



# MİLLÎ SARAYLAR

SANAT - TARİH - MİMARLIK DERGİSİ **19 / 2020**  
NATIONAL PALACES JOURNAL OF ART-HISTORY-ARCHITECTURE

İstanbul 2020

Millî Saraylar İdaresi Başkanlığı yayınıdır. Her türlü yayın hakkı saklıdır. Yayın No. 151

Published by Directorate of National Palaces Administration. All Publishing Rights are Reserved. Publication No. 151

**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**

Dr. Yasin Yıldız  
Prof. Dr. Ahmet Çapoğlu  
Adnan Gayhan  
İlhan Kocaman  
Şule Gürbüz  
Abdullah Sulu

**Editör / Editor**

Nazan Erbil

**Danışma ve Hakem Kurulu / Advisory and Referee Board**

Prof. Dr. Aziz Doğanay (Marmara Üniversitesi)  
Prof. Dr. Fatma Akyürek (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)  
Prof. Dr. Fethiye Erbay (İstanbul Üniversitesi)  
Prof. Dr. Kasım İnce (Pamukkale Üniversitesi)  
Prof. Dr. Mehmet Zeki İbrahimgil (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Prof. Dr. Süleyman Solmaz (Pamukkale Üniversitesi)  
Doç. Dr. Esmâ İğüs (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)  
Doç. Dr. Halil Özyiğit (Pamukkale Üniversitesi)  
Doç. Dr. Mutlu Erbay (Boğaziçi Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Özel (İstanbul Gelişim Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Ali Karaman (Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Görür (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Pelin Aykut (İstanbul Gelişim Üniversitesi)  
Dr. Sevgi Ağca Diker (Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi)

**Grafik Tasarım Koordinasyonu / Graphic Design Coordination**

Metin Tolun

**Fotoğraf / Photographs**

Suat Alkan

**Baskı / Print**

Seçil Ofset Matbaacılık Ambalaj Sanayi ve Ticaret Limited Şirketi  
100. Yıl Matb Sitesi 4. Cad. No: 77 Bağcılar / İstanbul  
Matbaa Sertifika No: 44903  
Baskı Adedi / Print Run: 750 Adet

ISSN 2687-198X

Bu yayında yer alan makalelerden yazarları sorumludur.

(02. 12. 2020)

# İÇİNDEKİLER

<b>OSMANLI SARAYLARINDA JAPON-ARİTA PORSELENLERİ</b> .....	5
Ömür Tufan	
<b>OSMANLI SARAYINDA ANTİK FORMLAR YA DA BİR DEĞİŞİMİN TEMELLERİ</b> .....	37
Hakan B. Gülsün	
<b>MÜHENDİSHÂNE-İ BERRÎ-İ HÜMÂYÛN MEZUNU BİR RESSAM: HÜSNÜ YUSUF BEY</b> .....	47
Naciye Turgut Cebeci	
<b>GEORG KOLBE'NİN İSTANBUL'DAKİ HEYKEL ÇALIŞMALARI: GÜNCEL SİYASETİN SANATSAL GÖRÜNÜMLERİ (1917/18)</b> .....	69
Funda Berksoy	
<b>DOLMABAĞÇE SARAYI HALİFE ABDÜLMECİD EFENDİ KÜTÜPHANESİ'NDEKİ KARTPOSTALLARIN İZİNDEN; ŞEHZADE MEHMED BURHANEDDİN EFENDİ</b> .....	89
Feyza Öklü	
<b>1902 BEYOĞLU / PERA SERGİSİ VE ELEŞTİRİSİ</b> .....	105
Halil Özyiğit	
<b>KÜÇÜKSU KASRI'NIN KALEM İŞLERİ VE DUVAR RESİMLERİ</b> .....	123
Nesrin Taşer	
<b>DEĞERLİ BİR MİRAS: BARBAROS HAYREDDİN PAŞA TÜRBESİ VE HAZİRESİ</b> .....	149
Nalan Dönmez Yakaçelik	
<b>Millî Saraylar Dergisi Yayın İlkeleri</b> .....	166
<b>Publication Guidelines for Journal of National Palaces</b> .....	168



# OSMANLI SARAYLARINDA JAPON-ARITA PORSELENLERİ

Ömür Tufan\*

## Özet

Arita; Japonya'nın dört büyük adasından biri olan Kyushu'da bulunan Saga-ken'e bağlı bir kasabadır. Ri Sampei tarafından 1616 yılında, Arita'nın İzumiyama bölgesinde kaolin ocakları keşfedilmiştir. Bu tarihten itibaren Arita, dünya porselen sanatına öncülük eden, önemli bir porselen üretim merkezi haline gelmiştir. Arita porselenleri, Asya ve Avrupa ülkelerine denize kıyısı ve limanı olan İmari kasabasından ihraç edildiği için bütün dünyada İmari porselenleri olarak tanınmıştır. Arita porselenleri, 1657 yılında Hollanda'nın V.O.C. Doğu Hindistan Şirketi aracılığıyla Avrupa'ya ihraç edilmeye başlanmıştır. Osmanlı saraylarında bulunan Japon Porselenleri Koleksiyonu incelendiğinde 1655 yılına tarihlenen Arita porselenlerine rastlamaktayız. Topkapı Sarayı, Dolmabahçe Sarayı, Yıldız Sarayı, Beylerbeyi Sarayı, Yıldız Şale Köşkü ile diğer Osmanlı köşk ve kasırlarında Arita yapımı porselenler bulunmaktadır. Topkapı Sarayı'nda bulunan yaklaşık 900 adet Japon porseleninin %70 civarını Arita porselenleri oluşturmaktadır. Arita porselenlerinin bir diğer adı da "Kakiemon"dur. Topkapı Sarayı Koleksiyonu'nda 1670 yılına tarihlenen klasik kakiemon desenli bir adet tabak bulunmaktadır. Günümüz Arita'sında porselen üretimi hâlâ çeşitli atölyelerde devam etmektedir. XIV. Kakiemon Sakaida ustanın 1986'da Topkapı Sarayı'nda açmış olduğu sergi sırasında hediye ettiği büyük boy kakiemon porselen tabak, müze koleksiyonuna katılan Arita porselenlerinin son temsilcisidir.

**Anahtar kelimeler:** Arita, Ri Sampei, V.O.C. Şirketi, Dejima, İmari, Ko-İmari, Edo, Meiji, Kinrande, Kakiemon

## JAPANESE ARITA PORCELAINS IN THE OTTOMAN PALACES

### Abstract

Arita is a town located in Saga-ken Prefecture in Kyushu which is one of the four big islands of Japan. Ri Sampei discovered kaolin in the İzumiyama district of Arita in 1616. Since then, Arita became a significant porcelain production center that leads to the porcelain art of the world. Because the porcelains manufactured in Arita were exported to Asian and European countries from the coastal town İmari, Arita porcelains were known as İmari porcelains throughout the world. Arita porcelains began to be exported to Europe through the Dutch East India Company (V.O.C.) in 1657. When the Japanese Porcelain Collection of the Ottoman palaces are reviewed, we can see the Arita porcelains date back to 1655. There are Arita-made porcelains in Topkapı Palace, Dolmabahçe Palace, Yıldız Palace, Beylerbeyi Palace, Yıldız Chalet Pavilion along with other Ottoman mansions and pavilions. Around 70% of 900 pieces of Japanese porcelains in Topkapı Palace are Arita-made porcelains. Another name for Arita porcelain is "Kakiemon." There is a classical kakiemon patterned plate in the Topkapı Palace Collection that dates back to 1670. Today, the production of porcelain is still in progress at various ateliers in Anita. The large-sized kakiemon porcelain plate which was given by XIV. Kakiemon Sakaida master to the museum as a gift during the exhibition he held at Topkapı Palace in 1986, is the last representative of Arita porcelains that included in the museum collection.

**Keywords:** Arita, Ri Sampei, V.O.C. Company, Dejima, İmari, Ko-İmari, Edo, Meiji, Kinrande, Kakiemon

Arita, Japonya'nın dört büyük adasından biri olan Kyushu'da bulunan Saga-ken'e bağlı bir kasabadır. 2015 sayımlarına göre nüfusu 20.114'tür. Halkın önemli bir kısmı porselen imalatıyla veya porselenin yan sanayisi ile ilgili işlerle meşguldür.

Arazi yapısına bakıldığında, Arita'nın %70'i ormanlık ve dağlıktır. Arita'nın İzumiyama bölgesinde 1616 yılında kaolin ocaklarının keşfedilmesiyle Arita dünya porselen sanatına öncülük eden, önemli bir porselen üretim merkezi haline gelmiştir.

Japon porselenleri, Asya ve Avrupa porselenlerinin gelişimini etkileyen en önemli porselen grubudur. Bugün Avrupa ülkelerinde Japon porselenleri, İmari porselenleri adıyla ün yapmıştır. Aslında herkesin İmari porseleni olarak bildiği Japon porselenleri, Arita yapımı porselenlerdir. İmari, Japonya'da bir liman kasabasıdır. Arita ise porselenlerin yapıldığı bir başka kasabanın adıdır. Arita porselenleri, İmari limanından gemilere yüklenerek Asya ve Avrupa ülkelerine gönderildiği için bütün dünyada İmari porselenleri olarak tanınmıştır. Japon porselenlerinin tarihî gelişimini araştırmak, Osmanlı saraylarında bulunan Japon-Arita porselenlerinin de daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

Dünya porselen tarihinde Japonya (1616); kronolojik olarak Çin (618-907), Vietnam (939) ve Kore'den (1050-1250) sonra porselen üreten ülkeler listesinde dördüncü sırada yerini almaktadır. Porselen yapımının keşfedildiği Çin'de ilk üretim, Tang Hanedanlığı (618-907) döneminde başlamıştır. Porselen sanatı imparatorların himayesinde gelişmiş, çeşitlenmiş ve ünü bütün dünyayı sarmıştır. Çinli yöneticiler, dönemin yüksek teknolojisi ve ticari ürünü haline gelen porselen sanatının sırlarını uzun yıllar saklamış ve tekellerinde tutmayı başarmışlardır. Porselen ustalarını disiplinli bir şekilde kontrol etmiş, bu sırrı başkaları ile paylaşmalarını engellemek için çeşitli yaptırımlar ve



Arita kasabasının genel görünüşü; Ri Sampei adına yapılan anıtın bulunduğu tepeden çekilen fotoğraf  
(Fotoğraf: Ömür Tufan, 04.04.2016)



Arita kasabası tren istasyonu  
(Fotoğraf: Ömür Tufan, 02.04.2016)



Arita'da her yıl düzenlenen porselen festivalinden bir görüntü  
(Fotoğraf: Ömür Tufan, 02.05.2016)



Arita'da porselen festivalinin maskotu olan Aritan karekteri. Başında, Arita porselenlerini temsil eden mavi-beyaz desenli bir kâse vardır. (Fotoğraf: Ömür Tufan, 04.05.2016)



Arita porselen festivalinden genel bir görüntü (Fotoğraf: Ömür Tufan, 04.05.2016)



Arita porselen festivalinin başladığı Kami-Arita bölgesinden bir görüntü (Fotoğraf: Ömür Tufan, 03.05.2016)



Arita porselen festivalinde Aritalı çocukların çarkta porselen yapmaları (Fotoğraf: Ömür Tufan, 03.05.2016)

cezai yöntemler uygulamışlardır. Yabancı ülkelerin liderleri, Çin'in bu katı tutumuna rağmen dönemin en ileri teknolojisi ve en prestijli sanatı olan porselenin nasıl yapıldığını öğrenebilmek için çok çeşitli yollar denemişlerdir. Çin'deki porselen atölyelerine bazen ajanlarını göndermişler, bazen porselen ustalarını kaçırmışlar, bazen de savaş açıp bu kargaşada porselen ustalarını ganimet olarak kendi ülkelerine götürmüşlerdir. Birçok ülke porselen yapımındaki sırrı ve gizemi öğrenebilmek için çok ciddi bedeller ödemek durumunda kalmıştır. Japonya kendi topraklarında porselen imalatını, Çin'de üretime başladıktan 998 yıl sonra gerçekleştirebilmiştir. Japonlar porselen sanatını öğrenebilmek için

1597-1598 yıllarında Kore ile savaşmak zorunda kalmıştır.<sup>1</sup> Japonya ve Kore arasında bu yıllarda yapılan savaşa "Porselen Savaşı" adı verilmiştir. Savaşın sonunda Japonlar, Kore'deki porselen ustalarını ve sanatçılarını savaş ganimeti olarak kendi ülkelerine getirmişlerdir. Koreli porselen ustaları sayesinde Japonya'da porselen üretimi başlamıştır.<sup>2</sup>

1 Koji Ohashi, "The Origins and Development of Underglaze Cobalt-blue Decorated Porcelain in China and Its Connection to Arita Porcelain", *China as the Inspiration for Japanese Porcelain*, Tide Over Geaphics, 2017, s. 31.

2 Ohashi, a.g.m., s. 31; "Japon Seramik Tarihinin Ana Hatları", *Geleneksel Stilde Çağdaş Japon Seramikleri Sergisi*, Ajans-Türk Basın ve Basım A.Ş., 1998, s. 12, 14.



Arita'da Sueyama Jinja olarak da bilinen Tozan Jinja Tapınağı, Arita'nın porselen üreticilerine ve tüccarlarına adanmıştır. Giriş kapısı, koruyucu aslanlar (komainu), su kapları, korkuluklar, vs. Arita porselenlerinden yapılmıştır. Arita porselen ustaları için kutsal bir mekân olarak kabul edildiğinden dolayı Ri Sampei için düzenlenen dinî törenler bu tapınakta yapılır.

(Fotoğraf: Ömür Tufan, 12.05.2016)



Ri Sampei'nin Arita Shirakawa'da bulunan mezarı

(Fotoğraf: Ömür Tufan, 12.05.2016)

Japonya'da porselen üretimini başlatan Koreli porselen ustaları arasında Ri Sampei ismi öne çıkmaktadır.<sup>3</sup> Ustanın Japonca adı Ri Sampei Kanagae; Korece adı ise Yi Sam-P'yong'dur.<sup>4</sup> Kore'de kaybolan Japon askerlerine yollarını bulmada yardımcı olmuştur. Daha sonra Japonya'nın dört büyük adasından biri olan Kyushu'daki Nabeshima-han denilen bölgeye getirilmiştir. Ri Sampei, Nabeshima-han'ın Tonosama'sının (Sultan) dostluğunu kazanmış ve Tonosama'nın sarayında yaşamaya başlamıştır. Kendisi gerçekte iyi bir porselen ustası olduğu için Tonosama'ya "*Japonya'da porselen üretmek istediğini*" bildirmiştir.<sup>5</sup> Tonosama teklifi kabul etmiş ve porselen yapması için gerekli araştırmaların iznini vermiştir. Ri Sampei savaş sonrası Japonya'ya getirilen diğer Koreli porselen ustaları ile beraber araştırmalarına başlamıştır. 1616 yılında

Arita'ya geldiğinde, burasının porselen üretilebilecek ideal bir yer olduğu fikrine varmıştır. Arita'da porselen yapımı için gerekli hammadde olan kaolinin bulunması, bol suyun ve etrafında ormanlarla kaplı dağların olması tercih sebebi olmuştur. Arita; on sekiz Koreli porselen ustası, yardımcı elemanları ve aileleriyle beraber kısa zamanda yaklaşık 200-300 haneli bir yerleşim yeri haline gelmiştir.<sup>6</sup> Koreli ustalar, Kore'de uygulanan porselen tekniklerini, Çin'den öğrendikleri porselen bilgilerini ve Japon halkının porselen zevkini harmanlayarak yeni bir porselen stili geliştirmişlerdir. Porselen yapmak bir ekip işi olduğu için ilk porseleni hangi ustanın yaptığı bilinmemekle beraber Ri Sampei, Arita'nın en ünlü ve en yetkili porselen ustası olmuştur. 1627 yılında Arita'nın nüfusu iki misli artmış, hane sayısı ise 500-700 civarına ulaşmıştır. Ri Sampei, 1655 yılında Arita'da ölmüştür.<sup>7</sup> Mezarı Arita'da, Shirakawa adı verilen mezarlıkta bulunmaktadır.<sup>8</sup>

3 Hülya Gelgün, "Bir Stilin Hikâyesi: İmari", *Antik Dekor*, S. 84, 2004, s. 64.

4 Asada Kazuyoshi - Saito Takamasa - Nakano Yasuhiro - Inoue Kikuo - Kanzaki Kazuko - Mori Tatsuya, "Edo Period Ceramics (Modern)", *Special Exhibition Masterpieces from 5,000 Years of Japanese Ceramics*, Hishigen Printing Co. Ltd, 2003, s. 64.

5 Ömür Tufan, "Japonya'dan Osmanlı Sarayına Sultanların Japon Porselen Hazinesi", *Osmanlı Sarayında Japon Rüzgârı*, TBMM Millî Saraylar, Acar Basım ve Cilt Sanayi Ticaret A.Ş., 2013, s. 71.

6 Tufan, a.g.m., s. 71.

7 Tufan, a.g.m., s. 71.

8 Aritalı porselen sanatçısı Yoshiyuki Matsuo ile beraber 2016 yılında Ri-Sampe'i'nin mezarını ziyaret ettik. Günümüzde porselen sanatçıları ve Japon halkı, büyük porselen ustası Ri Sampei'nin mirasına sahip çıkmakta ve mezarını ziyaret etmektedir.



Ri Sampei için düzenlenen şükran töreninde  
Koreli kültür temsilcisinin saygı duruşu  
(Fotoğraf: Ömür Tufan, 04.05.2016)



Anıt tepede törene katılan geleneksel kıyafetli dansçılar  
(Fotoğraf: Ömür Tufan, 04.05.2016)



Anıt tepede din görevlileri ve katılımcıların saygı duruşu  
(Fotoğraf: Ömür Tufan, 04.05.2016)



Ri Sampei için düzenlenen şükran töreninde tapınak görevlileri  
(Fotoğraf: Ömür Tufan, 04.05.2016)



Anıt tepede üst düzey yöneticilerin saygı duruşu  
(Fotoğraf: Ömür Tufan, 04.05.2016)

Arita'da Ri Sampei adına yapılmış bir anıt vardır. Her yıl Kore ve Japon hükümetinden temsilcilerin katılımıyla bu anıtın önünde Ri Sampei için şükran festivali düzenlenmektedir.<sup>9</sup>

Arita porselenlerinin İmari porseleni olarak adlandırılmasına, ilk defa 1638 yılında yazılmış Japonca bir şiirde rastlanmaktadır.<sup>10</sup> Kyoto Kinkakuji tapınağının Obosan'ının (tapınağın din görevlisi) 1639 tarihli günlüğünde, "İmari Yaki" (İmari Porseleni) olduğu belirtilmiş mor salkım çiçeği desenli bir buhur saklama kabından bahsedilmektedir. Aslında bu tarihten önce bölgedeki halk, Arita'da İmari adlı porselenlerin yapıldığını sözlü olarak biliyordu. Arita'da yapılan porselenler, dağların arasındaki fırınlardan Arita deresine kadar hayvanların sırtında taşınıyordu. Arita deresindeki kayıklara

yüklenen porselenler, İmari limanına getiriliyordu. Arita dağların arasında yer alan, denize kıyısı olmayan bir kasabadır. İmari ise deniz kıyısında bir liman kasabasıdır. İmari limanındaki 1835 tarihli ihracat belgeleri incelendiğinde, limandan ihraç edilen porselenlerin %85'inin Arita yapımı porselenler olduğu tespit edilmiştir.<sup>11</sup> Geri kalan kısmı ise Hasami, Mikawachi ve Karatsu porselenlerinden oluşmaktadır.<sup>12</sup> Bu porselenlerin içinde kalitesi en iyi olan Arita porselenleridir. 1845 yılı Meiji (1868-1912) döneminde, Arita kasabasından İmari limanına kadar demiryolu inşa edilmiştir. Porselenler, Arita tren istasyonundan vagonlara yüklenerek gönderilmeye başlanmıştır. Bu dönemden sonra burada üretilip satılan porselenlere "Arita Porselenleri" denilmeye başlanmıştır. Fakat Avrupa ülkelerinde bu porselenlere İmari porseleni denilmeye devam edilmiştir. Avrupa ve Asya ülkelerinde Arita porselenleri 17. yüzyıldan beri İmari porseleni olarak adlandırıldığı için bu alışkanlık terk edilmemiş ve Japon porselenleri gruplandırılırken, Arita porselenlerinden İmari porselenleri diye bahsedilmiştir.

Yazılı kaynaklarda uzmanlar Arita porselenlerini tanımlarken "Ko-İmari" ve "Shoki İmari" olmak üzere iki farklı isimden bahsetmektedir.<sup>13</sup> Ko-İmari, "eski İmari" demektir. İlk defa 1876 yılında Paris'te yapılan fuara katılan, Arita'nın porselen atölyelerinden biri olan Koransha Porselen Şirketi fuara götürdüğü porselenleri tanımlarken "Ko-İmari" adını kullanmıştır. Koransha, Ko-İmari ismini "eski İmari" olarak değil, porselenleri stil olarak sınıflandırmak için kullanmıştır. Ancak Meiji (1868-1912) dönemine gelindiğinde, Edo (1603-1868) dönemi Arita porselenleri için "Ko-İmari" adı kullanılmaya başlanmıştır. Topkapı Sarayı ve Dolmabahçe Sarayı koleksiyonlarında bulunan Japon porselenlerinin arasında Edo, Ko-İmari ve Meiji dönemlerinde yapılmış Arita porselenleri mevcuttur.

9 Arita'da her yıl mayıs ayında Ri-Sampeı adına şükran töreni düzenlenmektedir. Bu tören, bölgenin resmî temsilcileri ve ileri gelenleri, Koreli resmî temsilciler, porselen ustaları ve halkın da katıldığı büyük ve anlamlı bir törendir. Ri-Sampeı, Arita porselenlerinin yaratıcısı ve Arita porselen ustalarının babası olarak kabul edilmektedir. Kendisine Japon halkı tarafından büyük saygı gösterilmektedir. 04.05.2016 tarihinde Ri-Sampeı adına düzenlenen törene bizzat ben de katıldım. Tören, Arita kasabasını kuşbakışı gören yüksek bir tepe üzerinde, Ri-Sampeı adına yaptırılan anıtın önünde gerçekleştirilmektedir. Dikili taş olarak yapılan anıtın üzerinde Ri-Sampeı ile ilgili metinler kazıma tekniği ile yazılmıştır. Benim de izleyici olarak katıldığım tören, Arita ve Kore'den gelen resmî temsilcilerin yapmış olduğu açılış konuşmasıyla başladı. Protokole ayrılan bölümde Arita'nın bütün tanınmış porselen ustaları oturuyordu. Din görevlisi konumunda olan özel kıyafetli kişinin yaptığı törensel konuşmadan sonra Ri-Sampeı'nın anıtının önündeki küçük ahşap sehpalardan üzerine sunu hediyeleri bırakıldı. Daha sonra geleneksel kıyafetler içindeki müzisyenler, geleneksel müzik aletleriyle canlı müzik programı yaptılar. Müzisyenlerin programına, yine geleneksel kıyafetler içindeki ortaokul öğrencilerinden beş kız çocuğu dans ederek eşlik etti. Anıt tepeye ulaşmak için zeminden tepeye kadar çok sayıda granit merdivenleri tek tek çıkmak gerekiyor. Merdiven sayısı çok olduğu için belli aralıklarda seyir terası şeklinde dinlenme noktaları yapılmış. Merdivenlerin başlangıç noktasında bir tapınak bulunuyor. Bu tapınağın görevlilerinin sorumluluğu altında Ri-Sampeı ile ilgili etkinlikler düzenli olarak yapılmaktadır. Ri-Sampeı'nın mezarı ise porselenlerin yapıldığı ve Arita'nın ilk yerleşim yeri olan Aka-e Machi'ye yakın bir mezarlıkta bulunmaktadır. Mezarlıktan bakıldığında, Ri-Sampeı'nın adına 1917 yılında yaptırılan ve her yıl mayıs ayında önünde şükran törenlerinin yapıldığı anıt net bir şekilde görülmektedir.

10 İwao Fukagawa, Fukawa Porselen İşletmesi'nin sahiplerinden ve Arita kasabasının porselen sanatçılarından birisidir. 15.09.2000 tarihinde Arita'da kendisiyle yaptığım söyleşi sırasında almış olduğum notlardan faydalandım.

11 Tufan, a.g.m., s. 72.

12 Tufan, a.g.m., s. 72.

13 Gelgün, a.g.m., s. 70.



Env. No. 15J/33. Kâse; sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi ve sırüstü tekniğiyle çok renkli emaye desenlidir. Desen olarak; kasımpatı, kamelya ve ortanca çiçekleriyle süslenmiştir. İçi ve dışı desenlidir. Arita Edo Dönemi, 1690-1730. Yük: 14,3 cm. Ağız çapı: 31,4 cm. Alt çapı: 13,8 cm.

Erken dönem Arita porselenleri ilk yapıldığında sadece mavi-beyaz porselenlerden oluşmaktaydı. Çünkü Arita'da porselen yapmaya başlayan Koreli ustalar henüz renkli porselen yapmayı bilmiyorlardı. Sadece mavi-beyaz porselen yapabiliyorlardı. Bu nedenle Japonya, ihtiyacı olan renkli porselenleri Çin'den ithal etmeye devam ediyordu. 1644 yılında Çin'de yaşanan siyasi problemlerden dolayı porselen üretimi durmuş ve Japon pazarı için gerekli renkli desenli porselenler ihraç edilemez hale gelmiştir.<sup>14</sup> Japonya'da hazır bir pazar olmasından dolayı Arita'da İro-e (renkli desenli) porselen üretimine çok hızlı bir geçiş yapılmıştır. Topkapı Sarayı ve Dolmabahçe Sarayı koleksiyonlarında erken dönemde yapılmış mavi-beyaz (Sometsuke)<sup>15</sup> Ari-

ta porselenleri ve renkli (İro-e) porselenlerinden örnekler bulunmaktadır.<sup>16</sup> Topkapı Sarayı Japon Porselenleri Koleksiyonu'nda yaklaşık 900 adet porselen kayıtlıdır. Bu koleksiyondaki porselenlerin yaklaşık %70'i Arita yapımı porselenlerden oluşmaktadır. Diğer porselenler ise Japonya'nın farklı bölgelerinde üretilmiş porselenlerdir.

Bugün Arita (İmari) porseleni denilince ilk aklı gelen, renkli desenlerle süslenmiş porselenlerdir. Kullanılan renkler ve desenler, karakteristik özellikleriyle Arita (İmari) porselenlerinin kimliğini oluşturmaktadır. Belirgin bir farklılık gösteren renkli Arita (İmari) porselenlerinin benzerleri, daha sonraki yıllarda Çin porselen atölyelerinde üretilerek Avrupa ülkelerine ihraç edilmeye başlanacaktır.

14 Tufan, a.g.m., s. 72. Çin'de Ming Hanedanlığı'nın (1368-1644) sonuna doğru ülkede ekonomik sıkıntılar baş göstermiştir. Bu dönemde Çin nüfusunun hızla artmış olması ekonomik sıkıntılarının önemli bir sebebi olarak kabul edilmektedir. 17. yüzyılda Çin'de köylü isyanları baş göstermiştir. İyancılar, 1644 yılında Pekin'i ele geçirek Ming Hanedanlığı'na son vermişlerdir. Çin'in kuzeyinde yer alan Mançu Devleti birkaç Çinli komutan ile ittifak kurup 1644'te Pekin'i ve kuzey Çin'i ele geçirek Qing Hanedanlığı'nı kurmuştur. Güneydeki Çin'de ise Ming Hanedanlığı yanlısı direniş 17. yüzyıl boyunca devam etmiştir. Bu süre içinde Çin'de yaşanan siyasi istikrarsızlık, Çin'deki porselen üretimini de sekteye uğratmıştır.

15 T.S.M. Çin ve Japon Porselenleri Bölümü'nde 15J/131, 15J/103, 15J/177, 15J/109, 15J/520, 15J/111, 15J/137, 15J/105, 15J/110, 15J/138, 15J/232, 15J/107, 15J/95, 15J/194 envanter

numaralarına kayıtlı porselen tabak ve şişeler, Arita yapımı mavi-beyaz porselenlere örnek teşkil etmektedir. Dolmabahçe Sarayı Müzesi koleksiyonunda bulunan 51/432 envanter numaralı zemzemlik, 1660-1680 yıllarına tarihlenen Arita yapımı mavi-beyaz porselenleri temsil etmektedir.

16 T.S.M. Çin ve Japon Porselenleri Bölümü'nde 15J/33, 15J/39, 15J/12, 15J/229, 15J/190, 15J/171, 15J/167, 15J/50, 15J/168, 15J/253, 15J/35, 15J/21, 15J/16, 15J/34, 15J/247, 15J/240, 15J/204, 15J/203, 15J/8, 15J/191, 15J/213, 15J/198, 15J/753, 15J/225, 15J/226, 15J/235 envanter numaralarına kayıtlı kâse ve tabaklar, Arita yapımı İro-e (renkli) porselenlere örnek teşkil eden eserlerdir. Dolmabahçe Sarayı Müzesi koleksiyonunda bulunan 51/64 envanter numaralı vazo, Arita yapımı renkli porselenleri temsil etmektedir.



Env. No. 15J/39.

Kâse; sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi ve sırüstü tekniğiyle çok renkli emaye desenlidir. Kâse kasımpatı şeklindedir, ağız kenarları girintilidir.

Şakayık, bambu ve erik çiçeği ile süslenmiştir. İçi ve dışı desenlidir. Arita Edo Dönemi, 1700-1730.

Yük: 9,5 cm. Ağız çapı: 55,3 cm.

Alt çapı: 25,4 cm.



Env. No. 15J/12

Tabak; sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi ve sırüstü tekniğiyle çok renkli emayedir.

Ortasında vazo içinde çiçekler vardır, kenarları kelebeklerle süslenmiştir. Tabak kenarında ise pafta içinde renkli çiçekler tekrarlanmış ve kobalt mavisi çiçeklerle boşluklar doldurulmuştur.

Arita Edo Dönemi, 1700-1730

Yük: 9,5 cm. Ağız çapı: 55,3 cm.

Alt çapı: 25,4 cm



Env. No. 15J/229

Tabak; sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi ve sırüstü tekniğiyle çok renkli emayedir.

Ortasında bir köşk ve manzara resmi bulunur. Kenarları, paftalar içinde çiçekler ve ağaçlarla süslenmiştir. Boşluklar ise şakayık ve kasımpatı çiçekleriyle doldurulmuştur.

Arita Edo Dönemi, 1700-1730

Yük: 9,6 cm. Ağız çapı: 54,5 cm.

Alt çapı: 25,8 cm.



Env. No. 15J/190

Tabak; sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi ve sırüstü tekniğiyle çok renkli desenlidir.

Ortasında bir sehpa üstünde saksı vardır, içinde şakayık çiçekleri bulunmaktadır. Kenarlarında, paftalar içinde zümrüd-ü anka kuşu ve çiçek desenleri tekrarlanmıştır.

Arita Edo Dönemi, 1700-1730

Yük: 10,2 cm. Ağız çapı: 56 cm.

Alt çapı: 26,5 cm.



Env. No. 15J/14

Kâse; altın ve gümüş kullanılarak yapılmıştır, saz desenlidir.

Arita Edo Dönemi, 1658-60.

Yük: 6,6 cm. Çap: 11 cm.

Alt çapı: 5,2 cm.

Bu tür porselenler renk, desen ve form olarak Arita (İmari) porselenlerine benzediği için bu porselen grubuna “Chinese İmari” (Çin İmarisi) porseleni adı verilmiştir. Topkapı Sarayı koleksiyonunda Çin İmari porselenlerinden yapılmış kâse, tabak, şişe gibi eserler bulunmaktadır.<sup>17</sup> Sadece Çin’de değil, Avrupa ülkelerinde de Arita (İmari) porselenleri taklit edilmiştir. Yine Topkapı Sarayı koleksiyonunda, Polonya yapımı Arita (İmari) taklidi bir yemek takımı bulunmaktadır.<sup>18</sup> Ayrıca, Almanya<sup>19</sup> ve İngiltere<sup>20</sup> gibi Avrupa ülkelerinin seramik ve porselen atölyelerinde Arita (İmari) porselenleri desen ve form olarak taklit edilmiştir.

17 Topkapı Sarayı Müzesi Çin ve Japon Porselenleri Bölümü’ne kayıtlı ve 15/3943 envanter numaralı Çin İmarisi (Arita) porseleni tabak, 1715-1730 tarihlidir; 15/4062 envanter numaralı Çin İmarisi (Arita) büyük boy kapaklı kâse ise 1715-1730 tarihlidir. Arita (İmari) taklidi olması nedeniyle Çin İmarisi adı verilen tabaklar, Topkapı Sarayı Müzesi’nin Mutfaklar Bölümü’nde 19. yüzyıl kısmında sergilenmektedir. Topkapı Sarayı koleksiyonunda 673 parça Çin İmarisi porselen kayıtlıdır. Dolmabahçe Sarayı koleksiyonunda bulunan, 153 No’lu odada teşhir edilen, 47/94 envanter numaralı büyük boy kâse, Çin İmarisine örnek teşkil eden bir porselen kaptır.

18 Ömür Tufan, “Sultanların Sofrasını Süsleyen Topkapı Sarayı’ndaki Avrupa Porselenleri”, *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 6*, İstanbul 2013, s. 198-199. 18. yüzyılın ikinci yarısına ait İmari (Arita) porselen taklidi olan Varşova yapımı Polonya yemek takımı, Polonya Kralı II. Stanistow August Poniatowski (1764-1798) tarafından Sultan I. Abdülhamid’e (1774-1789) diplomatik hediye olarak gönderilmiştir. Yemek takımını oluşturan büyük boy tabaklar, kayık tabaklar ve tuzlukların tamamı Japon İmari (Arita) porseleni desenleriyle süslenmiştir. Günümüze 52 parça olarak ulaşmış olan yemek takımı, Osmanlı sarayında bulunan en erken alafranga yemek takımıdır. Kapakların içinde “Varsovie” (Varşova) yazılıdır. İmari (Arita) desenleri arasında süslü hatla “Be-Makâm-ı Varşova”, “Âl-i Osmân Pâdişâhına”, “Leh Kral Kemâl-i sidk-ı muhabbet ve hulûs izhârı için”, “iş bu ihdâ ithaf ve irsâl eder” yazılıdır. Yemek takımının bazı parçalarından örnekler, Topkapı Sarayı Mutfaklar Bölümü 19. Yüzyıl Seksiyonu’nda sergilenmektedir.

19 T.S.M. Avrupa Porselenleri Bölümü’ne kayıtlı; 26/4675, 2627, 4679 envanter numaralı, Miessen damgalı Arita taklidi kahve fincanları vardır. Ayrıca, Topkapı Sarayı Müzesi Gümüş ve Billur Bölümü’ne kayıtlı, 16/107 envanter numaralı, Miessen damgalı bir adet kâse, Arita renkli porselenlerin kopyası olarak yapılmıştır. Kâsenin dış yüzeyinde zümrüd-ü anka kuşu (hoo) deseni vardır.

20 T.S.M. Avrupa Porselenleri Bölümü’ne kayıtlı, 26/1037 ve 26/1038 envanter numaralı iki adet büyük boy tabak, Japon Arita taklidi tabaklara örnek teşkil etmektedir. “Mason’s Patent Ironstone China Lallsup No:16 ST Pauls Church Yard London” damgalıdır.



Env. No. 15J/116

Tabak; sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi ve sırüstü tekniğiyle kırmızı renk verilmiştir. Ortada, sehpa üstünde bonsai çam ağacı resmedilmiştir. Arita Edo Dönemi, 1658-60  
Yük: 2,9 cm. Çap: 14,9 cm. Alt çapı: 9 cm.

Aritalı porselen ustası Kakiemon’un evinde bulunan çok eski bir not defterinde şu bilgilere rastlanmaktadır:<sup>21</sup> İmari porselenleri satan Tokuzaeon Higashijima, Nagasaki’de oturan bir Çinliden ücret karşılığında İro-e (renkli desenli) porselenlerinin yapımını öğrenmiştir. İro-e porselenlerinin üretiminin ilk dönemlerinde çok zorluklar yaşanmıştır. İstenilen kalitede renkli porselenler yapılamamıştır. 1647 yılının Mayıs ayında ilk kez yapılan Arita (İmari) İro-e porselenleri, Tokuzaeon tarafından Nagasaki’ye götürülerek satılmıştır. İmari İro-e porselenleri aşağı yukarı beş çeşit renk kullanılarak yapılmıştır. Renkler açık ve koyu olmak üzere iki tonda kullanılmıştır. Her iki renkteki porselenlerin yapım teknikleri, Ming döneminin (1368-1644) bitiminde Keitokucihinden getirilmiştir.

21 Tomoko Fujiwara, “Hizen Wares Abroad, Part II: The Dutch Story”, *The Voyage of Old-İmari Porcelains*, Kashima Printing CO.LTD., 2000, s. 158, 159.



Env. No. 15J/191

Tabak; sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi ve sırüstü tekniğiyle çok renkli desenlidir. Ortasında dört adet balık hareket halinde resmedilmiştir. Kenarı paftalar içinde sakura çiçekleri ve zümrüd-ü anka kuşları ile süslenmiştir.

Arita Edo Dönemi, 1700-1730

Yük: 8,8 cm. Ağız çapı: 54,1 cm. Alt çapı: 26,8 cm.



Env. No. 15J/21

Kâse; sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi ve sırüstü tekniğiyle çok renkli desenlidir. Dışında, paftalar içinde çiçek ve kuş figürleriyle süslüdür. İçinde, iki yetişkin insan ve bir çocuk figürü yer almaktadır. Kenarları, kasımpatı çiçekleriyle süslenmiştir.

Arita Edo Dönemi, 1700-1730

Yük: 13 cm. Ağız çapı: 28,9 cm. Alt çapı: 12,1 cm.



Env. No. 15J/213

Tabak; sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi ve sırüstü tekniğiyle çok renkli desenlidir. Ortasında bir vazo ve içinde çiçekler resmedilmiştir. Kenarı paftalar içinde çeşitli çiçeklerle süslenmiştir.

Arita Edo Dönemi, 1700-1730

Yük: 9,2 cm. Ağız çapı: 55,6 cm. Alt çapı: 26,4 cm.

İlk yapılan İro-e porselenlerinde gümüş ve altın kullanılmamıştır. Fakat daha sonra yapılan İro-e porselenlerinde bolca altın ve gümüş kullanılmaya başlanmıştır. Kakiemon ailesinde bulunan eski not defterinden anlaşıldığına göre, 1658 yılının Nisan ayında gümüş ve altının kullanıldığı İro-e porselenleri Nagasaki'ye satışa götürülmüştür. Bu dönemde yapılan porselen grubundan eserler Topkapı Sarayı koleksiyonunda da bulunmaktadır.<sup>22</sup>

Arita kasabasında her aile kendi porselen atölyesinde geliştirdiği yeni teknik, yeni form ve desenlerle kendi markasını yaratmıştır. Kasabada üretilen porselenlerin tamamına Arita porseleni adı verilmektedir. Fakat Arita kasabasında her atölyenin yaptığı porselen grubu zaman içinde kendi adıyla bir dünya markası haline gelmiştir. Kakiemon, İmaemon, İnoe Manji, Koransha, Fukagawa gibi porselen grupları, Arita porselenlerini temsil etmektedir. Bu porselen markaları, bazen Arita markasının bile önüne geçecek kadar ünlenmiştir.

Hollanda'nın sipariş listeleri incelendiğinde, 1659 yılında "gümüş kullanılan porselenlerden istiyoruz" diye sipariş verdikleri anlaşılmaktadır.<sup>23</sup> Gümüş bir süre sonra karardığı için 1670 yılında porselen desenlerinde gümüş kullanılmaktan vazgeçilmiş, altın kullanılmaya devam edilmiştir.<sup>24</sup> 1690 yılı sonrası, altının en çok kullanıldığı dönem olmuştur.<sup>25</sup> Arita porselen atölyelerinde 1660 yılında koyu renkli İro-e üretimi bitmiş, onun yerine açık renkli İro-e dönemi başlamıştır.<sup>26</sup>

1670 yılında Kakiemon stili kendisine has son şeklini almış ve 1690'lı yıllarda en popüler olduğu dönem içinde zirveye ulaşmıştır.<sup>27</sup> Kakiemon porselen desenlerinde kırmızı, yeşil, sarı, mavi, mor, kahverengi renkler kullanılarak karakteristik bir çizgi yakalanmıştır. Porselenlerin çiçek

desenlerinde ise altın sıkça kullanılan bir malzeme olmuştur. Topkapı Sarayı koleksiyonunda çok sayıda renkli Arita porselenleri bulunmaktadır. Ayrıca süt beyaz zemin üzerine altı farklı renkle süslenmiş, 1670-1690 yıllarına tarihlenen ve döneminin en meşhur Kakiemon stilinde yapılmış bir adet porselen tabak mevcuttur.<sup>28</sup> Bu tarz Kakiemon porselenlerinin Osmanlı saray koleksiyonlarında az olmasının sebebi, süt beyaz zemin üstüne renkli desen işlenen porselenlerin daha çok dekoratif amaçlı yapılmış olması olabilir. Arita porselenleri Topkapı Sarayı'nda işlevlerine uygun şekilde sofraya araç gereçleri olarak kullanılmıştır. Öte yandan 1856 yılında inşası tamamlanan Dolmabahçe Sarayı'nda Arita porselenlerinin dekoratif malzeme olarak kullanıldıkları görülmektedir. Avrupa saraylarında Arita porselenleri dekoratif amaçla kullanıldıkları için Kakiemon porselenleri Avrupa ülkelerinde çok sevilmiştir. Dolayısıyla Almanya, Fransa ve İngiltere saraylarında çok sayıda Kakiemon porseleni bulunmaktadır.<sup>29</sup>

1690 yılında İro-e stili tekrar değişir ve Kakiemon stili dönemi kapanır, onun yerine Kinrande (altın desenli) stili başlar. Kırmızı ve altın kullanılarak porselenlerin beyaz zemini görülmeyecek şekilde desen yapılır. Bugün Avrupa müzelerinde ve koleksiyonerlerde İmari porseleni olarak adlandırılan Arita porselenleri bu grubu temsil etmektedir.<sup>30</sup> Altın yıldız ve kırmızı rengin baskın olarak kullanıldığı porselenler, Topkapı Sarayı koleksiyonunda da önemli bir yer tutmaktadır.<sup>31</sup>

22 T.S.M. Japon Porselenleri Koleksiyonu'na kayıtlı, 15J/14 envanter numaralı küçük bir kâse ve 15J/116 envanter numaralı küçük bir tabak, 1658-1660 yıllarında yapılmış iki adet eserdir.

23 Fujiwara, a.g.m., s. 158.

24 Fujiwara, a.g.m., s. 158.

25 Gelgün, a.g.m., s. 67.

26 Gelgün, a.g.m., s. 67.

27 Tufan, "Japon Porseleni Kakiemon", s. 77.

28 T.S.M. Çin ve Japon Porselenleri Seksiyonu'na kayıtlı, süt beyaz zemin üzerine renkli boyalarla desenlenmiş Kakiemon tabak, 17. yüzyıl klasik Kakiemon porselenlerini temsil etmektedir. 15J/6773 envanter numarasına kayıtlıdır. Tabak, 1670-1690 yıllarına tarihlenmektedir. 24.9 cm çapında, 4.2 cm yüksekliğinde ve dip çapı 16.2 cm olan tabağın üzerinde sho-chiku-bai (çam-bambu-erik ağacı) deseni vardır. Sürüstü tekniği ile süslenmiştir.

29 Fujiwara, a.g.m., s. 164.

30 Gelgün, a.g.m., s. 64-65.

31 T.S.M. Çin ve Japon Porselenleri Seksiyonu'na kayıtlı olan ve 15J/33, 15J/39, 15J/12, 15J/229, 15J/190, 15J/171, 15J/167, 15J/50, 15J/168, 15J/253, 15J/21, 15J/16, 15J/34, 15J/247, 15J/240, 15J/204, 15J/203, 15J/8, 15J/191, 15J/213, 15J/198, 15J/753, 15J/225, 15J/226 ile 15J/235 envanter numaralı eserler, Arita porselenlerinden Kinrande grubunu temsil



Env. No. 15J/753

Tabak; sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi ve sırüstü tekniğiyle çok renkli desenlidir. Ortası, zümrüd-ü anka kuşu ve çeşitli çiçeklerle süslenmiştir.

Arita Edo Dönemi, 1700-1730

Yük: 11 cm. Ağız çapı: 55,3 cm. Alt çapı: 28,8 cm.



Env. No. 15J/198

Tabak; sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi ve sırüstü tekniğiyle çok renkli desenlidir. Ortada sakı içinde çiçekler vardır, kenarında zümrüd-ü anka kuşu ve bildircin resmedilmiştir.

Arita Edo Dönemi, 1700-1730

Yük: 9,3 cm. Çap: 54,4 cm.

Kinrande porselenlerini niteliklerine göre iki gruba ayırabiliriz. Birinci grup, mavi-beyaz porselenlerde kırmızı ve altın kullanılarak yapılanlardır. İkinci grup ise mavi-beyaz porselenlerde altın, kırmızı, yeşil, sarı, mavi, mor ve çok çeşitli rengin bir arada kullanılmasıyla yapılmıştır. İkinci grup porselenlerde desenlerin bordürleri siyah renk boya ile çizilmiştir. Kinrande porselenlerinde daha önce hiç kullanılmayan yeşil renk görülmeye başlanır. Bu yeşil renk, sarıya yakın bir renk tonudur. Çin kökenli bir boya rengidir. Mavi-beyaz porselenlerin mavi renginin üzerinde ve renkli porselenlerin kırmızı renginin üzerinde fırça ile yapılan altın yıldızlar görülmeye başlanır. İlk defa çok açık renk kırmızı ve normal altının yanında çok açık altın kullanılır. Açık altın rengi, porselen üzerinde pembe renge

etmektedir. Bu eserlerin tarihlenmesi 1690 ile 1740 yılları arasında değişmektedir. Desen olarak geleneksel Japon kültürünü yansıtan bitki, çiçek, hoo (zümrüd-ü anka kuşu), balık ve Japon manzara resimleri hâkimdir.

benzer. 1730 yılında yeşil ve sarı renklerin bordürleri siyah iken daha sonra altına dönüştürülmüştür.

18. yüzyılın başlarında Arita'da yeni bir İro-e dönemi başlar. Bu dönemin porselenleri mat renklidir. Mavi ve sarı mat renkler yaygın olanıdır. 19. yüzyılın başlarında, Edo döneminin bitimine yakın, mat renklerde pembe ve beyaz renk de görülmeye başlar. Kırmızı renk, bu mat renklerin arasında çok dikkat çeken bir renk olarak algılanır.

Arita'da üretilen renkli Arita (İro-e İmari) porselenleri, mavi-beyaz porselenlere kıyasla daha masraflıdır. İro-e (renkli desenli) porselenleri, sır üstüne renkli desenler boyanarak yapılan bir çalışmadır. Önce sıraltı tekniği ile mavi-beyaz porselen hazırlanır, onun üzerine renkli boyama yapılır ve aynı porselen tekrar fırınlanır. Bu da İro-e porselenleri için ikinci bir işlem ve ikinci bir masraf demektir. Mavi-beyaz porselenlerin ve renkli porselenlerin pişirilmeleri için gerekli olan fırın ısı farklı olduğundan dolayı ikisi aynı anda pişirilemez. Mavi-beyaz



Env. No. 15J/225

Tabak; sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi ve sırüstü tekniğiyle çok renkli desenlidir. Ortasında bir vazı ve içinde çiçekler resmedilmiştir. Kenarı mavi renk ağırlıklıdır ve paftalar içinde çeşitli çiçekler tekrarlanmıştır.

Arita Edo Dönemi, 1700-1740

Yük: 11,7 cm. Ağız çapı: 61,4 cm. Alt çapı: 31 cm.



Env. No. 15J/226

Tabak; sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi ve sırüstü tekniğiyle çok renkli desenlidir. Ortasında bir vazı ve içinde çiçekler resmedilmiştir. Kenarı paftalar içinde ortanca, şakayık ve farklı çiçeklerle süslenmiştir.

Arita Edo Dönemi, 1700-1740

Yük: 9 cm. Ağız çapı: 55 cm. Alt çapı: 27 cm.

porselenler 1300-1400 derecede<sup>32</sup>, İro-e porselenleri ise 700-800<sup>33</sup> derecede pişirilir. İki aynı anda fırınlanacak olursa renklerde bozulmalar oluşur. Bu sebepten dolayı Arita'da üretilen İmari porselenleri, mavi-beyaz porselenlere oranla çok daha pahalıya üretilmeye başlanmıştır.

Japon porselenleri Asya, Orta Doğu ve Avrupa ülkelerine Kyushu adasındaki Nagasaki'de bulunan Dejima'dan ihraç edilmiştir. Dejima (De-Shima), "çıkış adası" anlamına gelmektedir.<sup>34</sup> 1634 yılında yapımına başlanan ada, 1636'da tamamlanan ve doğal olmayan bir adadır. Yelpaze formunda olup 15.000 metrekare büyüklüğündedir. Ada, Edo döneminde Hristiyan Portekizlileri kontrol altında tutabilmek için yapılmıştır.<sup>35</sup> Por-

32 Gelgün, a.g.m., s. 67.

33 Gelgün, a.g.m., s. 67.

34 Tufan, "Japon Porseleni Kakiemon", s. 76.

35 Keiga Kawahara, "Dejima Throughout History", *Dejima Nagasaki*, Nagasaki Municipal Museum, 1997, s. 1.



Env. No. 15J/235

Tabak; sırüstü tekniğiyle altın ve kırmızı renk kullanılarak süslenmiştir. Kenarı, kasımpatı ve şakayık çiçekleriyle süslü olup çiçekler arasında bıldırcın kuşları vardır.

Arita Edo Dönemi, 1700-1740

Yük: 9,8 cm. Ağız çapı: 55,2 cm. Alt çapı: 27 cm.



Env. No. 15J/168

Büyük boy kâse; sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi ve sırüstü tekniğiyle çok renkli desenlidir. Kâsenin dışı, ortanca ve gül desenlidir.

Arita Edo Dönemi, 1690-1730

Yük: 25,4 cm. Ağız çapı: 36,9 cm. Alt çapı: 17,4 cm.

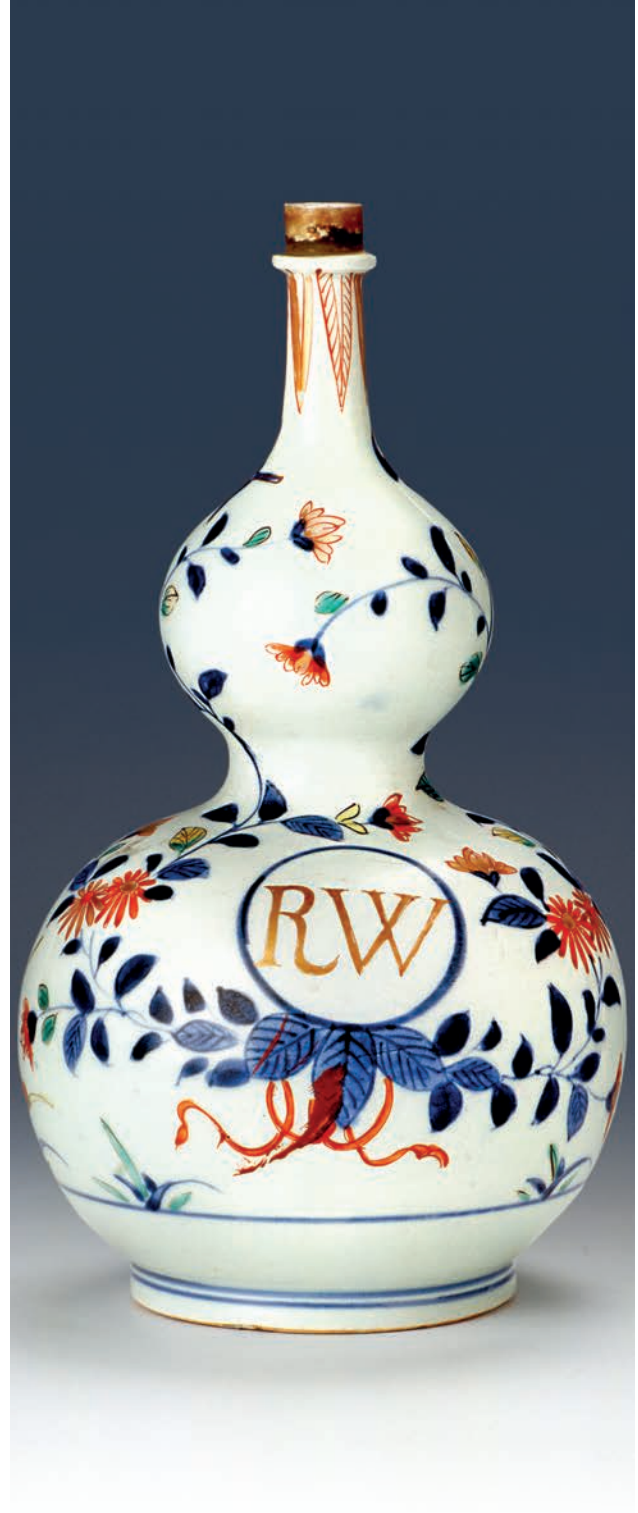


Env. No. 15J/253

Kapaklı küp; sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi ve sırüstü tekniğiyle çok renkli desenlidir. Küpün dışı, paftalar içinde kasımpatı çiçekleri ve noshi adı verilen geleneksel Japon kâğıt rulosu ile süslenmiştir. Kapak da aynı desenedir. Tepeliği, kobalt mavisi ile renklendirilmiştir.

Arita Edo Dönemi, 1700-1730

Yük: 71,4 cm. Ağız çapı: 18,6 cm. Alt çapı: 20,4 cm.



Env. No. 15J/35

Şişe; su kabağı şeklindedir.

Sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi ve sırüstü tekniğiyle çok renkli desenlidir.

Pafta içinde Latin harfleri ile "RW" yazısı vardır.

Boşluklar kasımpatı çiçekleriyle süslenmiştir.

Arita Edo Dönemi, 1690-1730

Yük: 36,8 cm. Ağız çapı: 30,8 cm. Alt çapı: 16,3 cm.



Env. No. 15J/109  
Şişe; sıraltı tekniği ile kobalt mavisini rengi verilmiştir, çiçek ve geometrik desenlidir. Avrupa işi metal kapaklıdır. Arita Edo Dönemi, 1655-60  
Yük: 33,2 cm.  
Alt çapı: 9,1 cm.  
Karın genişliği: 14,4 cm.



Env. No. 15J/105  
Sürahi; sıraltı tekniğiyle yapılmıştır, kobalt mavisini rengindedir, manzara ve kuş desenlidir. Gümüş kapağı Avrupa işidir. Arita Edo Dönemi, 1660-70  
Yük: 35,7 cm.  
Alt çapı: 8,3 cm.  
Karın genişliği: 14,8 cm.



Env. No. 15J/110  
Şişe; sıraltı tekniğiyle kobalt mavisini rengi verilmiştir. Şakayık ve kuş desenlidir. Sarı madenden kapağı Avrupa işidir. Arita Edo Dönemi, 1660-80  
Yük: 56 cm.  
Alt çapı: 18,2 cm.  
Karın genişliği: 33,2 cm.



Env. No. 15J/138  
Şişe; sıraltı tekniğiyle kobalt mavisini rengi verilmiştir. Geleneksel Çin kayası ve çiçek desenlidir. Sarı madeni kapağı Avrupa işidir. Arita Edo Dönemi, 1660-80  
Yük: 51 cm.  
Alt çapı: 12,9 cm.  
Karın genişliği: 24 cm.

tekizlilerin ana karaya çıkmalarına izin vermeyen Japonlar, her türlü ticaretlerini bu ada üzerinden yapmaya başlamışlardır.<sup>36</sup> 1639 yılında Japon hükümetinin almış olduğu bir karar ile “Portekizliler gelirse onları burada istemiyoruz” denmiş, bunun üzerine ada boşaltılmış ve iki yıl boş bırakılmıştır.<sup>37</sup> 1602 yılında kurulan Hollanda V.O.C. (Vereenigde Oost-indische Compagnie) Doğu Hindistan Şirketi uzun zamandır Japonya ve Avrupa arasında ticaret yapmaktadır. Eskiden beri Hirado’da olan Hollandalılar, ticari ofislerini 1641 yılında Dejima’ya taşıdılar.<sup>38</sup> Japon porselenleri bu şirket aracılığı ile Avrupa’ya ve Orta Doğu ülkelerine ihraç edildi. Japon porselenlerinin Dejima’dan Avrupa’ya ilk ihracatı

12 Ekim 1657 tarihinde gerçekleştirilmiştir. Japon porselenleri 1658 yılının Temmuz ayında Hollanda limanına ulaşmıştır. V.O.C. şirketinin taşımaları resmî olarak 1683 yılının bitimine kadar devam etmiştir. Gayri resmî olarak ise şirket çalışanlarının 1757 yılına kadar taşımacılık yaptıkları bilinmektedir.<sup>39</sup> 1859 yılında Japon hükümeti almış olduğu yeni bir kararla ülke kapılarını dünya ticaretine açtığını bildirmiştir.<sup>40</sup> 1639’dan 1859’a kadar geçen 220 yıllık süre içinde Japonya’nın dünya ile bağlantısını sağlayan tek kapı Dejima adası olmuştur. Bu süre içinde Arita (İmari) porselenlerinin tamamı, Asya ve Avrupa ülkelerine Dejima adasından ihraç edilmiştir.

36 Kawahara, a.g.e., s. 1.

37 Kawahara, a.g.e., s. 1.

38 Kawahara, a.g.e., s. 1.

39 Ömür Tufan, “Japonya’dan Osmanlı Sarayına Sultanların Japon Porselen Hazinesi”, *Osmanlı Sarayında Japon Rüzgârı*, Acar Basım ve Cilt Sanayi Ticaret A.Ş., 2013, s. 72.

40 Kawahara, a.g.e., s. 1.



Env. No. 15J/131

Kâse; sıraltı tekniği ile yapılmıştır, kobalt mavisi rengindedir, zümrüd-ü anka kuşu desenlidir.  
Arita Edo Dönemi, 1655-60  
Yük: 15 cm. Çap: 8,1 cm. Alt çapı: 6,8 cm.



Env. No. 15J/516

Kapaklı kâse; sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi ve sırüstü tekniğiyle çok renkli desenlidir. Kâse ve kapak, aynı renk ve çiçeklerle süslenmiştir. Kâsenin kulpu ve kapağın tutamağı Avrupa gümüşü olup, gümüş parçaları sonradan Avrupa'da eklenmiştir. Arita Edo Dönemi, 1700-1730, Çap: 23 cm.



Env. No. 15J/34

Şişe; sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi ve sırüstü tekniğiyle çok renkli desenlidir. Dışında, paftalar içinde saz ve çekirge deseni vardır. Şişenin karnı su girdapları ile süslenmiş ve üstüne erik çiçekleri serpiştirilmiştir. Suyun üstünde kuşlar uçmaktadır.  
Arita Edo Dönemi, 1700-1730  
Yük: 26 cm. Karnın genişliği: 11,4 cm. Alt çapı: 7,6 cm.



Env. No. 15J/247

Vazo; sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi ve sırüstü tekniğiyle çok renkli desenlidir. Dışı kasımpatı çiçekleri ile süslenmiş ve pafta içinde bir çift tavşan resmedilmiştir. Bronz kaidelidir.  
Arita Edo Dönemi, 1700-1730  
Yük: 72,1 cm. Ağız çapı: 28,8 cm. Alt çapı: 31,5 cm.



Env. No. 15J/171

Tabak; sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi ve sırüstü tekniğiyle çok renkli desenlidir. Ortasında karşılıklı uçan iki turna kuşu vardır. Kenarlarında, paftalar içinde Çin aslanı ve çiçek desenleri tekrarlanmıştır.

Arita Edo Dönemi, 1700-1730

Yük: 9,9 cm. Ağız çapı: 54,5 cm. Alt çapı: 26,9 cm.



Env. No. 15J/167

Kapaklı büyük boy kâse; sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi ve sırüstü tekniğiyle çok renkli desenlidir. Kâsenin dış kısmı, paftalar içinde şakayık ve kasımpatı çiçekleriyle süslüdür. Kapak da aynı desenlere sahiptir. Kapağın tutamağı altın yıldızlıdır ve soğan başı şeklindedir.

Arita Edo Dönemi, 1690-1730

Yük: 36,8 cm. Ağız çapı: 30,8 cm. Alt çapı: 16,3 cm.

Topkapı Sarayı'ndaki Japon Porselenleri Koleksiyonu'nun içinde en erken döneme tarihlenen ve 1655-1660 yıllarında yapılmış sıraltı mavi-beyaz bir kâse bulunmaktadır. Kâsenin ağız çapı 15 cm, yüksekliği 8.1 cm olup dışı zümrüd-ü anka kuşu desenlidir. Koleksiyondaki Arita porselenleri Osmanlı sarayına Avrupa ve Yemen üzerinden olmak üzere iki ticari yoldan gelmiştir.<sup>41</sup> Hollanda şirketi olan V.O.C. Doğu Hindistan Şirketi, Japonya'dan gemilerle getirdiği Arita porselenlerini Amsterdam limanına boşaltıp oradan çeşitli Avrupa ülkelerine ihracatını yapmıştır. Topkapı Sarayı koleksiyonundaki Arita porselenlerinin bazılarının üzerine metal aksamlar ilave edildiğini görmekteyiz. Sürahi ve şişelere gümüş ve pirinç kapaklar, vazolara gümüş ve pirinç kaideler, kâselere gümüş kulplar ve

tutamaklar takılmıştır. Metal ve gümüşlerin üzerindeki damgalar ve işçilik incelendiğinde, bunların Alman ve Fransız işi olduğu anlaşılmaktadır. Arita porselenlerini Hollandalı tüccarlardan satın alan diğer Avrupa ülkeleri, bu porselenlere dönemin modasına uygun metal aksamlar ilave ederek yeni işlevler kazandırmışlardır. Bu yöntemle Arita porselenlerini daha yüksek fiyatlarla yeni kullanıcılarına pazarlamışlardır. Topkapı Sarayı koleksiyonunda bu şekilde metal ilave edilmiş, pirinç kapaklı şişe, gümüş kaideli vazo, gümüş kapaklı sürahi, gümüş kulplu kâse örnekleri bulunmaktadır.<sup>42</sup>

41 Koji Ohashi, "Oriental Ceramics and the Vicissitudes of the Ottoman Turkish Empire", *Treasures from Topkapı Palace - The Ceramics the Sultans Loved*, Sanko Co.Ltd., 1995, s. 125.

42 T.S.M. Çin ve Japon Porselenleri Bölümü'nde 15J/105 envanter numarasına kayıtlı sürahinin gümüş kapağı Avrupa işidir. Ayrıca, 15J/110 envanter numaralı şişe ve 15J/138 envanter numaralı şişenin pirinç kapakları Avrupa yapımıdır. 15J/247 envanter numaralı vazunun metal kaidesi Avrupada yapılmıştır ve Topkapı Sarayı Müzesi koleksiyonunda bulunan Osmanlı pazarına satılmış Arita porselenlerine örnek teşkil etmektedir.



Env. No. 15J/177

Tabak; Kraak tekniği ile yapılmıştır, sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi rengi verilmiştir. Ortada vazo ve çiçek resmedilmiş, kenarındaki paftalarda ise doğa resimleri tekrarlanmıştır.

Arita Edo Dönemi, 1670-1700

Yük: 11 cm. Ağız çapı: 56,6 cm. Alt çapı: 23,2 cm.



Env. No. 15J/103

Tabak; sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi rengi verilmiştir. Dağınık sakura çiçekleri ve bir ağ resmedilmiştir.

Arita Edo Dönemi, 1660-70

Yük: 4,8 cm. Çap: 29,4 cm. Alt çapı: 14,5 cm.

Osmanlı saraylarında bulunan Arita porselenlerini iki grupta inceleyebiliriz. Birinci grubu klasik dönemde Osmanlı'nın yönetim merkezi olan Topkapı Sarayı'ndaki, ikinci grubu ise 1856'dan itibaren devletin yönetim merkezleri olan Dolmabahçe, Yıldız ve Beylerbeyi saraylarındaki Arita porselenleri oluşturur. Klasik dönem ve geç dönem Osmanlı saraylarındaki Arita porselenlerinin özelliklerinde ve kullanım şekillerinde dönemin modasına göre ciddi değişiklikler görülmektedir.

Topkapı Sarayı'nda bulunan Arita porselenleri, Osmanlı sarayındaki geleneksel yaşam tarzına uygun biçimde büyük boy tabaklar, kâseler, şişeler, kavanozlar, küpler, pilavlık, hoşafılık, şerbetlik ve gülâbdan<sup>43</sup> olarak kullanılmıştır. Büyük boy kavanozlar ve küpler ise bal, reçel, turşu, baharat gibi az bulunan değerli gıda ürünlerini korumak için

saklama kabı olarak kullanılmışlardır.<sup>44</sup> Bu nedenle Topkapı Sarayı koleksiyonunda bulunan Arita porselenlerinin içinde sofraya araç gereçleri olma özelliği taşıyan porselen kapların sayısı daha fazladır. Edo dönemi Arita porselenleri ile Meiji dönemi porselenlerini renk ve desen olarak gruplandıracağız olursak mavi-beyaz, çok renkli, altın ve gümüş desenli porselenler olduklarını söyleyebiliriz. Form olarak ise büyük boy tabak, küçük boy tabak, büyük boy kâse, küçük boy kâse, şişe, kavanoz, büyük boy küpler ve oturmak için yapılan tabureler olarak sınıflandırabiliriz.

Dolmabahçe Sarayı 1856 yılında Sultan Abdülmecid (1839-1861) tarafından inşa ettirilmiş<sup>45</sup> ve Topkapı Sarayı'ndan sonra Osmanlı İmparatorluğu'nun resmî ikametgâhı ve yönetim merkezi olmuştur. Dolmabahçe Sarayı mimari olarak

43 T.S.M. Çin ve Japon Porselenleri Bölümü'nde 15J/35 envanter numarasına kayıtlı, ağızında metal kapak aparatı olan Arita yapımı renkli porselen şişe, Osmanlı sarayında gülâbdan olarak kullanılmıştır.

44 T.S.M. Çin ve Japon Porselenleri Koleksiyonu'nda 15J/240, 15J/253 envanter numaralı büyük boy vazolar, saklama kabı olarak kullanılan eserlere örnek teşkil etmektedir.

45 Deniz Esemeli, *Osmanlı Sarayı ve Dolmabahçe*, Homer Kitabevi ve Yayıncılık Ltd.Şti., İstanbul 2002, s. 34.



Env. No. 15J/137

Şişe; sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi rengi verilmiştir. Geleneksel Çin süs kayası ve salkım söğüt desenlidir.

Arita Edo Dönemi, 1655-70  
Yük: 47,7 cm. Alt çapı: 7,9 cm.  
Karın genişliği: 14 cm.



Env. No. 15J/122

Şişe; dört köşeli ve kapaklıdır. Sıraltı tekniğiyle yapılmış olup dört yüzeyi de farklı ağaç desenleri ile süslüdür. Kenarları, üstü ve kapağı lake tekniği ile süslenmiştir.

Arita Edo Dönemi, 1690-1710  
Yük: 23 cm. Alt çapı: 8,4 cm. Kapak çapı: 2,4 cm.



Env. No. 15J/124

Şişe; dört köşeli ve kapaklıdır. Sıraltı tekniğiyle yapılmış olup her köşesi farklı ağaç desenleri ile süslüdür. Kenarları, üstü ve kapağı lake tekniği ile süslenmiştir.

Arita Edo Dönemi, 1690-1710  
Yük: 22,8 cm. Alt çapı: 8,3 cm.  
Kapak çapı: 2,3 cm.



Env. No. 15J/232

Tabak; Kraak tekniği ile yapılmıştır, sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi rengi verilmiştir. Ortada, köprü üstünde balık tutan bir adam ve manzara resimleriyle süslenmiştir. Kenardaki paftalar içinde insan ve çiçek desenleri tekrarlanmıştır.

Arita Edo Dönemi, 1690-1710  
Yük: 9,9 cm. Ağız çapı: 51,8 cm. Alt çapı: 24,6 cm.



Env. No. 15J/107

Kulplu kâse; sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi rengi verilmiştir. Çiçek ve bitki sarmalları ile süslenmiştir.

Arita Edo Dönemi, 1680-1710  
Yük: 12,5 cm. Ağız çapı: 21,3 cm. Genişlik: 24,2 cm.



Env. No. 15J/95

Tabak; Kraak tekniği ile yapılmıştır, sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi rengi verilmiştir. Desen olarak; sehpa üstünde vazo ve içinde çiçek resimleriyle süslenmiştir. Kenardaki paftalar içinde çiçek desenleri tekrarlanmıştır.

Arita Edo Dönemi, 1690-1720

Yük: 8,8 cm. Ağız çapı: 51,8 cm. Alt çapı: 25,3 cm.



Env. No. 15J/194

Tabak; sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi rengi verilmiştir. Ortada, vazo içinde çiçek desenleri ile süslenmiştir.

Kenarları mücevher sarkıtları ve bitki kıvrımlarıyla süslüdür.

Arita Edo Dönemi, 1700-1740

Yük: 8,8 cm. Ağız çapı: 55,8 cm. Alt çapı: 26,6 cm.



Env. No. A.3593. 50a.

Sultan III. Ahmed'in (1703-1730) şehzadeleri için 1720 yılında Okmeydanı'nda düzenlenen sünnet düğününden bir yemek sahnesi. Osmanlı döneminde porselen kapların sofrada nasıl kullanıldığını gösteren bir belgedir.

Osmanlı, Sultan III. Ahmed Dönemi, 1720



Env. No. 3-165, 3-166, 3-167, 3-168

Vazolar; sıraltı tekniği ile yapılmıştır. Mavi-beyaz renkteki büyük boy vazolar dört adet olup Beylerbeyi Sarayı Havuzlu Salon'da dekoratif amaçlı kullanılmaktadırlar. Çam ağacı ve kartal desenlidirler. Arita Meiji Dönemi, 1868-1912, Yüksek: 182 cm.

Avrupa saraylarından, özellikle de Fransız saray kültüründen etkilenilerek inşa edilmiştir.<sup>46</sup> İç dekorasyonu da Avrupa saray kültürünü yansıtmaktadır.<sup>47</sup> Bu dönemde saray koleksiyonunda bulunan Arita porselenleri, Avrupa saraylarında olduğu gibi dekoratif amaçlı kullanılmaya başlanmıştır.<sup>48</sup> Dolmabahçe Sarayı, Beylerbeyi Sarayı, Yıldız Sarayı ile diğer köşk ve kasırlardaki teşhir salonları gezildiğinde, bugün bile bunun örneklerini görmek mümkündür. Büyük boy mavi-beyaz vazolar, küçük boy İro-e (renkli desenli) vazolar merdiven başlarında, ayna önlerinde ve salonların köşelerinde dekoratif olarak kullanılmışlardır.<sup>49</sup> Ayrıca, büyük boy tabak-

lar, renkli ve mavi-beyaz vazolar salonun ortasında bulunan masaların üzerine de dekoratif amaçla konulmuştur.<sup>50</sup>

Beylerbeyi Sarayı'nda dört adet büyük boy mavi-beyaz Arita porseleni vardır. 7 No'lu salonda havuzun dört köşesine dekoratif eşya olarak konulmuştur.<sup>51</sup> Yıldız Şale Köşkü'nde, Sedefli Oda olarak adlandırılan mekânda, oturma grubunu tamamlayıcı unsur olarak bir çift kahverengi Arita porselen vazo kullanılmıştır.<sup>52</sup>

mavi-beyaz porselen vazolar salonu süslemektedir. 11/397 ve 71/402 envanter numaralı iki çift vazo, kristal merdivenin holüne karşılıklı olarak konulmuştur.

46 Esemeli, a.g.e., s. 34.

47 Esemeli, a.g.e., s. 38.

48 Demet Coşansel Karakullukçu, "Son Dönem Osmanlı Saraylarında Japon Üretimi ve Etkili Dekoratif Eserler", *Osmanlı Sarayında Japon Rüzgârı*, Acar Basım ve Cilt Sanayi Ticaret A.Ş., İstanbul 2013, s. 79.

49 Dolmabahçe Sarayı Müzesi'nde, 113 No'lu odada ayna önündeki bir çift renkli Arita vazosu dekoratif olarak konulmuştur. 13/17 ve 13/18 envanter numaralı vazoların desenlerinde geleneksel kıyafetler içinde Japon kadın ve erkek figürleri işlenmiştir. 14 No'lu odada 11/218 ve 11/219 envanter numaralı bir çift mavi-beyaz büyük boy vazo, dekoratif olarak oda içine yerleştirilmiştir. 11/910 ve 11/911 envanter numaralı büyük boy mavi-beyaz porselenler, 39 No'lu salonun içinde dekoratif malzeme olarak kullanılmıştır. 39 No'lu salonun bir başka köşesinde ise 13/912 ve 13/913 envanter numaralı büyük boy

50 Dolmabahçe Sarayı Müzesi'nde, 19 No'lu salonun (Binek Salonu) ortasında yer alan masanın üstüne büyük bir İro-e (renkli porselen) porselen tabak konmuş ve onun da içine yine İro-e bir vazo konularak dekoratif bir görsel elde edilmiştir. Mavi Salon'da ise mavi-beyaz 47/66 ve 47/67 envanter numaralı vazolar, 47/92 ve 47/93 envanter numaralı mavi-beyaz büyük boy tabakların içine konularak salonun rengiyle uyum gösteren dekoratif bir zenginlik oluşturulmuştur.

51 Beylerbeyi Sarayı'nın 7 No'lu salonunda (Havuzlu Salon) 3/165 envanter numaralı dört adet büyük boy mavi-beyaz porselen, salonun dekorunu tamamlayan unsurlar olarak kullanılmıştır.

52 Porselen vazunun envanter numarası tespit edilememiştir. Yıldız Sarayı'nın Sedefli Salon diye adlandırılan mekânında bir çift Arita porselen vazo, oturma grubunun tamamlayıcı unsurları olarak mobilyanın üstüne konulmuştur.

Env. No. 51/401, 51/402  
Vazolar; sıraltı tekniğiyle  
kobalt mavisi desenlidir.  
Gövdelerinde, ormanda  
geyik sahnesi işlenmiştir.  
Ağızları geniş ve çentiklidir.  
Dekoratif amaçlı  
yapılmış bir çift vazodur.  
Dolmabahçe Sarayı  
Kristal Merdiven holünde  
kullanılmaktadırlar.  
Arita Meiji Dönemi,  
1868-1912  
Yük: 160 cm.



Yıldız Şale Köşkü  
Sedefli Salon



Env. No. 11/560  
Vazo; kahverengi olup  
hareket halindeki aslan  
silüeti şeklinde çiçek  
desenleri ile süslenmiştir.  
Yıldız Şale Köşkü Sedefli  
Salon'da bulunmaktadır.  
Arita Meiji Dönemi,  
1868-1912  
Yük: 62 cm.





Env. No. 52/1152

Tabure; sırüstü tekniğiyle çok renkli olarak desenlenmiştir. Gövdesinin bir yüzünde, geleneksel Japon kıyafetleri içinde üç kadın ve üç erkek eğlenceli bir ortamda resmedilmiştir. Diğer yüzünde ise at üstünde sosyal statüsü yüksek bir kadın ve geleneksel kıyafetleriyle erkekler resmedilmiştir. Arita Meiji Dönemi, 1868-1912, Yük: 50 cm.

Arita porselenleri genellikle Japon kültürünü yansıtan peyzaj, çiçek, kuş, geleneksel kıyafetler içinde insan figürleri, Japon mitolojisindeki hayvan ve insan karakterleri ile süslenmiştir. Arita porselenlerinde görülen desenlerin Japon kültüründe bir karşılığı ve bir anlamı olduğunu biliyoruz. Hiçbir desen rastgele yapılmış değildir. Sıkça kullanılan geleneksel Japon desenlerini şu şekilde sıralayabiliriz: Kuşlar (turna, bıldırcın, beyaz ve gri balıkçıl), çiçekler (şakayık, kasımpatı, kamelya, nilüfer), deniz kaplumbağası, balık, erik ağacı ve çiçeği, çam ağacı, bambu, ilkbahar ve sonbaharı yansıtan doğa manzaraları. Mitolojik karakterler olarak da kirin (geyik ve at karışımı bir hayvan), aslan (köpek ve aslan karışımı bir hayvan), hoou (horoz başlı mitolojik kuş, zümrüd-ü anka) ve ryu (ejder) çok sık görülmektedir. Ayrıca geleneksel kıyafetler içinde Japon kadın ve erkek figürleri Arita porselenlerinde desen olarak karşımıza çıkmaktadır.

Osmanlı saraylarında Arita porselenlerini mavi-beyaz ve renkli porselenler olarak iki farklı grupta görmekteyiz. Japonya'dan Avrupa'ya ilk porselen ihracatı, 1657 yılının Ekim ayında V.O.C Şirketi ile yapılmıştır.<sup>53</sup> Porselenlerin Avrupa pazarına ulaşması ise 1658 yılının Temmuz ayını bulmuştur.<sup>54</sup> Osmanlı saray koleksiyonunda 1655 tarihli Arita porselenlerinden örnekler vardır.<sup>55</sup> İmalat ve ihracat tarihlerine bakılacak olursa, Arita'dan Avrupa'ya ihraç edilen birinci parti Arita porselenlerinden bazılarının Topkapı Sarayı koleksiyonunda olduğunu söyleyebiliriz.

53 Fujiwara, a.g.m., s. 158.

54 Fujiwara, a.g.m., s. 158.

55 T.S.M. Çin ve Japon Porselenleri Bölümü'nde bulunan 15J/131 envanter numaralı mavi-beyaz Arita porselen kâse, 1655-1660 yıllarına tarihlenmektedir.



Env. No. 13/18

Vazo; çok renkli sırüstü tekniği ile desenlenmiştir, geniş ve çentikli bir ağzı vardır. Karın kısmında, alçak kabartma tekniğinde geleneksel kıyafetler içinde bir Japon ailesi resmedilmiştir.

Arita Meiji Dönemi, 1868-1912

Yük: 56 cm.



Env. No. 11/930

Vazo; sırüstü tekniği ile çok renkli olarak desenlenmiştir. Japon mitolojisindeki karakterler desen olarak işlenmiş, bu karakterlerden biri olan ejder ise kabartma şeklinde vazunun gövdesini sarmıştır.

Arita Meiji Dönemi, 1868-1912

Yük: 56 cm.



Env. No. 51/180

Vazo; porselenden yapılmış, üzeri lake tekniği ile kaplanmıştır. Karın kısmında balık, çam ağacı ve kuş desenleri kullanılmıştır. Boyun kısmında ise erik ağacı ve bülbül kuşu altın yaldızlama tekniği ile işlenmiştir. Form olarak Arita işidir. Üzerindeki lakeden dolayı porselen görülememektedir.

Meiji Dönemi, 1868-1912

Yük: 93 cm.

Avrupa ülkelerinde özellikle Arita kasabasındaki Kakiemon atölyelerinde yapılan porselenler çok sevilmiştir. 1710 yılından itibaren porselen imalatına başlayan Avrupa ülkeleri, Kakiemon adı verilen bu porselenlerin kopyalarını yapmış ve Avrupa pazarında ikinci bir Kakiemon porselen ekölü yaratmışlardır.<sup>56</sup> Almanya'daki Meissen Porselen Fabrikası ilk imalatında Japon-Arita-Kakiemon porselenlerinin benzerlerini üreterek Avrupa'daki Kakiemon pazarını ele geçirmiştir. 1720-1730 dönemi, Meissen fabrikalarında Kakiemon porselenlerinin en çok taklitlerinin yapıldığı yıllardır. Avrupa'da Arita porselenleri, "Kakiemon porselenleri"

adı ile bilinmektedir. Bunun sebebi, Kakiemon porselenlerinin Avrupa saraylarında çok fazla sevilmiş olmasıdır.

1723-1740 yılları arasında artık Avrupa'nın her yerinde Japon-Arita porselenlerinin<sup>57</sup> kopyaları yapılmaya başlanmıştır. Söz konusu fabrikalar, Almanya'da Meissen; Fransa'da St. Cloud, Menecy, Chantilly; İngiltere'de Bow, Chelsea, Worcester; Hollanda'da Delft ve Fayence Werkstätten'dir. R. Meissen yapımı Kakiemon ve ikili takım halinde yapılan altıgen Kakiemon vazoları Avrupa'da çok beğenilmiştir. Altıgen Kakiemon tarzı vazolara Avrupa'da "Hampton Court Jar" adı verilmiştir.

56 Ohashi, a.g.m., s. 127.

57 Ohashi, a.g.m., s. 127.



Env. No. 15J/690

Tabak; sıraltı tekniği ile kenarlarında mavi renk kullanılmıştır. Yüzeyi, sırüstü tekniği ile altın yaldızlı olup içinde çok sayıda turna kuşu resmedilmiştir. Japon mitolojisinde turna, uzun ömrün sembolüdür.

Arita Meiji Dönemi, 1868-1912. Çap: 91,5 cm.

Bu şekilde isimlendirilmesindeki neden ise 1696 yılında ilk defa İngiltere Prensesi II. Mary'nin Hampton Court'taki koleksiyonunun içinde görülmüş olmasıdır. Bir çift altıgen formlu damgasız kakiemon stili kâse, Topkapı Sarayı Müzesi Avrupa Porselenleri Koleksiyonu'na kayıtlıdır.<sup>58</sup>

Kakiemon porselenlerinin üzerindeki desenler her ne kadar Avrupalıların zevklerine uygun şekilde yapılmaya gayret edilmiş olsa da bu desenlerin şekilleri ve anlamları pek anlaşılamamaktadır.

Çok sık rastlanan shou-chiku-bai<sup>59</sup> (çam-bambu-erik ağacı çiçeği), aslında Japon kültüründe önemli şeyleri sembolize etmektedir. Shou-chiku-bai, "üç arkadaş" olarak tanımlanır. Yeni yılda, kutlama törenlerinde, evlenme törenlerinde dekoratif olarak kullanılmaktadır. Bu gelenek, Çin'den Japonya'ya geçmiştir. Topkapı Sarayı Müzesi koleksiyonunda bulunan 17. yüzyıl Kakiemon porselen tabağı da shou-chiku-bai desenlidir. Ayrıca desende yer alan bir çift bülbülden birinin erik ağacına doğru uçar

58 T.S.M. Avrupa Porselenleri Bölümü'nde 26/5670, 26/5671 envanter numaralarıyla kayıtlı bir çift altıgen kâse vardır. Bu kâseler Avrupa porselen atölyelerinde yapılmış, Kakiemon taklidi kaplardır. Kâselerin altında açık yeşil renk boya ile "N0: 16" ibaresi vardır ve küçük bir dikdörtgen kutucuk çizilmiştir. Damgasızdır.

59 T.S.M. Çin ve Japon Porselenleri Koleksiyonu'na kayıtlı, 15J/6773 envanter numaralı, 1670-1690 yıllarına tarihlenen Kakiemon porselen tabak, Shou-Chiku-Bai (Çam, Bambu, Erik ağacı) olarak desenlenmiştir. Sanyu (üç arkadaş) olan çam, bambu ve erik ağacı, Kakiemon porselenlerinin üzerinde görülen klasik desen grubundandır.



Env. No 15J/10

Tabak; sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi ve sırüstü tekniğiyle çok renkli desenlidir. Ortasında, saksı içinde şakayık, çam, erik dalı ve bambu yaprakları ile süslenmiştir. Kenarında paftalar içinde turna ve bülbül kuşları vardır; boşluklar ise şakayık çiçekleri ile zenginleştirilmiştir.

Arita Edo Dönemi, 1700-1730

Çap: 49,5 cm.



Env. No. 15J/228

Tabak; sıraltı tekniği ile kobalt mavisi ve sırüstü tekniği ile altın desenlidir. Ortasında bir vazı ve içinde çiçekler resmedilmiştir.

Arita Edo Dönemi, 1700-1740

Yük: 10 cm.

Ağız çapı: 62 cm.

Alt çapı: 29,4 cm.



Env. No. 11/331

Tabak; sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi ve sırüstü tekniğiyle çok renkli desenlidir.

Ortada, sepet içinde çiçekler vardır.

Kenarı paftalar içinde sakura, kasımpatı ve zümrüd-ü anka kuşu motifleri ile süslenmiştir.

Arita Edo Dönemi, 1603-1868

Çap: 55 cm.

şekilde, diğerinin ise bambu dalına konup eşine karşılık verir halde resmedilmesiyle hareketli bir sahne oluşmuştur. 15J/6773 envanter numaralı Kakiemon porselen tabakta yer alan shou-c-hiku-bai deseninin Japon kültüründeki anlamını şu şekilde açıklayabiliriz:

“Shou” (Matsu), çam ağacı demektir. Japon kültüründe bu kelimeye çok önemli anlamlar yüklenmiştir. Porselen üzerinde desen olarak aka-matsu (kırmızı çam), kiro-matsu (kara çam) ve goyou-matsu (beş yaprak çam) olarak resmedilmektedir. Desenlerde çam ağacı gövdesi ile beraber, dal ve yaprak (Orieda-matsu) ya da sadece çam yaprakları şeklindedir. Çamın yaprakları güneş ışını şeklinde dizayn edilir. Çok eskiden beri Japonlar, Tanrı'nın çam ağacının içinde oturduğuna inanırlardı. Çam ağacı çok uzun yaşayan ama değişime uğramayan, yaşlanmayan ve ahlâklı anlamına da gelir. Çam ağacı desenleri Çin porselenlerinde de bolca görülmektedir.<sup>60</sup>

60 Wolfram Eberhard, *Çin Simgeleri Sözlüğü*, Kabcacı Yayınevi, İstanbul 2000, s. 79-80.



Env. No. 47/70

Vazo;

sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi ve sırüstü tekniğiyle çok renkli desenlidir.

Üstünde kartal ve tavşanla bir av sahnesi işlenmiştir.

Arita Edo Dönemi,

1603-1868

Yük: 57 cm.

Env. No. 15J/16

Kapaklı, ayaklı kâse; sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi ve sırüstü tekniğiyle çok renkli desenlidir. Dışında renkli çiçekler olup kâsenin ayakları fil başı şeklindedir. Kapak da aynı desenlidir. Arita Edo Dönemi, 1700-1730  
Yük: 10 cm. Ağız çapı: 13 cm. Alt çapı: 13,8 cm.



Env. No. 15J/50

Kapaklı büyük boy kâse; sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi ve sırüstü tekniğiyle çok renkli desenlidir. Kâsenin dış kısmı şakayık ve kamelya çiçekleriyle süslenmiştir. Kapak da aynı desenlere sahiptir. Kapağın tutamağı kobalt mavisi ile renklendirilmiştir ve soğan başı şeklindedir. Arita Edo Dönemi, 1690-1730  
Yük: 33 cm. Ağız çapı: 29,7 cm. Alt çapı: 14,7 cm.



Env. No. 15J/520  
Şişe; sıraltı tekniği ile kobalt mavisi insan ve manzara desenlidir. Arita Edo Dönemi, 1660-70  
Yük: 35,5 cm.  
Alt çapı: 11,4 cm.  
Karın genişliği: 19,5 cm.



Env. No. 15J/111  
Şişe; sıraltı tekniği ile kobalt mavisi şakayık, kaya ve kasımpatı çiçeği desenlidir. Arita Edo Dönemi, 1655-60  
Yük: 39,2 cm.  
Alt çapı: 7,5 cm.  
Karın genişliği: 12,8 cm.



Env. No. 51/248  
Vazo; sıraltı tekniği ile kobalt mavisi ve sırüstü tekniği ile çok renklidir. Desen olarak geleneksel Japon motifleri, geometrik desenler, sakura, şakayık ve kasımpatı çiçekleri ile süslenmiştir. Arita Meiji Dönemi, 1868-1912  
Yük: 76 cm.



Env. No.  
47/66 ve 47/92

Vazo ve tabak; sıraltı tekniği ile yapılmış mavi-beyaz vazo ve büyük boy mavi-beyaz tabak bir arada dekoratif olarak kullanılmaktadır. Dolmabahçe Sarayı Mavi Salon'da bulunmaktadır. Kobalt mavisi renkle orman içinde çiçekler, kuşlar ve papağan resmedilmiştir. Kapağı da aynı renktedir. Soğan başı şeklinde tutamağı vardır. Arita Meiji Dönemi, 1868-1912  
Vazo yük: 65 cm. Tabak çapı: 55 cm.



Env. No. 15J/204  
Tabak; sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi ve sırüstü tekniğiyle çok renkli desenlidir. Ortası çit ve çeşitli çiçeklerle süslenmiştir. Arita Edo Dönemi, 1700-1730  
Yük: 8,1 cm. Ağız çapı: 37 cm.  
Alt çapı: 18,9 cm.



Env. No. 15J/203  
Tabak; sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi ve sırüstü tekniğiyle çok renkli desenlidir. Ortasında, paftalar içinde köşk ve manzara resimleri işlenmiştir. Kenarları ise sakura, çam, saz ve geleneksel Japon mimari yapıları ile süslenmiştir. Arita Edo Dönemi, 1700-1730  
Yük: 6,1 cm. Ağız çapı: 35,7 cm. Alt çapı: 17,4 cm.



Env. No. 15J/8  
Tabak; sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi ve sırüstü tekniğiyle çok renkli desenlidir. Ortası şakayık çiçeği, etrafı paftalar içinde çeşitli çiçeklerle süslenmiştir. Arita Edo Dönemi, 1700-1730  
Yük: 5,5 cm. Ağız çapı: 37 cm.  
Alt çapı: 19,8 cm.



Env. No. 15J/240

Kapaklı küp; sıraltı tekniğiyle kobalt mavisi ve sirüstü tekniğiyle çok renkli desenlidir. Küpün dış kısmı paftalar içinde Çin aslanı ile süslenmiştir. Kapak da aynı desenlidir. Tepeliği, soğan başı şeklindedir.

Arita Edo Dönemi, 1700-1730

Yük: 63,2 cm. Ağız çapı: 19 cm.

Alt çapı: 15,6 cm.

“Chiku” (Take), bambu demektir. Üç arkadaştan biridir. Bambu ağacı dört mevsim yeşil olup yapraklarını hiç dökmeyen, kara kışta ve zor şartlarda bile hayatta kalabilen bir ağaçtır. Çevre koşulları kötü olsa bile bambu çok sağlıklı bir şekilde büyüyebilmektedir. Eşit aralıklarla gövdesinde boğumlar olduğu için de ahlâklı bir ağaçtır. Bambu; shikunshi (dört kral) adı verilen

ran-kiku-take-ume (orkide-krizantem-bambu-erik ağacı çiçeği) ile beraber kombine edilir. Kakiemon porselenlerinde sıklıkla bambu ile kaplan bir arada desen olarak işlenmiştir. Çince “bambu” kelimesinin söylenişi ile “tebrik ederim” kelimesinin söylenişinde ses benzerliği olmasından dolayı bambuya iyi dilekte bulunma ve tebrik etmek gibi bir anlam yüklenmiştir.<sup>61</sup>

“Bai” (Ume), erik ağacı çiçeği demektir. Erik ağacı çiçeği, gülgiller ailesindedir. Erik ağacı kışın yapraklarını döker, fakat ilkbaharda önce erik ağaçları çiçek açar. Erik çiçekleri, canlı renkleri, alımlı ve hoş kokusu ile güzel kadının sembolüdür. Japonya’da Edo döneminde erik çiçekleri birbirleriyle melezleştirilerek en iyi ve en güzel erik çiçekleri elde edilmeye çalışılmıştır. Erik ağacı çiçeği; goyu (beş arkadaş), ran, kiku, hasu, take, ume (orkide, krizantem, hasu, bambu, erik ağacı çiçeği) olarak resmedilir. Sanyu (üç arkadaş) matsu, take, ume (çam, bambu, erik ağacı çiçeği) olarak ve shikunshi (dört kral) olarak ran, kiku, take, ume (orkide, krizantem, bambu, erik ağacı çiçeği) ile kombine edilerek desenler oluşturulmaktadır. Japon İmari porselenlerinin ilk dönemlerinde erik ağacı; gövde, dal ve çiçekleri ile beraber resmediliyordu. Daha sonra bülbülün erik ağacına doğru uçuşu ya da ağacın üzerine konmuş ve ötüyor hali resmedilmeye başlandı. Bu desen; erik ağacı ve çiçeği, dal ve çiçeği, sadece çiçek (baika) olarak resmedilerek çeşitlendirildi. Yari-ume (mızrak şeklinde dal ve erik çiçeği) sıkça görülen desenlerdir. Erik ağacı çiçeği deseni, Çin’den Japonya’ya gelmiştir. Ume-take (erik-bambu) Çin’de karı ve kocayı temsil etmektedir.<sup>62</sup>

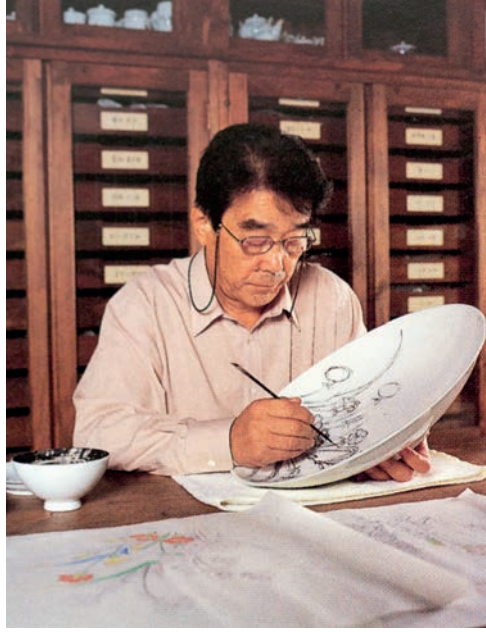
Arita porselenlerinde sıkça rastladığımız bazı desenlerin Japon kültüründeki anlamları ise şöyledir: Tora, Japoncada kaplan demektir. Kaplanın Japonya’da yaşamamasına ve Japonların hiç kaplan görmemesine rağmen, kaplan figürü desen olarak çok fazla kullanılmıştır. Bu, Çin sanatının kopya edilmesinden kaynaklanmaktadır. Çin’de Budizmin kurucusu olan Şaka, bir gün yolda giderken

61 Eberhard, a.g.e., s. 56, 57.

62 Eberhard, a.g.e., s. 108, 109.

açlıktan ölmek üzere olan kaplan ve yavruları ile karşılaşır. Bunun üzerine Şaka, kaplana kendisini yemelerini önerir. Kaplanlar Şaka'yı yiyerek ölümden kurtulurlar, sonra da bambu ormanına doğru uçup giderler. Bambu ormanının olduğu yerde kaplanın yaşadığına inanılır. Kaplan çok güçlü bir hayvandır ve onu hayvanların kralı olarak kabul ederler.<sup>63</sup> Japonlarda kaplan, gücün sembolüdür. Kaplanın yüzündeki üç yatay ve onların ortasındaki bir dikey çizgi çocukların şapkalarına ve ayakkabılarına çizilir, böylece çocukların hasta olmaya-çağına inanılır. Nazarlık gibi görülür. Kaplanın kemikleri ilaç niyetine kullanılır. Kemikler iyice öğütülerek geceleri çok ağlayan çocuklara içirilir. Japon burçlarından birisi de kaplandır. Japonya'da savaşa giden askerlerin üniformasına, kaplan burcundaki kadınlar tarafından metal bir para takılır. Bu metal paranın askeri cep hede kurşunlardan koruyacağına, böylece sağlıklı bir şekilde evine döneceğine inanılır. Kakiemon porselenlerinde bambu-kaplan çok fazla işlenmiştir. Bu da Çin'den gelen bir desendir. Çin'de turna<sup>64</sup>-çam, bülbül-erik ve kaplan-bambu beraber resmedilir.

Fransa'da 1725 yılında Chantilly Porselen Fabrikası kuruldu. XV. Louis'in Chantilly Fabrikası'nın yetkililerine 1735 yılında göndermiş olduğu mektupta "Japon porselenlerinin tarzında, aynı boyutlarda, formda, desende ve renklerde kopyalanması için izin verdiği" yazmaktadır. Bu iznin 20 yıl geçerli olduğu bilinmektedir. Chantilly Fabrikası'nda yapılan Japon porselenlerinin tamamına yakını Kakiemon porselenlerinin kopyasıdır.



Kakiemon porselen geleneğini yaşatan porselen sanatçısı XIV. Kakiemon Sakaida ustanın bir tabağa desen yaparken çekilmiş resmi.

1730-1750 yılları, Fransa'da Kakiemon stilinin çok fazla kopyalandığı bir dönemdir. Fransa çok zengin Kakiemon porselenleri koleksiyonuna sahip olmasından dolayı, yapılan taklitlerdeki desenler oldukça kalitelidir ve orijinaline çok benzemektedir. Diğer Avrupa ülkelerindeki porselen fabrikalarında da aynı yöntem geçerli olmuş ve Arita porselenleri, özellikle de Kakiemon porselenleri taklit edilmeye devam edilmiştir. 1720-1730 yıllarında Arita-Kakiemon porselenleri Avrupa'ya ihraç edilemediği için ekonomik olarak en kötü dönemini yaşamıştır. İhraç edilememelerinin se-

bebi, Kakiemon porselenlerinin beğenilmemesi değildir. Tam tersine çok fazla beğenilmektedir. Fakat bu zaman diliminde, başta Meissen olmak üzere Avrupa fabrikalarında Kakiemon stili çokça kopyalanmıştır. Dolayısıyla Avrupa pazarını Avrupada üretilen Kakiemon stili porselenler ele geçirmiştir.

Japonya'da, Arita kasabasında Kakiemon porselenlerinin üretimi, günümüzde Kakiemon sülalesinden XV. Kakiemon Hiroshi ile devam etmektedir. Kizaemon (1596-1666) ile başlayan Kakiemon tarzı porselenler, sırasıyla belirtilen tarihlerde ustadan ustaya el değiştirerek devam etmiştir: II. Kakiemon 1620-1661, III. Kakiemon 1622-1672, IV. Kakiemon 1641-1679, V. Kakiemon 1660-1691, VI. Kakiemon 1690-1735, VII. Kakiemon 1711-1764, VIII. Kakiemon 1734-1781, IX. Kakiemon 1776-1835, X. Kakiemon 1805-1860, XI. Kakiemon 1845-1917, XII. Kakiemon 1878-1963, XIII. Kakiemon 1906-1982 ve XIV. Kakiemon Sakaida 1934-2013.

63 Eberhard, a.g.e., s. 159, 160, 161.

64 Eberhard, a.g.e., s. 307, 308.



XIV. Kakiemon Sakaida'nın bizzat kendisinin yaptığı ve Topkapı Sarayı Müzesi'ne 1986 yılında hediye ettiği büyük boy tabak. Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonu'nda Arita porselenlerini temsil eden son örnektir. Arita Showa Dönemi, 1985, Çap: 40,5 cm.



Env. No. 15J/6773  
Tabak; Kakiemon sırüstü tekniğiyle çok renklidir. Kuş, çam, bambu, erik ağacı ve çalı çiti desenlidir. Arita Edo Dönemi, 1660-80  
Yük: 51 cm. Alt çapı: 12,9 cm. Karın genişliği: 24 cm.

1986 yılında XIV. Kakiemon Sakaida porselen ustası, Topkapı Sarayı Müzesi'nde, İşlemeler Sektörünün bulunduğu Enderun avlusunda "Kakiemon Porselen [Porselen] Sergisi" adlı bir sergi açmıştır.<sup>65</sup> XIV. Kakiemon Sakaida, porselen sanatçısı olarak 2001 yılında Japonya'da "Yaşayan İnsan Hazinesi" unvanını almıştır. 1934'te doğan sanatçı, 2013 yılında, yetmiş dokuz yaşında vefat etmiştir. Sanatçı kendi yapmış olduğu bir adet büyük boy kakiemon duvar tabağını 1986 yılında, Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki sergi açılışında müzenin idari makamına hediye etmiştir. Sergi, 6 Haziran - 14 Temmuz 1986 tarihleri arasında ziyarete açık kalmıştır. Bugün bu porselen tabak, Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan ve 1670-1690 yıllarına tarihlenen, 24,9 cm çapında,

65 Türkiye'de Japon Haftası Kakiemon, Kakiemon Porselen [Porselen] Sergisi, Haziran 24-Temmuz 21, Yer: Topkapı Sarayı; Haziran 3-14, Yer: Ankara Devlet Sanatlar Akademisi. Sergi bitiminde hazırlanan 22.7.1986 tarihli tutanakta "50 (elli) parçadan oluşan çeşitli Japon seramikleri, fotokopileri çekilerek bizzat sergiyi müzemize getiren Katsuhiko Ogata'ya teslim edilmiştir" denilmektedir. Müze Müdürü Sebahattin Türkoğlu'nun imzasıyla tutanak onaylanmıştır.

4,2 cm yüksekliğindeki tabaktan sonra Arita-Kakiemon porselenlerinin son temsilcisi olarak saray koleksiyonuna girmiştir. 1910 yılında Japonya'da porselen yolculuğuna çıkan ve o tarihlerde Topkapı Sarayı Müzesi Başkanlığı yapan tarihçi Prof. Dr. İlber Ortaylı, Arita'da Kakiemon porselenlerinin yapıldığı atölyeleri gezmiş ve XIV. Kakiemon Sakaida ustayla tanışmıştır.<sup>66</sup> Arita-Kakiemon porselen

66 İlber Ortaylı, "Japonya'da Porselen Turu", *Milliyet Gazetesi*. İlber Ortaylı, Arita porselenlerinin yapıldığı atölyeleri gezdikten sonra, *Milliyet* gazetesindeki köşesinde bu deneyimini anlatan bir makale yazmıştır. XIV. Kakiemon Sakaida porselen ustasının atölyesini gezmiş ve bizzat usta tarafından bilgilendirilmiştir. Arita ve Arita porselenleri hakkında şöyle yazmıştır: "Kasım ayında, Arita'nın pastırma yazında bu şehri gezmek bir zevk. İstisnasız bütün Arita geleneksel mimari ile yaşamını sürdürüyor; sadece kent değil, etraftaki ormanlar da... Arita'daki müze, uyumun ve korumacılığın şaheseri. Gelenek bu kadarla kalmıyor; ünlü yaşayan değer Sakaida XIV. Kakiemon'un imalathanesindeki fırın halen çam odunlarıyla kızdırılıyor. Bunun porselen için en özgün pişirme tekniği olduğuna inanılıyor. Hollandalı olmadığımız için özgün Kakiemon motifini tercih ettik. Sade, güzel çizgiler... Mayıs ayında fuar olduğunda imalathanelerin caddesi çeşit çeşit porselenle doluyormuş. En çekici, tutkulu ve zahmetli alışverişidir. Japon porseleni Çin değil, İznik de değil ama asırlardır ana

atölyeleri, bugün XIV. Kakiemon Sakaida ustanın oğlu, XV. Hiroshi Kakiemon ustayla temsil edilmektedir. Bu usta da 17. yüzyıldan beri süregelen geleneğe bağlı olarak yeni eserler vermeye devam etmektedir.

Arita, Japon porselenlerinin üretim merkezi olarak 17. yüzyıldan günümüze kadar önemini hiç yitirmemiştir. Hâlâ bir dünya markası olan geleneksel Arita porselenleri birçok atölyede üretilmektedir. En çok bilinen markalar; Kakiemon, İmaemon, İnoe Manji, Fukagawa, Koransha gibi porselen atölyeleridir. Japon porselen endüstrisinin doğduğu merkez olan Arita kasabasında her yıl 29 Nisan-5 Mayıs tarihleri arasında “Japon Porselen Festivali” yapılmaktadır. Arita kasabasının merkezindeki altı kilometrelik bir cadde üzerinde kurulan festivalde yüzlerce dükkân ve tezgâhta Arita porselenleri müşterilerin beğenisine sunulmaktadır. Festivali her yıl farklı ülkelerden ve Japonya'nın farklı bölgelerinden gelen bir milyondan fazla ziyaretçi gezmektedir.

## Kaynakça

- Coşansel Karakullukçu, Demet, “Son Dönem Osmanlı Saraylarında Japon Üretimi ve Etkili Dekoratif Eserler”, *Osmanlı Sarayında Japon Rüzgârı*, Acar Basım ve Cilt Sanayi Ticaret A.Ş., İstanbul 2013.
- Eberhard, Wolfram, *Çin Simgeleri Sözlüğü*, Kabcı Yayınevi, İstanbul 2000.
- Esemeli, Deniz, *Osmanlı Sarayı ve Dolmabahçe*, Homer Kitabevi ve Yayıncılık Ltd.Şti., İstanbul 2002.
- Gelgün, Hülya, “Bir Stilin Hikâyesi: İmarî”, *Antik Dekor*, S. 84, 2004.
- “Japon Seramik Tarihinin Ana Hatları”, *Geleneksel Stilde Çağdaş Japon Seramikleri Sergisi*, Ajans-Türk Basım ve Basım A.Ş., 1998.
- Kazuyoshi, Asada - Saito Takamasa - Nakano Yasuhiro - İnoe Kikuo - Kanzaki Kazuko -Mori Tatsuya, “Edo Period Ceramics (Modern)”, *Special Exhibition Masterpieces from 5,000 Years of Japanese Ceramics*, Hishigen Printing Co., Ltd, 2003.
- Ohashi, Koji, “The Origins and Development of Underglaze Cobalt-blue Decorated Porcelain in China and Its Connection to Arita Porcelain”, *China as the Inspiration for Japanese Porcelain*, Tide Over Geaphics, 2017.
- Tufan, Ömür, “Japonya'dan Osmanlı Sarayına Sultanların Japon Porselen Hazinesi”, *Osmanlı Sarayında Japon Rüzgârı*, TBMM Millî Saraylar, Acar Basım ve Cilt Sanayi Ticaret A.Ş., 2013.
- \_\_\_\_\_, “Sultanların Sofrasını Süsleyen Topkapı Sarayı'ndaki Avrupa Porselenleri”, *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 6*, İstanbul 2013.

- \* Yoshiyuki Matsuo ile beraber 2016 yılında Arita'da porselenle ilgili tarihî mekânları ve Arita porselenlerinin babası olarak kabul edilen Ri Sampei'nin mezarını ziyaret ettik. Bu süreçte Aritalı porselen sanatçısı Matsuo Yoshiyuki'nin anlattığı bilgi notları da bu çalışmaya kaynaklık etmiştir. Ayrıca, 15.09.2000 tarihinde Arita'da Fukawa Porselen İşletmesi'nin sahiplerinden ve Arita kasabasının porselen sanatçılarından birisi olan İwao Fukagawa ile yaptığım söyleşi sırasında almış olduğum notlardan da faydalandım.

*hatlarını korurken üslup ve renkliliğini değiştiren bir sanat. 17'nci asırdan beri çalışan Kakiemonlar bugün 'XIV.' unvanını ve seçkin hazine rütbesini taşıyan Sakaida usta ile temsil ediyor. Kakiemon Sakaida, Topkapı Sarayı'na hayran. Keşke gelse de bizim çinileri birlikte seyretsek ve değerlendirmesini dinlesek. Ondan daha genç olan İmaizumi İmaemon da XIV. İmaemon unvanını taşıyor. Yüksek sanatkarlar kuruluna sunacağı, yaşayan hazine unvanını elde edeceği eseri geliştirmekle meşgul.” Prof. Dr. İlber Ortaylı, Arita'da sadece Kakiemon ustayla değil, İmaemon ve Fukagawa gibi Arita'nın sembolü olan değerli porselen ustalarıyla da tanışmıştır.*



# OSMANLI SARAYINDA ANTİK FORMLAR YA DA BİR DEĞİŞİMİN TEMELLERİ

Hakan B. Gülsün\*

## Özet

Osmanlı Devleti'nde 17. yüzyılda başlayan Batılılaşma süreci, 19. yüzyılda büyük bir ivme kazanmış, mimarlık alanında da yepyeni biçim ve üsluplar ortaya çıkarmıştır. İstanbul'da küçük ölçekli yapıların yerini çok kısa bir süre içinde anıtsal ölçülerde yapılar almaya başlamıştır. 1789 yılında gerçekleşen Sanayi Devrimi, Avrupa'da köklü değişimlere yol açmış, sanayileşmeyle birlikte köyden kentlere başlayan göç, konut yapımını görülmedik ölçüde arttırmış; teknolojik yenilikler 19. yüzyıl insanının geçmişiyle bağlarından kopmasına, geleneklerine yabancılaşmasına neden olmuştur. Artan yapıların ve fabrikaların yok ettiği doğal güzellikler, mimarları ümitsizliğe sürüklemiş ve geçmişe sığınmaya itmiştir. Romantizm ya da Historisizm olarak adlandırılan bu dönem, Avrupa mimarlığını kendine örnek alan Osmanlı mimarlığının yapacağı tercihleri de ister istemez bu çerçevede biçimlendirmiştir. Sultan II. Mahmud'un emriyle Mimar Seyyid Abdülhalim Efendi tarafından 1834-1841 yılları arasında yaptırılan eski Çırağan Sarayı'nın üslubunda da "geçmişe öykünme" anlayışının etkileri görülür. Tanzimat Sarayı olarak da adlandırılan Dolmabahçe Sarayı ise klasik Osmanlı saray mimarlığından kopuşu, eski Çırağan Sarayı'ndan bir adım daha öteye taşımıştır. Bu çalışmanın amacı, Osmanlı toplumunun siyasal tarihinin analizini yapmaktan ziyade sanatsal biçimlerin oluşumunda toplumsal olay ya da değişimlerin katkılarını değerlendirmektir.

**Anahtar kelimeler:** Topkapı Sarayı, Osmanlı, Saray Mimarlığı, Sultan II. Mahmud, Toplumsal Dinamikler, Seyyid Abdülhalim Efendi, Çırağan Sarayı, Boğaziçi

## ANTIQUÉ FORMS AT OTTOMAN PALACE OR THE BASIS OF THE CHANGE

### Abstract

The Westernization process of the Ottoman Empire which began in the 17th century and gained acceleration in the 19th century, led to new forms and styles in architecture. In a quite short time, small-sized buildings in İstanbul replaced by monumental constructions. The Industrial Revolution that broke out in 1789, caused profound changes in Europe. Started by the impact of industrialization, rural-urban migration of the period increased the construction of buildings on a large scale, while technological innovations produced the effect on the 19th century people as being disassociated with their history and alienation to their traditions. The natural beauties destroyed by the increased number of constructions and factories, drove architects to desperation and seek refuge in the past. This period known as Romanticism or Historicism had also impact on the preferences of Ottoman architecture which followed the lead of European architecture. The ancient Çırağan Palace that made by Architect Seyyid Abdülhalim Efendi by the order of Sultan Mahmud II between the years 1834 and 1841, also had the effects of this approach, namely "longing for the past" in its style. Dolmabahçe Palace, also known as Tanzimat (Reorganization) Palace was one step ahead of ancient Çırağan Palace in terms of leaving behind the classical Ottoman palace architecture. This study aims to evaluate the roles of social events and changes in the occurrence of artistic forms, rather than analyzing the political history of Ottomans.

**Keywords:** Topkapı Palace, Ottoman, Palace Architecture, Sultan Mahmud II, Social Dynamics, Seyyid Abdülhalim Efendi, Çırağan Palace, Bosphorus

Geleneksel Osmanlı saray mimarlığı dendiğinde, akla Topkapı Sarayı örneği gelmektedir. Bir bakıma doğrudur da bu örnekleme. Çünkü Topkapı Sarayı, tarihsel süreç içinde oluşan ve gelişen bir mimarlık anlayışının son kertede ulaştığı bir yapılar bütünü olarak

Osmanlı saray mimarlığında varılan en yetkin örnektir. Kısacası bu saray, kendisini çevreleyen surlardan mutfaklara, Arz Odası'ndan anıtsal girişlerine dek her birimiyle bir "sonuç" yapıdır. Bu bağlamda verilebilecek diğer örnekler ise ne yazık ki ortadan kalkmıştır.

Genel bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde, sözünü ettiğimiz saray mimarlığı dönem dönem ve çeşitli padişahlar tarafından eklenen yapılarla büyüyen bir anlayışa ya da biçimlenmeye sahiptir. Aslında Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihi, özellikle Fatih Sultan Mehmed dönemi ile birlikte Topkapı Sarayı'nın mimari örgütlenmesinde de izlenebilmektedir. Öyle ki sarayın belki de en önemli bölümünü oluşturan Harem-i Hümayûn'un bir kurum olarak örgütlenme süreci, bir yandan devlet yönetiminde tarihsel sürecin nasıl işlediğini gösterirken, öte yandan da Osmanlı saray mimarlığı anlayışındaki çizginin yönünü göstermektedir. Bu çizgi de Sultan III. Selim'in öldürülüşü üzerine tahta geçecek olan II. Mahmud'un uygulayacağı radikal kararlara paralel olarak değişecektir. Öyle ki, o güne dek imparatorluğun yönetim merkezi olan Topkapı Sarayı terk edilerek saray, değişen yeni biçim ve içeriğiyle birlikte Boğaziçi'ne taşınacaktır.

Hiç kuşku yok ki böylesi bir radikal kararın arka planında önemli nedenler olmalıdır ve Sultan II. Mahmud'un bu tercihi yapmasının temelinde, geçmişe duyduğu bir kırgınlık ya da kötü anılardan uzaklaşmak gibi bir hüznün varlığının çok daha ötesinde, öne sürülmesi gereken başka argümanlar olmalıdır.

Peki, ne olmuştur da Osmanlı yönetimi, kendi klasik değerlerinden farklı değerlere doğru bir dönüşüm geçirmiştir? Belirtmekte yarar var, konumuz Osmanlı toplumunun siyasal tarihinin analizini yapmak değil. Ne var ki, sanatsal biçimlerin oluşumunda toplumsal olay ya da değişimlerin önemli bir paya sahip oldukları da bir gerçek. O nedenle, yazımızın bu noktasında dönemin ve özellikle Sultan II. Mahmud yıllarının çerçevesini kalın çizgilerle de olsa çizmekte fayda görüyoruz.



Sultan II. Mahmud

## Toplumsal Dinamikler Değişiyor

Türk-İslâm toplumlarında Batı toplumlarındaki gibi sınıfsal bir düzenin olmayışı ve toprağın devletin mülkiyetinde olması, sınıfsal farklılaşmaya olan eğilimleri azaltmış ve giderek Türk aşiret aristokrasisi ortadan kaldırılmıştı. Osmanlı İmparatorluğu'nda toplumun bu sisteme bağlı olarak yöneten ve yönetilenler şeklinde temelde iki farklı sınıfa ayrıldığı görülüyor. Yöneten, yani askerî sınıf kendilerine tımar yoluyla, hazineden ya da vakıflar aracılığıyla gelir ayrılan kesimken; reaya, yani yönetilenler ise üretim yapan ve vergi veren kesimi oluşturuyorlardı. Bu hususta Halil İncalcık, devlet hizmetinde olup berat ile maaş alan bütün sınıfları askerî başlık altına koymakta ve bunların ka-

dıaskerin hükmü altında olduklarını belirtmektedir.<sup>1</sup>

Bu iki ana başlık kuşkusuz ki alt başlıklara da ayrılıyordu ama 17. yüzyıl ile birlikte bu düzene Âyan adı verilen yeni bir sınıfın eklendiği görülüyor. Devlet, oluşagelen koşullar sonucu, bir biçimde toprak konusunda özel mülkiyetin ortaya çıkmasına neden olan ve başlangıçtan beri kurup korumaya çalıştığı sistemin dışında kalan bu yeni sınıfı istemeyerek de olsa kabullenmiş ve giderek ona yasal bir konum vermiştir.

Sultan III. Selim'in tahttan indirilmesiyle daha da kaosa dönüşen yönetim sistemindeki sarsıntı, Alemdar Mustafa Paşa (1765-1808) aracılığıyla sona erdirilecektir. Mustafa Paşa'nın, imparatorluğun bütün vali ve ileri gelen âyanlarını 1808'de İstanbul'da bir araya getirerek ünlü Sened-i İttifak'ı imzalatması, o güne dek yasal bir nitelik taşımayan âyanın kimliğinin onaylanması anlamını taşıyacaktı.

1 Halil İncalcık, *Osmanlı'da Devlet, Hukuk, Adalet*, Eren Yayınları, İstanbul, s. 36.



Topkapı Sarayı

Kısacası, 17. yüzyıl ile birlikte Osmanlı toplumsal düzeninde başlayan kimi değişim ya da farklılaşmalar, merkezi otoritenin gücünün giderek zayıflamasına ve özellikle İstanbul'dan uzak coğrafyalarda yerel güçlerin ortaya çıkmasına neden olacak ve 18. yüzyılda bu güçler, derebeylik anlamına gelebilecek birer konum kazanacaklardı.

Sultan II. Mahmud dönemi, merkezi otoritenin yeniden güç kazanmaya çalıştığı bir dönem olmuştur. Padişah, 1815'te harekete geçer ve üstelik yalnız da değildir. Merkezi otoritenin her zaman yanında olan Bab-ı Âli bürokrasisi yanındadır. Tarihsel belgeler incelendiğinde açıkça görülüyor ki merkezi yönetim, âyanları padişahın emirlerine uymama, reyayı soyma ve baskı gibi eylemlerle suçlayarak azil, mukata'a çiftliklerine el koymuş ya da İstanbul'a çağırıp ikamete memur etmiş, karşı çıktıklarında ise güvenilir vali ve paşaların -ki bu konuda özellikle Baba Paşa, Hüsrev Paşa ve Hurşid Paşa ön plana çıkmışlardır- yönetimindeki askerî birliklerle yakalayarak idam ettirmiştir.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> İnalçık, *Osmanlı İmparatorluğu, Toplum ve Ekonomi*, Eren Yayınları, İstanbul 1993, s. 349.

Siyasal atmosfer kalın çizgilerle ifade edilmeye çalışıldığında durum kısaca bundan ibarettir ve bunun oldukça zorlu bir dönem olduğu anlaşılmaktadır. Yönetim sisteminde ya da devlet düzeninde oluşagelen bu sorunlu atmosfer, padişah ve çevresinde kimi siyasal yeniliklere gitmenin zorunlu olduğunu düşündürmenin yanı sıra, bu zorunluluğun mekânsal kimi yeniliklere yansımaları gerektiğini de düşündürmüş olmalıdır. Nitekim Sultan II. Mahmud, Topkapı Sarayı'nı terk etmiş ve Boğaziçi'ne taşınmıştır.

Peki, o yıllarda Avrupada neler olmaktadır?

## 19. Yüzyıl Avrupası Kendini Sorguluyor

Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma rüzgârlarının kendini hissettirmeye başladığı Sultan III. Selim ve II. Mahmud dönemleri yalnız Osmanlı topraklarında değil, Avrupada da kökten dönüşümlerin ve geçmişi oluşturan bağlardan ciddi kopuşların oluşageldiği yıllardı. Bir cümlede özetlersek, 1789'da Osmanlı yönetiminin İhtilâl-i Kebir olarak adlandırdığı Fransız Devrimi olmuş ve Burjuva yönetime gelmiştir. Gerçi sonraki yıllarda

Napoleon Bonaparte, imparator sıfatıyla yönetime egemen olacaktır ama Avrupa artık mutlak monarşinin sona erdiği yıllara geçmiştir.

Toplumsal olayların sanattaki izdüşümlerini izlediğimizde bu etki-tepki ilkesini daha rahat gözlemleyebilmekteyiz. Öyle ki her akım, kendi kimliğini bir önceki dönemin değerlerine karşı çıkararak tanımlamakta, biçimlendirmektedir. Kaldı ki Batı sanat tarihi izlendiğinde, Orta Çağ'ın Rönesans'a, Rönesans'ın Barok'a, Barok'un Neoklasisizm'e dönüşümünde bunun böyle olduğu görüldüğü gibi, Neoklasisizm'in Romantizm'e ve nihayet Romantizm'in Realizm'e dönüşümünde de aynı ilkenin varlığı izlenmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma çabalarının görüldüğü yıllarda, Batı mimarlık tarihinde de sorunların bulunduğu açık olarak anlaşılmaktadır. Sultan II. Mahmud'un Topkapı Sarayı'nı terk edip kendisine yeni yönetim merkezi olarak seçtiği Çırağan Sarayı'nın yaptırıldığı yıllar bir yana bırakılacak olursa, 19. yüzyıl Avrupa mimarlığında oldukça karışık bir ortam söz konusudur. Sanayi Devrimi ile birlikte mimarlık alanında, özellikle yapım tekniği ile ilgili olarak yenilikler gündeme gelmiştir. 19. yüzyıl boyunca taş, tuğla ve ahşap gibi geleneksel yapı malzemeleri daha rasyonel biçimde işlenmeye başlanmış ve cam, dökme demir, çelik, çimento gibi yeni malzemeler de bunlara katılmıştır.<sup>3</sup>

Sanayileşmeyle birlikte köyden kentlere başlayan göç, o güne dek görülmedik yoğunlukta konut yapımını zorunlu kılmış, bilim ve teknolojinin hızına bağlı olarak ortaya çıkan her yenilik 19. yüzyıl insanının bağlarından kopmasına, geleneklerine yabancılaşmasına neden olmuştu. Köyden kente göç ile başlayan ya da ortaya çıkan doğa özlemi, giderek yerini insanoğlunun kent karmaşası, gürültüsü ve kirinden uzak olan "geçmişe özlem"ine bırakmıştı.

Toplumsal sorunlardan ilk etkilenenler genellikle sanatçılar olduğundan ötürü, bu kaos ortamından mimarların da paylarını alacağı açıktı. Nitekim 19. yüzyıl mimarı, kent ve fabrikaların denetimsiz genişlemeleriyle yok ettiği doğa ve güzellikler

karşısında ümitsizliğe kapılmış ve kendisine daha esinli gelen "geçmiş"e dönmüş, hatta ona sığınmıştır. Üstelik örnek alacağı ve sığınacağı bu geçmişin anıları teker teker de olsa ortaya çıkarılmaktadır. 1711'de Herculanium, 1729'da Palatium, 1734'te Trivoli'deki Villa Adriana ve nihayet 1748'de Pompei kazıları başlamış durumdadır.<sup>4</sup>

Geçmişe olan bu ilginin zamanla kurumlaşmaya da başladığı görülmektedir. 1834'te Fransız Arkeoloji Derneği, 1837'de Tarihsel Anıtlar Komisyonu kurulmuştur. Fransada bunlar olurken İngiltere'de başta Cambridge'deki St. John's College ve Windsor Şatosu olmak üzere Orta Çağ'dan kalan sayısız yapı restore edilmeye başlanmıştır. Almanya'da da Köln Katedrali'nin 1840'ta başlanan tamamlama çalışmalarının ardından, ülkenin hemen hemen her yanında Gotik tarzda yapılar yapılmaya başlanmıştır.<sup>5</sup>

Kısacası 19. yüzyıl Avrupa'sında mimarlık alanında iki temel akım olan "Yeni Gotik" ve "Yeni Klasik" hareketlerinin varlığı egemenliklerini sürdürmüşlerdir. Her iki görüş de birbirlerini bilgisizlikle suçlamışlardır.<sup>6</sup> Ne var ki tartışmaların yüzeysel olduğu da gözden kaçmamaktadır. Diğer sanatlara oranla son derece işlevsel bir nitelik taşıyan mimarlıkta tartışmalar, yapıların cephelerine giydirilecek olan süslemelerin üzerinde yoğunlaşmıştır. Öyle ki Yüksek Viktoryen tarzının tanınmış mimarı Sir Gilbert Scott, süslemeleri "konstrüksiyonu dekore etmek" olarak tanımlarken, Ruskin ise "süsleme, mimarlığın en temel bileşkenidir" diyordu.<sup>7</sup>

Avrupa'da mimarlık anlayışının 19. yüzyıl boyunca oluşagelen görüntüsü ana çizgileriyle bu idi. Romantisizm ya da Historisizm olarak adlandırılan bu dönem, Avrupa mimarlığını kendine örnek alan Osmanlı mimarlığının yapacağı tercihleri de ister istemez bu çerçevede biçimlendirmişti.

3 Leonardo Benevelo, *Modern Mimarlığın Tarihi*, çev. A. Tokatlı, Çevre Yayınları, İstanbul 1981, s. 33.

4 Benevelo, a.g.e., s. 24.

5 Benevelo, a.g.e., s. 87 vd.

6 N. Pevsner, *Ana Çizgileriyle Avrupa Mimarlığı*, çev. S. Batur, Cem Yayınları, İstanbul 1977, s. 179.

7 Pevsner, a.g.e., s. 181.

### Boğaziçi'nde Ampir Rüzgârı

Sultan II. Mahmud'un Boğaziçi'ndeki sarayı, Topkapı Sarayı'nın mekânsal örgütlenmesi açısından belki farklı olmayabilir, ama şurası kuşku götürmez bir gerçektir ki bu yeni saray artık klasik Osmanlı süsleme ya da mimarlık tarzının tamamen dışında bir programa sahiptir.

Bu topraklara Barok'un gecikerek girmesine karşın, Avrupada ortaya çıkışının hemen ardından Osmanlı topraklarına giren üslup Ampir olmuştur. Gerçi Osmanlı mimarlığında Batılı biçimlerin denenmesi Sultan III. Selim ile başlamıştır, öte yandan Sultan II. Mahmud dönemi, konunun iyice belirginlik kazandığı yıllardır. Sanatta Batılı etkilerin, dolayısıyla Barok üslubun Osmanlı topraklarında görülmeye başlandığı yıllarda bu üslubun Avrupada ortaya çıkışı yaklaşık 150 yılı buluyordu. Kaldı ki sözü edilen üslup Osmanlı topraklarına kendi başına girmemiş, Rokoko dekorasyonu da beraberinde getirmişti. Napoleon Fransa'sının üslubu Ampir ise az önce ifade ettiğimiz üzere ortaya çıkışının hemen ertesinde, yani Sultan II. Mahmud döneminde Osmanlı topraklarında görülmeye başlanmıştır. Ne var ki Osmanlı'da Barok hemen terk edilmemiş ve Ampir ile eşzamanlı olarak, ayrıca Osmanlı yaratıcılığının kendi sentezinin de eklenmesiyle birlikte uygulanmıştır. Belki de İstanbul'a gelen gezginlerin Osmanlı mimarisine ilgili yorumlarındaki kimi kararsızlıkları da buradan ileri gelmektedir.

1843 yılında İstanbul'a gelen Fransız edebiyatçı Gerard de Nerval, Sultan II. Mahmud'un yaptırdığı sarayla ilgili olarak gezi anılarında şunları anlatmıştır:

*"Biraz yol aldıktan sonra sol kıyıda, sıra sıra sütunlar, büyük yapılar görürsünüz ve bu sütunlu yapının uzunluğu çeyrek fersah devam eder. Bu, Beşiktaş'ta yapılan yeni sarayın sütunlarıdır. Tamamen Grek stilinde inşa edilmiş ve beyaza boyanmış. Parmaklıkları yaldızlı, bacalar dorik sütunlar halinde. Bütün görünüşü ile hem zarif hem muhteşem. Mermer merdiveni denize kadar iniyor, çevresinde yaldızlı kayıklar beklemekte. Ayrıca sarayın arkasında da tepelere kadar uzanan muazzam bir bahçe var."*<sup>8</sup>

8 Gérard De Nerval, *Muhteşem İstanbul*, çev. R. Özdek, Boğaziçi

Farklı dönemlerde İstanbul'da bulunan Miss Pardoe, Allom, Charles White, H. Von Moltke gibi kişiler, bu sarayla ilgili epey bilgi vermekte; kimi beğenirken kimi ise yapının farklı üslubundan söz etmektedir. Bununla birlikte hepsinin ortak buluşma noktası, yapının Osmanlı klasik üslubundan uzak olduğudur. Yazarların anlatılarındaki en çarpıcı bölüm, merdivenlerle çıkılan üçgen alınlıklı, sütunlu anıtsal giriştir. Hiç kuşkusuz ki, bu görünüm oldukça çarpıcı ve Osmanlı klasik saray mimarlığına yabancı olan bir tarzıdır.

Sultan II. Mahmud tarafından 1834-1841 yılları arasında yaptırılan Çırağan Sarayı, ortada bir ana bölüm ve iki yan kanattan oluşuyordu.<sup>9</sup> Sarayın ortadaki ana bölümünde Daire-i Hümayûn (Padişah Dairesi), solunda "Merasim ve Mâbeyn Daireleri", sağındaysa "Harem ve Veliahd Daireleri" yer alıyordu.

Bu saray ne yazık ki günümüze gelebilmiş değildir. Ama sarayla ilgili olan gravürler incelendiğinde, özellikle deniz cephesinde görülen sütun dizilerinin ve anıtsal orta bölümün üçgen alınlığının azımsanmayacak bir "geçmişe öykünme" anlayışına sahip olduğu görülmektedir. Böylesi bir öykünme ya Batılı bir mimar tarafından ya da Batı mimarlığını çok iyi bilen bir Osmanlı mimarı tarafından yaratılabilirdi. Son yıllarda yapılan bir doktora çalışması, bu konuya açıklık getirmiştir. Sarayın mimarı, Seyyid Abdülhalim Efendi'dir.<sup>10</sup> Sultan II. Mahmud'a bir mimarlık okulu açılması konusunda 1834'te rapor sunan bir kişilik olduğu düşünülecek olursa<sup>11</sup>, Seyyid Abdülhalim Efendi'nin Avrupa mimarlığının durumunu ve moda akımlarını bildiğini söylemek pek yanlış olmayacaktır.

Yayımları, İstanbul 1974, s. 86.

9 M. Cezar, "Sanatta Batı'ya Açılıştaki Saray Kültürünün ve Yapılarının Yeri", *Millî Saraylar Sempozyumu Bildiriler*, İstanbul 1985, s. 60.

10 Selman Can, *Osmanlı Mimarlık Teşkilatının XIX. Yüzyıldaki Değişim Süreci ve Eserleri ile Mimar Seyyid Abdülhalim Efendi*, İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 2002, s. 73.

11 Cezar, "XIX. Yüzyılda Neden Batı Tarzı Saray?", *Millî Saraylar Dergisi*, İstanbul 1993, s. 13.

Kaldı ki Çırağan Sarayı'nın üslubu da bunu doğrular niteliktedir. İki katlı olduğu görülen Daire-i Hümayûn'un önünde "Korint" başlıklı sekiz mermer sütun ile taşınan ve kabartma süslemeli üçgen alınlıklı bir giriş bulunur, üç katlı olan Merasim ve Mâbeyn dairelerinin ön cephesinde ise "Dor" düzenli sütunların taşıdığı çıkmalar yer alır.

Sarayı gören Gautier şunları yazmıştır: "*Bu saray, Paris'in Mebuslar Meclisi üslubunda, ince sütunlu, üçgen frontanlı bir ana yapı ile parmaklıklılı pencereci kocaman kafeslere benzeyen iki kanattan meydana gelir.*"<sup>12</sup> "*Sarayın üslubu adamakıllı modernidir, kıvrıntılı Cenevizli bir Rokoko tarzına uygun mimarisi ilginç olmakla beraber parlak beyazlığı göğün koyu mavisi üstünde hayli güzel bir görünümüdür.*"<sup>13</sup> "*Sarayın iki kanadında Kum mermerinden, dor üslubunda sütunlar vardır.*"<sup>14</sup>

Tercih edilen bu cephe düzeni, dönem Avrupası mimarlığının yukarıda söz ettiğimiz nedenlerden dolayı uygulayageldiği bir modeldi. Asıl şaşırtıcı olması ve tartışılması gereken ise Osmanlı mimarlığında yeni kurumlaşmalara gidildiği bu yıllarda Abdülhalim Efendi'nin bu tercihi yapabilecek bir mimarlık bilgisine ve birikimine nasıl sahip olduğuydu.

Ne yazık ki, Seyyid Abdülhalim Efendi'nin bu sarayla ilgili tasarımları kafasında oluştururken neler duyumsadığını, o süreçte neleri önemseydiğini ya da öncelediğini bilemiyoruz. Padişahla aralarında bu yeni sarayın üslubuyla ilgili olarak ne konuşulduğunu, en azından bugün ulaşabildiğimiz belgeler ışığında bilemiyoruz. Osmanlı'nın bu yeni sarayını yaparken böylesi bir mimari üslubu tercih etmesiyle ilgili ileri sürebileceklerimiz bu aşamada varsayımdan öteye geçemiyor. Ama Sultan II. Mahmud'un Abdülhalim Efendi hakkında ne söylediğini belgelerden öğreniyoruz: "*Bina emini Halim Efendi, garib mizac adem olmakla...*"<sup>15</sup>

Bizzat Sultan tarafından söylenen bu sözlerin sıra dışı yaratıcı sanatçılar için söylenebilecek yeterli bir tanımlama olduğunu düşünüyoruz: "*garip mizaçlı bir adam...*"

Sonuç itibariyle son kararı Padişah veriyor olmalıydı. Sultan II. Mahmud'un yaptırdığı bu sarayın, mekân düzeni açısından geleneklere uyum gösterdiği ileri sürülürse de, üslup açısından sıra dışı özellikleriyle Osmanlı toprakları üzerindeki geçmişin anılarını taşıyan bir yapı olduğunu söyleyebiliriz. Salt bu özelliğiyle bile bu saray, döneminin dik-kate değer yapıları arasında kanımızca ilk sıralarda yer almaktadır.

Bu sarayın taşıdığı Batılı rüzgârların çok daha fazlasını taşıyan ve yine Boğaziçi'nde yapılmış, üstelik günümüze de gelebilmiş bir başka saray daha var: Dolmabahçe Sarayı. Bir Tanzimat Sarayı olarak da adlandırılan Dolmabahçe Sarayı, klasik Osmanlı saray mimarlığından kopuşu, Sultan II. Mahmud'un yaptırdığı Çırağan Sarayı'ndan bir adım daha öteye taşımıştır.

### "Beşiktaş Sarayı da Pek Tekellüflü Oldu" ya da Başka Türüsü Düşünülemezdi

Sarayı yaptıran Sultan Abdülmecid'in sözleridir bunlar. Dolmabahçe Sarayı da aslında buraya kadar anlatmaya çalıştıklarımızın neredeyse bir özeti gibidir.

1843-1856 yılları arasında yapılan bu saray, 19. yüzyılın ikinci yarısı boyunca İstanbul'a gelen gezginlerin en çok ilgi gösterdiği yapı olmuştur. Yine bu gezginlere göre Dolmabahçe Sarayı, İstanbul'un Doğulu kimliğine karşın Avrupa'da yaygın olan üsluba ya da üsluplara uygundur. Kimi beğenmekte, kimi ise tam aksini düşünmektedir. Mimari açıdan hangi üslupta olduğu tartışmaları da yok değildir. Öyle ki Gautier şunları yazmıştır: "*... Hangi mimari üslup içinde olduğunu kestirmek zor; bu saray ne Grek ne Romalı ne Rönesans ne Gotik ne Arap ne de Türk. İspanyolların, bir anıt cephesini süslemelelerinin giriftliği, delicesine aranılmış ayrıntıları nede-niyle 'Lateresco' dedikleri türe yaklaşıp.*"<sup>16</sup>

12 Theophile Gautier, *İstanbul*, der. Ç. Gülersoy, çev. N. Berk, İstanbul 1971, s. 115.

13 Gautier, a.g.e., s. 182.

14 Gautier, a.g.e., s. 305-306.

15 Can, a.g.t., s. 60.

16 Gautier, a.g.e., s. 264.



Dolmabahçe Sarayı

Bu karmakarışık görüntüye parmak basanlardan biri de 19. yüzyıl sonlarında İstanbul'da bulunan Frances Elliot'tur. Şunları yazmaktadır: “... saray Alaaddin'in sarayı gibi bir gecede yapılmış izlenimi veriyor. Tek bir bina değil, herhangi bir yöntem ya da üslup olmaksızın bir araya getirilen tek tek birimlerin birbirine eklenmesiyle oluşturulmuş.”<sup>17</sup>

Daha önce de belirtmeye çalıştığımız üzere, konumuz 19. yüzyılın ilk yarısında Osmanlı tahtına geçen iki önemli padişahın, yani Sultan II. Mahmud ve Sultan Abdülmecid'in neden Batı tarzı saraylar yaptırdıkları değildir. Çünkü bu sorunun yanıtı, çeşitli araştırmacılar tarafından verilmiştir. Ama tercih edilen üslup konusu ya da bu sarayların tasarımında etken görev almış mimarların hangi anlayışla ve düşünce yapısıyla böylesi tercihleri yaptıkları henüz tartışmaya

açıktır. Bununla birlikte, özellikle eski Çırağan Sarayı'nın mimarı olan Seyyid Abdülhalim Efendi'nin mimari tercihinin, bir sonraki saray olan Dolmabahçe'nin mimarına oranla daha yalın olduğunu söyleyebilecek durumdayız.

Peki, ne olmuştur da eski Çırağan Sarayı'nın Ampir ya da biraz daha doğru söyleyecek olursak Neo-Klasik havası ile Dolmabahçe Sarayı'nın eklektik üslubu arasında böylesi bir fark oluşmuştur?

Aslında sorunun yanıtı, Osmanlı'nın kendine örnek aldığı Batı'da bulunmaktadır. Yukarıda söz ettiğimiz üzere, 19. yüzyıl mimarı daha esinli görünen geçmişe dönmüştür, ama o geçmişin dönemleri arasında farklı mimarlarca farklı tercihler yapılmıştır. Üstelik bu tercihler Avrupa mimarlığında bile kimi önemli eleştirilere neden olmuştur. 1828'de Alman mimar Heinrich Hübsch, Karlsruhe'de “Hangi Üslupla İnşa Etmeliyiz?”

17 Necla Arslan, *Gravür ve Seyahatnamelerde İstanbul*, İ.B.B. Yayınları, No: 9, İstanbul 1992, s. 160.



II. Mahmud'un yaptırdığı Çırağan Sarayı (Walsh, 1839).

başlıklı bir broşür yayımlayarak<sup>18</sup> mimarlık tarihinde ilk kez dönemin karmaşa ve karışıklığını sorgulamaya başlamıştı. Gottfried Semper ise 1834 yılında “Başkentlerimiz her çeşit üslupta binalarla genişleyip yayılmakta. Bu gidişle biz kendimiz bile sonunda hangi yüzyılda yaşadığımızı unutacağız” eleştirisini yapıyordu.<sup>19</sup> Öte yandan 1860’lı yıllarda Londra’da yapımı planlanan bir hükümet yapısı için başbakan ile mimar arasında üslup nedeniyle büyük bir tartışma yaşanmıştı.<sup>20</sup>

Osmanlı mimarlık ortamında buna benzer tartışmaların gündeme gelmiş olmasını söylemek güç görünüyor. Avrupadaki bu durumun

Osmanlı’daki Batılılaşma döneminin bu ikinci sarayına yansması kaçınılmazdı. Dolmabahçe Sarayı’nın tasarımını yapan mimar ya da mimarlar da (ki mimarın kim olduğu konusunda karşıt görüşler vardır) ister istemez bu rüzgârın etkisine gireceklerdi. Aslına bakılacak olursa, Osmanlı mimarlarının Batı’da yapılagelen bu tartışmalar arasında kendilerine böylesi bir üslubu seçmelerinin de cesur bir karar olduğunu söyleyebiliriz. Sonuç ortadadır, ancak Sarayı yaptıran Sultan Abdülmecid’in mutlu olduğu pek söylenemez. Öyle ki, dönemin olaylarını bize aktaran Cevdet Paşa, bu konuyla ilgili olarak Padişah’ın ağzından şunları yazmaktadır: “Beşiktaş Sarayı da pek tevellüflü oldu. Daha sadece olabilirdi.”<sup>21</sup>

18 Şengül Öymen Gür, “Konuta Dair...”, *Ege Mimarlık* 2006/2 - 57, s. 12.

19 Feryal İrez, *19. Yüzyıl Osmanlı Saray Mobilyası*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1989, s. 1.

20 İrez, a.g.e., s. 1.

21 Cevdet Paşa, *Tezâkir 1-12*, haz. C. Baysun, TTK Yayınları, Ankara 1986, s. 48.

## Sonuç

Hiç kuşku yok ki 19. yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihinde, 17. yüzyıl ile başlayan Batılılaşma girişimlerinin hızla sonuç vermeye başladığı ve konumuzu oluşturan mimarlık alanında yepyeni biçim ve üslupların ortaya çıktığı bir yüzyıl olmuştur. O güne dek küçük ölçekli yapılara ev sahipliği yapan İstanbul, kent tarihi açısından çok kısa sayılabilecek bir süre içinde anıtsal ölçülerde yapılarla donanmaya başlamıştır.

Bu yapılar arasında, sarayların ayrı bir yeri olacağı açıktır. Özellikle de eski Çırağan ve Dolmabahçe saraylarının kendilerine özgü mantalitelileriyle ön plana çıktığı görülmektedir. Belirtmek gerekir ki yeni Beylerbeyi ve Çırağan saraylarını farklı niteliklerinden dolayı konu dışı bırakmaktayız. İmparatorluğun yeni kurumlaşmalara geçtiği, geçmiş ile olan bağlarında hangi kurumları dönüştüreceğine dair kararlarının verilmeye çalışıldığı, giderek karşı çıkışların bile gündemde olduğu böylesi bir dönemde bu iki saray; cesur kararların ürünleri olarak ortaya çıkmaktadır. Özellikle eski Çırağan Sarayı, kabartma süslemeli üçgen alınlığıyla bu cesaretin inanılmaz bir örneği gibidir. Daha sonra yapılan Dolmabahçe Sarayı'nda bile böylesi bir cesaretin varlığından söz etmek güç gibi görünmektedir. Sanıyoruz ki bu iki saray arasındaki üslupsal farklılık, Sultan II. Mahmud ile Sultan Abdülmecid arasındaki girişkenlik ve karizma farklılığına dayanmaktadır.

İleri sürdüğümüz bu düşüncelerin doğruluğu elbette ki tartışılabilir. Ne var ki tartışmasız gerçek; eski Çırağan Sarayı'nın yok olup gittiği, Dolmabahçe Sarayı'nın ise üretimi "tarım ekonomisi"ne dayalı bir imparatorluğun bir türlü gerçekleştiremediği sanayileşmeye son nefesteki selamı olduğudur.



شوکلو سلطان سیلک

# MÜHENDİSHÂNE-İ BERRÎ-İ HÜMÂYÛN MEZUNU BİR RESSAM: HÜSNÜ YUSUF BEY

Naciye Turgut Cebeci\*

## Özet

Osmanlı Devleti'nde Lale Devri'yle (1718-1730) başlayan Batılılaşma süreci; Batı'nın teknolojisini, eğitim anlayışını, askerî gücünü, Batı tarzı resim sanatını, moda anlayışını ve daha pek çok konuyu içermektedir. Bu süreçte askerî alanda yapılacak düzenlemelere öncelik verilmiş ve 1795'te Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn kurulmuştur. Topçuluk, haritacılık, istihkâm gibi fen dallarında verilen eğitimlere destek sağlamak amacıyla mektebin birinci sınıf programında "sanat-ı ressamîye" dersine yer verilmiştir. Bu hareket, resim sanatının bir eğitim kurumunda ilk kez uygulanması bakımından önem arz etmektedir. Mühendishâne'de zamanla Batı'nın teknik bilgisine sahip kadrolara ihtiyaç duyulmuş; yetenekli talebe ve muallimler arasından seçilenler Avrupa'ya gönderilmişlerdir. Ferik İbrahim Paşa (1815-1889), Ferik Tevfik Paşa (1819-1865), Hüsnü Yusuf Bey (1817-1861) gibi önemli isimler de Avrupâda Batı tarzı resim eğitimi almışlardır. Mühendishânenin yetenekli resim muallimi Hüsnü Yusuf Bey, 19. yüzyılın ilk yarısında İstanbul'da yaşamış ve Tanzimat dönemine tanıklık etmiş ilk Türk ressamlarından. Bu çalışmada, farklı yetenekleriyle dikkat çeken Hüsnü Yusuf Bey'in üslubunun oluşmasını sağlayan etkenler ve sanatçının bilinmeyen yönleri hakkında yeni bilgiler sunularak farkındalık oluşturulmaya çalışılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Mühendishâne, Resim, Sanat, Asker, Ressam, Eğitim, Öğrenci, Yetenek, Muallim

## A PAINTER GRADUATE OF MÜHENDİSHÂNE-İ BERRÎ-İ HÜMÂYÛN: HÜSNÜ YUSUF BEY

### Abstract

The process of Westernization that began with the Tulip Era (1718-1730) in Ottoman Empire includes Western technology, education, military power, Western-style painting, fashion and much more. In this process, the arrangements to be made in the military field were handled with priority and in 1795 Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn was established. "Sanat-ı ressamîye" classes were held in the first grade in order to provide support to science works such as artillery, cartography, and engineering. This is important because Western-style painting began to be applied for the first time in Ottoman education. During the education process in the Engineering School, the staff with the technical knowledge of the West were needed; so the ones selected among the talented students and teachers were sent to Europe. Important names such as Ferik İbrahim Pasha (1815-1889), Ferik Tevfik Pasha (1819-1865), Hüsnü Yusuf Bey (1817-1861) also studied Western-style painting in Europe. The talented painting teacher of the Engineering School, Hüsnü Yusuf Bey, was one of the first Turkish painters who lived in İstanbul in the first half of the 19th century and witnessed the Tanzimat period. In this study, it has been tried to raise awareness of Hüsnü Yusuf Bey -who draws attention with different talents- by presenting the factors that led to the formation of his art style and new information of his fewer known sides.

**Keywords:** Engineering School, Painting, Art, Soldier, Painter, Education, Student, Talent, Teacher

## Giriş

18. yüzyıla birlikte Osmanlı Devleti'nde Lale Devri (1718-1730) olarak bilinen yeni bir döneme geçilmiştir. Batılılaşma girişimlerinin başlatıldığı bu dönemin temel politikası, "savaş yerine barış ve toplumsal refah"tır. Osmanlı Devleti'ni bu sürece taşıyan

durum ise Batı karşısında yaşanan başarısızlıklardır. 17. yüzyıl sonu ile 18. yüzyıl başında Avusturya ve ittifak kurduğu devletlere yenilen Osmanlı Devleti, Karlofça (1699) ve Pasarofça (1718) antlaşmalarını imzalamış ve ilk büyük toprak kayıplarını yaşamıştır.



1 Tophane ve İmparatorluk Mühendislik Okulu'nun önden görünüşü, Abdullah Frères, İstanbul, (Abdul Hamid II Koleksiyon, 1880-1893) LOC, Lot: 9542, No: 3

Bu durum, Batı modeli eğitilmiş ve donanımlı bir ordunun kurulmasını zorunlu kılmış ve Batı'yla ilişkilerin güçlendirilmesine karar verilmiştir. Önce Viyana ve Paris'e elçiler gönderilmiş; daha sonra ülkede ilk matbaa kurulmuştur. 1729'da ise ilk kitap baskısı gerçekleştirilmiştir. Bu gelişmeleri, 1733'te kurulan Hendesehâne izlemiştir.

Lale Devri'nde ordunun güçlendirilmesi konusunda köklü bir başarı elde edilememiştir. Ancak Sultan III. Selim'in (1789-1807) tahta çıktığı dönemde bu gücün tekrar kazanılabilmesi için yeni kararlar alınmıştır. III. Selim, Osmanlı silahlı kuvvetlerini Batı'daki gibi çağdaş bir düzeye taşıma isteği duymuş; yerli fen subayı yetiştirmek, yeni kışla ve okullar yaptırmak gibi düşüncelerle askerî eğitim

kurumlarının modernize edilmesinin yolunu açmıştır.<sup>1</sup> Batılılaşma döneminin en önemli kurumlarından olan Mühendishâne-i Berrî-i Hümayûn bu süreçte (1795) kurulmuş ve sanat-ı ressamîye dersi ilk kez bu mektebin programında yer almıştır.<sup>2</sup>

Mühendishânede eğitim alan genç zabıtlar, yabancı dilde, kültürde, sanatta, teknolojik alanlarda donanımlı bir şekilde yetişerek mezun olmakta ve gerektiğinde yurt dışında eğitime tâbi tutulmaktaydılar. Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma* adlı

1 Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, haz. Ahmet Kuyaş, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017, s. 41, 42, 60, 64.

2 Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 1971, s. 323.

kitabında bu konuya değinir: “Üçüncü ve dördüncü sınıflarda askerî tarih dersinden başka topoğrafya, trigonometri, balistik, istihkâm, astronomi ve yüksek matematik okutuluyordu. Gerçekte, bu okul bir mühendis okulu olmaktan ziyade bir harp okuludur.”<sup>3</sup> 19. yüzyıl Türk ressamlarının öncü isimlerinden olan Hüsni Yusuf Bey (1817-1861) böylesine özel nitelikli bir kurumdan yetişmiştir. Avrupa’da sanat eğitimi almış bulunan Hüsni Yusuf Bey, hem resim muallimliği yapmış hem de mühendis sıfatıyla bazı projelerde<sup>4</sup> görev almıştır.

## I. Hüsni Yusuf Bey’in Yetiştığı Dönem

### Batı Tarzı Resim Sanatı ve İstanbul

Lale Devri’nde (1718-1730) Fransa ile kurulan diplomatik ilişkiler, Batı kültür ve sanatının tanınmasını etkin kılmıştır. Aynı şekilde Doğu kültürünü ve egzotizmini merak eden Fransız seçkinleri de elçilikler aracılığıyla pek çok bilgiye ulaşmışlardır. Bu süreçte görev alan Osmanlı elçileri özgün giysileriyle Fransız modasını etkilemiştir. 1721’de Paris’te bulunan Osmanlı elçisi Yirmisekiz Mehmed Çelebi, Türk Modası/Alla Turca/Turquerie’nin doğup yayılmasında önemli rol oynamıştır.<sup>5</sup> Daha sonra İstanbul’a gelen Yirmisekiz Mehmed Çelebi’nin Paris izlenimleri, Osmanlı saray mimarisinde Avrupa etkisinin kapılarını aralamıştır. Örneğin Kâğıthane’de kurulan Sâdâbâd Sarayı,<sup>6</sup> üslup özellikleri bakımından Versailles Sarayı’nın bahçeleriyle benzerlik göstermekteydi. Bu değişimin yansımaları zamanla yazlık köşk ve konut mimarisini de etkilemiştir. Mimarlık alanındaki değişimlere paralel olarak dönemin ünlü nakkaşı Levni’nin (öl. 1732) *Surnâme* adlı eserinde Batı tarzı resmin etkileri görülmeye

başlamıştır. Levni, yüz otuz yedi minyatürden oluşan bu eserde, doğa görünümünü daha ayrıntılı çalışmaya başlamış; tonal değerlere ağırlık vermeye ve figürlere boyut kazandırmaya özen göstermiştir.<sup>7</sup>

18. yüzyılın ikinci yarısında ise İstanbul’a gelen Fransız elçisi Choiseul-Gouffier<sup>8</sup>, maiyetinde ressam görevlendirerek farklı bir çalışma başlatmıştır. Gouffier’in yöntemi, İngiliz elçisi Sir Robert Ainslie ve diğer ülkelerin elçileri tarafından beğeni toplanmıştır. Gouffier’in katkılarıyla İstanbul’da elçilikler çevresinde gelişen bir sanat ortamı doğmuştur. Ülkemizde Batı tarzı resim sanatının gelişimine zemin hazırlayan bu uygulama oldukça dikkat çekicidir. İngiliz elçiliğinde görevli Ressam Luigi Mayer’in *İstanbul Manzaraları* ile eşi Ressam Clara Mayer’in 1790 yılında çalıştığı *Boğaziçi ve Beyoğlu Yakası Manzaraları*<sup>9</sup>, elçiliklerde görevli ressamların çalışmalarına verilebilecek örneklerdir.

Öte yandan 1795’te askerî eğitim teşkilatına dâhil olan Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn’da<sup>10</sup> “...resim dersi (...) tedrisine başlandığı zaman Türkiye’de resim henüz iptidai vasfını gaip etmemiş bir halde idi. Mühendishâne ve Harbiye’den<sup>11</sup> çıkma Türk subay ressamı daha mekteplerinin atölyelerinde iken iptidai vasıfla işe koyulmuşlardı. Fakat bu heveskâr talebeler, başlarındaki Türk ve ecnebi ressam öğretmenleri ve heves ve çalışmaları sayesinde Garp resim tekniğini hazım ve mütekâmil bir vasfı elde etmeğe saf ve temiz hislerle gene temiz ve saf yeni bir Türk resim sanatının temelini bu azim, gayret ve hevesle kurmuş oldular.”<sup>12</sup>

3 Berkes, a.g.e., s. 96-97.

4 Bkz. Görevlerinden Örnekler; BOA, A.MKT.UM., 185/35, H. 19 Cemâziyelâhîr 1271 / 9 Mart 1855.

5 Halil İnalçık, *Rönesans Avrupası: Türkiye’nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2018, s. 312-313.

6 Semavi Eyice, “19. Yüzyılda İstanbul’da Batılı Mimarlar, Resamlar, Edebiyatçılar,” *19. Yüzyıl İstanbul’unda Sanat Ortamı, Habitat II’ye Hazırlık Sempozyumu (14-15 Mart 1996 Bildiriler)*, Sanat Tarihi Derneği Yayınları: 2, İstanbul 1996, s. 10.

7 Zeren Tanındı, *Türk Minyatür Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1996, s. 59-61.

8 Choiseul-Gouffier, “... çok sanatsever bir kimse ve (...) etrafına pek çok sanatkâr topluyor. Bu sanatkârlar o zamanki Osmanlı İmparatorluğu’na ait pek çok yerleri dolaşıyorlar ve harikulade güzel gravürler meydana getiriyorlar. Desenler çiziyorlar. Bunlar gravür olarak Fransada hakkediliyor ve kitap olarak büyük albüm halinde yayımlanıyor.” Eyice, a.g.m., s. 11.

9 Mustafa Cezar, *XIX. Yüzyıl Beyoğlusu*, Akbank Yayınları, İstanbul 1991, s. 271.

10 Cezar, *Sanatta Batı’ya Açılış*, s. 322.

11 Resim dersi, Harbiye Mektebi’nde ancak 1847 yılına doğru başlatılabilmektedir. Cezar, *Sanatta Batı’ya Açılış*, s. 354-355.

12 Pertev Boyar, *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları: Hayatları ve Eserleri*, Ankara 1948, s. 79.

Bu süreçte mühendishânedeki resim çalışmalarıyla dikkat çeken Ferik İbrahim Paşa (1815-1889), Ferik Tevfik Paşa (1819-1866) ve Hüsnü Yusuf Bey (1817-1861), Avrupâda resim eğitimi almışlar ve Türk resim sanatının öncü kuşağını oluşturmuşlardır.

Ferik İbrahim Paşa (1815-1889), Mir'ât-ı Mühendishâne'de belirtildiğine göre, 1835 yılında İngiltere'ye; *Elvah-ı Nakşiye*'ye göre ise Viyana'ya giderek sanat eğitimi almıştır. Natürmort çalışmaları olduğu bilinen sanatçının yurt dışından döndükten sonra Sultan Abdülmecid'e resim dersi verdiği ve portresini çalıştığı rivayet edilmektedir. Ayrıca ölümünden sonra eserlerinin pek çoğunun Şeker Ahmed Paşa tarafından satın alındığı belirtilse de bu eserlerin nerede olduğu bilinmemektedir. Ferik Tevfik Paşa (1819-1866) ise 1835'te Paris'e gönderilmiştir. Halil Edhem'in belirttiğine göre, deprem sonrası Bursa Ulu Camii'nin mihrap kısmındaki tezyinatlarını çalışmıştır. Ayrıca madalyonlar üzerinde minyatür portre çalışmalarının olduğu ve cami görünümlü bir peyzaj çalışmasının bulunduğu bilinmektedir. Halil Edhem'in (1817-1861) "ilk ressamlarımızın en tanınmış" şeklinde ifade ettiği Hüsnü Yusuf Bey ise mühendishâneye resim muallimi olarak atanmıştır. *Otoportre* ve *Ayasofya Camii* gibi eserleriyle tanınmaktadır. Sanat eğitimi almak üzere 1856'da Avrupa'ya gönderilen sanatçı, önemli bir isimdir.<sup>13</sup> Sezer Tansuğ, çağdaş Türk resim sanatının öncüsü olan bu ressamların etkin üslup kişiliğine sahip olduklarını ve özgün bir sanatçı grubu olarak karşımıza çıktıklarını belirtmektedir.<sup>14</sup>

19. yüzyılda Osmanlı Batılılaşmasının üçüncü aşaması olan Tanzimat dönemine (1839-1877) geçilmiştir.<sup>15</sup> Bu dönemde askerlik, eğitim, öğretim ve devlet kurumlarının işleyişinde düzenlemeler yapılarak uygulamaya konulmuştur.<sup>16</sup> Tanzimat'la birlikte Osmanlı İmparatorluğu, resmen Batı dünyasına açılmıştır. Sultan II. Mahmud (1808-1839)

döneminde sarayın günlük yaşamını etkileyen Batı modernizmi halkı da etkilemeye başlamıştır. Pera bölgesi, mağazaları, gazete ilanları ve verilen reklam haberleriyle halkın ilgi odağı olmuştur.<sup>17</sup> Bu dönemde modern ulaşım araçlarının çıkmasıyla, Batı'da ilgi uyandıran Osmanlı Devleti'ne, özellikle İstanbul'a gelmek kolaylaşmıştı. İstanbul'u merak ederek görmeye gelenlerden biri de ünlü Fransız yazar Edmond About'dır. İstanbul'da yaptığı gözlemleri seyahatnamesine aktaran About, halkın Batı düşkünlüğünü aşırı bulmuş ve şu şekilde eleştirmiştir:

"Türkler her tarafı Avrupâdan ithal ettikleri eşyalarla, mobilyalarla dolduruyorlar ama farkında değiller ki bu getirdikleri eşyanın bütünü bir Türk çinisinden, bir cami kandilinden daha değerli değil."<sup>18</sup>

Öte yandan Avrupalı ressamların İstanbul panoramasına olan hayranlıkları, Sultan Abdülmecid (1839-1861) döneminde devam etmiş ve farklı tekniklerle çok sayıda eser üretilmiştir. Bu eserlerin bir kısmı, ülkemizle ilgili kitaplarda gravür çalışmaları halinde yayınlanırken bir kısmı ise tablo ve albüm olarak düzenlenmiştir. Bu dönemde daha çok İstanbul betimleriyle tanınan sanatçılar arasında Félix Ziem (1821-1911), Camille Rogier, Mac Bean, J. Schranz, Preziosi, Gaspare Fossati, Maximilian Schmidt (1818-1902) ve Fransız asıllı Théophole Cassagne (1823-1907) gibi isimler dikkat çekmiştir. Portre resimleriyle tanınan Sir David Wilkie ise 1840'ta, Doğu gezisi dönüşünde İstanbul'a uğrayarak Sultan Abdülmecid'in portresini çalışmıştır.<sup>19</sup> Zeynep İnankur'un belirttiğine göre, Avrupâdan gelen bu resamlara ait eser örnekleri, "figürlü kompozisyonlar ve manzalar olmak üzere iki grupta incelenebilir. İlk grupta daha çok sokaklar, çarşılar, pazarlar, gündelik hayatın kesitler, portreler vardır; ikinci grubu oluşturan manzalar ise daha çok İstanbul'daki dinî mimarlık örnekleri, Kâğıthane ve Göksu gibi mesire yerleridir. Oryantalist resamlarda ise az sayıda kadın figürlü kompozisyonlar görülebilmekteydi."<sup>20</sup>

13 Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış*, s. 329-330; Halil Edhem, *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*, s. 22.

14 Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, 3. bs., Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, s. 52.

15 İnalçık, a.g.e., s. 320.

16 Ali Akyıldız, [https://islamansiklopedisi.org.tr/tanzimat/\(22.08.2019\)](https://islamansiklopedisi.org.tr/tanzimat/(22.08.2019)).

17 Oğur Arsal, *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi (1839-1924)*, İstanbul 2000, s. 52-53.

18 Eyice, a.g.m., s. 16.

19 Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış*, s. 66-67.

20 Zeynep İnankur, "19. Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul'a



2 İmparatorluk Topçu Okulu, Abdullah Frères, İstanbul, (Abdul Hamid II Koleksiyon, 1880-1893) LOC, Lot 9542, No: 2

### Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn'un Kuruluşu

Sultan III. Selim (1789-1807), tahta geçtiği dönemde yirmi sekiz yaşındaydı. Şehzadelerin arasından gelen padişahların en yetenekli, en tecrübeli ve en bilgilisiydi. Avrupada yaşanan gelişmelere her geçen gün ilgisi artmaktaydı. Silahlı kuvvetleri modernleştirmek, kendisi için çok önemli bir sorundu.<sup>21</sup> Bu amaçla ilim ve sanat dallarında ıslahat yapmak

üzere bazı kararlar almıştır. Bu yıllarda önemli binalar inşa edilmiş; en fazla ise öğretim ve askerlik amaçlı binalar üzerinde durulmuştur. Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn, daha önce Hasköy'de inşa edilen Humbaracılar Kışlası'nda faaliyete geçirilmek istenmiş; diğer taraftan inşası süren mühendishâne binası 1795'te tamamlanarak hizmete girmiştir.<sup>22</sup>

Sultan III. Selim, mektebin kuruluş amacını, idari şeklini, okutulması planlanan dersleri vs. içeren bir kanunname hazırlattırmasıdır.<sup>23</sup> Mühendishâne,

Gelen Batılı Sanatçılar," *Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu*, 17-18 Aralık 1992, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1993, s. 78.

21 Bernard Lewis, *Modern Türkiye'nin Doğuşu*, çev. Metin Kıratlı, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1993, s. 39.

22 Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış*, s. 24-25, 323.

23 Osman Nuri Ergin, *İstanbul Mektepleri ve İlim, Terbiye, Sanat Müesseseleri Dolayısıyla Türkiye Maarif Tarihi, 1883-1961*, c. I- II, Eser Neşriyat, İstanbul 1977, s. 330.



3 Şevketlû Sultan Selim Sâlis, karton üzerine siyah-beyaz baskı, 21 x 26 cm, (Naciye Turgut Cebeci Arşivi)

H. 1210 / M. 1795 tarihli bu kanunnameye göre “... öğrencilere ameliyat-ı fenn-i remi ve lağım talim-i asâkir ve ilm-ü istihkâmat talim eylemek” üzere kurulmuştur. Burada eğitim gören talebeler, topçu ve istihkâm subayı olarak yetişiyorlardı.<sup>24</sup> Avrupalı uzmanların desteğiyle tesis olunan mektebin öğretim süresi dört yıldır. İki kat üzerine inşa edilmiş olan mektebin dört dershanesi, muallim odaları, kütüphanesi ve matbaası vardı. Öte yandan mühendishâne, nazır unvanını taşıyan üst düzey bir memur ile baş hoca tarafından idare edilmekteydi. Asıl önemli rol ise baş hocaya verilmişti: Baş hoca, “Mühendishânenin mütefennin, dil bilir hocası, zabiti ve başmühendisi idi. Talebenin talim ve zabıt ve raptı ile meşgul olurdu.”<sup>25</sup>

24 Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış*, s. 331.

25 Ergin, a.g.e., s. 330, 329.

### 1795'te Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn'da Okutulan Dersler

*“Sınıf-ı Râbi: Resmi hat ve umuru erkam ve sanat-ı ressamîye ve bazen arabîyyat ve mukaddematı ulûm-ı hendese ve hesab ve bâdehu frança lisanı;*

*Sınıf-ı sâlis: İlmi hesap, hendese ve coğrafya ve bazen arabîyyat ve frança lisanı;*

*Sınıf-ı sâni: İlmi coğrafya ve ilmi müsellesatı müsteviye ve cebir ve mukabele ve tahtî-i arâzi, fenni tevârih-i harbiye;*

*Sınıf-ı evvel: Fenni mahrûtiyat ve hesab-ı tefaduli ve hesab-ı tamamî ve ilmi cerri eşkâl ve ilmi heyet ve ameliyatı fenni remi ve lağım ve talim-i asâkir ve ilmi istihkâmat.”*<sup>26</sup>

1795'te programa alınan yabancı dil ve sanat-ı ressamîye dersleri, bir eğitim kurumunun programında ilk kez görülmekteydi. Arapçanın yanında ilk kez Fransızca yer verilmiştir. Mühendishâneye büyük önem veren Sultan III. Selim, mektep kütüphanesine yabancı dilde pek çok kitap kazandırmıştır.<sup>27</sup> Mühendishânedeki eğitim ve öğretim faaliyetleri sürerken zaman zaman Batı'nın bilgi ve teknik deneyimine sahip eğitilmiş kadrolara da ihtiyaç duyulmuştur. Bu amaçla 1829'da bir grup Türk talebesi Avrupa'ya gönderilmiştir. Bu uygulamayı 1834 ve 1835 yıllarında aralarında subayların da yer aldığı farklı gruplar izlemiştir.<sup>28</sup>

Niyazi Berkes, mühendishânedeki görev yapan muallimlerden birçoğunun Türk asıllı olmakla birlikte aralarında Fransız, İngiliz ve İsveçlilerin de bulunabildiğini belirtmektedir. 1812-1815 yılları arasında İstanbul'da bulunan Fransız asıllı topçu subayı Charles Pertusier, mühendishâneyi ziyaretini, öğretmenlerle tanışmasını ve burada verilen eğitimi takdirle anlatmıştır.<sup>29</sup>

26 Ergin, a.g.e., s. 327.

27 Berkes, a.g.e., s. 96-97.

28 Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış*, s. 326, 327.

29 Berkes, a.g.e., s. 96-97.



4 Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn'un müdürü ve öğretmenlerinin grup fotoğrafı, Abdullah Frères, (Abdul Hamid II Koleksiyon, 1880-1893), LOC, Lot 9542, No: 352.

### Sanat-ı Ressamiye

Mühendishâne programında yer alan sanat-ı ressamî dersiyle, Batı tarzı resim sanatı, ülkemizde resmî bir nitelik kazanmıştır. Bu bakımdan önem arz etmektedir. Sami Yetik bu dersin programa eklenme gerekçesini şöyle açıklamaktadır: "(1793?) tarihi bizde resmin memleket irfanına resmen dâhil olduğu ve bir teknik dâhilinde tadrise başlandığı tarihtir. Yalnız şunu hatırdan çıkarmayalım ki bu tarihte mühendishânenin programına konulan resim dersi bugün bizim bildiğimiz, gördüğümüz güzel sanatlar akademisinde yahut eski Sanayi-i Nefise Mektebi'nde olduğu gibi tatbik edilen bir ders değildi. Resmin Avrupa mekteplerinde alehusus mektep müesseselerinde pek ehemmiyetli bir mevki olduğunu bilen münevverlerimiz bu

dersin topçu, istihkâm, haritacılıkta mühim bir rolü olduğunu takdir ederek kemâl-i ehemmiyetle programa koymuşlardı. Bu program (1824) senesine kadar devam etmiştir."<sup>30</sup>

Konu hakkında bilgilendirme sağlayan bazı arşiv belgeleri bulunmaktadır. Örneğin (BOA) H. 29 Zilhicce 1210 / 5 Temmuz 1796 tarihli bir belgede; "Hasköy Mühendishânesi'ne mülâzamet eden şâkirdan tarafından bazı kaleler olmak üzere tersim eyledikleri resimlerin tedkik edilmek üzere Mühendis Kofer'e gösterildiği..."<sup>31</sup> bildirilmiştir.

30 Sami Yetik, *Ressamlarımız*, c. I, Güzel Sanatlar Birliği Resim Şubesi Neşriyatından, Marifet Basımevi, İstanbul 1940, s. 6.

31 BOA, HAT, 201 /10331, H. 29 Zilhicce 1210 / 5 Temmuz 1796.



5 Mühendislik ve Topçu Okulu öğrencilerine ait bahçe, Abdullah Frères,  
(Abdul Hamid II Koleksiyon, 1880-1893), LOC, Lot 9542, No: 356.

Belgeden, talebelerin proje esaslı bir çalışma yaptıkları anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, temelde nesnelerin biçim, düzen, hacim yapılarını göstermek ve gözü terbiye etmek için gerekli<sup>32</sup> olan resim sanatı özellikle mühendishânedeyse veya programına sonradan eklenen diğer "...askerî mekteplerde (...) ehemmiyetle öğretiliyor ve bu sanata fen<sup>33</sup> ismi veriliyor. Bu ehemmiyet (...) Mühendishâne mezunu Ferik İbrahim Paşa, Hüsnü Yusuf Bey gibi ressamların

yurt dışına gönderilmesinden de anlaşılmaktadır."<sup>34</sup>

Öte yandan (BOA) H. 29 Rebiülevvel 1315 / 28 Ağustos 1897 tarihli olup, "*Mühendishâne resim muallimi ve talebesi tarafından yağlıboya resimlerin takdimine ve muallimlerinin taltifi...*"<sup>35</sup> konusuna yer verilen bir belgeden anlaşılacağı gibi, sanat-ı ressamîye dersi yalnız teknik çizim yapılan bir ders değildi. Nitekim Celal Esad Arseven, bu dersin sadece geometrik ve mekanik çizimlerle sınırlı olmadığını; bilakis Batı tarzı resim

32 Şeref Bigalı, *Resim Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1999, s. 149-150.

33 Sultan II. Mahmud döneminden önce yeni bilgi ve teknikler için kullanılan "ilim" sözcüğü, bu dönemden itibaren yerini "fen" terimine bırakmıştır. Berkes, a.g.e., s. 179.

34 Fikret Adil, "Güzel Sanatlar Akademisi", *Aylık Ansiklopedi*, No: 18, Ekim 1945, s. 556.

35 BOA, Y.MTV, 165/ 264, H. 29 Rebiülevvel 1315 / 28 Ağustos 1897.

çalışmalarına da yer verildiğini; talebelerin modelin aslıyla benzeşen gerçekçi resimler yaptıklarını; ayrıca natürmort, peyzaj ve figür resmi çalıştıklarını belirtmektedir.<sup>36</sup>

## II. Hüsni Yusuf Bey'in Yaşamı

### Ailesi

Hüsni Yusuf Bey,<sup>37</sup>1817'de dünyaya gelmiş, H. 1277 / M. 1861'de kaymakam rütbesindeyken vefat etmiştir.<sup>38</sup> Mezarı, Eyüp'te Kaşgari Tekkesi civarındadır.<sup>39</sup> Süheyl Ünver'in aktardığına göre "Kaymakam Cihangirli Hüsni Yusuf Bey" adıyla da tanınmaktadır. Küçük oğlu<sup>40</sup> Celal Bey ise kendisi gibi resim muallimliği yapmıştır.<sup>41</sup>

### Eğitimi

Talebelik yıllarında örnek davranışları ve muazzam zekâsıyla tanınan Hüsni Yusuf Bey, eğitimini Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn'da tamamlayarak 1837'de mezun olmuştur. Resim derslerini, menâzır ve gölge teknikleri konusunda çok başarılı bir muallim olan Abdurrahman Bey'den almıştır. Abdurrahman Bey aynı zamanda mühendishâne matbaasının işleyişinden sorumluydu.<sup>42</sup>

### Görevlerinden Örnekler / Beyşehir ve Suğla Gölü

Bir belgede aktarıldığına göre, Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn kolağalarından Yusuf Hüsni

Efendi, H. 1270 / M.1854 yılında Konya sınırları içinde yer alan Beyşehir Gölü'nden Suğla arazisine hark açmak üzere görevlendirilmiştir. Bu görevi hüsniyet içinde ve layıkıyla sürdürmüş olmasına karşın, İstanbul dışında bulunması nedeniyle mühendishânenin imtihan usulüne katılamamıştır. Bu nedenle rütbesi, akranlarıyla aynı dereceye yükseltilmemiş ve mağdur olmuştur. Bu durum Hüsni Yusuf Bey'i oldukça müteessir etmiştir. Belgede mağduriyetin giderilmesine yönelik olumlu kararlar verilmesi istenmektedir.<sup>43</sup>

### Karaviran / Suğla Gölü

Hüsni Yusuf Efendi, Konya Sancağı'nın Bozkır ve Seydişehir kazaları dâhilinde yer alan Karaviran Gölü'nün kaynağını kurutmak üzere H.1271/M.1855'te Mühendishâne-i Âmire'den görevlendirilmiştir. Belgede, bu amaçla çizmiş olduğu beş parça harita ile defter ve mazbatanın gönderilmiş olduğu belirtilmektedir.<sup>44</sup>

### Avrupa Seyahati Öncesi

Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn'dan 1837'de mezun olan Hüsni Yusuf Bey, Mehmed Esad'ın aktardığına göre H. 1265 / M. 1848-1849'da kolağası rütbesiyle mühendishâneye "resim muallimi" olarak atanmıştır. Daha sonraki süreçte, resim sanatındaki başarıları artmakta ve ünü her yerde duyulmaktaydı. O dönemde Tophane-i Âmire Müşiri olan Ahmed Fethi Paşa, Sultan Abdülmecid Han Hazretlerine bu ressamın yeteneğinden bahsetmiş, ayrıca bir resim çalışmasını sunmuştur. Hüsni Yusuf Bey, Avrupa'yı görmediği, meşhur ressamlarıyla konuşup görüş alışverişi yapmadığı halde kişisel gayreti, yeteneği ve mektepte aldığı eğitimle son derece hoş çalışmalar yapmaktaydı. Başarılarını takdir eden Sultan Abdülmecid, Hüsni Yusuf'un Avrupada eğitim alabilmesi için irade buyurmuştur.<sup>45</sup>

36 Ergin, a.g.e., s. 326-327; Celal Esad Arseven, *Menşinden Bugüne Kadar Türk Sanatı Tarihi, Heykel, Oyma ve Resim*, c. III, Maarif Basımevi, İstanbul 1955-1959, s. 129; Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış*, s. 323, 325.

37 Hüsni Yusuf Bey hakkındaki en temel eser, Mehmed Esad'a ait olan *Mir'ât-ı Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn* olmasına rağmen burada da yeterli bilgi mevcut değildir. Şahabeddin, "Türk Ressamları: Hüsni Yusuf Bey", *Milli Mecmua*, 26 Haziran 1340, c. I, S. 17, s. 268.

38 Boyar, a.g.e., s. 24.

39 Mehmed Esad, *Mir'ât-ı Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn*, İstanbul 1312, s. 121.

40 A. Süheyl Ünver, "Ressam Hüsni Yusuf Bey Hakkında," *Ankara Sanat*, S. I, 1966, s. 6-7.

41 Piyade binbaşı olan Celal Bey, 1859 Eyüp/İstanbul doğumlu ve 1878 Harbiye mezunudur. Ayrıntı için bkz. Boyar, a.g.e., s. 63.

42 Boyar, a.g.m., s. 24.

43 BOA, A.MKT.UM, 185 / 35, H. 19 Cemâziyelâhir 1271 / 9 Mart 1855.

44 BOA, A.MKT.NZD, 145 / 94, H. 7 Şaban 1271 / 25 Nisan 1855.

45 Boyar, a.g.e., s. 24; Mehmed Esad, a.g.e., s. 121-122.



6 Sultan Abdülmecid'in portresi (1839-1861),  
fotoğraf, 14,8 x 22 cm, FFT812006, 1,  
(Salt Araştırma, Feridun Fazıl Tülbentçi Arşivi)

Sami Yetik ise bu konuyu farklı bir şekilde bildirmektedir: Hüsnü Yusuf Bey, mühendishâneye atandığı ilk yıllarda talebelerinin çalışmalarını sergilerken Ayasofya'nın iç ve dış mimarlık özelliklerini yansıtan küçük boy bir maketini çalışmıştır. Mühendishânenin sınavlarında bulunmayı gelenek haline getiren Sultan Abdülmecid, 1849'da bu maketi görmüş, genç subayı değerlendirmiş ve Avrupa'ya öğrenime gönderilmesi için talimat vermiştir.<sup>46</sup>

### Viyanada Başlayan Sanat Eğitimi

Hüsnü Yusuf Bey'in Avrupa'da eğitim aldığı ülke ve şehirler hakkında farklı görüşler bildirilmiştir:

46 Yetik, a.g.e., s. 16.

Sami Yetik, sanatçının oğlu Celal Bey'in verdiği bilgiye dayanarak Hüsnü Yusuf'un ilk olarak Viyana'ya gittiğini, fakat buradaki sanat ortamından memnun kalmayarak Paris'e geçtiğini belirtmektedir. Mehmed Esad ise bu seyahatin Paris'ten başlayarak Belçika, Viyana ve Berlin'de tamamlandığını bildirmektedir.<sup>47</sup>

Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde yer alan H. 23 Safer 1273 / 23 Ekim 1856 tarihli bir belgede mühendis kolağası Hüsnü Yusuf Efendi'nin Viyana yolculuğu için gereken hazırlıklara değinilmiş, harcırah, maaş, elbise gibi ihtiyaçlarının kendisine ita olunması konusuna yer verilmiştir.<sup>48</sup>

### Avrupa Dönüşü Aldığı Terfiler

Sami Yetik'in bildirdiğine göre Hüsnü Yusuf Bey, Avrupadaki eğitimini tamamlayıp İstanbul'a döndükten sonra kendisine önce binbaşılık, ilerleyen yıllarda ise kaymakamlık rütbesi verilmiştir.<sup>49</sup> Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde rütbe konusunun ele alındığı H. 18 Rebiülevvel 1278 / 23 Eylül 1861 tarihli bir belgede özetle, *Padişah Hazretlerinin Yaver Subaylarından Topçu<sup>50</sup> Binbaşı Hüsnü Yusuf Efendi'nin terfi zamanının gelmesi nedeniyle rütbesinin topçu kaymakamlığına yükseltilmesi bildirilmektedir.*<sup>51</sup>

### III. Eserleri

Hüsnü Yusuf Bey'in eser örnekleri oldukça sınırlıdır. Tespit edilenler "Kroki ve Notlar" ile "Pentür Çalışmaları" şeklinde iki grup halinde incelenebilir.

47 Mehmed Esad, a.g.e., s. 121.

48 BOA, A.MKT.NZD, 198 / 55, H. 23 Safer 1273 / 23 Ekim 1856.

49 Yetik, a.g.e., s. 18.

50 H. 1264 / 1847'de Tophane Nazırı Bekir Paşa'nın hazırladığı bir raporla Mühendishâne-i Berr-i Hümayûn, topçu ve mimar, bir başka deyimle istihkâm mektebine dönüştürülmüştür. Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış*, s. 332.

51 BOA, İDH,479/32176, H. 18 Rebiülevvel 1278 / 23 Eylül 1861.

### Kroki ve Notlar

Aralarında Mevlevihanelerin, Mevlevî figürlerinin, çeşitli mimarlık örnekleriyle kültürel objelerin yer aldığı krokiler, notlarla zenginleştirilmiştir. Bir nevi resimli gezi notları olarak düşünülebilecek bu çalışmalar, dönemin yaşam ortamına ışık tutan kıymetli belgelerdir. Bu bakımdan sanatçının pentür çalışmalarından ayrı bir koleksiyon olarak değerlendirilmiştir.

Hüsnü Yusuf Bey'in bu koleksiyonu, vefatından sonra oğlu Ressam Celal Bey tarafından yakın arkadaşları Üsküdarlı ressam Hoca Ali Rıza'ya armağan edilmiştir. Ali Rıza Bey'in vefatından bir süre sonra ise oğlu Nasır Çizen tarafından Süheyl Ünver'e armağan edilmiştir. Süheyl Ünver bu çalışmalar hakkında önemli bilgiler aktarmıştır: *"Bunlardan öğreniyoruz ki: Ressam Hüsnü Yusuf Bey iyi sülüs yazıyor. Rıka yazısı Bâbiâli tavrındadır. Hiçbir müsveddesini atmamıştır. Gördüklerini daima not etme itiyadındadır.*

*Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn'a müteaddid kapı projeleri çizmiştir. Mücsem ve menâzirî planlar hazırlamakta bizde ilk olanlardandır. Menâzirî çok kuvvetlidir (...) Sultaniye Gemisi, Boğaz'da ilk Kalender Yalısı, Sarayburnu'nda yıkılan Topkapı'sının yerine Sultan Mecid'in yaptırdığı meşhur armalı kitabeli kapı, Tophane kışlalarının eski hâli (...) bu meyandadır."*<sup>52</sup>

### Konya ve Çevresi

Süheyl Ünver'in aktardığına göre Hüsnü Yusuf Bey, bu çalışmaların bir kısmını Anadolu'ya yaptığı seyahat esnasında gerçekleştirmiştir. *"Karamürsel'den başlayıp Afyonkarahisar, Akşehir, İshaklı, Kayseri ve Konya'da"*<sup>53</sup> son bulan bir

inceleme gezisine çıkmış ve Konya'da on adetten fazla çalışma yapmıştır.<sup>54</sup> Şahabettin Uzluk, Hüsnü Yusuf Bey'in H. 1270 / 1854'te Afyonkarahisar ve Konya'da yaptığı kroki çalışmalarını şöyle özetlemektedir:

*"Afyonkarahisar'daki Mevlevihane'yi (Sultan Divani Türbe, mescit ve semağhanenin içi) gösteren eskizle, Konya'da yaptığı 5 eskiz, bir suluboya resmi dikkatimizi çekmektedir. Bunlardan birisi Mevlânâ'nın huzurunu, diğeri dıştan Sultan Selim Camii ile birlikte Yeşil Kubbe'yi, üçüncüsü ise Tebrizli Şems'in türbesi yanından Alaattin Tepesi'ni, iki şerefeli Hatuniye (1832) de Mısırlı İbrahim Paşa ordusunun attığı gülle ile yıkılan minarenin bakiyesi ile birinci şerefelin mevcudiyetini göstermesi bakımından Konya tarihi için pek ziyade kıymetlidir."*<sup>55</sup>

### Güdük Minare

Süheyl Ünver, Güdük Minare olarak da bilinen bu eserle ilgili krokiyi şöyle incelemiştir:

*"Hüsnü Yusuf Bey, Şemsi Tebrizi makamı önündeki kabristan cihetinden Hatuniye Camii minaresinin iki şerefesini çiziyor. Minarenin birinci şerefesine kadar olan kısmının bugün de görüldüğü üzere sekiz köşe ve tuğladan yapıldığı fark edilmektedir. Hüsnü Yusuf Bey, bunları kurşunkalemle çok hafif çizdiği [için] ve üzerinden bir asır geçmesi dolayısıyla orta hat silinmiş gibi; binaenaleyh kaide dört köşe gibi görülmektedir. Lakin dikkat olunursa sekiz köşenin resimde üç köşesi fark edilebilmektedir. Alt kaide bugünkü gibi kalındır ve bir duvar devam etmektedir. Birinci şerefe ile ikinci şerefe arası bittabi tuğla iledir." (...) Netice itibarıyla, "Ressam Hüsnü Yusuf Bey'in Konya'ya ait bir ikinci çift şerefeli minareyi tesadüfen tesbit etmesi, bize bu incelenmesi gereken mevzuları da beraber hatırlatıyor."*<sup>56</sup>

52 Ünver, a.g.m., s. 6.

53 Bu şehir ve kasabaların hac menzil yolu üzerinde bulunması dikkat çekicidir.

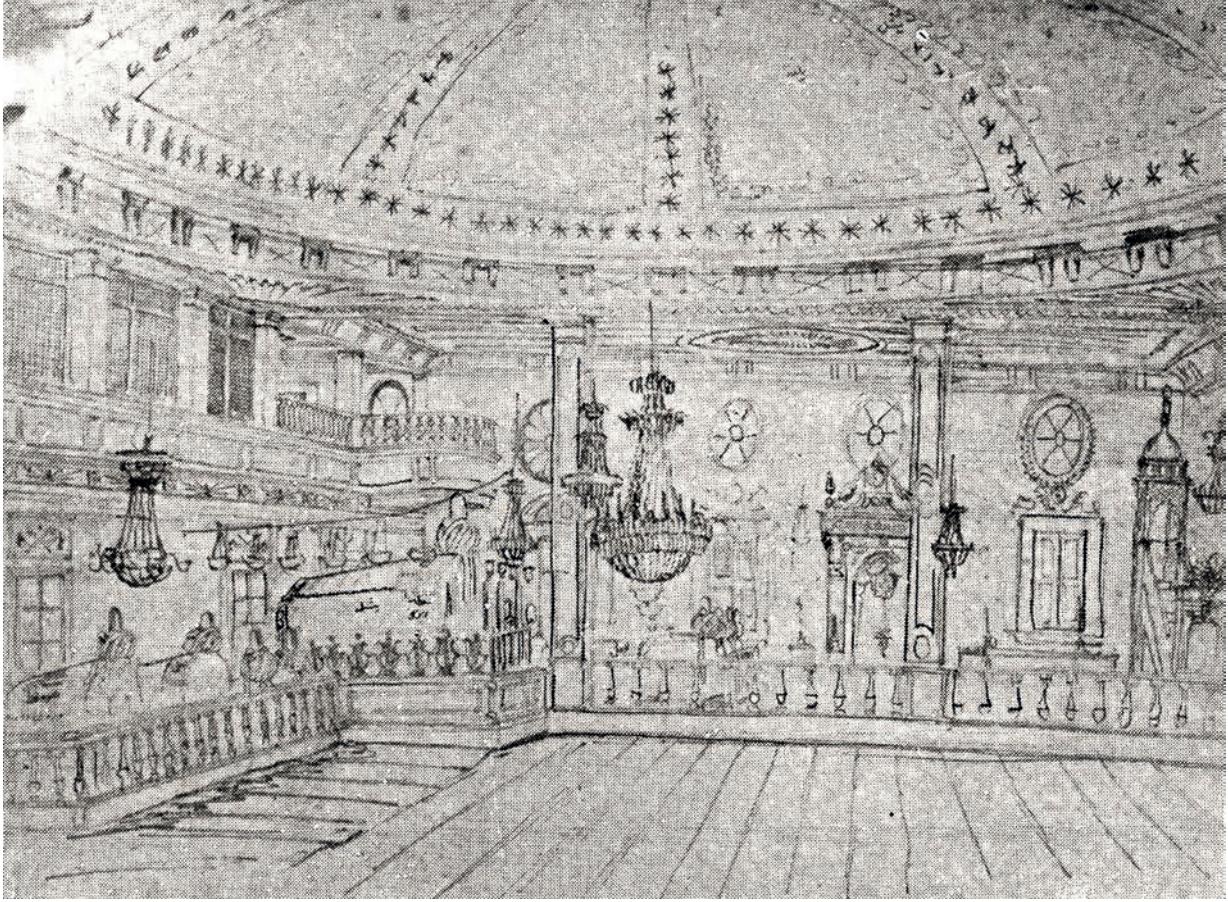
*"XVI. yüzyıl itibarıyla Konya hac menzilleri ve bunların nitelikleri şöyledir:*

*Akşehir, Konya'nın 136 kilometre kuzeybatısındadır, Üsküdar'dan sonra on üçüncü hac menzili olan Akşehir'e Afyon İshaklı'dan beş saatlik bir yolculukla varılmaktadır. Çarşısı, camii ve hanları ile Akşehir kasabası hacıların tüm ihtiyaçlarına cevap verebilen büyük bir menzildir. Akşehir'de Nasrettin Hoca Türbesi hacıların ziyaret yeridir." Tolga Bozkurt, <http://www.aktuelarkeoloji.com.tr/osmanlinin-hac-yollari> (28/08/2019).*

54 A. Süheyl Ünver, "Konya'da İkinci Bir Çift Şerefeli Minare", *Konya Halkevi Aylık Kültür Dergisi*, S. 105-107, Temmuz, Ağustos, Eylül, 1947, s. 3.

55 Şahabettin Uzluk, *Mevlevilikte Resim, Resimde Mevleviler*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1957, s. 73.

56 Ünver, "Konya'da İkinci Bir Çift Şerefeli Minare", s. 2-3.



7 Afyonkarahisar Mevlevihanesi'nin iç mekânı, Hüsni Yusuf Bey, (Nasır Çizen Koleksiyonu, 1854)

### Afyonkarahisar Mevlevihanesi

Mevleviliğin Konya Asitanesi'nden sonra gelen en önemli temsilciliği, Afyonkarahisar Mevlevihanesi<sup>57</sup> olmuştur. Bu nedenle Mevleviler için Konya'dan sonra ziyaret edilmesi gereken ikinci yer, Afyon'dur. Yedi yüzyıllık bir geçmişe sahip olan Afyonkarahisar Mevlevihanesi'nin iç kısmında kalem işi süslemeler dikkat çekmektedir, 1844'te yıkılan binası Sultan Abdülmecid tarafından yeniden inşa edilmiştir. Ressam Hüsni Yusuf Bey'in dergâhı gösteren çalışması, iç mekân hakkında bilgi vermektedir.<sup>58</sup>

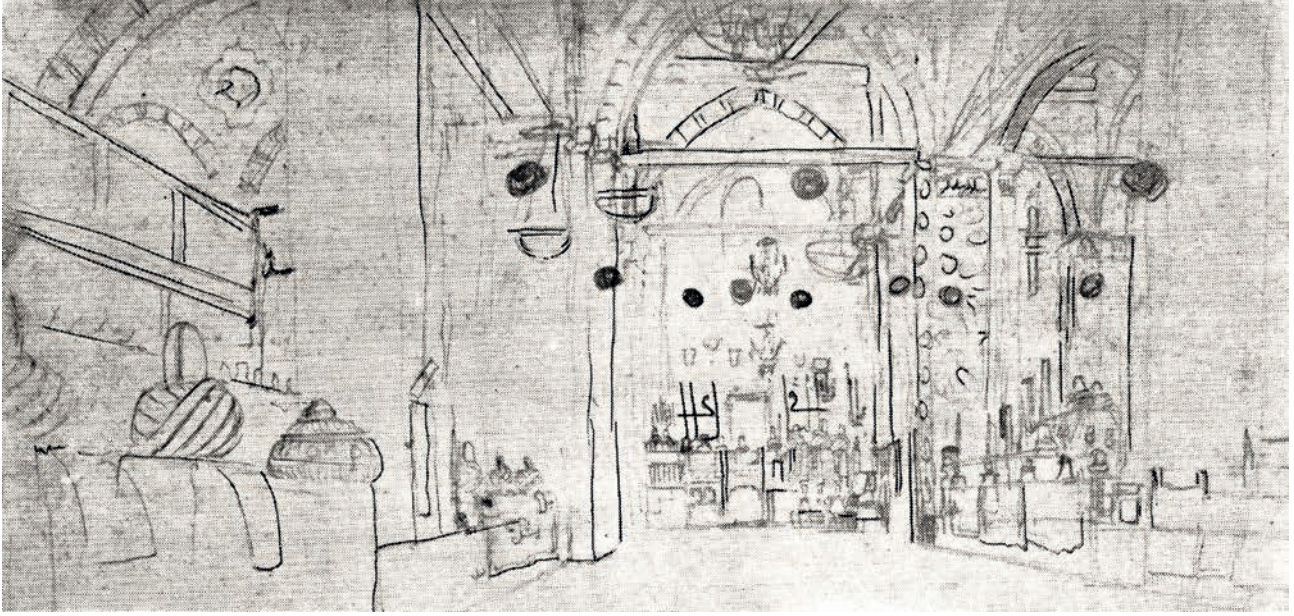
57 Uzluk, a.g.e., Resim 68.

58 Hasan Özönder, "Afyon Mevlevihanesi", *Selçuk Üniversitesi, 5. Millî Mevlânâ Kongresi (Tebliğler)*, 3-4 Mayıs 1991, Konya, s. 97, 103, 106.

### Mevlânâ Türbesi

Türbenin iç kısmını yansıtan enteriyör çalışması,<sup>59</sup> Hüsni Yusuf Bey'in desen çizimindeki özgünlüğünü göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Türk sanatının öncü ressamı arasında yer alan sanatçı, bu çalışmayı 1854'te betimlediği zaman henüz Avrupa'ya gitmemiştir. Burada üslup bakımından klasik kompozisyon anlayışından uzaklaşarak çalışmayı daha modern olan açık kompozisyon şeklinde kurguladığı izlenmektedir. Ayrıca spontane çizgileri mekâna yaşamsallık katarken desen çalışmasındaki disiplin ve düzen arayışını da yansıtmaktadır. Türbenin sol girişinde yarım çizilmiş kemerler, sandukalar ve çevresi şalla sarılmış kavuklar yer almaktadır. Sivri kemerlerle duvar bağlantılarının sağlandığı mekânda kandiller dikkat çekmekte, iç mekâna doğru ilerledikçe derinlik duygusu güçlenmektedir.

59 Uzluk, a.g.e., Resim 69.



8 Mevlânâ Türbesi'nin iç mekânı, Hüsni Yusuf Bey, (Nasır Çizen Koleksiyonu, 1854)



9 Huzûr-ı Pîr, Mevlânâ Türbe Odası - Huzûr-ı Pîr, Room of the tombs of Mevlânâ and his disciples, Jane Laroche, IFEA, 1958, 2, 18,2 x 11,7 cm, (Salt Araştırma, IFEA Fotoğraf Arşivi)

### Akşehir

H. 1274 / M. 1858 yıllarında Anadolu'yu dolaşırken Akşehir'e uğrayan Hüsnü Yusuf Bey, burada incelemelerde bulunmuş; duyduğu ve kabirlerini dolaştığı otuz civarındaki mezar, türbe ve yatırı tespit ederek elde ettiği bilgileri listelemiştir. Aldığı notlarla bir mekânı şöyle anlatmaktadır:

“*Medine-i Akşehir'de, Serdar Mahallesi'nde medrese-i harabe kinisadan muhavvel olup kebir kemerin resinde bir adet beyaz senk mermerden bir halka tâlik olunmuş olup, işbu halkayı Hazreti Ali Kerremallahü Veche Efendimiz Hazretleri, mübarek eliyle messeylemiş olduğu ahali Akşehir abâü ecdadlarından rivayet olunduğu veçhile işbu mahalle tahrir kılındı.*”

Süheyl Ünver, Hüsnü Yusuf Bey'in bu yapıyla ilgili bir resim çalıştığını, buna göre kiliseden bozma olmadığını ve bu yapıdan geriye bazı direk başlıklarının kalmış olduğunu belirtmektedir.<sup>60</sup>

### İshaklı Kasabası

Hüsnü Yusuf Bey, H. 1274 / M. 1858 yılına ait incelemeleri sırasında İznik, Bursa üzerinden Konya'ya gelmiş ve yol boyunca krokiler çizmiştir. Ayrıca Konya'da menzil yolu üzerinde yer alan İshaklı kasabasına gitmiş ve bu kasabanın kurucusu Gazi Ahmet Zemci Hazretleri'ni tanıtmıştır. Burada tıbbi folklorla ait bir not da bulunmaktadır: “*Ahmet Zemci Hazretleri'nin Cevher-i Şerifeleri sancu için mücerrep ve sair illet için dahi mücerrep olduğu dahi tecrübe olunmuştur. Gaflet olunmaya.*” Bu makalede ayrıca, Hüsnü Yusuf Bey'in Ahmet Zemci Türbesi'ni gösteren iki çizimi bulunmaktadır.<sup>61</sup>

60 Gülbün Mesara - Aykut Kazancıgil - Ahmed Güner Sayar, *A. Süheyl Ünver Bibliyografyası*, İşaret Yayınları, İstanbul 1998, s. 149; A. Süheyl Ünver, “Türk Efsaneleri: Ressam Hüsnü Yusuf Bey'in Akşehir'de Tarih ve Folklor Tetkikleri II”, *Folklor Postası*, c. I. S. 10, s. 7-8.

61 Gülbün Mesara vd., a.g.e., s. 149; A. Süheyl Ünver, “Rahmetli Ressam Hüsnü Yusuf Bey'in Anadolu'da Folklor Tetkikleri Hakkında ve İshaklı Kasabası Türk Efsanesi”, I, *Folklor Postası*, S. 9, 1945, s. 10-12.

### Pentür Çalışmaları

Hüsnü Yusuf Bey'in tespit edilen eserleri arasında İstanbul ve Konya'da gerçekleştirdiği mimari perspektifin ağırlıkta olduğu peyzaj çalışmaları, otoportre çalışması, enteriyör çalışmaları dikkat çekmektedir. Ancak natürmort çalışması tespit edilememiştir.

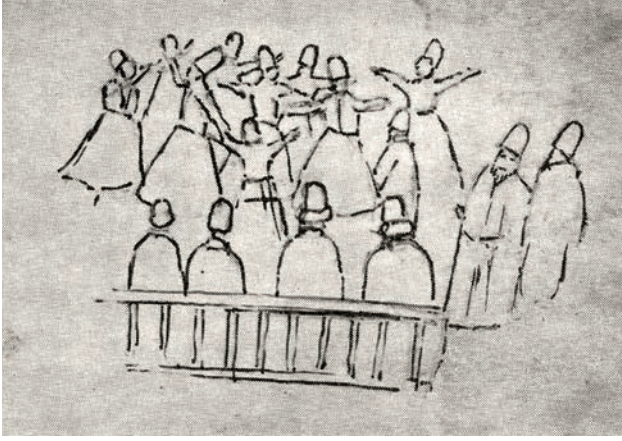
Topçu Mektebi'nin kütüphanesinde suluboya tekniğinde çalışılmış bir otoportresi ile Ayasofya Camii konulu bir eseri yer almaktadır. Bu çalışmalardan anlaşılacağı gibi güçlü bir fırçaya sahiptir. Ayasofya Camii'nin iç mekânının betimlendiği eser, perspektif metoduyla dikkat ve özenle çalışılmıştır. Ayrıca Mekteb-i Sultânî'nin Daire-i Hümayûn tavanına fresk çalıştığı bilinmektedir. Bu eserlerden başka, Hüseyin Zekai Paşa'nın koleksiyonunda Sultanahmet Camii'nin betimlendiği bir açık hava çalışması yer almaktadır.<sup>62</sup>

### Üslup Özellikleri

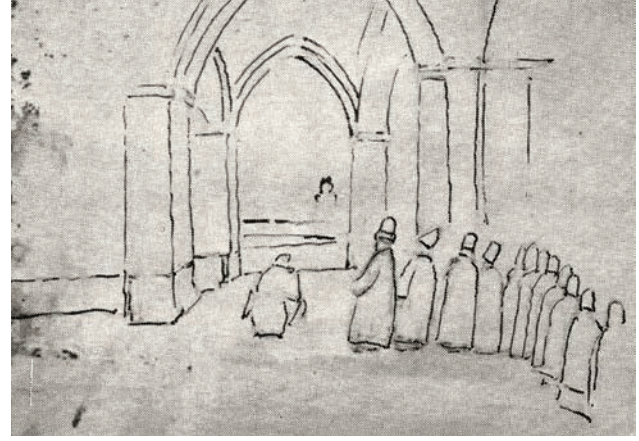
Eserlerinde ayrıntıcı bir yaklaşım izleyen Hüsnü Yusuf Bey, daha çok karakalem ve suluboya tekniğini kullanmıştır. Eserlerinin orijinaline ulaşmak mümkün olmamıştır. Ancak Süheyl Ünver ve Şahabettin Uzluk tarafından kaleme alınan makale ve kitaplardaki örnekler incelenebilmiştir. Yine bu kaynaklardaki anlatımlara göre açık havada oluşturduğu peyzajlarında ağırlıkla tarihsel öneme sahip dinî mimarlık örneklerine yer verdiği görülmektedir. İç mekân çalışmalarında ise Ayasofya Camii ve Mevlevihaneler konuları arasındadır. Ayrıca türbeler, yatırırlar, yıkılmış ya da yıkılmaya yüz tutmuş tarihî yapıları çizgileriyle belgelemiştir. Özellikle Mevlevihanelerin iç mekânlarını betimleyerek kendisine özgü bir üslup oluşturmuştur. Hüsnü Yusuf Bey'in Mevlevihanelere olan ilgisi nede niyle bu tarikattan olma ihtimali varsayılabılır.

Sanat anlayışı bakımından Hüsnü Yusuf Bey'in salt gördüğü nesneyi aktaran, bire bir kopya eden bir sanatçı olmadığı, çizgi ve renklerin yanında

62 Şahabettin (Uzluk) tarafından kaleme alınan makalede eserlerin boyutlarına yer verilmiştir. (2) *Otoportre*, 51 cm arzi, 5-28 cm tülu (3) *Ayasofya Camii*, 100 cm arzi, 60 cm tülu, (4) Şahabettin, a.g.m., s. 269.



10 Huzurda Semah, Hüsni Yusuf Bey,  
(Nasır Çizen Koleksiyonu, 1854)



11 Bir kroki, Hüsni Yusuf Bey,  
(Nasır Çizen Koleksiyonu, 1854)

tarihsel bakışa da önem verdiği, canlı cansız her varlığa anlam kattığı söylenebilir. 1854 ile 1858 yılları arasında İstanbul'dan Konya'ya kadar çeşitli uygarlıkların yaşandığı yerleri adımlamış ve çevreden elde ettiği gözlemleri titizlikle not almıştır. Çünkü "İnsan, öğrenmek zorunda olan bir varlıktır. Çünkü insanın doğal yeteneklerini geliştirmesi, kendiliğinden olup bitmiyor. Bunun için insan doğal yeteneklerini geliştirmeye yarayan her şeyi öğrenmek zorundadır."<sup>63</sup> Özellikle yıkık dökük, metruk yapılara kayıtsız kalmamıştır. Bu tür yapıların tarihsel niteliklerini ve haklarında söylenen efsanevi hikâyeler varsa bu bilgileri ayrıntılı bir şekilde not etmiştir. Bu şekilde yalnız tarihe hizmet etmemiş, menzil yolu üzerinde kalan şehir ve kasabalara ait kültür birikimini, gelenek-görenek, örf ve âdetleri de geleceğe taşımıştır. Avrupâda aldığı sanat eğitimiyle Batı kültürünü tanımış ve millî kültürle sentezlemiştir.

Özetle, Hüsni Yusuf Bey'in üslubunu biçimlendiren etkenler arasında; araştırma-inceleme, kültürel mirasa sahip çıkma, sanat eğitimiyle kazandığı yetileri çeşitli alanlara yansıtabilme, geleneklere bağlılık, millîlik, huzur ve mistisizm sayılabilir. Bunlardan huzur, mistisizm, geleneksellik ve saygı ön plandadır.

### Huzur, Mistisizm

Hüsni Yusuf Bey'in daha çok renkli çalışmalarda yer verdiği klasik üslubu, iç mekân çalışmalarında görsel doku, ışık-gölge ve perspektifin bütünselliğiyle izleyicinin gözünü okşayan sessiz, dingin, huzur dolu bir atmosferi çağrıştırır adeta. *Ayasofya Camii* çalışmasında ışık-gölge tekniğindeki yumuşak geçişlerle dinî mekânın mistik havasını yansıtmaya çabası, Konya'da Mevlânâ Külliyesi ve semahaneyi<sup>64</sup> gösteren kroki çalışmalarında sema ayinine katılan Mevlevî figürleriyle mekânı kaplayan ritim duygusu, üslubunun özgünlüğünü göstermesinden önemlidir.

### Geleneksellik, Saygı

İç mekân çalışmalarında gelenekselliği çağrıştıran pek çok öge fark edilmektedir. *Ayasofya Camii* kompozisyonunda geleneksel Türk sanatlarına ilişkin hat yazılarıyla iç mekânı süsleyen levhalar, Afyonkarahisar Mevlevihanesi'nin iç mekânında yer verilen obje ve eşyalarla; "Bir kroki" çalışmasında mekânda duyumsanan saygı<sup>65</sup> hissinin varlığı oldukça özeldir.

63 Takiyettin Mengüşoğlu, *İnsan Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1998, s. 46.

64 Uzluk, a.g.e., Resim 71.

65 Uzluk, a.g.e., Resim 67.



12 *Mevlânâ Külliyesi*, Hüsni Yusuf, kâğıt üzerine suluboya, (F. Nafiz Uzluk Arşivi, 1854)

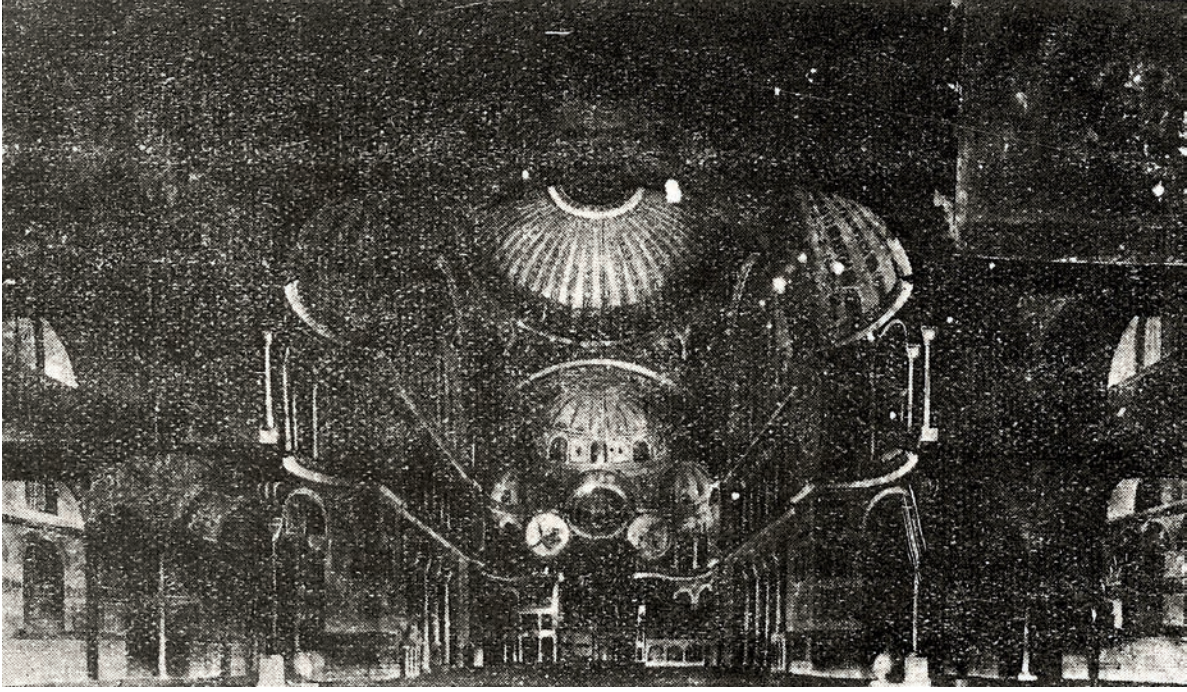
### Pentür Çalışmalarından Örnekler / Mevlânâ Külliyesi

Mevlânâ Türbesi ve çevresini gösteren peyzaj çalışmasında ise sanatçının ayrıntıcı anlatımının yanı sıra sağlam bir perspektif bilgisine sahip olduğu izlenmektedir. Bu çalışmada iki kaçış noktalı perspektif uygulanmıştır. Dikey, yatay ve eğik çizgilerle kompozisyonun hareket etkisi güçlendirilmiş ve nesnelere arasında kurulan uzaklık-yakınlık ilişkisiyle derinlik sağlanmıştır. Eserdeki fotoğrafik görüntünün yanında mimari öğeler arasındaki ışık-gölge uyumu ve açık-koyu tonlar arasındaki yumuşak geçişler dikkat çekmektedir. Ayrıca kaldırım taşlarına yansıtılan ışık-gölge oyunları ile doku etkisi sağlanırken; büyüklü küçüklü kubbelerle kompozisyonda ritim duygusu yakalanmıştır. Şahabettin Uzluk'un aktardığına göre, suluboya tekniğinde çalışılmış olan bu eser, Konya Mevlânâ Dergâhı'nın güneydoğusundan betimlenmiş, oran ve orantılar iyi bir şekilde kurgulanmıştır. Şahabettin Uzluk perspektif uygulamasını teknik açıdan hesaplamış, Sultan Selim Camii'nin de yer aldığı bu eseri bir mühendislik çalışması olarak değerlendirmiştir.<sup>66</sup>

66 Uzluk, a.g.e., Resim 70.



13 *Otoportre*, Hüsni Yusuf, kâğıt üzerine suluboya, (Halicioğlu Topçu Mektebi Kitaplığı Arşivi, 1849)



14 "Hüsni Yusuf Beg'in Etütlerinden: Menâzır Usulüyle Ayasofya'nın Manzara-i Dahiliyesi", *Millî Mecmua*, s. 269.

### Hüsni Yusuf Bey'in Otoportresi

Hüsni Yusuf Bey, 1849 yılında aynadan çalıştığı otoportresinde<sup>67</sup> çağdaş çizgilere sahip bir giysi türünü tercih etmiştir.<sup>68</sup> Koyu renk ceket, fes, koyu renk papyon ve beyaz gömlekle dönemin moda anlayışını ve Osmanlı aydını profilini belgelemiştir. Hüsni Yusuf Bey'in aslında anatomi hatası yapmayacak kadar sağlam bir görüşe ve sağlam bir desen bilgisine sahip olduğu açıktır. Buna karşın burada, omuz genişliği ile baş ve boyun arasındaki orantıyı doğru kurmamış; ceketin yaka ve omuz kısmını abartılı bir şekilde betimlemiştir. Bu yorumlama, esere mizah duygusu katmak ya da sanatçının kompozisyona yansıyan görüntüsüne özgüven, güç ve otorite kazandırmak amacıyla yapılmış olabilir.

Gün ışığının olanaklarını en iyi şekilde değerlendirmiş bulunan sanatçı, açık-koyu, ışık-gölge oyunları ile portreyi modle etmiş ve valörlü bir

anlatıma ulaşmıştır. Sanatçının kompozisyona yansıyan görüntüsünde duruş ve tavriyla asil, ince, duygulu, tedirgin ve biraz da çekingen bir kişilik yapısına sahip olduğu söylenebilir. Klasik üslupta ve suluboya tekniği ile betimlenmiş bulunan kompozisyondaki plastik değerler, sabit bakış ifadesi ve yüz mimiklerindeki derinleşen çizgilerle anlam bulmakta ve izleyici üzerinde fotoğrafik bir etki bırakmaktadır.

### Ayasofya Camii

İç mekânda<sup>69</sup> taşıyıcı ayaklar üzerinde ihtişamlı yükselen galeriler ve simetrik biçimlerle diğer bağlantı öğeleri arasında sağlanan uyum; apsis ve istiridye kabuğunu anımsatan yarım kubbeler arasındaki ritim ve hareket duygusu; çizgi, leke değerleri ve perspektif uygulamasıyla güçlenen derinlik algısı dikkat çekicidir. Sanatçının ayrıca bu öğelerle dinsel mekânda oluşan mistik atmosfer duygusunu güçlü bir şekilde yansıttığı söylenebilir.

67 Uzluç, a.g.e., Resim 66.

68 Sultan II. Mahmud döneminde kıyafet devrimi yapılarak Müslüman olmayan halkın Müslümanlardan farklı giysiler ve aksesuarlar kullanma uygulamasına son verilmiştir. Berkes, a.g.e., s. 198.

69 Şahabettin, a.g.m., s. 269.



15 Sainte Sophie, Ayasofya'nın iç mekânı, Pascal Sébah, Sainte Sophie, 265 x 205 mm, 26 x 37 cm, AHTUR0144, 1, 1870, Sultanahmet, İstanbul, (Salt Araştırma, Fotoğraf Arşivi)

### Sanat Anlayışına Yöneltilen Eleştiriler

Hüsnü Yusuf Bey'in suluboya tekniğinde çok başarılı olduğunu belirten Nüzhet İslimyeli şu bilgileri aktarmaktadır:

"Mühendishâne-i Berrî-i Hümayûn'u bitirdikten sonra bu yüksek okulun resim öğretmenliğine verilen Hüsnü Yusuf Bey, daha o sıralarda başarılı suluboyalar yapmaktaydı. Sonradan, kendisi gibi Avrupa'ya öğrenime gönderilecek olan Ahmet Emin Bey ile yine başarılı birer suluboya ressamı olan Salim ve Eyüplü Cemal beyler, değerli öğrencileriydi. (...) Sanatçı çok güç olan suluboya resimde, yine ayrı bir güçlük sayabileceğimiz insan konusuna yönelikti."<sup>70</sup>

Sami Yetik, Hüsnü Yusuf'u şu ifadelerle tanıtmaktadır:

70 Nüzhet İslimyeli, *Suluboya Resim Sanatı Tarihi*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2005, s. 87.

"Garp kültürünü Şark mekteplerine getiren ilk Türk muallim"; "Türk ve hakiki Müslüman olan bu sanatkâr, sahte bir itikad örtüsü altında ruhundaki sanat heyecanını gizlemeğe lüzum görmeyen, ibdâlarını zamanın riyâlî taasub ahengine akorda ihtiyaç duymayan, hür fikirli, hür düşünceli ve hür vicdanlı bir üstad. Muhitinin cehil bataklığı içinde bir zanbak gibi temiz ve nezih yükselen, lekesiz bir sanat hayatı geçiren bu münevver filozof hocanın Avrupa'ya gönderilmesi bir tesadüf değildir."

"Mühendishânedeki neşet eyleyen ve (1282)'de irtihal eden Ahmet Emin Bey de Hüsnü Yusuf Bey gibi ressam-ı şehir idi. Bu iki refikin birer levha üzerine iki kıt'a resmi zatileri elyevm mektep kütüphanesinde mevcuttur. Ve bu resimlerini âyineye bakarak kendileri yapmışlardır. İkisi de hayret-bahş ukuldür."<sup>71</sup>

71 Yetik, a.g.e., s. 15,16,18.

## Değerlendirme ve Sonuç

Türk resim sanatının öncü kuşağında yer alan Hüsni Yusuf Bey (1817-1861), 19. yüzyılın ilk yarısından ikinci yarısına kadar İstanbul'da yaşamıştır. Sultan Abdülmecid'in (1839-1861) himayesinde Avrupa'da sanat eğitimi almış bulunan başarılı bir ressam ve başarılı bir mühendistir. Tanzimat döneminde (1839-1877) güzel sanatların mimarlık ve resim dallarında yaşanan Batılılaşma hareketlerine tanıklık etmiş,<sup>72</sup> 1849'da başladığı resim muallimliği görevini ve sanat etkinliklerini ölüm yılı olan 1861'e kadar sürdürmüştür. Mevcut bilgi ve belgeler, sanatçının meslek yaşamının yaklaşık on beş yıl sürdüğünü göstermektedir.

### Hüsni Yusuf Bey

M. 1817- Sultan II. Mahmud (1808-1839) döneminde dünyaya geldi.

M. 1837- Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn'dan mezun oldu.

H. 1265 / M. 1848-1849- Sultan Abdülmecid döneminde (1839-1861) kolağası rütbesiyle Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn'a resim muallimi olarak atandı.<sup>73</sup>

H. 1270 / M. 1854- Beyşehir ve Suğla Gölü kanal çalışması<sup>74</sup> için mühendis olarak Konya bölgesinde görevlendirildi. Afyonkarahisar Mevlevihanesi, Mevlânâ Türbesi ve çevresini konu alan kroki ve resim çalışmaları yaptı.<sup>75</sup>

H. 1271 / M. 1855- Konya'da Karaviran Gölü'nün kaynağının değiştirilmesiyle ilgili görev aldı. Bölgeyle ilgili beş parça harita çizdi.<sup>76</sup>

H. 1273 / M. 1856- Önce Viyanada,<sup>77</sup> daha sonra Paris'te sanat eğitimi aldı.<sup>78</sup> Bu dönemde Fransa'nın

sanat ortamında Barbizon Ekolü ve gerçekçi resim anlayışı hâkimdi. Konuları arasında su birikintileri, uçsuz bucaksız kır görünümleri ve ağaçların yer aldığı doğa, bu ekole bağlı sanatçıların başlıca ilham kaynağıydı.<sup>79</sup>

H. 1274 / M. 1858- İznik ve Bursa güzergâhı üzerinden Konya'ya gitti. Yolculuk esnasında gördüğü ilginç yapıların görüntülerini kâğıda aktardı. Akşehir ve İshaklı kasabasında kroki çalışmalarıyla birlikte notlar aldı.

H. 1278 / M. 1861- Rütbesi, topçu binbaşılıktan topçu kaymakamlığına yükseltildi. İlgili belgede "Padişah Hazretlerinin Yaver Subaylarından Topçu Binbaşı" yazmaktadır.<sup>80</sup>

H. 1278 / M. 1861- Vefat etti.<sup>81</sup>

### Hüsni Yusuf Bey'in Kayıp Resimleri

Sanatçı önemli eserlerinden olan, ayna karşısında yaptığı *Otoportre* çalışmasıyla *Ayasofya* isimli bir adet tablosunu, Halıcıoğlu'nda yer alan Topçu Okulu'nun kütüphanesine armağan etmiştir. Ancak Pertev Boyar, bu tabloların kayıp olduğunu belirtmektedir. Mesleğinin en verimli çağındayken, H. 1277/ M. 1861'de vefat eden sanatçıyı müzelerde temsil edecek bir eseri dahi yoktur.<sup>82</sup> Bu konuya yönelik bazı eleştiriler yapılmıştır. Bu eleştirilerden, yalnız Hüsni Yusuf Bey'i değil, bazı çağdaşlarını da müzelerde temsil edecek eserler olmadığı anlaşılmaktadır: Örneğin Ressam Sami Bey, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ıslahına yönelik hazırladığı bir makalede, Sultan Abdülaziz döneminde eserleri Avrupadan satın alınan bazı yabancı sanatçılara karşılık, müzelerde hiçbir eseri bulunmayan sanatçılardan şöyle bahsetmektedir:

72 Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış*, s. 67.

73 Boyar, a.g.e., s. 24; Mehmed Esad, a.g.e., s. 121-122.

74 BOA, A.MKT.UM, 185/35, H. 19 Cemâziyelâhir 1271 / 9 Mart 1855.

75 Uzluk, a.g.e., Resim 70.

76 BOA, A.MKT.UM., 185/35, H. 19 Cemâziyelâhir 1271 / 9 Mart 1855.

77 BOA, A.MKT.UM., 198/55, H. 23 Safer 1273 / 23 Ekim 1856.

78 Nüzhet İslimiyeli bu sürenin on yıl olduğunu belirtmektedir. Oysa eldeki mevcut belgelere göre Avrupada 1856 ile 1857 yılları arasında eğitim almış görülmektedir. İslimiyeli, a.g.e., s. 87

79 Bu akımın öncü ressamları arasında, Théodore Rousseau (1812-1867), Camille Corot (1796-1875) gibi isimler yer almaktaydı. Gerçekçi resmin öncüleri arasında yer alan karikatürist Honoré Daumier (1808-1879) ise yaşamın gerçeklerini olduğu gibi aktararak insanın günlük yaşamını yansıtmış, bazen de kara mizah yapmıştır. Gerçekçi resim anlayışının öncüsü Gustave Courbet (1819-1877) ise empresyonizm akımına giden yolda ışık ve renk kullanımındaki ustalığıyla aşama kaydetmiştir.

Engin Beksaç, *Avrupa Sanatı*, Troya Yayıncılık, s. 95-96.

80 Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış*, s. 332.

81 BOA, İDH,479/32176, H. 18 Rebiülevvel 1278 / 23 Eylül 1861.

82 Boyar, a.g.e., s. 25.

“Gérard, Yvon, Adam, Aivazovski, Chlebowski gibi meşâhirin yüz binlerce mukabilinde elde edilmiş kıymetli tablolarını şurada burada hapse mahkûm görürken, Hamdi Bey, Şevket Bey, Tefvik Paşa, Hüsnü Yusuf Bey gibi meşâhir-i sanatkâran-ı Osmanîye’imizde birçok zevat-ı merhumun en küçük bir eser-i nefisesinin bile müzemizde hıfz edilmediği (...) <sup>83</sup> bilinmektedir.”

Diğer bir eleştirisi ise 1937’de Dolmabahçe Sarayı Eski Veliahd Dairesi’nde açılan Resim ve Heykel Müzesi’yle ilgilidir.

Sergilenen eserler arasında Harbiye ve Mühendisâneden yetişen ressamların bir bölümünün eserleri bulunmamaktadır: “Harbiye Mühendisânesi’nden ömrünü resim sanatına vakfetmiş birçok sanatkâr yetişmiştir. Bay Halil Edhem bunlar hakkında bilgi veriyor: 1231’de Viyana’ya resim tahsiline giden ve 1307’de ölen Ferik İbrahim Paşa, 1251’de Paris’e tahsile giden ve 1282’de ölen Ferik Tefvik Paşadan keza, 1277’de ölen Hüsnü Yusuf Bey’den 1282’de ölen Sürurili Ahmed Emin Bey’den bahsediyor, hatta bu zevatın eserlerini de gördüğünü söylüyor. Demek ki 70 sene evvel hayattan çekilmeye başlayan Avrupa resmini yerinde öğrenmiş ressamlarımız vardı. (...) Ferik Tefvik Paşa’yı, İbrahim Paşa’yı, Sürurili Ahmed Emin Bey’i, Hüsnü Yusuf Bey’i yokluktan hiç olmazsa birer ikişer tabloyla kurtarmak olmalıdır ve olacaktır. Zira müzemiz her sanatkârı lâyük olduğu nispet ve vüsatte temsil edecek kifayeti haiz olmadıkça üzerine birçok tenkid celb edebilir.”<sup>84</sup>

83 *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, nr. 10, 16 Şubat 1327 / 1912, 1911-1914, haz. Yaprak Zihnioğlu, İstanbul 1911, s. 88.

84 *Akşam*, nr. 6810, 1 Teşrinievvel 1937, s. 7-8.

## Kaynakça

### I. Arşiv Belgeleri

- BOA, HAT, 201/10331, H. 29 Zilhicce 1210 / 5 Temmuz 1796.  
BOA, Y.MTV, 165/264, H. 29 Rebülevvel 1315 / 28 Ağustos 1897.  
BOA, İDH, 479/32176, H. 18 Rebülevvel 1278 / 23 Eylül 1861.  
BOA, A.MKT.UM, 185/35, H. 19 Cemâziyelâhir 1271 / 9 Mart 1855.  
BOA, A.MKT.NZD, 145/94, H. 7 Şaban 1271 / 25 Nisan 1855.  
BOA, A.MKT.NZD, 198/55, H. 23 Safer 1273 / 23 Ekim 1856.  
LOC, Lot: 9542 No: 371.  
LOC, Lot: 9542 No: 2.  
LOC, Lot: 9542 No: 352.  
LOC, Lot: 9542 No: 356.  
Naciye Turgut Cebeci Özel Arşivi

### II. Gazeteler

- Akşam*, nr. 6810, 1 Teşrinievvel 1937.  
*Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, nr. 10, 16 Şubat 1327 / 1912, 1911-1914, haz. Yaprak Zihnioğlu, İstanbul 1911.

### III. Ansiklopediler

- Adil, Fikret, “Güzel Sanatlar Akademisi”, *Aylık Ansiklopedi*, No: 18, Ekim 1945.  
Arseven, Celal Esad, *Menşinden Bugüne Kadar Türk Sanatı Tarihi, Heykel, Oyma ve Resim*, III, Maarif Basımevi, İstanbul 1955-1959.

### IV. Kitaplar

- Arsal, Oğur, *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi (1839-1924)*, İstanbul 2000.  
Berkes, Niyazi, *Türkiye’de Çağdaşlaşma*, haz. Ahmet Kuyaş, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016.  
Bigalı, Şeref, *Resim Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1999.  
Boyar, Pertev, *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde: Türk Ressamları, Hayatları ve Eserleri*, Ankara 1948.  
Cezar, Mustafa, *Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 1971.  
\_\_\_\_\_, *XIX. Yüzyıl Beyoğlusu*, Akbank Yayınları, İstanbul 1991.  
Ergin, Osman Nuri, *İstanbul Mektepleri ve İlim, Terbiye, Sanat Müesseseleri Dolayısıyla Türkiye Maarif Tarihi, 1883-1961*, c. I-II, Eser Neşriyat, İstanbul 1977.  
İnalcık, Halil, *Rönesans Avrupa’sı, Türkiye’nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2018.  
İslimyeli, Nüzhet, *Suluboya Resim Sanatı Tarihi*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2005.

Lewis, Bernard, *Modern Türkiye'nin Doğuşu*, çev. Metin Kıratlı, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1993.

Mehmed Esad, *Mir'ât-ı Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn*, İstanbul 1312.

Mengüoğlu, Takiyettin, *İnsan Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1998.

Mesara, Gülbün - Aykut Kazancıgil - Ahmed Güner Sayar, A. *Süheyl Ünver Bibliyografyası*, İşaret Yayınları, İstanbul 1998.

Tanıncı, Zeren, *Türk Minyatür Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1996.

Tansuğ, Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, 3. bs., Remzi Kitabevi, İstanbul 1993.

Uzluk, Şahabettin, *Mevlevilikte Resim, Resimde Mevleviler*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1957.

Yetik, Sami, *Ressamlarımız*, c. I, Güzel Sanatlar Birliği Resim Şubesi Neşriyatından, Marifet Basımevi, İstanbul 1940.

## V. Makaleler

Eyce, Semavi, "19. Yüzyılda İstanbul'da Batılı Mimarlar, Ressamlar, Edebiyatçılar", *19. Yüzyıl İstanbul'unda Sanat Ortamı, Habitat II'ye Hazırlık Sempozyumu (14-15 Mart 1996 Bildiriler)*, Sanat Tarihi Derneği Yayınları: 2, İstanbul 1996.

İnankur, Zeynep, "19. Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul'a Gelen Batılı Sanatçılar", *Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu*, 17-18 Aralık 1992, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1993.

Özönder, Hasan, "Afyon Mevlevihanesi", *Selçuk Üniversitesi, 5. Millî Mevlânâ Kongresi (Tebliğler)*, 3- 4 Mayıs 1991, Konya.

Şahabeddin, "Türk Ressamları: Hüsni Yusuf Bey", *Millî Mecmua*, c. I, S. 17, 26 Haziran 1340.

Ünver, A. Süheyl, "Rahmetli Ressam Hüsni Yusuf Bey'in Anadolu'da Folklor Tetkikleri Hakkında ve İshaklı Kasabası Türk Efsanesi", I, *Folklor Postası*, S. 9, 1945.

\_\_\_\_\_, "Türk Efsaneleri: Ressam Hüsni Yusuf Bey'in Akşehir'de Tarih ve Folklor Tetkikleri II", *Folklor Postası*, c. I, S. 10, 1945.

\_\_\_\_\_, "Konya'da İkinci Bir Çift Şerefeli Minare", (Temmuz, Ağustos, Eylül), *Konya Halkevi Aylık Kültür Dergisi*, S. 105-107, 1947.

\_\_\_\_\_, "Ressam Hüsni Yusuf Bey Hakkında," *Ankara Sanat*, S. I, 1966.

## VI. İnternet

Akyıldız, Ali, <https://islamansiklopedisi.org.tr/tanzimat> (22.08.2019).

Bozkurt, Tolga, <http://www.aktuelarkeoloji.com.tr/osmanlinin-hac-yollari> (28/08/2019).

KOD: AHTUR0144, 1 Muhtelif Koleksiyonlar <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/194344>

KOD: FFT812006, 1 Koleksiyonlar / Zarflar <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/18030>

KOD: FFT730077, 1 Gazete Kupürleri Arşivi <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/19634>

KOD: ETMUHH001, 1 Fotoğraf Koleksiyonu <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/100263>

KOD: IFEALARKON004, 2, Fotoğraf Koleksiyonu <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/7604>



# GEORG KOLBE'NİN İSTANBUL'DAKİ HEYKEL ÇALIŞMALARI: GÜNCEL SİYASETİN SANATSAL GÖRÜNÜMLERİ (1917/18)

Funda Berksoy\*

## Özet

19. yüzyılın ikinci yarısında, Osmanlı ile Alman İmparatorluğu arasında artan siyasi ve kültürel ilişkiler, müttefik olarak katıldıkları I. Dünya Savaşı sırasında da devam etmiştir. Almanya'nın en itibar gören modern heykeltıraşlarından birisi olan Georg Kolbe (1877-1947), Mayıs 1917 - Aralık 1918 arası askerlik görevini yapmak üzere İstanbul'a gönderilmiştir. Sanatçı, yaklaşık bir buçuk sene boyunca Alman İmparatorluğu Sefaret Köşkü ile Tarabya Yazlık Rezidansı'nda çalışmış; Almanya Sefiri Richard von Kühlmann (İstanbul'daki görev süresi: Ekim 1916-Haziran 1917) ve diğer görevliler için birçok heykel hazırlamıştır. Aynı zamanda, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin liderlerinden Talât, Cemal ve Enver paşaların büstlerini yapmıştır. Bahsi geçen çalışmalar, Osmanlı yöneticilerinin heykel sanatını Batılı devletlerde olduğu gibi meşruiyet sembolü olarak kullanmayı hedeflediklerini gösterir. Bu yazının amacı, Kolbe'nin Osmanlı başkentinde tasarladığı heykelleri incelemek ve bunların, kendi sanatı ile Türkiye sanatı içindeki yerini değerlendirmektir. Burada öne sürülen argümana göre, İstanbul dönemi hem onun 1918 sonrası çalışmalarına esin kaynağı olmuş hem de Türkiye'de heykel sanatı üzerinde etki bırakmıştır. Almanya'ya döndükten sonra Dresden'de hazırladığı Lingner Mozolesi kabartmaları (1920) ile İhsan Özsoy'un Süreyya Tiyatrosu'ndaki cephe rölyefleri (1924-27), büyük olasılıkla İstanbul'da oluşan çift yönlü etkileşimin birer ürünüdür.

**Anahtar kelimeler:** Georg Kolbe, Osmanlı İmparatorluğu, Alman İmparatorluğu, I. Dünya Savaşı, Heykel, Mimari Kabartmalar, Anıt, Kültürel Etkileşim

## SCULPTURE WORKS OF GEORG KOLBE IN ISTANBUL:

### THE ARTISTIC PERSPECTIVE OF CURRENT POLITICS (1917/18)

#### Abstract

Political and cultural relations between the German and the Ottoman Empires which started in the second half of the 19th century continued to improve during the First World War which they participated as allied countries. Between May 1917 and December 1918, one of the most prominent and modern sculptors in Germany, Georg Kolbe (1877-1947) was sent to Istanbul to perform his military service. During his stay in Istanbul, Kolbe worked at the German Consulate in Istanbul and its summer residence in Tarabya. He created many works for Richard von Kühlmann, the German Ambassador (worked in Istanbul between October 1916-June 1917) and other officials. He also prepared busts of the three important leaders of the Committee of Union and Progress, Enver, Cemal ve Talât Pashas which indicate that the Ottoman officials also intended to utilize sculptural works in public buildings, at the time, as symbols of legitimacy like their Western counterparts. The aim of this article is to scrutinize Kolbe's work in Istanbul and elaborate on the significance of the period for his art and the art of sculpture in Turkey. It is argued that this period left an effect both on Kolbe's art after 1918 and the sculpture in Turkey. Kolbe's reliefs on the facade of the Lingner Mausoleum in Dresden (1920) and İhsan Özsoy's reliefs on the front of the Süreyya Theatre in Istanbul (1924-27) most probably reflect mutual effects of artistic interactions which became possible as a result of Kolbe's stay in Istanbul.

**Keywords:** Georg Kolbe, Ottoman Empire, German Empire, World War I, Sculpture, Architectural Reliefs, Monument, Cultural Interaction

## Giriş

Sultan II. Abdülhamid (1876-1909) ve Kaiser II. Wilhelm (1888-1918) dönemlerinde, Osmanlı ile Alman İmparatorluğu arasında artan siyasi ve kültürel ilişkiler, müttefik olarak katıldıkları I. Dünya Savaşı sırasında da devam etmiştir. Bu süreçte başkent İstanbul, Alman kültürünü, müziğini ve sanatını tanıtıcı bazı sanat olaylarına ev sahipliği yapmıştır. Alman klasiklerinden seçilen tiyatro oyunları, Münihli sanatçı ve zanaatkarların açtıkları büyük bir sergi (1918) ve Prusya Saray Orkestrası'nın konserleri buna örnektir.<sup>1</sup> Savaş sırasında meydana gelen bir başka önemli gelişme, Almanya'nın en itibar gören modern heykeltıraşlardan birisi olan Georg Kolbe'nin (1877-1947) Mayıs 1917'de askerlik görevini yapmak üzere İstanbul'a gönderilmesi olmuştur. Söz konusu olay, dönemin Almanya Sefiri Richard von Kühlmann'ın (İstanbul'daki görev süresi: Ekim 1916-Haziran 1917) desteği sayesinde gerçekleşmiştir.

Kolbe'nin yaklaşık bir buçuk sene boyunca Kühlmann ve diğer görevliler için tasarladığı heykeller hakkında en kapsamlı yayın, 27 Kasım 2011-19 Şubat 2012 tarihleri arasında Berlin'de, Georg Kolbe Müzesi'nde düzenlenen "Georg Kolbe in Istanbul 1917/18" başlıklı sergi bağlamında (zamanın müze müdürü Ursel Berger tarafından) hazırlanan katalogdur.<sup>2</sup> Söz konusu yayında sırasıyla, sanatçının Richard von Kühlmann'ın isteği üzerine yaptığı resmî ve özel çalışmalar ile Alman Sefareti'nin Tarabya Yazlık Rezidansı'ndaki şehitlik için hazırladığı anıt hakkında bilgi verilmiştir. Ayrıca, çeşitli baş ve büst heykelleri ile Berlin'e döndükten sonra Türkiye Cumhuriyeti yöneticilerinden aldığı, fakat gerçekleşmeyen bazı proje teklifleri üzerinde durulmuştur. Kitapta, Kolbe'nin İstanbul'da karşılaştığı sanat ortamından söz edilmemiş; şehirde geçirdiği zamanın, 1918 sonrasında hem kendi sanatı hem de Türkiye sanatı üzerindeki olası etkisine değinilmemiştir.



1 Georg Kolbe, Tarabya'daki atölyesinde, 1918  
(Ursel Berger'den, 2011)

Bu yazının amacı, sanatçının İstanbul'da tasarladığı heykelleri incelemek ve burada geçirdiği zamanın, kendi sanatsal yönelimi ile Türkiye sanatı üzerindeki etkisini araştırmaktır. Konuyu gerektiği gibi ele almak için önce onun 20. yüzyıl başında Berlin'deki faaliyetlerine, daha sonra da İstanbul'da Alman Sefareti'nin siparişiyle ortaya koyduğu heykellere değinmek gerekir. Bu nedenle ilk bölüm, Berlin'de sanatçı olarak ünlendiği sürece ayrılmış; takip eden iki bölümde ise Osmanlı İmparatorluğu'ndaki çalışmaları ele alınmıştır. Üçüncü bölümde, İstanbul'da geçirdiği sürecin 1920'lerde hem kendi sanatı hem de Türkiye sanatı üzerindeki olası etkisi araştırılmıştır. Burada öne sürülen argümana göre, Kolbe'nin Dresden'deki Lingner Mozolesi kabartmaları (1920) ile İhsan Özsoy'un Süreyya Tiyatrosu'ndaki cephe rölyefleri (1926), büyük olasılıkla İstanbul'da oluşan çift yönlü etkileşimin birer ürünüdür.

1 Sinan Kunalp, "Osmanlı İmparatorluğu ve Müttefikleri: Yumuşak Güç Diplomasisi Örneği", *I. Dünya Savaşı'nda İttifak Cephesinde Savaş ve Propaganda*, ed. Bahattin Öztuncay, Vehbi Koç Vakfı, İstanbul 2014, s. 60-62.

2 Ursel Berger, *Georg Kolbe in Istanbul 1917/18*, Georg Kolbe Müzesi, Berlin 2011.

### Berlin'de Sanatçı Olarak Çıkış Yapması (1904-17)

1877'de Saksonya, Waldheim'da bir dekorasyon ressamının oğlu olarak dünyaya gelen Georg Kolbe, 1893'ten itibaren Dresden, Münih ve Paris'te resim eğitimi almıştır. 1899-1901 yılları arasında, Roma'da bulunduğu sırada heykel sanatına yönelmiş ve Berlinli heykeltıraş Louis Tuailon'dan (1862-1919) bu sanatın temel prensipleri ile teknik özelliklerini öğrenmiştir. Genç Romalı erkekleri konu alan (örneğin, *Giovanni*, 1899, Berlin Georg Kolbe Müzesi) birçok baş heykeli yapmıştır. İlk figüratif çalışması olan *Topuz Savuran / Atlet (Keulenschwinger)*, 1900, kayıp) isimli yapıt da buradaki atölyesinde hazırlanmıştır.<sup>3</sup> Heykellerini hem antik eserlerden hem de olasılıkla Michelangelo'nun yaşam duygusu yüklü, ifadeci yontularından etkilenecek çalışmıştır. İtalya'dan döndükten sonra iki sene Leipzig'de kalmış; akabinde Berlin'e yerleşmiştir (1904). Burada, Louis Tuailon ve August Gaul başta olmak üzere, geleneksel tarzdan modern heykele geçişi sağlayan sanatçıların açtığı yoldan ilerlemeyi seçmiştir.

Wilhelm Lehmbruck, Karl Albiker, Richard Scheibe gibi genç heykeltıraşlarla birlikte akademik, tarihçi, betimlemeci sanat anlayışını reddetmiş; onun yerine 20. yüzyıl başında, zamanın ruhuna uygun, modern bir form dili geliştirmiştir. Böylece Kolbe, Kaiser II. Wilhelm tarafından tercih edilen ve Reinhold Begas gibi sanatçılar tarafından uygulanan neo-barok sanat tarzına karşı çıkmış; (1909'da Paris'te atölyesini ziyaret ettiği) Auguste Rodin'in üslubunu kendisine yakın bulmuştur. Rodin'in ruhsal dünyayı etkili bir plastik dile dönüştürme yöntemi, birçok sanatçıya esin kaynağı olmuştur. Kolbe, 1905'ten itibaren dönemin avangart dans sanatının da etkisiyle "dansçı" motifiyle ilgilenmeye başlamış; düşünsel içeriğe ve uyumlu vücut oranlarına sahip nüveler yapmıştır. Aynı sene Max Beckmann ve Ernst Barlach gibi önemli sanatçıların üye olduğu Berliner Secession'a katılmış; 1911'de başkan seçilmiştir.

1911-12 yılları arasında tasarladığı *Dansçı (Tänzerin)* heykeli sayesinde büyük bir çıkış yakalamış; kısa sürede üne kavuşmuştur. Heykel, Berliner Secession'un 1912'deki Yılbaşı Sergisi'nde gösterime sunulduktan sonra Berlin Nationalgalerie için satın alınmıştır. Müze Müdürü Ludwig Justi, *Dansçı'yı* "ilk modern heykel" olarak tanımlamış ve başka bir dökümün yapılmamasını şart koşturmuştur. Çalışma, 154 cm boyunda, hafiflik duygusuyla hareket eden çıplak bir genç kıızı göstermektedir. Figür kollarını iki yana açmış, başı sola dönük ve gözleri kapalı, kendisini iç müziğine kaptırmış, dans eder şekilde yansıtılmıştır. Dizleri kırık, hafifçe ayak uçlarında yükselmektedir. Kendi etrafında döndüğü izlenimi veren genç kız, tek bir bakış açısı yerine birçok açıdan görülmek üzere tasarlanmıştır. Ursel Berger, Kolbe'ye heykelin vücudu için ressam Max Pechstein'in ilk eşi Charlotte Pechstein'in (Kapro-lath) model olduğunu belirtir. Baş kısmı için ise olasılıkla baldızı Elsa van der Meer'den esinlenmiştir.<sup>4</sup>

*Dansçı*, Kolbe'nin "ifadeci heykel" (Ausdrucksplastik) diye tanımladığı sanat anlayışına göre biçimlendirilmiş ve "modern yaşamın ifadesi" olarak tarif edilmiştir. Literatürde yapılan yorumlara göre, heykel aracılığıyla yeni, özgür bir insan modeli kendini göstermiştir.<sup>5</sup> Bu, kendisini eski zamanın bağlarından koparan ve yerleşik kalıpların, sınırlamaların dışına doğru dans eden / ilerleyen bir insandır. Sonuçta Kolbe, herkesin anlayacağı dans formuyla, Kaiser'in tutucu politikalarına muhalif, yeni bir siyasi düzen arayışı içinde olan liberal solcu ve sosyal demokrat çevreden birçok insanın yaşam görüşünü ve duygularını ifade etmiştir. Savaş öncesi dönemde büyük beğeni toplayan *Dansçı'nın* fotoğrafı, dergilerde ve posta kartlarında basılmış; heykel, Wilhelm geleneğinden ve militarizminden uzak, yeni bir dünyaya duyulan ütöpik özlemin ve özgürlük arayışının sembolü olmuştur. Sanatçı, dans temasını başka çalışmalarında da işlemiştir. Bunlardan, *Kız Figürü (Mädchenfigur)*, 1912, *Najade*

3 Söz konusu eserler için bkz. Ursel Berger, *Georg Kolbe, Leben und Werk*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1994, s. 22, 25. Kolbe, Aralık 1905'te Künstlerbund'un (Sanatçılar Birliği) Villa Romana ödülünü kazanarak Floransa'ya gitmiş; beş ay boyunca burada çalışmıştır.

4 Berger, *Georg Kolbe, Leben und Werk*, s. 43, dn. 13.

5 Julia Wallner (haz.), *Georg Kolbe*, Georg Kolbe Müzesi, Wienand Verlag, Köln 2017, s. 165-166. Sanatçının "ifadeci heykel" konusundaki görüşleri için bkz. Kolbe, "Moderne Plastik", *Ausst. Kat. Ausdrucksplastik*, Mannheim 1912, s. 1.

(1912/20) ve *Dansçı Çeşmesi* (*Tänzerinnen-Brunnen*, 1922), kompozisyon bakımından bahsi geçen *Dansçı* heykeli ile bağlantılı örneklerdir.<sup>6</sup>

Kolbe, figüratif heykellerin yanında birçok büst çalışması da yapmış; bunlar, onun Berlin'de önemli bir büst sanatçısı olarak tanınmasını sağlamıştır. Örneğin, yazar Ludwig Derleth (1904), mimar Henry van de Velde (1913) ve diplomat eşi Marguerite von Kühlmann (1915) gibi sanat, kültür, siyaset dünyasından ve dışından yaklaşık 200 kişinin portresini hazırlamıştır.<sup>7</sup> Söz konusu çalışmalarda düzeltilmiş ve incelikte biçimlendirilmiş yüzeylere yer vermiştir. Kişinin fiziksel görünümünün yanı sıra karakter özelliklerini yansıtmıştır. Kolbe, I. Dünya Savaşı sırasında hem asker olarak görev yapmış hem de heykel üretmeye devam etmiştir. 1914 sonbaharında kendi isteğiyle savaşa katılmış; önce Doğu Prusya'da İsterburg'da, daha sonra Polonya'da ve Gleiwitz'de kalmıştır. 1914-15 yılları arasında, Berlin yakınlarında pilotluk eğitimi almış; hava kuvvetlerine katılma isteği ise kabul edilmemiştir.<sup>8</sup>

Savaş sırasındaki sanatsal faaliyetlerine gelince, 1914'te Köln'deki Werkbund Sergisi'nde *Banyo Yapan* (*Badende*) heykeli, mimar Walter Gropius'un fabrika binasının önünde gösterime sunulmuştur. 1916'da ise (iki sene önce üye olduğu) sanatçı grubu Freie Secession'un sergisine katılmıştır. Aynı yıllarda büst siparişleri almaya devam etmiştir. Örneğin, 1915'te Kızıl Haç'ın isteği üzerine Orgeneral Karl von Einem (1915/16, Georg Kolbe Müzesi, Berlin) ile 1916'da Başbakan Bethmann Hollweg'in baş heykelini yapmıştır. Yine 1916'da, yardımcı Alfred Dietrich ile birlikte ilk savaş anıtı üzerinde çalışmıştır. Bunu, Belçikalı ve Alman askerlerin gömüldüğü (Belçika) Eppeghem'deki Şehitlik (Ehrenfriedhof) için hazırlamıştır. Anıtın açılışı, Haziran 1918'de



2 Georg Kolbe, *Şansölye Theobald von Bethmann Hollweg Başı*, 1916, bronz, mermer kaide, yükseklik: 37,5 cm, Dresden, Albertinum

gerçekleşmiştir. Anıt daha sonra Lier'deki (Belçika) askerî mezarlığa taşınmıştır.<sup>9</sup> Taş kabartma şeklinde tasarlanan anıtta, arkaya doğru yığılan bir genç adam ve onu dizleri üzerinde tutan dişi bir Genius (Roma mitolojisinde koruyucu ruh) görülür. Elinde kılıç tutan genç, savaşta ölen askerleri sembolize etmektedir. Kolbe'nin savaşı konu alan bir başka çalışması, Wuppertal Eberfeld'de bulunan çeşme tasarımıdır (Kriegergedenkbrunnen, 1915/16). Burada, havuzun ortasında diz çökmüş genç bir savaşçı ile onun arkasında kılıç tutan Genius figürü yer alır. Almanyada yaşanan savaş yanlısı propagandanın etkisinde çok sayıda genç gönüllü olarak cepheye gitmiş ve daha savaşın ilk günlerinde şehit düşmüştür. Heykelde genç savaşçı, ülkede harbi çağırın, onu yücelten söylemlerin insanlar üzerindeki psikolojik etkisine işaret eder şekilde, trans halinde kendisini savaşa kaptırmış görünür.

6 Jan Giebel, "Tanzend in eine neue Zeit", *Georg Kolbe*, haz. Julia Wallner, Georg Kolbe Müzesi, Wienand Verlag, Köln 2017, s. 43-44.

7 Portre büstleri hakkında genel bilgi için bkz. Elisa Tamaschke, "Zu den Poätbüsten Georg Kolbes", *Georg Kolbe*, haz. Julia Wallner, s. 142-149.

8 Kolbe'nin askerliği ve 1914-18 arası yaptığı çalışmalar hakkında bkz. Berger, *Georg Kolbe, Leben und Werk*, s. 53-60.

9 <https://www.tracesofwar.com/sights/45770/German-Memorial-Belgian-Military-Cemetery-Lier.htm> (5.8.2019)



3 Georg Kolbe, *Epeghem Savaş Anıtı*, 1916-18, kireçtaşı, anıt, Liej'deki (Belçika) askerî mezarlığa taşınmıştır.

I. Dünya Savaşı'nın başlangıcında, aynı duygularla savaşın gerekli olduğuna inanan ve kendi isteğiyle orduya katılan Kolbe, olasılıkla şahit olduğu olayların ve cepheden gelen kötü haberlerin etkisiyle zaman içinde farklı bir yaklaşımı benimsemiştir. Öyle ki, 1917'de tekrar düzenli askerlik görevine dönmesi istendiğinde, bundan muaf tutulmanın yollarını aramıştır. Önce Achern, Kara Ormanlar'da sağlık görevlisi olarak çalışmış; daha sonra Almanya'nın İstanbul Sefiri Richard von Kühlmann'ın yaptığı başvuru sayesinde Osmanlı'ya nakli gerçekleştirilmiştir. Nakilden önce, Prusya Savaş Bakanı Hermann von Stein, Berlin'deki Kraliyet müzelerinin genel müdürü Wilhelm von Bode'den Kolbe hakkında görüş istemiştir.<sup>10</sup>

10 Berlin Müzeleri Merkez Arşivi, Wilhelm von Bode Mirası / 20 Mart 1917. Mektubun fotoğrafı için bkz. Berger, *Georg Kolbe in Istanbul*, s. 12.

Her ne kadar cevap yazısı günümüze kalmamış olsa da sanatçının Mayıs ayının ortalarında Osmanlı başkentine sevk edilmesi, cevabın olumlu olduğunu düşündürmektedir. Böylece asker Kolbe, İstanbul'da Kühlmann'ın himayesinde çalışmalarını sürdürme imkânı bulmuş; 1918'in Aralık ayına kadar burada kalmıştır. Bir sonraki bölüm, onun İstanbul'da yaptığı heykellere ayrılmıştır; fakat öncesinde ülkedeki siyasi ve sanatsal ortama kısaca değinmekte fayda vardır.

### İstanbul Dönemi: Alman Sefareti'nin Tarabya Yazlık Rezidansı'ndaki Anıt

Georg Kolbe başkent İstanbul'a geldiğinde Osmanlı'da yönetim, Sultan V. Mehmed Reşad ile İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin önde gelen liderlerinden üç paşanın elinde bulunmaktadır. Bunlar, 1913 yılında Mahmud Şevket Paşa suikastının ardından kurulan Sadrazam Said Halim Paşa kabinesinde görev yapan Dâhiliye Nazırı Mehmed Talât Paşa, Harbiye Nazırı Enver Paşa ve sırasıyla Nafia Nazırı ve Bahriye Nazırı (1914) olan Cemal Paşa'dır. Bahsi geçen isimler, ülkenin Almanya'nın yanında I. Dünya Savaşı'na girmesinde büyük rol oynamışlardır. 2 Ağustos 1914'te Osmanlı Devleti, Rusya'ya savaş ilan eden Alman İmparatorluğu ile bir ittifak antlaşması imzalamış; böylece, bir hafta sonra Akdeniz'deki İngiliz donanması tarafından takip edilen Goeben ve Breslau isimli Alman savaş gemilerinin İstanbul'a sığınmasına izin vermiştir. 29 Ekim 1914'te adı geçen gemiler, Osmanlı donanması ile birlikte, Rus limanları ve gemilerini bombalamıştır. Bu olay sırasında donanmaya Alman Amiral Souchon komuta etmiştir. Sonuçta kasım başında Rusya ve İngiltere, Osmanlı'ya savaş ilan etmiş; Sultan V. Mehmed'in Almanya safında savaşa girildiğini açıklaması ise 11 Kasım'da gerçekleşmiştir. Osmanlı ordusu ve donanması, Alman İmparatorluğu tarafından yönetilmiştir.<sup>11</sup>

11 Sina Akşin (haz.), *Türkiye Tarihi 4, Çağdaş Türkiye 1908-1980*, Cem Yayınevi, İstanbul 1997, s. 41-51.

Savaş sırasında müttefik ülkeler, sanatın propaganda amaçlı kullanımına büyük önem vermiş; bu amaçla ressam ve heykeltıraşlara savaş sahneleri ve komutan / yönetici portreleri ismarlamışlardır. Örneğin, Avusturyalı ressam Viktor Krausz, 1915-16 yılları arasında, yaptığı savaş resimleri ile portreleri hem bir albümde toplamış hem de İstanbul'daki Sanayi-i Nefise Mektebi'nde sergilemiştir (1916).<sup>12</sup> 1917'de Osmanlı yönetimi, büyük olasılıkla bu etkinliğin yanında müttefik devletlerin birbirlerinin ülkelerinde açtıkları sergilerden esinlenerek, savaş resimleri yapmak üzere bir atölyenin kurulmasını sağlamıştır. Harbiye Nazırı Enver Paşa ve bürokrat, yazar Celal Esad Arseven'in yaptığı planlama doğrultusunda, aralarında Namık İsmail, Sami Yetik gibi bizzat savaşa katılan ustaların da bulunduğu bir grup sanatçı Şişli'de çalışmalar yapmıştır.<sup>13</sup> Aynı yılın sonunda ortaya çıkan tablolar (Şehzade Abdülmecid gibi başka ressamların da katılımıyla birlikte) önce Galatasaraylılar Yurdu'nda gösterime sunulmuş; 15 Mayıs-30 Haziran 1918 tarihleri arasında da Viyana Üniversitesi'nde sergilenmiştir. Berlin'de tekrarlama isteği, savaş koşulları nedeniyle yerine gelmemiştir.

Buna karşın, Almanlar benzer bir olayı İstanbul'da gerçekleştirme imkânı bulmuş; 25 Nisan-17 Mayıs 1918 arasında, Tepebaşı'nda belediye bahçesi içinde bulunan bir pavyonda, Münihli ressamlar, heykeltıraşlar ve zanaatkarların yer aldığı büyük bir sergi açmışlardır.<sup>14</sup> Elde edilen kazancın bir kısmının Kızılay'a verilmesi düşünülmüştür. Georg Kolbe'nin Mayıs 1917'de İstanbul'a geldiği ve 1918 sonuna kadar İstanbul'da kaldığı dikkate alınırsa, bahsi geçen etkinliklerden Şişli Atölyesi'nin sergisi ile Alman sergisini görmüş olması muhtemeldir. Sanatçı, bunların düzenlendiği Pera semtinde bir

12 Bahattin Öztuncay, "Wilhelm Viktor Krausz (1878-1959) Osmanlı İmparatorluğu'nda Bir Savaş Ressamı", *I. Dünya Savaşı'nda İttifak Cephesinde Savaş ve Propaganda*, ed. Bahattin Öztuncay, Vehbi Koç Vakfı, İstanbul 2014, s. 8-39.

13 Ahmet Kamil Gören, *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, Şişli Belediyesi Yayınları, İstanbul 1997.

14 Halil Edhem, *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*, çev. Gültekin Elibal, Milliyet Yayınları, İstanbul 1970, s. 41, dn. 32. (İlk basım: Âmire Basımevi, İstanbul 1924) Söz konusu sergi ile ilgili bir makale, yazar tarafından yayına hazırlanmaktadır.

evde yaşamış ve dönemin lüks otellerinden Pera Palas'taki toplantılara katılmıştır.

Kolbe'nin İstanbul'daki çalışmalarına ışık tutan resmî belgeler, Alman Dışişleri Bakanlığı Arşivi'nde bulunmaktadır. Ayrıca, müzeci Fritz Wichert'in Mannheim Devlet Arşivi'nde bulunan mirası; 1918'de İstanbul'da hemşire olarak çalışan ve birçok kez Kolbe ile görüşen (heykel öğrencisi) Elma Grohs-Hansen'in (Berlin Georg Kolbe Müzesi yetkililerine sözlü ve yazılı olarak) aktardığı anılar, fotoğraf ve mektuplar; anıt çalışmasında Kolbe'ye yardım etmek üzere onunla birlikte İstanbul'a asker olarak sevk edilen taş ustası Alfred Dietrich'in aile mirasındaki belgeler ile Berlin, Georg Kolbe Müzesi Arşivi'nde korunan dokümanlar, önemli bilgiler içermektedir.<sup>15</sup> Tüm bu belgeler, Kolbe'nin Alman İmparatorluğu Sefaret Köşkü ve Alman Sefaret'i'nin Tarabya Yazlık Rezidansı'nda kendisine verilen önemli siparişleri yerine getirdiğini göstermektedir. 19. yüzyılın sonunda söz konusu yapılar, hem Osmanlı İmparatorluğu'nda hem de bölgede emperyalist çıkarlar doğrultusunda rekabet eden Batılı devletlere karşı Almanya'nın güç iddiasını yansıtan "prestij binaları" olarak düşünülmüştür.<sup>16</sup>

Bunlardan Tarabya Yazlık Rezidansı, 1880'li yıllarda II. Abdülhamid'in Alman İmparatorluğu'na hediye ettiği arazi üzerinde kurulmuştur. Rezidansın bahçesinde, 1915'te Deniz Ateşesi Hans Humann'ın (arkeolog Carl Humann'ın oğlu) girişimiyle yapılmaya başlanan ve I. Dünya Savaşı'nda ölen Alman askerlerinin naaşını içeren taraça şeklinde bir mezarlık bulunur. Burası, Almanlar için sembolik anlam taşımış; Humann tarafından "Almanya'nın I. Dünya Savaşı politikasının bir sembolü" olarak nitelendirilmiştir. Ona göre, mezarlıkta imparatorluğun Orta Doğu politikasının öncülerinden Mareşal Colmar von der Goltz'un (öl. 1916) ve Sefir Hans Freiherr von Wangenheim'in (öl. 1915) gömülü

15 Berger, *Georg Kolbe in Istanbul*, s. 5-6.

16 Binaların tarihçesi ve önemi hakkında bkz. Matthias von Kummer (haz.), *Boğaziçi'ndeki Almanya*, Almanya Federal Cumhuriyeti Başkonsolosluğu, İstanbul 2009. Jakob Hort, *Architektur der Diplomatie*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2014, s. 27-216.



4 Georg Kolbe'nin Tarabya'da, Alman İmparatorluğu Yazlık Rezidansı'nda atölye olarak kullandığı bina (Fotoğraf: Berksoy, 2019)

olması, bu sembolizmi güçlendirmektedir.<sup>17</sup> İstanbul'da Kolbe'ye verilen başlıca görev, tepe üzerinde kademeli olarak yükselen mezarlığı düzenlemek ve bir şehitler anıtı yapmak olmuştur. Böylece Kolbe, yetkililerin görüşleri doğrultusunda yeni bir tasarım geliştirmiş; onun çalışması sayesinde mezarlığın planı, öncekine nazaran daha konsantre bir hale gelmiştir. Şehitler anıtı için ise mezarlığın en alttaki destek duvarı seçilmiştir. Kıyı yönünden mezarlığa yaklaşıldığında, ilk olarak bu anıtın önünde durmak gerekmiştir.

17 Berger, *Georg Kolbe in Istanbul*, s. 38. Yazarın verdiği bilgiye göre Humann'ın söz konusu ifadelerinin yer aldığı mektup şurada bulunur: Siyasi Arşiv, Dışişleri Bakanlığı, Berlin, R. 131375/3.11.1917.

Söz konusu anıt projesi, tıpkı mezarlık gibi Kaiser II. Wilhelm ve Savaş Bakanlığı tarafından finanse edilmiş; Goeben ile Breslau isimli gemilerde ölen ve buraya defnedilen denizciler için ısmarlanmıştır. Kolbe çalışmalarını, Rezidans bahçesinde bulunan ve bugün Çayevi (Te-ehaus) diye adlandırılan ufak binada yürütmüştür. Eskiz çalışmaları doğrultusunda önce anıtın kilden bir örneğini yapmış; daha sonra da alçı dökümünü hazırlamıştır. Son aşamada ise taş ustası Alfred Dietrich, Kolbe'nin gözetiminde, alçı modeli örnek olarak yontma işlemini gerçekleştirmiştir. Mezarlıkta yerine konan kireçtaşı bloğu üzerinde kompozisyonu büyütülmüştür. Çalışma, ölmek üzere olan çıplak bir savaşçı ile onu tutan bir melek figüründen



5 Georg Kolbe, *Şehit Asker Anıtı*, 1917-18, kireçtaşı, mezarlık, Alman İmparatorluğu Yazlık Rezidansı, Tarabya (Fotoğraf: Berksoy, 2019)

(dişi bir Genius) oluşmaktadır. Miğfer taşıyan erkeğin sağ elinde bir kılıç vardır; diğer eli ise meleğin avucu içine alınmıştır. Dolayısıyla, Tarabyadaki anıt, esas itibariyle sanatçının Eppeghem'deki (Belçika) şehitlik için hazırladığı rölyefe benzer; fakat burada iki figürün yüzünün birbirine dönük olması, meleğin kanatlarıyla askeri adeta koruma altına alması gibi özellikler, kompozisyona diğerine nazaran daha uyumlu ve etkili bir görünüm kazandırır. Çalışmanın asker ölümünü neredeyse idealize eden, huzur veren görünümü, savaşın vahşetinden uzaktır. Burada Kolbe'nin, Ernst Barlach'ın (*Magdeburg Anıtı*, 1927-29, ahşap, Magdeburg Katedrali) ve Käthe Kollwitz'in (*Pietà*, 1937-38, bronz, Köln, K. Kollwitz Müzesi) I. Dünya Savaşı'nda insanların çektiği acıyı merkeze alan savaş karşıtı anıt tasarımlarına benzemez şekilde, "acıyı aşmaya duyulan özlemi ve isteği" yansıttığı söylenebilir.<sup>18</sup>

Eserin, Almanya'da Kaiser ve yanlılarının tercih ettiği büyük boyutlu, abartılı anıt tasarımlarından farklı, sade bir üsluba sahip olması oldukça fazla

eleştiri almıştır. Örneğin, 15 Ekim 1917'de İstanbul'a gelen Kaiser II. Wilhelm, Savaş Bakanı Hermann von Stein ve Dışişleri Bakanı Richard von Kühlmann (Staatssekretär im Auswertigen Amt, 5 Ağustos 1917'den itibaren) ile birlikte Tarabyadaki mezarlığı ziyaret etmiştir. Anıtın alçı modelini gördüğünde beğenmemiştir. Bunun üzerine Hermann von Stein, Kolbe'ye başka tasarımlar yapma görevini vermiştir. Resmî makamlar arasında yapılan yazışmalardan anlaşıldığı üzere, anıtın alegorik bir çalışma olması, figürlerin çıplak olarak gösterilmesi ve üniformalı Alman askerlerini (denizci figürü) içermemesi gibi özellikler uygun bulunmamıştır. Nisan 1918'de sanatçı, ortaya çıkan yeni çizimleri Savaş Bakanı'na göndermiş; fakat bunlar da kabul görmemiştir. Sonuçta, İstanbul'daki yetkililerin projeyi kısa sürede tamamlama isteği, Kolbe'nin başlangıçta uygun gördüğü çalışmanın gerçekleşmesine imkân sağlamıştır. 1958'de anıtın iki yanına, I. ve II. Dünya Savaşı'nda şehit düşen askerlerin ismini gösteren sekiz adet bronz tabela ile ön kısma, üzerinde "Bu asker mezarlığında 677 Alman askeri yatıyor, 1914-1918, 1939-1945" yazılı bir kaide

18 Wallner, a.g.e., s. 23.



6 Georg Kolbe'nin, Alman İmparatorluğu Sefaret Köşkü'nün Balo Salonu'nda bulunan yuvarlak kabartmaları (Fotoğraf: Berksoy, 2019)

yerleştirilmiştir. Bunlar, 1937-66 arası İstanbul'da yaşayan Alman heykeltıraş Rudolf Belling (1886-1972) tarafından hazırlanmıştır.<sup>19</sup>

Georg Kolbe, Tarabya'daki atölyesinde mezarlık ve anıt projesi dışında başka çalışmalar da yapmıştır. Örneğin, bahçe için tasarım halinde kalan bir çeşme ile bir dizi ufak boyutlu heykel üzerinde çalışmıştır. Bazısı anıt projesi ile ilgili olduğu düşünülen ve 1917/18'e tarihlenen bu heykellerin ismi şöyledir: *Çömelen Kadın (Kauernde)*, *Ariadne*, *Tarabya Torsu (Torso Therapia)*, *Ayakta Duran Tarabya (Stehende Therapia)*, *Heykel I (Statuette I)*. Bunların bronz, alçı ya da pişmiş toprak malzemedan üretilen örnekleri, 1919 yılı başında Almanya'da sanat galerileri tarafından (örneğin, Berlin'de Galerie Ferdinand Möller ile Dresden'de Galerie Arnold) seri halde çoğaltılıp satışa sunulmuştur.<sup>20</sup>

19 Berger, *Georg Kolbe in Istanbul*, s. 45-53.

20 Berger, a.g.e., s. 31.

### Alman İmparatorluğu'nun Sefaret Köşkü'ndeki Çalışmalar ve Büstler

Mayıs-Ağustos 1917 arasında Kolbe, Tarabya'daki şehitler anıtı projesi üzerinde çalıştığı sırada bir yandan da Alman İmparatorluğu Sefaret Köşkü'nde Sefir Richard von Kühlmann'ın verdiği resmî ve özel siparişleri yerine getirmiştir. Onun Dışişleri Bakanı olması ve ağustos ayında Berlin'de göreve başlaması üzerine halefi Johann Heinrich Graf von Bernstorff için (gör. 1917-18) çalışmaya devam etmiştir. Bu süre zarfında Sefaret Köşkü'nün ikinci katındaki bir mekânı atölye olarak kullanmış; siparişleri yerine getirmiştir. Richard von Kühlmann, İstanbul'dan ayrılmadan önce Sefaret Köşkü'nün onarım çalışmalarını yönetmiş; bu sırada Kolbe'ye birinci kattaki Balo Salonu'nu (Festsaal) dekore etme görevini vermiştir. Burası, 105 cm yüksekliğinde, 208,8 x 116,2 cm boyutlarında, kasetli bir tavana ve turuncu renkte Stucco Luströ ile kaplı duvarlara sahip dikdörtgen bir mekândır. Salonun uzun kenarları, beyaz renkli ikiz pilastrlarla dörder bölüme ayrılmış; aralarına da toplam sekiz kapı açılmıştır.



7 Georg Kolbe, *Tarabya Torsu*, 1917, alçı (stucco), yükseklik: 31,8 cm, Georg Kolbe Müzesi, Berlin

Kapılar mekânı, Yemek Salonu, Taht Salonu gibi kısımlara bağlarken; kısa kenardaki kapıdan Giriş Salonu'na ulaşılır. Giriş Salonu'nun köşelerindeki kapıların üstüne dört adet yuvarlak kabartma (Tondi) yerleştirilmiştir. Söz konusu kabartmalar, Danimarkalı heykeltıraş Bertel Thorvaldsen'in yaptığı tasarımların (1836) birer alçı kopyasıdır.<sup>21</sup> Kabartmalarda alegorik olarak insanın dört farklı evresi (çocukluk, gençlik, orta yaş ve yaşlılık), dört mevsim şeklinde gösterilmiştir.

Kolbe, Balo Salonu için Thorvaldsen'in çalışmaları ile uyumlu bir kompozisyon düşünmüş ve sekiz adet alçı malzemeden yuvarlak kabartma tasarlamıştır. Bunlar, salonun uzun kenarlarındaki

21 Barbara Schwantes, "Alman İmparatorluğu Sefaret Köşkü ve İnşaat Yılları", *Boğaziçi'ndeki Almanya*, haz. M. von Kummer, Almanya Federal Cumhuriyeti Başkonsolosluğu, İstanbul 2009, s. 81-83.

kapıların hemen üstünde yer almıştır. Sanatçı mekânda müzikli toplantıların düzenlendiğini dikkate alarak, işleve uygun bir tema seçmiştir. Buna göre kabartmalarda, dört farklı pozda dans eden yarı çıplak kadın figürlerine yer vermiştir. Dolayısıyla, savaş öncesi dönemde ona ün kazandıran dans konusunu bu kez kabartma şeklinde ele almıştır. Başları profilden verilen ve üzerlerinde tül- den bir elbise taşıyan kadınların ikisi önden, ikisi arkadan gösterilmiştir. Kolları iki yana açık, çıplak ayakları hareket halindedir. Havada dalgalanan tül- lün işlenişi, art nouveau tarzında çalışan ressam- ların (örneğin, Alphonse Mucha gibi) üslubunu hatırlatır ve kompozisyona dinamizm katar.

Kolbe, resmî siparişlerin yanı sıra Richard von Kühlmann ve eşinin isteği üzerine bazı özel siparişleri de yerine getirmiştir. Özellikle resim eğitimi alan Marguerite von Kühlmann ile iyi bir diyalog içerisinde olmuş; 1915'te Berlin'deyken bronz baş heykelini (günümüze kalmamış) hazırlamıştır. 25 Haziran 1917'de Marguerite von Kühlmann'ın hastalık nedeniyle ölümü, sanatçıyı çok etkilemiş; İstanbul'da onu model alan iki çalışma yapmıştır. Bunlar, kil malzemeden *Yarım Boy Portre Marguerite von Kühlmann* (*Halbfigurenporträt Marguerite von Kühlmann*) isimli "oturan kadın" heykeli (1917, kayıp) ile *Ariadne* (1918) isimli tam boy çalışmadır. Yarım kalan ilk eser bir fotoğraf sayesinde tanınırken, diğerinin pişmiş topraktan bir örneği bugün Berlin'de, Georg Kolbe Müzesi'nde bulunmaktadır. Bahsi geçen eserlerden başka Richard von Kühlmann için "kadın kaçırma" (Frauenraub) konulu bronz bir heykel grubu ile kabartmalı bir madalyon (kayıp) hazırlamıştır. Söz konusu madalyon, Kühlmann'ın tanıdığı "Madam S." isimli bir kadın için düşünülmüştür. Berlin'deki Georg Kolbe Müzesi'nde bir fiş üzerinde yer alan Almanca "Medaille Frau Siniossoglu" şeklindeki kayıt, olasılıkla Kühlmann'ın sipariş verdiği madalyon ile ilgili olmalıdır.<sup>22</sup> Bahsi geçen Frau Siniossoglu'nun, Pera'da yaşayan ve Siniossoglu Apartmanı'nı (1870-80, bugün Salt Beyoğlu) inşa ettiren Levanten ailenin bir ferdi olması muhtemeldir.

22 Berger, *Georg Kolbe in Istanbul*, s. 19.

Sanatçının İstanbul'da ürettiği heykeller arasında baş ve büst çalışmaları ayrı bir grubu oluşturur. Kendisine verilen başlıca görev olan anıt projesi sürüncemede kalınca, ondan bu tarz çalışmalar hazırlaması beklenmiştir. Böylece Kolbe elçilik çevresinden görüştüğü kişilerin, diplomatların, ordu mensuplarının ve az sayıda da olsa bunların eşlerinin büst ve baş heykellerini yapmıştır. *Sefir Richard von Kühlmann* (1917), *General Lossow* (1917), *Diplomat Dietrich von Schaffenberg*, *Amiral Johannes Merten Başı* (1918) söz konusu çalışmalara örnektir. Kolbe tasarladığı heykellerin alçı modellerini atölyesinde tutmuş; savaştan sonra bunların Berlinde dökümünü yaptırmayı hedeflemiştir. Atölyeyi ziyaret eden ve modelleri gören kişiler, sanatı hakkında fikir edinmiş; böylece Kolbe başka siparişler alma imkânı elde etmiştir. Portre çalışmalarında, fiziksel benzerliğin yanı sıra modelin kişiliğini vermeye özen göstermiştir.

Üslup olarak, figüratif çalışmalarında olduğu gibi savaş öncesi yıllara özgü zarif biçimlendirmeye dayanan doğalcı bir üslup ile yaklaşık 1920'de uyguladığı, neredeyse kübist sayılabilecek bir stilizasyon arasında gidip gelmiştir. Artık önceden olduğu gibi insan formunun yumuşaklığını aktarmak önemli değildir; ama yine de doğalcı yaklaşımdan tamamen uzaklaşmamıştır. 1917 yılının yaz aylarında hazırladığı *Richard von Kühlmann Başı* bu üslup özelliklerini yansıtan bir eserdir. İki sene önce yaptığı *Marguerite von Kühlmann Başı*'nın yanına konmak üzere tasarlanmıştır. *Kühlmann Başı*, Kolbe'nin diğer portre heykellerinden farklı olarak, daha savaş bitmeden, Kasım 1917'de bronz dökümü yapılmak üzere Berlin'e gönderilmiş; Noack isimli dökümhanede iki örneği hazırlanmıştır. Kühlmann ailesinin koleksiyonundaki bronz baş, diğer Kolbe eserleri gibi kaybolmuştur. Buna karşın heykelden yapılan ikinci döküm, Kunsthalle Mannheim'da; alçı model ise Georg Kolbe Müzesi'nde bulunmaktadır.

Kolbe sadece Almanların değil, aynı zamanda Osmanlı politikacıların da portre heykellerini tasarlamıştır. Sefir J. H. Graf von Bernstorff'un 14 Mayıs 1918'de ülkesindeki yetkililere gönderdiği bir mektuptan anlaşıldığı üzere, sanatçı birçok önemli kişinin yanında Enver, Cemal ve Talât paşaların



8 Georg Kolbe, *Richard Kühlmann Başı*, 1917, bronz, mermer kaide, yükseklik: 48,5 cm, Mannheim Kunsthalle

portrelerini yapmakla görevlendirilmiştir.<sup>23</sup> Ayrıca, Sultan V. Mehmed Reşad'ın portresini de hazırlaması istenmiştir. Bernstorff'a göre, Kolbe'nin Sultan'ın isteğini yerine getirmemesi, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Alman çıkarlarını tehlikeye düşürecektir. Söz konusu ifadeler, Alman Sefareti'nde Kolbe'nin çalışmalarına ne denli önem verildiğini gösterir. Portre siparişlerini değerlendirirken, İstanbul'daki Alman görevliler ile üç paşa arasında sıkı diplomatik, kısmen de kişisel ilişkilerin olduğunu dikkate almak gerekir. Sanatçının böyle bir siparişi almasına büyük olasılıkla Sefir Bernstorff aracılık etmiştir.

23 Siyasi Arşiv, Dışişleri Bakanlığı, Berlin, R 131326/14 Mayıs 1918. Berger, *Georg Kolbe in Istanbul*, s. 61.



9 Georg Kolbe, *Mehmed Talât Paşa Büstü*, 1918, bronz döküm için alçı model (Fotoğraf: Georg Kolbe Müzesi Arşivi, Berlin)



10 Georg Kolbe, *Enver Paşa'nın Eşi Emine Naciye Sultan Baş*, 1918, mermer, Özel Koleksiyon (Fotoğraf: Georg Kolbe Müzesi Arşivi, Berlin)

Kolbe'nin İstanbul'da hazırladığı heykellerinden hiçbirisi günümüze kalmamıştır. Bunlardan sadece Talât Paşa'nın bronz döküm için hazırlanan alçı büstü, bir fotoğraf sayesinde tanınmaktadır. Heykelde, modelin ceketinin ve kravatının üst kısmı görülmektedir. Karakteristik yüz hatları, düz yüzeyler üzerinde incelikle biçimlendirilmiş; detaya önem verilmemiştir. Örneğin saç, bıyık ve kaş kısımları ana hatlarıyla işlenmiştir. 3 Şubat 1917 tarihinde Said Halim Paşa'nın sağlık sebeplerini ileri sürerek istifa etmesinden sonra sadrazamlığa getirilen Talât Paşa'nın alt dudagının hafifçe dışarı çıkıntı yapması, modelin iddialı ve tahakkümkar bir kişi olduğunu hissettirir. Paşa, savaşın kaybedilmesinden sonra Berlin'e gitmiş ve 1921'de, orada suikast sonucu ölmüştür.

Kaynaklardaki birçok delil, Kolbe'nin Enver ve Cemal paşaların heykellerini de hazırladığını

ortaya koyar. Şubat 1918'de Kolbe'nin erkek kardeşine gönderdiği ve büstler üzerinde çalıştığını belirten bir mektup ile Elma Grohs-Hansen'in anıları buna örnektir. Hansen anılarında, Kolbe'yi Sefaret Köşkü'ndeki atölyesinde ziyaret ettiğini ve Cemal Paşa'nın kil portresini gördüğünü belirtir.<sup>24</sup> Söz konusu belgelerden hareketle, bahsi geçen üç büstün hazırlandığı kabul edilir; fakat bilinmeyen bir tarihte modeller kaybolmuş, sadece Talât Paşa'nınki fotoğrafla belgelenmiştir. Büstlerin olasılıkla savaştan sonra Berlin'de yapılan bronz dökümleri de günümüze kalmamıştır.<sup>25</sup>

24 Elma Grohs-Hansen, *Mein Weg zur Kunst*, Typoskript, o.D., Frauen Grohs Collinson-Grohs Collection Trust, Birmingham Alabama. Bu metnin bir kısmının kopyası, Georg Kolbe Müzesi Arşivi'ndedir. Yayına hazırlanmaktadır. Berger, *Georg Kolbe in Istanbul*, s. 61.

25 Berlin Georg Kolbe Müzesi'nde bulunan ve 1970'li yıllara ait,

Kolbe'nin Sultan V. Mehmed Reşad'ın portresini hazırlayıp hazırlamadığı konusunda ise hiçbir bilgi yoktur. Üç paşanın heykelleri kayıp olsa da sanatçının, Enver Paşa'nın 20 yaşındaki eşi Emine Naciye Sultan'ı konu alan mermer baş heykeli, bugün İstanbul'da özel koleksiyonda bulunmaktadır. Kolbe bu çalışmayı, Dolmabahçe Sarayı'nın Harem kısmında, taş ustası Alfred Dietrich ile birlikte hazırlamıştır.<sup>26</sup> Sultan Abdülmecid'in torunu ve Şehzade Süleyman Efendi'nin kızı olan sultanı başı kapalı, dolgun yüz hatlarına sahip genç bir kadın olarak göstermiştir. Tıpkı *Talat Paşa Büstü*'nde olduğu gibi doğalcı yaklaşımı benimsemiştir. *Emine Naciye Sultan Başı*, Osmanlı İmparatorluğu'nda saray tarafından sipariş edilen ve hanedan mensubu bir kadını gösteren tek baş heykeli olması bakımından önem taşımaktadır.

Bundan başka, Sultan V. Mehmed Reşad ile Enver, Cemal ve Talât paşaların Kolbe'ye heykellerini ısmarlamaları da oldukça alışılmadık bir durumdur; çünkü o zamana kadar Sultan Abdülaziz dışında saray mensupları ve yöneticiler, büst heykellerini yaptırmamıştır. Sultan Abdülaziz, Gustave Alexander Garnier ve Charles Fuller'e hazırlattığı büstleri ile atlı heykelini saray için ısmarlamış; bunların kamusal alana yerleştirilmesi söz konusu olmamıştır. Sonuçta, II. Mahmud'dan itibaren (II. Abdülhamid dışında) yağlıboya padişah portreleri, kamusal alanda meşruiyet sembolü olarak kullanılırken, yönetici büstlerine halka açık mekânlarda yer verilmemiştir.<sup>27</sup> Bu bağlamda, hem padişahın

hem de üç paşanın Kolbe'ye heykellerini yaptırmak istemeleri heykel sanatına olumlu yaklaşıtlarını göstermenin ötesinde, portrelerini (tıpkı yakkın ilişki içinde oldukları Alman İmparatorluğu ve diğer Batılı devletlerde olduğu gibi) kamusal alana yerleştirip iktidar sembolü olarak kullanmayı planladıklarını düşündürür. Dolayısıyla, Osmanlı İmparatorluğu'nun I. Dünya Savaşı'ndan galip çıkması halinde, Kolbe'nin hazırladığı heykellerin büyük olasılıkla okullara, kışlalara ve resmî dairelere konulması hedeflenmiştir. Bunların, yönetimin gücünü perçinlemek ve meşrulaştırmak amacıyla işlev görmesi istenmiştir. Savaşın kaybıyla söz konusu istek gerçekleşmemiştir. Diğer yandan, Cumhuriyet'in ilanından sonra ülkeye davet edilen Avusturyalı Heinrich Krippel, Josef Thorak ve Alman Rudolf Belling gibi yabancı sanatçılar başta olmak üzere birçok heykeltıraş Atatürk ve İnönü'nün portrelerini hazırlamıştır. Böylece, bazıları yarışmalar sonucu belirlenen çok sayıda heykel, yeni rejimin inşasına katkıda bulunacak biçimde kamusal alana konulmuştur.<sup>28</sup>

Aralık 1918'de Kolbe, İstanbul'daki diğer konsolosluk görevlileriyle birlikte deniz yoluyla Berlin'e dönmüştür. Sanatçı bundan sonra Ankara'da yönetim tarafından düzenlenen iki heykel yarışmasına katılma teklifi almıştır.<sup>29</sup> Bunlardan birincisi, Türkiye Cumhuriyeti Eğitim Bakanlığı tarafından Atatürk'ün heykelinin yapılması için açılmıştır. Kolbe, 23 Mayıs 1926'da bakanlığın kendisine iletildiği davete olumlu yaklaşmış; gönderdiği Fransızca cevapta, 1917-18 yıllarında İstanbul'da birçok yöneticinin heykelini yaptığını belirtmiştir. Ayrıca, konuyla ilgili olarak, İstanbul'daki Alman Sefiri Rudolf Nadolny'nin ve Müzeler Müdürü Halil Edhem'in desteğini talep etmiştir. Örneğin, 1926'da Halil Edhem'e yazdığı bir mektupta şu ifadelere yer vermiştir: "*Saygıdeğer Bay Generaldirektör, umarım savaşın son yıllarında İstanbul'da yaptığım*

içeriği tam anlaşılmayan bir katalog kartında, (bilinmeyen kaynaklara dayanarak) 1919'da Berlin'deki Noack Dökümhanesi'nde üç portre heykelin dökümünün yapıldığı yazılıdır. Bahsi geçen üç dökümün, üç paşaya ya da bunlardan birisine (aynı kişinin üç heykeli) ait olması muhtemeldir. Kartta bulunan "Prof. E. Jäckh"ın yazısı, olasılıkla döküm işlemini yaptıran kişinin kimliğine işaret eder. Söz konusu kişi, Alman İmparatorluğu'nun Osmanlı'da uyguladığı emperyal politikaların en önemli destekçilerinden birisi olan yazar ve akademisyen Ernst Jäckh'dir. Bununla birlikte, sadece katalog kartındaki yazılardan hareketle, portrelerin Berlin'de dökümünün yapıldığını kesin olarak söylemek mümkün değildir. Berger, *Georg Kolbe in Istanbul*, s. 61.

26 Berger, a.g.e., s. 61.

27 Günsel Renda, "Resim ve Heykel", *Osmanlı Uygarlığı*, c. 2, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara 2004, s. 933-960.

28 Avrupalı heykeltıraşların Türkiye'de millî bir anıt kültürünün oluşumuna yaptıkları katkı için bkz. Burcu Doğramacı, *Kültürtransfer und nationale Identität, Deutschsprachige Architekten, Stadtplaner und Bildhauer in der Türkei nach 1927*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 2008, s. 264-302.

29 Berger, *Georg Kolbe in Istanbul*, s. 63-64.

heykel çalışmalarını hatırlıyorsunuzdur. [Friedrich] Sarre, beni o zamanlar sizinle tanıştırmıştı. Siz de bunun üzerine benim Alman Sefaret Köşkü'nde ve Tarabya'daki çalışmalarımı görmeye gelmişsiniz.”<sup>30</sup> Sanatçı istekli olsa da daha çalışmasını oluşturmaya başlamadan, heykeli yapma görevi İtalyan heykeltıraş Pietro Canonica'ya verilmiştir. Bunun nedeni, olasılıkla Kolbe'nin heykellerinde sembolik yaklaşımı ve modern çalışma tarzını benimsemesidir. Sonuçta Canonica, talebe uygun bir şekilde gerçekçi üsluptaki *Atatürk Heykeli*'ni (1927, Ankara, Sıhhiye) hazırlamıştır.

1941'de Kolbe'nin davet edildiği ikinci yarışma, *Anıtkabir* projesi ile ilgilidir. Yarışma koşullarını incelemiş; projenin daha çok mimari ağırlıklı olduğunu düşünerek daveti kabul etmemiştir. Burada çalışacak heykeltıraşları belirlemek için kurulan komisyonda, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde Heykel Bölümü'nün başkanlığını yapan Alman heykeltıraş Rudolf Belling de vardır. Onun öğrencisi ve asistanı olan Yavuz Görey, Georg Kolbe ile ilgili olarak ilginç bir bilgiyi aktarmıştır.<sup>31</sup> Görey'in belirttiğine göre, 1936'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde Heykel Bölümü'nün başkanlığı için Maarif Vekâleti'nin yaptığı araştırmalar sırasında ilk olarak Georg Kolbe'nin ismi geçmiş; fakat onun iş yoğunluğu nedeniyle bir sene sonra gelmek istemesi üzerine Rudolf Belling'de karar kılınmıştır. Belling bu görevi 1937-54 yılları arasında sürdürmüştü; ayrıca, 1950-66 arasında İstanbul Teknik Üniversitesi'nde ders vermiştir.<sup>32</sup>

## Dresden ve İstanbul'da Kültürel Etkileşimi Ortaya Koyan Çalışmalar (1920-27)

Kolbe, savaşın son yıllarını cepheye gitmeden İstanbul'da geçirdikten sonra, Ocak 1919'da Berlin'e geri dönmüştür. Dönüşünden iki ay önce, Almanya'da imparatorluk rejimi sona ermiş ve Almanya Sosyal Demokrat Parti'nin üyesi Philipp Scheidemann tarafından Cumhuriyet ilan edilmiştir. Sanatçı Berlin'e geldiğinde artık profesör unvanını taşımaktadır; bu unvan ona İstanbul'dayken Prusya Kraliyet Kültür Bakanlığı tarafından verilmiştir.<sup>33</sup> 24 Ocak 1919'da Berlin Güzel Sanatlar Akademisi üyeliğine seçilmiş; kısa süre sonra da Freie Secession'un başkanı (1919-21) olmuştur. Ayrıca, Arbeitsrat für Kunst'a (Sanatçı Konseyi) katılmış ve kültür politikası ile ilgilenmiştir. 1919 yazında Dresden Sanat Akademisi'nden hocalık teklifi almış; fakat bunu geri çevirmiştir. 1912'den itibaren ivme kazanan başarılı kariyeri, bundan sonra da devam etmiş ve özellikle 1919-27 yılları arasında sanatının en uygun evresini yaşamıştır.

Söz konusu süreç içinde Kolbe, birçok heykel siparişi üzerinde çalışmıştır. Bunlar arasında, İstanbul'da edindiği izlenimlerin ona esin kaynağı olduğunu düşündüren önemli bir çalışma vardır. Bu eser, 1920'de mimar Hans Poelzig ile birlikte hazırladığı *Lingner Mozolesi*'dir (*Lingner-Mausoleum*).<sup>34</sup> Yapı, Odol şirketinin sahibi, Dresdenli girişimci Karl August Lingner tarafından sipariş edilmiştir. Böylece Poelzig, Lingner Sarayı'nın (Lingnerschloss) bulunduğu arazi üzerine oval planlı ve kubbeli ufak bir tapınak inşa etmiştir.<sup>35</sup> Kolbe'nin proje

30 Söz konusu alıntı için bkz. Berger, *Georg Kolbe in Istanbul*, s. 57. Mektup, Berlin Georg Kolbe Müzesi Arşivi'nde bulunmaktadır. Almanca çevirisi tarafıma aittir.

31 Ergin Koparan, “Bir Cumhuriyet Kuşağı Sanatçısı: Yavuz Görey, Ustalara Saygı”, *Anons Plastik Sanatlar Bülteni*, Aralık 1991, s. 11.

32 Belling hakkında bkz. Vildan Çetintaş, *Rudolf Edwin Belling ve Atölyesi*, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara 2003. Funda Berksoy, “Rudolf Belling and His Contribution to Turkish Sculpture”, *Turcica*, c. 35, 2003, s. 165-212. Doğramacı, a.g.e., s. 283-302. Dieter Scholz - Christina Thomson (haz.), *Rudolf Belling, Skulpturen und Architekturen*, Hirmer, Berlin 2017.

33 Berger, *Georg Kolbe, Leben und Werk*, s. 63.

34 Mozole ve heykel tasarımı hakkında bkz. Christiane Meister, “Anmut und Abstraktion”, *Georg Kolbe*, haz. Julia Wallner, Georg Kolbe Müzesi, Wienand Verlag, Köln 2017, s. 58-65. Kolbe, daha sonra Poelzig ile birlikte başka projelerde de çalışmıştır. Örneğin, 1925'te onun Berlin'de inşa ettiği Radyoevi Binası'nın (Haus des Rundfunks) önüne konmak üzere *Gece* isimli heykelini tasarlamıştır. Sanatçının Bruno Taut, Mies van der Rohe gibi modern mimarlarla ortak çalışmaları için bkz. Wallner, a.g.e., s. 23.

35 Poelzig, tıpkı Kolbe gibi Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde yöneticilerden proje siparişi alan sanatçılardan biridir. İlk olarak, aralarında Peter Behrens ve Bruno Taut'un da bulunduğu 10 mimar ile birlikte, Divanyolu'nda Almanlar



11 Georg Kolbe, Lingner Mozolesi'nin cephesindeki kabartmalar, 1920, kireçtaşı, Dresden (Julia Wallner'den)

ile ilgili yaptığı çizimlerden ve çektiği fotoğraflardan anlaşıldığı üzere, sanatçı önce iç kısımda mezar odasının duvarlarına yüksek kabartma halinde kadın figürleri yerleştirmeyi ve ortasına da Göğe

tarafından inşa edilmesi planlanan ve 22 Nisan 1917'de temeli atılan Dostluk Yurdu (Haus der Freundschaft) binası için bir proje sunmuştur. Yapıyı inşa etme görevi, German Bestelme-yer'e verilmiştir. Yarışma için bkz. Theodor Heuss, *Das Haus der Freundschaft in Konstantinopel, Ein Wettbewerb Deutscher Architekten*, Verlag von F. Bruckmann A.G., Münih 1918, s. 5-45. 1935'te Poelzig'e, İstanbul'da tiyatro ve sinema binaları inşa etmesi teklif edilmiştir. Ayrıca Güzel Sanatlar Akademisi'nde Mimarlık Bölümünde Ernst Egli'nin istifasıyla boşalan profesörlük kadrosu önerilmiştir. Poelzig görevi kabul etmiş; akademiye Heykel Bölümü için Rudolf Belling'in; Resim Bölümü için de Max Pechstein'in alınması için aracılık etmiştir. Sonuncusu gerçekleşmemiş; Pechstein yerine Léopold Lévy alınmıştır. Haziran 1936'da Berlin'de Poelzig'in vefat etmesi üzerine, akademiye onun yerine meslektaşı Bruno Taut görevlendirilmiştir. Bernd Nicolai, *Modern ve Sürgün, Almanca Konuşulan Ülkelerin Mimarları Türkiye'de 1925-1955*, çev. Y. P. Zander, TMMOB Mimarlar Odası, Ankara 2011, s. 190 vd. (*Moderne und Exil: Deutschsprachige Architekten in der Türkei, 1925-1955*, 1998).

Yükselen Meryem temasına gönderme yapan *Assunta* isimli üç boyutlu nü kadın heykelini koymayı düşünmüştür. Olasılıkla ekonomik nedenlerle ilk tasarım gerçekleşmemiştir. Son haliyle, yüksek kabartmalar içerde değil; kireçtaşından inşa edilen yapının dışında yer almıştır. Buna göre, cepheye on iki adet yarım sütun ve bunların arasına da on iki rölyef levhası yerleştirilmiştir. Levhaların her birinde, gözleri kapalı ve giyimli bir kadın figürü yer almıştır. Yaklaşık insan boyundaki kadın figürleri, dönüşümlü olarak önden ve arkadan verilmiştir. Başlar ve ayaklar profilden verilmiş, eller belirgin bir şekilde tasarlanmıştır. Böylece, *Assunta* heykeli, mozoleye dâhil edilmemiş; tek başına, ayrı bir çalışma olarak sergilenmiştir.

Yapının cephesindeki kabartmalarda vücut hatlarının uzatılması, bunların köşeli görünümüne sahip olması, güçlü bir şekilde stilize edilmesi, sanatçının doğalcılığın dışına çıktığını ve ekspresyonist, kübist fikirlerin etkisinde kaldığını gösterir. *Lingner Mozolesi*, onun tüm kariyeri boyunca en yüksek seviyede soyutlamaya başvurduğu çalışmalardan birisi olarak değerlendirilir. Kadın figürleri, önden ve arkadan verilmeleri bakımından İstanbul'da Alman Sefaret Köşkü'nde bulunan dans eden kadın kabartmalarını hatırlatsalar da üslup bakımından onlardan oldukça farklıdır. Burada zarif görünümü, rahat yorumlanmış kadın figürleri yerine katı ve kesin hatlara sahip, stilize formlar vardır. Kadınların gözlerinin kapalı olması, onların iç dünyalarına yöneldiğini gösterir ve kompozisyona spiritüel, dinî bir hava katar.

Eser hakkında yapılan yorumlarda, Kolbe'nin çalışmayı hazırlarken klasik Yunan sanatı ya da Mısır sanatından esinlendiği belirtilmiş; özellikle 1913 yılında yaptığı Mısır gezisinin onu çok etkilediği ifade edilmiştir.<sup>36</sup> Diğer yandan, *Lingner Mozolesi*'nin cephe tasarımı, her ne kadar üslup bakımından Mısır sanatını hatırlatsa da kompozisyon bakımından İstanbul'da bulunan bir antik esere çok benzemektedir. Söz konusu eser, 1887-88 tarihleri arasında Müze-i Hümayûn'un müdürü Osman Hamdi Bey'in Lübnan'daki Sidon Kral

36 Wallner, a.g.e, s. 65.



12 Ağlayan Kadınlar Lahdi, yaklaşık İ.Ö. 350, mermer, Sidon, İstanbul Arkeoloji Müzeleri

Nekropolü'nde ortaya çıkardığı ve müzeye taşıdığı *Ağlayan Kadınlar Lahdi*'dir (İ.Ö. 350). Bu lahit, İ.Ö. 360'ta ölen Sidon Kralı I. Straton'un mezar anıtı olarak kabul edilmektedir.<sup>37</sup> İon tapınağı şeklinde yapılan lahidin cephesi, Kolbe'nin çalışmasına benzer şekilde, bir dizi yarım sütun ile bölmelere ayrılmış; buralara da on sekiz adet yüksek kabartma şeklinde, kralları için yas tutan kadın figürü yerleştirilmiştir. Kolbe, İstanbul'da bulunduğu sırada büyük olasılıkla bu lahdi görmüş olmalıdır. Dolayısıyla, Karl A. Lingner için bir mezar anıtı tasarlaması istendiğinde, *Ağlayan Kadınlar Lahdi*'nden esinlenmiş olması muhtemeldir.

Diğer yandan, aynı yıllarda İstanbul'un Kadıköy semtinde inşa edilen kabartmalı bir yapı, yerli sanatçıların Kolbe'nin kentteki çalışmalarından habersiz olmadıklarını, hatta belli ölçüde

etkilendiklerini düşündürür. Bu yapı, 1924-27 yılları arasında mühendis-mimar Keğam Kavafyan tarafından inşa edilen Süreyya Tiyatrosu'dur.<sup>38</sup> Süreyya İlmen'in isteği üzerine, büyük ölçüde Paris'teki Champs-Élysées Tiyatrosu'nun cephesi (1911-13) örnek alınarak tasarlanan üç katlı binanın heykel dekorasyonu, 1891-95 arası burslu olarak Paris'te eğitim gören İhsan Özsoy tarafından hazırlanmıştır.<sup>39</sup> Dolayısıyla Özsoy'un, E. A. Bourdelle tarafından Champs-Élysées Tiyatrosu'nun ön

37 Ekrem Akurgal, *Anadolu Uygarlıkları*, Net Turistik Yayınlar, İstanbul 1993, s. 308.

38 Uzun süre sinema olarak kullanılan yapının mimarisi hakkında bkz. Hasan Kuruyazıcı, "Keğam Kavafyan", *Türk Mimarisinde İz Bırakanlar*, c. 2, T.C. Çevre ve Şehircilik Bakanlığı, Ankara 2015, s. 71-74. Bina, Kadıköy Belediyesi'nin girişimiyle onarılmış ve 2007'de Süreyya Operası adıyla kullanıma açılmıştır. Murat Katoğlu - Ersen Gürsel - Işık Aydemir, *Süreyya Opera Binası*, Kadıköy Belediyesi, İstanbul 2007.

39 Binanın inşaat öyküsü için bkz. Süreyya İlmen, *Süreyya Paşa'nın Anıları*, çev. Cuma Boynukara, Kadıköy Belediyesi Sağlık ve Sosyal Dayanışma Vakfı Yayınları, İstanbul 2001, s. 78-90. (*Teşebbüslerim ve Reisliklerim*, 1949) Mimar olarak Keğam Kavafyan'ın ismi, s. 140'ta verilmektedir.

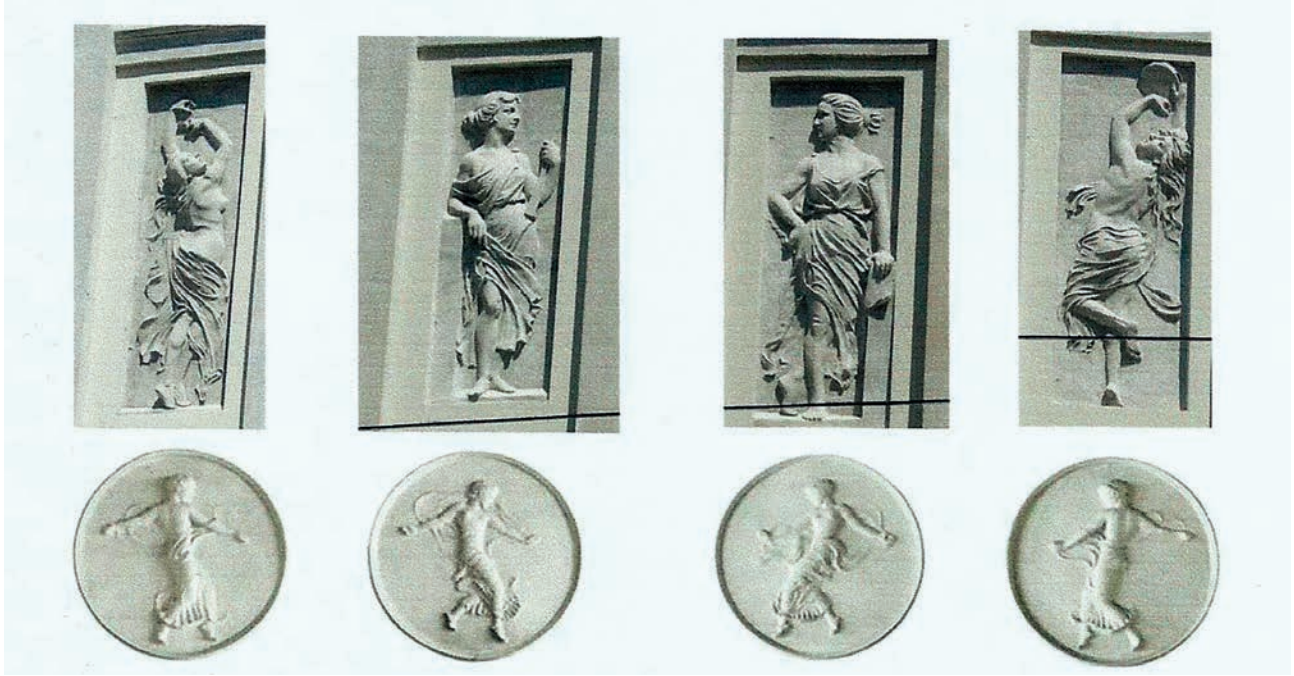


13 İhsan Özsoy, Süreyya Tiyatrosu'nun cephesindeki kabartmalar, 1926, Kadıköy (Murat Katoğlu'ndan)

yüzüne yapılan *Apollon ve Musalar* konulu frizin yanı sıra Paris Opera Binası'nın cephesinde bulunan ve sanatları konu alan (örneğin, Jean Baptiste Carpeaux'nun *Dans*, 1868) heykelleri tanıyor olması muhtemeldir. Ayrıca Bertel Thorvaldsen'in *Helikon'da Dans Eden Musalar* (*The Dance of the Muses on Helicon*, 1816/44, Bertel Thorvaldsen Müzesi, Kopenhag) isimli mermer kabartması da bunlara eklenebilir.<sup>40</sup> Söz konusu çalışmalar ile kendi çalışması arasında konu bakımından benzerlik vardır. Bununla birlikte, Süreyya Tiyatrosu'nun cephesindeki dans eden kadın kabartmalarının tasarımı ve dizilimi, bahsi geçen örneklerden çok Georg Kolbe'nin, Sefaret Köşkü'nün Balo Salonu'nda bulunan kabartmalarını hatırlatmaktadır. Süreyya Tiyatrosu'nun cephesinde yer alan "1926" şeklindeki kayıt, çalışmanın yapım tarihini belirtir.

40 Derya Uzun Aydın, *Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Türk Heykel Sanatındaki Yeri ve İlk Heykeltıraşlar*, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir 2013, s. 118-127.

Özsoy ve Kolbe'nin kabartmalarını karşılaştırmadan evvel, yapının klasik üslubun etkisinde tasarlanan heykel dekorasyonu hakkında kısaca bilgi vermek gerekir. Cephenin üst kısmında bulunan yarım daire formlu alınlığın her iki yanına, esin perilerini (Musalar) temsilen tüy kalem, rulo ve arp tutan iki kadın heykeli yapılmış; altına da entablatur kısmı yerleştirilmiştir. Bundan sonra gelen iki katın yüzeyi, çifte pilastrlarla üç bölüme ayrılmış ve buralara pencereler açılmıştır. İkiz pilastrların aralarında kalan dar kısımlara ise dikdörtgen panolar halinde kabartmalar yapılmıştır. Bu kabartmalar, üç sıra halinde ve yatay hizada devam etmektedir. En üst sırada, mask şeklinde dört baş ile müzik aletleri; orta sırada, dans eden ve müzik aleti tutan dört kadın; alt sırada da müzik aleti çalan dört çocuk işlenmiştir. Bunlardan orta sırada yer alan ve olasılıkla sahne sanatlarını temsil eden dört kadın, diğer figürlerden daha büyük yapıldıkları için bakan kişinin dikkati, ilk olarak onlar üzerinde



14 Kolbe'nin Alman İmparatorluğu Sefaret Köşkü'nün Balo Salonu'nda bulunan yuvarlak kabartmaları ile İhsan Özsoy'un Süreyya Tiyatrosu'nun cephesindeki kabartmaları

yoğunlaşmaktadır. Kadınlardan, dış kısımda olan ikisi arkadan, ortadakiler ise önden verilmiştir. Kadınlardan üçü flüt, tüy kalem ve tef tutar vaziyette gösterilmiştir.

Bunların tasarımı, bire bir olmasa da birçok yönden Kolbe'nin Alman Sefaret Köşkü'nün Balo Salonu'nda yer alan kabartma dans eden kadın figürlerine benzemektedir. Örneğin, her iki çalışmada da rölyeflerin birbirinden pilastrlar ile ayrılması, dans eden kadın figürlerinin ön ve arkadan dönüşümlü olarak dizilimi; üzerlerinde sırt, bacak gibi kısımları açıkta bırakan ince kumaştan elbiseler taşımaları, kumaşın yer yer havada dalgalanan ve hareketi çağrıştıran kıvrımlara sahip olması, başların profilden verilmesi gibi özellikler ortaktır. Bugüne kadar yapılan yayınlarda, Kolbe'nin İstanbul'da bulunduğu süre zarfında yerli sanatçılardan birisiyle iletişim kurduğu yönünde henüz bir bilgiye rastlanmamıştır. Dolayısıyla, Müze-i Hümayûn'da antik eser restoratörlüğüne atanan (1897) ve Güzel Sanatlar Akademisi'nde heykel atölyesini yöneten (1908-33) İhsan Özsoy ile karşılaşmış ve tanışmadığı bilinmez. Kolbe, belki de Müze-i Hümayûn'u ziyaret ettiği sırada Özsoy ile tanışmış ve tıpkı Osman

Hamdi'nin halefi Müdür Halil [Edhem] Bey gibi ona da çalışmalarını göstermiştir. Bu fikri destekleyen herhangi bir belge olmamasına karşın, her iki çalışmanın da mimariye bağlı kabartmalar olarak düşünülmesi, müzik ve dans ile ilgili mekânların duvarlarında yer almaları, söz konusu sanatlara gönderme yapan dekoratif tarzda işlenmiş dört kadın figürünün dinamik bir kompozisyon içinde gösterilmesi, Özsoy'un Alman Sefaret Köşkü'ndeki kabartmaları görmüş olabileceğini ve Süreyya Tiyatrosu'nda çalışırken bunlardan belli ölçüde yararlandığını düşündürmektedir.

### Sonuç

Georg Kolbe, 70 yıl süren hayatı boyunca Wilhelm İmparatorluğu, Weimar Cumhuriyeti ve III. İmparatorluk dönemine şahit olmuş; iki Dünya Savaşı'nı yaşamış bir sanatçıdır. Onun sanatı, zamanın siyasi gelişmelerine ve ruhuna göre değişim geçirmiş; bazı kişisel travmatik olaylar da üslubunu etkilemiştir. Örneğin, I. Dünya Savaşı'nın son yıllarında, kırk yaşındayken askerlik görevini yerine getirme zorunluluğu nedeniyle İstanbul'a

sevk edilmiştir. İçinde bulunduğu çevre, sanatsal üretimini belirlemiş; bu süre zarfında kendi seçimleri yerine ağırlıklı olarak devletin kendisinden talep ettiği siparişleri yerine getirmeye çalışmıştır. Berlin'e döndükten sonra Cumhuriyet döneminin özgürlükçü ortamında sanatının en olgun evresini yaşamış; ekspresyonizm ve kübizmin etkisinde modern çalışmalar yapmıştır.

1927'de eşinin ölümü, onun hayatında ve sanatında yeni bir dönüm noktası oluşturmuştur. Bu tarihten sonra Berlin Tiergarten'deki atölyesini bırakmış ve kentin batısında Sensburger Ale'e, ölümünden sonra Georg Kolbe Müzesi olarak düzenlenen evini ve atölyesini inşa ettirmiştir (1928/29). Artık neşeli, boşluk içinde hareket eden, rahatlık ve hafiflik hissi veren kadın figürleri yerine durağan, neredeyse hepsi ayakta duran, sportif vücut idealini yansıtan heykeller tasarlamıştır. Bu seçimi, psikolojik bazı ihtiyaçlarla gerçekleştirmiştir. Örneğin, *Genç Adam (Jüngling, 1927/28)* isimli bronz çalışmasını, hayatının zor zamanında kendisini kollaması, destek vermesi için yaptığını belirtmiştir.<sup>41</sup> Ursel Berger'e göre, onun güçlü nü erkek heykellerini tasarlaması, 1933'te Nasyonal Sosyalistlerin iktidara gelmesinden önce başlamış; buna ideolojik yönelimler yerine kendi özel hayatında yaşadıkları ve dönemin ruhu (Zeitgeist) neden olmuştur.<sup>42</sup>

Sanatçının, III. İmparatorluk yönetimi ile ilişkisi, geri çevirme ve kabul etme arasında değişen bir çizgi izlemiştir. Örneğin, Nasyonal Sosyalist Parti'nin ileri gelenlerinden Hermann Göring onun mermer *Genius* (1928) heykelinin, Berlin Opera binasından çıkarılmasını sağlamıştır. Diğer yandan, heykellerinde giderek öne çıkan heroik vücut tasvirleri, Friedrich Nietzsche'nin felsefesine gösterdiği ilgi ve halk arasında beğenilen bir sanatçı olması, Kolbe'nin ideolojik olarak Nasyonal Sosyalist

yöneticiler tarafından kullanımını beraberinde getirmiştir. Örneğin, 1936'da *Dinlenen Atlet (Ruhender Athlet)* ve *Dekatloncu (Zehnkämpfer)* isimli heykelleri Berlin Olimpiyat Alanı'na konmuş; 1937-44 arası her yıl yinelenen Büyük Alman Sanatı Sergisi'nde (Grosse Deutsche Kunstausstellung) çalışmaları gösterime sunulmuştur. Kolbe, Hitler'in partisine (NSDAP) üye olmamasına ve onun büstünü yapmamasına rağmen, kendisini rejimden net bir şekilde soyutlamadığı, yönetim tarafından verilen ödülleri geri çevirmediği için birçok kişi tarafından eleştirilmiştir.<sup>43</sup>

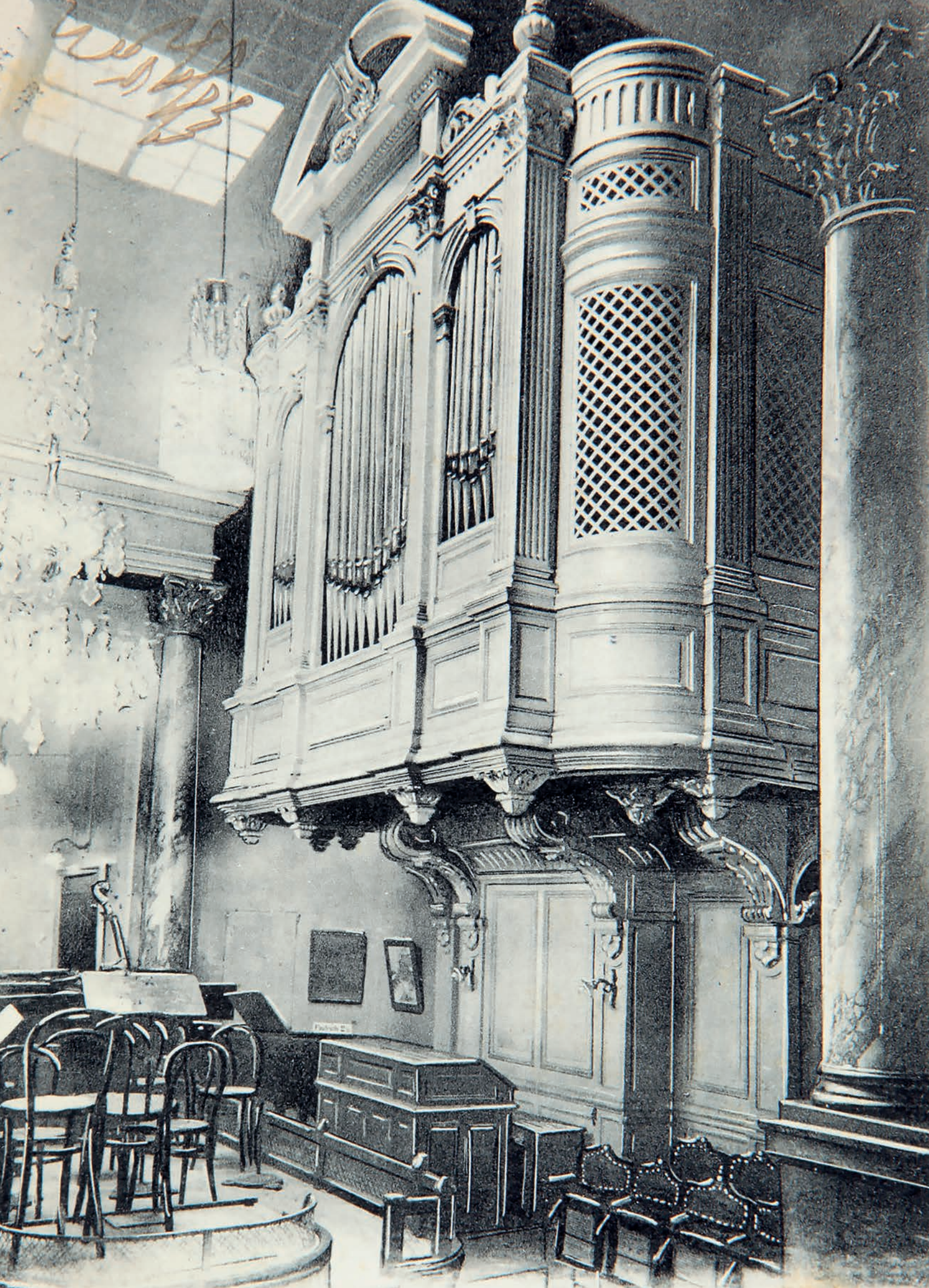
Günümüzde Kolbe'nin 1928-47 yılları arasında yaptığı son dönem çalışmalarının, Berlin'de ve İstanbul'da modern üslupta tasarladığı (1912-27) heykellerin yaratıcılığına sahip olmadığı fikri yaygındır.<sup>44</sup> Yakın zamanda yapılan araştırmalar, sanatçının İstanbul'daki çalışmalarının Türkiye heykel tarihi içinde de önemli bir yerinin olduğunu göstermektedir. Alman Sefaret Köşkü'nde bulunan rölyef çalışması ile Enver, Talât ve Cemal paşaları konu alan büst heykellerinin, Cumhuriyet döneminde hazırlanan yönetici heykelleri ile Süreyya Tiyatrosu kabartmalarını önceleyen; onlara örnek teşkil eden çalışmalar olduğu söylenebilir. Özellikle üç paşanın büstü ve Emine Naciye Sultan'ın baş heykeli, sarayın ve yönetici kadronun heykel sanatına yaklaşımındaki köklü değişimi yansıtmaları bakımından değer taşır. Dolayısıyla, Türkiye'de heykel tarihini, Kolbe'nin Osmanlı Devleti için hazırladığı resmî siparişleri de dikkate alarak yeniden değerlendirmek faydalı olacaktır. Koleksiyonlarda henüz tanınmayan eserlerinin olup olmadığını araştırmak, sanatçı hakkında yeni bilgilere ışık tutacaktır.

41 31 Ağustos 1931'de Kolbe'nin Otilie Schäfer'e yazdığı mektup. El Yazması Eserler Bölümü, Berlin Devlet Kütüphanesi (Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin). Konu ile ilgili olarak bkz. Ursel Berger, "Georg Kolbe in der NS-Zeit, Tatsachen und Interpretationen". <https://www.georg-kolbe-museum.de/wp-content/uploads/2018/07/Einseitig-k%C3%B4nstlerisch-mit-Bildern-Titel-1.pdf>. (3.8.2019)

42 Berger, "Georg Kolbe in der NS-Zeit".

43 Wallner, a.g.e., s. 24. 1934'te Kolbe, Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin propaganda organı *Völkischer Beobachter* isimli yayında basılan ve başbakanlık ve cumhurbaşkanlığı makamının, Adolf Hitler'in kişiliğinde birleşmesini olumlayan "Sanatçıların Çağrısı" (Aufruf der Kunstschaffenden) başlıklı bildiriye imzalamış; 1942'de ise Hitler'in isteği üzerine oluşturulan Tanrı Tarafından Kutsananlar Listesi'ne ismi kaydedilerek askerlik görevinden muaf tutulmuştur. 1938'de, İspanya'ya giderek General Franco'nun büstünü yapması da Almanya'da solcu çevrelerden eleştiri alan bir başka olaydır. Wallner, a.g.e., s. 170.

44 Berger, "Georg Kolbe in der NS-Zeit".



# DOLMABAĞÇE SARAYI HALİFE ABDÜLMECİD EFENDİ KÜTÜPHANESİ'NDEKİ KARTPOSTALLARIN İZİNDEN; ŞEHZADE MEHMED BURHANEDDİN EFENDİ

Feyza Öklü\*

## Özet

Dolmabahçe Sarayı Halife Abdülmecid Efendi Kütüphanesi Koleksiyonu'nda yer alan üç yüz adet kartpostaldan kırk beş adedini, Şehzade Burhaneddin Efendi'nin imzalayarak Halife Abdülmecid Efendi'ye gönderdikleri oluşturur.

Şehzade Burhaneddin Efendi, gittiği ülkelerden İstanbul'daki dostlarına çok sayıda kartpostal göndermiştir. Bunlar arasında II. Abdülhamid döneminin simge şahsiyetlerinden Said Paşa ve Yedi Sekiz Hasan Paşa'nın isimleri dikkat çekmektedir. Çalışmamıza konu edilen kartpostal koleksiyonu ise şehzadenin en sevdiği dostlarından biri olan Son Halife Abdülmecid Efendi'ye göndermiş olduğu kartpostallardır.

Bu kartpostalların Burhaneddin Efendi tarafından Halife Abdülmecid'e gönderilmesi ve Abdülmecid Efendi tarafından da özenle biriktirilmiş olması, ikisinin dostluklarının yanı sıra kültür ve sanata ilgilerinin yoğunluğunu ve hayata bakış açılarının benzerliğini de kanıtlar niteliktedir.

Burhaneddin Efendi, bestekâr kimliğiyle öne çıkan yetenekli bir hanedan üyesiydi. Bu erdemli şehzadeyi tanıma ve tanıtmaya düşüncesi, Dolmabahçe Sarayı Halife Abdülmecid Efendi Kitap Koleksiyonu'ndaki çalışma ve incelemelerim sırasında oluşmuştur.

Mehmed Burhaneddin Efendi, Sultan II. Abdülhamid Han'ın şehzadeleri arasında temsil kabiliyeti yüksek, sempatik ve sanatkar kişiliği ile temayüz etmiştir. Hünkâr, bu şehzadesini cuma selâmlıklarında ve bayram törenlerinde yanından ayırmamış; devlet protokolünün onu tanımasına imkân vermiştir. Şehzade, imtiyazlı durumu sayesinde genç yaşlarından itibaren sık aralıklarla Avrupa'ya seyahat etmiş; kültür ve sanatın merkezi olarak nitelendirdiği Viyana'ya yerleşmiştir (1918). Çocuklarının eğitimlerini bu şehirde tamamlamalarının ardından bir petrol şirketinin yöneticiliğini yaparak Amerika'da yaşamına devam eden Burhaneddin Efendi, ömrünün sonuna dek refah içinde yaşamıştır.

**Anahtar kelimeler:** Sultan II. Abdülhamid, Mehmed Burhaneddin Efendi, Şehzade, Halife Abdülmecid Efendi, Hanedan, Kültür ve Sanat, Kitap Koleksiyonu, Kartpostallar

## THE POSTCARDS IN THE DOLMABAĞÇE PALACE CALIPH ABDÜLMECİD EFENDİ LIBRARY; PRINCE MEHMED BURHANEDDİN EFENDİ

### Abstract

Forty-five of the three hundred postcards in the Dolmabahçe Palace Caliph Abdülmecid Efendi Library Collection are the ones that were signed by Prince Burhaneddin Efendi and sent to Caliph Abdülmecid Efendi. Prince Burhaneddin Efendi sent many postcards to his friends in İstanbul from the countries he visited. Among them, Said Pasha and Yedi Sekiz Hasan Pasha who were the symbolic figures of the Abdülhamid II period, draw attention. The postcard collection which is the subject of our study, consists of the postcards that were sent to one of the most beloved friends of the prince, i.e. the Last Caliph Abdülmecid Efendi. The facts that these postcards were sent to Caliph Abdülmecid by Burhaneddin Efendi and carefully collected by Abdülmecid Efendi prove not only their friendship, but their intense interest in culture and art, and the similarity of their perspective on life.

Burhaneddin Efendi was a talented member of the dynasty who stood out with his composer identity. The idea of knowing and introducing this virtuous prince was formed during my work and studies in the Dolmabahçe Palace Caliph Abdülmecid Efendi Book Collection.

Mehmed Burhaneddin Efendi was a distinguished character among the princes of Sultan Abdülhamid II with his high representation ability, sympathetic and artistic personality. The sultan did not leave behind this prince in his parades of Friday prayer and bairam ceremonies, thus allowed the state protocol to recognize him. Thanks to his privileged status, Prince traveled frequently to Europe since his young age and settled in Vienna in 1918, which he described as the center of culture and art. Following the graduation of his children in this city, the Prince continued his life as the manager of an oil company in America and lived there in prosperity until the end of his life.

**Keywords:** Sultan Abdülhamid II, Mehmed Burhaneddin Efendi, Prince, Caliph Abdülmecid Efendi, Dynasty, Culture and Art, Book Collection, Postcards

Tek bir aile koluyla altı yüz yıl hüküm süren Osmanlı Hanedanı'nda kuşkusuz dünyaya gelen her birey ayrıcalıklı idi. Padişah çocuğu olarak doğmak kız evlatlara "sultan", erkek evlatlara ise "şehzade" unvanını kazandırır. Şehzade ve sultanların doğumları sebebiyle çeşitli şenlikler düzenlenirdi. "Velâdet-i Hümâyûn denilen, padişah çocuklarının doğumlarında yapılan törenlerin 17. yüzyıldan itibaren kutlandığı bilinmektedir."<sup>1</sup> Velâdet-i Hümâyûn törenlerinin görkemi ve kutlanış biçimleri dönem dönem değişiklik gösterse de bu kutlamalar, önemli bir gelenek olarak her devirde devam etmiştir. "Silahtar ağa, padişahın bir çocuğu olduğunu ilan eder; haber üzerine Enderun'da bulunan her oda, doğum şerefine, şehzade ise beş, hanım sultan ise üç adet akıka kurbanı keserek doğumu kutlardı. Topkapı Sarayı'nın deniz kıyısında bulunan topraklarla şehzade için yedi defa, hanım sultan için üç defa atış yapılır; top atışı günde beş defa tekrarlanarak doğum haberi halka ve devlet ricâline umumi olarak duyurulurdu."<sup>2</sup> Padişah çocuklarının doğum törenlerindeki top atışlarıyla da anlıyoruz ki dünyaya gelişi çok daha fazla sevinçle karşılananlar, hanedanı devam ettirecek erkek evlatlardı. Şehzadeler yalnızca hanedan üyesi değil, gelecekte ülkeyi yönetecek olan müstakbel padişah adaylarıydı. Devletin gücünün ve egemenliğinin temelinde, aynı soyu takip ederek tahta çıkan 36 padişahın büyük bir titizlikle yetiştirilmesi yatıyordu. Bu sebeple şehzadeler, ülkeyi yönetebilecek tecrübe ve kudrete sahip olabilmeleri için hem teorik hem de pratik anlamda oldukça donanımlı yetiştirilir, üst düzey eğitim-öğretime tabi tutulurlardı. Devrin önde gelen ve alanlarında en iyi olan âlimlerinden aldıkları askerî eğitim, teşrifat, siyaset, lisan, felsefe, matematik, güzel sanatlar, astronomi ve edebiyat gibi geniş bir yelpazeye yayılan eğitimler; şehzadelerin kendi ilgi alanları ve yeteneklerini keşfedip geliştirmelerine, hatta o alanlarda takdire şayan eserler vermelerine sebep olmuştur.

1 Merve Çakır, "Osmanlı Hanedanında Doğum: Velâdet-i Hümâyûn", *Topkapı Sarayı Hümâyûn: Harem Padişahın Evi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul 2012, s. 64.

2 Çakır, a.g.m., s. 64.



Burhaneddin Efendi'nin çocukluk fotoğrafı;  
Pazan, a.g.e., s. 16.

"Devletin bekasını sağlayan şehzadeler, her dönem önemli olmuşlardır. Bunlardan bir kısmının sadece adı kalmış, bir kısmı ise yaptığı işlerle anılmıştır."<sup>3</sup>

Çalışmamıza konu olan Şehzade Mehmed Burhaneddin Efendi; Osmanlı Devleti'nin otuz dördüncü padişahı olan ve ülkesine ulaşım, eğitim, sosyal yardımlaşma, iletişim, sağlık gibi alanlarda birçok yenilik ve hizmet getiren Sultan II. Abdülhamid Han'ın 19.12.1885 tarihinde Yıldız Sarayı'nda dünyaya gelen üçüncü oğludur.

Babası Sultan II. Abdülhamid, Mezide Mestan Kadın Efendi'nin dünyaya getirdiği tek çocuğu olan Şehzade Burhaneddin Efendi'ye, yaklaşık dokuz yıl evvel kaybettiği ve çok sevdiği kardeşinin adını vermiştir. Mehmed Burhaneddin de tıpkı diğer şehzadeler gibi iyi eğitim almış, sanat çevresi ile yakın ilişkiler içinde olmuş ve sık sık yurt dışına çıkmıştır.

3 Tahsin Yıldırım, *Veliahd Yusuf İzzettin Efendi Öldürüldü mü İntihar mı Etti?*, Çatı Yayınları, İstanbul 2006, s. 15.

Kuşkusuz bu seyahatler hayata bakış açısını olumlu yönde etkilemiştir. Bahriye Miralayı olan şehzade, aynı zamanda ressam, piyanist ve bestekârdı. Hatta musikide “harika çocuk” unvanına sahipti. “Yedi yaşında bestelediği ve 1893'te notası basılan bahriye marşı hemen icra edildi.”<sup>4</sup> Hemen her kaynakta Sultan II. Abdülhamid Han'ın en sevdiği oğlu olarak geçen Şehzade'nin eğitim hayatı başarılarla doluydu. Şehzadelerin eğitimi için tayin edilen hocaların belirli aralıklarla verdiği karne niteliğindeki belgelerden anlaşıldığı üzere, Burhaneddin Efendi eğitim hayatında olduğu kadar sosyal becerilerde de akranı olan şehzadelerden bir adım önde idi. “Şehzadeler içinde 42.3 ile en yüksek not ortalamasına sahipti.”<sup>5</sup>

Burhaneddin Efendi, yetenekleri ve çok yönlü kişiliğinin yanı sıra babası Sultan II. Abdülhamid'e olan yakınlığı ile de dikkat çekmiştir. Padişahın huzuruna diğer kardeşlerinden daha çok çıkması, cuma selâmlıklarında çoğu zaman babasının arabasında bulunması sebebiyle saray dışına nadiren çıkabilen şehzadelerle kıyaslandığında Burhaneddin Efendi'nin ayrı bir yeri olduğu yadsınamaz bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Padişah II. Abdülhamid, ülkesinde konuk olarak ağırladığı yabancı hükümdar ve devlet adamlarına ilk önce bu şehzadesini tanıtmış ve Mehmed Burhaneddin Efendi'nin varlığı ve yetenekleri ile gurur duyduğunu her fırsatta göstermiştir. “Babasının yanından ayırmadığı şehzade, Almanya İmparatoru Wilhelm İstanbul'a geldiğinde Veliahd Prens Albert ile arkadaş olmuştur. Hatta bir akşam beraber ufak bir konser vermişler; Burhaneddin Efendi piyano, Prens Albert ise mandolin çalmıştır.”<sup>6</sup>

Bütün bu olumlu vasıflarının yanı sıra muhtemeldir ki Sultan II. Abdülhamid Han'ın en sevdiği evladı olmasından dolayı hükümdarlık tahtı ile Mehmed Burhaneddin Efendi arasında sıra bakımından fazlaca aday olmasına rağmen Veliahd



Şehzade Mehmed Burhaneddin Efendi'nin karnesi,  
BOA, Y.PRK. MF, Dosya Nr. 2/78

Şehzade ilan edileceği haberleri ülkeye yayılmıştır. Hatta bu söylentiler yurt dışında da yankı bulmuş, dönemin yerli ve yabancı gazetelerinde yer almıştır. Burhaneddin Efendi'ye 1913 yılında, henüz genç yaşlarda iken Arnavut krallığı için teklif gelmiştir; ancak Şehzade bu teklifi geri çevirerek Osmanlı hanedanındaki haklarından vazgeçmemiştir. “1913'te Arnavutluk Türkiye'den ayrılınca, Büyük Devletlerin de uygun görmesiyle Burhaneddin Efendi, Arnavutluk kralı olarak ülkeye davet edildi. O sırada 28 yaşında ve 12. veliahd idi. Osmanlı tahtı üzerindeki hukukundan feragat etmek istemediği için Arnavutluk tahtını reddetti ve bu ret, Sadrazam Said Halim Paşa tarafından telgraf ile Büyük Devletlere bildirildi.”<sup>7</sup>

4 İbrahim Pazan, *Son Saraylı Şehzade Osman Ertuğrul*, Babıalı Kültür Yayıncılığı, İstanbul 2009, s. 19.

5 Cevdet Kırpık, “Şehzade Eğitimi Çağdaştırma Teşebbüsleri”, *Bellekten*, S. 261, s. 579.

6 Kırpık, a.g.m., s. 33-34.

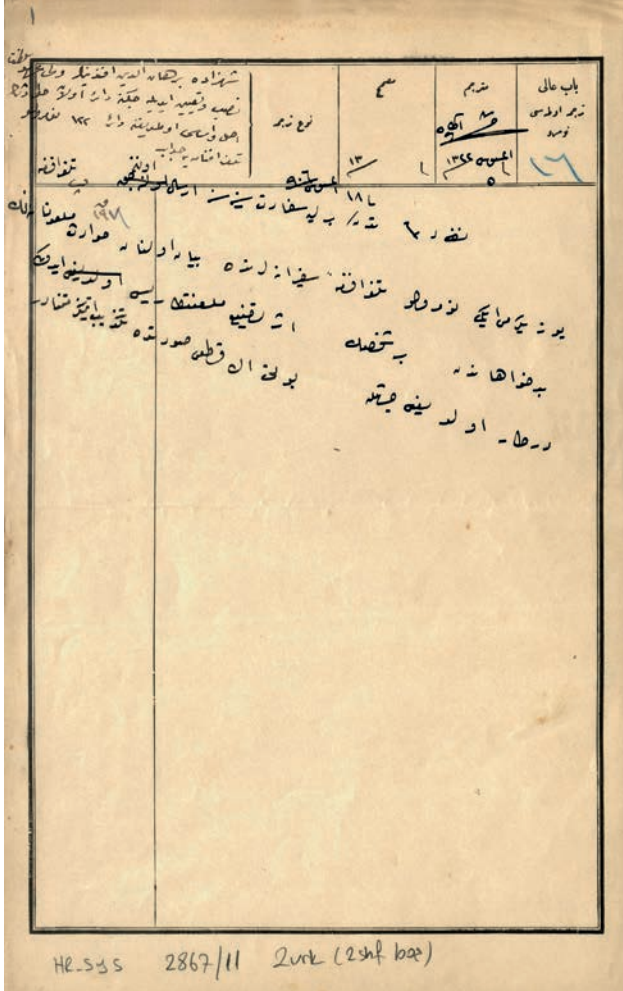
7 Pazan, a.g.e., s. 20.

Burhaneddin Efendi, 1921 yılında da Irak krallığına davet edilmiş, bu defa İngiltere bu gelişmeye şiddetle karşı çıkmıştır. Zaman zaman çok ciddi tepkiler çeken bu haberler, söylenti olmaktan öteye geçmemiştir.

Sultan II. Abdülhamid Han, Anadolu Yakası'ndaki bir köye çok sevdiği oğlunun adını vermiştir; ayrıca 1902 yılında, Burhaneddin Efendi henüz 16-17 yaşlarında iken onun adına bir de cami yaptırmıştır. Bu kâgir cami, günümüzde Şehzade'nin adını taşıyan Üsküdar/Burhaniye semtindedir.

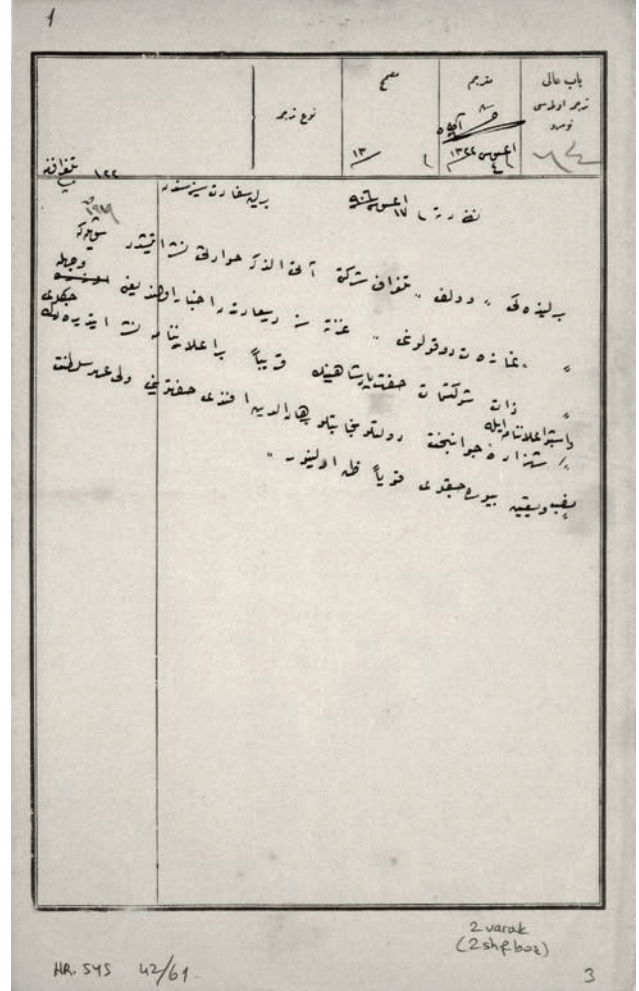


Üsküdar Burhaniye Camii



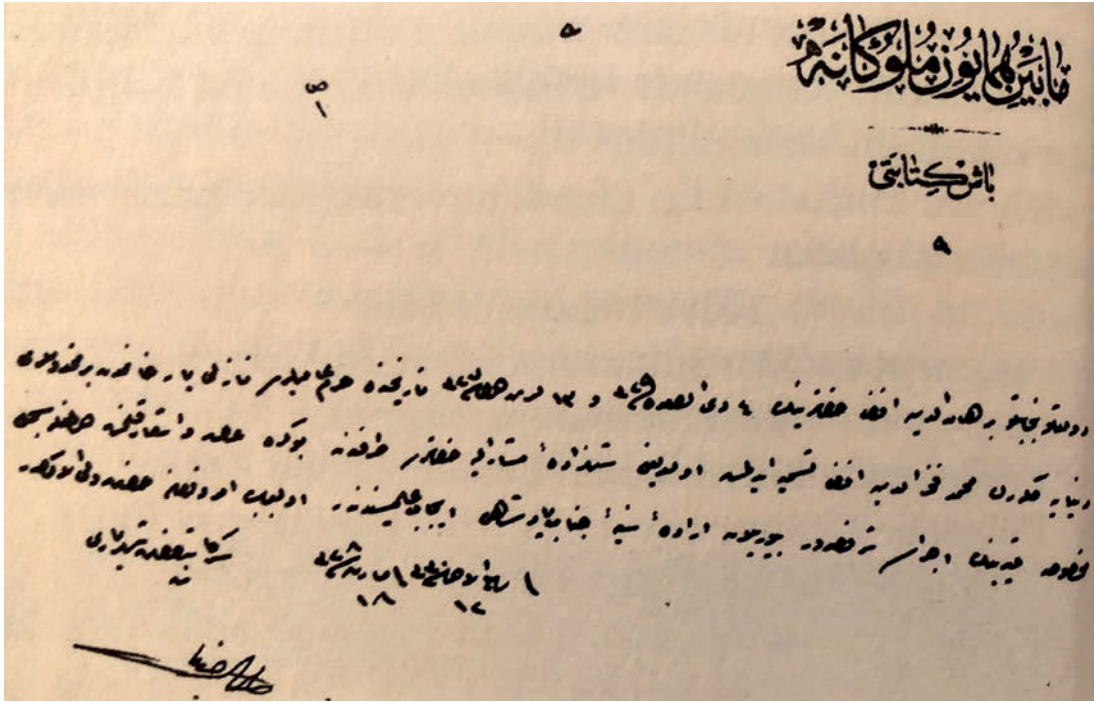
BOA, HR.SYS.2867(11)

Şehzade Burhaneddin Efendi'nin Veliabd-ı Saltanat nasb ve ta'vin edileceğine dair havadisın asıl ve esasının olmadığı (18.08.1906)



BOA, HR.SYS.4261

Kölnische Zeitung'un, Padişah'ın Burhaneddin Efendi'yi veliahd ilan edeceği şeklindeki haberinin tekdizi (17.08.1906)



Fahredden Efendi'nin doğum belgesi. Pazan, a.g.e., s. 26. BOA, Dosya Usulü İradeler Tasnifi, 5/83 numaralı belge

### Evlilikleri ve Çocukları

Burhaneddin Efendi, ilk evliliğini 1907 yılında Nurbanu (Hidayet) Hanımefendi<sup>8</sup> ile yapmış ve bu evlilikten Fahreddin Efendi<sup>9</sup> (1911) doğmuştur.

Hidayet Hanım; II. Abdülhamid'in Mâbeyn kâtiplerinden Açıba ailesine mensup Mehmed Refik Bey'in büyük kızıdır. Saray ziyaretleri sırasında şehzadenin ilgisini çekmiş ve onu babasından istemiştir. Bu olay, Hidayet Hanım'ın kız kardeşi Leyla Açıba'nın anılarında şöyle anlatılır: "... Ablamın da Şehzade Efendi'de gönlü olduğu anlaşılınca düğünleri kısa bir zaman sonra, 15 Temmuz 1907 tarihinde Yıldız Sarayı'nın Küçük Mabeyin Köşkünde vuku buldu.

8 *Haremde Sürgüne Bir Osmanlı Prensesi*, haz. Nemlika Deryal Marşanoğlu, İnkılap Yayınları, 2011, s. 127.

Şehzade Burhaneddin'in kardeşi Abdülkadir'in eşi Mislimelek Hanım, dönemin yakın tanığıdır. Anılarında "Nazlıyâr" isminin ilk eş olan Hidayet Hanım'a atfedildiğini söylese de burada bir yanlışlık vardır. Zira, Şehzade Fahreddin Efendi'nin doğumunda tutulan arşiv kayıtlarından anlaşıldığı üzere Nazlıyâr, ikinci eş olan Aliye Hanım'ın ismidir.

9 Mehmed Fahreddin Efendi'nin iyi bir ressam olduğu ve 1968'de Amerika'da vefat ettiği bilinmektedir.

Kadir Mısıroğlu, *Osmanoğulları'nın Dramı*, Sebül Yayınları, İstanbul 1974, s. 265.

Saray âdetince ablamın adı değiştirilerek Hidayet yapılmıştı. İzdivacından bir sene sonra hamile kalan ablam ne yazık ki yavrusunu bir kaza sonucu düşürdü. Bu hadiseden bir süre sonra, 1911 yılında Şehzade Fahreddin Efendi'yi dünyaya getirdiğinde hepimiz çok sevinmiştik."<sup>10</sup> Bu evlilik sonrasında yaşananlar Nurbanu Hidayet Hanım'a büyük acılar vermiştir. Zira Burhaneddin Efendi, saraya getirilen ve asıl adı Melek olan başka bir hanımla hayatını birleştirmiştir. Şehzade ile evlendikten sonra Aliye (Nazlıyâr) adını alan Çerkez asıllı bu hanım, 1912'de şehzadenin ikinci oğlu Osman Ertuğrul'u dünyaya getirmiştir. Böylelikle "Tarihin kaydettiği en uzun ömürlü devletlerden olan Devlet-i Aliye-i Osmaniyye'nin kurucusu ile Osmanoğullarının atasının isimleri yan yana gelmiş ve ilk defa bir şehzadeye isim olarak verilmiştir."<sup>11</sup> Resmî kayıtlarda Şehzade'nin ilk oğlu Fahreddin'in annesi olarak ikinci eş Aliye Hanım geçiyor olsa da Leyla Açıba'nın hatıratı

10 Leyla Açıba, *Bir Çerkes Prensesinin Harem Hatıraları*, L&M Yayıncılık, İstanbul 2005, s. 308.

11 Pazan, a.g.e., s. 14.

ve Şiar Yalçın'ın<sup>12</sup> röportajlarında asıl annesinin Hidayet Hanım Efendi olduğu belirtilmektedir.

“Ablam, oğlunun velayetini istiyor ve kat'i şekilde evladını Aliye Hanım'a vermek istemiyordu. Fakat bahis mevzu olan çocuk alelade bir beyin evladı değildi; Osmanlı Hanedanı şehzadesinin mahdumu idi. Bu sebeple mahkeme velayeti ablamdan alarak Burhaneddin Efendi'nin ikinci haremî Aliye Hanım'a verdi.”<sup>13</sup> Burada belirtmek gerekir ki Aliye Hanım, öz oğlu olmamasına rağmen Fahreddin'i kendi çocuğu gibi benimsemiş ve sevmiştir.

Bir dönem aynı çatı altında yaşayan Hidayet ve Aliye hanımlar hiçbir zaman bir arada huzur bulamamış, yaşanan anlaşmazlıklar Hidayet Hanım'ın baba evine dönmesiyle son bulmuştur. Burhaneddin Efendi, babasının tahttan indirilişinden sonra Yıldız Sarayı'ndaki dairesinden ayrılmış ve eşi Aliye Nazlıyâr Hanım'la annesinden kalan Nişantaşı'ndaki konağa yerleşmiştir.

Yıldız Sarayı'ndaki özel dairesinden ayrıldıktan sonra Nişantaşı'nda yeni bir düzen kuran Burhaneddin Efendi, bu semtte geçirdiği süre zarfında ilgi duyduğu entelektüel çevreyle yakın ilişkiler içinde olmuştur. Şehzade ve ailesinin dönemin önde gelen isimleriyle komşuluk ettiği, hatta bazılarıyla yakın dostluk ilişkileri içinde olduğu bilinmektedir.

Şehzadenin Avrupada bulunduğu yıllarda, Aliye Hanım ile ayrıldıktan sonra Lady Leonora Georgina Mosselmans (1909-1952) ile 1925 yılı içinde Paris'te evlendiği ve aynı yıl boşandı<sup>14</sup> bilgisi kaynaklarda yer alır.

## Nişantaşı Yıllarına Dair Anılar

Şair, ressam ve yazarlarla dostluk kuran şehzadenin Nişantaşı yıllarında komşusu ve yakın arkadaşlarından biri de dönemin kadın şairlerinden Nigâr Hanım'dır.<sup>15</sup> Nigâr Hanım, anılarında şehzadeden “muazzez prensim” diye bahseder. Ona göre mahir Şehzade, babası Sultan II. Abdülhamid'in muhabbetini hakkıyla kazanmıştır. Şair Nigâr Hanım, şehzade ve ailesiyle olan komşuluğundan ve bilhassa dostluklarından memnundur. Bu musiki üstadı Şehzade'nin, konağında misafirlerini çoğu zaman Wagner ve Chopin'den parçalar icra ederek ağırladığından söz eder. Nigâr Hanım, Burhaneddin Efendi'nin seyahatleri sebebiyle İstanbul'dan ayrılmasından dolayı duyduğu hüznü şöyle dile getirir: “Son senenin saait-i tesliyet-bahşanesini Şehzade Burhaneddin Efendi hazretlerine medyun idim. Hem civarı münasebetiyle beni her gece eğlenmelerine teşrik buyuruyorlar idi... Avrupa'ya azimelerinden beri öksüzlüğüm yine kendini gösterdi...” (20 Temmuz 1916)<sup>16</sup>

Şehzade'nin Nişantaşı yıllarındaki dostlarından bir diğeri de Sultan II. Abdülhamid döneminin Ziraat ve Ticaret Nazırı ve Meclis-i Âyan Azası Köse Mehmed Raif Paşa'nın kızı Şair İhsan Raif Hanım'dır.<sup>17</sup> Müzik, edebiyat, felsefe konulu toplantılara çoğu zaman İhsan Raif de katılmış ve Osmanlı'da kadın hakları ile ilgili derin sohbetler etmişlerdir. Şehzade'nin kadın haklarına ilişkin fikirleri bugün dahi güncelliğini korumaktadır. Bir hanedan

12 Osman Şiar Yalçın; Cavid Bey ve Burhaneddin Efendi'nin eski eşi Aliye Hanım'ın 1924 yılında doğan oğullarıdır. Dolayısıyla, Osmanlı Hanedanı ile akrabalık bağı vardır. Henüz yirmi günlük iken babasını kaybeden Şiar Yalçın, onun anı defterlerini kitap haline getirmiştir. Hukuk eğitimini tamamladıktan sonra çeşitli bölgelerde hâkimlik ve savcılık görevini sürdürmüştür. Politika ile uğraştığı gerekçesiyle Hâkimler ve Savcılar Yüksek Kurulu tarafından görevden uzaklaştırılmıştır. İngilizce, Fransızca, Almanca, İspanyolca, Latince gibi birçok dil bilen Yalçın, 1970 yılından itibaren birçok çeviri kitap yayınlamıştır. 2010 yılında rahatsızlanarak hayatını kaybetmiştir.

Cemal A. Kalyoncu, “Babamın Mezarını Celal Bayar Buldu”, *Aksiyon*, S. 499, 2004, s. 35.

13 Açıba, a.g.e., s. 308.

14 Pazan, a.g.e., s. 22.

15 Şair Nigâr Hanım, 1856 yılında Macar asıllı bir paşa kızı olarak dünyaya gelmiştir. Öğrenimini Fransız okulunda tamamlamıştır. Fransızca başta olmak üzere sekiz dil bilen Nigâr Hanım, yazmaya küçük yaşlarda başlamıştır. Dönemin entelektüel çevresinde ismi ön sıralarda gelir. Nişantaşı'ndaki konağında salı toplantıları yapar; seçkin konukları ile edebiyat, sanat, kültür üzerine sohbetler ederdi. Dönemin dergi ve gazetelerinde eserleri yayınlanan Nigâr Hanım, 1918'de hayatını kaybetmiştir. Mezarı, Rumeli Hisarı'ndadır.

Mehmet Öklü, *Kimseye Etmem Şikâyet*, Doğan Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 62.

16 Nazan Bekiroğlu, *Şair Nigâr Hanım*, İletişim Yayınları, İstanbul 1998, s. 220.

17 İhsan Raif Hanım, dönemin hece ile şiir yazar ilk şairidir. Serkis Efendi'nin ünlü şarkısı “Kimseye Etmem Şikâyet”in şairidir.

Öklü, a.g.e., s. 12.

mensubu olarak, kadınların her türlü meslek ve sanatı rahatça icra edebilmeleri için destek vereceğini ve her alanda yaşadıkları var olma mücadelelerinde onların yanında olacağını vurgulamıştır.

Dönemin Mâbeyn Başkâtibi Halid Ziya Uşaklıgil, 31 Mart Vakası'ndan sonra Sultan Mehmed Reşad'ın emriyle Abdülhamid'in çocuklarından bazılarını ziyaretle görevlendirilmiş ve bir nevi ihtiyaç tespitinde bulunmuştur. Anılarında Burhaneddin Efendi'den de bahsetmiştir: “*Burhaneddin Efendi bende aksi tesir yaptı. Onun hepsinden daha zeki olduğuna dair birçok rivayetler işitilirdi. Resim yapar, piyano çalar, lisan bilir derlerdi ve kardeşlerinden çok büyük farkla ayrılan bu oğlunu Abdülhamid hepsinden ziyade sever diye bilinirdi. Onun lehine zikredilen bu meziyetlerden büyük hisse tenzil etmiş olmakla beraber, şahsen diğerleriyle hiç mukayese edilemeyecek olan sevimliliğinden mütevellit olsa gerek, Nişantaşı'nda konağının bir salonunda karşı karşıya, iki ahbap teklifsizliğiyle otururken bir eza duymadım; hatta öteden beri işitilmiş müsait rivayetlere genişleyen bir inanmak arzusu hissettim...*”<sup>18</sup>

Bu görüşmeler sırasında Şehzade, Uşaklıgil'e herhangi bir ihtiyacının olmadığını bildirmiş ve amcasına teşekkürlerini sunmuştur. Oldukça nazik bir tavırla karşılandığını ifade eden Halid Ziya'ya göre bu mülakatlar karşılıklı memnuniyet içinde sona ermiştir.

Müziğe olan yeteneği ile sanatçı yönü ağır basan Şehzade, entelektüel çevrelerde adından övgüyle söz ettirmiştir. Burada, Padişah II. Abdülhamid'in saray ressamı Fausto Zonaro ile olan dostluğu dikkat çeker. Saray ressamı olması sebebiyle hanedan üyeleri ile yakın ilişkiler içinde olan Zonaro ve Burhaneddin Efendi'nin dostluğu son derece kayda değerdir. Burhaneddin Efendi, Fausto Zonaro'yu gerek Yıldız Sarayı gerekse Akaretler'deki stüdyosunda birçok kez ziyarete gitmiş; kendisi ile sanat ve hayata dair sohbetler etmiş, sanatçının *Ailede Konser*, *Şeytanın Kuyruğu*, *Salıncak* gibi pek çok tablosunu satın almıştır. Zonaro, çok sevdiği saray ressamlığından ve sanat hayatına pek çok değer katan



1917 tarihli, Latin imzalı olan fotoğrafı

İstanbul'dan ülkesine döneceği zaman, Şehzade'nin tablolarını almasından oldukça etkilenmiş, Burhaneddin Efendi'ye anılarında yer vermiştir.

“*.. Kapının çingırağı çalındı. Koşup açtım, iki kişi kendini içeri attı. Şehzade Burhaneddin Efendi ve kâtibi. Bu aziz iki delikanlı, hazırlıklarımı görünce üzüldü. Galerimin en güzel eserleri arasından on tabloyu ayırdı. Fiyatta anlaşıldı. Tamamı ödeninceye dek Roma'daki İtalyan Merkez Bankası'na her ay elli Türk Lirası yatacağı. İki sandık eksik olur diye düşündüm ve kabul ettim. Kabul ettim, çünkü kendisine sevgim de vardı... Son derece sıcakkanlı bu solgun yüzlü gencin böyle ince tavırları ve yüksek sanat duygusu vardı. En çok müzik ve resme ilgi duyuyor görünüyordu.*”<sup>19</sup>

18 Halid Ziya Uşaklıgil, *Saray ve Ötesi*, Özgür Yayınları, İstanbul 2003, s. 89-90.

19 Fausto Zonaro, *Abdülhamid'in Hükümdarlığında Yirmi Yıl*, YKY, İstanbul 2008, s. 328.

## Avrupa'da Geçirdiği Yıllar

Yenilikçi ve sanatkâr ruhlu Şehzade, çocuklarına daha iyi eğitim aldirmek amacıyla 1918 yılında İstanbul'dan ayrılarak Avrupa'ya yerleşmiştir. Burada belirtmek gerekir ki bu karar sayesinde Şehzade ve ailesi, 3 Mart 1924 tarihli ve 431 sayılı, Hanedan mensuplarının yurt dışına çıkarılmasına dair kanunun olumsuz etkilerine maruz kalmamıştır.

Çocuklarının eğitim ve öğretimi hususunda çok hassas olan Şehzade, oğullarının dönemin ünlü okulu olan Viyana'daki Theresianum Askerî Akademisi'nde eğitim almalarını sağlamıştır. Avrupa'da yaşadığı yıllarda Viyana, Berlin, İsviçre, Roma, Paris, Londra'yı gezmiş; 1933 yılında yerleşmek üzere Amerika'ya gitmiştir. Şehzade ailesiyle Paris'te yaşarken hayatlarında önemli bir gelişme olmuş, eşi Aliye Hanım, Burhaneddin Efendi'den ayrılarak İttihat ve Terakki hükümetinin eski Maliye Nazırı Cavid Bey ile evlenmiştir.

Dönemin önemli ressamlarından Naciye Neyyal Hanım<sup>20</sup> yaşadığı Mutlakiyet, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerini dikkatli bir gözlemci gibi kayıt altına aldığı hatıratında bu olaya değinmiştir.<sup>21</sup>

Bu evlilikten Osman Şiar Yalçın dünyaya gelmiştir. Şiar Yalçın, bir Osmanlı şehzadesi olan Osman Ertuğrul'un kardeşidir.<sup>22</sup> Kardeşlik ilişkileri pek sıcak olmasa da bu kan bağı, tarihte nadir rastlanan bir olay olması sebebiyle önem taşır.



Sevgili dostum Ali Sâmi Beyefendi'ye takdim, fi 2 teşrin-i sâni sene 1327, Burhaneddin Mehmed

Şehzade'nin Avrupa yıllarında yaşanan önemli bir diğer olay da Mehmed Burhaneddin ile Paris'te yaşayan III. Murad'ın torunu Şehzade Ali Vâsib Efendi'nin 1924 yılında Viyana'daki buluşmasıdır.<sup>23</sup> Ali Vâsib Efendi anılarında Burhaneddin Efendi'ye dair detaylı bilgi vermiştir:

“Viyana'da iken Sultan Abdülhamid'in üçüncü mahdumu Burhaneddin Efendi ve oğulları Mehmed Fahreddin ve Osman Ertuğrul efendiler, Maysek Şadan Otelinde idiler. Bazen de Baden Bristol Otelinde kalıyorlardı. Burhaneddin Efendi'yi ancak bir kere, Serencebey yokuşundaki evimizde, pederimi ziyaretinde görmüş idim. Büyük şehzadelerden, Garb kültürü olan bir zat idi. Pek ziyade Viyana'yı severdi ve hatta hanedanımız menfaya çıkmadan evvel Avrupaya seyahate sık sık çıkan bir şehzadeydi. Viyana sosyetesince tanınmış ve çok musikişinas idi. Pederi Sultan Abdülhamid'in en sevgili oğlu imiş ve cuma selâmlıklarında camiden saraya avdetinde Burhaneddin Efendi'yi biz-zat kullandığı fayton arabada yanına bindirirmiş.”<sup>24</sup>

Sultan II. Abdülhamid'in Burhaneddin'e olan ayrıcalıklı ilgi ve sevgisi bu kıymetli hatıratda da dile getirilmiştir.

20 Emine Naciye Neyyal Tefik (Biren): İstanbul doğumludur, öncü kadın ressamlarımızdandır. Yağlıboya portre ressamı olarak pek çok kıymetli eser meydana getirmiştir. Dönemin valilerinden Tefik Hamdi Bey ile evlenmiştir.

Fatma Rezan Hürmen, *Ressam Naciye Neyyal'in Mutlakiyet, Meşrutiyet ve Cumhuriyet Hatıraları*, Pınar Yayınları, İstanbul 2004, s. 8.

21 “Memleketten ayrılmaya mecbur kaldıklarında Paris'e gidip orada yerleşmişler. Daha sonra da 1926 yılında idam edilecek olan İttihatçıların eski Maliye Nazırı Cavid Bey'le tanışan ve onu seven bu hanım, aşkına karşılık görünce Burhaneddin Efendi'den ayrılarak onunla evlenmiş.”

Hürmen, a.g.e., s. 418.

22 Son Osmanlı şehzadesi Osman Ertuğrul Efendi, 2009 yılında 97 yaşındayken Osmanlı Hanedanı'nın en çok yaşamış mensubu olarak hayata veda etmiştir. Türkiye Cumhuriyeti Devleti tarafından Sultanahmet Camii'nde icra edilen muazzam cenaze töreninin ardından II. Mahmud Türbesi'ne, dedesi Abdülhamid Han'ın yanındaki vatan toprağına tevdi edildi.

23 Ali Vâsib Efendi: 1903 İstanbul doğumludur. Sultan Murad'ın torunu Ahmed Nihad Efendi'nin oğludur. 1924 sürgününde Fransaya gitmiş, 1974 senesinde Türkiye'ye dönebilmiştir. Hatıralarını kaleme aldığı *Bir Şehzadenin Hatıratı Vatan ve Menfaada Gördüklerim ve İşittiklerim* adlı anı kitabı, yaklaşık yarım yüzyıllık bir döneme ışık tutmaktadır.

Ali Vâsib Efendi, *Bir Şehzadenin Hatıratı Vatan ve Menfada Gördüklerim ve İşittiklerim*, YKY, İstanbul 2005, s. 10.

24 Ali Vâsib Efendi, a.g.e., s. 145.

Aliye Hanım'ın Burhaneddin Efendi'den ayrılmasından sonra Şehzade, son evliliğini Londra'da tanıştığı Amerikalı Elsie Deming Jackson ile yapmıştır. Bu evlilikten sonra Amerika'ya yerleşen Mehmed Burhaneddin, burada büyük bir petrol şirketinin yöneticiliğini üstlenmiştir. 1924'te hanedan mensuplarının yurt dışına gönderilmeleriyle ilgili kanun sebebiyle zorluk çeken diğer hanedan üyeleri gibi geçim sıkıntısı çekmemiş, refah içinde yaşamıştır. Ömrünün son on altı yılını Amerika'da yaşadıkdan sonra 15 Haziran 1949 tarihinde kalp krizi geçirerek vefat etmiştir. Burhaneddin Efendi, vefatından evvel cenazesinin İstanbul'da defnedilmesini vasiyet etmiş, bu son görevi 1940'lı yıllarda oğullarının yanına giden eski eşi Aliye Nazlıyâr Hanım üstlenmiştir. Burada Aliye Nazlıyâr Hanım'ın eski eşine vefasından da söz etmek gerekmektedir.<sup>25</sup>

1924'te hanedanın yurt dışına çıkarılmasıyla ilgili kanundan, maddi imkânları olduğu ve kendi tercihiyle yurt dışında yaşamaya başladığı için dramatik bir şekilde etkilenmemiş olan Burhaneddin Efendi, vefatından sonra, ebedi olarak kalmak istediği vatan toprağından ayrı kalarak bu karardan nasibini almıştır. Burhaneddin Efendi, yaşarken olumsuz etkilenmemiş olsa da küçük oğlu Osman Ertuğrul Efendi, babasını vasiyetine rağmen vatan toprağına defnedememenin derin acısını yaşamıştır. "*Babam New York'ta vefat ettiğinde annem bizde misafirdi. Babamın cenazesi Adana gemisi ile döndü. Annem de aynı gemideydi. Babamın cenazesi ile validem aynı gemi ile geldi. Babamın cenazesi o geminin üzerinde diye gemiyi İstanbul'a sokmadılar, gemi açıkta kaldı... Cenazenin alınmaması beni üzdü... Mezarı, Şam ve Lübnan hükümeti hazırladı. Türkiye ise kabul etmedi.*"<sup>26</sup>

Şehzadenin mezarı bugün Şam'da, Sultan Selim Camisi'nin bahçesinde.

25 "Nazlıyâr Hanım, Nişantaşı'ndaki Münir Paşa Konağı'mı bırakarak 1940'a doğru New York'a oğullarının yanına gitti. 1949'da eski zevcinin cenazesiyle İstanbul ve Şam'a gelip, New York'a döndü. Daha sonra İstanbul'a yerleşti. Nazlıyâr Hanım, 31 Ağustos 1976'da Ankara'da vefat etti. Kabri, Cebeci Asri Mezarlığı'ndadır." Pazan, a.g.e., s. 30.

26 Pazan, a.g.e., s. 24.

## Halife Abdülmecid Efendi Kütüphanesi Kartpostal Koleksiyonu'nda Şehzade Mehmed Burhaneddin Efendi'ye Ait İzlerin Değerlendirilmesi

Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan Abdülmecid Efendi Kütüphanesi Kitap Koleksiyonu, pek çok nadir eseri bir arada bulundurmaktadır. Kütüphanede farklı dillerde ve çeşitli konularda yazılmış kitap, belge, fotoğraf, harita gibi pek çok materyal vardır. Abdülmecid Efendi'nin şahsi kütüphanesi olan bu koleksiyon detaylı olarak incelendiğinde; Halife'nin ilgi alanlarına ve birikimlerine dair bilgilere sahip olmak mümkündür. Koleksiyon, bir nadir eser kütüphanesi olmasının yanında Abdülmecid Efendi'nin şahsına ait pek çok iz barındırması bakımından da önem teşkil etmektedir. Pek çok yazardan adına imzalı ve ithaflı eserler, okuduğu ve önemli bulduğu yazıların yanına el yazısı ile aldığı notlar, attığı imzalar bu kıymetli izlere birer örnektir. Güzel sanatların hemen her koluna yatkın olan Halife Abdülmecid Efendi, resim alanında değerli eserler vermiş, "ressam şehzade" olarak tarihteki yerini almıştır.

Koleksiyonda bulunan birbirinden değerli eserler içinde yaklaşık üç yüz adet kartpostal yer almaktadır. Abdülmecid Efendi'nin şahsına gönderilmiş bu kartpostallar arasında Celâl Nuri, Fausto Zonaro, Salih Keramet, Şehzade Mehmed Burhaneddin Efendi gibi tarihe mâl olmuş kişilerin el yazıları ile yazıp imzaladığı örnekler yer almaktadır. Koleksiyondaki kartpostalların görsellerine baktığımızda; Beethoven, Chopin gibi ünlü müzisyenlerin portreleri, ünlü ressamların tabloları, müze binaları ve içerisindeki eserlerden detaylar; şehirler, sanat eserleri ve doğa manzaralarına ait resimlerin olduğu görmekteyiz.

Çalışmamıza ilham olan Şehzade Burhaneddin Efendi, yurt dışına çıktığı zamanlarda bulunduğu ülkelerden Halife Abdülmecid Efendi'ye düzenli olarak kartpostallar göndermiştir. Sayısı kırk beşi bulan kartpostallar arasında ağırlıklı olarak Lyon, Berlin, Milano, Wien, München ve Köln gibi Avrupa'nın kültür ve sanat merkezlerinden çeşitli şehir görünümleri vardır. Bu kartpostalların 1909-1915 yılları arasına tekabül eden zaman dilimlerinde gönderildiği tespit edilmektedir.

Kartpostalların ön yüzlerinde Burhaneddin Efendi'nin imzası, karakteristik bir özellik olarak karşımıza çıkar. Burhaneddin Efendi, bu imzaların bir kısmını Latin, bir kısmını da Arap harfleri ile atmıştır. Arka yüzlerinde ise adres ve gönderildiği ülkelerin posta pulları mevcuttur. Kartların ulaştığı adres, Halife'nin ikamet ettiği Kuzguncuk'taki Bağlarbaşı Köşküdür.

Abdülmecid Efendi bu köşkü çoğunlukla yazları kullanmış; dönemin sanatçı, edebiyatçı ve siyasetçilerinin sık sık bir araya geldiği bir kültür merkezi haline getirmiştir. Bağlarbaşı Köşkü, günümüzde Yapı Kredi Bankası tarafından kullanılmakta olup halen



İmza detayı

kültür ve sanat organizasyonlarına ev sahipliği yapmaktadır.

Çalışmamıza konu olan kartpostallardan edinilen bilgilerin en önemlisi ise Şehzade Burhaneddin ile Halife Abdülmecid Efendi'nin hayata sanat penceresinden bakıyor olmalarıdır. Sanatın farklı kollarında üstat olmuşlardır. Halife Abdülmecid Efendi her zaman müziğe ilgi duyan

bir ressam, Şehzade Burhaneddin Efendi ise resim sanatına ilgi duyan bir musikîşinas olarak anılmıştır. Ayrıca her ikisi de Batı dillerine; özellikle de İngilizce ve Fransızcaya oldukça hâkim, mahir ve zarif birer cemiyet insanı olarak yetişmişti.



Abdülhak Hamid'in *Finten* isimli eserinin yayınlanması sebebiyle Halife Abdülmecid Efendi'nin 1916 yılında Bağlarbaşı Köşkü'nde verdiği davet. Abdülhak Hamid, Halil Edhem, Şahabettin Süleyman, Celâl Nuri, İbnülemin Mahmud Kemal davete katılan isimlerden bazılarıdır. Halife Abdülmecid Efendi Kütüphanesi, Env. No. K36 (14)



Bağlarbaşı Abdülmecid Efendi Köşkü (2013)

Sanat aşığı bu kuzenlerin, yıllar içinde bağlarının kopmadığını da yine bu kartpostallardan anlamaktayız. 1924 yılında hanedanın yurt dışına çıkarılması yasaının kabulüyle, kalan hayatını Fransa'da geçiren Halife Abdülmecid Efendi, 1944 yılında Nice'de hayata gözlerini yummuştur. Yaklaşık dört yıl sonra, 1949 yılında da Burhaneddin Efendi vefat etmiştir. Hazindir ki ikisinin mezarı da aynı talihsizlikle vatan toprakları dışında kalmıştır.

“Günümüzde artık kullanılmayan, sadece bir koleksiyon malzemesi olarak değer bulan kartpostalların özenle yazılmış el yazıları, dikkatlice seçilmiş kelimeleri ve üzerlerindeki geçmiş zaman fotoğraflarıyla ait olduğu dönemi yansıtan ruhunu hissettirebilmek”<sup>27</sup> açısından incelendiğinde; bu kartpostallar, bir Osmanlı şehzadesinin farklı yönleriyle değerlendirilmesi ve tanınmasına olanak sağlamaları bakımından son derece değerlidir. Ayrıca sözü edilen kartpostalların Halife Abdülmecid Efendi Koleksiyonu'nda bir bütün halinde korunuyor olması, bu kültür malzemesinin gelecek nesillere intikalini sağlayan önemli bir katkıdır.

27 Akile Çelik, “Halife Abdülmecid Efendi Koleksiyonu”, *Millî Saraylar*, S. 8, İstanbul 2011, s. 176-181.

## Kaynakça

- Açba, Leyla, *Bir Çerkes Prensesinin Harem Hatıraları*, haz. Harun Açba, L&M Yayıncılık, İstanbul 2005.
- Ali Vasib Efendi, *Bir Şehzadenin Hatıratı Vatan ve Menfada Gördüklerimiz ve İştiklerimiz*, YKY, İstanbul 2005.
- Bardakçı, Murat, *Son Osmanlılar Osmanlı Hanedanının Sürgün ve Miras Öyküsü*, Pan Yayıncılık, İstanbul 1999.
- Bekiroğlu, Nazan, *Şair Nigâr Hanım*, İletişim Yayınları, İstanbul 1998.
- Belge, Murat, *Osmanlı'da Kurumlar ve Kültür*, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2008.
- Eroğlu, Haldun, *Osmanlı Hanedanında Şehzadelik Kurumu*, Akçağ Yayıncılık, İstanbul 2004.
- Fesch, Paul, *Abdülhamid'in Son Günlerinde İstanbul*, çev. Erol Üyepazarcı, Pera Turizm ve Ticaret, İstanbul 1999.
- Haremden Sürgüne Bir Osmanlı Prensesi*, haz. Nemlika Deryal Marşanoğlu, İnkılap Yayınları, İstanbul 2011.
- Hürmen, Fatma Rezan, *Ressam Naciye Neyyal'in Mutlakiyet, Meşrutiyet ve Cumhuriyet Hatıraları*, Pınar Yayınları, İstanbul 2004.
- Kabacalı, Alpay, *Tazimat'tan II. Meşrutiyet'e İmparatorluk ve Nesnel Tarihin Prizmasından Abdülhamid*, Deniz Kültür Yayınları, İstanbul 2005.
- Kırpık, Cevdet, “Şehzade Eğitimini Çağdaştırma Teşebbüsleri”, *Belleten*, c. LXXI, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 2007.
- Ortaylı, İlber, *Osmanlı Toplumunda Aile*, Pan Yayınları, İstanbul 2001.
- Öklü, Mehmet, *Kimseye Etmem Şikâyet İhsan Raif Hanım'ın Hayatı*, Doğan Kitap, İstanbul 2013.
- Öndeş, Osman - Erol Makzume, *Osmanlı Saray Ressamı Fausto Zonaro*, YKY, İstanbul 2003.
- Öztuna, Yılmaz, *Devletler ve Hanedanlar Türkiye (1071-1990)*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2005.
- Öztuncay, Bahattin, *Hanedan ve Kamera*, İstanbul 2010.
- Pazan, İbrahim, *Son Saraylı Şehzade Osman Ertuğrul*, Babıali Kültür Yayıncılığı, İstanbul 2009.
- Sultan II. Abdülhamid'in Aile Albümü*, ed. Hakan Yılmaz, Kültür A.Ş., İstanbul 2009.
- Tahsin Paşa, *Tahsin Paşa'nın Yıldız Hatıraları*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 1990.
- Tezcan, Hülya, *Osmanlı Sarayının Çocukları Şehzade ve Hanım Sultanların Yaşamları, Giysileri, Aygaz*, İstanbul 2005.
- Uşaklıgil, Halid Ziya, *Saray ve Ötesi*, Özgür Yayınları, İstanbul 2003.
- Yıldırım, Tahsin, *Veliahd Yusuf İzzettin Efendi Öldü mü İntihar mı Etti?*, Çatı Yayınları, İstanbul 2006.
- Zonaro, Fausto, *Abdülhamid'in Hükümdarlığında Yirmi Yıl*, çev. Turan Alptekin - Lotto Romano, YKY, İstanbul 2008.

## Kartpostal Örnekleri



Kart No: 21

Alman İmparatoru Kaiser Wilhem'in anıtını gösteren kartpostal, 10.9.1913 tarihinde Berlin-Charlottenburg'tan Kuzguncuk'a gönderilmiştir. İmza: Mehmed Burhaneddin



Arka yüzü:

Kuzguncuk

Şehzâde-i civân-baht Abdülmecid Efendi Hazretlerine

Constantinople



Kart No: 28

Almanya'da bulunan Chemnitz tren istasyonunu gösteren kartpostal, Dresten'den 12.9.1913 tarihinde İstanbul'a ulaşmıştır.

İmza: Mehmed Burhaneddin



Arka yüzü:

Şehzâde devletlü necabetlü Abdülmecid Efendi Hazretlerine  
Constantinople



Kart No: 267

Versay Sarayı Savaş Galerisi'ni gösteren kartpostal, 4.5.1913 tarihinde Paris'ten Kuzguncuk'a gönderilmiştir.



Arka yüzü:

Devletlü necabetlü Abdülmecid Efendi Hazretlerine  
Constantinople



Kart No: 158

Shönbrunn Sarayı'nı gösteren kartpostal, 13.10 1913 tarihinde Viyana'dan Kuzguncuk'a gönderilmiştir.  
İmza: Mehmed Burhaneddin



Kart No: 170

Strazburg'da bulunan sanat merkezini gösterir kartpostal, 26.9.1913 tarihinde Paris'ten gönderilmiştir.  
İmza: Mehmed Burhaneddin



Arka yüzü:

Şehzade Abdülmecid Efendi Hazretlerine  
Constantinople



Arka yüzü: Kuzguncuk

Şehzâde-i civân- baht devletlü necâbetlü Abdülmecid Efendi  
Hazretlerine  
Constantinople

2<sup>e</sup> EXPOSITION  
des

Artistes

COMMISSAIRE  
GÉNÉRAL



L'Exposition  
AVRIL  
MAI

1905

# 1902 BEYOĞLU / PERA SERGİSİ VE ELEŞTİRİSİ

Halil Özyiğit\*

## Özet

Osmanlı Devleti'nde Batılı anlamda resim sanatı örnekleri ve bunların sergilenmesi kültürü, 19. yüzyıl ortalarına kadar inmektedir. Osmanlı tebaasının avangartları ile hayatlarını İstanbul'da sürdüren yabancıların ilgi odağına oturan sergiler, 20. yüzyıl başına kadar değişik konseptlerde izleyicisi ile buluşmuştur. Beyoğlu/Pera sokaklarında Avrupadaki benzerleri gibi ürünler satan mağazaların vitrinlerinde alıcılarını bekleyen resimlerin, geniş sergi salonlarına taşınması 1900 başında hız kazanır. Bu bağlamda, 1901 yılında Beyoğlu/Pera'da düzenlenen ilk büyük sergide 150'nin üzerinde eser teşhir edilir. 1902'de 325 ve 1903'te ise 280 civarında yapıt İstanbul'da izleyicileri ile buluşur. Bunlar, Batılı anlamda resim sanatının yeni yeni filizlendiği yıllar için azımsanamayacak rakamlardır. 1902 sergisi diğer iki sergiye göre sanatçı ve eser sayısı bakımından öne çıkmaktadır. Eser çeşitliliği resim, heykel ve gravür üçgeninde şekillenmiştir. Henüz siyasi otorite ve İstanbul'un yerli sanatseverlerinin hazır olmadığı nü çalışmalar için de erkendir. İlk nü eser ile tanışmak için 1921 yılında gerçekleştirilecek olan Galatasaray Sergisi'ni beklemeleri gerekecektir. Beyoğlu/Pera sergilerini ziyaret edenlerin şansı ise Fausto Zonaro, Joseph Warnia-Zarzecki, Salvator Valeri gibi yabancı; Ahmed Ali Paşa, Halil Paşa, Osman Hamdi, Yervant Osgan ve Ömer Adil Bey gibi yerli üstatların üretken dönemlerine tanıklık etmeleridir.

**Anahtar kelimeler:** Ressam, Beyoğlu/Pera, Resim Sergisi, Eleştiri, Sanat Tarihi, Osmanlı İmparatorluğu, Celal Esad Arseven, Plastik Sanatlar

## 1902 BEYOĞLU / PERA EXHIBITION AND ITS CRITICISM

### Abstract

In the Ottoman State, examples of painting in the Western sense and the culture of exhibiting them date back to the middle of the 19th century. Exhibits at the center of attention of the foreigners and the avantgarde of Ottoman society who were living in İstanbul met with the audience in different concepts until the beginning of the 20th century. The paintings, waiting for their buyers in the showcases of the stores at Beyoğlu/Pera streets which sold products alike as in Europe were transferred to large exhibition halls at the beginning of the 1900s. In this context, over 150 works were exhibited in the first major exhibition held in Beyoğlu/Pera in 1901. In 1902, around 325 and in 1903, around 280 works met with the audience in İstanbul. These are the figures that can not be underestimated in consideration of the years when the art of painting in Western-style was newly developing. The 1902 exhibition stands out in terms of the number of artists and works compared to the other two exhibitions. The diversity of works was shaped in the triangle of painting, sculpture and engraving. It was early for the nude paintings since the political authority and İstanbul's native art lovers were not ready for it yet. They had to wait for the Galatasaray Exhibition in 1921 to meet the first nude work. Those who visit Beyoğlu/Pera exhibitions had the chance to witness the productive periods of the foreigner painters such as Fausto Zonaro, Joseph Warnia-Zarzecki and Salvator Valeri and local masters such as Ahmed Ali Pasha, Halil Pasha, Osman Hamdi, Yervant Osgan and Ömer Adil Bey.

**Keywords:** Painter, Beyoğlu/Pera, Painting Exhibition, Criticism, Art History, Ottoman Empire, Celal Esad Arseven, Plastic Arts

## Giriş

Oldukça geniş bir coğrafyaya hükmeden Osmanlı İmparatorluğu'nda siyasi, askerî ve kültürel hareketliliğin 20. yüzyıl başlarında hız kesmeden devam ettiğini söyleyebiliriz. İktidar mücadeleleri ve savaşların kararttığı İstanbul semalarında, yine de sanatın söyleyecek çok sözü olmuştur. 1873 yılında Ahmed Ali Paşa'nın çabaları ile açılan Batılı anlamda ilk küçük çaplı sergiyi, 1875 yılında daha geniş katımlı ikincisi izler. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılışını (1883) takip eden yıllarda, öğrencilerin resim, heykel ve hakk eserlerinden oluşan mezuniyet sergileri öne çıkar. Akademi'nin salonlarında gerçekleştirilen yıl sonu mezuniyet sergileri, sanatseverlerin ve basın ilgi odağındadır. İstanbul'da sanat, özellikle Beyoğlu / Pera çevresinde bireysel ve yer yer küçük çaplı karma sergiler ile 1900 yılı başlarına kadar devinimini sürdürür.

19. yüzyıl başlarından itibaren, Batılı anlamda resim sanatının ivme kazandığını ve icracıların Beyoğlu / Pera merkezli olarak varlıklarını güçlendirdiklerini görmekteyiz. Beyoğlu'ndaki ticarethanelerin vitrinleri küçük birer sergi salonu, birer resim satış tezgâhı gibidir. Ustaların tabloları, yıl boyu Karlman, Lebon, Keller mağazaları gibi elit zümrenin sürekli uğradığı mekânların vitrinlerini süsler. Özellikle Fransız salonlarının yıllık sergilerine tanık olanların öncülüğünde, tadımlık hareketlerin yerini büyük bir sanatsal ziyafete dönüştüren Beyoğlu/Pera sergileri alır. 1901, 1902 ve 1903 yıllarında sanatçı ve eser bakımından son derece zengin üç sergi İstanbullular ile buluşur. Makalenin ana konusunu oluşturan 1902 sergisi, bu üç serginin en yüksek sanatçı ve eser sayısına sahip olanıdır.

## 1902 Beyoğlu / Pera Sergisi ve Eleştirisi

1902 senesinde, Beyoğlu'nda (Fotoğraf 1)<sup>1</sup> ikinci defa bir Güzel Sanatlar Sergisi'nin açılacağı ve serginin 15 Nisan-31 Mayıs<sup>2</sup> tarihleri arasında açık

1 Adolphe Thalasso, *Figaro Illustré Constantinople*, Octobre 1908.

2 *Ma'lûmât* gazetesinde yayınlanan makalede ise 15 Nisan-15 Haziran arası açık kalacağı ifade edilmektedir. Bkz. Celal bin Esad (Arseven), "Resim Sergisi/Salon", *Ma'lûmât*, S. 336, 1902, s. 1705.



1 Beyoğlu (Pera)

kalacağı; cumartesi ve salı günleri bilet sahiplerinin<sup>3</sup>, diğer günler ise ücretli olarak herkesin girebileceği basın yoluyla duyurulur. Ressamlardan, güzel sanatlar fikrinin ülkede gelişmesi için sergiye destek vermeleri istenir. Sergiye katılmak isteyen sanatçıların, cuma günleri Taksim'de 9 numaraya müracaat etmeleri gerektiği ifade edilir.<sup>4</sup> Daha önce basın yoluyla açılacağı ifade edilen sergi, Beyoğlu Doğru Yol Posta Sokağı köşesinde, 417 numaralı handa, 14 Nisan 1902 tarihinde açılır.<sup>5</sup> (Fotoğraf 2)<sup>6</sup>

14 Nisan günü, saat 17.00'de Fransız Sefiri tarafından yapılan bir konuşma ile sergi açılır. Sadece iki salonda gerçekleştirilen 1901 yılı sergisine göre, 1902 sergisinde eserler 4 salonda teşhir edilir. 1901 yılı sergisini düzenleyen isimlerin, 1902 sergisinde yine başrolü üstlendiklerini söylemeliyiz. Bu isimler arasında, Sultan II. Abdülhamid'in başressamı Fausto Zonaro, Mimar Alexandre Vallury, Sanayi-i

3 Bilet sahiplerine ayrı bir günün tahsil edilmesi ile ilk defa karşılaşmaktadır.

4 Anonim, "Sanayi-i Nefise Salonu", 27 Teşrinisâni 1317 / 10 Kânûn-ı evvel 1901, *İkdam*; Anonim, "Sanayi-i Nefise ve Bu Seneki Resim Sergisi", 30 Mart 1318 / 12 Nisan 1902, *İkdam*.

5 Anonim, "Sanayi-i Nefise ve Bu Seneki Resim Sergisi", 30 Mart 1318 / 12 Nisan 1902, *İkdam*; Anonim, "Resim Sergisi", 31 Mart 1318 / 13 Nisan 1902, *İkdam*; Anonim, "Resim Sergisi", 2 Nisan 1318 / 15 Nisan 1902, *İkdam*.

6 Osman Öndeş - Erol Makzume, *Osmanlı Saray Ressamı Fausto Zonaro*, YKY, İstanbul 2010, s. 59.

Nefise Mektebi hocalarından Salvatore Valeri, Ömer Adil Bey, Joseph Warnia-Zarzecki, Philippe Bello ve Ressam Leonardo De Mango vardır. Serginin resmî açılışında Fransız ve İtalyan sefaletlerinin değişik kademelerinde görevli temsilciler, Müze Müdürü Osman Hamdi Bey ve şehrin ileri gelenleri hazır bulunurlar.<sup>7</sup> “Halkın İstekliliği - Büyük Başarı - Mimarının Sürekli Yetersizliği - Tasarım Sanatlarındaki Tür Çeşitliliği - Olmayan Nü - Çok Az Portre - Manzaranın Zaferi - Eleştirilenler ve Profesyoneller”<sup>8</sup> anahtar kelimeler ile tanımlanan sergiye 30 sanatçı resim, 2 sanatçı heykel, 5 sanatçı da desen, gravür ve taş baskı olmak üzere toplam 325 eserle katılmıştır. Katılan sanatçılar ve eser sayıları aşağıda verilmiştir:

**Resim:** Ahmed Ali Paşa (5), Osman Hamdi Bey (1), Ömer Adil Bey (6), Ahmed Rifat Bey (4), Ahmed Ziya Bey (9), N. Alectorides (5), Madmazel Noarte Aslan (1), Madmazel Anna Aslan (1), Philippe Bello (21), Şevket (Dağ) Bey (3), Madam A. Copello de Lorme (8), R. Copello (11), Madmazel Thalia Floras (22), E. De Forcade (7), Paul Giese (8), Madmazel Hilda Guarracino (1), Halid Naci Bey (5), Halil Paşa (23), Hamdi Kenan (1), Kâmil Bey (2), Georges Lemare (8), Leonardo De Mango (33), Yervant Osgan (3), Madmazel Hélène Patriano (2), Madmazel Virginie Stolzenberg (8),



2 Fausto Zonaro, 1902 Beyoğlu/Pera Sergisi'nin afişi

Salvator Valeri (5), Mühendis Lorenzo Valeri (14), J. C. Vasmagidis (5), Joseph Warnia-Zarzecki (12), Fausto Zonaro (31).

**Heykel:** Mesrur İzzet Şeneb Bey (10), Yervant Osgan (2).

**Desen ve Gravür:** Madmazel Lina Gabuzzi (22), B. Zanotti (17), Mösyö J. Kristidi (4), Madmazel D. Labella (3), Madam Deguzi (2).<sup>9</sup>

7 Anonim, “Resim Sergisi”, 2 Nisan 1318 / 15 Nisan 1902, *İkdam*.

8 Régis Delbeuf, *Les Artistes de Constantinople Salon de Pera Deuxième Année*, 1902, s. 17.

9 Anonim, *Deuxième Exposition Des Artistes de Constantinople Salon 1902 Catalogue*, 1902; Arseven, a.g.m., s. 1705-1708. *Ma'lûmât* gazetesindeki yazıda, sergiye katılan sanatçıların ve eserlerinin isimlerinin katalog şeklinde verildiğini görmekteyiz.



3 Halil Paşa, *Madam X*, 1889, 70 x 100 cm, karton üzerine yağlıboya ve pastel, Sakıp Sabancı Müzesi



4 Halil Paşa, *Çeşme Başı*

Salondaki Türk ve yabancı ressamalar arasında sanatsal yetisinden övgü ile bahsedilen ilk sanatçı Miralay Halil Bey'dir (Halil Paşa, 1857-1939). A Salonu'nda bulunan eserleri arasında, Paris Sergisi'nde ödül almış olan ve o serginin 1514 numarasını üzerinde taşıyan, pastelle yapılmış *Kadın Portresi* (Fotoğraf 3) dikkat çekici bulunur. Sanatçının *Çeşme* (Fotoğraf 4) adlı resminde, çeşmenin yola düşen gölgesindeki şeffaflık, ağaçların rengârenk yeşilliği, gölge ile güneş alan ağaçlar arasındaki renk uyumu mükemmel olarak nitelenir. Halil Paşa'nın *Balıktan Sonra*, *Genç Balıkçılar* (Fotoğraf 5), *Fırtınadan Sonra Bostancı Sahili* (Fotoğraf 6), *Deniz, Dere, Miss ...'nin Portresi*<sup>10</sup> isimli resimleri başarılı bulunur. Halil Paşa'nın *Fırtınadan Sonra Bostancı Sahili* adlı tablosunda ustaca terkibe vurgu yapılır. İki plaj ve birkaç büyük dalgadan başka bir şeyin betimlenmediği bu tabloda, sadelik ve resim

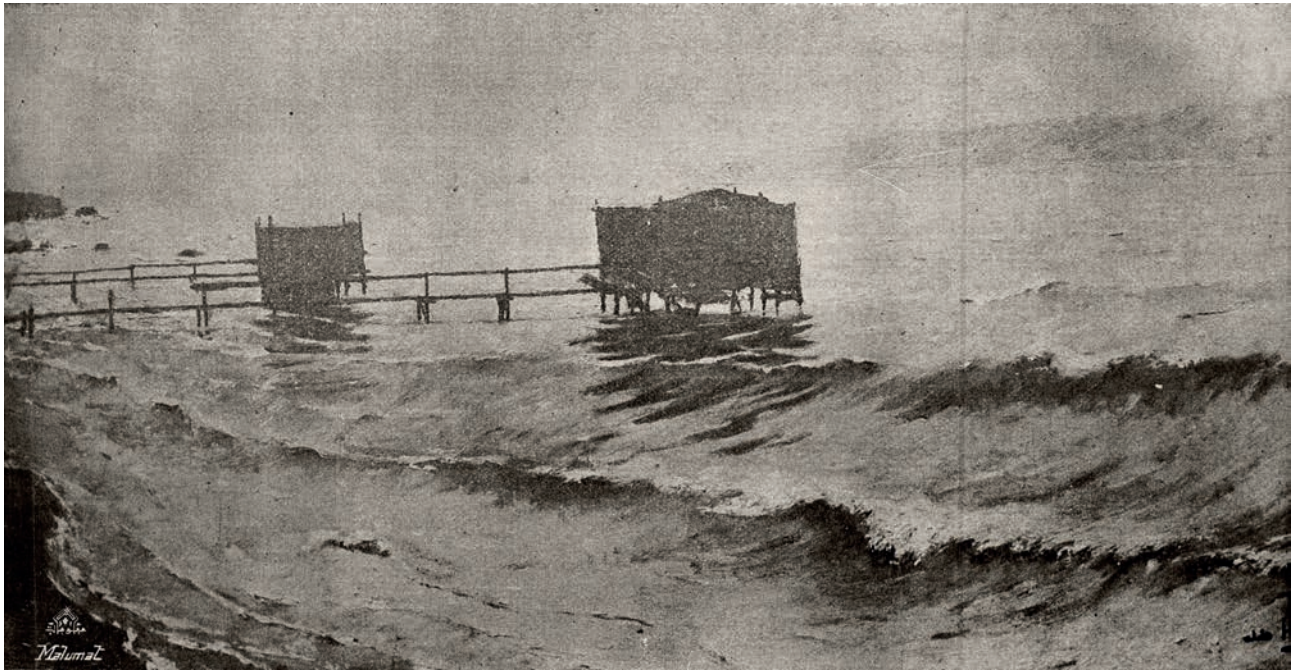
kurallarının hâkim olduğu ifade edilmektedir. Tabloda, adeta dalgaların sesinin işitildiği ve havanın teneffüs edildiği belirtilir. Hatların ve renklerin uyumu takdir edilmektedir. *Deniz* resmi için, yaz günlerine özgü olan denizin güneşli maviliğine ve bu rengin sandalla olan uyumuna dikkat çekilir. Sanatçının tablolarının sergi salonunda konumlanması ise eleştirilir. Halil Paşa'nın sergilerdeki eserleri için ışığın daima yukarıdan gelmesi gerektiği belirtilir. Sergideki pencerelerin ise gayet alçak olması nedeniyle ışığın binanın içine yeterince gelmediği, bu nedenle sanatçının tablolarının izleyici üzerinde gerekli tesiri yaratmadığı savlanır. Ayrıca ışığı fazla alan tablolarının ise adeta hiç görülmediği tespiti yapılır. Sanatçının yapıtları uygun bir ışık altında sergilenirse güzelliklerinin birkaç kat daha artacağı savunulur.<sup>11</sup>

10 Bu kadın, Üsküdar Amerikan Okulu'nun Müdiresi Madam Patrick'tir. Bkz. Delbeuf, a.g.e., s. 91.

11 Anonim, "Resim Sergisi", 2 Nisan 1318 / 15 Nisan 1902, *İkdam*; Arseven, "Sergideki Resimler", 5 Nisan 1318 / 18 Nisan 1902, *İkdam*; Arseven, a.g.m., s. 1721-1722; Delbeuf, a.g.e., s. 84-93.



5 Halil Paşa, *Genç Balıkçılar*



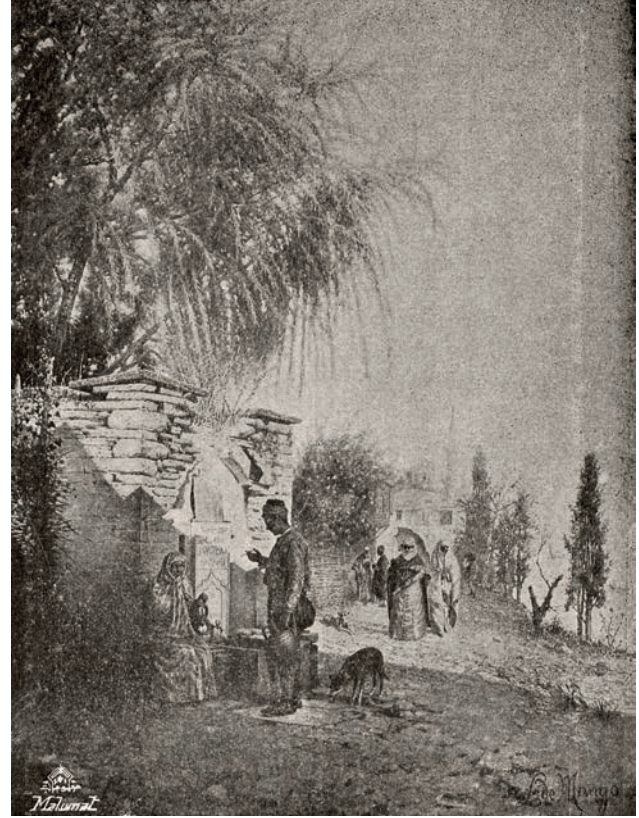
6 Halil Paşa, *Fırtınadan Sonra Bostancı Sahili*



7 Philippe Bello, *Çakmakçılar Yokuşu*



8 Philippe Bello, *Paskalyanın İkinci Günü (Hamal Bayramı / Hamalların Cümbüşü)*



9 Leonardo De Mango, *Çeşme*

A Salonu'nda eserleri yer alan diğer bir sanatçı olan Philippe Bello'nun (1831-1909) suluboya resimleri, beğenilerin odağındadır. Peyzajist sanatçının *Çakmakçılar Yokuşu*'nu (Fotoğraf 7) betimleyen açık ve ışıklı kompozisyonunda, gökyüzünün maviliği ile giderek mavileşen yolun uyumu, sanatçının yetkinliği olarak nitelenir. Ressamın diğer önemli eserleri arasında *Paskalyanın İkinci Günü (Hamal Bayramı / Hamalların Cümbüşü)* (Fotoğraf 8)<sup>12</sup> ve *Köy Yaşamı* sayılmaktadır.<sup>13</sup>

Leonardo De Mango (1843-1930), daha fazla ışık, daha fazla güneş görmek istediği için büyüklü cazibesi ile insanı kendisine çeken ve neredeyse her zaman cazibesini koruyan Doğu'ya gelmiştir. Suyun ve gökyüzünün mavisi, açık havanın saydamlığı, kısacası açık tonların tümü sanatçının yapıtlarında gözlemlenebilir. Tablolarında detaycılığı gözden kaçmayan ve

12 Aynı eseri, 1908 tarihli *Figaro Illustre Constantinople*'de de görmekteyiz.

13 Arseven, "Sergideki Resimler", 5 Nisan 1318 / 18 Nisan 1902, *İkdam*; Arseven, a.g.m., s. 1722-1723; Delbeuf, a.g.e., s. 50-58.

10 Fausto Zonaro, *Otoportre*11 Fausto Zonaro, *Oriental*, pastel, 88 x 64,5 cm, Suna ve İnan Kıraç Koleksiyonu

tabiatı en ufak ayrıntısına kadar taklit etmeye çalışan sanatçının *Çeşme* (Fotoğraf 9)<sup>14</sup>, *Bir Han İçi* ve *Büyü-kada'dan Bir Köşe* isimli tabloları beğenilir.<sup>15</sup>

Madmazel Nevaret / Nivart Aslan ile Madmazel Anna Aslan'ın kömür kalem ile yapılmış iki etüdü<sup>16</sup> ve Hilda Guarracino'nun resmettiği çiçeklerle süslenmiş olan paravanı takdir görür.<sup>17</sup>

B Salonu'ndaki sanatçılar içinde ser-ressam (başressam) Fausto Zonaro'nun (Fotoğraf 10)<sup>18</sup>

14 Aynı eseri, Thalasso'nun *Figaro Illustré Constantinople* (Oktobre 1908); *Türkische Kunst*, (Beckmann, Berlin 1910) ve *Lart Ottoman Les Peintres de Turquie* [(tıpkıbasım), ed. Ne-zih Başgelen, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1988] adlı yayınlarında da görmektediriz.

15 Arseven, "Sergideki Resimler", 5 Nisan 1318 / 18 Nisan 1902, *İkdam*; Arseven, a.g.m., s. 1723; Delbeuf, a.g.e., s. 101-110.

16 Arseven, a.g.m., s. 1723.

17 Arseven, "Sergideki Resimler", 5 Nisan 1318 / 18 Nisan 1902, *İkdam*; Arseven, a.g.m., s. 1723; Delbeuf, a.g.e., s. 49-50.

18 Thalasso, *Türkische Kunst*, Beckmann, Berlin 1910, s. 20; Öndeş - Makzume, a.g.e., s. 351.

eserlerini, sadece izleyicilerin değil, her ressamın görmesi istenilmektedir. Sergideki eserleri içinde sabahın erken saatleri içinde betimlenmiş balıkçıları gösteren *Üsküdar'da Balıkçılar* ile *Beşiktaş'ta Balıkçılar* çalışmalarından övgü ile söz edilmektedir. *Beşiktaş'ta Balıkçılar*'ın kompozisyonu ise şu cümlelerle tanımlanmaktadır:

"Sabahın soğuk ve rutubetli havası, denizin henüz oynamamış olan sakin suları, kayık ve balıkçıların daha henüz ne olduğu ayırt edilemeyen reng-i müphemleri, tasvirde, hayalde öyle bir şiir tevlid (meydana getirme) ediyor, öyle bir hiss-i garip uyandırıyor ki insan kendisini yeni uyanmış, sabahın taze, yeni ümidiyle okşanmış görüyor, adeta deniz havası teneffüs ediyor. Adeta bulutlar arasında güneşin zuhuru bekliyor."<sup>19</sup>

19 Arseven, "Sergideki Resimler", 5 Nisan 1318 / 18 Nisan 1902, *İkdam*.



12 Fausto Zonaro, *Bayram*, 1899, 120 x 180 cm, T.Ü.Y.B.

Sanatçının asıl dikkat çekilen eserleri, ilkbahar temalı manzara serisidir. Her biri, doğanın ve yaşamın yenilenmesinin ilahisi gibidir. Zonaro'nun beğenilen yapıtları arasında *Mezarlık Sokağı* isimli tablosu da zikredilmektedir. Işık ve gölge plastiksinin güçlü bir örneği olan bu tabloda, koyu elbiseli şahıs iki boyutlu düzlemde dışarı çıkacak kadar somut bulunur. Tabloda uzakta kullanılan birkaç şahıs ile başarılı bir derinlik yaratıldığı ifade edilmektedir. Sanatçının pastel çalışması olan *Şark Kıyafeti / Oriental* (Fotoğraf 11)<sup>20</sup> ile Doğulu rakkaseleri betimlediği tabloları kuvvetli ve dikkat çekici bulunur. Zonaro'nun uzun bir çalışma sonucunda yaptığı *Bayram* tablosundaki (Fotoğraf 12)<sup>21</sup> kişilerin yüzlerindeki ifade, adeta güneş altındaki yorgunluklarını izleyicide hissettirecek derecede başarılı görülür.<sup>22</sup>

20 Öndeş - Makzume, a.g.e., s. 222.

21 Öndeş - Makzume, a.g.e., s. 245.

22 Arseven, "Sergideki Resimler", 5 Nisan 1318 / 18 Nisan 1902, *İkdam*; Arseven, a.g.m., s. 1723; Delbeuf, a.g.e., s. 139-151; Anonim, "Resim Sergisi", 2 Nisan 1318 / 15 Nisan 1902, *İkdam*.

Sanayi-i Nefise Mektebi hocalarından Salvatore Valeri'nin (1856-1946) B Salonu'nda yer alan eserleri, hocalığına yakışır bulunmaktadır. 1901 sergisine değer katan sanatçılar arasında sayılan ressamın eserlerinin, geçen seneki sergide hayranlık duyulan yapıtlarının tekrarı niteliğinde olduğu değerlendirilir. Büyük bir sabırla her noktasına kadar ayrıntılı ele alınmış olan resimler, fotoğraf kadar tabiata yaklaşmış olarak tanımlanır. Mühendis olmasına rağmen, kardeşi Lorenzo Valeri'nin *Anadolu Hisarı*, *Cami Avlusu*, *Üsküdar Sokakları* ve *Haydarpaşa'da Kış* isimli yapıtları takdir edilmektedir.<sup>23</sup>

Kadın ressamlar içinde Münih ekolü eğitimini yansıtan eserleri ile dikkat çeken Thalia Floras'ın tabloları oldukça beğenilir. Bu ressamın geçen seneki sergide yer alan eserlerini bilenlerin, bu seneki eserlerini beğenmeyebilecekleri savlanır. Fakat bu durumun bir gerilemeden ziyade ilerleme olduğunu izleyicilerin fark edecekleri ifade edilir. Eski tarzda yapmış olduğu *Matmazel Th.'nin*

23 Arseven, "Sergideki Resimler", 5 Nisan 1318 / 18 Nisan 1902, *İkdam*; Arseven, a.g.m., s. 1724; Delbeuf, a.g.e., s. 120-126.



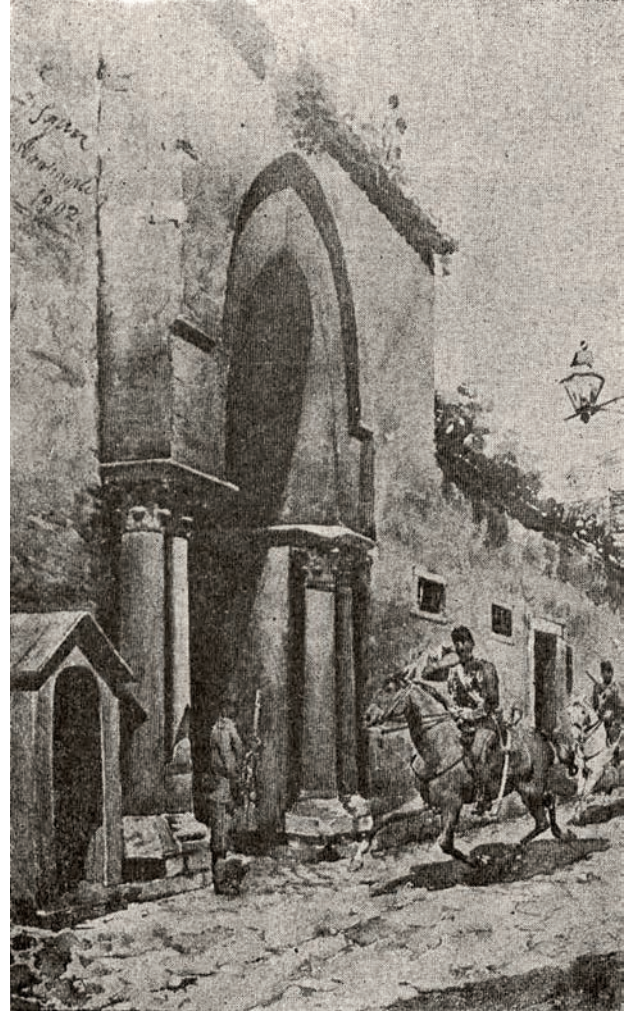
13 Thalia Floras, Doktor F'nin Portresi



14 Thalia Floras, Mavi Prenses

Portresi ile Doktor F'nin Portresi (Fotoğraf 13) ressamlıktaki kuvvet ve zekâsını gösterir. Yeni tarz yaptığı resimler arasında *Mavi Prenses*'i (Fotoğraf 14) fevkalade güzel bulunur. Özellikle bu resmin çerçevesi ile olan uyumuna dikkat çekilerek, sergideki bazı resimlerin çerçeveleri ile uyum sorunu yaşadığı vurgusu yapılır:

“Mesela suluboya etüde eksiz ve dar ceviz taklidi bir çerçeve geçirildiği görülüyor. Hâlbuki açık renklerle yapılan suluboya resmi, beyaz veya tabii tahtadan yapılmış bir çerçeveye geçirilmelidir...”



15 Yervant Osgan, Selam Dur

Yağlıboya ufak bir etüt her halde ince ve zayıf bir çerçeveden ziyade kalın ve derin bir çerçeveye yarasacaktır...” Sanatçının sergide yer alan diğer yapıtları olan *Genç Kız Başı* (pastel) ve *Genç Kız Profili*'nden övgü ile söz edilmektedir.<sup>24</sup>

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin heykeltıraş hocaları Yervant Osgan (1855-1914) tarafından yapılan iki heykel, modelaj açısından son derece kuvvetli bulunur. Beyoğlu/Pera sergilerinde iki senedir tek heykel teşhir eden sanatçı olarak anılmaktadır. Osgan'ın heykeli, canlandırmadaki başarısı nedeniyle takdir görür. Bu büstler, Müze Müdürü Osman Hamdi Bey ve Osmanlı Bankası eski müdürünü

24 Arseven, “Sergideki Resimler”, 5 Nisan 1318 / 18 Nisan 1902, *İkdam*; Arseven, a.g.m., s. 1724, 1726; Delbeuf, a.g.e., s. 64-65.



16 Georges Lemare, *Çocuk Başı*



17 Joseph Warnia-Zarzecki, *Güle Güle Maria*



18 Ömer Adil Bey, *Dinlenmenin Faydası (İplik Yapan Kız)*

betimlemektedir. Heykelleri ile tanıdığımız Osgan'ın, sergide üç adet resminin teşhir edilmesi, her ne kadar heykeltıraşlık izleri taşısalar da, dikkate değer bulunur. *Selam Dur* (Fotoğraf 15) isimli tablosu bu bağlamda örneklenmektedir.<sup>25</sup>

Georges Lemare'in (1866-1942) çoğu Tunus'a ait betimlemelerden oluşan eserleri içinde yer alan *Çocuk Başı*, (Fotoğraf 16) renklerindeki sadelik, şeffaflık ve masumiyete yakışır çizgiler taşıması bakımından mahirane bulunmaktadır. *Tourbet Sokağı (Tunus)* isimli küçük tablosunda ise ışığı abartılı ve koyu tonda kullanmasına rağmen, güneşin ateşini hissettirecek kadar sıcak renklerle işlenmiş olduğu ifa edilmektedir. *Dönüş (Tunus)* ve *St. Cucufat'da Gölet*<sup>26</sup> adlı gece resimlerinde ise hoş bir şiiri çağrış-

tıran yaklaşımlar mevcuttur. Mehtabın hafif ışığı altında parlayan gece mavisi ile uyumlu diğer renkler fevkaladedir. Sanatçının 145<sup>27</sup> numaralı eserindeki çizgiler abartılı bulunmuş ve aralarındaki oran başarısız olarak değerlendirilmiştir.<sup>28</sup>

Madam N. Lemare'in 152<sup>29</sup> numaralı gece resminde, mehtabın mavi ışığı altında parlayan renklerle içindeki hayali betimleme şiirsi bulunur.<sup>30</sup>

C Salonu'nda J. Warnia-Zarzecki'nin felsefi resimleri izleyicisiyle buluşur. Kasvetli bir cenaze duası hissi yüklü resimlerin sahibidir. Her birinin bir felsefi fikre dayandığı ifade edilen bu tablolar, sanatçının şiir ve felsefedeki bilgisinin birer yansıması olarak değerlendirilmektedir. Resimlerinin "statik" yönden

25 Anonim, "Resim Sergisi", 2 Nisan 1318 / 15 Nisan 1902, *İkdam*; Arseven, "Sergideki Resimler", 5 Nisan 1318 / 18 Nisan 1902, *İkdam*; Arseven, a.g.m., s. 1726; Delbeuf, a.g.e., s. 111-114.

26 1902 Beyoğlu Sergisi Kataloğu'nda, 152 numarada, "St. Cucufat'da Gölet (Madam N. Lemare tarafından)" ismi ile kayıtlıdır.

27 1902 Beyoğlu Sergisi Kataloğu'nda "Portre" ismi ile yer alır.

28 Arseven, "Sergideki Resimler", 5 Nisan 1318 / 18 Nisan 1902, *İkdam*; Arseven, a.g.m., s. 1726-27; Delbeuf, a.g.e., s. 96-100.

29 1902 Beyoğlu Sergisi Kataloğu'nda ismi "St. Cucufat'da Gölet"tir.

30 Arseven, a.g.m., s. 1727.

19 Halid Naci, *Bir Kahvehane / Kafe İçi*20 Kâmil Bey, *Kuşlar (Oyun)*21 Ahmed Ziya Bey, *Sultan Ahmed Camii*

daha kuvvetli olduğu ileri sürülen Warnia'nın, güçlü ve ciddi *Güle Güle Maria'sı* (Fotoğraf 17) ve *Yvonne* isimli tablosu, önemli çalışmaları arasında sayılmaktadır.<sup>31</sup> Dinî konseptli *Finis Vanitatum / Herşey Boş'u* oldukça parlak, *Zavallı Hemşirem Kathina* isimli çalışması ise sıcak bir resim olarak tanımlanır.<sup>32</sup>

Ömer Adil Bey'in (1868-1928) 1901 sergisine göre daha doğru konu ve eserler ile sergiye katıldığı ifade edilmektedir. Sanatçının gergef işlemekten yorulup minderin üstüne gelişigüzel uzanan genç bir kızı betimlediği *Dinlenmenin Faydası (İplik Yapan Kız)* (Fotoğraf 18) beğenilir. Odadaki her bir parçanın samimi bulunduğu yapıtta, kumaşların doğallığı, bakır mangalın parlaklığı, özellikle mangal

içindeki ateşin gerçekliği, ressamın başarısını pekiştirmektedir.<sup>33</sup> Şark tarzında döşenmiş bir odayı betimlediği *Üsküdar'da Bir Pencere* isimli yapıtı etkileyici bulunmaktadır.<sup>34</sup>

Günden güne ilerleyen Türk ressamlar arasında gösterilen Hamdi Kenan Bey, Kâmil Bey, Halid Naci Bey, Ahmed Ziya Bey ve Şevket (Dağ) Bey'in eserleri beğenilmektedir. Halid Naci'nin *Bir Kahvehane / Kafe İçi*, (Fotoğraf 19) Kâmil Bey'in *Kuşlar (Oyun)*, (Fotoğraf 20) Ahmet Ziya Bey'in peyzaj harikası *Sultan Ahmed Camii* (Fotoğraf 21) ve

31 Arseven, "Sergideki Resimler", 5 Nisan 1318 / 18 Nisan 1902, *İkdam*; Arseven, a.g.m., s. 1727.

32 Anonim, "Resim Sergisi", 2 Nisan 1318 / 15 Nisan 1902, *İkdam*.

33 Arseven, "Sergideki Resimler", 5 Nisan 1318 / 18 Nisan 1902, *İkdam*; Arseven, a.g.m., s. 1727; Delbeuf, a.g.e., s. 130-138.

34 Anonim, "Resim Sergisi", 2 Nisan 1318 / 15 Nisan 1902, *İkdam*; Delbeuf, a.g.e., s. 133-35.



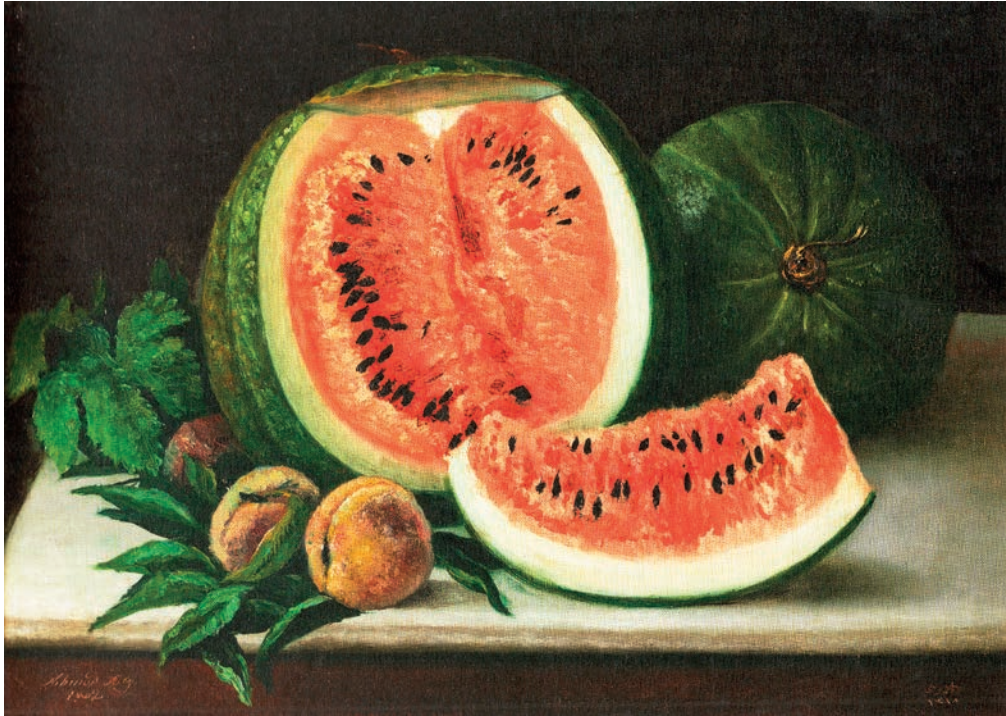
22 Şevket Dağ, *Ayasofya Camii-i Şerifi Dâhili*

Şevket (Dağ) Bey'in *Ayasofya Camii-i Şerifi Dâhili* (Fotoğraf 22) isimli resimlerinden övgü ile söz edilmektedir. Şevket Dağ'ın eseri, caminin içini, kemerlerini, sütunlarını, halılarını ayrıntılı betimlemesi bakımından hayran olunacak bir yapıt olarak ifade edilir.<sup>35</sup>

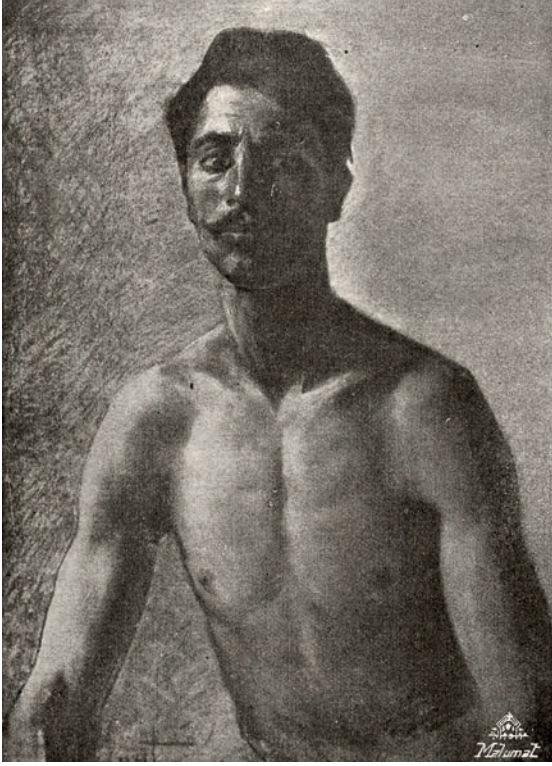
Fontaiebleau ekolü etkisindeki Mösyö M. Forcadé'nin, peyzajda kendine has bir stili olduğu ifade edilmektedir. Renkleri ve ayrıntıdaki gözle görülür sadeliği, peyzajlarda aranılan özelliklerden olduğu düşünüldüğünde, eserlerinin güzel olduğu yorumu yapılmaktadır. Madam ve Mösyö Copello De Lorme imzası altındaki tablolar arasında, Bayan Copello'nun yapıtları, kocasının tablolarından daha başarılı bulunur. Madmazel Hellé Patriano, mükemmel eserler meydana getirebilecek yetekte görülmektedir.<sup>36</sup>

35 Anonim, "Resim Sergisi", 2 Nisan 1318 / 15 Nisan 1902, *İkdam*; Arseven, "Sergideki Resimler", 5 Nisan 1318 / 18 Nisan 1902, *İkdam*; Arseven, a.g.m., s. 1727; Delbeuf, a.g.e., s. 37-40, 59-61, 93-95.

36 Arseven, a.g.m., s. 1728; Delbeuf, a.g.e., s. 62-64, 71-73.



23 (Şeker) Ahmed Ali Paşa, *Natürmort / Meyve*

24 Ahmet Rifat, *Etüt*

D Salonu'nda ise (Şeker) Ahmed Ali Paşa'nın (1841-1907), hocaları olan Gérôme ve Boulanger'in etkileriyle ürettiği Fontainebleau ekolündeki seriyi devam ettirdiği yorumu yapılır. Paris Sergisi'nde teşhir ettiği ve hâlâ üzerindeki 15 numarayı taşıyan *Meyve* isimli natürmortu, (Fotoğraf 23) izlemeye değer olarak nitelendirilir. Paris'te sergilenen bazı yapıtlarını tekrar teşhir eden Ahmed Ali Paşa'nın büyük bir tabloyu birkaç saat içinde bitirmesindeki hızı ve yeteneğine vurgu yapılmaktadır.<sup>37</sup>

D Salonu'ndaki diğer resimler içinde Binbaşı Ahmed Rifat Bey'in, belki de tek nü yapıt kabul edilebilecek erkek portresi (Fotoğraf 24) desen olarak başarılı bulunur. Sanatçının diğer etütleri, portre ve figür konusunda üstatlığını ispatlayan eserler olarak gösterilir. Aynadan çalıştığı 16<sup>38</sup> numaralı otoportresi, ayrıntılardaki başarısı ve realist yaklaşımı nedeniyle kutlanmaktadır.<sup>39</sup>

25 N. Alectorides, *Geçmiş ve Gelecek için Dua*26 N. Alectorides, *Talim*

37 Arseven, a.g.m., s. 1728-29; Delbeuf, a.g.e., s. 114-118.

38 1902 Beyoğlu Sergisi Kataloğu'nda adı "Etüt"tür.

39 Arseven, "Sergideki Resimler", 5 Nisan 1318 / 18 Nisan 1902, *İkdam*; Arseven, a.g.m., s. 1729; Delbeuf, a.g.e., s. 36-37.

27 J. C. Vasmagidis, *Baş, Etüt*28 Virgine Stolzenberg, *Bir Operasyon - Hareket*

Ürgüp kazasının Cemil karyesinde doğmuş olan Alectorides, yeni neslin genç ve yetenekli ressamı arasında gösterilir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim gördükten sonra Ressam Zonaro'dan dersler alan sanatçının, hocasını taklit eder bir şekilde çalıştığı, resimlerinde ise bu etkiyi görmeyen mümkün olduğu ifade edilmektedir. Alectorides'in eserleri içinde *Geçmiş ve Gelecek için Dua* (Fotoğraf 25) ve *Talim*<sup>40</sup> (Fotoğraf 26) tabloları, anılması gereken yapıtlar arasında gösterilmektedir. Alectorides'in *Geçmiş ve Gelecek için Dua* isimli eserinde dua eden ihtiyar bir kadınla genç bir kız betimlenmiştir. İhtiyar kadın bakışlarını aşağı kaydırırken başı öne eğilmiştir. Sanki işlediği günahların affını dileyen bir tavırda resmedilmiştir. Genç kız ise bilakis bakışlarını ümide kılavuzluk eden semaya doğru kaldırmıştır. Tablonun terkip ve tasvirdeki yetkinliği, konunun sınırlanışı

40 1902 Beyoğlu Sergisi Kataloğu'nda, 30 numarada kayıtlı eserin ismi "Portre, Etüt"tür.

ve renk dağılımındaki uyumu, "sergide bir ödül verilseydi ödülü alacak eser" olarak gösterilmesine neden olur.<sup>41</sup>

D Salonu, Zonaro'nun Alectorides gibi sanat dünyasına kazandırdığı bir başka yetenek olan J. C. Vasmagidis'in eserlerine ev sahipliği yapmaktadır. Hem Alectorides hem de Vasmagidis'in yapıtları yakından incelendiğinde, dindar/sofu yanlarının ağır bastığını görmek mümkündür. "İnsanlık azizleri" olarak tanımlanan Prometheus ve Hz. İsa portrelerinde bu etki hissedilmektedir. Sanatçının *Baş, Etüt*<sup>42</sup> (Fotoğraf 27) isimli yapıtı, hayal gücü kuvvetli eserleri arasında sayılmaktadır.<sup>43</sup>

41 Anonim, "Resim Sergisi", 2 Nisan 1318 / 15 Nisan 1902, *İkdam*; Arseven, "Sergideki Resimler", 5 Nisan 1318 / 18 Nisan 1902, *İkdam*; Arseven, a.g.m., s. 1730-32; Delbeuf, a.g.e., s. 41-45.

42 1902 Beyoğlu Sergisi Kataloğu'nda 221 numaralı eserdir.

43 Arseven, "Sergideki Resimler", 5 Nisan 1318 / 18 Nisan 1902, *İkdam*; Arseven, a.g.m., s. 1732; Delbeuf, a.g.e., s. 126-129.

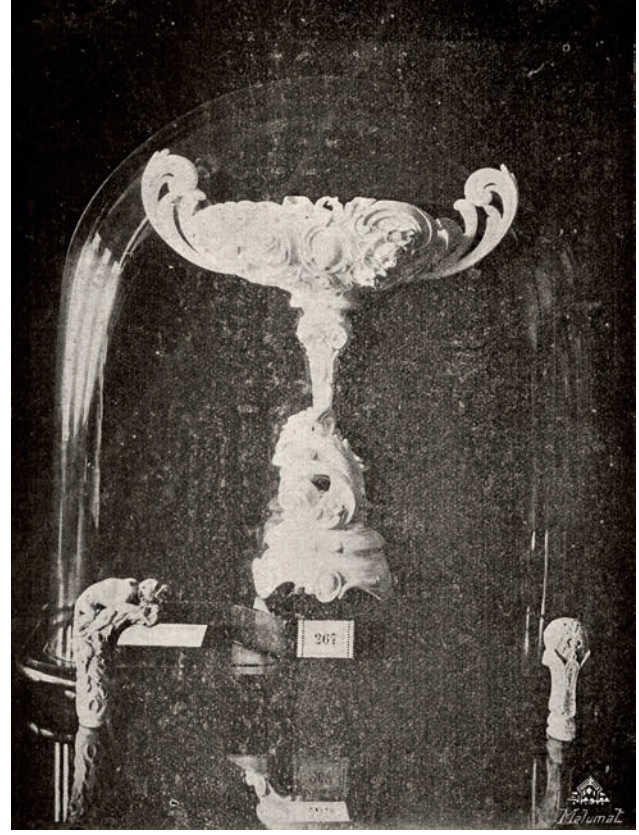
29 Paul Giese, *Durgun Göl*

D Salonu'nda ilk kez eser teşhir eden, Guillet Akademi ve Napoli Güzel Sanatlar Okulu eğitilmiş Madmazel Virginie Stolzenberg'in ressamlığa olan istek ve gayretinin eserlerinde göze çarptığı belirtilmektedir. Büyük boyutlu eserleri arasında yer alan, atmosferi biraz loş olmakla birlikte konusu gayet açık bulunan *Bir Operasyon - Hareket* (Fotoğraf 28) isimli realist yapıtı, sanatçının kendine has renk ve işçiliği yansıması bakımından beğenilmektedir.<sup>44</sup>

Yabancı ressamlar arasında “renkleri küçük küçük parçacıklar halinde yan yana koyarak yeni tarz resim” (empresyonizm/pointillism/noktacılık) çalıştığı ifade edilen Paul Giese'nin *Kazazede'nin Nişanlısı* ve *Durgun Göl* isimli yapıtları hayalperestlik ürünleri olarak tanımlanır. *Durgun Göl* (Fotoğraf 29) isimli yapıtını tanımlayan cümleler son derece edebidir:

“Gecenin maviliğini giymiş bir göl, bu su içinden fırlamış sazlar içinde bir peri, elinde harp. Gölün bir tarafında bulunan hane içinde kızıl bir ışık. Köşkten göle doğru uzun, büyük merdivenlerde birçok timsal-i ruh harpın sedasını dinleyerek yavaş yavaş merdivenlerden iniyorlar. Kimi bu mavi göle girmiş, kimi girmek üzere. Kimi başına kadar gömülmüş, gözlerini kapamış, uykuya dalmış. Filhakika insan da uykuya daldığı vakit tatlı bir nağmenin hatırasıyla okşanan ruhi bir hal ile kendinden geçer ki işte bu tablodaki fikr-i takdir hayali ise gerek renk ve

44 Arseven, a.g.m., s. 1732; Delbeuf, a.g.e., s. 118-120.



30 Mesrur İzzet Ebu Şeneb Bey, Lüle Taşı Vazo, 14. Louis stili

gerek eşkâl de o kadar gariptir. Şüphesizdir ki tab'atta böyle bir levhaya asla tesadüf edilemez. Zaten bir mahsul-ü hayal olan böyle tasviri olan bir fikri de ancak bu suretle resmetmek muvafık olur.”<sup>45</sup>

Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencileri arasında yer alan Mesrur İzzet Bey'in beyaz taş üzerine hakettiği dekoratif heykelleri beğenilir. 266 numaralı çubuk takımı ile 267 numaralı (Fotoğraf 30) vazosu, nadide ve iyi çalışılmış yapıtlar olarak nitelenmektedir.<sup>46</sup> Akik taşlar üzerine hakettiği resimler ile öne çıkan ve babası sarayda gravür ustası olan B. Zanotti'nin *Güzel Helen*'i, ustaca yapılmış bir eser olarak değerlendirilir.<sup>47</sup> Bir başka gravür ve karakter ustası, Leduc vitrininde teşhir ettiği eserleri ile

45 Arseven, “Sergideki Resimler”, 5 Nisan 1318 / 18 Nisan 1902, *İkdam*; Arseven, a.g.m., s. 1732; Delbeuf, a.g.e., s. 74-78.

46 Arseven, “Sergideki Resimler”, 5 Nisan 1318 / 18 Nisan 1902, *İkdam*; Arseven, a.g.m., s. 1732; Delbeuf, a.g.e., s. 165-168.

47 Arseven, a.g.m., s. 1732; Delbeuf, a.g.e., s. 163-164.



31 Lina Gabuzzi, *Bir Dere*

tanınan Lina Gabuzzi'dir. Fotoğrafın icadının gravürçüleri zor duruma soktuğu, lakin hâlâ alıcısının olması nedeniyle sanatçıların işlerinin bir parça görüldüğü ifade edilmektedir. Gabuzzi'nin *Bir Dere* (Fotoğraf 31), *Mösyö M...nin Tasviri*, *İstanbul Limanı*, *Büyükada'da Bir Sokak*, *Kış Etkisi*, *Türk Kadını* ve *Üsküdar Mezarlığı*<sup>48</sup> resimleri ile tezhibi takdir görmektedir.<sup>49</sup> Sergide yapıtları beğenilen diğer sanatçılar arasında Celal Bey (İbn El-Said), Canuti ve Cristidi zikredilmektedir.<sup>50</sup>

Sonuç olarak 20. yüzyıl başı, sanat açısından İstanbul için oldukça hızlı başlamıştır. İkinci sergi, 1901'deki ilk serginin bıraktığı olumlu izlenimleri, kaldığı yerden daha üste taşımıştır. Tutulan ziyaretçi istatistikleri incelendiğinde, 1902 Beyoğlu / Pera Sergisi'nin oldukça ilgi gördüğünü savlayabiliriz. İlk hafta 2.796, ikinci hafta ise 2.460 kişinin ziyareti, bugün bile bir sergi için son derece anlamlı sayılardır.<sup>51</sup> Sergiye sadece halkın değil, Devlet-i Aliye'nin ileri gelenleri ve yabancı elçilik görevlilerinin yakından ilgi gösterdikleri ortadadır.

36 sanatçının<sup>52</sup> 325 yapıtı<sup>53</sup> ile bir sanatsal bayrama dönüşmüş olan bu etkinliği her açıdan takdir etmek gerekir. Beyoğlu / Pera sergileri, 20. yüzyıl başı Osmanlı Devleti ileri gelenlerinin sanata yaklaşımını anlamak, resim sergilerinin ilerlemesini görebilmek için bize doğru ve çelişkisiz veriler sunmaktadır.

Resim örneklerinin yoğun olduğu sergide az sayıda da olsa heykel ve gravür örneklerine rastlamak, bir sergideki çeşitlilik açısından oldukça önemlidir. Pek çok resmin daha serginin ilk günlerinde satılmış olmasını, sanatçıların ve üretimlerinin değer bulduğuna yorumlamalıyız. Lakin Régis Delbeuf'un<sup>54</sup> ifade ettiği gibi, alıcıların çoğunluğunu yabancılar oluşturmaktadır. Alıcılarının yabancı olduğu İstanbul sanat piyasasında, 1916'da başlayacak olan Galatasaray resim sergilerine kadar ressamların çoğunluğunun gayrimüslim ve yabancılardan oluştuğunu söylemeliyiz. Manzaraların ağırlıklı olduğu sergide, nü resme rastlamamaktayız.

Eleştirmenler tarafından sanatçıların hem yaşamları hem de üretimlerinin yakından takip edildiği anlaşılmaktadır. Zaman zaman sanatçıların kısa biyografileri verilerek sanatsal geçmişlerine vurgu yapılmaktadır. Sanatçının yapıtlarında önceki yıllara göre bir üslup değişimi var ise mutlaka irdelenmektedir. Bu bağlamda eleştirmenlerin Avrupa'da ortaya çıkan yeni akımları ve özelliklerini yakından takip ettiklerini söyleyebiliriz.

Beyoğlu/Pera sergileri, kökleri Osmanlı topraklarında çok derin olmayan sergi kültürünü geniş katılımlı olarak sürdürmeleri ve yeni sanatsal birlikliklere doğru ivme yaratmaları sebebiyle sanat tarihimiz açısından oldukça önemlidir.

52 Yervant Osgan hem heykel hem de resim teşhir ettiği için tek sayılmıştır.

53 Katalogda belirtilen bazı eserlerin sergi açılışında olmadığını, daha sonradan salonlara getirildiğini eleştirmenlerin makalelerinden anlamaktayız. Bu nedenle katalogda belirtilen tüm eserlerin sergilenip sergilenmediği ya da katalog dışı yapıtların daha sonradan sergiye dâhil edilip edilmediği noktasında kesin bir ifade kullanmak doğru değildir.

54 "Doğu resme ilham olur ama resim satın almaz" (Seza Sinanlar, *Pera'da Sanat Üretimi Ortamı*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2008, s. 261); Delbeuf, a.g.e., s. 149.

48 Bu eser, gravürdür.

49 Arseven, "Sergideki Resimler", 5 Nisan 1318 / 18 Nisan 1902, *İkdam*; Arseven, a.g.m., s. 1732; Delbeuf, a.g.e., s. 158-162.

50 Arseven, a.g.m., s. 1732; Delbeuf, a.g.e., s. 152-154.

51 Delbeuf, a.g.e., s. 18, 48.

## Kaynakça

- Anonim, “Sanayi-i Nefise Salonu”, 27 Teřrînisâni 1317 / 10 Kânûn-ı evvel 1901, *İkdam*.
- Anonim, “Sanayi-i Nefise ve Bu Seneki Resim Sergisi”, 30 Mart 1318 / 12 Nisan 1902, *İkdam*.
- Anonim, “Resim Sergisi”, 31 Mart 1318 / 13 Nisan 1902, *İkdam*.
- Anonim, “Resim Sergisi”, 2 Nisan 1318 / 15 Nisan 1902, *İkdam*.
- Anonim, *Deuxième Exposition Des Artistes de Constantinople Salon 1902 Catalogue*, 1902.
- Arseven, Celal bin Esad, “Sergideki Resimler”, 5 Nisan 1318 / 18 Nisan 1902, *İkdam*.
- \_\_\_\_\_, “Resim Sergisi/Salon”, *Ma'lûmât*, S. 336, 1902.
- Delbeuf, Régis, *Les Artistes de Constantinople Salon de Pera Deuxième Année*, 1902.
- Öndeş, Osman - Erol Makzume, *Osmanlı Saray Ressamı Fausto Zonaro*, YKY, İstanbul 2010.
- Sinanlar, Seza, *Perada Sanat Üretimi Ortamı*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2008.
- Thalasso, Adolphe, *Figaro Illustre Constantinople*, Octobre 1908.
- \_\_\_\_\_, *Türkische Kunst*, Beckmann, Berlin 1910.
- \_\_\_\_\_, *Lart Ottoman Les Peintres de Turquie* (tıpkıbasım), ed. Neziğ Başgelen, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1988.



# KÜÇÜKSU KASRI'NIN KALEM İŞLERİ VE DUVAR RESİMLERİ

Nesrin Taşer\*

## Özet

Sultan Abdülmecid (hd.1839-1861) tarafından günübürlük dinlenme köşkü olarak yaptırılan, zaman zaman devletin üst düzey konuklarının ağırlandığı Küçükusu Kasrı'nın (1856-1857) bezemeleri; yüksek kabartma taş işçiliği, alçı kabartma, varak kaplama, kalem işi teknikleri ile duvar resmi olmak üzere çeşitlilik göstermektedir. Makalenin çerçevesini ise Batılılaşma dönemine özgü motiflerin ön plana çıktığı kalem işi ve mimaride iç dekoru tamamlayan duvar ve tavan resmi oluşturmaktadır.

Bezeme programı mevcut durumları üzerinden, betimleme mantığı ve anlam boyutu açısından incelenirken mekânsal dağılımları, konuları, kompozisyon kurgusu, üslup ve tercih çeşitliliği, malzeme ve yapım tekniği bilgileriyle bir arada sunulmaktadır.

Makalede, Küçükusu Kasrı duvar bezemelerinin 19. yüzyılın sanat ortamı içinde nasıl şekillenip anlam bulduğu üzerinde durularak yeri ve öneminin belirlenmesi hedeflenmektedir.

19. yüzyılın yenileşme hareketleriyle gelişen, sosyal-kültürel bağlamda yaygınlaşan duvar bezeme geleneğinin değişmesine yol açan unsurlardan biri, yurt dışında eğitim gören yerel sanatkarların veya yurt dışından gelen sanatkarların sayısının artmasıyla Barok, Rokoko, Ampir, Neo-klasik gibi Batı etkili üslup ve tasarımların belirmeye başlamasıdır.

Farklı üslupların eklektik bir anlayışla ele alındığı duvar bezemeleri; resim tekniği, renk tonlaması, ortak konu ve üslup birliği, betimleme anlayışı yönünden döneminin diğer örnekleriyle benzerlik göstermektedir. Sanatkar ismine rastlanamamış olmakla birlikte, karşılaştırma yöntemiyle resimlerin yaklaşık tarihleri saptanabilmektedir.

**Anahtar kelimeler:** Abdülmecid, Batılılaşma, Kasır, Bezeme, Kalem İş, Duvar Resmi, Motif, Manzara, Üslup

## HAND DRAWINGS AND MURAL PAINTINGS OF KÜÇÜKSU PAVILION

### Abstract

The decorations of the Küçükusu Pavilion (1856-1857) that built as a daily resting mansion by the order of Sultan Abdülmecid (r.1839-1861) and where senior state guests were hosted sometimes, includes various techniques such as high relief stonework, plaster embossing, gilding, hand drawings and mural paintings. Hand drawings mostly with motifs specific to the Westernization period, and mural and ceiling paintings that complete the interior decoration in architecture constitute the framework of the article.

While the decoration program with its current situation is analyzed in terms of description logic and semantic explanation, it is presented together with the information of its spatial distributions, themes, composition editing, the diversity of style and preference, materials and construction techniques.

In the article, it's aimed to determine the position and importance of the mural decorations of the Küçükusu Pavilion through focusing on how and in which concept it was shaped in the artistic ambiance of the 19th century.

One of the factors that led to the change of mural decoration tradition which developed along with the innovation movements of the 19th century and became widespread socio-culturally, was the appearance of Western styles and designs like Baroque, Rococo, Empir, Neo-classical due to the increase in the number of local artists who received education abroad and foreign artists who came from abroad.

The mural decorations performed in different styles with an eclectic approach, show similarity with the other examples of their period in terms of painting technique, color toning, common themes and styles, and description concept. Although the names of artists were not seen, the approximate dates of the paintings can be determined by the comparison method.

**Keywords:** Abdülmecid, Westernization, Pavilion, Decoration, Hand Drawing, Mural Painting, Motif, Landscape, Style

## Duvar Resminin Gelişimi

18. yüzyılın ilk yarısında Batılılaşma hareketleriyle başlayan değişim ve yeniliklerden biri de mimari dekorasyonda görülür. 19. yüzyılın sonuna kadar yapıların duvarlarında yerini alan resimsel kompozisyonlar, Osmanlı kalem işi ve minyatür geleneginden Batılı resme geçişin önemli bir aşamasını gösterir.

Klasik dönem Osmanlı dinî ve sivil mimarisinde yüzey bezemesi olarak büyük önem taşıyan kalem işi bezemelerin motifleri, kompozisyonları, üslupları, Ehl-i Hiref teşkilâtının bölüklerinden biri olan nakkaşlar tarafından hazırlanır; böylece saray ve çevresine ait her türlü malzeme üzerinde bezeme tasarımları ortak bir kaynaktan üretilmiş olurdu.<sup>1</sup> Kalem işi bezemelerde de desenin ana unsuru olarak rumi, hatâyî, penç, gonca, yaprak, bulut gibi klasik üsluba ait motifler<sup>2</sup> bu sanatkarların ellerinde kendi estetik anlayışları içinde hayat bulurdu.

Bezeme sanatında klasik anlayış 17. yüzyılın başlarında bir süre daha devam etse de sonlarına doğru klasik bezeme işçiliğinin inceliği ve kıvraklığı kaybolur.<sup>3</sup> 18. yüzyılın ilk yarısından itibaren Batı kökenli sanat üslupları farklı konu ve

ikonografileriyle Osmanlı bezeme sanatını etkisi altına alarak yeni bir anlayışın ortaya konulmasına sebep olur. Yerli sanatkarlar yeni etkilere kendi zevk ve yorumlarını da katarken, klasik Osmanlı bezemesinin renk, desen ve motiflerini kısmen koruyarak devam ettirir ve “Türk Rokokosu” denilen yeni bir seçmeci anlayışla eserler meydana getirirler. Önceleri bezeme sanatına belli ölçülerde katılan bir zenginlik gibi görünse de Batılı anlayışın etkileri yüzyılın sonlarına doğru artarak devam eder ve gelenegē bağlı özellikler giderek kaybolmaya başlar.<sup>4</sup>

Topkapı Sarayı’nda Sultan III. Ahmed’in (hd.1703-1730) odasının duvar bezemeleri hem geleneksel hem de Batılı özellikler gösterir. 17. yüzyıldan itibaren benimsenmiş motifler arasında yer alan çiçek ve meyveler, boyayla yapılmış nişler içinde saksı ve sepetlere yerleştirilerek boyut kazanır. Böylece birer bezeme unsuru olmaktan öte daha hacimli ve gerçeğine yakın bir görünüme kavuşur.<sup>5</sup> Klasik Osmanlı sanatı disiplinine göre daha hareketli olan Barok ve Rokoko gibi Batı’ya özgü üslupların açık-koyu tonlamalar ve ışık-gölge karşıtlığına dayanan çarpıcı etkisiyle üçüncü boyut vurgulanır.<sup>6</sup>

Çiçek ve meyve gruplarının oluşturduğu ilk örneklerin ardından, 18. yüzyılın ortalarında klasik Osmanlı motifleri olan rumi ve hatâyîler yerini akantus yapraklarına, S ve C biçiminde kıvrılan dal ve yapraklara, girlandlara bırakır. Desenlerin konturları kalkar, renkler değişir ve çeşitlenir.

16. yüzyıldan bu yana gelişerek devam eden ve geleneksel minyatür sanatında en çok işlenen konulardan biri olan doğa resimleri, 18. yüzyılda duvarda görülmeye başlar. Topkapı Sarayı, Harem Dairesi’nde, Sultan I. Abdülhamid (hd.1774-1789), Sultan III. Selim (hd.1789-1807) ve Sultan II. Mahmud (hd.1808-1839) dönemlerinden günümüze kalan Barok çerçevelerin içine yerleştirilmiş, çoğu Haliç ve Boğaz manzaraları olan betimlemeler,

1 Filiz Yenişehirlioğlu, “Klasik Dönem Osmanlı Sanatı”, *Genel Türk Tarihi*, c. VI, ed. Hasan Celal Güzel - Ali Birinci, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, s. 651-677.

2 Bitkisel süsleme grubunu palmet-rumi-lotus, hatâyî ve natüralist süslemeler olarak alt gruplarda tanımlamak mümkün olmaktadır. Gönül Cantay, “Türk Süsleme Sanatında Meyve”, *Turkish Studies, International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, vol. 3/5, 2008, s. 33-64; “Rumî; palmet, yarım palmet ve lotus çiçeklerinin stilize edilerek kullanımından ve karmaşık sarmalların birbiri içine geçmesiyle oluşan bitkisel bir üslüptür. Hatâyî; çoğunluğu 3/4 görünümde çizilmiş Çin gülleri, şakayık ve narçiçekleri, tırtıllı veya yuvarlak boğumlu yapraklar, iç içe işinsal olarak yerleştirilmiş katmerli çiçeklerdir. Saz üslubu; lale, sümbül, gül, karanfil, zambak gibi çiçekler ya da çiçek açmış bahar dallarından oluşan kompozisyonların doğadaki görünümüyle betimlenmesidir. Yine de kullanılma amaçları belirli bir yüzeyi kaplamak olduğu için çoğunlukla stilize edilerek çizilmişlerdir.” Yenişehirlioğlu, a.g.m., s. 651-677.

3 Fatma Çiçek Derman, “Osmanlı İstanbul’unda Bezeme Sanatı”, *Osmanlı İstanbul’u: I. Uluslararası Osmanlı İstanbul’u Sempozyumu Bildirileri (29 Mayıs-1 Haziran 2013: İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi)*, ed. Feridun M. Emecen - Emrah Safa Gürkan, İstanbul Büyükşehir Belediyesi (İBB) Kültür A.Ş. ve İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2013, s. 495-509.

4 Hatice Aksu, “Rokoko”, *İslâm Ansiklopedisi*, c. 35, TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul 2008, s. 159-160.

5 Günsel Renda, *Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara 1976, s. 77.

6 Rüçhan Arık, “Osmanlı Sanatında Duvar Resimleri”, *Osmanlı*, c. 11, İstanbul 1999, s. 423-436.

tarihlenebilen en eski duvar resimleri olarak kabul edilmektedir.<sup>7</sup> Zamanla, derinlik izlenimi veren sütunlar, çeşitli tipte sütun başlıkları, yivli Ampir plastrlar vb. mimari öğeler de resme katılır. Kıyılara serpiştirilmiş köşklere, denize dökülen dereler üstünde kayıkları, köprüleri, çeşmeleri, fiskiyeli havuzlu bahçeleri ve koruluklarıyla birer belge niteliği taşıyan bu resimler, bir yandan minyatür sanatının izlerini taşıırken, öte yandan ışık-gölge denemeleri ve renklerin açık-koyu derecelendirilmeleriyle Batı anlayışında üçüncü boyut, yani derinlik (perspektif) arayışını ortaya koyar.<sup>8</sup>

Sarayın önderlik ettiği Batılı resim anlayışına yönelen duvar bezemeleri konut yapılarında da giderek yaygınlaşır. Yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'a gelen Batılı seyyahların anlattıklarından, köşk ve konutların bezemelerine kır manzaraları, havuzlu bahçe, savaş, gemi gibi tasvirlerin de eklenmesiyle geniş bir konu dağarcığı olduğu anlaşılmaktadır. Hatta aralarında Boğaz manzaralı tasvirler de değinilmektedir. Köşkler, bahçeler, camiler, kuleli yapılar, köprü ve çeşmelerin canlandırıldığı resimlerin ortak özelliği, figürsüz oluşları ya da insan figürünün uzakta nokta gibi gösterilmesidir.<sup>9</sup>

18. yüzyılın son çeyreğinden itibaren, önce başkent İstanbul'daki saray, köşk, kasır, yalı, konak gibi sivil mimari eserlerin iç mekânlarında, yanı sıra dinî yapılarda<sup>10</sup> ve neredeyse eş zamanlı olarak imparatorluğun tüm eyalet ve merkezlerinde görülen bezeme geleneğinin motif, desen ve üslup olarak değişmesine yol açan unsurlardan biri, yurt dışında eğitim gören yerel sanatkarların veya yurt dışından gelen sanatkarların sayısının artmasıdır. Özellikle, İstanbul'a gelen Avrupalı ressam, üç boyutlu duvar resminin gelişmesinde önemli pay sahibidirler.<sup>11</sup>

19. yüzyılda duvar resimlerinde daha büyük ve daha zengin doğa kompozisyonlarına yer

verilmiştir. Konular arasında İstanbul manzaraları yanında Avrupadaki, özellikle İtalya ve Fransadaki kent kartpostallarını andıran kuleli, şatolu görüntüler ve en önemlisi de figürlü resimler yer almaya başlar. Bunun yanında Mekke, Kudüs gibi kutsal yerlerin tasvirleri öne çıkmaktadır. Avrupadaki Oryantalist etki sonucunda bazen egzotik veya düşürünü manzaralar, bazen de gerçek görüntüler yeni bir tür ve üslup arayışının göstergesidir.

İstanbul manzaralarından Göksu Çeşmesi ve Kız Kulesi en fazla yapılan tasvirlerdendir. Duvar resimlerinin değişmez konuları arasında olan çiçek dolu vazolar, meyve dolu sepetlerin yanı sıra, av ve avcı sahnelerinin sayısı da azımsanamayacak ölçüdedir.<sup>12</sup>

Yüzyılın ikinci yarısından sonra duvar resimlerinde yağlıboya kullanılması önemli bir yeniliktir.<sup>13</sup> Yağlıboya, hem sıva hem de ahşap ve bez üzerine yapılan resimlerde kullanılan ve keten yağı veya haşhaş yağı ile hazırlanmış boya ile ifa eder.

Barok ve Rokoko'nun birlikte uygulandığı resimlere daha sonraları Ampir üslubunun sembolik motiflerinin de eklenmesiyle konular çeşitlenir.<sup>14</sup> Sanayi toplumlarının kullanmaya başladığı, Avrupaî yaşamın unsurları olarak kabul edilen buharlı gemi ve buharlı tren gibi ulaşım araçları; fayton, kupa, landon gibi karasal binek araçları; duvar saatleri ve cep saatleri gibi yeni gereçler ve masa, sandalye, sehpa gibi iç dekorasyon eşyalarının duvar resimlerine konu olmaya başlaması da<sup>15</sup> Osmanlı'nın değişen dünyasının ve modern yaşama duydukları ilginin bir yansıması olsa gerektir.

7 Renda, a.g.e., s. 80.

8 Arık, a.g.m., s. 424.

9 Renda, a.g.e., s. 108-109.

10 Oktay Hatipoğlu, *XIX. Yüzyıl Osmanlı Camilerinde Kalem İşleri Tezyinâtı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Erzurum 2007.

11 Renda, a.g.e., s. 123.

12 Arık, a.g.m., s. 424.

13 Arık, a.g.m., s. 424; Renda, a.g.e., s. 195.

14 Derman, a.g.m., s. 503.

15 Renda, a.g.e., s. 118; Tolga Uzun, "19. Yüzyıl Osmanlı Duvar Resimlerinde Yeniliğin ve Değişimin Sembolü Tasvirler", *XX. Uluslararası Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, Bildiriler 02-05 Kasım 2016*, c. 2, Sakarya Üniversitesi Yayınları, Sakarya 2016, s. 852.

## Kalem İşi ve Duvar Resmi

19. yüzyıl Osmanlı mimarisinde boyama yöntemiyle yapılan üst yapı bezemelerinin iki ana kaynaktan beslendiğini söyleyebiliriz. Biri, nakkaşların uyguladığı klasik bezeme motiflerinin kullanıldığı teknik; diğeri ise, Barok, Rokoko, Ampir gibi üslupların ağırlıkta olduğu Batılı resim anlayışıdır. Her dönemin kendi özelliklerini taşıyan ve farklı anlamlar ifade eden iki bezeme türü de, uygulanan yüzeyler ve kullanılan malzemeler yönüyle aynı olabildiği için daha genel bir anlam taşıyan “duvar resmi” kategorisinde değerlendirilebilmektedir.<sup>16</sup>

Bu sanatsal boyamaların uygulanmasında birtakım farklılıklar vardır. Kalem işinde, duvar yüzeyi ince bir tabaka alçıyla veya kurşun karbonat içerikli, hava etkilerine dayanıklı beyaz bir boya türü olan üstübeçle (isfidaç) sıvanır.<sup>17</sup> Sıva tabakası tamamen kuruduktan sonra üzerine şablonla oluşturulan desenler çizilir. Tutkal, su ve kök boyalardan oluşan karışım, bazen varak kullanılarak “kılı kalem” denilen ince fırça yardımıyla doğrudan doğruya sıva üzerine boyanır. 19. yüzyılda, ahşap tavanlar veya duvar kaplama tahtaları üzerine gerilmiş deri ya da keten bezi gibi malzemelerle yapılmış örnekler de olduğu bilinmektedir.<sup>18</sup>

Avrupada mekân bezemelerinde yaygın olarak görülen “fresco”, ıslak sıva üzerine yapılan resimleri ifade ederken, “fresco secco” teriminden kuru sıva üzerine hazır boylarla yapılan resimler anlaşılır. Kalem işine yakın bir yöntem gibi görünse de bu teknikte, tamamen kurumuş olan sıva bir gece önce veya ertesi sabah kireçli su ya da baryum hidroksit sıvıyla ıslatılır; sonra kazeinli boylarla veya kireçli

su içinde çözünebilir pigmentlerle (kimyasal ana boya) boyama yapılır.<sup>19</sup>

Uygulamadaki diğeri bir farklılık da kalem işini yapan kalemkâr ustasının çoğunlukla, nakkaşın hazırladığı desenin şablonuna bağlı kalmasıdır. Oysa resim, “*önceden bir eskizle genel hatları belirlense de daha çok sanatkârın yeteneğine, renk bilgisine ve elinin kalitesine bağlıdır.*”<sup>20</sup>

G. Renda, duvardaki ilk örnekleri 18. yüzyılın ortalarında görülen ve “*süslü kartuşlar, kıvrımlı palmetler, akant yaprakları, korent başlıklı sütuncuklar, sade dikdörtgen çerçeveler veya nişlerin arasına yerleştirilen manzara kompozisyonları*” için duvar resmi tanımlamasını yapar.<sup>21</sup>

Bu çalışmada ise, manzara kompozisyonlarının yanı sıra kalem işi desenler arasında onun parçası olarak algılanan, ancak şablona bağlı kalınmayarak homojen dağılıta bir kompozisyon oluşturan natürmort (ölü doğa), trompe l’oeil (göz yanıltıcı) betimlemeler ve sembolik nesnelere<sup>22</sup> de duvar resmi kategorisinde ele alınmaktadır.

Kalem işi ve duvar resmi ile birlikte uygulanan diğeri bir teknik de varaktır. Varak, dövülerek ince yapraklar haline getirilen, 22 ila 24 arasında değişebilen ayarda altın levhadır. Varak uygulamalarında kaplama yapılacak yüzeye yapıştırma işlemi için miksiyon, tutkallı su ya da yumurta akından yararlanır; üzerine zermühre sürülerek parlatılır.<sup>23</sup>

16 Kalem işi ya da kalemkârî, “Osmanlı mimarlığında sıva üzerine doğal boylarla yapılan bezeme” olarak tanımlanır. Metin Sözen - Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü: Resim-Heykel-Mimarlık, Geleneksel Türk Sanatları, Uygulamalı Sanatlar ve Genel Sanat Kavramları*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1986, s. 121; Aziz Doğanay, “Tezyinat”, *İslâm Ansiklopedisi*, TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, c. 41, Ankara 2012, s. 81.

17 Arık, a.g.m., s. 423-436; Günsel Renda, “Yenileşme Döneminde Kültür ve Sanat”, *Türkler*, c. 15, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, s. 265-283.

18 Renda, a.g.e., s. 78; Ayşe Pelin Şahin Tekinalp, “Batılılaşma Dönemi Duvar Resmi”, *Türkler*, c. 15, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, s. 440-447.

19 Zeynep Rona, “Fresk”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c. 1, Yapı-Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997, s. 630.

20 Ferhan Tekinmirza, *Dolmabahçe Sarayı'nın İç Süslemelerinde Kullanılan Teknikler ve Mekânlardaki Dağılımı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul 2008, s. 31.

21 Renda, a.g.e., s. 78.

22 Tekinmirza, a.g.t., s. 31.

23 Neslihan Sönmez, “Altın Varak/Varak-ı Zer”, *Osmanlı Dönemi Yapı ve Malzeme Terimleri Sözlüğü*, Yapı-Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997, s. 25.



## Küçüksu Kasrı'nda Uygulama Örnekleri

**1 Numaralı Protokol Giriş Salonu:** Hem deniz hem de kara tarafından geçilen Giriş Salonu, aynı zamanda konukların karşılandığı ilk mekândır. Salonun temsil yönü dikkate alındığında; kapı ve pencere açıklıklarının iç yüzeylerinde ve alınlık kısımlarında görülen varanın; tavan eteğinde ve tavanda bulunan varakla zenginleştirilmiş kalem işi bezemelerin salona daha çarpıcı bir etki kazandırma amacıyla uygulandığı açıkça anlaşılmaktadır.

Beşik tonoz tavanın ahşap çıtalarla kademeli olarak yükseltip, geometrik panolarla kendi içinde bölümlenmesiyle hareket kazanan bezemeler, tavan yüzeyine dağılarak zengin bir kompozisyon oluşturur.

Tavanın orta bölümünde, geniş bir bordürle daire içine alınmış akant yaprakları dizisinden oluşan göbek motifi yer alır. Beyaz zemin üzerinde mavi, pembe, yeşil, sarı renklerin hâkim olduğu bitkisel ve soyut biçimlerden oluşan bordür, göbek kısmından başlayarak köşelere doğru açılır ve her bir kenarda kemer biçiminde içbükey kıvrılarak tavan ve tavan eteği bezemesinin sınırlarını oluşturur.

Bordürün köşelerinin orta bölümde pahlanmasıyla elde edilen üçgenimsi panolara ve tavan eteği boyunca yarım daire biçimindeki yüzeylere işlenen uzun S ve C kıvrımlı, iç içe geçmiş akant yaprakları motifi, gri ve tonlarıyla sağlanan ışık-gölge etkisi sayesinde izleyene üç boyutlu bir kabartma hissi verir.

Panoların ortasındaki varak kartuşlar, akant yaprakları, C kıvrımları ve istiridy kabuğu Barok; renkli çiçek demetleri ise Rokoko'nun yeni form ve motiflerindedir.

Birbirine dik iki eksen üzerinde simetrik bir kompozisyon oluşturan dört kartuşta çeşitli manzara tasvirleri göze çarpar:

Birinci kartuşta, ön planda taşlı küçük koy, denize doğru uzanan ağaçlıklı kıyı, ıssız kıyının denize doğru çıkıntı yaptığı noktada deniz feneri, Fenerbahçe-Kalamış kıyılarını; ufka doğru belirsizleşen arka plandaki kubbe ve minare silüetleri ise Sarayburnu'nu akla getirir.

İkinci kartuşta, ufka doğru uzayıp giden, ilerisi görünmeyen, iki yanı ağaçlı yol tasvirinin nereye ait olabileceğine ilişkin bir ipucu yoktur. Arka planda,



Giriş Salonu tavanı

ufuktaki silüetler sisler içinde kaybolur. Sanatçı belki hayalindeki, belki bir kartpostaldakini, belki de gördüğü bir yeri resmetmiştir.

Üçüncü kartuştaki resim, ön düzlemde küçük bir tepelik, üzerinde ağaç grubu, sahil, geride deniz ve sağda ufuk çizgisine doğru uzanan belli belirsiz kıyılarda cami silüetlerinin olduğu doğa tasviridir. Denizin ve doğanın ıssızlığı manzaranın tamamen düşsel olabileceğini düşündürse de, Sarayburnu'nu fon olarak alan Boğaz panoramasına özgü detaylar bizi bir zaman yolculuğuna çıkarmaktadır.

Dördüncü kartuştaki mimarili doğa tasviri, İstanbul Boğazı ile Rumeli Hisarı'ndan kesittir. Ön planda burç ve surlar, biraz geride deniz, geçen gemi, arkasında Kandilli kıyıları, ufuk çizgisinde

yine belli belirsiz kıyıları, cami, minare silüetleri gibi unsurlar, bu defa manzaranın nereye ait olduğunu açık olarak gösterir.

Alçı kabartma üzerine varak bezeme, salonun tavan dekorasyonunda, kalem işlerini çerçeve içine alarak geometrik alanlara bölen düz veya yarım kaval silmeli bordürler ve resimleri çevreleyen kartuşlar olarak karşımıza çıkar. Varak kullanımının tavanla sınırlı kalmayıp duvarlara da indiği görülür. Kapı söve ve alınlıkları, sütunların ion başlık ve kaideleri gibi alçı döküm kabartma yüzeyler, yağ bazlı varak kaplanarak iyice vurgulanmıştır. Sütun gövdesindeki yivlerin etrafında ince şeritler halinde kullanılan varak, sütunların taşıdığı frizde kalem işiyle bir arada kullanılmıştır.



Giriş Salonu tavan detayları



2 numaralı odanın tavanı

**2 Numaralı Yemek/İkram Odası:** Salonun kuzeydoğusundaki köşe odasının tavan bezemesinde, göbek motifi, kompozisyondan bağımsız gibi durmaktadır. Sonsuzluk sembolü olarak dairesel biçimlerin tekrarlandığı tavan yüzeyinde, orta bölümü elips biçimli büyük bir pano kaplar.

Dört yönden destekli bir parapet sırasıyla, bulutlu gökyüzüne açılan mekân izlenimi uyandıran tasvir, izleyende duyu yanılsaması (illüzyon) oluşturarak gözün aslında var olmayan bir derinliği görmesine yol açan trompe l'oeil örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Mimari öğeler, dokunsal özellikler, göz aldatıcı dekorlarla gerçek olmayan mekânları katma; gölgelendirme ve perspektif yoluyla derinlik algısı, sınırsız bir mekân imgesi oluşturma ve sonsuzluk duygusu elde etme isteği Barok üslubun karakteristik özelliklerindedir.

Tavan yüzeyi, akant yaprağı motiflerinin tekrarlandığı varaklı alçı kabartma bordürlerle iç içe iki

dikdörtgen çerçeve içine alınırken, köşelerde, içlerine çiçek motifi kondurulmuş küçük birer daireyle bağlanır.

Bordürler arasında kalan tüm yüzey, varaklı zemin üzerine kahve, canlı mavi ve kırmızı renklerin hâkim olduğu, S ve C biçiminde kıvrımlı dallar, yaprak ve çiçek motiflerinden oluşan yoğun bitkisel motifli kalem işi bezemeyle kaplıdır. Bordürün dört kenarının ortasına denk gelen yerlerde ise, sehpa üzerinde vazodan çıkan natüralist üslupta çiçek demetleri göze çarpar.

Köşelerde, birbirine çapraz duran iki dairesel kartuş içinde, odanın fonksiyonu ile ilişkilendirilebilecek natüremortlar; bereketin, bolluğun, zenginliğin sembolü olan başak demeti, üzüm salkımı; cennet meyvesi olarak bilinen nar;<sup>24</sup> barışı çağrıştıran zeytin dalı; her derde deva olduğu bilinen

24 Cantay, a.g.m., s. 35-36.



2 numaralı odanın tavan detayı

sarımsak gibi bitkisel kaynaklı motiflerin yanı sıra, ekin biçmekte kullanılan ve hasatı sembolize eden orak motifi ile çiçek düzenlemeleri yer alır.

Diğer iki kartuştaki sembolik bazı dünyevî tasvirler, pozitif bilimlere verilen önemin bir göstergesidir. Bu tasvirlerde ölümsüzlüğün ve kahramanlığın ifadesi olarak bilinen, hükümdarlık ve güç sembolü defne yaprağı motifleriyle sarmalanmış yerküre; zamanı, geleceği anlatan dürbün; bilginin görsel ifadesi olarak sayfaları açık kitap seçilmektedir. Defne dalı motifi, aynı odanın şömine aynasının taç kısmında, Sultan Abdülmecid'in tuğrasının iki yanında da görülür.

Kalem işiyle birlikte kullanılan altın varak uygulamalarında, varak yağ bazlı yöntemle yapıştırılır. Böylece varağın bağlayıcısı kuvvetli olacağından,

üzerine boyayla çalışıldığında varak zarar görmez ve istenen etki elde edilir. Burada da varağın üzerine hem zemin dokusu hem de küçük bir duvar resmi ya da dekoratif resim niteliğinde olan taş taklidinin çalışıldığı görülmektedir. Kompozisyonun her noktasının detaylıca hazırlandığı ve titizlikle çalışıldığı gözlenir. Örneğin, kare panonun zemini koyu tutularak açık renkteki motifin iyice öne çıkması sağlanmış ve üç boyut etkisi artırılmıştır.

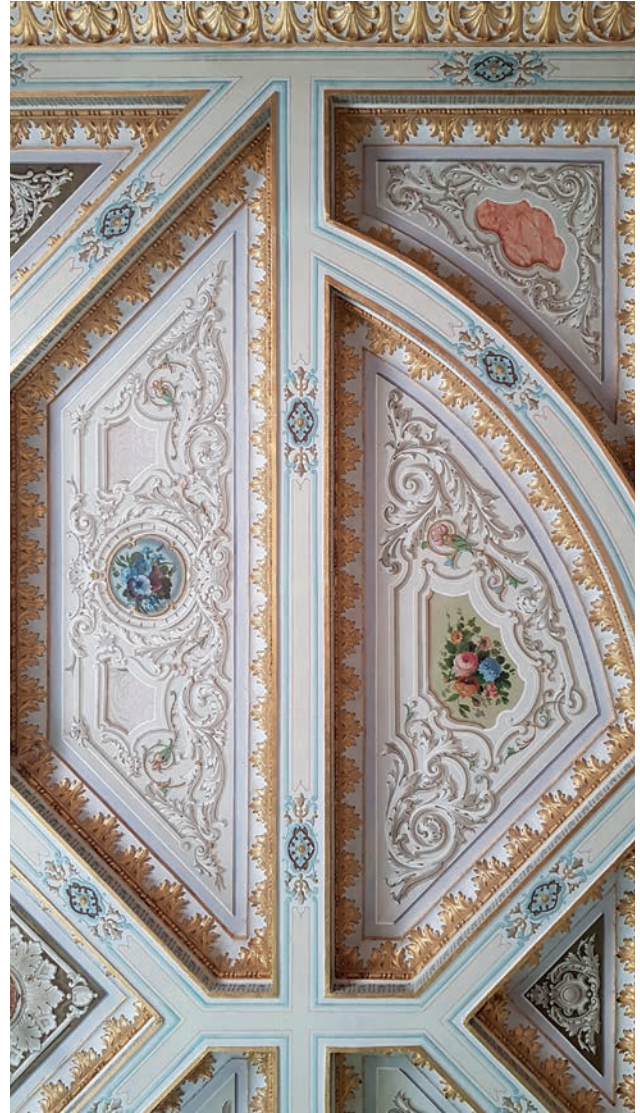
Tavan eteğini dört yönde dolaşan bordürler arasında konsollarla bölünen dikdörtgen panolara işlenen bitkisel motiflerle sarmalanmış lir, flüt, arp gibi çeşitli müzik aletleri ile notaların kaydedildiği defter gibi sembolik motifler, sanata olan ilgi ve sevgiyi göstermektedir.

**3 Numaralı Oda:** Kuzeybatıda denize bakan konuk odasında duvar yüzeyinin boş bırakıldığı, tavandan tavan eteğine kadar geometrik düzenlemeler halinde gelişen bezemede kalem işi ve varak tekniklerinin bir arada kullanıldığı görülür.

Göbekteki baklava dilimi ile kenarlardaki üçgen panolarda kahve ve beyazın tonlarında merkezî kompozisyonlu bitkisel bezeme; aralarda muntazam olmayan dörtgenlerde gri ve tonlarıyla ışık-gölge etkisi verilerek oluşturulan uzun, kıvrımlı sarmal yaprak motifleri; bunların ortasına buketler yerleştirilmiş kartuşlar kompozisyonu oluşturur. Açık yeşil ve mavi düz zemin üzerine kırmızı, turuncu, pembe, beyaz renklerde gül, menekşe,

papatya ve çeşitli kır çiçeklerinin bir araya getirildiği çiçek buketleri natüralist tarzdadır. Yapraklar arasına serpiştirilen çiçek motifleri bezemenin detaylarında da gözlenir.

Tavan eteğini dört yönde dolaşan altın varaklı süs bordürü küçük dikdörtgen panolardan oluşmaktadır. Panoların içlerinde, beyaz zemin üzerine pembe, mavi, yeşil tonlarıyla, iki yana simetrik açılan çiçek demeti, kıvrılan dal ve yapraklarından oluşan bitkisel düzenleme tekrarlanmaktadır. Benzer bir süsleme mavi ve pembe renkli düz çizgilerle birleşerek, tavan yüzeyini çeşitli geometrik biçimli panolara ayıran geniş bordürlerde de görülür.



3 numaralı odanın tavanı ve tavan detayı

**4 Numaralı Oda:** Giriş salonunun güneybatısında yine konuk odası olarak kullanılmış olan odanın tavan yüzeyi, geniş bir bordürle, dairesel göbek motifinden köşelere doğru simetrik olarak uzayan damla ve daire biçimli büyük panolara bölünür. Birbirine geçmeli altıgen ve dörtgenler biçimindeki geometrik diziyi oluşturan bordürün içleri kırmızı renkte boyalıdır. Kıvrımların birleştiği köşe noktalarına yerleştirilen süsler, değerli taş görünümü verir.

Panoların içlerini varaklı zemin üzerine beyaz kartuşlar; dışında kalan alanları ise gri ve tonlarının ışık-gölge etkisiyle kabartma görünümü sağlanan istiridye motifi, S ve C kıvrımları, akantus yaprakları, soyut iri yapraklar ve kıvrım dallardan birer kartuş kaplar.

Dikdörtgen tavanın kısa kenarlarındaki kartuşlarda, üzerine vazoda çiçekler ve fincan yerleştirilmiş sehpa, ön düzlemde iki yana açılmış kırmızı ve mavi renklerde perde motifleriyle düzenlenen

natürmort yer alır. Uzun kenarlarındaki kartuşlara ise, açık mavi düz zemin üzerine birinde pembe, diğerinde sarı güller ve mavi kır çiçeklerinden oluşan buketler işlenmiş olup, aralarda sarı, pembe ve yavruağzı küçük çiçekler, asma yaprakları seçilebilmektedir.

Odada yer alan beyaz mermerden iki şöminenin üst kısımlarında, açık mavi parçaları bulunan aynaların başlıklarında elips şeklinde panolar içindeki resimler, konuları bakımından ilginçtir. Resimlerde görülen kılıç, kalkan, sadak (ok kılıfı) ve tırpan gibi devlet ve hâkimiyet anlayışı içerisinde özel bir yeri olan çeşitli savaş aletleri motiflerinin her biri, güç ve kudreti ifade eden sembolik anlamlar taşır. Buna ek olarak tarım el araçları, Osmanlı ekonomisinin temelini oluşturan tarıma verilen değer anlaşılmaya çalışılmaktadır. Kurdele ile sepetten fıskıran iri güller, karanfiller, kır çiçekleri doğaya yakın bir anlayışla biçimlendirilmiştir.



4 numaralı odanın tavanı ve tavan detayı

**5 Numaralı Oda:** Güneydoğuda, sultanın başyaverlerinin kullandığı köşe oda nispeten daha sade bir bezemeye sahiptir. Dikdörtgen tavanın göbek kısmında ve tavan yüzeyini çerçeve içine alan geniş bordürde bulunan, beyaz zemin üzerine pembe, sarı, yeşil ve mavi renklerle işlenmiş C biçiminde kıvrılan akantlar, köşelerde kozalak motifleri bezemenin temel öğelerini oluşturur. Dıştaki ince bordür ise, kahve ve gri tonlarında, zeytin dalıyla sarıp sarmalanmış düz çizgi halindedir.



5 numaralı odanın tavanı ve tavan detayı

**Merdiven Sahanlığı:** Kasrın doğu girişi önünde, çift kollu başlayıp iki kolun birleştiği aralıktan sonra tek olarak üst kata bağlantıyı sağlayan Barok tarzdaki merdivenin alt kısmında, duvar yüzeyi tümüyle bitkisel bezemelidir. Açık yeşil sarmaşıkla çevrili, gri tonlarıyla kabartma görünümü verilen kıvrımlı yaprak motiflerinin oluşturduğu oval maldalyonlar, kısa ve uzun kenarların ortasında birbirine açık pembe ve yeşil ince çizgilerle bağlanan kartuşlar, kartuşların içine işlenmiş sarı, beyaz ve



1, 2, 3 Merdiven altı ve tavanı



2

kırmızı çiçek demetleri, aralıklarla dizilmiş kırmızı ve yeşil renkli değerli taş görünümü veren süsler görülür.

Dairesel merdiven sahanlığının yan duvarlarının üst kısmında, varakla çevrelenen, perde bağı biçiminde üç boyutlu S ve C kıvrımları, soyut yapraklar ve çiçeklerden oluşan kartuşların her birinde minik çiçek demetleri görülmektedir. Bunlar, düz beyaz zemin üzerine beyaz, pembe, sarı, mavi, yavruağzı renklerde yapılmış natüralist çiçeklerdir.

Sahanlığı örten düz tavanının etrafı altın varaklı konsollar ve çift sıra silmelerle çevrilidir. Silmelerin ortasında beyaz zemin üzerine işlenmiş çeşitli renklerdeki bitkisel bordür, sekiz adet sekiz kollu yıldız panoya bölünür. Uzunlukları eşit olmayan kollar, birbirine bitişik olarak dairesel bir düzenlemeyle sıralanır. Her bir yıldız kompozisyonunun ortasında, beyaz zemin üzerine işlenmiş mavi, kırmızı, beyaz ve pembe renklerin hâkim olduğu çiçek demetleri dikkati çekmektedir.



3

**6 Numaralı Salon:** Padişahın dinlenme, yemek gibi kişisel kullanımına ait olan ve zemin katta olduğu gibi dört köşe odasının açıldığı büyük bir ortak mekân olarak tasarlanan üst kattaki salonun tavan yüzeyi iç içe iki dikdörtgen şeklinde kademelidir. Her kenarın orta kısmında düzgün sekizgen, köşelerde ise L biçiminde geometrik panolar yer alır. Köşelerdeki

panolar, dairesel kartuşlar içinde beyaz zemin üzerine mor, açık mavi, sarı ve pembe renklerde çiçek motifleriyle bezenmiştir. Çiçek demetlerinden başka, köşelerdeki bezemenin devamında gri ve tonlarıyla üç boyutlu görünümde iki yana doğru açılan ince sap ve yaprak motiflerinin işlendiği kalem işi ile birlikte tavanda yoğun varak işçiliği dikkati çekmektedir.



6 numaralı odanın tavanı ve tavan detayı

**7 Numaralı Oda:** Bitişindeki servis merdivenleriyle zemin ve bodrum kat bağlantısı sağlanan kuzeydoğu köşe odası, 2 numaralı odanın planını üst katta tekrarlar. İkram amaçlı kullanılan mekânın işlevsel özelliği ile bezemenin herhangi

bir ilişkisi yoktur. Düz tavan yüzeyinin beyaz zeminini boş bırakılırken, köşelerde iki yana S biçiminde kıvrılan mavi ve pembe yapraklar, ortada lila renkli buketler birbirlerine kahverengi şeritle bağlanır.



7 numaralı odanın tavanı ve tavan detayı

**8 Numaralı Oda:** Bir diğer konuk odası olan kuzeybatı köşe odasında aynanın üzerinde bulunan Sultan Abdülmecid'in tuğrası ile bezemelerinde yoğun olarak varak kullanılması, mekânın zenginliğini ve önemini gösterir. Dikdörtgen tavan yüzeyinde, kısa kenarlarda birer, uzun kenarlarda ikişer yarım daire; uzun kenarların ortasında birer küçük daire; orta alanda ise göbek motifiyle bölünen, simetrik tasarımlı, kenarları içbükey pahlanmış, iki parçalı dörtgen parçalar halinde kartuşlar yer alır. Bu kartuşların içinde üç ayaklı zarif bir vazodan çıkan lila, mavi, pembe, beyaz renklerde çiçek demetleri, kurdeleyle bağlanmış, iki yanda meyvelerin

asılı olduğu kıvrılan dallar ve stilize motifler birbirini takip etmektedir. Dörtgen panolarda vazoların alt kısımlarında küçük birer kartuşta müzik aletlerine benzer motifler seçilebilmektedir. Ayrıca, S ve C kıvrımlı yaprakların aralarında meyveler, dairesel küçük kartuşlarda ise çeşitli meyvelerden natürmortlar görülmektedir.

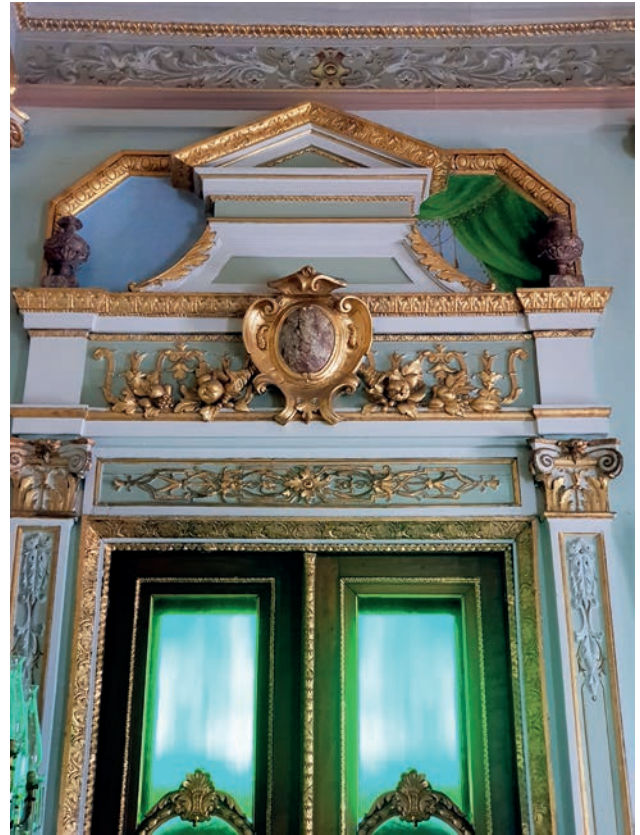
Kapı alınlıklarında varaklı dairesel kartuşların içinde üzüm, nar, elma gibi meyveler ve asma yapraklarından oluşan natürmortlar; üst kısımlarında elips biçimli kartuşların içinde ise pembe, lila renkli kıvrımlı yapraklar arasında vazoda çiçek motifleri yer alır.



8 numaralı odanın tavanı ve tavan detayı

**9 Numaralı Oda:** Konuk, kabul ve çalışma odası olarak kullanılmış olan güneybatı köşe odasının bezemesi tavan eteğinden başlayarak tavan yüzeyinde zenginleşir. Kenarlarda düzgün olmayan altıgenler, dış tarafı üç kenarlı yarım daireler, köşelerde üçgenler biçiminde geometrik parçalı kartuşların içleri, beyaz zemin üzerine, aralarında mavi kurdele dolanan rengârenk çiçek ve yaprak motifli kalem işi nakışlar, el işçiliğinin nitelikli bir örneğidir.

Batı ve doğu duvarlarında, kapı alınlıkları ve şöminelerin üzerlerinde uzun yatay sekizgen altın varaklı panolar içinde, yana doğru açılan birinde yeşil, diğerinde beyaz perde motifi ile arkasında manzara görülen vazoda çiçek düzenlemelerinden oluşan natürmortlarda, perdesi aralanmış pencere izlenimi uyandıran “trompe l'oeil” tekniği söz konusudur.



9 numaralı odanın tavanı ve tavan detayı

**10 Numaralı Oda:** Kasrın yatak odası olmasına rağmen zaman zaman yatak odası olarak kullanılmış olan güneydoğu köşe odasının tavan bezemesi, masalsı bir dünyayı çağrıştırır. Merkezde dışbükey dilimli elips panonun içi, varak zemin üzerine pembe, mavi, yeşil, kahve renklerde şeritler, çelenkler, vazoda çiçeklerle bezelidir.

Panonun iki yanındaki dairesel kartuşlarda

varak zemin üzerine işlenmiş çiçek demetleri naturalist üsluptadır. Köşelerde kalan üçgenimsi panolarda, gri-beyaz tonlarıyla üç boyutlu görünüm veren kıvrılan yaprak motifi dolguludur. Kapı alınlığında varaklı kartuşlar içinde, altta kahve zemin üzerine çiçek motifleri, üstte iki üflemeli çalgı aleti ve nota gibi müziği çağrıştıran konular dikkati çeker.



10 numaralı odanın tavanı ve tavan detayı

## Değerlendirme ve Sonuç

Küçüksu Kasrında kalem işi ve duvar resimlerinin mekânsal dağılımına bakıldığında, ağırlıklı olarak tavan ve tavan eteklerinde, genellikle göz seviyesinin üstünde yer aldığı görülür. Bazı mekânlarda duvarlara da iner. Duvarlarda plastr, korniş, kapı gibi mimari öğelerde veya sütun başlıklarında dekorasyonun parçası olarak varak uygulamalar karşımıza çıkar.

6 numaralı üst kat salon ile 2, 5 ve 7 numaralı odaların sadece tavanı; 1 numaralı giriş salonu ile 3 numaralı odanın tavan ve tavan eteği; merdiven sahanlığı ile 4, 8, 9 ve 10 numaralı odaların tavan ve duvarları, kalem işi ile duvar resimlerinin toplandığı yüzeylerdir.

Kasrın tüm mekânlarında varak kullanılmış olmakla birlikte 2, 4 ve 10 numaralı odalarda farklı bir kullanıma rastlanır. Kalem işi kompozisyonların arasında desenlerin ışık etkisini sağlayan açık renk boyanın yerine ya da desenin zemini olarak varak kullanılmasıyla daha zengin bir görünüm elde edilmiştir.<sup>25</sup>

19. yüzyılın saray, köşk ve kasırlarında bezeme, büyük oranda tavanlarda ve tavan eteklerinde uygulanmıştır. Bazı mekânlarda sütun, korniş, kapı alınlığı gibi mimari elemanların ya da şömine aynası üst bölümünde olduğu gibi dekorasyonun parçası olarak tasarlandığı görülmektedir.

Bezemenin tavan eteğinden başlayarak tavan yüzeyinde, yer yer de duvarlarda bakış hizasının üstünde bir noktada yoğunlaşması, hem mekânın bu bölümlerine daha fazla özen gösterildiğini düşündürür hem de bezemelerin izlenebilir olmalarından ziyade mekâna yalnızca dekoratif açıdan bir katkı sağlar.<sup>26</sup>

Kasrın kalem işleri arasında en yaygın kullanılan motif bitkiselidir. Çeşitli türde çiçekler, filiz ve yapraklı kıvrım dallar bir bordür içinde zemin dolgusu olabildiği gibi, bordür veya şeritler halinde de karşımıza

çıkarak. Yer yer kartuşlar içine serpiştirilmiştir veya kartuşu oluşturan ana motiftir; yer yer de göbek motifi olarak kompozisyonun merkezindedir. Tavan yüzeyinin zemin dolgusu tümüyle bitkisel motiflerden oluşabildiği gibi, kompozisyonun tasarımında meyveler veya sembolik motiflerle birlikte ele alınan çelenkler, çiçek demetleri, vazodan veya sepetten çıkan çiçek kompozisyonları, resim kategorisinde değerlendirilir. Rokoko üslubunun bir özelliği olarak doğal görünüşüyle resmedilen; yeşil, mavi, kırmızı, turuncu ve pembenin pastel tonlarında işlenmiş gül, menekşe, papatya ve çeşitli kır çiçeklerinden bitkisel kompozisyonlar, natüralist anlayışta ele alınır. Motiflerde, akant yapraklarını oluşturan S ve C kıvrımları bezemenin ana hatlarını oluşturur. Vazolar, saksı ve sepetler içinde gölgeli boyanarak hacim kazandırılmış çiçek demetleri, bükülüp kıvrılmış uzun yapraklar, perde ve kurdelelerin açıklı-koyulu tonları ve ışık-gölge düzeninin son derece özenle kullanılarak derinlik etkisi sağlanmaya başlaması bu dönemde karşılaştığımız yeniliklerdir.

Geometrik bezeme grubu; daire, elips, kare, dikdörtgen, üçgen, düzgün olmayan çokgen, eşkenar veya asimmetrik dörtgen, çok köşeli yıldızlar, baklava dilimi ve L gibi birçok sade biçimlerin stilize edilerek bordür ya da pano olarak kullanılması veya tavan yüzeylerinin yer yer kaset tavan şeklinde düzenlenmesi suretiyle ortaya çıkar. Düz, kırık, kıvrık çizgi ve noktalarla oluşturulan, herhangi bir nesneye benzemeyen yeni biçimlerle soyut düzenlemeler de bulunmaktadır. Geleneksel Osmanlı evlerinin tavan süslemelerinde genellikle üçgen veya altıgen düzenlemelerinden bir desen oluşturan tek şeritler vardır. Diyagonal desen oluşturan çift şeritler çoğunlukla Barok ve Ampir üsluplarda kullanılır.<sup>27</sup> Tavanlarda panolara ayrılan bezemeler birçok örnekte olduğu gibi varaklı geometrik çerçeveler içinde verilir.

25 Tekinmirza, a.g.t., s. 35.

26 Leyla Çaldağ, *Yıldız Sarayı, Yıldız Teknik Üniversitesi Kampüsündeki Binaların Duvar ve Tavan Resimlerinin Belgelenmesi ve Resim-Mekân İlişkisinin Değerlendirilmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul 1996, s. 70.

27 Sedat Hakkı Eldem, *Türk Evi Osmanlı Dönemi*, c. III, Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı Yayınları, İstanbul 1987, s. 106.

Küçükusu Kasrı'ndaki kompozisyonlar; bazen alçı kabartma üzerine varaklı, bazen de tonlamalarla kabartma görünümü verilmiş bitki motifleri, kıvrımlar ya da silmelerle çevrili kartuşlar, madalyonlar, panolar ve çokgen çerçevelerin içine yerleştirilir. Karşılıklı C kıvrımlarıyla sıralanmış kartuşlar olabildiği gibi, dilimli, dairesel, madalyon biçiminde tam ve yarım kartuşlar da bulunur. Kartuşların alt ve üst uçları, lotus çiçeği, palmet veya fiyonk kabartmasıyla tamamlanmaktadır.

Barok üslubun sıkça kullanılan biçimlerinden olan kartuşların içine sembolik motifler, meyve ve çiçek düzenlemelerinden oluşan natürmort (cansız doğa), doğa ve mimarili doğa manzaraları veya trompe l'oeil (göz yanıltıcı) tasvirler işlenir.

Sembolik motiflerden başak demeti, üzüm salıkmı, zeytin dalı gibi tarımsal ürünler; orak, tırpan gibi tarım araçları; defne dalıyla sarmalanmış biçimde yerküre motifi; dürbün, kitap gibi pozitif bilimlere ilişkin dünyevî tasvirler, Dolmabahçe Sarayı 62 numaralı Harem Hünkâr Odası'nın tavanında da karşımıza çıkar. Davul, zil, arp (lir), borazan vb. müzik aletleri, nota defteri gibi hobiler ya da sanata dair bazı sembollerini içeren düzenlemeler; Dolmabahçe Sarayı 62 numaralı Harem Hünkâr Odası, 91 numaralı Şehzadelerin Ders Odası, Halife Merdivenleri sahanlığı, Veliahd Dairesi Tören Salonu ile 8 numaralı oda, Beylerbeyi Sarayı 7 numaralı Havuzlu Salon, 24 numaralı oda, Mermer Köşk ile Yıldız Sarayı III. Şehzade Köşkü ile Güzel Sanatlar Galerisi'nin tavan bezemeleri arasında görülmektedir. Kılıç, kalkan, sancak, mızrak, ok, yay, miğfer, tüfek gibi askerî motiflerin ve çeşitli armaların yer aldığı antik süs öğeleri 18. yüzyıl sonunda gelişerek Neo-klasisizm üslubunda kendini gösterir. Savaş aletleri ya da orduya ait nesnelere, Dolmabahçe Sarayı Halife Merdivenleri sahanlığının, 221 numaralı odanın, Beylerbeyi Sarayı 7 numaralı Havuzlu Salon'un ve Mermer Köşk'ün tavan bezemeleri arasında rastlanır. Batı saraylarında sık sık kullanılan bir konu olan semboller, insan figürüyle birlikte işlenmeleri bakımından İstanbul'daki örneklerden ayrılır.<sup>28</sup>

28 Tekinmirza, a.g.t., s. 76, 77, 78, 85, 95, 96, 190, 196, 222, 257, 258;

Küçükusu Kasrı'nın 4 ve 9 numaralı odalarında, aşağıya sarkan uzun kordonlarla bir veya iki yanda toplanmış olarak tasvir edilen perde motifi, hem dışarıda var olduğu sayılan manzaraya açılan hayalî bir pencere yanılması oluşmasını sağlar hem de resme derinlik katarak geriye doğru bir arka plan izlenimini verir. Aynı zamanda arka plan resmine çerçeve oluşturur. Perde motifinin, Batı kaynaklı bir etkiyle duvar resimlerine bezeme ögesi olarak girdiği kabul edilse de İslâm kültüründe tasavvufi anlamının kökleri yüzyıllar öncesine dayandırılmaktadır. Mihrap içini süsleyen duvar resimlerinde iki tarafa toplanmış perde ve kandil kompozisyonunda, iki âlemi ayıran sembolik bir öge olarak ele alınır.<sup>29</sup> Dolmabahçe Sarayı 46 numaralı Hünkâr Hamamı dinlenme odasının tavan bezemeleri arasında dikkati çeken perde motifi, gün doğumu ya da gün batımında farklı renklerdeki gökyüzü manzarasına açılan sütunlu bir açıklığın iki yanında toplanıp öndeki korkuluktan aşağı sarkıtılmış haldedir. Halife Merdivenleri sahanlığının tavanındaki panolarda, kanatları iç mekâna açılan ahşap doğramalı pencerenin iki yanına toplanmış perde, önünde vazoda çiçek demeti ve geri plandaki detaylar, izleyicide dışarıdan iç mekâna bakarmış gibi bir izlenim uyandırmaktadır. 67 numaralı Mavi Salon'un duvar yüzeylerinde, beyaz renkli perde ve tül desenleri duvar resmi tekniğindedir. 212 numaralı Harem giriş salonunun tavan eteklerinde Barok çerçeveler içine yerleştirilmiş manzara tasvirleri, iki yanda toplanmış yeşil ve kırmızı renkli perdelerle bir sahne dekorunu andırmaktadır. 300 numaralı Muayede

Şule Yum, *Milli Saraylar'da Duvar ve Tavanlarda Yer Alan Doğa ve Mimari Konulu Manzara Resimleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul 1991, s. 91, 174-179; Ayşe Pelin Şahin Tekinalp, *Yıldız Sarayı Kompleksi Duvar Resimleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara 1999, s. 93, 110; Mesut Dündar, *Beylerbeyi Sarayı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara 2008, s. 236, 400, 432.

29 Tarkan Okçuoğlu, *18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul 2000, s. 51-52.

Salonu'nun kubbe, pandantif ve galeri katı bezemelerinde, gökyüzüne açılan kemerli açıklıkların köşelerinde bağlanan perdeler tamamlayıcı bir öge olarak karşımıza çıkar.<sup>30</sup> Yıldız Sarayı IV. Şehzadeler Köşkü'nün bezemeleri arasında perde arkasından izlenebilen palmyeli egzotik görüntüler, renk tonlamaları ve ışık-gölge oyunları sayesinde büyük bir derinlik hissi uyandırır.<sup>31</sup>

Doğa ve mimarili doğa manzaraları, kasrın 1 numaralı salon tavanında boyutları veya biçimleri aynı olan şablon çerçeveler içinde yer alır. Bunların her birinde konuların farklı ele alındığı ve ritmik olarak tekrarlandığı görülür. Üçü, doğa manzaraları içinde mimari eserlerin yer aldığı, biri de sadece doğa manzaralı resimlerdir. 9 numaralı odadaki panoda perde motifinin gerisinde yine manzara tasviriyle karşılaşılır. Konuların birbirinden farklı olması aralarında önem bakımından bir üstünlük sağlamadığı gibi, bunların mekânın işlevsel özellikleriyle de ilişkisi yoktur. Dolayısıyla bezeme konuları ile mekân ilişkisi kurmak ya da resimlere bakarak mekânın hangi amaçlarla kullanılmış olduğunu belirlemek güçtür. Ancak yabancı devlet adamlarının kabul edildiği giriş salonunda İstanbul kentinin ele alınmasındaki temel neden, duvar resmi vasıtasıyla hem Osmanlı Devleti'nin Batılılaşmaya uyum sağlama çabasının sanatsal anlamda somut göstergesi hem de imparatorluğun başkenti olan İstanbul'un tanınmasındaki etkili rolü olsa gerektir.

Kent görüntüleri, sembol yapılarıyla bir semti veya panoramik olarak İstanbul'u gösteren gerçeğe uygun betimlemelerdir. 19. yüzyıla tarihlenen duvar resimlerinin çoğunda olduğu gibi, Fenerbahçe Feneri, Sultanahmet veya Boğaziçi kıyılarından panoramik manzaralar tercih edilen konular arasındadır. Perspektifli mimari çizimlerin yerleştiği özellikle fenerli resimler en çok sevilen konuların başında gelir. Dolmabahçe Sarayı 212 numaralı Harem giriş salonundaki dört adet resim, hem İstanbul manzaralı oluşları hem de

dönemin fotoğraf ya da kartpostallarıyla benzerlik göstermeleri yönünden diğer manzara resimlerinden ayrılır. Bu betimler; Gümüşsuyu'ndan Dolmabahçe Sarayı, Fenerbahçe Feneri, Kâğıthane Deresi ve Küçüksu Kasrı'nın yanındaki çeşme görüntüleridir.<sup>32</sup> Yıldız Sarayı Cariyeler Dairesi 1 numaralı oda, Usta Cariyeler Dairesi merdiven sahanlığı, Küçük Mâbeyn Dairesi 30 numaralı salon, 32 ile 34 numaralı oda, 35 numaralı salon, Cihannümâ Köşkü merdiven sahanlığı, tiyatro ve Ada Köşkü'nde de gerek kompozisyon gerek içerik açısından büyük benzerlikler gösteren resimlere rastlamak mümkündür. Şehzadelere ayrılan mekânlarda doğa kesitleri kadar İstanbul, Avrupa ve Doğu görüntüleri yer alır.<sup>33</sup> Maslak Kasrı'nın tavanlarında neresi olduğu bilinmeyen deniz kenarı, kır görüntüsü doğa kesitleri sıklıkla karşılaşılan konular arasındadır. Bu resimlerde atmosferik olayların etkisi, gökyüzündeki değişimler ve suya yansımaları Romantizm'in doğa anlayışına yakın olmakla birlikte daha naif bir özellik taşır.

Küçüksu Kasrı'nda natürmort iki türlü karşımıza çıkar. Birinci türde, vazodan çıkan natüralist çiçek demetleri, tek başına veya fincan, sehpa gibi başka objelerin de katıldığı kompozisyonlar halinde; ikinci türde ise kâse ya da zemin üzerinde üzüm, nar, elma türü çok çeşitli meyvelerin, asma yaprakları ve çiçeklerle birlikte aslına uygun bir şekilde resmedildiği düzenlemelerdir. Beylerbeyi Sarayı Harem Dairesi üst kat salonu ile 30 numaralı odada, Yıldız Sarayı Hünkâr Dairesi (Valide Sultan Köşkü) birinci kat salonunda, I. Şehzadeler Köşkü 3. odada ve Malta Köşkü'nde çeşitli natürmortlara rastlanır.<sup>34</sup>

Trompe l'oeil, sınırsız bir mekân imgesi yaratmak ve sonsuzluk duygusu elde etmek için bezemelerle gerçek olmayan mekânları katarak gerçeklik izlenimi vermeye çalışan bir tekniktir.

30 Tekinmirza, a.g.t., s. 72,186, 77,195, 93, 247-250, 99, 264, 272, 276, 96, 72.

31 Tekinalp, a.g.t., s. 94-97.

32 Tekinmirza, a.g.t., s. 103, 247-251; Deniz Demirarslan, "19. Yüzyıl Türk Sivil Mimarisinde Duvar Resmi Estetiği ve İstanbul Teması", *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, 1 (1), Kocaeli Üniversitesi Yayınları, 2016, s. 105-125.

33 Tekinalp, a.g.t., s. 75, 82, 90-96, 97, 99, 100, 101, 106, 107, 129.

34 Dündar, a.g.t., s. 429-430; Tekinalp, a.g.t., s. 68-70, 72-73, 84-85.



Bu tür bezeme, göz aldanması veya yanılısma işine indirgenmiş olmaktadır.<sup>35</sup> Kasrın 2 numaralı odasının tavanında bulutlar, 4 ve 9 numaralı odalarda madalyon içinde perde motifi ile arkasındaki manzara, mekânın dışını görüyormuş gibi bir göz yanılısmasına yol açan resimlendendir. Dolmabahçe Sarayı'nda 27 numaralı Tercüman Odası, 30 numaralı Elçi Kabul Odası girişi, 46 numaralı Hünkâr Hamamı'na bağlı dinlenme odası, 62 numaralı Harem Hünkâr Odası, Halife Merdiven sahanlığı, 67 numaralı Mavi Salon, 300 numaralı Muayede Salonu ve 182 numaralı odanın tavanlarında yüzeyin dekoratif görünümünü değiştirmeye yönelik trompe l'oeil resimler vardır.<sup>36</sup>

Kasrın duvar resimlerinde, tarihî kalınlardan, antik yerleşimlerden veya palmiyeli doğa manzaralarından kesitlerin verildiği egzotik görünümünün; deniz ve gemi manzaralarının; evcil veya yabani av hayvanlarının, çeşitli kuş ya da deniz ürünlerinin konu olarak tercih edilmemiş olması ilginçtir. Bir diğer dikkati çeken nokta, resimlerde insanları konu alan figüratif motiflere yer verilmemiş olmasıdır.

Küçüksu Kasrı'nın bezemelerinde Barok ve Rokoko üslubu ağırlıkta olmakla birlikte, Ampir ve klasik Osmanlı motiflerinin de kullanılmasıyla, birçok biçimsel öğeyi birlikte kullanan, farklı dönem ve üslupları bir araya getiren eklektik bir tutumun varlığından söz etmek doğru olur. Diğer odalara oranla sade tutulan 7 numaralı odanın tavan bezemesinde, motiflerin konturlarının klasik dönem kalem işlerinde olduğu gibi belirginleşerek, gölgelendirme işleminin ortadan kalktığı ve daha pastel renklerin kullanıldığı görülür.

Oval düzlemler ve göz aldanmasından yararlanılması (trompe l'oeil), resim yüzeyinin bölünüp ayrıntılaşması, renk tonlamalarıyla ışık-gölge etkisi vererek hacim yaratma, Barok resim anlayışının özelliklerindedir. Gölge ve perspektifin ustaca uygulandığı, oranların hesaplandığı resimler, gerek kompozisyon düzeni gerekse üslup yönünden gerçek anlamıyla Batı resmi örnekleridir. Elips ve

daire biçimli kartuşların kullanılması, yumuşaklık duygusu veren yuvarlak çizgilere gitme isteği Barok ve Rokoko etkileridir. Narin dal ve yapraklar, zarif çiçek demetleri, mücevher taklitleri, deniz kabukları arasından çıkan seyrek gırlanlar, hayalî kıvrımlar Rokoko üslubunun dekoratif, süslemeci özelliğini yansıtmaktadır. Tavanların, yer yer de duvarların panolara bölünmesi ve bu panoların içlerine resimler yapılması temelde Ampir üslubun özelliğidir. Ayrıca, motif olarak simgesel anlamda savaş aletleri, güç simgesi balta, defne, taç, vazolar ve gırlanlar, antik dünyanın tarihsel sembollerinin yeniden canlandırılmasını amaçlayan Neo-klasik üsluplu bezeme konularındandır. Neresi olduğu bilinmeyen pastoral (kırsal) doğa resimlerinde, doğa olaylarıyla uyumlu bir şekilde gökyüzündeki değişimler ve kullanılan pastel renk tonlamalarında daha çok Romantik anlayışa yakın özellikler dikkati çekmektedir. Bunlar arasına yer yer varaklı geometrik motifler, stilize çiçek motifleri gibi Osmanlı kalem işlerinin geleneksel bezeme kalıpları da girer.

Kasrın kalem işi ve duvar resimlerinde, zemine alçı ve macun çekilerek yağlıboya kullanıldığı, gerek kompozisyon düzeni, gerekse üslup yönünden olgun ve ustaca ele alındığı görülür. Batılı resim anlayışında imza önemli bir unsurdur ancak hiçbirinde imzaya rastlanmadığı için sanatçı veya sanatçıların belirlemek mümkün değildir. Aynı dönem yapılarında benzer türdeki resimler dikkate alındığında, aynı usta veya usta ekibi tarafından yapıldığı düşüncesi akla yakın gibi görünmektedir. Örneğin, 2 numaralı odanın bezemeleri; üslup, konu, kompozisyon, resim tekniği ve renk tonlaması bakımından Dolmabahçe Sarayı 62 numaralı Harem Hünkâr Odası'nın bezemeleri ile oldukça benzerlik gösterir. Merkezde gökyüzüne açılan trompe l'oeil betimleme, köşelerde dairesel kartuşlar içinde sembolik natüremortlar ve varağın zemin dokusu olarak kullanılması gibi.<sup>37</sup>

35 Sözen - Tanyeli, a.g.e., s. 240.

36 Tekinmirza, a.g.t., s. 103-104.

37 Dolmabahçe Sarayı'nın duvar ve tavan resimlerini tarihlemeye yönelik çalışmalar, yakın zamanlarda gerçekleştirilen restorasyonlar esnasında karşılaşılan imzalar yardımıyla ve resimlerin özellikleri incelenerek yapılabilmektedir. Bulunan usta imzalarının, "1894 depreminden sonra oluşan hasara yönelik onarım ve 1909 yılında Sultan V. Mehmed Reşad'ın saraya

Bugün “Kırmızı Oda” olarak adlandırılan bu odanın, Fransız dekoratör Séchan tarafından Sultan Abdülmecid’in isteği üzerine özel olarak tasarlanıp dekore edildiği bilinmektedir.<sup>38</sup>

Öte yandan, Yıldız Sarayı kompleksi duvar resimleri ile tuval resimleri arasında ortak konu ve üslup birliğinden hareketle, kimi tuval resmi yapan sanatçıların aynı zamanda duvar resimlerinde de çalışmış olabilecekleri konusunda yapılan bir başka değerlendirme kapsamında, kasrın resimleri için daha ileri bir tarih söylenebilir. 1 numaralı giriş salonundaki Fenerbahçe Feneri tasvirini, bakış açısı, fenerin ve çevre düzenlemesinin ele alınışı, suya yansıyan gölgelerin verilmesi yönleriyle, Yıldız Sarayı Şale 1 numaralı oda, Cariyeler Dairesi 1 numaralı oda, I. Şehzade Köşkü orta salonu, II. Şehzade Köşkü zemin kat 2. oda, III. Şehzade Köşkü birinci kat salonu, IV. Şehzade Köşkü zemin kat 1. oda ve tiyatro, Dolmabahçe Sarayı 212 numaralı Harem giriş salonundaki tasvirlerde de görürüz. 1900 yılında basılmış olan Max Fruchtermann kartpostalında da izlenebilen bu manzara, Ressam Mıdırgıç Civan-ya’na (1848-1906) ait çok sayıda resimlere benzerliğiyle dikkati çekmektedir.<sup>39</sup>

Sonuç olarak; yapılış tarihi ile sanatçı veya sanatçıları hususunda elde yeterli bilgiler bulunmadığından söylenenler çeşitli tahminlerden öteye geçemese de Küçükso Kasrı kalem işleri ve duvar resimlerini sadece mimariye bağlı dekoratif özellikli süslemeler değil, aynı zamanda Batı tarzı resim sanatı özelliklerinin bir yansıması olarak hem sanatsal ve estetik hem de sosyo-kültürel açıdan değerlendirmek gerekmektedir.

---

*taşınmadan önce yaptırdığı onarım olmak üzere iki döneme ait olduğu tespit edilmiştir. Bugüne kadar bulunan en erken tarihi gösteren imza ise, Süferâ Salonu’nun bezemeleri arasında rastlanan ‘Felice 1852’ yazısıdır.” Bu tarih sarayın yapım aşamasına denk geldiği için bezemelerin de Selamlık bölümünden başlayarak Harem bölümüne doğru inşası tamamlanan bölümlerde sırayla yapıldığı tahmin edilmektedir. “Bu imzaların sadece kalemkâra mı ait olduğu, yoksa resimler ile kalem işlerini yapan sanatçının aynı mı olduğu bilinmemektedir. Günümüz uygulamalarından yola çıkılarak resim ile diğer bezemeyi yapanların farklı ustalar olduğu, hepsini yapabilecek sanatkârlar olmasına rağmen işbölümü yapıldığı düşünülmektedir.” Tekinmirza, a.g.t., s. 33, 61, 111.*

38 Séchan’ın arkadaşı ve meslektaşı Dieterle’ye yazdığı mektuplardan Harem’deki bazı mekânların dekorasyonunu da üstlendiği anlaşılmaktadır. Séchan, mektuplarında Harem Hünkâr Odası’nın tasarımını tarif etmektedir. Ayrıca dönemin gazetelerinden *Journal de Constantinople*’un 9 Aralık 1853 tarihli baskısında, padişahın Has Odası’nın tanıtıldığı bir haberde Sultan Abdülmecid’in, kendi dairesinden başka mekânları da döşeme işini Séchan’a verdiği anlaşılmaktadır. Tekinmirza, a.g.t., s. 45-46, 75, 79.

39 Tekinalp, tuval ressamlarının da köşklere çalışmış olabileceğini ya da en azından resimlere müdahale edebilecek konumda olduklarını belirtmektedir. Tekinalp, a.g.t., s. 147-163.

## Kaynakça

- Aksu, Hatice, "Rokoko", *İslâm Ansiklopedisi*, c. 35, TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul 2008.
- Arık, Rüçhan, "Osmanlı Sanatında Duvar Resimleri", *Osmanlı*, c. 11, İstanbul 1999.
- Cantay, Gönül, "Türk Süsleme Sanatında Meyve", *Turkish Studies, International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, vol. 3/5, 2008.
- Çaldağ, Leyla, *Yıldız Sarayı, Yıldız Teknik Üniversitesi Kampüsündeki Binaların Duvar ve Tavan Resimlerinin Belgeleneşmesi ve Resim-Mekân İlişkinin Değerlendirilmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul 1996.
- Demirarslan, Deniz, "19. Yüzyıl Türk Sivil Mimarisinde Duvar Resmi Estetiği ve İstanbul Teması", *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, 1 (1), Kocaeli Üniversitesi Yayınları, 2016.
- Derman, Fatma Çiçek, "Osmanlı İstanbul'unda Bezeme Sanatı", *Osmanlı İstanbul'u: I. Uluslararası Osmanlı İstanbul'u Sempozyumu Bildirileri (29 Mayıs-1 Haziran 2013: İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi)*, ed. Feridun M. Emecen - Emrah Safa Gürkan, İstanbul Büyükşehir Belediyesi (İBB) Kültür AŞ. ve İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2013.
- Doğanay, Aziz, "Tezyinat", *İslâm Ansiklopedisi*, c. 41, TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, Ankara 2012.
- Dündar, Mesut, *Beylerbeyi Sarayı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara 2008.
- Eldem, Sedat Hakkı, *Türk Evi Osmanlı Dönemi*, c. III, Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı Yayınları, İstanbul 1987.
- Hatipoğlu, Oktay, *XIX. Yüzyıl Osmanlı Camilerinde Kalem İş Tezyinatı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Erzurum 2007.
- Okçuoğlu, Tarkan, *18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul 2000.
- Renda, Günsel, *Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara 1976.
- \_\_\_\_\_, "Yenileşme Döneminde Kültür ve Sanat", *Türkler*, c. 15, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002.
- Rona, Zeynep, "Fresk", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c. 1, Yapı-Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997.
- Sözen, Metin - Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü: Resim-Heykel-Mimarlık, Geleneksel Türk Sanatları, Uygulamalı Sanatlar ve Genel Sanat Kavramları*, İstanbul 1986.
- Sönmez, Neslihan, "Altın Varak/Varak-1 Zer", *Osmanlı Dönemi Yapı ve Malzeme Terimleri Sözlüğü*, Yapı-Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul 1997.
- Şahin Tekinalp, Ayşe Pelin, *Yıldız Sarayı Kompleksi Duvar Resimleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara 1999.
- \_\_\_\_\_, "Batılılaşma Dönemi Duvar Resmi", *Türkler*, c. 15, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002.
- Tekinmirza, Ferhan, *Dolmabahçe Sarayı'nın İç Süslemelerinde Kullanılan Teknikler ve Mekânlardaki Dağılımı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul 2008.
- Uzun, Tolga, "19. Yüzyıl Osmanlı Duvar Resimlerinde Yeniliğin ve Değişimin Sembolü Tasvirler", *XX. Uluslararası Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, Bildiriler 02-05 Kasım 2016*, c. 2, Sakarya Üniversitesi Yayınları, Sakarya 2016.
- Yenişehirlioğlu, Filiz, "Klasik Dönem Osmanlı Sanatı", *Genel Türk Tarihi*, c. VI, ed. Hasan Celal Güzel - Ali Birinci, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002.
- Yum, Şule, *Milli Saraylar'da Duvar ve Tavanlarda Yer Alan Doğa ve Mimari Konulu Manzara Resimleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul 1991.



BU MAZARININ KURBANILARINDAN  
YAPILAN TAMIR VE BAKIM ISLAMI  
KURBANILARININ HAYIRLI VE  
MUTLUK OLARAK GÖRÜLMÜŞTÜR

8

BU MAZARININ KURBANILARINDAN  
YAPILAN TAMIR VE BAKIM ISLAMI  
KURBANILARININ HAYIRLI VE  
MUTLUK OLARAK GÖRÜLMÜŞTÜR

# DEĞERLİ BİR MİRAS: BARBAROS HAYREDDİN PAŞA TÜRBESİ VE HAZİRESİ

Nalan Dönmez Yakarçelik\*

## Özet

Mimar Sinan'ın eseri olan Barbaros Hayreddin Paşa'nın türbesi, 16. yüzyılın klasik Osmanlı devri mimarisine uygun biçimde inşa edilmiştir. Kesme taştan, sekizgen planlı olarak yapılan türbenin girişi tonozlu olup, kitabesinde "Hâzâ türbe-i fâtihi-i Cezayir ve Tunus, merhum Gâzi Kapudan Hayrüddin Paşa Rahmetullahi aleyh- sene 948" ve "Allâhümmeftah lena ebvâbe rahmetike" yazılıdır. Kubbedeki "1278" tarihli madalyon içinde Besmele ile "Rabbenâftah beynenâ ve beyne kavminâ bil-hakki ve ente Hayru'l-fâtihi" hattı bulunur. İçindeki dört sanduka; Kaptan-ı Derya Cafer Paşa, Hasan Paşa, Barbaros Hayreddin Paşa ve karısı Bala Hatun'u temsil etmektedir.

Barbaros, Beşiktaş Deve Meydanı'nda konağı, medresesi ve hamamının yanına türbesini de inşa ettirerek bir yapılar topluluğu oluşturmuştur. Vakfiyesine, türbedarın giderleri ve ölümünden sonra sürekli yakılmasını vasiyet ettiği kandil masrafları eklenmiştir.

Meydandaki yapıların çoğu kentleşme tirpanından kurtulamamış, günümüze sadece türbe kalabilmiştir. 19. yüzyılın başından itibaren türbeyle ilgili belgelere sık rastlanmaktadır. Haziresine yapılan Beşiktaş Muhafızı Yedi Sekiz Hasan Paşa'nın türbesi 1937'de yıktırılarak çevresi düzenlenmiştir. Türbeler Müdürlüğü'ne bağlı olan yapı, 1975'te Deniz Müzesi'ne devredilmiş olup iki büyük restorasyondan geçmiştir.

Türbe kitabesindeki "sene 948" tarihine bakılırsa, 1541-1542 yılında inşa edildiği düşünülmektedir. Ancak Paşa'nın 1534'te yazdırdığı vakfiyesinde, bu yapıdan "müceddeden bina eylediğim türbe-i şerifime" olarak bahsedilmesi, yeni yapıldığını ortaya koymaktadır. Bu tür bir mezar inşası, Paşa'nın sağlamcı karakterini pekiştiren bir davranış olarak gözükmektedir.

**Anahtar kelimeler:** Türbe, Barbaros Hayreddin Paşa, Kaptan Paşa, Yedi Sekiz Hasan Paşa, Deniz Müzesi, Beşiktaş, Osmanlı Mimarisi, Restorasyon

## A VALUABLE HERITAGE: BARBAROS HAYREDDİN PASHA'S TOMB AND GRAVEYARD

### Abstract

The tomb of Barbaros Hayreddin Pasha was built by Architect Sinan according to the classical Ottoman architectural style of the 16th century. The tomb is octagonally planned and made from cut stone. The inscription on its entrance is as follows: "Hâzâ türbe-i fâtihi-i Cezayir ve Tunus, merhum Gâzi Kapudan Hayrüddin Paşa Rahmetullahi aleyh- sene 948" and "Allâhümmeftah lena ebvâbe rahmetike." At the dome, inside the medallion dated "1278", Basmala and "Rabbenâftah beynenâ ve beyne kavminâ bil-hakki ve ente Hayru'l-fâtihi" are written. The four cists inside the tomb represent Admiral Cafer Pasha, Hasan Pasha, Barbaros Hayreddin Pasha and his wife Bala Hatun.

Barbaros had his tomb built next to his mansion, madrasa and hammam in Beşiktaş Deve Square, thus had a group of buildings. He included in his legacy, the expenses of his tomb and the candles that will burn constantly after his death.

Except for the tomb, most of his structures at the Square couldn't survive the urbanization of Beşiktaş. Since the beginning of the 19th century, many documents have found about the tomb. The tomb of "Yedi Sekiz Hasan Pasha" located in his graveyard was demolished in 1937 during the environmental re-organization. In 1975 the structure was assigned to Naval Museum from its first owner, Türbe Directorate. After the transfer of the structure, it underwent two major restorations.

Considering the date "year 948" written on the tomb, it's thought that the structure was built in 1541-1542. However the statement as: "my newly built tomb" written in Pasha's endowment dated 1534 reveals clearly that the structure was just built at the time. The construction of such a grave seems to indicate the secureness in Pasha's character.

**Keywords:** Tomb, Barbaros Hayreddin Pasha, Captain Pasha, Yedi Sekiz Hasan Pasha, Naval Museum, Beşiktaş, Ottoman Architecture, Restoration

## Giriş

Osmanlı İmparatorluğu denizciliği denilince ilk akla gelen kudretli paşa Hızır Hayreddin (1478-1546), Batıların kendisine verdiği lakapla “Kızıl Sakal” Barbaros’un türbesi Beşiktaş’tadır. Mimar Sinan’ın mezar yapısı, 1541-1542 yıllarında, yani ölümünden yaklaşık beş yıl kadar önce, 16. yüzyılın klasik Osmanlı devri mimarisine uygun biçimde inşa edilmiştir.

Türbe, çağdaşı yapılarla karşılaştırıldığında döneminin karakteristik özelliklerini tamamen yansıtmaktadır ve üzerindeki tarihle (H. 948 / M. 1541) uyum göstermektedir. Ancak Barbaros’un ölüm tarihinden çok önceleri yapılmış olması, geleneklere aykırı bir durum olmasa da soru işaretlerine yol açmaktadır. Türbenin yapıldığı ve vakfedildiği tarihlerde Akdeniz’de başardasıyla dolaştığı düşünülünce çelişki ortaya çıkmaktadır. Deniz savaşlarının zirvesindeyken mezarının yapılmasını istemesi ve İstanbul’da gömüleceğini düşünmesi ilginçtir. Kaynaklarda Barbaros Vakfiyesi’nin yazılışıyla ilgili olarak verilen 1548 ile 1562 (H. 954 ve 970) arasındaki farklı tarihler, türbenin yapım tarihini netleştirmeyi engellemektedir. Yıllar içinde dış görünümü sabit kalmakla birlikte içindeki bazı süslemeler ve kapı kitabesindeki yazılar değişikliğe uğramıştır. Burada türbenin tarihteki yeri, mimari özellikleri, onarımları, mezarlar ve içindeki eşyalar aktarılmaya çalışılacaktır.



Türbenin 1950’li yıllardaki görünümü

## Türbenin Tarihteki Yeri

Türk donanması kudretli dönemlerinde bahar mevsiminde sefer için payitahttan ayrılırken türbe önünde toplanıp ateşleyerek Paşa’yı selamlardı.<sup>1</sup> 16. yüzyıl kanunları gereği, donanma hazır olduktan sonra vezirler, şeyhülislâm, kazaskerler, nişancı, Yeniçeri ağası ve defterdarlar sabah namazından sonra kendi kayıklarıyla tersaneye gelip Kaptan Paşa odasına misafir olurlardı. Bu şekilde bir heyet oluşturulmuşken vezir-i âzam, Tersane emini ile Tersane kethüdasına herhangi bir eksiğin olup olmadığını sorar, aldığı müspet cevabın ardından bu iki kişiye ve onların kâtip vesairlerine hil’at giydirilirdi. Bu arada padişahın müsaadesi gelince heyet, Kaptan Paşa başardasına biner ve Sadr-ı âzam ile Kaptan Paşa, Yalıköşkü’ne gelmiş olan padişah tarafından kabul edilirdi. Burada devlet erkânına hil’atlar giydirilir ve tekrar Beşiktaş’a gitmek üzere Kaptan Paşa başardası ile hareket edilirdi. Bu suretle Donanma-yı Hümâyûn, Beşiktaş önüne, denizcilerin piri Barbaros Hayreddin Paşa’nın türbesi tarafına demir bırakırdı. Kaptan Paşa başardasıyla Beşiktaş’a gelen bu heyete Dolmabahçe’de bir ziyafet çekilirdi. Donanma Beşiktaş’a demirledikten bir veya birkaç gün sonra, bazen de aynı günde Akdeniz ve Karadeniz’den hangi tarafa gidecekse oraya hareket ederdi. Donanma, Beşiktaş önünde kanunen en fazla üç gün kalırdı.<sup>2</sup>

Türbeyi değerlendirirken Barbaros Hayreddin Paşa’nın vakfiyesini çözümlenmek zorundadır. Vakfiyesi hakkındaki bilgiler, Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi’nde bulunan belgeden edinilebilmektedir.<sup>3</sup> Galata’ya bağlı Tersane-i Âmir’e’nin Kaptan Paşa tarafından kullanılan odasında Kapudan Salih Paşa, bürokrat, müderris, şeyh, imam, kaptan ve kapukullarından oluşan 22 kişilik bir heyetin şahitliğinde imzalanan vakfiyenin yazım tarihi konusunda farklı ifadeler bulunmaktadır. Vakfiyenin sonunda “Seb’a ve tis’a mi’eteyn fi şehr-i Rebi’-evvel fil-evâil”

- 1 Yılmaz Öztuna, *Kanuni Sultan Süleyman*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2012, s. 72.
- 2 İ. Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devleti’nin Merkez ve Bahriye Teşkilatı*, Ankara 1982, s. 437-440.
- 3 VGMA, Hayrettin Paşa ibni Nurullah Efendi Vakfiyesi, 571 No’lu İstanbul-ı Sâni Defteri, 68/811, s. 183.

ibaresi varsa da buradaki 970 (M. Ekim 1562) senesinin hangi tarihi anlatmak istediği belli değildir.<sup>4</sup> O tarihlerde Paşa hayatta olmadığı için bu imkânsız görünmektedir.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi'ndeki belgeye<sup>5</sup> göre, 1-10 Zilhicce 954 (M. 12-22 Ocak 1548) tarihinde yazdırıldığı ifade edilmektedir. Ayrıca Sultan II. Abdülhamid döneminde, 13 Kasım 1895 tarihinde kayıt altına alınmıştır.<sup>6</sup>

## Mimari Özellikleri

### Cepheler

#### Dış Cephe

Türbe, kesme küfeki taşından, sekizgen planlı olarak yapılmıştır ve sağır kubbesi, sekizgen basık kasnak üzerine örtülmüştür. Kasnağın silmesi, cepheyi hareketlendirmektedir. Kubbe örtüsü Horasan harcı üzeri kurşun kaplama, alemi ise bakır alaşımlıdır. Kapı önündeki revak, iki tam iki yarım mermer sütunla taşınan sivri kemer üzerine ayna tonozun oturtulmasıyla oluşturulmuştur. Üzeri kurşun kaplı revağın sütunlarına yatayda iki gergi demiri atılmıştır. Tonozun içi malâkarî, lacivert zemin (2013 yılındaki restorasyondan önce zemini aşı boyalıdır) üzerine beyaz rumi ve palmetli nakışlarla süslüdür. Bronz kasnaklı mermer sütunlar, baklava dilimi başlıklıdır. Sekizgen gövdenin giriş hariç tüm yüzeyleri birbirinin aynıdır. Giriş dışında kalan bütün cephelerde yer alan ikişer pencerenin üst tarafında bulunanlar alçı peteği şebekeli ve sivri kemerli; alttakiler ise sağır sivri kemerli, kavisli mermer alınlıklı ve dikdörtgen sövelidir. Pencere-lerde lokmalı demir parmaklık takılıdır.

Kapı kanadına iki basamakla ulaşılır. Kündekâri kapı, 1958 yılındaki restorasyon sırasında Asaf



2013 yılındaki restorasyon sonrası revak tonozu

Çakır Usta tarafından yapılmıştır.<sup>7</sup> Kapı kanatları kaydırılarak diagonal bir eksende üst üste oturtulmuş olup dikdörtgen ve kare dizisiyle bezenmiş tablalıdır.<sup>8</sup> Pencere kanatlarında aynı diagonal düzen yoktur. Yay kemerli kapı sövesi iki renkli mermerle hareketlendirilmiştir. Kapı üzerindeki 30 x 134 cm'lik kitabede sülüs hattıyla ikişer satırlık “Hâzâ türbe-i fâtiḥ-i Cezayir ve Tunus, merhum Gâzi Kapudan Hayrüddin Paşa Rahmetullahi aleyh- sene 948” (M. 1541-1542) yazılıdır. Kitabe üstündeki kemerin arasında ise yeşil zemin üzerine celî sülüs yazıyla “Allâhümmeftah lenâ ebvâbe rahmetike” [Allah'ım ona rahmet kapılarını aç] (M. 1809-1810)

4 Emin Yakıtal, “Büyük Amiral Hayrettin Barbaros'un Vakfiyenamesi”, *Deniz Mecmuası*, 375/57, 1945, s. 43.

5 BOA, EV.VKF. 6/47.

6 “Beşiktaş'ta ve gayride vaki kapudan-ı esbak merhum Hayreddin Paşa'nın İstanbul'da Zeyrek Yokuşu'nda ve mahall-i sairede vaki müsakkafat ve türbe ve mescid-i şerif ve medresesi ve nukud-ı vakfi 25 Cemâziyelevvel 313 tarihinde sadır olan İrâde-i aliyye mucibince kaydolunmuştur.”

7 Ayşe Özberki, “Ustalar: Kündekâri Ustası Asaf Çakır”, *İstanbul'dan Göreme'ye Kültür Mirasımız*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1984, s. 54.

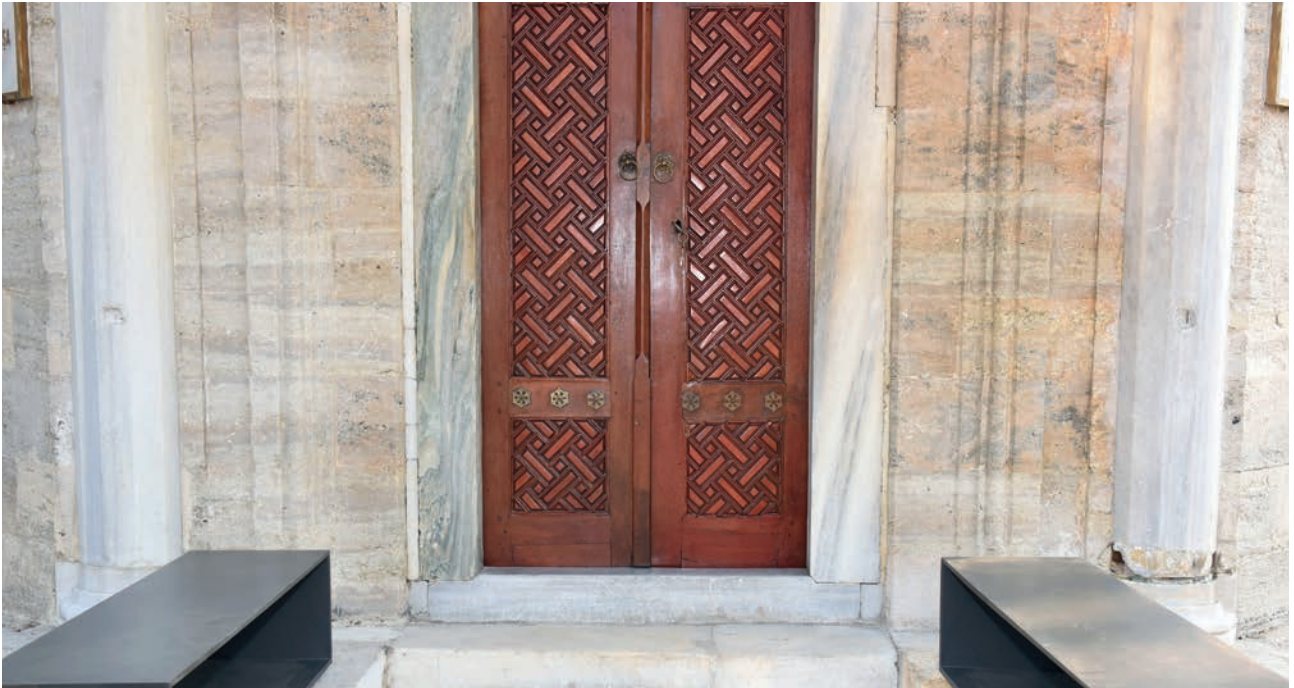
8 Örcün Barışta, *Osmanlı İmparatorluğu Dönemi İstanbul Cami ve Türbelerinden Ağaç İşleri*, A.K.M., Ankara 2009, s. 132.



2019 yılında yapılan restorasyon sonrası



2013 yılında yapılan restorasyon öncesi revak tonozu



2019 yılındaki restorasyon sonrası revaklı giriş

ibaresi vardır. Giriş kapısının içine sonradan, güvenlik nedeniyle demir parmaklıklı bir kapı daha eklenmiştir.

Yapı alçak, kesme taş ve kaba yontu taşla örülü bahçe duvarı ile çevrili olup üzeri demir parmaklıklılıdır. Mevcut kadastro parsel sınırı ile özgün parsel sınırı farklıdır.

### İç Cephe

İçlik pencereleri müzeyyen alçı olup, bordürleri paftalara ayrılmış, içine renkli camlarla rumi ve hatâyiler yapılmıştır. Alt sıradaki pencerelerin dışa bakan doğramaları ahşap, çift kanatlıdır. İç pencere kanatları künde-kârî, denizlikler mermer, alt katın pencere tavanları ise kalem işlidir.

Kubbe merkezindeki “1278” (M. 1862-1863) tarihli madalyon içinde Besmele’yle birlikte A’râf Sûresi’nin 89. âyetinden bir bölüm altın yaldızla yazılmıştır:

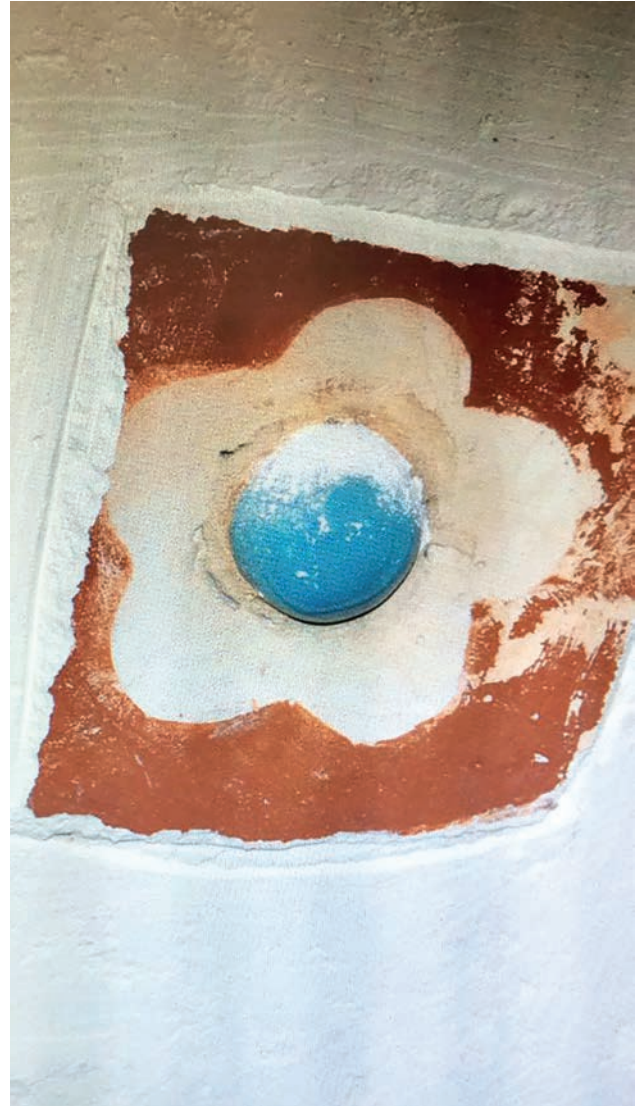
“Rabbenâftah beynenâ ve beyne kavminâ bil-hakki ve ente Hayru’l-fâtihîn” [Ey Rabbimiz! Bizimle kavmimiz arasında gerçekle hükmet. Çünkü sen hükmedenlerin en hayırlısıdır.]<sup>9</sup>

Kubbedeki kalem işi, Kanuni’nin türbesindeki süslemenin benzeridir. Mukarnaslara oturan kubbe içi,<sup>10</sup> lacivert zemin üzerine beyaz madalyonlar içinde malakârî, rumi ve palmet kalem işleri ile süslüdür. Rozet kalem işlerinin göbeğinde yarım küre formu, parlak renkli, seramik kabalar aplike edilmiştir.

Selçuklu türbelerinden esinlenen türbe, yapısal olarak Sinan Okulu’na bağlı, Klasik Türk stilinde gruplandırılmıştır. Külliye haziresinde ayrıık nizam olarak tesis edilmiştir. İç ve dış elevasyonu zengin, renkli, çift konstrüksiyon ikiz formu kubbeye sahiptir.<sup>11</sup>



2013 yılındaki restorasyon öncesi kubbe içi



Kubbe kabaları

9 <http://mushaf.diyaret.gov.tr/>

10 2013 yılındaki restorasyondan önce aşı boyalı zeminli olup madalyonlu süslemeliydi, restorasyon sırasında yerinden alınan örnekler konservasyon merkezi tarafından incelenip raporlanmış, rapor doğrultusunda hazırlanan harçla raspadan sonra bozulan zemin düzeltilmiştir.

11 Behçet Ünsal, “İstanbul Türbeleri Üzerinde Stil Araştırması”, *Vakıflar Dergisi*, S. 16, 1982, s. 81.



Türbe içi

### Sanduka ve Mezarlar

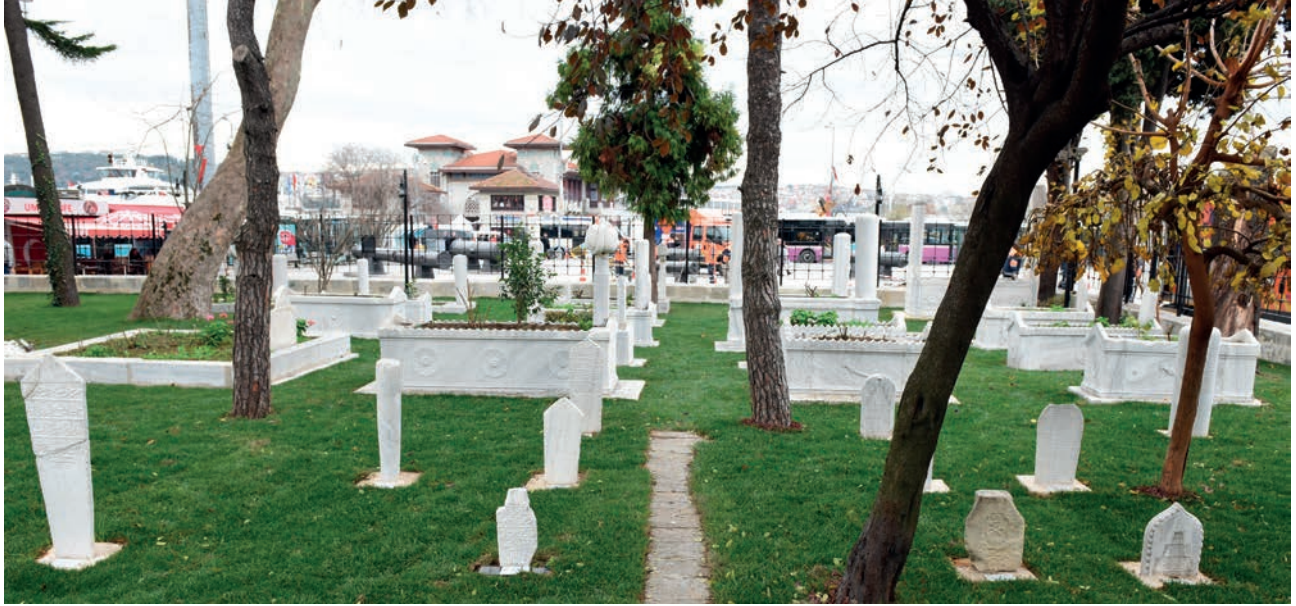
Altıgen tuğla yer döşemesi üzerindeki sandukalar, zeminden ahşap karkasla yükseltilmiş, etrafı ahşap şebeke ile çevrili platform üzerindedir. Dört ahşap sanduka, sağdan itibaren sırasıyla Kaptan-ı Derya Cafer Paşa (öl. 1608), Kaptan-ı Derya Barbaros Hayreddin Paşa, üç kez Cezayir Beylerbeyliği yapan oğlu Hasan Paşa (1500-1572) (Turgut Paşa'nın damadı) ve karısı Bala Hatun'u temsil etmektedir. Haziresinde de bir torunu ve kızı yatmaktadır.<sup>12</sup>

1910 yılında neşredilen *Donanma Mecmuası*'ndan anlaşıldığına göre; Beşiktaş muhafızı Yedi Sekiz Hasan Paşa'nın türbesini ve iskeleye giden yolun sağındaki akaretleri inşa etmek üzere pek çok mezar taşı yerinden çıkarılmış durumda olup, büyük

denizci, odun ve tuğla sergileriyle, meyhaneler arasında yatmaktaydı.<sup>13</sup> Donanma Cemiyeti azası Ali Şükrü tarafından bahriyeli askerlerin de yardımıyla mezar taşlarının bakım ve temizlikleri yapılmış olup, fotoğraflardan anlaşıldığına göre bunlardan birisi Hayreddin oğlu Kapudane es-Seyyid Ali Bey'in (sene 17 Şevval 1192), diğeryse Hayreddin Paşa'nın kızı Safiye Hanım'ın (Ramazan 1064) mezar taşlarıdır. Ölüm tarihlerine bakıldığında (M. 1654 ve 1778) bu taşların Hayreddin Paşa'nın çocukları olamayacağı açıktır. Safiye Hanım'ın mezar taşı 19-20. yüzyıl bezeme formlarında taş sanduka haline getirilmiş olarak bugün mevcutken, Ali Bey'in mezarı mevcut değildir.

<sup>12</sup> Orhan Erdenen, *Adım Adım İstanbul (Ahırkapı Feneri'nden Rumeli Hisarı'na 2700 Yıllık Bir Yürüyüş)*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, İstanbul 2003, s. 171.

<sup>13</sup> Ali Şükrü, "Gazi Barbaros Hayreddin'in Türbesi ve Evkafı", *Donanma Mecmuası*, S. 4, 1326, s. 292.



Hazireden görünüm

30 Kasım 1925 tarihinde, tekke ve türbelerin kapatılmasını öngören 677 sayılı kanunun ardından uzun süre harap halde kalmıştır. 5 Mart 1950 tarihinde çıkarılan 5566/1 sayılı yeni kanunla bazı türbelerin açılması Bakanlar Kurulu'na bırakıldığından yeniden ziyarete açılmıştır.<sup>14</sup>

Hazirede bazıları taşlarla çevrelenmiş, bazıları 20. yüzyıla ait taş sanduka formları bulunmaktadır. Sandukaların bazı taşları eski olmasına rağmen gövde formları 20. yüzyıl başlarına aittir. Paşa'nın torunu Mustafa Kapudan Bey'in başlığının, eski tarihli (H. 988) olmasına rağmen 19. yüzyılın tipik başlık örnekleriyle biçimsel tezat oluşturması, mezar taşının eskisinin yerine yapıldığı ve başlığın kopya edildiğini düşündürmektedir.<sup>15</sup>

En erken tarihli H. 988 (M. 1580), en geç tarihli H. 1329 (M. 1911) olan mevcut mezar taşlarından şu isimler okunabilmektedir:

1. Halil Muhammed Ağa, sene 1162
2. Mustafa Çavuş, Şaban 1022
3. Hacı Ali kızı Şerife Ayşe, sene 1129

14 Haluk Şehsuvaroğlu, "Asırlar Boyunca İstanbul, Eserleri, Olayları, Kültürü", (10. Fasikül, 1953), *Cumhuriyet*, Mart 2005, s. 150.

15 Hans-Peter Laqueur, *Hüve'l-Baki İstanbul'da Osmanlı Mezarlıkları ve Mezar Taşları*, İstanbul 1997, s. 142.

4. Nefise Dudu, sene 1164
5. Nesibe..?, sene 1184
6. Mehmet Bey kızı Afife Hatun, Şevval 1058
7. Alime Hatun, sene 1165
8. El-Hac Mehmet'in kızı..?, Cemâziyelevvel sene 1023
9. Doğumda şehit Ayşe Kadın, 1182
10. Derviş Çelebi, sene 1038
11. Safiye Kadın, 15 Zilkade 1164
12. Ramiz Sadi, sene 998
13. Es-Seyyid Osman kerimesi Afife Hatun, sene 1186
14. Süleyman Ağa
15. Gazi Barbaros Hayreddin Paşa Vakf-ı Mütevellisi Bâb-ı Âli hulefâsından Ahmet Reşid Efendi ile biraderzadesi mütevell-i esbak, Ankara ve Konya eyaletleri Kapı Kethüdalığından mütekaid İbrahim Şahab Bey.  
Şahab Bey'in tarih-i irtihali: 13 Muharrem 1329 - Gurre-i Kânûn-ı Sâni 1326.  
Ahmed Reşid Efendi'nin tarih-i irtihali: 26 Cemâziyelâhir 1314 - 17 Teşrîn-i Evvel 1312.<sup>16</sup>

16 Ankara ve Konya Kapı Kethüdalığı'ndan mütekaid Şahabeddin Bey'in naşının Barbaros Hayreddin Paşa Türbesi haziresine defni hakkındaki 14 Muharrem 1329 tarihli belge; BEO, 3845/288305.



Hazireden görünüm

16. Hayreddin Paşa'nın torunlarından Mustafa Kapudan Bey, sene 988 (taşı mücevveze başlıklı, taş sanduka 19-20. yüzyıl formu)
17. Zeliha Hanım, sene 1052 (Sonradan taş sanduka haline getirilmiş olup ayak taşı yine sonradan yapılmış sarık şeklindedir.)
18. Münevver Fatma, sene 1062
19. Kafesizâde Mustafa Ağa, 15 Şaban 1172 (beton dökülmüş)
20. Darü'l-kurra Kethüdası Hasan Paşa bin Rıdvan Ağa
21. Hayreddin Paşa kızı Safiye Hanım, Ramazan 1064 (1910 yılından sonra taş sanduka haline getirilmiştir.)
22. El-Hac Selim kızı Ayşe, Cemâziyelevvel 1016 (taş sanduka)
23. Mehmet Emin, Zilkade 1164 (çocuk sandukası)
24. Derviş Hasan, sene 107? (taş sanduka)
25. Halil ibn-i Mehmet, evâil-i Receb sene 1023
26. Baş ve ayak taşı mücevveze başlıklı taş sanduka (okunamadı)
27. (okunamadı) sene 1062
28. Doğumda vefat eden kadın, sene 1161
29. Hayreddin Paşa kâtibi Esad Beyzade Seyyid Ömer Ağa, sene 1170
30. (okunamadı), sene 993

Ahmed Reşid Efendi ve Şahap Bey'in ikili mezarı, Paşa'nın vakfının 1911 yılına kadar sürdüğünü kesin olarak belgelemektedir. Bunların dışında, üç adet okunamayan taş ile taşı ya da yazısı olmayan yedi adet taş sanduka mevcuttur.

2013 yılındaki Deniz Müzesi restorasyonundan sonra Şeyhü'l-vüzerâ Ağa Hasan Paşa, sene 1225<sup>17</sup> (Db. 3070) sandukası hazireye aktarılmıştır.

Türbe ve hazire, 2011'den önce yalnızca 1 Temmuz Kabotaj Bayramı ve 27 Eylül Preveze Deniz Zaferi'nin yıldönümlerinde açıkken, 2011'den sonra her cuma öğleden sonraları açık tutulmuştur. 2019'un başından itibaren de her gün belirli saatlerde halkın ziyaretine açıktır.

17 Söğütluçeşme tren istasyonu inşaatı sırasında müze koleksiyonuna alınmıştır.



Meydandan genel görünüm

### Türbenin Yeri ve Civarı

Hayreddin Paşa, Beşiktaş'ta -o zamanlar Rumeli ile Anadolu arasındaki ulaşımı sağlayan deve kervanlarının başlangıç yeri olması hasebiyle<sup>18</sup> Deve Meydanı olarak bilinen- bugünkü Barbaros Meydanı'na türbesini yaptırmıştır. Pek çok geminin demirlediği bir iskele olmasının yanında deniz seferlerinin de başlangıç noktası olan Beşiktaş, denizciler için önemli bir mahaldir. Türbe günümüzde Sinan Paşa Mahallesi'nde, kuzeyde Beşiktaş Caddesi, güneyde İskele Caddesi, batıda Cezayir Caddesi (Barbaros Parkı), doğuda park içi yoluyla çevrili alanda, 362 ada 2 parselde bulunmaktadır.

Fransız gezgin Petrus Gyllius'un (1490-1555) bildirdiğine göre; Beşiktaş'ta Bizans'tan kalan sütunlar, 1509 yılındaki depremde yıkılmış olup, sütunlardan kalan parçalar türbenin temelinde kullanılmıştır.

Paşa'nın "Yattığım yerden vatan-ı hususiyemin, yani denizin şıyrdısını işitmek isterim" sözünden, ölümünden sonraki en büyük arzusunun denize yakın yerde defnedilmek olduğu anlaşılmaktadır.<sup>19</sup>

Vakfiyesini yazdırmadan evvel türbesini yaptırmış olması muhtemeldir.

Paşa, kendisinden sonra yapılacakları da ayrıntısıyla planlamıştır: "... ve yine Kasaba-i Beşiktaş'ta Deve Meydanı tabir olunan meydana kendü cesedim defnolunması için müceddeden bina eylediğim türbe-i şerifime bu dâr-ı fenadan seray-ı bekaya rihlet eylediğimde cesedimi defnidüb bir salih kimesne türbedar nasb ve tayin olunub kabrimin üzerinde beher leyl ikişer kandil fûruzân oluna ve türbenin cevanib-i erbaasına utekalarım ve evlad-u evladlarım defnoluna..."<sup>20</sup>

18 Kürşat Ekrem Uykucu, "Cumhuriyet'in Ellinci Yılında Her Yönüyle İlçemiz Beşiktaş", *Beşiktaş Turizm ve Güzelleştirme Derneği Yayını*, 1973, s. 75.

19 Yakıtıl, a.g.m., s. 46.

20 Yakıtıl, a.g.m., s. 47.

Mezarı başında kandil yakılması vasiyetinin zaman zaman sekteye uğradığı anlaşılmaktadır. 1910 yılında Evkaf Nezareti'nden verilen, senede üç kıyyelik mum tahsisatı yetersiz kalmıştır.<sup>21</sup> 1945 yılında türbenin kapısında biri kırmızı, diğeri yeşil iki fener yakılmakta olduğu bilinmektedir.<sup>22</sup> Son yıllarda bu vasiyeti yerine getirmek için hassasiyet gösterilmektedir.

Beşiktaş'ta, sahilde bulunan, teknil döşeme ve müstemilâtıyla birlikte müteaddit odalı büyük bir konağı; yine Beşiktaş'ta, deniz kenarında bizzat kendisi tarafından yeniden yaptırılmış, o zaman içinde oturmakta olduğu haremlik ve selamlıklı büyük bir konağı<sup>23</sup> bulunmaktadır. Birinin bugünkü meydanda, diğerin Deniz Müzesi'nin içinden geçerek denize dökülen Beşiktaş Deresi tarafında olduğu değerlendirilmektedir. Kendi evini "*bir tarafı leb-i derya ve bir tarafı Beşiktaş Deresi ve bir tarafı târik-i has ve taraf-ı râbîû târik-i âmm ile mahdûd*" olarak tarif etmektedir.<sup>24</sup>

Harem ve selamlıklı büyük konağından günümüze sadece bileziği 47 cm çapındaki kuyusu ulaşan Barbaros Hayreddin Paşa'nın bu yalı konağının bir kısmı Deniz Müzesi sınırları içerisinde. 2012 yılında müze inşaatı sırasında kot farklılığından dolayı kuyu -korunmak ve işaretlenmek üzere- bir künk içinde muhafazaya alınmıştır.

İ. Hakkı Konyalı, *Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar Tarihi* adlı kitabında bu hususa değinir:

"Arşivimde bulunan vakfiyelerden öğrendiğimize göre Barbaros Hayreddin Paşa, evinin bahçesindeki tatlı sulu bir kuyunun iyi muhafaza edilmesini tavsiye ediyor. Ben uzun ve yorucu bir araştırmadan sonra ağzı kapanmış olan bu kuyuyu bulmuştum. Deniz Müzesi Müdürü Albay Faruk Erusa gösterdim. Müzenin bahçesi kenarında, üstüne bir bilezik konarak teşhir edilmiştir."<sup>25</sup>

21 Şükrü, a.g.m., s. 294.

22 Yakıtıl, a.g.m., s. 50.

23 Yakıtıl, a.g.m., s. 45.

24 Yakıtıl, a.g.m., s. 45.

25 İ. Hakkı Konyalı, *Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar Tarihi I*, İstanbul 1976, s. 10.

Sembolik bir kuyu bileziğiyle işaretlenmiş, Bizans'tan kalan bu kuyunun taş örgü duvarı hâlâ sağlamdır.

Eremya Çelebi Kömürçüyan'ın, *XVII. Asırda İstanbul* adlı kitabında Beşiktaş'ı anlatırken Sinan Paşa Camii, Yahya Efendi Türbesi ile etraftaki diğer bahçe, mesire, yalı ve saraylardan bahsedip bu türbeden hiç bahsetmemesi ilginçtir.

Bostanların da bulunduğu bu alanda 12 odalı medrese, Dârülkurrâ, konak, kervansaray ve hamam inşa ettirmiştir. Medresenin giderleri yanında, görevli türbedar ve kandil giderlerini de vakfına ekletmiştir. Buna göre yaptırdığı mezarına salih bir kimsenin türbedar olarak görevlendirilmesini, kabrinin üzerinde her gece ikişer kandil yakılmasını, etrafına azatlı köleleri ile evlat ve torunlarının gömülmesini, ölümünde aşhanede medrese talebesi için pilav ve zerde dağıtılmasını istemiş; türbe ve medrese giderleri için Zeyrek'te çifte çinili hamamlarını, değirmen ve fırını ile 25.000 "guruş"unu vakfettiğini yazdırmıştır.

### Türbedeki Eşyalar

20. yüzyıl başlarında Bahriye Müzesi ressamı olarak görev yapan Kâtip H. Hüsnü Tengüz, biyografisinde, bir gün türbeyi ziyaretinde, Barbaros'un başındaki Elifî kavukla gemi fenerlerinin resimleri dışında yapacak bir şey bulamamış olduğundan yakınmaktadır.<sup>26</sup>

1829-1831 yıllarında Türkiye'de bulunan Sir Adolphus Slade, seyahat notlarında, türbeyi ararken ulema dışındaki çoğu insanın Hayreddin Paşa'nın adını bile bilmediklerini, kendisinin sırf merak yüzünden bu yapıyı aramasının ise Türkler tarafından inandırıcı bulunmadığını belirtir.<sup>27</sup> 19. yüzyılın başlarında yapıyı şöyle tarif eder:

"Amiral Andrea Doria'nın rakibinin son ikametgâhına girdik. Türbenin içi sade ve Şarklıların böyle işlerde gösterdikleri zevke uygun gibi. Zemin bir

26 Hüsnü Tengüz, *Sanat Hayatım*, haz. Müge Kılıçkaya, İstanbul 2005, s. 48.

27 Candan Badem, "Amiral Adolphus Slade'in Osmanlı Donanmasındaki Hizmetleri ve Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Gözlemleri", *Türkiyat Mecmuası*, S. 21, 2011, s. 118.

*Hind halısı ile örtülmüştü. Ortadaki kavuklu sanduka Barbaros'a ait idi, üstünde kendisine ait olan bayrak asılı idi. Öteki sandukanın altında ise kâhyası gömülü idi.*<sup>28</sup>

Mâbeyn-i Hümâyûn-ı Mülûkâne-i Başkitâbeti'nden gönderilen 9 Şubat 1325 (M. 22 Şubat 1910) tarihli yazıda, padişahın donanma îanesinden aldığı Barbaros resmini Bahriye Mektebi'ne göndermiş olmasından dolayı teşekkür arzı ve merhumun kabrinin temizlenip aydınlatılmasının Bahriye Mektebi tarafından yerine getirilmesi istendiği bildirilmektedir.<sup>29</sup> Bahsi geçen resmin, 2004 yılında Deniz Harp Okulu'ndan Deniz Müzesi Koleksiyonu'na alınan Ali Cemal Benim'in yağlıboya tablosu olduğu değerlendirilmektedir.<sup>30</sup>

Bahriye Mektebi heyetinin 23 Şubat 1910 tarihinde türbe etrafının düzenlenmesi ve aydınlatılması için yaptıkları başvuru kabul görmüştür:

*“Bahriye Nezâret-i Celîlesine,  
Devletlü Efendim Hazretleri,*

*Taraf-ı eşref canib-i Padişah'tan donanma îanesine iştirak ve Barbaros Hayreddin Paşa merhumun resminin Mekteb-i Bahriye'ye ihdâ buyurulmuş olmasından dolayı arz-ı şükran ve merhum müşarî'n-ileyhin merkadiyla civarının tenvir ve tertibini istirhamını havi Mekteb-i Mezkur Heyeti tarafından bil-tanzim irsal kılınmış olan Ariza-i Mansur-u Hümâyûn olarak istirham vaki' Nezd-i Celil-i Hazret-i Hilafet-penâhîde mazhar-ı kabul olmuş ve ber-mantuk emr ü ferman Hümâyûn-u Şâhâne Hazine-i Hassa Müdüriyet-i Umumisi'ne tebligat-ı lazime ifa kılınmış olduğu Mâbeyn-i Hümâyûn Başkitâbet-i Âli'sinden bil-tezkere inba olduğu bâbında tezkere-i şanaveri terkim olundu efendim.*

*13 Safer 1328 / 11 Şubat 1325*<sup>31</sup>

22 Eylül 1913 tarihli belgede, Barbaros Hayreddin Paşa'nın türbesinde bulunan ve benzeri Bahriye Sancak Mağazası'nda yapılacak olan sancağın



1982'de türbe içi

aslı ile kadırgalara mahsûs olup, türbede yakılırken Evkaf Nezâreti tarafından alınan bir çift fanusun Bahriye Müzesi'ne aldırılmasından<sup>32</sup> bahsedilmektedir. 1910 tarihli *Donanma Mecmuası*'ndaki fotoğraftan anlaşıldığına göre, bahsi geçen fanuslardan biri Tophane Kılıç Ali Paşa Camii'nden Barbaros'un türbesine, oradan da Deniz Müzesi Koleksiyonu'na giren renkli fenerdir (Db. 1270). Sancağın müzeye gelmesi ise 1975 yılını bulur.

1909 yılında kurulmuş olan Donanma-yı Osmanî Muâvenet-i Milliye Cemiyeti tarafından Paşa'nın sandukasına bir madalya takılması istenmiştir. Sadaret'ten Dahiliye Nezaretine gönderilen 20 Zilhicce 1331 (M. 20 Kasım 1913) tarihli yazıda, Barbaros Hayreddin Paşa sandukasına altın Donanma Madalyası'nın takılması bildirilmiştir.<sup>33</sup> Sonraki yazışmalarda “fevkalâde altın Donanma Madalyası'nın fevkalâde törenle takılması münaşip bulunmuş”<sup>34</sup> olup madalya halen Deniz Müzesi Koleksiyonu'ndadır.

28 Badem, a.g.m., s. 120.

29 İ.MBH.,1/39.

30 Deniz Müzesi Koleksiyonu, Db. No. 4556, tuval üzerine yağlıboya tablo: *Barbaros Hayrettin Paşa*, ressam: Ali Cemal Benim, 70,5 x 112,5 cm.

31 DTA, Mektubi, 750 A/51.

32 DTA, Mülga Bahriye, 744/212-214.

33 BEO, 4233/ 317412.

34 DH.KMS, 4/ 29 ve BEO, 4236/ 31766.



Türbe içi

Barbaros Hayreddin Paşa'nın sandukası üzerinde asılı sancağı (Db. 2964) ve buna takılan Donanma Madalyası (Db. 2965), önce Topkapı Sarayı'na oradan da Türbeler Müdürlüğü'ne devredilmiştir. Daha sonra Deniz Müzesi'nin isteği üzerine, Türk İslâm Eserleri Müzesi tarafından Kültür Bakanlığı'nın 05.02.1975 gün ve 024- 00973 sayılı yazısıyla devredilmiştir. Deniz Müzesi'ne devredilmesine ilişkin yazışmalarda, her ayın ilk çarşamba günü türbenin genel temizliğinin ve gerektiğinde küçük onarımların yapıldığı ifade edilmektedir.

1975 yılına kadar sandukanın üzerinde yukarıdan asılmış<sup>35</sup> haldeki sancak, akma ve yırtıklardan dolayı müze koleksiyonuna girdikten sonra iki tül arasında özel bir karışımla korunmaya alınmıştır. 214 x 295 cm'lik sancağın zemini kendinden desenli ve yeşil ipektir. Yazı ve şekiller beyaz pamuklu kumaşla aplike edilmiştir. Uçkurluk tarafındaki kartuş içinde Saff Süresi'nin 13. âyetinden bir bölüm, diğer yüzündeki kartuşta "Kelime-i Tevhid" yazılıdır. Her iki yüzünde dört İslâm halifesinin isimleri, Zülfikar kılıcı, pençe-i Âl-i abâ ve altı köşeli yıldız (Mühr-i Süleyman) aplikedir. Uçkurluğu pamuklu kumaştandır, üç yakası yeşil renk püskülüdür. 2014 yılında sancağın boyar madde analizi yapılmış; *Indigofera tinctoria* L. veya *Isatis tinctoria* L. kaynağından elde edilen yeşil renkli indigotikle boyandığı tespit edilmiştir.<sup>36</sup>

35 Tahsin Öz, *İstanbul Camileri II*, Ankara 1965, s. 10.

36 Sevim Karabulut, *İstanbul Deniz Müzesi'nde Bulunan Tarihi*

Türbe, 18 Eylül 1979 tarihinde, Kuzey Deniz Saha Komutanlığı ile Vakıflar Genel Müdürlüğü arasında yapılan protokolle, içindeki demirbaşlarla beraber Deniz Müzesi Komutanlığı'nın kullanımına tahsis edilmiştir.

Türbeler Müdürlüğü'nden Deniz Müzesi'ne devredilen türbe eşyalarının çoğunluğu levhalardan oluşur:

1. El yazması levha (Db. 3231)
2. El yazması levha (Db. 3232)
3. El yazması levha (Db. 3233)
4. El yazması levha (Db. 3234)
5. El yazması levha (Db. 3235)
6. Oyma levha (Db. 3237)
7. Sakal-ı Şerif (Db. 3238)
8. Donanma-yı Osmanî Muâvenet-i Milliye Cemiyeti'nin yeşil atlas sancağı (Db. 3239)
9. Kâbe örtüsü (Db. 3240)
10. El yazması levha (Barbaros Hayreddin Paşa'ya methiye) (Db. 3241)
11. Kâbe örtüsü (Db. 3242)
12. Büyük şamdan, 2 adet (Db. 3243)
13. Küçük şamdan (Db. 3244)
14. Cezayir'den gönderilmiş içi toprak dolu kupa (Db. 3246)
15. Şeref defteri (Db. 3249)
16. El yazması levha: "Kapudan-ı Derya Barbaros Hayreddin Paşa ruh-ı şerifi için Fatiha" (Db. 3250)
17. El yazması levha: "Cezayir Valisi Barbaroszade Hasan Paşa'nın ruh-ı şerifi için Fatiha" (Db. 3251)
18. El yazması levha: "Kapudan-ı Derya Barbaros Hayreddin Paşa halilesinin ruh-ı şerifi için Fatiha" (Db. 3252)
19. El yazması levha: "Donanma Kumandanı Cafer Paşa ruh-ı şerifi için Fatiha" (Db. 3253)
20. El yazması levha: "Besmele" (Db. 3254)

*Tekstil Ürünlerindeki Boyarmaddelerin Yüksek Basınçlı Sıvı Kromatografisi (HPLC) Yöntemi ile Araştırılması*, Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 2014, s. 131.

## Değişiklik ve Restorasyonlar

17 Eylül 1821 (19 Zilhicce 1236) tarihli belgede; Tevki'-i Divân-ı Hümâyûn Halit Efendi'nin iki dükkânı ile Hayreddin Paşa Türbesi kapısı yanındaki Esad Bey Vakfı'ndan iki kiralık dükkânın değiştirilmesi hakkında karar verildiği görülmektedir.<sup>37</sup>

23 Şubat 1865 tarihli bir belgede, mezarlığa dükkân yapılması teşebbüsüne halkın tepki gösterdiği anlaşılmaktadır:

*“Evrak-ı Hümâyûn Nezareti'ne,*

*Kapudan-ı esbak merhum Barbaros Hayreddin Paşa'nın Beşiktaş'ta kâin türbesi nezdinde kabristanına yapılmakta olan dükkân hakkında ahali tarafından Meclis-i Vâlâ-yı Ahkâm-ı Adliyye'ye ita olunan mezkure üzerine keyfiyet taraf-ı vâlâ-yı utufelerine havale ve işâr buyurulmuş ve usûl-ü nizamına tevfi-kan icabının sürat-ı icrası Menû-tı Himem-i Âliyye... buyurulmak bâbında emr ü irade...*

*26 Ramazan 1281*<sup>38</sup>

Giriş kapısındaki kemerin arasında bulunan 1324 (M. 1908-1909) tarihli “Allâhümmeftah lenâ ebvâbe rahmetike” yazısının, bu tarihlerdeki bir onarım sırasında eklendiği ya da değiştirildiği düşünülmektedir.

23 Ocak 1911 (22 Muharrem 1329) tarihli İlâmât-ı Şer'iyye Evrakı'ndan anlaşıldığına göre, Beşiktaş Muhafızı Yedi Sekiz Hasan Paşa'nın varisleri ile Barbaros Vakfı arasında ihtilaf yaşanmıştır.<sup>39</sup>

5 Mayıs-Haziran 1915 (22 Nisan-21 Mayıs 1331) tarihli Sadaret ve Evkaf Hümâyûnu Nezareti arasındaki karşılıklı yazışmalardan, türbe haziresinin 40 zir'a, 18 parmak<sup>40</sup> uzunluğundaki duvarının 20.000 guruş bedelle değiştirilmesine mahkemece karar verildiği bildirilmektedir.<sup>41</sup>

1937 yılında Türkiye'ye gelen İngiltere Kralı Edward'ın ziyaret arzusu dolayısıyla türbenin durumu dikkat çekmiş, bakımsız haziresinin düzenlenmesi zorunluluğu doğmuştur. Sultan II.



Yedi Sekiz Hasan Paşa Türbesi

Abdülhamid devri paşalarından olan Beşiktaş Muhafızı Yedi Sekiz Hasan Paşa'nın Mimar Kemaleddin tarafından yapılan türbesi, Hayreddin Paşa Türbesi'nin kuzeyinde yer almaktaydı. 1922 tarihli Pervititch haritalarında net olarak gözüken bu küçük türbe, 1937 yılında hükümet kararnamesi ile Belediyece istimlak edilip yıkılmış, Yedi Sekiz Hasan Paşa'nın cenazesi Yahya Efendi Dergâhı'na nakledilmiştir.<sup>42</sup>

1958 yılında, Türbeler Müdürlüğü tarafından yapılan restorasyonda kapı ve pencere kanatları, sanduka şebekeleri, kubbeye geçişi sağlayan stalaktitler ve kubbedeki malakâriler yeni yapılmıştır.<sup>43</sup>

Yeraltı su seviyesinin zeminden 240 cm altta olmasından dolayı, parapet ve iç kısımdaki rutubetten kurtulmak mümkün olamamıştır. 1978 yılında İstanbul Türbeler Müze Müdürlüğü ve İstanbul Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü'nce restorasyonu yapılmıştır.<sup>44</sup> 1982 yılındaki bir fotoğraftan, üstteki pencere içliklerinin bugünkü gibi renkli değil, bölmelere ayrılmış ve kanatlı cam olduğu anlaşılmaktadır. Her iki kattaki pencere bordürleri, rumi ve palmetlerle çevrili kalem işi süslemelidir.

37 C.EV, 263/ 13432.

38 DTA, Mektubi III, 60/119.

39 İ.EV, 60/ 4 -1.

40 1 zir'a 64 cm; yaklaşık 26 m.

41 BEO, 4353/ 326451 ve İ.EV, 60/ 4.

42 <http://mufidyuksel.com/istanbulun-kaybolan-turbeleri-besiktas-7-8-hasan-pasa-turbesi-mufid-yuksel>.

43 Beyhan Erçağ, “Mimar Sinan Türbelerinin Estetiği Üzerine”, *İlgi*, 1989, s. 8.

44 İstanbul Türbeler Müzesi Müdürlüğü'nün Deniz Müzesi Müdürlüğü'ne gönderdiği 22.10.1978 tarih ve 670-173 sayılı yazısı.

1997’de dış cephe temizliği yapılmış, 2013’te İstanbul İl Özel İdaresi tarafından ayrıntılı bir restorasyondan geçirilmiştir. 2012 yılında bir hayırsever tarafından sanduka örtüleri yenilenmiş, şamdanları temizlenmiştir.

2019’da basit onarım kapsamında nem alan zeminin yeniden yalıtımı ve iç düzenlemesi yapılmıştır. Deniz Kuvvetleri Komutanlığı tarafından yapılan düzenleme kapsamında öncelikle sandukalar kaldırılmış ve zeminden 20. yüzyıl başına ait bir Uşak halısı çıkmıştır. Halının 1958’de Türbeler Müdürlüğü tarafından sanduka şebekelerine yapılan restorasyon sırasında konulmuş olabileceği düşünülmektedir. 5 parçalı halıda ağırlıklı olarak kırmızı, mor ve yeşil renkler kullanılmış; koyu kırmızı zemin üzerindeki küçük madalyonlar, bitkisel

süslemelerle zenginleştirilmiştir. Desen şeması, Lotto ve Holbein halılarını hatırlatır. Parçalanmış halde bulunan, kondisyonu bir hayli düşük olan halının fümigasyon, mekanik ve ıslak temizlik aşamalarından sonra Ankara Üniversitesi tarafından restore edilmesi planlanmıştır.

Sanduka örtüleri, zemin halısı ve Barbaros sandukasının başucunda yanan kandil yenilenmiş; Paşa’nın günün 24 saati denizin “şıyrıtsını” duyabilmesi için ses sistemi kurulmuştur. Ayrıca hazirenin çimleri yenilenmiş, mezar taşları temizlenerek ilk kez etiketlenmiştir. Birine Barbaros sancağı, diğerine Türk bayrağı çekilen iki direk yerleştirilmiş; girişe Türkçe-İngilizce açıklama panosu eklenmiştir. Deniz Müzesi’nin açık olduğu gün ve saatlerde, haftanın 6 günü ziyarete açık tutulmaya başlanmıştır.



Genel görünüm

## Barbaros Anıtı

Nerede dikileceği üzerine yapılan uzun tartışmalardan sonra, 1941 yılında Beşiktaş Meydanı ve Vapur İskelesi düzenlenerek türbe ile Deniz Müzesi arasındaki alana yapılması kararlaştırılmıştır. 25 Mart 1944 tarihinde Lütfi Kırdar ve İsmet İnönü tarafından yapılan açılışın ardından geçit töreni ve 312 atletin katıldığı Barbaros Koşusu yapılmıştır.

Kesme taştan bir kalyonun burnu sembolize edilerek, önde Barbaros Hayreddin Paşa, arkasında leventlerin bulunduğu bir anıt yapılmıştır. Anıtın yapımı, 1941 yılından 1943 yılına kadar sürmüştür. Belediye'nin 30.000 liraya<sup>45</sup> sipariş ettiği anıt, 52.000 liraya mal olmuştur.<sup>46</sup> Maketi, Ali Hadi Bara; döküm ve inşası Zühtü Müridoğlu tarafından yapılmıştır. Bronzdan dökülen kısmın yüksekliği 4.40 metre, tamamı 11.5 metre ve 6.900 kilodur. Bronz işlerini Yusuf Akpınar ve Ali Haydar Seymen yapmışlardır. Diğer yüzlerindeki bronz plakalarda Preveze Deniz Savaşı, Barbaros'un Kanuni'ye takdim edilmesi rölyefleri ve Yahya Kemal Beyatlı'nın şu mısraları yer alır:

*“Deniz ufkunda bu top sesleri nereden geliyor,  
Barbaros belki donanmayla seferden geliyor,  
Adalardan mı? Tunus'tan mı? Cezayir'den mi?  
Hür ufuklarda donanmış iki yüz pare gemi,  
Yeni doğmuş aya baktıkları yerden geliyor,  
Ol mübarek gemiler hangi seherden geliyor.”*

## Sonuç

Türbe kitabesindeki “sene 948” tarihi, 1541-1542 yıllarında Paşa'nın ölmeden önce kitabesini yazdığını anlamına gelir. Vefatından önce bu tarihi düşerek “merhum” ifadesinin kullanılması ilginçtir. Vakfiyesinde “*müceddeden bina eylediğim türbe-i şerifime*” olarak bahsedilmesi, türbenin vakfiye yazılmadan önce yapıldığını ortaya koymaktadır. Paşa'nın ölmeden yıllar önce türbesini yaptırması ve kapıdaki kitabe, gizemini halen korumaktadır.

Türbenin yapım tarihine göre değerlendirme yapılırsa, vakfiyenin 1541 ile 1546 yılları arasında yazılmış olması gerekmektedir. Vakfiyesinin kesin olarak tarihlendirilmesi sonucunda türbenin yapıyla ilgili net bilgilere ulaşılabilir.

Barbaros, vefatından yıllar önce Deve Meydanı'nda; konağını, mescidini, medresesini ve hamamının yanında türbesini de yaptırarak bir yapılar topluluğu oluşturmuştur. Türk-İslâm geleneklerinde de yeri olan, ölmeden önce bu tür bir mezar inşası, Paşa'nın sağlamcı karakterini pekiştiren bir davranış olarak gözükmektedir. Türbesi, iskelesi, sokağı, bulvarı, anıtı ve meydanı ile Barbaros Hayreddin Paşa'nın Beşiktaş'taki gurur sesi 500 yıl sonra dahi yankılanmaya devam etmektedir.

45 Hüseyin Gezer, *Türk Heykeli*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1984, s. 107.

46 Erdenen, a.g.e., s. 170.

## Kaynakça

### I. Kitap ve makaleler

- Aşık, Melih, "Çeşmenin Öyküsü", *Milliyet*, 22 Temmuz 2007.
- Atsız, Nihal, *Türk Ansiklopedisindeki Yazılar*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2014.
- Badem, Candan, "Amiral Adolphus Slade'in Osmanlı Donanmasındaki Hizmetleri ve Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Gözlemleri", *Türkiyat Mecmuası*, S. 21, Bahar 2011.
- "Barbaros Hayreddin Paşa Türbesi", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. 2, İstanbul 1994.
- Barıştta, Örcün, *Osmanlı İmparatorluğu Dönemi İstanbul Cami ve Türbelerinden Ağaç İşleri*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 2009.
- Bayrak, Orhan, *İstanbul'da Gömülü Meşhur Adamlar (1453-1978)*, Türkiye Anıtlar Derneği Yayınları, İstanbul 1979.
- Çetintaş, Burak, *Türk Denizcilerinin Mezar Taşları*, Deniz Kuvvetleri Komutanlığı Kültür Yayınları, İstanbul 2009.
- Çoruhlu, Tülin, "Askeri Müzedeki Yeniçeri Mezar Taşları", *İlgi*, S. 73, 1993.
- Erçağ, Beyhan, "Mimar Sinan Türbelerinin Estetiği Üzerine", *İlgi*, S. 58, 1989.
- Erdenen, Orhan, *Adım Adım İstanbul (Ahırkapı Feneri'nden Rumeli Hisarı'na 2700 Yıllık Bir Yürüyüş)*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, İstanbul 2003.
- Ertuğrul, Özkan, "Barbaros Hayreddin Paşa Türbesi", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 5, 1988.
- Esad Efendi, *Osmanlılarda Töre ve Törenler*, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul 1979.
- Gazavat-ı Hayreddin Paşa*, haz. İ. Pala - S. Öksüz - M. Aktaş, Deniz Kuvvetleri Komutanlığı, Ankara 1995.
- Genim, Sinan, "Mimar Sinan'ın Yapıları", *Mimar Sinan'ın İstanbul'u*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 2016.
- Gezer, Hüseyin, *Türk Heykeli*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1984.
- Gezgin, Hakkı Süha, "Barbaros'un Türbesi", *Vakit*, 19 Ağustos 1941.
- Kanat, Kazım, "Barbaros'un Mezarının Hikâyesi", *Sabah*, 27 Kasım 2005.
- Karabulut, Sevim, *İstanbul Deniz Müzesi'nde Bulunan Tarihi Tekstil Ürünlerindeki Boyarmaddelerin Yüksek Basıncılı Sıvı Kromatografisi (HPLC) Yöntemi ile Araştırılması*, Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 2014.
- Koçak, Yaşar, vd., *Sultan II. Abdülhamid Devri Harita ve Planlarında İstanbul*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul 2013.
- Konyalı, İ. Hakkı, *Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar Tarihi*, c. I, İstanbul 1976.
- Kömürciyan, E. Çelebi, *XVII. Asırda İstanbul Tarihi*, İstanbul 1988.
- Köprülü, Bülent, "Evvelki Hukukumuzda Vakıf Nev'iyetleri ve İcareteynli Vakıflar", *İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Mecmuası*, 18/1-2, 1952.

- Laqueur, Hans-Peter, *Hüve'l-Baki İstanbul'da Osmanlı Mezarlıkları ve Mezar Taşları*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1997.
- Ortaylı, İlber, *İstanbul'dan Sayfalar*, Hil Yayınları, İstanbul 1987.
- Öcal, Ersin, "İstanbul Müzelerindeki Börklü Mezar Taşları", *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, S. 11, 1981.
- Önkal, Hakkı, "Sinan'ın Türbe Mimarisi", *DEÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*, c. V, 1989.
- Öz, Tahsin, *İstanbul Camileri*, c. II, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1965.
- Özberki, Ayşe, "Ustalar: Kündekâri Ustası Asaf Çakır", *İstanbul'dan Göreme'ye Kültür Mirasımız*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1984.
- Özçelik, Selahattin, *Donanma-yı Osmanî Muâvenet-i Milliye Cemiyeti*, TTK Basımevi, Ankara 2000.
- Öztuna, Yılmaz, *Kanuni Sultan Süleyman*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2012.
- Pervititch, Jacques, *Sigorta Haritalarında İstanbul*, Tarih Vakfı / Axa Oyak Holding, İstanbul 2000.
- Sâî Mustafa Çelebi, *Yapılar Kitabı: Tezkiretül-Bünyan ve Tezkiretül-Ebniye*, haz. H. Develi - S. Rifat, K Kitaplığı, İstanbul 2003.
- Süreyya, Mehmet, *Sicill-i Osmanî, Osmanlı Ünlüleri*, haz. Nuri Akbayar, c. 2, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1996.
- Şehsuvaroğlu, Haluk, "Asırlar Boyunca İstanbul, Eserleri, Olayları, Kültürü", (10. Fasikül 1953), *Cumhuriyet*, Mart 2005.
- Şükrü, Ali, "Gazi Barbaros Hayreddin'in Türbesi ve Evkafı", *Donanma Mecmuası*, S. 4, Haziran 1326.
- Tengüz, Hüsnü, *Sanat Hayatım*, haz. Müge Kılıçkaya, Deniz Basımevi, İstanbul 2005.
- Ulunay, Refii Cevat, "Barbaros'un Heykeli Nerede Dikilmeli", *Yeni Sabah*, S. 15, Ağustos 1941.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, *Osmanlı Devleti'nin Merkez ve Bahriye Teşkilatı*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1982.
- Yakıtal, Emin, "Büyük Amiral Hayrettin Barbaros'un Vakfiyenamesi", *Deniz Mecmuası*, 375/57, 1945.

### II. İnternet

- <http://mushaf.diyanet.gov.tr/>
- <http://mufidyuksel.com/istanbulun-kaybolan-turbeleri-besiktas-7-8-hasan-pasa-turbesi-mufid-yuksel.html>

### III. Arşiv Belgeleri

- Deniz Tarih Arşivi, Mektubi III, 60/119.
- Deniz Tarih Arşivi, Mektubi II, 750 A/51.
- Deniz Tarih Arşivi, Mülga Bahriye, 744, 212-214.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi, BEO. 3845/288305.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi, BEO. 4353/326451.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi, C.EV. 263/13432.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi, İ.EV. 60/4-4.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi, BEO. 4233/317412.  
Başbakanlık Osmanlı Arşivi, BEO. 4236/3176.  
Başbakanlık Osmanlı Arşivi, DH.KMS. 4/29.  
Başbakanlık Osmanlı Arşivi, EV.VKF. 6/47.  
Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi, 571/183- 68-811.

## 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 kelimeyle 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 ayrıca 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 yazılmaktadır. 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 Müsiki*, Milli 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 Hâleti", *İslâm Ansiklopedisi*, c. 4, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1991, s. 348-349.

## Tez

Burcu Karakaya, *Garibî'nin Yûsuf u Züleyhâsı: 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. Emîrî Efendi, No. 1326, vr. 45a.

## Kaynakça

Kullanılan kaynak eser ve araştırmalar, makale sonunda "Kaynakça" başlığı altında 12 punto yazıyla sıralanmalıdır. Sadece metin içinde atıfta bulunan 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 Müsiki*, Milli 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 introductions 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 Mûsiki*, 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, *Garibî'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. Emîrî 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 Mûsiki*, Milli Saraylar, İstanbul 2016.

### Internet

<https://mestoprozhivaniya.ru/o-kazani/> (15.8.2018)