MİLLÎ SARAYLAR

MİLLÎ SARAYLAR

SANAT-TARİH-MİMARLIK DERGİSİ

NATIONAL PALACES JOURNAL OF ART-HISTORY-ARCHITECTURE

18 / 2019

İstanbul 2019

Bu sayımız,
Millî Saraylar Yayın Birimi'mize uzun yıllar hizmet etmiş ve
2019 yazında emekli olmuş değerli arkadaşımız
ESİN ÖNCÜ'ye ithaf edilmiştir.

Millî Saraylar İdaresi Başkanlığı yayınıdır. Her türlü yayın hakkı saklıdır. Yayın No. 146
Published by Directorate of National Palaces Administration. All Publishing Rights are Reserved. Publication No.146

T.C. CUMHURBAŞKANLIĞI / THE PRESIDENCY OF REPUBLIC OF TURKEY
Millî Saraylar İdaresi Başkanı / Director of National Palaces Administration
Dr. Yasin Yıldız

T.C. CUMHURBAŞKANLIĞI / THE PRESIDENCY OF REPUBLIC OF TURKEY
Millî Saraylar İdaresi Başkanlığı Adına Yayınlayan
Published on Behalf of Directorate of National Palaces Administration
Adnan Gayhan
Millî Saraylar İdaresi Başkan Yardımcısı / Vice Director of National Palaces Administration

Bilim Kurulu / Editorial Board
Prof. Dr. Sadettin Ökten
Dr. Yasin Yıldız
Prof. Dr. Ahmet Çapoğlu
Prof. Dr. Mehmet Murat Gül
Prof. Dr. Zeynep Gül Ünal
Prof. Dr. Abdülhamit Tüfekçioğlu

Yayın Kurulu / Publishing Board
Prof. Dr. Ahmet Çapoğlu
Adnan Gayhan
İlhan Kocaman
Şule Gürbüz

Editör / Editor
Nazan Erbil

Danışma ve Hakem Kurulu / Advisory and Referee Board
Prof. Dr. Ahmet Kamil Gören (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Fatma Nalan Türkmen (Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Fethiye Erbay (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Filiz Yenişehirlioğlu (Koç Üniversitesi)
Prof. Dr. Günsel Renda (Koç Üniversitesi)
Prof. Dr. İshak Keskin (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Nesrin Sarıahmetoğlu (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Seçkin Tercan (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Dr. Tarkan Okçuoğlu (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Yusuf Murat Şen (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Dr. Zeynep İnankur (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Dr. Zeynep Tarım (İstanbul Üniversitesi)
Doç. Dr. Ahmet Ersoy (Boğaziçi Üniversitesi)
Doç. Dr. E. Emine Naza Dönmez (İstanbul Üniversitesi)
Doç. Dr. Gülberk Bilecik (İstanbul Üniversitesi)
Doç. Dr. Selman Can (Marmara Üniversitesi)
Dr. Aynur Gürlemez Arı (Bağımsız Araştırmacı)
Dr. Ahmet Özel (İstanbul Gelişim Üniversitesi)
Dr. Hidayet Yavuz Nuhoğlu (İstanbul Üniversitesi)
Dr. Pınar Yazkaç (Kütahya Dumlupınar Üniversitesi)

Grafik Tasarım Koordinasyonu / Graphic Design Coordination
Metin Tolun

Fotoğraf / Photographs
Suat Alkan

Baskı / Print
Ritim Baskı Sanatları Matbaacılık Sanayi Ticaret Limited Şirketi
Y. Dudullu Mah. Necip Fazıl Bulvarı Cad. No: 44 Keyap Çarşısı F1 Blok 92 Ümraniye / İstanbul Tel: (0 216) 508 20 20
Matbaa Sertifika No: 45252
Baskı Adedi / Print Run: 1500 Adet

ISSN 2687-198X
Bu yayında yer alan makalelerden yazarları sorumludur.
(03. 12. 2019)

İÇİNDEKİLER

Karşı Yakadaki Saray ve Son Sakini Mahlû' Padişah **7**
Necdet Sakaoğlu

Sultan Abdülaziz Dönemi İstanbul Fotoğrafçıları **23**
Engin Özendes

Sultan II. Abdülhamid'in Fotoğrafçılarından Albay Hüseyin Hüsameddin Bey (1857-1904) **39**
Orhan M. Çolak

Beylerbeyi Sarayı'nın İnşa Sürecine İlişkin Tespitler - Değerlendirmeler **57**
T. Cengiz Göncü

Kavalalı Hanedanının Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu'ndaki İzleri;
Gatah Çölü'nde Prens Halim'in Ceylan Avı: Tazı Payı ile Sürre Alayı Adlı Tablolar **71**
Gülsen Sevinç Kaya - Ümit Kılınç

Sultan II. Abdülhamid'in Ressamı Fausto Zonaro ve Son Halife Abdülmecid Efendi'ye
Gönderdiği Kartpostallar **93**
Akile Çelik

Beylerbeyi Sarayı ve Ünlü Konukları **115**
Güller Karahüseyin

II. Abdülhamid Döneminde Resim Sergileri ve Saray Tablo Koleksiyonu'nun Gelişimi **131**
Merve Köksal - Seza Sinanlar Uslu

Goupil Galerisi ve Sanat Ticareti **149**
Selin Aran

Dolmabahçe Sarayı Süfera Salonu Restorasyon ve Konservasyon Çalışması Kapsamında Süsleme
Unsurlarında Uygulanan Yeni Teknikler ve Çalışmalar Sırasında Bulunan Geçmiş Dönem Materyalleri **163**
Sümeyra Demir Şahan

Beylerbeyi Sarayı Bahçeleri ve 19. Yüzyıl Tasarım İlkeleri **183**
Emine Atalay Seçen

Millî Saraylar Dergisi Yayın İlkeleri **210**
Publication Guidelines for Journal of National Palaces **212**

Karşı Yakadaki Saray ve Son Sakini Mahlû' Padişah

Necdet Sakaoğlu*

ÖZET

Bizans imparatorlarının, ardından Osmanlı padişahlarının yaklaşık 1600 yıl boyunca İstanbul'da yaptırdıkları sarayların çoğu yıkılmıştır. Bunların bazıları yenilenmiş, bazıları unutulmuştur. Anadolu Yakası'ndaki hanedan saraylarından günümüze ulaşan tek yapı ise Beylerbeyi Sarayı'dır. 1829 yılında yapılan Beylerbeyi Sarayı 1851'de yanmış, on yıl sonra Sultan Abdülaziz burada yepyeni bir saray inşa ettirmiş ve yeni Beylerbeyi Sarayı'nın yapımı 1865 yılında tamamlanmıştır.

Eski İstavroz bahçeleri ve biniş köşklerinin yerine yaptırılan, yazlık saray olarak kullanılan ve yabancı konuklar ile hükümdarlara ev sahipliği yapan bu yeni sarayda devrik de olsa en uzun süre ikamet eden ve burada ölen tek hanedan mensubu Sultan II. Abdülhamid olmuştur.

Bu çalışmada günümüze ulaşan ve ulaşamayan, kitaplar ve arşiv belgelerinden keşfetmeye çalıştığımız İstanbul'un eski saraylarının kültürel miras bilinci ile ele alınması gerekliliği vurgulanırken bir Roma imparatorluk sarayından sahilsaraya dönüşen Beylerbeyi Sarayı'nın ayrıcalıklı geçmişi, çeşitli kaynaklardan elde edilen veriler ve tarih notlarıyla mercek altına alınmak istenmiştir. Saraya getirildiğinde 70 yaşında olan Sultan II. Abdülhamid'in Beylerbeyi Sarayı'nda dış dünyaya kapalı bir gözaltı halinde geçirdiği son altı yılı makalenin sonunda ayrı bir başlık altında irdelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Konstantinos, Evliyâ Çelebi, İstavroz Bahçesi, Kömürcüyan, Hovhannesyan, Eugénie, Grandük Nikola, II. Abdülhamid

ABSTRACT

Most of the palaces built in Istanbul by the order of Byzantine emperors, later Ottoman sultans during approximately 1600 years were ruined. Some of them were rebuilt and some were forgotten. Among the royal palaces located on the Anatolian side of Istanbul, the only extant building is Beylerbeyi Palace. The former palace was built in 1829 and burnt out in 1851. Ten years later, Sultan Abdülaziz ordered to built a new palace on the site and the construction of new Beylerbeyi Palace was completed in 1865.

The new palace was constructed in the area where ancient İstavroz gardens and pavilions had been located. It was used in summers and hosted foreign guests and emperors. The only royal family member -though dethroned- resided the longest time and died in this palace was Sultan Abdülhamid II.

This paper underlines the need to approach İstanbul's ancient palaces, whether exists or not and which we seek to search out by means of books and archive documents, with cultural heritage consciousness. It aims to examine the datas from various resources and historical notes regarding the exclusive history of Beylerbeyi Palace which transformed from a Roman imperial palace into a coastal palace. Sultan Abdülhamid II was brought to Beylerbeyi Palace when he was 70 years old, his last six years spent there in an isolated custody were discussed at the end of the article.

Keywords: Konstantinos, Evliyâ Çelebi, İstavroz Garden, Kömürcüyan, Hovhannesyan, Eugénie, Grand Duke Nicholas, Abdülhamid II

İstanbul ve saray, biri ötekini çağrıştırır. Hipodrom'da (Atmeydanı) Palatium Magnum'u (Büyük Saray) yaptıran Konstantinos'tan (307-337) son sarayların (Dolmabahçe, Beylerbeyi, Çırağan, Yıldız) kurucuları Sultan Abdülmecid (1839-1861), Abdülaziz (1861-1876) ve II. Abdülhamid'e (1876-1909) kadar 1600 yıl boyunca imparatorlar, sonra padişahlar İstanbul'da saraylar yaptırdılar. Bunların çoğu yıkıldı, yenilendi veya yıkıldı, unutuldu. Saray yaşamlarına mekânlık eden bu mimarlık ve tarih eserlerinden İstanbul'a kalan kültür varlıkları somut-soyut bir servet, özenle korunması gereken bir mirastır.

* Araştırmacı-Yazar

Sayıları üçü beşi zor bulan ayaktaki "şâhâne" (impérial) saraylar, asıl işlevleri ve törensel gelenekleri sona erdiğinden bugün birer müze konumundadırlar. Gezen ziyaretçilerse sükûnete terk edilmiş bu atmosferlerde neleri nasıl algılayacaklarının ayrımına varamadan turlarını tamamlıyorlar. Bu açıdan Beylerbeyi, ölçüleri ve iç dünyasıyla en derli toplu, kavranarak gezilmesi kolay tek Osmanlı hanedan sarayıdır.

Diğerleri Saray-ı Hümâyûn / Topkapı, Dolmabahçe, Yıldız, Çırağan'la bir de bu üçlünün Fındıklı'dan Ortaköy'e kadar sıralanan fer'iye (ikincil) daireleri, iç kesimde Ihlamur biniş kasrı, uzaklarda Zincirlikuyu, Maslak ve Ayazağa şehzade kasırları var. Boğaziçi'nin Anadolu Yakası'ndaki yegâne hanedan sarayı, sayılanlarla karasal bağlantısı olmayan Beylerbeyi Sahilsarayı'dır. Aynı kıyıdaki Küçüksu ve Beykoz ise birer biniş kasrıdır.

Tarihin bu odak mekânlarında anı birikimlerinin yapılmak harap olmak, unutulmak, hatırlanmak yeniden yapılmak, onarılmak yazgıları var. Her saray veya kasır, mimari ve sanatsal özgünlüğü yanında padişah ve ailelerinin, resmî-beşerî ilişkilerin anılarını taşıyor. Örneğin Evliyâ Çelebi'nin "vacibüsseyr" dediği, Ortaköy Kazancıoğlu kıyı bahçesinde temellenerek mehtaplı, çerağanlı, laleli, sazlı sözlü eğlencelere mekânlık eden Sadrıâzam Nevşehirli İbrahim Paşa'nın sarayı... Bir zaman daha geçince Çırağan gitmiş, yerine I. Abdülhamid'in kızı, II. Mahmud'un ablası (Küçük) Esma Sultan için Gülşenâbâd Sahilsarayı oturmuş. Bu yenideki kırk yıllık sultan efendi yaşamı kapanınca da Esma Sultan'ın yeğeni Sultan Abdülaziz, 1871'de yeni Çırağan Sarayı'nı kondurtmuş. Bu ihtişamlı saray da daha kırk yılını doldurmadan 1910'da yanmış! Yıllar sonra restorasyonla ihya edilen dış duvarları bugün hem Kempinski Oteli'ni kuşatıyor hem Boğaz sularına kandırmaca bir saray silueti aksettiriyor.

Osmanlı Devleti'nin son evresinde, bir saltanat ve siyaset noktası olan Yıldız Sarayı bu adını, bir padişah gözdesi olan Yıldız Hanım'dan almış. Ne uzaktan ne yakından kendini göstermeyen, bir koruya gömülü Yıldız, bugün bile bu tepede kurduğu sarayda saltanat süren Sultan II. Abdülhamid'i (1876-1909) çağrıştırır. Büyük padişahların bu sonuncusu, ilk iki yıl Dolmabahçe'de oturduktan sonra Yıldız'a taşınarak saltanatının otuz yılını burada geçirmiş. Yıldız, Boğaziçi'ne tepeden bakan varsıllar sitesini andırır. Geniş bir park-bahçe içinde köşkler, kasırlar, pavyonlar, daireler, misafirhane, silahhane, çinihane, marangozhane, has ahır, koğuş, kışla, karakol, atölye, lojmanlar topluluğudur. Yapay gölü, adası, havuzları, kuşluk, çiçeklik, limonluk ve kameriyeleri vardır. "Saklı" bir malikâne havasında, Sultan Abdülhamid'in kendisi ve kalabalık ailesi için tasarladığı, doğasına saygılı harikulade bir bahçe-saraydır.

Beylerbeyi Sarayı, Boğaziçi'nin batı yakasındaki Çırağan'la bakışık ve yaşıttır. Burada da padişahlar, hanedan mensupları, yabancı hükümdarların, konukların anıları, şölenler, eğlenceler az değildir.

Bir zamanlar her semtinde Osmanlı paşalarının, devlet ricâlinin de sarayları, saray denebilir büyüklükteki konakları varmış. Ama bugün sadece adları ve anıları o semtlerde yaşıyor: Mahmudpaşa, Davutpaşa, Kocamustafapaşa, Atikalipaşa, Şemsi Paşa... Adı ve sarayı günümüze ulaşan nadir paşalardan ikisi Sultanahmet'teki İbrahimpaşa, surların dışında da Davutpaşa'dır. Tanzimat'ı ilan eden (Koca) Mustafa Reşid Paşa'yı Baltalimanı'ndaki saray cesametindeki sahilhanesi hatırlatıyor. Yerebatan Sarayı'nın üstündeki izi kalmamış Suyabatan Sarayı'na karşılık, Merzifonlu'nun Zeyrek Sarayı'nın da bahçe duvarından ve temelinden izler var. 1911 semt yangınının kül ettiği Mehmed Emin Âlî Paşa'nın Mercan Sarayı'nın arsası ise bugün otopark!

Sonuçta, İstanbul'un eski saraylarını anmakta hem kayıp ahı vahı hem de uzaktan görmek veya zaman ayırıp gezmekte avuntu, hatta ferahlama vardır.

Boğaz'ın Anadolu Yakası'nda yegâne özenli hanedan sarayı Beylerbeyi'ni, kentin iki yakası arasında Boğaziçi Köprüsü'nü kullananlar her gün kuşbakışı görmekteler. Eski İstavroz bahçeleri ve biniş köşklerinin yerine 1865'te yapılan bu saray, yamaçtan kıyıya doğru kademeli, havuzlu bir park-bahçe ortamında, asıl sahilsarayla küçük köşk ve kasırlardan kuruludur. 19. yüzyılda ve daha önceki dönemlerde, burada yapılıp yıkılan kuleli cihannümalı, mâbeyinli, haremli, köşklü kümelenmiş eski ahşap Beylerbeyi Sarayı/Sarayları, İstavroz Hasbahçeleri ömürlü olamamış. Aynı şekilde, komşu sayılacak

yakınlıktaki romantik Üsküdar Sarayı da yıkılıp yok olmuş. Yerinde Selimiye Kışlası var.

Eski-yeni, gereksiz olanı yıktırıp yerine devrin mimari modasına uygun yenisini veya gereksinim duyulan bir yapıyı oturtmak bir hanedan geleneği olageldiğinden de yok olanları kitaplardan okuyor, belge ve resimlerden keşfetmeye çalışıyoruz. Osmanoğulları'nın son atası II. Mahmud'la önceki ve sonraki padişahların Boğaziçi'nde, hasbahçelerde, mesire yerlerinde oturdukları ahşap, kâgir köşklerin, kasırların, hatta sarayların benzerleri ise, Has Oda, Bağdat Köşkü, Sofa Köşkü, Sultan Osman Köşkü, Mecidiye Köşkü adlarıyla Topkapı Sarayı dokusunda karşımıza çıkıyor.

Şu da unutulmamalı: Hanedanın 1830'larda Topkapı'dan Beşiktaş'a ve Boğaziçi'ne taşınmaları; kıyıları süsleyen yeni saraylar, fer'iye daireleri, kasırlar, sahilhane ve yalılar da II. Mahmud'un açtığı yenilik çığırının ve yapıcı ardıllarının kazandırdığı eserlerdir.

Ayrıcalıklı Sahilsaray

> İstanbul ve Türkiye'deki ilk uluslararası konaklama tesisi olan Hilton Oteli'nin 10 Haziran 1955'teki açılışı için İstanbul'a gelen Mr. Hilton, Beylerbeyi Sarayı'nın salonlarını, her köşesini dikkatle gezdikten sonra gazetecilere demeç vermiş: "Daha 50 Hilton yapabilirim ama böyle bir saray yaptıramam!"
>
> (*Hayat Mecmuası*)

Anadolu Yakası'ndaki hanedan saraylarından günümüze ulaşan tek anıt yapı Beylerbeyi Sahilsarayı'dır. Başka bir tanımla ikisi Boğaziçi'nin batı kıyısındaki Dolmabahçe ile Çırağan, biri Anadolu Yakası'nda (Beylerbeyi) üç önemli saray, halef selef iki kardeş padişah Abdülmecid'le Abdülaziz'in milyonlarca altın sarf etmeleri, Balyanların da olağanüstü çalışmalarıyla 1845-1870 çeyrek yüzyılında tamamlanmıştı. Yapım tarihi sıralaması Dolmabahçe (1855) - Beylerbeyi (1865) - Çırağan (1870); büyüklük, önem sıralaması Dolmabahçe-Çırağan-Beylerbeyi'dir. Avrupa Yakası'nda saray yavrusu denebilir Ihlamur Kasrı, Anadolu Yakası'nda da Küçüksu ve Beykoz kasırları, padişahlara özel biniş kasırlarıdır. Beylerbeyi Sarayı ile anılan kasırların ortak özelliği, birer saray-ı hümâyûn olan Dolmabahçe ve Çırağan'daki resmî - hususi temasların yoruculuğundan kaçışlarda bu biblo gibi tekil mekânlar, dinlenme ve eğlenmeye her an hazır tutulurdu.

Sarayla kasır arasındaki Beylerbeyi Sarayı'na gelince: Yerleştiği Çamlıca eteklerindeki mazisi, haç simgeli İstavroz kilisesinin, hatta daha da eski, Roma İmparatoru Diocletianus'tan günümüze 17-18 yüzyıllık bir tarih okutur. Aynı yerde temellendiği için önceleri "İstavroz" adını alan ilk biniş bahçesi ve köşkü, en erken Kanuni Sultan Süleyman'a (1520-1566) bağlanabilir. Şu halde bir Roma imparatorluk sarayının, bir Bizans kilisesinin, daha sonra bir köşkün, giderek sahilsarayın ortak geçmişi yüzyıllara dayanıyor. Zaman yeli azman haçlı kiliseyi, daha eski Roma yapılarını yok etse de bugün o temeller üzerinde ortak öyküyü temsil eden anlamlı, kurumlu ve sağlam 150 yıllık bir sarayımız var.

Saraydan çok bir sahilhane boyutlu olsa da Beylerbeyi'nin anıtsallığı tartışılamaz. Osmanlı hanedan ya da "zât-ı şâhâne" sarayları arasında ise mimarisiyle tektir. Şöyle de denebilir: Beylerbeyi, aynı yerdeki Orta Çağ'a dayanan yapılanma silsilesinin son kuşağıdır. Burada yanma, yıkılma, yenilenme serüvenleri sıklıkla yaşanmış ama bu sonuncu "kalıcı" sarayı Sultan Abdülaziz, Agop ve Serkis Balyanlara yaptırmış. Dolmabahçe, Çırağan ve Yıldız saraylarıyla Beylerbeyi arasında yapı ve üslup bileşenler elbette çok. Fakat onların temelleri, buradakinden eski değil.

Balyanlar, Dolmabahçe ve Beylerbeyi saraylarındaki üslup, mimari ve dekorasyon denemelerini daha oryantalist çalıştıkları Çırağan Sarayı'nda noktalayarak üç şâhâne (emperyalist) sarayda, öncel - ardıl kardeş padişahlar Abdülmecid'le Abdülaziz'e üç farklı saray yorumu kazandırmışlardır.

Son altı padişah açısından bakıldığında ise bunlardan hiçbiri, saltanatlarının mevsimlik göç sürelerini bile Mâbeyn ve Harem kadrolarıyla Beylerbeyi'nde geçirmemiştir. Bunun gerekçeleri: Tasarımıyla yazlık saraydı, teshin (ısıtma) düzeneğine gerek duyulmamıştı, Mâbeyn Dairesi saltanat işlerinin görülmesine elverişli değildi; günlük işler ve törenler için saltanat makamı Dolmabahçe'ye, sadaret makamı Bâb-ı Âli'ye karasal bağlantı sorunları sıralanabilir.

Arkadaki Frenk Tepesi'ne kadar kademeli bahçeli, II. Mahmud'un yaptırdığı küçük Mermer Köşk'le, yeni Sarı Köşk'ten ayrıca kıyıdaki çadırvâri iki yalı köşkü, havuzlar, mermer heykellerle de bezeli saray tamamlanıp donatıldıktan sonra Sultan Abdülaziz, 21 Nisan 1865'te büyükbabası I. Abdülhamid'in Beylerbeyi Camii'ndeki Cuma selamlığından sonra saray deyimiyle bu yeni saraya göçerek bir yaz boyu burada kalmış, tahtvâri azman koltuğa oturarak Sadrazam Fuad Paşa'yı devlet adamlarını, müşirleri burada kabul ederek ülkeleri bu yeni saraydan yönetmişti.

Bu tarihten sonra saray için öngörülen işlev, önemli yabancı konuklarla padişahı ziyarete gelen hükümdarlar için misafir saraylığı olmuştur.

İstavroz Bahçesi ve Eski Saraylar İçin Tarih Notları

Asırlar boyu, İstavroz Bahçesi ile buradaki hanedan sarayının yan yana veya iç içeliği, bir karışıklığı kaçınılmaz kılmış. Boğaziçi'nden bakıldığında İstavroz Hasbahçesi, bugünkü iskele ve cami-külliye alanından vadiye ve yamaçlara doğru uzanırken eski hanedan sarayı sağda, bugünkü sarayın bulunduğu yerdeydi. Bu yakınlık sonucu İstavroz ve eski Beylerbeyi sarayları, çok geniş olan alanlarını köyleşmeye, yollara bırakarak zamanla hem küçülmüş hem bitişmiş, hatta bir dönem ikisine birden İstavroz Hasbahçesi ve sarayı denmiş.

İstavroz kilise ve ayazmasıyla hasbahçe, köşk, kasır ve sahilsarayı yapılanmalarının Bizans dönemine bağlanan uzun bir de geçmişi saptanıyor. Bu tarih, Çamlıca eteklerindeki koruluğa İmparator II. Konstantinos'un (337-340) yaptırdığı kilisenin kubbesine koydurduğu büyük haç "stavros/istavroz" ile başlamış.

Prof. Dr. Semavi Eyice, *Bizans Devrinde Boğaziçi* kitabında, "*Adı İstavroz anlamına gelen Stauros'un şimdiki Beylerbeyi olması muhtemeldir. Bu ad, Çengelköy'le Kuzguncuk arasındaki bölgenin adı olarak zamanımıza kadar gelmiştir*" der ve Boğaziçi'nin ayazmalarını sayarken Beylerbeyi'ndekini Efemiye adıyla verir.

Ernest Manburi, Boğaziçi'nin 3. iskelesi Beğlerbeği'ni tanıtırken Hammer'den de alıntı yaparak şu bilgileri vermiş:

"Eski ismi Hariso Keramos'tur. Bu, çatısı yaldızlı tuğlalardan Meryem veya Aya Pantaleon Kilisesi'nden dolayıdır. Roma İmparatoru Diocletianus (285-305) zamanında din uğrunda can vermiş birçok Hristiyanın bıraktıkları, bu kilisede muhafaza edilir ve kutsanırmış. Bizans İmparatoru Justinianos (527-565) tarafından bu mevkide yaptırılan sarayın harabesi araştırmacı-gezgin Pierre Gylli (ö.1555) zamanında henüz duruyormuş. Sultan II. Mahmud burada keşiş bahçeleri denen yere annesi Nakşıdil Sultan (ö. 1817) için Şevk-âbâd adı verilen bir köşk yaptırmış. Deniz kenarındaki mevcut son sarayı Sultan Abdülaziz 1865'te inşa ettirmiştir ki sarayın ilk misafiri 1869'da İstanbul'u ziyarete gelen İmparatoriçe Eugénie olmuş. Sultan Abdülaziz'le İmparatoriçe'nin asılsız aşkları o zaman bütün İstanbul'da konuşulmuş. 1912'de ise Selanik'teki Alatini Köşkü'nden getirilen eski padişah II. Abdülhamid, burada müsterihâne ömrünü tamamlamış."

Manburi'nin bu cümleleri, Beylerbeyi Sarayı öncesinin tarihi için Bizans İmparatoru Justinianos'tan Sultan Abdülaziz'e 1300 yıllık bir kronoloji çiziyor.

Türk dönemi hasbahçe, kasır, saray yapılanması için anılan ilk padişahsa buradaki sayfiye sarayı veya köşkünün kapısını açan Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) olmalı. Onun döneminde, Marmara, Haliç ve Boğaziçi kıyılarında İskender Çelebi (Bakırköy), Haliç'te Tersane'de, Boğaz'ın Anadolu Yakası'nda Tokat, Sultaniye, Çubuklu, Kandilli, İstavroz (Beylerbeyi), Üsküdar (Kavak) hasbahçeleri şenlendirilip buralara ilk biniş kasırları, giderek sarayvâri yapılar kondurulmuş. Sultan Süleyman, yeşil renkli baştardasıyla Boğaz gezilerine çıkar, buralarda günübirlik veya birkaç gün kalırmış.

Oğlu II. Selim, torunu III. Murad, bunun oğlu III. Mehmed, sonraki padişahlar da yaz mevsimi başında, -saray deyimiyle- "kiraz mevsimi"nde haremleriyle birlikte İstavroz (Beylerbeyi) ve Üsküdar saraylarına-Kavak Kasrı'na göçmeyi gelenekleştirmişler. İstavroz'a Beylerbeyi adının verilmesini, 2 Nisan 1589 günü "Divan Vak'ası"nda öldürülen

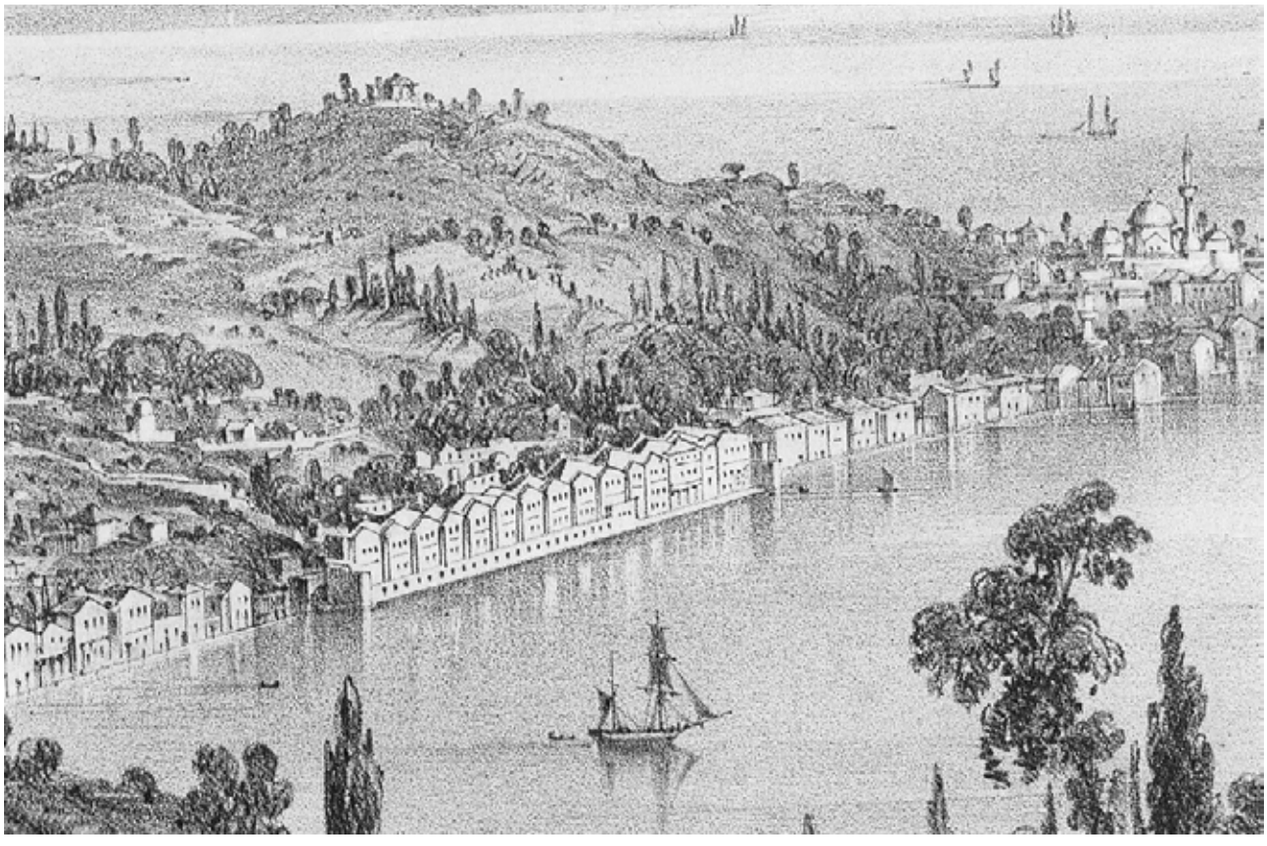
Rumeli Beylerbeyi Mehmed Paşa'nın İstavroz kıyısındaki yalısına bağlayanlar var. Bu, herhalde bir yakıştırmadır. Çünkü 17. yüzyıl kaynaklarında, -örneğin *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*'nde- veya Eremya Çelebi Kömürciyan'ın *İstanbul Tarihi*'nde Beylerbeyi bir Boğaziçi semti olarak geçmiyor.

Payitaht İstanbul'un Boğaziçi'ndeki yerleşimlerinden İstavroz'daki hasbahçe ve padişah kasrı/sarayı için verilebilecek en erken tarih, III. Mehmed (1595-1603) yıllarıdır. *Selânikî Tarihi*'nde, Hicrî 1 Muharrem 1006'da (14 Ağustos 1597) Mısır'dan kadırgalarla şeker ve barut, Kâbe ve Peygamber'in evi için kisveler (örtüler) getirildiğinde III. Mehmed "tebdil-i hevâ" için İstavroz bahçesinde imiş. O gün devlet erkânı da mahmil-i şerif ve Sürre Alayı için önce Üsküdar'a geçmişler. İstavroz Bahçesi'nde padişahın katına çıkarak mahmili ve kisveleri göstermişler. Bunlara ziyafet verilmiş. Oradan, Eyüp Sultan Türbesi'ne, oradan da Sürre Alayı için Topkapı Sarayı'na gidilmiş.

İçinden çıkılmaz tarih ve ad sorunlarını yakıştırmalarla çözen Evliyâ Çelebi (ö. 1681?), *Seyahatnâme*'de, Bizans döneminden beri değişmeyen "haç" anlamındaki İstavroz adını da "istavrit"e dönüştürmüş! Açıklaması şöyle:

"Hazâ kasaba-i İstavroz: Buralarda istavroz balığı çok olduğundan ismine Rumcadan galat İstavroz demişler. (veya) İstanbul'un fethine gelen Yıldırım Bayezid, buradan İstanbul'a geçerken orada bulunanlarla cenk ederken ehl-i İslâm'ın -Biz bunu isteriz! demelerinden galat, 'istavriz' (isteriz) denilmiş. (Evliyâ lâkin 'Bu biraz uzak kaçıyor!' itirafında bulunmuş!) Burası Üsküdar Mollalığı'na bağlı bir subaşılıktır. Bağ ve bahçeleri çok bir kasabadır."

Babası III. Mehmed gibi Boğaz'ın Anadolu Yakası'ndaki köşk ve bahçelere sıklıkla giden I. Ahmed, İstavroz Hasbahçesi'ndeki saray yapılarını yeterli bulmayarak kıyıdan içerideki koruya yeni bir kasır, bir mescit, hizmet binaları yaptırırken vezirleri,



Eski Beylerbeyi Sarayı, J. Schranz'ın deseninden ayrıntı, 18. yy. sonu.

kapıkullarını işe koşmuş. Yoğun bir çalışmayla ihya ve imar işleri "kırk günde" tamamlanmış! Bu padişah 1609, 1611 yazlarını haremiyle burada geçirirken Hasekisi Mahpeyker Kösem, Şehzade IV. Murad'ı 9 Temmuz 1611'de burada doğurmuş. Sultan Ahmed, 1613 yaz mevsimini de Üsküdar, İstavroz, Tersane, Davudpaşa saray ve hasbahçelerinde geçirmiş. Ava ve kır eğlencelerine düşkün oğlu IV. Murad, bunun yeğeni -Sultan İbrahim'in oğlu- Avcı IV. Mehmed de Çamlıca avlaklarının eteğindeki İstavroz kasırlarına sıklıkla gelirlermiş.

Bir başka kaynak *Silahdar Tarihi*'nde Hicrî 1090 (M. 1679) olayları anlatılırken özetle şu bilgiler veriliyor: 9 Ağustos 1679 günü İstanbul'a gelen Sultan IV. Mehmed için İstavroz Bahçesi Sarayı'nın arkasındaki meydanda yüksek otaklar kurulmuş. Vezirler, şeyhülislâm, kadıasker efendiler, nişancı paşa, defterdar efendi, yeniçeri ağası cümle bu mahalde hazırlarken, Şehzade (Sultan III. Ahmed Han) hazretlerini mezkûr bahçenin Dârüssaâde-i Âliye kapısından alıp türlü izaz ikrâm ve hediyelerle Otak-ı Hümâyûn'da padişahın huzuruna getirmişler. Şehzadenin eğitimi için bed-i Besmele (Besmeleyle derse başlama) merasimi yapılmış. Seyyid Feyzullah Efendi hoca tayin buyrulmuş. Şeyh-i Sultanî Vanî Mehmed Efendi de Şehzade Ahmed'i bedâ ettirmiş (derse başlatmış). Sonra davetlilere ziyafet verilerek kürkler giydirilmiş.

Erken dönem Boğaz kıyılarındaki yerleşimi anlatan Evliyâ Çelebi'nin çağdaşı Eremya Çelebi Kömürciyan (ö. 1695) da Beylerbeyi adını anmamıştır. Kendisinden yüzyıl önce bir beylerbeyi, Boğaziçi'nin bu kıyısına yaptırdığı yalısıyla ünlenip semte adını verecek ama bunu ne Evliyâ Çelebi ne Eremya Çelebi bilmeyecekler? İstavroz'u beylerbeyine dönüştüren her kimse, sonraki dönemlerin bir beylerbeyisi olmalı.

İstanbul Tarihi'nde Göksu'yu Sultan IV. Murad'ın tanzim ettirdiğini belirterek buradaki gül bahçelerine, konaklara, su değirmenlerine, Kandilli hasbahçesine, Çengelköy Kulebahçesi'ndeki padişah köşküne değinen Kömürciyan şunları yazmış:

"Daha ileride Sultan Murad'ın pek sevdiği İstavroz Köşkü, konağı, bahçesi ve mescidi ile bir Türk köyü vardır. Mukaddes haç anlamındaki İstavroz Rum Kilisesi harap olup yalnız kubbesi kalmış. Pencerelerinde rüzgârlar eser durur. Bu köyün bahçe, bağ ve bostanları içinde suyu tatlı bir Rum ayazması; daha ileride sultanların güzel köşkleri ve biri Gevherhan Sultan'a ait konakları görülür."

Evliyâ Çelebi gibi Eremya Çelebi de Beylerbeyi adıyla bir yer işaret etmiyor. İstavroz ile Kuzguncuk arasında bugün Beylerbeyi denen yere, Eremya'nın yaşadığı yıllarda hâlâ İstavroz dendiği açık. Yazarın eserini çeviren ve notlayan H. D. Andreasyan da bu hususu vurgular.

Yaşamının elli yılını Topkapı Sarayı'ndaki kafes kasrında geçirdikten sonra tahta çıkan III. Osman'ın (1754-1757) saltanatının ilk yazı için (Eski) Beylerbeyi (İstavroz) Sarayı'na göçtüğünü *Mür'i't-Tevarih* yazarı Fındıklılı Süleyman Efendi kaydetmiş.

Bir sonraki padişah, imar düşkünü III. Mustafa (1757-1774), 1763'te Çengelköy ile İstavroz Hasbahçesi arasını, Yeşillioğlu bahçelerini kamulaştırırken harap köşk ve kasırları da yıktırmış. Açılan yerleri parselletip sattırarak iskâna açmış. Kamulaştırma bedelleriyle yeni köşk ve kasırlar yaptırmış. Yıkılan yapıların revzenlerini (vitray), Hatâyî bezemeli ahşap tavanlarını yeni yapılarda değerlendirtmiş. Sarayın biniş mahallindeki tomak-cirit meydanını da genişlettirmiş.

I. Abdülhamid (1774-1789), ağabeyi III. Mustafa'nın yıktırdığı eski sarayın Hırka-i Şerif Odası arsasına 1777'de annesi Şermî Râbi'a Kadın için cami (Beylerbeyi Camii), hamam, sıbyan mektebi ve bir de çeşme yaptırırken yamaçtan kıyıya doğru açılan alanda da Beylerbeyi denen yeni semt teşekkül etmiş; cami/külliye, iskele meydanı ile çeşmeler kurulmuş. Güneybatıda kalan ve küçülen İstavroz Hasbahçesi ve Sarayı, yeni Beylerbeyi semtinden, kıyıdan yamaca doğru bir ihata duvarıyla çevrilerek sınırlandırılmış. Bu bilgilerden anlaşılacağı üzere Beylerbeyi semti, önceki sınırları çok geniş olan Eski İstavroz Hasbahçe ve Sarayı'nın büyük bölümü üzerinde gelişmeye açılmış.

Sarkis Sarraf Hovhannesyan (ö. 1805) *Payitaht İstanbul'un Tarihçesi*'nde, III. Mustafa ve I. Abdülhamid dönemlerindeki yıkım ve yapımlara değinen, semt ve sarayın "Beylerbeyi" adını galiba ilk yazandır:

"Çengelköy'den sonra Türklerle meskûn Beylerbeyi Bahçesi gelir. Bu mahal Rumeli Beylerbeyi Mehmed Paşa'nın bu sahilde bulunan yalısından dolayı böyle adlandırılmıştır. Mehmed Paşa, Halil Paşa'nın büyük kardeşi olup Padişah tarafından çok sevilirdi. Fakat 997 (l588/9) yılında III. Murad döneminde saray divanında çıkan kargaşa esnasında öldürülmüştür."

Belki de Hovhannesyan, incelediği Osmanlı tarihlerindeki Beylerbeyi Vak'ası ile İstavroz arasında bir ilgi kurarak bu adı kullanmıştır. Yazar devamla:

"Eskiden buradaki padişah sarayı, komşu bir kadına ait bitişik mülkten dolayı genişletilememiş. Bu nedenle de III. Mustafa tarafından yıktırılıp arsası Türklere satılmış. Arsa alanlar kendi ikametleri için sahilde güzel binalar yaptırmışlardır. Sultan, buranın gelirini H. 1174/1761 yılında annesi Mihrişah Emine Sultan nâmına Üsküdar'da inşa ettirdiği tek minareli camiye vakfetmiş. Sultan I. Abdülhamid de İstavroz'un nihayetinde kâgir ve kurşun örtülü büyük bir cami yaptırmıştır. Beylerbeyi'nden sonra Türkler ve Rumlarla meskûn İstavroz Köyü gelir. Eski kilisenin yerinde bugün bir hamam vardır. Ayazma ise bağların içindedir.

Burada İstavroz Bahçesi denilen bir padişah sarayı vardı. Sultan IV. Murad, H.1018 (1609/10) yılında bu sarayda dünyaya gelmiş olduğundan bu sarayı ve İstavroz'un yukarı tarafındaki geniş bir manzaraya hâkim bulunan Çamlıca'yı çok severmiş. Tepede bir padişah sarayı yıkıntısıyla geniş vadi içinde de bahçeler görülür. Bu saray, 1578'de ölen Kaptan Piyale Paşa ile evlenen II. Selim'in kızı Gevherhan Sultan'a aitti. Sultan IV. Murad, aslen Balıkesirli olup o bölgede hâkimiyet kuran Solakoğlu İlyas Paşa'yı 1632 senesinde İstavroz'daki sarayda öldürtmüştür. Olay şöyle hikâye edilir: İlyas Paşa'yı yakalayan Küçük Ahmed Paşa, onu İstavroz Bahçesi'ndeki Sultan IV. Murad'ın huzuruna getirir. Padişah onu hiddetle azarladıktan sonra başının kesilmesini emredince Bostancılar koşuşup içlerinden Tolozcu denen zat, aniden İlyas Paşa'yı kapıp altına alarak bıçağı boynuna vurup başını yere yuvarlamış!"

Hovhannesyan'la çağdaş olan P. Ğ. İncicyan (ö. 1833), Çengelköy'le Üsküdar arasında konumlandırdığı "Beylerbeyi", "İstavroz" ve "Kuzguncuk"u, birer başlık altında hemen kelimesi kelimesine Hovhannesyan'dan, birkaç yerde de Eremya Çelebi'den -yazar adı belirtmeden- almış. Verdiği farklı bilgiler şunlardır:

"Kubbesi yıkılan kilisenin yerinde hamamdan başka bir de mezarlık vardır. İstavroz köyünün bir ucunda I. Abdülhamid'in camisi, diğer ucunda Çengelköy'e bitişik Beylerbeyi Havuzu ve Çayır İskelesi yer almaktadır. Beylerbeyi Arslanağzı denen Eski Saray Mevkii suların aktığı ve meşe ağaçlarının gölgelediği güzel bir mesire yeridir. İstavroz'un iç kısmındaki dağlıkta, birbirine yakın iki tepe, Eski Çamlıca, Yeni Çamlıca denen mesiregâhlardır. Suyu nefis bir de çeşme vardır."

Daha yakın bir çalışma olan Mehmed Râ'if'in *Mir'ât-ı İstanbul* adlı eserinde, Boğaziçi akıntıları açıklanırken Anadolu sahilini takip eden anaforun, Beylerbeyi Saray-ı Hümâyûnu'nun kuzeyinden başlayarak Maskara akıntısına kadar devam ettiği belirtilmiştir. Başka bir yerde de Beylerbeyi Sarayı yakınındaki II. Mahmud'un kadınlarından Nûrutâb Kadınefendi'nin yaptırdığı ama işlevini yitirmiş harap çeşmenin kitâbesi verilmiştir: "*Cennet-mekân Firdevs -âşiyân Gâzî Sultan Mahmud Hân-ı Sânî efendimiz hazretlerinin kadınlarından Dördüncü Nûrtâb Kadınefendi hazretlerinin hayrâtıdır.*"

Mir'ât-ı İstanbul'da Beylerbeyi'ne dair kısa açıklamada, dağ eteğinde köşklerle sahilde de güzel bir saray-ı hümâyûn ve iki minareli (Abdülhamid-i Evvel) cami-i şerifi, askerî hastane ve rüştiye mektebinden söz edilerek caminin, mektebin, kıyıdaki dört cepheli çeşmenin ve Bostancıbaşı Abdullah Ağa'nın 1580'lerde yaptırdığı eski İstavroz Camii'nin onarım kitabeleri verilmiştir.

Gezmeyi çok seven III. Selim'in (1789-1807), yaz mevsiminde arada Tophaneli Çeşmesi önünde saltanat kayığına süvar olup İstavroz'a indiği veya Beylerbeyi Camii pişgâhından zevrakçe-süvar olup saraya (Topkapı'ya) avdet ettiği, başka bir gün Çamlıca'dan Beylerbeyi Havuzbaşı'na inip oradan saraya döndüğü, bir gün de Çamlıca binişinde tepedeki ağaçlıkta dinlenip pehlivan güreşi ve ağavat tomağı seyrederek sonra Beylerbeyi'ne inip sandalla saraya döndüğü; Çamlıca binişlerinde çoğunca Beylerbeyi Havuzbaşı'nda pehlivan güreşi ve saz ile eğlenip taam tenavül edip ikindi namazı kıldıktan sonra filika ile saraya

döndüğü; bir başka sefer Üsküdar Sarayı'nda tüfek talimi seyredip yemek yendikten sonra beygirlere binilip bağlar arasından doğru İstavroz'a indiği, Beylerbeyi'nden saltanat kayığıyla yine saraya döndüğü; bir başka binişte atla bağ u dağ gezilip Beylerbeyi'ne inerek Beylerbeyi Sarayı Havuzbaşı'nda dinlendiği, ayı, samson ve pehlivan kurşunu temaşasıyla eğlenilip ikindiden sonra zevrakçeyle Topkapı'ya döndüğü... *Ruznâme*'deki kısa kayıtlardandır.

Rûznâme'de, III. Selim'in Beylerbeyi Sarayı'nda dinlendiğini veya yemeklendiğini açıklayan cümlelerin olmaması dikkati çeker. Bundan, babası III. Mustafa'nın ihya ettiği ahşap Beylerbeyi Sarayı'nın, geçen 30-40 yıl zarfında padişahın istirahat edip konaklayamayacağı derecede bakımsız ve harap durumda olduğu sonucu çıkartılabilir. Edirne Sarayı'nın onarımı için Hassa mimarları gönderen III. Selim'in, babasının yaptırdığı sahilsarayı yüzüstü bıraktığı doğruysa ortada bir tuhaflık var demektir.

Beylerbeyi Sahilsarayı'nı yeni baştan yaptırtan, III. Selim'in amcaoğlu II. Mahmud'dur. 1829'da, Mâbeyn ve Harem daireleri, Sarı Köşk, Serdâp ve Şevketabad köşkleri, hamam, bendegân daireleri, mutfak, has ahır, kıyıda da büyük ve küçük yalılar, yine ahşap karakterde ihya edilmiştir. Bu, ahşap Beylerbeyi saraylarının sonuncusudur. Bu yapılar, üslup ve teknik açılardan Topkapı Sarayı'ndaki III. Osman Köşkü'nün II. Mahmud dönemindeki onarım ve yenileme tarzıyla herhalde benzer mekânlardı. Belki kimi bölümler de yıkılıp yeniden yapmak yerine onarılarak sarayın klasik görüntüsü korunmuştu.

Önceki padişahların günübirlik uğradıkları ve bundan dolayı bakımsız kalan Beylerbeyi Sarayı, 1829 restorasyonu sonrasında II. Mahmud'a ve ardılı Sultan Abdülmecid'e -doğal ki harem kadrolarıyla- yaz aylarında sayfiyelik etmiştir. *Lütfî Tarihi*'nde merasim ve kabullere değinilirken, 1833'te Ruslarla İstanbul Antlaşması'nın imzalanmasından sonra II. Mahmud'un dinlenmek için bu yeni saraya göçtüğü de yazılıdır.

- 2 Temmuz 1833: Babasının yaptırdığı Beylerbeyi Camii'ne Mevlid alayına giden padişah, ertesi gün Beylerbeyi Sahilsarayı'ndaki Meclis-i Has'ta oğlu Şehzade Abdülmecid Efendi'nin Kur'ân hatmi merasiminde bulunmuş. Davetlilere atiyyeler ihsan etmiş. Saray civarındaki mekteplilere, Bilâd-ı selâse'deki (Üsküdar, Galata, Eyüp) mektepleri öğrencilerine de para dağıtılmış.
- 22 Mayıs 1834: Beşiktaş Sarayı'nın inşası tamamlandığından padişah, Beylerbeyi Sahilsarayı'ndan Beşiktaş'a nakletmiş. İki gün sonra da kızı Sâliha Sultan ile Halil Rıf'at Paşa'nın sûr-ı hümâyûnu (düğünü) başlamış.
- Ekim 1834: Padişah Beylerbeyi Sarayı'nda iken Osmanlı Devleti ile Rusya arasındaki barış antlaşmasının "nişâne-i te'kidi ve takarrürü" (güçlendirilip temellendirilmesi) için Petersburg'daki fabrikaların mamulâtından taraf-ı şâhâneye gönderilen hedâya-yı nefise (nefis hediyeler) Rusya Sefiri Pantiyef vasıtasıyla Beylerbeyi Sarayı'nda arz olunmuş. Sultan Mahmud beğenerek mahzuz olmuş. Huzurundaki bendegânın da inceleyip temaşa etmesine irade buyurmuş.
- 22 Temmuz 1836: Ta'lik-i tasvir-i hümâyûn: Alafranga uygulamalardan olarak dairelere padişahın resminin asılması münasebetiyle temaşaya değer mutantan alaylar yapılmış. Yeni model sandallarla 1 takım bahriye, 2 tabur Hassa birlikleri, üçer kıta top ve muzıka takımı Beylerbeyi Sarayı arkasında ve daha birçok yerde saf tutarak selam ve ululama ile Saray-ı Hümâyûnu'ndan (Selimiye) Kışlası'na kadar kırkar adım arayla süvari ve piyade karakolları olarak padişah tasvirinin geçişini selamlamaya durmuşlar. Tasvir-i Hümâyûn'u getiren fayton, Selimiye Kışlası binek taşına yaklaştığında tasviri kışlaya asmak için gelen paşalar da denizden, tasvirinin asılmasını seyretmeye gelen padişahı karşılamışlar. Padişah kışlayı şereflendirmiş.
- 12 Temmuz 1839: Yeni padişah Sultan Abdülmecid'i, taklid-i Seyf/kılıç alayından birkaç gün sonra tebrik için, vükelâ-i fihâm ve me'murîn-i benâm Beylerbeyi Sarayı'na gelerek rikâba (padişahın huzuruna) çıkmışlar. Rikâpta bulunanlara murassa enfiye kutuları verilmiş.
- 6 Eylül 1843: Tensikât-ı askeriye (orduda düzenlemeler) icrası münasebetiyle ilgililer Cuma selamlığından sonra Beylerbeyi Sahilsaray-ı Hümayûnu'nda huzur-ı şâhâneye çıkarak tebrik ve teşekkür arz etmişler.

- 7 Haziran 1845: Sultan Abdülmecid, kızkardeşi Âdile Sultan'ın düğünü öncesinde Beylerbeyi Sahilsaray-ı Hümâyûnu'ndan koçulu sandalla Neşed-âbâd Sarayı'na geçmiş. Bir hafta sonra da düğün başlamış.
- O günlerde Rusya imparatorunun ikinci oğlu Grandük Kostantin, çıktığı seyahatte İstanbul'a gelerek Kaptan Paşa Hariciye Nâzırı Şekib Paşa tarafından karşılanmış. Prense, donanma, tersane, kışlalar, mirî (kamusal) yapılar gezdirilmiş. Sultan Abdülmecid, Kostantin'i Beylerbeyi Sarayı'nda kabul ettiği gibi burada prense ziyafet verilmiş.
- 1846: Prens Kostantin'in arkasından bu kez Rus Çarı'nın veliahdının kayınbiraderi Prens de Hes Darmştad geziye çıkarak İstanbul'a gelmiş. Padişah bu prensi de Beylerbeyi Sarayı'nda kabul ederek huzurunda ziyafet verilmiş.

Bu kısa havadislerden sonra 1846-1851 beş yılı için tek haber, bir yangındır. 1829'da yapılan Beylerbeyi Sarayı 1851'de kısmen yanmış.

Abdülmecid'in kardeşi ve ardılı Abdülaziz, hanedana ait yapılardan harap olanları görenlere: "Osmanlı'nın hâline bak!" dedirtmemek için viran köşk ve kasırları yıktırıp ortadan kaldırtırken tahta geçtiği 1861'de Beylerbeyi Sarayı'nı da yepyeni bir saray olarak yüceltmeyi tercih etmiş. Yeni Beylerbeyi Sarayı 1865'te tamamlanmıştır.

* * *

Günümüze ulaşan bu 154 yıllık sarayda yaşanan acı tatlı anılar elbette vardır. Abdülaziz'in 1867'deki Avrupa ziyaretinde tanıştığı Fransa İmparatoru III. Napoléon'un eşi İmparatoriçe Eugénie, Avusturya Macaristan İmparatoru Fransuva Josef, padişahın davetlisi olarak 1869 yazında ayrı tarihlerde, İran Şahı Nasirüddin 18 Ağustos 1873'te İstanbul'a ikinci gelişinde, 30 Nisan 1874'te Karadağ Prensi Nikola, Rus ordusuyla Yeşilköy'e kadar gelen başkomutanı Grandük Nikola, İstanbul'da, Beylerbeyi Sarayı'nda konuk edilmişlerdi. Cumhuriyet döneminde de İngiltere Kralı VIII. Edward ile eşi Mrs. Simpson da kısa ziyaretlerinde bu sarayın konuğu olmuşlardı.

Bunlar arasında Beylerbeyi ile en çok anılan ünlü, 42 yıl arayla iki kez İstanbul'a gelen ve unutulmaz anılar bırakan Eugénie'dir. İmparatoriçe kimliğiyle gelişi 13 Ekim 1869'dadır. Aigle yatıyla gelmiş, Çanakkale'de Sadrazam Âlî Paşa tarafından karşılanan yatı, Beylerbeyi Sarayı önünde demirlerken donanma gemilerinden 101 pare top atılarak selamlanmış. Saltanat kayığıyla gelen Abdülaziz vapura çıkarak hoş geldiniz dedikten sonra elinden tutup indirerek Beylerbeyi Sarayı'na götürüp Dolmabahçe'ye dönmüş. Eugénie'ye, sarayın 24 numaralı odası ve bitişik hamam tahsis edilmiş. Dolmabahçe Sarayı'na gidişinde Sultan Aziz'le yemek yemiş. Şerefine ziyafetler ve geziler düzenlenmiş.

İlk ziyaretinde genç ve güzel olan Eugénie, 42 yıl sonra yaşlı bir dul olarak ikinci kez 1911 yazında özel yatıyla İstanbul'a geldiğinde Beylerbeyi Sarayı'nı da gezerek anılarını yenilemiş. Saray başkâtibi ünlü romancı Halid Ziya Uşaklıgil, *Saray ve Ötesi*'nde, Eugénei'nin 1911'deki bu ikinci ziyaretine de temasla: "*Bir zamanlar güzelliğiyle bütün cihanın kıskanç nazarlarına hedef olan imparatoriçeyi, mazideki haşmeti, şevketi debdebeleri bir anda yıkan 1870 Sedan mağlubiyetinden sonra; mâzinin acı tatlı hatıralarını yaşlılık harabiyetine meze ederek son yıllarını hicran ve hüsran duygularıyla geçiren bedbaht ihtiyar kadın*" olarak tanımlamış. Sarayda Sultan Reşad ve Abdülaziz'in oğlu Veliahd Yusuf İzzeddin ile görüşmesine de değinerek: "*İmparatoriçe artık yılların sıkletiyle bir harabe haline gelmişken geçmiş zaman olur ki hayâli cihan değer diyerek o zamana ait hâtıralarını, ölümün parmakları gözlerini kapamadan bir daha uyandırmak üzere*" hususi yatıyla İstanbul'a gelişini, saraydaki ziyaretini yazmış, ama Beylerbeyi Sarayı'na gidişine değinmemiştir. *Saray ve Ötesi*'nde eski hanedan saray ve kasırlarının harap veya bakımsız hallerini Sultan Reşad'la gezip gördükleri, Beykoz, Kalender, Maslak kasırlarına, Ihlamur, Göksu köşklerine, Beylerbeyi Sarayı'na birer ikişer gidişleri, kayık seyranlarında daha çok Göksu'ya ve Beylerbeyi Sarayı'na uğradıkları da anlatılmıştır.

30 Mayıs 1876'da tahttan indirilip Topkapı Sarayı'na götürülen Abdülaziz, bu harap sarayın koşullarını ileri sürerek kendi saltanatında yapılan saraylardan Çırağan'a taşınmak istemiş ancak ne

burası ne de Beylerbeyi uygun görülmeyerek Çırağan Fer'iyesi'ne götürülmüştü. II. Abdülhamid de, 26 Mart 1878'de Ayastefanos Antlaşması'nın imzalanması üzerine o gün Livadya yatı ile Beşiktaş'a gelen Grandük Nikola'yı Dolmabahçe Sarayı'nda kabul ettikten sonra aynı gün Nikola'nın konuk edildiği Beylerbeyi Sarayı'na giderek iade-i ziyarette bulunmuştu. Bu kabul ve ziyaret, bir Osmanlı hükümdarı için onur kırıcı sayıldığından padişah, uğursuz saydığı Beylerbeyi'ne bir daha uğramamıştır.

Beylerbeyi Sarayı üzerine 20. yüzyılda yayınlanmış makale ve yazılar, ansiklopedi maddeleri, Boğaziçi konulu kitaplarda ayrılan başlıklar, akademik çalışmalar, *Boğaziçi, Balyan Ailesi*, *İstanbul Sarayları ve Müzeleri, Saray ve Köşkler...* tanıtım kitaplarında Beylerbeyi Sarayı ana konulardandır ve genellikle de bu mimari-tarihî yapının planı, salonları, tezyinatı işlenmiştir.

Bunlardan, Samiha Ayverdi'nin *Boğaziçi'nde Târih* adlı kitabında Beylerbeyi'ne uzun bir bölüm ayrılmış ancak 16. yüzyıl sonunun bir beylerbeyi olan Mehmed Paşa ile çok sonraları semte beylerbeyi adının verilişi arasında bir bağlantı kuramayan yazar, açımını: "*Köy artık İstavroz değil, Beylerbeyi'dir. Acaba semt bu nâmı almak için neden asırlarca bekleyip durmuştur?*" diyerek bağlamış; II. Mahmud'un yaptırdığı ilk hanedan sarayının da harap olan Beylerbeyi Sarayı'nın yerine yapıldığını vurgulayarak çelişkili bir cümle kurmuştur. Ayverdi, 1869'da resmî bir ziyaret için gelen İmparatoriçe Eugénie'nin bu sarayda bin bir gece hayatı yaşadığı efsanesini de eklemiş; II. Abdülhamid'in tahttan indirilişi, Selanik'e götürülüşü, oradan Beylerbeyi Sarayı'na getirilişi serüvenini, Beylerbeyi ile hiç ilgisi olmayan dönemin siyasi olaylarıyla harmanlayarak uzun uzun anlatmış; sabık hükümdarın getirildiği sırada ayakları suya eren Enver ve Talat beylerin, Beylerbeyi Sarayı'na giderek devletin siyasi istikameti için yardımını rica ettiklerini, "*Beylerbeyi münzevisinden (Abdülhamid): -Dört senedir tecrit hâlinde yaşıyorum. Elime gazete bile verilmedi. Hikmet-i hükümet nâzik bir şeydir. Dört günde bile küsüp kaybolur. Benim size bir yardımım olmaz!*" cevabını aldıklarını eklemiştir.

Bu sarayı tarihçi ve müzeci gözüyle inceleyerek doğru bilgiler üzerinden giderek anlatan merhum Halûk Y. Şehsuvaroğlu, *Boğaziçi'ne Dair* adlı kitabında sarayın mimarisi, taksimatı, daireleri, salonları, sanatsal bezemeleri, tavanlardaki resimler ve yazıları, burada konuk edilen yabancıları, II. Abdülhamid'in padişahken ilgi göstermemesi yüzünden bakımsız kalışını, Sultan Mehmed Reşad'ın ise Mimar Vedat Bey'i görevlendirerek onarttığını, 10 Mayıs 1910'da kardeşi Şehzade Vahideddin'le Sadrazam Hakkı Paşa'yı burada öğle yemeğinde ağırladığını, 28 Mayıs'ta da âyan azaları ve mebuslara burada verdiği ziyafeti, Selânik'ten getirilen ağabeyi ve selefi II. Abdülhamid'in burada ikametine onay verdiğini anlatmıştır.

Cumhuriyet döneminde Beylerbeyi Sarayı'nda konuk edilen en önemli kişi, 1934'te Atatürk'ü görmeye gelen İran Şahı Rıza Pehlevî'dir. Atatürk, Rıza Şah'ın şerefine sarayın havuzlu salonunda bir ziyafet vermiş; 1936'da da bu sarayda düzenlenen Balkan Oyunları Festivalini de Cumhurbaşkanı Atatürk onurlandırmış, o günün gecesinde, Eugénie'nin de ağırlandığı misafir odasında kalan son devlet başkanı olmuştur.

Sonuç

Saray tarihlerini ya da öykülerini yazmak, kalemden kaleme nasıl değişiyor? Yazan sanata, sanat tarihine meraklı veya mimarsa üslup, tasarım, mimari, mekân, tezyinat, onarım ve tadilat önem kazanıyor. Oysa tarihçiler, mekânlardaki teşrifatı, zat-ı şâhânenin faaliyetlerini, Enderun-mâbeyin kadrolarını, haremi dillendirmeyi, ortamlarla olayları buluşturmayı öne alırlar. Bir antikacı kalemine saraydaki paha biçilmez antikaları yazdırır. Ama esefle belirtelim ki antikalara eğilen bir yazar, 1865 yapımı bugünkü Beylerbeyi Sarayı'nın mevcut donatısında eski beylerbeyi saraylarından bir şamdan bile bulamayacaktır. Belki başka saraylarda, Dolmabahçe'de, Topkapı Müzesi'nde vardır. Yeni-eski saray dünyalarının, çok yönlü zenginliklerin, uzun mazilerin, saltanat-sultanlık yaşamlarının ortamları olduğu doğrudur. Lâkin bu mekânlar, ne anıları ne menkul zenginlikleri saklayabilmiş yerler değildir.

28 Numaralı II. Abdülhamid'in Çalışma Odası

8 Numaralı Hazinedarlar Odası / II. Abdülhamid'in Yatak Odası

Bu noktada bir çocukluk anımı aktarayım: 1939'da İkinci Dünya Savaşı başlayınca Türkiye'de de önlemler alınır. Bu arada, İstanbul'daki saray ve müzelerin taşınabilir varlıkları da olası bombardımanlardan zarar görmesin diye Anadolu kentlerindeki tarihî taş yapılara taşınır. Beylerbeyi Sarayı'nın çok değerli demirbaşları da ambalajlanıp trenle Divriği'ye götürülerek Ulu Camii-Darüşşifa bitişik taş yapılarında korumaya alınmıştır. Savaş sona erdikten sonra bu paha biçilmez eserlerin, beygir koşulu arabalarla sallana sarsıla, kırıla döküle evimizin önünden istasyona götürülüşünü çocuk gözüyle izlediğimi anımsıyorum. Her şangırtılı araba sesi duyulduğunda benim gibi sokağa fırlayan çocuklarla art arda arabaların geçişini seyreder, benzerlerini görmediğimiz yaldızlı mobilyaların, ambalajdan taşan köşelerine, varaklı çerçevelere, karyolaların altın sandığımız topuzlarına, boy boy aynalara, büyük şamdanlara merakla bakar, araba sallantılı "antika curcunası"nı dinlerdik.

Yıllar sonra Celalettin Çetin, *Hayat Mecmuası*'nda çıkan "Bütün İstanbul'u Gösteren Ayna" başlıklı röportajında "*... Saraylardaki eşyalar emniyet yönünden Divriği'ye götürülmüş, harpten sonra tekrar geri getirilmişti. Bu gidiş geliş sırasında hasara uğrayanlar vardı. Bunlar bodrumlardan çıkartılıp tamir edilmiş ve salonlardaki yerlerine konulmuştu*" diye yazmıştı. Demek ki bir gün saray donatılarının öyküsü yazılacak olursa "tanık çocuk"luk edebilirim!

Mahlûʹ (Devrik) Padişahın Beylerbeyi'nde Ölümü Bekleyişi

II. Abdülhamid'in ilk saltanat yıllarında Beylerbeyi'nde nahoş bir anısı vardır: 1877-1878 Rus Harbi mağlubiyeti sonrasında İstanbul'a gelen galip Başkomutan Grandük Nikola, 26 Mart 1878'de Dolmabahçe'de Abdülhamid'i ziyaret etmiş, padişah da aynı gün Beylerbeyi Sarayı'na giderek Nikola'ya iade-i ziyarette bulunmuştu. Bu ziyaret bir jest değil, zorunlu bir yeniklik sergilemesiydi. Ne daha önce ve ne de daha sonra başka bir padişah böyle ağır bir yazgıya katlanmamıştı.

Halûk Y. Şehsuvaroğlu da bu sarayı sevmeyen II. Abdülhamid'in Beylerbeyi hakkındaki değerlendirmesini nakleder:

"Bu sarayın yeri Allah için iyidir. Havasına hiç diyecek yoktur. Fakat tarzı- inşası fena, hele taksimatı hiç iyi değildir. Yıldız'da benim yaptırdığım dairenin taksimatı da inşası da başka idi. Gerçi böyle muazzam değildi, küçüktü. Bu saray, ortada geniş bir sofa ve bir havuzla odalardan ibaret. İnsan oturacak bir münasip oda bulamıyor. Bunlar amcam Sultan Aziz zamanında yapıldı. Başka saraylar da yaptırdı. Fakat kalfaları usta değilmiş."

Sarayın tarihi açısından Abdülhamid'in burada gözaltında tutulmasının da özel bir anlamı vardır. Saraya getirildiğinde 70 yaşında olan eski padişah, bir daha dış dünyaya çıkmadı. Pencerelerden gökyüzü ve Boğaz manzaraları seyrederek bahçede dolaşarak, izinle gelen kızları, oğulları ve torunlarıyla görüşerek yaşamının son altı yılını burada tamamladı.

İttihat ve Terakki iktidarının tahttan indirilen II. Abdülhamid'e 1909-1918 arasında uyguladıkları sürgün ve hapis koşulları, I. Mustafa'nın, IV. Mehmed'in, III. Ahmed'in "mahlûʹ" (devrik) konumlarına kıyasla tamamen farklıdır. Öncekiler, tahta çıktıkları ve hal' edildikleri sarayda (Topkapı'da) bir daireye kapatılmışlar, göz önünde veya gözaltında tutularak ömürlerini tamamlamışlardı. Abdülhamid de ağabeyi V. Murad'ı 28 yıl boyunca ailesiyle birlikte Çırağan Sarayı Fer'iyesi'nde sıkı gözetim altında ve tecritte tutmuştu. Abdülhamid ise 1909'da tahttan indirilince önce kaynayan Rumeli'nin en kritik kentlerinden Selanik'e sürgün edilerek mahlûʹ sıfatıyla üç yıl Alâtini Köşkü'nde tutuklu kaldı. Ekim 1912 Balkan Harbi'nde, Selanik'in Yunan ordusunca işgali, eski padişahın da tutsak edilmesi an meselesi iken o ve kimi aile bireyleri, 1 Kasım 1912'de Alman zırhlı Lorley yatıyla adeta kaçırılarak İstanbul'a getirildi. Yabancı hükümdarların ikametine tahsis edilen Beylerbeyi Sarayı'na -adımını cümle kapısından dışarıya atamamak üzere- kapatıldı. Saray içeriden ve dışarıdan gece gündüz bir muhafız birliğinin gözetimi altındaydı.

Abdülhamid'in katlandığı gözaltı, Topkapı Sarayı'nda eski padişahların, taht sırası bekleyen şehzadelerin kapatıldıkları Şimşirlik ve Kafes Kasrı'ndaki korkunç hapislikleri bir yana, kendisinin, ağabeyi ve selefi V. Murad'la ailesine, Çırağan Sarayı Fer'iye

Fotoğraf çektirmeyi sevmeyen II. Abdülhamid, 1908'de II. Meşrutiyet ilan edilince saltanat arabasıyla Cuma selamlıklarına ve merasimlere giderken 60'lı yaşlarında görüntülenmişti.

Dairesi'nin dış dünyaya kapalı bir bölümünde reva gördüğü 28 yıllık hapse kıyasla bir hanedan sarayındaki tek medeni-insanî tecritti.

Bu gözaltı, daha değişik açılardan da değerlendirilebilir: Beylerbeyi gözaltısı, Sultan V. Mehmed Reşad'la İttihatçıların, Abdülhamid'e duydukları görece saygının bir tezahürü gibidir. "*Yaptıklarını düşünsün. Daha ne isteyecek? Kendisine, gölgesi Boğaz sularında yüzen görkemli bir saray tahsis edildi*" denmiş olabilir. Buna karşılık, İttihat ve Terakki muhalifleri: "*Evet, dış görünüşüyle Beylerbeyi, devrik hükümdar için büyük ve şaşaalı ama yazlık saray. Yaşlı ve düşkün Abdülhamid'in sarayın iç ortamındaki soğuk ve rutubetli koşullara uzun zaman dayanamayacağı düşünülmüş. Amaç bir an önce hastalanıp ölmesidir*" dedikodusunu yaymışlardı. O zaman Enver Bey'in, "*Sevenleri müsterih olsunlar diye Boğaz'daki iki saraydan birini verdik, daha ne yapalım?*" dediği de konuşulmuştu.

Diğer yandan Abdülhamid'in, ısrarla kalmak istediği Çırağan Sarayı'nın yandığından haberi yoktu. Beylerbeyi pek güneş almadığı gibi kaloriferi, hatta soba-baca tertibatı yoktu. Abdülhamid ve ailesinin İstanbul'a döndükleri kasım ayı soğuklarında ilk günden hastalanmaları sanki kaçınılmazdı. Buna karşın Abdülhamid, sağlık konularındaki bilgisi ve dikkatiyle kışın soğuk ve rutubetli, yazın bir yaşlının üşüyeceği serinlikteki o ortamda altı yıl veya toplam 1928 gün dayanıp direnmişti. Harem Dairesi'nin aileye ayrılan kuzeydoğu köşesindeki odaları sobayla ısıtma imkânı da sağlanmıştı.

Eski hükümdar, bu sarayın Boğaziçi tarafındaki Harem Dairesi'nin arka cephesinde bahçe üstündeki odalara iki eşi Müşfika ve Naciye kadınefendiler, en küçük oğlu Şehzade Âbid Efendi, hizmet cariyeleri, aşçısı, berberi, diğer hizmetlileriyle yerleşti. Küçük bir odayı yatak odası edinirken bunun yanındaki servis merdiveni aralığına da bir banyo yaptırmıştı. Sarayda her gün bir doktor bulunuyor, dışarıdan gerekli ilaçlar getirtiliyordu.

Abdülhamid, bir soğuk algınlığının zatürreye dönüşmesi sonunda 10 Şubat 1918 günü sarayın Selamlık Dairesi'nin birinci katındaki 8 numaralı tek pencereli odada, filizi renkte oymalı karyolada 76 yaşında öldü. Odanın eşyası, yerde halı, tavanda avize, karyolanın yanında bir komodin ve iki koltuktan ibaretti. Devrik de olsa, Beylerbeyi Sarayı'nda en uzun süre ikamet eden ve burada ölen tek hanedan mensubu Padişah II. Abdülhamid oldu.

Halid Ziya Uşaklıgil, *Saray ve Ötesi*'nde bu ölüme de değinmiştir:

"Beylerbeyi Sarayı'nda hariçle ihtilat etmeksizin yaşamakta devam eden Abdülhamid'in kısa bir hastalık neticesinde vefatı vuku'a geldi ve bu suretle Sultan Reşad hem selefinin (Abdülhamid) hem halefinin (Veliaht Yusuf İzzeddin Efendi) irtihallerini (ölümlerini) görmüş oldu. Her ikisi hakkında cenâze merasimi layık-ı vechile icra edildi."

Ne kadar veya nasıl Abdülhamid'in kaleminden çıktığı veya kimin kimlerin yazdığı tartışmalı olan Abdülhamid'in anılarını ilk değerlendiren, dönemin yazarlarından Ziya Şakir, 1943'te yayınlanan *Sultan Hamid'in Son Günleri* adlı kitabında Balkan Harbi çıkınca İstanbul'a getirilen Sultan Abdülhamid'in Beylerbeyi Sarayı'nın koşullarına altı yıl direndikten sonra 10 Şubat 1918'de 76 yaşında akciğer kanamasından öldüğünü yazar. Bu kitap ve bundan intihal denebilecek daha iki yayın 1960 ve 1975'te aynı adla, *Abdülhamid'in Hatıra Defteri* olarak yayınlanmıştır. Her üç yayında da Abdülhamid'in ağzından 17 Teşrinevvel 1328 (30 Ekim 1912)'den 8 Şubat 1918'e kadar yazılmış anılar ve olaylar, saraydaki hayat, gelenler, gidenler, 125-140 sayfalık günlük içerikleriyle özetlenmiştir.

Kaynakça

Abdülhamid'in Hatıra Defteri (Belgeler ve Resimlerle), haz. ve sadeleştiren: İsmet Bozdağ, Kervan Kitapçılık, İstanbul 1975, s. 55-174.

Ahmed Efendi Tarafından Tutulan Rûznâme, haz. V. Sema Arıkan, TTK, Ankara 1993.

Ahmed Lûtfî Efendi, *Vak'anüvîs Ahmed Lûtfî Efendi Tarihi,* c. IV-VIII, YKY, İstanbul 1999, s. 778, 817, 823, 882, 1020, 1148, 1197, 1222.

Ayverdi, Sâmiha, *Boğaziçi'nde Târih*, İstanbul 1966, s. 357-374.

Batur, Afife, "Beylerbeyi Sarayı", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* c. II, Tarih Vakfı Yay., İstanbul 1994, s. 206-210.

"Beylerbeyi Palace/Beylerbeyi Sarayı", *Skylife*, Eylül 1991, s. 58-63.

Çelebi, Evliyâ, *Seyahatnâme*, c. I, İkdam Matbaası, İstanbul 1314, s. 469.

Çetin, Celalettin, "Sarayları Geziyoruz", *Hayat Mecmuası*, S. 31, s. 12-13.

Eldem, Sedad Hakkı, *Köşkler ve Kasırlar II*, İstanbul 1974, s. 437-439.

Ergil, Tülây, *Museums of İstanbul Müzeleri*, İSTEK Vakfı Yay., İstanbul 1993, s. 82-83.

Eyice, Semavi, *Bizans Devrinde Boğaziçi* s. 67/not 120, not 238, s. 114.

Hovhannesyan, *Payitaht İstanbul'un Tarihçesi,* çev. Elmon Hançer, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul 1996, s. 63-64.

İkinci Abdülhamid'in Hatıra Defteri, Selek Yayınevi, İstanbul 1960, s. 103-148.

İnciciyan, *18. Asırda İstanbul,* tercüme ve notlar: Hrand D. Anderasyan, 2. bs., Baha Matbaası, İstanbul 1976, s. 131-132.

Karahüseyin, Güller, "Beylerbeyi Sarayı ve Ünlü Konukları" *Millî Saraylar II,* İstanbul 1992, s. 126-141.

Kol Ağası Mehmed Râ'if, *Mir'ât-ı İstanbul (Asya Yakası)*, haz. Günay Kut - Hatice Aynur, c. I, İstanbul Kitaplığı Yay., İstanbul 1966, s. 38, 247-260, 262.

Kömürcüyan, Eremya Çelebi, *İstanbul Tarihi ve XVII. Asırda İstanbul*, çev. ve tahşiye eden: Hrand D. Andreasyan, haz. Kevork Pamukçiyan, Eren Yayıncılık, İstanbul 1988, s. 47, notlar 277/22.

Manburi, Ernest, *İstanbul Rehber-i Seyyahin,* İstanbul 1925, s. 198.

Selânikî Mustafa Efendi, *Tarih-i Selânikî,* haz. Mehmet İpşirli, c. II, Ed. Fak. Yay., İstanbul 1989, s. 699.

Silahdar Fındıklılı Mehmed Ağa, *Silahdar Tarihi,* c. I, TTEK, İstanbul Devlet Matbaası, 1928, s. 729.

Sözen, Metin, "Beylerbeyi Sarayı" *Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi,* c. 6, İstanbul 1992, s. 77-78.

Şakir, Ziyâ, *Sultan Hamid'in Son Günleri*, haz. Muallim Fuat Gücüyener, İstanbul 1943, s. 108-258.

Şehsuvaroğlu, Halûk Y., *Boğaziçi'ne Dair*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yay, İstanbul (ty), s. 172-174.

_____, "Beylerbeyi Sahil Sarayı", *İstanbul Ansiklopedisi,* c. V, s. 2690/8.

Şemdânizâde Fındıklılı Süleyman Ağa, *Mür'it-Tevarih*, haz. Münir Aktepe, c. I, İstanbul 1976, s. 177-182.

Uşaklıgil, Halid Ziya, *Saray ve Ötesi*, c. I, II, III, Hilmi Kitabevi, İstanbul 1940, 1941, 1942, s. 118-119, 61-63, 73-75, 165.

1 Nusretiye Camisi, İstanbul'un Tophane semtinde,
19. yüzyılda inşa edildi. 1826'da ibadete açıldı. Mimarı Osmanlı'ya saraylar, köşkler kazandırmış olan Balyan ailesinden Krikor Amira Balyan'dı.
Fotoğraf: James Robertson, 1854

Sultan Abdülaziz Dönemi İstanbul Fotoğrafçıları

Engin Özendes*

ÖZET

Bu makale, sanatçı kişiliği ve sanata verdiği destekle tanınan Sultan Abdülaziz'in (1830-1876) döneminde İstanbul'da, bilhassa şehrin en Batılı yeri olan Grand' Rue de Péra'da, şimdiki adıyla İstanbul-Beyoğlu'nda bulunan İstiklal Caddesi'nde çalışan fotoğrafçıları ve eserlerini tanıtmayı hedeflemektedir. Hem ticari kaygılarla hem de prestijleri açısından sarayın desteğini alma gayreti gösteren bu fotoğrafçılardan bazıları amaçlarına ulaşmış, Sultan'ın eserlerini takdir etmesi sonucu "Sultan'ın fotoğrafçısı" unvanını almaya hak kazanmışlardır. "Gülmez Frères" adlı stüdyoda çalışan Ermeni asıllı üç kardeş Artin, Kirkor ve Yervant ile yerli ve yabancı basında kendilerinden söz ettiren Abdullah kardeşler (Frères) bu talihli fotoğrafçılar arasındaydı. Çalışmamızda onların yanı sıra James Robertson (Resim 1), Felice Beato, Roger Fenton, Kompa, Carlo Naya, Kargopoulo, Raif Efendi, Pascal Sébah, Tancrède R. Dumas, Nikolai Andriomenos, Robert Caracachian, Guillaume (Gustaf Adolf) Berggren, Paul Vuccino ve Constantin Joseph Fettel hakkında da kısa bilgiler verilmiştir. Fotoğrafçılık tarihinde önemli izler bırakan bu sanatçıların eserleri döneme ait belge niteliği taşımaları açısından da oldukça mühimdir.

Anahtar kelimeler: Grand' Rue de Péra, Vasili (Basile) Kargopoulo, Pascal Sébah, Sergi-i Umûmî-i Osmânî, Sébah & Joaillier, Abdullah Frères, Caracachian Frères, Sultan'ın Fotoğrafçısı

ABSTRACT

This paper aims to introduce the photographers worked at the most Westernized district of Istanbul at the time, namely Grand' Rue de Péra (which is called Istiklal Street now, located in Istanbul-Beyoğlu) during the reign of Sultan Abdülaziz (1830-1876), well known with his artistic character and support in art. These photographers were in pursuit of receiving the support of the palace for commercial and prestigious concerns. Some of them achieved their goals, earned the appreciation of Sultan and became "Sultan's photographers". The Armenian brothers Artin, Kirkor, and Yervant who worked at the studio called "Gülmez Frères" and Abdullah brothers (Frères) whose names appeared several times in both local and foreign press were among these fortunate photographers. In our study, besides them, brief pieces of information were given on James Robertson (Photo 1), Felice Beato, Roger Fenton, Kompa, Carlo Naya, Kargopoulo, Raif Efendi, Pascal Sébah, Tancrède R. Dumas, Nikolai Andriomenos, Robert Caracachian, Guillaume (Gustaf Adolf) Berggren, Paul Vuccino and Constantin Joseph Fettel. The works of these photographers who were the most influential artists in the history of photography are also valuable as being documentary sources of the period.

Keywords: Grand' Rue de Péra, Vasili (Basile) Kargopoulo, Pascal Sébah, Sergi-i Umûmî-i Osmânî, Sébah & Joaillier, Abdullah Frères, Caracachian Frères, Sultan's Photographer

* ESFIAP

Görüntüyü Kayda Geçirenler

Sultan Abdülaziz (1830-1876) Osmanlı tahtına geçtiğinde (25 Haziran 1861) imparatorluk başkentinde oldukça fazla sayıda fotoğraf stüdyosu sahibi çalışmalarını sürdürüyordu. Başkentin en Batılı yeri sayılan Grand' Rue de Péra'yı mesken tutan bu fotoğrafçılar günün tekniğini başarıyla uygulayarak gördüklerini kayda geçirmekteydiler.

1833-1840 yılları arasında, Londra'da darphane ressamı olarak çalışan James Robertson (1813-1888), 1840'ta, Osmanlı Darphanesi'nde ayar düzeltilmesi kararından sonra kırk İngiliz lirası aylıkla çalışmak üzere İstanbul'a geldi. Darphane kayıtlarından, Robertson'un daha sonra şef hakkâk olduğu anlaşılmaktadır.

Felice Beato (1825-1907) ile *Wet Collodion*[1] metodunu kullanarak 1850'li yıllarda İstanbul'un çeşitli mimari ve belgesel fotoğraflarını çektiler. Fotoğraflar önceleri "Robertson" adıyla, birlikte çalışmaya başladıktan sonra da "Robertson & Beato" veya "Robertson & Beato Co." olarak imzalandı.

1853 yılında Osmanlılarla Ruslar arasında başlayan, daha sonra Fransa ve İngiltere'nin katıldığı Kırım Savaşı'na, savaşın fotoğraflarını çekmesi için Roger Fenton (1819-1869) görevlendirildi. Fenton, üzerine "fotoğraf arabası" (Photographic Van) yazılmış karavanı ile dolaşarak 1855 yılında 360'ın üzerinde fotoğraf çekti. Kısa ömürlü *Collodion* plakaların hazırlanmasında büyük güçlüklerle karşılaştı. Fenton bütün bu güçlükleri yenip dünyaya ilk savaş fotoğraflarını armağan etti. Koleraya yakalanıp İngiltere'ye dönünce, 1855 yılının Ağustos ayında James Robertson, Felice Beato ile Kırım'a gitti. Burada, savaşın sonlarına rastlayan günlerde Sivastopol, Malakof ve Balaklava Limanı'nın 60'ın üzerinde fotoğrafını çektiler.

1858 yılında Felice Beato, Hindistan'a gitti. İsyan sonrasının görüntülerini kaydetti. 1860'ta İngiliz ve Fransız birliklerinin Çin'de İkinci Afyon Savaşı'nı bastırmalarını ve Pekin'in mimari güzelliklerini kaydetti. 1863'ten sonra 20 yıl boyunca en verimli çalışmalarını Japonya'da gerçekleştirdi. Elle boyadığı resimlerde çok başarılı oldu. 1884'te Japonya'dan ayrılarak Sudan'a geçti. 1895'te Burma'da çalışmalar yaptı. Ardından İtalya'ya döndü.

Grand' Rue de Péra, 293 No'lu binadaki stüdyoda genel manzaraların, İstanbul anıtlarının, Atina, Kudüs, Kahire ve Malta fotoğraflarının satışı ile ilgili iki ilan verildi. İlanlar, *The Levant Herald*'ın 21 Mart 1867 ve yine aynı gazetenin 17 Mayıs 1867 tarihli baskısındaydı. İlanlarda, Transilvanya'dan getirilen iki atın çektiği faytonla birlikte fotoğraf ekipmanlarının, negatiflerin, *Stereoscope*[2] baskıların tümüyle satılacağına dair bilgiler göze çarpıyordu.

Robertson'un Darphane-i Âmire'de çizdiği son madalyanın tarihi 1876'dır. 1881 yılında hem Darphane'deki işinden hem de İstanbul'dan ayrılarak Japonya'ya doğru yola çıktı.

Fransız asıllı Kompa, 1842 yılında İstanbul'a geldi. *Cerîde-i Havâdis*'in 17 Temmuz 1842 (8 Cemâziyülâhir 1258) tarihli 95. sayısında şöyle yazıyordu: *"…Bay Daguerre'in öğrencilerinden Bay Kompa İstanbul'a geldi. Bütün gün Beyoğlu Belle Vue'de dolaşarak çalışıyor. Özellikle pazar günleri saat 9'da başlayıp, bakır levha üzerine çektiği resmi adam başına on kuruşa görmeye gelenlere de gösteriyor. İster bir adamın, isterse bir yerin resmini çıkarabiliyor. Yer dediğimiz, mesela Üsküdar'dan İstanbul'un seyredilmesi gibidir. Bir adamın veya birkaç adamın tasvirinin çıkarılması yüz kuruştan yüz yetmiş beş kuruşa kadardır. Bir yerin resmi ise yüz yirmi beş kuruştan, büyüklüğüne göre bin kuruşa kadardır. Mösyö Kompa, bu sanatı isteyene öğretecek ve hatta isteyene bu aleti de satacaktır. Herkes öğrensin diye ilan olunur."*

1 Collodion: 1851'de Frederick Scott Archer (1813-1857) tarafından bulunan "Wet Collodion" yöntemi, ilk fotoğraf yöntemi olan Daguerreotype'a göre fotoğrafı daha kolay elde etme olanağı sağladı. Yöntemin özü, collodion adı verilen çökeltiye dayanmaktaydı. Collodionlu tabakanın duyarlı hale gelmesi için gümüşlü bir banyodan geçirilmesi ve hemen, 3 ila 12 saniye içinde ışıklandırılması gerekirdi. Wet Collodion yönteminde hazırlanan tabakanın çok kısa sürede kullanılması gerektiğinden bu süreyi uzatma arayışları sonunda, 1855'te "Dry Collodion" yöntemi bulundu.

2 Stereoscope: Bir çift açısı farklı aynı fotoğrafın bir göz yanılmasıyla izlenirken görsel derinlik duygusu vermesi olayıdır. Çift objektifli özel çekim aygıtları ile elde edilen ve özel gösterim aygıtları ile izlenebilen, pozitif cam veya fotoğraf kâğıdına baskılı görüntülerdir. Üç boyutlu olarak da adlandırılan stereo görüntüler, 1851'den beri üretiliyordu.

1845 yılında kardeşi Giovanni ile birlikte İstanbul'a gelen Carlo Naya (1816-1882), 2 Cemâziyülâhir 1261 (8 Haziran 1845) tarihli, 232 sayılı *Cerîde-i Havâdis* gazetesine bir ilan verdi: *"Paris'ten İstanbul'a gelmiş olan ressam ve fotoğrafçı Mösyö Naya, insan fotoğrafı çekimlerinde çok hünerli ve kusursuz bir görüntüyü, hatta güneşe dahi ihtiyacı olmaksızın birkaç saniye zarfında çıkarıyor. Her gün sabah 12'den akşam 12'ye kadar yapacağı çalışmalarında, resmin kıymetine ve büyüklüğüne göre fiyatı vardır. Bu, 60 kuruştan 100 kuruşa kadardır. Birkaç kişi birlikte çekildiği takdirde, pazarlık yapılabilir.*

Fotoğrafçının yeri Beyoğlu'nda, Doğruyol'da Moskof Sarayı (Rus Elçiliği) karşısındadır. İsteyenler oradan sorabilirler." (Resim 2)

Çalışmalarını bu stüdyoda uzun zaman sürdüren Naya, yine aynı gazetenin 27 Aralık 1848 tarihli sayısında bir ilan daha yayımlattı:

"Daguerreotype[3] tabir olunan, usul üzere birkaç dakika zarfında güneş kuvveti ile ahzü resim eylemek sanatında maharetli olan Naya nam iki karındaş, Dersaadet'e gelip, Beyoğlu'nda, Dörtyol ağzında, Rusya Sefarethanesi karşısında vaki Jerulamu adlı kişinin hanesinde oturdukları ve herkesin istediği büyüklükte, karakalem veya renkli, maden veya kâğıt üzerinde ve birkaç kişinin dahi resmini birden uygun fiyatla çıkarıp, büyüklük ve uğraştırmasına göre elli kuruştan yüz kuruşa kadar para gerektireceği ve oraya gitmeden kendi evinde resim çektirmek isteyenler ile ayrıca pazarlık yapılacağı ve bu Daguerreotype aletlerinin bir kısmının satılık olup, kısa bir zaman içinde öğretilmek üzere isteyenlere gösterileceği ve çekilen resimlerden iyi çıkmamış olanlarının geriye alınabileceği ilân olunmuştur."

Carlo, 1857 yılında kardeşi Giovanni'nin İstanbul'da ölümü üzerine Venedik'e döndü.

2 *Cerîde-i Havâdis* gazetesinin 8 Haziran 1845 (2 Cemâziyülâhir 1261) tarihli 232. sayısında yer alan Carlo Naya'nın ilanı

Vasili (Basile) Kargopoulo (1826-1886), 1850'de Rus Elçiliği yanında stüdyosunu açtı, sonra Tünel Meydanı 4 numaraya taşındı. Kargopoulo o zamanlar kalabalık bir ordu merkezi olan Edirne'de, E. Foscolo ile ortak ikinci bir stüdyoya sahip oldu. (Resim 3)

Özellikle İstanbul panoramaları ve diğer kentlerin fotoğraflanmasında etkin bir rol oynayan Kargopoulo'nun fotoğrafhanesinde, süslenme heveslisi ayak takımı gençlerin kıyafet değiştirip fotoğraf çektirmeleri için geniş bir gardırobu vardı. Balıkçı, manav, simitçi, şerbetçi gibi pek çok seyyar satıcının fotoğraflarını çekip 6 x 9 cm boyutundaki kâğıtlara basarak stüdyosunun özel kartonlarına yapıştırdı ve bunları İstanbul'un halk tipleri olarak satışa çıkardı. Büyük ününü de bu çalışmaları ile sağlayarak, İstanbul tarih ve folklorunun belgelenmesine büyük katkıda bulundu.

1854 yılında, İstanbul Çemberlitaş'ta çalışan Raif Efendi, 1848'de Osmanlı İmparatorluğu'na sığınan ve 1849'da Kütahya'ya yerleşen Macar

3 Daguerreotype: Louis Jacques Mandé Daguerre tarafından 1839'da bulunan bu yöntem, bulucusunun adı ile anıldı. 1850'li yılların sonlarına kadar kullanıldı. Görüntü ince, gümüş bir tabakayla kaplanan bakır levhada cıva buharı ve sodyum hiposülfitle elde ediliyordu. Tüm bu işlemlerin fotoğraf çekiminden en fazla bir saat içinde gerçekleştirilmesi gerekiyordu. Sonuçta elde edilen ise çoğaltma olanağı olmayan, yalnızca tek bir pozitif görüntüydü.

3 Göksu Deresi: İstanbul Boğazı'nın Anadolu Yakası'nda bulunan, Anadoluhisarı'nın yakınından denize dökülen dere. Fotoğraf: Basile Kargopoulo, yaklaşık 1850

mültecilerindendi. Ebbüzziya Tevfik (1849-1913)[4] Bey, anılarında ondan şöyle bahseder: *"... Bu zat İstanbul'a benim doğum tarihim olan 1848'de Macar ihtilalcilerinden iltica edenlerle gelmiş, hatta ihtilal sırasında Avusturya askeri tarafından atılan kurşunlarla dizinden vurulmakla sol ayağının siniri büzülerek topal kalmasına sebep olmuş ve İstanbul'da İslâmiyet'i kabul ettikten sonra o tarihlerde henüz icat edilmiş olan fotoğrafçılık sanatını bildiğinden Daguerreotype usulü ile madeni parlak levhaların üzerine resim almak üzere, Çemberlitaş karşısında bir de dükkân açmış imiş. Ben çocuk yaşlarımda bu adamı o dükkânda tanıdığım gibi, 'agent plaque' üzerine ilk resmimi de beş yaşımda iken bu Raif Efendi çekmiştir. İstanbul'dayken hem fotoğrafçılık hem de saatçilik ederdi."*

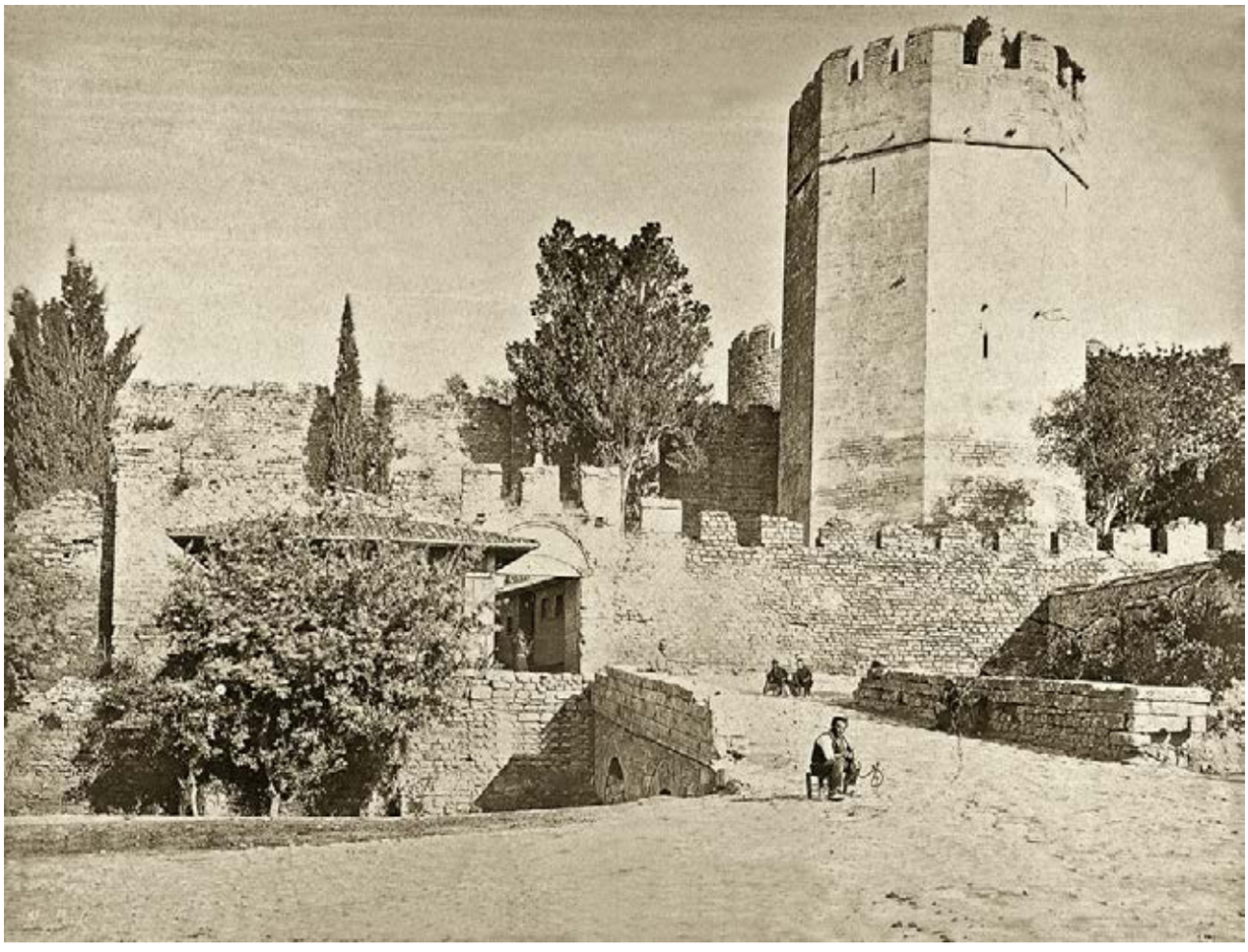
4 Ebbüzziya Tevfik (1849-1913): İstanbul'da doğdu. Gazeteci ve yayımcı Tevfik Bey, Cevriye Kalfa Sıbyan Mektebi'ni bitirdi. Babasını küçük yaşta yitirince öğrenimini bırakarak Maliye Sergi Kalemi'nde çalışmaya başladı. 1864'te *Ruznâme-i Cerîde-i Havâdis* gazetesinde yazmaya başladı. Farklı gazetelerde yazılar yazdı. Namık Kemal, Reşad ve Nuri beylerle 1872'de *İbret* gazetesini yayımlamaya başladı. 1872'de *Hadîka* isimli bir günlük gazete, 1873'te *Salnâme-i Hadîka* isimli özel bir yıllık çıkardı. 1873'te günlük *Sirac* gazetesini yayınladı. 1873'te Rodos'a sürüldü. Sürgün yıllarındaki yazılarında "Ebüzziya" (Ziya'nın babası) imzasını kullandı. 1876'da İstanbul'a döndü. 1878'de *Salnâme-i Ebüzziyâ* isimliği yıllığı yayımlamaya başladı. 1889'da kadınlar için *Takvimü'n-Nisâ* adlı bir yıllık daha çıkardı. 1880'de *Mecmua-i Ebüzziyâ* dergisini çıkarmaya başladı. 1881'de "Matbaa-i Ebüzziyâ"yı kurdu. 1900'de Konya'ya sürgüne gönderildi. 1908'de İstanbul'a döndü. 1909'da *Le Courrier d'Orient* gazetesini yayımlamaya başladı. Şinasi'nin yayımladığı *Tasvîr-i Efkâr*'ı *Yeni Tasvîr-i Efkâr* adıyla çıkardı.

Pascal Sébah (1823-1886), 1857'de, Tomtom Sokağı'nın 10 numaralı binasında "El Chark Société Photographique" adıyla bir fotoğraf stüdyosu açtı. 1860 yılında Grand' Rue de Péra'daki Rus Elçiliği'nin bitişiğinde bulunan 439 numaralı yere taşınan Sébah, Fransız asıllı A. Laroche'u stüdyonun yönetimine getirdi. İlk stüdyosunu da elden çıkarmayarak daha sonraki yıllarda gelişmiş bir laboratuvar olarak kullanacaktı.

Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk ulusal sergisi, "Sergi-i Umûmî-i Osmânî" adıyla 27 Şubat 1863'te, Sultanahmet'te (Atmeydanı) açıldı. Sergide Pascal Sébah'ın biri Seraskerat Kulesi'nden (Beyazıt Kulesi), diğeri Galata Kulesi'nden çekilmiş ve onar parçadan oluşan iki adet İstanbul panoraması bulunuyordu. (Resim 4)

1873 yılı Pascal Sébah için tam bir atılımlar dönemiydi. En önemli atılım, ressam Osman Hamdi Bey[5] ile tanışması, diğeri ise Viyana Sergisi oldu. Bu tanışma, yeni bir ikili yaratmış gibiydi.

5 Osman Hamdi Bey (1842-1910): İstanbul'da doğdu. 1856 yılında girdiği Maarif-i Adliye okulunda resme olan ilgisi ortaya çıktı. Bu dönemde yapılmış karakalem resimleri vardı. Babası İbrahim Ethem Paşa tarafından 1857'de Fransa'ya hukuk tahsiline gönderildi. Resme olan tutkusu, hukuk fakültesini bırakarak Güzel Sanatlar Okulu'nda resim derslerine başlamasına neden oldu. 1869'da yurda döndü. 1873'te Viyana'da açılan Osmanlı sergisinin komiserliğini yaptı. 1881 yılında tayin edildiği müze müdürlüğünde tüm tasnif ve düzenlemelerini yaparak İstanbul Arkeoloji Müzesi'ni dünyanın en önemli müzelerinden biri haline getirdi. 1883'te Nemrud (Comogene), 1887'de Sayda (Sidon), 1891'de Milas (Lagina) gibi pek çok kazıya katıldı ve müze müdürlüğü sırasında çok sayıda önemli arkeolojik kazılar yapıldı. 1882 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin (Güzel Sanatlar Akademisi) kurucusu oldu.



4 Yedikule: Bu bölge, Pascal Sébah'ın fotoğraflarında sıkça kullanılmıştır. Özellikle kule, kapı ve köprüyü içine alan fotoğraftaki bölüm nerede ise aynı açıdan değişik tipler kullanılarak yaratılan kompozisyonlarla çekilmiştir. Fotoğraf: Pascal Sébah, yaklaşık 1860.

5 Araba
Cesur hanımlar, ulaşım için kullanılan faytonların dışında, ineklerin çektiği şık arabalarla Kâğıthane ve Göksu'nun yanı sıra Boğaz'ı seyretmek için tepelerden birinin üzerine çıkarlardı. Fotoğraf: Sébah & Joaillier, 1894

Osman Hamdi Bey, yaptığı tabloların büyük bir çoğunluğunda Pascal Sébah'ın fotoğraflarından yararlanmaya başladı. Bu çalışmalar, fotoğrafçı-ressam işbirliğinin en güzel örnekleridir.

Osmanlı sarayı, 1873'te Viyana'da açılacak sergiye katılma kararı verdikten sonra sergi komiserliğine Osman Hamdi Bey'i atadı. Sergiye Osmanlı hazinesinden çok değerli eşyalar ve çeşitli bölgelerin giysileri gönderildi. Bu giysilerin büyük boyutta fotoğrafları çekilerek bir albüm hazırlandı. Albümün fotoğrafları Sébah'ın atölyelerinde çekildi ve *Phototype*[6] metodu ile basıldı. Sultan Abdülaziz imparatorluğun yurt dışındaki tanıtımında önemli bir yer alacak *Les Costumes Populaires de la Turquie en 1873* albümü ve sergi fotoğrafları için oynadığı rol nedeniyle Pascal Sébah'ı üçüncü dereceden Mecîdî Nişanı ile ödüllendirdi.

Pascal, 1873 yılı sonlarında, Kahire'de, ünlü Shepheard's Oteli'nin yanındaki adreste stüdyosunun bir şubesini açtı.

Pascal Sébah, 1883 yılında, 60 yaşındayken bir beyin kanaması sonucu felç oldu. Üç yıl yatağa mahkûm yaşayan Pascal Sébah, 25 Haziran 1886'da öldü.

1888 yılına gelindiğinde oğlu Joannes (Jean) Sébah (1872-1947), İstanbul'da çalışan fotoğrafçı Policarpe Joaillier (1848-1904) ile ortak oldu. Adı Sébah & Joaillier'e dönüşen firma altın çağını yaşamaya başladı. (Resim 5)

Kent panoramalarından, günlük yaşam kesitlerinden ve halk tiplerinden oluşan, Batılıların yabancısı olduğu görüntüler gittikçe artan yabancı ziyaretçiler tarafından kataloglardan seçilerek sipariş edilmeye başlandı. Bu sonsuzmuş gibi görünen çeşit arasında en ilgi çekenleri, Sébah & Joaillier stüdyolarında büyük bir ustalıkla yaratılan Doğulu kadınlar ve Harem görüntüleriydi.

6 Phototype: Fotogravür tekniği kullanılarak hazırlanan metal levhalar aracılığıyla bir fotoğrafı baskıda çoğaltmaktır.

Yüzyılın En Ünlü Stüdyosu

Sanat alanında üstün yetenek sahibi olan Ermeniler; Diyarbakır, Sivas, Trabzon, Elazığ ve İstanbul'da aynı zamanda eczacı ve kimyager olarak bilinirlerdi. Dolayısıyla ilk fotoğraf tekniği olan *Daguerrotype*'e geçmeleri, dönemin fotoğrafçılarının tüm fotoğraf kimyalarını kendileri hazırladıklarından ötürü kolay oldu.

Ayrıca Ermeniler, Venedik'teki Murad-Raphaelyan[7] okulundan sanat alanında çok şey öğrendiler. İmparatorluğun çeşitli yerlerinde yaşayan Ermeni aileler, çocuklarını Venedik'teki bu okula sanat öğrenmeye gönderirlerdi.

Kevork Abdullah'ı (1839-1918) da ailesi 1852'de Venedik'teki Murad-Raphaelyan okuluna gönderdi. Kevork başarılı bir okul yaşamından sonra 1858 yılında İstanbul'a döndü.

Ağabeyi Viçen (1820-1902), birinci sınıf ressam olarak İstanbul'da ün yapmıştı. Sedef ve fildişi üzerine yaptığı minyatürlere, zor beğenen sanatseverler ve ressamlar bile büyük bir hayranlık duyuyorlardı. Sultan Abdülmecid'in, Sultan Abdülaziz'in ve birkaç ünlü paşanın resmini hazırlamıştı. Viçen'in resim konusundaki büyük becerisi 1856'da, İstanbul Beyoğlu'nda bir fotoğraf stüdyosu açan ve bu stüdyoda *Daguerreotype* ile uğraşan Alman kimyager Rabach'ın yanında rötuşçu olarak çalışmasına imkân sağladı.

1858'de Venedik'ten dönen Kevork, kardeşleri Viçen ve Hovsep (1830-1908) ile birlikte ülkesine dönmek isteyen Rabach'ın stüdyosunu devraldı. Böylece ünlü Abdullah Frères stüdyosu yaşama geçti. (Resim 6-7-8)

Kevork anılarına; *"Üç kardeş büyük bir azim ve özveri ile çalışarak ne parayı esirgedik ne de emeği. Çeşitli denemeler yaptık, müşterileri memnun edebilmek ve mükemmele ulaşabilmek için her çareye başvurduk. Sanatta büyük ilerlemeler kaydettik ve belli bir yere ulaşmayı da başarabildik. Ancak hiçbirimiz elde edilen sonuçlarla tatmin olmayıp daima daha iyiye, daha güzele, daha mükemmele erişmek için tüm gücümüzle çalışmaya devam ettik"* diye kaydetmiştir.

7 Murad-Raphaelyan Okulu: Önce 1836'da, Venedik'te Mıkhitaristler tarikatı tarafından Raphaelyan adı ile açıldı. Maddi desteği Yetvard Raphael Garamyan'ın (1734-1791) bıraktığı mirasla sağlandı. 1870'te Paris'teki Muradyan Mektebi ile birleşerek Murad-Raphaelyan adını aldı. 1917'de Roma'ya taşındı, ertesi yıl tekrar Venedik'e geçti.

6 Şehzade Mahmud Celâleddin Efendi (1862-1888) Sultan Abdülaziz'in Edâdil Kadınefendi'den doğan oğlu
Fotoğraf: Abdullah Frères, 1873

7 Yusuf İzzeddin Efendi (1857-1916) Sultan Abdülaziz'in Dürrinev Başkadınefendi'den doğan oğlu
Fotoğraf: Abdullah Frères, 1873

8 Sultan Sâliha (1862-1942) Sultan Abdülaziz'in Dürrinev Başkadınefendi'den doğan kızı
Fotoğraf: Abdullah Frères, 1873

Üç kardeş, *Collodion* kullanımında kendi özel yöntemlerini ve formüllerini de denediler. Kalıcı bir canlılık verebilmek için ışığı en doğru biçimde yönlendirerek elde ettikleri portreler herkesin dikkatini çekmeye başladı.

Sultan Portresi ile Gelen Unvan

1850'li yıllardan beri Pera'da, Passage Oriental'in 15 No'lu binasında stüdyo sahibi olan Jules Dérain, her ne kadar verdiği ilanlarda İstanbul'un gözde stüdyolarından olduğunu belirtiyorsa da ne yazık ki çalışmalarından ziyade başarısızlığı ile hatırlanacaktı. 1862 yılında Sultan Abdülaziz'in portresi Dérain'e çektirildi. Sonuçtan Sultan da çevresindekiler de memnun kalmadılar. Dérain'in stüdyosu bu olumsuz sonucu kaldıramayarak kapandı.

Sadrazam Fuad Paşa, Sultan'a Abdullah kardeşlerden söz etti. 1863 yılında Sultan, kardeşleri İzmit'teki av köşküne davet ederek onlara portresini çektirdi. Sonuç olağanüstüydü. Sultan; "*Yüzüm ve asıl görüntüm, Abdullah kardeşlerin çektiği fotoğraftaki gibidir. Emrediyorum, bundan böyle yalnızca onların çektiği fotoğraflarım resmî fotoğraf olarak tanınsın ve böyle kabul edilerek her tarafa dağıtılsın*" diye emir verdi. Sultan, verdiği bir başka buyrukla da onları "Ressam-ı Hazret-i Şehriyârî" rütbesi ile ödüllendirdi. Fotoğrafçılara unvan verme geleneği ilk kez Abdülaziz döneminde başlamış oldu. Artık Abdullah kardeşler için daha da yükseliş yılları başlıyordu. (Resim 9-10)

Abdullah kardeşlerden Kevork, fotoğrafın çekimini şöyle anlatıyor: "*1860'lar civarında Beyoğlu'nda Dérain adlı bir Fransız fotoğrafçı vardı. Çok gustosuz ve acemi olan bu şahsın, Saray-ı Hümâyûn'da sarayın tavanlarını süsleyen Masson adlı dekoratör bir Fransız dostu vardı. Bir gün Masson, Sultan'dan, Dérain'e bir*

9-10 Aziziye fesi[8] ile Sultan Abdülaziz, Abdullah kardeşlerin çektiği fotoğraftan yararlanılarak Abdülaziz'in Londra seyahati nedeniyle yapılan madalya, 1869

8 Fes: Kırmızı ve kalın çuhadan yapılan başlık. Tanzimat'tan (1839) sonra Cumhuriyet dönemine kadar kullanıldı. Osmanlı İmparatorluğu'nda fesler, dönemlerinin sultanlarına göre de isim aldılar. Bunlar; Abdülmecid'in giydiği basık ve yuvarlak hatlı olan "Mecidiye"', Sultan Abdülaziz'in giydiği yine basık fakat keskin kenarlı olan "Aziziye", Sultan II. Abdülhamid'in giydiği yüksek fakat keskin hatlı olan "Hamidiye" fesleriydi. Dönemlerinde halk da bu tür fesleri giydi. Bunlardan başka "Zuhaf", "Fino", "Dar Beyoğlu" gibi adları da vardı. Esnaf, fes üstüne yemeni sarardı. Sarıksız fese "Dalfes" denirdi.

portre çektirmesini rica eder. Sultan da razı olur ama çektiği fotoğrafı beğenmez. Çünkü hem yüzünün ifadesi hem de pozisyonu güzel değildir. Günün sadrazamı Fuad Paşa, Sultan'a bizi teklif eder ve der ki: 'Memleketimizde yabancılardan daha maharetli sanatçılarımız vardır ve eserleri Avrupa'da bile takdir görmüştür.'

Bunun üzerine Sultan bizi, 1863'te İzmit'teki köşküne davet etti. Oraya çok defa avcılığa giderdi. Burada, koltukta oturmuş vaziyette, iki-üç muhtelif pozisyonda fotoğraflarını hazırladık. Bunları çok beğenip, seçtiği birinin her tarafta dağıtılmasını emretti. Aynı zamanda cömertçe ihsanlarda bulundu ve bizi mükâfatlandırdı."

Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk ulusal sergisi, "Sergi-i Umûmî-i Osmânî" adıyla 27 Şubat 1863'te, Sultanahmet'te (Atmeydanı) açıldı. Serginin sanat bölümünde; desen, resim, tahta ve metal gravür, matbaa sanatı ve kitaplarla birlikte en büyük bölüm, 150 fotoğrafla Abdullah Frères'e ayrılmıştı.

Abdullah kardeşler yurt dışındaki ilk büyük başarılarını, 1867 yılında Paris Uluslararası Sergisi'ndeki eserleriyle yakaladılar. Serginin açılışına davet edilen Sultan Abdülaziz, imparatorluk tarihi boyunca yurt dışına giden ilk sultan olacaktı. (Resim 11) Bu nedenle Paris sergisinin Osmanlı İmparatorluğu'na ayrılan bölümünde büyük bir

11 Sultan Abdülaziz'i Paris'te karşılayanlar

Sultan, Sultaniye yatı ile Avrupa gezisine başladı (21 Haziran 1867 - 7 Ağustos 1867). Bu gezi ile bir Osmanlı sultanı ilk kez yurt dışına çıkmış oluyordu. (Bundan sonra da Cumhuriyet döneminde 1950 yılına kadar hiçbir cumhurbaşkanı veya başbakan düzeyinde Türk devlet adamı resmî bir sıfatla yurt dışına çıkmadı.)

Sultan Abdülaziz'in gemisi Toulon'a ulaştı. Oradan trenle Paris'e geçildi. Lyon Garı'nda III. Napolyon tarafından bir karşılama töreni yapıldı. Sonra İngiltere'ye geçildi. Sultan, Londra'nın fahri hemşehrisi oldu. İngiltere Kraliçesi, Dizbağı Nişanı'nı kendi eliyle Sultan'a taktı. Dönüş, Belçika - Koblenz - Prusya - Viyana - Budapeşte'den geçilerek, Tuna Nehri'nden vapurla yapıldı. Çizim: Trichon, 1867

çalışma vardı. On üç bölümden oluşan serginin son bölümü sanata ayrıldı. Bu bölümde önemli bir yer işgal eden Abdullah Frères'in fotoğrafları Sultan'ın bir portresi ile başlıyordu. Ayrıca Constantinople'dan dört panoramik görüntü vardı; bunların ikisi Serasker Kulesi'nden (Beyazıt Kulesi), biri cephanelikten (Tophane), *Haliç'in Görünümü* adını taşıyan diğeri ise Galata Kulesi'nden çekilmişti.

Murray'ın *Guide de Voyageur* adlı kitabının İstanbullu fotoğrafçılar bölümünde Abdullah kardeşlerden şu ifadelerle bahsedilmektedir: *"... Ancak saray fotoğrafçıları oldukları söylenen Abdullah kardeşler, aralarında en büyükleri ve en ünlüleridir. Kendileri soylu bir aileden gelmektedirler ve yetenekleri ile uluslararası bir üne sahiptirler. Bugüne kadar fotoğrafçılık alanında kendilerine kimse ulaşamamıştır. Osmanlı'nın başkenti İstanbul'da en değerli ve en ilginç şeylerden biri de bu usta ellerin çekmiş olduğu fotoğraflar olup, kenti ziyaret eden tüm yabancıların bu fotoğraflardan edinmeleri tavsiye olunur. Atölyeleri Pera'da ana cadde üzerindedir. Fotoğraf koleksiyonunda yer alan İstanbul'un çeşitli manzaraları, iş yerlerinde veya tezgâhlarının başında tipik zanaatkârlar, yöresel giysilerle insanlar, imparatorluk ailesinin fotoğrafları, Topkapı Sarayı'ndaki minyatürlerden ustaca büyütülmüş resimler eşsiz sanat eserleridir. Bunlardan başka, büyük devlet ünlülerinin fotoğrafları da Abdullah kardeşlerin zengin koleksiyonunu oluşturmaktadır."*

Abdullah kardeşler özellikle stüdyo fotoğraflarında ustaydılar. Bu nedenle de değişik desenli panolar, kadife perdeler, çeşitli sütunlar, günün modası kanepeler, Doğu'yu simgeleyecek sedef kakmalı

12 Tulumbacılar, Fotoğraf: Abdullah Frères, yaklaşık 1890

masalar, nargile, çubuk, sim işli terlikler, yaratacakları ortam için vazgeçilmez aksesuarlardı. Çalışmalarında doğal ışığın rolü büyüktü. Birer ışık ustası olarak çatıdaki stüdyolarının tavanından gelen gün ışığını perde ve yansıma şemsiyeleri ile son derece özenle yönlendirdiler. Cam tavanlı çekim odası, stüdyonun kalbiydi. Müşteri ile temasta bu çekim odasının dekoru ve ihtişamı her zaman önem taşıdı. (Resim 12)

Abdullah kardeşlerin başarıları ve ünleri gün geçtikçe artmaktaydı. *The Levant Herald* gazetesinin 18 Haziran 1869 tarihli sayısında şunlar yazılıydı: *"Sultan'ın fotoğrafçıları Abdullah kardeşler, Dolmabahçe Sarayı'na çağrıldılar ve Sultan'ın Carte-de visite[9] ve Cabinet[10] boyutunda birkaç portresini çektiler. Yarım saatten fazla süren bu ziyaretin sonucundan Sultan çok memnundu. Aynı zamanda Abdullah kardeşler tarafından çekilen Galler Prensi ve Prensesi'nin portrelerini beğendiğini belirtti. Dün çekilen fotoğraflardan profilden olanı, bir nişan üzerine aplike edilecek."*

1873 yılının 4 Temmuz günü, *Mecmûa-ı Maârif* gazetesinin 11. sayısında ve *Şark* gazetesinin 182. sayısında, Abdullah kardeşlerin başkaları tarafından taklit edilemeyeceği bir Sultan (Abdülaziz) buyruğu olarak yayımlandı.

4 Temmuz 1874 tarihli *Şark* gazetesinin 172. sayısında Viçen Abdullah'ın Dolmabahçe Sarayı'na çağrılarak Sultan'ın (Abdülaziz) sırma ve ipekle resminin yaptırıldığı duyuruldu.

1876 yılında Osmanlı tahtına geçen Sultan II. Abdülhamid'in zamanında da "Sultan'ın Fotoğrafçısı" unvanlarını koruyan Abdullah kardeşler, en büyük problemi Grandük Nikolai nedeniyle yaşayacaklarını hiç hatırlarına getirmemişlerdi.

1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı, Osmanlıların yenilgisiyle sonuçlanınca, Rus ordusu San Stefano'ya (Yeşilköy) yerleşti (26 Şubat 1878). Arakel Dadyan'ın (1821-1911) konağında ikamet eden Grandük Nikolai Nikolayeviç (1831-1891), Kevork Abdullah'ı yanına çağırttı. İçlerinde generallerin de bulunduğu 107 kişilik bir grubun fotoğrafını çektirdi.

Rus generaller Kevork'a yerinin burası olmadığını, İstanbul'u terk ederek St. Petersburg'a yerleşmesini telkin etmeye çabaladılar. Kevork mantığına ve duygularına ters düştüğü için bu öneriyi reddetti ama yine de başarının vermiş olduğu hazdan ve coşkudan sarhoş olarak Rus generalleri kendi evine yemeğe davet etme gafletinde bulundu.

Kevork ve kardeşinin bu yeni ilişkileri Sultan II. Abdülhamid'in kulağına gitti. 1878'de bu davranışlarını müessesenin üzerindeki sultan tuğrasını geri alarak cezalandırdı. Müessesenin itibarı ancak 1890'da iade edildi.

1886'da, Mısır Hıdivi Tevfik Paşa'nın çağrısı üzerine, kardeşlerden Kevork ve Hovsep Mısır'a gittiler. Kahire şubelerini açtıktan sonra da Tevfik Paşa ile birlikte Yukarı Mısır'a bir seyahat yaptılar. Fotoğrafhanenin Kahire'deki şubesi 9 sene boyunca en parlak ve en verimli dönemini yaşadıktan sonra 1895'te kapandı.

Gittikçe eriyen, yok olan imparatorlukla kader birliği etmişçesine, 1900'ün sonunda Abdullah Biraderler borçlarını ödeyebilmek için stüdyolarını, bütün aletleriyle birlikte 1200 Osmanlı lirası karşılığında Sébah & Joaillier'e sattılar. Bir efsane böyle sonlandı. Aynı yıl Viçen Abdullah, Abdullah Şükrü; oğulları Levon, Ziya; Apraham, Şefik; Josef de Reşit adını alarak Müslüman oldular.

Sultan Abdülaziz Döneminde Açılan Ünlü Stüdyolar

Fransız asıllı Tancrède R. Dumas (1830-1905), 1860 yılından beri Beyrut'ta çalışmalarını sürdürüyordu. 1866'da İstanbul'a gelerek Pera'da bir fotoğraf stüdyosu açtı. Manzaralar ve panoramalar üzerine yaptığı çalışmalarından dört büyük albüm hazırladı. (Resim 13)

9 Carte-de visite: 1851 yılında Marsilyalı Louis Dodero tarafından bulunmuş, 6,6 x 10,7 cm boyutunda portre fotoğrafıdır. Tek plaka üzerine daha ucuz üretim için bir seferde sekiz portrenin çekimi ise 1854 yılında Disderi tarafından gerçekleştirilmiştir.

10 Cabinet: 1862'de İskoç asıllı George Washington Wilson (1823-1893) tarafından bulunmuştur. 11,25 x 16,25 cm büyüklüğündeki karton üzerine monte edilmiş 10,16 x 13,97 cm büyüklüğündeki fotoğraf baskısıdır.

13 *Genç Kadın*, Fotoğraf: Tancrède R. Dumas, yaklaşık 1870

Cosmi Abdullah, Beyazıt Kökçülerbaşı'ndaki dükkânının önünde gezinen 11 yaşındaki küçük delikanlıya çalışmak isteyip istemediğini sordu. Nikolai Andriomenos'un (1850-1929) fotoğrafla ilişkisi bir rastlantı sonucu böyle başladı. 1861'lerde bu dükkânda rötuşçu olarak birkaç sene çıraklık yaptıktan sonra mesleği iyice öğrenerek stüdyoyu 1867 yılında devraldı. Nikolai burayı 30 yıla yakın çalıştırdıktan sonra fotoğrafçılığın merkezi haline gelen Pera'da 1895'te bir şube açtı.

Son kullandığı makineyi miras bıraktığı oğlu, İstanbul doğumlu Tanaş Andriomenos (1900-1988) baba mesleğini 80 yaşına kadar Beyoğlu'nda sürdürdü. 1930 yılında stüdyonun adını "Foto Saray" olarak değiştiren Tanaş Andriomenos, 1980'lerde Atina'ya göçtü.

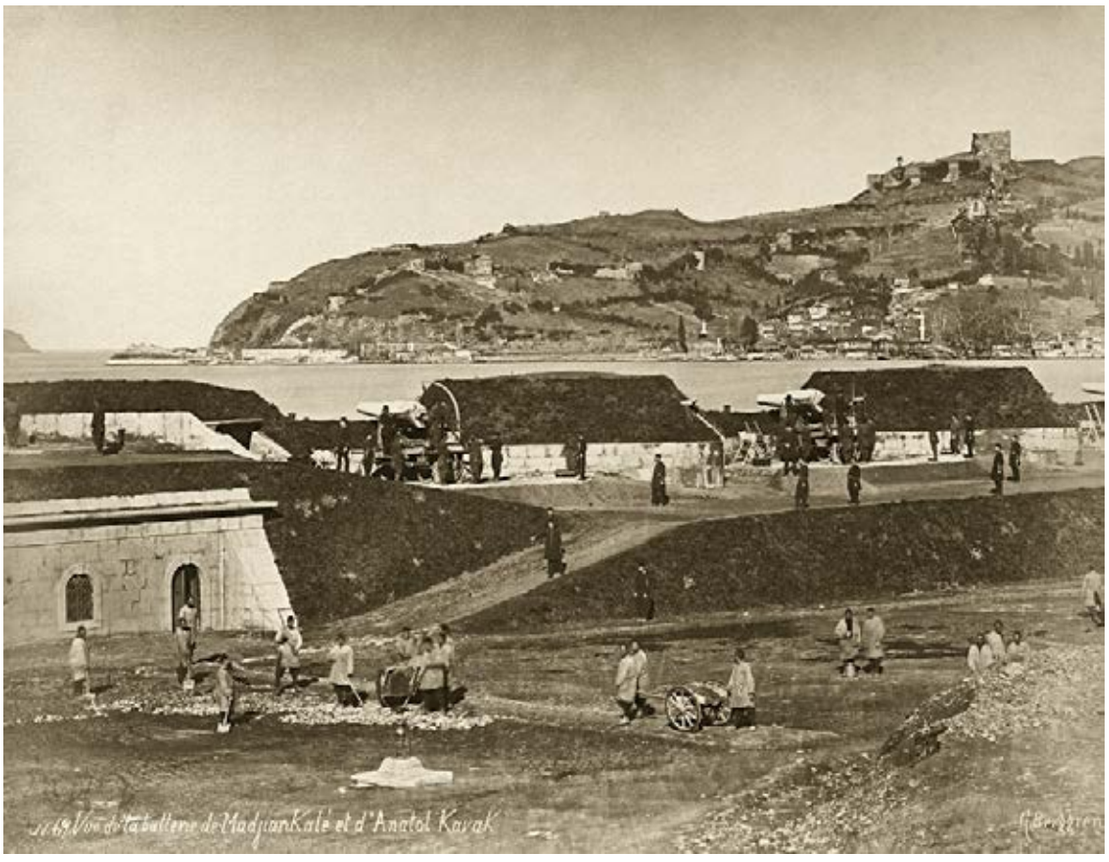
Robert Caracachian adı, dönemin fotoğrafçıları için temsilcisi olduğu Avrupa firmalarından getirdiği ürünlerin satışı ile bilinirdi. Öncesinde Rum asıllı fotoğrafçı E. J. Pantzopoulo ile Pera 657 numarada ortak bir portre stüdyosu çalıştıran Robert, 1870'li yıllarda yine Pera 677 numarada kendi stüdyosunu açtı. 1891 yılından itibaren firma, Caracachian Frères olarak varlığını sürdürdü.

Guillaume (Gustaf Adolf) Berggren (1835-1920), Stockholm'de doğdu. 1850 yılında evini terk ederek Avrupa'da seyahat etmeye karar verdi. Berlin'e geldi ve orada bir fotoğrafhanede çalıştı. Daha sonra Avrupa'nın diğer kentlerinde de çalışarak dolaşan Guillaume, Rusya'nın Karadeniz kıyısı kenti olan Odesa'ya geldi. 1866'da dünya seyahatine çıkmak üzere Odesa'dan bir gemi ile ayrıldı. Gemi, İstanbul Limanı'nda durduğunda Guillaume bir fırsatını bularak şehri gezmeye çıktı. Doğu'nun bu gizemli şehrini gördüğünde de hemen gemiden ayrılarak buraya yerleşmeye karar verdi. Bu adım onu yaşamının sonuna kadar kalacağı kente getirmişti. Bu kentte önce, 1870'lere kadar denizyolları ile ilgili bir işte çalıştı, sonra da sırasıyla değişik adreslerde fotoğraf stüdyosu çalıştırdı. 1880'li yılların başında Grand' Rue de Péra'da, St. Marie Kilisesi'nin karşısında, Derviş Sokağı (bugünkü adı ile Piremeci) başındaki 414 numaralı binanın ikinci katında uzun yıllar kalacağı bir fotoğraf stüdyosu açtı. (Resim 14)

Berggren, üstün tekniği ile İstanbul'un en güzel görüntülerinin, Boğaziçi'nin, kıyıların, sokakların, türlü tiplerin, manzaraların belgeleyicisi oldu. Berggren, Osmanlı fotoğrafçıları içinde en mahir olanlardan biriydi.

Artin, Kirkor, Yervant adlı Ermeni asıllı üç kardeş 1870 yılında, Pera'da bir stüdyo açtılar. Hollanda Sarayı'nın yanında, 397 numarada bulunan "Gülmez Frères" adlı bu stüdyo özellikle İstanbul'un kırsal görüntüleriyle ünlüydü. Osmanlı sultanından madalya aldılar ve "Sultan'ın Fotoğrafçısı" adı altında çalışmalar yaptılar. Stüdyonun son yıllarında "Gülmez Frères" olan isimlerini "Photographie Apollon" diye değiştirdiler. 19. yüzyılın sonlarında kapanan stüdyonun bütün fotoğrafları Aşil Samancı'ya satıldı. (Resim 15)

İtalyan asıllı Paul Vuccino, Pera Jardin du Fleur 152 numarada portre fotoğrafları çektiği bir stüdyo açtı. Sonra Constantin Fettel ile ortak olarak aynı adreste çalışmalarını sürdürdü. 1870 yılındaki büyük Beyoğlu yangınında stüdyo tamamen yanınca ortaklıkları da bitti. Paul çalışmalarını Hacopulo



14 Anadolukavağı, Fotoğraf: Guillaume Berggren, 1890

15 Eyüp Mezarlığı, Fotoğraf: Gülmez Frères, 1890

Pasajı 14 numarada açtığı yeni stüdyosunda tek başına sürdürmeye başladı.

Aslında Sular İdaresi'nde mühendis olan Constantin Joseph Fettel, Paul Vuccino ile ortaklığı büyük yangınla birlikte bitince Pera Derviş Sokağı 1 numarada bir portre stüdyosu açtı. 1890'ların başında Mısır'a göçerek fotoğrafçı Bernard ile bir stüdyoyu ortak olarak çalıştırmaya başladı.

Saray Fotoğrafçıları

Kuşkusuz sarayın desteğini almak hem ticaret hem de prestij açısından çok önemliydi. Bu stüdyoların sahipleri, sultanlardan ve krallardan aldıkları nişanları, yarışmalarda kazandıkları madalyaları desenlerle bezeyerek bir grafik düzen içinde hazırlayıp Viyana'ya gönderdiler. Bernhard Wachtl firmasında hazırlanan stüdyo kartlarının arkasına basılan bu güzel desenlerin süslediği kartların ön yüzüne de çektikleri fotoğrafları yapıştırıp müşterilerine sundular. (Resim 16)

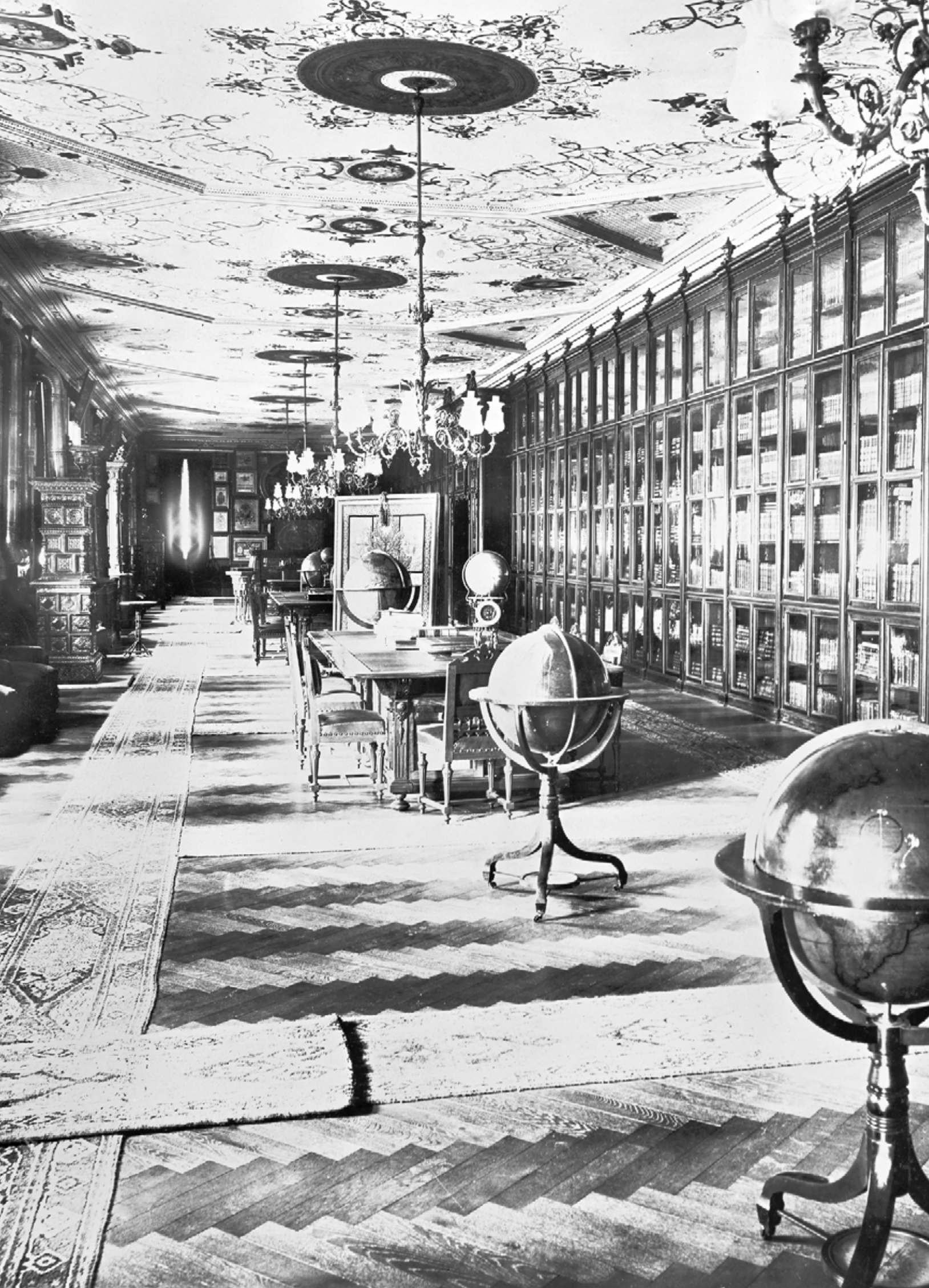
16 Fotoğraf Kartı
Diğer stüdyolarda olduğu gibi Abdullah Frères'in 1885 yılında kullandığı fotoğraf kartlarının ön yüzünde fotoğrafın zedelenmemesi için, üzerine kart arkasındaki yazıların aynının yaldızla basıldığı ince geçirgen kâğıtlar kullanıldı. Bu kâğıtlar, kartın kısa kenarından arka tarafa doğru, arka yüzü de zedelemeyecek bir tutkalla tutturuldu.

Kaynakça

Özendes, Engin, *Abdullah Frères: Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları* (Türkçe-İngilizce ayrı ciltler), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998.

_____, *Sébah & Joaillier'den Foto Sabah'a: Fotoğrafta Oryantalizm* (Türkçe-İngilizce ayrı ciltler), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999.

_____, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık 1839-1923*, 2. bs., Yapı Endüstri Yayınları, İstanbul 2017.



Sultan II. Abdülhamid'in Fotoğrafçılarından Albay Hüseyin Hüsameddin Bey (1857-1904)

Orhan M. Çolak*

ÖZET

Yıldız Albümleri'nin ortaya çıkmasında sivil fotoğrafçılar kadar asker fotoğrafçıların da rolü büyüktür. Sultan II. Abdülhamid'in fotoğrafçılarından Albay Hüsameddin Bey de bu asker fotoğrafçılardan birisidir. Hüsameddin Bey, Sultan'ın emriyle ekibi ile birlikte 1897 Osmanlı-Yunan Savaşı'nda cephelerin fotoğraflarını çekmiş; yine Sultan'ın emriyle Yıldız Sarayı'nı fotoğraflamıştır. Sultan'ın hayır eserlerinden gözbebeği olan Hamidiye Etfal Hastanesi'nin fotoğrafçılığını yapmıştır. Dolayısıyla Hüsameddin Bey'in çalışmalarının incelenmesi, Türkiye'de fotoğrafçılığın ve özellikle askerî ve tıbbî fotoğrafçılığın tarihi konusunda değerli bilgiler vermektedir.

Anahtar kelimeler: Sultan II. Abdülhamid, Yıldız Albümleri, Asker Fotoğrafçılar, Fotoğrafçı Albay Hüsameddin Bey, Osmanlı Fotoğraf Tarihi, 1897 Osmanlı-Yunan Savaşı, Hamidiye Etfal Hastanesi, Yıldız Sarayı

ABSTRACT

Military photographers played an important role in the formation of the Yıldız Albums, as did civilian photographers. Among those military photographers, there was Colonel Husameddin Bey, one of the photographers who worked for Sultan Abdulhamid II. At the order of the Sultan, Husameddin Bey, with his team, took photographs of the battle fronts during the Ottoman-Greek War of 1897. Also at the order of the Sultan, he took pictures of the Yıldız Palace. Furthermore, he was the photographer for the Hamidiye Etfal (Children's) Hospital, the Sultan's cherished establishment and one of his charitable institutions. Therefore, a study of the works of Husameddin Bey provides valuable information on the history of photography in Turkey, particularly military photography and medical photography.

Keywords: Sultan Abdulhamid II, Yıldız Albums, Military Photographers, Photographer Colonel Husameddin Bey, History of Ottoman Photography, 1897 Ottoman-Greek War, Hamidiye Etfal (Children's) Hospital, Yıldız Palace

Abdülhamid Koleksiyonu veya Yıldız Albümleri[1] diye bilinen fotoğraf koleksiyonunu meydana getiren yerli ve yabancı pek çok fotoğrafçı ve fotoğrafhane vardır. Bunlardan hakkıyla en bilinenleri Abdullah Biraderler, Vasilaki Kargopulo, Phébus, Gülmez Biraderler, Guillaume Berggren, Nicolas Andriomenos[2] ve Sébah & Joaillier'dir.

Bunların dışında Yıldız Albümleri'nin isimsiz kahramanlarından, devletin yetiştirdiği, devletin ihtiyaç duyduğu pek çok fotoğraf projesini gerçekleştiren, devlet okullarında bu sanatın öğrenilmesi için hocalık yapan, fotoğrafçılık kitapları yazan veya tercüme eden asker fotoğrafçılarımızın en meşhurları ise Ali Rıza Paşa, Hüseyin Zekâi Paşa, Servili Ahmed Emin Bey, Bahriyeli Ali Sami Bey ve Ali Sami Aközer (Üsküdarlı Ali Sami)'dir.

1 Yıldız Albümleri'nin orijinalleri, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde, negatif kopyaları ise İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi (IRCICA) fotoğraf arşivindedir. IRCICA fotoğraf arşivinin kuruluşunda ve özellikle Yıldız Koleksiyonu'nun tarifi, tanımlanması, değerlendirilmesi ve en iyi şekilde kullanılabilmesi için titizlikle çalışan emekli Albay Edip Özkale'yi rahmet ve hürmetle anmayı vazife biliyoruz.

2 Nicolas Andriomenos ile ilgili dört başı mamur bir çalışma yapan ve bu çalışmayı tüm zorluklara rağmen yayınlamayı başaran Doç. Dr. Adem Köşlü'yü tebrik ederiz. Kitap için bkz. Adem Köşlü, *Nicolas Andriomenos*, Galenos Yayınevi, İstanbul 2018.

* Arşivci, İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi (IRCICA), orhanm.colak@gmail.com

Fotoğraf, bulunuşu ve yaygınlaşmasının hemen ardından Osmanlı topraklarına da gelmiş; özellikle 1853-1856 Kırım Savaşı ile bizde tanınmış, Osmanlı Sarayı'nca da alâka ile karşılanmıştır. Bu buluşun önemine binaen devlet, bir yandan Mülâzım Hüsnü Efendi'yi Temmuz 1870'de fotoğraf tahsili için Paris'e göndermiş, bir yandan da fotoğrafçılığın okullarda ders olarak okutulmasına önem vermiştir. İlk fotoğraf dersi 1872'de, Harbiye Mektebi'nde verilmiştir.

Ayrıca devlet resmî kurumlarında, özellikle askeriyede fotoğrafhaneler açmaya başlamıştır. Bunların arasında İstanbul'da Erkân-ı Harbiye Fotoğrafhanesi (Bâb-ı Vâlâ-yı Seraskerî Fotoğrafhanesi, Harbiye Nezareti Fotoğrafhanesi), Mekteb-i Harbiye Fotoğrafhanesi, Matbaa-i Bahriye Fotoğrafhanesi, Tophane-i Âmire Fotoğrafhanesi, Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn Fotoğrafhanesi, son dönemde İmâlât-ı Harbiye Fotoğrafhanesi ve Erzincan'da 4. Ordu Fotoğrafhanesi sayılabilir. Sivil devlet kuruluşlarının bünyesinde kurulan fotoğrafhaneler ise Beyoğlu Mutasarrıflık Dairesi Fotoğrafhanesi[3], Çini Fabrika-i Hümâyûnu Fotoğrafhanesi, Hamidiye Etfal Hastanesi Fotoğrafhanesi (kısmen bu makalenin konusudur), Yıldız Sarayı Fotoğrafhanesi ve Zaptiye Dairesi Fotoğrafhanesi'dir.

Asker fotoğrafçılarımızdan ilki, "19. yüzyılda Türk fotoğrafçıları arasında bir öncü"[4] olan, yukarıda da bahsettiğimiz ve 1870'de Paris'e fotoğrafçılık tahsil etmeye gönderilen Hüsnü Bey'dir (1844-1896). 1873'te *Risale-i Fotoğrafya* adlı literatürümüzdeki ilk fotoğrafçılık kitabını yazan Hüsnü Bey, 1874'te Erkân-ı Harbiye Fotoğrafhanesi'nde çalışmaya başlamıştır. Onunla aynı dönemde fotoğrafhanede görevli olan Ali Şeref Efendi de Paris'te eğitim gören ve sonradan ünlü bir haritacı olan Ferik Ali Şeref Paşa'dır (öl. 1907). Dönemin salnâmesinde "fotoğraf memuru" olarak geçen Ali Rıza Efendi de sonradan Yıldız Sarayı'nda kurulacak fotoğrafhanenin başına getirilen Erkân-ı Harp Mirlivası Ali Rıza Paşa'dır (1850-1907).

Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn Fotoğrafhanesi de 1872 senesinde aktifti. Fotoğrafhane kadrosunda Yüzbaşı İhsan Bey[5], Yüzbaşı Ahmed Bey (Servili Ahmed Emin Bey) ve Mülâzım-ı evvel Davud Efendi görev yapıyorlardı.[6]

II. Abdülhamid döneminde aynı zamanda ressam olan Servili Ahmed Emin Bey (1845-1892) ile Hüseyin Zekâi Paşa'nın (1860-1919) başkanlığındaki fotoğrafçı heyetleri pek çok çalışma yapmışlardır.

Servili Ahmed Emin Bey'e verilen ilk büyük proje 1886'da, Ertuğrul Gazi'nin hükümet merkezi olan Söğüt'e ait fotoğraflardan bir albüm oluşturarak bunu Sultan'a takdim etmekti.[7] Onun başkanlığındaki başka bir fotoğrafçı heyeti 1888'de Çanakkale istihkâmlarının fotoğraflarını çekmekle görevlendirilmişti, bu ekipte Hüseyin Zekâi Bey (Paşa) de onun emrindeydi.[8]

3 Daha detaylı bilgi için bkz. Orhan M. Çolak, "II. Abdülhamid Döneminde Suçluların Fotoğraflanması: Beyoğlu Mutasarrıflık Fotoğrafhanesi ve Fotoğrafçı Komiser Mehmed Şemseddin Bey", *İsmet Binark Armağanı*, İstanbul 2015, s. 123-136.

4 Bahattin Öztuncay, *Dersaadetin Fotoğrafçıları*, c. 1, İstanbul 2003, s. 335.

5 İstanbul-Fındıklı'da doğmuştur. 1865'te Mühendishâne'den mezun olmuştur. 1882'de binbaşı rütbesiyle Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn ve Hendese-i Mülkiye'de fizik ve kimya muallimliği, 1894'te Tophane-i Âmire'de mübâyaat-ı müstacele ve torpido komisyonu memurluğu yapmıştır. Mirliva iken vefat etmiştir. *Muhtasar Kimya* ve *Şenlik Fişekçiliği* adlı kitapları vardır. Ekmeleddin İhsanoğlu (ed.), *Osmanlı Tabiî ve Tatbiki Bilimler Literatürü Tarihi*, c. 1, İstanbul 2006, s. 276-277.

6 Orhan M. Çolak, "Osmanlı Mekteplerinde Fotoğrafçılık Eğitimi Üzerine Bazı Notlar", *Vefatının 100. Yılında Sultan II. Abdülhamid ve Dönemi Uluslararası Kongresi (22-24 Ekim 2018)*, s. 2-3, 11. https://www.academia.edu/39998869/Osmanlı_Mekteplerinde_Fotoğrafçılık_Eğitimi_Üzerine_Bazı_Notlar, erişim tarihi: 05.09.2019.

7 Bu ekip, Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn Resim Hocası Yarbay Servili Ahmed Emin Bey'den başka, Mekteb-i Harbiye Tarama, Resim ve Meç Talim Muallimi Piyade Kolağası Ahmed Şekûr Efendi, Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn Resim ve Fotoğraf Muavini Kolağası Ali Haydar Efendi, Mekteb-i Harbiye Yağlıboya Resim Muavini Piyade Mülâzım-ı evveli Ali Rıza Efendi (meşhur ressamlarımızdan Hoca Ali Rıza) ve Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn Resim Muallimi Mülâzım-ı evvel Ahmed Emin Efendi'den oluşuyordu. Orhan M. Çolak, "Bursa Fotoğrafları ve Bursa Fotoğrafhaneleri Üzerine Bazı Notlar", *Osmanlı'nın İzinde, Prof. Dr. Mehmet İpşirli Armağanı*, c. 1, İstanbul 2013, s. 470-471.

8 Fotoğrafçı ekibi Albay Servili Ahmed Emin Bey'in başkanlığında, Binbaşı Ahmed Şekûr, Ali Haydar, Kolağası Zekâi beyler ile Zekâi Bey'in biraderleri Yüzbaşı Ali Rıza ve Hasan Rıza efendiler ile Mülâzım-ı sânî Sami Bey'den oluşuyordu. BOA, Y.PRK.ASK. 51-24.

Hüseyin Zekâi Paşa 1892'de, Sultan'ın cülusundan bu yana İstanbul ve taşrada inşa edilen askerî mekânların fotoğraflarının çekilmesine memur edilmişti.[9] Hüseyin Zekâi Paşa 1895'te, Yıldız Sarayı'nı koruyan İkinci Fırka'nın subay ve askerlerinin fotoğraflarını çekmekle görevlendirilmiş[10], 1900 senesinde ise İstanbul'u ziyaret eden İran Şahı Muzaffereddin Şah'ın ziyaretini fotoğraflamakla görevli heyetin başkanlığını yapmıştı.[11]

Servili Ahmed Emin Bey ve Hüseyin Zekâi Paşa'dan sonra onların maiyetinde çalışan fotoğrafçılardan Mekteb-i Harbiye Fotoğrafhanesi'ni yöneten Mehmed Rıfat Bey (öl. 1918) ile Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn Fotoğrafhanesi'nin başında bulunan Ali Sami Aközer (1866-1939) ekip başkanlıkları yapmışlardır. Bu iki fotoğrafçı aynı zamanda okullarında fotoğraf hocalığı yapmaktaydılar.

Görüldüğü üzere, asker fotoğrafçılar bir büyük üstadın yanında ekip çalışmasında bulunup usta-çırak ilişkisi içinde birbirlerinden bu mesleğin teknik ve inceliklerini öğrenerek ileride heyet başkanlıkları yapıyorlar, fotoğrafhanelerini devam ettiriyorlar, okullarda hocalık yaparak mesleklerini sürdürüyorlardı.

Bu dönemin pek bilinmeyen fakat Sultan'ın, sarayının fotoğraflarını çektirecek kadar güvendiği, hayrî eserlerinden gözbebeği olan Hamidiye Etfal Hastanesi'nin fotoğrafçılığına getirdiği ve yaverleri arasına aldığı asker fotoğrafçılarımızdan birisi de Hüseyin Hüsameddin Bey'dir.

Hüsameddin Bey, 1857'de[12] İstanbul Laleli'de doğdu. 1875'te Harbiye Mektebi'nin 27. dönem piyade sınıfından mezun oldu.[13] Aynı dönem mezunlarından Erkân-ı Harp Miralayı Mehmed Ali Sami Bey (öl. 1911) ile Piyade Yarbay Ahmed Şekûr Bey (1856-?) de Türk fotoğrafçılık tarihinin önemli simalarındandır.

Hüsameddin Bey, 1876'da orduda göreve başladı.[14] 1885'te Kolağası oldu. 1886'da merkezi Şam'da bulunan 5. Ordu Nizamiye 9. Fırka 18. Liva 35. Alay 4. Taburu'na tayin edildi.[15] 1887'de İstanbul'da, vazifeli olduğu alayının kumandanı Miralay Memduh Bey'in[16] kızı Seyfiye Hanım ile evlendi. Beraber Şam'a döndüler.[17] Aynı sene ilk çocukları Raşid dünyaya geldi.[18]

9 Hüseyin Zekâi Paşa'nın İstanbul çekimlerinde kendisine Mekteb-i Harbiye Fotoğraf Muallimi Mehmed Rıfat Bey ile Mekteb-i İdadi Resim Muavini Yüzbaşı Sami Efendi yardım etmiştir. Taşra çekimlerindeyse ekip daha kalabalıktı. Zekâi Bey'in yanı sıra Mekteb-i Harbiye Resim Muavini Kolağası Ali Rıza, Mekteb-i İdadi-i Harbî Muavini Yüzbaşı Hasan Rıza, Mekteb-i İdadi-i Harbî Lisan Muavini Yüzbaşı Vekili Ratıb, Bahriye inşaatından Yüzbaşı İsmail Hakkı, Mekteb-i İdadi-i Harbî'de Dahiliye Zabiti Mülâzım-ı evvel Hakkı, Bahriye Erkân-ı Harbiyesi'nden Mülâzım-ı evvel Mehmed, Mekteb-i Harbiye Fotoğraf Muallimi Mehmed Rıfat ve Seraskerlik 4. Şube Kâtibi Nazmi Efendi ekipte yer alıyordu. Orhan M. Çolak, "II. Abdülhamid Döneminde Vilayetleri Fotoğraflama Teşebbüsleri ve Fotoğrafçı Ahmed Fuad Bey", *Prof. Dr. Şevki Nezihi Aykut Armağanı*, İstanbul 2011, s. 63.

10 Hüseyin Zekâi Paşa'nın, kardeşi Mekteb-i İdadi Muavini Kolağası Hasan Rıza, Mekteb-i Sanayi öğrencilerinden Behçet ve İsmail efendilerden oluşan bir ekiple gerçekleştirdiği bu fotoğraf çalışmasında toplam 711 fotoğraf çekilmiş ve 8000 kuruş masraf yapılmıştır. Fotoğraflar 20 x 16 cm ebadında olup, IRCICA Arşivi Yıldız Koleksiyonu'nun 90973-90999 numaralı müteselsil 27 albümünde yer almaktadır. BOA, Y.PRK.ASK. 104-63.

11 Heyette Miralay Hüseyin Zekâi Bey (Paşa), Mekteb-i Harbiye Fotoğraf Hocası Mehmed Rıfat Bey, Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn hocalarından Binbaşı Sami (Ali Sami Aközer), fotoğraf yardımcısı Behçet ve Hazım beyler yer alıyordu. Çolak, "Osmanlı Mekteplerinde Fotoğrafçılık …..", s. 11n61.

12 Hüsameddin Bey'in ailesinden Sedat Savcı Bey'in lütfettiği bilgi. Burada yeri gelmişken Hüsameddin Bey'in ailesinden Ayça Akoğlu Özyol, Sedat Savcı ve Anıl Gerçekçi'ye verdikleri desteklerden dolayı teşekkür ederim.

13 Mehmed Esad, *Mir'at-ı Mekteb-i Harbiye*, İstanbul 1310, s. 497.

14 *Salnâme-i Askerî 1309 Rumi*, 12. defa, İstanbul 1309, s. 62; *Salnâme-i Askerî 1311*, 13. defa, İstanbul 1311, s. 51.

15 *Salnâme-i Askerî*, sene 1304, İstanbul 1304, s. 436.

16 İkinci Ordu Redif Umumi Müfettişi ve İstanbul Muhafızı Memduh Paşa (öl. 1919).

17 BOA, Y.MTV., 25-31.

18 İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi'nde "Memduh Paşa'nın Torunu Raşid Bey" başlığı altında bulunan 4 fotoğraftan Vafiadis'in çektiği birinin arkasında Raşid Bey'in Reşid Bey'e (Büyükelçi ve Profesör Ahmed Reşid Turnagil 1846-1947) yazdığı bir ithaf yazısı vardır. Bu yazıda geçen "Eniştem saadetlü Reşid Beyefendi hazretlerine sal-i hayatımın yirminci devri yadigârı olmak üzere takdim kılındı fi 17 Teşrinisani sene 323 (30 Kasım 1907), Raşid" ifadesinden Raşid Bey'in doğum tarihinin 1887 senesi olduğu anlaşılmaktadır. Taha Toros Arşivi'nde Kumandan Memduh Paşa ile Dahiliye Nazırı Mehmed Memduh Paşa'nın dosyaları karışmıştır. *İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi*, http://hdl.handle.net/11498/31813, erişim tarihi: 05.09.2011.

1893'te Seraskerlik Dairesi Levazımat-ı Umumiye Dairesi İkinci Şubesi'ne bağlı Tahniye[19] İdaresi müdür yardımcılığına tayin edildiğinden İstanbul'a döndü. 29 Mart 1893'te binbaşılığa terfi etti.[20]

22 Şubat 1895'te oğlu Arif Hikmet, Beylerbeyi'nde dünyaya geldi.[21]

28 Temmuz 1895'te 3. rütbeden Mecîdî Nişanı[22], 31 Ocak 1896'da Sanayi Madalyası verildi.[23] Bu nişan ve özellikle sanayi madalyasının hangi fotoğrafçılık başarısına mükâfaten verildiğini bilemiyoruz.

18 Nisan 1897'de Osmanlı Devleti, Girit meselesinden dolayı Yunanistan'a harp ilan etti.

Binbaşı Hüsameddin Bey, 24 Haziran 1897'de Erkân-ı Harbiye Dairesi'nde görevli Erkân-ı Harbiye Yüzbaşısı Ziya ve Piyade Yüzbaşısı Ahmed Nuri efendiler ile birlikte savaşın Tesalya cephesinde fotoğraf çekmek üzere görevlendirildi. Bu heyet ilk etapta Lamya, Furka Boğazı, Dömeke ve Yenişehir'in 18 adet fotoğrafını çekti ve bu fotoğraflar Seraskerlik aracılığı ile Padişah'a takdim edildi.[24]

25 Temmuz 1897'de Hüsameddin Bey ve ekibinin Tırhala, Fener, Kardiça, Çatalca, Dömeke, Ermiye, Velestin, Köstem Nehri ve Yenişehir'de çektikleri 24 fotoğraflık ikinci parti de Seraskerlik aracılığı ile Padişah'a takdim edildi.[25]

Hüsameddin Bey, 8 Ağustos 1897'de yaralılar ile birlikte trenle Dedeağaç'tan İstanbul'a hareket etti.[26] İstanbul'a dönen Binbaşı Hüsameddin Bey'in çektiği Kalabaka, Tırnova, Çayhisar Boğazı, Milona Geçidi, Alasonya, Kozköyü, Ermiye, Lamya'ya ait 20 fotoğraflık üçüncü parti 13 Ağustos 1897'de Padişah'a arz edildi.[27]

Hüsameddin Bey bu başarılarından dolayı 14 Ağustos 1897'de yarbaylığa terfi etti.[28]

Sultan II. Abdülhamid, kızı Hatice Sultan'ın daha sekiz aylıkken difteri hastalığından vefatı (1898) üzerine İstanbul'da bir çocuk hastanesi yaptırmayı düşündü ve böylelikle Hamidiye Etfal Hastanesi fikri doğdu. Hastanenin kurucu hekimbaşılığı, o sıralarda Almanya'dan yeni gelmiş olan Bahriye hekimlerinden İbrahim Bey'e verildi. İnşaat masraflarının tamamı Padişah tarafından karşılandı.[29]

5 Haziran 1899'da Hamidiye Etfal Hastanesi törenle açıldı ve Şehzade Abdürrahim Efendi ile birlikte 101 çocuk Sultan II. Abdülhamid tarafından sünnet ettirildi. Dua töreninden sonra ziyafet verildi, Yarbay Hüsameddin Bey de Padişah'a takdim edilmek üzere törenin fotoğraflarını çekti.[30]

Sultan, hastanede ameliyat olacak çocukların ameliyattan önce ve sonra olmak üzere fotoğraflarının çekilmesini istedi ve hastane başhekimliği tarafından laboratuvarlar dairesinde bir salon hazırlanarak satın alınan fotoğraf alet ve edevatı ile birlikte Hamidiye Etfal Hastanesi Fotoğrafhanesi kuruldu. Bu fotoğrafhanenin başına da 31 Temmuz 1899'da Hüsameddin Bey getirildi.[31]

19 Nisan 1900 tarihinde Müslüman olan Fotoğrafçı Abdullah Biraderler'in abisi Abdullah Şükrü (Viçen Abdullah) ve oğulları ile on yedi çocuk daha Hamidiye Etfal Hastanesi'nde sünnet edildi. Sünnet töreninin fotoğrafları da Hüsameddin Bey tarafından çekildi.[32] Bu çekim işi, fotoğrafçının fotoğrafçıyı çekmesi açısından ilginçtir.

19 Buğday vesaireyi öğüttürmek için verilen ücret.

20 BOA, İ.TAL., 18-34.

21 BOA, DH.SN.THR. 38-33; Fethi Tevetoğlu, "Atatürk'le Samsun'a Çıkanlar IX: Üsteğmen Ârif Hikmet Bey", *Türk Kültürü*, VIII/93 (1970), 571.

22 BOA, İ.TAL., 83-14.

23 BOA, İ.TAL., 90-54.

24 BOA, Y.MTV., 161-43.

25 BOA, Y.MTV., 163-179.

26 BOA, Y.MTV., 164-137.

27 BOA, Y.MTV., 164-250. Bu üçüncü parti fotoğraflar, IRCICA Arşivi Yıldız Koleksiyonu, 779-33/001-020 numaradadır.

28 BOA, İ.TAL., 117-36.

29 Nuran Yıldırım, *Hastane Tarihimizde Bir Kutup Yıldızı, Hamidiye Etfal Hastanesi*, İstanbul 2010, s. 13.

30 *İkdam*, 26 Muharrem 1317, 6 Haziran 1899, S. 1766, s. 2; *Hamidiye Etfal Hastahanesi İstatistik Risalesi*, İstanbul 1318, s. 84.

31 *Hamidiye Etfal Hastahanesi İstatistik Risalesi,* s. 106-107; *İkdam*, 22 Rebiülevvel 1317, 31 Temmuz 1899, S. 1821, s. 1.

32 *Sabah*, 19 Zilhicce 1317, 19 Nisan 1900, S. 3745, s. 1; *İkdam*, 19 Zilhicce 1317, 19 Nisan 1900, S. 2083, s. 2; Öztuncay, a.g.e., c. 1, s. 231.

İstanbul'u ziyaret eden İtalya Veliahdı Napoli Prensi Victor Emmanuel 12 Temmuz 1900'de Hamidiye Etfal Hastanesi'ni de ziyaret etti. Yanında yaverleri ve Yabancı Misafirler Teşrifatçısı Ferik Ahmed Ali Paşa (Ressam Şeker Ahmed Paşa) olmak üzere saat yedi buçukta hastaneye geldi ve hastane doktorları tarafından karşılandı. Önce merkezî binayı, daha sonra hasta çocukların bulunduğu diğer binaları gezdi ve onlarla ilgilendi. Özellikle bakteriyoloji ve kimya laboratuvarları ile ameliyathane ilgisini çekti. Veliaht, fotoğrafhanenin önünden geçerken Hüsameddin Bey, kendisine hastanenin altı adet fotoğrafını hediye etti.[33]

31 Temmuz 1900'de Hüsameddin Bey'in çektiği Hamidiye Etfal Hastanesi'ne ait iki adet albüm Kütüphane-i Hümâyûn'a teslim edildi.[34] 28 fotoğrafın bulunduğu ilk albümde Hamidiye Etfal Hastanesi'nin iç ve dış fotoğrafları, 24 fotoğrafın bulunduğu ikinci albümde ise ameliyat sonrası iyileşen çocukların fotoğrafları yer almaktadır.

Hüsameddin Bey, gösterdiği bu başarılardan dolayı 1901 senesinde Padişah'ın fahri yaverleri arasına alındı.

1902 senesinde Hamidiye Etfal Hastanesi Fotoğrafhanesi mükemmel bir şekle getirildi. Doktor Bakteriyolog Yarbay Nuri ile Bakteriyolog Binbaşı Fuad beylerin (Ömer Fuad Keskin[35]) idaresinde olan fotoğrafhanede ayrıca Göz Doktoru Şakir, Operatör Rasih, Doktor Abdullah ve Eczacı Necmeddin beyler de fotoğraf çekiyorlardı.[36]

6 Eylül 1902'de Hüsameddin Bey albaylığa terfi etti.[37]

21 Ekim 1904'te Üsküdar Doğancılar Meydanı'ndaki evinde kalp krizinden vefat etti. 22 Ekim 1904'te düzenlenen merasimden sonra cenazesi istimbotla karşıya nakledilerek bir rivayete göre Rumelihisarı'na, diğer bir rivayete göre Beşiktaş Yahya Efendi Dergâhı haziresine defnedildi. Cenazede, Şûrâ-yı Devlet Mülkiye Dairesi üyelerinden Fuad Bey[38] ile Mansur Paşa ve Padişah yaverlerinden Ressam ve Fotoğrafçı Hüseyin Zekâi Paşa'nın yanı sıra pek çok kişi hazır bulunmuştur.[39] *Tercüman-ı Hakikat*, "*Hüsameddin Bey gayet haluk, genç, gayyur bir zabit idi. Henüz genç denilecek bir sinde vuku-ı irtihali kendisini tanıyanlarca pek ziyade mucib-i teessüf olacağı derkârdır*" diyerek Hüsameddin Bey'in kaybının yarattığı üzüntüden bahsetmekteydi.

Vefat ettiğinde 3. Osmânî, 4. Mecîdî ve Gümüş İmtiyaz madalyaları vardı.

Hüsameddin Bey, Beylerbeyi Sarayı için yapılan ve asılan avizelerin fotoğraflarını çekmiştir. Ayrıca Yıldız Sarayı'nda Şale Kasrı, Şale Kasrı Limonluğu, Küçük Mâbeyn Dairesi, Hasbahçe, III. Selim Çeşmesi, Kebap Köşkü, Kütüphane ve Yıldız Çini Fabrikası'nı görüntülemiştir.[40] Beylerbeyi ve Yıldız saraylarına ait bu fotoğraflar 1899-1901 seneleri arasına tarihlendirilebilmektedir.

Hüsameddin Bey'in Yıldız Koleksiyonu'nda bulunan fotoğraflarından, Padişah için fotoğraflar kopya ettiğini de söyleyebiliriz. Bunlar arasında Çin-Şanghay, Singapur, Malezya ve Endonezya[41],

33 *İkdam*, 16 Rebiülevvel 1318, 13 Temmuz 1900, S. 2168, s. 2.

34 BOA, Y.PRK.SGE. 9-1. Bu fotoğraflar, IRCICA Arşivi Yıldız Koleksiyonu 90870/001-028, 91279/001-024 numaradadırlar.

35 Tabip Amiral Ömer Fuad Paşa (1869-1949), Hüsameddin Bey'den sonra Hamidiye Etfal Hastanesi Fotoğrafhanesi'ni yönetti diyebiliriz. Yıldız Koleksiyonu'nda "Fuad" imzasıyla Hamidiye Etfal Hastanesi ve donanmaya ait bazı fotoğrafları vardır. İkinci Meşrutiyet zamanında (1908) *Resimli Kitab* dergisinin düzenlediği birinci fotoğrafçılık yarışmasında dereceye girmiştir.

36 Yıldırım, a.g.e., s. 62.

37 BOA, İ.TAL., 284-53.

38 Memduh Paşa'nın bacanağı; Dahiliye müsteşarlığı, Şûrâ-yı Devlet azalığı ve Kastamonu valiliği yapmış olan Yazıcıoğlu İsmail Fuad Bey (1864-1918).

39 *İkdam*, 13 Şaban 1322, 22 Teşrin-i evvel 1904, S. 3720, s. 3, 14 Şaban 1322, 23 Teşrin-i evvel 1904, S. 3721, s. 3; *Sabah*, 13 Şaban 1322, 22 Teşrin-i evvel 1904, S. 5392, s. 3, 14 Şaban 1322, 23 Teşrin-i evvel 1904, S. 5393, s. 3; *Servet-i Fünûn*, 16 Şaban 1322, S. 705, s. 21; *Tercüman-ı Hakikat*, 13 Şaban 1322, 22 Teşrin-i evvel 1904, S. 8446, s. 3, 14 Şaban 1322, 23 Teşrin-i evvel 1904, S. 8447, s. 3.

40 Beylerbeyi ve Yıldız sarayları ile ilgili bu fotoğraflar IRCICA Arşivi 779-42/024-036, 779-79/005-006, 014, 021-022, 90552/003-007, 026, 033, 036, 040, 049, 050, 057, 059-060, 064, 070, 075-076, 081, 083, 084, 088 numaralarda olup toplam 40 adettir.

41 Malezya ve Endonezya fotoğraflarının arasında Müslüman sultanlara ait fotoğraflar da vardır. Bunlardan Selangor Sultanı Abdüssamed (IRCICA Arşivi, 779-24/020), Johor Sultanı

Borneo, Tayland[42], Rusya-Sibirya ve Amur Nehri fotoğrafları vardır.[43]

Hüsameddin Bey, bazı fotoğraflarının alt köşelerine "Hüsameddin" şeklinde imzasını atardı.

Hüsameddin Bey ile Seyfiye Hanım'ın (öl. 1956), Raşid (Demirelli), Hamiye (Güven) (öl. 1974), Arif Hikmet (Gerçekçi) ve Nebahat (Oktar) adlı dört çocukları olmuştur.[44]

Raşid Demirelli (1877-1944), Ahmed Ferid Tek'in (Nafia / 1919, Maliye / 1920-21 ve Dahiliye / 1923-24) nazırlığı sırasında özel kalem müdürlüğünü yapmış; ayrıca Saray, Emet ve Tavşanlı kaymakamlıklarında bulunmuştur. 1944'te vefat etmiştir.[45]

Arif Hikmet Gerçekçi (1894-1970), emekli hâkim tümgeneral olup, Mustafa Kemal Atatürk 19 Mayıs 1919'da Samsun'a çıktığında onun maiyetinde görev almıştır.[46]

Ebu Bekir (IRCICA Arşivi, 779-24/019 ve 021), Kutai Sultanı Muhammed Süleyman (IRCICA Arşivi, 779-24/022) ve Sambas Sultanı II. Muhammed Seyfeddin'in (IRCICA Arşivi, 779-24/023) fotoğrafları başka bir fotoğrafçı tarafından çekilmiş ve Hüsameddin Bey tarafından kopya edilmiştir.

42 Tayland (Siyam) Kralı Chulalongkorn'un tahta çıkışında çekilen 1873 tarihli fotoğrafı da (IRCICA Arşivi, 779-59/003) Tayland'ın ilk profesyonel fotoğrafçısı Francis Chit (1830-1891) tarafından çekilmiş ve Hüsameddin Bey tarafından kopya edilmiştir. Daha önce hazırladığımız bir yayında, bu fotoğraflara bakarak Hüsameddin Bey'in Uzakdoğu seyahatine çıkıp fotoğraf çektiğini söylemek gibi bir yanlışa düştük. Dolayısıyla Hüsameddin Bey, "Siyam Kralı Chulalongkorn'un portresini çeken" değil, bu fotoğrafı kopya eden fotoğrafçıdır. https://nga.gov.au/exhibition/pictureparadise/default.cfm?MnuID=8; erişim tarihi: 04.09.2011.

Adnan Genç - Orhan M. Çolak (ed.), *Sultan II. Abdülhamid Arşivi İstanbul Fotoğrafları*, İstanbul 2007, s. 662; Hakan Yılmaz (ed.), *Sultan II. Abdülhamid Arşivinden Dünya Liderleri*, İstanbul 2011, s. 168.

43 Bu fotoğraflar, IRCICA Arşivi 779-24/007-041, 050 ve 779-56/001-023 numaralarda olup toplam 59 adettir.

44 *Cumhuriyet*, 22 Mart 1956, S. 11370, s. 3.

45 *BCA*, 30-11-1-0-96-17-18; *İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi*, http://hdl.handle.net/11498/31813, erişim tarihi: 05.09.2011; *Akşam*, 30 Temmuz 1934, S. 5677; s. 5; *Cumhuriyet*, 19 Nisan 1944, S. 7068, s. 4.

46 *Milliyet*, 15 Ağustos 1970, s. 9.

Kaynakça

I. Arşiv Belgeleri

T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi (BCA), 30-11-1-0-96-17-18.

T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), DH.SN.THR. 38-33; İ.TAL., 18-34, 83-14, 90-54, 117-36, 284-53; Y.MTV., 25-31, 161-43, 163-179, 164-137, 164-250; Y.PRK.ASK. 51-24, 104-63; Y.PRK.SGE. 9-1.

İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi (IRCICA) Arşivi

İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi, Taha Toros Arşivi, belge no: 001562239008, http://hdl.handle.net/11498/31813; belge no: 001562235008, http://hdl.handle.net/11498/31818; erişim tarihi: 05.09.2019.

Sedat Savcı Arşivi

II. Gazeteler

Akşam, 30 Temmuz 1934, S. 5677.

Cumhuriyet, 19 Nisan 1944, S. 7068; 22 Mart 1956, S. 11370.

İkdam, 26 Muharrem 1317, 6 Haziran 1899, S. 1766; 22 Rebiülevvel 1317, 31 Temmuz 1899; S. 1821; 19 Zilhicce 1317, 19 Nisan 1900, S. 2083; 16 Rebiülevvel 1318, 13 Temmuz 1900, S. 2168; 13 Şaban 1322, 22 Teşrin-i evvel 1904, S. 3720; 14 Şaban 1322, 23 Teşrin-i evvel 1904, S. 3721.

Milliyet, 15 Ağustos 1970.

Sabah, 19 Zilhicce 1317, 19 Nisan 1900, S. 3745; 13 Şaban 1322, 22 Teşrin-i evvel 1904, S. 5392; 14 Şaban 1322, 23 Teşrin-i evvel 1904, S. 5393.

Servet-i Fünûn, 16 Şaban 1322, S. 705.

Tercüman-ı Hakikat, 13 Şaban 1322, 22 Teşrin-i evvel 1904, S. 8446; 14 Şaban 1322, 23 Teşrin-i evvel 1904, S. 8447.

III. Kitap ve Makaleler

Anadolu-i Şâhâne Menâzırı, TBMM Kütüphanesi, No. 2097.

Bıçakçı, İsmail, *Yunanistan'da Türk Mimarî Eserleri*, İSAR Yayınları, İstanbul 2003.

Bilgin, Bülent, *Geçmişte Yıldız Sarayı*, Yıldız Sarayı Vakfı, İstanbul 1998.

Çolak, Orhan M., "Bursa Fotoğrafları ve Bursa Fotoğrafhaneleri Üzerine Bazı Notlar", *Osmanlı'nın İzinde, Prof. Dr. Mehmet İpşirli Armağanı*, Timaş Yayınları, c. 1, İstanbul 2013.

_____, "II. Abdülhamid Döneminde Suçluların Fotoğraflanması: Beyoğlu Mutasarrıflık Fotoğrafhanesi ve Fotoğrafçı Komiser Mehmed Şemseddin Bey", *İsmet Binark Armağanı*, Türk Edebiyat Vakfı Yayınları, İstanbul 2015.

_____, "II. Abdülhamid Döneminde Vilayetleri Fotoğraflama Teşebbüsleri ve Fotoğrafçı Ahmed Fuad Bey", *Prof. Dr. Şevki Nezihi Aykut Armağanı*, Etkin Kitaplar, İstanbul 2011.

_____, "Osmanlı Mekteplerinde Fotoğrafçılık Eğitimi Üzerine Bazı Notlar", *Vefatının 100. Yılında Sultan II. Abdülhamid ve Dönemi Uluslararası Kongresi,* (TTK-YTÜ, 22-24 Ekim 2018, İstanbul). https://www.academia.edu/39998869/Osmanlı_Mekteplerinde_Fotoğrafçılık_Eğitimi_Üzerine_Bazı_Notlar, erişim tarihi: 05.09.2019.

Genç, Adnan - Orhan M. Çolak (ed.), *Sultan II. Abdülhamid Arşivi İstanbul Fotoğrafları*, İBB Kültür AŞ. - IRCICA Yayınları, İstanbul 2007.

Hamidiye Etfal Hastahanesi İstatistik Risalesi, Matbaa-i Osmaniye, İstanbul 1318.

Hamidiye Etfal Hastahane-i Âlisi İstatistik Risalesi, Matbaa-i Osmaniye, İstanbul 1319.

İhsanoğlu, Ekmeleddin (ed.), *Osmanlı Tabiî ve Tatbiki Bilimler Literatürü Tarihi*, c. 1, IRCICA Yayınları, İstanbul 2006.

_____, *Osmanlı Tıbbî Bilimler Literatürü Tarihi*, c. 3, IRCICA Yayınları, İstanbul 2008.

Köşlü, Adem, *Nicolas Andriomenos*, Galenos Yayınevi, İstanbul 2018.

Mehmed Esad, *Mir'at-ı Mekteb-i Harbiye*, Artin Asaduryan Şirket-i Mürettibiye Matbaası, İstanbul 1310.

Öztuncay, Bahattin, *Dersaadetin Fotoğrafçıları*, c. 1, Aygaz, İstanbul 2003.

Salnâme-i Askerî 1309 Rumi, 12. defa, İstanbul 1309.

Salnâme-i Askerî 1311, 13. defa, İstanbul 1311.

Salnâme-i Askerî, sene 1304, Matbaa-i Ceride-i Askeriye, İstanbul 1304.

Tevetoğlu, Fethi, "Atatürk'le Samsun'a Çıkanlar IX: Üsteğmen Ârif Hikmet Bey", *Türk Kültürü*, VIII/93 (1970), 569-576.

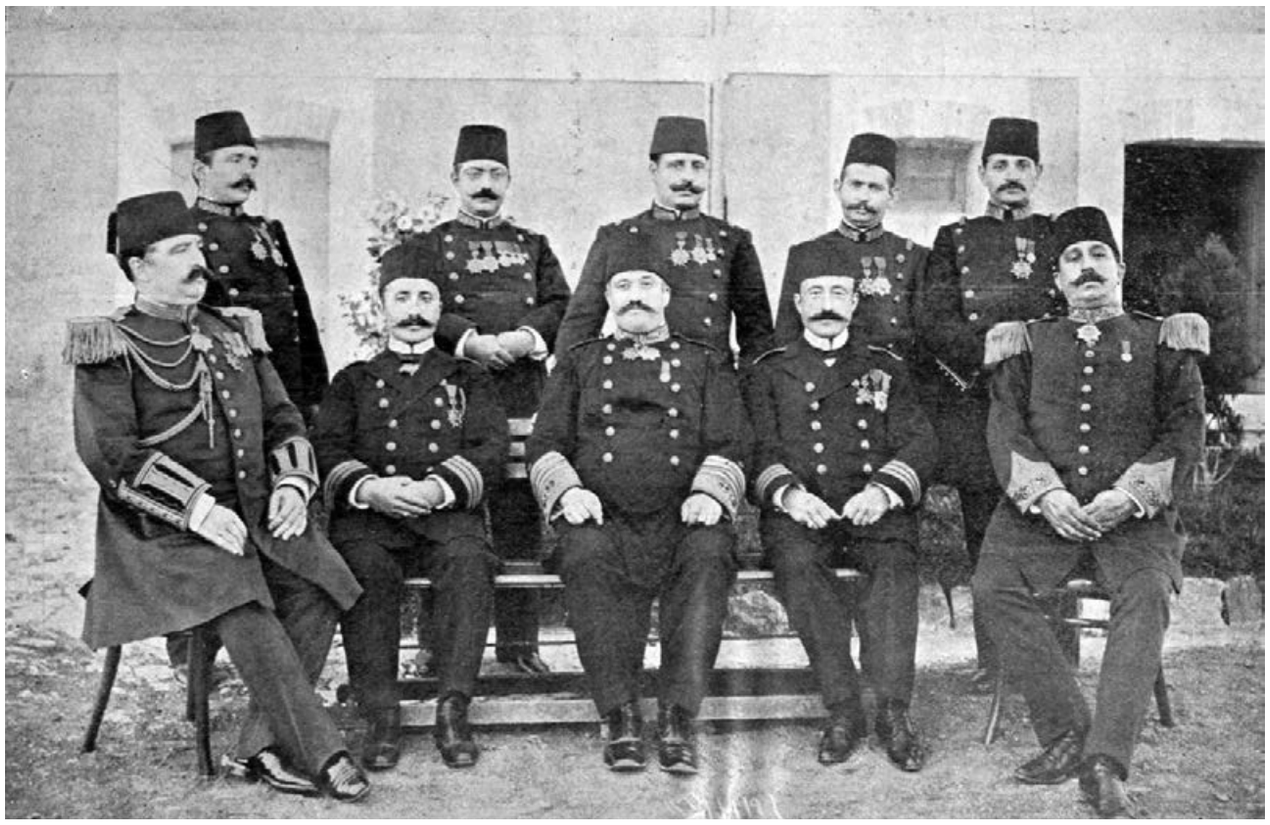
Yıldırım, Nuran, *Hastane Tarihimizde Bir Kutup Yıldızı, Hamidiye Etfal Hastanesi*, Şişli Etfal Eğitim ve Araştırma Hastanesi, İstanbul 2010.

Yılmaz, Hakan (ed.), *Sultan II. Abdülhamid Arşivinden Dünya Liderleri*, İBB Kültür AŞ., İstanbul 2011.

Fotoğraf 1 Sultan II. Abdülhamid'in fotoğrafçılarından Hüseyin Hüsameddin Bey (1857-1904), Sedat Savcı Arşivi.

Fotoğraf 2 Yâveran-ı Hazret-i Şehriyârî'den Yarbay Hüsameddin Bey, foto: Abdullah Biraderler, IRCICA Arşivi 91054-014.

Fotoğraf 3 Hamidiye Etfal Hastanesi'nde verilen ziyafette hazır bulunan Viyana Üniversitesi Çocuk Hastalıkları Hocası ve St. Anna Hastanesi Nazırı ve Başhekimi Prof. Dr. Theodor Escherich ile Hamidiye Etfal Hastanesi doktorları ve memurları bir arada, 23 Mart 1901. Ayaktakilerden soldan üçüncü: Başhekim İbrahim Paşa, dördüncü: Fotoğrafçı Hüsameddin Bey, sekizinci: Doktor Hakkı Şinasi Paşa. Oturanlardan soldan birinci: Dr. Kanburoğlu, ikinci: Prof. Dr. Theodor Escherich, üçüncü: Telkih-i Cüderi Ameliyathanesi Müdürü Doktor Hüseyin Remzi Bey. Nuran Yıldırım, *Hamidiye Etfal Hastahanesi*, s. 66-67.

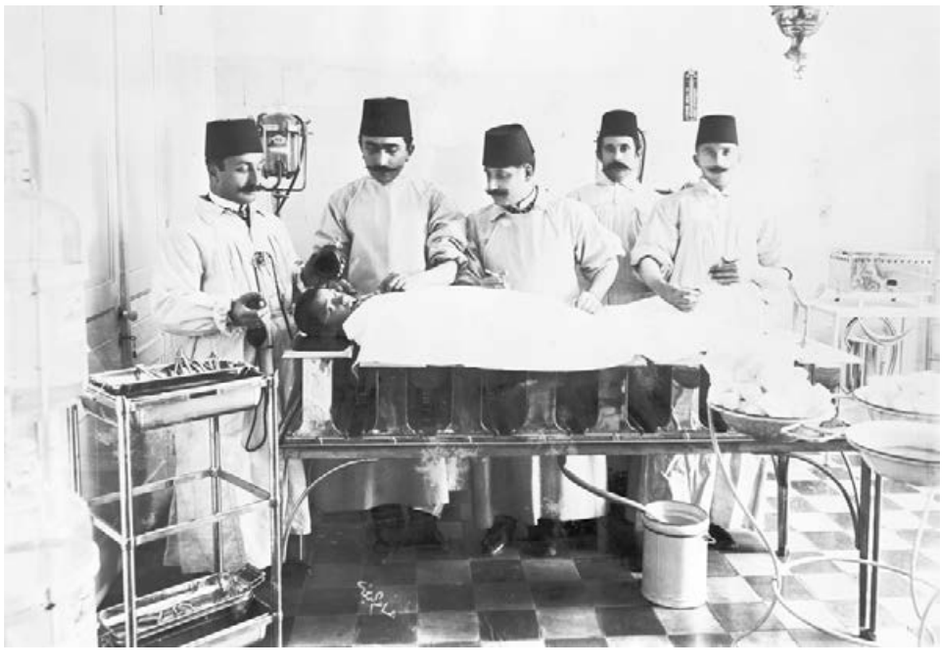


Fotoğraf 4 Hamidiye Etfal Hastanesi doktor ve memurlarından bazıları; oturanlardan soldan birinci: Fotoğrafçı Hüsameddin Bey, üçüncü: Başhekim İbrahim Paşa, 2 Ekim 1900, *Hamidiye Etfal Hastahane-i Âlisi İstatistik Risalesi 1319*, s. 25.

Fotoğraf 5
Hüsameddin Bey'in objektifinden Yıldız Sarayı Küçük Mâbeyn Köşkü, *Geçmişte Yıldız Sarayı*, s. 42.

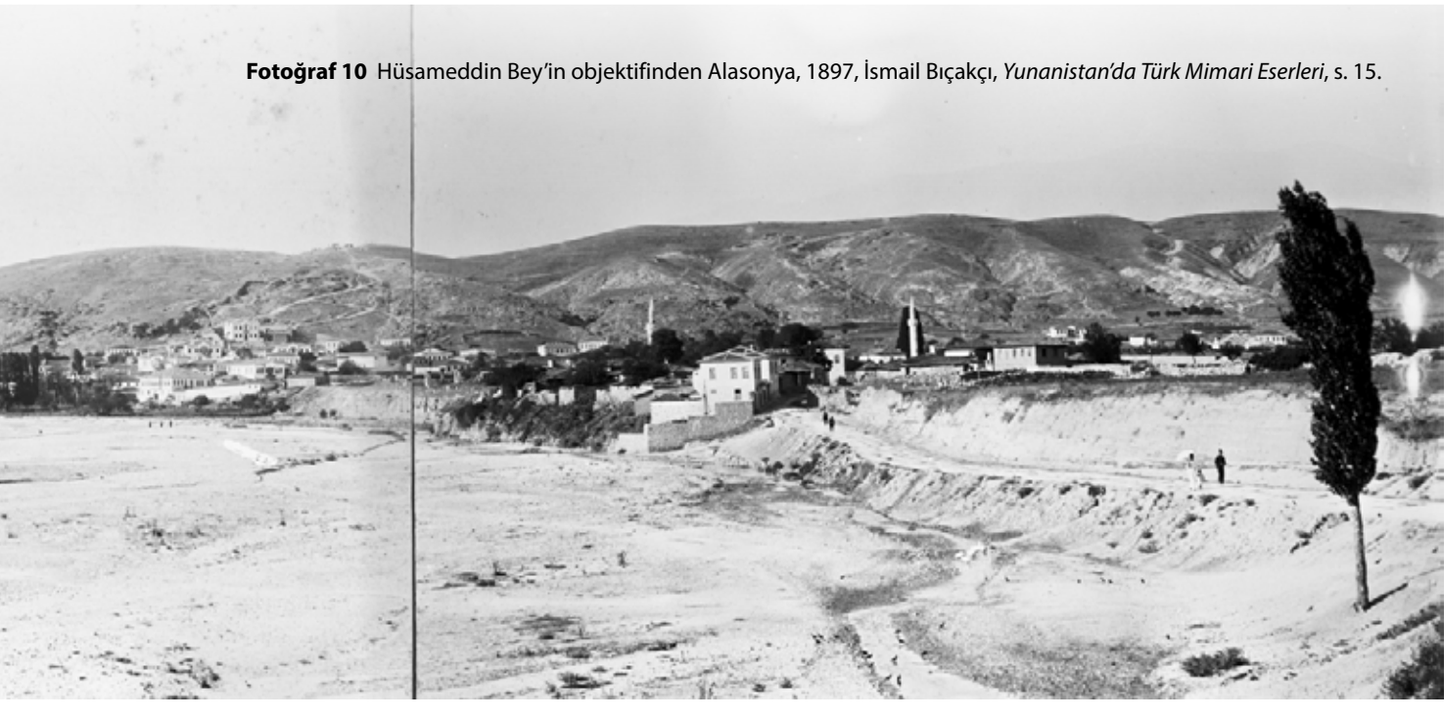
Fotoğraf 6
Yıldız Sarayı Kütüphanesi, *Geçmişte Yıldız Sarayı*, s. 73, foto: Hüsameddin Bey.

Fotoğraf 7 Hamidiye Etfal Hastanesi, foto: Hüsameddin Bey.



Fotoğraf 8
Hamidiye Etfal Hastanesi'nde Operatör Ziya Nuri (Birgi) Bey tarafından yapılan bir ameliyat, 1899-1901, *Osmanlı Tıbbî Bilimler Literatürü Tarihi*, c. 3, No. 139, foto: Hüsameddin Bey.

Fotoğraf 9 Hamidiye Etfal Hastanesi Fotoğrafhanesi arması, *Anadolu-i Şâhâne Menâzırı*, TBMM Kütüphanesi, No. 2097, son sayfa.



Fotoğraf 10 Hüsameddin Bey'in objektifinden Alasonya, 1897, İsmail Bıçakçı, *Yunanistan'da Türk Mimari Eserleri*, s. 15.

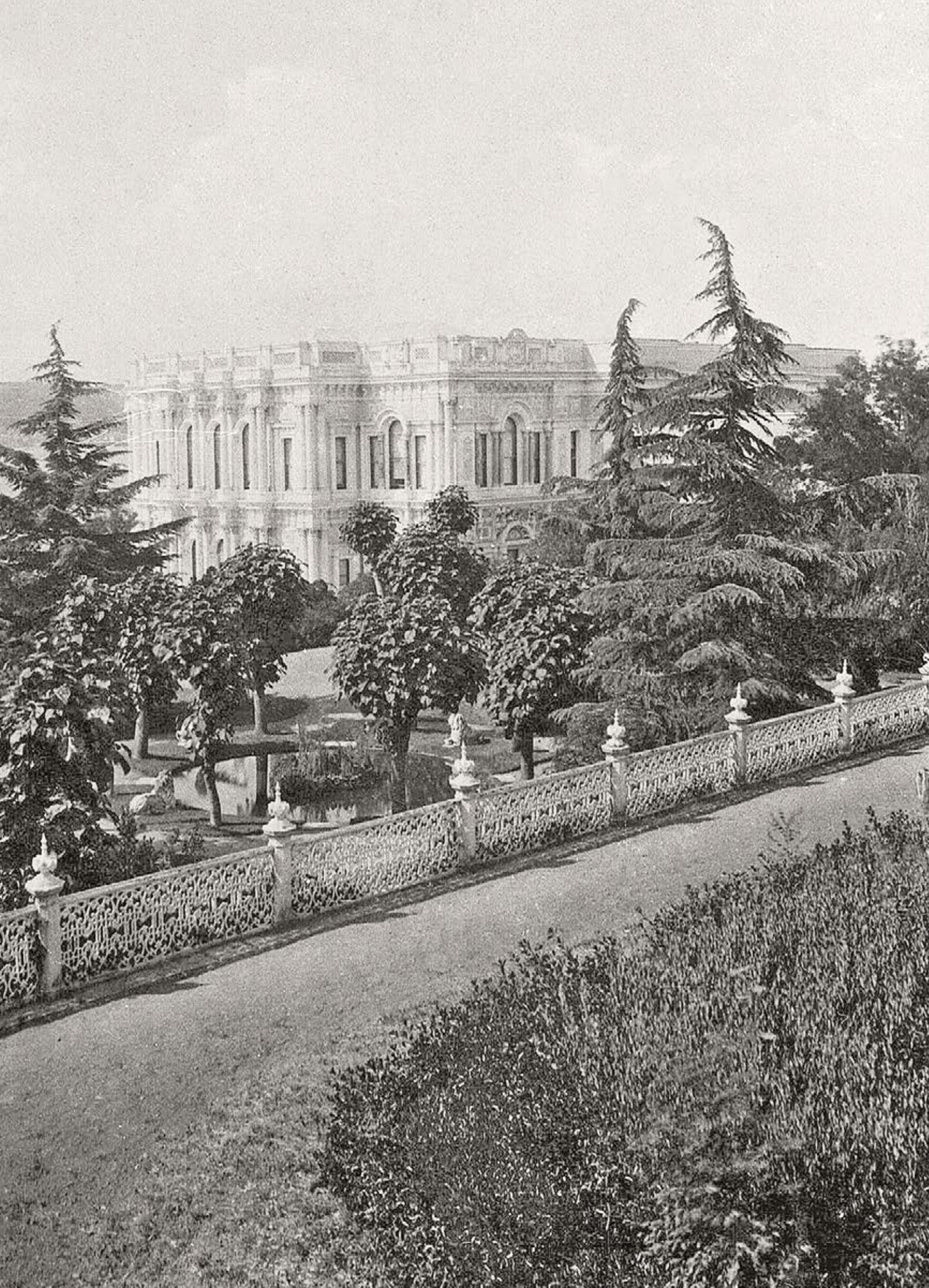
Fotoğraf 11 Francis Chit'in çektiği ve Hüsameddin Bey'in kopya ettiği Tayland (Siyam) Kralı Chulalongkorn'un fotoğrafı, *Sultan II. Abdülhamid Arşivinden Dünya Liderleri*, s. 168.

Fotoğraf 12 Hüsameddin Bey'in ailesinden bir grup, 1934, Sedat Savcı Arşivi.
Ayaktakiler, soldan sağa ikinci: Hüsameddin Bey'in oğlu Arif Hikmet Gerçekçi (1894-1970), üçüncü: Nuri Oktar (öl. 1967), (Nebahat Oktar'ın eşi), dördüncü: Fasih Güven (Hamiye Güven'in eşi), (öl. 1979); oturanlar, soldan sağa üçüncü: Hüsameddin Bey'in eşi Seyfiye Gerçekçi (öl. 1956), beşinci: kızı Hamiye Güven (öl. 1974), altıncı: kızı Nebahat Oktar.

Fotoğraf 13 Hüsameddin Bey'in oğlu Arif Hikmet Gerçekçi ile Necibe Hanım'ın düğün fotoğrafları, 1936.
Grubun üstünde asılı olan fotoğraf büyük ihtimalle Hüsameddin Bey'e aittir, *İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi*, Taha Toros Arşivi, belge no: 001562791008, http://hdl.handle.net/11498/50732, erişim tarihi: 05.09.2019.
Oturanlardan soldan üçüncü: Hüsameddin Bey'in eşi Seyfiye Hanım, dördüncü: Necibe Hanım'ın annesi Şadiye Hanım.
Ayaktakilerden soldan birinci: Hamiye Hanım'ın eşi Fasih Güven, dördüncü: Hüsameddin Bey'in kızı Hamiye Güven, beşinci: Necibe Hanım, altıncı: Hüsameddin Bey'in oğlu Arif Hikmet Gerçekçi.

Fotoğraf 14 Hüsameddin Bey'in eşi Seyfiye Hanım, *İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi*, Taha Toros Arşivi, belge no: 001562235008, http://hdl.handle.net/11498/31818, erişim tarihi: 05.09.2019.

Fotoğraf 15 Hüsameddin Bey'in büyük oğlu Raşid Demirelli, 1907, foto: Vafiadis, *İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi*, Taha Toros Arşivi, belge no: 001562239008, http://hdl.handle.net/11498/31813, erişim tarihi: 05.09.2019.



Beylerbeyi Sarayı'nın İnşa Sürecine İlişkin Tespitler - Değerlendirmeler

T. Cengiz Göncü*

ÖZET

Beylerbeyi Sarayı, 1863-65 yıllarında inşa olunan bir saltanat sarayıdır. Sultan Abdülaziz (1861-1876) genellikle nisan ayı sonlarından itibaren yazlık saraylara geçer, bazen de Beylerbeyi Sarayı'nı kullanırdı; ancak kendisinin Avrupa seyahatinden sonra gerek bu ziyareti iade etmek gerekse Süveyş Kanalı'nın açılışı (1869) münasebeti ile nezaket ziyaretinde bulunmak isteyen bazı devlet başkanlarını bu sarayda ağırlamıştır. Sarayın bir diğer hususiyeti de II. Abdülhamid'in (1876-1909) saltanat yıllarının daha ilk başında yaşanan ve tarihe 93 Harbi olarak geçen 1877-78 Osmanlı-Rus Harbi sırasında önce muhacirlerin, daha sonra da yaralı gazilerin bir kısmının bu sarayda iskân ve tedavi edilmeleridir. Sultan II. Abdülhamid yaşamının son 6 yılını burada geçirmiş, 10 Şubat 1918'de burada vefat etmiştir.

Bu yazıda Beylerbeyi Sarayı'nın inşa süreci; maliyeti, idari ve teknik kadrosu, yapı malzemesi ve arşiv vesikaları merkezinde ele alınacaktır. Çalışma çerçevesinde sarayın günü gününe inşa tarihi, maliyeti, bina eminleri, kalfaları (mimarları) hakkında net bilgilere ulaşılmıştır. İdari kadro içinde yer alan bina emini, pazarcılar (mübayaacılar), mutemedler, yoklamacılar gibi görevlilerin birbirleri ile nasıl bir koordinasyon içinde oldukları ortaya konulmaya çalışılmış; teknik kadroda yer alan kalfaların isimleri ve İdare ile gerçekleştirdikleri sözleşmelere yer verilmiş, düzenledikleri icmal defterlerinden yola çıkılarak sarayın inşa ve tefriş maliyetine ilişkin sonuçlara ulaşılmıştır. Ayrıca taş oyma işleri, temellere kazık çakılması, mobilya imalatı ve doğrama işinde görev alan inşaat esnafı ile kullanılan temel yapı malzemesinin birim maliyeti ve özellikleri de tespit edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Beylerbeyi Sarayı, Sultan Abdülaziz, Mimarlık Tarihi, Saltanat Sarayları, Osmanlı Sarayları, Osmanlı Müesseseleri ve Medeniyeti

ABSTRACT

Beylerbeyi Palace is an Imperial Palace which was constructed in 1863-1865. Sultan Abdülaziz (1861-1876) used to stay in the summer palaces by the end of April and sometimes he used Beylerbeyi Palace; however, some foreign presidents who wanted to pay a return visit for Abdülaziz's Europe visit or a courtesy visit for the opening of the Suez Canal (1869) were hosted in this palace. The palace was also used to host immigrants and later to treat wounded veterans during the 1877-1878 Ottoman-Russian War, also known as 93 War which broke out in the early years of Sultan Abdülhamid II's reign. Sultan Abdülhamid II spent the last 6 years of his life in Beylerbeyi Palace and passed away on 10th February 1918 in this palace.

In this article, the construction process of Beylerbeyi Palace is reviewed in the center of its cost, its executive and technical staff, its construction material and archive documents. The precise information about the day to day construction progress and costs, construction officials, master-builders (architects) are reached within this study. The coordination of the workers such as construction official, the purchase group, the syndic, the inspector who were in the executive staff is tried to reveal; the name of the master-builders in the technical staff and their contracts with the administration are included; the costs of construction and furnishing are found out by the compendium documents they had recorded. Also, the costs and the characteristics of building materials; construction workers such as stone dressers, piling workers, furniture manufacturers and woodworkers are determined.

Keywords: Beylerbeyi Palace, Sultan Abdülaziz, History of Architecture, Imperial Palaces, Ottoman Palaces, the Ottoman Institutions and Civilization

* Dr., Tarihçi, TBMM Florya Atatürk Köşkü Amiri

Beylerbeyi Sarayı'nın kullanıma açılışının üzerinden tam 154 yıl geçti; ama bu sarayın gerek inşa süreci gerekse mekân ve kullanımına ilişkin hususlar yakın döneme kadar soru işaretleri ile çevrelenmişti. Başta Başbakanlık Osmanlı Arşivi olmak üzere, geçen 20-25 yıllık süreçte yapılan tasnif çalışmaları sayesinde açılan yeni belgeler hem bu sarayın hem de genel anlamda 19. yüzyıl saray tarihinin yeniden ele alınarak yazılmasını ya da gözden geçirilmesini zorunlu kılmıştır.

Sultan Abdülaziz tarafından yaptırılan bu sarayın inşa sürecinin, yapısal özelliklerinin ve mekân kullanımlarının doğru bir şekilde tespiti bu saray üzerinden yapılacak dönem değerlendirmelerine katkı sağlayacaktır. Hatalı tespitler üzerinden yapılacak değerlendirmeler de büyük olasılıkla hatalı olacağından özgün kaynaklara dayalı çalışmaların gerekliliği ortadadır. Bu yazıda, Beylerbeyi Sarayı'nın inşa sürecine ilişkin ulaşılan son bulgulardan öne çıkanlara yer verilecektir.

İnşa Tarihi

Beylerbeyi Sarayı, 1863-1865 yılları arasında inşa edildi. Mevcut literatürde sarayın inşa tarihinin başlangıcı olarak, herhangi bir kaynağa atıfta bulunulmadan 1861 tarihi gösterilir. Elde edilen belgeler bu konuda net bir tespit yapılmasını mümkün kılmaktadır. Buna göre sarayın inşasına 6 Ağustos 1863'te başlanmış ve resmî açılış 21 Nisan 1865'te Beylerbeyi Camii'nde kılınan Cuma namazından sonra gerçekleşmiştir. Ancak görünen o ki sarayın gerek tefrişi gerekse çevre düzenlemeleri bir süre devam etmiştir. Zira eldeki yazışmalarda sarayın inşasına ilişkin tarih aralığını belirten bir belgede başlangıç tarihi 6 Ağustos 1863 olarak verilirken son işlem tarihi olarak 7 Ağustos 1865 verilmektedir.[1]

Sarayın inşasının, Sultan Abdülaziz'in Mısır seyahatinden hemen sonra başlatılması da dikkat çekicidir. Üstelik bu seyahatin kadrosu içinde Mösyö Mason gibi daha sonra sarayın tavan ve duvar süslemelerinde görev alacak bir sanatçının olması sarayın inşasında ya da mimari ve süsleme özelliklerinin şekillenişinde Mısır seyahatinin etkili olduğu

1 Sarayın inşa süresinin tespitini sağlayan belge, bina eminleri tarafından tutulan kayıtlardan alınmıştır. Söz konusu belge belli bir tarih aralığında yapılan toplam masrafı verir. Bu tarihler sarayın başlangıç ve bitiş tarihi hakkında önemli ve belirleyici bir bilgi verirler fakat günü gününe bir kesinlik arz etmedikleri düşünülmektedir (C. G).

Beylerbeyi Sarayı, (Yıldız Albümleri, 04/04 Millî Saraylar İhtisas Kütüphanesi).

kanaatini uyandırmaktadır. Aslında Beylerbeyi Sarayı üzerinde yapılacak bir başka çalışma konusu, bu sarayın inşasında Mısır seyahatinin ve Sultan Abdülaziz'in Mısır'la kurduğu yakın siyasi ilişkilerin payının ne olduğuna ilişkin olabilir. Belli ki Sultan Abdülaziz, kafasında tasarladığı bu sarayın oluşumunda Mısır'da gezip gördüğü saraylardan ilham almış, etkilenmiş ve hatta beğendiği hususları beraberindeki sanatçı kadrosuna not ettirmiştir. Beylerbeyi Sarayı'nın süslemesine ilişkin Mösyö Mason'la yapılan bir sözleşme metninde, Padişah'ın sultânî (kendisine ait) mekânların süslemesini "*... ağır ve Arabi yollu...*" ifadeleri ile sipariş vermesinin, bu yöndeki hipotezi desteklediği düşünülmektedir.

İnşa Kadrosu ve Maliyet

Beylerbeyi Sarayı'nın inşa sürecinin idari ve mali organizasyon hiyerarşisinin tepesinde Hazine-i Hassa Nezareti ve ona bağlı birimlerden Ebniye-i Seniyye Ambarı İdaresi bulunmaktaydı. Gerek bina eminleri gerekse teknik ekibin başında yer alan başkalfanın düzenledikleri tüm belgeler Ebniye İdaresi aracılığı ile Hazine-i Hassa Nezareti'ne sunulur; ihtiyaçlar bu idare tarafından karşılanırdı.

Yapılan araştırma sonucunda Beylerbeyi Sarayı'nın inşa sürecinin idari ve teknik kadrosuna ilişkin yeni bulgulara ulaşılmıştır. Buna göre sarayın inşasının idari ve mali koordinasyonu üç bina emini tarafından gerçekleştirilmiştir. İlk bina emini Mehmed Efendi'dir. Mehmed Efendi döneminde toplam 7 muhasebe icmali düzenlenmiş ve 7.042.220 kuruş masraf yapılmıştır. İkinci bina emini Mahmud Efendi'dir; onun döneminde ise 6 muhasebe icmali düzenlenmiş olup, toplam 9.656.795 kuruşluk ödeme gerçekleştirilmiştir. Toplam 13 icmalin düzenlendiği son bina emini Rıfat Efendi döneminde ise ödemesi gerçekleşen miktar 21.789.723 olarak belirlenmiştir. Buna göre sarayın inşası için iki yıl boyunca farklı zamanlarda 3 bina emini görev almış; düzenledikleri 26 icmalle toplam 38.488.738 kuruş masraf tahakkuk etmiştir ki bu da yaklaşık 380.000 liradır, ancak bu miktar tefriş masraflarını içermemektedir.[2]

Mali işler, yapı malzemesinin ve inşaat işçi ve esnafının tedariki, inşa sürecine ilişkin tüm kayıtların düzenli olarak tutulması bina emininin uhdesinde olan işler cümlesindendi. Bina emini bu görevini kâtip, kâtip muavini, yoklamacı, pazarcı, mutemed, bekçiler gibi diğer idari memurlar ile beraber gerçekleştirirdi. Bunlar içinde en etkin görev alanlar mutemedler ve pazarcılardı. Mutemedler işçi tedarik ve sevki, satın alınan malzemenin kontrolü; esnaf, zanaatkâr ve işçilere yapılan ödemeler, satın alınan malzemenin tesellümü gibi önemli görevleri icra ederlerdi. Beylerbeyi Sarayı için imalatta bulunan esnaf, tesellüm makbuzları karşılığında paralarını mutemetlerden alırlardı. Ebniye İdaresi'nce satın alınan malzemeler ile amele yevmiyeleri de mutemedler tarafından ödenir; satın alınan malzemenin miktar ve kalite bakımından ilk kontrolü yine mutemedler tarafından yapılırdı. Mutemedler amelenin çalışmasına ve şantiye alanında görev alanların geliş gidiş saatlerine de nezaret ederlerdi. Beylerbeyi Sarayı inşa kadrosunda 50'ye yakın mutemedin görev aldığı belirlenmiştir.

Yapı malzemesinin tedarikinde doğrudan görev alan idari kadroyu ise pazarcılar, bir diğer adıyla mübayaacılar oluşturmaktaydı. Pazarcılar çok yüklü olmayan haftalık ya da günlük malzemenin temininde görev alırlardı. Pazarcılar satın aldıkları malzemeyi ambara teslim ederler ve kendilerine teslimatları karşılığında bir senet verilirdi.

İnşaat faaliyetinde görev alan daimi veya gündelikçi olarak çalışan amelenin mesai takibi "yoklamacı" olarak isimlendirilen bir idari memur tarafından gerçekleştirilirdi. Bu çerçevede, istihdam olunacak amelenin yevmiyeleri haftalık muhasebe icmalleri ile yoklamacılar tarafından belirlenir ve yapılan ödemeler de kaydedilirdi. Hazine-i Hassa Muhasebesi, amelenin yevmiyelerine esas olan sergi pusulalarını düzenlerken yoklamacıların tuttukları, bir tür "hak ediş" listelerini esas alırdı. Amele jurnalleri yoklamacılar tarafından haftalık olarak tutulurdu.

2 Haluk Şehsuvaroğlu da Beylerbeyi Sarayı'nın maliyetini, kaynak göstermeden 500.000 lira olarak gösterir. Bu miktar, elde edilen bulgularla yakınlık göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Bunlar dışında ambar memurları, kantar ve çeki memurları, devir memurları adlarıyla istihdam olunan idari memurlar da bulunmaktaydı. Beylerbeyi Sarayı için satın alınan ya da esnafa imal ettirilen malzeme ilgili ambarda toplanır, buradan da ihtiyaç duyulan yere sevk edilirdi. Yapı malzemesinin ambara giriş-çıkış işlemleri ve muayeneleri ambar memurları tarafından gerçekleştirilirdi. Kantar ve çeki memurları ise malzemenin ağırlığını tespit ve kontrol ederlerdi. Bir ambardan başka bir ambara nakledilen malzemenin devir kaydı ise "devir memurları" tarafından tutulurdu.

Teknik Kadro: Mimarlar ya da İnşaat Kalfaları

Beylerbeyi Sarayı inşasının başkalfası Serkiz Bey [Balyan] idi.[3] Bu vazifenin karşılığı belgelerde ebniye-i seniyye kalfası, saray-ı hümâyûn başkalfası, serkalfa-yı ebniye-i hümâyûn olarak geçmektedir.[4]

Beylerbeyi Sarayı'nın ana yapısı ile müştemilatının inşasında mimar olarak literatürde Serkiz Kalfa'nın adı geçmekle beraber bu büyük yapılar topluluğunun tamamlanıp ortaya çıkarılmasında muhtelif inşaat kalfalarının da katkısı bulunmaktadır.[5] Kalfalar sarayın belli bölümlerinin inşasını üstlenmişler ve yapının sorumlu kalfası olarak usta, sanatçı ve amelenin istihdamı ile işin belli bir sürede teslimi gibi hususları taahhüt etmişlerdir.[6] Kalfalar; çalışacak amelenin temini, yevmiyelerin ödenmesi, nakliye ve diğer masraflarını da üstlenirler, daha sonra alacaklarına bu ücretleri dâhil ederlerdi.[7]

Yapıların temelden başlayarak inşasında çeşitli kalfaların görev alması Serkiz Bey'in bu yapısal faaliyetteki rolünün tasarım ve koordinasyon ağırlıklı olduğuna işaret etmektedir. Ebniye-i Seniyye Serkalfası Serkiz Bey'in yapının tasarım ve proje yönüyle ilgilendiği, sarayın maketini Padişah'a bizzat kendisinin sunmasından da anlaşılmaktadır.[8]

İnşa faaliyetlerinin uygulanmasının başında kalfalar yer almakla beraber, sadece belli alanlarda uzmanlaşmış yapı kalfaları da bulunmaktaydı. Sıvacı, rıhtımcı, hamamcı kalfaları bu bağlamda örnek olarak verilebilir. Gerek yapının tamamına ait taahhütte bulunan kalfa gerekse alt yüklenicilerle Hazine-i Hassa Nezâreti arasında mukavele yapılırdı. Kalfalarla yapılan mukaveleler, yapıların hangi bölümünde kimlerin çalıştığı, ücret ve diğer teknik hususlar hakkında bilgi vermektedir. Bu mukavelelerde işin ne kadar zamanda bitirilmesi gerektiği, ödemelerin nasıl yapılacağı, malzemenin nasıl temin edileceği ve istihdam edilecek amelenin yevmiyelerine kadar birçok husus karara bağlanmaktadır.[9] Yapılan sözleşmelerden bazı alıntılar bu noktada yararlı olacaktır:

Beylerbeyi Sarayı Divanhanesi içinde yer alan havuzun rıhtım doldurulması işini Hamamcı Ohannes üstlenmiştir. Yapılan mukavelede işin bedelinin %80 kadarının işin bitimine kadar, haftadan haftaya ödemeler şeklinde olacağı; kalan %20'lik bölümünün ise işin bitiminde ödeneceği belirtilmektedir. Kalfaya birim başına 4.5 kuruş üstâdiye (ustalık bedeli) ödenmiştir. Havuz rıhtımının temel kazımı, rıhtımcılığı ile kireç, kum ve moloz temini ve bu malzemenin inşaat yerine nakliyesi kalfaya aittir. Malzemenin bedeli ise İdare tarafından ödenecektir. Yapılan işte görülecek bir hata yine Kalfa tarafından düzeltilecektir.[10]

Bir başka mukavele ise sarayın neccarlık işlerini üstlenen Lazoğlu Ohannes ile yapılmıştır. Buna göre kalfa yüklendiği işi üç ayda tamamlayacaktır. İşin söz verilen zamanda tamamlanmaması durumunda ödenecek bedelden %20 indirim

3 Beylerbeyi Sarayı'nın modelinin (maket) Padişah'a sunulmasıyla ilgili hazırlıkları bizzat yürüttüğüne bakılırsa, sarayın mimari tasarım ve koordinasyon işinin başında Serkiz Bey olmalıdır (BOA, HH.EBA., 2/10 lef. 3; 2/30).

4 BOA, MB., 115/91, (9 C 1284); BOA, HH.EBA., 23/56, (9 Teşrîn-i Sânî 1290 / 21 Kasım 187).

5 Hacı Mıgırdıç Kalfa, Yuvan Kalfa, Senekerim Kalfa, Beylerbeyi Sarayı ve ek yapılarının inşasını üstlenmiş kalfalardır. Belgelerde yer alan *"Senekerim Kalfa tarafından inşâ edilen Sarı Köşk ya da Yuvan Kalfa tarafından inşâ edilen Mızıka Dairesi…"* şeklindeki ifadeler bu tespitin dayanağını oluşturmaktadır (BOA, HH.EBA., 21/39, lef. 2, 4).

6 BOA, HH.EBA., 9/20.

7 BOA, HH.EBA., 9/15.

8 BOA, HH.EBA., 2/10, lef. 3; 2/30.

9 BOA, HH.EBA., 3/36; 3/49.

10 BOA, HH.EBA., 3/36.

yapılacaktır. Kullanılacak malzemenin bedeli tamamen İdare'ye ait olacaktır. Marangoz, hamal, rençber, sebilci, neccar yevmiyeleri daha sonra mahsup edilmek üzere kalfa tarafından ödenecektir. Yapılacak işin her zirâsı için ödenecek ustalık bedeli 160 kuruştur.[11]

Sarayın İnşa Sürecine İlişkin Diğer Tespitlere Örnekler

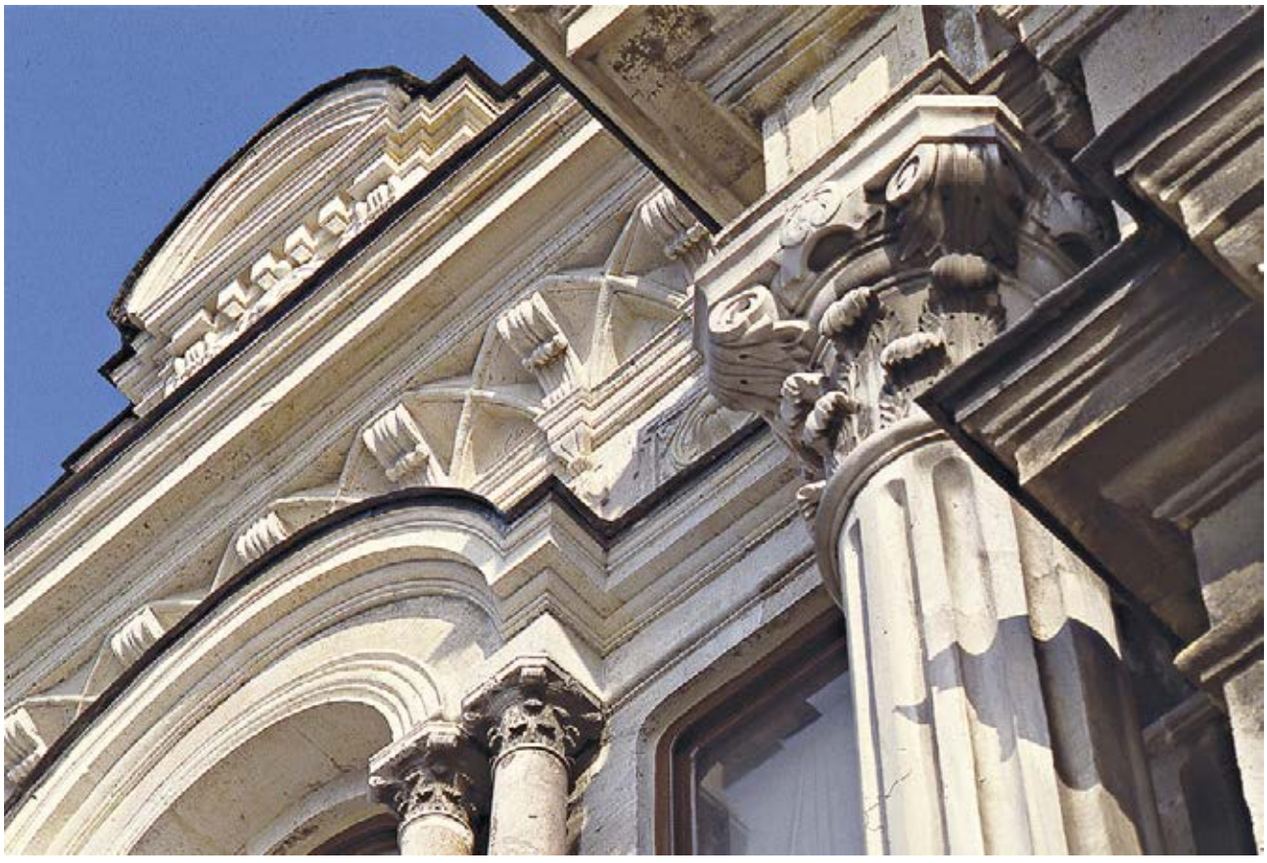
Beylerbeyi Sarayı'nın inşasında teknik ve zanaat bakımından görev alan ustalar; demirci, somakici, tenekeci, kurşuncu, rendeci, bıçkıcı, kazancı, iksirci, oymacı, dökmeci (dökümcü), camcı, doğramacı, temel kazıcı, nakkaş, şamdancı, kalemkâr gibi geniş bir yelpazeye yayılan meslek gruplarından teşekkül etmiştir. Bazı esnafla Hazine-i Hassa Nezâreti arasında mukaveleler düzenlenerek satın alınan hizmetin sınırları ve nitelikleri hukuksal bir zemine oturtulmuştur. Ulaşılan belgelerde, yapılan işin türleri, ustalık ücretleri, zanaatkâra ait aydınlatıcı bilgiler tespit edilmiştir. Ancak burada bunların tamamına değinilmeyecek, öne çıkanların üzerinde durulacaktır.

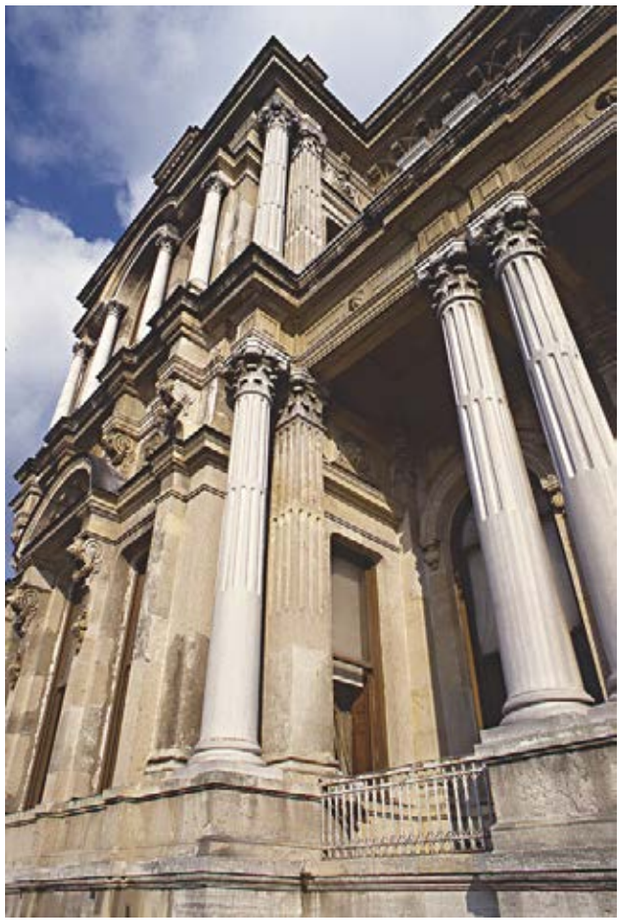
Taş Oyma İşleri

Beylerbeyi Sarayı'nın oyma işleri Oymacı Hristo tarafından gerçekleştirilmiştir. Oymacı Hristo'nun Beylerbeyi Sarayı için imal ettiği işlerden bazıları ve fiyatları şöyledir:[12] Mâbeyn merdiven parmaklığı modeli, 1 adet 150 kuruş; parmaklık modeli, 1 adet 500 kuruş; bahçe şebeke modeli, 1 adet 250 kuruş; Mâbeyn kapılarında yer alan 199 adet ve Harem kapılarında yer alan 199 adet kafes şebekeleri, 1 adedi 60 para ve saltanat kapısı üzerinde cenk aletleri, 1 adedi 25 kuruş.

11 BOA, HH.EBA., 3/49.

12 BOA, HH.d., nr. 842.





Sarayın taş oyma işlerinde mermer somakicisi Maynz ve Kromanjere de üretimde bulunmuşlardır. İmal ettikleri işler birim fiyatlarıyla beraber şöyledir: Kuşluk direk başlığı tanesi 1.000 kuruştan 16 adet, Arabi başlık tanesi 1.000 kuruştan 56 adet, cenk (savaş) aletleri 1 takım 7.000 kuruş, büyük fıskiye 25.000 kuruş, küçük fıskiye tanesi 12.500 kuruştan 2 adet, Kalender Kasrı için aslan ve kaplan modeli 6000 kuruş, Istabl-ı Âmire için arma ücreti 12.500 kuruş, siper saksıları tanesi 125 kuruştan 73 adet, valide hamamı kurna oyması 3.525 kuruş, 12 adet kuş ve 9 adet aslan başı modeli 16.000 kuruştur.[13]

Temellere Kazık Çakımı

Çırağan Sarayı ve müştemilatından olan yapıların temeline kazık çakımı Irgatbaşı Serkiz tarafından tanesi 45 kuruşa gerçekleştirilmiştir (7.620 kazık 342.900 kuruşa çakılmıştır).[14] Beylerbeyi Sarayı ve müştemilatının temellerine kazık çakımı ise Irgat Nadir ile ortağı Nuri'nin taahhüdünde gerçekleştirilmiştir. Sarayın Harem bölümünün temellerine çakılan her bir kazık ise 22 kuruştur.[15]

Mobilya ve Doğrama İmalatı

Beylerbeyi Sarayı ve Çırağan saraylarının doğrama işleri, ağırlıklı olarak Vortik Kemhacıyan tarafından gerçekleştirilmiştir. Kemhacıyan'ın Ihlamur ve Gümüşsuyu'nda atölyesi bulunmaktaydı. Beylerbeyi Sarayı'nın kapı ve pencere doğramaları ile doğramaya dair daha birçok imalat Kemhacıyan atölyesinde gerçekleştirilmiştir.

Vortik Usta'nın Beylerbeyi Sarayı'nda imal ettiği kapı ve doğramaların cins ve fiyatları şöyledir:[16] Sarayın üst katındaki pencereler için Rusya meşesinden 62 adet çerçeve, tanesi 13.000 kuruş; üst katta maun ağacından kaplama ve büyük söve ve çift pervaz ve oyma, somaki taklidi yaldız göbekli 31 adet kapının tanesi 2.000 kuruş; üst katta maun ağacından kaplamalı ve söveli yaldızlı 61 adet kapı, tanesi 500 kuruş; üst kat abdesthanelerine Rus meşesinden 5 adet çerçeve, tanesi 3.000 kuruş; Taht Odası'na yapılmış parke döşemesi 284 zirâ, zirâsı 10 kuruş; Mâbeyn ve Yatak Dairesi duvarlarında bulunan kalemişi süslemelerinin etrafına yaldızlı pervaz açılması 1.894 zirâ, zirâsı 20 kuruş; alt katta 59 adet Rusya meşesinden çerçeve, tanesi 8.000 kuruş; alt katta 31 adet Rusya meşesinden mamul çifte kanatlı kapı, tanesi 13.000 kuruş; Rusya meşesinden 2 adet büyük muhafaza kapısı, tanesi 8.000 kuruş; Mâbeyn arka tarafında meşeden sövesiz kapı 404 kuruş; Harem bölümünde 117 adet meşe çerçeve, tanesi 1.200 kuruştan imal etmiştir.

Vortik Usta, Sarı Köşk'teki 28 adet çerçeveyi Rusya meşesinden, tanesi 5.000 kuruştan; 5 adet elvan ağacından mamul büyük söveli ve yaldızlı oyma göbekli kapıyı tanesi 15.000 kuruştan; köşkün kiler ve abdesthanesine yaldızlı pervazlı 3 adet küçük kapıdan ikisi tanesi 5.000 kuruştan biri ise 4.000 kuruştan; alt

13 BOA, HH.d., nr. 841.

14 BOA, HH.EBA., 9/20, lef. 5.

15 BOA, HH.d., nr. 842.

16 BOA, HH.d., nr. 841.

kat oda ve salonlara meşe ağacından mamul 3 adet kapı, tanesi 8.500 kuruştan; meşe ağacından mamul pervazları pelesenk kaplı etrafı yaldızlı cilalı 5 adet kapı, tanesi 3.000 kuruştan; Rusya meşesinden mamul büyük muhafaza kapısı 3.000 kuruştan imal etmiştir.[17] Ayrıca 82 zirâ uzunluğundaki sandalyelik pervazı zirâsı 60 kuruştan, maun ağacından kaplama olarak 184 zirâlık süpürgelik tahtası ise zirâsı 35 kuruştan imal edilmiştir.[18]

Aşağıdaki bilgiler, Kemhaciyan atölyesinin imal ettiği ahşap malzemenin cins ve maliyetleri hakkında fikir vermektedir:[19] 1 adet meşeden sokak kapısı 1.500 kuruş; meşe cilalı tavşankârî yaldızlı çift kapı 800 kuruş; merdiven babası 150 kuruş; kapı takımı için 1 adet kilit 120 kuruş; kapı sürmesi 1 adet 80 kuruş; Divânhaneye sandıklı çerçeveler 1 adet 4.000 kuruş. Kemhacıyan atölyesinde imal edilen mobilyaların tasarımında ise Ressam Sopon görev almıştır.[20] Sarayın inşasının tamamlanmasına yakın bir tarihte tutulan bir kayda göre Vortik Usta'nın Beylerbeyi Sarayı için imal ettiği tüm ahşap malzemelerden dolayı alacağı yaklaşık 5.000.000 kuruş idi.[21]

Beylerbeyi Sarayı'nın renkli ve mermer taklidi sıvaları (ştuko) Somakici Kirkor ve Mayar tarafından gerçekleştirilmiştir. Kirkor Usta'ya, renkli somaki taklidi sıvanın her zirâsı için 120 kuruş, alçıdan yapılan normal sıva için ise birim fiyat olarak 4 kuruş ödenmiştir.[22] Her iki sıva arasındaki fiyat farkı somaki taklidi sıvanın ustalık ve teknik değerini göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Beylerbeyi Sarayı'nın orta ve üst kat tavanlarında sarayın ilk inşa edildiği günlerde hayvan resimleri bulunmaktayken Padişah'ın emriyle bu resimler feshedilerek 1868 yılında saray ressamı Mösyö Mason marifetiyle gemi resimlerine[23] dönüştürülmüştür. Ressam Mason'la yapılan sözleşmeye göre gemi resmiyle süslenen yüzeyin her zirâı için 500 kuruş ödenecektir. Gemi resmi yapılacak 15 yüzey, toplam 156 arşınlık bir alan kaplamaktadır.[24]

Mâbeyn, Yatak Dairesi ve Valide Dairesi'nin yaklaşık 9.000 zirâlık süslemelerinin birim ustalık ücreti 90 kuruş olup yapılan işler resimli, yaldızlı ve süslemelidir. Aynı dairelerde resimsiz, sadece işlemeli tavanlar 2.335 zirâ olup birim fiyatı 70 kuruştur. Bu bölümlerde resimsiz ve bazıları yaldızlı, bazıları yaldızsız yüzeylerin birim ustalık ücreti 50 kuruştan hesaplanmıştır.[25] Nevresm Köşkleri'nin tavan süslemeleri, Kalemkâr Abraham ve Mösyö Mason'a aittir. Resim ve çiçek motifli süslemelerde altın yaldız da kullanılmıştır. 252 zirâlık bir yüzeyde çalışılmış ve ustalık ücreti zirâ başına 150 kuruş olarak takdir edilmiştir.[26] Mâbeyn Nevresm Köşkü'nün 80 metrekarelik yüzey somakisi Somakici Kirkor tarafından, zirâsı 190 kuruşa gerçekleştirilmiştir.[27]

Sarayın birçok oda ve salonunun tavan ve duvarlarını yağlıboya tekniğiyle yapılmış tavan resimleri ile sülüs ve ta'lik hatlarıyla yazılmış manzûmeler süsler. Tavanlarda yer alan kitabeler Mâbeyn (Hâssa) şairleri tarafından kaleme alınmıştır. Beylerbeyi

17 BOA, HH.d., 841, s. 21.

18 BOA, HH.d., 841, s. 23.

19 BOA, HH.EBA., 2/58.

20 BOA, HH.MFŞ., 2/39, (26 Mart 1285 / 8 Nisan 1869).

21 İmal edilen malzemeler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. BOA, HH.d., nr. 841.

22 BOA, HH.d., nr. 841, 842.

23 Beylerbeyi Sarayı'nın bazı oda ve salonlarında bulunan deniz ve gemi konulu resimler, sarayı inşa ettiren Sultan Abdülaziz'in denizciliğe verdiği önemin bir yansıması olmalıdır. Bilindiği üzere adı geçen padişah döneminde denizcilik, bir ülke meselesi olarak kabul edilmiş ve bu alana münhasıran bir nezaret kurulmuştur (1867). Yine bu dönemde, devletin içinde bulunduğu ekonomik darboğaza rağmen, yurt dışından 20-25 kadar zırhlı gemi satın alınarak, deniz gücü dünyanın sayılı devletlerinin düzeyine çıkarılmıştır. Padişah sadece gemi satın almakla kalmamış, Tersâne-i Âmire'de zırhlı gemiler inşasına mahsûs tezgahlar kurdurmuş, hatta birkaç zırhlı gemi bu tezgahlarda inşa edilmiştir. Sultan Abdülaziz döneminde kurulan Bahriye Nezâreti, bu alanda yapılan ıslahat hareketleri ve Padişah'ın denizciliğe olan ilgisi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Ali İhsan Gencer, *Bahriye'de Yapılan Islâhât Hareketleri ve Bahriye Nezâreti'nin Kuruluşu (1789-1867)*, Ankara 2001, s. 234, 286, 312, 313, 314, 315, 342.

24 *"Beylerbeyi Saray-ı hümâyûnuna hayvanât resimlerinin muahharan ihrâcıyla Mösyö Mason marifetiyle yerlerine tersîm olunan gemi ve sâir resimlerin mesâha pusulası olmağla ve ber-mûceb-i hısâb yüz elli altı arşuna bâliğ olmuş olmasıyla beher zirâ'ı kontrato olduğu vechile beşeryüz guruşdan bi'l-hısâb kayd olunarak işbu varakanın hıfz olunması fî 7 Mayıs sene [12]84"* (BOA, HH.EBA, 21/39, lef. 34, 7 Mayıs 1284 / 20 Mayıs 1868).

25 BOA, HH.d., nr. 841.

26 BOA, HH.d., nr. 841.

27 BOA, HH.d., nr. 841.

Sarayı'nın oda ve salon tavanlarındaki bu kitabeler dönemin ünlü hattatlarından Abdülfettâh Efendi[28] tarafından yazılmıştır.[29]

Cumhuriyet döneminde Beylerbeyi Sarayı'nın oda ve salonlarında bulunan süslemelerin onarım işi Müteahhit ve Dekoratör Antonyo Isolabella'ya ihale edilmiş (21 Mart 1951) ve yapılan onarım çalışması için Millî Saraylar Müdürlüğü'ne 1.500 lira ödenmiştir. Sarayın oda ve salonlarının tavanlarında bulunan kitabeler ise onarım çalışmasının dışında tutulmuştur. Hem Antonyo Isolabella'nın yaptığı onarım hem de sarayın tavan kitabelerinin mevcut durumu hakkında Millî Saraylar Müdürlüğü, Güzel Sanatlar Akademisi Müdürlüğü'nden bir rapor istemiştir. Akademi uzmanları bu talep üzerine hazırladıkları raporda (5 Kasım 1951) müteahhidin gerçekleştirdiği onarımın restorasyon ilkelerine uygun olduğunu belirtmişler, onarım çalışmasının "*… aslı ile aynı ahenkte olup hiçbir aksaklık göstermediğini…*" ifade etmişlerdir. Aynı raporda tavandaki celî ta'lik kitabelerin çatıdan akan sular nedeniyle bozulmuş ve yırtılmış olduğu, aynı salonda bulunan diğer tavan levhalarının da anormal derecede sarkmış olduğu kaydedilmiştir. *"Sarayın iç süslemeleri içinde, sadece tavanlardaki yazı levhalarının sanat değeri olduğu"* yönündeki değerlendirme ise raporun en dikkat çekici tespitleri arasındadır.[30] Millî Saraylar Müdürlüğü bu rapor üzerine tavan kitabelerinin onarımı için harekete geçmiş ve Güzel Sanatlar Akademisi Müdürlüğü'nden bir rapor ve keşif hazırlamalarını istemişti.[31]

Yapı Malzemeleri

Beylerbeyi Sarayı'nın inşasında kullanılan yapı malzemesi hakkında kaynaklarda ayrıntılı bilgiler tespit edilebilmektedir. Ulaşılan belgelerde özellikle ahşap malzemeye ilişkin bilgiler yoğunluk arz etmektedir. Bunu taş ve metal malzeme izlemektedir. Ebniye İdaresi'nce düzenlenen gerek inşaat yevmiye defterlerinde gerekse aylık ve haftalık olarak tutulan muhasebe icmallerinde, kullanılan yapı malzemelerinin cins, miktar ve birim fiyatlarına dair ayrıntılı bilgiler bulunmaktadır. Aşağıda, Beylerbeyi Sarayı'nda kullanılan yapı malzemelerinden bazıları hakkında genel bir bilgi verilmeye çalışılacaktır:

Ahşap

Beylerbeyi Sarayı'nın inşasında gerekli olan ahşap malzeme Çırağan Sarayı için çeşitli sancaklardan getirilen kerestelerden tedarik edilmiştir. Aynı husus, o devirde yapılan diğer kasır ve köşk için de geçerlidir.[32] Çırağan Sarayı'nın inşasına başlamadan önce sarayın ahşap malzemesinin temini

28 Abdülfettâh Efendi (R. 1230-1314 / M. 1815-1896) İstanbullu bir hattat olup, nesta'lîki Yesârizâde'den öğrendi. Valilik ve kaymakamlıklarda ve diğer memuriyetlerde bulunan hattatın eserleri çoktur. Nesta'lîk ile yazılmış yazılarının bir kısmı Bursa'da, Ulu Cami'dedir. Ayrıca İstanbul'da Aksaray'da Valide Camii'nin deniz tarafındaki kitabe ile (R. 1288 / M. 1871), Beylerbeyi Sarayı, Kuleli Askeri Lisesi (H. 1279 / M. 1862) ve Galatasaray Kışlası kitabeleri de Abdülfettâh Efendi'nin eseridir (Ali Alparslan, *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, İstanbul 1999, s. 179; Şevket Rado, *Türk Hattatları*, İstanbul, tarihsiz, s. 230).

29 Beylerbeyi Sarayı tavanındaki celî yazıların müzehhib yevmiyesi olarak Fettâh Efendi'ye 7.553 kuruş ödenmiştir (BOA, HH.d., 492, R. 12 Mart 1282 / M. 25 Mart 1866).

30 BOA, MSHHA.CMH., 212 ve EK. Belge 14/1, 14/2 ve 14/3.

31 Millî Eğitim Bakanlığı bünyesinde faaliyet gösteren Güzel Sanatlar Akademisi'nin öğretim üyelerinden Necmettin Okyay, Muhsin Demironat, Halim Özyazıcı, Emin Barın ve Macit Ayral, Akademi Müdürlüğüne yazdıkları raporda, Millî Saraylar Müdürlüğü'nün talebi üzerine 28 Kasım 1951 tarihinde tavan yazılarını incelemek için Beylerbeyi Sarayı'na gittiklerini ve yazıların ayrı ayrı gözden geçirildiğini ifade etmektedirler. Raporda, Harem dairesinin üst katındaki odanın tavanlarında dört yuvarlak, ikisi ise uzun çerçeve içinde (müstatîl) olmak üzere altı adet tavan yazısı olduğu ve tamire muhtaç olmadığı belirtilmekte; yazıların türü ise sülüs olarak tespit edilmektedir. Parkeli odada bulunan iki büyük yazı panosunun temiz olduğu ve tamire ihtiyaç duymadığı kaydedilmektedir. Bunun yanında namaz odası, üst katta büyük salondan geçilen yemek odasına bitişik oda ve üst kattaki diğer bazı mekânlardaki tamire muhtaç yerler tespit edilmektedir. Toplam üç ana mekândaki yazının tamir masrafı ise 2.800 lira olarak takdir edilmektedir. Bu onarımların aslına uygun olarak, aynı teknik ve özellikte restorasyonunun sadece Güzel Sanatlar Akademisi çatısı altında yapılabileceği vurgulanmaktadır. Bu nedenle bu onarımın müteahhitler tarafından değil, ihtisas sahibi sanatkârlarca kolektif bir çalışmayla ortaya konabileceği bildirilmektedir (BOA, MSHHA.CMH., 18). Bu rapordan kısa bir süre sonra, Şubat 1952'de Saray'ın tavan panolarında onarım başlamış ve onarım çalışması Hattat Hamit'e (Aytaç) ihale edilmiştir (MSHHA.CMH., 290). Mustafa Kemal Atatürk, Beylerbeyi Sarayı'na yaptığı bir ziyarette yanındaki devlet erkanından birisi tavandaki kitabelerin sildirilmesini teklif etmiş ve kendisi de muhatabına hayretle bakıp "*Bunlar sarayı yaptıran için yazdırılmış beyitlerdir. Tarih olmuştur, ne diye silinsin, bırakın dursun*" şeklinde cevap vermişti (Haluk Şehsuvaroğlu, *Boğaziçi'ne Dair*, s. 171).

32 BOA, HH.EBA., 2/78; 3/5.

Beylerbeyi Sarayı, 18 Numaralı Taht Odası / Parkeli Oda

konusunda, ilgili sancaklarla iletişime geçilmiştir. Kerestenin, istenilen ölçülerde tertip edilerek uygun fiyatın takdiri livâ meclislerine bırakılmaktadır. Meclis, fiyat tespitinde erbâb-ı vukûfla, yani konunun uzmanlarıyla istişare ederek karar verecektir. Fiyat tespitinde hazinenin zarara uğratılmaması ve tasarruf esas olmakla beraber, alacaklılara ve hele hele fukara halka zulmedilmemesi konusunda memurlar uyarılmıştır.[33]

Ahşabın gemilere yüklendiği iskeleler arasında Bartın İskelesi, Gölpazarı, Akçaşehir İskelesi, Ereğli İskelesi, Alaplı İskelesi, Sinop İskelesi, İslimiye İskelesi, Varna ve Şumnu iskeleleri başta gelmektedir.[34] Kerestelerin iskelelere gelişinde, malzemeyi deftere kaydederek ilmühaberlerini yazan bir kâtip ile sürekli olarak görev yapan üç dört memur bulundurulurdu. İskeleye getirilen kereste, istifçiler eliyle deniz tarafına istiflenir; malzemeler gemilere mandalarla yüklenir ve bu işte hamûleciler ve salcılar istihdam olunurdu. Kerestenin kesilmesi (tertîbi) sırasında çalışanlara ise dağ kalfaları adı verilirdi.[35]

Viranşehir (Bartın), Şumnu, Sinop, İzmit, Bolu ve İslimiye sancaklarından Çırağan Sarayı için İstanbul'a getirilen kerestelerin muhasebesinin hatasız olarak yapılabilmesi ve Hazine-i Hassa Nezareti'nin zarara uğratılmaması için bir talimatname de yayınlanmıştır. Buna göre, sancaklardan gönderilen kerestelerin tesliminde bina eminleri tarafından ilmühaberler düzenlenmektedir. Bu ilmühaberlerin hepsi kereste memuru Bekir Efendi'de toplanacaktır. Bekir Efendi kendisinde toplanan bu belgeler ışığında her sancaktan gelen malzeme için defterler düzenleyecektir. Defterlere kayıtlı olup da

33 BOA, HH.EBA., 1/83, lef. 7, (13 N 1279 / 19 Şubat 1278).

34 BOA, HH.EBA., 3/62, lef. 2, 6.

35 BOA, HH.EBA., 1/83.

ilmühaberi olmayan kerestelerin ödemesi yapılmayacaktır. Bu defterlerde kerestenin miktarı, cinsi, ölçüleri, nakliye ücreti, kimin gemisi ile gönderildiği ve diğer masraflara ait hususlara yer verilecektir. Teslim edilen kereste, nitelik ve nicelik bakımından olması gerekenden farklı/eksik olması durumunda aradaki fark toplam fiyattan düşürülecektir. Düzenlenen defterlerin altında kaza meclisi üyelerinin de mühürleri yer alacaktır.[36]

Çırağan Sarayı inşaat ambarına getirilip Beylerbeyi Sarayı inşasında da kullanılan ahşap malzemenin cins, boy ve birim fiyatı şöyledir:[37]

Ahşabın Cinsi	Boyu (Zirâ)	Fiyatı (Tane)
Lata çam	9	16
Lata kızaklık	9	5
Kebir meşe kiriş	11	14
Gürgen kızaklık	9	5
Meşe tabanı	10	30
Meşe direk	8	60
Meşe direk	10	75
Meşe direk	7	50
Meşe direk	13	120
Kızaklık meşe	7	4
Meşe kiriş	11	55
Meşe taban	11	60
Yeni dünya	6	40
Sinop latası	9	25
Sinop latası	12	35
Sinop latası	10	30
Sinop kızaklık meşe	8	50
Sinop kızaklık meşe	9	55
Gürgen kızaklık meşe	9	16

Taş

Yapı malzemesi olarak kullanılan çeşitli türden taş malzeme, esnaftan perakende olarak alındığı gibi ihale ile toptan olarak da satın alınmıştı. Özellikle Trieste'den getirilen taş malzeme için belirtilen şekilde toplu alımlar gerçekleştirilmiştir. Hazine-i Hassa Nezâreti vasıtasıyla Trieste'den satın alınan taşa ödenen birim fiyat (sandık arşını), masraf ve nakliye dâhil 140 kuruştur. Tüccarla yapılan sözleşmelerde, sarayı temsilen, Hazine-i Hassa Nezâreti taraf olurdu. Tüccar, taahhüt ettiği taş malzemenin örneğini getirir ve sözleşme yapılırken bu örnek esas alınırdı.[38] Ebniye-i Seniyye İdaresi için taş alımının yapıldığı merkezlerden biri de Dimetoka kazasına bağlı Mosakça'daki taş ocağı idi. Bu bölgeden getirilen taşın Tüccar Paskal ve ortağı aracılığı ile getirtildiği tespit edilmektedir. Buradan alınan taşın her sandık arşını için 100 kuruş ödenmiştir.[39] Taşçı Nişan ve Taşçı Arakil gibi taşçı esnafından küfeki taşı, Eşref Hoca'dan Darıca küfekisi, Karamürsel'de Çapacı Mehmed Ağa Ocağı'ndan ve Üsküdarlı Taşçı Yani'den od taşı alınmıştır. Neccar Halil Efendi'den satın alınan mermerin zirâsı 325 kuruş, Marmaralı Mihael'den alınan mermerin zirâsı ise 212 kuruş idi.[40]

Moloz taşın çekisine 60 para ödenmiştir. Moloz taşını inşaat alanına taşıyan mavna ve kayıklara çeki başına 25 para ödenmiştir. Taşlar kayıklara 35 ila 50 çeki olarak yüklenmiştir. Moloz taş, Hacı Kosti, Hacı Mihael, Hacı Hristo gibi bu işkoluna hâkim olan, çoğu gayrimüslim esnaftan tedarik edilmiştir.[41] Beylerbeyi Sarayı'nın yapı harcında kullanılan kum ve sıvacı kumu, mavnalarla Darıca'dan getirilmiştir.[42] Malta taşının da fiyatı, özelliğine göre değişmektedir. İnce Malta taşı 15 kuruş, tomruk Malta taşı 130 kuruş olmakla beraber tanesi 2 kuruş olan Malta taşı da tespit edilebilmektedir.[43]

Tuğla ve Kiremit

Beylerbeyi Sarayı'nın inşasında kullanılmak üzere kerpiç tuğlası, büyük battal tuğla, orta battal tuğla, çarşı tuğlası olmak üzere dört ayrı cins tuğla kullanılmıştır. Kerpiç tuğlasının her 1.000 tanesine 215-230 kuruş, büyük battal tuğlanın 1 adedine 56 para,

36 BOA, HH.EBA., 11/53.

37 BOA, HH.EBA., 1/83, 2/19, lef. 1; 2/51, 9/1, lef. 3-5; 3/62, lef. 1, 14, 15., R. 1279/M. 1863.

38 BOA, HH.EBA., 2/38.

39 BOA, HH.EBA., 3/25, lef. 1, 3.

40 BOA, HH.d., nr. 842.

41 BOA, HH.d., nr. 842; HH.EBA, 2/1 , 2/2.

42 BOA, HH.d., nr. 842.

43 BOA, HH.d., nr. 842.

orta battal tuğlanın 1 adedine 26-28 para, çarşı tuğlasının her 1.000 tanesine 335 kuruş, baruthane tuğlasının her 1.000 tanesine ise 190 kuruş ödenmiştir. Baruthaneli Dimitri, Tuğlacı Hacı Ahmed Ağa, Eşref Hoca, Tuğlacı Artin, Toros Harman'dan Tuğlacı Toros ve Murad, Hasköy'de Şahbaz Harman'dan tuğla satın alınmıştır. Kerpiç tuğlaları ise genelde Büyükdere harmanlarından temin edilmiştir.[44]

Yukarıda kaydedilen kişi ve merkezlerden başka Beykoz Sultaniye'nin hem toprağının tuğla imali için çok elverişli olması hem bu bölgede daha önceden de tuğla imalathaneleri olması nedeniyle burada yeni bir tuğla imalathanesi kurulmuş ve başına da Avrupalı ustalar getirilmiştir. İmalathanenin üretime geçmesiyle ilk etapta yaklaşık 5 milyon tuğla temin edilmesi, yapılan mukavele ile karara bağlanmıştır. Tuğlalar harmanlardan Beylerbeyi Sarayı'na mavnalarla nakledilmiştir.[45] Kiremidin 1.000 tanesi için 120 kuruş ödenmiştir.[46] Mürefteli Panayot'tan alınan kiremidin 1.000 tanesi ise 122 kuruş olarak kaydedilmiştir.[47]

Sonuç

Beylerbeyi Sarayı; Osmanlı Devleti'nin varlığını sürdürebilmek için idari, askeri ve hukuki alanlarda yenilik arayışlarına girdiği, içinde bulunduğu duruma müdahale etmesi gerektiğini hissettiği bir dönemde inşa edildi. Bu saray ve aynı dönemde inşa olunan sarayların inşası dönemin diplomatik, siyasi ve kültürel değişiklikleri ile beraber değerlendirilmelidir. Yapıldığı dönemde yaklaşık 500 bin liraya mal olan Beylerbeyi Sarayı, hem padişah ve hane halkının yazlık sarayı hem de yabancı devlet başkan ya da hükümdarlarının ağırlandığı bir misafirhane olarak kullanılmıştır.

Bu çalışmada paylaşılan bulgular, 2006 yılında tamamlanan yüksek lisans çalışmasının bir bölümüdür. Başbakanlık Osmanlı Arşivi belge koleksiyonu esas alınarak hazırlanan bu çalışma, birçok açıdan yeni tespitler içermektedir. Sarayın inşa tarihi, mimarları ve bina eminleri, diğer idari ve teknik kadro, maliyeti, yapı malzemesi, inşaat amele ve esnafı, kullanılan yapı malzemesinin birim fiyatları, yevmiyeler elde edilen bulgulardan sadece bazılarıdır.

Yaklaşık olarak aynı yıllarda inşa olunmalarına rağmen Dolmabahçe Sarayı ile Beylerbeyi Sarayı arasında mimari, süsleme ve tefriş uygulamaları bakımından oldukça derin farklılıklar vardır. Beylerbeyi Sarayı'nın tavanlarında resimli panolar, ta'lik ve celi sülüs yazılar (ayet-i kerimeler, dualar, padişahı ve sarayı öven şiirler ve adalet vurgulu sözler) bulunurken yerlerde de (tek bir oda dışında) parke kullanılmamıştır. Benzer şekilde hilal ve yıldız gibi Türk-İslâm kültürünü simgeleyen motifler de sıkça kullanılmıştır; öyle ki sarayın hamamının musluk kurnaları bile ay ve yıldız olarak düzenlenmiştir. Süslemelerdeki tüm bu Doğu etkisi Beylerbeyi Sarayı'nı Dolmabahçe Sarayı'ndan ayıran en temel örneklerdendir. Beylerbeyi Sarayı her ne kadar süsleme, mimari üslup farklılıkları ile Dolmabahçe Sarayı'ndan ayrılsa da yerleşim düzeni ve mekân kullanımları bakımından klasik dönem saraylarından bu yana uygulanagelen plan şeması aynen tekrar edilmiştir.

Beylerbeyi ve Dolmabahçe sarayları arasındaki fark, aslında Sultan Abdülmecid ve kardeşi Sultan Abdülaziz'in Tanzimat'a olan yaklaşımlarını, kişisel farklılıklarını ve yönetim anlayışlarını ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir. Bu iki saray arasında bu açıdan yapılacak bir inceleme, döneme ilişkin önemli bir "okuma" ve "değerlendirme" ortaya koyacaktır.

Kaynakça

I. Arşiv Kaynakları

A. Başbakanlık Osmanlı Arşivi Belgeleri (BOA)
a- Belgeler*
1. Cevdet Tasnifi
   - Cevdet, Saray
2. Hazine-i Hâssa Nezâreti
   - Hazine-i Hâssa Depo İdaresi (HH.DPO).
   - Hazine-i Hâssa Ebniye Ambarı (HH.EBA).
   - Hazine-i Hâssa Muhasebe (HH.MH).
   - Hazine-i Hâssa Mefrûşât Ambarı (HH.MFŞ).

* Kullanılan belgeler metinde gösterilmiştir.

44 BOA, HH.d., nr. 842.

45 BOA, HH.EBA., 2/3; 9/9; HH.d., nr. 842.

46 BOA, HH.EBA., 2/10.

47 BOA, HH.d., nr. 842.

3. İrade Tasnifi
-Dahiliye (İ.DH.).
4. Mâbeyn-i Hümâyûn Tasnifi
- Mâbeyn-i Hümâyûn (MB).
- Mâbeyn İradeler (MB.İ).
5. Bâbıâlî Evrak Odası Sadaret Evrakı
- Sadaret Mektubî Kalemi, Mühimme (A.MKT.MHM).
6. Yıldız Tasnifi
-Yıldız Mütenevvi Marûzât (Y.MTV).
-Yıldız Perakende Askeriye (Y.PRK.ASK).
-Yıldız Perakende Hazine-i Hâssa (Y.PRK.HH).
-Yıldız Perakende Teşrifât (Y.PRK.TŞF).
-Yıldız Perakende Zabtiye (Y.PRK.ZB).
7. Zabtiye Nezareti (ZB).

b-Defterler

1. Hazine-i Hâssa (HH.d.), nr. 208, 209, 225, 272, 273, 285, 405, 492, 653, 841, 842, 850, 854, 932.
2. Yıldız Defterleri, nr. 273.

B. Millî Saraylar Hazine-i Hâssa Arşivi (MSHHA)

1. Evrak I
2. Evrak II
3. Cumhuriyet Dönemi (CMH).
4. Defter, nr. 11, 26, 287, 1894, 2978, 3117, 4701, 4715.

II. Kaynak Eserler ve İncelemeler

Abdurrahman Şeref, "Topkapı Saray-ı Hümâyûnu", *Tarih-i Osmânî Encümeni Mecmuası*, Cüz: I- XII, İstanbul 1328-1329.

Ahmed Lütfi Efendi,*Tarih*, haz. Münir Aktepe, c. X, Ankara 1988; c. XI, Ankara 1989; c. XII, Ankara 1992.

Ahmet Cevdet Paşa, *Tezâkir 13-20,* haz. Cavid Baysun, Ankara 1986.

Akgündüz, Ahmet, *Osmanlı'da Harem; İslâm Hukukunda Kölelik-Cariyelik Müessesesi,* İstanbul 1995.

Akyıldız, Ali, *Tanzimat Dönemi Osmanlı Merkez Teşkilâtında Reform,* İstanbul 1993.

_____, *Para Pul Oldu Osmanlı'da Kâğıt Para Maliye ve Toplum,* İstanbul 2003.

_____, *Mümin ve Müsrif Bir Padişah Kızı Refia Sultan*, İstanbul 1998.

_____, "II. Abdülhamid'in Çalışma Sistemi, Yönetim Anlayışı ve Babıali'yle (Hükümet) İlişkileri", *Osmanlı*, c. II, Ankara 1999.

_____, "Mâbeyn-i Hümâyûn", *DİA,* c. XXVII, Ankara 2003.

Alarslan, Burcu, *Tersane (Aynalıkavak) Sarayının Yerleşim Planı ve Mimarî Özellikleri,* Yüksek Lisans Tezi, İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1999.

Ali Said, *Saray Hatıraları*, haz. Ahmed Nezih Galitekin, İstanbul 1994.

Alparslan, Ali, *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, İstanbul 1999.

Ayverdi, Ekrem Hakkı, *Osmanlı Mimarisinde Fâtih Devri 855-886 (1451-1481),* İstanbul 1974.

Barkan, Ömer L., *Süleymaniye Cami ve İmareti İnşaatı (1550-1557)*, c. I, Ankara 1972; c. II, Ankara 1979.

Batur, Afife, "Beylerbeyi Sarayı", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* İstanbul 1994.

Bilgin, Bülent, *Türk Saray Mimarisinin Gelişmesi Çerçevesinde Yıldız Sarayı*, Doktora Tezi, İ. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1993.

Blaisdel, Donald, C., *Osmanlı İmparatorluğu'nda Avrupa Mâli Denetimi, "Duyûnuumûmiye",* İstanbul 1979.

Can, Selman, *Belgelerle Çırağan Sarayı,* Ankara 1999.

Cezar, Mustafa, "XIX. Yüzyılda Neden Batı Tarzı Saray", *Millî Saraylar 1993,* Ankara 1993, s. 18.

Collas, Bernard Camile, *1864'te Türkiye,* çev. Teoman Tunçdoğan, İstanbul 2005.

Çelebi, Asaf Halet, "Beylerbeyi Sarayına Dair İntibalar", *Türk Yurdu,* S. 38, İstanbul 1961, s. 298-302.

Dündar, Abdülkadir, *Arşivlerdeki Plan ve Çizimler Işığı Altında Osmanlı İmar Sistemi (XVIII. ve XIX. Yüzyıl),* Ankara 2000.

Ekşioğlu, Ayşegül, *Rönesans ve Barok Bahçe Sanatının İstanbul Saraylarındaki Etkileri Dolmabahçe ve Beylerbeyi Sarayı Örneği*, Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 2001.

Eldem, S. Hakkı, *Köşkler ve Kasırlar,* c. I-II, İstanbul 1969.

_____, *İstanbul Anıları*, İstanbul 1979.

Erdenen, Orhan, "Osmanlı Devri Mimarları, Yardımcıları ve Teşkilatları", *Mimarlık,* S. 27, İstanbul 1966.

Ertuğ, Zeynep, "Osmanlılarda Teşrifât / Ceremony and Protokol at the Ottoman Court", *Türk Dünyası Kültür Atlası, Osmanlı Dönemi,* İstanbul 1999.

_____, "Saray Teşkilâtı ve Teşrifâtı", *Fatih ve Dönemi,* İstanbul 2004.

_____, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, Ankara 1999.

Findley, Carter V., *Bureaucratic Reform in the Otoman Empire, The Süblime Porte, 1789-1922,* Princeton 1980.

Francisci, Meninski, *Lexion Arabico-Persico-Turcicum,* c. IV, Viyana 1780-1802.

Gencer, Ali İhsan, *Bahriye'de Yapılan Islâhât Hareketleri ve Bahriye Nezâreti'nin Kuruluşu (1789-1867),* Ankara 2001.

Gökbilgin, Tayyib, "Boğaziçi", *İA,* c. II, İstanbul 1979.

Göncü, Cengiz - Serpil Çelik, "Arşiv Belgeleri Işığında Dolmabahçe Sarayı'nın Bölümleri, Mekân İşlevleri ve Plan Özellikleri (I)", *Dolmabahçe Sarayı,* İstanbul 2003.

Günergun, Feza, "Introduction of the Metric System to the Ottoman State", *Transfer of Modern Science and Tecnology to the Muslim World - Proceedings of the International Symposium on Modern Sciences and the Muslim World,* İstanbul 1992.

Hasol, Doğan, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü,* İstanbul 2005.

Hızır İlyas (Hafız), *Letâif-i Enderûn 1812-1830,* haz. Cahit Kayra, İstanbul 1987.

İbretnümâ Mabeynci Fahri Bey'in Hatıratı, haz. Bekir Sıtkı Baykal, Ankara 1989.

İnal, İbnülemin Mahmûd Kemal, *Son Sadrazamlar,* c. I, İstanbul 1982.

İnciciyan, P. G., *XVIII. Asırda İstanbul*, çev. Hrand D. Andreasyan, İstanbul 1956.

İrez, Feryal, *XIX. Yüzyıl Osmanlı Saray Mobilyası,* Ankara 1989.

Karaca, Ali, "Saray'da/Mâbeyn-i Hümâyûn'da Yaverlik Kurumu (1839-1920)", *Türkler,* c. XIII, Ankara 2002.

Karahüseyin, Güller, "Beylerbeyi Sarayı ve Ünlü Konukları", *Millî Saraylar 1992,* İstanbul 1992.

Karahüseyin, Güller - Pelin Aykut Saçaklı, "Dolmabahçe Sarayı Harem Dairelerinin Mekân Fonksiyonları Açısından Değerlendirilmesi", *MS Millî Saraylar,* İstanbul 2004.

Karateke, Hakan, *Padişahım Çok Yaşa (Osmanlı Devleti'nin Son Yüz Yılında Merasimler),* İstanbul 2004.

Konyalı, İ. Hakkı, *Üsküdar Tarihi*, c. I-II, İstanbul 1976.

Kömürcüyan, Eremya Çelebi, *XVII. Asırda İstanbul,* çev. Hrand D. Andreasyan, İstanbul 1988.

Küçük, Cevdet, "Bina Emini", *DİA,* c. VI, İstanbul 1992.

Mahmûd Celaleddin Paşa, *Mir'ât-I Hakikat*, haz. İsmet Miroğlu, İstanbul 1983.

Mehmet Tevfik Bey, *II. Abdülhamid, Meşrutiyet ve Mütareke Devri Hatıraları*, haz. F. Rezan Hürmen, c. I, İstanbul 1993.

Miss Julia Pardoe, *Şehirlerin Ecesi İstanbul: Bir Leydinin Gözüyle XIX. Yüzyılda Osmanlı Yaşamı*, çev. Banu Büyükkal, İstanbul 2004.

Moltke, Helmuth von, *Moltke'nin Türkiye Mektupları,* çev. Hayrullah Örs, İstanbul 1999.

Neciboğlu, Gülru, *Architecture Ceremonial and Power: The Topkapi Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries***,** Londra 1991.

Orhonlu, Cengiz, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Şehircilik ve Ulaşım Üzerine Araştırmalar*, der. Salih Özbaran, İzmir 1984.

Ortaylı, İlber, "XIX. Yüzyılda Osmanlı Saraylarının Geçirdiği Değişim", *MS Millî Saraylar,* İstanbul 1999.

Osmanlı Sâlnâmeleri ve Nevsâlleri, haz. Hasan Duman, c. I-II, Ankara 2000.

Osmanoğlu, Ayşe, *Babam Sultan Abdülhamid (Hâtıralarım),* İstanbul 1986.

Osmanoğlu, Şâdiye, *Hayatımın Acı ve Tatlı Günleri,* İstanbul 1966.

Öngül, Ali, "Tarih-i Cami-i Nurusosmani", *Vakıflar Dergisi*, S. XXIV, Ankara 1994.

Özcan, Abdülkadir, "Biniş", *DİA,* c. VI, İstanbul 1988.

Pakalın, Mehmet Zeki, "Mabeyn", *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü,* c. I, İstanbul 1983.

Peirce, Leslie P., *Harem-i Hümâyûn*, İstanbul 2000.

Photiades, B.A., "The Palace of Beylerbeyi", *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni*, S. 260, İstanbul 1963.

Rado, Şevket,*Türk Hattatları,* İstanbul tarihsiz.

Sakaoğlu, Necdet, *Saray-ı Hümâyûn: Tarihi, Mekânları, Kitâbeleri ve Anılar ile Topkapı Sarayı*, İstanbul 2002.

Saz, Leyla, *Anılar XIX. Yüzyıl Haremi,* İstanbul 2000.

Sevgin, Erdoğan, "Beylerbeyi Sarayı", *Hayat Tarih Mecmuası*, S. 4, İstanbul 1966.

Seyitdanlıoğlu, Mehmed, "Tanzimat Döneminde İmar Meclisleri", *OTAM (Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi)*, S. 3, Ankara 1992.

Sönmez, Neslihan, *Osmanlı Dönemi Yapı ve Malzeme Terimleri Sözlüğü,* İstanbul 1997.

Sönmez, Zeki, "Mimar Sinan ve Hassa Mimarlar Ocağı", *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı,* haz. Zeki Sönmez, İstanbul 1998.

Sözen, Metin, *Devletin Evi Saray,* İstanbul 1990.

_____, "Beylerbeyi Sarayı", *DİA,* c. VI, İstanbul 1992.

Şehsuvaroğlu, Halûk, *Tarihi Odalar,* İstanbul 1954.

_____, "Beylerbeyi Sahilsarayı", *İstanbul Ansiklopedisi,* c. V, İstanbul.

_____, *Boğaziçi'ne Dair,* İstanbul 1986.

Tahsin Paşa, *Sultan Abdülhamid Tahsin Paşa'nın Yıldız Hatıraları,* İstanbul 1990.

Taş, Ahsen, *Rönesans Devri Bahçe Sanatı ve Ülkemizdeki Yansıması Olarak Beylerbeyi Sarayı ve Set Bahçeleri,* Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü İstanbul 1998.

Tayyarzade Ahmed Ata, *Tarih-i Atâ,* c. I, İstanbul 1292.

Terzi, Arzu, "XIX. Yüzyıl Sonlarında Ebniye-i Seniyye İdaresi (Görevleri ve Teşkilâtı)", *Tarih Enstitüsü Dergisi,* S. 16, İstanbul 1998, s. 109-119.

_____, *Hazine-i Hâssa Nezâreti,* Ankara 2000.

Tercüman Kültür ve Sanat Ansiklopedisi, "Beylerbeyi Sarayı", c. II, İstanbul 1982.

Tözün, Burcu, *Beylerbeyi Sarayı İç Mekân Dekorasyonu,* Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü İstanbul 1996.

Turan, Şerafettin, "Osmanlı Teşkilatında Hassa Mimarları", *Tarih Araştırmaları Dergisi,* c. I, S. 1, Ankara 1963.

Uluçay, M. Çağatay, *Harem II,* Ankara 1992.

Uşaklıgil, Halid Ziya, *Saray ve Ötesi,* İstanbul 1981.

Uzunçarşılı, İsmail H., *Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilâtı,* Ankara 1984.

Uzunok, Tuncer, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimarbaşılık Müessesesi XVI. Asır*, Mezuniyet Tezi, İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü, İstanbul 1996.

Ünüvar, Safiye, *Saray Hatıralarım*, İstanbul 1964.

* Bu makale, 2006 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne sunduğum yüksek lisans tezinin gözden geçirilmiş ve genişletilmiş çalışmasıdır.

Kavalalı Hanedanının Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu'ndaki İzleri; Gatah Çölü'nde Prens Halim'in Ceylan Avı: Tazı Payı ile Sürre Alayı Adlı Tablolar

Gülsen Sevinç Kaya* - Ümit Kılınç**

ÖZET

Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu, Türkiye'nin en zengin oryantalist tablolarına sahip koleksiyonlarından biridir. Koleksiyon, Türkiye'nin en büyük iki oryantalist tablosuna ev sahipliği yapmaktadır. Bunlardan biri, Fransız ressam Félix-Auguste Clément'in 1865 tarihli *Gatah Çölü'nde Prens Halim'in Ceylan Avı: Tazı Payı* adlı eseri, diğeri ise İtalyan ressam Stefano Ussi'nin 1873 tarihli *Sürre Alayı* isimli eseridir. Her iki eser de Osmanlı Devleti ile Osmanlı'ya bağlı olan Mısır arasındaki yakın sosyal ve kültürel ilişkilerin görsel belgeleridir. Türk ve yabancı uzmanların sürdürdüğü araştırmalara rağmen bu tabloların İstanbul'a geldikleri tarihe ve nakliye işlemlerine dair bilgiye ulaşılamamıştır. Ayrıca, yine yapılan araştırmalara rağmen Dolmabahçe Sarayı'nda yüzyılı aşkın bir süredir sergilenen *Sürre Alayı*'nın saray koleksiyonuna nasıl kazandırıldığına ilişkin belgeler de yoktur. Son yıllarda Kavalalı Mehmed Ali Paşa Hanedanı'nı ve Hanedan'ın kültürel mirasını ele alan çalışmalar yapılmaktadır. Bu makalede de, bahsi geçen iki tablo, Kavalalı Mehmed Ali Paşa Hanedanı'nın resim mirası bağlamında ele alınmış ve yine ilk defa tablolar üslup ve konu bakımından karşılaştırılmıştır. Makalede ayrıca yeni bilgi ve düşünceler ışığında eserlerin karşılaştırmalı analizinin yapılması amaçlanmaktadır.

Anahtar kelimeler: Sultan Abdülaziz, Osmanlı Devleti, Kavalalı Mehmed Ali Paşa Hanedanı, Abdülhalim Paşa, Félix-Auguste Clément, Ceylan Avı, Said Halim Paşa Yalısı, Stefano Ussi, Sürre Alayı

ABSTRACT

The National Palaces Painting Collection is one of the richest collections of orientalist paintings in Turkey. The collection hosts Turkey's two largest orientalist paintings: French painter Félix-Auguste Clément's painting dated 1865, named *Prince Halim's Gazelle Hunt at Gatah Desert: Hound's Share* and Italian painter Stefano Ussi's painting dated 1873, named *The Surre Procession.* Both works are visual documentations of the close social and cultural relations between the Ottoman Empire and the Ottoman territory of Egypt. Despite extensive researches conducted by Turkish and foreign experts, no information was obtained relating these painting's dates of arrival in İstanbul and their transportation process. Furthermore, there are no documentations on how *The Surre Procession* -a painting which has been on display at the Dolmabahçe Palace for over a century- came to be a part of the palace collection. In recent years, some researches have been made on the dynasty of Muhammad Ali Pasha of Egypt and the dynasty's cultural heritage. This article analyzes these two paintings in the context of painting heritage of the dynasty of Muhammad Ali Pasha and compares them in terms of their style and subject matter. It also aims to make a comparative analysis of these two works in consideration of new facts and concepts.

Keywords: Sultan Abdülaziz, Ottoman Empire, The Dynasty of Muhammad Ali Pasha of Egypt, Abdul Halim Pasha, Félix-Auguste Clément, Gazelle Hunt, Said Halim Pasha Mansion, Stefano Ussi, Surre Procession

* M. A., Sanat Tarihçisi, Millî Saraylar Resim Müzesi Sorumlusu

** Sanat Tarihçisi, Millî Saraylar Uzmanı, Tablo Koleksiyonu Sorumlusu

Kavalalı Mehmed Ali Paşa Hanedanı

Mehmed Ali Paşa (1770-1849), Konyalı tüccar bir ailenin oğlu olarak Kavala'da dünyaya gelir. 1797'de Napolyon Bonapart'ın Mısır'ı işgal etmesi üzerine 1799 tarihinde Mısır'a gönderilir. Fransız kuvvetlerine karşı büyük bir başarı kazanır. Ardından 1805 yılında Bâbıâlî tarafından aynı bölgede valiliğe tayin edilir. İlerleyen yıllarda bir Osmanlı vilayeti olan Mısır, Kavalalı Mehmed Ali Paşa'nın valiliğinde (1841-1849) çeşitli reformlara sahne olur.

Öte yandan Mehmed Ali Paşa, 1831-1841 yılları arasında gerçekleştirdiği isyanlarla Osmanlı Devleti'ni oldukça sıkıntıya sokar, Osmanlı Devleti kendi valisinin isyanını bastırmak ve toprak bütünlüğünü korumak için yabancı devletlerin yardımını almak zorunda kalır. Nihayetinde 1841 yılında Sultan Abdülmecid'in yayınladığı Mısır Valiliği İmtiyaz Fermanı ile Mısır, Osmanlı Devleti'ne bağlı bir eyalet haline gelir.[1] Mehmed Ali Paşa'nın ileri yaştan kaynaklanan hastalığı esnasında oğlu İbrahim Paşa (1789-1848) valiliğe atanır, Ağustos-Kasım 1848 arası valilik yapar ve kısa bir süre sonra da vefat eder. Mısır'ın yönetiminde sırasıyla Mehmed Ali Paşa ailesinden gelen I. Abbas Hilmi Paşa Dönemi (1849-1854), Said Paşa Dönemi (1854- 1863), İsmail Paşa Dönemi (1863-1879), Tevfik Paşa Dönemi (1879-1892) ve II. Abbas Hilmi Paşa Dönemi (1892-1914) yaşanır. 1914-1952 yıllarında ise Hanedan, bağımsız Mısır Krallığı'nı İngiltere'ye bağlı olarak yönetir.[2]

Mısır'da yaşanan sosyal ve kültürel olayların, Osmanlı Devleti'nin başkenti İstanbul'da çeşitli yansımaları olmuştur. Bu yüzden, Kavalalı Mehmed Ali Paşa Hanedanı'nın İstanbul'un sosyal ve kültürel hayatında önemli izleri bulunmaktadır. Hanedan üyeleri, İstanbul'da yaptırdıkları yalılar ve köşklerin yanı sıra hayırseverlikleri ve mehtaplı yaz gecelerinde düzenledikleri musiki fasıllarıyla da

1 Wilhelm Victor Krausz, *Said Halim Paşa*, tuval üzerine yağlıboya, 75 x 64 cm, Env. No. 17/783.

tanınmışlardır. Osmanlı Devleti ile Mısır arasında karşılıklı hediyeler verilmiştir.[3] İki hanedan[4] arasındaki bağ, yapılan evlilikler ile güçlendirilmiştir.[5]

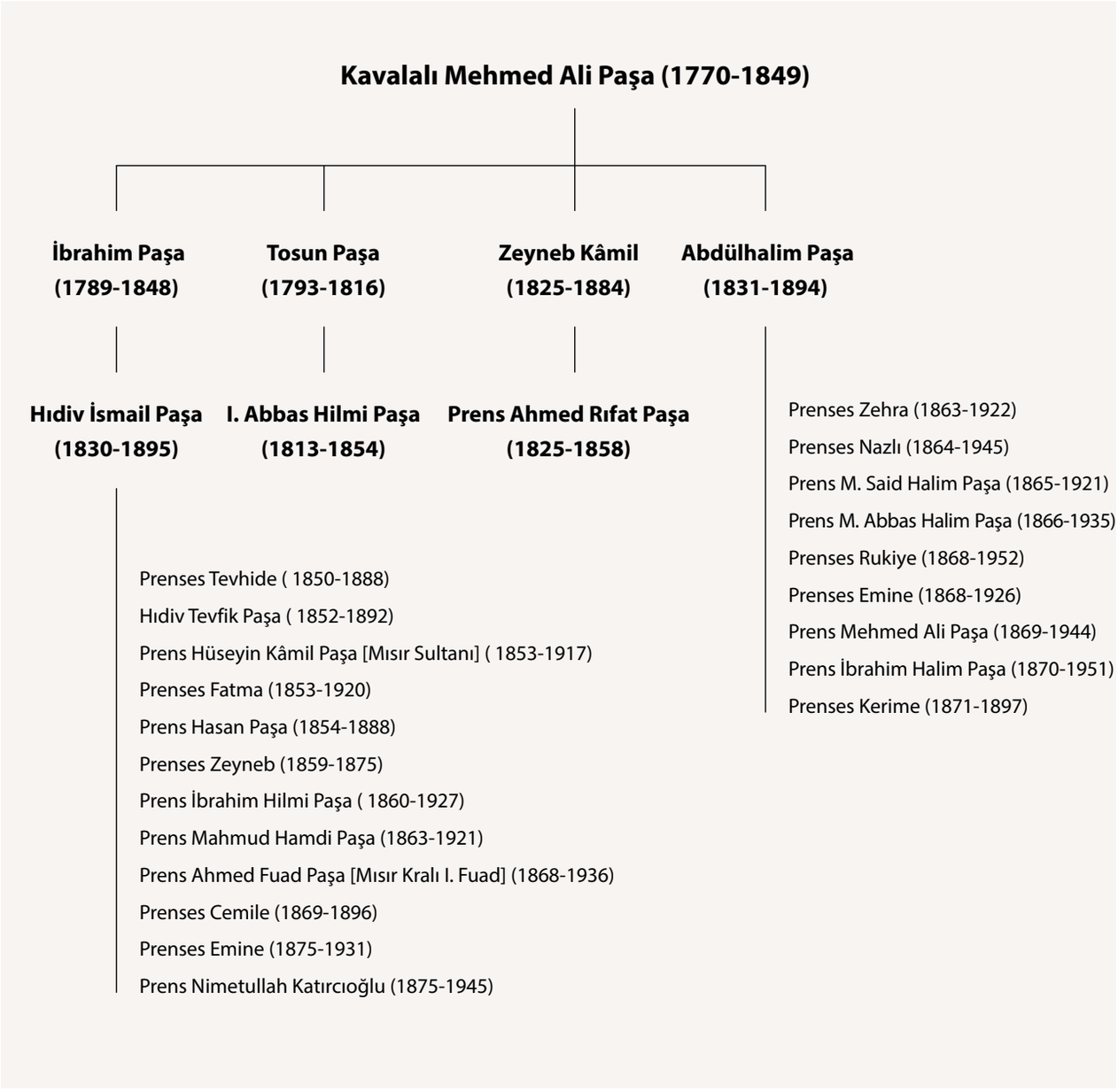
1 M. Baha Tanman, "Kavalalı Mehmed Ali Paşa Hanedanı", *Nil Kıyısından Boğaziçi'ne Kavalalı Mehmed Ali Paşa Hanedanı'nın İstanbul'daki İzleri*, haz. M. Baha Tanman, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, İstanbul 2011, s. 9.

2 Sinan Kuneralp, "Mısır-Osmanlı İmparatorluğu İlişkileri: 1841-1914", *Nil Kıyısından Boğaziçi'ne Kavalalı Mehmed Ali Paşa Hanedanı'nın İstanbul'daki İzleri,* haz. M. Baha Tanman, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, İstanbul 2011, s. 15-26.

3 Kavalalı Mehmed Ali Paşa, İstanbul'da yaptırdıkları ilk yapı olan Beykoz Kasrı'nı Sultan Abdülmecid'e hediye etmiştir. Yapı, 1845-1864 yılları arasında yapılmıştır. Sultan Abdülaziz, 1864 tarihinde İsmail Paşa'ya Emirgan'da bulunan, eskiden Feridun Bağı olarak bilinen alandaki bir yalıyı tahsis etmiştir. İsmail Paşa mevcut yalının yerine yeni yapılar inşa ettirmiştir.

4 Sultan Abdülaziz'in 1866 tarihli fermanı ile Mısır valileri "hıdiv" unvanı almıştır. İsmail Paşa, Mısır'ın ilk hıdividir. Hıdivlerin tahta çıkma töreni düzenlemeleri, çocuklarının doğuştan prens ve prenses unvanına sahip olmaları, annelerine "Valide-i Hıdive", eşlerine "kadınefendi" ve en büyük erkek çocuklarına "veliahd" unvanlarının verilmesi, Osmanlı hanedanını örnek aldıklarının göstergesi olarak kabul edilmektedir.

5 Abbas Hilmi Paşa'nın oğlu İlhami Paşa, Sultan Abdülmecid'in kızı Münire Sultan ile evlenmiştir. İsmail Paşa'nın kızı Prenses Tevhide'yi Sultan Abdülaziz ile evlendirme girişimi gerçekleşememiştir. Sultan Abdülaziz'in kızı Saliha Sultan'ın Mısır Hıdivi İsmail Paşa'nın oğlu İbrahim Hilmi Paşa ile yapacağı evlilik, Abdülaziz'in tahttan indirilmesi ve sonra ölmesiyle gerçekleştirilememiştir. Abbas Halim Paşa'nın kızı Prenses Kerime Halim, Sultan V. Murad'ın torunu Şehzade Osman Fuad Efendi ile evlenmiştir. Abbas Halim Paşa'nın kızı Prenses Emine, Sultan II. Abdülhamid'in oğlu Şehzade Hayri Abdürrahim Efendi ile 1919 yılında evlenmiştir. II. Abbas Hilmi Paşa'nın oğlu Prens Abdülmümin, Sultan Vahdeddin ile Halife Abdülmecid'in



2 Kavalalı Mehmed Ali Paşa Hanedanı'nın soyağacı

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir* adlı kitabında Mısır hanedanının, İstanbul'un günlük yaşamındaki etkisini şöyle ifade etmiştir:[6]

"*1908'den önce bütün cenup Akdeniz'in bir İslâm çevresinde zevk, sanat içinde yaşayan zenginleri İstanbul'a gelirlerdi… Bilhassa Tanzimat'tan sonra bu akın daha artmıştı. Hele nispeten Avrupa usulleri ile istismar edilen Mısır'ın servetinin büyük bir kısmı Abdülmecid, Abdülaziz ve Abdülhamid devirlerinde İstanbul'a akıyordu ve bu yalılar, bu köşkler, şehir içindeki konaklarla beraber, henüz çok yerli bir zevk, hattâ müstebit denebilecek bir örfle çarşıya, asıl şehrin temelini kuran yerli esnafa bağlıydı.*"

torunu ve Sabiha Sultan ile Ömer Faruk Efendi'nin kızı olan Fatma Neslişah Sultan ile 1940 yılında evlenmiştir.

6 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2006, s. 123.

3 Abdullah Biraderler, Saliha Sultan, 1874, Ömer M. Koç Koleksiyonu.

4a William Downey, Sultan Abdülaziz, 1867, Ömer M. Koç Koleksiyonu.

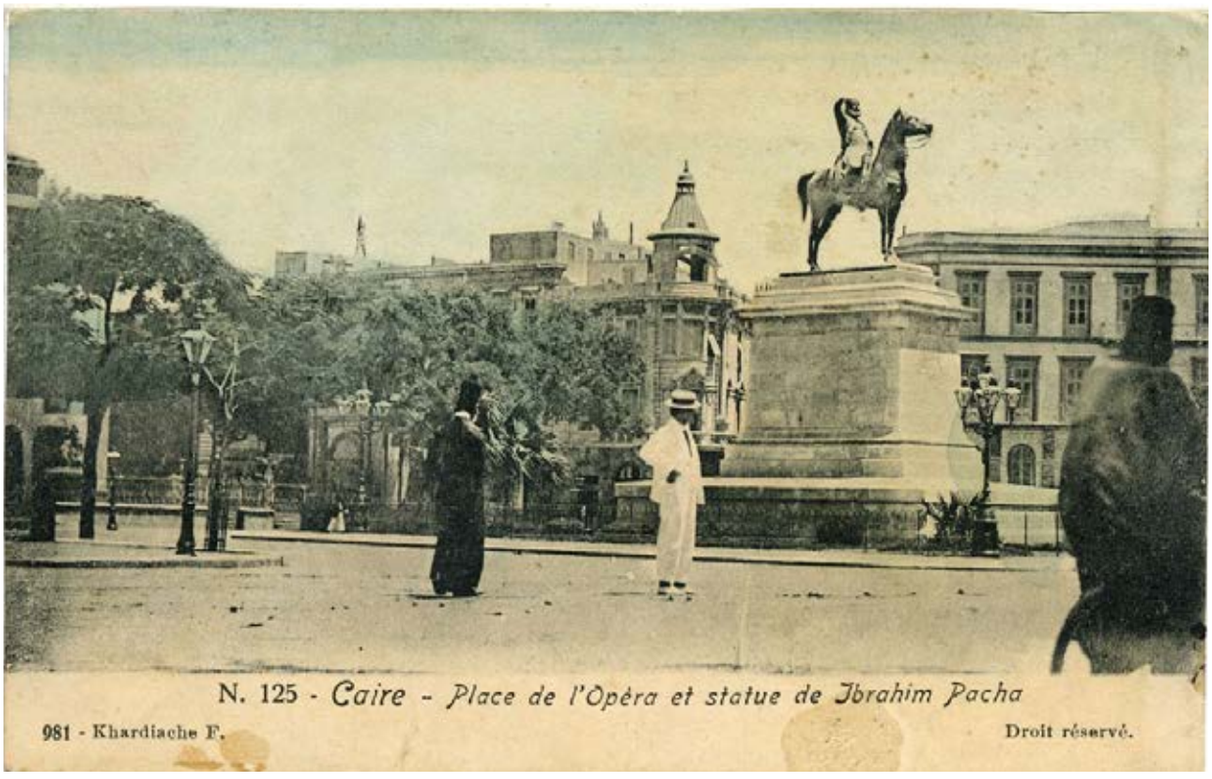
4b William Downey, Yusuf İzzeddin Efendi, 1867, Ömer M. Koç Koleksiyonu.

Sultan Abdülaziz ve Hıdiv İsmail Paşa

Sultan Abdülaziz döneminin (1861-1876) resim sanatı açısından çok özel ve ayrıcalıklı bir yeri bulunmaktadır. Sultan Abdülaziz'in Mısır (1863) ve Avrupa gezisi (1867), Sultan'ın sanat beğenisinin şekillenmesinde, sanata olan ilgi ve desteğinin artmasında etkili olmuştur. Sultan Abdülaziz'in 1863 yılında Mısır'a yaptığı geziden[7] kısa bir süre önce, Mehmed Ali Paşa'nın torunu ve İbrahim Paşa'nın oğlu olan İsmail Paşa, Mısır valisi olmuştur. Sultan Abdülaziz, memleketin diğer kısımlarında mevcut olmayan birçok şeyi 1863 yılında ziyaret ettiği Mısır'da görmüştür. Sultan Abdülaziz'in Mısır gezisinde İskenderiye'deki El-Tahrir Meydanı'nda bulunan Kavalalı Mehmed Ali Paşa'nın heykelini, Avrupa gezisinde de Batılı hükümdarlara ve önemli kişilere ait heykelleri gördüğü ve bu heykellerden esinlenerek atlı heykelini yaptırdığı düşünülmektedir. Sultan Abdülaziz'in 1866 tarihli fermanı ile Mısır valilerine hıdiv unvanı verilmişti. Avrupa'da eğitim gören Mısır Valisi ve Mısır'ın ilk hıdivi İsmail Paşa saraylar, köşkler, okullar, kütüphaneler, müzeler yaptırmış; Batı'nın kültür ve sanatını Mısır'a taşımıştır. Süveyş Kanalı'nın açılış töreni için opera binası inşa ettirmiştir. İsmail Paşa'nın, Avrupa başkentlerini dolaşarak Süveyş Kanalı'nın açılış töreni için hanedan ve hükümet mensuplarını Mısır'a davet etmesinin Sultan Abdülaziz'i kızdırdığı ve Osmanlı İmparatorluğu'nun açılışa pek itibar etmediği bilinmektedir. 1869'da Akdeniz'i Kızıldeniz ile birleştiren Süveyş Kanalı'nın açılış törenine Avusturya-Macaristan İmparatoru Franz Joseph, Fransa İmparatoriçesi Eugénie, Prusya Veliaht Prensi gibi Avrupalı soylular davetli olarak katılmışlardır.[8]

7 Mısır gezisini, Osmanlı Devleti ile Mısır arasındaki bağı ortaya koymak için Kavalalı Mehmed Ali Paşa'nın kızı Zeynep Hanım ile evli olan Sadrazam Yusuf Kâmil Paşa planlamıştır. İki devlet arasındaki bağın, Mısır'a verilen haklarla giderek zayıfladığı görülür. İsmail Paşa'nın Padişah üzerindeki nüfuzunu arttırmak için kızı Tevhide'yi Sultan Abdülaziz ile evlendirme girişimi gerçekleşememiştir.

8 Gülsen Sevinç Kaya, "Sultan Abdülaziz ve Döneminin Resim Sanatı", *Millî Saraylar Sanat - Tarih - Mimarlık Dergisi*, İstanbul 2019, s. 83-86.



5 Kahire'de İbrahim Paşa heykeli, Atatürk Kitaplığı Kartpostal Koleksiyonu.

6 É. de Bérard, *Sultan Abdülaziz'in Avrupa Seyahati Sırasında Toulon Limanı'nda Fransız Donanmasının Geçit Töreni*, 1867, tuval üzerine yağlıboya, 130 x 198 cm, Deniz Müzesi Koleksiyonu.

7 Hıdiv İsmail Paşa, yaklaşık 1867, Ömer M. Koç Koleksiyonu.

Mısır'da Veraset Usulünün Değişmesi

Sultan Abdülaziz, İsmail Paşa'nın isteği üzerine yayınladığı 1866 tarihli fermanıyla Mısır yönetiminde hanedanın en büyük erkek evladına geçtiği veraset sistemini (Ekberiyet Usulü) kaldırmış, babadan büyük oğula geçişi sağlayan yönetim sistemini getirmiştir. Bu ferman, veraset usulünü İsmail Paşa'nın çocukları lehine değiştirmiştir. Böylece İsmail Paşa, kendisinden sonra oğlu Tevfik Paşa'nın (1852-1892) yönetime gelmesini sağlayabilmiştir. Mısır'daki veraset sisteminin değişikliğinin arka planına bakıldığında, Sultan Abdülaziz'in Osmanlı Devleti'nde de veraset değişikliği yaparak kendisinden sonra oğlu Yusuf İzzeddin Efendi'yi (1857-1916) tahta getirmeyi amaçladığı ve kamuoyunu veraset değişikliğine hazırlamak için bu girişimde bulunduğu düşünülebilir.[9]

9 Ali Akyıldız, "Yûsuf İzzeddin Efendi", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 44, İstanbul 2013, s. 13-16.

Osmanlı Devleti'nin Mısır Üzerindeki Egemenlik Haklarının Devri

Sultan Abdülaziz'in 1873 tarihli bir fermanıyla Osmanlı padişahlarının Mısır üzerindeki egemenlik hakları devredilmiştir. Ferman ile İsmail Paşa özerk bir konuma gelmiş, ancak daha sonraki dönemde Hıdiv İsmail Paşa, Avrupa finans piyasalarından aldığı yüksek miktarda borç nedeniyle girdiği ekonomik krizi aşmayı başaramamıştır. İngiltere ve Fransa'nın isteği üzerine Osmanlı Devleti, İsmail Paşa'yı görevden almış,[10] yerine oğlu Tevfik Paşa'yı (1852-1892) görevlendirmiştir. Fakat bu dönemde Osmanlı Devleti, Mısır'ı özerkleştiren hakları geri almak, göreve gelme düzenini değiştirmek, görevin yeniden ailenin en yaşlı üyesine verilmesi kuralını koydurmak istiyordu. Ayrıca, Kavalalı Mehmed Ali Paşa'nın yaşayan en büyük oğlu Abdülhalim Paşa'nın Sultan II. Abdülhamid'in gözüne girdiği ve kendisine hıdivlik yolunun açılabileceği konuşuluyordu.[11] Nihayetinde tüm bu olasılıklar İngiltere ve Fransa'nın karşı çıkmasıyla ihtimal dışı kalmış ve Tevfik Paşa'nın yönetimindeki (1879-1992) Mısır, İngiltere'nin eline geçmiştir.

Ali Akyıldız'ın araştırmaları, Yusuf İzzeddin Efendi ile ilgili araştırmalara yeni bir boyut kazandırmaktadır. Yusuf İzzeddin Efendi, babası veliahd iken, 11 Ekim 1857 yılında doğmuştur. Şehzadelerin çocuk sahibi olması yasak olduğu için doğumu gizli tutularak Mekke Mollası Kadri Bey'in Eyüp'teki evinde gizlice büyütülmüştür. Sultan Abdülaziz tahta çıktıktan sonra oğlunun varlığını duyurmuştur. Yusuf İzzeddin Efendi veliahd iken, 1916 tarihinde kimi araştırmacılara göre intihar ederek ölmüş, kimilerine göre de İttihatçılar tarafından intihar süsü verilerek öldürülmüştür. Hayatta olsaydı, Sultan V. Mehmed'in vefatının ardından tahta çıkacaktı. Sultan Reşad'ın 1918 tarihindeki vefatının ardından kardeşi Sultan Vahdeddin tahta çıkmıştır.

10 Kuneralp, "Kavalalı Mehmed Ali Paşa Hanedanı'ndan Üç Portre", *Nil Kıyısından Boğaziçi'ne Kavalalı Mehmed Ali Paşa Hanedanı'nın İstanbul'daki İzleri*, haz. M. Baha Tanman, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, İstanbul 2011, s. 34-36.

Hıdiv İsmail Paşa görevden alındıktan sonra Sultan II. Abdülhamid'in İstanbul'a gelmesine izin vermemesinden dolayı Roma'ya yerleşmiştir. 1894 yılında İstanbul'a gelmesine izin verilmiştir. Emirgan'daki sarayında 1895 yılında vefat etmiştir.

11 Kuneralp, "Mısır-Osmanlı İmparatorluğu İlişkileri: 1841-1914", *Nil Kıyısından Boğaziçi'ne Kavalalı Mehmed Ali Paşa Hanedanı'nın İstanbul'daki İzleri*, haz. M. Baha Tanman, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, İstanbul 2011, s. 19-20.

Abdülhalim (Büyük Halim) Paşa'nın İstanbul'a Gelişi

1866'daki bu ferman ile Kavalalı Mehmed Ali Paşa'nın oğlu Abdülhalim Paşa (1831-1894) ve hanedanın diğer erkek üyeleri Mısır'ı yönetme hakkını yitirmiştir. Abdülhalim Paşa'nın (Halim Paşa), kendisini valilikten eden İsmail Paşa'yı devirmek için yaptığı darbe girişimi başarısızlıkla sonuçlanmış ve Mısır'ı terk etmesi istenmiştir.[12] Halim Paşa, babası Mehmed Ali Paşa'nın Kahire civarında, Nil sahili üzerinde inşa ettirdiği ihtişamlı Şubra Sarayı'ndan ayrılıp[13] İstanbul'a yerleşmiştir.[14] Halim Paşa, İstanbul Boğaziçi'nde, Baltalimanı'nda bir yalı[15] satın almış, ayrıca Alemdağ'da bir av köşkü yaptırmıştır.[16] Fransa'daki Saint-Cyr Askeri Akademisi'nde öğrenim görmüş olan Abdülhalim Paşa, 1869/1870'te Mecâlis-i Aliye'de memur olmuştur. Halim Paşa'nın resim ve müzik dallarında çok başarılı olduğu[17] bilinmektedir.[18] Paşa, Bebek'teki yalısında resim ve müzik çevresiyle yakın ilişki içinde olmuştur.[19]

Abdülhalim Paşa'nın Yeniköy'deki Yalısı (Yeniköy Said Halim Paşa Yalısı)

Abdülhalim Paşa, 1876'da Yeniköy'deki yalısının mülkiyetini Rum Patrikhanesi logofetliğini yapan Stavro Aristarchi'den[20] satın almıştır. Bugünkü yapı, 1878'de Mimar Petraki Adamanti tarafından mevcut harap yalının yerine yeniden inşa edilmiştir. 1894 yılında Abdülhalim Paşa Alemdağı'ndaki çiftliğinde vefat etmiş, Sultan II. Mahmud Türbesi'nin haziresine gömülmüştür. Abdülhalim Paşa'nın vefatı üzerine en büyük oğlu Said Halim Paşa (1865-1921) kardeşlerine ait hisseleri satın almıştır. Bu el değiştirmenin ardından Said Halim Paşa'nın Papa Kalfa isimli bir ustaya bazı onarım ve değişiklikler yaptırdığı bilinmektedir. Yalı, günümüzde Yeniköy Said Halim Paşa Yalısı (Aslanlı Yalı) olarak tanınmıştır. Said Halim Paşa'dan oğlu Halim'e miras kalan yalı, 1968 tarihinde Turizm Bankası'na satılmış; 1974 yılında ise onarılmıştır. Yapı, Başbakanlık Yazlık Konutu olarak kullanıldığı 1995 yılında talihsiz bir yangın geçirmiştir. 1998-2001 yılları arasında restore edilen yapı, 2004 yılından itibaren düğün ve çeşitli toplantıların gerçekleştirildiği bir mekân olarak kullanılmaktadır.[21]

Oryantalist Ressamlar ve Mısır

Batılı ressamlar, Doğu'yu yakından görmek ve tanımak amacıyla bilimsel, askerî, diplomatik ve ticari görevlerle Doğu'ya gelmişler; başta Osmanlı Devleti'nin başkenti İstanbul olmak üzere Ortadoğu ve Kuzey Afrika topraklarında incelemelerde bulunarak bu büyülü dünyayı resimlerine taşımışlardır. Ressamlardan bazıları sık sık Doğu'ya gitmişler ve hatta uzun süre orada yaşamışlardır.

12 Ahmet Seyhun, "Said Halim Paşa: Osmanlı Devlet Adamı ve İslâmcı Düşünür", *TYB Akademi Dil, Edebiyat ve Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl:1, S. 3, Eylül 2011, s. 67-68.

13 Ali Kemal Aksüt, *Sultan Aziz'in Mısır ve Avrupa Seyahati*, Ahmet Sait Matbaası, İstanbul 1944, s. 29-30. Sultan Abdülaziz, 1863 yılındaki gezisinde Şubra Sarayı'nı ziyaret ederek Abdülhalim Paşa'ya kabza seyf-i murassa ihsan etmiştir.

14 İstanbul'a geldiklerinde en büyük oğlu Said Halim (1865-1921) çok küçük yaştaydı. Bazı kaynaklarda 6 yaşında olduğu belirtilmektedir. Said Halim ve kardeşi Abbas Halim (1866-1935) Cenevre'de eğitim görmüştür. Said Halim Paşa, Şûrâ-yı Devlet Reisi ve Hariciye Nazırı görevlerinde bulunmuş, daha sonra da sadrazamlık yapmıştır.

15 Tanman - Çelik, "Kavalalı Mehmed Ali Paşa Hanedanı'nın İstanbul'daki Mimari İzleri", *Nil Kıyısından Boğaziçi'ne Kavalalı Mehmed Ali Paşa Hanedanı'nın İstanbul'daki İzleri*, haz. M. Baha Tanman, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, İstanbul 2011, s. 194.

16 Baltalimanı'ndaki bu yalı yıkılmıştır. Ancak, yalının arkasında yer alan ve Süngerli Köşk olarak alınan yapının kalıntısı durmaktadır.

17 M. Hanefi Bostan, *Bir İslamcı Düşünür Sait Halim Paşa*, İrfan Yayıncılık ve Ticaret, İstanbul 1992, s. 19.

Bebek'teki Zeynep Kâmil Yalısı, Prenses'in vefatından sonra kardeşi Abdülhalim Paşa'ya kalmıştır. Büyük Halim Paşa Yalısı olarak anılan yapı, 1928-1929 yıllarında yıktırılmıştır. Yapının bahçesinde aynı zamanda ressam olan Halim Paşa'nın Resim Köşkü bulunuyordu.

18 Tanman - Çelik, a.g.m., s. 182-184.

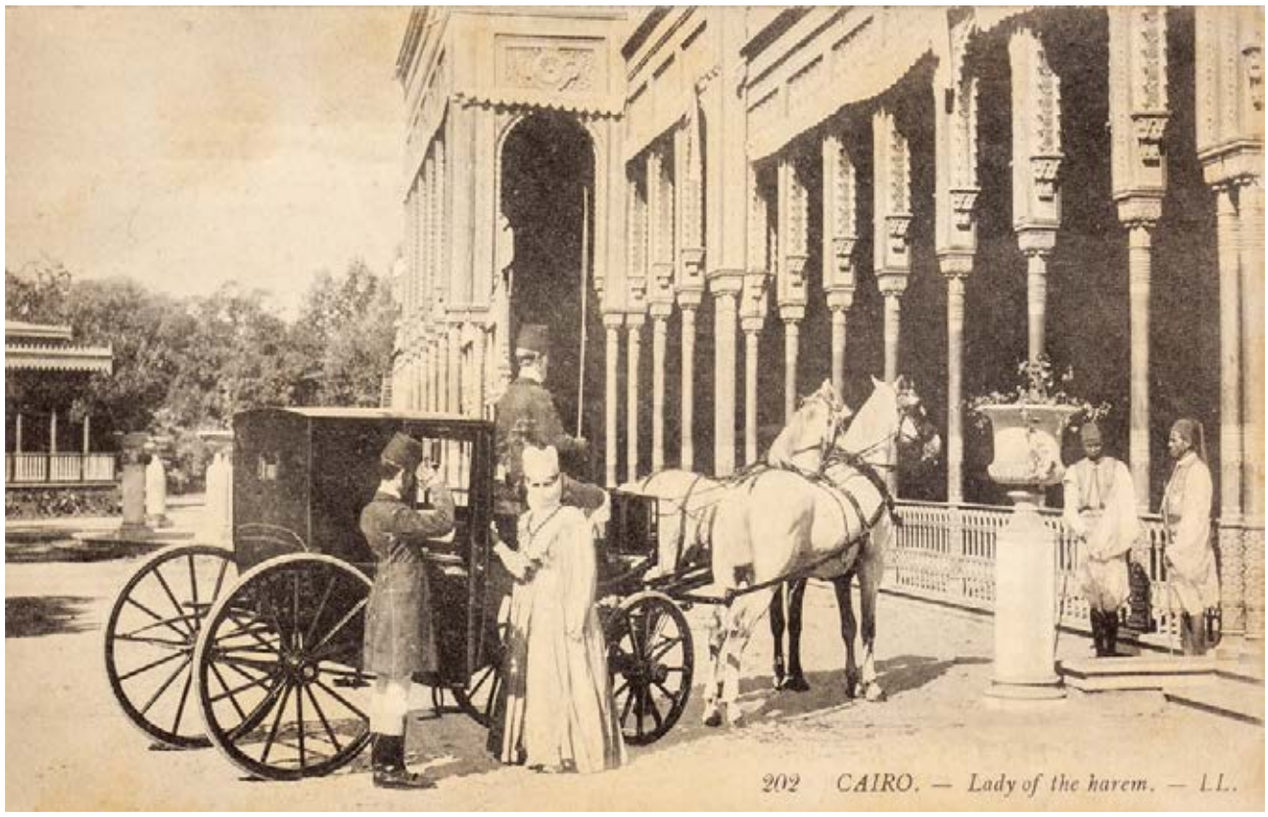
19 Zeynep İnankur, "Mısırlı Mesenler ve Türk Ressamlar", *Feyhaman Duran- İki Dünya Arasında*, Sakıp Sabancı Müzesi, 2. bs., İstanbul 2017, s. 32.

20 Hadi Belge, "Osmanlı Devlet Merkez Bürokrasisinde Bizans Bakiyesi Bir Kurum Olarak Logofetlik", *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E- Dergisi*, S. 72, Mart-Nisan 2019, s. 126-131.

Logofet, Rum Patrikhanesi'nde Osmanlı Devleti ile patrikler arasında ilişkilerin düzenlenmesi görevini yürüten sivil memurdur. Stavro Aristarchi, bu görevinin yanında, Osmanlı büroksisinin değişik kademelerinde görev almıştır.

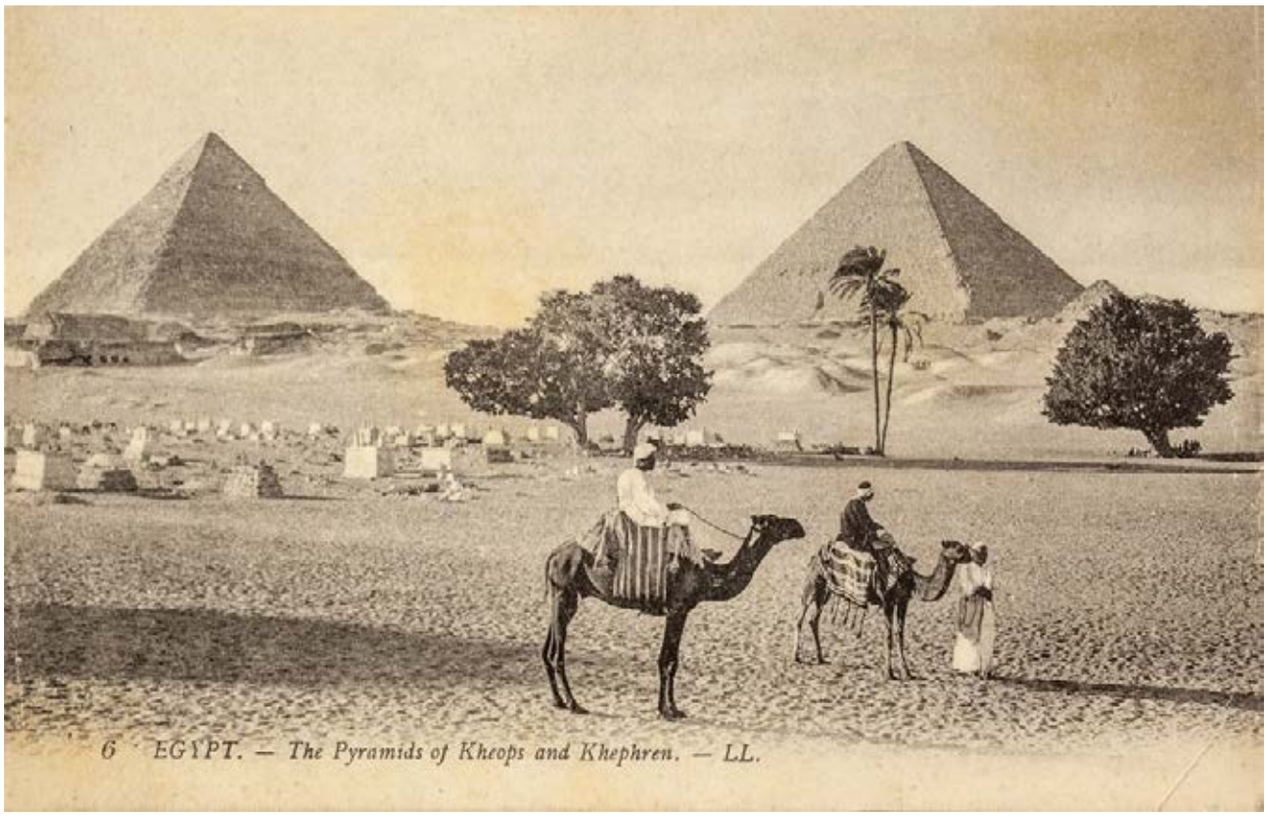
21 Tanman - Çelik, a.g.m., s. 208-209.

8a



8b

8a-8b-8c Mısır görünümlerinin yer aldığı kartpostallar,
Millî Saraylar Koleksiyonu, Env. No. 64/1202.



8c

Oryantalist resimlerde çöl, vaha ve kent görüntülerinin yer aldığı manzaralar, harem sahneleri, yiğitliği yansıtan savaş ve av sahneleri gibi Doğu'ya özgü konulara yer verilmiştir. Doğu'yu Avrupalı gözüyle betimleyen bu resimlerde, esin alınan yörelere özgü kültürel özelliklerin ön plana çıkarıldığı gerçek görüntüler ile hayalî kompozisyonlar iç içe geçmektedir. Bu tablolarda imzası bulunan Avrupalı ressamlar, Doğu ülkelerine yaptıkları gezilerin yanı sıra oryantalizmin[22] merkezi durumundaki Paris Güzel Sanatlar Okulu'nda da eğitim görüyorlardı. Bazıları ise Londra Kraliyet Akademisi Okulu'nda eğitim alıyorlardı.[23]

Fransız Oryantalist Ressam Félix-Auguste Clément ve *Gatah Çölü'nde Prens Halim'in Ceylan Avı: Tazı Payı* Adlı Tablosu

Félix-Auguste Clément[24] (1826-1888), Michel-Martin Drolling (1789-1851) ve François Édouard Picot'un (1786-1868) öğrencisi olarak Paris'te, École des Beaux-Arts'da (Güzel Sanatlar Akademisi) eğitim görmüştür. 1856'da *Genç Tobie'nin Dönüşü* adlı eseriyle Roma Ödülü'nü kazanmıştır.

22 Semra Germaner - Zeynep İnankur, *Oryantalizm ve Türkiye*, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, İstanbul 1989, s. 9.

Batılı ressamların resmettiği Doğu; Türkiye, Mısır, Suriye, Lübnan, Filistin, Kutsal Topraklar ve Kuzey Afrika kıyılarını kapsıyordu.

23 Germaner - İnankur, a.g.m., s. 18-22.

Fransız Ressam Narcisse Berchère (1819-1891), 1860'ta Süveyş Kanalı'nın yapımcısı Ferdinand de Lesseps tarafından kanalın yapım evrelerini görüntülemek için desinatör-ressam olarak görevlendirilmiştir. Daha önce de Mısır'ı iki kez ziyaret eden sanatçı, üçüncü kez görevli olarak gittiği gezisinde altı ay kalmıştır. Bu görevi sırasında edindiği izlenimlerini *Ledésert de Suez; cinq mois dans l'isthme, 1863* adlı kitabında yansıtmıştır. Sanatçı, Kuzey Afrika'yı ve Mısır'ı en doğru yansıtan ressamlardan biri olarak kabul edilmektedir. Süveyş Kanalı'nın açılışına Narcisse Berchère'den başka, Eugène Fromentin (1820-1876) ve Jean- Léon Gérôme (1824-1904) da katılmıştır. Kahire'de Hıdiv İsmail Paşa tarafından kabul edilen Gérôme, gezi sonrası yaptığı resimlerden oluşan albümü Hıdiv'e hediye etmiştir. İtalyan Ressam Stefano Ussi'nin (1822/32-1901) Doğu'ya olan ilgisinin, Süveyş Kanalı'nın açılış töreni için Mısır'a gidişi ile başladığı görülmektedir. Rus Ressam İvan Konstantinoviç Ayvazovski (1817-1900), Süveyş Kanalı'nın açılışına Rus delegasyonunun bir üyesi olarak katılmıştır.

24 E. Benezit, *Dictionnaire-critique et documentaire-des Peintres Sculpteurs Dessinaturset Graveurs, Edution Grund*, Paris 1999, s. 698-699.

9a

9b

9c

9a-9b-9c-9d-9e Jean-Léon Gérôme'un eserlerinden oluşan albüm,
Dolmabahçe Sarayı Halife Abdülmecid Efendi Kütüphanesi, Env. No. K.Y.F.16.

9d

9e

9f

9g

9f-9g-9h Jean-Léon Gérôme'un eserlerinden oluşan albüm,
Dolmabahçe Sarayı Halife Abdülmecid Efendi Kütüphanesi, Env. No. K.Y.F.16.

9h

İtalya ve daha sonra gittiği Mısır'da resim çalışmalarını sürdüren sanatçı, 1868'de Fransa'ya dönmüştür. 1875-1877 yılları arasında, Lyon'daki Güzel Sanatlar Akademisi'nde hoca olarak görev yapmıştır. Fransız oryantalist Ressam Clément, 1888'de Cezayir'de vefat etmiştir. Yakın zamana kadar sanatçının, ceylan avını konu alan tablosuna dair sınırlı bilgiler bulunmaktaydı. Ancak, Zeynep İnankur'un gerçekleştirdiği araştırmalar, ressama ve bu ünlü tablosuna dair oldukça önemli ek bilgiler kazandırmıştır.[25]

Edinilen bilgiye göre; Kavalalı Mehmed Ali Paşa'nın oğlu Abdülhalim Paşa, Kahire yakınlarındaki Şubra Sarayı'nı yeniden dekore etmek için Fransız Ressam Félix-Auguste Clément'i görevlendirmiştir. Clément, Şubra Sarayı için Abdülhalim Paşa'nın sipariş ettiği, 1865 tarihli, *Gatah Çölü'nde Prens Halim'in Ceylan Avı: Tazı Payı* adlı tabloyu yapmıştır. Tablo, 1865 Paris Salonu'nda sergilenmiştir.

Félix-Auguste Clément'in *Çölde Av* adıyla tanınan, 1865 tarihli, *Gatah Çölü'nde Prens Halim'in Ceylan Avı: Tazı Payı* isimli eseri[26], Millî Saraylar

25 Kaya, *Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu*, Millî Saraylar Yayınları, İstanbul 2019, s. 202-204.

Zeynep İnankur'un *Ceylan Avı* adlı tabloya dair araştırmaları, ilk defa *Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu* kitabında yayınlanmıştır. Tablonun orijinal adını, tabloyu Said Halim Paşa'nın babası Abdülhalim Paşa'nın Şubra Sarayı için yaptırdığını ve daha sonra İstanbul'a getirdiğini, tablodaki ortada ayakta bulunan figürün Abdülhalim Paşa olduğunu ve tablonun 1865 Paris Salonu'nda sergilendiğini bu araştırmadan öğreniyoruz.

26 Clément'in devasa çerçevesinde bulunan L. Souty Fils & P. Lescudier etiketi, çerçevenin Paris'ten alınmış olabileceğini düşündürmektedir.

10 Félix-Auguste Clément, *Gatah Çölü'nde Prens Halim'in Ceylan Avı: Tazı Payı,* tuval üzerine yağlıboya, 1865, 390 x 700 cm, Env. No. 101/3.

Tablo Koleksiyonu'nun en büyük tablosu, aynı zamanda Türkiye'nin en büyük oryantalist tablosudur. Daha önce Yıldız Sarayı envanterine kayıtlı olan Said Halim Paşa Yalısı'nda yer alan eser, Yıldız Sarayı'nın Millî Saraylar'a devri ile 2019'da Koleksiyon'a katılmıştır. *Çölde Av* adıyla tanınan bu tablo, devasa boyutları ve sanat değerinin yanı sıra kendisine yıllarca ev sahipliği yapmış olan Said Halim Paşa Yalısı ile de Türkiye'nin en ünlü tablolarından birisidir. Kompozisyonda çölde bir ceylan avı sonrası dinlenme anı yansıtılır. Merkezde konumlandırılmış, ayakta duran kişi Abdülhalim Paşa'dır.

İtalyan Oryantalist Ressam Stefano Ussi ve Sürre Alayı Adlı Tablosu

Stefano Ussi (1822/1832-1901), tarihî konulu tablolarıyla tanınmış Enrico Plastrini, Giuseppe Bezzuoli ve Pietro Benvenuti gibi ressamlarla Floransa Akademisi'nde çalışmıştır. 1849'da Toskanalı gönüllülere katılıp Montanara'da Garibaldi için savaşırken Avusturyalılar tarafından yakalanıp Theresienstadt'da bir süre tutuklu kalmıştır. Floransa'ya dönüşünde sipariş edilen ve konusunu 16. yüzyıl Floransa'sının özgürlüğüne kavuşmasından alan *Atina Dükü'nün Bozgunu* adlı tablosu, 1861 Floransa Sergisi'nde yer almıştır. İtalya Birliği için savaşılan bu dönemde, bu resim vatanseverliğin simgesi olmuştur. 1869'da Süveyş Kanalı'nın açılış törenlerine katılmak üzere gittiği Mısır'da, Nubar Paşa'nın siparişi üzerine *Duâ Eden Bedevî* adlı tabloyu yapmıştır. Bu tabloyu görüp beğenen Hıdiv İsmail Paşa'nın sipariş ettiği, Sürre Alayı'nın yansıtıldığı tablo, 1873'te Viyana'da[27] sergilenmiştir. Ussi, Mısır'da bulunduğu sırada Kahire ve çevresinin çeşitli görünümlerini yansıtan yağlıboya eskizler yapmıştır. Sanatçı, Cesare Biseo ve İtalyan Elçisi Scovasso ile birlikte 1875'te Fas'a gitmiştir. Sanatçının bulunduğu grupta gazeteci-yazar Edmond de Amicis de yer almış, Amicis'in gezi anıları Biseo ve Ussi tarafından resimlenmiştir. Ussi, oryantalist konulu resimleriyle 1880 ve 1881

27 Osmanlı Devleti, 1873 Viyana Sergisi'ne katılmıştır. Sergi komiserliğini Osman Hamdi Bey yapmıştır. Osmanlı Devleti, sergide Osman Hamdi Bey'in tablolarıyla altın madalya kazanmıştır. Bu sergiye Mısır da katılmıştır.

11 Stefano Ussi, *Sürre Alayı*, 1873,
tuval üzerine yağlıboya, 270.5 x 498.5 cm, Env. No. 11/246.

Torino ile Milano sergilerine katılmış, 1877 ve 1882 yıllarında Yakındoğu'ya geziler yapmıştır. Öldükten sonra tablolarının pek çoğu Floransa'daki Academia di Belle Arti'nin koleksiyonuna dâhil edilmiştir.[28]

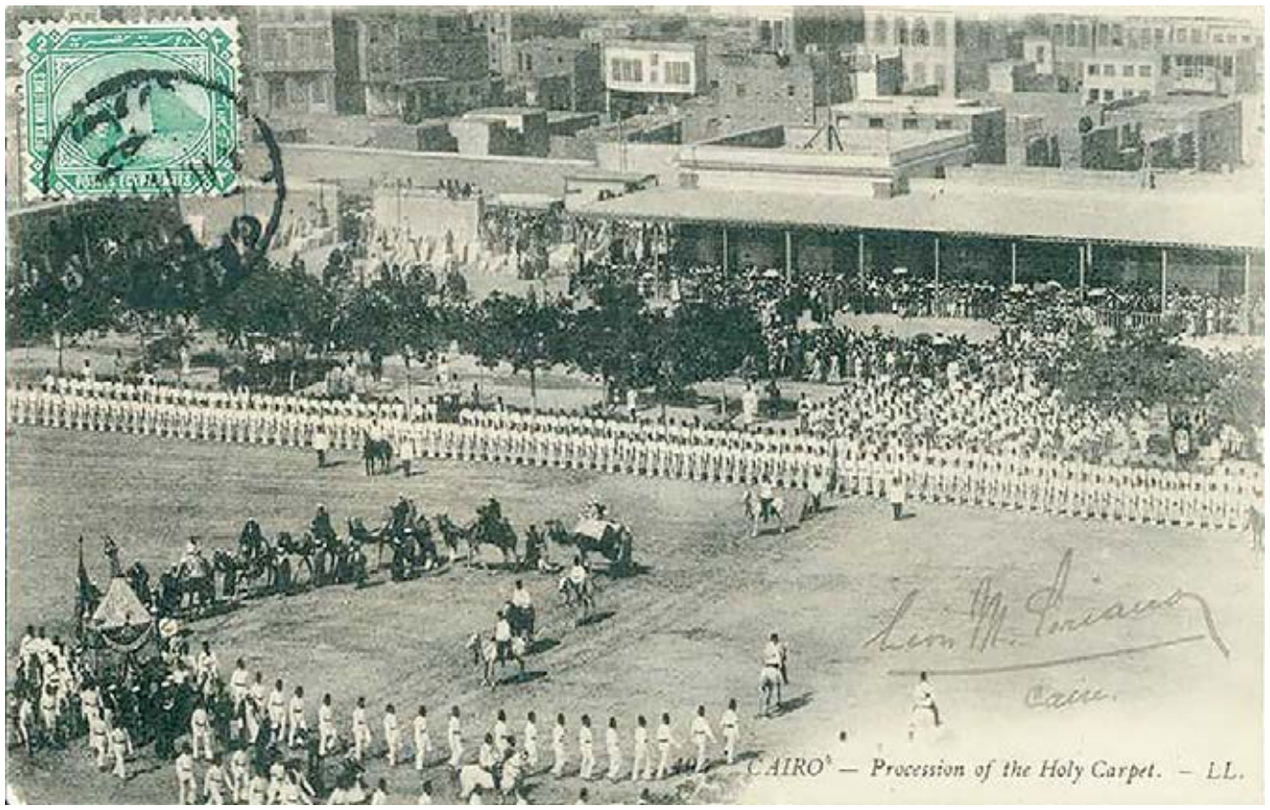
Kompozisyonda, Kahire'den Kâbe'ye armağanlar götüren deve kervanı, hacılar ve kervanı korumakla görevli olan Osmanlı ordusunun bir taburu betimlenmiştir. *Sürre Alayı*[29] adlı tablonun satın alınarak ya da resmi sipariş eden Mısır Hıdivi'nin Sultan Abdülaziz'e bir armağanı olarak saray koleksiyonuna kazandırıldığı düşünülmektedir.[30] Hâdimü'l Haremeyn Şerifeyn unvanını taşıyan Osmanlı Sultanı ile Mısır Hıdivi, her yıl Hac mevsiminde Mekke ve Medine'ye armağanlar göndermişlerdir. Mekke'ye gitmek için hazırlanan kutsal develerden Osmanlı sultanına ait olanına "Mahmil'i-Hümâyûn", Mısır hıdivininkine ise "Mahmil-i Mısrî" denilmiştir. Sürre-i Hümâyûn'un Mekke ve Medine'ye

28 Germaner - İnankur, *Oryantalizm ve Türkiye*, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, İstanbul 1989, s. 151-52.

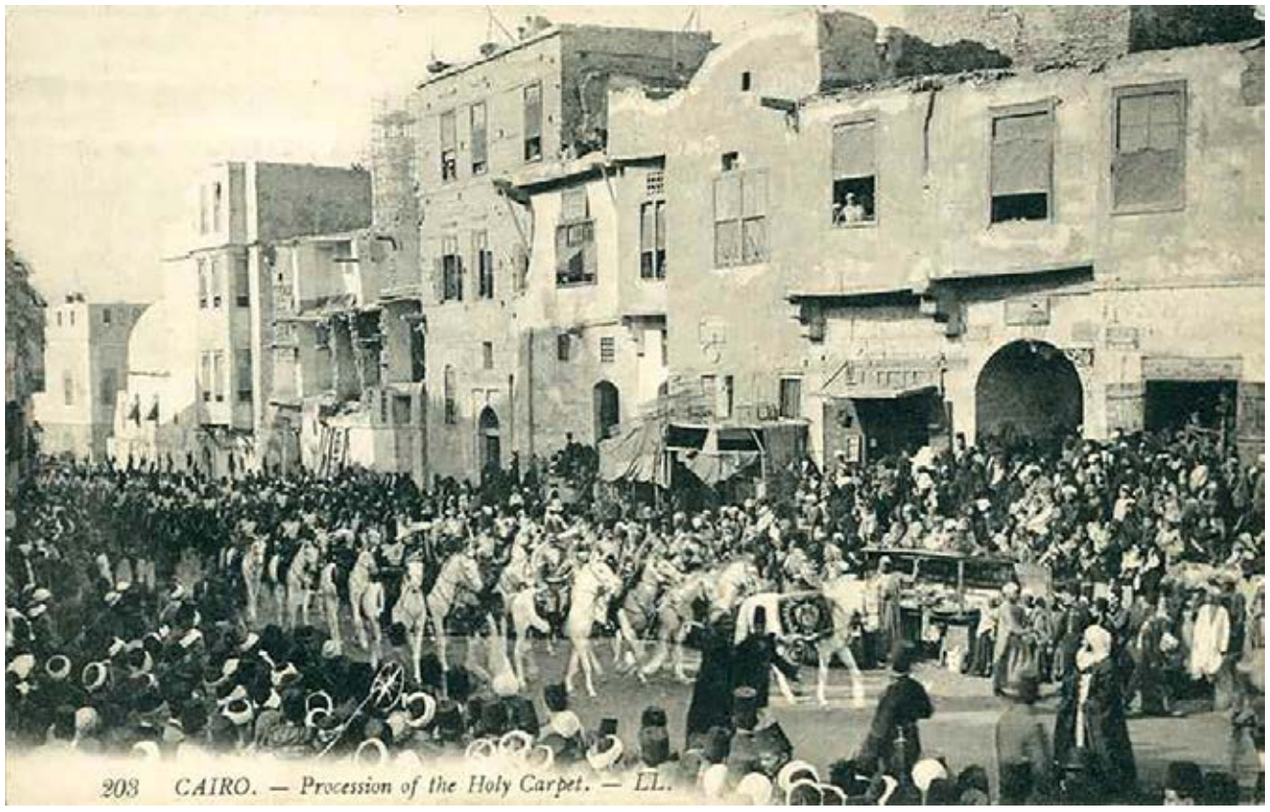
29 Seyit Ali Kahraman, "Surre-i Hümâyûn", *Surre-i Hümâyûn*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul 2008, s. 15-16.

"Surre, kelime olarak kese, akçe kesesi, para kesesi demektir. Genel olarak içine değerli eşya ve para konan şeylere de surre denmektedir. Terim olarak ise; Osmanlı Devleti tarafından her yıl Hac mevsiminde Haremeyn-i Şerifeyn (Mekke ve Medine şehirleri) ahalisine gönderilen aynî ve nakdî yardımlara denmektedir. …İlk sürreyi gönderen, Bağdat Abbasî Halifeleridir. …Osmanlılarda surrenin başlangıcı eskilere dayanmaktadır. İlk surreyi Yıldırım Beyazıd, sonra oğlu Çelebi Sultan Mehmed göndermişlerdir …Yavuz Sultan Selim'in Mısır'ı Osmanlı topraklarına katmasından sonra Mısır'daki geleneklerden bazıları Osmanlılar tarafından devam ettirilmiştir. Bunlardan biri de Haremeyn'e surre yollamak usul ve törenleridir. Surre, Peygamberimizin doğduğu şehir olan Mekke'ye, yerleştiği ve âhirete intikal ettiği şehir olan Medine'ye ve bu iki şehirden sonra Müslümanlarca kutsal kabul edilen Kudüs'e gönderilirdi. Ayrıca yol güvenliğini sağlamak için Mısır ve Şam hac yolu üzerinde bulunan göçebe Arap kabilelerine de 'atiyye' adıyla surre yollanırdı. Mısır'ın Yavuz Sultan Selim tarafından 1517 yılında Osmanlı topraklarına katılmasından sonra da Mısır surresi yine Mısır'dan gönderilmeye devam etmiş ve surre törenleri de Kahire'den yapılmıştır."

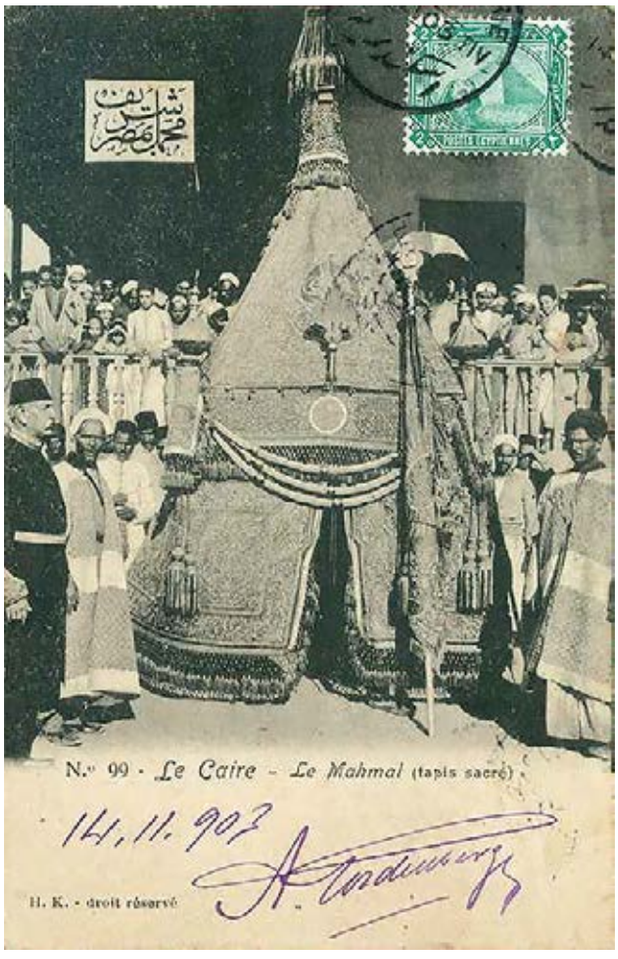
30 Germaner - İnankur, *Oryantalistlerin İstanbulu,* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002, s. 144.



12a Kahire'de yapılan sürre töreni, Atatürk Kitaplığı Kartpostal Koleksiyonu.



12b Kahire'de yapılan sürre töreni, Atatürk Kitaplığı Kartpostal Koleksiyonu.



12c Mahmil-i Mısrî,
Atatürk Kitaplığı Kartpostal Koleksiyonu.

gönderilmesi sebebiyle yapılan törene "Sürre Alayı" adı verilir. Sürre Alayı, 1864 yılına kadar katır ve develerle, bu tarihten itibaren ise deniz yoluyla gönderilmiştir. Hicaz Demiryolu yapıldıktan sonra da armağanlar trenle yollanmıştır. Sürre Alayı'nın sarayda başlayan bölümü hakkında bilgileri olmayan 19. yüzyıl ressamları, kervanı çölde betimlemişlerdir.[31] İtalyan oryantalist ressam Stefano Ussi de dönemin pek çok sanatçısının yaptığı gibi Sürre Alayı'nı çölde resmetmiştir.[32] Tablonun kendisi kadar etkileyici olan çerçevesinde, Âl-i İmrân Sûresi'nin 126. âyetinin bir bölümü olan, *"Düşmanları bozguna uğratmak için gereken yardım, ancak güçlü ve hâkim olan Allah katında olur"* anlamındaki Arapça kûfî yazı işlenmiştir.

Değerlendirme

Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu'nda bulunan *Gatah Çölü'nde Prens Halim'in Ceylan Avı: Tazı Payı* adlı 1865 tarihli tablo, sanatçısının üslup özelliklerini ve yaptığı gözlemleri yansıtması yanında, resmi sipariş eden Abdülhalim Paşa'nın sanat beğenisini de yansıtmaktadır. Kompozisyonda Abdülhalim Paşa ve arkadaşlarının av eğlencesi ele alınmıştır. 1873 tarihli *Sürre Alayı* ise yine sanatçısının üslup özelliklerini ve kişisel gözlemlerini yansıtması yanında, resmi sipariş eden Hıdiv İsmail Paşa'nın sanat beğenisini yansıtmaktadır. *Sürre Alayı*'nda dinî bir tören ve bu törendeki dinî coşkular yansıtılmıştır. Bu yüzden Clément'in tablosundan farklıdır. Ceylan avı konulu tabloda on üç kişi bulunmaktadır. Sürre Alayı ise kalabalık figürlü bir kompozisyondur. *Gatah Çölü'nde Prens Halim'in Ceylan Avı: Tazı Payı* adlı tablonun sahnesi çölde verilmiştir. Figürlerin çoğu, kompozisyonun ön kısmındaki avlanmış ceylana bakmaktadır. Kompozisyonun ön kısmında hançer gibi Doğu'ya ait objeler ile atların gösterişli koşum takımları ve eyerleri dikkat çekmektedirler. Yerel giysileriyle atın önünde ayakta duran Abdülhalim Paşa ise ceylan ile ilgilenmemekte, adeta portresini yaptırıyormuş gibi poz vermektedir. Figürlerin fizyonomileri, kıyafetleri gerçekçi bir yaklaşımla ele alınmıştır. Arkada develi bir figür ve ilerde çölün bitiminde alçak tepeler izlenmektedir. Ussi'nin *Sürre Alayı* tablosunun sahnesi de çölde geçmektedir. Mahfilin ve alayın görkemi yanında, figürlerin fizyonomileri, ifadeleri, duruşları ve kıyafetleri dikkat çekmektedir. Figürlerin dinsel coşkusu, hareketlerine ve yüzlerindeki

31 Germaner - İnankur, a.g.m., s. 142.

32 Ussi'nin Dolmabahçe Sarayı'ndaki tablosunun fotoğrafı, Floransa Uffizi Galerisi Desen ve Gravür Bölümü'nde bulunmaktadır. Burada sanatçının Mısır'ı konu alan suluboya ve karakalem eskizleri vardır. Ussi, *Sürre Alayı* tablosunun küçük bir örneğini İtalya'nın Mısır Büyükelçisi Ekselans De Martino'ya hediye etmiştir. Stefano Ussi'nin 1874 tarihli *Sürre Alayı* adlı tablosu 45 x 80 cm ebatlarındadır. Özel bir koleksiyondadır. Sanatçının *Sürre Alayı* adlı üçüncü tablosu tarihsizdir. 30 x 47 cm boyutlarındadır. Dolmabahçe'deki tablodan kompozisyon bakımından daha farklıdır. Sanatçının bu iki tabloda uyguladığı tekniğinde, ışık ve renklerin etkisiyle daha izlenimci bir yaklaşım görülmektedir.

ifadelerine yansımıştır. Kervanın geçişini meraklı bir kalabalık izlemektedir. Ön planda solda çadırlar ve hacılara yemek hazırlamakla ve içecek sunmakla meşgul kadınlar vardır. Doğu kültürünü ve İslâm dinini yakından tanıyan ressam, etnografik özelliklerin yansıtıldığı, Realizmin etkisinde gerçekçi ve belge değeri olan bir tablo yapmıştır.

Öte yandan, *Gatah Çölü'nde Prens Halim'in Ceylan Avı: Tazı Payı* adlı tablonun sağ alt köşesinde sanatçısının imzasının yanı sıra 1865 tarihi ile Mısır Şubra yazılıdır. İlginç olan, Abdülhalim Paşa'nın tablo yapıldıktan sadece bir yıl sonra, Sultan Abdülaziz'in 1866 tarihli fermanı ile Mısır'ı yönetme hakkını yitirmiş olmasıdır. *Sürre Alayı* adlı tablonun sol alt köşesinde de sanatçının imzasının yanı sıra 1873 yılında Floransa'da yapıldığı yazılıdır. Yine ilginç olan, Sultan Abdülaziz'in 1873 tarihli fermanıyla Osmanlı padişahlarının Mısır üzerindeki egemenlik haklarının devredilmesidir. Gerek sanatsal değerleri ve gerekse devasa boyutlarıyla dikkat çeken bu iki tablonun, bugünkü şartlarda bile nakliyesi epey zordur. Tabloların İstanbul'a nakliyesinin hangi şirket tarafından, hangi tarihte ve nasıl yapıldığı bilinmemektedir. Ancak, 1869/1870 yılı Abdülhalim Paşa'nın İstanbul'da göreve başlama tarihidir. Yeniköy'deki yalısını 1878 yılında yaptırmıştır. Halim Paşa'nın 1894 yılındaki vefatının ardından büyük oğlu Said Halim Paşa, kardeşlerine ait hisseleri satın alarak Yeniköy'deki yalının sahibi olmuştur. Yapıda bazı onarımlar yaptırmıştır. Bu

13 Félix-Auguste Clément, *Gatah Çölü'nde Prens Halim'in Ceylan Avı: Tazı Payı* adlı tablodan detay.

14 Stefano Ussi, *Sürre Alayı* (1873) adlı tablodan detay.

yüzden, Clément'in *Gatah Çölü'nde Prens Halim'in Ceylan Avı: Tazı Payı* adlı tablosunun, 1869/1870-1895 tarihleri arasında Yeniköy'deki yalıya getirildiği düşünülebilir. Ussi'nin *Sürre Alayı* tablosunun[33] ise Osmanlı sarayı tarafından satın alındığına ya da Hıdiv İsmail Paşa tarafından hediye edildiğine dair bir belgeye de bugüne kadar rastlanılmamıştır. Ancak, Sultan Abdülaziz döneminde Paris'teki Goupil Sanat Galerisi'nden satın alınan tabloların dışında, sarayın siparişi üzerine Paris ve İtalya'dan yapılan tablo alımlarına ilişkin belgeler bulunmaktadır. Sonuç olarak; Dolmabahçe Sarayı'nda Türkiye'nin ilk tablo koleksiyonunu oluşturacak olan Sultan Abdülaziz, 1873 Viyana Sergisi'nde sergilenen *Sürre Alayı* tablosunu saray koleksiyonuna kazandırmıştır.[34]

Yerinden kaldırılamadığı için diğer tablolar gibi kolayca yer değiştirilmesi mümkün olmayan bu tablolardan birine Dolmabahçe Sarayı Yazı Dairesi, diğerine Said Halim Paşa Yalısı ev

33 *Sürre Alayı*'nın çok değerli çerçevesinin nerede yapıldığına dair bir bilgiye şimdiye kadar ulaşılamamıştır.

34 Erol Makzume, "İtalyalı Oryantalistlerin Doğu Sevdası", *Osmanlı Topraklarında İtalyan Oryantalistler*, Milli Saraylar Yayınları, İstanbul 2007, s. 83.

sahipliği yapmıştır. Bulundukları yapılarla özdeşleşen tablolardan Clément'in tablosunun izleri, Said Halim Paşa Yalısı'ndaki *Clement's* adlı restoran ile hâlâ sürmektedir. Yakın bir zamanda Millî Saraylar Resim Müzesi'nde sergilenecek olan bu eser, ilk defa bir müze ortamında sanatseverlerin beğenisine sunulacaktır.

Kaynakça

Aksüt, Ali Kemal, *Sultan Aziz'in Mısır ve Avrupa Seyahati*, Ahmet Sait Matbaası, İstanbul 1944.

Akyıldız, Ali, "Yûsuf İzzeddin Efendi", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* c. 44, İstanbul 2013.

Belge, Hadi, "Osmanlı Devlet Merkez Bürokrasisinde Bizans Bakiyesi Bir Kurum Olarak Logofetlik", *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi*, S. 72, Mart-Nisan 2019.

Benezit, E., *Dictionnaire-critique et documentaire-des Peintres Sculpteurs Dessinaturset Graveurs, Edution Grund*, Paris 1999.

Bilge, Mustafa L., "Süveyş", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 38, İstanbul 2010.

Bostan, M. Hanefi, *Bir İslamcı Düşünür Sait Halim Paşa*, İrfan Yayıncılık ve Ticaret, İstanbul 1992.

Cezar, Mustafa, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, c. I, Erol Kerim Aksoy Vakfı Yayınları, İstanbul 1995.

Germaner, Semra - Zeynep İnankur, *Oryantalizm ve Türkiye*, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, İstanbul 1989.

_____, *Oryantalistlerin İstanbulu,* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002.

İnankur, Zeynep, "Mısırlı Mesenler ve Türk Ressamlar", *Feyhaman Duran- İki Dünya Arasında*, Sakıp Sabancı Müzesi, 2. bs., İstanbul 2017.

Kuneralp, Rukiye, "Kavalalı Mehmed Ali Paşa Hanedanı'nda Osmanlı Hanedanı Bireyleri ve İleri Gelen Ailelerle Yapılan Evlilikler", *Nil Kıyısından Boğaziçi'ne Kavalalı Mehmed Ali Paşa Hanedanı'nın İstanbul'daki İzleri*, haz. M. Baha Tanman, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, İstanbul 2011.

Kuneralp, Sinan, "Mısır-Osmanlı İmparatorluğu İlişkileri: 1841-1914", *Nil Kıyısından Boğaziçi'ne Kavalalı Mehmed Ali Paşa Hanedanı'nın İstanbul'daki İzleri,* haz. M. Baha Tanman, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, İstanbul 2011.

_____, "Kavalalı Mehmed Ali Paşa Hanedanı'ndan Üç Portre", *Nil Kıyısından Boğaziçi'ne Kavalalı Mehmed Ali Paşa Hanedanı'nın İstanbul'daki İzleri*, haz. M. Baha Tanman, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, İstanbul 2011.

Kutluoğlu, Muhammed, "Kavalalı İbrahim Paşa", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 21, İstanbul 2000.

Makzume, Erol, "19. Yüzyıl Osmanlısında Oryantalist Ressamlar", *Osmanlı Sarayı'nda Oryantalistler*, Milli Saraylar Yayınları, İstanbul 2006.

_____, "İtalyalı Oryantalistlerin Doğu Sevdası", *Osmanlı Topraklarında İtalyan Oryantalistler*, Milli Saraylar Yayınları, İstanbul 2007.

Öztuncay, Bahattin, *Hâtıra-i Uhuvvet Portre Fotoğrafların Cazibesi 1846-1950*, Aygaz, İstanbul 2005.

Sevinç Kaya, Gülsen, *Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu*, Millî Saraylar Yayınları, İstanbul 2019.

_____, "Sultan Abdülaziz ve Döneminin Resim Sanatı", *Millî Saraylar Sanat - Tarih - Mimarlık Dergisi*, İstanbul 2019.

Seyhun, Ahmet, "Said Halim Paşa: Osmanlı Devlet Adamı ve İslâmcı Düşünür", *TYB Akademi Dil, Edebiyat ve Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl:1, S. 3, Eylül 2011.

Tanman, M. Baha, "Kavalalı Mehmed Ali Paşa Hanedanı'nın İstanbul'un Sosyal ve Kültürel Hayatındaki Etkileri", *Nil Kıyısından Boğaziçi'ne Kavalalı Mehmed Ali Paşa Hanedanı'nın İstanbul'daki İzleri*, haz. M. Baha Tanman, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, İstanbul 2011.

_____, "Kavalalı Mehmed Ali Paşa Hanedanı", *Nil Kıyısından Boğaziçi'ne Kavalalı Mehmed Ali Paşa Hanedanı'nın İstanbul'daki İzleri*, haz. M. Baha Tanman, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, İstanbul 2011.

Tanman, M. Baha - Gözde Çelik, "Kavalalı Mehmed Ali Paşa Hanedanı'nın İstanbul'daki Mimari İzleri", *Nil Kıyısından Boğaziçi'ne Kavalalı Mehmed Ali Paşa Hanedanı'nın İstanbul'daki İzleri*, haz. M. Baha Tanman, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, İstanbul 2011.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Beş Şehir*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2006.

* Katkılarından dolayı Ali Akyıldız, Aynur Gürlemez Arı, Selin Aran, Hatice Biga ve Seza Sinanlar Uslu'ya teşekkür ederiz.

CONSTANTINOPLE

Sultan II. Abdülhamid'in Ressamı Fausto Zonaro ve Son Halife Abdülmecid Efendi'ye Gönderdiği Kartpostallar

Akile Çelik*

ÖZET

Halife Abdülmecid Efendi Kütüphanesi'nde bulunan ve 1909 yılının Eylül, Ekim aylarında İtalya'nın Roma ve Milano şehirlerinden Abdülmecid Efendi'ye gönderilen kartpostallar Fausto Zonaro imzasını taşımaktadır. Sultan Abdülhamid döneminde "Saray Ressamı" olan Fausto Zonaro ile "Ressam Şehzade" olarak anılan Abdülmecid Efendi arasındaki dostluğun yanı sıra kültür-sanat bağlamında bir paylaşıma da işaret eden bu kartpostallardaki görseller, İtalya'daki müze, resim galerileri ve kiliselerde bulunan dünyaca ünlü sanatçıların eserlerine aittir. Bu kartpostalların seçiminde Abdülmecid Efendi'nin resim sanatına ilgisi ve bizzat ressam olmasının büyük rolü vardır. Üzerlerinde İtalyan postasına ait pullar bulunan kartpostallardan bazıları, kartpostalın babası olarak anılan Virgilio Alterocco tarafından kurulan matbaanın numaralı serilerindendir. Sultan II. Abdülhamid'in ressamı Zonaro, Meşrutiyet'in ilanından sonra yeni yönetimle çalışmak için girişimlerde bulunmuşsa da bu gerçekleşmeyince Roma'ya giderek birtakım görüşmeler yapmıştır. Söz konusu kartpostalları da Roma ve Milano'da bulunduğu süreçte Abdülmecid Efendi'ye göndermiştir. Ekim ayının sonunda İstanbul'a dönerek gitme hazırlıklarına başlayan Zonaro, 20 Mart 1910'da İstanbul'daki evinden ayrılarak trene binmiş, dostlarıyla hüzünlü bir vedanın ardından memleketi İtalya'ya dönmüştür. 1891 yılının bir sonbahar günü geldiği bu güzel şehirden, doğanın yeniden canlanmaya başladığı bir ilkbahar gününde ayrılan Zonaro, ardında bıraktığı kıymetli tablolarıyla bir sanatçı olarak, Abdülmecid Efendi Kütüphanesi'nde bulunan kartpostallarıyla da iyi bir dost olarak hatırlanmaya devam edecektir.

Anahtar kelimeler: Halife Abdülmecid Efendi, Fausto Zonaro, Abdülmecid Efendi Kütüphanesi, Kartpostallar, Resim Sanatı, Sultan II. Abdülhamid, II. Meşrutiyet, Sanat Tarihi

ABSTRACT

The postcards which had been sent to Abdülmecid Efendi in September and October 1909 from Italy's Rome and Milan cities are preserved in the Caliph Abdülmecid Efendi Library and bear the signature of Fausto Zonaro. The postcards represent both the friendship and the cultural-artistic sharing between Abdülmecid Efendi, known as "Painter Prince" and Fausto Zonaro, who was the official palace painter during the reign of Sultan Abdülhamid. The pictures on the postcards belong to worldwide famous artists, whose works are exhibited in the museums, art galleries, and churches in Italy. Abdülmecid Efendi's interest in art of painting and his being a painter himself played a significant role in the selection of these postcards. Some of the postcards which bear Italian postage stamps belong to the series of the printing house founded by Virgilio Alterocca who was regarded as the father of picture postcards. After the proclamation of the Constitutional Monarchy, Sultan Abdülhamid II's painter Zonaro tried to reach out to the authorities of the new government to keep his position, yet after his failure, he went to Rome for some interviews. He sent these postcards to Abdülmecid Efendi while he was in Rome and Milan. In late October, Zonaro returned to Istanbul for preparations to leave his home in Istanbul and on March 20, 1910 he got on the train for his homeland Italy, following a sad farewell with his friends. Zonaro had come to this city in the autumn of 1891 and left on a spring day while nature was awakening. He will always be remembered as an artist through his precious paintings and as a good friend through his postcards that are preserved in the Abdülmecid Efendi Library.

Keywords: Caliph Abdülmecid Efendi, Fausto Zonaro, Abdülmecid Efendi Library, Postcards, The Art of Painting, Sultan Abdülhamid II, The Second Constitutional Monarchy, Art History

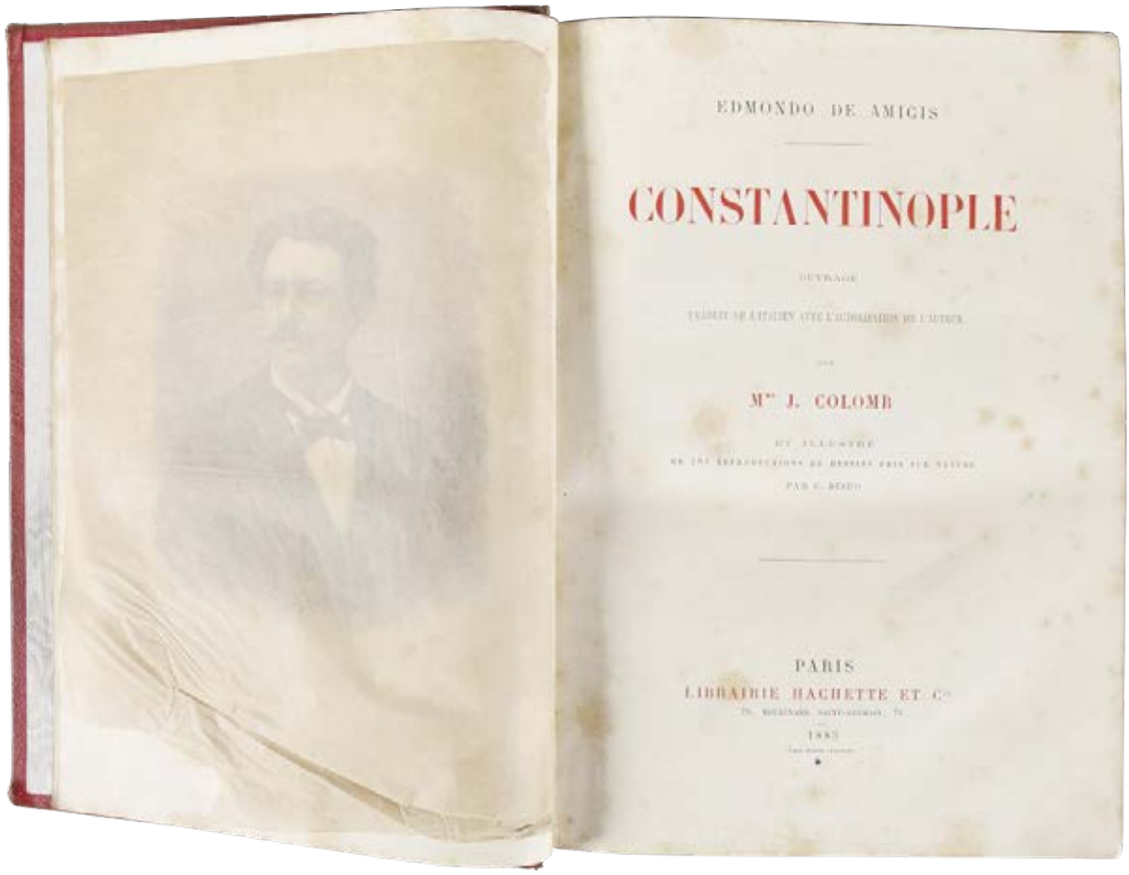
* Müze Araştırmacısı, Ihlamur Kasrı Sorumlusu, Millî Saraylar

İtalyan ressam Fausto Zonaro, 1854 yılında, Padova'nın Masi kasabasında orta gelirli bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi. Çocukluğu, babası ile birlikte inşaat ve duvar işlerinde çalışarak geçti. Çocukluğunda ortaya çıkan resim kabiliyeti, oturdukları evin dış duvarlarına yaptığı Hz. İsa'nın hayatını konu alan resimlerde kendini göstermişti. Bu resimler o kadar etkileyiciydi ki evin önünden geçenler diz çöküp dua ederlerdi. 17 yaşındayken, Masi kasabasına 12 km uzaklıktaki Lendinara'da resim ve grafik eğitimi veren bir okula devam etti. Her gün yürüyerek gidip geldiği bu okuldaki başarıları neticesinde Verona'daki "Cignorali Akademisi" ne kabul edildi. Maddi zorluklar nedeniyle Venedik, Napoli gibi kentlerde kilise restorasyonu işlerinde çalıştıktan sonra ilk başyapıtı olan *Il Banditore* (Çığırtkan) isimli tablosunu yaptı. Daha sonraki yıllarda Paris'e giderek buradaki sanat ortamını yaşadı. Askerlik görevi nedeni ile yarım bıraktığı resim eğitimini, Roma Güzel Sanatlar Akademisi'nde tamamladı. İtalya'nın çeşitli kentlerinde dolaşarak mutlu olabileceği ve sanatını istediği şekilde uygulayabileceği bir ortam aradığı sırada daha sonra eşi olacak Elisa ile tanıştı ve Elisa'ya resim dersleri vermeye başladı. Girişken ve becerikli bir kız olan Elisa ile arkadaşlığı, ona çok farklı ve gizemli bir dünyanın kapılarını aralayarak Doğu'ya yolculuğu düşünmesini sağladı.[1]

Zonaro, İstanbul'da

Edmondo de Amicis, Pierre Loti, Théophile Gautier gibi İstanbul'un büyülü dünyasını anlatan yazarların kitaplarından etkilenen Fausto ve Elisa şanslarını İstanbul'da denemeye karar verdiler. (Resim 1) Zonaro o günlerle ilgili anılarında, kimi

1 Osman Öndeş - Erol Makzume, *Osmanlı Saray Ressamı Fausto Zonaro*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003, s. 19.



1 Edmondo de Amicis'in İstanbul'un güzelliklerini anlatan bu kitabı, Batılı ressamların İstanbul'a gelmesinde önemli bir rol oynamıştır. Abdülmecid Efendi Kütüphanesi, Env. No. 3252.

dostlarının kendisini bu şehre gitmekten caydırmaya çalıştığını, orada resimlerini Pera Caddesi'nde bir duvarda sergileyen Ermeni bir ressamdan başkasının olmadığını, hatta daha da ileri giderek "İyi de orada ne yapacaksın? Sanat mı? Türklere mi?" diyerek bunun bir delilik olduğunu söylediklerini anlatıyordu. Her şeyi göze alarak İstanbul'a gitmeye karar veren Zonaro, gemiyle İstanbul Limanı'na girişte onu kendisinden geçiren şaşırtıcı etkiyi de şu sözlerle dile getirmekteydi: "*Güneş, Asya Yakası'ndaki tepelerin ardından gözlerini sırtlara doğru dikerek yükselirken ay, ışıklarının ve renklerinin baskın parlaklığı ile her şeyi kucaklayan büyük yıldızın karşısında küçük düşmüşçesine Haliç'in ve Galata'nın büyük yapıları üstünde yavaş yavaş kayboluyordu.*"[2]

Limana girişte kendisini karşılayan Elisa ile kısa bir süre sonra evlenen Zonaro, yine anılarında eşinin kendisine verdiği büyük desteği, "*Elisa, sevgili eşim, İstanbul'da yaşama gücümü senin sayende kazandım. Eğer sen önce gelip bir çevre edinmeseydin ve bana cesaret vermeseydin belki de İstanbul, Edmondo de Amicis'in kitabında okuduğum gizemli renkleriyle bir düş olmaya devam edecekti*" sözleriyle anlatmaktaydı.[3]

İstanbul'a ilk gelişlerinde, Yüksek Kaldırım'ın üst tarafında, Pera'ya yakın kiralık bir odada yaşayan çift çevreyi tanımaya çalışmışlar, hatta 1891 yılının İstanbul'unda görkemli törenlerle kutlanan Sultan II. Abdülhamid'in tahta çıkış şenliklerine, balkonlarına ışıklı bir süsleme asarak katılmışlardı. Zonaro, İstanbul'un çeşitli semtlerinin sokaklarını gezerek gördüğü ilgi çekici kompozisyonları ve manzaraları tuvallerine aktarmaya başlamış, ilk dört resmini Pera'daki Zellich Kitapçısı'nın[4] vitrinine koymuş ve kısa bir süre içerisinde resimleri satılmıştı. Kitapçı kendisinden yeni resimler istiyordu. O günlerde Leipzig'de çıkan ünlü *Illustrirte Zeitung* gazetesinde Zonaro ve eserleriyle ilgili bir yazı yayınlanmış, *Il Banditore* (Çığırtkan) isimli tablosunun büyük bir baskısı da yazıda yer almıştı. Bu yazının İstanbul'da Fransızca çıkan bir gazete olan *Stamboul*'da yayınlanması ve ressamın İstanbul'da yaşadığının duyulmasıyla Zonaro'nun ünü İstanbul'da hızla yayılmaya başlamış, özel resim dersleri ve resim siparişleri artmıştı. Bu haberden sonra özellikle diplomatik çevrelerde tanınmış, İstanbul sosyal yaşamında saygın bir isim haline gelmişti. Zonaro, 1893 yılında yoğun bir şekilde resim dersleri vermeye başlamıştı. Osmanlı Hariciye Nezareti'nden Yusuf Bey, Alman Büyükelçisi'nin kızı Nadine de Rodevich, Kontessa Vitalis, Maikof, Belçika Sefiri'nin kızı Bayan Dudzele, Bayan Cropenshi ve Barones Wenspeir gibi seçkin öğrencileri vardı.[5] Ayrıca İtalyan ve Yunan sefirleri de Zonaro'nun sanatıyla ilgilenmiş ve tablo siparişi vermişlerdi. İngiltere Büyükelçisi Lord Curie sanatçının atölyesinden satın aldığı eserleri elçilik binasının duvarlarına astırmış, büyükelçinin eşi de çeşitli diplomatik görevlilerinin imzalarının yer aldığı parşömen yelpazesinin üzerine resim yaptırtmıştı.

Zonaro diplomatik çevrelerle ilişkisini sıkı tutuyordu. Teşrifat Nazırı Münir Paşa aracılığıyla Osman Hamdi Bey'le tanıştı ve kısa bir süre içerisinde birlikte balık sefaları yapacak kadar dost oldular.[6] Zonaro, Münir Paşa ile de yakın dostluk kurmuş; Münir Paşa ve arkadaşları için tablolar yapmış, ayrıca Zonaro'nun eşi Elisa da Münir Paşa'nın eşine resim dersleri vermişti. Böylece gelişen dostlukları neticesinde Padişah II. Abdülhamid'e sanatını göstermek isteyen Zonaro için bir fırsat doğmuş, "saray teşrifat üstadı" olarak nitelendirdiği Münir Paşa'yı bir ziyaretinde Padişah Hazretlerine onun aracılığı ile Liman ve Boğaziçi konulu iki suluboya resim sunması kararlaştırılmıştı. Bu olayın onu ne kadar heyecanlandırdığını Zonaro şu sözlerle ifade etmektedir:

2 Fausto Zonaro, *Abdülhamid'in Hükümdarlığında Yirmi Yıl: Fausto Zonaro'nun Hatıraları ve Eserleri*, haz. Cesare Mario Trevigne, çev. Turan Alptekin - Lotte Romano, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008, s. 47.

3 Öndeş - Makzume, a.g.e., s. 29.

4 Zellich Kitapçısı: 1869 yılında Antoine Zellich tarafından kurulan matbaanın temeli, taş basmacılığı İstanbul'a getiren Henri Cayol'un matbaasına dayanmaktadır. 1888'de Papa tarafından "Vatikan Matbaacısı" unvanı verilen Antoine Zellich'in 1890'da ölümü üzerine matbaa, büyük oğlu Grégorie Zellich ve kardeşlerine kalır. Beyoğlu'nda daha da büyüyüp gelişen matbaa, "Zellich Biraderler" adı altında 1960'lı yıllara kadar faaliyetini sürdürmüştür.

5 Öndeş - Makzume, a.g.e., s. 32.

6 Zonaro, a.g.e., s. 78-79.

2 Fausto Zonaro'nun *Muhallebici* isimli tablosunun fotoğrafı. Abdülmecid Efendi Kütüphanesi, Env. No. K 267-1-1.

"*Ben ünlü deniz ressamı Ayvazovski'nin büyük hayranı Padişah Hazretlerinin zevkini bilen Paşa'nın sunmamı öğütlediği iki tabloya oldukça incelikle kendimi verdim. Bu, kesin bir yükümlülük demekti. Motifleri belirledim ve çalışmaya koyuldum; resimler kısa sürede hazırdı… Resimler bundan çok memnunluk duyan Majestelerine sunuldu ve hemen teşekkürleri geldi.*"[7]

Zonaro'nun titiz çalışmaları ve emeği karşılığını bulmuştu. Resimleri çok beğenen Sultan II. Abdülhamid sanatçıyı Dördüncü Dereceden Mecidiye Nişanı ile ödüllendirmişti.

Zonaro, İstanbul'un entelektüel çevrelerinden dostlar edinmeye başlamıştı. Sanatçının dostları arasında yer alan ressam, müzisyen, sanatkâr, yazar ve devlet adamı Celal Esad (Arseven) Bey de kendisinden resim dersleri almıştı. Celal Esad, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım* isimli kitabında Zonaro ile tanışmasını ve sanatından nasıl etkilendiğini şu sözlerle aktarmaktadır:

"*Bir gün Beyoğlu Caddesi'ndeki dükkânlardan birinde güzel bir çerçeveye geçirilmiş yağlıboya bir resim gördüm. Zonaro imzasını taşıyan bu resim akşamüstü Cihangir'den Üsküdar'a doğru bir görünüştü… Bu resim şimdiye kadar gördüğüm resimlerden büsbütün başka bir tarzda idi. Realist olmakla beraber, serbest fırça vuruşları ve renklerdeki ahenk itibarıyla heyecan uyandıran bir resimdi. İşte resim böyle olmalı diyordum. Dakikalarca önünden ayrılamadım. Bu ressamı tanımak ve yaptığı resimleri görmek arzusu uyandı, dükkâna girdim, adresini sordum. İlk işim oraya gitmek oldu.*"[8]

Zonaro'yu evinde ziyaret ederek tanışan Celal Esad bu ziyaretinde bir resim satın almıştır. Ayrıca Zonaro'nun "*Ümit ederim ki beni ahbaplarınıza da tavsiye edersiniz*" sözü üzerine kendisini saraya tavsiye ettiğini, Sultan II. Abdülhamid tarafından Zonaro'ya bazı tablolar sipariş edildiğini ve böylece sarayın ressamlığına tayin edildiğini de Celal Esad anılarında belirtmektedir.[9]

7 Zonaro, a.g.e., s. 93.

8 Celal Esad Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, İletişim Yayınları, İstanbul 1993, s. 48.

9 Arseven, a.g.e., s. 49.

Saray Ressamı Zonaro

Zonaro, İstanbul'un Kız Kulesi, Haliç, Galata, Boğaz gibi güzelliklerini ve berberler, arzuhalciler, bayram kutlamaları gibi sosyal hayatını tuvallerine aktarıyor; bir yandan da resim dersleri vermeye devam ediyordu. (Resim 2) Fakat hayatının asıl dönüm noktası, Galata Köprüsü üzerinde, Ertuğrul Süvari Alayı'nın geçiş törenini resmetmeye başlamasıyla gerçekleşti. Bu tabloyu yapabilmek için Süvari Alayı'nın tören yaptığı cuma günleri köprüye giderek süvarilerin geçişini beklemiş, onlar yaklaştıkça portre etüdleri ve üniforma ayrıntılarını çizmiş, düğme sayısına varıncaya dek her türlü ayrıntıyı eskizlerine aktarmıştı. Zamanla tanıdık bir sima haline gelen ressama selam vermeye başlayan askerler, tablonun tamamlanabilmesi için üniforma, at gibi malzemeler temin etmiş; hatta atölyesinde poz bile vermişlerdi. Bu tabloyu Padişah II. Abdülhamid'e sunmak isteyen Zonaro, bu fırsatı Teşrifat Nazırı Münir Paşa ile olan dostluğu sayesinde yakalamış, tablonun bir fotoğrafını gören Münir Paşa tabloyu Yıldız Sarayı'na getirmesini söylemişti. (Resim 3) Tabloyu görünce çok beğenen ve etkilenen Sultan II. Abdülhamid, Zonaro'yu Mecidiye Nişanı ile ödüllendirerek birkaç ay önce vefat eden saray ressamı Luigi Acquarone'nin yerine saray ressamı olarak atamıştı (18 Nisan 1896). Zonaro bu olayla ilgili duygu ve düşüncelerini anılarında şu sözlerle aktarmaktaydı:

"*Ne çok yeni olay olmuştu. Hayat düzenimdeki bu değişiklikte dengeyi koruyabilecek miydim? Bulunacağım yer de gösterildi. Yani artık Saray'da bir görevli, bir saraylıydım. Kimin aklına gelirdi? Yerim, yedi mabeyn görevlisinin bulunduğu bir dairedeydi. Kahvaltı ya da yemek saatinde orada olursam masada yerim bile hazırdı. Maaşımla beraber tayın bedeli de verilecekti. Kahvem göründü mü hemen yanında birkaç sigara da geliyordu. Gerekli şeyleri koyabilmem için raflı bir dolap tahsis edilmişti, anahtarını da vermişlerdi.*"[10]

Anlaşıldığı gibi, Zonaro böyle bir göreve atandığına hem inanamamış hem de çok sevinmişti. Bir saray görevlisi olarak sahip olduğu konfor ve maddi imkânlar onu etkilemiş, bu görevi layıkıyla yerine getirmek için hemen çalışmalara başlamıştı.

10 Zonaro, a.g.e., s. 150.

3 Fausto Zonaro, *Ertuğrul Süvari Alayı'nın Galata Köprüsü'nden Geçişi,* 1901, tuval üzerine yağlıboya, 121 x 203 cm, Env. No. 11/1172

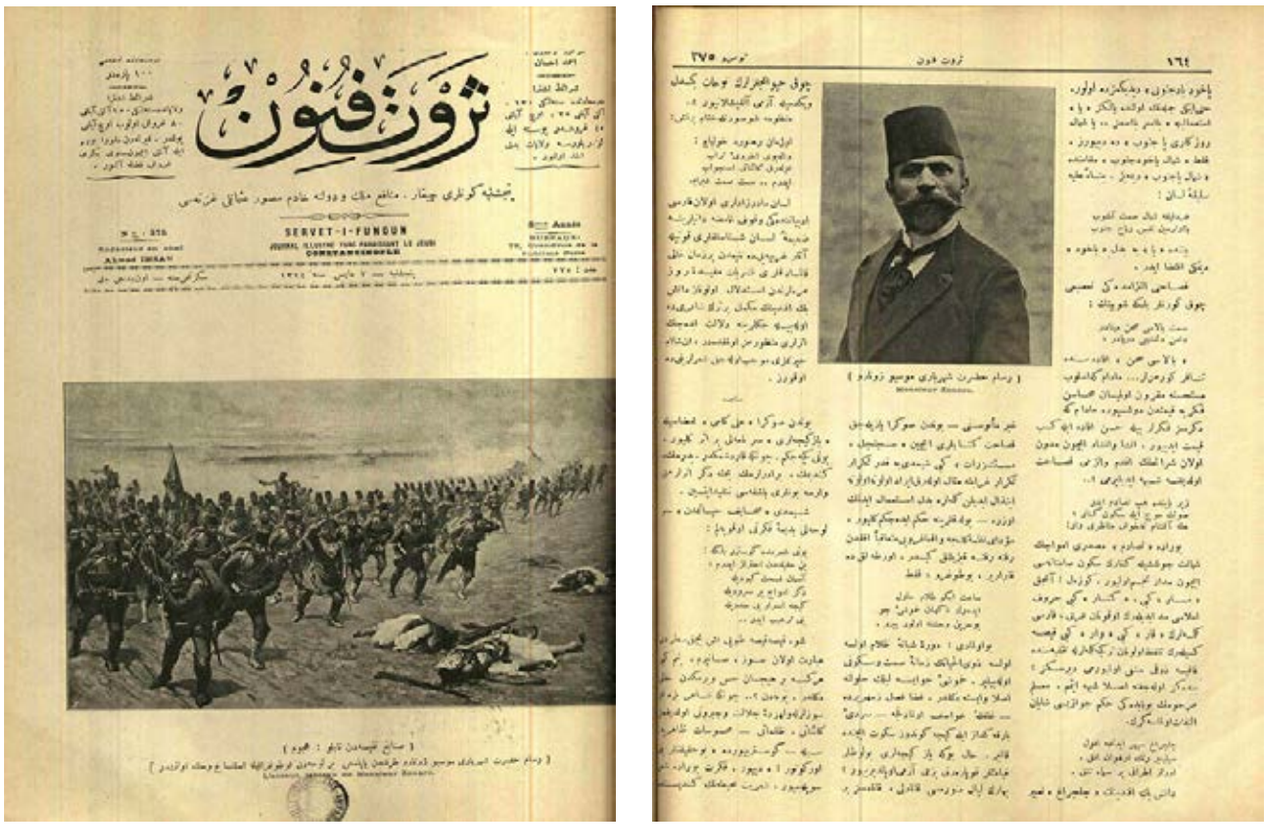
4 Karlı bir kış gününde Yıldız Sarayı Bahçesi. Abdülmecid Efendi Kütüphanesi, Env. No. K 128-36.

Resim çalışmalarını öncelikle Yıldız Sarayı bahçesinde gerçekleştiren Zonaro, saraylıları tanımaya ve çeşitli dostluklar kurmaya da başlamıştı. (Resim 4) Yıldız bahçesinde çekingen tavırlarla resim yapışını izleyen Sultan II. Abdülhamid'in oğlu Şehzade Burhaneddin Efendi ile sonraki yıllarda da dostluğunu sürdürdü. Daha sonra Abdülhamid'in kızı Refia Sultan'ın portresini yapan Zonaro, bir süre Yıldız Porselen Fabrikası'nda porselenler üzerine resimler yaptı. Padişah'ın isteği üzerine Türk-Yunan Savaşı'nı konu alan *Dömeke Savaşı (Hücum)* isimli tabloyu resimledi. Tabloyu çok beğenen II. Abdülhamid, ressamın istediği, Akaretler'deki 50 numaralı evi kendisine hediye etti ve Dördüncü Dereceden Osmânî Nişanı ile ödüllendirdi. Sanatçı bu haberi duyunca yaşadığı büyük sevinci şu sözlerle anlatmaktaydı:

"*Kendime zor geldim, oradan adeta havalanarak çıktım. Bir arabaya atlayarak bu inanılmaz haberi vermek üzere eve hareket ettim. Bir ev! Ve bir saltanat nişanı! Ev, o görkemli ev benimdi. Yani, hemen bu güvensiz yuvadan geniş olana, ciğerlerimin soluk alacağı, özellikle de tablolarıma yer bulabileceğim yere. Orası hep arzuladığım hedefti.*"[11]

Akaretler'deki 50 numaralı evi bir sanat merkezi halinde düzenleyen Zonaro, burada sergiler yapmaya başlamıştı. Bir yandan da resim derslerine devam ediyordu. 1898 yılında, İstanbul'da ilk kez serbestçe gezilebilecek bir resim galerisi açılmıştı. Bu olay dönemin önemli süreli yayınlarından olan *Servet-i Fünûn*'un 375. sayısında geniş bir şekilde yer aldı ve derginin kapağına sanatçının *Dömeke Savaşı (Hücum)* tablosu basıldı. (Resim 5) Bu makale ile Zonaro artık tamamen kabul görmüş, sanat ve edebiyat çevrelerinde tanınmıştı.

11 Zonaro, a.g.e., s. 173.



5 7 Mayıs 1324 tarihli *Servet-i Fünûn* dergisine kapak olan *Hücum* isimli bu tabloda Zonaro, Dömeke Savaşı'nı betimlemiştir. Milli Kütüphane Koleksiyonu.

Zonaro, Alman İmparatoru Kaiser Wilhelm'in ziyareti sırasında sarayın resim galerisini düzenlemiş, İmparator'un İstanbul'a gelişi ve ziyaretini anlatan resimler yapmıştı. Zonaro resimlerini klasik oryantalist üslup ve bakış açısıyla yapmamış, yaşadığı yeri içselleştirerek gerçekçi bir üslupla yorumlamıştır. O yıllarda İtalya'da Zonaro ile ilgili makaleler kaleme alan Giuseppe Zaccagnini bu durumdan şu şekilde bahsetmektedir:

"*Sanatçı, burada değişime uğramıştır: İçinde bulunduğu mekânın özelliklerini benimsemiştir ve az rastlanır bir özümseme yeteneğiyle gerek teknikte gerekse renkleri bir araya getirişinde, mizacını sanatının yeni ihtiyaçlarına uydurduğunu göstermektedir.*"[12]

Saray ressamı olarak çalışmalarına devam eden Zonaro, yurt dışında açılan bazı sergilere de eser gönderiyordu. Hatta bunlardan *Anne Sevgisi* isimli tablosu Floransa'daki bir müsabakada birincilik ödülü alınca, Sultan II. Abdülhamid aynı tablonun bir kopyasını yaptırmıştı. Bu sıralarda Padişah tarafından rütbesi yükseltilen sanatçı, sarayda bayram kutlamaları ve benzeri törenlere katılmaya başlamıştı.[13] 13 Temmuz 1900'de İtalya Veliahdı Prens Vittorio ve eşi resmî bir ziyaret için geldikleri sırada sanatçıyı da atölyesinde ziyaret etmişlerdi; hatta bu ziyaret, İstanbul'daki İtalyan kolonisi tarafından şaşkınlıkla karşılanmıştı.[14]

Sultan II. Abdülhamid'in tahta çıkış kutlamalarına katılan Fransa Parlamentosu Başkanı Paul Deschanel, sanatçının *Ertuğrul Süvari Alayı* isimli tablosunu beğenince Padişah tabloyu kendisine hediye etmişti. Zonaro saray için aynı tabloyu yeniden yaptı. 1901 ve 1902 yılında İstanbul'da düzenlenen sergilere katılan Zonaro, 1903 yılında *Sürre Alayı*,

12 Zonaro, a.g.e., s. 189.

13 Zonaro, a.g.e., s. 202.

14 Zonaro, a.g.e., s. 206-207.

6 Zonaro'nun 1903 yılında yaptığı *Sürre Alayı*'nın Yıldız Köşkü'nden yola çıkışını konu edinen tablonun, eşi Elisa tarafından çekilen fotoğrafı. Abdülmecid Efendi Kütüphanesi, Env. No. K 267-2.

1904 yılında da *Hamam* isimli eserlerini yaptı. 1905 yılında Sultan II. Abdülhamid'in isteği üzerine *Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u Fethi* adlı tabloyu yapmış[15] ve maaş zammı ile ödüllendirilmişti.[16] 1906 yılında İtalya'da bir sergi açan Zonaro, tablolarının yanı sıra tüm tablolarının fotoğraflarını içeren albümleri de sergilemişti. İyi bir fotoğrafçı olan eşi Elisa, sanatçının tüm tablolarını fotoğraflıyor ve albüm haline getiriyordu. (Resim 6) Zonaro tablolarının oluşum aşamasında, resmedeceği konuyla ilgili ayrıntılı araştırmalar yapıyor; bizzat konu ile ilgili ortamlarda yer alıyordu. Örneğin, *Dervişler* isimli tablosunu yapabilmek için bir zikir törenine katılarak ortamı gözlemlemiş, bilmediği konularda da dostlarından yardım almıştı. Bu çalışması sırasında İslâm dini ile daha yakından ilgilenen sanatçı, bu konuyla ilgili düşüncelerini ise anılarında şöyle anlatmaktaydı:

"*Müslümanlığın taviz vermeyen kurallarına bir kez daha dönecek olursak, bizim dinimizden ne kadar farklı! Camide hasır ya da halı kaplı, herkesin aynı şekilde yan yana, dirsek dirseğe namaz kıldığı bir alan mevcut; herkesin Tanrı önünde eşit olduğu bu mabette müminler, hiçbir ayrım yapılmadan bir şehzadenin yanında bir sandalcı, bir sadrazamın yanında bir hamal saf tutuyor. Bu denli yalınlıkta, öyle bir şiirsellik…*"[17]

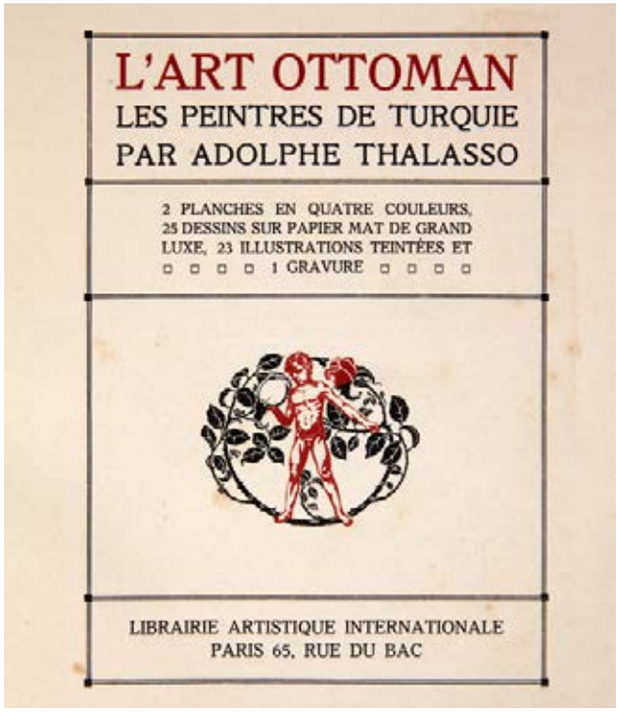
İstanbul'a ve Türklere dair yazılar ve kitaplar yazan ünlü yazar Adolphe Thalasso'nun[18] *Der-i Seadet*

15 Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu'nda sanatçının fetih konulu 4 adet tablosu bulunmaktadır. Bunlardan ikisi 1903, diğer ikisi ise 1908 tarihlidir.

16 Öndeş - Makzume, a.g.e., s. 66.

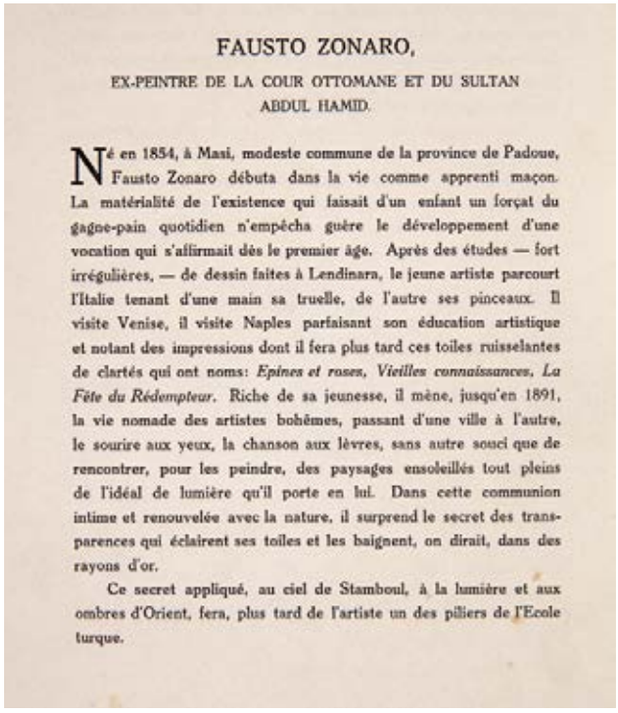
17 Zonaro, a.g.e., s. 254.

18 Adolphe Thalasso (1855/57-1919): Venedik asıllı, İstanbul doğumlu bir Levanten olan yazarın Osmanlı'da resim, tiyatro ve müzik konularında eserleri bulunmaktadır. Şehzade Abdülmecid Efendi ile de dostluğu olan yazarın Abdülmecid Efendi'ye ithafen yazmış olduğu *L'art Ottoman: les peintres de Turquie* isimli kitabın 1 numaralı nüshası, Dolmabahçe Sarayı Halife Abdülmecid Efendi Kütüphanesi'nde bulunmaktadır. Kütüphaneye 3969 envanter numarası ile kayıtlı


L'ART OTTOMAN
LES PEINTRES DE TURQUIE
PAR ADOLPHE THALASSO

2 PLANCHES EN QUATRE COULEURS,
25 DESSINS SUR PAPIER MAT DE GRAND
LUXE, 23 ILLUSTRATIONS TEINTÉES ET
1 GRAVURE

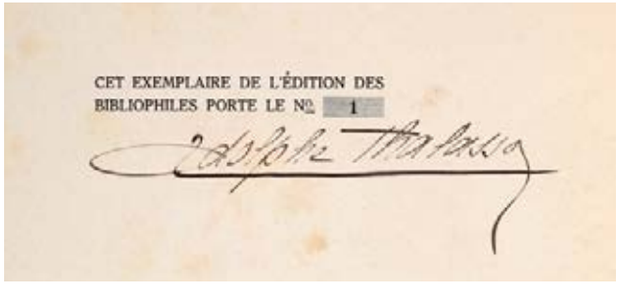
LIBRAIRIE ARTISTIQUE INTERNATIONALE
PARIS 65, RUE DU BAC

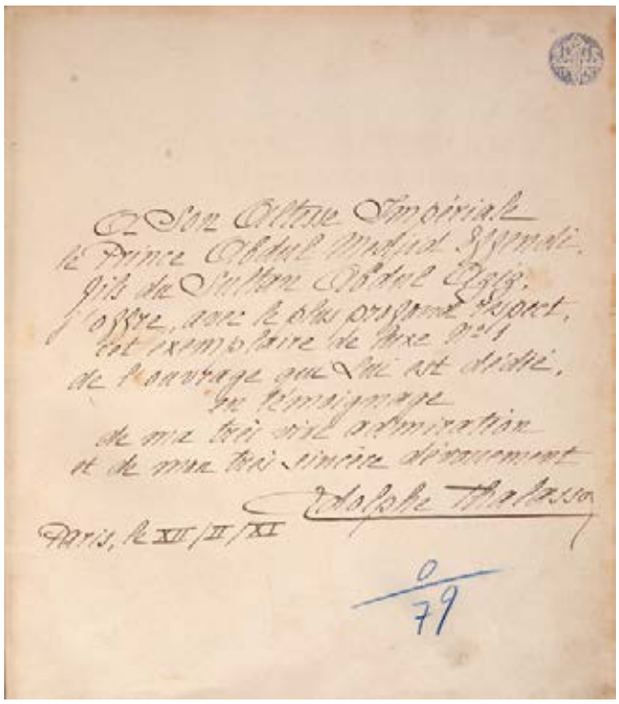

FAUSTO ZONARO,

EX-PEINTRE DE LA COUR OTTOMANE ET DU SULTAN ABDUL HAMID.

Né en 1854, à Masi, modeste commune de la province de Padoue, Fausto Zonaro débuta dans la vie comme apprenti maçon. La matérialité de l'existence qui faisait d'un enfant un forçat du gagne-pain quotidien n'empêcha guère le développement d'une vocation qui s'affirmait dès le premier âge. Après des études — fort irrégulières, — de dessin faites à Lendinara, le jeune artiste parcourt l'Italie tenant d'une main sa truelle, de l'autre ses pinceaux. Il visite Venise, il visite Naples parfaisant son éducation artistique et notant des impressions dont il fera plus tard ces toiles ruisselantes de clartés qui ont noms: *Epines et roses, Vieilles connaissances, La Fête du Rédempteur*. Riche de sa jeunesse, il mène, jusqu'en 1891, la vie nomade des artistes bohèmes, passant d'une ville à l'autre, le sourire aux yeux, la chanson aux lèvres, sans autre souci que de rencontrer, pour les peindre, des paysages ensoleillés tout pleins de l'idéal de lumière qu'il porte en lui. Dans cette communion intime et renouvelée avec la nature, il surprend le secret des transparences qui éclairent ses toiles et les baignent, on dirait, dans des rayons d'or.

Ce secret appliqué, au ciel de Stamboul, à la lumière et aux ombres d'Orient, fera, plus tard de l'artiste un des piliers de l'Ecole turque.


CET EXEMPLAIRE DE L'ÉDITION DES
BIBLIOPHILES PORTE LE N° 1



7 Adolphe Thalasso'nun *L'Art Ottoman* isimli kitabında Fausto Zonaro ve tablolarına geniş bir şekilde yer verilmiştir. Kitabın 1 Numaralı baskısı Abdülmecid Efendi'ye ithaflı ve imzalıdır. Abdülmecid Efendi Kütüphanesi, Env. No. 3969.

(Dersaadet: Saadet Kapısı İstanbul) isimli kitabının resimlerini Fausto Zonaro yapmıştı. (Resim 7) Yazar, 1907 yılının başlarında *Figaro Illustré* dergisinde Zonaro ile ilgili bir yazı yayınlamak istemiş ve iznini almak için Zonaro'ya göndermişti. Yazıda, Zonaro'nun Çerkez ve Türk kadınlarına, cariyelere, dinî törenlere ve bütün Doğu dünyasına ait resimleri yer alıyordu. Yazının yayınlanması konusunda başlangıçta biraz tereddüt eden Zonaro, Sultan II. Abdülhamid'in açık görüşlü modern bir padişah olduğunu düşündüğü için izin vermişti. Anılarında bu konuyla ilgili düşüncelerini şu cümlelerle ifade etmişti:

"*Padişah Hazretlerinin eski din yasaklarının katı bir izleyicisi olmadığını anlamam beni yüreklendirmişti. Bu sonuca, özellikle şehzadelerin portrelerini yapmamı iradeyle bildirdiği zaman vardım; Alman İmparatoru ve İmparatoriçesinin ziyaretleri sırasında görüşüm daha da kesinleşti. Sultan Abdülhamid,*

olan eserde, Thalasso'nun kendi el yazısı ile yazıp imzaladığı 12 Şubat 1911 tarihli ayrı bir ithaf yazısı da yer almaktadır.

büyük Halife, yüzyılların önyargılarından kurtulmada gözü pek insanların yardımcı olmalarını istemekle kalmıyor; kendisi de, Avrupa'da görüldüğü gibi, gelişmeleri izleyen, sadece diplomaside değil, güzel sanatlarda da bütün yenileşmelere karşı açık görüşlü, modern bir padişah olduğunu göstermek için her fırsatı değerlendiriyordu."

Gerçekten de Sultan II. Abdülhamid, Zonaro'yu ve tablolarını anlatan bu yazıyı olumlu karşılamış; iki gün sonra *Figaro Illustré*'nin sanat yöneticisini ve yazar Adolphe Thalasso'yu Mecîdî Nişanı'yla onurlandırmıştı.[19]

24 Temmuz 1908 sabahı Mabeynci Emin Bey'den Meşrutiyet'in ilan edildiğini öğrenen Zonaro, bu haberin şokunu atlatamadan birçok görevli ve memurun yerinden olduğu, saray görevlilerinin ve bakanların kaçtığı, kaçamayanların da hapse ya da sürgüne gönderildiği haberleriyle tedirgin olmuş, hatta kendi durumu için de bir miktar endişelenmişti. O günlere dair anılarında, "*Saygın hekimler, yabancı hocalar, mimarlar kapı dışarı! Ya ben? Hiç! Padişah Hazretleri için de, Meşrutiyet için de gözden çıkarılabilir bir konu değildim ve yerimi korudum. Bununla beraber, şaşkın şaşkın bakıyorum ve içeriden kimin benim yerimi alabileceğini inceliyorum*" ifadeleriyle endişelerini ve şaşkınlığını dile getirmekteydi.

Bunu izleyen günlerde, II. Meşrutiyet'in yarattığı özgürlük ortamında Sultan II. Abdülhamid'in resimlerinin satıldığını gören Zonaro bu resimleri hiç beğenmemiş ve Padişah'ın ressamı olarak kendini kötü hissetmişti. Bunun üzerine Padişah'a bir mektup yazarak bir portresini yapmak için izin istedi. Sanatçının isteğini kabul eden Sultan II. Abdülhamid kendisine iki kez poz verdi. Üçüncü kez poz verdiğinde ise yaşanan politik olaylardan ve ülkenin durumundan dolayı gergin olan Padişah, kaşları çatık ve çok kaygılı bir halde sadece birkaç dakika durabilmişti. Bu şartlar altında portre çalışmasını tamamlayan sanatçının Sultan II. Abdülhamid'in 3 ayrı tablosunu yaptığı bilinmektedir.[20]

Şehzade Abdülmecid Efendi ve Zonaro

Zonaro özellikle saray ressamı olduktan sonra hanedan üyeleri ile de dostluklar geliştirmişti. Bunlar arasında en kayda değer olanı Sultan II. Abdülhamid'in oğlu Burhaneddin Efendi ve Sultan Abdülaziz'in oğlu Abdülmecid Efendi ile kurduğu dostluklardı. Abdülmecid Efendi'nin "ressam şehzade" olarak anılacak kadar iyi resim yapması, sanata ve sanatçıya değer vermesi ve üstlendiği sanat koruyuculuğu rolünün yanı sıra iyi bir entelektüel olarak döneminin sanat, edebiyat, kültür ve siyaset çevreleri ile ilişkide bulunmasının da bu dostlukta önemli payı vardı. Zonaro, Abdülmecid Efendi ile olan yakın dostluğunun başlangıcını ve şahsına ne kadar değer verdiğini anılarında kendi cümleleri ile şu şekilde anlatmıştı:

"*Beşiktaş'ta oturmaya başladığımdan beri Sultan Aziz'in oğlu Şehzade Abdülmecid Efendi bana candan ilgi gösteriyor ve başkâtibini mahsus selamlarla, her vesilede bana gönderiyordu. Ben de eserlerimin ithaflı fotoğraflarını ya da sanatımdan söz eden bir iki dergiyi kendilerine göndererek karşılık veriyordum. Şehzade Hazretleri bana bir-iki armağan da göndermişti ki, bunlar arasında iki tablosunun fotoğrafını hatırlıyorum. Resim yapıyordu ve belki de bu sebeple bana büyük saygısı ve sevgisi vardı.*"[21]

Zonaro'nun hatıralarında sözünü ettiği eserlerin fotoğrafları ile bazı dergi ve kitapçıkları Abdülmecid Efendi Kütüphanesi koleksiyonu içerisinde bulmamız, Abdülmecid Efendi'nin sanatçıya verdiği değer ve önemin bir ifadesidir. (Resim 8) Aynı şekilde Zonaro da Abdülmecid Efendi'den saygı ve sevgi ile bahsetmekte, kendisini "sanat aşkı ile dolu, nazik bir insan" olarak nitelendirmekteydi. Sanatçı hatıralarında Abdülmecid Efendi ve içinde bulunduğu siyasi süreçle ilgili olarak şu ifadelere yer vermişti:

"*Kendisi Osmanlı şehzadelerinin en değerlilerinden, en zekilerinden biri olduğundan tehlikeli sayılıyor, bu sebeple etrafı sürekli korumalar ve casuslarla doluyor, yapmayı arzuladığı çok şey engelleniyordu. Şehzade Hazretleri beni görmeyi çok istemekle beraber, beni sevdiği için başıma bir şeylerin gelmesinden korkuyor, yanıma gelmeye cesaret edemiyordu;*

19 Zonaro, a.g.e., s. 276-277.

20 Zonaro, a.g.e., s. 302.

21 Zonaro, a.g.e., s. 297.

8 1922 tarihli *Gran Mondo* isimli dergide Giovanni Dolci tarafından kaleme alınan bu makale, Faosto Zonaro ve eserlerini tanıtmaktadır. Abdülmecid Efendi Kütüphanesi, Env. No. K 217(18)- 2.

çünkü jurnalciler hemen Padişah Hazretlerine haber uçuruyorlardı. Yani görüşemeden, birbirimize uzaktan muhabbet besliyorduk."[22]

Meşrutiyet'in ilanına kadar herkesin hareketlerine dikkat ettiği ve jurnalcilerden çekinerek yaşadığı dönem, Meşrutiyet'in ilanından sonra tam tersine dönmüştü. Zonaro o günleri ve Abdülmecid Efendi'nin kendisini ziyaretini de anılarında anlatmıştı:

"*Meşrutiyet'le bütün yurttaşlar tam olarak hürriyeti tattılar, böylelikle kendisini rahatsız eden jurnalcilerden kurtularak dilediği gibi davranmakta serbest olduğunu hisseden Şehzade Abdülmecid Efendi de özel kâtibiyle ertesi gün beni görmeye gelebileceğini iletti. Nitekim o gün saat ikide, Şehzade Hazretlerinin arabası evimin önünde durdu. Yanında iki kâtibi vardı. Yavaşça arabadan indi ve hemen içeri girdi. İki yanda iki kanat oluşturur gibi duran kâtipleri, o içeri girince kapıyı kapattılar. Kendisini karşıladım. Beni görünce başındaki fesi çıkardı; bu hareketi hem bir sanat mabedinde öyle olmak istediğini hem de sanatçıya saygısını gösteriyordu. Kendisine aynı karşılığı verdiğimde de beni kucakladı ve fesini yine başına yerleştirerek hızla merdivenleri çıktı…*

Ziyareti iki saat sürdü; her şeyle ilgilendi, her şeyi inceledi, araştırdı. İki tablomu seçti: Hayal Kuran Genç Kız ve Orman Çiçeği. Şiirsel ve halis Doğulu tarzda yapılmış bu iki tablom, bugün Boğaz'ın Asya Yakası'nda, Çamlıca sırtlarında, dünyanın en güzel köşkünde bulunuyor.[23] (Resim 9)

O günlerde Hürriyet adlı alegorik bir tablonun çizimleri üzerinde çalışıyordum ve kendilerine, tuvale yeni aktardığım fikirlerimi gösteriyordum. Şehzade Hazretlerine, 'İşte bugünlerde yapacağım resim, Hürriyet!' diyordum. Şehzade Hazretleri konudan ve özellikle eskizlerin birinden çok etkilendi.

Tepeden ışık alan atölyemi görünce de şaşırdı kaldı. Ertesi gün ölçülerini almak üzere mimarını gönderdi. Kendileri de Ortaköy'deki konaklarının bir odasına ışığın yukardan girmesini istiyordu. Kahve, sigara ikram ettim. Misafir defterine imzasını attı.

22 Zonaro, a.g.e., s. 297-298.

23 Sanatçı burada, Abdülmecid Efendi'nin yaz aylarını geçirdiği Bağlarbaşı'ndaki köşkünden söz etmektedir. Köşk, günümüzde Yapı Kredi Bankası tarafından kullanılmaktadır.

9 Abdülmecid Efendi tarafından 21 Ocak 1909'da Zonaro'dan satın alınan *Hayal (Rüya) Gören Kız* isimli tablo. Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi, tuval üzerine yağlıboya, 109 x 141,5 cm.

Yalnızca çalışmamı görmek için değil, konuya duyduğu ilgi dolayısıyla da bulunmak istediğini söyleyerek Hürriyet tablosuna başladığımda haber vermemi rica edip izin istedi."[24]

Abdülmecid Efendi'nin Zonaro'dan satın aldığı tablolara ödediği ücret ve satıldığı tarih Elisa Zonaro'nun tuttuğu hesap defterine tek tek not edilmişti. Bu deftere göre Abdülmecid Efendi, Zonaro'dan bir-iki kere resim dersi alarak ücretini ödemişti. Şehzade, 1908'de ziyaretine gittiği Zonaro'nun ziyaretçi defterini de "Üstün sanatçı Fausto Zonaro'ya en büyük hayranlığım ile..." diye yazarak imzalamıştı.

24 Zonaro, a.g.e., s. 298.

Zonaro'nun Abdülmecid Efendi'ye İtalya'dan Gönderdiği Kartpostallar

Abdülmecid Efendi ile Zonaro'nun dostluğunun en önemli kanıtlarından biri de bugün Dolmabahçe Sarayı Halife Abdülmecid Efendi Kütüphanesi'nde bulunan kartpostallardır. Sanatçının en sıkıntılı günlerinde Roma ve Milano'dan Abdülmecid Efendi'ye gönderdiği kartpostalların, oradaki müze, resim galerileri ve kiliselerdeki dünyaca ünlü sanatçıların eserlerine ait olduğu görülmektedir. Bu kartpostalların seçiminde Abdülmecid Efendi'nin resim sanatına olan ilgisi ve kendisinin de iyi bir ressam olmasının çok büyük bir rolü vardı. Ancak kartpostalların İtalya müzelerinde sergilenen örnekleri içermesi de kayda değer bir konudur. Zira Abdülmecid Efendi,

Zonaro'nun atölyesini ziyaret ettiği zaman kendisine, babası Sultan Abdülaziz'in Avrupa seyahati sırasında, yani çok küçük yaştayken Paris müzelerini gezdiğini, sonra da fazla bir şey görmediğini anlatmıştı. Zonaro anılarında yer alan, "*Zavallı şehzade bana, büyük sanat hamisi babası Abdülaziz'le Paris'te müzeleri gezdiği çocukluk günlerini anlatıyordu; ancak o sırada küçük olduğunu, sonra da fazla bir şey görmediğini söylüyordu*"[25] sözleriyle bu konunun kendisini ne kadar etkilediğini belirtmişti.[26]

Zonaro 27, 28, 29 ve 30 Eylül 1909'da, Roma'da gezdiği Vatikan Sarayı ve kiliseler ile Modern Sanatlar Galerisi'nden, Michelangelo, Rafael, Scipione Vannutelli gibi dünyaca ünlü ressam ve heykeltıraşların *Kıyamet Günü*, *Musa*, *Atina Mektebi* ve *Giulietta'nın Cenaze Töreni* gibi yine dünyaca ünlü eserlerini gösteren kartpostalları seçmiş ve Abdülmecid Efendi'ye göndermiştir. 11 Ekim 1909'da Milano'dan gönderdiği kartpostal ise yine dünyaca ünlü sanatçı Leonardo da Vinci'nin *Son Akşam Yemeği* adlı eserine aittir. Hepsinin ön veya arka yüzü Fausto Zonaro tarafından imzalanmış olan kartpostallarda, yer ve tarih de belirtilmektedir. Kartpostallar incelendiğinde, tümünde İtalyan postasına ait 5 centesimi'lik pulların yer aldığı, gönderildiği yer olan Roma ile Milano postane damgalarını ve varış yeri olan Galata Postanesi damgasını taşıdıkları görülmektedir. Roma'dan gönderilen kartlardan bazıları "Fototipia dello Stab. Alterocca- Terni" isimli yayınevinin numaralı serilerindendir. Virgilio Alterocca (1853-1910) tarafından Terni'de, 1897 yılında kurulan matbaada pek çok kartpostal basıldığı bilinmektedir. Kartpostal tarihi açısından oldukça önemli bir isim olan Virgilio Alterocca, kartpostalın babası olarak anılmaktadır. Zonaro'nun 11 Ekim 1909'da, Milano'dan gönderdiği kartpostal ise Milano'da yerleşik C. Casiroli Yayınevi'nin numaralı serilerindendir. (Resim 10-11-12-13-14)

10 Fausto Zonaro tarafından Abdülmecid Efendi'ye gönderilen 30.09.1909 tarihli bu kartpostalda, Vatikan Sarayı-Sistina Şapeli'nde yer alan Michelangelo'nun *Kıyamet Günü (Son Yargı)* isimli freski görülmektedir. Abdülmecid Efendi Kütüphanesi, Kartpostal Koleksiyonu.

25 Burada bir yanlışlık vardır. Zira Sultan Abdülaziz'in 1867 yılında gerçekleştirdiği Avrupa seyahati sırasında Abdülmecid Efendi henüz doğmamıştır. Bu seyahate katılan, Sultan Abdülaziz'in büyük oğlu Yusuf İzzeddin Efendi'dir. Sanatçının, Yusuf İzzeddin Efendi ile Abdülmecid Efendi'yi karıştırmış olduğu düşünülmektedir.

26 Zonaro, a.g.e., s. 298.

11 Modern Sanatlar Müzesi'nde bulunan *Juillet'in Cenaze Merasimi* isimli tablonun görüldüğü bu kartpostal, 29.09.1909 tarihinde Roma'dan gönderilmiştir. Abdülmecid Efendi Kütüphanesi, Kartpostal Koleksiyonu.

Sanatçının eylül ayında Roma'dan gönderdiği kartpostallarda Abdülmecid Efendi'nin Bağlarbaşı'ndaki yazlık köşkünün adresi, ekim ayında Milano'dan gönderdiği kartpostalda ise Ortaköy'deki Feriye Sarayı'nın adresi bulunmaktadır. Buradan da anlaşıldığı üzere, Abdülmecid Efendi ekim ayından itibaren yazlık olarak kullandığı Bağlarbaşı Köşkü'nden kışlık mekânı Feriye Sarayı'na taşınmaktaydı.

Aslında Zonaro, Roma ve Milano'da bulunduğu 1909'un Eylül ve Ekim aylarında oldukça sıkıntılı günler yaşamaktaydı. 13 Nisan 1909 sabahı, tarihte "31 Mart Vakası" olarak bilinen hadise gerçekleşmiş, 27 Nisan 1909'da Sultan II. Abdülhamid taht-tan indirilmiş, yönetimi Jön Türkler ele geçirmişti. Yeni kurulan düzen içerisinde kendine yer olmadığını anlayan Zonaro, o günlere dair hislerini şu şekilde dile getirmekteydi:

"*Abdülhamid'in tahttan indirilmesiyle benim dayanağım da çökmüştü. Aylar geçiyor ve aylığım gelmiyordu. Bununla beraber, İttihat ve Terakki'nin eserlerime kayıtsız kalamayacağını ve sanat çalışmalarımın bu çevreden uygun bir kuruma*

bağlanacağını bekleyen bir tutum içindeydim. Ümitlenmem de şundandı: Bir gün aziz dostum Enver Bey'e (Enver Paşa) biraz kaygıyla, durumumun belirsizliğinden söz ederek, 'Olayların bu karışıklığında, yeniliklerin hummalı şekilde bu birbirini takibinde, eski rejime dair ne varsa ortadan kaldırılışında, bana nasıl bir kader biçildiğini düşünmektesiniz?' dediğimde, kendileri bana, 'Türkiye'nin, özellikle Genç Türkiye'nin, sosyal kalkınma programını eksiksiz yürütmek için sizin gibi değerli insanlara son derece ihtiyacı var!' demişti."[27]

Bu konuşmadan kısa bir süre sonra Enver Bey'in Berlin'e askerî ataşe olarak gönderildiği haberini alan Zonaro ümidini Silah Müzesi'nin oluşumu aşamasında birlikte çalıştığı Hareket Ordusu Kumandanı Mahmud Şevket Paşa'ya bağlamıştı.[28] Fakat Mahmud Şevket Paşa'nın "*Sevgili Sinyor Zonaro, Türkiye'nin size çok büyük manevi borcu var; gökyüzümüzün güzelliklerini; hayatımızın,*

12 F. Zonaro'nun imzasını taşıyan ve 28.09.1909'da Roma'dan gönderilen bu kartpostalda Raffaello'nun *Atina Okulu* isimli freski görülmektedir. Abdülmecid Efendi Kütüphanesi, Kartpostal Koleksiyonu.

27 Zonaro, a.g.e., s. 324.

28 Sanatçı, II. Meşrutiyet'in ilanından sonra Enver Paşa ve Mahmud Şevket Paşa'nın portrelerini yapmıştır.

13 Milano'dan 11 Ekim 1909'da gönderilen ve Leonardo da Vinci'nin *Son Akşam Yemeği* freskini gösteren bu kartpostal, Abdülmecid Efendi'nin Ortaköy'deki adresine (Feriye Sarayı) postalanmıştır. Abdülmecid Efendi Kütüphanesi, Kartpostal Koleksiyonu.

geleneklerimizin, inançlarımızın şiirini; tarihimizin şereflerini dünyaya tanıtan sizsiniz, saygı ve minnet beklemek hakkınızdır. Fakat ben askerim ve görevimin hassasiyeti başka işlerle uğraşmamı engelliyor. Sizin için bir şey yapamayışıma yürekten üzülüyorum. Nazırlar, istedikleri biçimde yapıyor ya da bozuyorlar. Şimdilik olaylar yatışana dek sabırlı olmak gerekiyor. Sonra her şey düzelir" sözleri üzerine ümidini iyice kaybetmeye başlamıştı.[29]

Abdülhamid'in ressamı için üzüntülü günler başlamıştı. "Sanatının koruyucusu" olarak nitelendirdiği Sultan II. Abdülhamid sürgündeydi. Onun yerine tahta Sultan V. Mehmed (Sultan Reşad) geçmişti. Zonaro son bir ümitle *Fatih'in İstanbul'u Fethi* adlı tablosuna gösterişli bir çerçeve yaptırarak yeni padişaha sunmaya karar verdi. Yeni padişahın da kendisini saray ressamı yapma olasılığını düşünerek tabloyu saraya götürdü. Kendisine tablo karşılığında sadece çerçevesine yapılan harcamayı karşılayacak kadar bir meblağ ödenince

29 Zonaro, a.g.e., s. 325.

"Bu para, yapılan masrafın ve çerçevenin karşılığıdır, tablonun değil!" cevabını verdi.

Tahttan indirildikten sonra Sultan II. Abdülhamid'in bütün menkul ve gayrimenkullerine el konulmuş ve hepsi Maliye Nezareti'ne devredilmişti. Padişah'ın mülkiyetinde olan Zonaro'nun evi için de Abdülhamid'in tahttan indirilişinden sonraki 6 aylık dönemin kira bedeli talep edilmişti. Zonaro bu duruma karşı çıkmaya çalışmış ancak itirazları netice vermeyince Türkiye'den ayrılmaya karar vermişti. İttihat ve Terakki Komitesi'ne bu durumu bildirmiş, yola çıkma hazırlıkları tamamlanıncaya kadar evde kira ödemeden oturmasına izin verilmiş, ancak kendisine tazminat ödenmesi ve Sultan V. Mehmed'e sunduğu *Fatih'in İstanbul'u Fethi* adlı tablosunun geri verilmesi taleplerine bir cevap verilmemişti.[30]

Artık gitme hazırlıklarına başlayan Zonaro gazetelere ilanlar vererek tablolarını satışa çıkardığını duyurdu. Hatta bazı tabloları, değerinin altında fiyatlara satıldı. İtalya'ya götüreceği tablolarını ise ayırıp ambalajlamaya başlamıştı. Zonaro hummalı bir şekilde eşyalarını toplamaya çalışırken, onun ülkeden ayrılacağını duyan II. Abdülhamid'in oğlu Şehzade Burhaneddin Efendi atölyesine gelerek en güzel eserlerinden 10 adedini satın aldı. Burhaneddin Efendi'ye karşı sevgi ve sempati besleyen sanatçı bu durumdan memnuniyetini şu şekilde dile getirmişti:

"İki sandık eksik olur diye düşündüm ve kabul ettim. Kabul ettim, çünkü kendisine sevgim vardı. Onu Cuma selamlıklarında hep görürdüm. Tuğamiral rütbesi ve parlak nişanlarıyla hep oradaydı. Yabancı temsilciler arasında gözleri beni arardı: Selam verir ve bir daha yukarı bakmazdı. Babası geçerken arabayı izler, arkasından kendisi de namaz kılmak için camiye girerdi. Son derecede sıcakkanlı, solgun yüzlü bu gencin böyle çok ince tavırları ve çok yüksek bir sanat duygusu vardı. En çok da müzik ve resme ilgi duyuyor görünüyordu. Eserlerimi ona bıraktığım için rahatım."[31]

14 Michelangelo'nun *Musa'nın Hükmü* isimli heykelinin yer aldığı bu kartpostalın ön yüzünde Fausto Zonaro'nun imzası görülmektedir. Abdülmecid Efendi Kütüphanesi, Kartpostal Koleksiyonu.

30 Zonaro, a.g.e., s. 326-327.

31 Zonaro, a.g.e., s. 328.

Sonraki günlerde İtalya'ya dönüş için resmî işlemlerle uğraşan Zonaro, bir an önce sonuca varma, Roma'ya yerleşerek kendisi ve ailesi için hayatını garantiye alacak birtakım destekler bulma telaşıyla, elinde bir yığın evrakla Roma yolunu tutmuştu.[32] İstanbul'daki İtalya Büyükelçiliği ile de bazı hakları konusunda sıkıntılar yaşamakta olan Zonaro sanatla ilgili bir okulda eğitmenlik yapabilmek için başvurularda bulundu. İşte tam bu günlerde, kendisi ve ailesinin geleceği ile ilgili endişelere kapıldığı, aynı zamanda 20 yıldır yaşadığı ve icra ettiği sanatıyla ünlendiği bu şehirden, sevgili İstanbul'undan ayrılmaya hazırlandığı bu günlerde, dostu Abdülmecid Efendi'yi de unutmamış; önce Roma'dan, sonra da Milano'dan kartpostallar atmıştı. Roma'dan gönderdiği kartpostallar 27, 28, 29 ve 30 Eylül 1909 tarihlerine aittir. 11 Ekim 1909 tarihinde ise Milano'dan bir kartpostal gönderen Zonaro, belli ki Roma'daki işlerini bitirince Milano'ya geçmiştir. Burada da kısa bir süre kaldıktan sonra İstanbul'a döndüğünü, 27 Ekim 1909 tarihli *Stamboul* gazetesi şu şekilde duyurmaktadır:

"Roma'ya bir yolculuk yapan Mösyö Fausto Zonaro, dün İstanbul'a döndü. Şehirden ayrılmaya hazırlandığını sanıyoruz. Onun burayı terk edecek olması yüreğimizi burkuyor. Çünkü o Doğu'da yirmi yıl sanatın onuru için çalıştı. Gitmesiyle bu ateş sönecektir."[33]

Zonaro'nun İstanbul'dan ayrılışı ile ilgili olarak yerli ve yabancı basında birçok yazı yazılmış; sanatla siyasetin birbirine karıştırılmaması gerektiğinin, Zonaro gibi bir ressamın Türkiye'nin doğru bir biçimde tanınmasına büyük katkı sağladığının ve o yüzden İstanbul'da sanat hayatına devam etmesi gerektiğinin altı çizilmişti. Bunların arasında İngiliz gazetesi *The Levant Herald*, Alman gazetesi *Osmanischer*, *Stamboul*, *Yeni Gazete* ve Jön Türklerin yayın organı olan *Terakki-Selanik* vardı. Abdülhamid'in ressamı olduğu için istenmeyen Zonaro ile ilgili övgü dolu yazıların bir Jön Türk gazetesi olan *Terakki-Selanik*'te, Milis İhsan isimli bir Jön Türk tarafından kaleme alınması ilginçtir. Milis İhsan, 3 Şubat 1909 tarihli yazısında Zonaro'nun gidişinden duyduğu üzüntüyü şu sözlerle dile getirmekteydi:

"Fausto Zonaro, galerisini satmakta kararlı. İstanbul'u, herkesi misafirperverce karşılayan bu şehri, henüz çok gençken Doğu'nun o büyük güneşi altına şövalesini koyduğunda kendisini kabul eden bu şehri terk edecek. Türkiye sadece burada değil, yurt dışında da kendisini fırçasıyla yüceltmiş, sevmiş olan kişiyi burada tutmak için bir şey yapmadı. Evet, söylemeye lüzum var mı? Ressam yarın, yüreği kanayarak, içi sızlayarak buradan gidecek… O gidince hepimiz pişmanlık duyacağız… Biraz düşünün! Sanatçının acılarımızla üzülerek, gözyaşlarımızla ağlayarak, hayatımıza katıldığı on beş yıllık çalışmayı, on beş yıllık yorgunluğu, araştırmayı, emeği! Bütün bu zaman boyunca, insanlarımızın hislerini inceleyerek, halkımızın ruh derinliklerini okuyarak, ülküsünden sapmadı. Gözlerinin gördüğü her şeyi tuvale aktardı. Eserleri ülkemize layık eserlerdir. O, ressam olmasına ressamdı, fakat her şeyden önce ülkemizin hayranıydı. Üretken beyninin bütün tohumlarını, gözlem yeteneğinin, insan ve sanatçı yeteneğinin, çalışmalarının bütün meyvelerini getirmek üzere buraya geldi."[34]

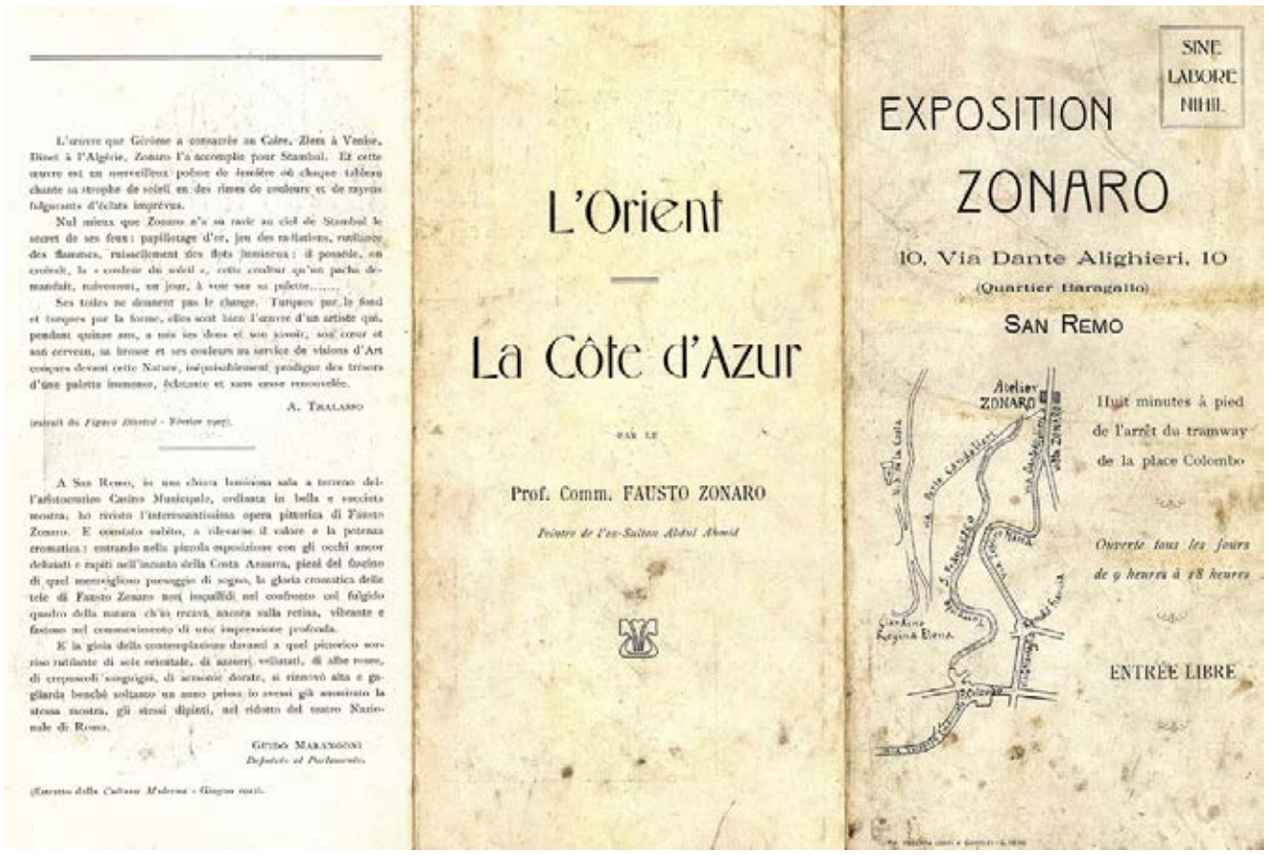
Ayrılığın acısı Zonaro'nun da yüreğine çökmüştü. 19 Mart 1910 günü, hamallar eşyalarını taşırken kendisi de onlara eşlik etti. O sırada caddede bulunan bütün esnaf dükkânlarının kapısının önüne çıkarak el salladılar. Yol boyunca evlerin pencerelerinden "*Yolunuz açık olsun, Zonaro Efendi! Allah'a emanet olun! Elveda! Yolunuz aydınlık olsun!*" sesleri işitiliyordu. Bu manzara karşısında duygulanan Zonaro da elini fesine götürerek selamlıyor, teşekkür ediyordu. 20 Mart 1910'da evinden ayrılarak trene binişini ve dostlarla vedalaşmasını Zonaro kendi ifadesiyle şu şekilde anlatmaktaydı:

"Yıllardır tanıdığım Türk dostlarım, kendilerine yardımda bulunduklarım, erkek ve hanım öğrencilerim, eski tanışlar, sanat hayatımın gelişmesini görmüş bütün o aziz insanlar, öğleden sonra oraya geldiler. Hepsi de veda etmek için oradaydı; suskun ve üzgün bakıyorlardı, kimse tek söz söylemeye cesaret edemiyordu.

32 Zonaro, a.g.e., s. 329.

33 Zonaro, a.g.e., s. 330.

34 Zonaro, a.g.e., s. 341-342.



15 Fausto Zonaro'nun İstanbul'dan ayrıldıktan sonra yerleştiği San Remo'da açtığı sergi ve atölyenin broşürü. Millî Saraylar Fotoğraf Arşivi.

Saat dörtte, bütün arabalar İstanbul'a doğru yola koyuldu. Pek çok vefalı dost istasyona dek arabamı izledi. Orada da başka öğrencilerim, başka dostlarım ve öbür devlet görevlileri, hanedandan şehzadeler ya da temsilcileri beni bekliyordu. Bizi çiçek ve tatlılara boğdular. Eşim ve çocuklarımı bir kompartımana yerleştirdim. Tren düdüğünü çaldı; binmem gerekiyordu. Uzanan yüzlerce eli sıktım. Candan öğrencim Rıfat Bey[35] *ceketime sarılmış, yüksek sesle hıçkırarak bana 'Gitmeyiniz!.. Gitmeyiniz!..' diyordu. Görevli son kez bizim kompartımanın kapısını kapattı, tren kalktı. Bir kez daha sesler yankılandı, binlerce el sallandı ve tren beni oradan uzaklaştırırken yavaş yavaş küçülen ve sonra gözden kaybolan bu sevgili dostlardan gözümü ayırmadan, pencerede öylece kaldım.*"[36]

Abdülhamid'in ressamı Zonaro için, 1891 yılının sonbaharında geldiği ve gördüğü büyüleyici manzara ile kendinden geçtiği bu şehirden ayrılık vakti gelmişti. (Resim 15) Bu şehri ve insanını, doğasını, mimarisini, gelenek ve göreneklerini tuvaline aktarmış; sanatının ustalığıyla padişahın ressamı olmayı başarmıştı. Ömrünün belki de en güzel günlerini bu şehirde yaşamış, burada evlenmiş, burada çocukları olmuş; burada dostluklar, arkadaşlıklar kurmuştu. Türk tarihinin dönüm noktaları sayılabilecek önemli olaylara bizzat içinde yaşayarak tanıklık etmişti. Tamamen politik sebeplerden ötürü ayrılmak zorunda kaldığı bu şehirde birçok anısını ve eserlerini bırakıyordu. Bir sonbahar günü geldiği bu güzel şehirden, bu defa doğanın yeniden canlanmaya başladığı bir ilkbahar gününde ayrılan Zonaro, ardında bıraktığı kıymetli tablolarla bir sanatçı olarak, Abdülmecid Efendi Kütüphanesi'nde bulunan kartpostallarıyla da iyi bir dost olarak hatırlanmaya devam edecektir.

35 Zonaro'nun burada Rıfat Bey olarak bahsettiği kişinin, Ressam Ahmed Rıfat (1874-?) olduğu düşünülmektedir. Fausto Zonaro'nun öğrencisi olan Ahmed Rıfat, İkinci İstanbul Salonu'na katılmıştır. Sanatçının Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu'nda iki manzarası bulunmaktadır. Koleksiyonda ayrıca kendisine atfedilen *Etüd* adlı üç eser yer almaktadır.

36 Zonaro, a.g.e., s. 352-353.

Kaynakça

Arseven, Celal Esad, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, İletişim Yayınları, İstanbul 1993.

Çöteloğlu, Aysel, *İstanbul'un 100 Ressamı*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, İstanbul 2009.

Doğumunun 150. Yılında Osmanlı Saray Ressamı Fausto Zonaro, TBMM Millî Saraylar / Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2009.

Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004.

Kaya, Gülsen Sevinç, *Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu*, TBMM Millî Saraylar Yayınları, İstanbul 2010.

Öndeş, Osman - Erol Makzume, *Osmanlı Saray Ressamı Fausto Zonaro*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003.

Pera Ressamları - Pera Sergileri: 1845-1916, İstanbul Fransız Kültür Merkezi, İstanbul 2010.

Thalasso, Adolphe, *Osmanlı Sanatı: Türkiye'nin Ressamları*, haz. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, İstanbul 2008.

Thalasso, Adolphe - Fausto Zonaro, *Dersaadet: Saadet Kapısı İstanbul*, haz. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, İstanbul 2009.

Zaman Tünelinde Beyoğlu Kent Müzesine Doğru: 6. Daire-i Belediye'den Beyoğlu Belediyesi'ne 155 Yıl, Beyoğlu Belediyesi, İstanbul 2012.

Zonaro, Fausto, *Abdülhamid'in Hükümdarlığında Yirmi Yıl: Fausto Zonaro'nun Hatıraları ve Eserleri*, haz. Cesare Mario Trevigne, çev. Turan Alptekin - Lotte Romano, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008.

J. Schranz, *Eski Beylerbeyi Sarayı*, 18. yüzyıl sonu.

Beylerbeyi Sarayı ve Ünlü Konukları

Güller Karahüseyin*

ÖZET

Sultan Abdülaziz (1861-1876) tarafından yaptırılan Beylerbeyi Sarayı, H. 1281 senesi Zilkade ayının 25. Cuma günü açılmıştır. Sultan Abdülaziz, önce Beylerbeyi Camii'nde Cuma namazını kılmış, daha sonra saraya gelmiş ve açılışı yapmıştır.

Saray ana binası, bodrumu ile birlikte 3 katlıdır ve 24 oda, 6 salondan oluşur. 19. yüzyılın yaygın akımı olan eklektik tarzda inşa edilmiştir. Dış cephede Batılı görünüme sahip olan saray, iç mekânda geleneksel saray yaşamına göre düzenlenmiştir. Mâbeyn ve Harem olarak iki ayrı bölüme ayrılmıştır ve bu iki bölümün girişleri birbirinden ayrı tutulmuştur. Gerek dış gerekse iç yapısı bakımından oldukça gösterişli olan sarayın dış cephe görünüşü üçlü bir kompozisyon halindedir. Dış cephede Batı kaynaklı motifler görülürken iç düzenlemede geleneksel motiflerden oluşan süslemelere yer verilmiştir.

Beylerbeyi Sarayı'nı diğer saraylardan ayıran karakteristik bir özelliği de sarayın birçok oda ve salonunda, kartuşlarda deniz, gemi ve deniz savaşları konulu yağlıboya resimler ile tavan ve duvarlardaki sülüs ve ta'lik hat ile yazılmış kitabelerdir.

Sultan Abdülaziz'in bir yazlık saray olarak inşa ettirdiği ve kullandığı Beylerbeyi Sarayı, aynı zamanda yabancı devlet adamlarının ve hükümdarların ziyaretlerine ev sahipliği yapması sebebiyle farklı bir kimliğe de sahiptir.

Beylerbeyi Sarayı'nda, imparatorluk döneminde ağırlanan yabancı konuklar arasında hafızalara kazınan en mühim şahsiyet ve ilk büyük misafir hiç şüphesiz İmparatoriçe Eugénie olmuştur.

Anahtar kelimeler: Beylerbeyi Sarayı, Sultan Abdülaziz, Mâbeyn, Harem, Tavan Resimleri, Kitabeler, Yazlık Saray, İmparatoriçe Eugénie

ABSTRACT

Beylerbeyi Palace, built by the order of Sultan Abdülaziz (1861-1876) is opened on the 25th Friday of Zilkade month in H. 1281. After the Friday prayer in Beylerbeyi Mosque, Sultan Abdülaziz inaugurated the palace.

The main building of the palace has 3 floors including the basement and consists of 24 rooms and 6 halls. It was built in eclectic style which was prevalent in the 19th century. The outer view of the palace has a Western style, while it was furnished in traditional palace life style. It consists of two sections as Mâbeyn and Harem and they have seperate entrances. The palace seems spectacular with its outer and inner view, its facade was designed in triple composition. The facade was decorated with Western originated patterns, however traditional patterns were preferred inside.

Another characteristic feature of Beylerbeyi Palace is the oil paintings depicting seas, sea battles and ships in several rooms, halls and cartridges of the palace, also epigraphs written on the walls and ceilings in ta'lik and sülüs calligraphy.

Beylerbeyi Palace, built by the order of Sultan Abdülaziz to be used as a summer palace, has also a distinctive identity via hosting foreign statesmen and emperors.

Among the foreign guests hosted in Beylerbeyi Palace during the empire period, the first and most significant guest was undoubtedly Empress Eugénie.

Keywords: Beylerbeyi Palace, Sultan Abdülaziz, Mâbeyn, Harem, Ceiling Paintings, Epigraphs, Summer Palace, Empress Eugénie

* M.A., Tarihçi, Millî Saraylar Saray Koleksiyonları Müzesi Sorumlusu

1 Antranik Efendi, *Sultan Abdülaziz Portresi,* (Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, 25 Nisan 1328, No. 12).

2 Abdülmecid Efendi, *At Üzerinde Sultan Abdülaziz* (Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, 1 Şubat 1326, No. 2).

İstanbul'da, Boğaziçi'nin Anadolu Yakası'nda 19. yüzyıla kadar Beylerbeyi adına kaynaklarda rastlanmamıştır. Yaptığımız araştırma ve incelediğimiz Bostancıbaşı defterlerinde de bu adı bulamıyoruz.[1] Çengelköy'den sonra semt adı olarak Beylerbeyi yerine "İstavroz Bahçesi"ni görmekteyiz. 17. yüzyılın sonlarına kadar yaşamış olan Evliyâ Çelebi de Boğaziçi'ni anlatırken Anadolu Yakası'nda sıra ile Çengelköy, İstavroz ve Kuzguncuk'tan bahseder. Beylerbeyi adı ortada yoktur. Millî Saraylar Arşivi'nde bulunan 3024 numaralı defterde ise Beylerbeyi Sarayı'nın inşasından sonra da bu arazinin hâlâ "İstavroz" adıyla anıldığı görülür.[2] Eski zamanlarda Arhai Foisusai diye bilinen mevkiin, İmparator II. Konstantin'in burada bir kilise yaptırması ile Stavros adını aldığı söylenmektedir. İstanbul'un fethinden 18. yüzyıla kadar burası yine İstavroz adıyla anılmış ve sahilden içerilere doğru büyük bir bölümünü padişah emlâki arasında yer alan İstavroz Hasbahçesi oluşturmuştur.

İstavroz Hasbahçesi, I. Ahmed'in çok sevdiği bir yer olduğundan bu padişah, muhafızları ve maiyeti için 1613'te buraya kırk günlük bir sürede bir kasır ile mescid inşa ettirmiş; İstavroz Bahçesi'nin civarındaki geniş bir sahayı çevirtip tıpkı Topkapı Sarayı'nda olduğu gibi Büyük Oda, Kiler, Hazine, Hasoda koğuşlarıyla kapıcılar için daireler yaptırmıştır.[3] I. Ahmed'in oğlu IV. Murad 1612'de İstavroz Bahçesi'ndeki bir kasırda dünyaya gelmiştir. O da İstavroz Bahçesi'ni seven, buraya ilgi gösteren bir padişahtır. Daha sonraki tarihlerde ise gözden düşen bu bölge

1 Boğaziçi'nin iki kıyısının emniyet ve asayişi ile görevli Boğaz'ın iki yakasındaki Hazine-i Hassa'ya ait bağ, bostan gibi yerlerin de bakımından sorumlu Bostancı Ocağı'nın defterleri.

2 MSA, Defter No: 3024, Ebniye-i Seniyye Ambarı'nın yaptığı inşaat ve onarımlar defteri, sene H. 1291.

3 Mithat Sertoğlu, *Resimli Osmanlı Tarihi Ansiklopedisi*, İstanbul 1958, s. 156.

büsbütün terk olunmuş, ancak 18. yüzyılda I. Mahmud buraya alaka göstermiş; Ferahâbâd Köşkü'nü, validesi için de Şevkâbâd Kasrı'nı yaptırmıştır.

İncicyan, *18. Asırda İstanbul* adlı eserinde 16. yüzyılda burada, yani Çengelköy ile Kuzguncuk arasında Rumeli Beylerbeyi Mehmet Paşa'nın köşkü bulunduğu için daha sonraları bu semtin Beylerbeyi adını aldığını anlatır.[4]

Öte yandan *Şirket-i Hayriye ve Boğaziçi* adlı eserde, yörenin Beylerbeyi ve İstavroz olarak iki ayrı bölümden oluştuğu aktarılmaktadır. İleri sürüldüğüne göre, bugün yerinde olmayan Beylerbeyi Kasrı ve iskele arasındaki yer İstavroz olarak, diğer yerler ise Beylerbeyi adıyla anılmaktadır.

Sultan III. Mustafa dönemine gelindiğinde I. Mahmud döneminden kalma kasırlar kullanılamaz derecede haraptır. Semt de gözden düştüğünden arazisi halka satılmıştır.[5] Sultan II. Mahmud, Batı'nın hızlı gelişmesi karşısında imparatorluğu her sahada yenileme gayretleri içinde olan bir padişahtır ve devrinde, başta devlet idaresine gerekli pek çok yeni yapı inşa ettirmiştir. Bunlardan birisi de İstavroz Hasbahçesi'nden bir kısım yerleri halktan geri satın alarak buraya yaptırdığı Beylerbeyi Sarayı'dır (1832).[6] Bu büyük saray; ahşap, iki katlı ve sarı boyalı idi.

Eski Beylerbeyi Sarayı'nda bahsedilmeden geçilemeyecek önemli bir olay, ilk telgraf tecrübesinin burada gerçekleştirilmiş olmasıdır. Amerikalı Profesör Mr. Smith, arkadaşlarıyla birlikte, Amerika'dan getirilen telgraf makinesiyle ilk tecrübeyi burada yapmış, Sultan Abdülmecid de bu tecrübeden memnun kalmıştır.

II. Mahmud tarafından yaptırılan bu ahşap sarayın büyük bir bölümünün Sultan Abdülmecid döneminde yanması üzerine Sultan Abdülaziz eski sarayı yıktırıp bugünkü Beylerbeyi Sarayı'nı inşa ettirmiştir.

Bu sarayın yapımına 1863'te başlanmış, 1865'te döşenerek açılmıştır. Mimarı, Balyan ailesinden Sarkis Bey'dir.

H. 1281 / M. 1865 tarihli *Takvîm-i Vekâyi* gazetesine göre, aynı yıl saray döşenmiş ve 1281 senesi Zilkade ayının yirmi beşinci Cuma günü Sultan Abdülaziz önce Beylerbeyi Camii'nde Cuma namazını kılmış, daha sonra saraya gelmiş ve açılışı yapmıştır.[7]

Saray ana binası, bodrumu ile birlikte üç katlıdır ve 24 oda, 6 salondan oluşur. 19. yüzyılın yaygın akımı olan eklektik tarzda inşa edilmiştir. Gerek dış gerekse iç görünüşü bakımından oldukça süslü olan sarayın cephelerinde mermer ve Bakırköy'den getirilmiş küfeki taşı kullanılmıştır. Selamlık ve Harem merdivenleri mermerdendir. Sarayın dış cephe görünüşü, üçlü bir kompozisyon halinde tertiplenmiştir. Çatısı, cephe kenarlarını dolaşan bir korkuluk ve korniş ile gizlenmiştir. Dış cephenin daha az gösterişli olan süslemesi, içte yeni bir karakter kazanmıştır. Sarayın mobilyalarında, avizelerinde, aynalarında, konsol ve dolaplarında, kornişlerinde Barok Avrupa ve 19. yüzyıl zevki hâkim ise de tavanda, tavan eteklerinin süslemelerinde ve sütun başlıklarında yeni bir üsluba varıldığı görülüyor. 19. yüzyıl Osmanlı saray üslubu denilebilecek bu üslupta Doğu motifleri, bir Batı esprisi içinde yeni bir anlam kazanarak bir karışım meydana getirmiştir. Doğu ile Batı sanat fikirlerinin bir arada uygulanmasının en güzel örneği ise Havuzlu Salon'dur.

Fıskiyeli havuza sahip salon fikri Doğu saraylarına bağlanırken, ortadaki mermer yunuslu fıskiye, tamamen Barok çeşmelerinin bir tatbikatı olarak Doğu ile Batı sanat fikirlerinin birlikte uygulanabildiğinin güzel bir kanıtıdır.[8]

Resim bakımından da zengin olan Beylerbeyi Sarayı'nın birçok oda ve salonunda, kartuşlarda deniz savaşlarını canlandıran yağlıboya resimlerin yanı sıra tavan ve duvarlarda sülüs ya da ta'lik hat ile yazılmış manzum parçalar da görülür.[9]

4 P. Ğugios İncicyan, *18. Asırda İstanbul*, çev. H. Andreasvan, s. 131.

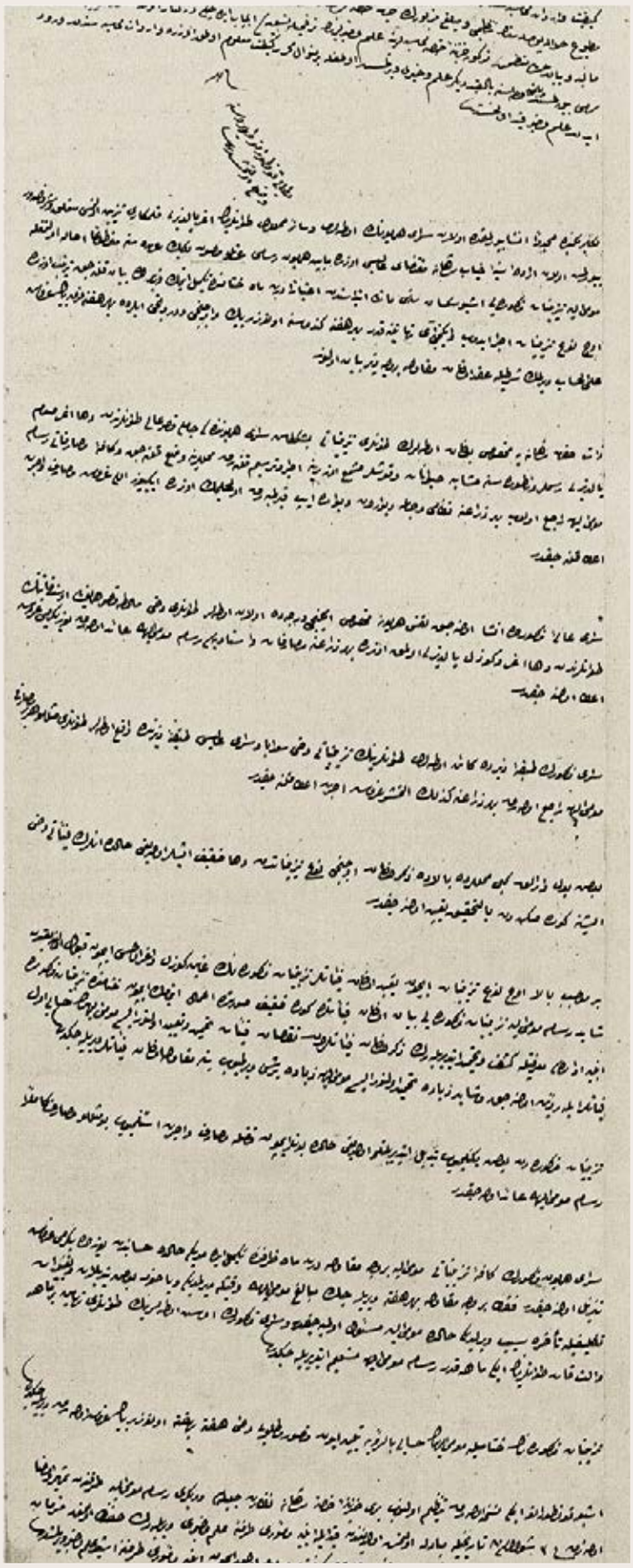
5 İncicyan, a.g.e., s. 131.

6 *Lütfî Tarihi*, c. IV, s. 62.

7 İ. Hakki Konyalı, *Üsküdar Tarihi*, c. II, İstanbul 1977, s. 167.

8 Nurhan Atasoy, "Beylerbeyi Sarayı", (yayınlanmamış makale).

9 Bu manzum parçalar I. H. Konyalı'nın *Üsküdar Tarihi* adlı kitabında, s. 168 ve 170'de yayınlanmıştır.



Beylerbeyi'nde müceddeden inşa buyrulmakta olan Saray-ı Hümâyûn'un odaları ve sair mahalleri tavanlarının ağır yaldızlı kalemkârî tezyin olunması müteallik ve şerefsudur buyrulmuş olan irade-i seniyye-i cenab-ı şâhâne muktezayı âlîsi üzere Mâbeyn-i Hümâyûn ressamı izzetlû Mason Bey'in uhdesine maktuan ihale olunmakla mumaileyh tezyinat-ı mezkureyi işbu seksen senesi Mart ihtidasından itibaren dört mah hitamında tekmil etmek ve zirde beyan kılınacak tertip üzere üç nevi tezyinat icra edip ve ikinci ay nihayetine kadar beher hafta kendisine otuzar bin ve üçüncü ve dördüncü aylarda beher hafta dört bin kuruş alel-hesap verilmek şartıyla akd olunan mukavele ber vechi zir beyan olunur.

Zat-ı Hazret-i Şâhâne'ye mahsus bulunan odaların tavanları tezyinatı Beşiktaş Saray-ı Hümâyûnu'ndaki Camlı Kasr-ı Âlî tavanlarından daha ağır som yaldızlı resimler ve naturasına müşabih hayvanat ve kuşlar muşamba üzerine icra ve tersim kılınarak mahallerine vaz' kılınacak ve kaffe-i mesarifatı ressam-ı mumaileyhe raci' olup beher ziraına nizamı veçhile duvardan duvara ip kırıtmayarak ölçülmek üzere iki yüz elli kuruş mesarif ve ücret i'ta olunacaktır.

Saray-ı Âli-i mezkûrda inşa olunacak nefs-i hümâyûna mahsus ikinci derecede olan odalar tavanları dahi Malta Kasr-ı Hümâyûnu üst katının tavanlarından daha ağır ve güzel yaldızlı olmak üzere beher ziraına mesarifat ve üstadiyesi ressam-ı mumaileyhe ait olarak yüzyirmi kuruş ita olunacaktır.

Saray-ı mezkûrun tabaka-i zirde kâin odalarının tezyinatı dahi Sâdâbâd Saray-ı Âlîsi tabaka-i zirinde vaki' odalar tavanları misillû her bir mesarifi mumaileyhe raci' olarak beher ziraına kezalik altmışar kuruş ücret i'ta kılınacaktır.

Bazı yol ve aralık gibi mahaller de bâlâda zikrolunan üçüncü nevi tezyinattan daha hafif işler olduğu halde anların fiyatı dahi işine göre sonradan bittahkik tayin olunacaktır.

Bermucib-i bâlâ üç nevi tezyinat için tayin olunan fiyatlar tezyinat-ı mezkûrenin gayet güzel ve ağır olması için kabul olunduğundan şayet ressam-ı müşarünileyh tezyinat-ı mezkûreyi beyan olunan fiyatlara göre hafif surette imal etmemek için hitamında tezyinat-ı mezkûrenin Ebniye İdaresi marifetiyle keşif ve tahmin ettirilerek zikrolunan fiyatlardan noksan fiyat tahmin ve tayin olunursa mumaileyhin hesabı evvel fiyatlar ile ruyet olunacak ve şayet ziyade tahmin olunur ise mumaileyhe ziyade birşey verilmeyip yine mukavele olunan fiyatlar verilecektir.

Tezyinat-ı mezkûreden bazı beğenilmeyip tebdil ettirilenler olduğu halde bunlar için fazla mesarif ve ücret istenilmeyip bu misillû mesarif kamilen ressam-ı mumaileyhe aid olacaktır.

Saray-ı Hümâyûn-u mezkûrun kâffe-i tezyinatı mumaileyh bervech-i mukavele dört mah zarfında tekmil edemediği halde hesabından yüzde yirmi kuruş tenzil olunacaktır. Fakat bervech-i mukavele beher hafta verilecek mebaliğ mumaileyhe vaktiyle verilemediği veyahut bazı tebeddülat ve tağyirat teklifiyle teahhıire sebep verildiği halde mumaileyh mes'ul olmayacaktır ve Saray-ı mezkûrun üst odalarının tavanları nihayet bir maha ve alt kat tavanlarının iki maha kadar ressam-ı mumaileyhe teslim ettirilecektir.

Tezyinat-ı mezkûrenin hitamıyle mumaileyhin hesabı bil-rûye tebeyyün eden kusur matlubu dahi hafta be hafta otuzar bin kuruş olarak verilecektir.

İşbu kontrato iki nüsha olarak tanzim olunup biri Hazine-i Hassa-i Şâhâne Nezareti Celilesi ve diğeri Ressam-ı mumaileyh tarafından temhir olunarak 3 Şevval 80 tarihiyle mübadele olunmuş olduğundan kayd ile Ebniye Memuru tarafına ilm ü haberi verilerek hıfz olunmak ferman-ı nezaretpenahi buyrulmağın mucibince muhasebeye bilkayıd hıfz olunarak keyfiyet malum olmak için Ebniye Memuru tarafına işbu ilm ü haber verilmiştir.

6 Nisan H. 1280 / M. 1864

3 Beylerbeyi Sarayı 22 Numaralı Mavi Salon tavan detayı

Sultan Abdülaziz resim sanatını sever ve kendisi de resim yapardı. Devrinde yerli ve yabancı birtakım ressamlar Padişah'ın iltifat veya taltifine mazhar olmuşlardır. Rus Ressam Ayvazovski, 1874'te İstanbul'a gelmiş, 21 Ekim 1874 günü Sultan Abdülaziz tarafından kabul edilmiş, bu kabul sırasında sarayın başmimarı Sarkis Balyan da bulunmuştur. Abdülaziz, Ayvazovski'ye fevkalade iltifat ettikten başka ayrıca kendisine ikinci rütbeden büyük Osmanlı Nişanı da ihsanda bulunmuştur.

Padişahın iltifatına mazhar olan yabancı ressam sadece Ayvazovski değildir. Polonyalı Ressam Stanislaw Chlebowski de sarayda bulunmuş ve Türk tarihinin askerî zaferlerine ait tablolar yapmıştır. Fransız Ressam Burton ise sarayda kendisine ayrılan bir yerde çalışmış ve Sultan II. Mahmud ile Abdülmecid'in at üzerinde birer resmini yapmıştır.[10]

Sultan Abdülaziz'in isteğiyle yapılmış olduğu söylenen ve sarayın birçok oda ve salonlarının tavanlarını süsleyen yağlıboyalar arasında Türk bayrağını taşıyan yelkenli savaş gemileri de Abdülaziz'in denizciliğe olan merakının bir ifadesi olsa gerektir. Sultan Abdülaziz, Beylerbeyi Sarayı'nın tavan ve duvar resimleri ve tezyinatı ile de çok yakından meşgul olmuş, resimlerin eskizlerini kendisi çizdiği gibi tavan süslemelerinde de emsaller göstererek onlara göre tezyin edilmelerini istemiştir.

Millî Saraylar Arşivi'nde, 2978 numaralı defterdeki bilgilere göre Padişah, inşa edilmekte olan Beylerbeyi Sarayı odalarının ve diğer mahallerinin tavanlarının ağır yaldızlı kalemkâri tezyinatla süslenmesini istemiş ve yine onun emriyle bu işin gerçekleşmesi için Mâbeyn-i Hümâyûn ressamı Mason Bey görevlendirilmiştir. Bahsedilen tezyinat H. 1280 / M. 1863 Mart başından itibaren dört ay zarfında tamamlanacak, ikinci ay sonuna kadar

10 Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, İş Bankası Yayınları, İstanbul 1971, s. 96.

kendisine her hafta 30'ar bin, üçüncü ve dördüncü aylarda da her hafta 4.000 kuruş verilecektir.

Yine aynı defterden öğrendiğimize göre Padişah'ın kendisine mahsus odaların tavan süslemeleri, Beşiktaş Saray-ı Hümâyûnu'ndaki Büyük Camlı Kasır'ın tavanlarından daha ağır ve som yaldızlı olacak, hayvanlar ve kuşlar doğadaki aslına uygun olarak resmedilecektir. Sarayın ikinci derecede olan odalarının tavanları ise Malta Kasrı Hümâyûnu üst katının tavanlarından daha ağır tezyinatlı ve güzel yaldızlı olacaktır. Sarayın alt katındaki odaların tezyinatı da Sâdâbâd Saray-ı Âlisi alt kat odalarının tavanları gibi yapılacaktır. Yine bu defterden öğrendiğimize göre bahsedilen bu üç çeşit tezyinat için tayin olunan fiyatlar, süslemelerin gayet güzel ve ağır olması için tespit edilmiştir. Ressamın tezyinatı kabul edilen fiyata göre daha hafif yapmaması için iş tamamlandıktan sonra Ebniye İdaresi tarafından keşif ve tahmin ettirilecek, tespit edilen fiyatlardan daha noksan fiyat tahmin ve tayin edilirse ressamın hesabı önceki fiyatlarla görülecektir. Daha yüksek tahmin olunursa da ressama fazla para ödenmeyecek, yine mukavelede belirlenen fiyat verilecektir. Tezyinattan beğenilmeyip değiştirilenler olursa, bunlar için ayrıca ücret ödenmeyecek ve masraf ressama ait olacaktır. Sarayın bütün tezyinatı mukavele ile bu işleri yapacak olan ressam tarafından dört ayda bitirilemezse hesabından yüzde yirmi kadarı kesilecektir. Sözü edilen süslemeler konusunda adı geçen ressamın hesabı görüldüğünde alacağı kalmışsa her hafta 30'ar bin kuruş olarak verilecektir.

4 Beylerbeyi Sarayı 26 Numaralı Doğramalı Oda / Hünkâr Hasodası tavan detayı

Bu mukaveleler iki nüsha olarak tanzim edilecek, biri Hazine-i Hassa Nezareti'nce, diğeri de adı geçen ressam tarafından mühürlenip 3 Şevval 1280'de (3 Ekim 1863) karşılıklı olarak alıp verilecektir. Bu konuda Ebniye Memuru görevlendirilmiştir.[11]

Sultan Abdülaziz'in, Beylerbeyi Sarayı'nın süslemesi ile bu kadar yakından ilgilenerek kendisinin bazı örnekler göstermesi, tezyinatının onlardan daha güzel yapılmasını istemesi, tavan ve duvar resimlerinin eskizlerini kendisinin çizmesi ve resmedilmesi için Avrupa'dan ressamlar getirtmesinden, onun Beylerbeyi Sarayı'nın daha renkli ve zengin bir süslemeye sahip olmasını istediği sezilmektedir. Bu fark, Beylerbeyi Sarayı'nın avizelerinde de kendini gösterir. Dolmabahçe Sarayı'ndaki avizeler genellikle düz beyaz kristalden olmasına karşılık Beylerbeyi'ndekilerin pek çoğunun renkli kristalden olduğu dikkati çeker. Bu farklılığın kaynağı Fransız İmparatoru III. Napolyon'un, 1867 Paris Uluslararası Sergisi'ne Sultan Abdülaziz'i onur konuğu olarak davet etmesine kadar iner. İlk defa bir Osmanlı padişahının savaş dışında bir amaçla imparatorluk sınırları dışına çıkması ve Avrupa başkentlerine bir seyahat gerçekleştirmesi Osmanlı saray koleksiyonlarının zenginleşmesiyle ifadesini bulur. Sergi süresince Fransız Baccarat'ın göstermiş olduğu başarı, çok sayıda avize ve şamdanın Osmanlılar tarafından sipariş edilmesine olanak tanırken, renkli kristallerle süslenmiş göz alıcı avizeler Sultan Abdülaziz dönemi saraylarını da aydınlatmaya başlar.[12]

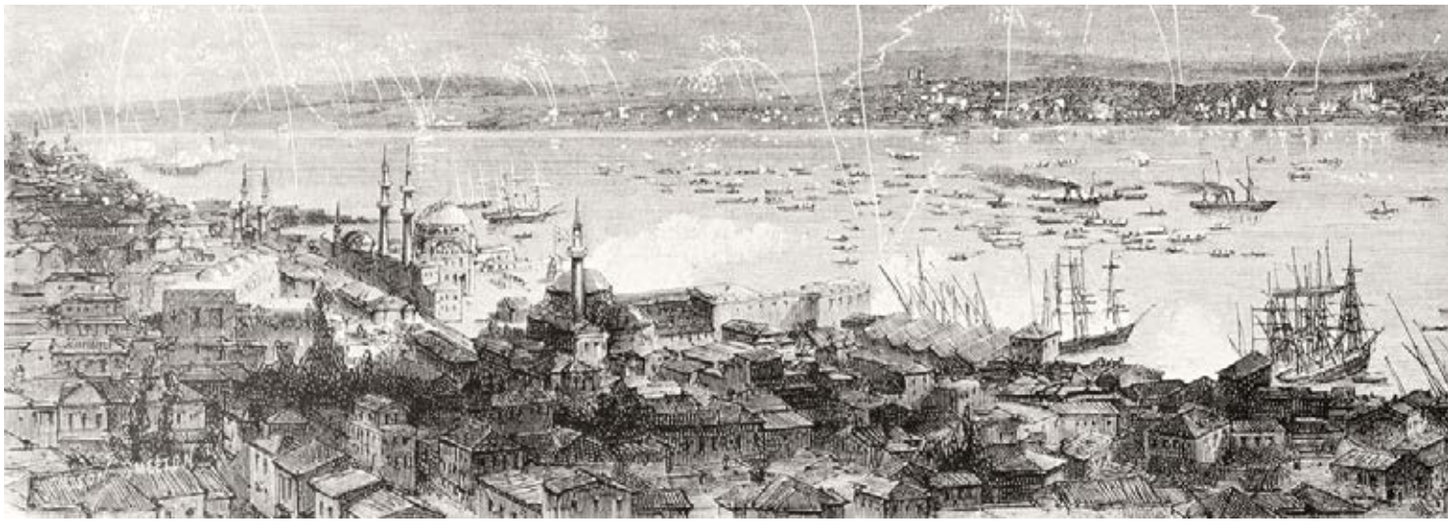
Sultan Abdülaziz, Avrupa'ya yaptığı geziden döndükten sonra, oradaki ziyafetlerde ve saraylarda gördüklerinin artık Osmanlı saraylarında da uygulanması gerektiği düşüncesindedir. Fakat Osmanlı saraylarında Avrupa saraylarındaki hizmetkârlar ayarında ve Avrupalıların yaşam ve protokol düzenine göre hizmet usullerini bilen personel yoktur. Burada ağırlanacak krallar, kraliçeler ve hanedan mensuplarının hizmet işlerinin nasıl yapılacağı da Abdülaziz'i düşündürmektedir.

Başbakanlık Arşivi'nde bulunan ve Fransa İmparatoriçesi, Avusturya İmparatoru ve Prusya Veliahdı'nın İstanbul'a gelmelerinden evvel yapılan hazırlıklara ait belgeler incelendiğinde Osmanlı saraylarının Avrupalı bir misafiri ağırlama konusunda karşılaştığı güçlükler görülmektedir.

H. 1286 / M. 1869 tarihli Maliye İrade defterlerinde kayıtlı belgelerden anlaşıldığına göre aşçılar ve şekerlemeciler Fransa'dan getirtilmiştir.

11 MSA, Defter No: 2978, Ebniye-i Seniyye, saray ve köşklerde yapılan onarım keşifleri, sene 1282, s. 80.

12 Güller Karahüseyin, *Bir Döneme Işık Tutanlar, 19. Yüzyıl Osmanlı Saraylarında Aydınlatma Araçları Koleksiyonu*, Millî Saraylar Yayınları, İstanbul 2009.



5 İmparatoriçe Eugénie, İstanbul'a geldiğinde havai fişeklerle karşılanır, (*L'Illustaration*, 6 Kasım 1869, No. 1393).

Sofracıbaşı Marko, Paris'e gidip gelmiştir. Misafirler için piyasadan sofra takımları kiralanmış, mutfak hademesi için bone, bornoz, ceketler alınmış ve sofra hizmeti yapacak hademe için terzi Lori'ye kırk takım elbise yaptırılmıştır. Bütün bunların yanı sıra Fransa İmparatoriçesi, Avusturya İmparatoru ve Prusya Veliahdı'nın İstanbul'a gelmeleri münasebetiyle beş adet atlas yorgan, kahve değirmeni, sac mangal, kahve dolabı, imparatoriçenin odası için tül, yatak örtüsü etrafına konulacak saçak, yine imparatoriçe için 21 çift terlik, 12 takım karyola ve diğer eşyalar ile Beylerbeyi ve Beşiktaş sarayları için Marko tarafından mutfak ve kiler eşyaları, hademeler için 40 çift kundura vs.nin satın alındığını ve bunlar için yapılan masrafları aynı belgeden öğreniyoruz.[13]

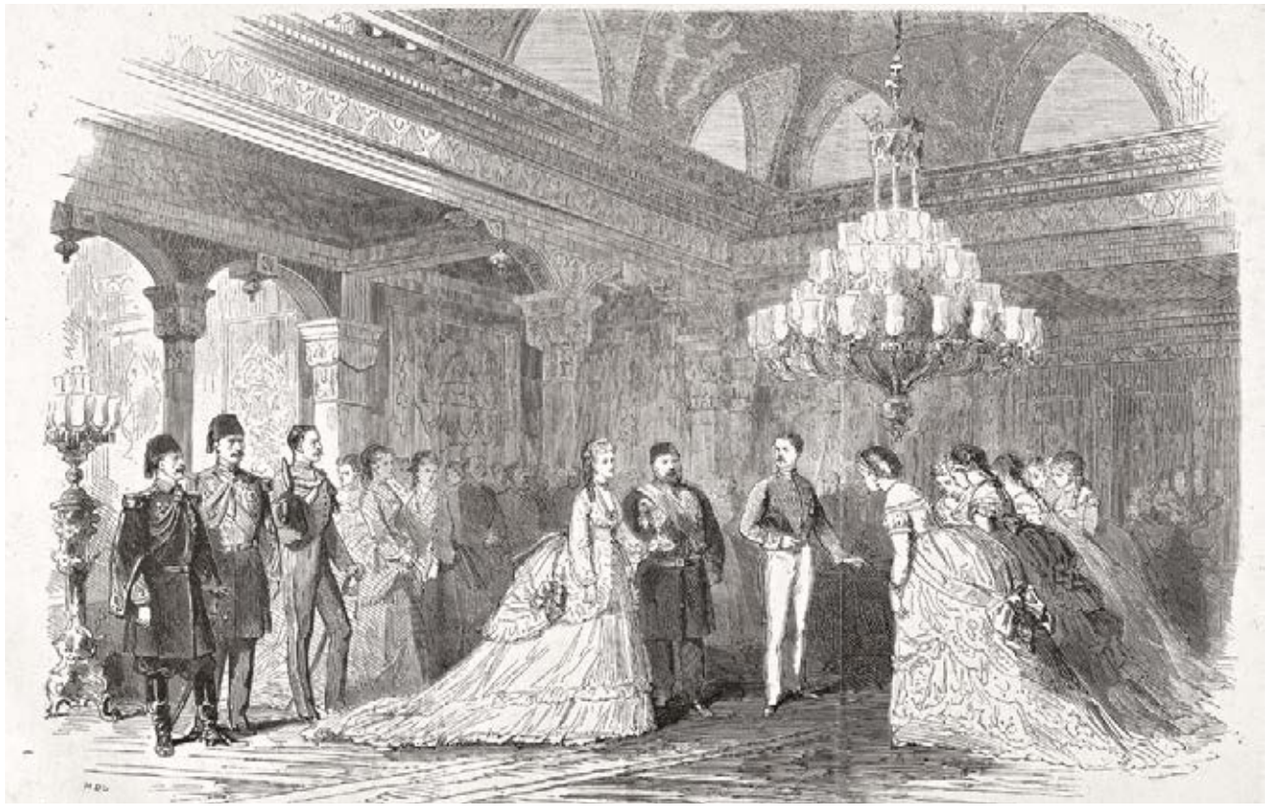
İmparatoriçe Eugénie, İstanbul'da

Sultan Abdülaziz'in isteğiyle Sarkis Balyan'ın biçim verdiği, aynı zamanda döşenmesi ile de yakından ilgilendiği bugünkü Beylerbeyi Sarayı'nda imparatorluk döneminde ağırlanan yabancı konuklar arasında en mühim şahsiyet ve ilk büyük misafir İmparatoriçe Eugénie'dir.

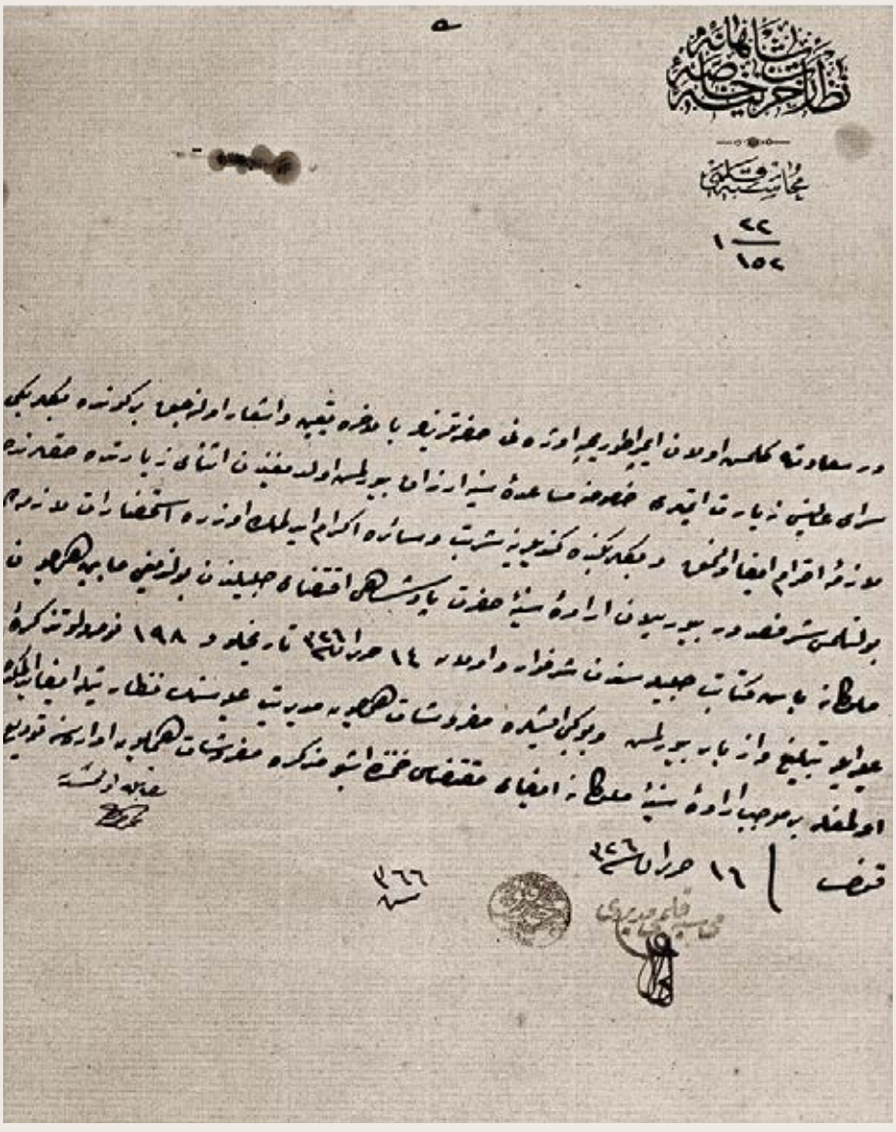
6 İmparatoriçe Eugénie, 1853,
(Desmond Seaward, *The Empress and Her Empire*, s. 163).

13 Başbakanlık Arşivi, Maliye İrade Defteri, Sıra No: 14310, Tarih: 1286/1869.

7 Beylerbeyi Sarayı 24 Numaralı Oda



8 İmparatoriçe'nin Beylerbeyi Sarayı Mavi Salon'da karşılanması, (*L'Illustration*, 13 Kasım 1869, No. 1394).

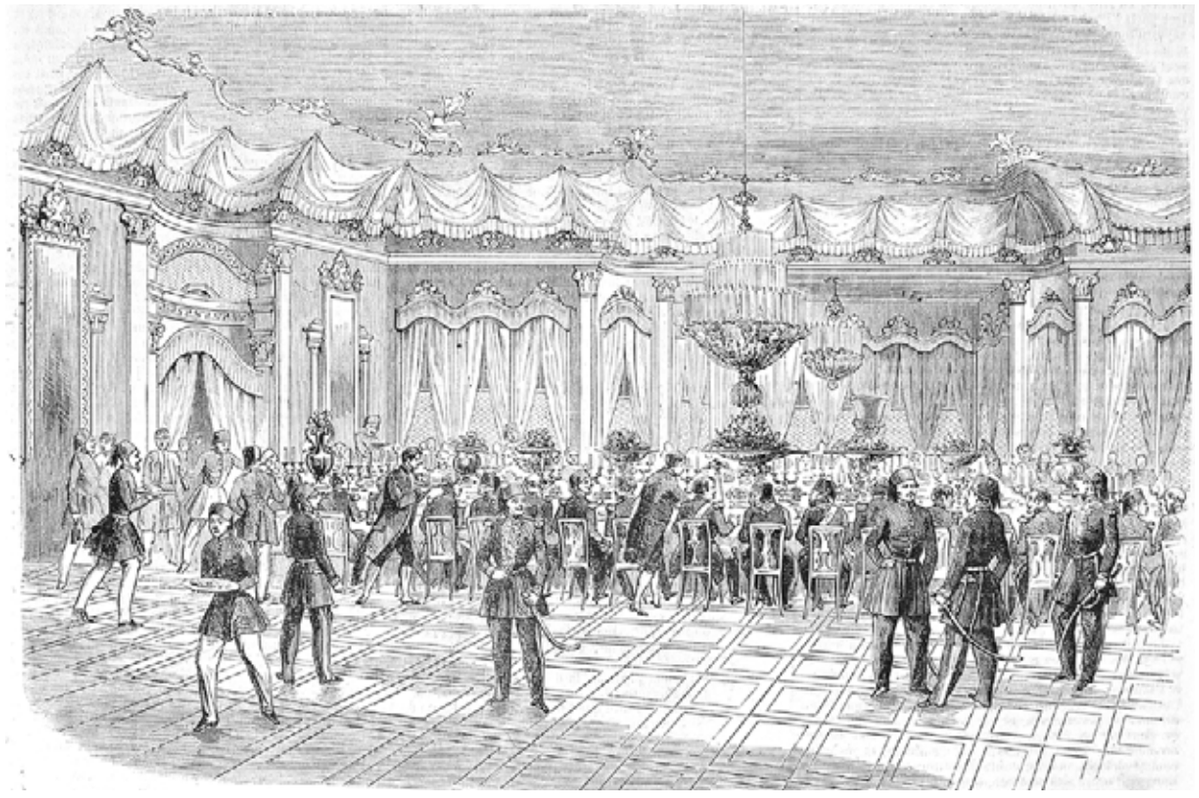


Nezâret-i Hazine-i Hassa-i Şâhâne Muhasebe Kalemi

Dersaadet'e gelmiş olan İmparatoriçe Eugénie hazretlerinin bilahare tayin ve iş'ar olunacak bir günde Belerbeyi Saray-ı Âlisi'ni ziyaret etmeleri hususuna müsaade-i seniyye irzan buyrulmuş olduğundan esna-yi ziyarette haklarında lâzıme-i ihtiram îfâ olunmak ve Beylerbeyi'nde kendilerine şerbet vesaire ikram edilmek üzere istihzârât-ı lâzımede bulunulması şerefsudur buyrulan irâde-i seniyye-i hazret-i padişâhi iktiza-i celilinden bulunduğu mâbeyn-i hümâyûn-u mülûkâne baş kitabet celilesinden şeref vârid olan 14 Haziran 326 ve 198 numaralı tezkere-i aliyye ile tebliğ ve izbâr buyrulmuş ve bu gibi işlere Mefruşat-ı Hümâyûn-ı Müdüriyet-i Aliyyesi'nin nezaretiyle îfâ edilmekte olmakla bermucîb-i irâde-i seniyye-i mülûkâne îfâ-yi muktezası zımnında iş bu müzekkere Mefruşat-ı Hümâyûn İdaresi'ne tevdî kılındı.

Muhasebe Kalemi Müdürü
Adli

16 Haziran 326



9 Eski Beylerbeyi Sarayı'nda Sultan tarafından Prens Napolyon onuruna verilen yemek, 8 Mayıs 1854, Brindési'nin deseninden uyarlanan gravür, (*L'Illustration*, 10 Haziran 1854, No. 589).

Sultan Abdülaziz'in Fransa seyahatini kendisi ve İmparator III. Napolyon adına iade eden Eugénie, 13 Ekim 1869 günü Aigle Vapuru ile İstanbul limanına gelmiş, sadrazam tarafından Çanakkale'de karşılanan yat, Beylerbeyi önünde demirledikten sonra Donanma-yı Hümâyûn İmparatoriçe'yi 101 pare topla selamlamıştır. Bu sırada Sultan Abdülaziz hünkâr elbisesi giymiş bir halde on iki çifte saltanat kayığıyla İmparatoriçe'nin vapuruna gitmiş, hoş geldiniz deyip onu sandala alarak Beylerbeyi Sarayı'na götürmüştür. Padişah, Dolmabahçe Sarayı'na dönmüş; az sonra İmparatoriçe de gelip Abdülaziz'le yemek yedikten sonra büyük camileri gezmiş, akşam Dolmabahçe Sarayı'nda Padişah'ı ve Valide Sultan'ı ziyaret etmiştir. İstanbul'u ziyaretinde Abdülaziz'le birlikte olduğu süre içinde onun elini tutarak yürüyen İmparatoriçe'ye Valide Sultan tarafından paha biçilmez kumaşlar, Padişah tarafından hayran kaldığı Beylerbeyi ve Çırağan saraylarının birer maketi ve başka şeyler hediye edilmiş, o da Sultan Abdülaziz'e pırlantalarla süslü bir çerçeve içinde resmini vermiştir.

İmparatoriçe Eugénie, kendisine tahsis edilen Beylerbeyi Sarayı'nın 24 numaralı odasında kalmış, yine kendisi için bu odaya bitişik olarak yapılan hamamı kullanmıştır.[14]

Eugénie 42 yıl sonra, 1911 Temmuz'unda (85 yaşında iken) tekrar İstanbul'a gelir ve Beylerbeyi Sarayı'nı bir kez daha görmek ister. Millî Saraylar Arşivi'ndeki bir belgeye göre İstanbul'a gelmiş olan Eugénie'nin tayin edilecek bir günde Beylerbeyi Sarayı'nı ziyaret etmeleri hususunda müsaade alınmış olduğundan kendisine sarayı ziyareti sırasında sunulacak ikramlar için, Hazine-i Hassa'dan 16 Haziran R. 1326 / M. 1910-1911 tarihli bir yazı yazılmıştır.[15]

Bu ziyareti Halid Ziya Uşaklıgil, *Saray ve Ötesi* adlı kitabında şöyle anlatır:

14 MSA, Defter No: 2413, s. 209'da konuyla ilgili bilgi vardır. Buna göre Fransa İmparatoriçesi'nin Dersaadet'i teşrifinde Beylerbeyi Sarayı'nda yapılan masraf 30.624 kuruştur. 8 Şubat 1285/1869.

15 MSA, Belge No: 240, sene R. 1326.

"...İşte bu İmparatoriçe artık yılların sıklet ile bir harabe haline gelmiş iken: 'Geçmiş zaman olur ki hayali cihan değer' diyerek İstanbul'un o zamana ait hatıralarını, ölümün parmakları gözlerini tamamıyla kapamadan evvel bir daha deşerek uyandırmak üzere İstanbul'a uğruyordu.

Bu öyle fevkalâde bir hadise idi ki bütün saray altüst oldu ve kendisini çocukluğunda görmüş olan

10 Grandük Nikola'nın Beylerbeyi Sarayı'nda görüşmesi, (*Le Monde Illustré*, 1876).

11 Sarı Köşk

hünkâr da bu kadını o hal-i hareminde görmeye tehalük gösterdi. Bizler, kendisini Dolmabahçe'nin rıhtımında istikbal ettik. Kendisine layık olan ihtiramat ile padişahın huzuruna isal olundu. Eugénie, İstanbul'a ilk seyahatinde pek küçük bir çocuk olarak tanıdığı Yusuf İzzettin'i de görmek arzusunu izhar ettiğinden bu mülakat esnasında o da bulundu.

Mülakat pek samimi oldu. İmparatoriçe çocukluklarını tanıdığı bu iki zâtı kırk sene sonra görünce ne düşündü, ne duydu; bu sarayın merdivenlerini, divanhanelerini geçerken kalbini neler burktu, bunu keşfetmek mümkün değildir, fakat avdet ederken, rıhtımda sandalına binerken daha ziyade yaşlanmış, daha fazla çökmüş gibiydi. Bu manzaradan bende de yadigâr olarak elim bir his kaldı..."

Beylerbeyi Sarayı'nda ağırlanan diğer yabancı konuklar, Fransa Veliahdı Napolyon, İran Şahı Nasıreddin, Avusturya-Macaristan İmparatoru Joseph, Karadağ Prensi Nikola, Ayastefanos Antlaşması'nı imzaya gelen Rus Orduları Komutanı Grandük Nikola'dır.

Sultan Abdülmecid, 2 Mayıs 1854'te Fransa Veliahdı Prens Napolyon'u Eski Beylerbeyi Sarayı'nda kabul etmiştir.

1869'da Avusturya-Macaristan İmparatoru Franz Joseph, Sultan Abdülaziz'e resmî ziyarette bulunmuş ve Beylerbeyi'nde ağırlanmıştır.

18 Ağustos 1873'te Abdülaziz, İran Şahı Nasıreddin'i Beylerbeyi Sarayı'nda kabul etmiştir. Bu, şahın ikinci gelişidir. Nasıreddin ilk gelişinde de Beylerbeyi Sarayı'nda ağırlanmıştır.

30 Nisan 1874'te Karadağ Prensi Nikola, İstanbul'a gelmiş ve Beylerbeyi Sarayı'nda misafir edilmiştir.

Rus Orduları Başkumandanı Grandük Nikola ise 1878 yılının Ocak ayında Livadya çarlık yatı ile İstanbul'a gelmiş ve Beylerbeyi Sarayı'nda ağırlanmıştır. Grandük Nikola, İstanbul'a 93 Harbi'nin

galibi olan Çar II. Aleksandr'ın şartlarını kabul ettirmek için geldiğinden Sultan II. Abdülhamid sonradan yakınlarına anlattığına göre hiçbir misafiri bu kadar elemle ağırlamamıştır. Yine imparatorluk döneminde Sultan Mehmed Reşad'ın Beylerbeyi Sarayı bahçesinde âyan ve mebusana bir ziyafet verdiğini de biliyoruz.[16] Balkan Harbi'nin çıkması üzerine Selanik'teki Alâtini Köşkü'nden İstanbul'a getirilen Sultan II. Abdülhamid, Beylerbeyi Sarayı'nda, Harem Dairesi'nin alt katında 8 numaralı odaya yerleştirilmiş ve 1918 Şubat'ında burada ölmüştür.

Beylerbeyi Sarayı, Cumhuriyet döneminde de yabancı konukları ağırlamakta kullanılmıştır. 1934'te Türkiye'ye gelen İran Şahı Rıza Pehlevi, Beylerbeyi Sarayı'nda misafir edilmiş ve Havuzlu Salon'da Şah adına bir ziyafet verilmiştir.

1936 senesinde Beylerbeyi Sarayı'nda tertiplenen Balkan Oyunları Festivali'ni de şereflendiren Atatürk, sarayın son misafiridir ve İmparatoriçe Eugénie'nin odası olarak bilinen 24 numaralı odayı kullanmıştır.

Geniş bir arazi üzerinde yer alan Beylerbeyi Sarayı'nın son seddindeki mermer havuzun etrafında sıralanan Sarı Köşk, Mermer Köşk ve Ahır Köşkü de saraya bütünlük kazandıran yapılardır.

Büyük havuzun solunda yer alan Sarı Köşk'ün adını, taşının ve duvar badanalarının renginden aldığı söylenmektedir. Köşk, gerek mimari ve gerek süsleme açısından sarayla bir bütün oluşturmakta ve yapımının, ana yapıyla birlikte sürdürüldüğü anlaşılmaktadır.[17] Bodrumuyla birlikte üç katlı olan köşkte, sarayın ana yapısındaki anlayışa paralel nitelikte bir süsleme uygulanmış, aralarında Osmanlı sancağı taşıyan gemilerin bulunduğu manzaralara da yer verilmiştir. Köşkün konumuna bakılarak bir dinlenme mekânı olduğu ileri sürülebilir. Eski Beylerbeyi Sarayı'nın bir parçası olduğu söylenen Mermer Köşk (Serdâb Köşkü) havuzun arkasında yer alır. Plan açısından son derece yalın tutulan köşkün ortasında büyük bir mermer sofa, iki yanında da birer oda yer almaktadır. Adından ve tarzından da anlaşılacağı gibi köşk, sıcak günlerde içinde serinlemek düşüncesiyle inşa edilmiştir.

Ahır Köşkü ise Set Bahçeleri'nin Marmara Denizi yönünde, Mermer Köşk'ün biraz ilerisinde yer alan bir yapıdır. Köşk, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki at kültürünün 19. yüzyıla uzanan ilginç bir boyutunu sergilemektedir. Köşkün tavanlarındaki renkli armalar ve hayvan tasvirleri ilgi çekicidir. Rıhtım boyunda birbirine alçak bir duvarla bağlı Deniz (Yalı) Köşkleri bir tanesi Harem, bir tanesi Selamlık olmak üzere, yeni sarayla birlikte inşa edilmiştir. Çadırımsı örtüleri, zarif görüntüleri ve üzerleri Osmanlı armalı sahil kapıları ile rıhtımı süslemektedirler.

Beylerbeyi Sarayı'nın en önemli özelliklerinden biri de Set Bahçeleri'dir. Sahilden başlayarak yukarıya doğru setler halinde yükselen bu bahçeler, Osmanlı bahçe kültürünün belirgin özelliklerini sergilerler. Sözü edilen köşklerden başka Beylerbeyi Sarayı arazisi üzerinde Paşa Dairesi, Muzıka Dairesi, Geyiklik, Arslanhane, Güvercinlik ve Büyük Kuşluk gibi mekânların bulunduğunu Millî Saraylar Arşivi'ndeki 3024 numaralı defterden öğreniyoruz.[18] Yine arşivimizde bulunan Y. Mimar Mazhar Güzaltan'a ait 1953 tarihli plan çalışmalarına göre, Beylerbeyi Sarayı'na ait çiçek sobaları (serler) arkasına rastlayan Geyiklik arazisi ile Arslanhane, eski ve yıkık mutfak binalarının bulunduğu kısımlar, Deniz Astsubay Okulu'na verilmiştir.

Saray dış bahçesi de Beylerbeyi-Bağlarbaşı yolu ile saraydan ayrılmıştır.

* Bu makale, 1992 yılında *Milli Saraylar* dergisinde yayınlanan makalemin gözden geçirilmiş ve genişletilmiş çalışmasıdır.

16 *Resimli Kitap*, c. IV, Matbaa-i Hayriye ve Şürekâsı, 1910, s. 918-923.

17 MSA, D. 2978, s. 70.

18 MSA, Defter No: 3024, Ebniye-i Seniyye Ambarı'nın yaptığı inşaat ve onarımlar defteri, sene 1291, s. 148, 210.

II. Abdülhamid Döneminde Resim Sergileri ve Saray Tablo Koleksiyonu'nun Gelişimi*

Merve Köksal - Seza Sinanlar Uslu*****

ÖZET

Bu makale, Osmanlı sarayında oluşturulmuş tablo koleksiyonunun II. Abdülhamid dönemindeki (1876-1909) gelişimini ve bu gelişimin bir diğer somut göstergesi olarak sayıları belirgin bir şekilde artış gösteren resim sergilerini konu almaktadır. Topkapı Sarayı'ndan Dolmabahçe Sarayı'na taşınılması Batılılaşma sürecinin önemli bir adımı olurken yalnızca mekânsal bir değişime değil, temellenmeye başlayan bir düşünce ve görüş farklılığına da işaret etmiştir. Nitekim Avrupa saraylarıyla kurulmak istenen denklik fikrinden hareketle sarayın tefrişat programı değişiklik göstermiş, duvarlara asılacak resimler alınması ve tüm mekânın sanat eserleriyle tefriş edilmesi söz konusu olmuştur. Bu değişimin önemli aktörlerinden biri olan ve kendisi de bizzat resimle uğraşan Sultan Abdülaziz'in (1861-1876) yaklaşımı resim faaliyetlerini doğrudan etkilediği gibi, kendisinden sonra gelecek olan II. Abdülhamid'in (1842-1918) icraatlarına da temel teşkil etmiştir. Resim sanatının saray nezdinde açıkça desteklenmesi Saray Tablo Koleksiyonu'nun gelişmesine de imkân tanımıştır. O yıllarda resim odaklı etkinliklerin gözde mekânı Pera ise 1800'lerin ikinci yarısından itibaren adeta Batılı alışkanlıkların deneyimlendiği bir tür laboratuvar gibi hayli canlı bir kültürel ortama ve sanatsal üretim alanına evrilmiştir. Pera'daki bu elverişli atmosfer resim sergilerinin artışını olumlu yönde etkilemiş ve saray da bu üretimin en prestijli alıcısı olarak kendini konumlandırmıştır. Yaşanan hareketliliği bize anlatacak en somut kanıt ise yapılmış resimler ve bir kısmının kendine yer bulduğu Saray Tablo Koleksiyonu'dur.

Anahtar kelimeler: Saray Tablo Koleksiyonu, II. Abdülhamid, Abdülaziz, Osmanlı Sarayı, Pera, II. Abdülhamid Dönemi Resim Sergileri, Tuval Resmi, Batılılaşma

ABSTRACT

This article is based on the progress of the Painting Collection in Ottoman palace during the reign of Abdülhamid II (1876-1909) and the growing number of painting exhibitions as a solid evidence of this progress. Moving from the Topkapı Palace to the Dolmabahçe Palace was an important step in the Westernization process that emphasized not only a residential but also a mental change. The idea of catching a similarity with the European palaces altered the furniture arrangement of the palace, paintings were bought to hang on the walls and the whole palace was decorated with art objects. Abdülaziz (1861-1876), as one of the most important actors of this change and being a painter himself, affected painting activities and provided a basis to his successor Abdülhamid II (1842-1918). The support of the Palace in art also enabled the development of the Palace Painting Collection. As of the second half of the 1800s, Pera, the favorite milieu for painting-oriented activities, became an intense cultural environment and art production area, almost like a laboratory where Western habits were experienced. This atmosphere in Pera positively influenced the painting exhibitions and the Palace was positioned itself as the most prestigious buyer of this production. The paintings made at that period and the Palace Painting Collection which stores some of them are the proofs of this dynamism.

Keywords: Palace Painting Collection, Abdülhamid II, Abdülaziz, Ottoman Palace, Pera, Painting Exhibitions of the Abdülhamid II Period, Canvas Painting, Westernization

* Bu makale, "Saray Tablo Koleksiyonu'nun II. Abdülhamid Döneminde Geliştirilmesinin İncelenmesi" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

** Araştırma Görevlisi, Akdeniz Üniversitesi, mkoksal@akdeniz.edu.tr

*** Doç. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, sinanlar@yildiz.edu.tr

Giriş

Osmanlıların Batı sanatıyla kurduğu ilişki, sultanların destekleyici yaklaşımları, Batılı anlamda resim sanatının yayılımını hazırlayan koşullar ve aktörler çeşitli çalışmalara konu edilmiştir. Bu araştırma ise tuval resminin 19. yüzyıl Osmanlı sarayındaki izleğini, Pera'nın sanat atmosferiyle beraber ele almakta; II. Abdülhamid'in genişletmeye devam ettiği Saray Tablo Koleksiyonu'nu da ressamlara ve resim sanatına verilen desteğin bir göstergesi olarak konumlandırmaktadır.

Millî Saraylar Resim Koleksiyonu, araştırmamız için hem bir başlangıç noktası hem de bir ilham kaynağı konumundadır. Saray Tablo Koleksiyonu'na II. Abdülhamid döneminde eklenen resimleri görebilmek adına bugün Millî Saraylar bünyesinde bulunan tablo koleksiyonu incelenmiş; çeşitli müzeler, galeriler ve özel koleksiyonlarda da eserlerin bulunduğu bilinse de inceleme ileride genişletilmek üzere Millî Saraylar Resim Müzesi Koleksiyonu ile sınırlandırılmıştır. Listelenen tablolardan bir seçki oluşturulmuş, eser görselleri Millî Saraylar'dan temin edilmiş ve izin alınarak kullanılmıştır.

II. Abdülhamid'in güzel sanatlar alanına olan yaklaşımı, onun içine doğduğu ve bir monark olarak yaşamını sürdürdüğü ortamla son derece ilişkilidir. Zira Sultan'ın hayatı, Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme süreci ile kesişmektedir. Askerî ve idari alanda atılan ilk adımlar yerleşik düzeni dönüşüme uğratmış, imparatorluğun son iki yüz yılı yenileşme fikirleri etrafında şekillenmiştir. Batı sanatı ise ıslahatların getirdiği kültürel açılımla yayılım gösterebilmiş ve önce sarayda, ardından da İstanbul'un sosyal yaşamında görünürlük kazanmıştır. Bu süreçte Osmanlı sarayı bünyesinde oluşturulan tablo koleksiyonu, sultanların sanat hamisi tavrına dikkat çekmekle beraber, Batılılaşma yöneliminin de fiziki bir tezahürü olarak konumlanmıştır.

II. Abdülhamid'in saltanat yılları, sansürün daha yoğun hissedildiği, sürgünlerin arttığı ve yaşanan birtakım siyasi olumsuzlukların da etkisiyle toplumsal özgürlüklerin kısıtlandığı bir dönem olarak hatırlanmaktadır. Öte yandan bu duruma tezat bir şekilde, sosyal ve kültürel dönüşümlere gerekli zemini hazırlayan kapsamlı reformların da gerçekleştirildiği bir dönemdir. Reform sürecini başlatan II. Mahmud'un (1785-1839) ardından saltanat sırasına uygun olarak önce büyük oğlu Abdülmecid, ardından küçük oğlu Abdülaziz ve sonrasında ise büyük oğlunun şehzadeleri yine yaş sırasına göre tahta geçmişlerdir.[1] Bu durum benimsenmekte olan yenilik hareketleri açısından da bir devamlılık sağlamıştır.

Pera bölgesi bu devamlılık sürecinde kendine has görüntüsünü kuvvetlendirmiş ve dönemin entelektüel yaşamı için elverişli bir ortam teşkil etmiştir. Resim başta olmak üzere sanatçıların, müzisyenlerin, gezginlerin, yazar ve şairlerin de odak mekânı olan Pera'da Fransızca ile örülü entelektüel bir zemin ortaya çıkmış ve elbette bu yaşananlar II. Abdülhamid'in bilgisi dahilinde gerçekleşmiştir. Resim sanatı özelinde, Pera'da dükkânların vitrinlerinde başlayan ve zamanla sıklaşan sergiler ise II. Abdülhamid için Saray Tablo Koleksiyonu'nu geliştirmesi açısından bir fırsat oluşturmuş, Abdülaziz'den bu yana saray için resim almakla görevli olan Şeker Ahmed Paşa (1841-1907) da bu sergileri Sultan adına gezmiş, görmüş ve beğendiklerini de satın almıştır.

Saray Tablo Koleksiyonu'nun Gelişimi

Rönesans'la beraber sanat eserinin saraydaki varlığı, hükümdarın ve devletin itibarını yükseltmek için gerekli bir unsur olarak algılanmıştır. Tuval resminin gelişimi de Avrupa saraylarının hamiliği altında hız kazanan bir süreçtir.[2] İstanbul'un fethi, Osmanlı Devleti'ni Avrupa'nın politik yörüngesine yerleştirmiş ve iki medeniyet arasındaki kültür akışını hızlandırmıştır. II. Mehmed'in ("Fatih", 1432-1481) kişiliğiyle bütünleşen sanat

1 II. Mahmud'un oğulları Abdülmecid (1839-1861) ile Abdülaziz (1861-1876) sırayla saltanat sürmüşlerdir. Abdülaziz'in hal'inden sonra Abdülmecid'in oğlu V. Murad (30 Mayıs 1876 - 31 Ağustos 1876) tahta çıkarılmış fakat amcası gibi hal' edilmiştir. Ardından Abdülmecid'in diğer çocukları II. Abdülhamid, V. Mehmed Reşad (1909-1918) ve Vahdettin (1918-1922) sırayla tahta çıkmışlardır.

2 Halil İnalcık, *Şâir ve Patron, Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2013, s. 8-10.

hamiliği tavrı ise bu akışın dinamiğini belirleyen unsurlardandır. II. Mehmed döneminde Topkapı'nın sanat iklimine dahil edilerek kendi anlam karşılığını oluşturmaya başlayan tuval resmi, Osmanlı sarayındaki serüvenine padişah portreciliği aracılığıyla devam edecektir. İktidarın yeni merkezi Topkapı Sarayı, kültürel sınırların eritildiği Akdeniz'in kozmopolit ortamında çalışmak isteyen Avrupalı sanatçılar için cazip bir adres haline gelir. Gentile Bellini'yi (1429-1507) İstanbul'a çağırarak tuval üzerine portresini yaptıran II. Mehmed, Costanzo da Ferrara'ya da (1450-1524) portresinin bulunduğu madalyonlar sipariş etmiştir. Sultan'ın Avrupalı sanatçıları merkez alan hamiliği, iktidar gücünü bu sanat nesneleri üzerinden Avrupa saraylarında yayma amacına işaret etmektedir.[3]

III. Ahmed'in (1673-1736) saltanatında Osmanlı sarayına davet edilen ressamların sayısı artmaya başlamıştır. Üretilen resimler, fotoğrafın olmadığı bu ortamda doğal olarak belgeci bir anlam çerçevesine oturmuş, saraya Batılı ressamları tanıtma işini ise İstanbul'da bulunan Avrupa elçilikleri üstlenmişlerdir.[4] Osmanlı İmparatorluğu'nun son iki yüz yılı boyunca İstanbul'la temas kuran iki yüze yakın oryantalist ressamdan söz etmek mümkündür.[5] Osmanlı toplumunun da değişimden geçtiği bu süreçte modernleşme etkisi bürokrasiyle sınırlı kalmayarak gündelik hayata nüfuz etmiş ve Osmanlı entelektüeli, Batı kültürüne daha kolay bir biçimde yaklaşmaya başlamıştır. Avrupa modeli uyarınca bir *yenileşme* ihtiyacının temellendirdiği Batılılaşma yönelimi, Osmanlı'nın sanat yaşamını da etkilemiştir. Bu noktada özellikle III. Ahmed, I. Abdülhamid (1725-1789) ve III. Selim (1761-1808) gibi Batılı kültür hayatına yakın duran sultanların icraatları belirleyici olmuştur.

Batılıların yoğun olarak İstanbul'a gelmeye başladığı 18. yüzyılda öne çıkan sanatçılar, Avrupalı elçilerin himayesinde çalışan "Boğaziçi Ressamları"dır.[6] İstanbul'un mimari dokusuna ve sosyal yaşamına dair belge niteliği taşıyan eserler üreten bu sanatçılardan bazıları, Osmanlı sarayı ile özel bir ilişki geliştirmeyi başarmışlardır. Jean-Baptiste Vanmour (1671-1737) ve Jean-Étienne Liotard (1702-1789), sarayın ressamlarla kurduğu ilişkinin izlenebildiği önemli örneklerdir. İki ressamın da görece bir serbestliğe sahip olarak Topkapı Sarayı'ndaki hayata dair kesitler içeren eserler üretmiş olmaları ilginçtir.

Yabancı ressamlarla kurulan ilişki incelendiğinde, II. Abdülhamid dönemine uzanan bir süreklilik göze çarpmaktadır. 19. yüzyılın değişimleri altında İstanbul'da gelişmeye başlayan sanat ortamı ise kenti ziyaret eden Batılı ressamlar için önemli bir üretim alanı sağlayacaktır. İmparatorluk, II. Mahmud devrinde yaşanan radikal değişimlerle modernleşme sürecini tecrübe ederken saray da bu değişimi yansıtacak tablolar sipariş etmektedir.[7] II. Mahmud'un devlet dairelerine Tasvir-i Hümâyûn'unu astırması muhalif seslerin yükselmesine sebep olsa da resim üretimini teşvik etmiştir.[8] Zevklerin ve alışkanlıkların dönüşüme uğradığı bu ortamda, Oedeker adlı bir manzara ressamının tablolarını Abdülmecid'in beğenisine sunmak üzere Çırağan Sarayı'nda bir sergi düzenlenmiştir (1845).[9] Öte yandan, Avrupa saraylarında rastlandığı gibi tuval resimlerini bir dekorasyon aracı olarak konumlandırıp duvarlarda teşhir etme fikri Dolmabahçe Sarayı'na taşınılmasıyla gündeme gelir. Zira Dolmabahçe gibi Avrupai bir yapı inşa etmek, onu tefriş etme meselesini de beraberinde getirmiştir.

3 Gülru Necipoğlu, "Süleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman-Hapsburg-Papal Rivalry", *The Art Bulletin*, S. 71, 1989, s. 401-427.

4 Kıymet Giray, *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000, s. 9.

5 Semra Germaner, "Batı'ya Yolculuk Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni", *Batı'ya Yolculuk Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni (1860-1930)*, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul 2009, s. 9.

6 Günsel Renda, "Avrupa ve Osmanlı: Sanatta Etkileşim", *Osmanlı Uygarlığı*, c. 2, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2004, s. 1110.

7 Semra Germaner - Zeynep İnankur, *Oryantalistlerin İstanbulu,* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002, s. 84.

8 Renda, "Osmanlı Sarayında Avrupalı Sanatçılar 19. Yüzyılda Yeni Bir Hanedan İmgesinin Yayılımı", *Mekânın Poetikası, Mekânın Politikası: Osmanlı İstanbulu ve Britanya Oryantalizmi,* Pera Müzesi Yayınları, İstanbul 2011, s. 226.

9 Ahmet Kamil Gören, *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*, Akbank Kültür ve Sanat Müdürlüğü, İstanbul 1998, s. 34.

1 Pierre Désiré Guillemet'nin 1873 tarihli Abdülaziz portresi

Yeni saray için başlangıçta büyük bölümünü Sultan Abdülmecid'e sunulan resimlerin oluşturduğu bir *tablo biriktirme* anlayışı şekillenecektir. Topkapı Sarayı'nda bulunan resimlerden farklı olarak, Dolmabahçe Sarayı için yapılan tablo alımlarında tefrişata katkı sağlama kaygısı baskındır.[10] Burada teşhir edilecek tuval resimleri üzerinden hem Avrupa saraylarıyla denklik kurulmak istenmiş hem de Batılı kültür ve sanat hayatına yaklaşıldığının sinyalleri verilmiştir. Kenti ziyaret eden yabancı ressamların sayısı Kırım Savaşı'nın (1853-1856) da etkisiyle artarken, Tanzimat Fermanı'yla beraber devlet politikası haline gelen Batılılaşma yönelimi, resim sanatının gündelik hayata dahil olmasını kolaylaştırmıştır.

Şehzadeliği sırasında Pierre Guès ve Joseph Schranz'dan (1803-1872) resim dersleri alan Sultan Abdülaziz'in döneminde, tablo biriktirme anlayışı, yerini bilinçli bir biçimde *sanat eseri toplama* davranışına bırakmış ve saraydaki *birikim* de bir *koleksiyona* dönüşmeye başlamıştır.[11] Dolmabahçe Sarayı'nın orta katında bulunan Resim Odası, bahsi geçen selefleri gibi resim sanatına ilgi duyan Abdülaziz'in bu ilgiyi farklı bir boyuta taşıdığını göstermektedir.[12] Artık tablo koleksiyonu hem sarayın Avrupa'ya yaklaşan kimliğini meşrulaştırma isteğine hem de sultanların kişisel ilgilerine koşut olarak devamlı genişletilecektir.

Fuad Paşa'nın (1814-1869) davetiyle İstanbul'a gelen (1864) Polonyalı ressam Stanisław Chlebowski (1835-1884) ise ilk olarak Beylerbeyi Sarayı'nın açılış protokolünde sergilenmek üzere askerî figürlerin portreleri ile Osmanlı tarihini konu alan tablolar yapmıştır.[13] 1875 yılına kadar Saray Ressamı olarak çalışan Chlebowski[14] gibi, 1865 yılında İstanbul'a davet edilen Pierre Désiré Guillemet (1827-1878) de bu unvanla taltif edilmiştir.[15] Chlebowski, Osmanlı'nın askerî zaferlerini konu alan tablolar yapmaya yoğunlaşırken Guillemet, Abdülaziz'in portrelerinin yanı sıra saraylı hanımları da resmetmiştir. Saraydaki Resim Odası'na düzenli malzeme alımından sorumlu olan Yaver Ressam Osman Nuri Paşa (1839-1906) yine bu süreçte eser üretimine katkı sağlayan isimlerden biri olmuştur.[16] Resimle uygulayıcı olarak ilgilenen Abdülaziz ise sürece doğrudan müdahale ederek ressamları yönlendirmiştir.

10 Gülsen Sevinç Kaya, *Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu*, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, İstanbul 2010, s. 27.

11 Kaya, a.g.e., s. 27.

12 Kaya, a.g.e., s. 73.

13 Mary Roberts, "Ottoman Statecraft and the 'Pencil of Nature' Photography, Painting and Drawing at the Court of Sultan Abdülaziz", *Ars Orientalis*, S. 43, 2013, s. 13-14.

14 Kaya, "Dolmabahçe Sarayı için Goupil Galerisi'nden Alınan Resimler", *Osmanlı Sarayı'nda Oryantalistler*, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, İstanbul 2006, s. 75.

15 Germaner - İnankur, *Oryantalizm ve Türkiye*, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, İstanbul 1989, s. 121.

16 T. Cengiz Göncü, "Osmanlı Sarayında Resim Sanatının Himayesinin Simgesi Olarak Resim Odası ve Görev Alan Sanatçılar", *Milli Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi,* S. 9, 2012, s. 263-264.

III. Napoléon (1808-1873) tarafından şeref konuğu olarak Paris Fuarı'na davet edilen[17] Abdülaziz'in 1867 yılında çıktığı kırk yedi günlük Avrupa seyahati, ülkedeki reformların kapsamını genişletmede ve sanatsal etkinliklere hız kazandırmada etkili olmuştur.[18] Osmanlılar Paris Fuarı'na sanayi, tarım, el sanatları ve güzel sanatlar olmak üzere dört kategoride katılmışlar, ilk kez bu fuarda yağlıboya resimlerin de sergilendiği özel bir bölüm açmışlardır.[19] Abdülaziz, fuar ziyareti sırasında Osmanlı pavyonunun güzel sanatlar galerisini uzun süre incelemiştir.[20] Gittiği şehirlerde müzeleri de ziyaret eden Sultan, ağırlandığı saraylardaki sanat koleksiyonlarını da izleme imkânı bulmuştur.[21] Tüm bunlar, Saray Tablo Koleksiyonu'na eser seçme ve toplama fikrini de sağlamlaştırmıştır. Yeteneğiyle Abdülaziz'in dikkatini çeken ve 1864 yılında resim eğitimi alması için Paris'e gönderilen Şeker Ahmed Paşa da gezi süresince Dolmabahçe Sarayı'na alınacak tablolar hakkında Sultan'a tavsiyelerde bulunmuştur.[22] Abdülaziz'in, Chlebowski'nin hocası olan Jean-Léon Gérôme (1824-1904) ile bu günlerde tanışmış olması ihtimal dahilindedir.[23] Zira Gérôme, koleksiyonun oluşumunu Şeker Ahmed Paşa'yla beraber yöneten bir diğer aktör olacaktır. Nitekim bu gezi sırasında dönemin tanınmış ressamlarına ait bir grup resim, saraya götürülmek üzere satın alınmıştır.[24]

İstanbul'a döndükten bir süre sonra, 1873'te bir sergi düzenleyen Şeker Ahmed Paşa Abdülaziz'in de takdirini kazanmış ve 1874'te kolağası (kıdemli yüzbaşı) olarak Sultan'ın yaverliğine atanmıştır.[25]

2 Şeker Ahmed Paşa'nın otoportresi

Saraya "yaver ressam" olarak giren Şeker Ahmed Paşa'nın siyasi kariyeri ile sanatçı kişiliği bu noktadan sonra iç içe geçecektir. Avrupa seyahati esnasında üstlendiği *güzel sanatlar danışmanlığı* rolü, İstanbul ile ilk temasını 1854'te kuran hocası Gérôme'un 1875'te yeniden kente gelişiyle farklı bir boyuta taşınmıştır.[26] Gérôme, ziyaretinin akabinde Osmanlı sarayına tablo satın alımı amacıyla oluşturulan bir ağın parçası olmuştur. Yazışmalarda kendisine "Sarayın Güzel Sanatlar Direktörü Kumandan Ahmed Ali Bey" şeklinde hitap edilen Şeker Ahmed Paşa[27] bu ağın Osmanlı sarayı tarafını temsil ederken, Paris menşeili Goupil Galerisi,[28]

17 Ali Kemali Aksüt, *Sultan Aziz'in Mısır ve Avrupa Seyahati*, Ahmet Sait Oğlu Kitabevi, İstanbul 1944, s. 84-85.

18 Renda, "Resim ve Heykel", *Osmanlı Uygarlığı*, c. 2, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2004, s. 945.

19 Kaya, a.g.e., s. 28.

20 Aksüt, a.g.e., s. 133.

21 Aksüt, a.g.e., s. 174, 190.

22 Gören, "(Şeker) Ahmed Paşa'yı Yazmak: Zamandizinsel Bir Deneme", *Şeker Ahmed Paşa (1841-1907)*, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, İstanbul 2008, s. 233.

23 Kaya, *Dolmabahçe Sarayı*, s. 75-76.

24 Germaner - İnankur, *Oryantalizm ve…*, s. 82.

25 Cemal Tollu, *Şeker Ahmet Paşa*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1967, s. 4-5.

26 Germaner - İnankur, *Oryantalizm ve…*, s. 119.

27 Gören, "(Şeker) Ahmed Paşa'yı Yazmak (1841-1907)", *Şeker Ahmed Paşa (1841-1907)*, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, İstanbul 2008, s. 37.

28 Gérôme'un kayınpederi Adolphe Goupil'in (1806-1893) şirketi olan galeri, Avrupa sanat piyasasının en etkin

ağın Avrupa ayağıdır.[29] Kurgulanan bu düzen sayesinde sarayda gerçek anlamda bir tablo koleksiyonu oluşmaya başlamış ve 1875 ile 1876 yıllarında Goupil Galerisi'nden yapılan alımlar, geliştirilen koleksiyona öncü olmuştur.

Goupil Galerisi aracılığıyla eserleri satın alınan isimlerden pek çoğu Paris Salonu'nda tablolarını sergilemiş, akademik üsluba veya Fransız romantizmine bağlı olarak çalışan ressamlardır.[30] Şeker Ahmed Paşa'nın Avrupa sanat ortamını takip ederek beğenileri doğrultusunda Goupil'i yönlendirdiği düşünülse de galerinin süreci etkin bir biçimde yönettiği aşikârdır. Ayrıca, İstanbul'u ziyaret eden Avrupalı ressamlar, yerli ve yabancı yöneticiler, tebaasından ressamlar Sultan'a resimler sunarak koleksiyonu zenginleştirmişlerdir.[31] Bu süreçte natürmort ve peyzajlarla beraber Osmanlı İmparatorluğu'nun hâkimiyeti altında bulunan Kuzey Afrika'dan manzaralar ve gündelik yaşamı yansıtan oryantal temalı resimler de satın alınmıştır.[32] Payitahtın uzağındaki İmparatorluk topraklarını tasvir eden tablolar sipariş edilmesi, fotoğrafın yaygın olmadığı bu dönemde tuval resmine yüklenen *belgeci anlam* çerçevesinde değerlendirilebilir.

Abdülaziz, 1876 yılında hal' edilmiş ve açıklanamayan intiharı ile ardında sorular bırakarak vefat etmiştir.[33] Osmanlı Devleti, Rusya ile iki yıl sürecek olan savaş (1877-1878) kapıdayken mali olarak iflas etmiştir. Tahta geçirilen V. Murad'ın saltanatı, psikolojik açıdan zayıf olması sebebiyle birkaç ay sürecektir.[34] Dış ve iç politikada karışıklıklar yaşanmaktadır. İstibdat dönemi olarak hatırlanacak olmasına rağmen bilim ve sanat alanlarında önemli gelişmelerin yaşandığı bir zaman dilimi olan II. Abdülhamid dönemi, tüm bu siyasi karışıklıklar altında başlayan bir süreçtir.[35] Abdülaziz gibi Batılı beğeni ve eğilimlere olumlu bir yaklaşımı olan II. Abdülhamid'in saltanatında da tablo koleksiyonu gelişmeye devam etmiştir. Değinilmesi gereken önemli bir nokta da artık tuval resmi ile daha sanatsal bir ilişkiye girilmiş olduğudur. Görsel imgeleri kolaylıkla elde eden fotoğraf, Sultan'ın himayesi altında ön plana çıkmış ve tuval resminin belgeci niteliğini zayıflatarak salt sanatsal bir çerçeveye oturmasına vesile olmuştur. Ayrıca bu aşamaya kadar koleksiyonun içeriğini yönlendiren Goupil Galerisi de sahneden çekilmiş, II. Abdülhamid için tablo alımlarına devam eden Şeker Ahmed Paşa'nın *seçici gözü* öne çıkmıştır. Abdülaziz devrinde saraya yerleşen *koleksiyonerlik* anlayışını, yeğeni II. Abdülhamid kesintiye uğratmadan devam ettirerek farklı bir yöne sokacaktır. II. Abdülhamid iktidarı altında canlanan İstanbul sanat iklimine ve koleksiyonun gelişimine geçmeden önce, bu karmaşık kişiliğin sanatla kurduğu ilişkiye daha yakından bakmak faydalı olacaktır.

Tanzimat Devrinde Yetişen Bir Sultan: II. Abdülhamid

II. Abdülhamid, Osmanlı'nın son soy atası olan ve reform çağını tam anlamıyla başlatan II. Mahmud'un torunu ve bir Tanzimat çocuğudur.[36] Onun içine doğduğu Osmanlı sarayı, Batılılaşma sürecinde yalnız fiziki olarak değil, fikirsel anlamda da dönüşüm geçiren bir ortamdır. Abdülhamid de Batılı saray terbiyesiyle büyütülerek diğer şehzadeler gibi çok yönlü bir eğitimden geçmiş, babası Abdülmecid ve amcası Abdülaziz dönemlerindeki alışkanlıklar içinde yetişmiş ve ressamların sarayda daimî yer kazandıklarına tanık olmuştur. Bu süreçte resim dersleri de almış, plastik sanatlarla bizatihi uygulama imkânı bularak yakınlık kurmuştur.[37]

aktörlerindendir. Gérôme, alımların yapıldığı Goupil Galerisi ile saray arasında aracı rolünü üstlenmiştir.

29 Roberts, "Gérôme in Istanbul", *Reconsidering Gérôme,* The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2010, s. 120-121.

30 Kaya, *Milli Saraylar…,* s. 34.

31 Roberts, "Gérôme in…", s. 123.

32 Kaya, *Milli Saraylar…,* s. 34.

33 Edhem Eldem, *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2010, s. 19.

34 Gökhan Çetinsaya, "Kalemiye'den Mülkiye'ye Tanzimat Zihniyeti", *Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimleri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2001, s. 62.

35 Eldem, a.g.e., s. 23.

36 François Georgeon, *Sultan Abdülhamid*, İletişim Yayınları, İstanbul 2003, s. 23.

37 Ayşe Osmanoğlu, *Babam Sultan Abdülhamid (Hatıralarım)*, Selçuk Yayınları, İstanbul 1984, s. 30.

3 Yirmi beş yaşındaki Şehzade Abdülhamid, Balmoral Kalesi'nde

Sanatla erken yaşta tanışan Abdülhamid, henüz bir şehzadeyken kendini kuşatan çevrede güzel sanatlarla beslendiği kadar, bu alanda kendine ait bir beğeni de geliştirmiştir. Bu sürecin en önemli noktalarından birisi, 1867 yılında amcası Abdülaziz'le beraber çıktığı kırk yedi günlük Avrupa seyahati olmuş ve bu seyahat, Batılı yaşayışı yakından gözlemleme fırsatı bulan genç şehzadenin zihninde yer etmiştir. Gezi esnasında yirmi beş yaşında olan Abdülhamid, Paris, Londra ve Viyana gibi başkentlerde opera temsillerine katılmış, çeşitli davetler ve türlü kabul törenlerine iştirak ederek Batılı adapları yerinde deneyimleme imkânı bulmuştur. Öyle ki Paris'teki Opera Garnier'den çok etkilenen Sultan, klasik Batı müziğine tutkuyla bağlanmıştır.[38] Yıldız Sarayı'nda bir tiyatro salonu inşa ettirmesi gibi, saltanatı boyunca Yıldız'da kurguladığı modern ve işlevsel düzeni oluşturan birçok unsurun bu gezide edindiği izlenimlerin üzerine hayata geçirildiğini söylemek mümkündür.[39]

Yıldız Sarayı'nda Büyük Mâbeyn ve Yâverân Dairesi gibi idari birimlerin yanı sıra kabul salonlarının da bulunduğu Birinci Avlu, Sultan'ın özel olarak tasarlattığı Müze binasını da içermektedir.[40] On farklı galeriden oluşan Müze'nin bir salonu tuval resimlerine ayrılmıştır.[41] Bu durum, sarayda bulunan değerli eşyaları ve sanat eserlerini yabancı konuklarına gösterme alışkanlığı olduğu bilinen Sultan'ın tuval resmine duyduğu ilgiyi ortaya koymaktadır. Pera'ya gelen tiyatro kumpanyalarını saray tiyatrosuna davet eden, Avrupa'da yeni çıkan romanları takip eden, sinematografı icadından bir yıl sonra Yıldız'a getirten II. Abdülhamid, karakteri gereği meraklı bir yapıya sahip ve çağın getirdiklerinden faydalanmasını bilen bir monarktır.[42] Keza, "Ressam-ı Hazret-i Şehriyârî" unvanıyla neredeyse on dört yıl II. Abdülhamid'in maiyetinde bulunan Fausto Zonaro (1854-1929), ülkesine döndüğü zaman kaleme aldığı anılarında ondan şu şekilde bahsetmektedir:

"Sultan Abdülhamid, büyük Halife, yüzyılların önyargılarından kurtulmada gözü pek insanların yardımcı olmalarını istemekle kalmıyor; kendisi de, Avrupa'da görüldüğü gibi, gelişmeleri izleyen, sadece diplomaside değil, güzel sanatlarda da bütün yenileşmelere karşı açık görüşlü, modern bir padişah olduğunu göstermek için her fırsatı değerlendiriyordu."[43]

II. Abdülhamid'in birtakım siyasi karışıklıklar altında tahta çıkması, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşunu (1882) geciktirmişse de sarayın

38 Georgeon, a.g.e., s. 43-44.

39 Georgeon, a.g.e., s. 178-181.

40 Nilay Özlü, "Merkezin Merkezi: Sultan II. Abdülhamid Döneminde Yıldız Sarayı", *Toplumsal Tarih*, S. 206, 2011, s. 10.

41 Renda, "Tasvir-i Hümayun (1800-1922): Portrenin Son Yüzyılı", *Padişahın Portresi Tesavir-i Al-i Osman*, Türkiye İş Bankası, İstanbul 2000, s. 532.

42 Georgeon, a.g.e., s. 192.

43 Fausto Zonaro, *Abdülhamid'in Hükümdarlığında Yirmi Yıl: Fausto Zonaro'nun Hatıraları ve Eserleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008, s. 276.

ressamlarla ilişkisini koparmadığı ve tablo koleksiyonunu da genişletmeye devam ettiği görülür. Sultan, teşvik ettiği ve desteklediği sanatçılara ek olarak sanat üretiminin ivme kazanmasına yardımcı olabilecek Osman Hamdi Bey (1842-1910) ve Şeker Ahmed Paşa gibi figürleri de yakınında tutmuştur. Müze-i Hümâyûn ve kuruluş aşamasında yoğun çaba sarf ettiği Sanayi-i Nefise Mektebi müdürlüklerine bu dönemde getirilen Osman Hamdi Bey, II. Abdülhamid devrinin en çarpıcı resim etkinlikleri olan Pera Salonları'nı da desteklemiştir.[44] Sultan adına saraya resim seçen ve alınmasından sorumlu olan Şeker Ahmed Paşa ise önemli bir *seçici gözdür*. Yüksek rütbeli bir saray görevlisi ve ressam olmasının yanında, İstanbul'da bir sanatçının eserini satabileceği en seçkin adres olan saraya tablo alımları yapması, Şeker Ahmed Paşa'yı kentin sanat ortamındaki en etkili aktörlerden biri haline getirmiş olmalıdır.

Ressamların Yıldız Sarayı'ndaki varlığına gelince, saraya bağlı olarak çalışan pek çok ressamın yanında, Türk resim tarihine "asker ressamlar" olarak geçen Mühendishâne-i Bahrî-i Hümâyûn, Mühendishane-i Berrî-i Hümâyûn ve Mekteb-i Harbiye mezunlarından bazılarının, Mâbeyn-i Hümâyûn'da "yaver ressamlar" olarak görev yaptıklarını görürüz. Nitekim Abdülaziz devrinde düzenli hale geldiği düşünülen bu geleneği II. Abdülhamid de sürdürmüştür. Hüseyin Zekâi Paşa (1860-1919), Servili Ahmed Emin (1845-1891) ve Mustafa Vasfi Paşa (1857-1905) Yıldız Sarayı'nda bu sıfatla görev yapan isimlerdir.[45] Ancak saray ressamı olmak biraz daha farklı bir mevzudur ve resim odaklı bir görev tanımına işaret etmektedir. Prof. Dr. Eldem'in son çalışmasında aktardığına göre, *La Turquie* gazetesi[46] Osman Hamdi Bey'in 1880 yılında saray ressamı olarak görevlendirildiği haberini yayınlamıştır.[47] Saray ressamlığı görevine ne zaman ve nasıl getirildiği belirsiz olan Amadeo Preziosi (1816-1882)[48] de vefatına kadar Sultan'a hizmet etmiştir. Onu takiben "Serressam-ı Hazret-i Şehriyârî" unvanıyla payelendirilerek bu göreve getirildiği anlaşılan Luigi Acquarone (1800-1896), yaşamının sonuna kadar saray için çalışmıştır.[49] Bu isimlerin yanında, Antranik Allahverdi (1851/59-?)[50] ile Joseph Manas (1835-1916)[51] yine saray ressamı olarak II. Abdülhamid'in hamiliğinde eserler üreten sanatçılar olarak kayıtlara girmişlerdir. Son olarak da 1896 yılında Fausto Zonaro, "Sultan'ın Ressamı" olarak taltif edilmiştir.

II. Abdülhamid'in, halife olması itibariyle portresini yaptırmadığı araştırma sırasında yaygın olarak rastlanılan bilgilerdendir. Nitekim on iki yılın ardından Sultan'ın portresini yapabilen Zonaro da bu durumu teyit etmektedir.[52] II. Abdülhamid döneminde hilafet söyleminin baskın bir hale gelmesi, Sultan'ın iktidarı şahsında toplama isteğiyle son derece ilişkilidir. Ayrıca II. Abdülhamid, görece kamusal yaşam süren Tanzimat sultanlarının aksine yeni bir hükümdar imgesi kurgulamış ve bu imgeyi de hilafet izleğiyle bağdaştırmıştır.[53] Yine de resim sanatını fazlasıyla himaye eden Sultan'ın sırf bu gerekçeyle portresini yaptırmadığını düşünmek hatalı olacaktır. Araştırmalar sonucunda Ivan Konstantinoviç Aivazovski (1817-1900)[54], Osman Hamdi Bey[55], Antranik Allahverdi[56] ve Fahri Kaptan'ın (1857(?)-1919)[57] II. Abdülhamid portreleri yaptıkları tespit edilmiştir.

44 Adolphe Thalasso, *Osmanlı Sanatı: Türkiye'nin Ressamları*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, İstanbul 2008, s. 89.

45 Kaya, "Padişahın Ressam Kulları", *İhtişam ve Tevazu, Padişahın Ressam Kulları*, TBMM Millî Saraylar, İstanbul 2012, s. 42.

46 *La Turquie,* 14 Ağustos 1880.

47 Eldem, "Osman Hamdi Bey'in 'Karanlık' Yılları (1871-1881)", *Millî Saraylar Dergisi*, S. 17, 2019, s. 200-201.

48 Germaner - İnankur, *Oryantalizm ve…*, s. 137.

49 Fatma Ürekli, *Sarayın Başressamı Fausto Zonaro: İkbâlden İdbâra,* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2017, s. 25.

50 Nurdan Küçükhasköylü, "Antranik Efendi: The 19th Century Ottoman Court Painter", *The Journal of Academic Social Science*, S. 12, 2015, s. 116-125.

51 Küçükhasköylü, "Osmanlı Sarayında Ermeni Ressamlar: Manas Ailesi", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S. 28, 2011, 176.

52 Zonaro, a.g.e., s. 295-296.

53 Georgeon, a.g.e., s. 268-275.

54 Germaner - İnankur, *Oryantalizm ve…,* s. 104.

55 Eldem, a.g.m., s. 201.

56 Küçükhasköylü, "Antranik Efendi…", s. 119.

57 Ürekli, a.g.e., s. 206.

II. Abdülhamid Döneminde İstanbul'un Resim Üretim Ortamı ve Saray Tablo Koleksiyonu'na Yansımaları

II. Abdülhamid'e göre kültür ve sanat, yapılan ıslahatları sağlamlaştıran bir harç vazifesi görmenin yanında, imparatorluğun modern yüzünü Batı'ya gösteren bir temsil alanı da olmuştur. Kuşkusuz Sultan'ın bu yaklaşımında, yetiştirilirken aldığı eğitim ve kazandığı görgü de etkili olmuş, plastik sanatlar başta olmak üzere müzik ve opera gibi sanat dallarına ilgili olmasını sağlamıştır. Saray ile ressamlar arasındaki süreklilik arz eden ilişki, 19. yüzyılda daha açık bir hale gelmiştir. II. Abdülhamid'in iktidarı sırasında tuval resmi sosyal hayatta daha görünür olmuş, yerli ve yabancı basılı mecralar da bu görünürlüğü perçinlemişlerdir. Bu gelişimin temelinde de öncelikle Pera'nın ressamlar için tercih edilen bir ikamet bölgesi olması yatmaktadır.

Bir ressam için İstanbul yolculuğu, Oryantalizmin beslediği Doğu algısını yerinde görerek resmetmek ve olası iş fırsatları elde etmek bakımından önemlidir. Kentin Batılı yüzü Pera, ressamlara gereken altyapıyı sağlamış, gelişen seyahat ve konaklama koşulları da buradaki sosyal hayatı dikkate değer biçimde canlandırmıştır. Ziyaret amaçlı gelenlerin yanında, çalışma şartlarından memnun kalarak kente yerleşmeyi tercih eden ressamlar da olmuştur. Bu sanatçıların yanı sıra sarayın davetiyle veya II. Abdülhamid'e resim sunabilme gayesiyle şehre gelen kişilerin sayısı da azımsanamayacak düzeydedir. İstanbul'la temas kuran isimleri sıralamak istersek şöyle bir liste verebiliriz:

4 Fausto Zonaro'nun yaptığı II. Abdülhamid portresi

Georges Cain (1856-1919), Henri Delavallée (1862-1843) ile eşi Gabrielle Moreau Delavallée (1864-1830)[58], Adolphe Beaume[59], Edwin H. Denby (19-20. yüzyıl)[60], François Prieur-Bardin (1870-1939)[61], Pasquale Damilio, Francesco Netti (1832-1894), Antonio Piccini (1846-1920), Stefano Farnetti (1855-1926)[62], Hippolyte-Dominique Berteaux (1843-1928), Edwin Lord Weeks (1849-1903), Sanford Robinson Gifford (1823-1880), Jules Guérin (1866-1946), Max Bredt (1868-1921), Frank Brangwyn (1867-1956), Michael Zeno Deimer (1867-1939), Max Friedrich Rabes (1868-1944), Wilhelm Reuter (1859-1837), John Singer Sergent (1856-1925), Francis Hopkinson Smith (1838-1915), Rudolf Ernst (1854-1932), Daniel Isreal (1859-1901), Adolf Kaufmann (1848-1916), Wilhelm Victor Krausz (1870-1916), Rudolf von Ottenfeld (1856-1913), Alois Hans Schram (1864-1919), Albert Aublet (1851-1938), Paul Bistaacgne (1850-1886), Édouard Bernard Debat-Ponsan (1874-1913), Jean Baptiste Étienne Deforcade (19. yüzyıl), Jean-Léon Gérome (1824-1904), Paul Alexandre Alfred Leroy (1860-1942), Lucien Levy-Dhurmer (1865-1953), Marius Alexandre Jacques Bauer (1867-1932), Frank Brangywn (1867-1956), Margaret Murray Cookesley (1844-1927), Tristam Ellis (1844-1922), Arthur Melville (1855-1904), Hermann David Salomon Corrodi

58 Seza Sinanlar, *Pera'da Resim Üretim Ortamı 1844-1916*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul 2008, s. 248.

59 Sinanlar, a.g.t., s. 76.

60 Kaya, *Milli Saraylar…*, s. 254.

61 Kaya, *Milli Saraylar…*, s. 310.

62 Erol Makzume, "İtalyalı Oryantalistlerin Doğu Sevdası", *Osmanlı Topraklarında İtalyan Oryantalistler*, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, İstanbul 2007, s. 94-96.

5 Théodore Van Rysselberghe, *Galata Köprüsü*, tuval üzerine yağlıboya, 65 x 140 cm, Millî Saraylar Resim Koleksiyonu, Env. No. 11/1479.

(1844-1905), Francesco Netti (1832/34-1894), Ivan Konstantinoviç Aivazovski (1817-1900) ve Thaddéus Ajdukiewicz (1852-1916).[63] Ayrıca Pierre Désiré Guillemet, Amadeo Preziosi, Salvatore Valéri (1856-1946), François Claude Hayette (1838-1891), Phillippe Bellò (1831-1911), Leonardo de Mango (1843-1930) ve Fausto Zonaro (1854-1929) da dönemin İstanbul'unda yaşamış ve çalışmışlardır.

Yukarıda verilen bu isimlerin bazılarının İstanbul'da kaldıkları süreçte sergilere katıldıkları, kişisel ya da karma sergilerde yer aldıkları bilinmektedir. Ancak konumuz açısından önemli olan nokta, bu kişilerden bir kısmının adına Saray Tablo Koleksiyonu envanterinde de rastlanmasıdır. Bu da ortaya çıkan eserlerin saray adına satın alındığını göstermektedir. Biraz daha yakından bakarsak bu ilişkilerin odağında Pera'nın olduğunu söylenebilir. Zira sanatçılar Pera'da oturdukları daireleri aynı zamanda atölye olarak kullanmışlar ve buralarda kendi çalışmalarını sürdürmenin yanı sıra dersler vererek hem öğrenci yetişmesini hem de üretimin artmasını sağlamışlardır.[64] Çoğalan atölyelerle beraber sergiler de yaygınlaşmış, tek bir galerinin bulunmadığı İstanbul'da, Cadde-i Kebir ("Grande Rue de Pera", günümüzde İstiklal Caddesi) üzerindeki çeşitli dükkânlar adeta gönüllü sanat destekçileri gibi vitrinlerinde sanatçılara yer açmışlardır. Eser satmak isteyen kişilere çözüm sunan bu dükkânlar sayesinde resim, heykel ve gravür gibi sanat eserleri görünürlük kazanabilmiştir. Diğer bir deyişle, Cadde-i Kebir'den geçen herkes, resim başta olmak üzere plastik sanat yapıtlarıyla karşılaşma imkânı bulmuş ve bir nevi sanata karşı aşinalık kazanmıştır. Sanatçılar da yapıtlarını doğrudan müşterinin görüş alanına sokmayı başarmışlardır. Resim malzemeleri satan dükkânların da yine benzer nedenlerle Pera'da ortaya çıkmaları, söz konusu gelişimin bir diğer parçası olarak görülmelidir.[65]

Neticede 1870'lerden itibaren sürekli artarak gelişen resim faaliyetlerinin Pera'da odaklanması birbirini sağlayan gelişmeler üzerine temellenmiş ve II. Abdülhamid bu gelişimin her aşamasından haberli olmuştur. Nitekim Sultan, gerçekleşen sergileri bizzat gidip yerinde görmese de saray fotoğrafçılarını görevlendirerek sergilerin fotoğraflanmasını sağlamış, zaman zaman da bu sergilerden eser alımını onaylamıştır. Uygun gördüğü eserleri saray adına satın alan Şeker Ahmed Paşa'nın önemli bir vazifesi de Pera'daki sergileri takip etmek olmuştur.

63 Germaner - İnankur, *Oryantalistlerin…*, s. 312-315.

64 Sinanlar, a.g.t., s. 25-33.

65 Sinanlar, a.g.t., s. 21.

6 Adolf Kaufmann, *İstanbul Limanı'na Giriş*, tuval üzerine yağlıboya, 79.5 x 116 cm, Millî Saraylar Resim Koleksiyonu, Env. No. 11/1450.

Pera'da görücüye çıkan eserler, üslup ve içerik açısından incelendiğinde ilgi çekici bulgular ortaya çıkmaktadır. Peyzaj ağırlıklı tablolar arasında portreler özel siparişlerin yoğunluğuna işaret ederken, Fovizm'in tanımının henüz yapılmadığı yıllarda bu akıma bağlı erken örneklerin de Pera Salon Sergileri'nde görülmesi şaşırtıcıdır.[66] Anlaşılan Pera'da hareketlenen resim üretim ortamında farklı tür yapıtlar sıklıkla görülmekte, hatta Batı'da değişen sanat anlayışları kendilerini bir şekilde İstanbul'da da temsil edebilmektedir. Daha da önemlisi üretilen eserlerden bazılarının Saray Koleksiyonu'na girmiş olması, bu tür yeniliklerin neredeyse eş zamanlı biçimde saray nezdinde de beğenildiğini göstermektedir. Bu bağlamda, Théodore Van Rysselberghe'in (1862-1926) Saray Tablo Koleksiyonu'na dahil edilen *Galata Köprüsü* eserini önemli bir örnek olarak gösterebiliriz. Noktacı (pointilliste) üslupla yapılan resim, bu üslubun ülkedeki ender ve de erken örneklerinden biridir.[67]

Yukarıda değinilen vitrin sergilerine dönersek, 1880'lerden itibaren sıklaşan resim odaklı etkinliklerin 1890'larda hayli arttığı görülür.[68] Vitrinlerin yanı sıra Pera'daki özel konutlar, oteller, elçilikler, mağazalar, hatta kiliseler bile sergileme mekânı olarak kullanılmış; sanatsal etkinlikler hem nitelik hem de nicelik açısından 19. yüzyıl boyunca artış göstermiştir.[69] Sayısal olarak ele alındığında 1840-1870 yılları arası on üç kadar, 1870-1890 yılları arasında yirmi kadar serginin gerçekleştirildiği bilinmektedir. 1890-1910 yılları arasında ise elliyi aşan sayıda sergi tespit edilmiştir. Görülen odur ki, basın aracılığıyla da sergilerin etki alanı fazlasıyla genişletilmiştir.[70] Sayıları artan sergiler, tahmin edilebileceği gibi gelişmekte olan İstanbul sanat piyasasına doğrudan etki etmektedir.

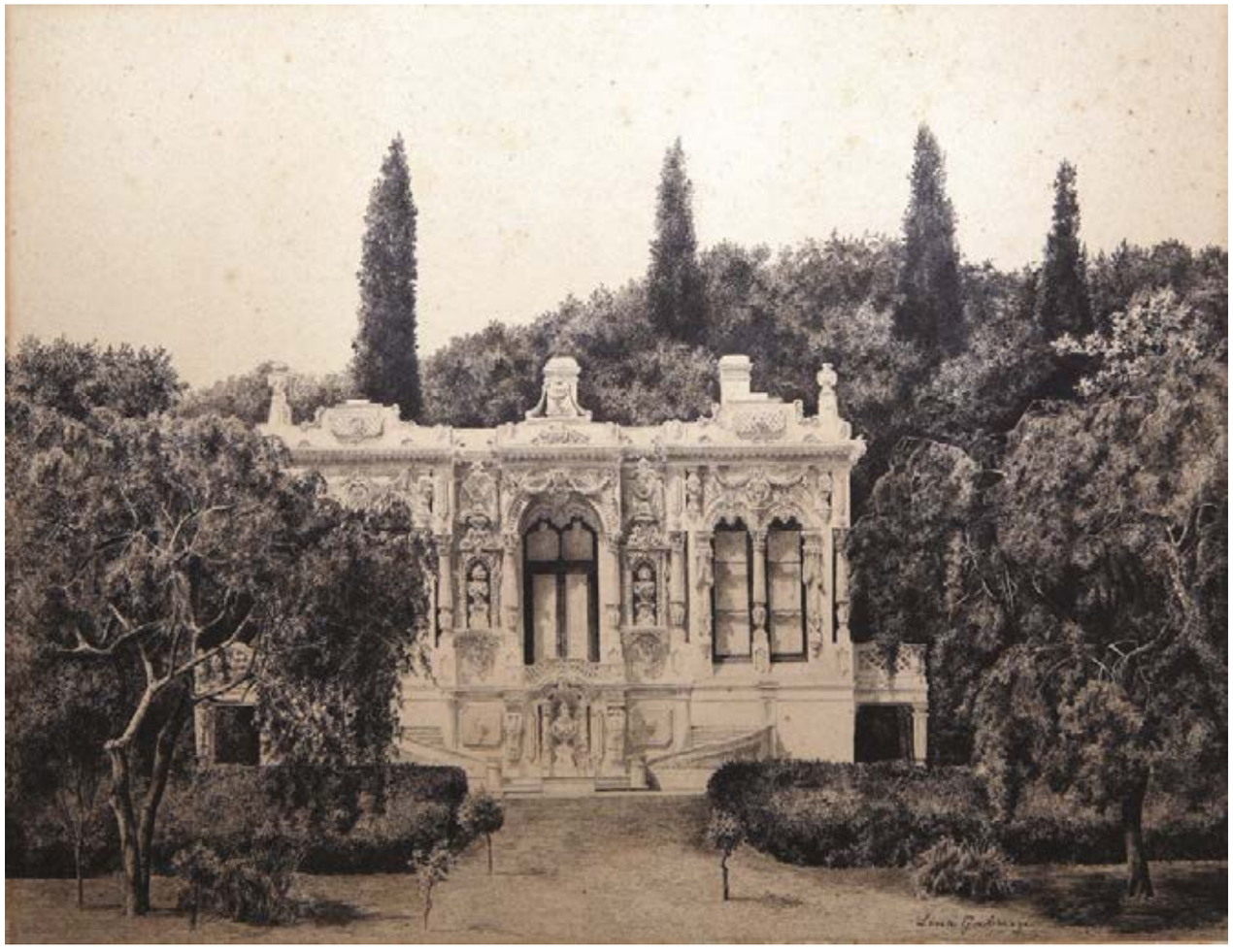
66 Sinanlar, a.g.t., s. 143.

67 Kaya, *Milli Saraylar…*, s. 226.

68 Sinanlar, a.g.t., s. 49-52.

69 Sinanlar, a.g.t., s. 50-52.

70 Sinanlar, a.g.t., s. 48-52.



7 Lina Gabuzzi, *Ihlamur Merasim Köşkü*, gravür, 20 x 26 cm, Millî Saraylar Resim Koleksiyonu, Env. No. 12/2722.

1887 yılında Petits Champs Belediye Köşkü'nde teşhir edilen özel bir resim koleksiyonu, II. Abdülhamid'in ilgisine nail olan sergilerdendir. Uluslararası alıcılara da hitap eden sergide Rubens ve Ruysadel gibi isimler özellikle dikkat çeker. *Stamboul* gazetesinin[71] haberine göre Şeker Ahmed Paşa sergiden Charles Dubois'nın bir peyzajı ile Adolphe Kaufmann'ın (1848-1916), bugün Millî Saraylar Resim Müzesi Koleksiyonu'nda bulunan *İstanbul Limanı'na Giriş* adlı resmini satın almıştır.[72]

Bu dönemde kentte kişisel sergiler açan Emilio Della Sudda, Adolphe Beaume, François Prieur-Bardin, Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmed Paşa ve Fausto Zonaro gibi ressamların çeşitli eserleri yine aynı yıllarda Saray Tablo Koleksiyonu'na dahil edilmiştir. Şeker Ahmed Paşa, Lina Gabuzzi'nin *Ihlamur Merasim Köşkü* adlı gravürünü satın alarak koleksiyonda kadın bir ressama da görünürlük kazandırmıştır.

İsmini Paris Salonu'ndan alan Pera Salon Sergileri, II. Abdülhamid devrinin en heyecan verici resim etkinlikleridir. İlki, Régis Delbeuf (1854-1911) ile Alexandre Vallaury'nin (1850-1921) girişimleriyle gerçekleşen Pera Salon Sergileri, 1901, 1902 ve 1903 yıllarında düzenlenmiş, sanatçılar için prestijli bir teşhir alanı sağlamıştır.[73] İkinci Pera Salonu'yla bilhassa ilgilenen Sultan, serginin fotoğraflarından oluşan özel bir albüm hazırlatmıştır. Düzenleme

71 *Stamboul*, 7 Mayıs 1887.

72 Sinanlar, a.g.t., s. 65-66.

73 Thalasso, a.g.e., s. 89.

8 Ömer Adil, *Venedik*, 1903-1904, tuval üzerine yağlıboya, 86 x 135 cm, Millî Saraylar Resim Koleksiyonu, Env. No. 11/255.

kuruluna yardımcı olan Zonaro aynı zamanda serginin afişlerini de yapmış, bu afişler bizzat Sultan'ın onayından geçmiştir. Ömer Adil'in (1868-1928) İkinci Pera Salonu'nda sergilenen *Venedik Görünümü* adlı tablosu ile Ahmed Ziya Paşa'nın (1869 1938) aynı sergide bulunan *Sultanahmed Camii* adlı eseri saray tarafından satın alınarak koleksiyona eklenmiştir.[74]

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin düzenlediği yıl sonu sergileri de II. Abdülhamid tarafından bizzat desteklenen etkinliklerdir. Sanatsever kesimin yanında talebelerin aileleri ve yakınlarının da ilgisini çeken bu sergiler, resim sanatının Osmanlı'daki görünürlüğünü arttırmıştır. Son olarak, II. Abdülhamid'in cülusunun otuz birinci yılı münasebetiyle düzenlenen Osmanlı Sanat Sergisi (1907), İstanbul'un siyasi merkezi Bâb-ı Âlî Caddesi'nin 38 numaralı adresinde gerçekleşmiştir. Osmanlılar ile resim sanatını açıkça bir araya getiren bu etkinliğin katılımcıları da İmparatorluk'taki kültür mozaiğini yansıtır niteliktedir.[75] Adından da anlaşılacağı üzere, Osmanlı'da yetişen ressamlar özelinde bir sergi tertiplenmek istenmiş ve devletin varlığını temsil eden bir ortamda, Sultan'ın şahsıyla doğrudan bağlantılı bir resim etkinliği düzenlenmesi düşünülmüştür.

Bu dönemde yerli sanatçıların görünürlük kazanması, büyük ölçüde Sanayi-i Nefise Mektebi'nin varlığı ve II. Abdülhamid'in desteğiyle ilgilidir. Ressamlar taltif edilmiş, burs kazanmış, eğitimci olarak okullarda istihdam edilmiş, askerler ise yaver olarak Yıldız Sarayı'na girmişlerdir. Kente gelen Batılı sanatçılara olduğu gibi yerli sanatçılara da alaka gösteren Sultan, resim sanatıyla uğraşanları maddi ve manevi olarak desteklemiştir. Örneğin, Hüseyin Zekâi Paşa henüz Mekteb-i Harbiye'de talebeyken (1882) bir tablosunu saraya sunarak II.

74 Sinanlar, a.g.t., s. 111.

75 Sinanlar, a.g.t., s. 103-105.

9 Halid Naci, *Şehzade Süleyman Paşa'nın Salla Rumeli'ye Geçişi*, 1909-1910, tuval üzerine yağlıboya, 87.5 x 114.5 cm, Millî Saraylar Resim Koleksiyonu, Env. No. 11/1523.

Abdülhamid'in yaverliğine atanmıştır.[76] Sanayi-i Nefise Mektebi'nin resim bölümü talebelerinden Halid Naci'yi (1875-1927) çini ressamlığı eğitimi için Sèvres Porselen Fabrikası'na gönderen Sultan, yurda dönüşünde Yıldız Çini Fabrika-i Hümâyûnu'nda serressam olarak görevlendirmiştir.[77]

Saray Tablo Koleksiyonu'nda "Kulları" imzasıyla bulunan pek çok tablo, ressamlara verilen desteğin bir göstergesidir. Bunların büyük çoğunluğu ise Darüşşafaka, Harbiye, Bahriye ve Mühendishane mezunlarının saraya sundukları eserlerdir. Talebeleri teşvik etmek için Yıldız Sarayı'na asılan bu resimler, Saray Tablo Koleksiyonu'nun II. Abdülhamid dönemindeki dönüşümüne dair fikir verebilir. Zira bu dönemde koleksiyon, yerli ressamlara destek olmak amacıyla da önceki devirden daha farklı bir biçimde şekillenmiştir.

1876-1909 yılları arasında koleksiyona giren eserler incelendiğinde, İstanbul görünümlerini işleyen tabloların sayıca fazla olduğu görülmektedir. Üslup bakımından çeşitlilik gösteren bu tabloların ortak özelliği payitaht temasını eksene almalarıdır. Aynı şekilde Yıldız Sarayı ile İmparatorluğun farklı şehir ve vilayetlerinden görünümler de koleksiyonda çoğunlukla yer bulan temalardır. II. Abdülhamid'in gösterdiği alakaya da bağlı olarak fotoğrafın ön plana çıkması, resim sanatını belgeci anlam çerçevesinden sıyırmaya başlasa da Sultan,

76 Sami Yetik, *Ressamlarımız*, Güzel Sanatlar Birliği Resim Şubesi, İstanbul 1940, s. 73.

77 Kaya, "Padişahın Ressam…", s. 42.

10 Hüseyin Zekâi Paşa, *Küçüksu Çeşmesi*, tuval üzerine yağlıboya, 59 x 84.5 cm, Millî Saraylar Resim Koleksiyonu, Env. No. 3/316.

belgeci bağlama yerleşen, hatta yüksek ihtimalle fotoğraftan çalışılmış tabloları da koleksiyona katmıştır. Bu tabloların büyük bir kısmında estetik etkinin zayıf olduğu görülse de alımların bilinçli bir tercih olduğu ve Sultan'ın yerli ressamları desteklemekteki bonkörlüğüne vurgu yaptığı yeri gelmişken tekrarlanmalıdır. Peyzaj ve manzara resimleri de ağırlıklı olarak tercih edilmiştir. Abdülaziz'in koleksiyonda görmeyi istediği oryantal temalı resimler, II. Abdülhamid tarafından özel bir tercih unsuru olmamış fakat o da amcası Abdülaziz gibi Osmanlı'nın siyasi zaferlerini ve savaş görüntülerini tasvir eden tablolar almıştır. Ayrıca genel kanının aksine, portre alımlarından da imtina edilmemiştir.

Neticede 31 Mart Ayaklanması'nın (13 Nisan 1909) ardından yaşanan Yıldız yağması esnasında, saraydaki değerli emtianın bir bölümünün götürülmesi nedeniyle bugün Saray Tablo Koleksiyonu'nda bulunan bazı tabloların kaybolmuş olabileceği düşünülmektedir. Buna ek olarak Çırağan Sarayı yangınında (1910) tahrip olan resimler ve eser sahipleri konusunda da tatmin edici bilgilere ulaşılamamıştır. Söz konusu tablolar, ileride derinleştirilebilecek bir araştırmanın konusu olarak bu çalışma kapsamı dışında bırakılmıştır. Saray ressamı Zonaro, II. Abdülhamid'in hal'inden sonra Yıldız'daki sanatsal birikimin bir müze çatısı altında toplanmasını istemiş fakat mevcut siyasi ortamda ressamın girişimleri sonuçsuz kalmıştır.[78] II. Abdülhamid'in hamiliğinde faaliyet gösteren pek çok sanatçı gibi o da işinden olmuş ve ülkesine dönmekten başka bir çare bulamamıştır.[79]

78 Ürekli, a.g.e., s. 226-228.

79 Sinanlar, "Adolphe Thalasso'nun Gözünden Meşrutiyet'in Osmanlı Sanat Ortamına Yansımaları 1908-1914", *Semra Germaner Armağanı*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2014, s. 270.

11 Francesco Saverio Altamura de Corregio (1826-1897), *Odalık*, 1887, tuval üzerine yağlıboya, 112 x 85.5 cm, Millî Saraylar Resim Koleksiyonu, Env. No. 64/2169.

Zonaro'nun düşlediği Resim Müzesi, günümüzde Millî Saraylar'a bağlı olarak Dolmabahçe Sarayı'nın Veliaht Dairesi'nde faaliyet göstermektedir. Saray Tablo Koleksiyonu, üzerine eklenen eserlerin, aradan geçen yılların ve rejim değişiminin ardından yine oluşturulduğu yere dönmüştür.

Sonuç

Bu araştırma neticesinde, anlaşılması zor bir figür olan ve yaşadığı dönemde olduğu kadar bugün de pek çok yönden yorumlanan II. Abdülhamid'in sanatla kuşatılmış bir hayata yönelmiş olduğu görülmüştür. İktidarında etkili olan sansüre rağmen kültür, istibdada rağmen modernleşme yükseliştedir. Bu süreçte devlet görevlisi duruşlarıyla ressam kimliklerini birleştiren Şeker Ahmed Paşa ve Osman Hamdi Bey'le birlikte saray ressamı Fausto Zonaro gibi isimler, II. Abdülhamid'in de desteğiyle plastik sanatların gelişimini yönlendiren aktörler olmuşlardır. Tuval resminin görünürlüğünü çeşitli kanallar vasıtasıyla besleyen II. Abdülhamid, tablo koleksiyonunu sanat hamisi tavrının tezahürü olarak konumlandırmış ve ressamları oldukça bonkör bir biçimde teşvik etmiştir. Sonuç olarak, II. Abdülhamid'in saltanatı esnasında İstanbul sanat ortamı hızlı bir üretim sürecine girmiştir.

İmparatorluğun ekonomik ve siyasi olarak sıkıntılar yaşadığı, iç politika açısından istibdat rejiminin baskılarının hissedildiği o günlerde plastik sanatlar alanındaki gelişim, farklı bir ortama işaret edecek kadar canlılık içermiştir. Sergilerin çoğalması ve okullaşma yoluyla sanatçı yetiştirilmesinin doğrudan devlet eliyle yapılması gibi değişimler oldukça önemlidir. Tüm bu hareketliliğin sonucunda Saray Tablo Koleksiyonu'nun gelişimi kesintisiz bir biçimde sürmüş, II. Abdülhamid'in katkılarıyla da ileri bir düzeye ulaşmıştır. Hatta eserlerin bir resim müzesi altında toplanması, saray ressamı Fausto Zonaro tarafından arzu edilmiş ancak yaşanan siyasi sıkıntılar nedeniyle bu tür bir envanter çalışması yapılması daha sonraki bir tarihe sarkmıştır. 1910 yılı itibariyle bu hususta çalışmalar gerçekleştirmeye başlayan Halil Edhem Bey (1861-1938), savaş ortamının ve mütareke yıllarının sıkıntılarına rağmen yeni resim alımları yapılmasını sağlamış ve en mühimi, eserleri tasnif etmiştir. 1924 yılında yayınladığı *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu* adlı katalog çalışması, sürece, eserlere ve ressamlara dair detaylı bilgiler içermektedir. Öte yandan 1937'de açılan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, II. Abdülhamid döneminde yaşanan ve bu çalışmada konu edilen gelişim sürecinin ileri tarihli bir sonucu olarak hayat bulmuştur.

Kaynakça

Aksüt, Ali Kemali, *Sultan Aziz'in Mısır ve Avrupa Seyahati*, Ahmet Sait Oğlu Kitabevi, İstanbul 1944.

Çetinsaya, Gökhan, "Kalemiye'den Mülkiye'ye Tanzimat Zihniyeti", *Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimleri*, İletişim Yayınları İstanbul 2001.

Eldem, Edhem, *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2010.

_____, "Osman Hamdi Bey'in 'Karanlık' Yılları (1871-1881)", *Millî Saraylar Dergisi*, S. 17, 2019.

Georgeon, François, *Sultan Abdülhamid*, İletişim Yayınları, İstanbul 2003.

Germaner, Semra, "Batı'ya Yolculuk Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni", *Batı'ya Yolculuk Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni (1860-1930)*, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul 2009.

Germaner, Semra - Zeynep İnankur, *Oryantalizm ve Türkiye*, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, İstanbul 1989.

_____, *Oryantalistlerin İstanbulu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002.

Giray, Kıymet, *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000.

Göncü, T. Cengiz, "Osmanlı Sarayında Resim Sanatının Himayesinin Simgesi Olarak Resim Odası ve Görev Alan Sanatçılar", *Millî Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi*, S. 9, 2012.

Gören, Ahmet Kamil, *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*, Akbank Kültür ve Sanat Müdürlüğü, İstanbul 1998.

_____, "(Şeker) Ahmed Paşa'yı Yazmak: Zamandizinsel Bir Deneme", *Şeker Ahmed Paşa (1841-1907)*, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, İstanbul 2008.

_____, "(Şeker) Ahmed Paşa'yı Yazmak (1841-1907)", *Şeker Ahmed Paşa (1841-1907)*, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, İstanbul 2008.

İnalcık, Halil, *Şâir ve Patron, Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2013.

Kaya, Gülsen Sevinç, "Dolmabahçe Sarayı için Goupil Galerisi'nden Alınan Resimler", *Osmanlı Sarayı'nda Oryantalistler*, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, İstanbul 2006.

_____, *Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu*, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, İstanbul 2010.

_____, "Padişahın Ressam Kulları", *İhtişam ve Tevazu Padişahın Ressam Kulları*, TBMM Milli Saraylar, İstanbul 2012.

Küçükhasköylü, Nurdan, "Osmanlı Sarayında Ermeni Ressamlar: Manas Ailesi", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S. 28, 2011.

_____, "Antranik Efendi: The 19th Century Ottoman Court Painter", *The Journal of Academic Social Science*, S. 12, 2015.

Makzume, Erol, "İtalyalı Oryantalistlerin Doğu Sevdası", *Osmanlı Topraklarında İtalyan Oryantalistler*, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, İstanbul 2007.

Necipoğlu, Gülru, "Süleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman-Hapsburg-Papal Rivalry", *The Art Bulletin*, S. 71, 1989.

Osmanoğlu, Ayşe, *Babam Sultan Abdülhamid (Hatıralarım)*, Selçuk Yayınları, İstanbul 1984.

Özlü, Nilay, "Merkezin Merkezi: Sultan II. Abdülhamid Döneminde Yıldız Sarayı", *Toplumsal Tarih*, S. 206, 2011, s. 10.

Renda, Günsel, "Tasvir-i Hümayun (1800-1922): Portrenin Son Yüzyılı", *Padişahın Portresi Tesavir-i Al-i Osman*, Türkiye İş Bankası, İstanbul 2000.

_____, "Avrupa ve Osmanlı: Sanatta Etkileşim", *Osmanlı Uygarlığı*, c. 2, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2004.

_____, "Resim ve Heykel", *Osmanlı Uygarlığı*, c. 2, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2004.

_____, "Osmanlı Sarayında Avrupalı Sanatçılar 19. Yüzyılda Yeni Bir Hanedan İmgesinin Yayılımı", *Mekânın Poetikası, Mekânın Politikası: Osmanlı İstanbulu ve Britanya Oryantalizmi*, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul 2011.

Roberts, Mary, "Gérôme in Istanbul", *Reconsidering Gérôme*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2010.

_____, "Ottoman Statecraft and the 'Pencil Of Nature' Photography, Painting and Drawing at the Court of Sultan Abdülaziz", *Ars Orientalis*, S. 43, 2013.

Sinanlar, Seza, *Pera'da Resim Üretim Ortamı 1844-1916*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul 2008.

Sinanlar Uslu, Seza, "Adolphe Thalasso'nun Gözünden Meşrutiyet'in Osmanlı Sanat Ortamına Yansımaları 1908-1914", *Semra Germaner Armağanı*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2014.

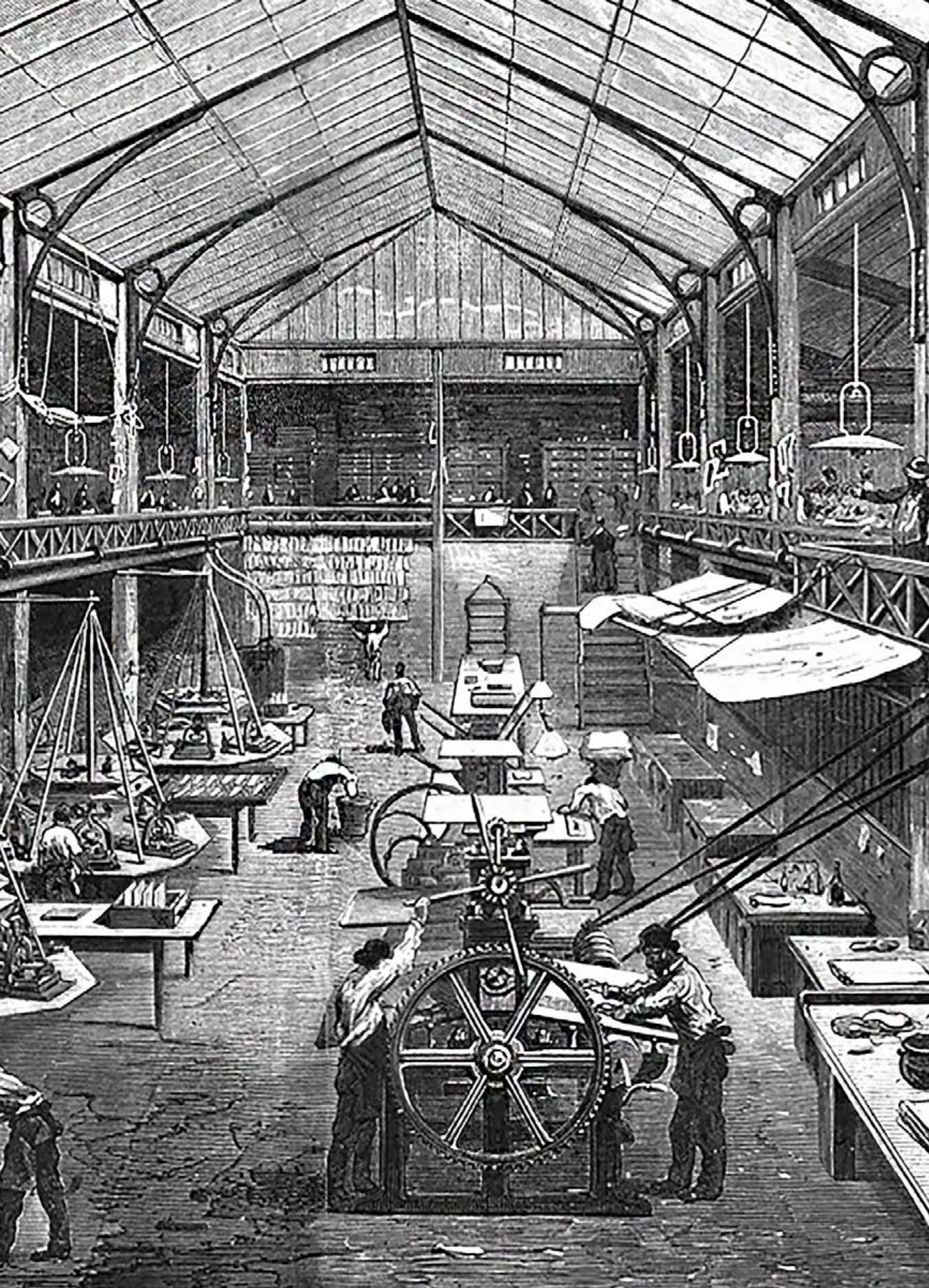
Thalasso, Adolphe, *Osmanlı Sanatı: Türkiye'nin Ressamları*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, İstanbul 2008.

Tollu, Cemal, *Şeker Ahmet Paşa*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1967.

Ürekli, Fatma, *Sarayın Başressamı Fausto Zonaro: İkbâlden İdbâra*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2017.

Yetik, Sami, *Ressamlarımız*, Güzel Sanatlar Birliği Resim Şubesi, İstanbul 1940.

Zonaro, Fausto, *Abdülhamid'in Hükümdarlığında Yirmi Yıl: Fausto Zonaro'nun Hatıraları ve Eserleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008.



Goupil Galerisi ve Sanat Ticareti

Selin Aran*

ÖZET

1841 yılında Adolphe Goupil tarafından kurulan Goupil & Cie, reprodüksiyonlar satarak sanat piyasasına girdi ve zamanla büyüyerek dünyanın en önde gelen sanat galerilerinden biri oldu. Goupil'in atölyesi geliştirdiği yeni baskı tekniklerini ucuz sanat pazarlamak için kullandı. Sanatı zengin ve elit bir kesimin tekelinden çıkararak farklı sosyal ve ekonomik kesimlere yaydı. Goupil baskı satışına çağdaş sanatçıların eserlerinin hem kopya hem de orijinallerinin ticaretini ekledi. Goupil & Cie'nin Londra, Berlin, Viyana, Brüksel, Lahey ve New York'ta şubeleri vardı, böylece Avrupalı sanatçıların dünyanın her yerinde tanınmasını sağladı. Galerinin temsil ettiği ve eserlerini İstanbul'dan New York'a kadar pek çok yere sattığı ünlü sanatçı Jean-Léon Gérôme, Adolphe Goupil'in kızı ile evliydi. Gérôme'un öğrencisi Şeker Ahmed Paşa şirketin Osmanlı sarayına da tablo satmasına aracı oldu. Adolphe'un oğullarının şirkette çalışmalarının yanında şirketin ilerdeki ortakları da evlilikleri yoluyla Adolphe Goupil'in ailesine dahil oldular. Adolphe Goupil'in emekliliğinden sonra şirketin uluslararası sanat ticaretinde güçlü kalmasının belki de en önemli etkenlerinden biri bu aile bağlarıdır. Şirket isim değiştirse de Adolphe Goupil ismini dünya çapında tanınan bir marka haline getirdiğinden dolayı farklı ülkelerdeki halefleri Goupil ismini markalarında kullanmaya devam ettiler. Bu makale, sanat ticaretini globalleştirmesi, son teknoloji baskı yöntemlerini geliştirmesi ve bu yöntemlerle sanatı yeni kitlelere açması bakımından Goupil & Cie'nin 19. yüzyıl sanat dünyasına etkisini incelemeyi amaçlamaktadır.

Anahtar kelimeler: Goupil Sanat Galerisi, Adolphe Goupil, Reprodüksiyon, Baskı, Tablo, Sanat Ticareti, Jean-Léon Gérome

ABSTRACT

Founded in 1841 by Adolphe Goupil, Goupil & Cie entered the art market by selling reproductions and grew to become one of the world's leading art galleries. Goupil's studio used the new printing techniques they developed to market inexpensive art. It removed art from the monopoly of the rich elite and propagated it among different social and economic classes. Goupil added the reproductions and originals of works by contemporary artists to their inventory. Goupil & Cie had branches in London, Berlin, Vienna, Brussels, The Hague and New York which introduced European artists to viewers in all corners of the world. Jean-Léon Gérôme, the famous artist whose works were sold to many places from İstanbul to New York and represented by the gallery, was married to Adolphe Goupil's daughter. Gérôme's pupil Şeker Ahmed Paşa facilitated sales between the Ottoman court and Goupil & Cie. In addition to Adolphe's sons working in the company, the future partners also joined Adolphe's family through their marriages. These family bonds were possibly among the most important reasons that the company remained strong within the international art trade after Adolphe Goupil retired. Even though the new partners changed the company name, Adolphe Goupil had made his name into such a recognizable international brand that his successors continued using his name in their marketing. This paper aims to study the effects of Goupil & Cie in the nineteenth century art world in terms of its globalizing art commerce, developing high technology printing techniques and thus making art accessible to a new audience.

Keywords: Goupil & Cie, Adolphe Goupil, Reproduction, Print Making, Painting, Art Dealing, Jean-Léon Gérome

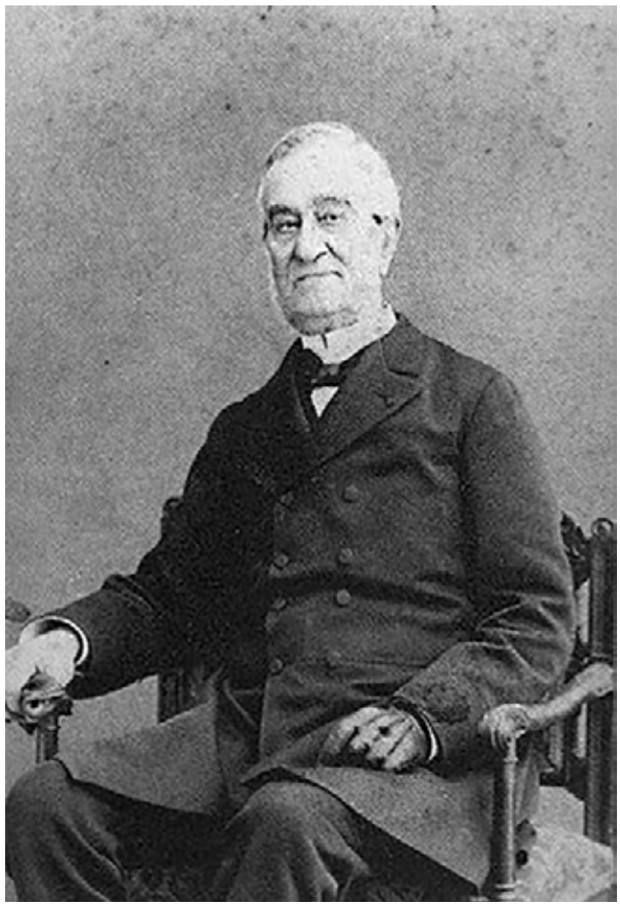
* Yüksek Lisans Öğrencisi, Koç Üniversitesi Sanat Tarihi ve Arkeoloji Bölümü.

Adolphe Goupil ve Galerinin Kuruluşu

Jean-Michel-Adolphe Goupil (1806-1893), eczacı Auguste Goupil ve eşi Anne Lutton'ın oğlu olarak 1806'da Paris'te doğdu. Anne tarafından, 18. yüzyılda önemli ressamlar çıkarmış Drouais ailesinin bir üyesiydi. Adolphe Goupil'in kurduğu Goupil & Cie[1] gravür reprodüksiyonlar satarak sanat piyasasına girmesine rağmen zamanla büyüyerek 19. yüzyılda önce Avrupa'nın, sonra da dünyanın en önde gelen sanat galerilerinden biri oldu. Goupil'in şirketi 1829 ile 1919 arasında, değişen yöneticilerine bağlı olarak farklı isimler aldı; ancak karışıklık çıkmaması amacıyla araştırmacılar Goupil & Cie ismini kullanmışlardır.

1829'da, Montmarte Bulvarı 12 numarada baskı ustası olarak çalışmaya başlayan Adolphe Goupil, Alman baskı resim satıcısı Henry Rittner (1802-1840) ile ortaklık kurdu. Rittner & Co olarak kurulan şirket Goupil'in ortaklığa yükselmesiyle, 1931'de Rittner & Goupil ismini aldı. Şirketleri geleneksel taş baskı ve bakır levha gravür tekniklerini kullanarak sanat eserlerinin çoğaltılması ve bu baskıların ticareti üzerine kurulmuştu. Rittner, Paris'e Alman baskılarının ticaretini yapmak üzere taşınmıştı. Rittner'ın ailesinin Dresden'de baskı ticareti ile ilgilenmesi, şirketlerinin satış ağını Avrupa'da genişletmelerine yardımcı oldu. Eski ustaların yanında Salon'larda[2] resimlerini sergilemiş sanatçıların da işlerinin kopyalarını satıyorlardı. 1840'a kadar olan sürede şirket en tanınmış baskı ustalarının ürettiği bakır oyma baskılarıyla ün saldı.

1840'ta Rittner'ın ölümüyle şirket dağıldı ve 1841'de Goupil gravür basımcısı Théodore Vibert (1816-1850) ile bir ortaklık kurdu. Şirketin ismi 1841'de Goupil & Vibert, 1846'da Goupil ve Vibert & Cie olarak değişti. Bu süreçte şirket konumunu da birkaç defa değiştirdi: önce Lancry Sokağı 17 numara, sonraki sene Montmartre Sokağı 19 numara ve Enghien Sokağı 12 numaraya yerleşti. Şirket uluslararası bir market için çalışıyordu. 1848'e kadar Goupil ve Vibert önce Londra'da, sonra New York'ta Broadway Sokağı 289 numarada birer şube açtılar. Vibert 1850'de vefat etti. 1850'de şirket Goupil & Cie ismiyle en ünlü kimliğine büründü. 1856'da fotoğrafik reprodüksiyon teknikleriyle ilgilenen Léon Boussod şirkete katıldı.



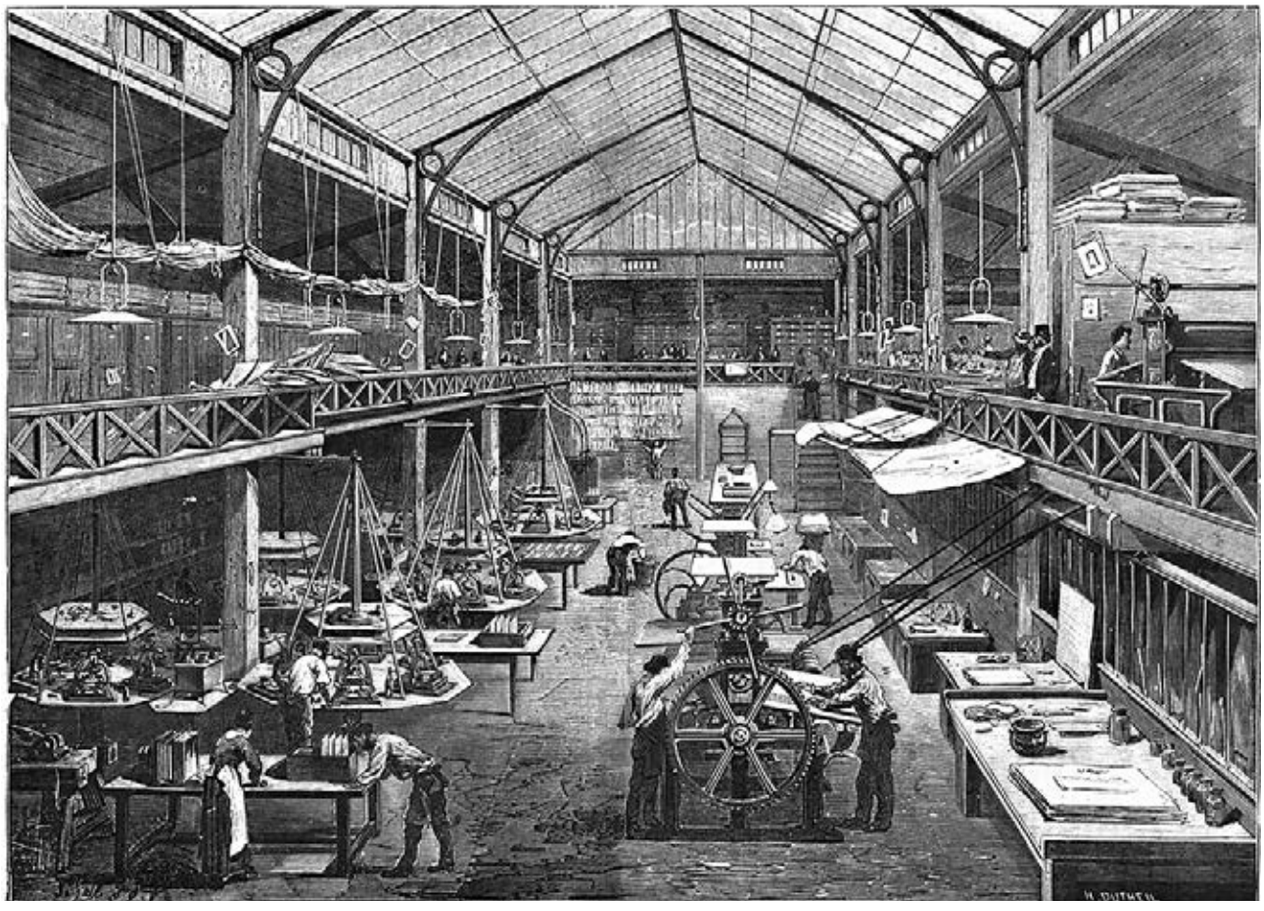
1 Adolphe Goupil'in portresi

20. yüzyılda sanat baskıları, özellikle de reprodüksiyon baskılar sanat dünyasında önemini yitirmişti; ancak 19. yüzyılda bu baskılar çok daha önemliydi.[3] Sanatı geniş bir kitleye yaymadaki rolleri biliniyor ve değer görüyorlardı. İyi bir baskı, kötü bir resimden daha değerliydi. Sanatçılar da

1 "Cie", Fransızca "companie", yani "şirket" kelimesinin kısaltmasıdır.

2 Salon, Paris'teki Güzel Sanatlar Okulu'nun yıllık ya da iki yılda bir düzenlediği sergiydi. 19. yüzyılda Batı sanatı için en önemli etkinlikti.

3 Helena E. Wright, *Gérôme and Goupil: Art and Enterprise* kitap incelemesi, *CAA Reviews*, 1 Mayıs 2001, caareviews.org/reviews/409



2 Goupil'in Asnières'deki atölyesinin gravürü, H. Dutheil, *L'Illustration*, 12 Nisan 1873, s. 253.

resmin reprodüksiyon telif haklarının satışından tek bir tuvale kıyasla daha çok para kazanabiliyor ve eserlerini daha çok kişiye ulaştırabiliyorlardı. 19. yüzyılda sanat baskıları hem sanatçılar hem halk hem de basımcılar için önemliydi. Goupil & Cie ile çalışan sanatçılar eserlerini daha yüksek fiyatlara satabiliyorlardı. Ortaklığın bir diğer getirisi de ün oldu. Baskıların ve sonraki yıllarda fotoğrafların satışları, Goupil'in desteklediği sanatçıların popülerliklerini sürdürmelerine yardımcı oldu.

Adolphe Goupil yalnızca bir basımcı değil, aynı zamanda bir pazarlama dehasıydı. 19. yüzyılda giderek daha çok öne çıkan bir sosyo-ekonomik orta sınıf oluşmuştu. Bu orta sınıfın talebi de ucuz sanattı. Bu talebi karşılamak için Goupil usta zanaatkârları tabloların kopyalarını yapmaları için işe aldı. Bu süreçte Paris'in kuzeyindeki Asnières kasabasında kurulan ve 1869'da açılan atölye çok etkiliydi. Goupil, Paris'e bağlı, şehrin kuzeybatısında ve şehre 7 km uzaklıktaki Asnières-sur-Seine kasabasındaki imalathanesinde tahta oyma, gravür, fotoğraf ve heykel[4] yöntemleriyle tabloların muazzam miktarda kopyasını çıkartan ustalar çalıştırdı. Neredeyse bir yüzyıl süren bir dönemde Goupil yeni geliştirilen baskı üretim yöntemlerini ve fotoğraf teknolojilerini ucuz sanat pazarlamak için kullandı ve böylece sanat baskıcılığını endüstri çağına taşıdı.

4 Goupil & Cie, Gérôme dahil olmak üzere bazı sanatçıların eserlerindeki figürlerin alçı ve bronzdan heykel olarak kopyasını çıkartmıştı. Bkz. Wright, a.g.e.

Reprodüksiyondan Sanat Tüccarlığına

1840'larda Goupil baskı satışına orijinal çizim ve tablo ticaretini de ekleyerek işi genişletti. Bu süreç, Goupil'in 1844'te Salon'da sergilenen Charles Landelle'in *Idyll* ve *Elegy* adında iki eserini satın almasıyla başladı. Eserleri reprodüksiyon haklarıyla birlikte satın aldı ve sanatçıyla sözleşme imzaladı. Bu sözleşmeye göre, Landelle eserlerini Goupil & Cie'ye önermeden önce reprodüksiyon haklarını devretmediğini taahhüt etti. Bu noktadan sonra şirket reprodüksiyonunu yapmayı planladığı resimleri satın almaya başladı.

Goupil & Cie'nin küçük kartpostallardan dev birebir reprodüksiyonlara uzanan geniş fiyat skalasına orijinal eserler de eklendiğinde, şirket her kesime ve her keseye hitap eder hale gelmişti. Bu sayede Goupil de sanat üretiminin her aşamasından kâr elde edebiliyordu. Bir tablo ne kadar popülerse o kadar çok çoğaltılırdı. Bir resim Goupil'in ilgisini çektiyse, satın aldıktan sonra bazen öncelikle bir replikasını yaptırırdı. Böylece resim satışa çıkarsa, usta gravürü için kopyasını kullanabilirdi. Reprodüksiyon işlemi bittiğinde replika da satışa çıkardı. Farklı reprodüksiyon tekniklerinin en detaylısı ve üst seviyesi olarak görülen gravür işlemi pahalı ve zaman tüketici olduğundan bütün bu süreç birkaç yıl sürebilirdi. Örneğin, Gérôme'un resimlerinden sadece altısı gravür yöntemiyle çoğaltıldı.

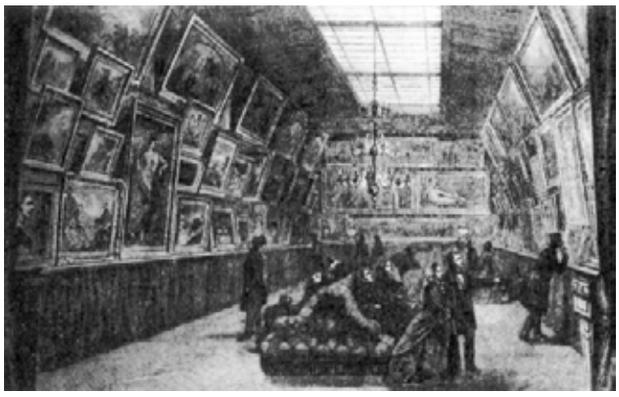
3 Goupil & Cie, Paris Opera Meydanı şubesi

Galeri, Opera Meydanı 2 numarada Jean-Auguste-Dominique Ingres, Paul Delaroche, William-Adolphe Bouguereau ve Jean-Léon Gérome gibi akademik sanatçıları sergilemeye devam ederken, Montmartre Bulvarı'ndaki odalar Jean-François Millet, Félix Ziem, Charles-François Daubigny ve Jean-Baptiste-Camille Corot gibi Barbizon okulundakileri içeriyordu. Bunların yanında izlenimciler ile İtalyan ve Hollandalı eski ustaların resimleri de sattıkları ve çoğalttıkları eserler arasındaydı. Atölye, Goupil baskı kopyalarıyla 1870'lerde Goupil'in basımevi için çalışan Alberto Pasini ve Francesco Paolo Michetti gibi İtalyan ressamların da tanıtımını yaptı. Firmayla özdeşleşen Neo-Grek stilin yanında pitoresk akım da bu dönemde popülerdi. Bu akımın temsilciliğini başta Charles Landelle ve Charles Jalabert, sonraki yıllarda ise William-Adolphe Bouguereau ve Hugues Merle yapmıştı. 1861 ve 1875 yılları arasında bu ressamların 300'den fazla eseri Goupil'in envanter defterlerinde bulunur.

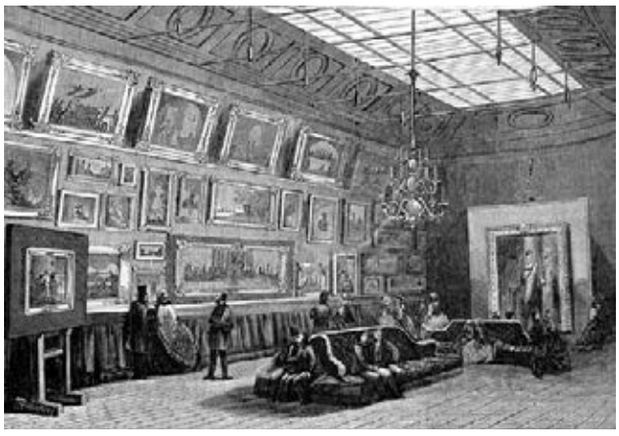
Sanatçıların işlerini çoğaltmak için 1850'lerde şirket küçük kopyalar için fotoğrafı kullanmaya başladı ve sonraki yıllarda yeni teknikleri adapte etti. Önce, Fransa'da "photoglyptie" olarak bilinen, İngilizcesi "woodburytype" olan bir fotomekanik yöntemi kullandılar. 1867'de woodbury tekniğinin Fransa'da kullanım haklarını satın alarak baskı kalitesini arttırdılar. Bu teknik çok sayıda resmin basılmasına olanak sağladığı gibi resimlerin ışığını da etkilemiyordu. Woodbury tekniğini, fotogravür[5] ve Michel Manzi'nin mükemmelleştirdiği tipogravür[6] tekniği ortaya çıkıncaya kadar kullanmaya devam ettiler. Manzi, tipogravür tekniğini 1873 gibi erken bir yılda benimsemişti ve Asnières'deki atölye bu tekniği kapanıncaya kadar kullandı.

5 Fotogravür, pozitif ve saydam bir fotoğrafın ışığa duyarlı bir madde ile kaplanarak aynı boyda bir metal yüzeye yapıştırılmasını içeren bir baskı yöntemidir. Metal plakadaki fotoğraf suya batırıldığında ışığa az maruz kalmış yerleri suda dağılır. Ortaya çıkan desenli metal levhanın mürekkeple kaplanıp kâğıda basılmasıyla orijinal resmin pek çok kopyası elde edilebilir.

6 Tipogravür, Boussod, Valadon & Cie'nin kendi katalog ve sanat yayınları için kullandığı bir fotomekanik baskı yöntemidir. Tipogravür, cama basılmış negatif bir görüntünün kimyasal yöntemle metal levhaya geçirilmesiyle başlar. Elde edilen metal, negatif kâğıda baskı için kullanılır.



4 Goupil & Cie, Chaptal Sokağı'nın gravürü, 1860'lar



5 Chaptal Sokağı'ndaki galerinin gravürü, *Le Monde Illustré*, 12 Mayıs 1860

6 Goupil & Cie'nin Paris, Londra, Berlin, New York ve Lahey'de şubeleri olduğunu gösteren antetli kâğıdı, 1875, Inv. F/21/144, Archives Nationales, Pierrefitte-sur-Seine

1858'de "Fotoğraf Galerisi" adı altında, toplu üretimle çerçevelenmeye uygun fotoğrafik reprodüksiyonlar yapmaya başladılar. 1860'ların sonundan itibaren basılan fotoğrafların çoğu her müşteriyi memnun etmek için farklı formatlar, boyutlar ve fiyatlar içeren bir albümde toplanırdı. En pahalıları çerçevelenmeye elverişli fotoğraflardı. Daha küçük kartvizitler veya albüm kartları daha hesaplıydı. Sonradan basılan fotogravür versiyonları ise daha lükstü. Goupil şirketi tarafından geliştirilen fotogravür tekniği, fotoğrafları bakır levha ile basma tekniğiydi. Bu teknik orijinal levhaya zarar gelmeden binlerce kopyasının çıkartılmasını sağlıyordu. Üretim ve satış fiyatlarını düşük tutmak için çoğu fotogravür siyah-beyaz basılırdı ancak Gérôme'un *Phryne Areopagus Önünde* (1861) tablosu gibi çok popüler olan birkaç eser renkli de basıldı. Özgün oyma baskılar fotoğraftan daha sanatsal sayılıyordu ve Goupil'in orta sınıf müşterilerine hitap ediyordu. Daha üst sınıf için ise zor bir teknik olan hakkak kalemi ile oyulmuş kopyalar vardı. Daha ucuz çoğaltma tekniklerini de kullanmaktan çekinmediler; fotogravür, leke baskı[7], çukur baskı[8], ve heliografi[9] kullandıkları teknikler arasındaydı.

Global Sanat Ağları: Goupil Galerisi'nin Şubeleri

Adolphe Goupil ilk olarak Montmartre Bulvarı'nda, 12 ve 15 numarada iş kurmuştu. 1857'de ana merkezlerini Chaptal Sokağı 9 numaraya taşıdılar. Burada Goupil'in sanatçı stüdyosu ve konaklama evi olarak da kullandığı köşkü bulunuyordu. Montmartre Bulvarı 19 numarada da bir şube açtılar. Opera Meydanı 2 numara ise Goupil'in asıl satış galerisiydi. Bu galeride eski ustalarla birlikte çağdaş Salon eserleri de sergileniyordu. Asnières'de üretilen işler Paris'in dışındaki diğer Fransız kasabalarına da satılıyordu. Goupil & Cie, 19. yüzyıl Fransız sanat piyasasında merkezî bir güç olmuştu. Adolphe Goupil, Fransa'yla yetinmeyerek sanat reprodüksiyonu ve orijinal eser satışı üzerine dayalı uluslararası bir ticaret ağı kurdu.

7 Leke baskı, "aquatint" olarak da bilinen, bakır levhaya kimyasal aracılığıyla suluboya stilinde desenin işlenmesi ve bu levhanın mürekkep kaplanarak matbaada kâğıda basılmasıdır.

8 Çukur baskı tekniğinde, desen metale oyulur. Metal plaka mürekkeple kaplanır ve kumaşla silinerek mürekkebin fazlası alınır. Böylece sadece oyulmuş alanlarda mürekkep kalır ve bu desen kâğıda geçirilebilir.

9 Heliografi, bir makine kullanmadan, güneş ışığının direkt kimyasal kaplı metal veya cam tabaka üzerine yansımasıyla oluşan bir baskı tekniğidir.

Goupil & Cie'nin Londra, Berlin, Viyana, Brüksel, Lahey ve New York'ta şubeleri vardı. Şubelerinin yanı sıra ticaret yaptıkları şehirler arasında İskenderiye, Dresden, Cenevre, Zürih, Atina, Barcelona, Kopenhag, Floransa, Havana, Melbourne, Sydney ve İstanbul vardı. Uluslararası genişleme daha geniş bir müşteri kitlesine erişim gibi faydaların yanı sıra farklı kültürel ve ekonomik çevrelere uyum sağlama gereği gibi zorlukları da beraberinde getirdi.[10] Goupil'in reprodüksiyonları beraber çalıştığı sanatçıların dünya çapında tanınmasını sağladı.

10 Agnès Penot, "The Perils and Perks of Trading Art Overseas: Goupil's New York Branch," *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 16-1 (İlkbahar 2017), s. 1-6.

Londra

Londra'daki şube 1840'larda açıldı. İlk yeri, Southampton Caddesi 17 numaraydı. 1875'te Goupil & Cie, Holloway & Sons şirketini ve satış galerilerini devraldığında Bedford Sokağı 25 numaraya taşındı. Sonrasında Covent Garden, New Bond Sokağı 116 ve 177 numara ve Regent Sokağı 5 numara gibi farklı yerleşkeleri oldu. Regent Sokağı'ndaki Goupil Galerisi 1941'de bombalanarak tamamen yıkıldı. Londra şubesi ilk yıllarında baskı satışı yapıyordu, sonra işi çizim ve tablo satışını da dahil ederek genişletti. Bedford Sokağı'na taşınmasıyla galeri düzenli olarak Avrupalı ressamların sergilerini açtı. Barbizon okulunun bazı örneklerini de sergilediler.

7 Londra şubesinin içi, Ekim 1927, Tate Archive TGA 8314/1/7/12

Londra Galerisi 1897'ye kadar David Croal Thomson (1855-1930), 1901'den itibaren de William Marchant (1868-1925) tarafından yönetildi. Thomson'ın özellikle James McNeill Whistler'a ilgisi vardı ve sanatçının eserlerini sanat eleştirmenlerinden büyük övgüler alarak sergiledi. Thomson bir yandan da Barbizon okuluna ilgi duyuyordu ve 1890'da *Barbizon Okulu Ressamları* isminde bir kitap yayınladı. Thomson'ın izlenimciliği İngiltere'de yayma çabaları ise başarılı olamadı, 1889'daki Monet sergisi çok az ziyaretçi çekti. William Marchant, Fransa'da eğitim almış ve 1890'larda Goupil'in Fransa ofislerinde çalışmıştı. Londra'daki galeri, Charles Conder ve Philip Wilson Steer gibi geç 19. yüzyıl ve erken 20. yüzyıl İngiliz sanatçılarının işlerini de sergiledi.

New York

1848'de Goupil, Vibert & Co ismiyle açılan New York şubesinin ilk yöneticisi William Schaus (1821-1892) oldu. Bu yıla kadar Avrupa sanatının ticareti Amerika piyasasına girememişti ve resim ithalatı neredeyse yoktu ama Goupil, Vibert & Co Amerika marketinin müthiş potansiyelinin farkındaydı ve rakip galeriler olmamasından istifade ettiler.[11] New York şubesi de Paris ve Londra şubeleri gibi şehir merkezinin en kalabalık sokaklarından birine kurulmuştu. 1849'da Goupil, Paris'te Amerikalı sanatçıları destekleyen ve yaşayan Fransız sanatçıların eserlerini Amerika'da satmayı hedefleyen bir girişime dahil oldu.

Paris'teki merkez, yönetici Schaus'un çalışanlar ve müşterilerle olan sorunlarından dolayı New York şubesinin yönetiminden pek memnun değildi. Schaus'un 1852'de istifa etmesiyle Adolphe Goupil en büyük oğlu Léon'u şubeyi düzene sokması için New York'a gönderdi. Ne yazık ki Léon Goupil 1855'te genç yaşta öldü. Yerini 1857'den itibaren Michael Knoedler (1823-1878) doldurdu ve şubenin ismi "M Knoedler & Co, Goupil'in Halefi" oldu. Knoedler, Almanya doğumluydu; 1844'te Paris'te Goupil ile çalışmaya başlamış, 1852'de New York şubesine gönderilmişti.

Adolphe Goupil'in 1883'te emekli olmasından sonra Goupil'in Fransa'daki devamı olan Boussod, Valadon & Cie şirketiyle Knoedler'ın ilişkisi sallantılı oldu. Boussod, Valadon & Cie de New York'ta şube açmaya kalkışınca, iki firmanın da isimlerinde "Goupil'in Halefi" ibaresini kullanmak istemesi bir telif hakkı davasına yol açtı. Davanın sonucunda iki firmanın da Goupil ismini kullanmasına izin verildi ve Knoedler 20. yüzyılda reklamlarında Goupil ismini kullanmaya devam etti.[12] 2011'de kapanıncaya kadar New York şubesi M Knoedler & Co adıyla sanat ticaretine devam etti.

Goupil aracılığıyla Amerika'da en popüler olan ressamlar, Charles Kuwasseg, Adolphe Bouguereau ve Jean-Léon Gérôme oldu. Camille Corot, Karl Daubigny ve Félix Ziem gibi Barbizon okulu sanatçıları da onları takip etti. New York şubesi finansal olarak beklendiği kadar kâr edemedi, ancak pek çok önemli Fransız sanatçıyı Amerikalı sanatseverlere tanıtarak sanat piyasasında iz bıraktı.

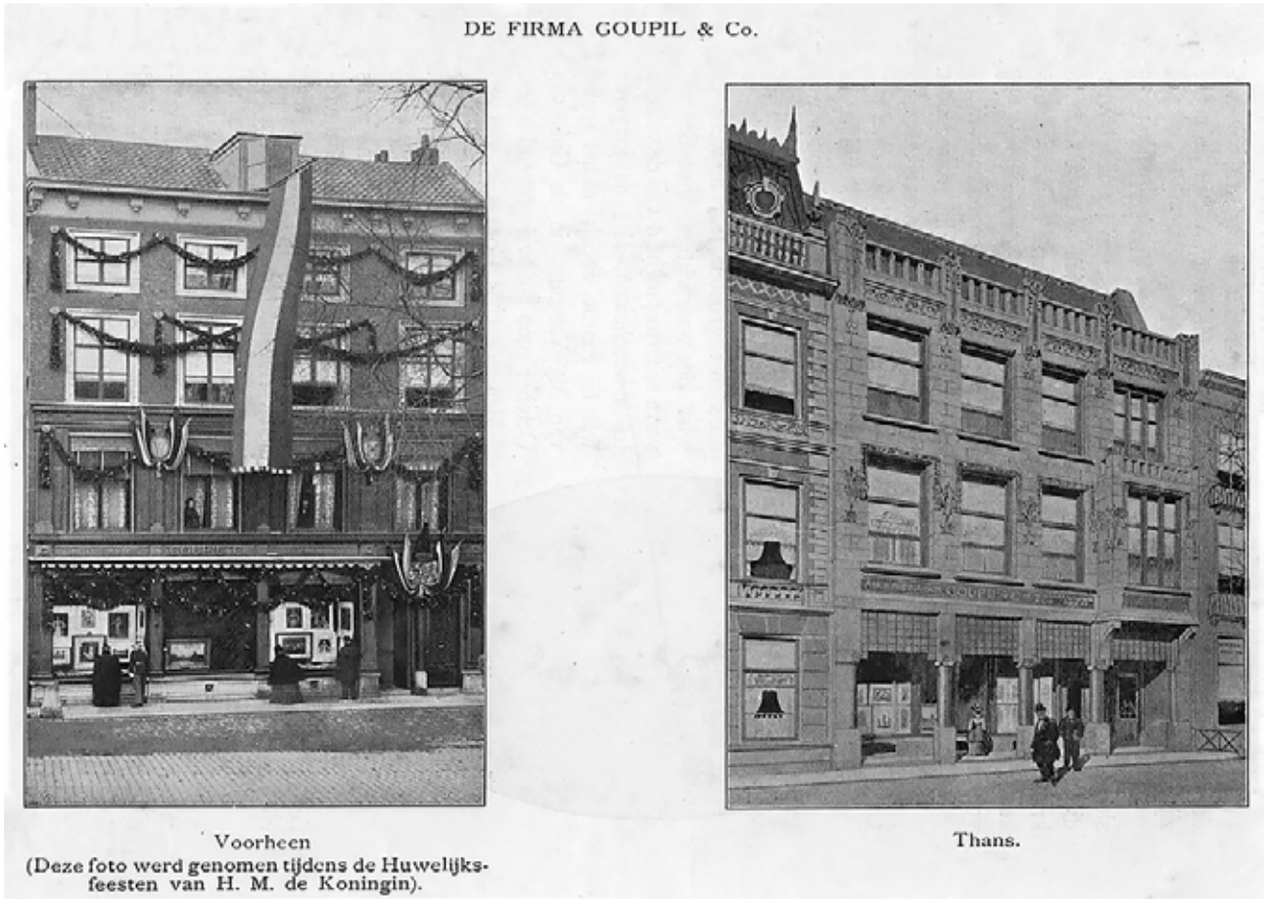
Lahey

Hollanda'nın Lahey şehrindeki şube 1830'larda, Vincent van Gogh (1820-1888) tarafından Spuis Sokağı'nda kurulmuştu. Hollandalı ressam Vincent van Gogh'un amcası Vincent van Gogh (yeğenleri Vincent ve Theo kendisine "Cent Amca" diye hitap ediyordu) bir süre Paris'te, Goupil'in ana merkezi olan Chaptal Sokağı 9 numarada yaşamıştı. 1861'de Van Gogh galerisini Plaats Meydanı 14 numaraya taşıyarak Goupil ile ortaklık kurdu. Vincent van Gogh kötüleşen sağlığı sebebiyle 1872'de emekli oldu ancak hisselerini 1878'e kadar Goupil & Cie'de bıraktı. Sorumluluklarını Adolphe Goupil'in oğlu Albert Goupil devraldı. Amca van Gogh'un hiç çocuğu olmadığı için aile yeğenlerinin onun işini devam ettirmesini bekliyordu.

Ünlü ressam Vincent van Gogh (1853-1890), 1869'da şirkete katıldı; kardeşi Theo van Gogh (1857-1891) 1873'te onu izledi. Brüksel şubesinde işe başlayan Theo, 1878'de Dünya Fuarı için Paris'e

11 Penot, a.g.e., s. 2.

12 Penot, a.g.e., s. 10-11.



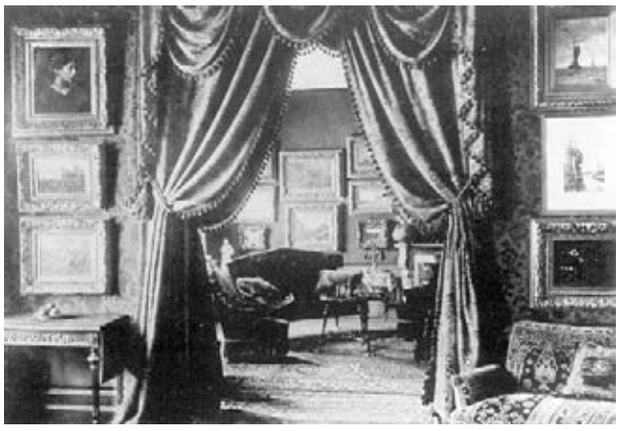
8 Goupil & Cie, Lahey binasının dışı, solda 1901 ve sağda 1905

çağırılmıştı. Fuar bittikten sonra da Paris'te kalma teklifi aldı. 1881 ile 1890 arasında Théo, Goupil & Cie'nin Montmartre Bulvarı'ndaki şubesinin müdürlüğünü yürüttü. Bu sürede yaklaşık 1000 tablo sattı. Sattıklarının arasında Barbizon okuluna dahil sanatçıların işleri vardı. Theo izlenimci ressamların da eserlerini envantere dahil etmeye başladı. 1888'de Claude Monet'nin en son 10 manzara resmi Theo van Gogh aracılığıyla satın alındı ve sergilendi. 1887'de Edgar Degas'nın eserlerini satın aldılar. Theo, Paul Gauguin'in işleriyle de ilgileniyordu ve Camille Pissarro ve Jean-François Raffaëlli için de solo sergiler düzenledi.

Vincent da 1869'da Lahey'de ve 1873-74'te Londra'da olmak üzere bir süre Goupil galerilerinde çalıştı. Vincent kardeşine 19 Kasım 1873 tarihli mektubunda Londra şubesini Lahey şubesi kadar heyecanlı bulmasa da, Goupil gibi iyi bir şirkette birlikte çalışmalarından ne kadar çok memnun olduğunu yazmıştı.[13] Theo'nun Goupil'deki kariyeri ilerlerken, Vincent iş hayatına alışamamıştı. Vincent 1876'da Léon Boussod tarafından işten çıkarıldı ama ressamın dolaylı olarak Goupil & Cie ile bağlantısı devam etti. Bu yıllarda Vincent resim ve çizim öğrenmeye başladı. Çalışması *Çizim Dersleri* isimli kitabın üzerinden ilerliyordu. Bu kitap 1868-1873 yılları arasında Jean-Léon Gérôme'un katkılarıyla Charles Bargue tarafından derlenmiş ve Goupil & Cie tarafından basılmıştı.[14] Lahey şubesinin başına 1867'de Herman Gijsbert Tersteeg (1845-1927) geçmişti. 1880'de Vincent eski müdürü Tersteeg'ten bu kitabın bir kopyasını

13 Vincent Van Gogh'tan Theo Van Gogh'a mektup, 19 Kasım 1873, Londra, vangoghletters.org/vg/letters/let015/letter.html

14 Özgün Fransızca ismi *Cours de Dessin* olan kitap, 2003 yılında Gerald M. Ackerman ve Graydon Parrish tarafından düzenlenerek tekrar baskıya girdi. (archive.org/details/C.BargueDrawingCourse)



9 Goupil & Cie, Lahey binasının iç görünümü, 1890'lar

10 Theo van Gogh'un kartviziti

istemişti. Theo van Gogh'un aracılığıyla Tersteeg, Vincent'a kitabı ödünç verdi. 1888'de Van Gogh eserlerini Tersteeg'e sunmaya çalıştı. Mart 1888'de bazı resimlerinin iyi olduğunu ve Goupil galerilerinde satılabileceğini düşünerek kardeşi Theo'ya Arles'den yazdı: "*Tersteeg'e resimlerimden birini göndermeyi düşünürsen karşı çıkmam.*"[15] Vincent'in Goupil aracılığıyla resimlerini satma çabaları başarılı olmadı ama kardeşi Theo hayatının sonuna kadar Goupil'in Montmartre şubesinde çalıştı ve ressam kardeşini bu sayede maddi olarak destekledi.

Aile Şirketi

Adolphe Goupil kurduğu şirkete zamanla aile üyelerini de kattı. Adolphe, Ağustos 1829'da Belfortlu Victoire Brincard ile evlenmişti. Çiftin beş çocuğu oldu: Léon (1830-1855), Amélie (?-1866), Albert (1840-1884), Marie (1841-1912) ve Blanche (1845-?). Çocuklarından Léon, Albert ve Marie, Goupil & Cie şirketiyle bağlantılıydı.

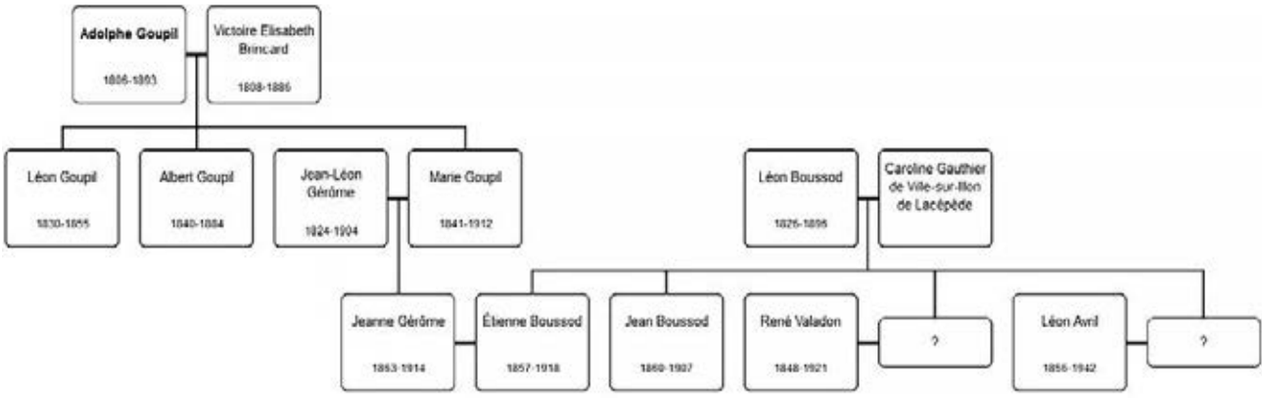
Goupil'in Chaptal Sokağı'ndaki stüdyosu sanatçı Paul Delaroche'u (1797-1856) çok ünlü ve zengin yapmıştı. Delaroche'un öğrencileri arasında da Goupil ile çalışmanın para ve ün getireceği yayılmıştı. Goupil, Delaroche'un öğrencilerinden Jean-Léon Gérôme (1824-1904) ile bir iş birliği kurdu. Gérôme'un klasik ve Oryantalist stildeki işlerinin pek çok kopyasını çıkarttı. Gérôme 1863'te Adolphe Goupil'in kızı Marie (1841-1912) ile evlendi.

Goupil işlerini Gérôme'dan direkt olarak satın alıyordu. Goupil'in anlaşma yaptığı diğer sanatçılara benzer olarak Gérôme'un da tablolarını Goupil & Cie çoğaltıp basmadan satmasına izni yoktu. Goupil ile iş birliği Gérôme'un dünya çapında ünlü olmasını sağladı. Goupil, Gérôme'un işlerinin çok sayıda baskısını yaptı ve İstanbul'dan New York'a uzanan bir kitleye ulaşmasını sağladı. 1864'te Gérôme, Paris'teki Güzel Sanatlar Okulu'na profesör olarak atanınca, işlerini beğendiği öğrencilerini de Goupil'e yönlendirmeye başladı. Gérôme, Goupil & Cie'nin Osmanlı İmparatorluğu'na sanat eseri satmasında da önemli bir rol oynadı. Şirketin Osmanlı ile olan pazarlıkları Gérôme aracılığıyla oldu,[16] Osmanlı tarafında ise Gérôme'un eski öğrencisi Şeker Ahmed Paşa saray adına iş ilişkilerini yürüttü.[17] Adolphe Goupil'in oğullarından Léon (1830-1855) ve Albert (1840-1884) de şirkette görev aldılar. Léon Goupil 1852'den 1855'teki ölümüne kadar şirketin New York şubesinin başındaydı. Albert Goupil 1870'lerden başlayarak 1884'teki ölümüne kadar Goupil & Cie bünyesindeydi. Aile serveti sayesinde geniş bir sanat koleksiyonu oluşturmuştu. Albert

15 Vincent Van Gogh'tan Theo Van Gogh'a mektup, 25 Mart 1888, Arles, vangoghletters.org/vg/letters/let589/letter.html

16 Mary Roberts, *İstanbul Karşılaşmaları*, çev. Zeynep Rona, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2016, s. 129.

17 Gülsen Sevinç Kaya, "Dolmabahçe Sarayı İçin Goupil Galerisi'nden Alınan Resimler," *Osmanlı Sarayı'nda Oryantalistler*, TBMM Millî Saraylar, İstanbul 2006, s. 73.



11 Goupil, şirket ortakları ve sanatçı Jean-Léon Gérôme'un akrabalık ilişkilerini gösteren aile ağacı, Selin Aran

Goupil'in koleksiyonlarında iki gezinin önemli rolü vardır. İlki, 1858'de ressam Charles Jalabert ile gittiği İtalya gezisidir. Burada Albert'in İtalyan Rönesans sanatına olan ilgisi arttı. İkincisi ise 1868'de kız kardeşi Marie'nin eşi Jean-Léon Gérôme'un düzenlediği Orta Doğu gezisi oldu. Bu gezide Gérôme, Albert'e fotoğrafçı rolünü vermişti.[18] Gérôme'un bazı resimlerinde Albert'in çektiği fotoğraflardan yararlandığı görülebilir.[19] Beş ay süren gezinin ekibi İskenderiye'den başlayıp Sina Yarımadası, Petra, Kudüs, Ölü Deniz ve Şam'dan geçerek Beyrut'a ulaştı. Bu gezi Albert'in Doğu sanatına ilgisinin başlangıcı oldu ve koleksiyonunu bu eserlerle zenginleştirdi. Albert, Mart 1888'de Dekoratif Sanatlar Müzesi'nde Gérôme'un yerine geçti ve burada bir Doğu Sanatları Odası oluşturdu. Bugün Albert'in koleksiyonundan parçalar Louvre Müzesi, Paris'te Dekoratif Sanatlar Müzesi, Lyon'da Güzel Sanatlar Müzesi ve Lyon'da Tekstil Müzesi'nde görülebilir.

Adolphe Goupil'in şirketini aile şirketine döndürme çabalarında son yıllardaki ortağı Léon Boussod'nun (1826-1896) da katkısı oldu. Boussod oğlu Étienne'i (1857-1918) Marie Goupil ve Jean-Léon Gérôme'un kızı Jeanne Gérôme (1863-1914) ile evlendirdi. Şirketin gelecekteki ortaklarından René Valadon (1848-1921) 1875'te Léon Boussod'nun kızıyla evlendi ve 1878'de Goupil şirketine katıldı. Bir diğer oğlu, Jean Boussod (1860-1907) da 1887'de aile şirketine katıldı. Onu Boussod'nun diğer damadı Léon Avril (1856-1942) izledi. Şirketteki aile bağları, Adolphe Goupil emekli olduktan sonra da Goupil & Cie'nin uluslararası sanat ticaretinde güçlü kalmasını sağladı.

Goupil'in Halefleri

Büyük oğlu Léon'u 1855'te kaybeden Adolphe Goupil, 1884'te ikinci oğlu Albert'i de kaybettikten sonra emekli olmaya karar verdi. Şirketi devredebileceği bir oğlu olmadığı için, Boussod-Gérôme ve Boussod-Valadon arasındaki evlilikler şirketin gelecekte de sanat piyasasındaki önemini korumasının teminatı oldu. Léon Boussod 1856 yılında, René Valadon 1878'de şirkete dahil olmuştu. 1884'ten itibaren şirket tamamen Boussod ve Valadon'un yönetimindeydi. İsim böylece Boussod, Valadon & Cie oldu ancak müşterileri ve halk hâlâ şirketi Goupil ismiyle biliyordu. Şirketin tam ismi "Goupil & Cie – Boussod, Valadon & Cie Halefleri" oldu. Boussod ve Valadon, Goupil isminin dünya çapında tanınmasından ötürü şirketin isminde yer almaya devam etmesini istediler. Yeni ortaklar Paris'te Opera Meydanı, Chaptal Sokağı ve Montmartres Bulvarı'ndaki şubeleri açık tutup Capucines Bulvarı 24 numarada yeni bir şube açtılar. 1893'te ana merkez Capucines Bulvarı 24 numaraya yerleşti. 1896'da Léon Boussod'nun ölümünden sonra René Valadon yöneticiliği devraldı.

18 Kaya, a.g.e., s. 76.

19 Sylvie Aubenas, "Albert Goupil (1840-1884)," *Bibliothèque Nationale de France*, heritage.bnf.fr/bibliothequesorient/en/albert-goupil-art-en.

12 Jean-Léon Gérôme, Atelier Nadar, 1900, BNF 4-NA-235

Boussod ve Valadon selefleri Adolphe Goupil'in zamanında yerleşen uygulamaları devam ettirdi. Baskı ticaretiyle uğraşıyorlardı, özellikle Paris Salon'larındaki popüler sanatçıların işlerinin reprodüksiyonlarıyla ilgileniyorlardı. Hem Paris hem de yurt dışındaki müşterilerini memnun etmeye yönelik bir envanter oluşturdular. Aynı zamanda leke baskı tekniği üzerine yoğunlaştılar. Şirketin önceki yıllarda envanterine yaptığı Barbizon okulu, izlenimciler, Hollandalı ressamların manzara eserleri gibi ilaveler de Goupil'in emekliliğinden sonra, Boussod ve Valadon önderliğinde şirketin gideceği yön için temel oluşturdu. Valadon, ressamın ünü 1880'lerde artmaya başladıktan sonra Claude Monet'nin eserleriyle özellikle ilgilenmeye başladı. 1887'de Edgar Degas'nın eserlerini satın aldılar.

1886'da Boussod, Asnières'de firmanın fotoğraf stüdyosunu kurdu. Fotogravür ve fotoğraf teknikleri üzerine olan çalışmalarıyla Légion d'honneur şeref nişanına layık görüldü. Bu çalışmaları daha önce 19. yüzyılda baskıcılığın yeniden canlanmasıyla geç 19. yüzyılı karakterize eden toptan reprodüksiyonlar arasında bir bağ kurmuştu. 19. yüzyılın sonunda ve 20. yüzyılın başında Goupil & Cie aynı zamanda büyük boy siyah-beyaz ya da renkli resimler içeren dergiler de basıyordu: *Le Théatre* (1898-1914), *Les Modes* (1901-1937) ve *Les Arts* (1902-1920).

1897'de kurum iki şirkete ayrıldı: sanat tüccarları "Boussod, Valadon & Cie, Goupil & Cie'nin Halefleri" ve basım-yayıncı "Jean Boussod, Manzi, Joyant & Cie, Goupil & Cie'nin Halefleri." 1888'de Boussod, Fransız-İtalyan baskı mühendisi, mucit ve yayıncı Michel Manzi (1849-1915) ile Fransız eleştirmen ve sanat tüccarı Maurice Joyant'ı (1864-1930) ortak olarak almıştı. Michel Manzi, Napoli ve Turin'de askerî okullarda okumuştu ve Turin'de topoğrafya profesörü olmuştu. 1872'de Paris'e taşındı.

13 Albert Goupil'in Şark Salonu,
1881-1884 Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Jacques Doucet koleksiyonu, 4 Phot 021-37.

Burada Federico Zandomeneghi, Giovanni Boldini ve Giuseppe De Nittis'in de dahil olduğu diğer İtalyan asıllı Parislilerle bir çevre kurdu. Manzi 1881'de Adolphe Goupil ve Vincent van Gogh'un heliogravür stüdyosunun başına geçti. Bu stüdyoda tipogravür tekniğini mükemmelleştirdi. 1896-98'de arkadaşı Edgar Degas'nın eserlerinin bu yöntemle bir albümünü yaptı. Joyant, Montmartre Bulvarı 19 numarada Theo van Gogh'un yerine geçmişti. Fransız ressam Jules-Romain Joyant'ın (1805-1854) yeğeniydi. Joyant da Monet'nin ve diğer izlenimcilerin eserlerini satın almaya devam etti. Joyant, Fransız sanatçı Henri de Toulouse-Lautrec'in (1864-1901) yakın arkadaşıydı. İkisi 1872-73'te Lycée Fontanes'da tanışmışlardı.

Léon Boussod'nun 1907'deki ölümü üzerine Manzi ve Joyant, Ville-l'Evêque Sokağı 15 numarada kendi galerilerini oluşturdular. Goupil'den sonra halefi olarak devam eden şirketler 1917 ve 1921 arasında tasfiye edildi. Manzi'nin ölümünden sonra finansal zorluklar nedeniyle Joyant 1919'da galerinin finansörlerine ödeme yapabilmek için Manzi'den kalan bütün varlıklarını sattı. Yayınevinin fonlarını 1921'de Vincent Imberti aldı. Boussod, Valadon & Cie ise 1919'da faaliyetlerine son verdi. Jean-Baptiste-Camille Corot, Jules Dupré ve Charles-François Daubigny gibi önemli sanatçıların ve izlenimcilerin eserlerinin de dahil olduğu koleksiyon aynı yıl Georges Petit'de açık arttırmayla satıldı. Envanter defterleri günümüzde Amerika'da, Getty Araştırma Enstitüsü'nde bulunmaktadır.

Kaynakça

Aubenas, Sylvie, "Albert Goupil (1840-1884)," *Bibliothèque Nationale de France,* heritage.bnf.fr/bibliothequesorient/en/albert-goupil-art-en

Kaya, Gülsen Sevinç, "Dolmabahçe Sarayı İçin Goupil Galerisi'nden Alınan Resimler," *Osmanlı Sarayı'nda Oryantalistler*, TBMM Millî Saraylar, İstanbul 2006.

Penot, Agnès, "The Perils and Perks of Trading Art Overseas: Goupil's New York Branch," *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 16-1 (İlkbahar 2017).

Roberts, Mary, *İstanbul Karşılaşmaları*, çev. Zeynep Rona, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2016.

Vincent Van Gogh'tan Theo Van Gogh'a mektuplar, vangoghletters.org/vg.

Wright, Helena E., *Gérôme and Goupil: Art and Enterprise* kitap incelemesi, *CAA Reviews*, 1 Mayıs 2001, caareviews.org/reviews/409.

Dolmabahçe Sarayı Süfera Salonu Restorasyon ve Konservasyon Çalışması Kapsamında Süsleme Unsurlarında Uygulanan Yeni Teknikler ve Çalışmalar Sırasında Bulunan Geçmiş Dönem Materyalleri

Sümeyra Demir Şahan*

ÖZET

Bu makalenin amacı; uzun ve ayrıntılı araştırma süreçleri sonrasında, 2017 yılında, Dolmabahçe Sarayı Süfera Salonu'nda başlanan restorasyon ve konservasyon çalışmalarında ulaşılan süsleme unsurlarındaki yeni bulgular ve bu bulgular ışığında geliştirilen, hatta değiştirilen yöntemler hakkında bilgi vermektir. Süfera Salonu'nda yürütülen bu çalışma; geleneksel yöntemlerle günümüz teknolojisi ve malzeme çeşitliliğini harmanlayarak yepyeni bir restorasyon / konservasyon anlayışını ortaya koymaktadır. Sarayın inşa edildiği dönemde uygulanan teknik ve malzemeye sadık kalınmakla birlikte, günümüzde aynı dayanıklılığı ve estetiği sağlayacak yeni malzemeler ilk kez bu salonda kullanılıp uygulanarak literatüre geçmiştir.

Bu proje ile salonda orijinal zemin kaplaması olarak uygulanan ve tarihî yapılarda nadir görülen "Parlatılmış Kurşun Beyazı Tekniği" ortaya çıkarılmış ve günümüzde ilk kez bu projede denemelerle birlikte uygulamaları yapılmıştır. Bir sıva çeşidi olan bu kaplamanın içeriğindeki maddeler gizli tutulmakta ve sadece sayılı kişiler tarafından bilinmektedir.

Çalışmalar sırasında bulunan geçmiş dönem materyalleri ve yazılar; bu projede görev alan herkesi hem şaşırtmış hem heyecanlandırmış hem de daha hassas biçimde ve daha çok çalışmaya teşvik etmiştir.

Anahtar kelimeler: Dolmabahçe, Süfera Salonu, Restorasyon, Konservasyon, Proje, Süsleme Kompozisyonu, Parlatılmış Kurşun Beyazı Tekniği, Millî Saraylar

ABSTRACT

The purpose of this article is to give accurate information about the new findings on ornamental elements and in terms of these facts, newly developed or altered methods regarding the restoration and conservation works which have been carried out at the Dolmabahçe Palace Süfera Hall since 2017, following a long and comprehensive research process. The on-going works at Süfera Hall introduce an entirely new restoration / conservation approach by blending traditional methods with today's technology and material diversity. While remaining faithful to the techniques and materials used at the construction period of the palace, the new materials which will provide the same durability and aesthetics are used at this hall for the first time and took part in literature.

The "Polished Lead White Technique" which used as an original floor covering in this hall and rarely seen at historic buildings is formulated and performed for the first time within this project. Being a type of plaster, the ingredients of this coating are kept secret and only known by a limited number of people.

The ancient materials and writings found out during the project works, surprised and excited everyone participated in this project, also motivated us to work more rigorously and harder.

Keywords: Dolmabahçe, Süfera Hall, Restoration, Conservation, Project, Ornamental Composition, Polished Lead White Technique, National Palaces

* Sanat Tarihçisi, Kalemkâr, Millî Saraylar İdaresi Başkanlığı

1. GİRİŞ

Millî Saraylar İdaresi Başkanlığı bünyesindeki Dolmabahçe Sarayı Süfera Salonu'nda başlatılan restorasyon ve konservasyon çalışmasının öncesinde de yurt içi ve yurt dışından alanlarında uzman kişi ve kurumlarla bu araştırmaya yönelik görüşmeler yapılmış, fikir alışverişlerinde bulunulmuş ve çeşitli analizler sonucu ile de yöntem, malzeme ve tekniklere karar verilmiştir. Proje sürecinde hazırlanan ve halen kullanılmakta olan Raspa Kataloğu[1], Malzeme Numune Kataloğu[2], İleri Teknik Analiz Raporu[3], Malzeme Kataloğu[4], Mevcut Durum ve Hasar Kataloğu[5], Teknik ve Estetik Restorasyon / Konservasyon Numune Uygulamaları[6] ve Analitik Rölöve Çalışmaları[7] gibi bilimsel süreçler ve profesyonel uygulamalarla Süfera Salonu restorasyon / konservasyon çalışması devam etmektedir.

Süfera Salonu'ndaki bu çalışma, geleneksel yöntemler ışığında modern tekniklerin de uygulanarak orijinal olana dönüşü temsil etmektedir. Orijinal yapı ve süslemede var olmayan her türlü sonradan müdahalenin sökümü gerçekleştirilmiş, çatlaklar ve açıklıklar sağlamlaştırılmış ve kimyasal kullanılmadan ayrıntılı bir temizlik yapılmıştır.

1 Malzeme ve yapım teknikleri incelemesine ve yapı eleman kataloğuna dayalı olarak seçilen alanlarda yapılan raspa çalışmalarının raporlandırılmasıyla elde edilen katalog.

2 Yüzey, boya katmanları ve vernikleri ile ilgili alınan numunelerin raporlandırılmasıyla elde edilen katalog.

3 Yapının çeşitli katmanlarından alınarak İstanbul Merkez Laboratuvarı'na gönderilen numunelerin sonuç raporudur.

4 Çalışmalarda tespit edilen malzemelerin mimari elemanlara göre sınıflandırıldığı ve tüm ölçüm, araştırma, raspa ve analiz sonuçlarına göre malzeme tanımlamalarının fotoğrafla birlikte derlendiği katalog.

5 Çalışmalarda tespiti yapılan genel durum ve hasarların, kodlandırılarak yer aldığı katalog.

6 Süfera Salonu ve etrafındaki odalarda uygun görülen malzemeler kullanılarak yapılan çalışmalardır.

7 Sahada ve laboratuvarlarda yapılan araştırma, raspa ve analiz sonuçlarına göre; haritalama teknikleri ile hazırlanan malzeme, mevcut durum ve hasar analizlerini gösteren çalışmalardır.

2.DOLMABAHÇE SARAYI

İstanbul ili, Beşiktaş ilçesinde, Boğaziçi ile Dolmabahçe Caddesi arasında yer alan 250.000 m²'lik alanda kurulmuş olan Dolmabahçe Sarayı, günümüzden dört yüzyıl öncesinde büyük bir koy konumunda idi. Osmanlı döneminde donanmanın sefere çıktığı, dönüşte karşılandığı bu koy XVII. yüzyıldan sonra doldurulmuş ve çoğu kez de padişahların eğlenceler düzenlediği bir Hasbahçe'ye dönüşmüştür.[8]

Yapı, bodrumla birlikte üç katlıdır. Biçimde, ayrıntılarda ve süslemelerde gözlenen belirgin Batı etkilerine karşılık bu saray, bu etkilerin Osmanlı ustalarca yorumlanmış bir uygulamasıdır. Öte yandan, gerek kuruluş gerekse oda ve salon ilişkileri açısından geleneksel Türk evi plan tipinin çok büyük boyutlarda uygulandığı bir yapı bütünüdür.[9]

Beden duvarları taştan, iç duvarları tuğladan, döşemeleri ahşaptan yapılmıştır. Çağın teknolojisine açık olan saraya, 1910-12 yıllarında elektrik ve kalorifer sistemi eklenmiştir. 45.000 m²'lik kullanılır döşeme alanı, 285 odası, 46 salonu, 6 hamamı ve 68 tuvaleti vardır.[10]

Denize 600 m'lik bir rıhtımı olan sarayın kara tarafında ise biri çok süslü olmak üzere iki anıtsal, yedi de tali kapısı vardır. Deniz tarafında ise beş yalı kapısı bulunmaktadır. Anıtsal kapılardan Hazine Kapısı, Dolmabahçe Sarayı'na yönelik olan kapıdır. Diğer anıtsal kapı Merasim veya Saltanat Kapısı ismini taşır. Hazine Kapısı'na göre daha özenli ve daha büyük olan bu kapının asıl özelliği içte ve dışta içbükey oluşundan kaynaklanmaktadır. Kapı ard arda getirilmiş bir çift içbükey duvardan meydana gelmiştir. Buradaki içbükey duvarların uçları küçük birer kule şeklinde yükseltilmiştir.[11]

8 F., Fumelli, *The Palace of Dolmabahçe*, Instatuto Geografico De Apostini, Novara 2009.

9 Oktay Aslanapa, *Osmanlı Devri Mimarisi*, İnkilap Kitapevi, İstanbul 1986, s. 112.

10 Afife Batur, "Dolmabahçe Sarayı", *İstanbul Ansiklopedisi*, c. 3, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 1958, s. 67.

11 Pars Tuğlacı, *Osmanlı Mimarlığında Balyan Ailesinin Rolü*, Yeni Çığır Kitabevi, İstanbul 1993, s. 98.

3. SÜFERA SALONU

Osmanlı Devleti'nin çeşitli eyaletlerinden gelen devlet adamlarının ve büyükelçilerin padişah tarafından kabul edildiği bölüm olan Dış Mabeyn'in orta sofası elçi kabullerinde de kullanılmasından dolayı Süfera Salonu olarak anılır. "Süfera" kelimesi, "sefir" kelimesinin çoğulu olup "elçiler" anlamına gelmektedir. İstanbul'da göreve atanan yabancı devletlerin elçileri, itimatnamelerini padişaha bu salonda takdim etmiştir. Bu salon, Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyılın ikinci yarısında yaşadığı birçok önemli diplomatik temasa tanıklık etmiştir.[12]

Altın işlemeli zengin tavan süslemesi ve marküteri[13] parkeleriyle bu salon geçmişteki görkemi gözler önüne sermektedir. Salonun büyük avizesi İngiliz yapımıdır. Avizenin hemen altında görülen vazo ise Sevr markalıdır. Salonun her bir köşesindeki şömineler Avrupa porselenleriyle süslenmiş olup üzerlerinde kristal alınlıklar bulunmaktadır. Her şömine üzerinde iki mavi-beyaz Uzak Doğu kökenli porselen vazo ve bunların aralarında Abdülmecid tuğralı, Sevr markalı vazo ile şamdanlar bulunmaktadır. Deniz tarafındaki büyük boyutlu vazo ise Yıldız Porselen Fabrikası ürünüdür. Salonun kara tarafında bulunan 7.5 oktavlık, İngiliz yapımı ve Erard markalı piyano[14], 19. yüzyıla tarihlenmektedir. Ceviz ağacı üzerine metal kakma süslemeli ve Sultan Abdülmecid tuğralıdır. Salonda bulunan İtalyan yapımı Pietre Dure tablalı dört sehpanın ayakları som gümüştür. Siyah taş üstüne renkli taş kakma kuşlar ve çiçekler ile bezeli sehpa tablaları ince bir işçiliğin ürünüdür.

Salon zemininde bulunan halı yaklaşık 88 metrekare olup Tebriz halısıdır. Mısır Hıdivi Abbas Hilmi Paşa'nın Sultan II. Abdülhamid'e 25. tahta çıkış yıldönümünde hediye ettiği söylenegelen som gümüş saatin üzerindeki rakamlar pirinçtir. Avusturya yapımı olan bu saat, Wilhelm Kirsch imzasını taşır. Dört cepheli olan saat; termometre, barometre ve takvim işlevlerini de görür.[15]

3.1. Süsleme Kompozisyonu

Salonun tavan, duvar, silme ve sütun başlıklarındaki genel süsleme kompozisyonu yoğun altın varaklıdır. Ayrıca Parlatılmış Kurşun Beyazı Tekniği de bu süsleme kompozisyonunda oldukça önemli bir yere sahiptir.

3.1.1. Tavanlar

Salonda, tavanların bazı bölümleri üzerinde altın varaklı kalem işi dekorasyon yer almakta, bu süslemeler duvarlarda, stuko mermer kısımları bir çerçeve gibi sarmaktadır. Dört köşenin tamamında, sağda ve solda yaklaşık 3.5 m yükseklikte, iki çerçeve çizgisiyle birleştirilen süslemeler vardır. Şöminelerin bulunduğu duvar yüzeyleri ile bağlantılı duvarların üzerinde ise düz hat halinde süslemeler görülmektedir. (Bkz. Resim 3.1.1.)

Tavanlarda farklı tiplerde akant yaprak, halat, defne yaprak, inci dizileri ile düz profilli süslemeler; çerçeveler içinde palmet, rozet ve tavanların göbeklerinde de floral formlu süslemeler kullanılmıştır.

Altın varaklı kalem işi süslemeleri, parlatılmış kurşun beyazı tekniği[16] üzerine uygulanmıştır. Duvar yüzeylerinde kullanılan bu malzeme tekniğine benzer bir teknik de sütun, pilastr, duvarlar ve tavanın bir kısmında da kullanılmıştır.

Tüm süslemeler, alçı döküm üzerine altın varak veya parlatılmış kurşun beyazı tekniği ile kısmi altın varaktan oluşmaktadır. Altın varaklar, farklı bölümleri ön plana çıkarmak amacıyla "Su Bazlı Altın Varak" veya "Yağlı Altın Varak" olarak iki farklı teknikle uygulanmıştır.

12 Haluk Y. Şehsuvaroğlu, *İstanbul Sarayları*, T.T.O.K. Yayınları, ş.a.y., Eylül 1955, s. 56.

13 Değişik renklerdeki ahşap kaplamaların kesilip iç içe yerleştirilmesiyle boya kullanılmadan yapılan ahşap sanatıdır.

14 Joseph von Hammer, *Constantinopolis und der Bosphorus*, c. 1, Osnabrück 2011, s. 79.

15 İ. Yüksel - S. Öner, *Dolmabahçe Sarayı*, TBMM Vakfı Yayını, Ankara 1992, s. 43.

16 Sıvalı zemin üzerine, kurşun kırmızısı hazırlık / astar katmanı ve sonrasında da kurşun beyazı katmanının uygulandığı tekniktir. Osmanlıca kaynaklarda "Kurşun Beyazı Üstübeci" olarak geçer.

3.1.2. Duvarlar ve Duvar Silmeleri

Orta bölümde, kapı ve kristal aynaların üzerinde adeta onları işaret etmek için yerleştirilmiş stuko mermer madalyonların iki yanında devam eden duvar silmeleri; alçı döküm ve parlatılmış kurşun beyazı tekniği üzerine yer yer altın varak uygulaması ile tezyin edilmiştir. Bu duvar silmeleri tüm salonda mimari elemanlar arasında görülmektedir. (Bkz. Resim 3.1.2.)

4. SÜSLEME UNSURLARININ RESTORASYON / KONSERVASYON AŞAMALARI

4.1. Zemini Uygun Hale Getirme Çalışmaları

Süsleme unsurlarındaki restorasyon / konservasyon öncesi zemin bazı hazırlık aşamalarından geçmektedir. Bu aşamalar zeminin durumuna göre değişiklik göstermektedir.

4.1.1. Temizlik Uygulaması

Önceki dönemlerde yalnızca fırça, Japon kâğıdı ve suyla yapılan temizlik uygulaması, bu proje ile değişmiş ve oldukça ayrıntılı hale gelmiştir. Zemin analiz araştırmaları sonucunda karar verilen malzeme ve teknikle uygulanmaya başlanan temizlik işlemine yumuşak uçlu fırçalarla başlanır ve bölgenin tozu bu fırçalar yardımıyla temizlenir. Fırça ile temizleme yapılırken aynı anda restorasyon süpürgesiyle de kalkan tozların çekilmesi esastır. Wishab Sünger[17] ile kuru temizlik, sonrasında ise Deiyonize Saf Su[18] ve Japon Kâğıdı[19] yardımıyla nemli temizlik yapılmaktadır.

4.1.2. Raspa Uygulaması

Temizlenen alanda bulunan özgün olmayan kalıntılar ve üstüne boyamalar muhteviyatına göre Mekanik Raspa[20] veya Kimyasal Raspa[21] ile hassas bir şekilde yüzeyden alınmaktadır. Kimyasal raspa uygulaması yapılırken kullanılan kimyasala göre, raspa sonrası Nötrleme İşlemi[22] mutlaka yapılmaktadır.

Önceki dönem restorasyonlarında da mekanik ve kimyasal raspa uygulaması yapılmaktaydı ancak kullanılan malzemeler ve uygulama teknikleri oldukça değişiklik göstermektedir. (Bkz. Resim 4.1.2.)

4.1.3. Yapıştırma Uygulaması

Temizlik ve raspa uygulamasından sonra yeni bir yöntem olan yapıştırma işlemi gelmektedir. Yüzeyden kalkan parlatılmış kurşun beyazı plakaları, su bazlı altın varaklar ve kalem işi duvarlarda görülen bu yüzey kalkmalarını yerlerine yerleştirme çalışması oldukça hassasiyet isteyen bir uygulamadır. Genellikle su bazlı altın varaklar için kullanılmaktadır. (Bkz. Resim 4.1.3.)

Yüzeyden kalkan parça hâlâ yerinde olabilir veya tamamen ayrılarak düşmüş olabilir. Yüzeyden kalkan parçanın yerine yapıştırılması için Mersin Balığı Tutkalı[23] ve Klucel[24] kullanılmaktadır.

17 Tehlikeli madde içermeyen, pH değeri nötr olan restorasyon süngeridir. Yukarıdan aşağıya doğru, hep aynı yönde sürekli tekrar edilerek kullanılması esastır.

18 İçerisindeki organik ve inorganiklerden arındırılmış sudur. Bu nedenle uygulandığı bölgede herhangi bir olumsuz etkisi görülmez.

19 Japonya'da su kenarında yetişen saza benzer bir bitkinin liflerinin elle ayrılması ile yapılan, parlak, çok sağlam bir kâğıt türüdür. Nemli temizlik uygulamasında kullanılan bu kâğıt, deiyonize saf su ile ıslatılarak temizlenecek bölgeye sarılır ve bölgedeki malzemenin dayanıklılığı ile kirlenmenin boyutu göz önünde bulundurularak belli bir süre bekletilir. Sağlam olan kâğıt, ıslanmaya dayanıklı olduğu için yüzeyden tek parça halinde kalkar ve beraberinde bölgeyi temizlemiş olur.

20 Hiçbir kimyasal kullanılmaksızın yalnızca aletler (bisturi, ebeşuar, spatül vb.) ile çalışma yapılan raspa uygulamasıdır.

21 Yüzey malzemesi ve alınması gereken kalıntıya göre seçilen kimyasallar (boya sökücü, contrad2000, ethanol vb.) yardımıyla çalışma yapılan raspa uygulamasıdır.

22 Zeminde kullanılan kimyasalın moleküler yapısına göre uygulama sonrasında bazlar veya asitlerle yapılan işlemdir. Örneğin; Oxistrip boya sökücünün kullanılmasının ardından bölge sabunlu suyla silinerek nötrleme işlemi yapılır ve sonrasında deiyonize saf su ile de tamamen temizlenerek sabunlu su kalıntılarından arındırılır.

23 Ham maddesi bazı hayvanların hava keseleri ve Mersin balığının damağı olan bu tutkal, hem esneme hem de emilme özelliğine sahiptir. (1 gr tutkal + 9 ml saf su) Yüzeyden kalkan parçanın durumuna göre bu tutkal formülünde saf su miktarı azaltılarak kıvam yoğunlaştırılabilir.

24 Etanol ile seyreltilen ve genellikle kâğıt restorasyonunda yapıştırıcı olarak kullanılan malzemedir. (4 gr Klucel F + 96 ml Etanol)

4.1.4. Yüzey Çatlaklarına Dolgu Uygulaması

Geçmiş dönem restorasyonlarında dolgu malzemesi olarak kullanılan beyaz alçı ve suyla hazırlanan macunlar, bu projeyle tamamen terk edilmekle kalmayıp istenmeyen geçmiş dönem kalıntısı olarak raspa uygulamasıyla sökülmektedir. Bu dolgu malzemeleri neme dayanıklı olmadığı için uzun yıllar sağlam kalamamakta ve alt yapının sağlam olmaması da bütün süsleme programını olumsuz etkilemektedir.

Bu nedenle araştırmalar sonucunda yeni malzemeler ve yöntemlerle dolgu uygulamasına başlanmıştır. 2 mm-5 mm arası oluşan çatlaklarda dolgu işlemine Balsa Ağacı[25] ile başlanmaktadır. Çatlaklara uygun büyüklüklerde kesilen Balsa parçaları tek yüzlerine hayvansal tutkal uygulanarak çatlak içine yerleştirilir. Tek yüze tutkal uygulanmasının sebebi, ağacın iki yüzünün de izole olmasını engellemektir. Böylece tek yüze uygulanan tutkal ağacın çatlağa tutunmasını sağlayacak, ham kalan diğer kısım da duvar içindeki fazla nemi zamanla çekmeye devam edecektir. Bu işlemden sonra Alabaster Alçısı[26] ile çatlağa dolgu uygulaması yapılır. (Bkz. Resim 4.1.4.)

4.2. Süsleme Unsurları

Salondaki süsleme unsurları Osmanlı geç dönem saraylarında sıkça görülen ve ender görülen uygulamaların bir arada kullanılmasıyla oluşmuştur.

4.2.1. Parlatılmış Kurşun Beyazı Tekniği

Parlatılmış Kurşun Beyazı Tekniği[27]; Osmanlıca kaynaklarda "Kurşun Beyazı Üstübeci" olarak geçen teknik, salonun tavan ve duvar silmelerini adeta donatmıştır. Sarayın ilk inşa sürecinde kurşun elementi ile hazırlanırken, bugün kurşunun insan vücuduna zararlı olması nedeniyle, çeşitli araştırmalar ve denemeler sonucunda çinko oksit kullanılarak hazırlanmaya başlanmıştır. Bu özel tekniğin Süfera Restorasyon / Konservasyon Projesi ile araştırılarak formüle edilmesi, hem Dolmabahçe Sarayı'nda çokça uygulama alanı olması nedeniyle önemlidir hem de ilk olarak bu projede ortaya çıkarılması nedeniyle emsal teşkil etmektedir.

Bu sıva türünün içeriğindeki kemik tutkalı bağlayıcılığı sağlamakta, Bezir Yağı[28] kıvam verip zemine uygulanmasını kolaylaştırmakta ve uygulama sonrasında parlatma işleminde yüzeye çıkarak kurşun beyazı tekniğine has kirli beyaz görüntüyü vermekte; Dammar Varnish[29] ise sıvanın son aşaması olan parlatma aşamasında ortaya çıkarak doğal bir parlaklık vermektedir. Bu malzemelerin karışıma eklenme sırası da, miktarı da çok önemlidir. Bu nedenle büyük bir hassasiyetle çalışılmaktadır.

Bu tekniğe sıvalı zemin üzerine kemik tutkalı[30] uygulanarak başlanır. Fırça yardımıyla uygulanan tutkalın iyice kuruması ve zemin ile uygulama arasında bariyer oluşturması için bir gün beklenir. Hazırlık / Astar Katmanı[31] yine fırça yardımıyla uygulanır. Sonrasında tahrip olan bölgenin konumuna, ebatlarına ve ihtiyacına göre uygulama yapılır. Parlatılmış kurşun beyazı tekniğinde katlar oldukça ince tabakalar halinde uygulanmakta ve her kat arasında bir gün beklenmektedir. (Bkz. Resim 4.2.1.)

25 Bu ağaç türü Afrika'da yetişmekte olup oldukça hafif yapılıdır. En önemli özelliği, fazlaca nemi çekip içinde hapsedebilmesidir.

26 Hayvansal tutkal ile hazırlanan, hızlı katılaşan, sağlam ve düzleştirilmesi bir o kadar kolay olan dolgu malzemesidir.

27 Sıvalı zemin üzerine uygulanan; ince, kirli beyaz renkte, sert ve parlatılmış sıva katmanıdır. Sıva hazırlanırken reçeteye sadık kalınmalıdır. (23 gr elenmiş çinko oksit + 10 ml ısıtılmış kemik tutkalı + 5 ml kaynatılmış bezir yağı + 1 ml dammar varnish)

28 Keten tohumundan elde edilen, kaynatılmış ve soğuk pres olarak ikiye ayrılan yağ türüdür.

29 İçeriğinde dammar reçine ve terebentin bulunan son kat cilasıdır.

30 Deiyonize saf suyla belli ölçülerde (1 kemik tutkalı+5 saf su) ısıtılarak (45-50 derece) kullanılan hayvansal tutkaldır.

31 İçeriğinde; kemik tutkalı, kırmızı pigment ve çinko oksit bulunan ilk katmandır.

Üzerinde kurşun beyazı katmanı bulunan alçı dökümler için de parlatılmış kurşun beyazı formülü revize edilmiştir. Analizlere göre bu alçı dökümler Daldırma Yöntemi[32] ile kurşun beyazıyla kaplanmıştır. Hasar gören alçı dökümlerin yerinden sökülüp bu uygulamanın yapılması bu mimari unsur için sakıncalı olduğundan aynı etkiyi verecek olan formül için çalışmalar yapılmış ve denemeler sonucunda formülün uygun olduğuna karar verilmiştir. "Sıvı Kıvam Parlatılmış Kurşun Beyazı Tekniği"[33] adı verilen bu karışım uygulanmadan önce yine zemine izole amaçlı kemik tutkalı uygulanır, sonrasında kurşun beyazı, fırça yardımıyla alçı döküm üzerine adeta akacak şekilde uygulanır ve bu uygulama zeminin ihtiyacına göre birden fazla kez tekrar edilir.

Sıva kıvam kurşun beyazında katların düzeltilmesi ve estetik bir görünüme kavuşması, sıvı kıvam kurşun beyazında ise parlatmak için Ebeşuar Aletleri[34] kullanılmaktadır. Ayrıca uygulandığı bölgeyle bütünleşene kadar düzeltilen kurşun beyazı yine hassas Ebeşuar, Mühre Taşı[35], at kılı fırça ve keten bez ile parlatılmaktadır. Son olarak fırça yardımıyla Dammar Varnish uygulaması yapılmaktadır.

4.2.2. Altın Varak Uygulaması

Süfera Salonu ve bitişiğindeki odalarda genel olarak üç tip altın varak uygulaması görülmektedir. Bu uygulama teknikleri, mimari ve süsleme elemanları üzerinde birbirleriyle komplike şekilde yan yana kullanılmıştır.

4.2.2.1. Yağ Bazlı Altın Varak Uygulaması

Altın yapraklarının yağ bazlı tutkal kullanılarak yüzeye transfer edilmesidir.

Alçı döküm, tavan ve silmelerde, girintili ve ince yontulmuş mimari elemanlarda, uygulaması daha kolay olan yağ bazlı altın varak uygulaması yapılmıştır.

Duvar yüzeylerinde yer alan kalem işlerinde, parlatılmış kurşun beyazı yüzeylerde, kapı ve pencere çerçevelerindeki süslemelerde de genellikle yağ bazlı altın varak uygulaması yapılmıştır.

4.2.2.2. Su Bazlı Altın Varak Uygulaması

Altın plakalarının belli bir alt yapı çalışması sonrasında zemine parça parça aktarılmasıdır. Öncelikle zemine fırça yardımıyla oldukça sıvı kıvam Gesso[36] uygulaması yapılır. Bu proje ile Gesso içeriği de değişiklik göstermektedir. Bu karışımda şekil alması daha kolay olan ve aynı ölçüde sağlıklı bir alt yapı sağlayan Champagne Alçısı[37] kullanılmaktadır. Bu katman zeminin durumuna göre birkaç kat uygulanabilmektedir. Gesso katları yeterli hale geldiğinde düzeltme ve pürüzsüzleştirme Ebeşuar aletleriyle yapılmaktadır. Katlar tamamen kuruduğunda Bolo[38] uygulamasına geçilir. Bu uygulama da birden fazla kez yapılır ve altın yapıştırma sürecinin Bolo kuruduktan çok sonra yapılmaması gerekmektedir. Aksi takdirde Bolo içerisindeki tutkal, yapıştırma sırasında etkisini kaybedecektir.

Altın plakalarının uygun ölçülerde kesilerek yapıştırılması için Etanol[39] ve su karışımı kullanılmaktadır. Etanol, Bolo içerisindeki tutkal ile birleşerek bağlayıcı görevi yapar. Altın transferi

32 Kurşun Beyazı Tekniği uygulanacak alçı dökümün sıvı kıvam karışıma daldırılıp kuruduktan sonra yerine yerleştirilmesi yöntemidir.

33 İçeriğinde; 5 gr elenmiş çinko oksit + 7 ml ısıtılmış kemik tutkalı + 1 ml bezir yağı + 0,5 ml dammar varnish bulunan Parlatılmış Kurşun Beyazı formülüdür.

34 Çeşitli şekil ve büyüklükte çelik malzemeyle yapılmış oyma, düzeltme ve parlatma aletleridir.

35 Zemindeki malzemenin sıkışmasını ve parlamasını sağlayan doğal bir taştır.

36 İçerisinde Champaine alçısı ve tavşan tutkalı (1 tutkal + 14 saf su) bulunan karışımdır.

37 Oldukça ince dokulu bir alçı türüdür. Uygulandığı bölgede pürüzün en aza indirilmesini sağlamaktadır.

38 Beyaz, sarı ve kırmızı renklerde olan bir kil çeşididir. Ayrıca Gesso sonrasında zemine uygulanan, içeriğinde Bolo kili ve tavşan tutkalı (1 tutkal + 9 su) bulunan ve mühre gibi doğal taşlarla parlatılabilen bir karışımdır.

39 Renksiz ve yanıcı bir kimyasal bileşiktir. Alkollü içeceklerde kullanılan tek kimyasal türüdür.

yapıldıktan sonra mühre ile altın parlatılmakta ve renk durumuna göre Gomalak Cila[40] ile eskitilmektedir. (Bkz. Resim 4.2.2.2.)

Salon ve odalarda, önemli ve dışa taşan, göz önünde bulunan yumurtalar, sütun başlıkları ve nice ayrıntılarda su bazlı altın varak uygulaması yapılmaktadır.

5. RESTORASYON / KONSERVASYON ÇALIŞMASI SIRASINDA BULUNAN MATERYAL VE YAZILAR

Salondaki çalışmalar sırasında geçmiş dönemlere ait bazı materyaller ve yazılar bulunmuş, bunlar da koruma altına alınmıştır.

5.1. Boya Şişesi

Restorasyon / konservasyon çalışması yapılan sütunlardan birinin akantus yapraklarının arkasında koyu renk bir cam şişe bulunmuştur. Şişe içerisinde de koyu renkli bir malzeme görülmektedir. Bu şişe hemen koruma altına alınmış ve ilk incelemesi yapılmıştır. (Bkz. Resim 5.1.)

İlk incelemelere göre şişe içerisindeki malzeme salonun inşa sürecinde kullanılan bir boya, yağ bazlı tutkal veya gomalak olabilir. Ancak bu maddenin gomalak olması yüksek ihtimaldir. Bunun nedeni, şişenin tamamen su bazlı altın varak olan sütun başlığında bulunmasıdır. Bu sütun başlığında uygulanan varak uygulamasında bu üç malzemeden kullanılması kuvvetle muhtemel olanı gomalaktır. Malzemenin görüntüsü de gomalak olduğu fikrini güçlendirir.

Diğer taraftan, şişenin benzerini görebilmek umuduyla gezdiğim antika dükkânlarında gördüğüm ve edindiğim bilgilere göre bu şişe, 19. yüzyılda Osmanlı'da "ecza şişesi" olarak imal edilmiştir. Bu antika dükkânlarında şişenin renksiz ve renkli olarak iki çeşidi bulunmaktadır. Ecza şişesi olarak kullanılması, bu şişe içerisinde alkol veya aseton da bulunabileceğini gösterir. Gomalak cilanın seyreltilmesi için kullanılan asetonun içerisine gomalak cila eklenmiş olabilir. Bu da yine şişe içerisinde gomalak bulunduğu ihtimalini güçlendirmektedir.

İlk incelemeden sonra şişe içerisindeki malzeme analize gönderilmiştir ve elbette şişe içerisinde hangi malzemenin olduğu kesin olarak bu analiz sonrasında öğrenilecektir.

Bu şişe o sütun başlığının arkasında unutuldu mu, yoksa salonun inşa sürecindeki ustaların biri tarafından az da olsa malzeme bilgisi vermek için özellikle mi bırakıldı, bilinmez.

5.2. Zımpara Parçası

Salondaki stucco madalyonlardan birinin arkasına sıkışmış halde bulunan bu zımpara parçası, stucco yapımı aşamasında çırak tarafından orada unutulmuş gibidir. (Bkz. Resim 5.2.)

Bu zımparanın parlatma zımparası olduğu görülmektedir. Zira yapısı oldukça incedir. Muhtemelen parlatılmış kurşun beyazı tekniği uygulaması yapıldıktan sonra zemini parlatmak için kullanılmıştır.

Son yaptığım araştırmalara göre üzerindeki yazıların sadece bir kısmı okunan zımparanın Orient marka olabileceği konusunda yoğunlaşılabilir. Sağlam kalan bölümlerdeki harfler ve zımparanın ortasındaki zebra logosu bunu destekler niteliktedir. Ayrıca Yıldız Sarayı'nda geçmiş yıllarda yapılan restorasyon çalışmalarında da bazı zımpara parçalarına rastlanıldığı ve bu parçalarda da aynı şekilde bir zebra logosunun olduğu görülmüştür. Bu parçalarda da markanın diğer harfleri görülmektedir. Bu marka tamamen ithaldir ve günümüzde ulaşılması zor bir markadır.

40 Hayvansal kökenli reçine türüdür. Hindistan ve Tayland'da yaşayan Lak böceğinin dişleriyle Palas, Fikus ve Kursum ağaçlarının dal ve yapraklarında biriktirdiği atıklardan rafine edilmektedir.

5.3. Döşeme Altındaki Yazılar

Salonun çatı katında ve zeminindeki döşemelerin altında geçmiş döneme ait yazılar bulunmuştur.

5.3.1. Osmanlıca Not

Salonun orta bölümündeki döşemenin altında bulunan yazı oldukça siliktir. Ancak ilk gözlem ve araştırmalara göre Ermenice olduğu anlaşılmıştır. Ayrıca tarih kısmı belirgin olarak görülmektedir. Yazılan not, 1917 tarihlidir. Arşiv belgelerinden, bu tarihte sarayın ufak çapta bir tadilat geçirdiği bilinmektedir. Bu dönemde döşeme tadilatı yapan ustaların çoğunun Ermeni olduğu da yine arşiv belgeleriyle doğrulanmaktadır. Okunabildiği kadarıyla bu notta, 1917 yılında tadilatta çalışan birkaç kişiden bahsedildiği görülmektedir. (Bkz. Resim 5.3.1.)

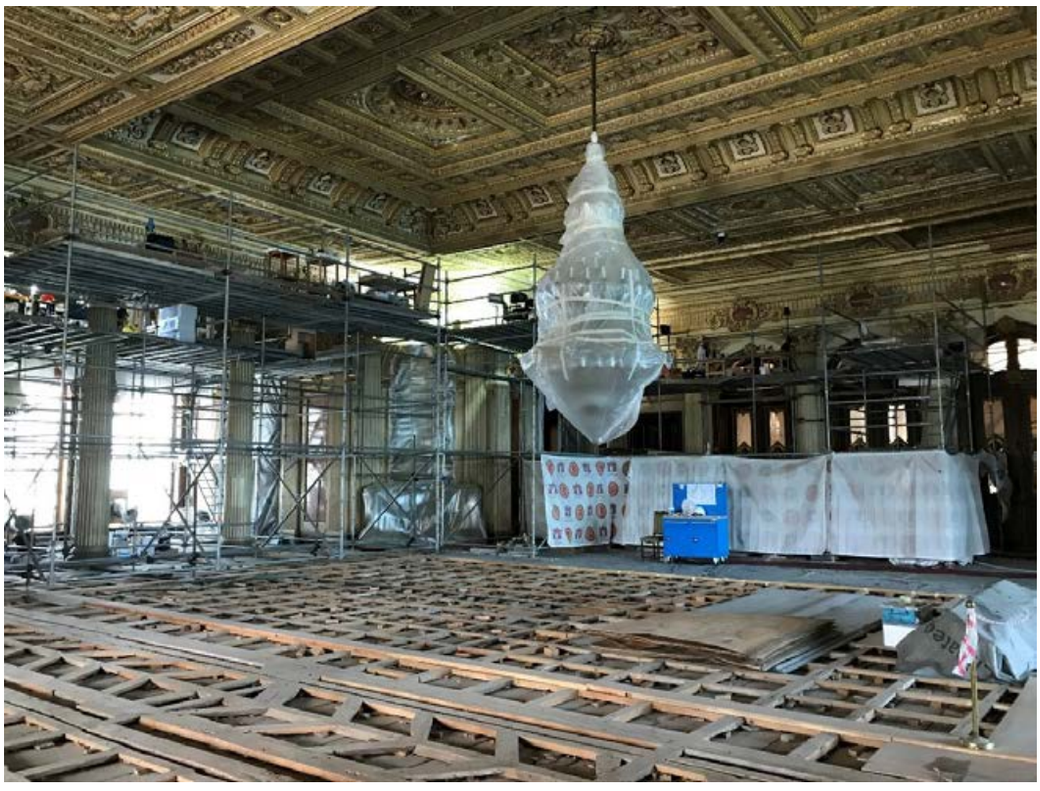
5.3.2. Usta İmzaları

Döşeme altlarında bulunan ve kayda geçen bir diğer örnek 1852 tarihlidir. Bunlar çatı döşemelerinin altında bulunmaktadır. Sarayın inşası 1843-1856 yılları arasında tamamlanmıştır. Buna göre bu imza, saray inşası tamamlanmadan dört yıl önceye aittir ve sarayda ortaya çıkan imzaların ilki olma özelliğini taşımaktadır.

6. SONUÇ

Millî Saraylar İdaresi Başkanlığı'nın yürüttüğü Süfera Salonu restorasyon / konservasyon çalışmasında raspa uygulamaları ile ortaya çıkarılan orijinal duvar yüzeyleri, analizler sonucunda ortaya çıkarılan yeni malzeme bilgileri, arşiv araştırmaları, işinde ehil kişilerle yapılan fikir alışverişleri ile tekrar tekrar yapılan denemeler sonucunda ortaya çıkarılan yeni yöntem ve teknikler, ayrıca dikkatli çalışmaların bir getirisi olarak bulunan geçmiş dönem materyalleri ve yazılar, bu projenin hem kurumun yenilikçi yüzü için hem de ülkemizin kültür değerleri için ne boyutta önemli olduğunu gözler önüne sermektedir.

7. EKLER



3.1.1 Süfera Salonu genel görüntü

3.1.1 Tavan orta kaset kompozisyonu

3.1.2 Yumurta, halat ve inci dizileri

3.1.2 Stuko madalyonlu duvar silmesi

4.1.2 Raspa uygulama öncesi

4.1.2 Raspa uygulama sonrası

4.1.2 Raspa uygulama öncesi

4.1.2 Raspa uygulama sonrası

4.1.3 Yüzeyden kalkan parçaları yapıştırma

4.1.4 Alabaster alçı, dolgu öncesi

4.1.4 Alabaster alçı, dolgu sonrası

4.2.1 Parlatılmış kurşun beyazı tekniği akışkan kıvam uygulamasına hazır ham alçı dökümler

4.2.1 Parlatılmış kurşun beyazı tekniği akışkan kıvam uygulaması

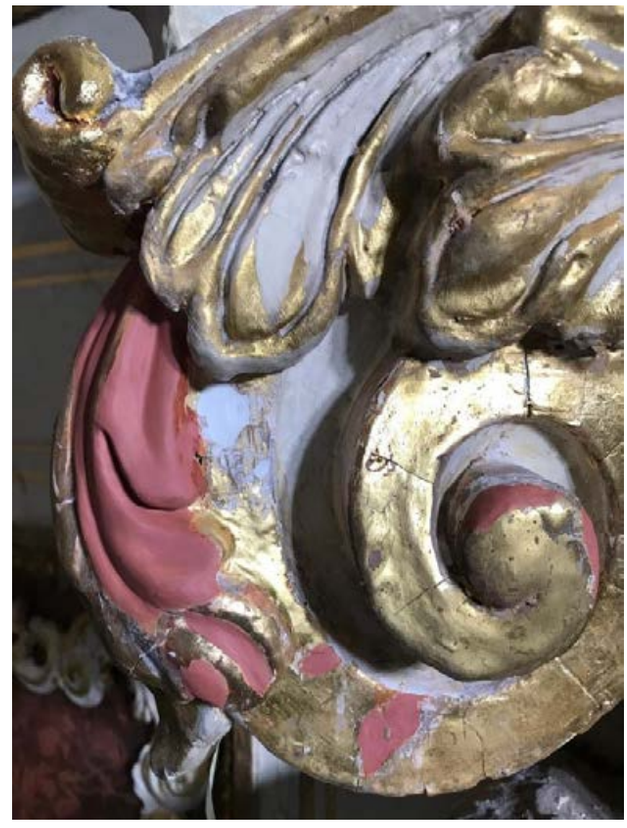
4.2.1 Parlatılmış kurşun beyazı tekniği akışkan kıvam uygulanmış alçı dökümler

4.2.1 Parlatılmış kurşun beyazı tekniği akışkan uygulanmış alçı dökümlere yapılan parlatma denemeleri

4.2.1 Parlatılmış kurşun beyazı tekniği sıva kıvam tekniği öncesi

4.2.1 Parlatılmış kurşun beyazı tekniği sıva kıvam tekniği sonrası

4.2.2.2 Su bazlı altın varak / Gesso uygulaması



4.2.2.2 Su bazlı altın varak / Bolo uygulaması

4.2.2.2 Su bazlı altın varak uygulaması son görünüş

5.1 Restorasyon-konservasyon çalışmaları sırasında bulunan cam şişe

5.1 Çalışmalar sırasında bulunan cam şişenin çeşitli antika dükkânlarındaki örnekleri

5.1 Çalışmalar sırasında bulunan cam şişenin çeşitli antika dükkânlarındaki örneklerinden biri

5.2 Restorasyon-konservasyon çalışmaları sırasında bulunan zımpara parçası

5.3 Döşeme altındaki yazı

Kaynakça

Akşit, İlhan, *Treasures of İstanbul*, Haşet Kitabevi, İstanbul 1989.

Aslanapa, Oktay, *Osmanlı Devri Mimarisi*, İnkilap Kitapevi, İstanbul 1986.

Batur, Afife, "Dolmabahçe Sarayı", *İstanbul Ansiklopedisi*, c. 3, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 1958.

Eldem, S. Hakkı, *Boğaziçi Anıları*, Çeltül Matbaacılık Kollektif Şirketi, İstanbul 1979.

Fumelli, F., *The Palace of Dolmabahçe*, Instatuto Geografico de Apostini, Novara 2009.

Gülersoy, Çelik, *Dolmabahçe*, İstanbul Kitaplığı, İstanbul 1984.

Sözen, Metin - Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2011.

Şehsuvaroğlu, Haluk Y., *İstanbul Sarayları*, T.T.O.K. Yayınları, ş.a.y., Eylül 1955.

Tuğlacı, Pars, *Osmanlı Mimarlığında Balyan Ailesinin Rolü*, Yeni Çığır Kitabevi, İstanbul 1993.

Von Hammer, Joseph, *Constantinopolis und der Bosphorus*, c. 1, Osnabrück 2011.

Yüksel, İ. - S. Öner, *Dolmabahçe Sarayı*, TBMM Vakfı Yayını, Ankara 1992.

Beylerbeyi Sarayı Bahçeleri ve 19. Yüzyıl Tasarım İlkeleri

Emine Atalay Seçen*

ÖZET

Beylerbeyi Sarayı bahçeleri, inşa edildiği dönemin tarihî, sosyo-ekonomik, felsefi ve kültürel özelliklerini yansıtan önemli bir kültür mirasıdır. Oryantalist üslubun yaygın olarak kullanıldığı saray, Osmanlı-Avrupa sentezi olarak inşa edilmiştir. Sarayın bahçeleri, bulundukları topoğrafya ve yapı-çevre ilişkisine bağlı olarak Rönesans ve Barok bahçelerine ait bazı ögelerin kullanımı ile birlikte Osmanlı-Avrupa sentezi olarak meydana gelmiştir.

Bu makalenin amacı, sarayın inşa edildiği dönemdeki sanatsal eğilimlerin, mekânsal kullanımın, üzerinde bulunduğu topoğrafyanın, teşkilat düzeni ile yaşam biçiminin, Osmanlı saray gelenek-göreneklerinin Beylerbeyi Sarayı bahçelerinin biçimlenişine ve bitkisel ögelerinin tasarımına olan etkisini vurgulamaktır. Sarayın bahçelerindeki parterlerin formu ve bu parterlerde kullanılan bitki türlerinin seçimi ile bu türlerin bahçede hangi düzende konumlandırıldıkları ele alınmıştır. Bu çalışmanın bir diğer amacı, Beylerbeyi Sarayı bahçelerinin ve yapılarının geçirmiş olduğu değişimleri anlatmaktır.

Anahtar kelimeler: Bizans, Beylerbeyi Sarayı, Sultan Abdülaziz, Saray Bahçeleri, Kültür Mirası, Bahçe Tasarımı, Bitkisel Tasarım, Set Bahçeleri

ABSTRACT

Beylerbeyi Palace gardens are important cultural heritage that reflects the historical, socio-economic, philosophical and cultural characteristics of the period when it was built. The palace, where Orientalist style was widely used, was built as an Ottoman-European synthesis. The gardens of the palace, depending on the topography and the structure-environment relationship, with the use of some elements belonging to the Renaissance and Baroque gardens occurred as the synthesis of Ottoman-European.

The purpose of this article is to emphasize the effects of artistic tendencies, spatial use, topography, organizational order and life style of the palace and Ottoman palace traditions on the construction of Beylerbeyi Palace gardens and the design of the plantal elements. The form of the parterres on the palace gardens, the selection of the plant species used in these parterres and their arrangement are reviewed. Another aim of this study is to explain the changes in the gardens and structures of Beylerbeyi Palace.

Keywords: Byzantine, Beylerbeyi Palace, Sultan Abdülaziz, Palace Gardens, Cultural Heritage, Garden Design, Plantal Design, Terraced Gardens

Beylerbeyi Sarayı bahçeleri döneminin tarihî, sosyo-ekonomik, felsefi ve kültürel özelliklerini yansıtan önemli bir "kültür mirası"dır. Konumlandığı alan ve çevresi farklı dönemlere ait tarihî katmanlardan oluşmaktadır. Söz konusu yöre, antik dönemde "Arhai Foizusai", Bizans döneminde ise "Stavros-İstavroz"[1] olarak anılan bir yerleşim yeridir. Osmanlı döneminde bu alan farklı dönemlerde yalıların, kasırların inşa edildiği, sarayın en değerli hasbahçesi olmuştur. Bahçe, 18. yüzyılda, Sultan I. Abdülhamid döneminde (1774-1789) parçalanarak halka satılmış, II. Mahmud döneminde (1808-1839) ise tekrar saraya ait hasbahçeler arasına katılmıştır. Sultan II. Mahmud'un burada inşa ettirdiği "Beylerbeyi Sahil Sarayı"nın iki katlı ahşap bir saray olduğu bilinmektedir. Sultan Abdülmecid döneminde (1839-1861), 1851 yazında çıkan ve kısa sürede söndürülen yangın sonrasında hasar gören yapı onarılmıştır.

1 Birçok kaynakta semte "Stavros/İstavroz" denilmesinin nedeninin, İmparator Konstantin'in buraya kubbesi üzerinde haç bulunan bir kilise inşa ettirmesi olduğu ifade edilmektedir.

* Dr., Peyzaj Y. Mimarı, Millî Saraylar

Sultan Abdülaziz döneminde (1861-1876) ise ahşap saray yıktırılarak yerine 1863-65 yılları arasında bugünkü saray yaptırılmıştır. Yeni saray, Sultan II. Mahmud döneminde biçimlenen bahçelerin temelleri üzerinde inşa edilmişse de Cumhuriyet döneminde çeşitli sebeplerle bahçe sınırları parçalanmış ve sahip olduğu bazı yapılar bugüne ulaşamamıştır.

Beylerbeyi Sarayı'nın Boğaz'a paralel konumlandırılmış, Barok eğilimlerle Neo-Klasik bir tasarımı birleştiren ana yapısı, plan açısından değerlendirildiğinde geleneksel konut tasarımı kurgusunu yansıtmaktadır. İç mekân süslemelerinde ise oryantalist ve seçmeci bezemelere yer verilmiştir. Diğer bir ifadeyle, Beylerbeyi Sarayı, genel ve cephe özellikleri ile iç mekân süslemeleri açısından Batı etkili, plan kurgusu ve sofa-salon mekânsal ilişkileri açısından ise bazı ayrıntılar dışında genel olarak Türk evi plan tipinin etkili olduğu bir yapılar grubudur. Bu açıdan değerlendirildiğinde sarayın Osmanlı-Avrupa sentezi olarak inşa edilmiş olduğu söylenebilir. Yapıların çevresinde gelişen bahçeler için de benzer durum söz konusudur. Sarayın bahçeleri ne İtalyan Rönesans bahçesi ne de Fransız Barok bahçesidir. Bahçeler, üzerinde bulunduğu topoğrafya ve yapı-çevre ilişkisine bağlı olarak, Rönesans, Barok bahçelerine ait bazı ögelerin kullanımı ile Osmanlı-Avrupa sentezi olarak meydana gelmiştir. Diğer taraftan, Fransa'dan saray bahçesini süslemek amacıyla getirtilen heykellerin, o dönemde bulundukları bahçelerin özelliklerine göre konumlandırıldıkları düşünülmektedir.

Beylerbeyi Sarayı bahçeleri, Osmanlı İmparatorluğu'nun 19. yüzyıl Batı bahçelerinin etkisinde kalarak, gelenek ve göreneklerini bu yeni tasarım anlayışına adapte ettiği bir bahçe anlayışına sahiptir. 19. yüzyıl tasarım anlayışı ile bitki materyali ve sanatsal-yapısal elemanlarının koruma, bakım ve onarımlarının yapılması, böylece gelecek nesillere bu kültürün aktarılması oldukça önemlidir. Bu makalede, Beylerbeyi Sarayı bahçelerinin 19. yüzyıldan bugüne geçirmiş olduğu değişimlere değinilerek, düzenlendiği yüzyıldaki bitkisel tasarım özellikleri aktarılacaktır.

Beylerbeyi Sarayı Bahçelerinin Tarihsel Gelişimi

Sultan Abdülaziz döneminde (1861-1876), 1863-65 yılları arasında inşa edilen yazlık Beylerbeyi Sarayı'nın mimarı Sarkis Balyan'dır.[2] Sarayın Boğaz kıyısına paralel konumlanan dikdörtgen şeklindeki ana yapısının uzun kenarı güneybatı-kuzeydoğu aksında yer almaktadır. Ana yapının kuzeydoğu tarafı Harem, güneybatı tarafı ise Mâbeyn olarak planlanmıştır. Yapının bu kanatlarını çevreleyen bahçeleri de yine aynı şekilde isimlendirilmiştir. Sarayın bahçesinin 7 set halinde düzenlenen bahçelerine Mâbeyn tarafındaki merdivenler ve rampalar ile ulaşılmaktadır. Toplam bahçe alanı yaklaşık olarak 54.000 m^2dir.

Beylerbeyi Sarayı kompleksini oluşturan, yazlık saray ve Deniz Köşkleri yapıları ile bugün de varlıklarını sürdüren Mermer Köşk, Sarı Köşk, Ahır Köşk'ün korunma ve restorasyonları Millî Saraylar'a bağlı olarak yürütülmektedir. Ancak, Beylerbeyi Sarayı bu yapılar dışında, Hasahır (Istabl-ı Âmire), Geyiklik, Ceylanhane, Aslanhane gibi ahır yapıları, kuşluklar, Kızlarağası Dairesi, Baltacılar Dairesi, Eczane-i Hümâyûn gibi yapılar ile hamam, mutfak, koğuşlar ve belgelerde çiçek sobaları olarak adlandırılan limonluklar gibi ek yapılardan oluşmuştur.[3]

Sarayın önündeki mermer rıhtımın hafif nişlerle hareketlendirilmiş duvarı, saray bahçesini önündeki denizden ayırır. Rıhtımda bir çadır stilizasyonunu anımsatan, fakat o dönemde bir ölçüde etkili olduğu düşünülen Neo-Gotik kemerler (arc en-carene) ve geometrik sarkıtlar gibi motifler içeren iki adet "Deniz Köşkü" yer almaktadır.[4] Deniz Köşkleri; Valide ve Hünkâr Köşkleri, Mâbeyn ve Harem Deniz Köşkleri olmak üzere farklı şekillerde tanımlanmışlardır. Köşklerin "Nevresm Köşkleri"

2 Cengiz Göncü, sarayın inşası sırasında hazırlanan ilk icmal defterlerinin Temmuz 1863'te hazırlanmış olduğunu belirtmektedir (2006).

3 Beylerbeyi Sarayı kompleksini oluşturan yapılar hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Cengiz Göncü, *Beylerbeyi Sarayı'nın İnşa Süreci, Teşkilatı ve Kullanımı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, İstanbul 2006, s. 179.

4 Doğan Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, Yem Yayınları, İstanbul 2007, s. 625.

1a

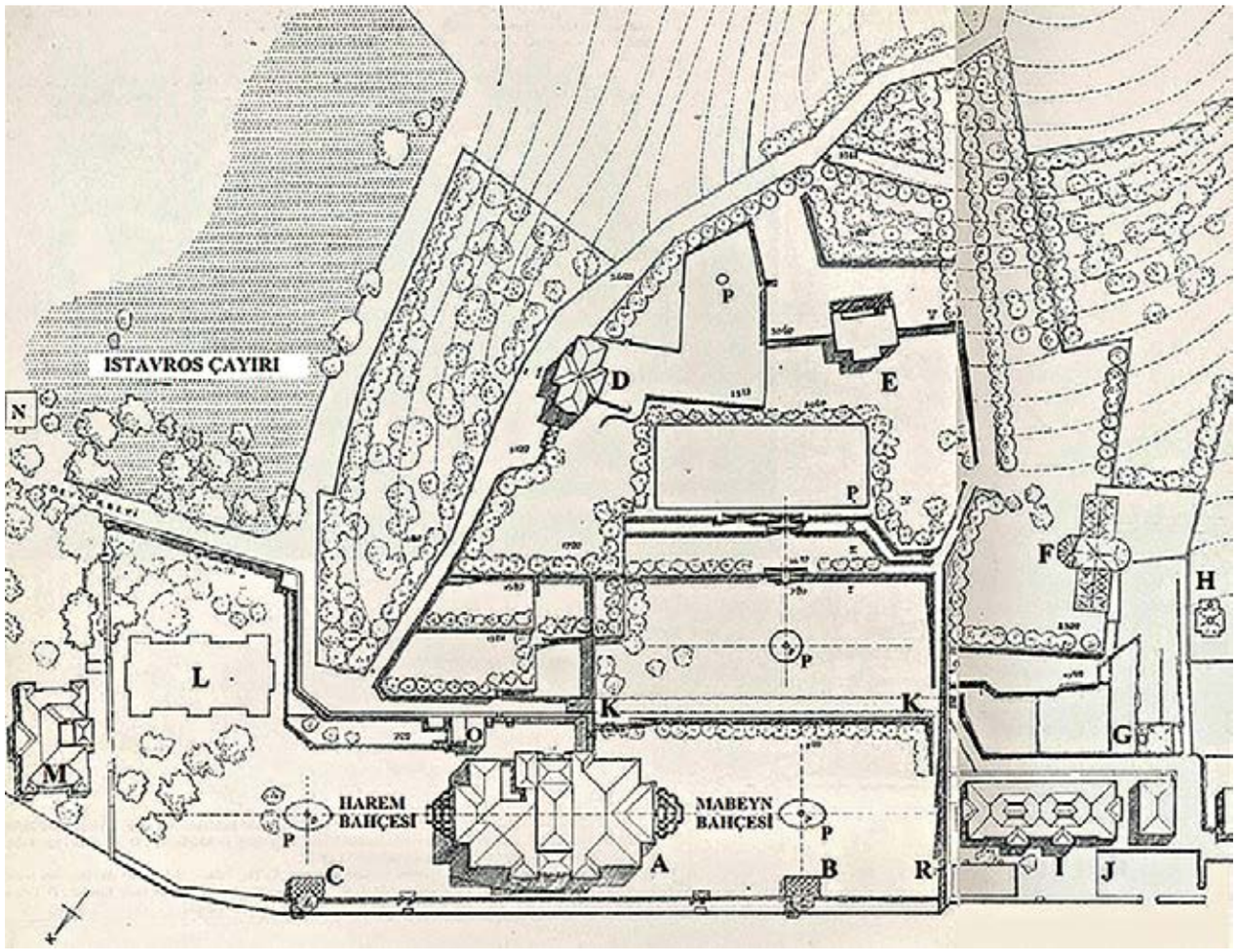
1b

1a, 1b Beylerbeyi Sarayı ile Deniz Köşkleri'nin 20. yüzyılın başındaki (Sébah & Joaillier, 1900) ve bugünkü görünümleri (Millî Saraylar Fotoğraf Arşivi, 2010).

olarak da adlandırılmasının nedeninin, Osmanlı mimarlığında o güne kadar uygulanmamış tasarım özelliklerini taşımasından kaynaklandığı düşünülmektedir.[5] Romantik üslupla tasarlanmış bu köşkler, çağın seçmeci eğilimlerini de sergilemektedir. (Resim 1a-1b)

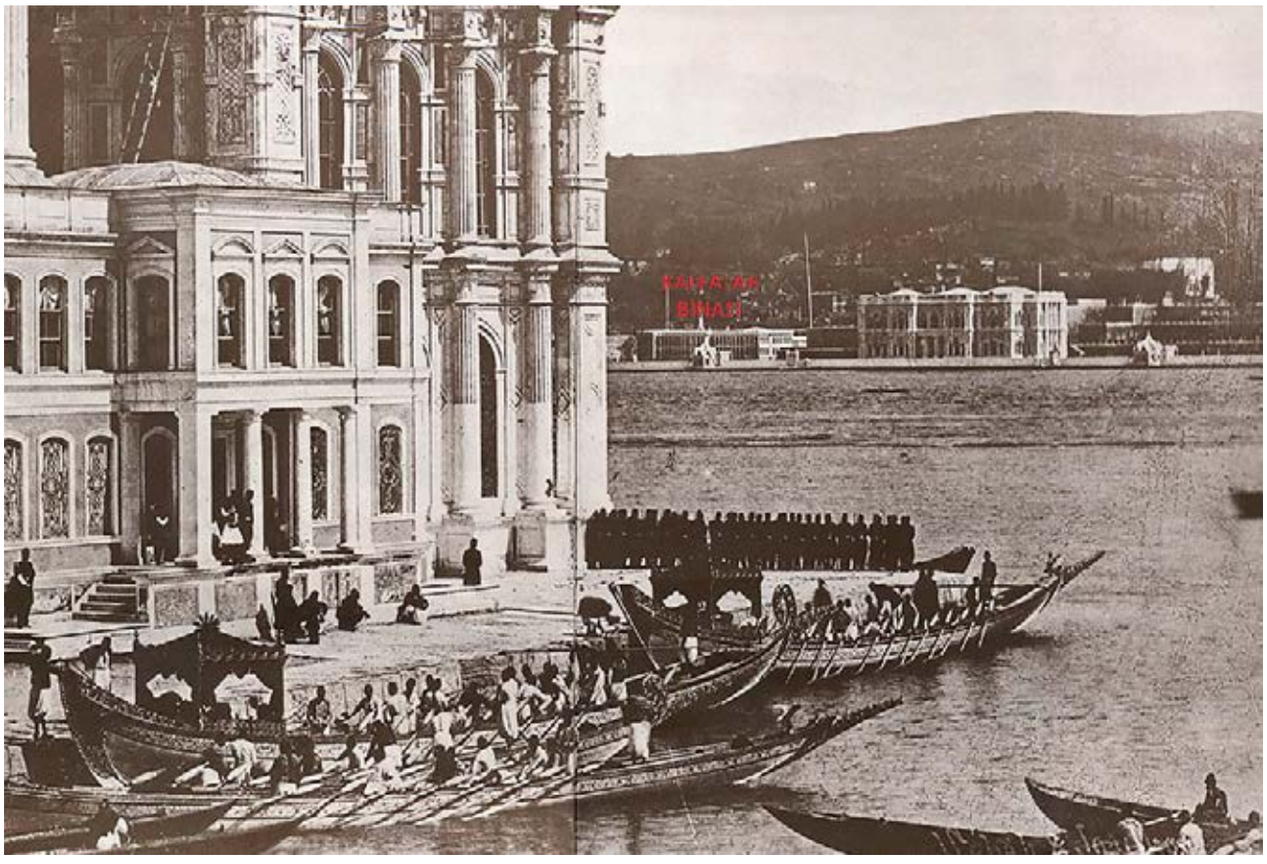
Eldem, *Türk Bahçeleri* adlı eserinde Beylerbeyi Sarayı'nın bahçelerini ve bu bahçelerde yer alan yapılarını plan üzerinde göstermiştir. (Resim 2) Planda Harem bahçesinde yer alan ve "L" ile belirtilen yapı, sarayın yapımından kısa süre sonra yıkılan Kalfalar Dairesi'dir. (Resim 3) Planda "M" ile belirtilen Kızlarağası Binası ise Eldem tarafından, "saray bostancı

5 Göncü, a.g.t.



2 Beylerbeyi Sarayı'nın İç Bahçe ve Setleri:
A. Saray; **B.** Selamlık Deniz Köşkü; **C.** Harem Deniz Köşkü; **D.** Sarı Köşk; **E.** Mermer Köşk; **F.** Ahır Köşkü; **G.** I. Abdülhamid Sibyan Mektebi; **H.** I. Abdülhamid İmaret Mutfağı; **I.** Kışla ve Hamlacılar Koğuşları; **J.** Kayık Limanı; **K.** Tünel (I. Setin Altı); **L.** Kalfalar Binası; **M.** Kızlarağası Binası; **N.** Abdullah Ağa Camii; **O.** Hamam; **P.** Büyük ve Küçük Havuzlar; **R.** II. Mahmud Döneminden Kalma Dış Duvar (Sedat Hakkı Eldem, *Türk Bahçeleri*, 1976).

ocağı" olarak gösterilmiştir. Ancak, Millî Saraylar'da yüksek mimar olarak çalışan Mazhar Güzaltan tarafından, 02.10.1944 tarihinde bu yapı Kızlarağası Binası olarak gösterilmiştir. (Resim 4) Ayrıca Göncü (2006) tarafından bu yapının Kızlarağası Binası olduğu desteklenmiştir. Bugün Olgunlaşma Enstitüsü tarafından kullanılan Kızlarağası Binası yakınında sarayın bugüne ulaşamayan eczanesi olan "Eczane-i Hümâyûn" yapısı yer almıştır. Eldem'in planında "O" ile gösterilen yapı hamamdır. Ayrıca, Harem bahçesinden bir duvar ile ayrılmış servis yapıları dikkati çekmektedir. Burada yer alan yapılar Mazhar Güzaltan'ın çiziminde sırasıyla eski mutfak ve kazanhane, mutfak odaları ve su deposu olarak gösterilmiştir. Ayrıca çizimde Harem bahçesinde "eski kümesler" dikkati çekmektedir. Mazhar Güzaltan tarafından, 15.09.1950 tarihinde çizilen, "Beylerbeyi Sarayı Geyiklik Arazisinin Genel Durumunu Gösteren Mikyaslı Kroki"sinde (Resim 5) Beylerbeyi Sarayı'nın arka setlerinde uzanan bahçelerin bir bölümü "geyiklik" arazisi olarak işaretlenmiştir. Sultan Abdülaziz döneminde saray bahçesinde, geyikliğe ek olarak kuşluk, güvercinlik ve aslanhanenin yer aldığı bilinmektedir. (Resim 6) Sarayda tüm bu yapılara ek olarak "büyük ve küçük çiçek sobaları" olarak belirtilen limonluklar ile bahçıvan koğuşları da yer almıştır.



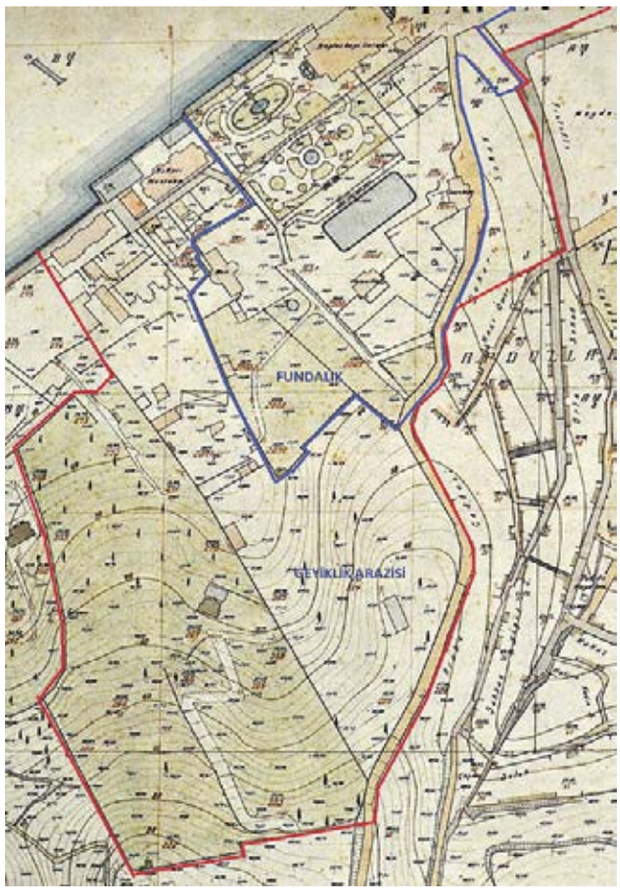
3 Sébah & Joaillier, 1865-1870, Mecidiye Camii'nden Beylerbeyi Sarayı'nın görünümü (Eldem, 1976).

Beylerbeyi Sarayı bahçelerinin, birbirinden farklı sebeplerle ilk yapıldığı döneme ait bahçe sınırları ve üzerinde bulunan yapılarından bir bölümü günümüze ulaşamamıştır. Sarayın bahçe alanı bugünkü sınırlarının neredeyse 3 katıdır. (Resim 4) Sarayın sınırlarının güneyde Nakkaş Tepe'ye uzandığı bilinmektedir. Beylerbeyi-Kuzguncuk yolunun yapılması, Deniz Eğitim ve Öğretim Komutanlığı'na arazi devri, Hacı Sabancı Anadolu Lisesi ve Boğaziçi Köprüsü'nün yapılması sarayın bahçelerinin bölünmesine ve küçülmesine neden olmuştur.

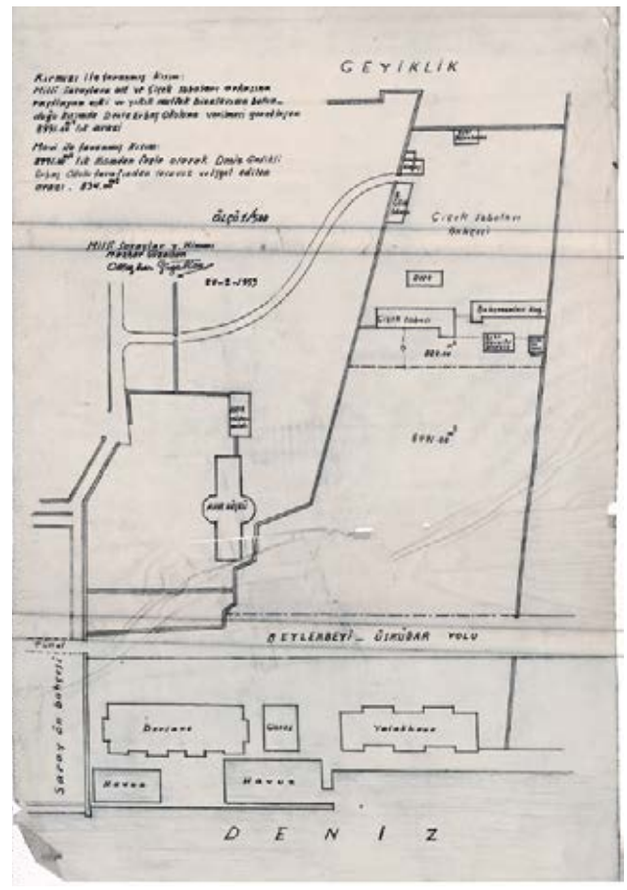
2006 yılında Millî Saraylar Arşivi'nde bulunan 2 Ekim 1944 (MSHHA. EII.1736-001) (Resim 5) ve 3 Kasım 1944 tarihli (MSHHA.CMH.179) belgelerden (Resim 6), Harem bahçesinin sınırlarının, 1944 yılı sonrasında, Beylerbeyi-Kuzguncuk yolunun açılması ile ilgili yapılan çalışmalar sonucunda değiştiği görülmektedir. Harem bahçesinde yer alan ve yapımından kısa süre sonra yıkılan Kalfalar Binası'nın bulunduğu alan yola verilmiş, bu yöndeki bahçe duvarı yeni sınıra göre yeniden inşa edilmiştir. Bahçenin "Istavros Çayırı" tarafından sökülen kapısı ise yeni yapılan duvar üzerine yerleştirilmiştir. Bugün saraya gelen ziyaretçiler tarafından bu kapı kullanılmaktadır.

Millî Saraylar Arşivi'nde bulunan 27 Şubat 1953 tarihli (MSHHA. E II.1736, lef 1) belgede (Resim 5), Millî Saraylar'da Yüksek Mimar olarak görev yapan Mazhar Güzaltan tarafından hazırlanan krokide, Deniz Eğitim ve Öğretim Komutanlığı'na verilen Kışla ve Hamlahane ile I. Abdülhamid Sübyan Mektebi'nin bulunduğu alanlar gösterilmiştir. Devredilen alan yaklaşık olarak 10.000 m²dir. Osmanlı döneminde askerî hastane olarak kullanılan Kışla ve Hamlahane yapıları, bu dönemde Deniz Erbaş Misafirhanesi olarak kullanılmıştır. Söz konusu alanın hemen üzerinde, bugün var olmayan bahçıvanlar koğuşunun çiçek sobası bahçesi ve Sultan Abdülaziz'in yaptırdığı Aslanhane dikkati çekmektedir.

4



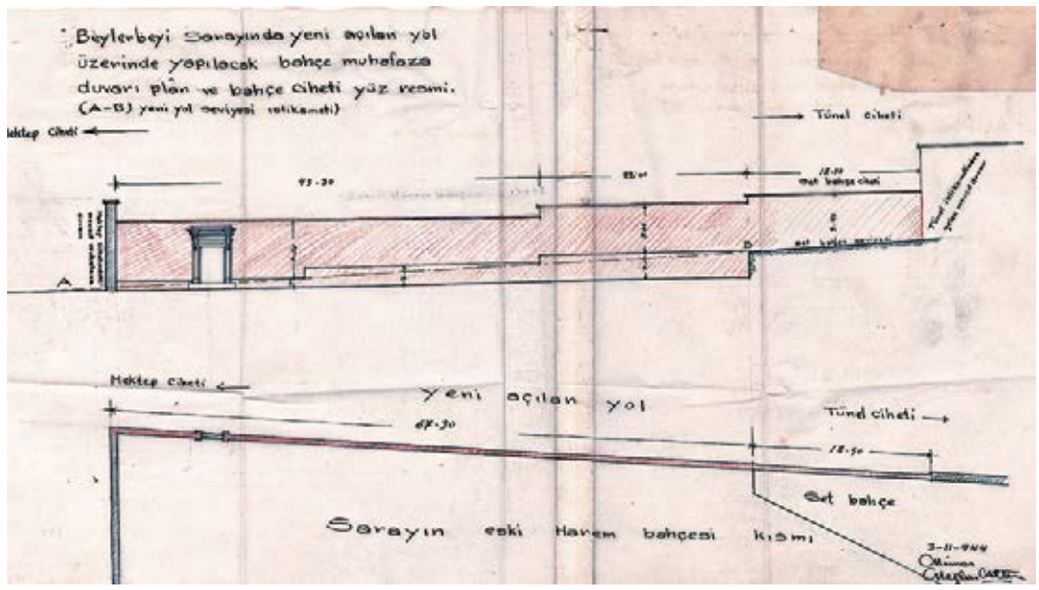
5



4 Anadolu Ciheti Haritaları (1914) üzerinde, Beylerbeyi Sarayı'nın bugün değişmiş olan bahçeleri kırmızı çizgiyle, bugünkü sınırları ise mavi çizgi ile işaretlenmiştir.

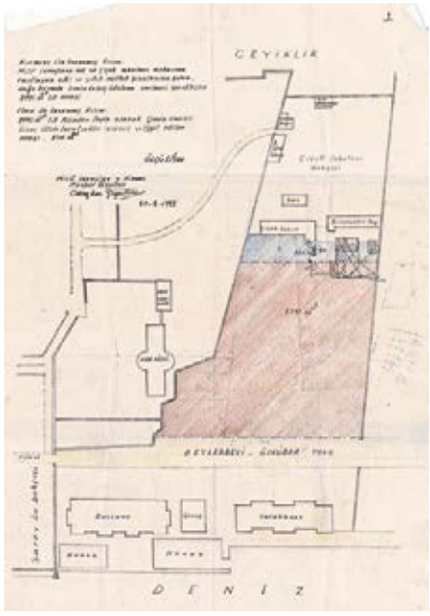
5 2 Ekim 1944 tarihinde Mazhar Güzaltan tarafından hazırlanan planda (MSHHA. EII.1736-03), Harem bahçesinin Beylerbeyi-Kuzguncuk yoluna verilen alanları görülmektedir. Yola giden alanda sarayın bugüne ulaşamayan koğuşları, su deposu ile mutfak yapıları dikkati çekmektedir. Planda, Kızlarağası Dairesi'nin yakınında yer alan ve yol yapımı nedeniyle saraydan koparılan eczanesi harap halde gösterilmiştir.

6

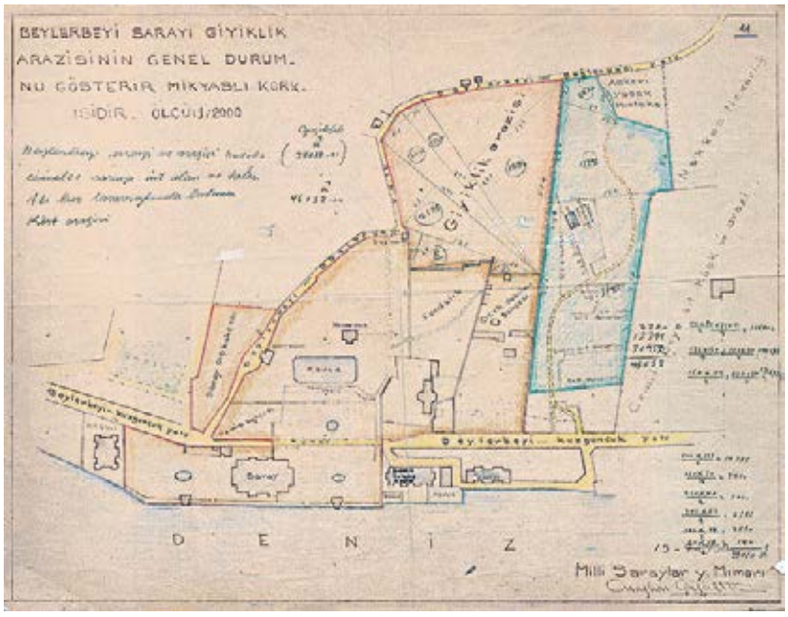


6 03.11.1944 tarihinde Mazhar Güzaltan tarafından çizilen planda, Beylerbeyi-Kuzguncuk yolunun açılması ile Beylerbeyi Sarayı, Harem bahçesinin yıkılarak yeniden yapılacak duvarı (MSHHA. CMH.179-001).

7



8

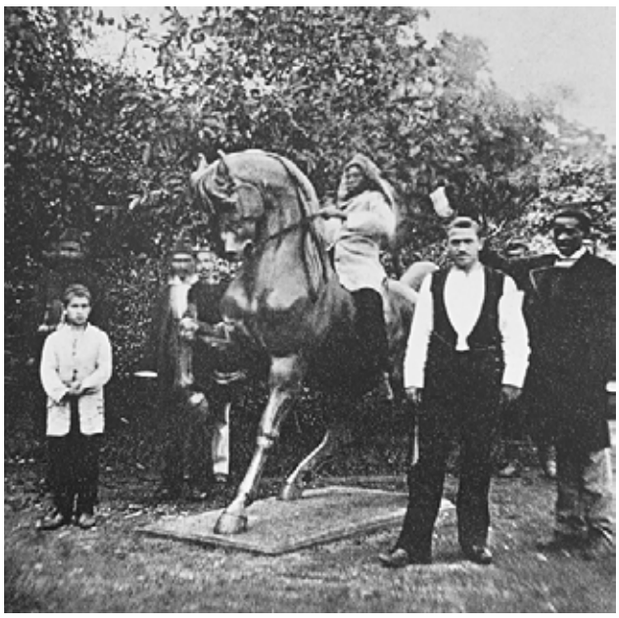


Yine Mazhar Güzaltan tarafından hazırlanan 15 Eylül 1950 tarihli krokide (MSHHA.EII.1737-03) (Resim 8), yapımı gerçekleşen Beylerbeyi-Kuzguncuk yolu sonrasında değişen bahçe sınırları gösterilmiştir. Krokide sarayın bugün var olmayan geyiklik arazisi, çiçek sobası bahçesi gösterilmiştir. Güzaltan bu krokinin üzerine "Beylerbeyi Sarayı ve arazisi hududu -evvelce saraya ait olan ve halen Ali Bey tasarrufunda bulunan köşk arazisi" notunu düşmüş ve önünde havuzu bulunan yıkık köşk ve setli bahçelerini mavi renkle boyayarak göstermiştir. Söz konusu köşkün bahçesinden çekilen bir fotoğrafta[6], bugün Ahır Köşk'ün önünde bulunan, sol ön bacağı havada olan *Şaha Kalkmış Özgürlük Atı* (Cheval piaffant en liberte) görülmektedir. (Resim 9) Bu heykelin bir diğer eşi, bugün Sabancı Atlı Köşk'ündedir.

Krokide, bugün halen meyve ağaçlarının bulunduğu Mermer Köşk'ün alt setinde yer alan bahçesi, yemiş bahçesi olarak gösterilmiştir.

Boğaziçi Köprüsü'nün ayakları geyiklik arazisi ile sarayın dağ kapısı yolu arasından ve Ahır Köşk'ün önünden geçmektedir. Köprünün saray arazisinin üzerinden geçmesi hem saraya hem de bahçelerine görsel ve fiziksel açıdan zarar vermektedir. Anadolu Yakası ile Avrupa Yakası arasında ulaşımı sağlayan köprünün üzerinden geçen araçların yaydığı ağır metallerden ve köprünün temizliğinde kullanılan materyallerden ağaçlar olumsuz yönde etkilenmektedir.

9



7 Deniz Eğitim ve Öğretim Komutanlığı'na verilen eski mutfaklar arazisi ile Kışla ve Hamlahane yapılarını gösteren kroki (MSHHA. E II.1736, lef 1).

8 Mazhar Güzaltan tarafından hazırlanan 15 Eylül 1950 tarihli krokide değişen Harem Bahçesi sınırları, Yemiş Bahçesi, Geyiklik, önceden saraya ait olan köşk arazisi (MSHHA.EII.1737-03).

9 Bugün Ahır Köşk'ün bahçesinde bulunan *Şaha Kalkmış Özgürlük Atı* (Cheval piaffant en liberte).

6 Sinan Genim, *Konstantiniyye'den İstanbul'a XIX. Yüzyıl Ortalarından XX. Yüzyıla Boğaziçi'nin Anadolu Yakası Fotoğrafları*, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, İstanbul 2012.

Bahçelerin Tasarım Özellikleri

Eldem'in bildirdiğine göre, sarayın bahçelerinin temelleri, II. Mahmud döneminde kurulmuştur. Bugünkü setler, büyük havuz, kapalı geçit (tünel) ve üst setlerin birinde bulunan fıskiyeli Mermer Köşk bu dönemde yapılmıştır. Yedi kat ve bazıları 125 metreye uzanan setler, ayrı bahçeler şeklinde işlenmiş ve birbirlerine merdivenler ve rampalar ile bağlanmıştır. Sultan Abdülaziz zamanında setler esaslı değişimlere uğramış, merdiven ve parmaklıkların yeniden yapılmasıyla yetinilmeyerek bütün tarhlar natüralist üslupta ve dönemin zevkine göre yenilenmiştir. Bu şekilde istinat duvarları ile büyük havuzdan başka hiçbir yerde eski düzene yer verilmemiştir. Sarayın set bahçelerinin birbirlerine bağlanmasını sağlayan tüneli ile tünelin ortasında bulunan çeşmesi, sarayın giriş bölümünde yer alan çeşmesi II. Mahmud döneminden bugüne gelen ögelerdir. Sultan II. Mahmud zamanındaki bahçeye ait olan bir çevre duvarı da korunmuştur. (Resim 2)

Sultan II. Mahmud döneminde İstanbul'a gelen Miss Pardoe ve Alphonse de Lamartine'in anılarında aktardıklarından, Beylerbeyi Sarayı bahçelerinin bugünkü bahçelerle benzerlik taşıdığı anlaşılmaktadır.

Miss Pardoe anılarında geniş yer verdiği Beylerbeyi Sarayı ve bahçelerinden,

"…Boğaz'ın berrak aynasında görkemini seyreden şahane bir güzel gibi, yazlık Beylerbeyi Sarayı yükseliyor: Bütün hünkar konutlarının en güzeli ve en süslüsü; geniş bahçeleri ve sekiler halinde yükselen koruları güzelliğini ikiye katlıyor… Şehir (Üsküdar) tarafına bakan setin ucundaki mermer kapıdan gelen ziyaretçi, kokuları her tarafa yayılan bir çiçek bahçesine girer. Burada suları durmadan semaya doğru fışkıran fıskiyeler vardır. Su oyunlarının ahenkli ve iç dinlendirici sesleri, tamamıyla çevreye uygundur. Parlak tüyleriyle serbestçe ortada dolaşan kuşlar, renklerine uygun çiçeklikler arasında dolaşmaktadırlar. Sahanın sınırı, deniz tarafında, yaldızlı bir parmaklık ve kafeslik sırasıyla görünmektedir. Bu parmaklığın sonunda Selamlık dairesinin kakma sofa kapısı vardır… Geniş ve cidden şahane olan bahçeler kat kat teraslar şeklinde, sarayın arkasındaki tepenin üstüne kadar yükselmektedirler. Bu setlerin her birinin, kendine mahsus yabancı bir bahçıvanı

10 Saray bahçesinin II. seti ve merdivenler (Emine Atalay Seçen, 2008)

11 Sarayın I. setinden merdivenler

vardır ve bölümleri o bahçıvanın memleketine uygun bir usulde yapılmıştır. Böylece sıra ile bir İspanyol, bir İtalyan, bir İngiliz, bir Alman ve bir Fransız bahçesi meydana gelmiştir. Bu setlerin en genişini "Kuğu Gölü" denilen büyük bir havuz kaplamakta (IV. setteki büyük havuz) ve süslemektedir. Havuzun suları üzerinde, bu zarif kuşlardan aşağı yukarı otuz tanesi güneşlenmekte idi. Sultan Mahmud bunları o kadar severdi ki, bazen saatlerce su üzerindeki gezinmeleri seyrederdi. Havuzun çevresini meydana getiren söğüt, kokulu manolya ve daha başka ağaçların sakin sular üstündeki yansımaları görülüyordu. Güzel bir manolyanın gölgesi altında, parlak renklerle boyalı ve yaldızlı iki sandal bulunuyordu. Havuzun olduğu sette beyaz mermerden zarif bir köşk (Mermer Köşk) bulunmaktadır. Bu köşk hünkarın yazın sıcak günlerinde serinlemek üzere kullandığı ve zevkle oyalandığı bir yerdir.…Tepenin ve bahçenin en yüksek noktasında, servi ve çınar ağaçları arasında parlayan, çok yaldızlı bir köşk daha vardır. Özetle, bütün kompozisyon, bir peri eserine benzemektedir" şeklinde bahsetmiştir.[7]

Alphonse de Lamartine ise eski Beylerbeyi Sarayı'nı şu şekilde anlatmıştır:

"…Kayığımız kıyı boyunca ilerledikçe şimdi padişahın oturduğu, Boğaz sularının hemen yanında göz kamaştırıcı zenginlikte yeni bir saraya yaklaşılır. Beylerbeyi Sarayı, Hint ve Arap etkileriyle karışmış İtalyan zevkinde bir yapıdır; çok büyük, birkaç katlıdır; arka kısmında bahçeler, ek bölümler vardır; gül ağaçlarıyla bezenmiş fıskiyeli havuzlarla süslü çimenlikler sarayla dağ arasında, granit taşlarıyla döşeli ensiz bir rıhtımda saray pencereleriyle deniz arasında… Padişahın göremeyeceği bir yerde kayığımı durdurarak bu sarayı ve bahçeleri uzun uzun, hayranlıkla seyrettim. Her şey mükemmel, kusursuz bir zevkle düzenli görünüyordu. Avrupa kral saraylarında bu kadar debdebeli, parıltılı, bu kadar göz kamaştırıcı bir yapı bilmiyorum. Burada her şey saf, her şey bir sanatçı elinden çıkma gibi renkler içinde ışıldıyordu; yaldızlı parmaklıklar sarayın damlarını gizliyordu, Avrupa'da bütün yapıların görünüşünü bozan bacalar bile yaldızlı ve oymalı sütunlar halinde idi ve bu sütunların zarif başlıkları yapının genel süslemelerini daha da zenginleştiriyordu…" [8]

7 J. Pardoe, *Şehirlerin Ecesi İstanbul: Bir Leydinin Gözüyle 19. Yüzyılda Osmanlı Yaşamı,* Kitap Yayınevi, İstanbul 2004.

8 Alphonse de Lamartine, *Alphonse de Lamartine ve İstanbul Yazıları,* çev. Nurullah Berk, Yenilik Basımevi, İstanbul 1971.

Beylerbeyi Sarayı'nın inşasının tamamlanmak üzere olduğu 1864 yılının yaz aylarında bahçe düzenleme çalışmalarına hız verilmiş, Sarı Köşk'ün karşısındaki bahçenin düzenlenmesi başbahçıvan Mösyö Deroin tarafından gerçekleştirilmiştir. Bahçeye 100 adet meyve ağacı, 1.500 adet çiçek ağacı, 10 adet çam ağacı dikilmiş ve bu düzenleme için başbahçıvana 32.500 kuruş ödenmiştir. Sarayın bahçelerinin düzenlenmesi için görevlendirilen bir diğer isim ise Sester'dir. Sester tarafından saray bahçesine dikilmek üzere satın alınan fidanlar Milan'dan, portakal ağaçları ise Malta'dan getirtilmiştir.[9]

Beylerbeyi Sarayı'nın ana yapısı, önündeki rıhtıma paralel olarak konumlandırılmış ve arkasında uzanan setli bahçeleri üzeri tonozla örtülen bir tünel ile birleştirilmiş ve bu şekilde bahçelerin Boğaz sahiline kadar kesintisiz devam etmesi sağlanmıştır.

Beylerbeyi Sarayı'nın ana yapısının konumlandığı düzlem, önünde yer alan mermer rıhtım ile arkasındaki set bahçeleri ile sınırlandırılmıştır. Arazinin topoğrafyası bahçelerin, setli bahçeler olarak düzenlenmesine neden olmuştur. Set bahçeler, nihayetinde koruluk ile son bulmuştur. Ana yapının yer aldığı düzlemden set bahçelerin ulaştığı koruluğa doğru bahçeler formal çizgilerden informal çizgilere doğru açılım göstermektedir. Bu şekilde geometrik forma sahip bahçelerin doğal formlarla kaynaşabilmesi sağlanmıştır.

Ana yapının konumlandırıldığı düzlemin formal tasarımı ve arkasında yükselen setli bahçelerin merdivenlerinin kurgusu ile balustradları saray bahçesinin ikinci ve üçüncü dönem Rönesans bahçeleri karakteri göstermesine yol açmıştır. Ancak önündeki rıhtım ve arkasındaki yamaçlar arasında konumlandırılan sarayda manzaradan yararlanmak tasarımın ana hedefi olmuştur. Bu nedenle formal bahçe düzenindeki aksiyalite, binaya dik olarak gelişmemiştir.

Yapıların üstlendiği fonksiyonlara uygun olarak bahçelerin gerek parter düzenleri gerekse bu parterlerdeki bitkisel düzenlemeler şekillenmiştir. Sarayın özgün bitkisel tasarımı irdelendiğinde resmî bölümlerinde formal, özel bölümlerinde ise informal bir düzenlemeye yer verildiği anlaşılmaktadır.

Bahçelerin biçimlenişinde, Abdülmecid döneminden beri çalışan yabancı bahçıvanlardan Alman Sester'le yardımcıları Fritz Vansel ve Koch Münika'nın büyük etkileri olmuştur. Bahçeler gerek genel konumu gerekse ayrıntıları bakımından İtalyan Rönesans bahçelerine en çok benzeyen Türk örneğidir. Arazinin aşırı eğimli olması, bu bahçelerin setler halinde düzenlenmesine sebep olmuştur. Özellikle ikinci ve üçüncü dönem İtalyan Rönesans bahçelerindeki örneklerde olduğu gibi (Villa Gamberiana ve Villa Garzoni) iki yönlü merdivenler I. ve II. setler ile II. ve IV. setler arasındaki bağlantı kuran merdivenler balkon-teras özelliği taşımaktadırlar (Resim 10 ve Resim 11). Ancak aradaki farklılık, İtalya'daki örneklerinde ana yapının arazinin en üst noktasına konumlandırılmasıdır.

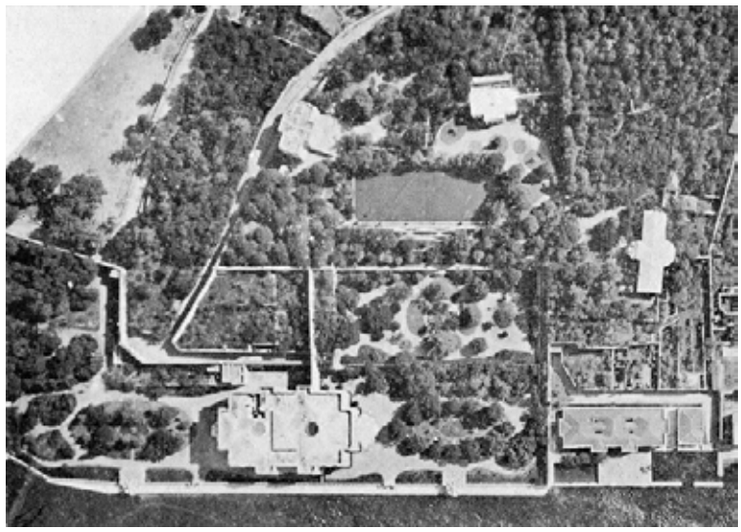
Sarayın ana yapısının konumlandığı düzlemin formal tasarımı saraya fon oluşturan koruluğa doğru informal çizgilere sahip olarak natüralist bir bahçeye dönüşmektedir. Havuzlarda kullanılan grottolar ve çevresindeki parterler ve bitkiler ile oluşturulan düzen bu eğilimi güçlendirmektedir. Beylerbeyi Sarayı bahçelerinde kullanılan başlıca bitkiler: büyük çiçekli manolya (*Magnolia grandiflora L.*), Himalaya sediri [*Cedrus deodora (Roxb.) G.Don.f.*], kırmızı yapraklı Avrupa kayın ağacı (*Fagus sylvatica L. var. Atropurpurea*), Texas at kestanesi (*Aesculus glabra Willd.*), kırmızı çiçekli at kestanesi (*Aesculusxcarnea Hayne.*), (*Aesculus hipocastanum L.*), saplı meşe (*Quercus robur L.*), Himalaya sediri [*Cedrus deodora (Roxb.) G.Don.f.*], Toros sediri (*Cedrus libani A. Rich.*), sarkık formlu karaağaç (*Ulmus glabra Huds. var. pendula*), maymun çıkmazı (*Araucaria araucana K.Koch.*) ve Japon ahşap bambusudur (*Phyllostachys bambusoides Siebold. Zucc.*). Ayrıca porsuk (*Taxus baccata*), kurtbağrı (*Ligustrum*) ve taflan (*Euonymus japonica*) bitkilerinde topiary uygulanmaktadır.

Beylerbeyi Sarayı bahçeleri, ilk kuruldukları günden bugüne bazı değişiklikler ile ulaşabilmiştir. Sarayın parterlerinin geçirmiş olduğu değişimler Anadolu Ciheti Haritaları'nda yer alan Beylerbeyi Sarayı ve çevresini gösteren paftalar (Resim 12) ve bu haritayla yaklaşık olarak aynı dönemlerde çekilmiş olduğu anlaşılan hava fotoğrafından

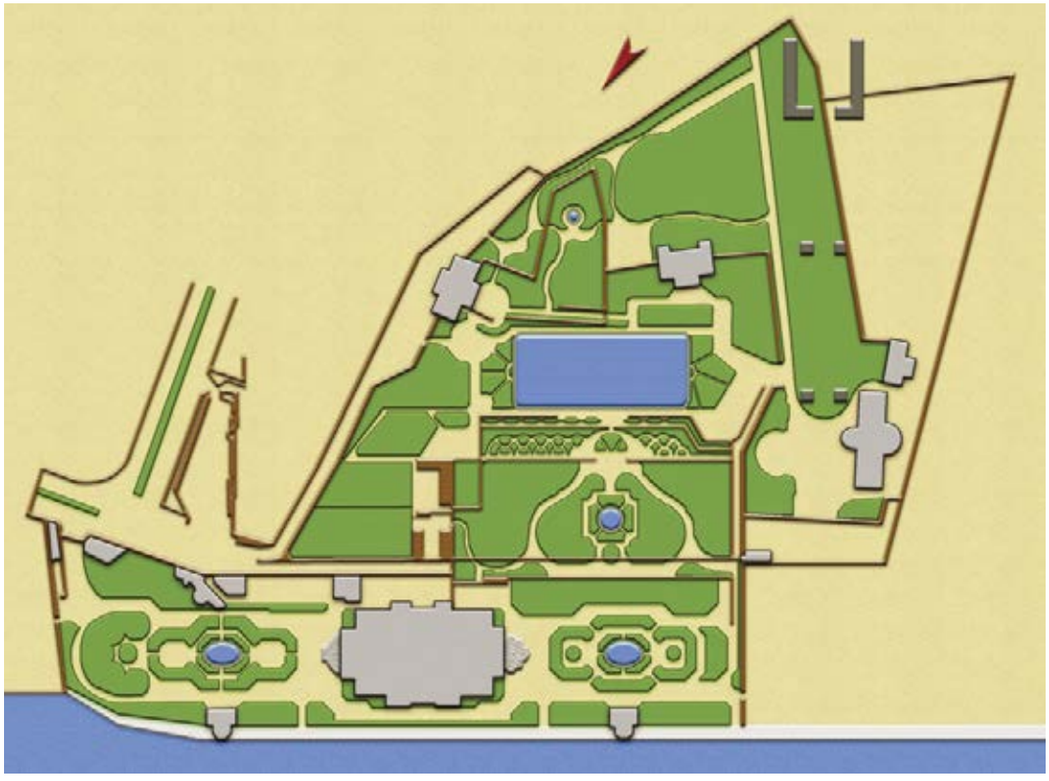
9 Göncü, a.g.t.

12

13



14



12 İstanbul-Anadolu Ciheti Haritaları'nda Beylerbeyi Sarayı ve yakın çevresi (Atatürk Kitaplığı, 2008).

13 Beylerbeyi Sarayı'nın havadan görünümü (Eldem, 1976).

14 Bahçenin bugünkü halini gösteren planı (Millî Saraylar, 2008).

saptanabilmektedir. (Resim 13) Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde Park-Bahçeler Müdürü ve Genel Sekreter Yardımcısı olarak görev yapmış ve ülkemizde tarihî bahçe restorasyonu için ilk ve önemli adımların atılmasına öncülük etmiş olan peyzajist Sayın Ekrem Gürenli tarafından 1980'lerde hazırlanan restorasyon projelerinin uygulanması ile bahçeler bugünkü şekline kavuşmuştur.

Sarayın ana yapısının kuzeydoğu yönünde yer alan Harem bahçesi ile güneybatı yönünde yer alan Selamlık bahçesi deniz yönünde alçak bir duvar, kara yönünde ise yüksek bir duvar ile birbirinden ayrılmıştır. Her iki bahçenin birbiri ile bağlantısı, kara yönünde mermer söveli kapı ile sağlanmaktadır. Deniz yönündeki alçak duvar ise Cumhuriyet döneminde kaldırılmıştır.

Ana yapının uzun kenarının, önündeki rıhtıma paralel olarak uzanması sonucunda Harem ve Selamlık bahçelerinde yer alan oval formlu ve grottolu havuzları ana kitle ile aynı aks üzerinde

yer almıştır. Havuzların çevresindeki formal bir düzende olan parterleri ise ana yapıya göre simetrik bir plan şemasına sahip olmuştur. Sarayın ana kitlesinin her iki yanında simetrik olarak yer alan oval formlu havuzlarının çevresindeki parterler de yine aynı formu tekrarlayarak düzenlenmişlerdir. Bu form, Beylerbeyi Sarayı bahçelerinde 1980'lerde hazırlanan restorasyon projesinin uygulanması ile dörtgensel bir forma dönüşmüştür. (Resim 14)

Harem ve Selamlık Bahçeleri

Beylerbeyi Sarayı kompleksinin rıhtıma paralel olarak konumlandırılmış ana yapısı ile ana yapının her iki yanındaki Harem ve Selamlık bahçelerindeki havuzlar ve bitkisel parterleri aksiyal bir ilişki içerisinde simetrik olarak tasarlanmışlardır. Ana yapının Selamlık ve Harem bölümlerinin simetrik kurgusu ve her iki bahçede yer alan Deniz Köşkleri bahçelerin simetrik olarak düzenlenmesine neden olmuştur.

Selamlık ve Harem bahçelerinin merkezinde yer alan oval formlu havuzlar ve havuzların formuyla uyumlu olan bitkisel parterleri 1980'lerde daha köşeli dörtgensel hatlara dönüşmüştür. Formal çizgilerin ağırlıklı olduğu bahçelerin arkasında uzanan set duvarları ile çevre duvarlarının keskin hatları, informal çizgilerle ve burada kullanılan ağaç ve çalılar ile yumuşatılmıştır. Harem ve Selamlık bahçeleri, parterleri açısından değerlendirildiğinde simetriktir. Ancak bahçenin merkezinde kullanılan bitkiler her iki bahçede farklılık göstermektedir. Harem bahçesinde sedirlerin, Selamlık bahçesinde ise manolyaların ağırlıklı olarak kullanılmış olmaları dikkat çekicidir. Bahçelerin simetrik olarak düzenlenmiş olmaları Batı etkisi olarak değerlendirilmektedir ancak bahçelerde gölge sağlayacak bitkilerin kullanılmış olması Türk bahçelerinde karşımıza çıkan bir olgudur. Rönesans ve Barok bahçelerinde yapı çevresindeki geometrik formlu parterlerde gölge sağlayacak bitkilere yer verilmemiştir.

Sébah & Joaillier tarafından, 1875-1890 tarihleri arasında çekilen fotoğrafta, Harem bahçesinin bitkisel düzeni görülmektedir. (Resim 15) Parterlerin dairesel hatlara sahip oluşu bahçeye hareketlilik katmıştır. Harem bölümünün orta aksı üzerinde

15 Sébah & Joaillier tarafından çekilen fotoğrafta Harem bahçesi

bulunan parterlerin merkezinde yer alan oval formlu havuzun çizgileri tekrarlanarak bahçenin ana şekli oluşturulmuştur. Havuzun çevresindeki çiçeklikler de aynı çizgileri takip etmiştir. Bahçeye renk etkisi, mevsimlik çiçekler ve baston güller ile verilmiştir. Parterlerin dış çevresinde budanarak şekil verilmiş ve fotoğraftan taflan (*Euonymus japonica Thunb.)* ya da kurtbağrı (*Ligustrum vulgare L.)* olduğu anlaşılabilen bitkiler belirli aralıklarla tekrarlanmıştır. Bu bitkilerin arasında ise gövde kabuğundan top akasya (*Robinia pseudoacacia L. umbracuifera*) oldukları anlaşılan ve belirli bir gövde yüksekliğinden sonra dallanan bitkilere budanarak şekil verilmiştir. Harem binek merdiveni ile aynı aksta kullanılan ve porsuk (*Taxus baccata L.*) oldukları anlaşılan bitkiler budanmamış, bu şekilde form verilmiş diğer bitkiler ile aralarında zıtlık oluşturularak bitkisel tasarımda dinamizm oluşturulmuş ve Harem bölümünün orta aksı vurgulanmıştır. Bu dönemde bahçede boylu ağaçlara yer verilmemiş olması dikkat çekicidir.

Bugün Harem bahçesinde bulunan başlıca bitki türleri; Himalaya sediri (*Cedrus deodora Loud.)*, porsuk (*Taxus baccata L. var. aurea Carriere)*, sivri meyveli dişbudak (*Fraxinus angustifolia Wahl.)*, gümüşi ıhlamur (*Tilia argentea Desf.)*, saplı meşe (*Quercus robur L.*), dağ karaağacı (*Ulmus glabra Huds.)*, çitlembik ağacı (*Celtis australis L.)*, kurtbağrı (*Ligustrum lucidum W. T. Aiton),* erguvan (*Cercis siliquastrum L.*) ve taflan (*Euonymus japonica)*'dır. Harem bahçesini bugün okul olarak kullanılan eski Kızlarağası Binası'ndan ayıran duvarının önünde ve saraya giriş yapılan kapısının çevresinde, yaprağını döken ağaç türlerinden meşe, ıhlamur, çitlembik, sivri meyveli dişbudak ve erguvanlar gibi Türk bahçelerinde kullanılan ağaçlara yer verilmiştir. (Resim 16) Oval formlu havuzu çevreleyen parterlerde ise Lübnan sedirleri, budanarak şekil verilmiş porsuk, şimşir ve taflanlar kullanılmıştır. Bugün anıtsal nitelikte olan Lübnan sedirleri bahçenin ilk bitkisel düzeninde yer almamıştır, ancak büyük bir kısmının Sultan II. Abdülhamid döneminde dikildikleri tahmin edilmektedir. Budanarak şekil verilen taflanlar, havuzun çevresindeki parterlerin dış konturunu sınırlandırmış ve havuzun çevresinde içe dönük bir kurguya neden olmuştur.

16 Beylerbeyi Sarayı, Harem bahçesi

Selamlık Bahçesi

Sébah & Joaillier tarafından 1875-1890 tarihleri arasında çekilen fotoğrafta (Resim 17), ana yapının güneybatısında yer alan Selamlık bahçesi görülmektedir. Bahçenin bu görünümü fotoğrafın çekildiği tarihten de anlaşılacağı üzere, II. Abdülhamid dönemindeki (1876-1909) düzenlemeyi yansıtmaktadır. Bu dönemde bahçenin parterleri biçimsel özelliğini korumuş ancak yeni bitkilerin eklenmesi ile bitkisel tasarımında değişimler söz konusu olmuştur. Selamlık bahçesinin gerek havuz gerekse parterlerinin biçimi açısından değerlendirildiğinde Harem bahçesi ile benzerlik oluşturduğu anlaşılabilmektedir. Ancak parterlerin içerisinde kullanılan bitkilerin seçimi ve çiçeklikleri çevreleyen metal donatı elemanları açısından değerlendirildiğinde farklılık göstermektedir. Fotoğrafta bahçede bugün de varlıklarını sürdüren büyük çiçekli manolyaların (*Magnolia grandiflora L.*) yeni dikilmiş oldukları dikkati çekmektedir. Manolyalar daire biçimindeki çim alanların ortasına dikilmiş, bu biçim bahçenin çevresinde belirli aralıklar ile tekrarlanmıştır. Bu şekilde bahçeye hareketlilik kazandırılmıştır. Bahçede renk etkisi, baston güller ve çiçeklikler ile sağlanmıştır. Manolya, porsuk ve güller ile çiçeklikleri içeren parterlerin biçimi oval şeklindeki havuz ile oldukça uyumludur. Fotoğrafta oval formlu grottolu havuzun yakınında *Oklu Kirpi Yüzünden Yaralanmış Dişi Kaplan* heykeli dikkati çekmektedir. Bugün yine, Beylerbeyi Sarayı Selamlık bahçesi, havuz kenarında bulunan bu heykel, Pierre Louis Rouillard ve çalışma arkadaşı Heizler'in katılımı ile gerçekleştirilmiştir. 1864 yılında Fransa'da yapılan eserde, dişi kaplanın oklu kirpiyi avlarken, bu hayvanın okları yüzünden yaralanmış olması ve her iki hayvanın acı çeken ifadeleri esere oldukça gerçekçi yansıtılmıştır. (Seçen 2011)

Bugün dörtgensel bir planda olan Harem ve Selamlık parterlerin daha çok 19. yüzyıl Batı bahçelerine benzetilmeye çalışıldığı ve bunda da başarılı olduğu söylenebilmektedir.

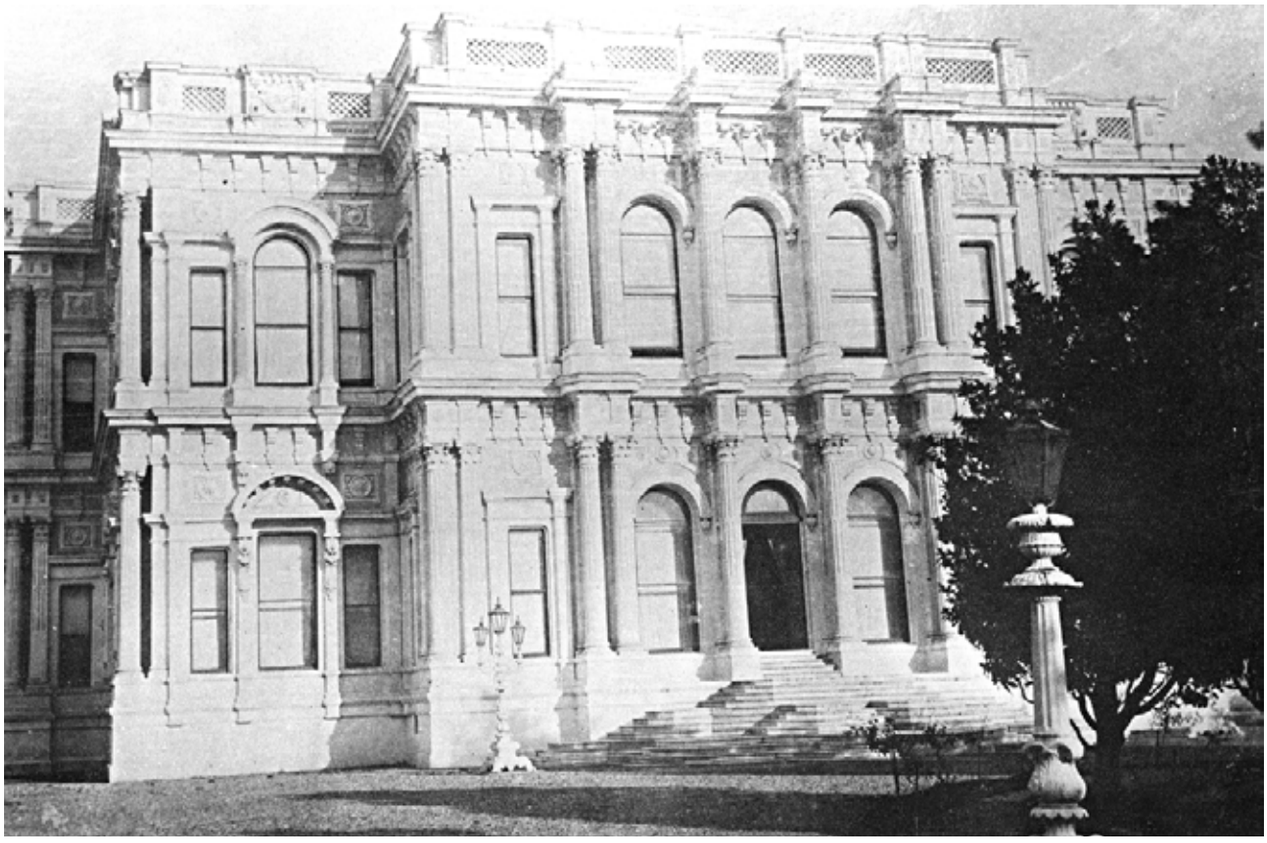
Bahçenin rıhtım yönünde, budanarak şekil verilen çalılara yer verilmiş ve bitkilerin rıhtımın arkasındaki duvarın boyunu geçmesine izin verilmemiştir. Tünelin önünde ise boylu ağaçlar kullanılmış ve bu şekilde bahçenin bu yöndeki set duvarlarının keskin çizgileri yumuşatılmaya çalışılmıştır.

Ana yapının çevresinde ise bugünden farklı olarak herhangi bir bitkilendirmeye yer verilmemiştir. Bu şekilde ana yapı ön plana çıkartılmıştır. Bugün sahile yakın inşa edilen sarayların ortak bir sorunu olan rutubeti engellemek açısından bu son derece yerinde bir uygulamadır. Fotoğraf dikkatle incelendiğinde Selamlık bahçesi ile Harem bahçesini deniz yönünde birbirinden ayıran alçak duvar seçilebilmektedir. Bu duvarın biçimsel özellikleri sarayın önündeki rıhtımın devamı niteliğindedir. Harem bahçesi ile Selamlık bahçesini birbirinden ayıran bu duvar Cumhuriyet döneminde kaldırılmıştır. (Resim 18)

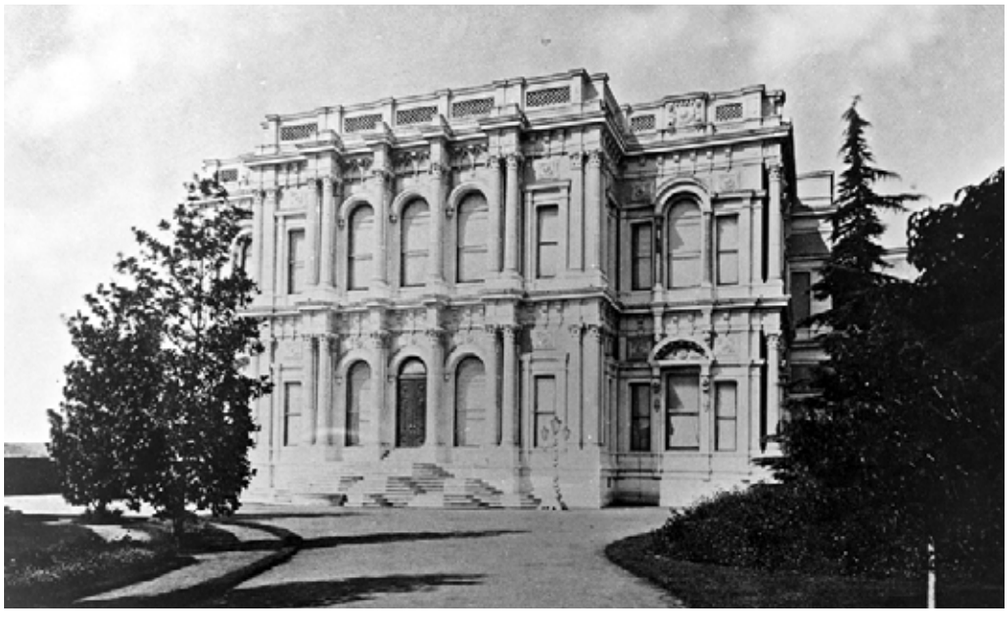
17 Sébah & Joaillier tarafından çekilen fotoğrafta Selamlık bahçesi

18 Sébah & Joaillier tarafından çekilen fotoğrafta Selamlık bahçesi ile Harem bahçesini deniz yönünde birbirinden ayıran duvar

Sébah & Joaillier tarafından çekilen fotoğraftan 10-15 yıl sonra Basile Kargopoulo tarafından Selamlık bahçesinin rıhtım yönünden çekilen fotoğrafta (Resim 19), manolya ağaçlarının boylandığı görülmektedir. Kargopoulo tarafından tünel yönünden çekilen bir başka fotoğraftan da (Resim 20) bahçenin parterlerinde önemli bir değişikliğin olmadığı anlaşılmaktadır. Bahçenin merkezindeki oval formlu havuzun çevresine boylu ağaçlardan sadece büyük çiçekli manolyalar (*Magnolia grandiflora L.*) tercih edilmiş, tünel yönünde ise Himalaya sediri (*Cedrus deodora Loud.*) kullanılmıştır.



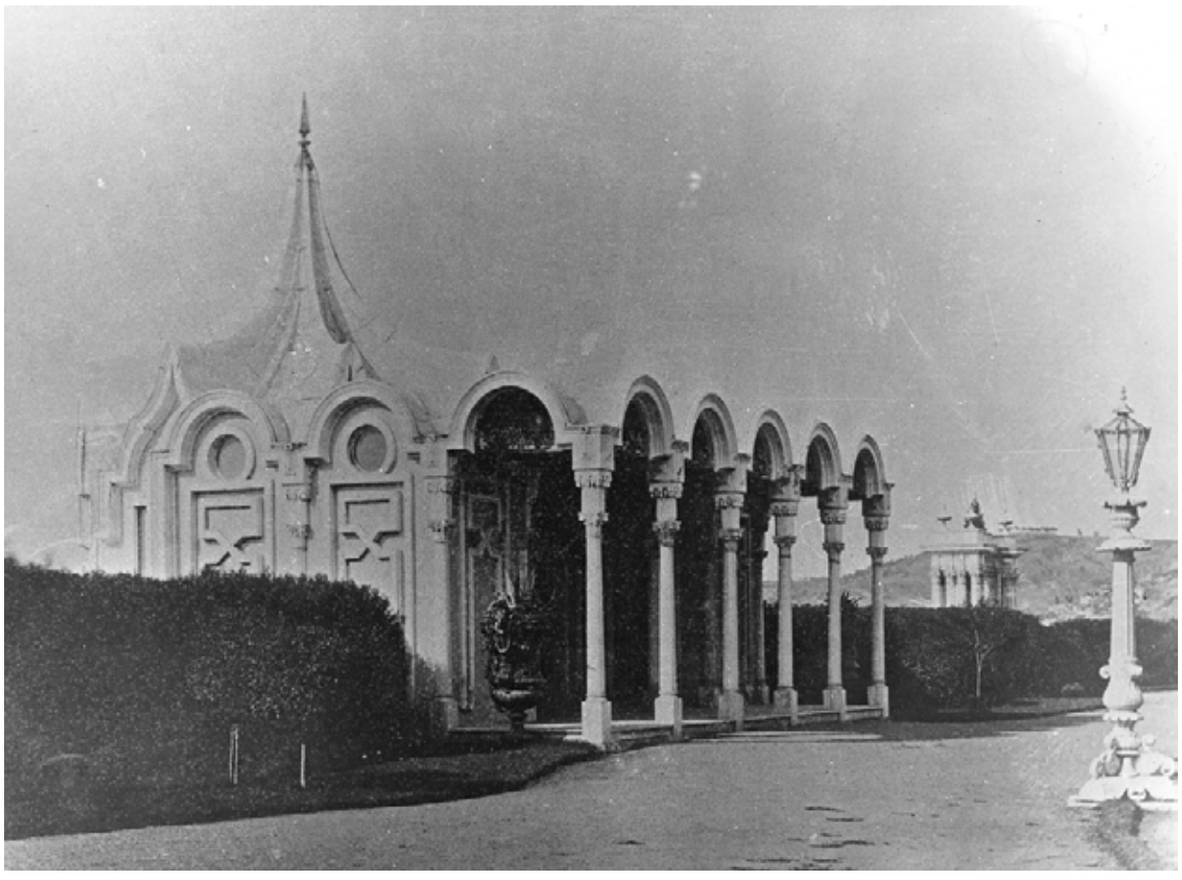
19



20

19 Basile Kargopoulo tarafından rıhtım yönünden çekilen fotoğrafta Selamlık bahçesi (Millî Saraylar Fotoğraf Arşivi, 2008).

20 Basile Kargopoulo tarafından tünel yönünden çekilen fotoğrafta Selamlık bahçesi (Millî Saraylar Fotoğraf Arşivi, 2008).



21 Basile Kargopoulo tarafından çekilen fotoğrafta Selamlık Deniz Köşkü (Millî Saraylar Fotoğraf Arşivi, 2008).

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönem saray bahçelerinde büyük çiçekli manolyalar, Himalaya sedirleri ve Toros sedirleri özellikle kullanılan ağaç türleri olmuştur. Ayrıca yapılan araştırmalarda, bu dönem saray bahçelerinde kullanılan bitkilerin yaklaşık olarak aynı dönemlerde dikilmiş olmaları dikkat çekicidir. Bahçenin yollarının kıvrımlı hatlara sahip olması ise bahçeye hareket katmış, ana yapının ve bahçenin mimari çizgilerini yumuşatmıştır. Boyut bakımından kıyaslandığında Avrupa'daki birçok saray bahçesine göre küçük olan bahçelerin düz çizgilere sahip olmaması bahçenin bir seferde algılanmasını engellemiştir. Bu şekilde bahçenin olduğundan daha büyük görünmesi sağlanmıştır.

Basile Kargopoulo tarafından Selamlık bahçesinin rıhtım yönünden çekilen Deniz Köşkü ve çevresini gösteren fotoğrafta (Resim 21), saray bahçesini rıhtımdan ayıran duvarın önünde budanarak şekil verilen bitkiler ile bir çit oluşturulduğu dikkati çekmektedir. Bu şekilde Deniz Köşkü ön plana çıkarılmıştır. Yapının her iki yanında ikişer adet, belirli bir gövde yüksekliğinden sonra dallanan ve budanarak şekil verilmiş bitkiler kullanılmıştır. Adi kurtbağrı (*Ligustrum vulgare L.)* oldukları düşünülen bu bitkilerin iki farklı formda kullanılmaları ile tasarımda sadelik ve hareketlilik sağlanmıştır.

Deniz Köşkü'nün her iki yanındaki içine sarı sabır (*Agave americana L.*) dikilmiş olan bronz vazolar (Resim 21), Sultan Abdülaziz döneminde Beylerbeyi Sarayı bahçelerinde kullanılmak üzere Fransa'dan getirtilmiştir.[10] Bronz vazoların her bir yüzeyinde hayvanların birlikte ve dövüş sahnelerinin canlandırıldığı rölyefler bulunmaktadır. Toplam 8 farklı tipte olan bu rölyefler ikili kombinasyonlar halinde bronz vazolarda kullanılmışlardır. Basile Kargopoulo tarafından çekilen fotoğraflardan Beylerbeyi

10 B.Y. Cochain, *Pierre Louis Rouillard (1820-1881) Sculpteur animalier, Professeur de sculpture et d'anatomie*, DEA de l'Ecole du Louvre, Paris 1997.

22 Sébah & Joaillier tarafından çekilen fotoğrafta I. set bahçesi ile *Dinlenen Aslan*, *Pınarda Pusu Kurmuş Aslan* ve *Kayalıkta Pusu Kurmuş Aslan* heykelleri

Sarayı Mermer Köşk ile Deniz Köşkleri önünde kullanıldığını öğrenebildiğimiz bronz vazoların bir dönem Yıldız Sarayı, Şale bölümü bahçelerinde kullanıldığını görebilmekteyiz. Bugün Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan bronz vazoların 4'ü Muayede Salonu girişinde, 2'si Medhal Salon girişinde ve 2'si ise Saltanat Kapı girişlerinde yer almaktadır.[11]

Sultan Abdülaziz döneminde Beylerbeyi Sarayı bahçelerinde kullanılmak üzere Fransa'dan sipariş edilenler sadece bu 8 adet bronz vazo ile sınırlı kalmamıştır. Vazolar ile beraber 12 adet bronz heykel, 10 adet mermer heykel ve 2 adet mermer friz de bu siparişin içinde yer almıştır. Bu siparişin her bir parçası ünlü heykeltıraş Pierre Louis Rouillard'ın (1820-1881) imzasını taşımaktadır. Rouillard, o dönemdeki uygulamaların aksine bir tutum sergilemiş, eserlerinin üzerinde kendi adının yanı sıra çalışma arkadaşlarının ve uygulayıcılarının da imza atmasına izin vermiştir. Bu nedenle heykellerin üzerinde Rouillard ile baraber çalışma arkadaşları ve meslektaşları; Isidore Bonheur (1827-1901), Louis Joseph Doumas (1801-1887), Hippolyte Heizler (1828-1872), Louis Joseph Leboeuf (?-1870) ve Paul Édouard Delabriére'in (1829-1912) isimleri de yazılıdır. Siparişteki tüm heykellerin isimleri vardır. Ekte sunulan çizelgede eserlerin Fransızca isimleri ve Türkçe isimleri beraber verilmiş ve her bir objede hangi sanatçıyla beraber çalıştığı belirtilmiştir. Bronz heykeller 1864 yılında, bronz vazolar ise 1865 yılında Thiébaut dökümhanesinde yapılmıştır. En son Rodin ile çalışan bu dökümhane daha sonra, 1926 yılında tüm aktivitelerini durdurarak kapanmıştır.

Sipariş için seçilen heykellerin teması, Beylerbeyi Sarayı bahçelerinin kurgusu ile uyum içindedir. Geyik, boğa, aslan, kaplan ve at heykelleri ile vazolardaki rölyefler bu hayvanların doğal yaşamlarındaki belirli bir sahneyi adeta canlı olduklarını düşündürecek derecede ustalıkla yansıtmışlardır. Son dönem saray bahçelerindeki heykellerde ve çeşmelerde aslan figürünün kullanılması rastlantı değildir. Gücü temsil etmeleri ve ağzından çıkan suyun kutsal sayılması hem Osmanlı saraylarında hem de Avrupa saraylarında yadsınamaz bir önem taşımıştır. Sultan Abdülaziz'in hayvanlara olan ilgisi ve özellikle kaplan ve aslan sevgisi, Padişah'ın Çırağan ve Beylerbeyi Sarayı bahçelerine aslanhane inşa ettirmesine yol açmıştır. Ayrıca Beylerbeyi

11 Emine Atalay Seçen, *Dolmabahçe Sarayı ve Bayıldım Bahçeleri 19. Yüzyıl Tasarım İlkeleri ve Bitkisel Restitüsyonu*, Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı, Doktora Tezi, 2011, s. 135.

Sarayı bahçeleri ile ilgili olarak günümüze gelen planlardan ve belgelerden geyiklik ve aslanhane gibi kısımların ve bugün Beylerbeyi Sarayı'nın üst setinde yer alan Ahır Köşkü'nün yaptırıldığını düşünecek olursak bu ilginin boyutları biraz daha anlaşılır olmaktadır.

Bronz vazoların tamamı bugün Dolmabahçe Sarayı'nda bulunmakla beraber, bronz ve mermer heykellerin bir kısmı farklı sebeplerle saray bahçelerimizin dışındadır. Bu heykellerin isimleri ve bugün nerede oldukları ekteki çizelgede yer almaktadır. 2013 yılında TBMM Genel Sekreter Yardımcılığı'nın (Millî Saraylar) girişimleri sonucunda, bu heykellerden *Yılan Üstünde Aslan* (Lion au serpent), Kalender Kasrı'ndan Dolmabahçe Sarayı'na getirtilmiştir.

I. Set Bahçesi

Beylerbeyi Sarayı'nın I. setinden, Sébah & Joaillier tarafından 1900'lerde çekilen fotoğrafta (Resim 21) *Dinlenen Aslan* heykeli ile *Pınarda Pusu Kurmuş Aslan* ve *Kayalıkta Pusu Kurmuş Aslan* heykellerinin dairesel formlu havuzun çevresinde kullanıldıkları dikkati çekmektedir. Selamlık bahçesinden merdivenler ya da bahçenin güneybatı yönündeki rampa ile ulaşılan I. setteki havuzu çevreleyen parterlerin ilkinde ıhlamur (*Tilia L.*), dıştakinde ise Toros sediri (*Cedrus libani A.Rich.*) kullanılmıştır. Bu şekilde bahçenin merkezine odaklanan bir bitkisel tasarım sağlanmıştır. Merkezde hafif dokulu bitkiler kullanılmış, dışa doğru kaba dokulu bitkiler tercih edilmiştir. Havuzun merkezinde doğal taşlar (fotoğraftan sünger taşı olabileceği anlaşılan)

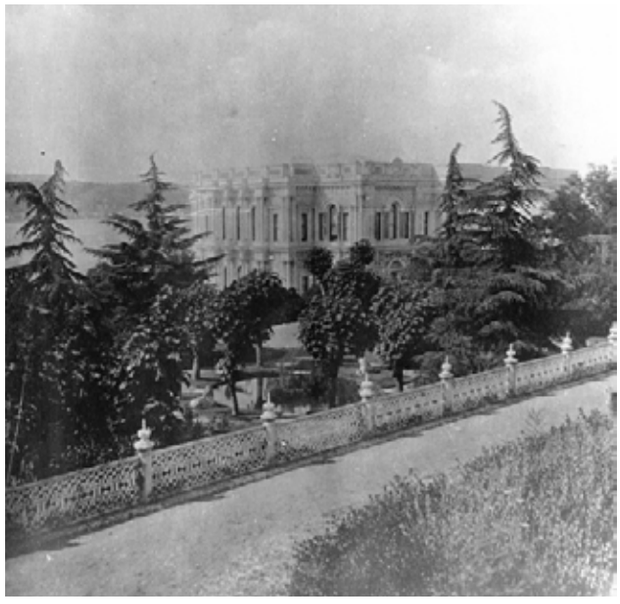
23 Selamlık bahçesi ile I. setin genel görünümü (Millî Saraylar Arşivi, 2010).

ile oluşturulan adacıkta ve dört parçalı parterlerin köşesinde yer alan çiçeklikler ile bahçeye renk etkisi verilmiştir. Bugün bu ıhlamur ağaçlarının yerinde sarkık formlu karaağaç (*Ulmus glabra Huds. var. pendula*) ağaçları bulunmaktadır. Bahçenin diğer önemli türleri ise boylu tüylü palmiye, porsuk, yalancı posuk ve meşe ağaçlarıdır.

Parterlerdeki çiçekliklerin ortasında ise baston güller kullanılmıştır. Bitkisel düzenlemede ve parterlerin genel tasarımında simetri uygulanmıştır. Parterlerin çizgilerinin yuvarlak oluşu ile bahçenin hatları yumuşatılmıştır. Fotoğrafta II. setin duvarlarının önünde çit bitkileri ve sarmaşıklarla yapılan düzenleme dikkati çekmektedir. Bu şekilde bahçenin merkezindeki bitkisel düzenlemeye hem fon oluşturulmuş hem de bahçeye derinlik verilmiştir. 19. yüzyıl saray, köşk ve kasırlarının bitkisel tasarımında kurgu genellikle bahçenin merkezine odaklıdır. Bahçenin çizgileri keskin değil, yumuşak, yuvarlatılmış hatlara sahiptir ve merkezindeki simetrik ya da asimetrik özelliklerde tasarlanan parterlerin dış çevrelerinde çalılar ile ağaçlar gruplar halinde kullanılmıştır. II. seti III. sete bağlayan merdiven basamaklarının başladığı noktalara yakın olarak konumlandırılmış çeşmeler, set duvarını hareketlendirmişlerdir. Fotoğrafta havuzu çevreleyen parterlerin düzeni ile Anadolu Ciheti Haritaları'nda (Resim 12) ve Sedad Hakkı Eldem'in *Türk Bahçesi* adlı kitabındaki hava fotoğrafında (Resim 13) görüleceği üzere bahçenin çizgileri birbirini doğrulamaktadır. Bu şekilde ilk düzenlendikleri günden bugüne çizgilerini genel hatlarıyla koruyan bahçeler, Beylerbeyi Sarayı bahçelerinin 1980'lerde çizilen restorasyon projesi ile kısmen değişmiş ve bugünkü görünümüne kavuşmuştur. (Resim 14, Resim 22-23)

II. ve III. Set Bahçesi

Sébah & Joaillier tarafından, Beylerbeyi Sarayı'nın II. setinden sarayın Selamlık yönüne doğru çekilen bir başka fotoğrafta (Resim 24), I. setin bitkisel düzenlemesi, havuzu ve heykelleri dikkati çekmektedir. Diğerlerine göre daha dar planlanmış II. ve III. setlerde başlangıçta daha çok çim alanlara ve



24 Sébah & Joaillier tarafından çekilen fotoğrafta II. setten Beylerbeyi Sarayı

çiçekliklere önem verilmiştir. Bu şekilde IV. setten hem Boğaz'ın hem de sarayın bahçelerine doğru bir manzara terası oluşturulması sağlanmıştır.

Eldem tarafından 1976'da verilen hava fotoğrafında II. setin ağaçlandırılmış olduğu dikkati çekmektedir (Resim 13). Bugün birçoğu var olmayan bu ağaçlardan geriye kalan boylu tüylü palmiye (Chamaerops L. excelsa) bu setin baskın türüdür. II. setin ve ona göre daha dar olan III. setin parterlerinin tasarımı Sayın Ekrem Gürenli'ye aittir. Kendisi ile yapılan sözlü görüşmede (2010), Beylerbeyi Sarayı bahçelerinin restorasyon projelerinin uygulanmasının ardından, meslektaşı Prof. Renè Pechère tarafından özellikle sarayın II. setinde yapılan uygulamanın beğenildiğini aktarmıştır. Prof. Renè Pechère'e göre, "*Bahçeler sadece yapıldıkları döneme ait durağan ve değişmeyen elemanlar olarak değerlendirilmemeli, ifade ettiği felsefe anlaşılmalı, buna göre de yorumlanarak yeniden ifade edilmelidir*."

Bugün, II. setin çit şimşirler ile çevrelenerek dairesel dilimlere ayrılmış parterleri III. sete ulaşımı sağlayan merdivenler ile bahçenin merkezi dikkate alınarak biçimlendirilmiştir. III. setteki bahçenin parterleri ise düzgün geometrik şekillere bölünmüş bir bahçe kurgusu oluşturmaktadır.

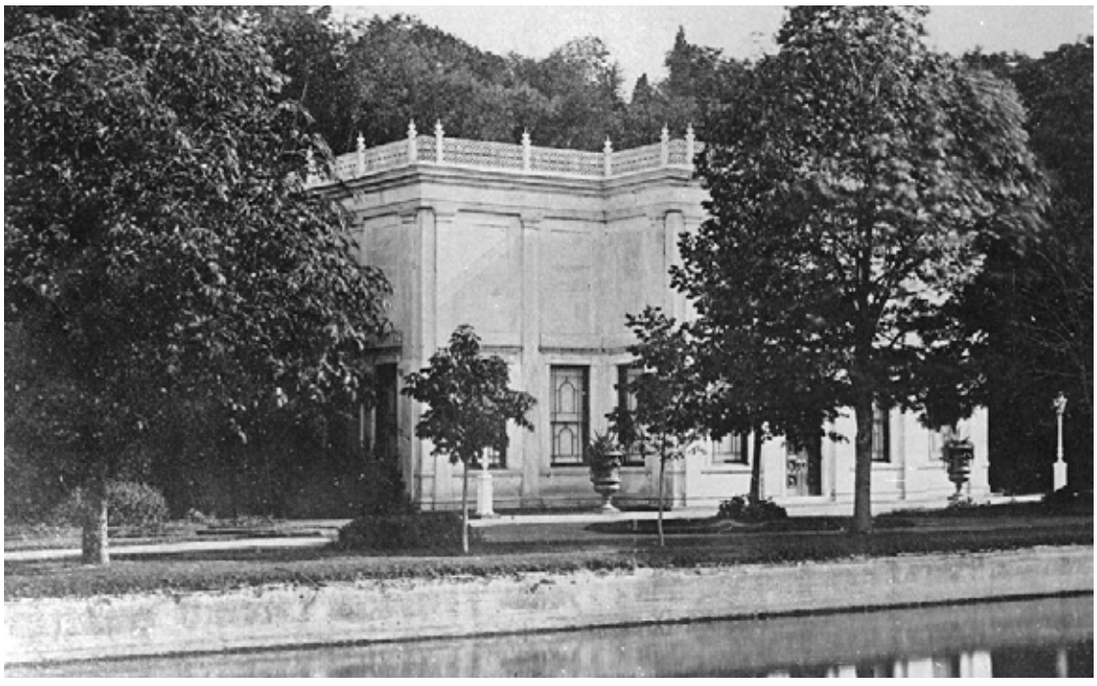
IV. Set Bahçesi

Beylerbeyi Sarayı'nın IV. setinde yer alan Büyük Havuz ve Mermer Köşk, Sultan II. Mahmud döneminden bugüne gelebilmiş yapılardır. Eski Beylerbeyi Sarayı yapılarından biri olan, III. set üzerinde yapılmış ve kısmen IV. set üzerinde gömülü olduğu için Serdâb Köşkü adı ile anılan köşk, sofasının mermer döşemesi ve havuzları ile selsebillerinin mermer oluşu nedeniyle Mermer Köşk olarak da isimlendirilmiştir. IV. setin kuzeyinde yer alan ve iki yönden rampa yollar ile ulaşılan Sarı Köşk'ün eski Beylerbeyi Sarayı'nda da var olan bir yapı olduğu bilinmektedir. Bu nedenle bu köşkün Sultan Abdülaziz döneminde kısmen ya da tamamen yıktırılarak yapıldığına dair görüşler bulunmaktadır.

IV. sette yer alan ve 80 x 30 m boyutlarında olan dörtgen şeklindeki büyük havuz ve her iki yanında yer alan fıskiyeleri de olan grottolar kendi aralarında zıtlık oluşturmaktadır. Natüralist bahçe eğilimini yansıtan grottolar ile bu setin informal düzende tasarlanmış parterleri ile kullanılan bitki türleri diğer setlerdeki koruluklar ile kolaylıkla kaynaşabilmesine olanak sağlamıştır. IV. sette bulunan başlıca ağaç türleri gümüşi ıhlamur (*Tilia argentea Desf.)*, at kestanesi (*Aesculus hippocastanum L.*), saplı meşe (*Quercus robur L.*), erguvan (*Cercis siliquastrum L.*), sivri meyveli dişbudak (*Fraxinus angustifolia Vahl.*), taş porsuğu [*Cephalotaxus harringtonia (Knight ex Forbes) K. Koch*.], Himalaya sediri [*Cedrus deodora (Roxb.) G.Don.f.*] Kanarya adası hurması (*Phoenix canariensis hort ex. Chabaud*) ve boylu tüylü palmiyedir (*Chamaerops L. excelsa*).

Mermer Köşk yönünden, Sébah & Joaillier tarafından çekilen fotoğrafta, IV. sette yer alan büyük havuzun Mermer Köşk yönüne sıralı dikilmiş gümüşi ıhlamur (*Tilia argentea Desf.*) ve Sarı Köşk'e ulaşımı sağlayan rampalı yolun kemerli girişi seçilmektedir. (Resim 25) Fotoğraf dikkatle incelendiğinde, bahçenin dairesel forma sahip parterlerindeki çiçekliklerde Latin çiçeği (*tropaeolum majus L.*) kullanıldığı anlaşılabilmektedir. Havuzun III. set yönünde ise sadece fotoğraftan yeni dikildikleri anlaşılan boylu tüylü palmiyeler *(Chamaerops L. excelsa*) oldukları dikkati çekmektedir. 19. yüzyılın sonunda çekilen bu fotoğraftan bugün de varlıklarını sürdüren boylu tüylü palmiyelerin Osmanlı döneminde kullanılmaya başlandığı anlaşılmaktadır. Bu şekilde Mermer Köşk'ün arkasında yer alan koruluk ile bahçe bütünleşmiştir. Sarı Köşk'e çıkan rampanın önündeki duvarın çevresine çit olarak

25 Sébah & Joaillier tarafından çekilen fotoğrafta IV. sette yer alan büyük havuz ve Sarı Köşk'ün kemerli girişi



26 Basile Kargopoulo tarafından çekilen fotoğrafta Mermer Köşk (Millî Saraylar Fotoğraf Arşivi, 2008).

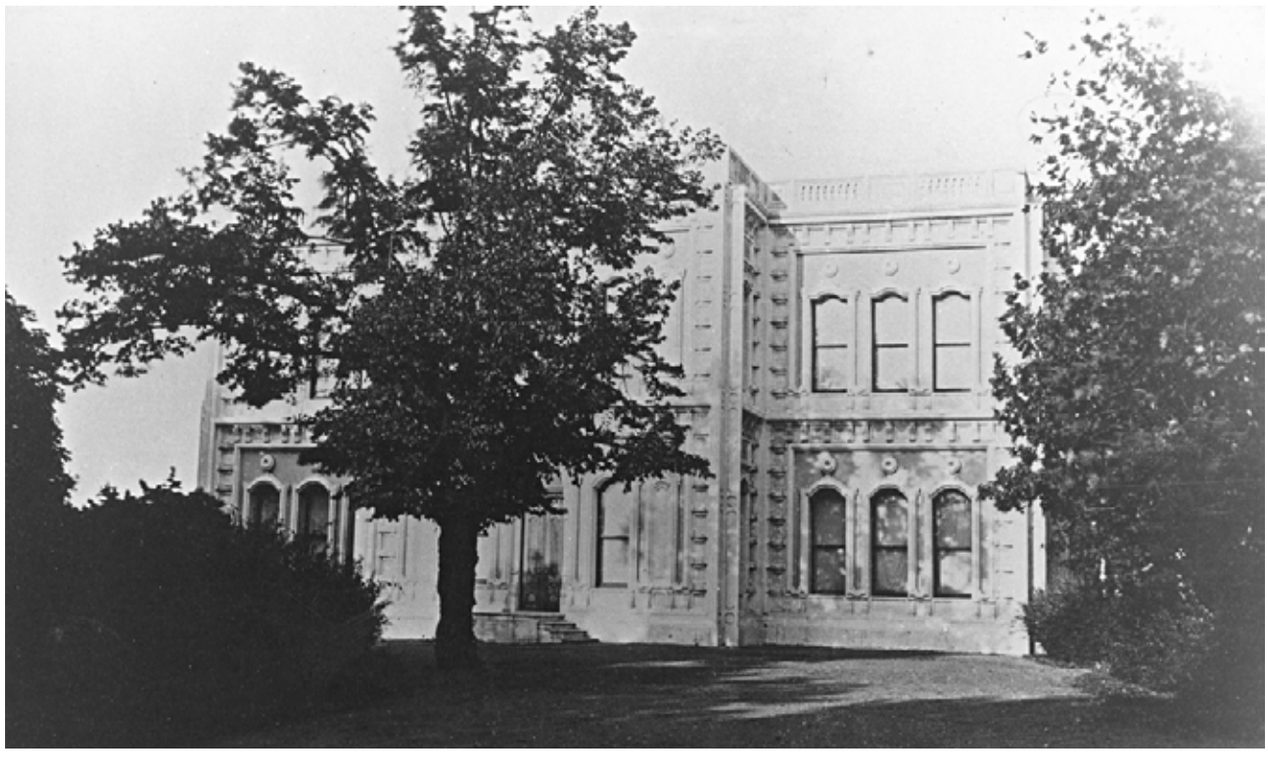
27 Basile Kargopoulo tarafından IV. setin Sarı Köşk yönündeki giriş kapısına doğru çekilen fotoğrafta büyük havuz ve grottosu (Millî Saraylar Fotoğraf Arşivi, 2008).

dikilmiş bitkiler ise adi kurt bağrıdır (*Ligustrum vulgare L.*). Mermer Köşk'ün önündeki dairesel informal biçimler havuzun merkezini köşk ile birleştirmeye olanak verirken, 1980'lerden itibaren yapılan değişimler ile bu etki de ortadan kalkmıştır.

Basile Kargopoulo tarafından aynı yıllarda çekilen bir başka fotoğrafta ise havuzun yanında sıralı dikilmiş olan gümüşi ıhlamurlar ile Mermer Köşk ve yakın çevresi seçilmektedir. (Resim 26) Köşkün her iki yanında yer alan bronz vazolar ile girişi vurgulanmıştır.

Basile Kargopoulo tarafından, sarayın Sarı Köşk yönündeki giriş kapısına doğru çekilen bir başka fotoğrafta da ıhlamur ağaçları seçilmektedir (Resim 27). Grottonun her iki yanında ise budanarak şekil verilmiş adi kurtbağrı (*Ligustrum vulgare L.*)

28 Beylerbeyi IV. setinin görünümü; büyük havuz, Sarı Köşk ve yakınındaki giriş kapısı (Millî Saraylar Arşivi, 2010).



29 Beylerbeyi Sarayı, Sarı Köşk ve yakın çevresi

ve ters Zofora (*Sophora japonica L. pendula*) dikilmiştir. Tüm bu fotoğraflardan IV. sette ağırlıklı olarak bugün birçoğu var olmayan ıhlamur ağaçlarının dikilmiş oldukları anlaşılmaktadır. Bahçenin merkezinde kullanılan çınar ağaçlarından sonra IV. sette atkestaneleri duvar yönlerine doğru dikilmişlerdir. Bu ağaçların yaşça oldukça büyük bireyleri bugün de bahçede mevcuttur. Havuzun kısa kenarının Ahır Köşk ve Sarı Köşk yönünde yoğun gruplar halinde kullanıldıkları, bugüne ulaşabilen yaşlı bireylerinden anlaşılabilmektedir. (Resim 28)

Basile Kargopoulo tarafından çekilen bir başka fotoğrafta (Resim 29), Sarı Köşk ve yakın çevresi seçilmektedir. Doğal formların uygulandığı bahçede ön planda çınar ve ıhlamur ağaçlarının dikildiği ve ağaçların çevresinin ise çalılar ile sınırlandırıldığı anlaşılmaktadır. Bu sette kullanılan bitkiler ile bahçeye serinletici bir etki verilmiş ve oluşturulan çitler ile bahçeye bir düzen getirilmiştir. Bahçede ağırlıklı olarak gümüşi ıhlamur (*Tilia argentea Desf.*), Himalaya sediri (*Cedrus deodora (Roxb.) G.Don.f.*), saplı meşe (*Quercus robur L.*), at kestanesi (*Aesculus hippocastanum L.*) ağaçları kullanılmıştır.

Beylerbeyi Sarayı'nın Selamlık bahçesinin güneybatı yönündeki rampadan sarayın VI. ve VII. setlerine ulaşılmaktadır. Bu setlerin sonunda ise bahçeler dağ kapısı ile saraya fon oluşturan koruluğa açılmaktadır.

Sonuç

Son dönem Osmanlı saraylarından biri olan Beylerbeyi Sarayı'nın Beylerbeyi-Kuzguncuk yolu ve Boğaziçi Köprüsü'nün yapımıyla parçalanan bahçeleri ile çeşitli kuruluşların kullanımına verilen bölümleri ya özgünlüğü kaybetmiş ya da tamamen ortadan kalkmıştır. Sarayın bahçesi, Sultan Abdülaziz döneminde sahip olduğu bütünlüğünü önemli ölçüde yitirmiştir. Bugüne ulaşamayan Geyiklik, Istabl-ı Âmire, Aslanhane, Çiçek Sobaları, Kuşluk yapıları geçmişte sahip olduğu bölümlerden birkaçıdır.

Beylerbeyi Sarayı'nın setli bahçelerinin, Sultan II. Mahmud dönemine ait ana hatları korunarak bugünkü bahçeler Sultan Abdülaziz tarafından yeniden düzenletilmiştir. Yeniden düzenlenen bahçeler ne İtalyan Rönesans bahçesi ne de Fransız Barok bahçesidir. Yabancı bahçıvanların ellerinde şekillenen bahçelerde, Avrupa saray bahçelerinde kullanılan ögelere yer verilmiş olsa da, gerek sarayın üzerinde bulunduğu topoğrafya gerekse sarayın teşkilat düzeni ile yaşam biçimi, gelenek-görenekler bahçelerin kendine özgü bir sentezle tasarlanmasını sağlamıştır.

Sarayın ana yapısının Boğaz kenarında konumlandırılmış, bahçenin üst setlerine ulaşımı sağlayan çift yönlü merdivenlerle Boğaz manzarasına hâkim balkon teras özelliği verilmiştir. Merdivenler, 2. ve 3. dönem İtalyan Rönesans bahçelerindeki örneklerine benzemektedir. Ancak aradaki farklılık, İtalya'daki örneklerinde ana yapının arazinin en üst noktasında yer almasıdır. Önündeki rıhtım ve arkasındaki yamaçlar arasında konumlandırılan sarayda manzaradan yararlanmak tasarımın ana hedefi olmuştur. Bu nedenle formal bahçe düzenindeki aksiyalite, Avrupa saraylarının aksine binaya dik olarak gelişmemiştir. İlk olarak İtalyan Rönesans bahçesinde kullanılmaya başlanan grottolar, sarayın bahçesindeki havuzların dekorasyonunu tamamlayan önemli bir su ögesi olmuştur.

Yapıların üstlendiği fonksiyonlara uygun olarak bahçelerin gerek parter düzenleri gerekse bu parterlerdeki bitkisel düzenlemeler şekillenmiştir. Sarayın özgün bitkisel tasarımı irdelendiğinde resmî bölümlerinde formal, özel bölümlerinde ise informal bir düzenlemeye yer verildiği anlaşılmaktadır.

Ana yapının ve önündeki mermer rıhtım üzerindeki Deniz Köşkleri'nin simetrik olarak düzenlenmiş olması bahçenin de simetrik olarak tasarlanmasına neden olmuştur. Ancak orta aks, sarayın kısa kenarından geçen eksen üzerine yerleşmiştir. Bu aks üzerinde her iki bahçede bulunan havuzlar ise bu bahçelerin tasarımının merkezini oluşturmuştur. Ana yapının ve önündeki mermer rıhtım üzerindeki Deniz Köşkleri'nin simetrik olarak düzenlenmiş olması bahçenin de simetrik olarak tasarlanmasına neden olmuştur. Ancak orta aks, sarayın kısa kenarından geçen eksen üzerine yerleşmiştir. Bu aks üzerinde her iki bahçede bulunan havuzlar ise bu bahçelerin tasarımının merkezini

oluşturmuştur. Oval formlu havuzların parterlerinde de oval form tekrar edilmiştir. Bitkiler her iki bahçede ölçü ve doku hiyerarşisi gözetilerek dikilmişlerdir.

Beylerbeyi Sarayı'nın Selamlık, Harem, I. set, IV. set bahçelerinde havuzlar bulundukları bahçenin orta aksında konumlanmıştır. Bahçenin merkezî ve odak noktası haline gelen bitkilendirme, bahçeyi olduğundan daha büyük gösterecek şekilde yapılmıştır. Parterlere dikilen bitkiler havuz çevresinden dışa doğru, ince dokulu (ıhlamur gibi) ve alçak boylu bitkilerden, dışa doğru kaba dokulu (at kestanesi gibi) ve yüksek boylu boylu bitkilere doğru hiyerarşik bir sıralama ile yerleştirilmişlerdir. Bahçelerin çevresinde çalı, bambu ya da boylu ağaçlar kullanılarak olduğundan daha büyük algılanması sağlanmıştır. Ana yapının bulunduğu düzlemde bu düzen herdem yeşil bitkilerle, üst setlerde ise yaprağını döken bitkilerle gerçekleştirilmiştir. Mevsimlik çiçek parterleri ve güller sadece havuz çevresinde vurgu yapmak amacıyla belirli bir ölçüde kullanılmıştır.

Bitki türleri sarayın bölümlerine göre seçilmiştir. Ana yapının çevresinden üst setlere doğru, ağırlıklı olarak yaprağını dökmeyen bitkilerden yaprağını döken bitkiler kullanılmıştır. Ana yapının çevresinden setlerin sonunda yer alan koruluğa doğru bahçenin hatları formal hatlardan informal hatlara dönüşmüştür.

Bahçelerde yaprağını döken ağaç türlerinden meşe, ıhlamur, çitlembik, sivri meyveli dişbudak ve erguvanlar gibi Türk bahçelerinde kullanılan ağaçlara yer verilmiştir.

Harem ve Selamlık bahçelerinin simetrik olarak düzenlenmiş olmaları, Batı etkisi olarak değerlendirilmektedir. Ancak bahçelerde gölge sağlayacak bitkilerin kullanılmış olması Türk bahçelerinde karşımıza çıkan bir olgudur. Tüm bu değerlendirmelerin sonucunda Beylerbeyi Sarayı bahçelerinin Osmanlı-Avrupa sentezi olarak inşa edilmiş olduğu söylenebilir.

Kaynakça

I. Arşiv Kaynakları

MSHHA.EII.1736, lef 1

MSHHA.EII.1736, lef 2

MSHHA.EII.1737, lef 2

MSHHA.CMH.179

MSHHA.CMH.179, lef 1

İstanbul Anadolu Ciheti Haritaları (Beylerbeyi Sarayı ve Yakın Çevresi)

II. Kaynak Eserler ve İncelemeler

Cochain, B. Y., *Pierre Louis Rouillard (1820-1881) Sculpteur animalier, Professeur de sculpture et d'anatomie*, DEA de l'Ecole du Louvre, Paris 1997.

Eldem, S. H., *Türk Bahçeleri,* Kültür Bakanlığı, Türk Sanat Eserleri:1, MEB, İstanbul 1976.

_____, *Boğaziçi Anıları*, Alarko Eğitim Tesisleri A.Ş. Kültür Hizmeti, Çeltüt Matbaacılık Kollektif Şirketi, İstanbul 1979.

Genim, Sinan, *Konstantiniyye'den İstanbul'a XIX. Yüzyıl Ortalarından XX. Yüzyıla Boğaziçi'nin Anadolu Yakası Fotoğrafları*, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, İstanbul 2012.

Göncü, Cengiz, *Beylerbeyi Sarayı'nın İnşa Süreci, Teşkilatı ve Kullanımı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, İstanbul 2006.

Lamartine, A., *Alphonse de Lamartine ve İstanbul Yazıları,* çev. Nurullah Berk, Yenilik Basımevi, İstanbul 1971.

Pardoe, J., *Beauties of Bosphorus; Views of Constantinople and Its Environs, From Original Drawings by W.H. Bartlett,* George Virtue, 26 Ivy Lane, London 1838.

_____, *Şehirlerin Ecesi İstanbul: Bir Leydinin Gözüyle 19. Yüzyılda Osmanlı Yaşamı,* Kitap Yayınevi, İstanbul 2004.

BELGELER

Çizelge 1

Beylerbeyi Sarayı bahçeleri için sipariş edilen mermer ve bronz heykeller

	Unvanlar	Tarih	Bulunduğu Yer	Materyal Tekniği	Çalışma Arkadaşı	Katılım Ortaklığı	Dökümhane Yayımlayan	Fotoğrafı
	Bronz Heykeller							
1	Cheval piaffant en liberte (1/2) (Şaha Kalkmış Özgürlük Atı 1/2)	1864	Beylerbeyi Sarayı	R-b;Brz	Daumas (yaşça) daha büyük	Tres importente (çok önemli)	Thiebaut Freres	
2	Cheval piaffant en liberte (2/2) (Şaha Kalkmış Özgürlük Atı 2/2)	1864	Sabancı Atlı Köşk	R-b;Brz	Daumas (yaşça) daha büyük	Tres importente (çok önemli)	Thiebaut Freres	
3	Taureau combattant (Dövüşen Boğa)	1864	Kadıköy Meydanı	R-b;Brz	Isidore Bonheur	Tres importente (çok önemli)	Thiebaut Freres	
4	Taureau beuglant (Böğüren Boğa)	1864	Beylerbeyi Sarayı	R-b;Brz	Isidore Bonheur	Tres importente (çok önemli)	Thiebaut Freres	
5	Elan (Hamle)	1864	Divan Oteli	R-b;Brz			Thiebaut Freres	
6	Cerf ecoutant (Dinleyen Geyik)	1864	Beylerbeyi Sarayı	R-b;Brz	Heizler	Moyenn (orta)	Thiebaut Freres	
7	Cerf en fuite (Kaçan Geyik)	1864	Beylerbeyi Sarayı	R-b;Brz	Delabriere	Moyenne (orta)	Thiebaut Freres	
8	Cerf aux abois (Hallali) (Umutsuz Durumda Geyik-Avda)	1864	Yıldız Parkı	R-b;Brz			Thiebaut Freres	
9	Biche allaitant son faon (Yavrusunu Emziren Dişi Geyik)	1864	Beylerbeyi Sarayı	R-b;Brz	Heizler	Faible (zayıf)	Thiebaut Freres	
10	Biche buvant et faon (Su İçen Dişi Geyik ve Yavrusu)	1864	Emirgan Korusu	R-b;Brz	Heizler	Faible (zayıf)	Thiebaut Freres	
11	Lion bondissant au dessus d'un cactus (Bir Kaktüsün Üstünde Zıplayan Arslan)	1864	İ.B.B. Şehzadebaşı Caddesi	R-b;Brz			Thiebaut Freres	
12	Lionne rassemblant ses lionceaux (Yavrularını Toplayan Dişi Aslan)	1864	Beylerbeyi Sarayı	R-b;Brz			Thiebaut Freres	
	R-b= Ronde bosse (Yüksek Kabartma)	B-r=Bas-relief (Alçak Rölyef)			H-r= Haut relief (Yüksek Rölyef)		Mbr=Marbre (Mermer)	

	Unvanlar	Tarih	Bulunduğu Yer	Materyal Tekniği	Çalışma Arkadaşı	Katılım Ortaklığı	Dökümhane Yayımlayan	Fotoğrafı
	Mermer Heykeller							
1	Lion couche, tete a droite (Kafası Solda Dinlenen Aslan)	1864	Beylerbeyi Sarayı	R-b;Mrbr				
2	Lion couche, tete a droite (Kafası Sağda Dinlenen Aslan)		Beylerbeyi Sarayı	R-b;Mrbr				
3	Lion a la boule (1/2) (Elinde Top Tutan Aslan 1/2)	1864	Genel Kurmay Başkanlığı	R-b;Mrbr	Coinchon	Importante (önemli)		
4	Lion a la boule (2/2) (Patisi ile Top Tutan Aslan 2/2)	1864	Genel Kurmay Başkanlığı	R-b;Mrbr	Debut	Importante (önemli)		
5	Lions guettant a la source (Pınarda Pusu Kurmuş Aslanlar)	1864	Beylerbeyi Sarayı	R-b;Mrbr	Leboeuf	Moyenne (orta)		
6	Lions guettant au rocher (Kayalıkta Pusu Kurmuş Aslanlar)	1864	Beylerbeyi Sarayı	R-b;Mrbr	Leboeuf	Moyenne (orta)		
7	Tigresse blessee par un porc-epic (Oklu Kirpi Yüzünden Yaralanmış Dişi Kaplan)	1864	Beylerbeyi Sarayı	R-b;Mrbr	Heizler	Moyenne (orta)		
8	Tigre royal marchant (Yürüyen Kaplan Kral)	1864	Beylerbeyi Sarayı	R-b;Mrbr	Heizler	Moyenne (orta)		
9	Lion au Gavial (Timsah Üstünde Aslan)	1864	Dolmabahçe Sarayı	R-b;Mrbr	Delabrierre	Moyenne (orta)		
10	Lion au serpent (Yılan Üstünde Aslan)	1864	Dolmabahçe Sarayı	R-b;Mrbr	Delabrierre	Moyenne (orta)		
	R-b= Ronde bosse (Yüksek Kabartma)	B-r=Bas-relief (Alçak Rölyef)			H-r= Haut relief (Yüksek Rölyef)		Mbr=Marbre (Mermer)	

Çizelge 2

Beylerbeyi Sarayı bahçeleri için sipariş edilen bronz vazolar

	Unvanlar	Tarih	Bulunduğu Yer	Materyal Tekniği	Çalışma Arkadaşı	Katılım Ortaklığı	Dökümhane Yayımlayan	Fotoğrafı
	Bronz Vazolar							
	Combat de taureaux bulgares (Bulgar Boğalarının Dövüşü)	1865	Dolmabahçe Sarayı	H-r; Brz				
	Combat D'un lion et tigre de Guzerate (Bir Kaplan ve Bir Aslanın Dövüşü)	1865	Dolmabahçe Sarayı	H-r; Brz				
	Chevaux et serpents (Atlar ve Yılanlar)	1865	Dolmabahçe Sarayı	H-r; Brz				
	Cerf bramant et biches	1865	Dolmabahçe Sarayı	H-r; Brz				
	Cerf et biches fuyants (Geyik ve Dişi Geyiklerin Kaçışı)	1865	Dolmabahçe Sarayı	H-r; Brz				
	Combat d'un elephant et d'un rihinoceros (Bir Fil ile Gergedanın Dövüşü)	1865	Dolmabahçe Sarayı	H-r; Brz				
	Lionne chassant au point d'eau et gazelles (Avını İşaretleyen Dişi Aslan ve Ceylanlar)	1865	Dolmabahçe Sarayı	H-r; Brz				
	Lion guettant et sa famille (Pusu Kurmuş Aslan ve Ailesi)	1865	Dolmabahçe Sarayı	H-r; Brz				
	R-b= Ronde bosse (Yüksek Kabartma)	B-r=Bas-relief (Alçak Rölyef)			H-r= Haut relief (Yüksek Rölyef)		Mbr=Marbre (Mermer)	

MİLLÎ SARAYLAR DERGİSİ YAYIN İLKELERİ

Millî Saraylar Dergisi, yılda en az iki kez yayınlanan uluslararası hakemli bir dergidir.

Saray, köşk ve kasır gibi tarihî mekânlar ile bunlarla ilgili sanat, tarih, mimarlık konularında yapılan çalışmalara yer verir.

Tarihî mirasın korunması ve tanıtımı kapsamında ülkemizde ve dünyada yapılan araştırmaları ve uygulamaları akademi ve kültür dünyasına kazandırmayı amaçlar.

Dergide özgün araştırma-inceleme makaleleri, çeviri, kitap tanıtımı ve Yayın Kurulu'nun uygun gördüğü yazılar yayınlanır.

Makalelerin bilimsel araştırma ölçütlerine uyması, alana bir yenilik getirmesi ve başka bir yerde yayınlanmamış olması gerekir.

Yazım dili Türkçedir. Bilim Kurulu kararıyla İngilizce makale de yayınlanabilir. Tercüme makalelerde yazarından izin alınmış olması gerekir.

Gönderilen yazının başında Türkçe ve İngilizce en az 150, en fazla 200 kelimelik özet ile özetlerin sonunda 8-10 anahtar kelime bulunmalıdır.

Gelen yazılar Yayın Danışma Kurulu incelemesinden sonra hakemlere gönderilir. En az iki hakemin onayıyla yayınlanır.

Yazım kurallarında TDK Yazım Kılavuzu esas alınır.

Yayın Kurulunca, yazının bütünlüğünü bozmayacak düzeltmeler yapılabilir.

Yayınlanan yazı, fotoğraf, tablo ve şekillerden kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

Yazılarla ilgili her türlü sorumluluk yazarlarına aittir.

Yazıların basım ve yayın hakları Millî Saraylar'a aittir.

Yazım Kuralları:

- **Yazılar,** A4 boyutunda, MS Word uyumlu programda, Times New Roman yazı karakterinde olmalıdır.
- **Başlık,** 14 punto, büyük harfle yazılmış ve ortadan hizalı olmalıdır. Metinde ana ve ara başlıklar kullanılabilir. Ana başlıklar 12 punto, büyük harfle ve koyu yazılmış olarak sola dayalı; ara başlıklar 12 punto, küçük harfle ve koyu yazılmış olarak sola dayalı olmalıdır. Başlıklar ve paragrafların arasında 6 nk aralık bırakılmalıdır.
- **Yazar adı ve soyadı**, ana başlığın altına 12 nk aralık bırakıldıktan sonra 12 punto, büyük harfle ve ortaya hizalı olarak yazılmalıdır. Sayfanın altına unvan, adres ve e-posta bilgileri (*) işareti ile 8 punto olarak verilmelidir.
- **Metin,** 12 punto, iki yana dayalı olmalıdır. Üstten: 5,8 cm, alttan: 5,8 cm, sağdan: 4,5 cm, soldan: 4,5 cm boşluk bırakılmalıdır. Satır arası 3 nk olmalıdır. Paragraf araları 6 nk, paragraf girintisi 0,8 cm olmalıdır.
- **Sayfa numaraları,** makalenin ilk sayfasında görünmeyecek şekilde, üstbilgi içinde, sağ ve sol üst kenara 10 punto olarak yerleştirilmelidir.
- **Alıntılar**, tırnak içinde italik olarak verilmelidir.
- **Dipnotlar,** 10 punto, tek aralık yazılmalıdır. Hizalaması iki yana dayalı ve paragraf girintisi 0.5 cm olmalıdır. Dipnot ayıraç çizgisi olmamalıdır. Metin içindeki atıflar, sayfa altına dipnot şeklinde 1'den başlayarak numaralandırılmalıdır. Bunun dışında metin içinde atıf yapılmamalıdır. Dipnotlarda kaynaklar verilirken, kitap ve dergi ismi italik olmalı, makale isimleri tırnak içerisinde düz olarak verilmelidir. Dipnotlarda, ilk geçtiği yerde kaynak künyesi tam olarak verilmeli, daha sonra a.g.e., a.g.m., veya a.g.t. gibi yazarın belirlediği kısaltmalarla yazılmalıdır. Bir yazarın birden fazla kitap ve makalesi kullanılıyorsa ikinci eserin ilk kullanımından sonra, yazarın soyadı, sonra kitap veya makalenin tam veya kısaltılmış adı verilmelidir.

Çok yazarlı kaynakların ilk geçtiği yerde yazarların tümü yazılmalı, daha sonrakilerde kısaltılarak verilmelidir.

– **Çeviriyazı metinlerinde** (Osmanlı Türkçesinden), *DİA* ve *MEB İslâm Ansiklopedisi*'nde uygulanan transkripsiyon yöntemi esas alınır. Bu iki kaynak arasında herhangi bir uyumsuzluk olursa *DİA* esas alınır.

– **Ansiklopedi** maddelerinde, madde yazarının biliniyorsa adı ve soyadından sonra, sırasıyla tırnak içinde maddenin başlığı, ansiklopedinin tam adı, cilt numarası, yayınevi, yayın yeri ve tarihi ile sayfa aralığı belirtilmelidir.

– **Tezde**, kaynak gösterilirken sırasıyla tez yazarının adı ve soyadından sonra eğik karakterle tezin tam başlığı, tez tipi, tezin hazırlandığı üniversitenin adı, bulunduğu şehir ve tezin tarihi ile sayfa bilgisi yer almalıdır.

– **Arşiv belgesi,** arşivin adı, dosya kodu, belge numarası, sayfası ve tarihi şeklinde olmalıdır.

– **Yazma eserde**, yazar, eser adı, kütüphane, koleksiyon, katalog numarası, yaprağı şeklinde kaynak gösterilmelidir.

ÖRNEKLER

Dipnot

Kitap

Hikmet Toker, *Elhân-ı Aziz - Sultan Abdülaziz Devrinde Sarayda Mûsikî*, Millî Saraylar Yayınları, İstanbul 2016, s. 191.

Sonraki atıflarda:

Toker, a.g.e., s. 223.

Yazarın birden fazla eseri olması halinde, sonraki dipnotlarda:

Toker, *Elhân-ı Aziz*, s. 223.

Makale

Funda Berksoy, "Halife Abdülmecid'in Tablo ve Fotoğrafları", *Milli Saraylar*, S. 14, 2015, s. 35.

Sonraki atıflarda:

Berksoy, a.g.m., s. 35.

Ansiklopedi

Haluk İpekten, "Azmîzâde Mustafa Hâletî", *İslâm Ansiklopedisi*, c. 4, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1991, s. 348-349.

Tez

Burcu Karakaya, *Garîbî'nin Yûsuf u Züleyhâ'sı: İnceleme-Tenkitli Metin-Dizin*, Yüksek Lisans Tezi, Ahi Evran Üniversitesi, Kırşehir 2012.

Arşiv belgesi

BOA, HHd, 492, R. 12 Mart 1282 / 25 Mart 1866.

Yazma

Âsım, *Zeyl-i Zübdetü'l-Eş'âr*, Millet Kütüphanesi, A. Emirî Efendi, No. 1326, vr. 45a.

Kaynakça

Kullanılan kaynak eser ve araştırmalar, makale sonunda "Kaynakça" başlığı altında 12 punto yazıyla sıralanmalıdır. Sadece metin içinde atıfta bulunulan kaynaklar yer almalı ve yazarların soyadına göre alfabetik olarak düzenlenmelidir:

Berksoy, Funda, "Halife Abdülmecid'in Tablo ve Fotoğrafları", *Milli Saraylar*, S. 14, 2015.

Toker, Hikmet, *Elhân-ı Aziz - Sultan Abdülaziz Devrinde Sarayda Mûsikî*, Millî Saraylar Yayınları, İstanbul 2016.

İnternet

https://mestoprozhivaniya.ru/o-kazani/ (15.8.2018)

PUBLICATION GUIDELINES FOR JOURNAL OF NATIONAL PALACES

Journal of National Palaces is an international refereed journal which is published at least twice a year.

It includes studies of historical places such as palaces, kiosks, pavilions as well as artistic, historical and architectural researches on them.

It aims to introduce researches and executions made in Turkey and abroad about protection and presentation of historical heritage to academic and cultural circles.

Original research-review articles, translations, book intoductions and essays approved by Editorial Board are published in the journal.

The articles should comply with scientific research criteria, bring innovation to the field and be unpublished.

The language of the journal is Turkish. English articles can be published by the approval of the Scientific Board. Permission of the author is required for translated articles.

There should be at least 150 and at most 200 words long abstract in Turkish and English at the beginning of the article followed by 8-10 keywords.

The submitted articles are sent to journal reviewers after being evaluated by Editorial Advisory Board and published with the approval of at least two reviewers.

Writing rules are based on Turkish Language Association's Spelling Dictionary.

Editorial Board can make redactions without disrupting the integrity of the text.

Published texts, photographs, tables and figures can be quoted by showing references.

Authors assume overall responsibility for their articles.

Publication rights of the journals are belong to National Palaces.

Writing Rules:

- The article should be written in A4 format, a program compatible with MS Word and in Times New Roman font.
- The heading should be 14 font sized, in capital letters and center-aligned. Main and sub-headings can be used in the text. Main headings should be 12 font sized, bold, in capital letters and left-aligned; sub-headings should be 12 font sized, in small letters, bold and left-aligned. There should be 6 nk space between headings and paragraphs.
- The name and surname of the author should be written below the main heading with 12 nk space. It should be 12 font sized, in capital letters and center-aligned. The title, address and e-mail of the author should be written at the bottom of the page in 8 font size with the sign (*).
- The text should be 12 font sized and justified. There should be a space of 5,8 cm from the top, 5,8 cm from the bottom, 4,5 cm from right and 4,5 cm from left. Line spaces should be 3 nk. Paragraph spaces should be 6 nk and paragraph indent should be 0,8 cm.
- The page numbers should be written in a way that not seen at the first page of the article, inside the header, in 10 font size on the left and right upper edge.
- The quotations should be written in italics within the quotation marks.
- The footnotes should be written in 10 font size with single space and justified. The paragraph indent should be 0,5 cm. There should be no footnote separator line. The references in the text should be written at the end of the page as footnotes with numbers beginning from 1. There should be no in-text citations. For the references given at footnotes, the names of books and journals should be written in italics and article names should be written within the quotation marks and in regular style. Referring the source for the first time, full details should be given, then the author should use proper abbreviations

like ibid. If more than one book or article of an author is referred, after the first reference of the second source the author's surname, then the full or shortened name of the book or article should be written. For the first reference of sources with more than one author, the name of the authors should be fully written, then the names should be shortened.

- For the transliteration of texts in Ottoman Turkish, the transcription method of DİA and MEB İslâm Ansiklopedisi should be used. If there is any disagreement between the two sources, DİA will be the primary source.
- For the citation of encyclopedia articles, the author's name and surname (if known), the title of the article within the quotation marks, full name of the encyclopedia, volume number, publishing house, place and date of publication, then page range should be written.
- For the citation of dissertations, the name and surname of the author, then full title of the dissertation in italics, its type, the name of the university which the thesis was submitted to, the city it's located, the publication date and page numbers should be written.
- The archive document should be written as the name of the archive, reference code, document number, page and date.
- The manuscript should be written as the author, name of the source, library, collection, catalogue number, folio number.

EXAMPLES

Footnotes

Book

Hikmet Toker, *Elhân-ı Aziz - Sultan Abdülaziz Devrinde Sarayda Mûsikî*, Milli Saraylar, İstanbul 2016, p. 191.

After the first citation:

Toker, ibid., p. 223.

If more than one book of the author is referred, the later footnotes should be:

Toker, *Elhân-ı Aziz*, p. 223.

Article

Funda Berksoy, "Halife Abdülmecid'in Tablo ve Fotoğrafları", *Milli Saraylar*, No. 14, 2015, p. 35.

After the first citation:

Berksoy, ibid., p. 35.

Encyclopedia

Haluk İpekten, "Azmîzâde Mustafa Hâletî", *İslâm Ansiklopedisi*, vol. 4, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1991, pp. 348-349.

Dissertation

Burcu Karakaya, *Garîbî'nin Yûsuf u Züleyhâ'sı: İnceleme-Tenkitli Metin-Dizin*, Master's Thesis, Ahi Evran University, Kırşehir 2012.

Archive document

BOA, HHd, 492, R. 12 March 1282 / 25 March 1866.

Manuscript

Âsım, *Zeyl-i Zübdetü'l-Eş'âr*, Millet Kütüphanesi, A. Emirî Efendi, No. 1326, vr. 45a.

References

The studies and books used as sources should be listed at the end of the article in 12 font size, below the title as "References". The list should consist of only referred sources in text and be arranged in alphabetical order according to last name of the authors.

Berksoy, Funda, "Halife Abdülmecid'in Tablo ve Fotoğrafları", *Milli Saraylar*, No. 14, 2015.

Toker, Hikmet, *Elhân-ı Aziz - Sultan Abdülaziz Devrinde Sarayda Mûsikî*, Milli Saraylar, İstanbul 2016.

İnternet

https://mestoprozhivaniya.ru/o-kazani/ (15.8.2018)