

Sa'dâbâd Şiirlerinde Mekân

Fatma S. Kutlar*

Sa'dâbâd Şiirlerinde Mekân

Mekân tasvirlerinin yer aldığı şiirler okura, şairlerin mekânı nasıl anlattıklarını değerlendirme ve mekâna ilişkin bazı bilgilere ulaşma imkânı sunar. Bu konuda yapılacak çalışmalar için Divan şiiri de zengin bir kaynaktır. Divan şiirine taşınan mekânların en ünlülerinden biri ise, Sultan III. Ahmed döneminde imar edilerek Sa'dâbâd adı verilen Kâğıdhâne'dir. Şiirlerde, Kâğıdhâne'nin eski halinden pek söz edilmediği, daha çok Sa'dâbâd kasrının ve Sa'dâbâd'ın tasvir edildiği görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: mekân, tasvir, Klâsik Türk Edebiyatı, Sa'dâbâd, Kâğıdhâne

Place in Sa'dâbâd Poems

Poems which includes place descriptions gives readers that how poets describes the place and reach some information about place. Ottoman poems are very rich resources for the works about this subject. Kagıthane which is named as Sadabat that built in Sultan III Ahmet period are very famous places in the Ottoman poems. Poems gives generally descriptions about Sadabat pavilion and Sadabat but not mentioned about Sadabats old form.

Key Words: place, description , Classical Turkish Literature, Sadabat, Kaghıdhane

* Yard. Doç. Dr., Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.

“...Zamanlar geçer, anılar eskir; düşsel ve gerçek yapılarla anılar arasındaki ilişkiyi değişmez saymak, zamana hapsolmaktan başka ne anlama gelir! Her yapı kendi anısını yaratacak ve doğayı zenginleştirecektir...”

(Melih Cevdet Anday)

Giriş

Edebî eserlerde mekân, *temsili mekâna* yani imgeler ve semboller aracılığıyla yaşanan mekâna dönüştürülmek suretiyle anlatılır. Temsilî mekân, hem var olmayan mekânın, hem de dış dünyada gerçekten var olan mekânın kurgulanmasıyla oluşur. Etken değil edilgendir ve hayâl dünyasıyla sürekli içleştirilmeye, değiştirilmeye ve geliştirilmeye hazırdır. Sembollerin devreye girmesiyle fiziksel mekânın üstüne çıkar ve kendini işaretlerle ortaya koyarak gerçeğin yeniden yorumlanmasını sağlar. Bu işaretleri/kodları (simge ve sembolleri) çözmek de aslında neyin temsil edildiğini açığa çıkarır (Lefebvre 1998: 33, 38-39). Çünkü şiirlerde ve edebî metinlerde mekânların özelliklerini anlatan kıyaslamalar ve mecazlar tesadüfî değildir. Bunlar, mekânlara ilişkin bir görüntü oluşturmak ve onlarla ilişki kurmak isteyen insanoğlunun *şiirsel hayâl gücünün* ürünleridir (Bayar-Erkılıç 1999: 49-50).

Gerçekte var olan ya da olmayan herhangi bir mekânı okura *şiirsel hayâl gücü* aracılığıyla tanıtmak ise tasvir yoluyla gerçekleşir. Bachelard tasviri, “...kendimize özgü imgeleri başkasına iletmek için kullandığımız ifade biçiminden başka bir şey değildir...” cümlesiyle tanımlar. Ona göre tasvir, nesnelere küçülttüğü için aslında *yazımsal minyatürdür*. Küçüğün içinde var olan büyüklük anlamındaki bu minyatürleştirme ile değerler yoğunlaşır ve zenginleşir. Yazarın anlattığı dünyayı avucunda tutabilme konusundaki başarısı da tasvirdeki yani minyatürleştirmedeki başarısına bağlıdır (1996: 168, 177).

İnsanoğlu bir nesneyi bir başkasının zihninde canlandırmaya yönelik olan tasvirî anlatımda çoğu kez kıyaslamadan yararlanmış ve bu kıyaslama önce teşbihin daha sonra da istiarenin temelini oluşturmuştur (Şentürk 2002: 21). Bu konuyu Osmanlı mimarîsi üzerinde durduğu yazısında mimarî-şiir ilişkisinden yola çıkarak değerlendiren Erzen’e göre, yeni ilişkiler arayan ve yaratan şiirsel mizaç, dünyayı üzerine eğretilmelerini (istiarele) dayandırdığı bir benzerlikler ülkesi olarak görür. Bu benzerlik, öğelerin birbirine bağımlı olduğu ve seçilen ilişkiye göre uyum değişikliği gösterdiği bir biçime doğru yönelir. Osmanlı döneminde bir tür uzamsal şiir olarak bakılan mimarînin nitelikleri de doğadaki güzelliklerin taklidi olarak görülür (Erzen 1999: 58). Erzen’in Osmanlı mimarîsine yönelik yorumu dolayısıyla Osmanlı şiirini de kapsar ve bu şiiri *tabiatın taklidi* olma noktasında ele alan bu yorumun yaygın kabullerden farklı olduğu dikkati çeker. Çünkü tasvirin Osmanlı sanatındaki niteliği konusuna

ilişkin genel görüş¹, Okuyucu'nun da belirttiği gibi, tabiatın taklidi olmadığı, taklit esasına dayalı anlayışın Batıya ait olduğu, Doğuda tenzih tavrı nedeniyle sanatkârın gerçek hayattan koptuğu, sonuçta arabesk bir sanat anlayışının ortaya çıktığı ve bu anlayış nedeniyle Doğu edebiyatında gerçek hayattan koparılmış bir dış dünyanın oluştuğu (1996: 311) şeklindedir.

Osmanlı edebiyatında mekân tasvirleri arasında çok sayıda mimarî yapı da bulunur. Gerek yapının gerek yapıyı çevreleyen dış mekânın anlatımı birçok şiirde yer alır. Bu şiirlerin bazıları şairin önem verdiği bir yapının inşasına veya herhangi bir mekânın imarına tarih düşürülmek amacıyla kaleme alınmıştır. Söz konusu tasvirlerin yer aldığı şiirler, hangi sebeple yazılmış olursa olsunlar, şairlerin mekânı nasıl anlattıklarını değerlendirme ve anlatılan mekâna ilişkin bazı bilgilere ulaşma imkânı sunarlar. Fakat mekânların gerçekte nasıl olduklarına ilişkin bilgi, Yavuz'un da işaret ettiği gibi, Divan şiirinin simgeleştirmeye yönelik sanat anlayışı ve gerçek hayatla kurduğu bağın derin yapıda yani dolayımli olması nedeniyle yüzeyde değildir (1982: 65). Dolayısıyla şairlerin mekâna ilişkin nasıl bir söylem ortaya koyduklarını belirleyebilmek ancak, Osmanlı edebiyatındaki bu çift anlamlılığı çözebilmekle mümkündür (Erzen 1999: 55).

Şairler şiirlerde, gerçekte var olan ya da olmayan, görme imkânının bulunduğu ya da bulunmadığı birçok mekânı şiirin anlatım olanaklarından yararlanarak yeni bir biçimde okura sunarlar. Çünkü insan resmedilenin, karşısına gerçekte olandan farklı şeyler çıkarmasını², onu bir kez de sanatçının yaptığı resim aracılığıyla yeniden yaşamayı ister diyen Bachelard, bu nedenle sanatçıları düş kurduran bir sihirbaz gibi görür ve düş kurmaktan hoşlandığımız müddetçe şairlerin tasvir ettikleri her mekânın sınırsızca yayılacağını, sonuçta oluşan *sonsuzluk düşlerinin* de her zaman bizim olacağını belirtir (1996: 21, 175-176, 203). Aslında Anday'ın da işaret ettiği gibi şiire taşınan bütün mekânlar insanın hem geçmişe ve geçmişte kalan bir gerçekliğe, hem de geleceğe ilişkin düşler kurmasını sağlar. Çünkü, "...zamanlar geçer, anılar eskir; düşsel ve gerçek yapılarla anılar arasındaki ilişkiyi değişmez saymak, zamana hapsolmaktan başka ne anlama gelir! Her yapı kendi anısını yaratacak ve doğayı zenginleştirecektir..." (2000: 11). Dolayısıyla yazarların, tek araçları olan sözcüklerden, dilin sınırsız sayılabilecek imkânlarından yararlanarak yarattıkları bütün edebî mekânlar,

¹ Konuya ilişkin benzeri yorumlar için bk. Ayvazoğlu 1999: 17-23; Cansever 2000: 18-20; Eyüboğlu 1997: 259; 446-447; Siyavuşgil 1993: 10-12.

² Bachelard, bu noktada şiire ilişkin olarak "...şiirde bilgidен vazgeçme başta gelen koşuldur; şiirde meslek olarak nitelendirilebilecek bir şey varsa bu, onun imgeleri birleştirmesidir..." değerlendirmesini yaptıktan sonra Lescure'in resim sanatına ilişkin görüşlerinden yola çıkarak da şöyle der: "...Çağdaş ressamın bundan böyle imgeyi, duyarlı bir gerçekliğin basit tortusu olarak kabullenmediği ortaya çıkıyor. Elstir'in, resmini yaptığı güller için Proust daha o zaman, bunların 'ressamın, gül ailesini zenginleştiren dahi bir bahçıvan gibi yarattığı yeni bir gül türü' olduğunu söylüyordu" (1996: 21).

özellikle geçmişte yaşamış insanların evreni ve mimarî mekânı algılama biçimlerini incelemek, bu konuda bilgi edinmek için belki de tek kaynaktır (Tümer 1984: 12-13, 69). Bu bağlamda Osmanlı edebiyatında şiire taşınan ve şiirler aracılığıyla kendi anısını yaratabilen mekânlar arasında başta gelenlerden biri de *Sa'dâbâd*'dir.

Sa'dâbâd, Sultan III. Ahmed'in saltanatı dönemindeki imar faaliyetlerinden nasibini alan Kâğıthane'de Kâğıdhâne deresinin Haliç'e aktığı yerde H.1134/M.1722'de yaptırılan kasra ve kasrın meşhur olmasıyla da bölgeye verilen isimdir. En görkemli günlerini III. Ahmed döneminde yaşayan, yüzlerce köşk ve bahçeyle donanan Sa'dâbâd, sadece bir sarayın ve yörenin adı olmakla kalmamış *Seyr-i Sa'dâbâd* da denen ilkbaharda başlayıp kasım ayına kadar süren bir eğlence kültürünün ortaya çıkmasına da neden olmuştur. Son derece görkemli ve debdebeli eğlencelerin dönemin simgesi haline getirdiği Sa'dâbâd, 1730'da Patrona Halil ayaklanmasının hedefi haline gelmiş, buradaki saray, köşk ve bahçeler tahrip edilmiştir. Tahrip edilen kısımlar I. Mahmud, III. Selim ve II. Mahmud dönemlerinde yeniden yaptırılmış ve Sa'dâbâd, III. Ahmed dönemindeki kadar olmasa da, rağbet görmeye devam etmiştir. 1740'lardan kalma harita ve plânlarda Kâğıdhâne mesiresi hâlâ *Sa'dâbâd kariyesi* olarak gösterilir. 1862-63 yıllarında Sultan Abdülaziz, Sa'dâbâd sarayının yerine Çağlayan kasrını yaptırmışsa da Sa'dâbâd'ın devlet ileri gelenleri için eski çekiciliğini kaybettiği ve Sa'dâbâd adının da artık unutulmaya başladığı görülür. Bugün buradaki yapılar yok olmuş ve bölge bir kez daha Kâğıdhâne adıyla fakat bu kez tahrip edilmiş doğasıyla yerini gecekondulara ve sanayi kuruluşlarına bırakmıştır. Sa'dâbâd'ın en eski resimleri ve çevresinin plânı 1740-41 yıllarına ait olup bir Alman binbaşısı olan *Gudenus* tarafından yapılmıştır (Aktepe 1988: 337-338, 341, 343; Eldem 1977: 2-3, 16-17, 30-31; Eyice 1981: 167-168; İstanbul 1994a; 380-382; İstanbul 1994b: 385-386).

Sa'dâbâd Şiirleri

Sa'dâbâd kasrının ve Sa'dâbâd'ın III. Ahmed döneminde yazılmış şiirlerde³ mekân olarak nasıl anlatıldığının inceleneceği bu yazıda Sa'dâbâd'dan ve Sa'dâbâd kasrından söz edilen *dokuz kaside, on kıt'a-i kebire, iki terkiib-i bend, iki murabba, on bir şarkı, üç beyit* olmak üzere toplam otuz yedi şiir⁴ kullanılır.

³ Kâğıdhâne ve Sa'dâbâd hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Çelebi 1998a: 216-224; 1998b:237-243; Öztekin 2004.

⁴ Bu şiirler için bk. Aypay 1992: 214-217, 273-276; Bozkurt 2000: 40-41; Dikmen 1991: 53-61; Doğan 1997a: 136; Doğan 1997b: 284-285; Kılıç 2004: 279-282, 296, 425-430; Kutlar 1988: 626; Kutlar 2004: 299-304, 366-368; Macit 1994: 50-53, 92-105, 308, 310-312, 314, 330, 334, 338, ; Özbek 2000: 123; Yıldırım 1995: 67-70, 94-97, 102-103, 159-161. Şeyhülislâm İshak Dîvân'ındaki *Târîh-i Kasr-ı Sa'dâbâd* başlıklı iki tarih manzumesinin beyitlerinde Sa'dâbâd'ın ismi geçmemektedir. İliki H.1121 tarihinde yaptırılmış bir kasır, diğerinin de

mıştır. Sa'dâbâd yöresinde yaptırılan başka yapılar için yazılmış şiirler ise bu incelemenin dışında tutulmuştur. Bu yazıda III. Ahmed dönemi şairlerinin şiirlerinde *kalıcı mekân* olan Sa'dâbâd kasrı ve Sa'dâbâd'la, açılış töreni ve şenlikler için hazırlanan *geçici mekânın temsili mekân* olarak nasıl anlatıldığı seçilen örnek beyitlerle⁵ gösterilmeye çalışılmıştır.

Şairlerin, bu şiirleri hangi amaçla yazmış olursa olsunlar, Sa'dâbâd'ı ve kasrı çoğu kez birlikte tasvir ettikleri görülür. Sa'dâbâd adını sonradan alan Kâğıdhâne'nin inşa ve imar faaliyetlerinden önce nasıl bir yer olduğunu tasvir eden beyit sayısının azlığı ise dikkat çeker. Tasvirlerin büyük kısmı kasra, kasrın inşası ve çevrenin imarıyla birlikte oluşan yeni mekânın anlatımına yöneliktir. Beyitlerin bir kısmında mekân, imar ve inşa faaliyeti hakkında verilen bilgilerle birlikte anlatılırken, bir kısmında ise sadece tamamlanmış mekân tasvir edilir. Ortak birlikteliklerini göz önüne alarak kalıcı ve geçici mekân tasvirine ait beyitleri şöyle gruplandırmak mümkündür: a. Kâğıdhâne, b. Kâğıdhâne'nin imarı ve Sa'dâbâd kasrının inşası, c. Sa'dâbâd kasrı ve Sa'dâbâd, d. Sa'dâbâd şenlikleri için düzenlenen geçici mekân.

a. Kâğıdhâne

Kâğıdhâne'nin Sa'dâbâd kasrı yapılmadan önceki durumunu anlatan az sayıdaki beyitte genellikle Kâğıdhâne'nin bir gezinti yeri olduğu vurgulanır. Meselâ, Nahîfî ve Neylî, aşağıya aldığımız beyitlerinde Kâğıdhâne'den *nüzhet-gâh* (gezinti yeri) olarak söz ederler. Neylî bu *nüzhetgâhın ferah-zâ* (ferah artıran) ve *bî-hemtâ* (benzersiz) olduğunu da işaret eder:

O sultân ibni sultân eyleyüp hüsn-i nazar-gâhı

Bu *nüzhet-gâhı* âbâd itmek için kıldı istirşâd (Aypay 1992: 273)

Nigâh-ı iltifâtı düşdi bu cây-ı ferah-zâya

Bu resme dil-nişin oldı bu *nüzhet-gâh-ı bî-hemtâ* (Kılıç 2004: 425)

Sâmî ise bu temâşâgâhın *vâdî* olduğundan söz ederek coğrafi durumu hakkında küçük de olsa bir bilgi verir. Şiirdeki *böyle bir vâdînin* ifadesi buranın güzelliğini vurgulamaya yöneliktir ve bu nedenle de padişahın Kâğıdhâne'yi *metrûk* değil *şen ve âbâd* olmaya lâyık gördüğünü belirtir:

H.1133 tarihinde yaptırılmış Es'adâbâd kasrı için yazıldığı (Doğan 1997b: 282-284) anlaşılan bu iki manzume incelemeye ve toplam sayıya dahil edilmemiştir. Dîvânlardan alıntılanan örnek beyitlerin imlâsında ise yazarların tercihine uyulmuştur. Burada metinler konusundaki paylaşımı için Dr. Özge Öztekin'e de teşekkür ederiz.

⁵ Ortaya çıkan malzemenin hepsini kullanmak bir makalenin boyutlarını aşacağı için böyle bir sınırlama yapılmıştır.

İltifâta şahñ-i Kâğıd-ñaneyi gördi mañal
Ol temâşâgâha iñbâl itdi ÷ab'-i erşedi (Kutlar 2004: 299)

Böyle bir vâdi degül şâyeste kim metrük ola
Şin ü âbâd olduğın ÷ab'-i şerîfi istedi (Kutlar 2004: 300)

Sultan III. Ahmed bu nüzhetgâhı teşrif ettiğinde onda şahların gezinti yeri olma yeteneğini fark eder. Oysa Kâğıdhâne, Kâmî'nin de işaret ettiği gibi, ezelden beri tanış olan olmayan gürûhun toplandığı bir yerdir. *Gürûh* kelimesinin sıradanlığı çağrıştırdığı düşünülürse, Kâğıdhâne için kullanılan *metrük* sıfatının yörenin bu yıllarda sadece saray ve çevresinin ilgisinden uzak, onların gitmediği bir mahal olduğunu işaret etmek amacıyla kullanıldığını söylemek gerekir. Nitekim Neylî de yörenin bu durumunu *nâ-ümid* (ümitsiz), padişahın beğenisini kazanması ve imar ettirilerek gözde bir yer haline getirilmesini ise *sa'âdet ser-nüvişt* (alinyazısı) ifadesiyle dile getirir:

Bu nüzhetgâha teşrif eyledükde oldı ma' lümü
Teferrücğâh-ı şâhân olmaya var bunda isti' dâd (Yıldırım 1995: 160)

Ezelden bir nişîmen idi Kâğıd-ñâne nâmında
İderdi anda cem' iyyet gürûh-ı âşnâ vü yad (Yıldırım 1995: 160)

Ne Kâğıd-ñâne kim olmuş ezelden
Sa' âdet ser-nüvişt ol nâ-ümîde (Kılıç 2004: 427)

Bazı beyitlerde yer alan ve Sa'dâbâd isminin yöreye verilmesine ilişkin bilgiler de aslında Kâğıdhâne'nin güzelliğini dile getirmeye yöneliktir. Kâğıdhâne'yi teşrif eden sultan, buraya *Kâğıdhâne* denmesinin uygun düşmediğini belirtmiş, *Sa'dâbâd* ismini vererek şahane kasır ve köşklele bünyad edilmesini emretmiştir:

Revâ görmez ki Kâğıd-ñâne vaşfi ile yâd olsun
Dürer-bâr-ı lisânından didiler aña Sa' d-âbâd (Yıldırım 1995: 160)

Ki Sa' d-âbâd ile nâm-âver oldı
Muşâdif düşmegin bañt-ı sa' ide (Kılıç 2004: 428)

Bu vech üzere zühür itdi o dem hükñ-i hümâyünü
Ki olsun kaçır ile kâşâne-i şâhâneler bünyâd (Yıldırım 1995: 160)

Yukarıdaki beyitlerden hareketle Kâğıdhâne'nin bir padişahın gezebileceği kadar güzel bir gezinti yeri, insanı ferahlatan bir vadi olduğu, fakat bu yıllarda sarayın iltifat ve ilgisinden uzak, sıradan insanların gezdiği bir yer konumunda bulunduğu söylenebilir. Fakat bu bilgilerle Kâğıdhâne'nin nasıl bir mekân olduğu sorusunu cevaplamak ve Kâğıdhâneyi resmetmek mümkün değildir. Sıra-

lanan nitelikler nedeniyle Kâğıdhâne adı sanki kolaylıkla güzel olan başka bir mesire yerinin adıyla değiştirilebilir görünmektedir. Hatta bu mekâna özgü olan “nâ-ümîd”, “metrûk” ve “her gürûhtan insanın toplandığı bir yer” gibi nitelikler de bu resmi çizmemize yardımcı olamamaktadır. Neyli'nin, Kâğıdhâne'yi temsilî mekâna dönüştürürken kullandığı *nâ-ümîd, sa'âdet ser-nüvişt, baht-ı sa'id* gibi nitelikler dolayısıyla mekânın da yaşayacakları ezelden taktir edilmiş bir kul gibi algılandığını gösterir. Aslında şair, tasvir ettiği mekânın içine yerleştirdiği bu insan minyatürü aracılığıyla Osmanlı döneminde insana ilişkin kabulleri dile getirir. Beyitlerde anlatılanlarla tarihî kaynaklarda “Kâğıdhâne'nin güzel bir mekân olduğu ve III. Ahmed dönemine kadar esaslı bir şekilde tanzim görmediği” (Aktepe 1988: 340-343) tarzında verilen bilgilerin örtüştüğü görülmektedir. Ayrıca eğer şairane bir tasavvur değilse, şiir aracılığıyla edindiğimiz bilgi “Sa'dâbâd” kelimesinin kasrın yapımından sonra değil önce Kâğıdhâne'ye ad olduğudur.

b. Kâğıdhâne'nin İmarı ve Sa'dâbâd Kasrının İnşası

Sultan III. Ahmed her mahalli şairlerin gönlü gibi mamur etmek arzusunu taşımış (Kutlar 2004: 300), bu nedenle de saltanatı döneminde gül bahçeli güzel saraylar yaptırmış (Yıldırım 1995: 159) ve özellikle çevreyi düzenlemek konusunda selefi mühendis yaratılışlı padişahları geçmiştir:

Huşûşâ tarh bünyâd eylemekde tab' -i çâlâki

Hakimâne mühendis-pîşe-i eslâfdan müzdâd (Kutlar 2004: 302)

Şimdi rağbeti Kâğıdhâne'yedir. Kâğıdhâne'nin imar edilmesini, ortasına gönül açan bir saray yapılmasını emr etmiştir:

Midâd-ı rağbetinden reşha-i feyz

Ki Kâğıd-hâneye olmuş çekîde (Kılıç 2004: 427)

‘İmârın emr idüp hüsn-i tabî’ at muktezâsınca

Rüsüm-ı tarh u tarzın itdi reşk-i Helluh u Nev-şâd (Aypay 1992: 273)

Sarây-ı dil-küşâ fermânın itdi

Miyânında o şâh-ı ber-güzide (Kılıç 2004: 428)

Kâğıdhâne'deki imar faaliyetlerinin başlama aşamasından söz edilen bu beyitlerde mekâna ilişkin şu noktalar yer alır: *Helluh* ve *Nev-şâd*'ı kıskandıracak bir *tarh* ve *tarz*da imar edilecek bir alan ve bu alanın ortasında gönül açan bir saray. Beyitteki imar edilmiş Kâğıd-hâne imgesi, *Helluh* ve *Nev-şâd*'ı kıskandıracak kadar güzel olduğu noktasındaysa da bu güzelliğin neleri içerdiği ve minyatürleştirilerek Kâğıdhâne'nin içine yerleştirilen bu şehirlerin hangi özellikleri taşıdığı belirgin değildir. Dehudâ'nın, bu iki mekân hakkında eski kaynaklardan ve eski İran şiirinden hareketle verdiği bilgiler özetle şöyledir: *Helluh*,

Hıtây'da büyük bir şehirdir ve iyi cins müşk oradan gelir. Güzelleri ile meşhur olan bu imarlı Türk şehrinin nimetleri boldur. İçinden akarsular geçer, havası mutedildir ve insanları da iyi huyludur. Belh havalisindeki *Nev-şâd* da güzelle-riyle ünlü bir Türkistan şehri olup içinde çok güzel nakışlarla süslü kasırlar ve binalar bulunur. Dokuzuncu yüzyılda viran edilen bu şehir, İran'ın eski şairleri-nin şiirlerindeki tasavvurlar nedeniyle sonraki kaynaklara putperestlerin ünlü merkezlerinden *Nev-bahâr-ı Belh* gibi bir puthane olarak kaydedilmiştir (Dehhdâ: CD). Her iki şehre ilişkin olarak verilen bilgiler içinden akarsular geçmesi, güzel nakışlı kasır ve binaların yer alması dışında belirgin bir mekân-sal ayrıntı taşımasa da yukarıdaki beyiti bu bilgiler aracılığıyla okursak Kâğıdhâne'de imar edilen mekânda da akarsuların yer aldığı ve nakışlı kasırla-rın yapıldığı ama bunların daha güzel olduğu noktasına ulaşılır.

c. Sa'dâbâd Kasrı ve Sa'dâbâd

Sonunda âlemin padişahı için eşsiz bir sarayla sekiz cennetin güzelliğini zikreden gezinti yeri yaptırılır. Sa'dâbâd alanında bu pâk kasrın yanı sıra bir de çimenliği süsleyen parlak havuz vardır:

Re'y-i pâkince kılpur tırh-ı bihîn ü dil-keşin

Yapdı şâh-ı 'âleme bir nev-serây-ı bî-'adil (Doğan 1997a: 136)

Biri de işte bu nüzhet-serâdur ez-cümle

K'olur müzekkir-i hüsn-i behişt-i heşt-a' dâd (Dikmen 1991: 54)

Çaşr-ı pâk ü havz-ı garrâ-yı çemen-pîrâyı⁶

Şahn-ı Sa' dâbâdı envâ' -ı sürür ü şevka cây (Doğan 1997b: 285)

Bu beyitlerdeki tek mekânsal gönderme cennetedir. Kur'an-ı Kerim'de müminlerin gireceği vaat edilen cennetler⁷ "dârü'l-celâl ak inciden, dârü's-selâm kızıl yakuttan, me'vâ yeşil zebercedden, dârü'l-huld sarı mercandan, na'im ak gümüşten, firdevs kızıl altından, dârü'l-karâr miskten, adn inciden" (Kaptejn: §126-134) olmak üzere sekiz tanedir. İçinde Kevser ve Selsebil ırmakları bulunur. Beyitte temsilî mekân "behişt-i heşt" (sekiz cennet) aracılığıyla oluşturulur. Bu kutsal mekânın minyatürleştirilerek Sa'dâbâd'ın içine yerleştirilmesinin temelinde şairin, aslında insanolunun, kaybettiği mekân olan cenneti yeryüzüne

⁶ Bu mısraın vezni hatalıdır.

⁷ Topaloğlu, Kur'an-ı Kerim'de cennet kelimesinin çoğul olarak da geçmesine rağmen herhangi bir sayı ve isim verilmediğini, bunun Hz. Muhammed'in bir hadisindeki *sekiz kapı* ifadesine dayandığını ve cennetle ilgili âyetlerde geçen çeşitli sıfatların isim olarak yerleştirdiğini belirtir (1993: 378-379). Buhârî, cennet kapıları ile ilgili şu hadisi aktarır: "Cennet'te sekiz kapı vardır. Bunların içinde birisinin adı (Reyyân = Suya kanmış kişi)'dir. Buradan Cennet'e yalnız oruçlular girer... (Zeynü'd-dîn Ahmed 1971: 48).

taşıma ve böylece bir biçimde de olsa ona erişme arzusu yatar. Dolayısıyla şair, bu minyatür aracılığıyla özlem duyduğu sonsuz güzellik ve ölümsüzlük mekânını ele geçirir.

Çok kısa bir sürede tamamlanan kasrın inşasına ilişkin olarak yapılan bir gönderme ise Hz. Süleyman'a ve veziri Âsaf'adır:

Bu kaşr-ı pâki kıldı tarfetü'l-⁶ ayn içre âbādān

Süleymān-ı zamāna itdi hük-m-i Âşafî icrā (Kılıç 2004: 426)

Sultan III. Ahmed'in Hz. Süleyman'a, Damad İbrahim Paşa'nın Âsaf'a, Sa'dâbâd kasrı'nın Belkıs'ın tahtına, kasrın kısa sürede yapılmasının da Belkıs'ın tahtının çok kısa sürede Sebâ'dan Hz. Süleyman'ın sarayına getirilmesine benzetildiği bu beyitteki Sa'dâbâd imgesi kaynağını şu kıssadan alır:

"Belkıs'ın günlüne muhabbetini bırakan ve onu peygamber olduğuna inandıran Hz. Süleyman, askerlerine 'Hanginiz onun tahtını bana getirebilirsiniz' der. Cinlerden biri bu işe talip olur, fakat Hz. Süleyman bu işi bir cinin değil de bir insanın yapmasını ister. İnsanlar arasında Allah tealanın isimleri ilmini bilen Âsaf bin Berhiyâ 'Ben getireyim' deyince, Hz Süleyman 'Ne zamana kadar' der. O da 'Gözünü açıp kapamadan önce'⁸ cevabını verir. Hz. Süleyman'ın önünde secde edip Allah'tan tahtın gelmesini niyaz eder ve taht derhal Hz. Süleyman'ın önüne gelir" (Şemîsâ 1369: 74-75; Tarih-i Taberî Tercemesi 1980: 479).

Beyitte Sa'dâbâd kasrının içine yerleştirilen Hz. Süleyman ve Âsaf minyatürü mekânın kutsallaştırılmasını ve yapım süresindeki kısıllığın bir keramet gösterisine dönüşmesini sağlarsa da şair, mekânın resimlenmesine yönelik hiçbir ayrıntı vermez. Kurulacak düşü resimlemek, bu resmi renklendirmek ve buradaki parçaları düzenlemek tümüyle okura bırakılır. Seyyid Vehbî'nin şiirsel imgenin olmadığı aşağıdaki beytinde ise, mekâna ilişkin oldukça nesnel sayılabilecek bir anlatımla karşılaşılır. Yapımı kırk altı günde tamamlanan Sa'dâbâd kasrı otuz iki sütun⁹ üzerine inşa edilmiştir:

Bu kaşr-ı dil-keşi kırk altı günde bu resme

Otuz iki direk üstünde eyledi bünyād (Dikmen 1991: 56)

Sa'dâbâd kasrının nehrin kenarındaki¹⁰ bu sütunlarının her biri, *imâd* tarzında yapılmış bir elif gibidir, ama su üzerine. Burada da temsili mekânın yine

⁸ "...Âsaf der-tarfetü'l-*ayn* ân taht-râ ez-Sebâ be-derbâr-i Süleymān âverd..." (Şemîsâ 1369: 75). "ene atıke bihi kable en yertedde ileyke *tarfûke*" (Şemîsâ 1369: 75; Tarih-i Taberî Tercemesi 1980: 479).

⁹ Eldem, Râşid Tarihi'ne dayanarak kasrın 30 sütunlu olduğunu belirtir (1977: 24, 142). Seyyid Vehbî'nin "Kuşûr-ı zât-ı 'imâda anı nazîr idenüj / Bulınsun otuz iki yanlışı dem-i ta'dād" (Dikmen 1991: 56) beytinde de sütunların sayısı yine otuz iki olarak gösterilmektedir.

¹⁰ Râşid, kasrın inşasından söz ederken "...kenâr-ı nehirde otuz aded sütûn-ı mevzûn üzerine bir kasr-ı hümâyûn..." ibaresine yer verir. Beyitteki "lücce" kelimesine bu bilgiye dayanarak

kutsal bir anlatı aracılığıyla oluşturulması dikkati çeker. Kasrın sütunlarındaki ölçülülük ve düzgünlüğün anlatıldığı beyitte yer alan *imâd* kelimesiyle Kur'an-ı Kerim'deki "İreme zâtî'l-imâdi"¹¹ (Sütunlar üzerine kurulmuş İrem'e, Fecr 89: 7) ayeti işaret edilir. Ayette bu sütunların tarzının nasıl olduğu konusunda herhangi bir ayrıntı yer almasa da şair, Sa'dâbâd'ın içine yerleştirdiği İrem minyatürüyle okura mevzun sütunları olan sarayın yer aldığı bir İrem düşü kurdurur. Burada şu noktayı da işaret etmek gerekir. Burada "imâd" kelimesine, öncelikle "sütun" anlamı verilmesinin nedeni şairin bundan önceki birkaç beyit¹² boyunca "cennet-i Şeddâd, cennet ve kasr"dan söz etmesiye de bu kelimeye beyit geçen "elif"ten hareketle "nestalik yazmakta ünlü İranlı hattat" anlamını yüklemek ve çift anlamlılıktan söz etmek de mümkün görünmektedir. Bu durumda metinde "hattat İmâd'ın yazısı tarzında, fakat kâğıt üzerine değil de su üzerine yazılmış birer elif görünümündeki sütunlardan" söz edildiğini belirtebiliriz:

Kenâr-ı lüccede her bir sûtün-ı mevzûnı

Elifdür âb üzerinde velî be-resm-i 'imâd (Dikmen 1991: 55)

Kasrın, güzellerin boyuna benzeyen ve seyredenleri kendine hayran bırakan yüksek sütunu, bir başka şiirin mısralarında güzellerin boyunu ya da başındaki altın tasla padişahın mevzun gidişli peykini andırır:

Çadd-i hûbân mıdır âyâ o sûtün-ı bâlâ

Ki temâşâsının olmağda cihân hayrânı (Macit 1994: 94)

Gör ki başındaki zer tās ile aındırma mı

Peşk-i mevzûn-reviş-i pâdişeh-i devrânı (Macit 1994: 94)

Bu beyitlerden ilkinde şair, temsilî mekânı güzelin boyu ve padişahın peykî dolayımında oluşturur. İlk beyitte ince ve uzun boylu bir güzel ve onu hayran hayran seyreden bir kalabalık sahnesi mekânın içine girer. İkinci beyitte ise, mekâna bir padişah ve peyk sahnesi yerleştirir. Peyk, "Osmanlıların ilk devirlerinde postacı ve muhafızlar, son zamanlarda rikâplarda debdebeyi artıran bir teşekkül efradı hakkında kullanılan bir tabirdir...Yaya bir postacı sınıfı olup

"nehir" anlamı verdik. Yine hem şiirde hem de Râşid Tarihi'nde sütunların anlatımındaki benzerlik dikkat çekicidir (Eldem 1977: 142).

¹¹ Dehhudâ, Kur'an-ı Kerim'de İrem'in sıfatı olarak geçen tamlamaya *sâhib-i sûtûnhâ* (sütunlara sahip) ya da *sâhib-i binâhâ-yi büend* (yüksek binalara sahip) anlamlarının verildiğini ve bunun "Dimişk"ın (Şam) lakabı olduğunu işaret etmiştir (Dehhudâ: CD). Sahîh-i Buhârî'de iki Âd kavmi bulunduğu, bunlardan *Âd-i ûlâ* helâk edildikten sonra nesillerinden ikinci Âd'in *Âd-i uhrâ*'nın türediği, Zemahşerî'nin Âd-i uhrâ'nın *Zât-i İrem*, Mücâhid'in de bu *Zât-i İrem*'in *Semûd kavmi* olduğunu belirttiklerine ilişkin bazı bilgiler verilir (Zeynü'd-dîn Ahmed 1971: 90, 94).

¹² Hoşâ behîst-i Hudâyî ki süz-ı reşkiyle / Caħim olur göricek anı cennet-i Şeddâd / 'Ale'l-huşûş ana revnağ-ı diğer virmiş / Bu pâdişâha sezâ kaçır-ı bî-bedel-bünyâd / Ne kaçır cennet-i tâsi' sipihri-i 'aşir kim / Nazîrin itmedi ibdâ' mühendis-i icâd (Dikmen 1991: 54-55)

fevkalâde koşmakla temayüz etmişlerdir...Bir zaman padişahların iradelerini tebliğ için istihdam edil[en peykler] sonradan müzeyyen elbise, sorguç ve başlarındaki taslarla saltanat şiarından addedilerek gösteriş ve debdebe maksadıyla kullanılmışlardır...Vücutça zayıf ve çevik (olup)...üzzerlerine beyaz, pamuktan mamul bir gömlek giy[en]...[peykler on sekizinci asırda] başlarında tunçtan altın yaldızlı birer miğfer taş[ırlardı]” (Pakalın 1993: 774-775). Beyitte şair, kasrın sütununu peyk gibi tasavvur etme nedeni olarak sütunun başındaki altın taşı gösterirse de peyk ile ilgili alıntıda diğer ayrıntılar da bu minyatürün içinde yer alır. Bu noktada Eldem, 1740'lara ait bir belgeden¹³ hareketle yaptırdığı değerlendirmede Sa'dâbâd kasrının son derece süslü olduğu ve mermer sütunlarının bileziklerinde altın kullanıldığı üzerinde de durur (1977: 24). Buradaki bilgilerden ve söz konusu belgedeki ayrıntılardan hareketle bu beyitte de kasrın, aslında var olan özellikleri gözardı edilmeden temsili mekâna dönüştürüldüğü görülür. Böylece Osmanlı mimarisinin “şiirsel bir söylem oluşturup oluşturmadığı” sorusuna ancak ayrıntıları okumak ve varsa belgelerle kuvvetlendirmek suretiyle cevap verilebileceği de ortaya çıkar.

Şiirlerdeki Sa'dâbâd kasrı tasvirlerinde kasrın dış mekânına ait birçok unsur yer alır. Zemini yedi felekle beraber olacak derecede bu yüksek sarayın (Dikmen 1991: 55) felek yüceliğinde ve kasrının köşesi ile adn cenneti köşklarini ima eden kemerinde ise, Mânî'nin resm eyleyemeyeceği ve Bihzâd'ın da kıl kalemle tasvir edemeyeceği nakışlar vardır:

O kaşr-ı dil-güşâniñ tāk-ı evvân-ı felek-ı kadri

Kuşūr-ı 'adne eyler güşe-i ebrū ile imā (Kılıç 2004: 426)

Ne cāni var nuķūš-i tākını resm eyleye Mānī

Ne kâdir kıl kalemle itmege taşvīr anı Bih-zād (Kutlar 2004: 303)

Nedîm de, kasrın neresinde bulunduğunu belirtmeksizin, nakışlarından söz ederek eşsizliklerini vurgular. Ona göre eğer bu nakışların eşi benzeri olsaydı, Gaffârî onu mutlaka Nigârîstân isimli eserine yazardı:

Olsa ger kaşrındaki naķş ü nigāra bir şebīh

Anı yazmaz mıydı Gaffārî Nigārîstānına (Macit 1994: 97)

Kasrın ve takının anlatıldığı bu beyitlerde temsili mekân Klâsik edebiyatın *felek-cennet- Mânî-Bihzâd-Gaffârî* gibi simgeleri kullanılarak oluşturulur. Zemini ve kemeri felekle beraber olacak kadar yüksek bir saray tasavvuru aslında Divan şairlerinin hayâl dünyasının mekânı nasıl dönüştürdüğünü ve büyüttüğü-

¹³ 1740 tarihli keşif metninde sütunlara ilişkin olarak verilen birçok bilgi arasında şunlar da bulunur: “mermer sütunlarda zıvanalarda altun tecdîdi 30 (adet) ... sütunlarda altun varak 12 (adet)” (Eldem 1977: 23).

nü işaret eder. Çünkü Eldem'in belirttiğine göre, yayvan ve toprağa bağlı bu bina kesinlikle küçük ve mütevazıdır, hatta daha o devirde İstanbul'da ondan çok daha büyük ve gösterişli yüzden fazla konak ve yalı bulunmaktadır (1977: 28). Şairler kasrı sadece boyutça büyütmekle yetinmez. Onu cennete benzetmek suretiyle kutsallıkla da ilişkilendirir. Meselâ yukarıdaki beyitte kasrın kemeri kaşının köşesiyle cennetlerin en şerefli sayılan ve Allah'ın oradaki müminlere görüneceği belirtilen beyaz inciden adn cennetindeki (Pala 1999: 84) kasırları ima eder. Böylece beyaz mermerden olduğu da işaret edilen *tâk* (kemer) aracılığıyla mekâna, kutsal bir mekânın en seçkin olanının nitelikleri yüklenmiş olur. İç ve dışı zengin nakışlarla süslü olduğu düşünülen kasrın (Eldem 1977: 28) kemerindeki bezemelerin benzerinin Mânî ve Bihzâd gibi ünlü ressam tarafından bile yapılamayacağını beyitlerde de vurgulanması, abartılı bile olsa, aslında bir noktada gerçeğin işareti kabul edilebilir. Kasrın süslemelerinin emsalsizliğini anlatmak amacıyla şiire taşınan bir diğer isimse İranlı ünlü tarihçi Gaffârî'dir. Nigârîstân isimli tarih kitabının içerdiği bütün hikâyelerle mekânın içine yerleştirildiği beyitte Gaffârî, sanki III. Ahmed'in Sa'dâbâd'ını görmüş, *nakş ü nigârını* anlatmış, ama eserinde bulamadığı için benzeri bir saraydan söz etmemiş gibidir. Oysa H.932/M.1525-26'da vefat eden (Onay 1992: 319) bir müverrihin kitabına ne Sa'dâbâd, ne de onunla kıyaslanan başka bir yapı girebilir. Dolayısıyla bu fantastik anlatım tarzıyla, geçmiş yüzyıllarda İslâm dünyasında Sa'dâbâd kadar eşsiz bezemeleri olan bir başka saray bulunmadığı vurgulanır.

Kasrın çatısı ve zemininden söz eden Sâmi, bu kadar üstün özellikleri olan bir yerin çatısına ve minderine sıradan nesnelere lâıyk görmez. Sadece güneşi, çatıdaki tacı süsleyen altın *felke*¹⁴, felek atlasını ise minder kumaşı olmaya lâıyk bulur. Şairin, mekânın büyüklüğüyle çelişen böyle bir durumun olabileceğini belirttiği beyit aracılığıyla sunduğu bu düş alanında mütevazı bir kasrın ne denli büyüdüğü ve görkemli bir hal aldığı görülür¹⁵. Ayrıca beyitteki abartılı anlatımın gerçeğe ilişkin bazı işaretler taşıdığı, şairin temsilî mekânı oluşturduğu bu simgelerle kasrın çatısında güneş biçiminde bir *felke* bulunduğunu, minderlerinin de gök rengi atlasla kaplı olduğunu söylemeye çalıştığı da düşünülebilir:

Felke-i zerrîn-i efsar-zîb-i sakfî âftâb

Atlas-ı çerh olsa lâıykdur kumâş-ı maç' adı (Kutlar 2004: 300)

Birbirine bitişik birçok sofası, kâşânesi ve levazım için yapılan müstakil yerleri (Yıldırım 1995: 160) olduğu işaret edilen kasrın pencerelerindeki avcı hasırına benzeyen kafes, *hüma kuşunu* ve *hût-ı sipihri* (balık burcu) avlar. Kapı-

¹⁴ Sözlükte bu kelimenin anlamını "top veya tekerlek biçimindeki nesne" (Steingass 1988: 938) olarak tespit ettik. Havuzun önündeki kasrın çatısının dört topuzlu ve tek alemli olduğu (Eldem 1977: 28) düşünülürse şair, "felke" kelimesiyle bunları kastetmiş olabilir.

¹⁵ Konuyla ilgili olarak bk. Bachelard 1996: 166-197.

sı ise gece gündüz açılıp kapandıkça şevke davet eli, gamların yüzüne tokat olur:

Humâ-yı devleti hüt-ı sipihri şayd eyler

Menâzırında kafes çün şebîke-i şayyâd (Dikmen 1991: 55)

Ġumūma sili-i rû şevka dest-i da' vet olur

Şabâh u şâm der-i dergehinde best ü güşâd (Dikmen 1991: 55)

Sa'dâbâd kasrının iç mekânına en çok bu beyitlerle yaklaşırsa da yine de içeriye girilmez. Mekâna ilişkin bu tasvirde de ters bir ilişki söz konusudur. Pencerenin kafesi, Kaf dağında yaşadığı söylenen, üzerinden geçtiği kişilere zenginlik, mutluluk ve uğur getirdiği düşünülen hüma kuşuyla içinde otuz dört, dışında dört yıldız bulunan ve doğunca gökyüzünü aydınlattığına inanılan balık burcunu (And 1998: 296-297, 311, 336) avlayabilecek kadar büyür ve fantastik bir mekâna dönüşür. Dolayısıyla gerek bu tasvir, gerek açılıp kapanan kapı tasviri sultana ait bir mekânın önemini vurgulama, olumsuzlukların bu mekânda yeri olmadığını vurgulamaya yöneliktir.

Bu benzersiz sarayın önünde iki havuz bulunduğu, buradaki nehrin kazdırılması ve ortasına bir set yapılmasıyla oluşturulan bu havuzlara diğer kaynaklardan da borularla su takviyesi yapıldığı ve irmağın miyanında böyle bir havuz yapma tarzının yeni olduğu yolundaki bilgiler şiir aracılığıyla aktarılır¹⁶. Fakat bu beyitlerde tasvir oldukça nesnel bir anlatımla ve herhangi bir imgeye yer verilmeden yapılmıştır:

Harğ ü hafır itdürdi bir nehri miyânın kıldı bend

Eyledi mebnî dü havz üzre bu kaşr-i müfredi (Kutlar 2004: 300)

Meyân-ı cüda tarh-ı tazedür temhid-i havz itmek

İdüp ünbüblarla çeşme-i diğerden istimdâd (Aypay 1992: 274)

Aşağıdaki ilk beyitte kasrın önündeki havuzun büyüklüğü âlemde benzeri olmaması dolayımında dile getirilir. Kıskançların büyüklük konusunda belki kıyaslayabilecekleri okyanustur, ama onun da suları tuzludur. Diğer beyitte ise, bahane arayan kıskançlara *ejder ağzını* açmış ve her ne kadar feryat etseler de aldırmayan bir havuz tasavvuru yer alır:

Öjinde havz-ı ' âlem-gîr yokdur belki dünyâda

Meger baħr-ı muħiṭ-i şüreden baħş eyleye huşşâd (Yıldırım 1995: 160)

¹⁶ “...Hünkâr kasrı ... önünde büyük bir havuz ve nehir sularının havuza dökülecekleri yerde mermerden bir set ve onun üzerinde suların selsebil gibi havuza akışını sağlayan mermer tekneler yapılmıştır ... Karaağaç bahçesinden alınarak, bu mermer seddin içinde ferşedilen borularla karşı tarafa geçirilen tatlı bir su ... yine havuzun içinde diğer yekpâre mermerden yapılmış iki ‘havuzlu serşârî’ beslemektedir...” (Eldem 1977: 15, 18). Sa'dâbâd'daki su tesisleri konusunda ayrıca bk. Nirven 2000: 95-106.

Bahâne-cüy olan huşşâda ejder ağzın açmışdur

Budur bir demde bakmaz her ne deñlü eylese feryâd (Yıldırım 1995: 161)

Sözü edilen *ejder ağzı*, kasrın önündeki havuzun içinde gerçekte de var olan (Eldem 1977: 8, 24) ve birbirine sarılmış dört¹⁷ yılan gövdeli ejder başından oluşan fiskiyedir. Bu dört ejderin kasrı beklediğinin tasavvur edildiği aşağıdaki beyitlerde temsili mekân, *ejder-Hz. Süleyman'ın tahtı ve hazine* ilişkisi üzerine kurulur:

Süleymân tahtıdır kim çâr ejder pâsbân olmuş

Karîb olmak ne mümkün aña keyd-i dîde-i huşşâd (Kutlar 2004: 303)

Kaşr zann etme odur genc-i neşât u şâdi

Pâsbânıdır anuñ ejder-i pür-hevl-i şekîm (Yıldırım 1995: 67)

Ejderin, fiskiye olarak kullanımının temelinde büyük ölçüde Orta Asya, Yakın Doğu ve Anadolu'da da su ve bolluk simgesi¹⁸ olması (Tezcan 2001: 23) yatsa da, yukarıdaki beyitlerde oluşturulan hayâlin farklı bir kabulle ilişkili olduğu görülür. Bu ilişki kaynağını ejderlerin/yılanların hazineleri beklediği yoldaki inanıştan alır. Nitekim Eliade'ın da verdiği bilgilere göre birçok gelenekte yılanlar/ejderler, ölümsüzlük yollarının yani tüm merkezlerin, kutsallığın ve gerçek özün bulunduğu her yerin bekçiliğini yapar. Saklı hazineleri¹⁹, elmasları ya da okyanus dibindeki incileri kısacası kutsal cisimlendiren, güç, yaşam ve her şeyi bilme yeteneği veren bütün simgeleri korur. Seçilmiş varlıklardan başkalarının mutlak gerçeklik simgelerine ulaşmasını engeller (Eliade 2003: 290, 420-421). Bu beyitlerde Sa'dâbâd kasrı, Hz. Süleyman'ın tahtına ve hazineye, havuzdaki dört ejder de hem Hz. Süleyman'ın tahtını hem de hazineleri bekleyen ejderlere benzetilmektedir. Sa'dâbâd kasrının gerek Hz. Süleyman'ın gökyüzünde rüzgârın taşıdığı, altından ve gümüşten dokunmuş, on iki bin kürsünün, yetmiş mihrabın, sırçadan bir evin bulunduğu *Kevkebü'l-Cenne* adlı yaygısının üzerinde de inci ve cevherlerle süslü, dört arşın boyunda, her ayağında bir ejderhaya binmiş dört altın arslanın beklediği ve kendisinden başka kimşenin çıkamadığı tahtına (Kaptein: § 9.35-47; Sakaoğlu 1999: 83-84; Tarih-i Taberî Tercemesi 1980: 471-473); gerekse ejderlerin beklediği hazinelere benzetilmesinin temelinde yapıyı kutsallıkla ilişkilendirmek, ulaşılamaz ve ele geçirilemez kılmak ve ihtişamını vurgulamak düşüncesinin yattığı açıktır: Tahta sadece Hz. Süleyman'ın çıkabilir, seçilmişlerin dışında hazinelere kimseler

¹⁷ Eldem, yılanların sayısını "üç veya dört" olarak verirse de (1977: 24) Sâmi'nin yukarıdaki beytinden hareketle bu sayının dört olduğunu belirtebiliriz (Kutlar 2004: 303).

¹⁸ Göktürk Kitabelerinde yağmurun sembolü olarak kullanılan kurt başlı ejder motifi aynı zamanda devletin ve hakimiyetin de simgesidir (Tezcan 2001: 14).

¹⁹ Uyur metinlerinde de ejderin, mücevher hazinelerinin koruyucusu olduğu belirtilmiştir (Tezcan 2001: 14).

ulaşamaz. Ayrıca aşağıdaki mısra ve beyitte *ejder ağzı* fiskiyeden akan su tasvirinde *âb-ı hayâta* yer verilmesi bu mekânı, bir parçası aracılığıyla da olsa, kutsallıkla ilişkilendirmeye ve aynı zamanda bu suyun her yerde bulunmadığını, herkesin ona ulaşamadığını vurgulamaya yani kutsallıkla birlikte bir seçkinlik imgesi oluşturmaya yöneliktir. Yine *ejderhâ-âb-ı hayât* birlikteliğinin, hayat suyunun yılanlar tarafından korunduğu (Eliade 2003: 200, 287) inanışını hatırlattığını da belirtelim:

Görelim âb-ı hayât akdığım ejderhâdan (Macit 1994: 334)

Fem-i ejderden olmakda revân âb-ı hayât-âsâ

Zihî efsûn-ı hikmet ola hük-m-i ülfet-i ezdâd (Aypay 1992: 274)

Havuzlarda ejder ağzının dışında başka fiskiyeler de vardır. Sular şeker gibi olunca fiskiyeler de ince boğazları ile “şişe-i kannâd”a (şekerci şişesi) da (Dikmen 1991: 55) benzer. Lüleler, hal dili ile “mübarek-bâd” (kutlu olsun) dediği işaret edilen havuz sularına dil döker (Kutlar 2004: 303). Fiskiyeden dökülen su tasvirlerinin en dikkat çekicilerinden biri Nahîfî’ye aittir. Görme ve işitme duyularına da yönelik bu tasvirde şair, temsili mekânı “şiiirlerini nizam üzre okuyan bir şair” minyatürüyle oluşturur. Suların fiskiyelerden gelişigüzel değil de belirli bir düzen içinde dökülüşündeki etkileyici görüntü ve ses, bir şiire ve bu şiirin şairi tarafından okunmasına benzer:

Nizâm üzre olur fevvâreler rîzân güher-âsâ

İder güyâ ki bir mu‘ciz-sûhan eş‘ârını inşâd (Aypay 1992: 274)

Kasrın havuzundaki suların tasviri cennetteki *kevser* (Macit 1994: 51) ve *selsebil*²⁰ (Kutlar 1988: 626; Yıldırım 1995: 161) gibi kutsal sular aracılığıyla da yapılır. Havuz ve suları temsili mekân olarak şiire taşınırken sadece kutsal kavramlardan (simgelerden) yararlanılarak anlatılmaz. Meselâ aşağıdaki beyitte parlak, berrak ve dalga dalga sulara bir kez baktı mı kendini ondan kurtaramayan insan bakışı, havuza yüzmeye girip de dalgalara kapılan bir yüzücü imgesine dönüşmüştür. Havuzun içine yerleştirilen bu minyatür aracılığıyla beyitte suların coşkunluğu ve berraklığındaki etkileyicilik de vurgulanmış olur:

²⁰ Selsebil kelimesi beyitlerde hem “cennetteki bir çeşmenin adı” hem de “suyun kademeli olarak aktıldığı bir çeşit çeşme” anlamına alınmalıdır. Çünkü Eldem’in Râşid Tarihi’ne dayanarak verdiği bilgiye göre Sa’dâbâd’da hünkâr kasrının önüne büyük bir havuz, nehir sularının havuza dökülecekleri yerde mermer bir set ve onun üzerinde de suların havuza bir *selsebil* gibi akışını sağlayan mermer tekneler yapılmıştır (1977: 15). Bu beyitler, gerçek mekânın temsili mekâna kutsallık kazanarak dönüştürülmesi noktasında dikkat çekici örnekler arasındadır. Aynı zamanda bu, beyitlerdeki çift anlamlılığı okuyabilirsek bilmediğimiz bir mekâna ilişkin kimi bilgilere ulaşabileceğimizi, dolayısıyla Osmanlı mimarisinin şiirsel bir söylem yaratıp yaratmadığı noktasındaki birçok soruya da cevap bulabileceğimizi gösterir.

Ḥavzına girse şinā qaşdına bir kerre nigāh

Çıkmağa qor mı anı silsile-i mevce-i sîm (Yıldırım 1995: 68)

Şiirlerde kasrın önündeki iki mermer havuza ilişkin olarak başka hayâller de yer alır. Aşağıdaki beyitlerde havuzlar, temsilî mekâna zeminin gözleri olarak dönüştürülürken *göz* kelimesinin “suyun topraktan kaynakıldığı yer, kaynak” anlamının da çağrıştırdığı görülür. Bu noktada kasır ve çevresi hakkında kaynaklardan günümüze herhangi bir bilgi ulaşmasaydı bile beyitler aracılığıyla kasrın önündeki havuz sayısının birden çok olduğu tahmininin yapılabileceğini de vurgulamak gerekir:

Açıldı gözleri rûy-ı zemîniñ

O rüşen ḥavz ile mânend-i dîde (Kılıç 2004: 429)

Leṭâfette ruḥâm-ı pākidir âyîne-i gerdün

Şafâ-yı ḥavzıdır rûy-ı zemîne dîde-i binâ (Kılıç 2004: 426)

Kasrın havuzları beyitlerde kimi zaman içindeki su kabarcıklarından inci i-rat eden sedef dolu bir denize, kimi zaman da içine su değil elmas yüzük taşı konmuş bir yüzük mahfazasına dönüşür. Havuzların bu değerli nesnelere aracılığıyla anlatımı da ihtişam ve zenginliğin mekâna yansıtılmasıdır:

Ta' addüd üzre her bir ḥavz lücce-pür-şâdef oldı

Ḥabâb-ı âb-ı şâf andan güher itmekdedür irâd (Aypay 1992: 274)

Nigîndân-ı şafâdur dü-ḥavz-ı serşârı

İçinde şu degül elmâs faş qomış üstâd (Dikmen 1991: 55)

Mermer havuzlara ilişkin bir başka hayâl de *ayna-İskender* ilişkisinden kaynaklanır. Bu beyitte saf mermerden yapılmış havuz ayna mahfazası, su yüzeyi ise aynaya benzetilir. Ama bu sıradan bir ayna değil, İskender'in aynasıdır. İskenderiye şehrinde bir rivayete göre Belinas, Hermis ve Valines'in, diğer rivayete göre de Aristo'nun yaptığı yuvarlak, çelik, cilalı ve tılsımlı aynadır. Yüksek bir yerde bir minarenin veya sütunun üzerine yerleştirilmiş *âyîne-i İskenderî*, şehre zarar vermek üzere gelen bir aylık yoldaki gemileri bile gösterir. Frenkler'in bir yolunu bulup denize attığı aynayı Aristo denizden çıkarmış ve yerine koymuştur. Başka bir rivayette ise bu ayna yüzünden Mısır'ı ele geçirmeyi başaramayan Rum hükümdarı Mısır hükümdarını kandırarak aynayı yok ettirir (Şemîsâ 1369: 113; Tökel 2000: 202-204). Kasrın havuzu sütunlar üzerine inşa edilmiş köşkün önünde, *âyîne-i İskenderî*'nin sütunun/minarenin üzerindedir. Dolayısıyla havuzun, sadece büyük bir hükümdara ait bir nesneye benzetilmesiyle yetinilmediği, bu benzetmelikle ilişkilendirilirken mekânın ters çevrildiği ve normal durumundan çıkarılmak suretiyle yüceltildiği görülür. Böylece havuz, zeminden sütunun üstüne çıkar ve üstadın ibret nakşı konumunda okura sunulur:

Ruḥâm-ı şâf olup âyine-dân âyine-i âba

Çü mir'ât-ı Sikender oldu naqş-ı 'ibret-i üstâd (Aypay 1992: 274)

Şadırvanların ve burada akan suların çıkardığı seslerin de şiirlerdeki mekân tasvirleri içinde ihmal edilmediği görülür. Sular öylesine coşkundur ki şadırvanında kâse yerine Kubâd'ın tacı olsa onu gökyüzüne fırlatır (Dikmen 1991: 55) ve su sesleri kabul gören dua sesleri gibi arşa kadar yükselir (Macit 1994: 97).

Mermer sütunları, kemeri, çatısı, penceresi, sofaları, kâşâneleri, havuzları, şadırvanı, fiskiyeleri, suları ve önündeki ağaçlarıyla kendisinden cennet kokusu alınan Sa'dâbâd kasrının dünyada bir benzerinden söz etmek mümkün değildir. Cennette olup olmadığını şair de bilmemektedir. O, dokuzuncu cennetin ve onuncu göğün kasrıdır. Yani Allah, henüz onun benzerini yaratmamıştır:

Bu kaşruḡ var ise cennette bilmem şibh ü mânendi

Hele dünyâda nâ-mümkindür itmek mişlini inşâd (Kutlar 2004: 303)

Ne kaşr cennet-i tâsi' sipihr-i 'âşir kim

Nazîrin itmedi ibdâ' mühendis-i icâd (Dikmen 1991: 55)

Sa'dâbâd sarayı Kâğıdhane'de oluşturduğu görüntü nedeniyle temsili mekâna dönerken ya Bihzâd'ın yemyeşil bir levh üzerine yazdığı *Kasr-ı Şîrîn* ya da Havernak ve Cevsak kasırlarının şevketini ayağı altına alacak kadar azametli bir bina olur:

Fezâ-yı sebz-i Kâğıd-hânede bu kâhı seyr eyle

Şanursın Kaşr-ı Şîrîn yazdı levh-i ahzara Bihzâd (Aypay 1992: 273)

Sâbiқан kaşr-ı Havernaқ ile Cevsaқ ki dinür

Oldılar pâ-zede-i şevketi Sa'd-âbâduḡ (Aypay 1992: 216)

Bu mısralarda sarayın benzetildiği Kasr-ı Şîrîn'i Hüsrev Pervîz, Şîrîn'in arzusıyla bahçede içinden şarap akıtılan iki derenin ortasında bina ettirmiştir (Dehhudâ: CD). Sa'dâbâd kasrının kıyaslandığı ve üstün bulunduğu Havernak'ı mimar Sinimmâr, Kûfe'de Fırat nehri sahilinde yapmıştır. Rivayete göre sabahleyin mavi, kuşluk vakti havâi, öğleyin beyaz, ikinci vakti sarı görünürmüş (Onay 1992: 199). Cevsak ise Bağdat'ta havuzlu bir kasırdır (Dehhudâ: CD). Kaynaklarda bu kasırların ırmak ya da havuz kenarında yapıldıklarının vurgulanması, benzetmelik ya da kıyas unsuru olarak seçilmelerinin de tesadüfi olmadığını gösterir. Aslında beyitlerdeki bu simgeleri okumak suretiyle Sa'dâbâd'a ilişkin bazı özellikleri belirlemek de mümkün görünmektedir.

Böylesine özel niteliklere sahip olan Sa'dâbâd kasrı, ne rüzgârın taşıdığı Belkıs'ın sarayına, ne de Mısır, Şam ve Bağdat'taki herhangi bir saraya benzer:

Bu kaşr-ı bî-'adilüḡ görse resm-i dil-keşin Belkıs

Budur zannum ki itmezdi hużür-ı 'arşını der-bâd (Aypay 1992: 273)

Görmedükçe kaçır-ı Sa' d-âbâdı bilmezsin nedür

İster isey Mısr u Şâm u hıttâ-i Bağdâdı gör (Aypay 1992: 273)

Kasrın inşası ve civarın imarı tamamlandıktan sonra bu yöre Kâğıdhâne yerine Sa'dâbâd ismiyle anılmaya başlar. Zaten eski namıyla yad etmek de uygun düşmez:

Eski nâmın diyemem lik düşer mi selef

Böyle nüzhetgehi yâd eyleye her lafz-ı saķim (Yıldırım 1995: 68)

Sa'dâbâd'ı anlatan beyitler buranın ne kadar güzel olduğunu vurgulayan benzetmeler ve karşılaştırmalarla doludur. Sa'dâbâd, kimi zaman dünyadaki cennet olur ve Rıdvân'a burayı dolaşma izni verilse cennette kalmak istemez (Dikmen 1991: 54-55). Çâr-bâğ'a teşbih edilemez, çünkü Hudâyi'dir (Aypay 1992: 275). Değil İskender'in kendisi, ruhu Sa'dâbâd'ı görünce hayranlıkla parmağını ısırılmıştır. Benzefî Kısralar zamanında benzeri olsaydı Firdevsî Şeh-nâme'nin başını onunla şereflendirirdi. Tarihçilerin sözlerine inanmamak gerekir, çünkü ne Kâvûs ne de Cem böyle bir mekâna malik olamamıştır. Saba rüzgârı bile İran da ve Turan da onun benzerini görmemiştir (Macit 1994: 96-97). Sa'dâbâd'ın da kasrın tasvirinde olduğu gibi çoğunlukla *behişt*, *cinân* (cennet), *Rıdvân*, *Çâr-bâğ*, *Kısra*, *Firdevsî*, *Şeh-nâme*, *İskender*, *Kâvûs*, *Cem* gibi kutsal veya efsanevî simgelerle temsili mekâna dönüştürüldüğü, bunun da mekânı kutsallıkla ilişkilendirmeye veya efsaneleşmiş isimlerle kıyaslamak suretiyle büyüklüğünü, üstünlüğünü hatta emsalsizliğini vurgulamaya yönelik olduğunu belirtmek gerekir. Şiirlerde taş, toprağı, suyu, havası vb. Doğu ülkeleri ile kıyaslanan ya da bunlara ilişkin simgelerle anlatılan Sa'dâbâd şiirlerinde, görebildiğimiz kadarıyla, Batı coğrafyasına ilişkin tek gönderme ise Bulgar toprağıdır:

Cedvel-i Sîmi ki dil-teşnesidür *Mâ-i ma'în*

Reşk ider hâk-i 'ıtrnâkine Bulğâr-zemîn (Yıldırım 1995: 94)

Kaynaklarda Türk elçisi olarak Fransa'ya giden Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin anlattığı Versailles, Fontainebleau ve Marly saray bahçelerinden ilham alınarak yaptırıldığı, hatta yapımı esnasında Fransız elçisi Marquis de Bonnac aracılığıyla bu saray ve bahçelerin plânlarının Fransa'dan getirildiği yolundaki yorumlara karşı çıkan Eldem'i (1977: 6) haklı çıkarırcasına şiirlerde bu konuya ilişkin herhangi bir kıyaslama veya bir işaret yer almaz²¹.

²¹ Eldem, Sa'dâbâd'ın ve buradaki saray manzumesinin Türk geleneğine yabancılığını kanıtlamaya çalışmanın yersiz olduğunu, çağlayanların Fransız bahçe mimarisinde kullanılmayan bir tarzda yapıldığını, benzerlik ilişkisi kurulabilecek tek yapının Fontainebleau saray manzumesi olduğunu, benzerliğin de uzunca bir kanal ve ucuna inşa edilen gayri muntazam plânlı bir saraydan öteye gitmediğini belirtir (1977: 6, 18). Nitekim Eyice de su oyunlarına sahip saraylar yapma zevkinin Doğu'da da olduğunu söyler ve Lahor'da Şahcihan'ın yaptırdığı Şalamar bahçesini (M. 1642) örnek gösterir (1981: 168).

Şiirlerde, bir yeryüzü cenneti olarak değerlendirilen ve eşi benzeri olmadığı belirtilen Sa'dâbâd'da hangi yapıların bulunduğu da işaret edilmiş ve kimi kaynaklarda da bu yapılar üzerinde durulmuştur. Meselâ Eldem, bunları Nedîm'in şiirlerinden yola çıkarak bir şema üzerinde göstermiş ve nitelikleri hakkında çeşitli bilgiler vermiş (1977: 20-21); Öztekin ise XVIII. yüzyıl Osmanlı şiirinde toplumsal hayatın izlerini araştırdığı çalışmasında şairlerin Sa'dâbâd'daki çeşitli yapılardan da söz ettiklerine değinmiştir (2004: 1084-1087). Belirleyebildiğimiz kadarıyla şairlerin, Sa'dâbâd manzumesini oluşturan bu mekânlara ilişkin tasavvurları da kasır tasavvurlarından farklılık göstermez. Meselâ Nedîm'in, *Cedvel-i Sîm* ismi verilen mermer kanaldan küçük bir kayıkla cennetin yanına gidilebileceğini söylediği beytinde yine cennetin minyatürleştirildiği, Sa'dâbâd mevkiinin içine yerleştirildiği ve böylece mekâna *kutsallık, güzellik, ulaşılmazlık* gibi cennete ait niteliklerin yüklendiği görülür:

Cedvel-i Sîm içre âdem binse bir zevrağçeye

İstese mümkün varılmağ cennetiñ tâ yanına (Macit 1994: 97)

Kâmî ise Sa'dâbâd vasfındaki şiirinde beklediği ihsanı anlatmak üzere yapıyı memduhunun eline taşır. Böylece hem *Cedvel-i Sîm*'in yanı sıra kaynaklarda değinilmemekle birlikte burada muhtemelen bir de *Altun Oluk* isimli yapı bulunduğunu, hem de beklentisini işaret eder. Bu beyitte minyatürleştirilen yapı aracılığıyla sadrazamın ne kadar cömert olduğu vurgulanır:

Yâd olınsun mı zamânında cevâd-ı eslâf

Bir eli Altun Oluğ bir eli de Cedvel-i Sîm (Yıldırım 1995: 96)

Temsilî mekânın, gönül çeken geniş sahasında rüzgâr gibi giden atları koşturmak ve ırmağında sevinç kayığına binenleri gezdirmek suretiyle oluşturulduğu Nahîfî'ye ait ilk beyitle; Seyyid Vehbî'nin fantastik bir mekân kurgulayarak ırmak sularından *tebâreka'llâh ve mübârek-bâd* sesi işitildiğini belirttiği ikinci beyit okuru bir masal diyarına sürükler. Ama bu masal diyarında cadılar, devler, mutsuzluklar ve kötülükler bulunmaz:

Fezâ-yı dil-keşi mızâmâr-ı esb-i bâd-pâyândur

Mesîr-i cüyüdur zevrağ-süvâr-ı behcete mirşâd (Aypay 1992: 275)

Zebân-ı mevc ü leb-i cü tebâreka'llâh-gü

Şenîde süy-be-sü nağme-i mübârek-bâd (Dikmen 1991: 56)

İmar faaliyetleri ile birlikte yörenin ağaçlandırıldığı kaynaklarda da belirtilen (Eldem 1977: 19, 146) Sa'dâbâd'a binlerce fidanın dikildiğini ve ağaçlık bir alan oluştuğunu sevgilinin boyuyla ilişkilendirerek anlatan Nedîm, oluşan *nahlistânın* (ağaçlık) cana can katma sebebinin ise Hızır'ın ebedî hayat tohumu ekmesinde arar. Ona göre bu ağaçlarla Sa'dâbâd sanki bir *Nihâlistân* kitabıdır:

Nev-bahâr erişdi oldı ol zemîn cennet-mişâl

Ġars olundı kâmetiñ gibi hezârân nev-nihâl (Macit 1994: 314)

Ben de bilmem böyle rûh-efzâlığın aşlın meger

Hızr tohm-ı ‘ömr-i câvid ekdi naĥlistânına (Macit 1994: 96)

Bir Nihâlistân kitâbıdır o şahrâlar meger (Macit 1994: 314)

Temsilî mekânın *cennet-sevgilinin boyu-Hızır* aracılığıyla oluşturulması mekânı kutsallık, sonsuzluk, güzellik ve ölümsüzlükle; *Nihâlistân kitabı* ise aşk, cömertlik, ahlâk, tövbe gibi çeşitli konularda yazılmış hikâyelerin bir arada bulunmasının oluşturduğu çağrışımdan yararlanmak suretiyle hayatla ilişkilendirmeye yöneliktir.

Sa’ dâbâd’da kasır²², hamam, tekke, köprü gibi birçok yapı yer alır. Şairlerin sırası geldikçe ismini andığı bu yapılardan kaynaklarda da söz edilmiştir (Çelebi 1998a: 216-223; 1998b: 237-243; Eldem 1977: 6-59; Öztekin 2004).

Şairlerin fantastik bir mekâna, bir masal mekânına dönüştürdüğü Sa’ dâbâd’da, dalgaların dilinden, ırmağın ağzından ve gayb âleminin can artıran rüzgârları estikçe de ağaçların yapraklarından *tebârekallâh* ve *mübârek-bâd* sesleri yükselmektedir:

Zebân-ı mevc ü leb-i cû tebâreka’llâh-gû

Şenîde süy-be-sû nağme-i mübârek-bâd (Dikmen 1991: 56)

Vezân oldukça bād-ı cân-fezâ-yı ‘âlem-i ğaybî

Gelür evrâk-ı eşcârından âvâz-ı mübârek-bâd (Aypay 1992: 274)

Hâsılı, *dâğ üstü bâğ* gibi zevk anlatan bir darb-ı meselin uygun olduğu bu yere, gönlün akmaması mümkün mü?

Zevka dârbü’l-meşel olmuşdı ki dâğ üstü bâğ

Mâ-şadağ oldı bu nüzhetgeh-i ra’ nâya yakîn (Yıldırım 1995: 95)

Nice akmaya gönül şu gibi Sa’ dâbâda (Macit 1994: 330)

d. Sa’ dâbâd Şenlikleri İçin Düzenlenen Geçici Mekân

Gerek kasrın gerek çevrenin anlatıldığı yukarıdaki beyitlerde kalıcı bir mekânın *temsilî mekâna* dönüştürülerek anlatımı söz konusudur. Seyyid Vehbî’nin

²² Kaynaklarda Nedîm’in *Nev-peydâ köprüsünün* üstünde olduğunu belirttiği *Ferkadân* isimli iki kasırdan söz edilmemiştir. Bu kasırları, isimlerinin anlamından hareketle iki yıldıza dönüştürerek tasvir eden şair, belki beyaz renkli olduklarını da işaret etmek amacıyla, onların âleme nur saçtıklarını belirtir: “Ya o cisrin ki adı kendi gibi Nev-peydâ / Şühbesiz yokdur aña mülk içinde şânî / Ferkadândır adı üstünde olan kaşrların / Ki ederler ikisi ‘âleme nür-eşânî” (Macit 1994: 93).

Sa'dâbâd kompleksinin tamamlanması üzerine verilen ziyafet ve bu esnada yapılan şenliklerden söz ettiği beyitlerdeki mekân tasvirine ise *geçici mekânın* anlatımına yöneliktir. Herşeyin padişahın ihtişamına uygun bir biçimde düzenlendiği bu mekânda gök kubbe hazine çadırına döner, altına hediyeler yığılır:

Hazine çâderine döndi kûbbe-i eflâk

Yığıldı altına cins-i tuhaf 'ale'l-mu' tād (Dikmen 1991: 57)

İnsan kalabalığı kıyamet gününü andıran bir manzara meydana getirir, nice şimşâd boylu da dizilerek o padişaha şevk yolu oluşturur:

Kıyâmet oldu hele ol ziyâfet-i 'âlî

Fezâyı eyledi gūyâ ki mahşer-i ecsâd (Dikmen 1991: 57)

O şâha şanki hıyâbânsitân-ı şevk oldu

Taraf taraf dizilüp nice kâmet-i şimşâd (Dikmen 1991: 57)

Padişahın saadet tahtı döşenir, kasır bezenir (Dikmen 1991: 57), ırmak kenarında engin bir sudaki kabarcıklar gibi sayılamayacak kadar çok hayme (çadır) kurulur ve gelenlerin önüne sofralar dizilir:

Çurıldı cūy kenârında haymeler yir yir

Hâbâb-ı lücce gibi oldu hâric-i ta' dâd (Dikmen 1991: 57)

Dizildi mâ'ideler pîşgâh-ı huzzâra

Döşendi 'â'ideler aldı ehl-i isti' dâd (Dikmen 1991: 57)

At yarışları için zemin düzleştirilir. Bu esnada birçok ırgat çalışır ve tepelik yerleri keserle dövüp çıkan taşı toprağı hendeklere atarlar. Böylece Sa'dâbâd'ın engebeli olan kısmının koşu meydanı olarak düzenlendiği bilgisi de şiire taşınır. Arazinin düzeltilmesinin anlatımı ise Ferhâd aracılığıyla yapılır. Taş döven ırgatların her birinin bir Ferhâd olduğunun tahayyül edildiği beyitte Sa'dâbâd'daki koşu meydanının içine yerleşen Ferhâd minyatürüyle sıradan bir iş, bu işi yapan sıradan insanlar, hatta düzenlenen mekân bile kendi konumundan çıkar, yücelir ve neredeyse efsaneleşir:

Ki kûhsârı idüp tîşe ile berkende

Nice müşâbih-i Ferhâd taş dögen ırgâd (Dikmen 1991: 58)

Türâb u sengini hâdeklere idüp ilkâ

Firâz u şîb-i zemîn kâlmadı be-vefk-ı murâd (Dikmen 1991: 58)

Kasidenin yapılan şenliklerin anlatıldığı beyitlerinde mekânsal düzenlemelere ilişkin bir ziyafet çadırının kurulması ve burada verilen yemeğe devlet ileri gelenlerinden birçoğunun katılması dışında herhangi bir ayrıntı verilmez:

Ṭırāz-ı çetr-i ziyāfet idi o meclisde

Cenāb-ı hāzret-i müfti'l-enām-ı fazl-nihād (Dikmen 1991: 60)

Şenliklerin anlatıldığı beyitlerde sadece yapılan çeşitli yarışlara, düzenlenen gösterilere, top, tüfek ve fişek atışlarına ve çıkan seslere, çalıp söyleyenlere, dans eden rakkaslara, takla atan cambazlara, birbirine saldıran köpeklere, şenliklere kimlerin katıldığına, padişahın üç gün boyunca bahşiş dağıttığına dair birçok ayrıntı yer alır. Fakat bu beyitler aracılığıyla *geçici mekâna* ilişkin olarak okura ulaşanlar, Sa'dâbâd'daki tepelik kısmın düzleştirilmesi, ırmağın kenarına yüzlerce çadırın kurulması, gelenlerin hepsine sofraya açılması ve bir de ziyafet çadırının bulunması gibi genele ilişkin bilgiler ve bunların *temsili mekâna* dönüştürülmüş anlatımı ile sınırlı kalır.

Değerlendirme

Sa'dâbâd'ı konu edinen şiirlerden hareketle şunları söylemek mümkün görünmektedir:

1. Sa'dâbâd'ı konu edinen bu şiirlerde yörenin imarından önceye ait tasvirler azdır ve bunlar buranın güzel, ferahlatıcı, benzersiz bir gezinti yeri, bir vadi olduğunu belirtmekten ileriye gitmez. Sıralanan özelliklerin genel ve beğenilen herhangi bir gezinti mekânı için geçerli olabilecek nitelikte olduğunu belirtmek gerekir. Sa'dâbâd'ın inşasından önce avamın tercih ettiği, bakımlı olmadığı, saray çevresinin ilgisinden uzak kaldığını anladığımız Kâğıdhâne'nin şansı, padişahın doğal güzelliğine hayran olmasıyla dönmüş ve Kâğıdhâne isminin yakışmadığı düşüncesiyle de buraya Sa'dâbâd denmesi uygun görülmüştür. Böylece bölgeye Sa'dâbâd adının kasrın inşasından sonra değil önce verildiği anlaşılmaktadır.

2. Sa'dâbâd'ın imarına karar verilmesi, kasrın yapım süresi ve yapım aşamasına ait birçok bilginin de şiirlerde yer aldığı görülmektedir. Beyitlerde III. Ahmed'in imar faaliyetlerinden hoşlanan bir padişah olduğu ve bu özelliği ile kendinden öncekileri geçtiği vurgulanmakta, Kâğıdhâne'nin imarıyla ilgilenmek üzere sadrazamı ve damadı İbrahim Paşa'yı görevlendirdiği belirtilmektedir.

3. Sa'dâbâd kasrının ve çevresinin temsili mekân haline getirilerek anlatıldığı beyitler aracılığıyla -kimi zaman doğrudan kimi zaman simgelerin arkasından- kasır ve çevresi hakkında; bir nehrin bend edilmesiyle oluşmuş iki havuz üzerine otuz iki sütunlu parlak mermerlerden oluşan, felkesi güneş biçiminde, fiskiyeleri ejderha şeklinde, sütunlarının üzerinde altın tas bulunan, pencereleri hasır biçiminde kafesli, kemerleri nakışlarla bezeli, etrafı ağaçlık, dağ üstü bağ bir alanda inşa edilmiş bir sarayla köprüler, kasırlar, tekke, hamam vb. başka yapılar ve bunlara verilen özel isimler gibi birçok bilgiye ulaşmak mümkündür. Mimarîye ilişkin bilgilerin şiirde bu kadar açık bir biçimde yer almasının XVIII. yüzyıl Osmanlı şiirinin niteliğine özgü olup olmadığının belirlenmesi ise, ancak

kapsamlı çalışmalardan hareketle ortaya konabilir. Bu noktada Osmanlı şiirinde mimariye ait şiirsel söylemlerin gerçeklikle ne oranda bağdaştığını değerlendirenken ihtiyatlı olmak gerektiğini de işaret edelim. Çünkü, Sa'dâbâd kasrına ilişkin çizimler ve resimler günümüze ulaşmamış olsaydı, şiirlerdeki ifadelerden hareketle, abartmaları da göz önüne alarak, Sa'dâbâd'ın büyük ve görkemli bir yapı olduğu sonucuna varacaktık. Oysa Eldem'in belgelerden hareketle yaptığı çalışma, bu mekânın kesinlikle küçük ve mütevazı olduğunu, görkeminin muhtemelen süslemelerinden kaynaklandığını, şöhretini ise bahçe ve su manzumesine borçlu olduğunu ortaya koymaktadır.

4. Saray'ın dış özelliklerinin tasvir edilmesine karşın, iç mekâna ait hiçbir tasvir yapılmamıştır. Şairler okuru kasrın kapısına kadar getirmişse de buradan içeriye girmesine izin vermemiştir. İç mekânın tasvir edilmemesi özel yaşamın geçtiği alan olarak mahremiyeti simgelemesinden kaynaklanmış olmalıdır. Aslında mekânın düzenlenmesine ilişkin bu bilgiler, insan ilişkilerini ve insanların bu noktadaki düşünce yapısını ortaya koymakta, dışa karşı sınırlanmış ve korunmuş bu mekân, otoriteyle sıradan insan arasındaki sınırı işaret etmektedir. Bu durumun ele aldığımız şiirlere mi yoksa genele mi ilişkin olduğunu da yine Osmanlı şiirinde mekân tasviri yapılan diğer metinler üzerinde yapılacak ayrıntılı incelemeler belirleyecektir.

5. Sa'dâbâd kasrı ve çevresinin imarı için Fransa'dan saray ve bahçelere ait çizimlerin getirildiği, Osmanlı mimarîsi üzerinde Batılı etkilerin görüldüğünün belirtildiği bir dönemde kaleme alınmış bu şiirlerde şairlerin, doğrudan ya da dolaylı olarak, Batı'daki hiçbir yapı veya bahçeyle benzerlik ilişkisi kurmadıkları, benzetmeleri Doğu'ya ait mekânlar aracılığıyla yaptıkları dikkati çekmektedir. Eğer bu tutum sadece şiirsel bir kaygıdan kaynaklanmıyorsa, son yıllarda kasrın Batı taklidi olduğu yolundaki görüşleri reddedenlerin değerlendirmelerini destekler görünmektedir. Sa'dâbâd şiirlerindeki *Bulgâr-zemîn* (Bulgar toprağı) ifadesi ise imparatorluğun batısına ait tek gönderme olup sadece alanın ne kadar yeşil olduğunu göstermek üzere kullanılan bir benzetmeliktir ve son derece geneldir.

6. Sa'dâbâd kasrı ve çevresinin anlatımında “yazardan okura aktarılacak düş tohumu” (Bachelard 1996: 166) genellikle simgelerle oluşturulmaktadır. Bu simgeler içinde başta cennet olmak üzere birçok dinî ve efsanevî mekân, kişi ve olay vb. yer almaktadır. Bunların benzetme ve telmihler aracılığıyla küçültülmesi ve Sa'dâbâd'ın içine sığdırılmasıyla oluşturulan tasvirler, Bachelard'ın tabiriyle *yazınsal minyatürler*, mekânı büyütmede, kutsallıkla ilişkilendirmekte, seçkinleştirmekte, çoğu kez fantastik bir ortam bir masal ortamı oluşmasına neden olmakta ve böylece şiiri zenginleştirmekte, şiirsel etkiyi artırmaktadır.

7. Şiir, Ebû Temmâm'ın belirttiği gibi “...dille bir tür dünya yaratmak[sa]...” (Adonis 2004: 48) ve Bâkî'nin işaret ettiği gibi şair de “söz ülkesinin padişahı” ise o, gerçekte var olsun olmasın, kalıcı ya da geçici herhangi bir mekânı *temsili mekâ-*

na dönüştürürken aslında yeniden yaratmaktadır. Böylece yarattığı bu mekânın padişahı olarak da gerçek hayatta müdahale edemeyeceği birçok şeye otoritenin yetkilerini kullanarak müdahale edebilmekte, mekânı istediği gibi düzenleyebilmekte yani padişaha ait bir mekânı dil aracılığıyla egemenliği altına almaktadır.

Kaynakça

- Adonis (2004) *Arap Poetikası, Konferanslar*, (Çeviren: Emrullah İşler), İstanbul: YKY.
- Aktepe, M. Münir (1988) “Kâğıdhâne’ye Dair bâzı Bilgiler”, *Ord. Prof. İsmail Hakkı Uzunçarşılı’ya Armağan*, Ankara, TTK: 335-363.
- And, Metin (1998) *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitolojyası*, İstanbul: Akbank.
- Anday, Melih Cevdet (2000) “Değişen Boğaziçi”, *P Sanat Kültür Antika*, 19, Güz: 6-13.
- Aypay, A. İrfan (1992) *Nahifî Süleyman Efendi, Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Divanı'nın Tenkitli Metni I*, Konya: Selçuk Üniversitesi. Yayımlanmamış Doktora Tezi.
- Ayvazoğlu, Beşir (1999) “Osmanlı Estetik Dünyasına Bir Bakış”, *Osmanlı Kültür ve Sanat*, 10, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları: 17-28.
- Bachelard, Gaston (1996) *Mekânın Poetikası*, (Türkçesi: Aykut Derman), İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Bayar-Erkılıç, Mualla (1999) “Boğaziçi’ndeki Meskenlerin Şiirselliği”, *Osmanlı Kültür ve Sanat*, 10, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları: 49-56.
- Bozkurt, Hüseyin (2000) *Re’fet Divançesi*, İstanbul: Fatih Üniversitesi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Cansever, Turgut (2000) “Divan Şiiri ile Osmanlı Şehrinin ve Mimarlığının Ortak Temelleri”, *Yağmur*, 6, Ocak-Şubat-Mart: 18-20.
- Çelebi, Asaf Halet (1998a) “Türk Şiirinde Saadâbâd”, *Asaf Hâlet Çelebi, Bütün Yazıları*, (Hazırlayan: Hakan Sazyek), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları: 216-224.
- Çelebi, Asaf Halet (1998b) “Eski Türk Şiirinde Saadâbâd Şenlikleri ve Saadâbâd’ın Hâtırası”, *Asaf Hâlet Çelebi, Bütün Yazıları*, (Hazırlayan: Hakan Sazyek), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları: 237-243.
- Dehhudâ, Ali Ekber, *Lugat-nâme*, Rivâyet-i Devvum, Tahran: İntişârât-i Dânişgâh-i Tahran, (CD).
- Dikmen Hamit (1991) *Seyyid Vehbî ve Dîvânının Karşılaştırmalı Metni*, Ankara: Ankara Üniversitesi. Yayımlanmamış Doktora Tezi.
- Doğan, Muhammed Nur (1997a) *Lâle Devri Şairi Şeyhülislâm Es’ad ve Dîvânı*, İstanbul: MEB.
- Doğan, Muhammed Nur (1997b) *Lâle Devri Şairi Şeyhülislâm İshak ve Dîvânı*, İstanbul: MEB.

- Eldem, Sedad Hakkı (1977) *Sa'dabad*, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Eliade, Mircea (2003) *Dinler Tarihine Giriş*, İstanbul: Kabalıcı.
- Erzen, Jale Nejdet (1999) "Osmanlı Sanatı ve Mimarisinde Estetik ve Duyarlık", *Sanat Dünyamız, Yaratıcı Osmanlılar*, 73, Yapı Kredi Yayınları: 55-67.
- Eyice, Semavi (1981) "XVIII. Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neoklasik Üslubu", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yıllığı IX-X*, İstanbul: 163-189.
- Eyüboğlu, Sabahattin (1997) "Yeni Türk Şiirinde Yaşanan Gerçek", *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler*, İstanbul, Cem Yayınevi: 258-261.
- Eyüboğlu, Sabahattin (1997) "Tabiat Mefhumu", *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler*, İstanbul, Cem Yayınevi: 444-453.
- İstanbul (1994a) "Kâğıthane", *İstanbul Ansiklopedisi IV*, İstanbul: 380-382.
- İstanbul (1994b) "Sa'dâbâd", *İstanbul Ansiklopedisi VI*, İstanbul: 385-386.
- Kaptein, Laban, *Dürr-i Mekkûn, Tenkidli Metin*, §9.35-47, §126-134. Yayınlanmamış Çalışma.
- Kılıç, Atabey, (2004) *Mîrzâ-zâde Ahmed Neyli ve Divanı*, İstanbul: Kitabevi.
- Kutlar, Fatma Sabiha (1988) *Onsekizinci Yılda Bir Şair: İzzet Ali Paşa, Metin ve İnceleme*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kutlar, Fatma Sabiha (2004) *Arpaemîni-zâde Mustafa Sâmî, Divân*, Ankara: Kalkan Matbaacılık.
- Lefebvre, Henri (1998) *The Production of Space*, Oxford: Blackwell Publishers.
- Macit, Muhsin, (1994) *Nedîm Divanı*, Ankara: Gazi Üniversitesi. Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Nirven, Saadi Nâzım (2000) "Sadabad Su Tesisleri", *İstanbul Armağanı 4, Lâle Devri*, İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları: 95-106.
- Okuyucu, Cihan (1996) "Fuzûlî'yi Yetiştiren Kültür", *Fuzûlî Kitabı, 500. Yılında Fuzûlî Sempozyumu Bildirileri*, İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları: 305-312.
- Onay, Ahmet Talât (1992) *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*, (Hazırlayan: Doç. Dr. Cemâl Kurnaz), Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Özbek, Ahmet (2000) *Câzîm Divânı (Edisyon Kritik-İnceleme)*, Kayseri: Erciyes Üniversitesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Öztekin, Özge (2004) *XVIII. Yüzyıl Divan Şiirinde Toplumsal Hayatın İzleri: Divanlardan Yansıyan Görüntüler*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi. Yayınlanmamış Doktora Tezi.

- Pakalın, Mehmet Zeki (1993) *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü II*, İstanbul: MEB.
- Pala, İskender (1999) *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, İstanbul: Ötüken.
- Sakaoğlu, Necdet (1999) *Dürr-i Mekkûn, Saklı İnciler, Yazıciöğlü Ahmed Bîcân*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Siyavuşgil, Sabri Esat (1993) "Türk Halk Şiirinde Tabiat", *Türk Edebiyatında Tabiat*, (Prof.Dr.Şükrü Elçin), Ankara, AKM: 1-20.
- Steingass, F. (1988) *Persian-English Dictionary*, London: Routledge.
- Şemîsâ, Sîrûs (1369) *Ferheng-i Telmîhât*, Tahran: İntişârât-i Mecîd.
- Şentürk, Ahmet Atillâ (2002) *XVI. Asra Kadar Anadolu Sahası Mesnevilerinde Edebi Tasvirler*, İstanbul: Kitabevi.
- Tarih-İ Taberî Tercemesi I (1980), Konya: Can Kitabevi.
- Tezcan, Gülsen (2001) *İslam Tasvir Sanatında Ejderin Ölümü*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Topaloğlu, Bekir (1993) "Cennet", *Diyanet İslâm Ansiklopedisi VII*, İstanbul: 374-386.
- Tökel, Dursun Ali (2000) *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar*, Ankara: Akçağ.
- Tümer, Gürhan (1984) *İnsan-Mekân İlişkileri ve Kafka*, Sanat-Koop Yayınları.
- Yavuz, Hilmi (1982) "Divan Şiiri, Simgeci Bir Şiir", *Hürriyet Gösteri III*, 17, Nisan: 66.
- Yıldırım, Ali (1995) *Kâmî (Edirneli Efendi), Hayatı, Sanatı, Eserleri ve Divanının Tensitli Metni*, Elazığ: Fırat Üniversitesi. Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Zeynü'd-dîn Ahmed b. Ahmed b. Abdi'l-Lâtîfi'z-Zebîdî, *Sahîh-i Buhârî Muhtasarı Tecrid-i Sarîh Tercemesi ve Şerhi IX*, Ankara: TTK.