk önce ‘Nedîm-i nûkte-perdâz’a” (Karahan, 546) yer vermiş daha sonra da birçok şairden bahsetmiştir.

Seyyid Vehbî de dilde kısmen bir sadelik göstermiş olmakla birlikte “duyuş ve düşünüşte bir orjinalite gösterememiştir.” (Mazıoğlu, 5)

4. Çelebi-zâde Âsım: (1685?-1724)

Ahmed III devrinin zevk ve tarab âlemlerini şuh ve canlı şiirlerinde aksettiren Nedim'in, devrin münevver meclislerinde kazandığı rağbet ve muhabbet göz önünde tutulursa, o zaman aşağı yukarı her şairin Nedim üslûbunu tanzir edeceği tabîî idi.” (Baysun, 373)

Çelebi-zâde Âsım, dinî hislere de bağlı olmakla birlikte kaleme aldığı gazellerinde Nedim'den etkilenmiştir.

5. Enderunlu Fâzıl: Doğum tarihi kesin olarak bilinmemektedir. “Nedim yolunda daha ileri gitmeyi deneyen ilginç bir şair” (Cengiz, 588) olduğu söylenmektedir. “Divan şiirini halka yaklaştırmakta ve mahallîleştirmekte rolü vardır.” (Cengiz, 588) Enderunlu Fâzıl daha çok gazelleriyle ünlü bir şairdir. “Hubân-nâme”, “Zenân-nâme”, “Defter-i Aşk”, “Çengî-nâme” gibi eserlerinde halk yaşayışından örnekler verir. Mahalle baskınları, kadınlar hamamı gibi gerçek olayları da kaleme almıştır. “Muhtelif ulusların güzelleri hakkındaki düşüncelerini açıklaması

o devrin hayatına, âdet ve telâkkilerine ışık tutması bakımından değerli ise de oldukça açık saçık eserlerdir.” (Cengiz, 587) 1810 yılında İstanbul’da ölmüştür.

Yukarıda açıklamaları yapılan bu şairler 18. yüzyıl içinde önemli eserler vermiş olanlarıdır. Daha önce de belirtildiği gibi bu yüzyılda şairlerin sayısı oldukça fazladır. Burada ise Nedim ve mahallîleşmeyle ilgili olan şairler ağırlıklı olarak incelenmiştir.

B. Minyatür:

17. yüzyılda İstanbul saray nakkaşhanesine ilginin azaldığı görülür. Buna sebepse ava meraklı IV. Mehmet’in saltanatı sırasında Edirne’de yaşamayı yeğlemesidir. Bu yüzyılda sanatçıların bir bölümü Edirne Sarayı’na yerleştiğinden İstanbul’daki nakkaşların sayısı da azalır. Ve 18. yüzyılın ilk yarısına kadar da Edirne Sarayı etkinliğini sürdürür. 1878 Rus saldırısı sırasında Edirne Sarayı’nın havaya uçurulmasıyla birlikte bu eserler yok olmuştur. Bu sebepten dolayı bu dönemde yapılan eserler hakkında bir bilginiz yoktur. Fakat minyatür sanatının devam ettiği de “Edirne’de Edirnekârî işçiliğinin başarıyla gelişmesi sanat etkinliğinin bu merkezde de yoğun olduğunu gösteren bir kanıt sayılma[ktadır]. Ayrıca, 18. yüzyılın ilk yarısında Edirne’den İstanbul’a gelmiş olan Levnî gibi bir ustanın üretkenliği, minyatür geleneğinin kesintisiz sürdüğünü gösteren ikinci kanıttır.” (Ödekan, 445)

I.Abdülhamit zamanında (1771-1789) Avrupalı örneklerden esinlenilerek düzenlenen giysi albümleri resim sanatının gelişmesi yönünden önemlidir. Guvaş, suluboya, tempera, yağlı boya, renk karıştırma gibi değişik Batı tekniklerinin uygulandığı bu albümlerde

Konstantin, Rafael, İstrati gibi azınlık sanatçıların da adlarına rastlanmaktadır. Giysi albümleri içinde Fazıl Enderuni'nin değişik ülkelerin erkek ve kadın giysileri hakkındaki kitabı *Hubannâme* ve *Zenannâme*'nin çeşitli kopyalarındaki betimlemeler manzara önünde ya da iç mekânda yer alan figürleriyle önemli bir grup oluşturur. (Ödekan, 448)

18. yüzyılın sonlarına doğru ise artık, “çeşitli Batı teknikleri denenmektedir. Guvaj ve suluboyanın yanında tempera tekniğinde yapılmış, hatta yağlıboya izlenimini veren resimler de bulunmaktadır.” (Renda, 45). “Minyatürün en belirgin özelliklerinden olan yıldız hemen hiç kullanılmamıştır.” (Renda, 45)

Bu yüzyılda minyatür alanında, Levnî dışında gösterilebilecek en iyi örnek nakkaş Buharî'dir.

1. Buharî

Levnî dışında, I. Mahmut dönemi saray çevresinin tanınmış nakkaşı olan Abdullah Buharî de giyimli kadın boy portreleriyle tanınmaktadır. “Tek figür çalışmaları, Levnî'ninkilerden farklı olarak, belli bir modele bakılarak yapıldığı kanısını uyandırır.” (Renda, 41)

Abdullah Buharî, doğa ayrıntılarına yumuşak fırça vuruşlarıyla sağlanan renk tonlaşmalarını mimari öğelerdeki boyutlu görünüşleri kitap kapaklarındaki manzara kompozisyonlarına uygular. Bunlar konakların, saray odalarının duvarlarında yer alarak bir moda haline gelecek olan manzara resimlerinin el yazmalarındaki denemeleridir.” (Tanındı, 61)

C. Minyatürlerde Yer Alan Konular

Minyatür sanatı;

sadece Osmanlı elitinin gözlerini doyurmadı, aynı zamanda okuyucuların metni daha rahat takip etmelerini sağladı. Ancak bu iki boyutlu resimler İslamî resim yasaklamalarından dolayı sınırlı bir şekilde kendilerini ifade edebiliyorlardı. Pembe evler, mor kayalar ve altın rengi bir gökyüzü gibi öğeler vardı bu minyatürlerin içinde. İnsan figürleri de kendini saran çevreden izole edilmişlerdi. Ve iki boyutlu çizime mahkum edilmişlerdi. Osmanlı minyatürleri diğer İslam dünyasındaki minyatürlerden çok daha gerçekçi olmalarına rağmen 17. yüzyılın sonlarına doğru dramatik bir değişikliğe uğradılar ve 18. yüzyılın sonlarında eski Osmanlı minyatür anlayışı tamamen kayboldu. (Sılay, 76)

18. yüzyılda “bir çok minyatür sanatçısı gerçek hayatın güzelliklerini resmetmeye başlamışlardı. Ayrıca minyatürlerde Avrupa tarzı bir etkilenmeden ve manzara resimlerinden söz etmek de mümkündür.” (Sılay, 78). Cinselliğin betimlenmesi de bu dönemde yer alan konulardan birisidir. “Genç kızların ve erkeklerin minyatürlerinin yapılması, insanların çiftler halinde resmedilmeleri ve erotik temaların minyatüre yoğun bir şekilde girmeye başlaması” (Sılay, 78) 18. yüzyılda minyatürde sıkça görülen özellikler arasında yer almaktadır. Peki bu temalar minyatür sanatına nasıl girmişti? Tülay Artan Osmanlı İmparatorluğu’nda 17. yüzyıl sonlarına doğru gözlemlenen değişim sürecini çok farklı ve ilginç bir şekilde yorumlayarak şöyle der:

O zamana dek tanımlanagelen toplum yapısı, artık ‘mahrem’ olanın da sözsel [şiir] ve görsel [minyatür] ifade arayışlarını içermekte;

Osmanlı minyatüründe ‘özel’ hayatların ya da hayatın ‘özel’ anlarının gerçekçi betimlemelerinin yanısıra Osmanlı toplumunda ilk kez şehir yaşantısının, şehirlilerin ‘amme-i halk’ın betimlenmesi anlamında gündelik hayata dair minyatürlerin tanıklık ettiği bir toplumsal gerçeklik, ‘resmî’ olanın dışındaki bir ‘kamu’ nun oluşması yaşanmaktadır.” (Artan, 92).

Artan’ın mahremiyetle ilgili görüşleri oldukça önemlidir. Artık kabuğunu kırmaya başlayan Osmanlı’daki bu ‘açılış’ döneminin örneklerine Levnî’yle ilgili bölümde sıkça değinilecektir. Ayrıca, yine bu alıntıda yer alan ‘mahrem olanın sözel ve görsel ifade arayışlarını içermesi’ de bu tezin temel çıkış noktasını oluşturması nedeniyle dikkatle incelenmelidir. Bu noktalardan hareketle, tezimizde yer alan şair Nedim bu mahrem alanın sözel yönünü ifade ederken, nakkaş Levnî de görsel yönünü oluşturur. Her iki sanatçıda da bireysellikten ve gerçekçilikten doğan bir tarzla mahremiyetin diğer yüzyıllara oranla daha rahat bir şekilde ifade edilmesine rastlanır. Tezimizin üçüncü ve dördüncü bölümünde de yukarıda değindiğimiz bu noktalar aydınlığa kavuşturulacaktır.

17. yüzyılın sonlarına doğru, Osmanlı minyatürleri daha çok albümlerde toplanmaya başlamıştır. Bu albümlerde en çok tercih edilen konular arasında tek figürler, kıyafetler ve çiçek resimleri yer alır. (Artan, 91) 18. yüzyıl minyatürleri incelendiğinde ise, değişen toplum yapısının değişen ihtiyaçlarıyla birlikte içki içip dans eden, “hamamdan eve en mahrem mekânlarda eğlenen dekolte kıyafetli kadınların, erkeklerin ve erotik aşk sahnelerinin işlendiği göze çarpar.”(Artan, 92)

Açılan ve mahrem hayatını gözler önüne sermekten artık çekinmeyen toplumun sanatında da bu tür değişikliklerin yaşanması doğaldır. Artık gündelik hayatta sürekli görülen ve herkes tarafından bilinen olaylar saklanmak yerine açıkça

ifade edilmeye başlanır. Minyatür de bu ifade şekillerinin en güzellerinden birisidir. Bölüme başlarken incelediğimiz şiirde de Enderunlu Fâzıl örneğinde olduğu gibi halk yaşayışından oldukça mahrem sahneler aktarılmıştır. Dolayısıyla bu yüzyılda hem minyatür hem de şiir alanında halkın yeni zevklerinin konu olarak seçildiği görülmektedir.

BÖLÜM III

YÜZYILIN RENKLİ SİMASI: NEDİM

A. Nedim'in Yaşam Öyküsü ve Girdiği Tarikatlere Bir Bakış

Lâle Devri, sanata karşı ilginin oldukça yoğun olduğu bir dönemdir. Bugünden bakıldığında devrin şiir kolundaki temsilcisinin Nedim olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Kaynaklarda şairin asıl adının Ahmet olduğu belirtilmektedir. Nedim'in 17. yüzyılın sonlarına doğru doğduğu şairle ilgili yapılan çalışmalarda genel doğru olarak kabul edilir. Fakat tam tarih hakkında kesin bir bilgi yoktur. Hasibe Mazıoğlu, “Ebüziyya Tevfik, *Nümûne-i Edebiyât-ı Osmâniyye*’de Nedim’in 1092 (1681)’de doğduğunu yazmışsa da bu tarihi nereden aldığını bildirmediği için Nedim’in 1681’de doğmuş olduğunu kesin olarak söyleyemiyoruz.” (11) der.

“Nedim’in soyu, tarihçi Ahmet Refik’in çıkardığı bir şecereye göre, Fatih Sultan Mehmet döneminde yaşamış bir aileye kadar uzanmaktadır.” (Özkırımlı, 7) “Bu aile Mevlevî bir tarikate mensuptur.” (Tansel, 69). Nedim kökenlerinin uzandığı ailesini III. Ahmet’e yazdığı bir kasidesinde şu dizeleriyle dile getirerek bu bilgiyi doğrular:

Fahr iken ecdâdına ol âstânın hizmeti

Hazret-i Sultan Ebü'l-Feth'in zamanından beri

Pâdşâhân-ı seleften bunca ihsanlar görüp

Her biri olmuşken ol bâb-ı reff'in çâkeri" (Macit, 26)

Nedim'in sanatının ilk yılları Şehit Ali Paşa'nın sadrazamlığına rastlar.

Paşa'ya yazdığı üç adet kasidesi bulunmaktadır. Bu eserler şairin kaleme aldığı ilk şiirler arasında yer alır . “Nedim, bu kasidelerden ilk ikisini Ali Paşa'nın sadrazam oluşu üzerine yazmıştır. Nedim, Ali Paşa'ya sunduğu üçüncü kasidesini onun 1715'te Venedik'e yaptığı savaşta bütün Mora kıt'asını ele geçirerek kazandığı zafer üzerine [kaleme alır].” (Mazıoğlu, 14) Şehit Ali Paşa'nın ölümünden sonra kısa bir süre Halil Paşa sadrazam olur. Daha sonra da Nedim'in asıl koruyucusu olarak bilinen Nevşehirli Damat İbrahim Paşa sadrazamlığa getirilir. “Önceleri Şehid Ali Paşa'ya kasideler sunduysa da beklediği karşılığı göremeyen şair, asıl hak ettiği ilgiyi Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'dan gördü.” (Şentürk, 597) “Sadrazam Şehit Ali Paşa zamanında Nedim gibi zevke düşkün bir adamın, dilediği bir hayata kavuşması mümkün değildi.” (Gölpınarlı, 9) Ali Paşa'dan ne kadar az ilgi görmüştür, sadrazam Nedim'in şiirleriyle gerçekten de hiç mi ilgilenmemiştir ya da şairin beklentilerine ne ölçüde cevap verilmiştir bilinmez ama Nedim, Lâle Devri'nin ünlü sadrazamı İbrahim Paşa'yı sevdiği ve onun himayesinden oldukça memnun olduğunu kasidelerinde sık sık dile getirmiştir.

Ya'ni hem-nâm-ı şeref-zâ-yi Halîl İbrâhîm

Ki cihân buldu onun lûtfu ile ziynet-i tâm

Âsmân-pâye hümâ-sâye vezir-i a'zâm

Sâhib-i seyf-ü kalem mâlik-i nakz-u ibrâm (Gölpınarlı, 46)

Nedim, 1723 yılından itibaren Sadrazam İbrahim Paşa'nın huzurunda ramazanlarda verilen tefsir derslerine başlar. "1725'te Mahmut Paşa mahkemesine naip tayin edilmiş, 1727'de Molla Kırımî medresesi müderrisliğine nail olmuştur." (Gölpınarlı, 9). Vefat tarihi olan 30 Eylül 1730 yılında ise Sekban Ali medresesinde görev almaktadır. Nedim aslında kendi sanatına uygun bir iş seçmiştir. Çünkü Mustafa İsen'in belirttiğine göre kadılıktan sonra şairlerin en çok tercih ettiği meslek dalı müderrisliktir. Ve müderrislik de kadılık mesleği gibi yüksek öğrenim gerektiren meslekler arasında yer almaktadır. (İsen, 312)

Nedim'in ilk şiiri 1702'de kaleme aldığı ve Gülşenî tarikatine girdiğini gösteren bir tarihidir.

Zihî kâşâne-i nev-mehbat-i esrâr-i rûhanî

Verir sâhib- dilân-ı aşka feyz-i kasr-ı irfânı

Hoşâ ferhunde cây-i feyz-bahşâ-yi dil-i âşık

Derûnunda olur tahsîl-i isti'dâd-ı Rabbânî

Gıdâ-yı rûh ederler bunda bûy-ı gonce-i zikri

Cenâb-ı Gülşenî'nin 'andelibân-ı gülistânı

...

Recâ-yi feyz ile ben de Nedîmâ intisâb etdim

Görünce mecm'a-ı ehl-i ma'ârif çün bu eyvânı

Sudûr etti lisân-ı mürşid-i ilhâmdan târîh:

Bu cây-i pâkde kırklar makaamı buldu 'unvânı.(Macit, 118)

16. yüzyılda, Halvetiyye Tarikatının bir kolu olarak doğan Gülşenîlik bir yanıyla Mevlevîliğe dayanan, bu tarikatle çeşitli benzerlikleri, ilişkileri bulunan bir tarikattir. Halvetiyye özellikle Türkler arasında büyük ilgi görmüştür. Kurucusu İbrahim Gülşenî'nin Osmanlı hanedanıyla olan teması da Yavuz Sultan Selim'in

Mısır'ı fethiyle başlar. Gölpınarlı, Gülşenîliğin Halvetîlikle Mevlevîliği birleştiren bir yol olduğunu belirtmektedir. (206) İbrahim Gülşenî, İbn Arabî ve Mevlâna'nın görüşlerinden büyük ölçüde etkilenmiştir. Dolayısıyla Mevlevîliğe atfedilen bir çok özelliği Gülşenîlik'te de bulmak mümkündür. Her ikisinde de ocak kutsaldır. Sema âyinleri önemli ve değerlidir. Derviş her iki tarikatte de üç yıl çeşitli hizmetlerde bulunarak çile çıkarır. Çalışmanın kutsallığına her iki tarikat de inanmaktadır.

Latîfi Tezkiresi 'nde (1546), İbrahim Gülşenî'nin tekkesinde çeşitli gruplardan zındıkların ve herşeyi mübah gören insanların bulunduğundan bahsedilir. İbrahim Gülşenî, şeriatın yasakladığı şeylere izin vermiş ve tarikat yolunun sapmasına göz yummuştur. (İsen, 60)

Nedim'in ilk olarak bu tarikate girmesi ilginçtir. Gülşenîler *Latîfi Tezkiresinden* de anlaşılacağı gibi toplum tarafından biraz hor görülmekte ve inançlarından ötürü dışlanmaktadırlar. Nedim'se, sema ayinlerinin düzenlendiği, çalışmanın kutsallığının kabul edildiği bu tarikate girerek bir ihtimalle biraz da hayat görüşünü yansıtır. Sanatının oluşumunda, özellikle gazellerinde ve şarkılarında bu tarikati benimsemiş olmasının etkisi olabilir. Fakat Nedim'in, daha sonraki yıllarda bu tarikatten çıkmış olma olasılığı yüksektir. Çünkü Gölpınarlı'nın belirttiğine göre, şairin mezar taşı Hamzavîler'e aittir. "Hamzavîler, tarikat erbabının ve bilhassa Mevlevîlerin bildikleri veçhile 'bi ser-ü pâ' denen ve başı kesik, kolları ve ayakları kırık bir çeşit taş şekli kabul etmişler ve bu suretle hem Tanrı'ya teslim olduklarını, hem de pek çok şehit verdiklerini ima eylemişlerdir" (Gölpınarlı, 12)

Gölpınarlı, *Tasavvuf* adlı kitabında Nedim'de tasavvufa dair bazı ip uçları bulunduğuna işaret ederek sonradan girdiğini belirttiği bu tarikat hakkında bilgi verir. "Zamanındaki açık fikirlilere bir sığınak haline gelmiş olan, hele devrinde ileri ve insani görüşü temsil eden Hamzavîliğe girmiş, [bu tarikat] tarafından kutb tanınan

Şehid Ali Paşayı överken inancını izhâr etmiştir.” (240) Bu cümlelerden Nedim’de tasavvuf inancının bulunduğu çıkarmak zordur fakat girdiği iki tarikatın de zamanın ileri görüşlü kişileri tarafından tercih edildiğini bildirmesi önemlidir. Yani Nedim, ömrünün her döneminde ilerici ve yeni atılımların şairi olduğunu bağlandığı tarikatlerle de göstermiştir denebilir.

B. Şair’in “Nedimâne” Yönü

18. yüzyılın ilk yarısına şiirleriyle damgasını vurduğunu söyleyebileceğimiz Nedim’le ilgili kaynaklarda onun hep yenilikçi, diğerlerinden farklı bir şair olduğuna dikkat çekilir. Buradaki ‘yenilik’ ve ‘farklılık’ onun hangi özelliklerinden kaynaklanmaktadır, bu özellikleri şu başlıklar altında toplamak mümkündür.

- 1)Bireysellik
- 2)Aşk ve Şehvet
- 3)Mimari ve doğa tasvirlerindeki ustalık
- 4)Şiirlerindeki duru Türkçe
- 5)Gerçekçilik

1. Bireysellik: Yukarıda saydığımız beş maddenin de temelinde işte bu özellik yatmaktadır. Nedim kendine has bir şair olarak değerlendirilebilir. Köprülüzâde Mehmet Fuat, Nedim hakkında şöyle der: “sanatının unsurlarını nereden almış olursa olsun, onları kendi ruhu ile meczetmiştir.” (524). Bu cümle üzerinde yoğunlaşılması gereken bir noktayı açıklığa kavuşturmaktadır. Kendisinden birçok şey katarak şiirlerini yoğurmuş ve yoğunlaştırmıştır. Bir gazelinde şöyle der:

Sâkıyâ hûşum alan zemzeme-i çeng midir
Yoksa destindeki peymâne-i gül-reng midir
Nağmene tîr-i nigeş pîş-rev olmakta meğer
Mutrıb ebrûda kemânınla hem-âheng midir
La'l-i handân mı yahud kûçe-i verd-i tende
Dest-i târâc-ı sabâdan çözülen deng midir
Bir nihânîce tebessüm de mi sığmaz cânâ
Söyle billâh dehenin tâ o kadar teng midir
Lezzetinden nice âb olmadın ol la'l-i terin
Meded ey sâgar-ı yâkuut dilin seng midir
Ne bu nev nakş-ı tırâzende Nedîmâ söyle
Ûstâd-ı kalemin hâme-i Erjeng midir (Gölpınarlı 266)

Son beyitte açıkça görüldüğü gibi kendisi de bu değişikliğin, şiir alanında yaptığı yeni katılımların farkındadır. Aslında hemen her Divan şairi şiirlerinde getirdiği yeniliklerden bahseder fakat onların yaptığı yeni bir kelime oyunu ya da az kullanılan bir kelimenin şiire sokulmasıdır. Nedimse, kendisini, beğenilerini şiire sokarak gerçek bir yenilik getirmiştir. Dolayısıyla hiç de alçak gönüllü davranmayarak yeni atılımlarda bulunduğunu dile getirir.

Nedim, ayrıca şiirde, karşısında bulunduğunu varsaydığı güzele adeta seslenmekte, onunla konuşmaktadır da. Duygularını samimi ve yapmacıksız yansıtarak, burada şiiri yazan birey olarak, Nedim olarak varlığını okuyucuya, dinleyiciye kanıtlamaktadır.

Nedim, bir başka gazelinde şöyle der:
Açmış oldum sînesin bir kerre ârâm-ü sükûn
Sîneden bilmem ne hâlettir girîzân oldu hep

Bu beyitte bir birey olarak duygularını yapmacıksız dile getirmektedir. Klişeleşmiş kelimeleri kullanmayarak kendi istediği sözcüklere yer veriyor olması da dikkat çekicidir.

Hâl kâfir zülf kâfir çeşm kâfir el-amân

Ser-be-ser iklîm-i hüsnün kâfiristân oldu hep (Macit, 277)

Burada ise klişeleşmiş kelimeler kullanılmış olmasına rağmen (kâfir-kâfiristan) aşktan doğan bir bireysel sevgiye de işaret etmektedir.

Bir diğer gazelinin son beytinde şöyle der:

Güzel sevmekte zâhid müşkilin vâir ise bizden sor

Bizim ol fende çok tahkıkımız itkaanımız vardır. (Gölpınarlı, 258)

Bu beyit de oldukça önemlidir. Çünkü burada sadece kendisini kastettiği halde birinci çoğul şahsı kullanarak anlamı ve etkiyi kuvvetlendirir. Böylece dikkatleri de kendi üzerinde toplamayı başarmaktadır. Ve aşk, güzellik konusunda bilgili olduğunu da seslendiği kişiye açıklamaktan çekinmez. İşte Nedim'i Nedim yapan, onun üç yüzyıl sonra bile tanınmasını sağlayan da bu samimiyeti, yalınlığı ve bunları kendi içinde tutarlı ve yerinde olarak, kendine has bir şekilde kullanmış olmasıdır.

Zâhirde eğerçi cümleden ednâyız

Erbâb-ı nazar yanında liyk a'lâyız

Saymazsa hisâba nola ahabbâb bizi

Biz zümre-i şâirânda müstesnâyız (Gölpınarlı, 363) diyerek aslında hemen her şairin yaptığı gibi kendisini diğer şairlerden ayrı bir yere koyduğunu açıkça belli eder. Fakat o yukarıda da belirtildiği gibi yeni olduğunu söyleyen diğer şairden ayrılır. Şöyle ki;

“Şiiri, şiirin yaratılması sırasında kendini seyrediyor, yazdıklarını sorguluyor, ve kendi hakkında yazıyor. Böyle bir şey daha önceden denenmemiştir.” (Sılay, 76)

Gerçekten de yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi “ben” kavramı Nedim’in şiirlerinde oldukça fazla yer almaktadır. Şair, kendisine karşıdan bakabilmeyi ve bir yabancı gözüyle kendisini değerlendirmeyi başarmıştır. Bu çok önemlidir.

Nedim’in bireyselliğini son madde olarak değineceğimiz gerçekçiliğinden yola çıkarak bulmak da mümkün olabilmektedir. Bölümlemeye çalıştığımız maddelerde de görüleceği gibi bireyselliğini yaptığı seçimlerle ortaya koymuştur. Maddelediğimiz her unsurda gerçekçilik ögesi büyük yer tutmaktadır.

2. Aşk ve Şehvet

Nedim’i diğer şairlerden ayıran bir özelliğin de aşk olduğu bilinir. Bu doğru bir ifade olmakla beraber ondaki aşkın şehvet duygularının karışımıyla birlikte ortaya çıkmasından ve rahatça ifade edilmesinden dolayı diğer Divan şairlerinden ayrıldığından da altının çizilmesi gerekir. “Yüksek ve ilahi bir aşkı değil, ıyş ü işret âlemlerinin levazımından olan şuh ve serbest alâkaları, her güzele karşı duyulan çapkın hisleri, bir kelime ile şehveti terennüm etmiştir” (Mehmet Fuat, 522). Mehmet Fuat Köprülü bu cümlesiyle oldukça önemli bir noktaya dikkatleri çeker. Çünkü yukarıda da belirtildiği gibi Nedim’in şiirlerinin oldukça büyük bir bölümünde göze çarpan en belirgin nokta şehvettir. Dolayısıyla onun şiirlerini, bir güzele kuru kuruya duyulan beğeni ya da aşkı anlatan şiirler olarak nitelendirmek eksik olur. Çünkü Nedim beğenin ötesine gitmiştir.

Sâk-u sürîn-ü gabgab-ü leb meşrebimcedir

Ser tâ be-pây hâsılı hep meşrebimcedir

Bu beyitte dikkat çekilmesi gereken nokta, Nedim’de ancak bireysellikte gerçekleştirilebilecek olan mahremın oldukça açık bir şekilde anlatılmış olmasıdır. Şair, gerçekçi olduğu sürece mahrem olan bölgeleri daha rahat bir şekilde ifade edecektir. Bu nokta da Nedim’in şehvet kavramıyla birlikte gördüğünü ve hissettiği dile getirmesine işaret eder.

Bir câm bir de lâ’l-i lebin sundu muğ-beçe

Pîr-i mugaan olası aceb meşrebimcedir (Gölpınarlı 256) der.

Başka bir gazelinde de şu beyitler yer alır:

Güşâd et düğmemi pîrâhenim aç sînemi yokla

Hele gör neylemiştir bana şemşîr-i nigâhın gel

Benimdir suç ki vardım bezme verdim sana cân nakdin

Senin yoktur efendim bunda hiç cürm-ü günâhın gel

Tezerv-i şûhsun bir nâz ile reftâra âgaaz et

Gül olsun nakş-ı pâyin gülşen olsun şâh-râhın gel (Gölpınarlı, 295)

Yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi Nedim aslında oldukça samimi ve doğru sözlerle duygularını açıklamıştır. Bunları çekinmeden ve açık sözlülükle ifade etmesi onun çapkınlığıyla birlikte cesaretini de açıklar şekildedir. Ve *Divan*’ında geçen oldukça çok sayıdaki şiirinde bu şehvet duyguları yoğun olarak işlemiştir. Bir tür olarak gazelde şehvetten bahsedilmesi de önemlidir. Nedim böylece Divan şiirinde, gazelde konuyu da değiştirmiş olur. Genellikle sâkinâmelerde, şehrengizlerde, mesnevîlerde ele alınan şehvet kavramı Nedim’le birlikte gazelin içine de girmiş olur.

Cinselliğin daha açık betimlenmesi, sanal betimlemelerden doğal

betimlemelere dönülmesi, mavi gözlü sarı saçlı sevgililerin divan

edebiyatına geçmesi ve diğer bir takım değişiklikler dini ve sanatsal hayatta bazı radikal değişiklikler olduğunu gösteriyordu. (Sılay, 80) İşte yaşanan bu değişimlerin en büyük temsilcisi, Nedim'di.

“Hurşîd pençesin mi takınmış cebînine

Ol zülf-i zedden¹ dökülen târler midir

beytinde sarı saçlı bir güzelden,

Değil çeşm-i kebûd ol ebruvânın zîr-i tâkında

İki âvâre kumridir ki gelmiş âşîyan tutmuş

veya

Zülf ü külâhı verdi hâlel Mağrib ü Fes'e

Çeşm-i kebûdu saldı akın mülk-i Çerkes'e gibi beyitlerde gri mavi gözlü bir dilberden bahsetmiştir.” (Mazıoğlu, 56) Bu alıntıda geçen beyitler Nedim'in Divan şiiri için gerçekleştirdiği yeniliklerin örneklerini vermesi açısından önemlidir.

3. Mimari ve Doğa Tasvirlerindeki Ustalık

Nedim kendisinden önceki şairler gibi doğayı kalıplaşmış sözlerle, klişelerle tasvir etmek yerine gördüğünü anlatmayı tercih etmiştir. Böylece Nedim, okuyucuyu gerçek mekânlara götürür. “Divan şairlerinin çoğu mukallittir. Nedim'se yaratıcıdır. Esinlerini tabiattan ve hakikatten alır. Onun şiirleri hayatının ve devrinin birer aynasıdır. Lâle Devri onun mısralarıyla anlaşılmakta, tekrar yaşanmaktadır.” (Kahraman, 162) Yani Nedim'in şiirleri bir çeşit döneminin tanıklığıdır. “Lâle Devri'nde yazdığı şiirleri İstanbul'un mimari tarihi gibidir. Gerçi yazdıkları Fransız

¹ Bu mısra da yanlışlık vardır. Doğrusu “Ol zülf-i zerdden dökülen târler midir” (Gölpınarlı, 268) şeklindedir.

stili konaklar, çeşmeler, imparatorluk baheleridir, halkın kullandığı pazar yerleri, evler değildir” (Sılay, 74) ama kendi çevresinde gördüklerini yansıtmaları açısından önemlidir. Bir Divan şairi olarak zaten yüksek zümreden insanlarla birlikte yaşamaktadır. Elbette şiirlerinde, yaşadığı ve gördüğü bu mekânlardan tasvirler olacaktır.

Ne münâsib yere durmuş o tavanlı köprü
Cümle gözden geçirir seyre gelen hûbânı
Pek safâ kesbedecek tekye hele Hayr-âbâd
Cümle zevk ehli anın zümre-i dervîşânı
Görmeyen âdeme el-hak ne kadar vasfetsem
Nice ta’bir olunur çağlayanın seyrânı
Yok bu dünyâda hele Kasr-ı Cinân’ın misli
Bilmezem var mı cinân içre dahi akrânı
Çeşme-i Nûr ise Nûr ayetin eyler tefsîr
Cedvel-i Sîm ile bulsa nola ziyb-ü şânı
Gûyiyâ zevk-u safâ dahmesine oldu tılısm
Şâh-ı mârânı aceb ol cesed-i nûranî
Pek güzel mevkiine düştü hele Kasr-ı Neşât
Gerçi kendi küçük ammâ ki büyüktür şânı
Ye o cesrin ki adı kendi gibi Nev-peydâ
Şübhesiz yoktur ana mülk-i cihanda sâni
Ferkadan’dır adı üstünde olan kasrların
Ki ederler ikisi âleme nûr-efşânî

Hurrem-âbâd'a karîb olduğıün Cesr-i Sürûr

Etmede hurrem ü mesrûr dil-i nâlânı (Gölpınarlı, 76)

Nedim bu şiiriyle hem yaşadığı dönemde inşa edilen kasırları anlatır, hem de adeta döneminin mimari eserlerini tanıtmada okuyucuya rehberlik yapar. Cevdet Kudret de bu konuyla ilgili olarak “İstanbul’un aynı zamanda bir bilim merkezi olduğunu anlamak, şehrin camileri, mescitleri, kandilleri, bahçeleri, kasırları vb. ile bakımlı bir yer olduğu hakkında toplu bir bilgi edinmek olanağı vardır” (365) der.

Câmilerinin her biri bir kûh-ı tecelli

Ebrû-yı melek andaki mihrâb-ı duâdır. (Gölpınarlı, 85)

Ser-çeşmeleri olmada insâna revan-bahş

Germâbeleri câna safa cisme şifâdır. (Gölpınarlı, 86)

Ayrıca mimari eserlerin üzerindeki bezemeler de dikkatinden kaçmamıştır. Onun için, “Kapudan Mustafa Paşa’nın Yalısı’nın kapı ve duvarlarındaki nakışların benzeri yoktur.” (Kaplan, 242

Nigâr ü nakş bir resm üzre kim bulmak değil mümkün

Safânın lâle-i tasvîrinin peymâne-i cemde

Birer mensûc-ı dil-keşdir der ü dîvârı kim gûyâ

Dokunmuş her biri bir dest-gâh-ı zevk-ı âlemde (Gölpınarlı, 165)

Aşağıda yer alan beyitlerde, tanıttığı yapıtın güzelliklerini anlatabilmek için eserin çeşitli kısımlarına seyircinin dikkatini ısrarla çeker. (Kaplan, 241) Kendi gördüklerini seyircinin de görmesini sağlamak niyetindedir.

Ey âlem-i misâlin seyyâh-ı hûş-yârı

Hiç kasr sûretinde gördün mü nev-bahârı

Gel görmedinse seyret amma sakın galetten

Tâbende gurre sanma ol cûft-i zer-nigârı

Bir yana lâle-zârı keşt-i piyâle-i cem

Bir yana gül-sitânı kânın hazîne-dârı

Bir yana çeşme-sârı etmiş beyâna âgâz

Evsâf-ı tab-ı sâf-ı vassâf-ı rûzgârı (Gölpınarlı, 114)

Nedim, bir sanatçı duyarlılığıyla gördüğü, fark ettiği güzellikleri, âdeta okuyan kişinin de fark edebilmesi için çırpırır. Bu konu, kendi zevkini ve ince beğenisini herkesle paylaşma isteğine dayandırılabilir.

Tek tek yapıların yanı sıra “Şehir [de], bilhassa Nedim’in içinde doğduğu ve büyüdüğü İstanbul [da], her şeyden önce mimarisi ile dikkati çeker. Nedim, *Divan*’ında pek çok mimari tasvîr yapar. Bunlardan İstanbul kasidesi en meşhurdur.” (Kaplan, 262). Gerçekten de bu kaside Nedim’le adeta bütünleşmiş gibidir.

“Bir gevher-i yektâdur iki bahr arasında

Hurşîd-i cihân-tâb ile tartılsa sezâdur” beytine ise Atilla Şentürk’ün getirdiği yorum dikkate değerdir.

İstanbul şehri bu beyitte iki deniz arasında bulunan ve benzeri olmayan bir inciye benzetilmiştir. Şair bu ifadesi ile coğrafi bir gerçeği dile getirirken aynı zamanda çok ustaca bir de söz oyunu gerçekleştirerek dünyada en güzel incilerin çıkarıldığı ülke olan ‘Bahreyn’e de imâda bulunmaktadır. (iham) Çünkü Arapça’da ‘bahr’ deniz, ‘bahreyn’ ise ‘iki deniz’ yani ‘iki bahr’ demektir.” (Şentürk, 601)

Nedim hem coğrafi bir gerçeği şiirine konu etmiş, hem de bu gerçeği süslü, şiirsel ifadelerle anlatmayı başarmıştır.

4. Şiirlerindeki Duru Türkçe

Aslında Nedim'in tüm eserlerinde dilinin çok da duru olduğu söylenemez. Özellikle kasidelerinde diğer şairlere nazaran ağır bir dil kullanmıştır fakat gazellerine ve şarkılarına bakıldığında oldukça yalın yazıldıkları dikkat çekmektedir. Osmanlıca-Türkçe sözlük kullanılmadan anlaşılabilir olması bugün de bu şiirlerin zevkle okunmasını sağlar.

Sen böyle soğuk yerde niçin yatar uyursun

Billâhi döğür dur hele dâyen seni görsün

Dahi küçüceksin yalnız yatma üşürsün

Serd oldu hevâ çıkma koyundan kuzucağım. (Gölpınarlı, 351)

Hasibe Mazıoğlu'nun şu sözleri Nedim'in çoğu şiirinde var olan duruluğa işaret etmesi açısından önemlidir:

Nedim duygularını ekseriya çok yalın bir tarzda, edebî sanatlardan sıyrılmış olarak ifade eder. Bu yüzden eski şiirimizin mazmun merakından doğan tezyinatlı ve külfetli üslûpçuluğuna karşılık Nedim, çok defa, mısralarını mazmun yükünden hafifleterek açık ve sade bir ifade tarzını seçmiştir." (Mazıoğlu, 128)

Aşağıdaki beyitler de şairin bu özelliğini vurgular niteliktedir:

Eyvâh o üç çifte kayık aldı karârım

Şarkı okuyup geçti bir âfet var içinde

Olmakta derûnunda hevâ âteş-i sûzan

Nâyın diyebilmem ki ne hâlet var içinde

Ey şûh Nedîmâ ile bir seyrin işittik

Tenhâca varıp Göksu'ya işret var içinde (Gölpınarlı, 321)

5. Gerçekçilik

Nedim'in en dikkat çekici özelliklerinden birisi gerçekçiliğidir. Şairin gerçekçiliğinin temelinde de aslında bireyselliği yatmaktadır. Çünkü bilindiği gibi ancak bir birey kimliğine sahip olduktan sonra gerçekçilikten söz edilebilir.

“Düşündüğünden çok yaşadığını yazmış olması onun en önemli özelliğidir.”

(Eyuboğlu, 228) Dolayısıyla o, yaşadığı çevre içinde gördüklerini mümkün olduğu kadar gördüğüne bağlı kalarak anlatan bir şairdir. Tanpınar da Nedim'de fark ettiği gerçekçilik kavramına özellikle dikkat çeker ve şöyle der: “Onda kendisinden önce gelenlerden hattâ çağdaşlarından ayrılan, realite ile hepsinden başka ve daha sıcak bir şekilde kaynaşmış bir tarafın da bulunduğu görülür.” (169) Bu sözler de Nedim'in gerçekçilikten doğan bireyselliğini açıkça ifade etmektedir.

Diğer şairlerde bulunmayan [az bulunan] içtenlik Nedim'de vardır.

Şarap hakkında yazan şairin gerçekten onu tadıp tatmadığını

bilemezsiniz çünkü geleneksel klişelerle yazıyorlardır ama Nedim'in

içten ve samimi şiirlerinde bu içtenlikten şüphe etmezsiniz. Şiirin

konusu ve dili şiirin gerçek hayattan olduğunu size anlatır.” (Sılay, 59)

Ne çekmişiz hele def-‘-i humâr edinceye dek

Bu güne tarh-ı gam-ı rûzgâr edinceye dek

Ne denlû hidmetimiz geçti âstânesine

Fakıyre pîr-i mugan i'tibar edinceye dek

Hisâbı var mı düşen hâke dâne-i eşkin

Felekte murg-ı safâyı şikâr edinceye dek

Huzûr-ı İzzet'e yüz yerde arz-ı hâl etti

O serv-i dil-keşi dil der-kenâr edinceye dek

Neler çeker ramazân içre iyde dek göresin

Nedîm terk-i mey-i hoş-güvâr edinceye dek (Gölpınarlı, 287)

Nedim her ne kadar yaşamında iki tarikate bağlanmışsa da dinle ilgisinin pek bulunmadığı, en azından şiirlerinde dinle ilgili görüşlerini dile getirmediği bilinmektedir. Yukardaki beyitlerde de hemen her şair gibi içkiden bahseder ama tamamıyla kendi duygularını, belki de gerçekten o anda yaşadıklarını aktarmıştır. Dolayısıyla da içki içtikten sonra geçirdiği zor dakikaları samimiyetle ifade eder. Kendisi için içkisiz oldukça zor geçen Ramazan ayını da hiç bir yapmacık ifade taşımadan dile getirmiştir.

Yaşadığı ânları samimiyetle ifade etmesinin yanında, bu ânlarda hayatı daha da güzel görmesini sağlayan kişileri şiirlerinde yansıtmayı da tercih etmiştir. Hattâ bazen o güzellere içten sitemler bile ettiği olur:

Çokdan ey sâkî gelip sînemde mihmân olmadın

Derdime destindeki sâgarla dermân olmadın

Mâhsın mehden güzelsin belki ammâ neyleyim

Âh bir şeb burc-ı âğuşumda tâbân olmadın

Geldi mülk-i hüsnüne hatt-ı siyeh mushaf-be dest

Sen dahı ey kâfer-i nahvet müselmân olmadın

Hayli demdir kim belin koçmağa kasedtikçe ben

Nâz ile benden yine bana girîzân olmadın

Kande buldun böyle dil-keş nazmı hayrânım Nedîm

Câm-ı mey nûş etmedin hem-bezm-i cânân olmadın (Macit, 309)

Bu beyitler de Nedim'in cesaretini, isteklerini yapmacıksız, içten ifade edişini gösterir. Aslında gerçekçilik kavramını Nedim'in tek tek beyitlerinde aramak yerine şiirlerinin tümünü okuyup bu kavramı bir bütün halinde ele almak daha doğrudur.

Yukarıda verilen örnekler ise Nedim'in gerçekçiliğini hem çeşitli yazarlardan alıntılanan bölümlerle aydınlığa kavuşturmak hem de bu konu hakkında fikir vermek içindir. Ayrıca, sıralanan maddeler bir bütün halinde incelendiğinde Nedim'in gerçekçiliği göze çarpan en önemli unsur olacaktır.

Bu noktada eklenmesi gereken bir konu daha vardır. Hasibe Mazıoğlu *Nedim'in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik* adlı kitabında; “onun, hafıfmeşrep ve açık seçik bir şair olarak tanınmasının bir sebebi de divan edebiyatı anlayışının bayağı saydığı kadın aşkına şiirlerinde yer vermesidir” (55) der. Oysa yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi burada anlatılmak istenen salt kadın aşkı değildir. Nedim, her iki cinse özellikle de hemcinslerine karşı duymuş olduğu beğeniden söz eder. Üstelik beyitlerin saf aşktan fazla duyguları içerdiği, “aşk ve şehvet” maddesiyle açıklanmıştır. Bu sözlerde dikkati çeken ikinci nokta ise Nedim'in ‘hafıfmeşrep’ olarak nitelendirilmesidir. Walsh da bu noktada Mazıoğlu'na benzer olarak şunları söyler: “Hazzı ön planda tutan Nedim gazele, Sabit ve Belîğ'in özensizliği ve uygunsuzluğuna inmeden çarpıcı bir hafıfmeşrep hava getirdi.” (Walsh, 157). Nedim'in şiirleri için hafıfmeşrep kelimesini kullanmak ne kadar doğrudur? Bu kelimenin akıllarda uyandırabileceği anlamlar arasında bir miktar bayağılık, vasatlık da bulunmaktadır. Oysa Nedim'in şiirleri için bu durum söz konusu değildir. O, hiçbir şiirinde basitliğe düşmemiştir. Sadece hemen herkesin düşündüğü, düşünebileceği fikirleri söze dökme cesaretini göstererek bireyselliğini ortaya koymuştur.

Buraya kadar yapılan açıklamalar Nedim'in şiir sanatında yaptığı atılımları ayrı ayrı başlıklar halinde anlatmayı hedeflemiştir.

C. Nedim’de Sevgili Figürleri

“Nedim’in değeri, devrini anlatan bir şair oluşunda değil, herkesten çok devrini yaşatan bir şair oluşundadır. Divan şairlerinin keman kaşlı, ok kirpikli, nokta ağızlı, yılan gibi uzun ve kıvrık saçlı, kıl denecek kadar ince belli tek ve muhayyel sevgilisine karşılık Nedim yeryüzünde yaşayan güzelleri sevmiş şiirlerinde onları kendi hususiyetleriyle tesbite çalışmıştır.” (Mazıoğlu, 56) Gerçekten de Nedim’in sevgilileri, onunla beraber soluk alıp veren, gördüğü, canlı kişilerdir.

Rakkâs bu hâlet senin oynunda mıdır

Âşıklarının günahı boynunda mıdır

Doymam şeb-i vaslına şeb-i rûze gibi

Ey sîm-beden sabâh koynunda mıdır (Macit, 369)

“Cevdet Kudret *edebiyat kapısı*’nda şöyle der: Nedim, “gördüğü ve yaşadığı hayatı yansıtmaya çalışmıştır ki, bu davranış Divan şiirinin yapısı içinde önemli bir yeniliktir.” (364). Nedim yaşarken ne görmüştür? Onun bir çeşit günlüğü, belki de anı defteri olarak kabul edebileceğimiz *Divan*’ında şairin en çok ‘güzel’ insanları gördüğünü, belki de görmek istediğini anlarız. Yukarıdaki rubaî de bu konuya açıklık getirmektedir. “Divan şiirinin selvi boylu, yay kaşlı güzelleri, onun mısraları arasında ete kemiğe bürünerek yürüyen âfetler, kızlar, kadınlar, cüvanlar olarak karşımıza çıkarlar.” (Pala, 82). Onun gerçekçilik yönüne de gönderme yapan bu alıntıda Nedim’in insan tiplerini rahatlıkla bulabiliriz. “Lâle Devri’nin eğlenti yerlerini, eğlence şekillerini, bir kısım halkın âdet, gelenek ve giyinişlerini bu şiirlerden çıkarmak olanağı vardır.” (Kudret, 365) Hangi şiirlerdir bunlar? Aslında, *Divan* dikkatli incelenecek olursa hemen her kasidesinde, gazelinde ya da şarkısında Nedim’in bir güzele, bu güzelin giyiminden bir ayrıntıya göndermeler yapmış olduğuna rastlanabilir.

Dili raks-âver eder sabredemem mâhasali

Yüreğim oynadı gördükte o çengî güzeli

Al eteklik olalı cûy-ı murâd üzre habâb

Ber-hevâ etti dili nağme-i der ten yeleli (Gölpınarlı, 330)

Bu beyitlerde Nedim hoşlandığı, yüreğini oynatan kişinin bir çengi güzeli olduğunu açıkça ifade etmiştir. Hattâ onun üzerindeki kırmızı renkli eteklik de çengiye dikkat çekmesindeki nedenlerden birisidir.

Aşağıdaki beyitlerde Nedim beğendiği güzellerin yaşı hakkında bilgi vermektedir.

Henüz on ikiden on üç gün eksik yaşı amma kim

Ayın on dördünü yâd ettirir bir mâh-tal’at var (Gölpınarlı, 19)

On beş yaşına girmiş o meh-pâreyi gördüm

Kim dedi ki âlemde şeş-ü penç bulunmaz

Bu beyitte çeşitli oyunlar da oynayarak şeş ü penc’in güzelin yaşını ifade ettiğini ince bir dille anlatmaktadır. Gazel şöyle devam eder:

Limûni hıtâyide o pistâna nigâh et

Hiç böyle celî-şâ’şaa nârenc bulunmaz (Gölpınarlı, 19)

Tanpınar yukarıda belirttiğimiz unsurları toplu bir şekilde şu sözlerle dile getirir: “Bu büyük duygucu, duyduklarını olduğu gibi vermeği tercih eder. Gözün, kulağın, derinin verimlerini mücerretleşmiş bir süsleme motifi olarak kullanmaz. Onları yaşar, görür, işitir, duyar.” (169)

Nedim, sadece kendisi güzellerle, güzelliklerle ilgilenip onları gerçekçi bir şekilde dile getirmekle de kalmaz. Çevresine oldukça dikkatli bakmasını ve ayrıntıları yakalamasını da bilen bir şairdir. Bu özelliğinden dolayı aşağıdaki beyitte ayakkabı satıcısının durumunu çok güzel açıklamaktadır.

Topukların göricek mest olup safâsından

Papuç gibi açılıp kaldı ağzı haffâfın (Gölpınarlı, 286)

Nedim, beğendiği güzelin topuklarının zarafetine dikkat çekip bu güzelin ayakkabı satıcısının ağzını açık bıraktığını oldukça başarılı bir şekilde ifade etmiştir. Güzellikleri görmesini bildiği gibi görenleri de fark etmiş olduğunu bu beyitlerle okuyucuya kanıtlamaktadır. Ayrıca satıcının ağzını pabuca benzetmesi de topuk-papuç arasında kurduğu ince bağ ile ustalığını bir kez daha ortaya koyar. Burada ağzın pabuca benzetilmiş olması oldukça çarpıcı bir imgedir. Yani aradaki ilişki topuk-papuç değil, ağız-papuç arasında kurulmuştur. Ve topuk temasını da ağzı pabuca benzeterek sürdürmeyi başarmıştır. Bu özellikler ve ince ayrıntılarla birlikte gazelde bir hikâye anlatılıyor olması da önemlidir. Gazel şöyle devam eder,

Meğer lebin sühan-ı tâze meşk eder ki yine

Şeker-tırâşelerinden pür olmuş etrâfın

İçinde bir gümüş âyine cilve etmiyecek

Nedir safâsı Nedîmâ kabâ-yı zer-bâfın (Gölpınarlı, 286)

1. Sevgiliye Bakmak/Sevgiliyi Görmek

Mehmet Kaplan, son beyitte yer alan ayna ögesine Nedim'in bir çok şiirinde rastlandığını belirtir. Aynanın kendini seyretme, süslenme, güzelleşme aracı olması ve Nedim'in bu aracı sık kullanması da önemlidir.

Çıkmış henûz hâne-i âyineden o mâh

Esrâr-ı hüsn ü ânına hayrân olup gelir (Gölpınarlı, 270)

Niçin sık sık bakarsın böyle mir'at-i mücellâya

Meğer sen dahi kendi hüsnüne hayran mısın kâfir” (Gölpınarlı, 268)

“Aynaya bakış, güzelin gururunu arttırır. Şair, güzelin kendini seyrettiği aynadır.” (Kaplan, 245) Bu gözlem çok önemlidir. Nedim, tarif ettiği bu güzellere kendisini o kadar çok kaptırmıştır ki adeta onlarla iç içe olmuş ve onları tam anlamıyla yansıtabilecek kadar iyi tasvir edebilecek seviyeye gelmiştir. Aslında burada da onun gözlem gücüne ve ayrıntıları yakalayabilme yeteneğine dikkat çekmek yerinde olacaktır. Kaplan’ın belirttiği şu beyitler, ayna ve güzeli-güzelliği seyretme konularına Nedim’in verdiği önemin açıklanması bakımından yararlı olacaktır.

Edemez kesb-i safâ âyîne-i endâm-veş

Ol ki bir kez yâri sertâpâ derâğûş eylemez (Kaplan, 245)

Temâşâ eyleyip âyîne içre aks-i ruhsârın

Kıyâs ettim perîdir sihr ile mînâya girmiştir (Kaplan, 245)

Safha-i âyîne içre hatt-ı rûşen-veş olur

Sînenin esrârı zâhir dîde-i itkaanına (Gölpınarlı, 84)

“Burada aynanın üzerindeki nakış ile sevgilinin yanağındaki hat arasında münasebet kuruluyor. O devirde altın işlemeli elbiseler üzerine gümüş aynalar da konmuş olacak ki, Nedim böyle olmayan elbiseyi beğenmiyor.” (Kaplan, 246)

İçinde bir gümüş âyîne cilve etmiyecek

Nedir safâsı Nedimâ kabâ-yı zer-bâfın (Gölpınarlı, 286)

“III. Ahmet kumaşlarda gümüş sarfiyatını azaltmak için gümüş iplik kullanımını yasaklamıştır.” (Apak, 16) Gerçi yukarıda bahsedilen gümüş aynalardır fakat belki III. Ahmet’in getirdiği bu yasaklamadan sonra aynalar da bir süs eşyası olarak elbiselerin üzerine konmamaya başlamıştır. Dolayısıyla Nedim de bu tür elbiseleri beğenmemektedir.

“Görmek, bakmak, seyir ve temaşa kelimeleri Nedim’in şiirlerinde en çok geçen kelimelerdir. Bu, onun şiirlerindeki objektifliği de izah eder, sanırız. Nedim, içten çok dışa bakan, dışı tasvir eden bir şairdir.” (Kaplan, 246) Dışsal özelliklerle ne kast edilir? Burada ilk akla gelen, Nedim’in, incelediği kişilerin fiziksel öğelerine de dikkat çekmeyi seven bir şair oluşudur. Bu konuya Levnî ve Nedim’in eserleri arasında karşılaştırma yaptığımız son bölümde değinilecektir.

Mû-be-mû dikkatler ettim kıl kadar fark etmedim

Kaşların billâh beğim düşündeki semmûrdan (Gölpınarlı, 307)

Nedim, kıyafeti güzel olup vücûduna uyan güzelleri ise şöyle dile getirir:

Ey şeh-i hûbânım eyle ol kad-i mevzûna sen

Reng-i gülden câme bûy-i yâsemenden pîrehen (Gölpınarlı, 355)

Bûydan hoş rengden pâkîzedir nâzûk tenin

Beslemiş koynunda gûyâ kim gül-i ra’nâ seni

Güllü dîbâ giydin ammâ korkarım âzâr eder

Nâzenînim sâye-i hâr-ı gül-i dîbâ seni (Gölpınarlı, 335)

Bir nezâketle açıp fes gûşesinden perçemin

Şöyle göstermiş ki kim gördüyse hayrân oldu hep (Gölpınarlı, 254)

Görmeyi bilen Nedim’in kıyafetlerin renklerinden etkilendiği de bir ihtimal olarak düşünülebilir.

Yiğit mi oldun a cânım nedir bu kırmızı şal

Başında dün dahi bağlıydı kırmızı çenber (Macit, 55)

Bir başka beyitte ise şöyle der:

Lâlenin reşk ile hûn olduğu ser-tâ-be kadem

O miyâne sarılan kırmızı şâлиндendir (Gölpınarlı, 260)

Kaplan'ın "Nedim'in Şiirlerinde Mimari, Eşya ve Kıyafet" adlı makalesinde belirtilen bu beyitlerde kırmızı rengin ön plana çıkmış olduğu görülmektedir.

Kırmızının göz alıcı bir renk olması Nedim'in özellikle bu renge ilgi göstermesini sağlamış olabilir.

Kaplatıp gülpenbe şâli ferve-i şemmûruna

Ol siyeh zülfü döküp ol sine-i billûruna

Itr-ı şâhîler sürüp ol gerden-i kâfûruna

İyddir çık nâz ile seyrâna kurbân olduğum (Gölpınarlı, 353)

Tüm bu özellikleri birleştirdiğimizde Mazıoğlu'nun aşağıdaki sözleri birçok gerçeği ifade etmesi açısından önem taşımaktadır: "Vehbî'nin birdenbire parlayan 'tâze-zebân' Nedim'i takdir ve tanzir etmesi onun, hatta devrin birçok şairlerinin aradığı yeniliği Nedim'in eserlerinde bulmalarının bir izahı sayılabilir." (6).

İşte Nedim, yukarıda saydığımız özellikleri içinde eritmeyi başarmış, taklitçilikten uzak, düşündüğünü cesurca ifade eden, yaşadığı ân'ları ve mekânları anlatmasını bilen, gerçekçi bir şairdir. En önemlisi de "Nedimâne" ünvanına lâyık olarak şiirlerinde bireyselliğini göstermeyi başarmıştır.

BÖLÜM IV

BİR MİNYATÜR USTASI: LEVNÎ

A. Levnî'nin Yaşam Öyküsü

Nakkaş Levnî'nin de doğum tarihi, Nedim'in olduğu gibi kesin olarak bilinmemektedir. Sanat tarihçisi Gül İrepoğlu'nun belirttiğine göre, yalnızca Hâfız Hüseyin Ayvansarayî'nin 18. yüzyılın ikinci yarısında kaleme aldığı Mecmua-i Tevârih'te kısa bir bilgi bulunmaktadır.

Levnî Abdülcélil Çelebi Edirne'den gelip İstanbul'da ibtidâ nakkaş şâkirdi olup nakkaşhanede izinle sanatında üstâd olup ba'dehu saz kavline yani tezhib ile saz işlemek semtine mâil olup bir müddet mürûrunda musavvirliğe heveskâr ve bu vâdide fâiku'l-akrân olup Sultan Mahmûd Hân-ı Gâzî cülûsuna dek mücessem tasvîrler zuhûr etmezden evvel cümleden serfirâz musavvir bunlar idi. Vaktü'l-hicret sene 1145 (1732/33) tarihinde Otakçılar Cami'i kurbünde Ak türbe hizasında Sa'dîler Tekyesi mukâbilinde sedd üzerinde medfûndur.

Eş'ârı ve sâir âsârı vardır.” (İrepoğlu, 37)

Hem renkli hem de çeşitli anlamına gelen Levnî'ye bu mahlası başka kişiler tarafından verilmiştir. Nakkaşlığıyla birlikte bir halk ozanı olduğu da bilinen Levnî bir şiirinde kendisine verilen mahlas konusunu şöyle dile getirir:

Nazm-ı evsâfına hoş Levnî denildi mahlasım

Müfredatım görmeğe erbâb-ı dil eyler mühim

İki üç nazmın görüp ağyarın alkış etme kim

Büsbütün mecmuasın almazlar anın bir pula (İrepoğlu, 38)

Edirneli bu nakış ustasının ne zaman İstanbul'a geldiği konusunda Ayvansarayî herhangi bir bilgi vermemiştir. "15 ekim 1706 tarihli bir belge 'Edirne'de mukim' Levnî'nin üç yıldır çektiği göz hastalığından yakılarak padişah'tan bir yıllık gelir istediğini ve bunun üzerine çıkarılan hatt-ı hümayunu içermektedir." (İrepoğlu, 40) Yani 1706 tarihinde Levnî henüz İstanbul'a gelmemiştir. İrepoğlu'na göre 1710 yılına kadar nakkaşın İstanbul'a yerleşmiş olma olasılığı ise fazladır. Çünkü 1711 yılında Osmanlı İmparatorluğu'ndan ayrılıp Rusya'ya dönen tarih yazarı Kantemir, gitmeden önce Lenvî tarafından resimlenen padişah portrelerinin bir kopyalarını ele geçirerek ülkesine dönmüştür.

Levnî'nin nakkaş yönünü ayrıntılı olarak incelemeye başlamadan önce, yukarıda belirttiğimiz halk şairliği hakkında biraz bilgi vermek yerinde olacaktır.

"Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı'nda bulunan el yazması bir mecmua-i eş'arda (H1715), yani şiir defterinde Levnî'nin şarkı, türkü, gazel, semai, gazel-i semai ve kalenderî formunda birçok şiiri yer almaktadır." (İrepoğlu, 44) Bu şiirlerin konularını aşk, kahramanlık ve savaş oluşturur. Levnî'nin bu şiirleri arasında yaygın olarak bilineni Atalar Sözü Destanı'dır. Bu yapıtında Levnî, kendisi için önemli bulduğu, değer verdiği insanî nitelikleri açıklamaktadır. "Burada kullandığı dilin diğer yapıtları karşısındaki yalınlığı da dikkat çekicidir." (İrepoğlu, 54) Kolay anlaşılır ve yalın bir dil kullanması onun bu şiiri okuyan her kişi tarafından anlaşılma istemesine bağlanabilir. Aşağıda görüleceği gibi şiirde çeşitli öğütler verilmektedir.

Kanâat halkasın bırakma elden

Elinden çıkmasın der isen dümen

Deve âhû gibi boynuz isterken

İki kulaktan da çıkar demişler (İrepoğlu, 46)

Levnî'nin de Nedim gibi yazdığı şarkıları vardır. Bu şarkılarda kullandığı dil ise daha ağırdır.

Sînem üzre eşk-i yârilen gözüm nemler döker

Ol sebebdan bu dil-i bî-çâremûz gamlar döker

Kâkülün dâm eyleyüb üstünde hâl-i amberin

Bu gönül murgın (ı) sayd etmek için yemler döker (İrepoğlu, 54)

B. Nakkaş Levnî

Levnî, sanatta kıpırdanmanın yaşandığı bu yüzyılda, minyatür sanatına yeni bir soluk getirmiştir. Çünkü 17. yüzyılın ikinci yarısında padişahların İstanbul yerine Edirne saraylarında yaşamaları ve 19. yüzyılda yıkılan Edirne sarayıyla birlikte yok olan yazmalar yüzünden sanat tarihçileri tarafından bir duraklama dönemine girdiği söylenen minyatür sanatı ve saray nakkaşhanesi XVIII. yüzyılın başlarından itibaren Levnî'yle birlikte tekrar canlanmaya başlar. İlk bölümde de ele alınmaya çalışılan Lâle Devri'nde Avrupa'yla kurulan politik ilişkiler sayesinde Osmanlı'da, özellikle İstanbul'da, Batı sanatının etkilerinin hissedilmeye başlandığından bahsedilmişti. Bu süreçte Avrupa'dan Osmanlı'ya gelen sanatçıların da önemli rolleri vardır. Özellikle 18. yüzyılın başında İstanbul'da çalışan ressamın Osmanlı'nın Batılılaşma sürecine çok büyük katkıda bulunmuşlardır. Örneğin III. Ahmed'in portrelerini yapmış olan Vanmour'dan nakkaş Levnî etkilenmiş ve Batı sanatını tanımada ondan yararlanmış

olmalıdır. Ressam Vanmour, yüzyılın başında Osmanlı'ya gelen elçilerin padişah huzurundaki resmî kabul törenlerini tasvir ettiği eserleriyle ünlüdür. Ayrıca İstanbul'da yaşayan halkın (kadınlar, çocuklar, azınlıklar ve askerler) ve İstanbul'un çeşitli mekânlarının yer aldığı 'Türk tabloları' sanatçının eserleri arasında yer alır. İşte bu resimleri görme olasılığı yüksek olan nakkaş Levnî de Vanmour'dan etkilenmiş olabilir. Ressam Vanmour'un resimlerindeki detay zenginliği Levnî'ye örnek olabilmesi açısından dikkat çekicidir. Ayrıca Vanmour'un resimlediği askerî sınıfa mensup kişilerle, Levnî'nin minyatürlerinde yer alan askerler arasında kıyafet, saç tipi, aksesurlar vb. açısından benzerlikler bulunur. Ama burada kesin bir etkilenmeden söz edebilmek güçtür.

Günseli Renda, Gül İrepoğlu gibi sanat tarihçileri tarafından Levnî'nin duraklama dönemine girmiş olan minyatür sanatını canlandırma çabasıyla bu alanda çok büyük değişiklikler yapmadığı düşüncesi genel kanı olarak hâkimse de bu konuya tamamen katılmak zordur. Çünkü sürekli belirtmeye çalıştığımız gibi 18. yüzyıl bir değişim, atılım yüzyılıdır. Levnî de hemen her sanatçı gibi yaşadığı ortamdan, bu ortamı oluşturan koşullardan elbette etkilenecektir. Burada bir parantez açarak şunu belirtmek yararlı olacaktır. Onun eski minyatür sanatı özelliklerini ve gördüğü/görmüş olabileceği Avrupa resmiyle yeniyi bir arada kullanmaya çalıştığı düşüncesi daha uygundur.

Dolayısıyla Levnî'nin belki de en büyük yeniliği minyatür sanatını konu olarak bir değişikliğe uğratması olmuştur.

C. Levnî Minyatürlerinde Değişen Konular

Nakkaş artık kendisinden önce minyatür sanatında oldukça sık olarak işlenen menkıbevî eserleri resimlemek, çeşitli yerlerin haritalarını yapmak, siyasi konuları ya da olağanüstü varlıkları resmetmek yerine Divan şiirinin gazel biçiminde işlenen konularını minyatür konusu içine almıştır. Kadın, aşk, içki gibi. Yani artık içeriğini çoğunlukla mesnevîden alan minyatürlerin yerine konu, gazelin dünyasına dolayısıyla Nedim'in eserlerinde olduğu gibi bu dünyaya, yaşanan ve zevk duyulan âleme çevrilmiştir. Bu bağlamda kadın da Levnî'nin minyatürlerinde en sık kullandığı figürler arasında yer alır. Nakkaşın ayrıca erkek figürleri de bulunmaktadır.

Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığındaki H 2164 no.lu albümde Levnî tarafından 1710-1712 yılları arasında çizilmiş 48 kadın ve erkek figürü yer almaktadır. Aralarında Avrupalı ve İranlıların da bulunduğu çeşitli giysiler içinde, içki içen, müzik çalan, rakeden, dinlenen, saç tuvaletini düzelten, çiçek koklayan kadın ve erkek figürleri, saray çevresinin III. Ahmet dönemindeki görkemli yaşantısının, eğlence ve lüks düşkünlüğünün belgeleri olması bakımından ayrıca önemlidir. (Renda, 35)

1. Levnî'de Kadın

Bu konuda İrepoğlu, Levnî'nin figür anlayışının değişiminden bahseder: “Hacim kazanmış figürler, derinlik kazanmış kompozisyonlar içerisinde verilmeye çalışılırken, figüre bakış açısı da, hem resimsel hem de anlamsal olarak değişir, gelişir, zenginleşir.” (207) Bu noktada İrepoğlu haklıdır. Figür anlayışında bir değişme göze çarpmaktadır. Fakat asıl önemli olan özellik figürün hacim

kazanmasından çok artık tek tek figürlere önem veriliyor olmasıdır. Bu teklik sonucunda zaten ayrıntılar kendiliğinden önem kazanmıştır. Dolayısıyla kullandığı bu özellikle Levnî kendisine has bir üslûp yaratmıştır. Nedim'in şiirlerinde görülen bireysellik işte tam bu noktada Levnî'nin minyatürlerinde göze çarpmaktadır.

SAÇINI TOPLAYAN KADIN (Bkz. Ekler S. 83)

Bu figürün üzerindeki elbisenin kumaş özellikleri tüm ayrıntılarıyla ele alınmıştır. Görüldüğü gibi figürün üzerinde kurşunî renk üzerine sırma, bitkisel desenli bir entari bulunmaktadır. Altında ise sarı renk üzerine kırmızı çiçek desenli, pembe astarlı hırkası ve sırma şeritli bürümcükten bir de iç entarisi vardır. Altın kemeri ise sanatçı tarafından özellikle vurgulanmıştır. Nedim'in şu satırları da buradaki kadın figürünün kullandığı kemere gönderme yapar şekildedir:

Sürîn üstündedir dik dik gibi şimdi kemerler hep

Miyân-ı dilberânda bir yeni çıktı kıyâfet var (Macit, 279)

Metin And da Levnî'nin figürlerindeki çizgi hakimiyetiyle diğer sanatçılardan ayrıldığını belirtir. "Esnek konturlar, detaylardaki zenginlikle ele aldığı elbiseler, kullandığı karışık desenler, elbise ve plise kıvrımlarıyla çok önemlidir." (And, 97) diyerek burada figürün ve ayrıntıların önemini vurgular. Ama yukarıda belirtildiği gibi asıl yenilik Levnî'nin kadın betimlemelerinde, figürlerin elbiselerine çektiği dikkatten çok, onları tek tek ele almış, işlemiş, canlandırmış olmasıdır.

2. Figürlerdeki Gerçekçilik

Bu yüzyılda Levnî'nin minyatür sanatına getirdiği yeniliklerden birisi onun olabildiği kadar gerçeğe yaklaşma arzusudur. Bu bağlamda sanatçının günlük hayatta rastlanan kadın tipleri üzerinde çalıştığını söylemek mümkündür Bu konuda,

. D'Ohsson'un şu satırlarına dikkat çekmek yerinde olacaktır. *18. Yüzyıl Türkiyesinde*

Örf ve Âdetler adlı kitabında yazar, "Müslüman kadınlar ne ruj bilirler ne de far.

Ancak tırnaklarının yarısını 'hınna' yahut 'kına' ile boyamayı severler. Sonra kaşlarını ve daha çok kirpiklerini 'sürme' ile boyarlar." (99) "Bütün kadınlar, bilhassa yazın, üstlerine 'bürümcük-bürümlük' denen ince bezden yapılma, topuklarına kadar inen uzun kollu gömlekler giyerler. İstisnasız hepsi erkeklerinki kadar uzun, don ve şalvar giyer." (101) "Taptaze, sedef gibi bir ten, bu ülkenin kadınlarını Avrupalılar'dan ayırır. Üstelik onların vücut güzelliği, korse, balina gibi şeylere bağlı değildir, ama, daima endamlı, daima güzel vücutludurlar." (99).

Yukarıdaki alıntılarda dikkat edilmesi gereken nokta, D'Ohsson'un anlattığı, tasvir ettiği genel Osmanlı kadınıyla Levnî'nin kadın figürlerinin birbirleriyle olan benzerliğidir. Bu benzerliğe dikkat çekmek için aşağıdaki figüre bakmak yerinde olacaktır.

UYUYAN GENÇ KADIN (Bkz. Ekler S. 84)

Oldukça rahat bir şekilde uzanan genç kadının güzel vücudu, giyimindeki renklilik, el ve ayak tırnaklarındaki kına ve huzurlu ifadesi dikkat çekicidir.

İrepoğlu, kadın giysilerindeki dekolterler, yırtmaçlar ya da yarı saydam kumaşların, Levnî'nin modellerinin çekiciliğini arttırdığından bahseder. Bu örnek, kadının dekoltesine ve güzelliğine dikkat çekmesi açısından önemlidir. Ayrıca D'Ohsson'un yukarıda belirtilen, endamlı kadın tipine de bu minyatürün uyduğu söylenebilir.

Nedim bu figürlere benzeyen figürlerden etkilendiğini bazı beyitlerinde dikkat çekmiştir. Aşağıdaki örnek bu ilgiyi açıklayabilecek niteliktedir:

Çün mihr ü kamer sîne vü ruhsâr güşûde

Düş etmesin ol şûhu Hudâ çeşm-i hasûde (Gölpınarlı, 320)

Kadınlar giyinik bile resmedilmiş olsalar göğüslerine her zaman vurgu yapılmış. Kadınların göğüslerinin böyle sıkı dinî kısıtlamaları olan bir toplumda çok yoğun bir şekilde resmedilmiş olması sanatçı yaratıcılığına karşı dinî sınırlamaların zayıflatılma çabası olarak görülebilir. Böylece Nedim'in ve onu takip edenlerin radikal yenilikleriyle minyatür sanatında paralellik gösterdiğini söyleyebiliriz. (Sılay, 78)

Kadınların göğüslerine çekilen dikkat önemlidir. Çünkü göğüs kadınların mahrem bölgesi olarak bilinmektedir. Nedim ve Levnî'de ise bu mahremiyetin kırılmaya başlandığı görülür. Levnî'nin, figürlerinde gerçeği resimlemeye çalıştığına yukarıda değinmiştik. Sanatçının resimlediği kadınların göğüs dekoltelerinin, 18. yüzyılda Levnî'nin vurguladığı kadar açık olup olmadığı hakkında kesin bir bilimiz olmasa da mahrem bölgelerin daha belirginleştiği açıkça görülmektedir. Bu özellik nakkaşın kendine has üslûbunu, bireyselliğini ve gerçeği yansıtmaya çabalarını vurgular.

Yukarıda Levnî'nin, yeni bir anlayışı benimsemekle birlikte eski'den de bazı özellikleri getirdiğini söylemiştik. İşte eskiye bağlılık yine bu kadın figürlerinde kendisini göstermektedir. Dikkat edilirse verilen iki kadın örneğinin kimlikleri, isimleri hakkında bir bilgi verilmemektedir. “Saçını toplayan kadın”, “Uyuyan genç kadın” gibi genel özellikleri verilen kadınlardan bahsedilmektedir. Yani bu kadın figürleri birer karakter olarak değil hâlâ birer tip olarak karşımıza çıkmaktadırlar. İşte bu özellik de sanat tarihçilerinin Levnî'nin sanatı için eskiye bağlı kalan tarafı olarak belirttikleri geleneğin sürdürülmesidir.

D. Vehbî Surnâmesi ve Levnî'nin Mimari Eserlerdeki Tasvir Yeteneği

Levnî'nin bir diğerk önemli yapıtı ise Seyyid Hüseyin Vehbî tarafından kaleme alınan ve *Surnâme-i Vehbî* olarak bilinen düğün kitabının minyatürleridir. Vehbî bu eserinde,

Düğün dâvet-nâmelerinden Okmeydanı'na kurulan otağlara, başta ulemâ sınıfı olmak üzere, çeşitli meslek erbâbından seçilen zevâta verilen ziyafetlere,esnaf alaylarının geçitlerine, sünnet töreninin yapılış şekline, hattâ düğünün II. günü yağan yağmura, para serpmelere kadar çeşit çeşit vak'alar etraflı sûrette anlatılmıştır.” (Karahana, 545)

Genel olarak incelendiğinde, Surnâmeler “düğün, ziyafet ve benzeri konularda yazılan mensur ve manzum eserlerdir.” (Arslan, 431) Osmanlı'nın görkemli törenlerini tasvir etmesi açısından hayli önemli olan surnâmeler “padişahın erkek çocuklarının (şehzadelerin) sünnet düğünleri, kızlarının veya kız kardeşlerinin evlenme düğünleri vesilesiyle yapılan ‘Sûr-ı Hümayun’ları anlatan edebî eserlerdir. (Arslan, 431)

16. yüzyılın sonlarına doğru, “1582 yılında Sultan II. Murad'ın şehzadesi Mehmed için yaptırdığı sünnet düğününü konu alan ve Nakkaş Osman tarafından resimlenen Surnâme-i Hümayun, böylesi görkemli bir düğünü yansıtan ilk kitaptır.” (İrepoğlu, 11) “Bir saray düğününün tümünü hem yazılı hem görsel olarak yansıtan ikinci ve aynı zamanda son kitap *Surnâme-i Vehbî* dir.”(İrepoğlu, 112) Bu şenliklerin yapılmasının en önemli sebepleri arasında iç ve dış dünyaya karşı devletin ve onun sembolü olan padişahın üstünlüğü ve ihtişamının diğerk devletlere sergilenmesi gelmektedir. Savaşlarda alınan yenilgileri halka unutturmak için de bu tür şenliklerin yapılmasına Osmanlı'da sık rastlanır. Bu özellikleriyle birlikte, şehzadelerin yanlarında sünnet olan binlerce çocuk da sosyal dayanışma ve kaynaşma unsuru

olmaları bakımından önem taşırlar. Dolayısıyla surnâmelerin Osmanlı halkı ve saray mensupları arasında bir çeşit kaynaşma özelliği taşıdığı, bu şenlikler sayesinde halkın padişaha biraz da olsa yakınlaştığı söylenebilir. Ayrıca, “Devletin sanat ve zanaatlerini geliştirme fırsatı olan festivaller aynı zamanda döneminin kültürel ve teknolojik gelişmelerini de gözler önüne serer.” (Atıl, 15)

Surnâme-i Vehbî’de, yüzlerdeki ifade ve ellerin güzel bir şekilde çizilmiş olması önemli özellikler arasındadır.

53b-54a: (Bkz. Ekler S. 85) Oldukça kalabalık bir sahne görülmekte. “Resenbaz denen ip canbazlarının ve yüksek ayaklar üzerindeki zurbazların kılıç gösterisine müzik eşliğinde yedi çengi eşlik eder.” (İrepoğlu, 135) Nedim’in de çengillere dikkat çektiği gazelleri vardır:

Dili raks-âver eder sabredemem mâhasalı,
Yüreğim oynadı gördükte o çengî güzeli
Al eteklik olalı cûy-ı murâd üzre habâb
Ber-hevâ etti dili nağme-i der ten yeleli
Şevk ile vâiz-i şehîr attı ridâsın çerha
Böyle şâl oynuna çıkmadı dahî şeyh olalı
Bir perî eylemedi çâre dil-i nâ-çâre
Mutrıbın çak çak-ı çar-pâresine çarpılalı
Âsmanda bırakıp zühre elinden çengî
Def gibi kızdı yüzü dâireden çekti eli (Gölpınarlı, 330)

Çengillerle birlikte çalgıcılar da sahnenin önemli öğeleri arasında yer alırlar. Ve dikkat edildiğinde halk da dahil olmak üzere hemen her figüre farklı bir hareketin verildiği görülür. Levnî resenbazların arkasına da çeşitli figürler yerleştirerek arka planın boş kalmamasını sağlamıştır.

E. Padişah Portreleri

Tek kadın ya da erkek tipleri dışında Levnî'nin en çok işlediği konular arasında padişah portreleri bulunmaktadır. “Osmanlı minyatür sanatının yönelmiş olduğu temel konulardan biri olan padişah portreciliği, Fatih döneminden başlayarak 20. yüzyılın başlarına kadar sürdürülmüştür.” (İrepoğlu, 76) 18. yüzyılın renkli siması Levnî'nin “padişah portrelerindeki en çarpıcı özellik hükümdarların alışılmışın dışındaki canlı bakışlarıdır.” (İrepoğlu, 76)

SULTAN III. AHMED (Bkz. Ekler S. 86)

Padişahın tahtında oturken yanında şehzadesiyle birlikte betimleniyor olması, kendi içinde bir yeniliktir. Burada yine bir hiyerarşinin olduğu dikkat çekmektedir. Padişahın ululuğu vurgulanmak istendiğinden oturuyor olmasına rağmen şehzadesinden çok daha büyük gösterilmiştir. Dolayısıyla ilk bakışta göze çarpan bir oransızlık söz konusudur. Fakat yukarıda da belirtildiği gibi bakışlara yansıyan ifade sultan ve oğlu arasında bir çeşit diyalog kurulduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Detaylara verilen önem bu minyatürde de dikkatleri çekmektedir. İrepoğlu, “padişahın mevcut diğer portreleriyle karşılaştırıldığında, yapıtın benzerlik yönünden son derece gerçekçi olduğu saptanır” (106) der. Bu da sanatçının gerçekliğe verdiği öneme işaret eder nitelikte bir özelliktir.

Levnî'nin Türk Minyatür Sanatı'na getirdiği yenilikler için bazı genellemeler yapmak gerekirse toplu bir şekilde şunlara dikkat çekilebilir:

1)Konu, Divan şiirindeki mesnevîden çıkarak gazele kaymıştır.

2)Tek tek figürler önem kazanmıştır. Figürlerde ince ayrıntılar da dikkat çekicidir. Kadınlarda özellikle göğüsler vurgulanmıştır. Dolayısıyla giysilerin

altından göğüsler açıkça belli olmaktadır. Bu da değişen Osmanlı dünyasından Levnî'nin de etkilendiğini, mahrem hayatın ortaya çıktığını gösterir.

3)Padişah portrelerinde de yüzdeki ifadeler önemlidir. *Surnâmedeki* figürlerde de yüzdeki ifade özelliklerine rastlanmaktadır.

4)Gözlemlediği bir şenliği kendi üslûbuyla anlatmıştır. Burada toplumun hemen her kesiminden insanı betimlemeyi de başarmıştır. Bu özellik Levnî'nin gözlem gücünün derinliğine işaret eder.

BÖLÜM V

ŞAİR NEDİM VE NAKKAŞ LEVNÎ'NİN ESERLERİ ARASINDAKİ BAĞLANTILAR

A. Gerçekçilik

Nedim'in şiirinde yaptığı değişiklikler diğer sanatsal alanlarda yapılan değişikliklere paraleldi. Özellikle mimaride ve resim sanatında yapılan değişiklikler gerçek hayatın ve doğal renklerin daha gerçekçi bir şekilde yansımaları sağlıyorlardı. (Sılay, 76)

Bu çok doğru bir gözlemdir. Alıntındaki “gerçekçi” kavramının üzerinde biraz daha durmak yararlı olacaktır. Çünkü hem Nedim hem de Levnî gerçek ve gerçeği yansıtma kavramları üzerinde çok durmuştur.

Buradaki gerçekçilik kavramı Nedim ve Levnî bağlamında temel iki başlık altında toplanabilir:

1. Yaşanan Olayları Gözlemleme Gücü:

Bu konu için Nedim'in aşağıdaki beyitlerine dikkat çekmek gerekir:

Zamân-ı devletinde çün tamam oldu üç anbarlı

Temâşasına teşrîf eyledi ikbâl-i haşmetle

Hemân ol demde ol kûh-ı girân-ı âlem-i heycâ

Revân oldu misâl-i âb deryâya salâbetle

. . .

Önünden geçmeğe gûyâ teeddüb eyledi durdu

Görüp ol şevket ü dârâtı baktı kaldı hayretle

Hele sonra duâsiyle şehenşâh-ı cihân-bânın

Yürüttüler o kûh-ı kaafi zûr-u sıdk-ı himmetle (Gölpınarlı, 159)

şiiirine özellikle dikkat etmek gerekir. Buradaki denize indirme merasimi ayrıntılarıyla anlatılmıştır. “Hareket unsuru, tabloların canlanıp yaşanan hayattan alınma bir sahneye dönüşmesinde önemli bir rol oynamaktadır.” (Kortantamer, 374) Bu noktada Levnî'nin *Surnâme* 'sinde yer alan H 44b-45a'ya kayıtlı minyatürünü incelemek gerekir. (Bkz. Ekler S. 87) Levnî de burada

Tersane Emîni Abdullah Efendi tarafından hazırlattırılmış olan son derece zarif ve özenli çekdiri, alayın tüfekli muhafızları eşliğinde karadan, şaşkın izleyicilerin bakışları altında, ‘ovayı denize döndürmek yönündeki padişah fermanını izleyerek’ getirtilmesi”ni (İrepoğlu, 134) oldukça başarılı bir şekilde yansıtmıştır.

Biri karadan gemiyi yürütme diğeri de denize indirme merasiminin canlandırıldığı bu sahnelerde hem Nedim'in hem de Levnî'nin gördüklerini yansıtmış, anlatmış olmaları önemlidir. Dolayısıyla her iki sahnede de yaşanan gemiyi yürütme töreninin oldukça gerçekçi bir şekilde işlenmiş olduğu söylenebilir.

İşte bu nokta her iki sanatçıdaki gerçekçilik unsuruna dikkat çeker. Yaşanan bir olay biri şair diğeri nakkaş olan iki sanatçıda gözlem gücüne dayanan bir gerçekçilikle verilmiştir. Yani şiirin sözelliğiyle, minyatürün görselliği gerçek olayları anlatma yolunda ortak olarak ve başarıyla kullanılmıştır.

Nedim ve Levnî de eserlerinde törenlerin Sultan III. Ahmet’e sunulduğunu belirtirler. Levnî’nin bu minyatürünün karşı sayfasında III. Ahmet’in “ahşap direkler üzerinde yükselen kasırdan” töreni izlediği resimlenmiştir. Nedim de şiirinde bu konuya zaten değinmiştir.

Nedim’in yukarıdaki örnekte olduğu gibi sadece seçili bir ânı değil, özellikle Sâdâbâd’ı ve burada yaşananları defalarca anlatmış olması da mekân tasviri ve gözlem gücü açısından önemlidir. Sâdâbâd’ı çeşitli olayların geçtiği, kişisel ve biçimsel özelliklere sahip biçimde vermesiyle Levnî’nin resimlemiş olduğu *Surnâme* arasında da büyük benzerlikler bulunmaktadır. Her iki sanatçı da mekân tasvirleri içinde anlattıkları olayları bir belge niteliğinde okuyucuya sunarlar. “Nedim mekân ve çevreyi bazan tanıtmak veya övmek için tasvir etme, anlatma yoluyla, bir olay veya tipi bu mekân veya çevreye yerleştirmeksizin mekân ve çevrenin kendisi olarak verir.” (Kortantamer, 339) Levnî’nin resimlediği *Surnâme*’de olayların geçtiği mekânları örneğin düğün eğlencelerinin yapılacağı Okmeydanı’nı, tören için bu alana kurulan çadırları, padişah için yaptırılan seyir kasrı niteliğindeki kuleyi, arka mekânda yer alan ağaçları, Haliç’i görmek mümkündür.

Nedim’in mimari eserleri gerçekçi biçimde dile getirişi konusunda Kortantamer’in şu görüşleri konuya açıklık getirecek niteliktedir.

Söz gelişi Defter-i Hâkânî Emîni'nin kasrı nakışlı süslemeli bir çatıya, çiçek nakışlarıyla süslü parlak duvarları bir lâle bahçesine, bir gül bahçesine ve çeşmeye sahiptir. Şevk-âbâd modern yapısı, iki tarafı ağaçlı yolları, güzel fidanları, suyu, cennet gibi toprağı ile dikkati çeker. Dârrüssâde Ağası Beşir Ağa'nın sarayı yüksek kapısı, süslü tâkı, yüksek çatısı ve parıldayan camlarıyla göz alır. (344)

Benzer olarak Levnî'de de bu şenlik çerçevesinde kurulan çadırların biçimleri, çevrede yer alan evlerin genel görünümleri, padişah için hazırlanan kulelerin biçimleri, örtüleri ve çeşitli bitkiler hakkında fikir sahibi olmak mümkündür. Bu da sanatçıların olayları gözlemleme ve yansıtma gücüne dikkat çeker.

İki sanatçıda gördüğümüz bireysel üslûbu toplum yapısıyla ilişkilendirmek mümkündür. Açılmaya, artık toplumsal gerçekleri görmeye başlayan Osmanlı'da sanatçılar da yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi gördüklerini, gördükleri gibi yansıtmaya çalışmışlardır. Nedim'in gözlem ve tasvir yeteneğı onun gözünü adeta bir kamera gibi kullanmasına ve gerçekleri olduğu gibi yansıtmasına dayanır. Aynı durum Levnî için de geçerlidir. O da yaşadıklarını görsel bir ifadeyle ve gerçekçi olarak dile getirmiştir. Fakat her iki sanatçının da birtakım mübalağalı ifadeleri kullandıkları görülür. Örneğın Nedim'in padişahı, veziri ya da sevgilisini överken bazen gerçeküstü kalıplara başvurduğu olmuştur

Re'fetinden perveriş-yâb olsa bir gülşen biter

Lâle veş hâkinde feyz-i reng-i tâb-ı dilberî (Gölpınarlı, 22) ya da ilk örnekte geçen beyitte görüldüğü gibi,

Önünden geçmeğe gûyâ teeddüb eyledi durdu

Görüp ol şevket ü dârâtı baktı kaldı hayretle

Beytinde de gerçeküstü öğelere ve mübalağaya rastlanır.

Levnî de örneğin III. Ahmet'i vurgulamak için onu oturur olarak resimlemiş olsa bile gerek padişah portrelerinde gerekse *Surnâme*'de, yanında ayakta duran figürlere yakın boyutlarda göstermiştir. Fakat iki sanatçının da bu tür öğeleri kullanmış olmaları doğaldır. Çünkü bu eserler padişaha ya da sadrazama sunulduğundan bu kişileri daha ön plana çıkarmak ve onların büyüklüklerini dile getirmek gerekmektedir. İşte sanatçıların da yaptıkları budur.

2.Yaşayan Kişileri Tasvir Gücü:

“Nedim'in şiirlerinde değişik ve çok çeşitli kesimlerden tiplerle karşılaşmak mümkündür: Hükümdar, şehzâdeler, vezir-i azam, vezirler, yüksek memurlar, halktan çeşitli kişiler ve elbette en büyük yeri alan İstanbul güzelleri ile Nedim'in kendisi” (Kortantamer, 382) Bu insan ve mekân zenginliğine Levnî'de de rastlanır. Gerek resimlediği 48 adet tek kadın-erkek figürlerinde olsun, gerek padişah portrelerinde gerekse *Surnâme*'de toplumun her kesiminden insanı görmek mümkündür. Özellikle de *Surnâme* hemen hemen Osmanlı'nın her kesiminden insanları gözler önüne serer. Devlet adamları, askerler, cerrahlar, peçeli kadınlar, çocuklar, rakkaslar, çalgıcılar, marbazlar, sihirbazlar hatta Avrupa'dan gelen elçiler bile resmedilmişlerdir.

İki sanatçının da tasvir ettiği kişiler arasında III. Ahmet önemli bir yer tutar. Levnî, padişah portrelerinde de açıkladığımız gibi III. Ahmet'i oldukça detaylı ve gerçeğe yakın şekilde resmetmiştir.

Nedim III. Ahmet'i öven kasidesinde şöyle der:

Gümüş renginde bir dîbâ biçinmiş cedvel-i sîmîn

Ve lâkin hâre gibi mevci var şeffâf u nûrânî

O dîbâ âb-şârın dahı eĝninde heman farkı

Bunun mevci biraz sık anın ise kaddi tûlânî (Gölpınarlı, 52)

Sultan Ahmet’le İbrahim Paşa’ya yazdığı Şitâiyye’de şunları söyler:

Yiğit mi oldun a cânım nedir bu kırmızı şâl

Başında dün dahı baĝlıydı kırmızı çenber

Nedir bu sürhi-i rû bezme varmadın çünkim

Ya Ka’beden mi gelirsin bu şekl ile kâfer (Macit, 55)

Bu örnekte Nedim’i anlatırken sıkça değindiğimiz ayrıntıya verdiği önem sayesinde okuyucunun zihninde gerçekçi bir tablo uyanmasını sağlamaktadır. Aynı durum Levnî için de geçerlidir. Onun minyatürleri gerçeĝi görmek açısından Nedim’den daha etkilidir. Padişahın kıyafetindeki ayrıntılar (parmağındaki yüzükler bile resmedilmiştir) ve yüzündeki durgun ifade III. Ahmet hakkında fiziksel bir çok bilgiyi okuyucunun gözleri önüne serer. Dolayısıyla her iki sanatçının da dış görünüşe olan baĝlılıkları yaşayan kişileri oldukça başarılı şekilde tasvir etmelerine yol açar. Ayrıca her iki sanatçının oldukça samimi ifadeler kullanmış olmaları da önemlidir. Levnî bu samimiyeti III. Ahmet’in şehzadesine bakışı sırasında yüzüne kazandırdığı bakışlarıyla dile getirir. Nedimse yukarıdaki beyitte bir gün önce gördüğünü vurguladığı kırmızı çemberle aynı renk olan şalı vurgularken soru sorar şekilde davranarak ifade eder.

B. Levnî ve Nedim’de “SEVGİLİ”

Yaşadıkları dönemin tanıkları olarak değerlendirebileceğimiz şair Nedim ve nakkaş Levnî, dünyevî zevkleri yansıtmada konusunda oldukça başarılıdır. Bu konuya üçüncü ve dördüncü bölümlerde değinmiştik. Şimdi ise Levnî’nin bir minyatürüyle Nedim ve Levnî’nin eserlerinde ortak tasvirleri incelemeye çalışacağız.

UZANMIŞ GENÇ (Bkz. Ekler S 88)

“Çimenin üzerinde seraserpe uzanmış uyuklayan [sarhoş] genç [erkek] portresi, Levnî’nin ayrıntılardaki ustalığının, yalın anlatım dilinin göstergesidir.” (İrepoğlu, 188) Bu figür İrepoğlu’nun belirttiği özellikleri taşımakla birlikte yaşanan bir ân’dan da kesit sunması açısından önemlidir çünkü Nedim’in de bu ân’ları yakaladığı ve bu ân’larda şahit olduğu güzellikleri açıkça ifade ettiği görülmektedir.

Şair Nedim’in aşağıdaki beyti figürün güzelliğini ve Nedim’in gördüğü bu güzelliği ifade etmesi açısından önemlidir:

Gerden-i sâf-ü beyâz öyle ki kâfûr gibi

Çeşm ü ebrûsu siyah öyle ki semmûr gibi (Gölpınarlı, 328)

Diğer bir gazelinde Nedim arzularını açıkça ifade ederek şöyle der:

Cüvânım bir lûgat gördüm lisân-ül’ ışk nâmında

Belin adın murâd âğuşum adın ârzû yazmış

Edip hû hû deyü feryâdına telmîh uşşâkın

Celî hatla cüvan-ı nâzenînim çifte hû yazmış

Nedîm’in hak bu kim bu nazmı zevk-âmîz düştü pek

Sanırsın kim durup bir dilber ile rû-be rû yazmış. (Gölpınarlı, 279)

Bir diğer gazel de Nedim’in isteklerini açıkça ortaya koyar:

Olmadı tenhâca bir işret çemende yâr ile

Üstüme göz dikti nerkisler nigh-bân oldu hep

Gerdeninden sînesinden bûseler etmişti va'd

Cümlesinden neyleyim kâfir peşîmân oldu hep

Bir nezâketle açıp fes gûşesinden perçemin

Şöyle göstermiş ki kim gördüyse hayrân oldu hep

Şîve-i güftârı hemşîren mi öğretti sana

Her sözün şîrin-zebânım cânıma cân oldu hep

Sen demişsin kim kimin derdiyle giryandır Nedîm

Hep mürüvvetsiz senin derdinle giryân oldu hep (Gölpınarlı, 254)

“Uzanmış Genç” figürünün fiziksel özelliklerine bakacak olursak küçük ağızlı olduğunu görürüz. Nedim’in;

Bir nihânîce tebessüm de mi sığmaz cânâ,

Söyle billâh dehenin tâ o kadar teng midir (Gölpınarlı, 266) beyti figürün ağızına işaret eder.

Dudaklar ise;

Lebin ki nâz ile bir hande eylemişti henûz

Anın çemende girîbân-ı gül derîdesidir (Gölpınarlı, 261) beytiyle hayat bulur.

Figürün üzerindeki kırmızı renkli başlık ve entari ise Nedim’in yukarıda da dikkat çektiğimiz beytini hatırlatır;

Yiğit mi oldun a cânım nedir bu kırmızı şâl

Başında dün dahı bağılydı kırmızı çenber (Macit, 55)

Kısaca, herşeyden önce iki sanatçının bireysel üslûplarının gelişmiş olduğu ve gerçek hayattan aldıkları sahneleri eserlerine yansıtmayı başardıkları söylenebilir. Bu

sebeple Levnî ve Nedim'in eserleri dönemlerine ışık tutan birer ayna niteliğindedirler. Bununla birlikte yukarıdaki örneklerde de belirtildiği gibi şiirin yani sözel'in ve minyatürün yani görsel'in insan figürlerini tasvir etme konusunda pek çok ortak yönlerinin olduğu görülmektedir. Bu da dönemin değişen ihtiyaçlarıyla birlikte oluşan yeni zevklerin farklı sanat dalları tarafından benzer özelliklerle karşılanabileceğine işaret etmektedir.

Bu noktalardan hareketle aşk ve şehvet hem Nedim hem de Levnî için ortak konular arasında yer almaktadır. Levnî'nin IV. Bölümde de değindiğimiz tek kadın figürlerinde özellikle göğüslere dikkat çekiyor olması bu konuyu vurgular niteliktedir. Nedim de yukarıdaki beyitlerde dikkat çektiğimiz gibi sevgilisinin fiziksel özelliklerinden etkilenererek hissettiği şehvet duygularını açıkça dile getirir. Ayrıca yukarıda “uzanmış genç” figüründe de belirttiğimiz ortak noktalar, iki sanatçının aşka ve şehvete yaklaşımlarındaki benzerliğe dikkat çekmesi açısından da önemlidir. Fakat her iki sanatçı da bu konularda hiçbir zaman bayağılığa düşmemişlerdir. Bu noktaya özellikle dikkat etmek gerekir.

İki sanatçı arasında kurulabilecek bir diğer bağ her ikisinin de ayrıntılara çok önem veriyor olmasıdır. Hem Nedim hem de Levnî figürlerindeki ince ayrıntıları gözlem güçlerine dayanarak ustaca ifade etmişlerdir. Levnî'nin sanat tarihçileri tarafından en sık vurgulanan özelliği de ayrıntılardaki bu titizliğidir. Nedim de özellikle gazellerinde figürlerin fiziksel ayrıntıları üzerinde çok durmuştur. Çalışmamızın her bölümünde sıkça değindiğimiz gibi ayrıntılara verilen önem ve figürlerdeki gerçekçilik sanatçıların bireyselliklerini kanıtlar.

SONUÇ

18. yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu'nun belki de en karışık çağıdır. Sürekli olarak kaybedilen savaşlar sonunda devlet adamları devleti iyileştirebilmek için çeşitli yollar denemeye başlarlar. Ve Avrupa'yla yakın ilişkiler kurma yoluna giderler. Burada asıl üzerinde durulması gereken konu devlet adamlarının Osmanlı'nın içinde bulunduğu çıkmazı fark etmiş olmalarıdır. Asırlar boyunca savaş meydanlarında neredeyse hiç yenilgi görmeyen Osmanlı bu yüzyılda artık dünyanın en güçlü ve yenilmez devleti olmadığını anlamıştır. Ve kendisini yenen bu devletlere karşı yine onların silahlarıyla savaş açma yoluna gider. Bu konuda çeşitli girişimlerde bulunur. Örneğin Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi Fransa'ya gönderilir. Bu seyahatin Osmanlı Devleti'ne siyasi açıdan bir yarar sağladığı pek düşünülemez fakat Osmanlı'da yeni bir yaşam tarzının doğmasını sağlaması dikkat çekicidir.

Burada ilginç olan nokta 18. yüzyılda siyasî alandaki başarısızlığa rağmen yüzyılın başında Lâle Devri gibi zevk ve safanın aşırı boyutlara ulaştığı bir dönemin yaşanmış olmasıdır. Eğlencenin doruklarına ulaştığı bu dönemde biri minyatür diğeri şiir alanında iki büyük sanatçı yeteneklerini gösterme olanağı bulurlar: Şair Nedim ve nakkaş Levnî. Her ikisi de Osmanlı elitinin sanata verdiği önemin daha da arttığı Lâle Devri'nde, şiir ve minyatür alanında yaptıkları yeniliklerle döneme damgalarını vurmuşlardır. Burada devrin en önemli göstergesi olan Osmanlı elitinin özel (mahrem) hayatının dışa yansıtılması da önemlidir.

Nedim ve Levnî'nin yapıtları dikkatle incelendiğinde, iki sanatçının en önemli ortak özelliği olarak gözlem güçlerinin kuvvetliliği gösterilebilir. 18. yüzyılın ilk yarısında verdikleri eserleriyle bugün de adlarından söz ettiren bu iki sanatçı yaşadıkları ortama, çevrelerine gerçekçi gözle bakmayı başarmışlardır. Bu da onları diğer sanatçılardan ayıran önemli bir özelliktir. Gözlem güçleri sayesinde eserleri birer belge niteliği taşımaktadır. Aynı durum sanatçıların mekân tasvirleri için de geçerlidir. Onlar sayesinde bugün 18. yüzyılda İstanbul'un çeşitli bölgeleri hakkında bilgi edinilmesi mümkün olmaktadır. Ayrıca kendi dönemlerinde yaşamış olan kişileri de oldukça başarılı bir şekilde anlatmayı başarmışlardır. Levnî'nin özellikle *Surnâme*'si konuya güzel bir örnektir. Bu eserde toplumun hemen her kesiminden insan tipiyle karşılaşılır. Nedim ise özellikle yazdığı gazellerinde ele aldığı figürleri hem fiziksel hem de kişisel özellikleriyle oldukça başarılı bir şekilde tasvir eder. Bunlarla beraber, Levnî'nin minyatürlerinde görülen çok renklilik Nedim'in şiirlerinde de vardır. Yapmacıksız ve samimî sözleri, güzellere karşı duyduğu sevgiyi ifade ediş tarzı onun bu özelliğine dikkat çeker. Böylece her iki sanatçı kendi bireysellikleri çerçevesinde hareket etmeyi ve 'yeni' olmayı başarmışlardır.

Levnî ve Nedim'in bireysel özellikleri ve ele aldığı figürler, günümüze kadar yapılmış olan çalışmalarda kendi sanat dalları içinde ayrı ayrı incelenmişlerdir. Fakat hem minyatürde hem de şiirde Nedim ve Levnî bağlamında varılan gerçekçilik, bireysellik, gerçekçilik, aşk ve şehvet duygularını samimi ifade ediş, derin gözlem gücü ve bu gözlemleri yansıtmaya gibi noktalar tezimizde de görüldüğü gibi ortaktır. Bu çalışma da, Nedim ve Levnî'nin sanat anlayışlarındaki benzerlikleri açıklayabilmek için hazırlanmıştır.









VIERI SURNAMSI (1605-1610)





SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Adıvar, Abdülhak Adnan. (Haz. A. Kazangil, S. Tekeli) *Osmanlı Türklerinde İlim*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982.
- Ahmet Cevdet Paşa. *Tarih-i Cevdet*. İstanbul: Üçdal Neşriyat, 1983. Cild1
- Aker, Halûk. “Nedim’in gazeli üstüne” *Yordam* 67-68 (1966).
- Akşin, Sina. “III. Selim’in Saltanatı (1789-1807): Ciddi Islahatın Başlaması” *Türkiye Tarihi Osmanlı Devleti 1600-1908*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1997. (77-91)
- Aktepe, Münir. “XVIII. Yüzyılın İlk Yarısında Kâğıthane ve Sa’dâbâd” *İstanbul Armağanı Lâle Devri*. İstanbul: Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Yayınları, 2000. (87-94)
- Akün, Ömer Faruk. “Sâbit” Maddesi” *İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: M.E.B Yayınları, 1972 Cilt:10 (10-15)
- Altınay, Ahmet Refik. *Lâle Devri*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1973.
- And, Metin. *Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası*. İstanbul: Akbank Kültür Ve Sanat Müdürlüğü, 1998.
- . *Turkish Miniature Painting: The Ottoman Period*. İstanbul: Dost Yayınları, 1982.
- Apak, Sevüktekin ve diğer. *Osmanlı Dönemi Kadın Giyimleri*. Ankara:

- Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1997.
- Armağan, Mustafa. “Prof. İlber Ortaylı ile Konuşma, Bir Kabuk Değiştirme Dönemi” *İstanbul Armağanı Lâle Devri*. İstanbul: Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Yayınları, 2000 (61-73)
- Arslan, Mehmet. “Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri ve Bu Konuda Yazılan Eserler Sûrnâmeler” (431-459) *Osmanlı Edebiyat-Tarih-Kültür Makaleleri*. İstanbul: Kitabevi, 2000.
- Artan, Tülay. “Mahremiyet: Mahrûmiyetin Resmi” *Defter 29* (Bahar-Yaz, 1993): 91-119.
- Atasoy, Nurhan. *1582 Surname-i Hümayun: Düğün Kitabı*. İstanbul: Koçbank, 1997.
- Atıl, Esin. *Levni and the Surname: The Story of an Eighteenth Century Ottoman Festival*. İstanbul: Koçbank, 1999.
- Baysun, Cavid. “Çelebi-zâde Âsım” Maddesi. *İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: M.E.B Yayınları; 1972 Cilt:3 (370-375)
- Baytop, Turhan. *İstanbul Lâlesi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992.
- Berkes, Niyazi. *Batıcılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler*. İstanbul: Yön Yayınları, 1965.
- Boztepe, Halil Nihat. *Nedim Divanı*. İstanbul: İkdâm Matbaası, 1919-1921.
- Carbognano, C.C. *18. Yüzyılın Sonunda İstanbul*. İstanbul: Eren Yayıncılık, 1993.
- Cengiz, Halil Erdoğan. *Divan Şiiri Antolojisi*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1983.
- Çavuşoğlu, Mehmed. “Nedim’e Dair.” *Türk Dili*. (426, Haziran) 1987
- Danışman, Zuhuri. *Osmanlı İmparatorluğu Tarihi*. Cilt: 10-11 İstanbul: Yeni Matbaa, 1966.

- Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları, 1998.
- D'Ohsson. *18. Yüzyıl Türkiye'sinde Örf ve Adetler*. İstanbul: Tercüman Yay. 1982.
- Evin, Ahmet Ömür. "Batılılaşma ve Lâle Devri." *İstanbul Armağanı Lâle Devri*. İstanbul: Kültür İşleri Başkanlığı Yayınları, 2000. (41-60)
- Evren, Burçak. *Eski İstanbul'da Kahvehaneler*. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1996.
- Eyûboğlu, İsmet Zeki. *Divan şiirinde sapık sevgi*. İstanbul: Broy Yayınevi, 1991.
- Faroqhi, Suraiya. "Osmanlı Tarihini Ararken" *Defter 20* (Bahar-Yaz,1993): 60-69.
- Germaner, Semra. *18. Yüzyıl Avrupa Resmi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1996.
- Gibb, Wilkinson. *Osmanlı Şiir Tarihi (I)* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları , 1943.
- Göcek, Fatma Müge. *East Encounters West: France and the Ottoman in Empire the Eighteenth Century*. Washington; Oxford University Press, 1987.
- Gölpınarlı, Abdülbâki. *Nedim Dîvanı*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1972.
- . "Mevlevîlik ve Gülşenîlik" *Mevlâna'dan Sonra Mevlevîlik*. İstanbul: İnkılap Yayınları, 1953.
- İmla Kılavuzu*. Ankara: TDK Yayınları, 1996.
- İnalcık, Halil. *Osmanlı İmparatorluğunda Toplum ve Ekonomi*. İstanbul:

- Eren Yayınevi, 1993.
- İnciciyan, P.G. *XVIII. Asırda İstanbul*. İstanbul: İstanbul Enstitüsü, 1956.
- İrepoğlu, Gül. *Levnî: nakış şiir renk*. İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999.
- . “Lâle Devri’nin Aynası: Nakkaş ve Şair Levnî” *İstanbul Armağanı*
Lâle Devri. İstanbul: Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Yayınları, 2000 (235-147)
- İsen, Mustafa. *Latîfî Tezkiresi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.
- . “Divan Şairlerinin Meslekî Konumları” *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. (Haz. Mehmet Kalpaklı) Yapı Kredi Yayınları, 1999. (310-314)
- İz, Fahir. *Eski Türk Edebiyatında Nazım: XII. Yüzyıldan XIX. Yüzyıl Ortasına Kadar Yazmalardan Seçilmiş Metinler*. İstanbul: Küçükaydın Mat, 1966.
- Jean-Baptiste Vanmour’un tabloları. 1671-1737*. Katalog, 1978.
- Kahraman, Mehmet. *Divan Edebiyatı Üzerine Tartışmalar*. İstanbul: Umut Matbaacılık, 1996.
- Kalpaklı, Mehmet, haz. *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Kantemir, Dimitri. *1673-1723. Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979.
- Kaplan, Mehmet. “Nedim’in Şiirlerinde Mimari Eşya ve Kıyafet” *İstanbul Enstitüsü Dergisi III*. İstanbul 1957 (235-250).
- Karahan, Abdülkadir. “Osmanzâde-Taib” Maddesi, *İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: M.E.B Yayınları; 1972 Cilt: 9 (453-456)

----. “Seyyid Vehbî” Maddesi İstanbul: M.E.B Yayınları; 1972 Cilt: 10 (543-547)

Karal, Enver Ziya. *Selim III’ün Hat-tı Hümayunları Nizam-ı Cedit-1789-1807*. Ankara: T.T.K Yayınları, 1988.

Kocatürk, Vasfi Mahir. *Divan Şiiri*. Ankara: Buluş Yayınları.

Konur, Himmet. *İbrahim Gülşenî Hayatı, Eserleri, Tarikatı*. İstanbul: İnsan Yayınları, 2000.

Kortantamer, Tunca. “Nedim’in Şiirlerinde İstanbul Hayatından Sahneler” *Eski Türk Edebiyatı Makaleler 1*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1993. (337-390).

----. “Nedim’in Manzum Küçük Hikâyeleri” *Eski Türk Edebiyatı Makaleler 1*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1993 (391-412).

Köprülüzâde, Mehmet Fuat. *Eski Şairlerimiz Divan Edebiyatı Antolojisi*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, 1934.

Kunt, Metin. “Siyasal Tarih (1600-1789)” *Türkiye Tarihi Osmanlı Devleti 1600-1908*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1997 (19-72).

Kudret, Cevdet. *Nedim*. İstanbul: İnkılap Yayınevi, 1985.

----. “Nedim” *Edebiyat Kapısı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997. (359-371)

Kutkan, Şevket. *Nedim Divanı’ndan Seçmeler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992.

Macit, Muhsin. (haz.) *Nedim Divânı*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1997.

----. “Nedim’in Yayınlanmamış Şiirleri.” *Yedi İklim* 50 1994 (33-35).

Mantran, Robert. *XVI-XVIII. Yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğu*. Ankara:

- İmge Yayınları, 1995.
- . *Osmanlı İmparatorluğu Tarihi 1*. İstanbul: Say Yayıncılık, 1992.
- Mazıoğlu, Hasibe. *Nedim'in dîvan şiirine getirdiği yenilik*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1992.
- . "Nedim'in Bir Gazeli Üzerine". *Türk Dili*. Temmuz 1956 (630-632).
- Onan, Necmettin Halil. *İzahlı Divan Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1991.
- Ödekan, Ayla. "Mimarlık ve Sanat Tarihi (1600-1908)" *Türkiye Tarihi Osmanlı Devleti 1600-1908*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1997. (369-453)
- Özkaya, Yücel. *XVIII. Yüzyılda Osmanlı Kurumları ve Osmanlı Toplum Yaşantısı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1985.
- Özkırımlı, Atilla. *Nedim Hayatı-Sanatı-Eserleri*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1991.
- Özön, Nijat. *Büyük Dil Kılavuzu*. İstanbul: YKY, 1995.
- Pamuk, Orhan. *Benim Adım Kırmızı*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.
- Pala, Hüseyin. *Dîvan Edebiyatı*. İstanbul: Ağaç Yayınları, 1992.
- Pala, İskender. "Nedim ve Lâle Devri" *İstanbul Armağanı Lâle Devri*. İstanbul: Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Başkanlığı, 2000 (75-86)
- Rado, Şevket. *Aletler ve Adetler*. İstanbul: Ak Yayınları, 1987.
- . *Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyahatnâmesi*. İstanbul: Hayat Tarih Mecmuası Yayınları, 1970.
- Renda, Günsel. *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977
- Sakaoğlu, Necdet. "Lâle Devri'ne Genel Bir Bakış." *İstanbul Armağanı*

- Lâle Devri*. İstanbul: Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Yayınları, 2000 (17-25)
- Sılay, Kemal. *Nedim and the Poetics of the Ottoman Court* Indiana: Indiana University Turkish Studies Series, 1994.
- Şentürk, Ahmet Atilla. “Nedim” *Osmanlı Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999 (597-607).
- . “Klâsik Osmanlı Edebiyatı Işığında Eski Âdetler ve Günlük Hayattan Sahneler” *Türk Dili*. Ağustos 1993, Sayı 500 (211-223).
- Tanırdı, Zeren. *Türk Minyatür Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1996.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. “Nedim’e dair bazı düşünceler” *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1992. (169-173).
- Tansel, Fevziye. *İslam Ansiklopedisi*, “Nedim” Maddesi İstanbul: M.E.B Yayınları; 1972 Cilt: 9 (169-174).
- Uçman, Abdullah, haz. *Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi Sefâretnâmesi*. İstanbul: Tercüman Yayınları, 1975.
- Unat, Faik Reşit. “*Osmanlı Sefirleri ve Sefaretnameleri*”, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1987.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. “Müderrislik” *Osmanlı Devleti’nin İlmiye Teşkilâtı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1965 (55-80)
- Ünver, A. Süheyl. *Geçmiş Yüzyıllarda Kıyafet Resimlerimiz*. Ankara: T.T.K. Yayınları, 1958.
- . *Levnî*. Maarif Yayınları, 1957.
- . *Ressam Levnî Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1949.
- Walsh, John R. “Osmanlı İmparatorluğunda Şiir” *Osmanlı Divan Şiiri*

Üzerine Metinler. (Haz. Mehmet Kalpaklı) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.

ÖZGEÇMİŞ

Hülya Bulut, 1976 yılında İstanbul’da doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini İstanbul’da tamamladı. 1994 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü’ne girdi. 1998 yılı Haziran ayında bu bölümden mezun oldu. Aynı yıl Eylül ayında Bilkent Üniversitesi’nde, Türk Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Programı’na başladı. Haziran 2001’de mezun oldu.