



**S**  
Millî **ARAYLAR**  
**U** SANAT-TARİH-MİMARLIK DERGİSİ 28/2025

NATIONAL PALACES JOURNAL OF ART-HISTORY-ARCHITECTURE

İstanbul 2025

Millî Saraylar Başkanlığı yayınıdır. Her türlü yayın hakkı saklıdır. Yayın No. 196  
Published by Directorate of National Palaces. All Publishing Rights are Reserved. Publication No. 196

**T.C. CUMHURBAŞKANLIĞI / THE PRESIDENCY OF REPUBLIC OF TÜRKİYE**

**Millî Saraylar Başkanı / Director of National Palaces**

Dr. Yasin Yıldız

**T.C. CUMHURBAŞKANLIĞI / THE PRESIDENCY OF REPUBLIC OF TÜRKİYE**

**Millî Saraylar Başkanlığı Adına Yayınlayan / Published on Behalf of Directorate of National Palaces by**

Prof. Dr. Abdülhamit Tüfekçioğlu

Millî Saraylar Başkan Yardımcısı / Vice Director of National Palaces

**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

Mehmet Akif Işık

**Yayın Kurulu / Publishing Board**

Dr. Yasin Yıldız

Prof. Dr. Ahmet Çapoğlu

Prof. Dr. Abdülhamit Tüfekçioğlu

Adnan Gayhan

Hüseyin Öztürk

İlhan Kocaman

Güller Karahüseyin

Gökşen Canıylmaz

Ali Mesut Toygar

Ali Dağdelen

Dr. Melek Eyigün

Gülçin Durman

**Editör / Editor**

Dr. Melek Eyigün

**Sayının Hakemleri / Referees of This Issue**

Prof. Dr. Abdülhamit Tüfekçioğlu (Marmara Üniversitesi)

Prof. Dr. Ahmet Sacit Açıkgözoğlu (Kültür Bakanlığı)

Prof. Dr. Ahmet Çapoğlu (Millî Saraylar Başkanlığı)

Prof. Dr. Aziz Doğanay (Marmara Üniversitesi)

Prof. Dr. Fatih Özkafa (Marmara Üniversitesi)

Prof. Dr. İdris Bostan (İstanbul Üniversitesi)

Prof. Dr. İrfan Yıldız (Dicle Üniversitesi)

Prof. Dr. Kadir Pektaş (İstanbul Medeniyet Üniversitesi)

Prof. Dr. Murat Kocaaslan (Hacettepe Üniversitesi)

Prof. Dr. Mehmet Memiş (Sakarya Üniversitesi)

Prof. Dr. Selman Can (Marmara Üniversitesi)

Doç. Dr. Fatma Şeyma Boydak (Selçuk Üniversitesi)

Doç. Dr. Halil Sözlü (Mersin Üniversitesi)

Doç. Dr. Kemal Özkurt (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)

Doç. Dr. Yasin Çakmak (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Dr. Ali Rıza Özcan (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Dr. Özlem Çuhadar (Marmara Üniversitesi)

**Grafik Tasarım Koordinasyonu / Graphic Design Coordination**

Metin Tolun

**Fotoğraf / Photography**

Suat Alkan

Ekrem Öçalın

**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: 500 Adet

ISSN 2687-198X

Bu yayında yer alan makalelerden yazarları sorumludur.

(20.06.2025)

# İÇİNDEKİLER

<b>TOPKAPI SARAYI HAREM BÖLÜMÜ</b>	
<b>CARİYELER TAŞLIĞI VE CARİYELER ALT TAŞLIĞI MEKÂN-İŞLEV ANALİZİ</b> .....	5
Nesrin Taşer - Gülnur Gülen	
<b>GÜÇ VE NÜFUZ: IV. MEHMED VE DÂRÜSSAÂDE AĞASI ABBAS AĞA</b> .....	51
Merve Çakır Kolikoğlu	
<b>OSMANLI ARŞİVİ TOPKAPI SARAYI MÜZESİ ARŞİVİ TASNİFİNDE</b>	
<b>18. YÜZYILIN İLK YARISINA AİT DEFTERLERDE KULLANILMIŞ EBRULAR</b> .....	71
Alparslan Babaoğlu	
<b>III. AHMED KOLEKSİYONUNDAKİ MEMLÛK CİLTLERİNDE</b>	
<b>AYIRT EDİCİ BİR ÖZELLİK OLARAK MAVİ RENK KULLANIMI</b> .....	89
Beyza Çakır	
<b>SELÂMLAŞMA ŞEHİRLERİ: TOPKAPI VE ELHAMRA SARAYLARI IŞIĞINDA</b>	
<b>ORTAK BİR MEDENİYET YOLCULUĞU</b> .....	115
Aslıhan Vera Erguvan	
<b>TOPKAPI SARAYI HAREMİ ŞADIRVANLI SOFA VE</b>	
<b>KARA AĞALAR TAŞLIĞINDAKİ İSİM KİTÂBELERİNİN ANLAM BOYUTU</b> .....	153
Betül Eser	
<b>TOPKAPI SARAYI MÜZESİ EH120 ENVANTER NUMARALI</b>	
<b>TOMAR FORMLU SANCAK KU'RAN'I</b> .....	167
Fahriye Oya Kuyumcu	
<b>TÜRK ÇİNİ SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ VE ESER-İ İSTANBUL ÇİNİLERİ</b> .....	187
Beste Segah Serdar Öztürk	
<b>HISTORICAL FURNITURE OF THE YILDIZ PALACE IN THE LIGHT OF</b>	
<b>ABDÛLHAMİD II HAN PHOTOGRAPHY ALBUMS</b> .....	209
Zeynep Adak	
Millî Saraylar Dergisi Yayın İlkeleri .....	234
Publication Guidelines for Journal of National Palaces .....	238



# TOPKAPI SARAYI HAREM BÖLÜMÜ CARIYELER TAŞLIĞI VE CARIYELER ALT TAŞLIĞI MEKÂN-İŞLEV ANALİZİ

Nesrin Taşer\* - Gülnur Gülen\*\*

Gönderilme Tarihi: 23.05.2025 - Kabul Tarihi: 16.06.2025

## Özet

Topkapı Sarayı'nın Harem'i Osmanlı saray yaşamının en gizemli ve merak uyandıran bölümlerinden biridir. Harem, yalnızca padişah ve ailesinin yaşadığı konut olmanın ötesinde, cariye sınıfının da içinde bulunduğu, dış dünyaya kapalı özel bir alandır. Bu kapalılık durumu, Avrupalı seyyahların da etkisiyle zamanla Harem hakkında abartılı ve fantezi dolu anlatıların ortaya çıkmasına, dolayısıyla oryantalist bir bakış açısının oluşmasına neden olmuştur. Yaklaşık 300 yıl boyunca Osmanlı hanedanının gündelik yaşamına ev sahipliği yapan bu mekânlar, zaman içinde geçirdikleri onarımlar, zorunlu imar faaliyetleri, eklenen yeni bölümler ve farklı unsurların üst üste binmesiyle çok katmanlı bir mimari yapıya bürünmüştür. Bu durum, yapıların işlevsel özelliklerinin anlaşılmasını güçleştirmiştir. Haremde cariyelere ayrılan ve bir kompleks olarak tasarlanan bölüm, en kalabalık nüfusu barındıran kısımdır. Cariyeler Taşlığı'ndan aşağı inildiğinde, Harem yapılarının yaklaşık 12 metre altında konumlanan Cariyeler Alt Taşlığı, Harem kadınlarına hizmet veren bir hastane olarak bilinmektedir. Bu araştırma, yalnızca seçilen mekânların bilinen fiziksel işlevleriyle sınırlı kalmamakta; aynı zamanda teşkilat yapısını, sosyal rollerini, gündelik yaşamlarını ve iktidar dinamiklerini incelemekte; belgelerle desteklenen kapsamlı analizleriyle yeni bilgiler sunmayı amaçlamaktadır.

**Anahtar kelimeler:** Topkapı Sarayı, Harem, Cariye, Horende, Hastahane, Cariyeler Taşlığı, Cariyeler Alt Taşlığı

## TOPKAPI PALACE HAREM SECTION: A SPATIAL-FUNCTIONAL ANALYSIS OF THE COURTYARD OF THE CONCUBINES AND THE LOWER COURTYARD OF THE CONCUBINES

### Abstract

The Harem of Topkapı Palace remains one of the most mysterious and captivating aspects of Ottoman court life. More than just a residence for the sultan and his family, the Harem was a secluded space inaccessible to the outside world, housing the class of concubines as well. This atmosphere of seclusion, combined with the accounts of European travelers, gave rise over time to exaggerated and romanticized portrayals of the Harem, thereby contributing to the development of an orientalist perspective. For nearly 300 years, these quarters served as the center of daily life for the Ottoman dynasty. Through successive restorations, mandated construction efforts, and the continual addition and overlap of architectural elements, the Harem evolved into a complex, multi-layered structure. As a result, understanding the functional characteristics of its buildings has become increasingly challenging. The section designated for the concubines, designed as a self-contained complex, housed the largest population within the Harem. Situated roughly 12 meters below the main Harem buildings, the Lower Courtyard of the Concubines-descending from the courtyard of the Concubines-is believed to have functioned as a hospital serving the women of the Harem. This study goes beyond the known physical functions of these selected spaces. It also explores their organizational structure, social roles, daily routines, and power dynamics. Through comprehensive analysis supported by historical documentation, it aims to contribute new insights into this enigmatic world.

**Keywords:** Topkapı Palace, Harem, Concubine, Horende, Hospital, The Courtyard of the Concubines, The Lower Courtyard of the Concubines

\* Dr., Sanat Tarihçisi, Millî Saraylar Başkanlığı Topkapı Sarayı Koleksiyonlar ve İdari İşler Müdürü V., nesrintaser@gmail.com, ORCID No: 0000-0002-8401-0972

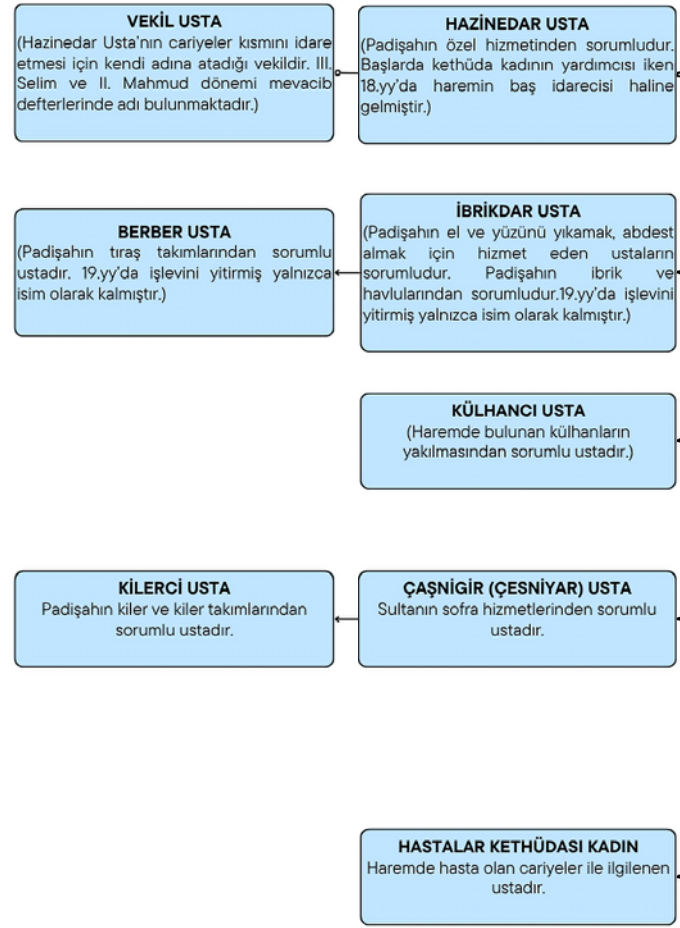
\*\* M.A., Tarihçi, Millî Saraylar Başkanlığı Uzman Yrd., glnrkocaa.4@gmail.com, ORCID No: 0000-0002-5278-0817

## Giriş

Osmanlı saray geleneğinde “Harem-i Hümayûn” veya diğer adıyla “Dârüssaâde”, padişahların resmî hayatlarının dışında ikamet ettikleri ve ailelerinin yaşadığı özel hayata ilişkin bölümü ifade etmektedir. Harem, padişahın annesi (valide sultan), eşleri (haseki/kadinefendi), erkek çocukları (şehzade), kızları ve kız kardeşleri (hanım sultan) ile onlara hizmet eden ve bu hizmet sınıfını yöneten cariyeleri de içinde barındıran, kendine has teşkilatı ve görevlileriyle sosyokültürel bir yapıya sahiptir.

Harem, yalnızca fiziksel olarak sınırlandırılmış bir mekân olmanın ötesinde, burada ikamet eden kadınların tümünü ifade etmektedir.<sup>1</sup> Özel yaşam alanı, İslâm inancının günlük hayattaki mahremiyet anlayışından kaynaklanan bir düzenlemeyi içermektedir. Bu düşünce mimari tasarıma haremlik-selamlık tarzında yansıtılmış olup haremın güvenliği ve idari şeması da bu doğrultuda oluşturulmuştur. Genel girişler, sıkı denetim altındadır ya da tamamen yasaktır. İçeride belirli davranış biçimleri ya tamamen yasaklanmış ya da katı kurallarla denetlenmektedir. Ayrıca, içeriden dışarıya bilgi sızdırılması da mümkün değildir. Harem hakkında bilinenler, çoğunlukla Avrupalı gözlemciler, gezginler, elçiler ve bazen sarayda padişaha hizmet etmiş Enderun vazifelilerinin söylemlerinden ibarettir. Osmanlı tarihçileri ise bu konuya genellikle mesafeli yaklaşmışlardır.<sup>2</sup> 16. yüzyıldan 19. yüzyılın başlarına kadar her taht değişiminde, kendisinden izler bırakmak isteyen padişahların farklı dönemlerin mimari üslup özelliklerini yansıtan mekân ilaveleri ve afetler (deprem, yangın vb.) nedeniyle yapılan onarımlar ve zorunlu imar faaliyetleri, mekânların kullanım amaçlarını ve bu dönüşümleri tespit etmeyi güçleştirmiştir.

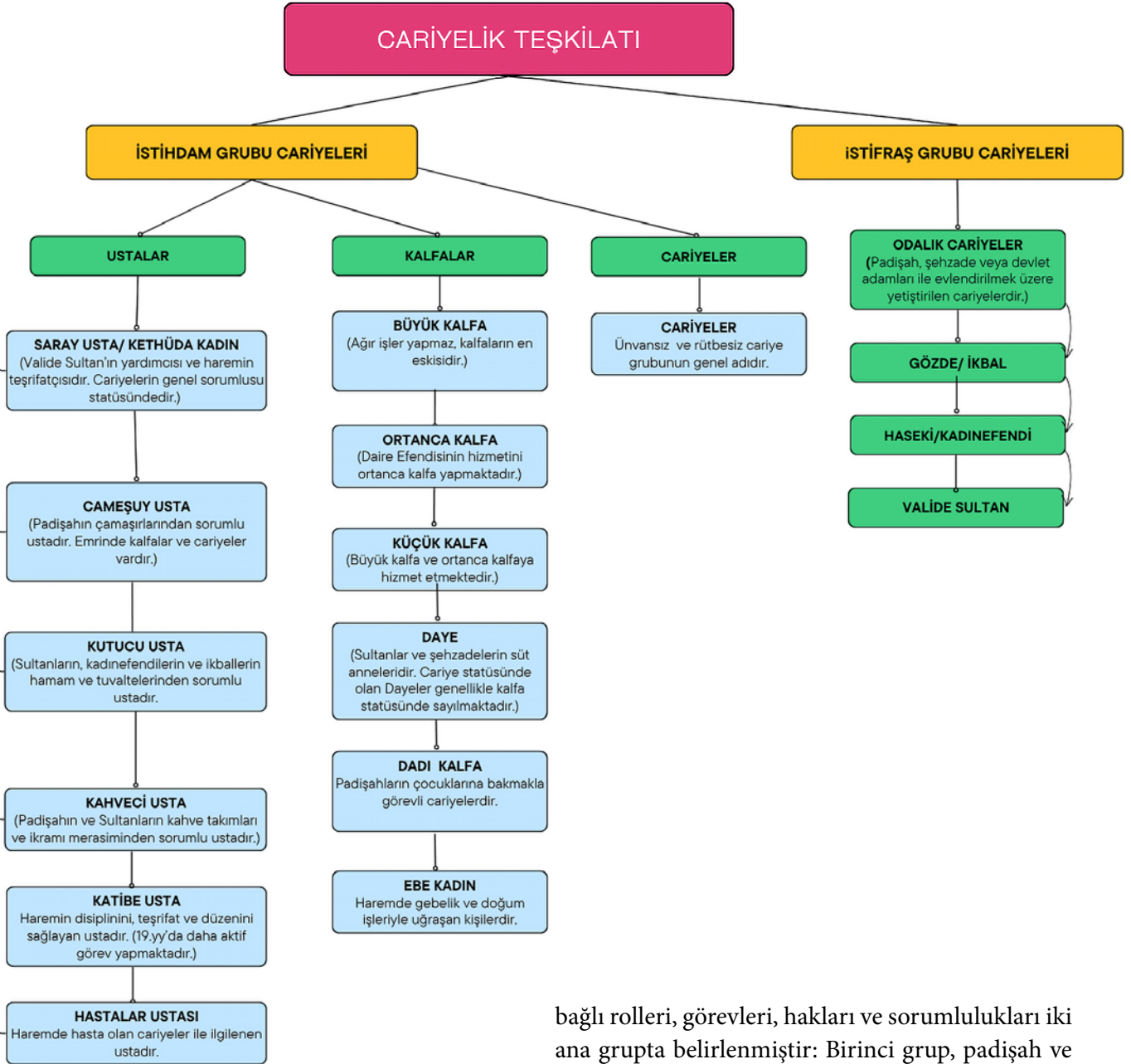
Araştırmamız, Topkapı Sarayı Harem-i Hümayûnu’nda valide sultan, haseki veya hanım sultan dışında kalan, yani padişahların ailelerine mensup olmayan kadınların yaşadıkları mekânlar ile bu mekânların kullanım biçimlerinin belirlenmesi amacıyla ele alınmıştır. Harem’in en alt kademesini oluşturan cariyelerin yaşam alanı ve aynı zamanda bir eğitim kurumu olan koğuşlar, Cariyeler Taşlığı ile günümüzde Harem Hastanesi olarak bilinen Cariyeler Alt Taşlığı çevresinde konumlanmıştır.



**Tablo 1** Cariyeler teşkilatı

1 Leslie P. Peirce, *Harem-i Hümayun: Osmanlı İmparatorluğu'nda Hükümranlık ve Kadımlar*, Çev. Ayşegül Berktaş, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2016, 2-3; Mustafa Çağatay Uluçay, *Harem*, 2, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1992, 7; İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014, 134; Ahmet Akgündüz, *Osmanlı'da Harem*, İstanbul: Timaş Yayınları, 2012, 62.

2 Gülrü Necipoğlu, *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı - Mimari, Tören ve İktidar*, Çev. Ruşen Sezer, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, 208.



Bu mekânların tarihsel süreçteki varlığını bilimsel kaynaklara dayalı olarak çözümlenmek ve aydınlatmak için öncelikle teşkilat yapısına göz atmak faydalı olacaktır.

Osmanlı sarayında Harem hayatı, kuruluştan itibaren var olmakla birlikte, Fatih Sultan Mehmed döneminde (1451-1481) teşkilatlandırılmaya başlanmıştır. Bu teşkilatta kadınların statü ve buna

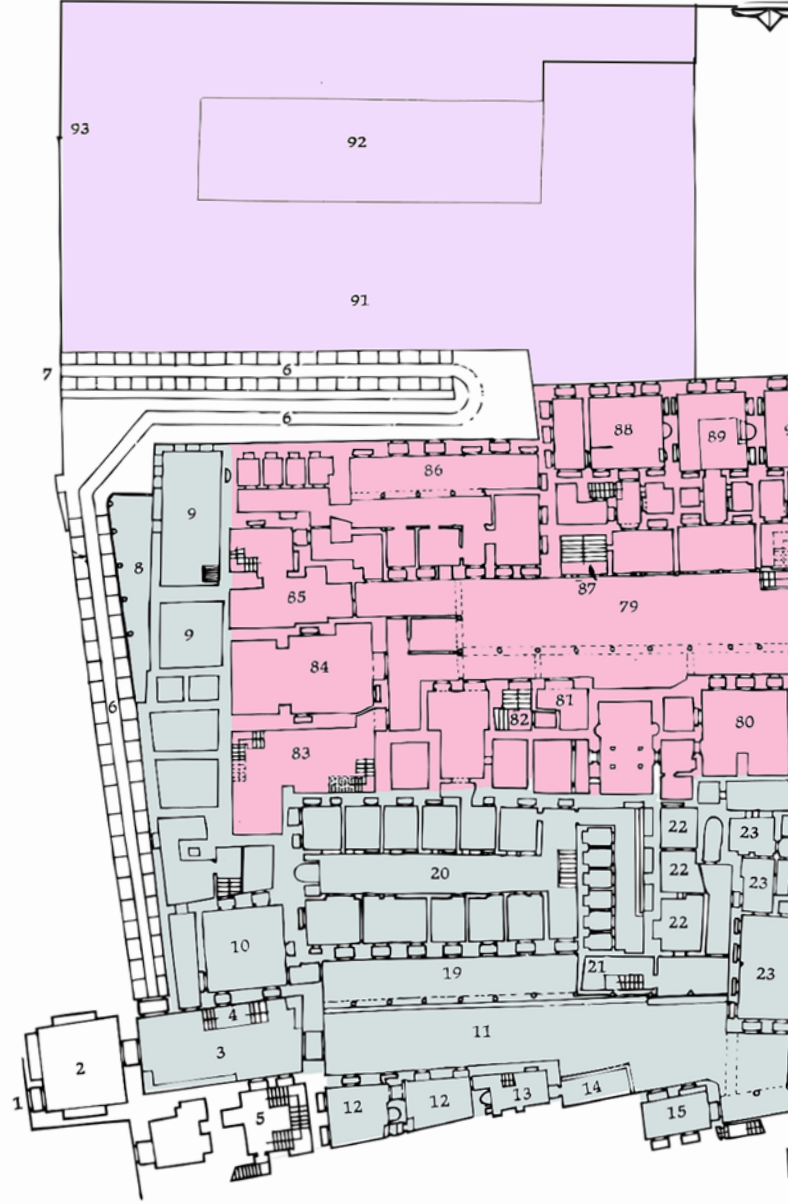
bağlı rolleri, görevleri, hakları ve sorumlulukları iki ana grupta belirlenmiştir: Birinci grup, padişah ve ailesinin hizmetini gören, hizmetli statusündeki cariyelerden oluşurken; ikinci grup, padişah ile istifraş hakkı bulunan müstefreşe statusündeki cariyelerdir.<sup>3</sup> (Tablo 1) İstifraş grubu, haremdeki cariyelik teşkilatının küçük bir bölümünü oluşturmaktadır.

3 Betül İpşirli Argıt, *Hayatlarının Çeşitli Safhalarında Harem-i Hümayun Cariyeleri: 18. Yüzyıl*, İstanbul: Kitapevi Yayınevi, 28-29; Ahmed Akgündüz, *İslam Hukukunda Kölelik-Cariyelik Müessesesi ve Osmanlı'da Harem*, İstanbul: Osmanlı Aştırmaları Vakfı, 1995, 254-262.

Bu grup, ilk olarak odalık cariyeye olarak seçilmekte ve ona uygun bir eğitimle yetiştirilmektedir. Cariyelik teşkilatının büyük bir kısmını ise hizmet sınıfındaki cariyeler oluşturmaktadır. Bu kadınlar, cariyelikten kalfalığa ve sonra ustalığa kadar yükselme imkânına sahip olmuşlardır. Bu sistem, devlet yapısının geleneğine uygun olarak Enderun teşkilatındaki terfi sistemine benzer şekilde düzenlenmiştir. Harem-i Hümayûn mekânlarının zamanla genişlemesine paralel olarak Harem'deki cariyeye nüfusunda da artış yaşanmıştır. Harem nüfusu ile ilgili olarak yabancı yazarlar, abartılı ifadeler kullanmış olsa da en doğru veriler arşivdeki mevâcib<sup>4</sup> defterlerinde yer almaktadır. Bu kayıtlara göre, 18. yüzyılın sonlarına gelindiğinde, Sultan I. Mahmud döneminde Harem-i Hümayûn'daki cariyeye sayısı 446 olarak tespit edilmiştir.<sup>5</sup> Ancak III. Selim dönemine gelindiğinde, Harem-i Hümayûn'daki cariyeye sayısı 720'ye yükselmiştir.<sup>6</sup>

### Harem'in Mekânsal Kurgusu ve Cariyeler Taşlığı'nın Harem'deki Yeri

Harem'e Divan Meydanı'nda (II. Avlu) yer alan Divan-ı Hümayun ile Zülüflü Baltacılar Koğuşu arasında bulunan Araba Kapısı'ndan geçilerek ulaşılmaktadır. Sarayda yaşayan kadınların, Harem'e girip çıkarırken kullandıkları Araba Kapısı'ndan Karaağalar Taşlığı'na kadar uzanan bölümde sırasıyla; Dolaplı Sofa, Şadırvanlı Sofa, Biniş Rampası'na giden Perde Kapısı, Karaağalar Mescidi ve Adalet Kulesi yer almaktadır. Bu alanlar, Harem'in giriş bölümünü oluşturmaktadır. Ana girişten itibaren Has Oda'ya (Hırka-i Saâdet Dairesi) kadar uzanan Harem, Enderun Meydanı'na (III. Avlu) paralel olarak dört taşlık etrafında şekillenmiştir. Bu taşlıklar sırasıyla şu şekilde düzenlenmiştir:

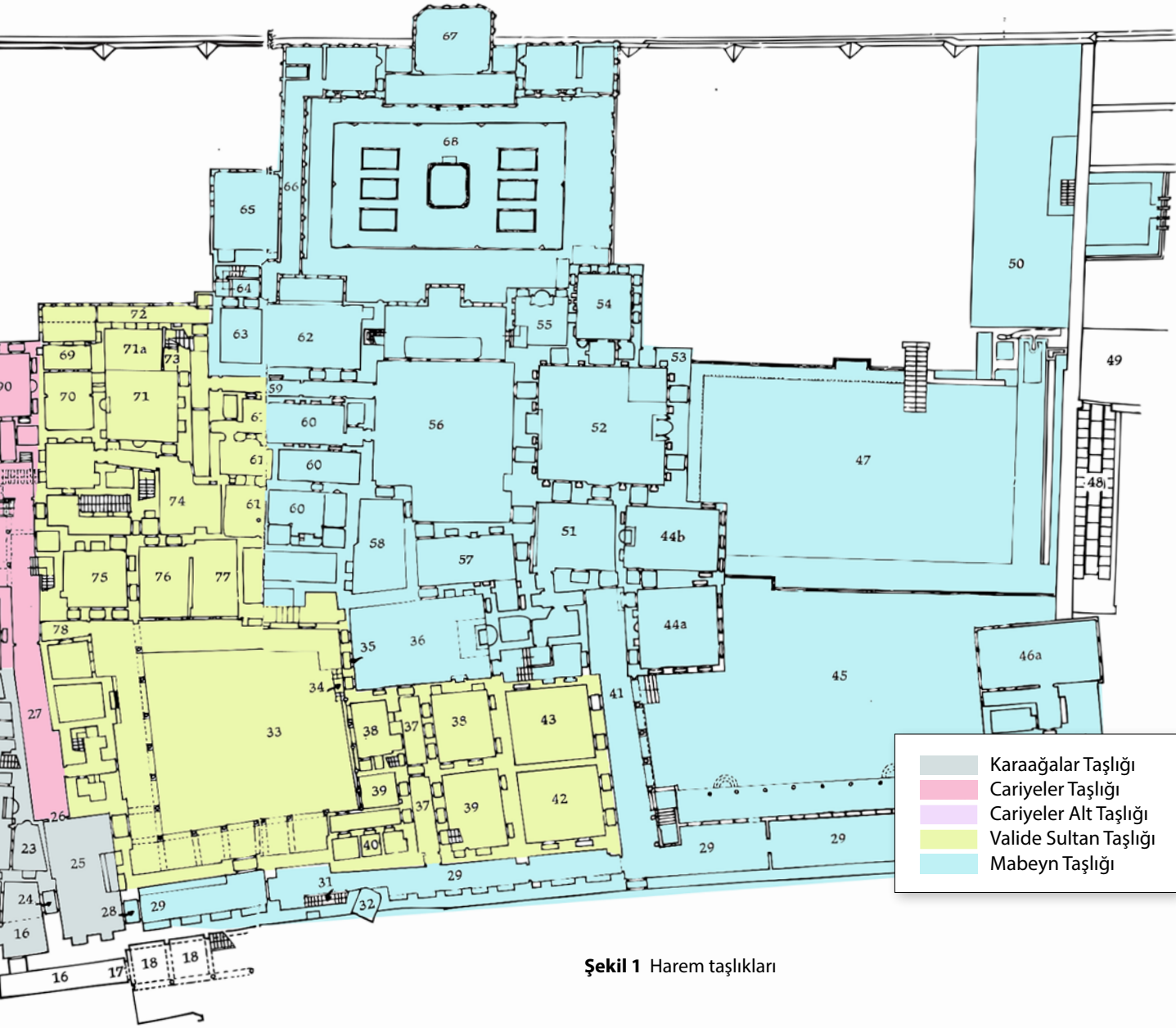


- 1. Karaağalar Taşlığı:** Şadırvanlı Sofa ile Harem ana giriş kapısı arasında yer alan bu taşlık, Musahipler, Cüceler, Hazine Darileri, Karaağalar Koğuşu, Dârüssaâde Ağası Dairesi ve Şehzadegân Mektebi'nin bulunduğu, Harem hizmetine bakan ve giriş-çıkışları kontrol altına alan erkek ve hadım hizmetçilerin yaşadığı bölümdür.
- 2. Cariyeler Taşlığı ve Cariyeler Alt Taşlığı:** Nöbet Yeri'nden girilen Cariyeler Koridoru'nun sonunda yer alan bu taşlık, Harem'in ikinci kısmını oluşturmaktadır. Üst katta Gözdeliler (İkballer) ve Kadınefendi daireleri, altta ise horendeler, kalfalar ve ustalara ait koğuşlar bulunmaktadır.

4 Erhan Afyoncu, "Mevâcib", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 29, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2004, 418. "Mevâcib kelimesi terim olarak memur ve askerlere verilen maaş karşılığında kullanılmıştır."

5 BOA, TSMA. d.8075.

6 BOA, TSMA. d.2999.



Şekil 1 Harem taşlıkları

Bu bölge, temel görevi padişah eşlerine hizmet etmek olan hizmetçi konumundaki cariyelerin yaşadığı alandır.

**3. Valide Sultan Taşlığı:** Padişah ailesine ait olan bu taşlık, Valide Sultan, Haseki ve Şehzade dairelerinden oluşmaktadır.

**4. Mabeyn Taşlığı:** Hünkâr'a ait mekânların yer aldığı bu taşlık, padişahın özel alanlarını kapsamaktadır.

Görüldüğü üzere, mekânsal kurgu bağlamında da Harem'in zamanla gelişen hiyerarşik yapısı ve kurum olarak teşkilatlanma biçimiyle sıkı bir uyum içinde olduğu dikkat çekmektedir. Taşlıklar, Harem'in en yetkili ve en itibarlı kadını olan valide sultana ait

daireler çevresinde, önem derecesine göre düzenlenmiştir.<sup>7</sup> (Şekil 1) 18. yüzyılda Harem nüfusundaki artış ve değişen ihtiyaçlara paralel olarak revak aralarının örülmesi ya da yüksek iç mekânlara ara katlar eklenmesi yoluyla Harem'in çok katmanlı yapısı ortaya çıkmıştır. Örneğin, Sultan I. Abdülhamid döneminde Mabeyn Yolu revakı kapatılarak üzerine Gözdeler daireleri inşa edilmiş, bu nedenle zamanla Mabeyn Taşlığı, Gözdeler Taşlığı olarak da anılmaya başlanmıştır. Ancak mekân çözümlerinde göz önünde bulundurulması gereken en önemli unsur, Harem içerisindeki sıkı hiyerarşik düzendir.

<sup>7</sup> Uluçay, 1992, 9.

## Tarihlendirme

Osmanlı Devleti'nde Harem denildiğinde akla ilk gelen yer Topkapı Sarayı'dır. Ancak Topkapı Sarayı'ndaki Harem mekânlarının ilk kuruluşuna dair araştırmacılar arasında üç farklı görüş bulunmaktadır. Bu görüşler arasında en yaygın olanı, Harem-i Hümayûn'un Sultan III. Murad (1574-1595) döneminde kurulduğu yönündedir. Osmanlı padişahlarının eşleri ve annelerinin yaşadığı, "Padişah Haremi" ya da "Padişah Evi" anlamında tam teşekküllü bir Harem-i Hümayûn, ilk kez bu dönemde oluşturulmuştur. Harem'in ikinci avluya açılan kapısının üzerindeki kitâbede (Resim 1) yer alan 996 (1587-1588) yılı, Sultan III. Murad dönemindeki inşa faaliyetlerinin tamamlanma tarihi olarak gösterilmiştir.

Harem'in ilk kez Kanûnî Sultan Süleyman (1520-1566) döneminde yapıldığını savunan ikinci görüşün temeli, Evliya Çelebi'nin (1611-1682) ifadelerine dayanmaktadır: "*Amma bu sarayda harem bünyâd olmamıştır. Bade Süleymân Han asrında harem bünyâd olunup bir ota tavâşi ağalara ve bir ota teberdârân ve bir adalet köşki ve bir divânhâne bind olunup yedi vezir haftada dört gün divân olmak kânun-ı padişâhi oldu.*"<sup>8</sup> Onun bu ifadesi, bazı araştırmacılar tarafından Harem'in kurumsal anlamda Kanûnî döneminde ortaya çıktığına dair bir kanıt olarak değerlendirilmiştir. Ancak bu görüş, Harem'in o dönemde tam teşekküllü bir yapıdan ziyade, daha sınırlı ve gelişme aşamasında olan bir mekân düzenlemesine sahip olduğunu kabul eder



1 Harem Arabalar Kapısı üzerindeki H.996 tarihli kitâbe

8 Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*, Cilt 1, İstanbul: 1314 (1896-97), 116.

niteliktedir. Evliya Çelebi'nin aktardıklarından yalnızca Harem için değil, aynı zamanda Hadım Ağaları ve Baltacılar için de özel mekânların inşa edildiği anlaşılmaktadır. Bu dönemde ayrıca, Adalet Kulesi ile Kubbealtı'nın ilk yapılarına ait temellerin de atıldığı görülmektedir.

Eski Saray, 5 Şubat 1540 gecesi tamamen yanmıştır. Sarayın arazisinin bir bölümü daha önce Beyazıt Camii'nin (1501-1506) inşası için kullanıldığından, yeniden yapıldığında alanı önceye göre daralmıştır. Ayrıca arazinin bir kısmı da sonradan inşa edilen Süleymaniye Camii'ne (1551-1558) tahsis edilmiştir.<sup>9</sup> Sarayın yeniden inşa edildiği tarihle ilgili kesin belgelere ulaşılammıştır. Bu belirsiz dönem boyunca, Harem halkının nerede ikamet ettiği konusu tam netlik kazanmamış olmakla birlikte geçici olarak Topkapı Sarayı'na nakledilmiş olabileceği değerlendirilmektedir.

Pek az sayıda araştırmacı, Fatih Sultan Mehmed'in inşa ettirdiği yeni sarayda, küçük çaplı da olsa bir Harem'in mevcut olduğunu savunmaktadır. Bu görüşe göre, Harem kurumu Fatih döneminde henüz tam teşekküllü bir yapıya ulaşmamış olsa da, saray yaşamının bir parçası olarak varlık göstermeye başlamıştır. Ancak bu döneme ait Harem yapısı, sonraki yüzyıllarda gelişen ve kurumsallaşan Harem-i Hümayundan oldukça farklı ve sınırlı bir düzeydedir.

Fatih Sultan Mehmed döneminin 1451-1468 yılları arasındaki 18 yıllık sürecini anlatan Bizanslı tarihçi Kritovoulos (1410-1470), önemli bir ayrıntıya dikkat çekmektedir. Kritovoulos'un aktardığına göre, Fatih Sultan Mehmed, saltanatının 14. yılında, yani 1465'te kışı Byzantion'da (İstanbul'da) geçirmiş ve bu dönemde sarayını tamamlamıştır: "İçinde çok sayıda büyük, yüksek ve güzel kule, erkekler ve kadınlar için ayrı binalar, odalar, yemekhaneler, yatak odaları ve çok sayıda başka güzel odalarla çeşitli binalar inşa edilmişti."<sup>10</sup> Bu bilgi, Topkapı Sa-

rayı'nın inşasının 1465 yılı itibarıyla büyük ölçüde tamamlandığını ve padişahın buraya yerleştiğini göstermesi açısından önemlidir. Kritovoulos'un bu ifadesi, saray yaşamının ve dolayısıyla erken dönem harem düzenlemelerinin bu tarihlerde şekillenmeye başladığına işaret etmektedir.

Fatih Sultan Mehmed'in son on yıllık saltanat dönemine tanıklık eden İtalyan seyyah ve yazar Iacopo di Promontorio, bu döneme dair önemli bir gözlemde bulunmaktadır. Promontorio'nun aktardığına göre, Fatih'in haremı yaklaşık 400 kadından oluşmaktaydı. Bu kadınlardan 150'si Yeni Saray'da (Topkapı Sarayı), geri kalan 250'si ise Eski Saray'da yaşamaktaydı: "Üç ya da beş kişi, paylaştıkları odalarda ayrı yataklarda yatarlardı. Her odaya yirmi hizmetkâr hizmet ederdi, Harem ise başlarında bir ağa olan yirmi beş hadıma emanet edilmişti."<sup>11</sup> Bu bilgi, Fatih döneminde Harem'in tamamen Yeni Saray'a taşınmadığını, bir kısmının hâlen Eski Saray'da kalmaya devam ettiğini göstermektedir. Dolayısıyla, bu durum Harem'in iki saray arasında paylaşılan bir yapı olarak varlığını sürdürdüğünü ortaya koymaktadır.

Ö. L. Barkan, saray mutfağına ait 894-895 (1489-1490) yılı muhasebe defterlerinde yer alan kayıtlar doğrultusunda kilerden Kızlar Sarayı'na çeşitli eşya ve kap kacağın taşındığını belirtmektedir. (Resim 2) Bu durum, Harem'in o dönemde kendine ait ayrı bir mutfağına sahip olduğunu göstermektedir.<sup>12</sup> Söz konusu kayıtlar, Harem'in yalnızca konut alanı olmanın ötesinde, iç düzeni ve işleyişi bakımından da bağımsız bir yapıya sahip olmaya başladığını ortaya koymakta ve saray teşkilatı içindeki kurumsal gelişimini belgeleyen önemli kanıtlardan biri olarak değerlendirilmektedir.

9 Banu Bilgicioğlu, "Sarây-ı Atik-i Âmire", *İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 36, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009, 122-125.

10 Kritovoulos of Imbros, *History of Mehmed the Conqueror by Kritovoulos (1451-1467) / İmrozlu Kritovoulos'un Tarihi (1451-1467)*, Çev. Ari Çokona, İstanbul: 2023, 228.

11 Babinger, Franz. (1957). *Die Aufzeichnungen des Genuesen Iacopo di Promontorio-de Campis Über den Osmanenstaat um 1475*, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München, München, 44-45.

12 Ömer Lütfi Barkan, *İstanbul Saraylarına Ait Muhasebe Defterleri. Belgeler*. Cilt 9, Sayı 13, Ankara: TTK Yayınları, 1979, 194, 196, 226; Ömer Lütfi Barkan, "Saray Mutfağının 894-895 (1489-1490) Yıllarına Ait Muhasebe Bilançoları", *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*. 23 (2015), 303, 394.

## Sarayı Mutfağının 894 - 95 Yılı Muhasebe Bilânçosu

393

f) 'Âdet-i kabban-ı havâyic-i' mezbûrîn	1 072
g) Kirâye-i revgan ve 'asel ki 'an Rumeli ve Anadolu âmed, ma'a ard, 704 hamil	12 129
h) puhten-i senbuse <sup>190</sup> der 'ideyn fi 50	100
i) nişan-kenden-i evanî-i mis <sup>191</sup> , 35 kıt'a, fi 1	35
j) arabacıyân be-cihet-i âverden-i âhuhâ-i şî-kârî, 5 'acele <sup>192</sup> , fi 20	100
k) dibagat kerden-i posthâ-i âhu, 3 kıt'a	113
l) rihten-i şem'-i sefid <sup>193</sup> , be-cihet-i hassa, 632 kıt'a, 2 fi 1	316

**El-bâkî**

63 240

*Be-muhasebe-i âyende nibişte şud<sup>194</sup>, tamamen***A. MUHASEBE-İ ERZ<sup>195</sup>****Be-ma'rifet-i Musliheddin, emîn-i kilar ve Mahmud el-kâtib 'An gurre-i Rebi'il-evvel sene 894 ilâ gayet-i Safer sene 895.****I***Asl-ı erz, fi sene, 479 mudden 1,5 keylçe*

	<i>Mud</i>	<i>Keylçe</i>
1) 'An bakıyye-i muhasebe-i sene-i mâziye 'An tahvil-i hodişân 'An gurre-i Rebi'il-evvel sene 893 ilâ gayet-i Safer sene 894	72	11,5
2) 'Ani'l-ibtiyâ' <sup>190</sup> ki der bâlâ mezkûr est ... ..	1	12
3) 'An tahvil-i Ahmed Münşî 'An kıst-ı çeltük-i Filibe 'An evvel-i Nevrûz, el-vâki' fi 16 Rebi'il-evvel sene 892 ... ..	54	13
4) 'An tahvil-i Mustafa bin Mehmed ve Ahmed bin Mahmud 'An kıst-ı çeltük-i Filibe 'An evvel-i Nevrûz el-mezbûre El-vâki' fi 16 Rebi'il-evvel sene 892 'An yed-i birazer-i emîn	350	—

**II***Vuzi'a min zâlîke, fi sene 387 mud, 11,5 keylçe*

	<i>Mud</i>	<i>Keylçe</i>
1) Be-cihet-i ta'âm-ı hassa ma'a paşayân-ı 'izâm ve agayân-ı Der, fi sene ... ..	240	11
2) Be-cihet-i ta'âm-ı Divân, ma'a ziyafet fi sene ... ..	46	7,5
3) » ta'âm-ı gilmân-ı Enderûni, fi sene ... ..	99	1
4) » Darüsse'ade, der 'ideyn ... ..	1	12
<b>El-bâkî</b>	91,5	—

*Be-muhasebe-i âyende nibişte şud, tamamen,*

190) چکن سنپوسه (Samsa tatlısı pişirmek) 191) اوانیء مس 192) عجله  
 193) ریختن شمع سفید (Araba) 194) محاسبه آینه نبشته شد 195) ارز

## B. MUHASEBE-İ AĞNÂM

**Be-ma'rifet-i Musliheddin, emîn-i kilar ve Muhiddin kâtib-i matbah-ı 'âmire.  
'An gurre-i Rebi'il-evvel sene 894 ilâ gayet-i Safer sene 895**

## I

<b>Aslı ağnâm, fi ene</b> ... ..	16 804 re's
1) 'An bakıyye-i muhasebe-i sene-i mâziye 'An tahvîl-i hodişân 'An gurre-i Rebi'il-evvel sene 893 ilâ gayet-i Safer sene 894 ... ..	448 re's
2) 'An-i'l-ibtiyâ', ki der bâlâ mezkûr est ... ..	16 356 »

## II

<b>Vuzi'a min zâlike</b> ... ..	16 553 re's
1) Be-cihet-i ta'am-ı matbah-ı 'âmire, berây-i hassa. Ma'a paşayân-ı izâm ve gılmân-ı Enderûnî ve gayruhu	10 378 re's
2) Be-cihet-i ta'am-ı Divan ... ..	3 252 »
3) » şöğüşî der şikâr ... ..	42 »
4) » Dârüsse'ade der 'ideyn ... ..	12 »
5) » mürgân-ı şikârî ... ..	1 210 »
6) » parshâ ... ..	720 »
7) » aga-i Der <sup>196</sup> ve ser-hâzin ve ser-sekbanân ve emîn-i kilar ve kâtib-i matbah ve ser kassabîn ve kethüda-yi yeniçeriyân ve râiyân-ı ağnâm, fi sene ...	765 »
8) Mürdegân <sup>197</sup> ... ..	174 »
<b>El-bâkî</b>	251 »

*Be-muhasebe-i âyende nibişte şud, tamamen,*

C. MUHASEBE-İ ARD<sup>198</sup>

**Be-ma'rifet-i Musliheddin el-mezkûr ve Muhiddin el-kâtib 'An gurre-i Rebi'il-evvel sene 894 ilâ gayet-i Safer sene 895.**

## I

	<i>Mud</i>	<i>Keylçe</i>
<b>Aslı ard, fi sene be-mudd-ı İstanbul</b> ... ..	821	18,5
1) 'An bakıyye-i muhasebe-i sene-i mâziye 'An tahvîl-i hodişân 'An gurre-i Rebi'il-evvel sene 893 ilâ gayet-i Safer sene 894 ... ..	23	—
2) 'An-i'l-ibtiyâ' ki der bâlâ mezkûr est ... ..	798	18,5

## II

<b>Vuzi'a min zâlike</b> ... ..	740	35
1) Be-cihet-i nân-ı hassa be-ma'rifet-i Sinan ve Osman ser-habbazîn 115 045 zevc hubz Beher 19 zevc fi 1 keylçe ... ..	302	15
2) Be-cihet-i nân-ı harcî Be-ma'rifet-i Sinan ve Osman el-mezbûrân, 163 614 zevc hubz Beher 22 zevc fi 1 keylçe, yekûn ... ..	371	17

196) در 197) مردهگان 198) ارد 199) دله (Acı badem kurabiyesi)

4) Bahâ-i helva-i zülbiye,	be-cihet-i Hassa ve Dîvân, der-ıyd-i mü- bârek, 50 vakıyye, fî 7,	350
5) Nakdiye: ücret-i hammal,	" " helva el-mezbûr,	10
6) Bahâ-i bezir,	be-cihet-i hammam-ı Hassa, 6 vakıyye,	20
7) " şişe,	" " Hassa, 6 kıta'ât,	24
8) " kutu, (s. 9) "	" " ", kıta'âtın, fî 3	6
9) Nakdiye: ücret-i hammal,	be-cihet-i yah-ı Hassa ki 'an Bursa âmed,	18
10) " " " ,	" " crz-i Hassa, ez-dükkân-ı 'âmil, ilâ kilâr, 5 mudden - 5 keylçât, beher mud, fî 2	10
11) Bahâ-i kâğıd,	" " Hassa, 1 deste	2
12) " <i>salva</i> <sup>22</sup> ,	" " boza-i Hassa, şinik	4
13) " kâse,	" " hoşâb-ı Hassa, kıta'âtın, fî 2	4
14) Kirâyâ-i 'acele <sup>59</sup> ,	be-cihet-i havâyic <sup>60</sup> , ez-kilâr ilâ Sarây-ı Duhterân, der-ıyd-i mubarek	
15) Bahâ-i makiyân:	29 ca.	117
	be-cihet-i kebab, 18 ca., 72	
	" " kavurma, 4 c., fî 6 24	
	" " paşayân, 3 " , " 3 9	
	" " bîmarân, 4 " , 3 12	
16) Bahâ-i himmus ve piyaz,	be-cihet-i Matbah, 'an yed-i ser-bâzar	40
17) " mast,	" " boranî-i Hassa, 'an yed-i o	5
18) " penir,	" " lälênkde <sup>61</sup> ", " " "	6
19) " mast,	" " boranî-i Dîvân " " "	30
20) " " ,	" " salma-i <sup>62</sup> Hassa, " " "	5
21) " piyaz ve sîr,	" " mantı-i Hassa, " " "	4
22) " himmus ve piyaz,	" " kabunî-i " , " " "	6
23) " piyaz ve beyza,	" " kavurma-i makiyân-ı Hassa, " " "	5
24) " beyza ve şelcem,	" " bere-i Hassa, " " "	2
25) " mast,	" " Hassa, " " "	18
26) " summak <sup>63</sup> (sopak)"	" " sanbuse <sup>64</sup> , 4 vakıyyât, fî 8 " " "	32
27) " pazu	" " boranî-i Hassa, 'an yed-i bostanî	12
28) " saru âlû	" " şurbâ-i Hassa, 'an yed-i o	13
29) " pazu	" " boranî-i Divan " " "	110
30) " tere, tarhun ve piyaz ve sîr,	be-cihet-i Hassa, " " "	3
31) " pazu, be-cihet-i bîmarân,	" " "	2

11) *Yevmü'l-erba'a, fî 11 minh, fî belde-i K. 507*

1) Bahâ-i revgan-ı zeyt,	be-cihet-i Hassa, 4 vakıyyât, fî 7	28
2) " sebû,	" " revgan el-mezbûr, kıta'a	2
3) " makiyân:	22 ca.	84
	Be-cihet-i kebab, ca. 18:	
	" " 6 ca., fî 6 36	
	" " 12 " , " 3 36	
	" " bîmarân, 4 c., " 3 12	

59) عجله 60) حواج 61) لالئكه 62) ساله 63) ساق 64) صانبوسه

196

## FATİH SULTAN MEHMED'İN MUTFAK MASRAFLARI

12)	Bahâ-i hummus ve piyaz,	be-cihet-i Matbah,	'an yed-i ser-bâzar	25
13)	" penir ve beyza,	" "	terine-i Hassa,	'an yed-i o 5
14)	" " " "	" "	" şölan <sup>54</sup> ,	" " " 10
15)	" piyaz, be-cihet-i metancana-ı <sup>67</sup>	Hassa,	" " "	3
16)	" " ve sır, be-cihet-i mantı-i	Hassa,	" " "	4
17)	" mast,	" "	mastâve-i "	" " " 10
18)	" penir ve beyza,	be-cihet-i pide-i kedû-yı <sup>68</sup>	Hassa,	'an yed-i o 8
19)	" hummuz ve piyaz,	" "	kabumî-i ağayân,	" " " 7
20)	" beyza ve şelcem,	" "	bere-i Hassa,	" " " 2
21)	" mast,	" "	Hassa,	" " " 18
22)	" piyaz,	" "	kebâb-ı mâkiyân-ı Hassa,	" " " 8
23)	" beyza,	" "	mcsâlih-i sükkcr-i Hassa,	" " " 10
24)	" kedû ve gure,	" "	şurbâ-i Hassa,	'an yed-i bostanî 15
25)	" âlû,	" "	" ağayân,	'an yed-i o 8
26)	" pazu,	" "	mastâve-i Hassa,	" " " 5
27)	" kedû,	" "	pide-i Hassa,	" " " 6
28)	" tere tarhun ve piyâz ve sır,	be-cihet-i Hassa,	" " "	3
29)	" pazu, be-cihet-i bîmarân,	" " "	" " "	2

13) *Yevmü'l-cum'a, fi 13 minh, fi beldet-i K. 1 569*

1)	Nakdiye: be-cihet-i tasadduk-ı fukara,	'an yed-i Emîn-i Kilâr-ı Âmire	1 000
2)	Bahâ-i muşamma', be-cihet-i Hassa,	kıt'a	50
3)	Mevîz-i ahmer,	" "	Matbah-ı Âmire, 18 vakıyye 29
4)	Bahâ-i mevîz-i esved,	" "	" " , 18 " 24
5)	" zağferân,	" "	" " , vakıyye 70
6)	" makiyân:	32 ca.	154
		be-cihet-i kebâb, 18 ca.	72
		" " Me'muniye, 10 c., fi 7	70
		" " bîmarân, 4 " , " 3	12
7)	" hummus ve piyaz, be-cihet-i Matbah,	'an yed-i ser-bâzar	25
8)	" baş-paça, be-cihet-i Hassa ve ağayân,	'an yed-i o, 32 baş - 150 paça,	75
9)	" revgan-ı paça,	be-cihet-i paça-i Hassa,	'an yed-i o 14
10)	" nân-i kirde,	" "	baş-paçay-ı agayân " " " 7
11)	" piyaz ve sır,	" "	mantı-i Hassa, " " " 4
12)	" kestene, (s. 12)	" "	dâne-i bulgur-ı Hassa, " " " 6
13)	" penir,	" "	pide-i Hassa, " " " 7
14)	" leben,	" "	Me'muniyye-i <sup>69</sup> Hassa, " " " 5
15)	Nakdiye: ücret-i ard-kerden-i erz,	be-cihet-i Me'muniye,	" " " 3
16)	Bahâ-i mast, be-cihet-i boranî-i ağayân,	" " "	" " " 5
17)	" beyza ve şelcem,	be-cihet-i bere-i Hassa,	" " " 2
18)	" mast, be-cihet-i Hassa,	" " "	" " " 18
19)	Bahâ-i hummus ve piyaz, be-cihet-i ta'âm-ı cema'at-ı Dâru's-se'âde,	der-ıyd-i mubarek,	'an yed-i o 25

67) صاعه (ق) 68) بجهت پیده کدو (ی) 69) مأمونیه

- 9) *Yevmü'l-erba'a, fi 9 minh, fi belde-i K. 1 903*
- 1) Bahâ-i saç ve bakraç, be-cihet-i habbâzîn-i Hassa, kıt'atân, der-vezne, 15 vakıyye, fi 16 248
- 2) " evânî<sup>36</sup>, be-cihet-i şerbct-i kuka-i<sup>35</sup> Hassa, 'an yed-i helvaî kıt'ât 6: tas, 3 kıt'a: büzürk 1, küçek 2; güldân 2; kadeh 1, der-vezne, 8,5 vakıyyât, fi 16 136
- 3) " evânî, be-cihet-i Baba 'Acem bâ-nevâ, be-cihet-i nân-ı Hassa 3 kıt'ât, leğen-i büzürk 1, hereni 1, kefgir 1, der-vezne: 19 vakıyye-300 dirhem 337
- 4) " dibek-i<sup>37</sup> mis, be-cihet-i Matbah-ı Hassa, kıt'a Der-vezne: 12 vakıyye-300 dirhem, fi 16 = 204 Minhâ: fûrû-âmede-şud<sup>38</sup>, be-cihet-i dibek-i köhne, kıt'a, der-vezne: 10 vakıyyât, fi 7, 70 el-bâki 134
- 5) Bahâ-i kepçe (ve) kefgir, be-cihet-i Matbah-ı Hassa, 9 kıt'ât Der-vezne: 16 vakıyye-100 dirhem, fi 20=325 Minhâ: fûrû-âmede-şud, be-cihet-i kepçe ve kefgir-i köhne, 9 kıt'ât, der-vezne: 14 vakıyye, fi 7=98 el-bâki: 227
- 6) " hereni<sup>39</sup>, be-cihet-i leben-i Hassa, 'an yed-i ser-kasab, kıt'a, Der-vezne: 12 vakıyye, fi 20 240
- 7) " kepçe (ve) kefgir-i küçek, be-cihet-i Me'mûniye-i Hassa, der-Matbah , kıt'atân, fi 8 16
- 8) " bere, be-cihet-i Hassa, 7 rû'ûs 6 rû'ûs, fi 13; re's, fi 15 93
- 9) " kutt, be-cihet-i kurs-ı<sup>40</sup> Hassa, 4 kıt'ât, fi 3 12
- 10) " kâğıd, " " helvaî-i Hassa, deste 1 3
- 11) Nakdiye: kal'î-kerden-i evânî-i Hassa, 4 kıt'ât (s. 55) 20  
sini<sup>41</sup>-i Hullide Mülkühü, kıt'a, 7; meşraba-ı Hassa, 3 kıt'ât, 13
- 12) Bahâ-i dig, be-cihet-i Hassa, 4 kıt'ât, fi 1 4
- 13) " gendüm-i kûbîde, berây-ı Matbah, 5 keyilçe, fi 14 70
- 14) Nakdiye: resm-i hammal, be-cihet-i gendüm el-mezbur 2
- 15) " : kirâye-i âlû ve 'asel-i Hassa, 'an mahzen ilâ kilâr, hamil 2
- 10) *Yevmü'l-hamîs, fi 10 minh, fi belde-i K. 940*
- 1) Nakdiye: tasadduk-ı fukara, 'an yed-i emîn-i Kilâr-ı 'Âmire 250
- 7) Bahâ-i summak, be-cihet-i sanbûse-i Divan, 'an yed-i o, vakıyyetân 20
- 8) " piyaz, be-cihet-i sanbûse el-mezbur 'an yed-i o 8
- 9) " mast, " " boranî-i ağayân, " " " 14
- 10) " mast, " " boranî-i Divan, " " " 30
- 11) " hımmis ve piyaz, " " ta'am-ı Darüsse'âde, " " " 22
- 14) " kestene, " " dâne-i bulgur-ı Hassa, " " " 6
- 15) " leben, " " Memûniye-i Hassa, " " " 7
- 16) Nakdiye: ücret-i ard-kerden-i erz, be-cihet-i Memuniye, " " " 3
- 29) El-mubaye'a-i erz, be-cihet-i Matbah, 5 keyilçe, 'an tahvîl-i Hacı Muslihiddin, 'an kıst-ı çeltik-i Filibe ve Burgaz ve gayruhu

35) شربة قوقه 36) آوان 37) ديبك مس 38) فرو آمده شد 39) هرنی 40) قورص 41) صی (؟)

Venedikli diplomat Niccolò Sagundino, 1499 yılında Sultan II. Bayezid'in (1481-1512) sarayına dair gözlemlerinde sarayda 10 kadının yaşadığını, buna karşılık 80 kadının ise saray dışında ikamet ettiğini belirtmektedir.<sup>13</sup>

Venedikli tüccar Bartolomeo Contarini, 1507 yılında Yeni Saray'daki gözlemlerine dayanarak kadınların burada yaşamaya devam ettiğini belirtmektedir. Contarini, "Aralarında 80 oğlan ve bazı kadınların da bulunduğu 300 kişilik bir saray halkı ile sarayın güvenliği için içeride sürekli olarak görev yapan dört ak ağanın bulunduğunu" ifade etmektedir. Bu anlatım, Sultan II. Bayezid döneminde haremın bir kısmının artık Topkapı Sarayı'na taşındığını ve burada düzenli bir yaşam sürdürüldüğünü göstermektedir. Ancak Contarini'nin aktardığı bir diğer önemli detay, padişahın zaman zaman Eski Saray'da kalan kadınları ziyaret ettiğidir.<sup>14</sup>

15. yüzyıl kaynakları ve arşiv belgeleri ışığında yapılan genel tespitlere göre, Topkapı Sarayı'nda Kızlar Sarayı (Sarây-ı Duhterân) adı verilen bir bölümün var olduğu anlaşılmaktadır.<sup>15</sup> Bu bölümde seçkin cariyeler ve onların hizmetkârları yaşamaktadır. Kızlar Sarayı'na dair mekânlarla ilgili detaylı bilgilere yer verilmemekle birlikte, Valide Sultan Taşlığı çevresinde şekillenmiş olması muhtemeldir. Eldem/Akozan ve Kuban, ilk yapıların Valide Sultan Taşlığı çevresinde inşa edilen yapılar olduğunu ifade etmişlerdir.<sup>16</sup> Bu kapalı ve denetimli yaşam düzenini destekler nitelikte, dönemin mimari özellikleriyle benzerlik taşıyan yapılar arasında Nöbet Yeri,<sup>17</sup> Altınyol, Altınyol'un bir kapı ile açıldığı Haseki daireleri, Ustalar Dairesi, Kuşhane Mutfağı ve Harem Eczahânesi ilk örnekler arasında kabul edilmektedir.<sup>18</sup> Söz konusu dönemde, valide sultan

henüz Yeni Saray'a taşınmamış; hanım sultanlar ve anneleri ise Eski Saray'da ikamet etmeye devam etmiştir. Aynı şekilde, şehzadelerin de sancak beyi olarak görevlendirilmeden önce anneleriyle birlikte Eski Saray'da yetiştirildiği anlaşılmaktadır. Öte yandan, Ak hadımların başı olan ve Babüssaâde'de bulunan Kapıağası'nın, bu dönemde sarayın iç halkının tamamından sorumlu olduğu bilinmektedir. Bu görev tanımı, saray içindeki sıkı denetim mekanizmasını ve kapalı yapının sürekliliğini sağlayan otoriter yapıyı açıkça ortaya koymaktadır.<sup>19</sup> Bu düşüncüyü destekler şekilde, Gülsün Tanyeli'nin Harem'in altyapısının yapım evrelerini ortaya koyduğu plana bakıldığında, Valide Sultan Taşlığı ile Altınyol'un izdüşümüne denk gelen alanların 16. yüzyılın başlarına tarihlendirildiği görülmektedir. Bu bulgular, Harem'in ilk dönem yapılarının söz konusu bölgede konumlandığını ortaya koymaktadır.

Fatih Sultan Mehmed döneminde kurumsal bir yapıya kavuşan ve Osmanlı saray sisteminin temel unsurlarından biri hâline gelen Harem, Kanûnî Sultan Süleyman (1520-1566) döneminde yalnızca özel bir yaşam alanı olmaktan çıkmış; aynı zamanda siyasi etkilerin görünür olduğu, karar süreçlerini dolaylı olarak etkileyen bir mekâna dönüşmüştür. Masraf defterlerinden elde edilen verilere göre (Resim 3-4), 1527-1529 yılları arasında Kızlar Sarayı'nın, Mimarbaşı Alâeddin'in gözetiminde yenilendiği anlaşılmaktadır.<sup>20</sup> Bu bilgi, Harem'in mekânsal dönüşümünün ve işlevsel öneminin bu dönemde giderek arttığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

13 Sagundino, Alvise, *Relazione*, *Sanuto*, Cilt 2, 1499, 600.

14 Contarini, Iacomo. *Relazione*, *Sanuto*. Cilt 7, 1507, 7.

15 Necipoğlu, *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı - Mimari, Tören ve İktidar*, 210.

16 Sedad H. Eldem; Feridun Akozan, *Topkapı Sarayı*. İstanbul: 1982, 67-68.

17 İlber Ortaylı, *Mekânlar ve Olaylarıyla Topkapı Sarayı*. İstanbul: Bank Asya, 222-223.

18 Mualla Anhegger Eyüboğlu, *Topkapı Sarayı'nda Padişah Evi - Harem*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2022, 23.

19 Abdurrahman Şeref, *Topkapı Sarayı Hümayunu*, TOEM, 1326, 394-395.

20 BOA. KK. 7097, fol.22,24,58 sayılı tarihsiz defter; BOA. MM. 17884, fol.53- 54,69,71 sayılı ve H.29 Zilhicce 935 (3 Eylül 1529) tarihli defter



سما لند لوبلخ ونا اوسه .

سما لند لوبلخ ونا اوسه .

سما لند لوبلخ ونا اوسه .

سما لند لوبلخ ونا اوسه .

سما لند لوبلخ ونا اوسه .

سما لند لوبلخ ونا اوسه .

سما لند لوبلخ ونا اوسه .

سما لند لوبلخ ونا اوسه .

سما لند لوبلخ ونا اوسه .

سما لند لوبلخ ونا اوسه .

سما لند لوبلخ ونا اوسه .

سما لند لوبلخ ونا اوسه .

سما لند لوبلخ ونا اوسه .

سما لند لوبلخ ونا اوسه .

سما لند لوبلخ ونا اوسه .

سما لند لوبلخ ونا اوسه .

سما لند لوبلخ ونا اوسه .

سما لند لوبلخ ونا اوسه .

سما لند لوبلخ ونا اوسه .

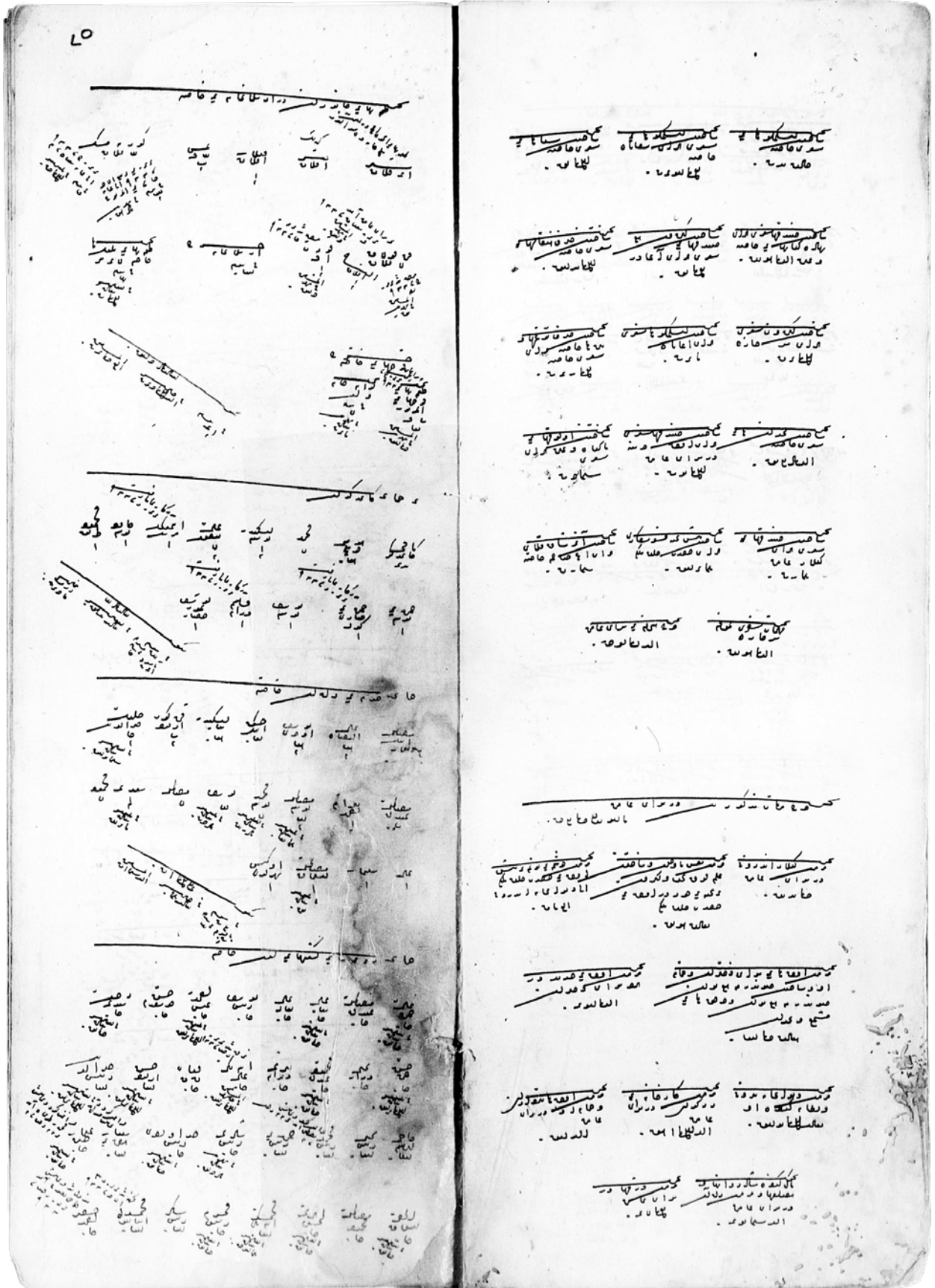
سما لند لوبلخ ونا اوسه .

سما لند لوبلخ ونا اوسه .

سما لند لوبلخ ونا اوسه .

سما لند لوبلخ ونا اوسه .



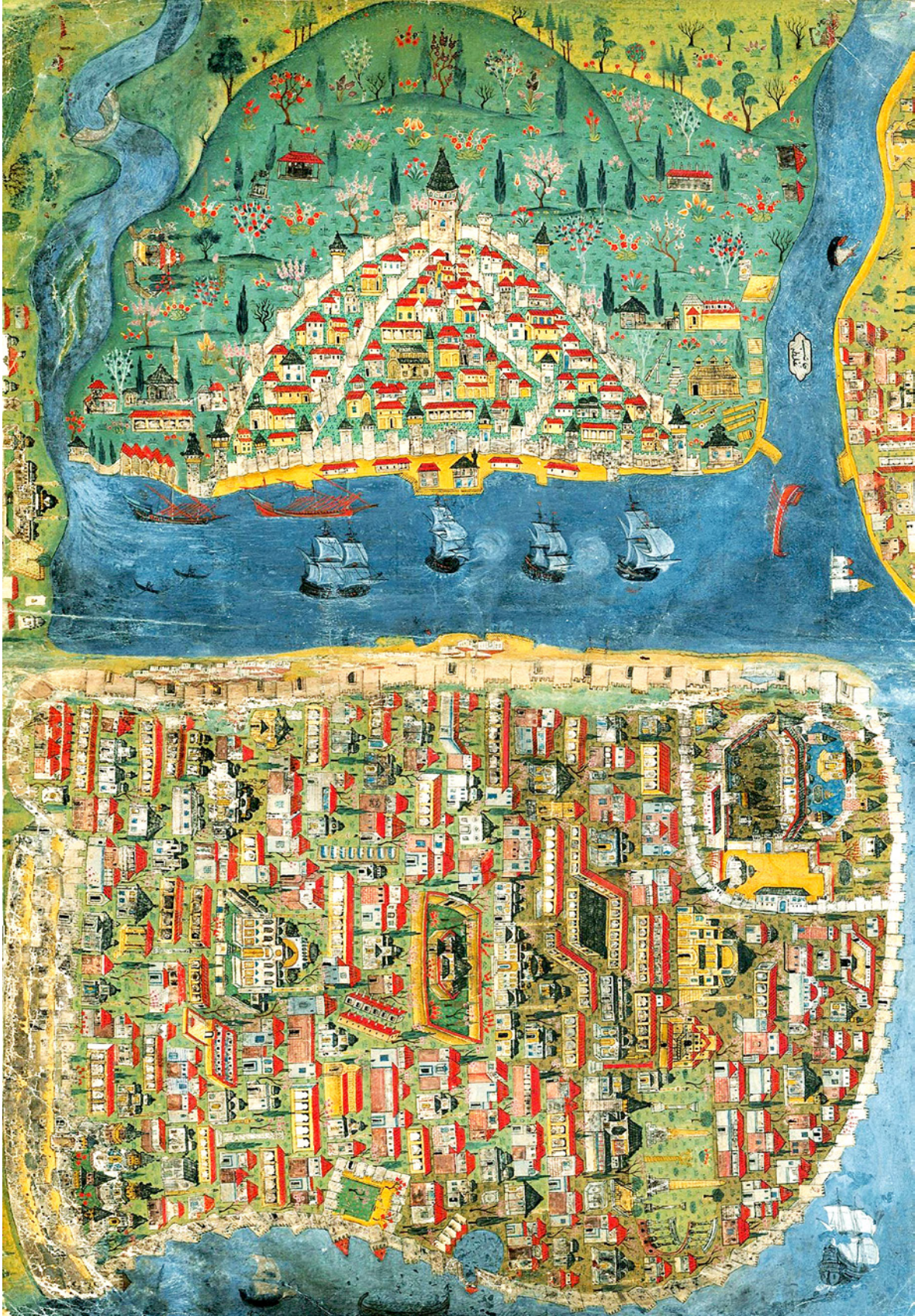


4 BOA. KK. 7097, fol.22,24,58 sayılı tarihsiz defter





- Becihet-i meremmet-i oda-1 cedid der nezd-i oda-1 duhterân
  - Becihet-i meremmet-i hammam-1 duhterân der sarây-1 âmire
  - Becihet-i sâhten-i divâr-1 havlı ve sâhten-i hâne-i çatma ve köşk ve sâdırvân ve râh-1 âb-1 şâdırvân-1 âbhâne der nezd-i saray-1 duhterân be taraf-1 bağçe-i âmire
  - Becihet-i sâhten-i bâb-1 âhen berây-1 divar-1 havlı der nezd-i saray-1 duhterân be-taraf-1 bağçe-i âmire
  - Becihet-i ta'mir-kerdeni odahâ-i duhterân ve döşeme-i tahta-i pazu ve sâhteni dolap ve iskemlehâ ve anbâr ve tahta-1 âtesdân ve çerçeve ve necrân ve kar' kerden-i çârdâk der fevk-i oda-1 duhterân der saray-1 âmire
  - Becihet-i sâhten-i nerdübân-1 seng der nezd-i saray-1 duhterân der taraf-1 âhür-1 hâssa
  - Becihet-i sâhten-i divar-1 havlı der etrâf-1 havz ve râh-1 âb-1 o der nezd-i saray-1 duhterân der taraf-1 bağçe-i âmire
  - Becihet-i meremmet-i odahâ-i sarây-1 duhterân ve hammâmto ve sâhten-i sundurma ma'a tavân-1 sundurma
  - Becihet-i meremmet-i oda-1 cedid der nezd-i saray-1 duhterân
  - Becihet-i harc-1 sâhten-i matbah-1 cedîd ve bâbhâ-i divâr-1 kârgir ve âbhâne-i o ve divar-1 havlı ve nerdübân-1 seng der saray-1 duhterân
  - Becihet-i meremmet-i sedd der bağçe-i hâss der saray-1 duhterân
- MM 17884
- Kızlar Odasının (oda-i duhterân) yanındaki yeni odanın onarımı için
  - Saray-1 Amire'deki Kızlar Hamamı'nın onarımı için
  - Kızlar Sarayı yakınında avlu duvarı yapmak, bir çatma ev, köşk, şadırvan ve şadırvanın su haznesine bir su yolu yapmak için
  - Hasbahçe tarafındaki avlu duvarına bir demir kapı yapmak için
  - Kızların odalarını onarmak ve yerlere tahta döşemek, dolap, iskemle, sandık, ocak tahtası, çerçeve, ahşap işleri yapmak ve Saray-1 Amire'deki Kızlar Odası üstündeki çardağı kaldırmak için
- KK 7097
- Has ahırlar tarafında Kızlar Sarayı'nın yakınında bir taş merdiven yapılması için
  - Bâhçe-i Amire tarafında Kızlar Sarayı yakınındaki havuz ve su yolunun etrafında bir avlu duvarı yapılması için
  - Kızlar Sarayı'nın odalarını ve hamamını onarmak, bir sundurma ve sundurmanın tavanını yapmak için
  - Kızlar Sarayı yanındaki yeni odanın onarımı için
  - Kızlar Sarayı'nda yeni bir mutfak ve taş duvarın kapıları, su haznesi, avlu duvarı ve taş merdiven yapımının masrafları için
  - Kızlar Sarayı'nın yakınında hasbahçenin terasını onarmak için



5 İstanbul haritasında Topkapı Sarayı'nda Harem, 1537 yılları,  
*Matrakçı Nasuh, Minyatür ve Gravürlerle Osmanlı İmparatorluğu*, 1998, 39.

Üç yanından revaklar, Kadınefendi daireleri, Cariyeler Koğuşu, çamaşırhane, mutfak, kiler, abdest çeşmeler, hamam ve helalarla çevrili olan Cariyeler Taşlığı'ndan Harem bahçesine inen dik bir merdiven, kadınefendilerin dairelerini, cariyelerin iki katlı geniş koğuşlarından ayırmaktadır. Kanûnî Sultan Süleyman'ın 1528-1529 yıllarına ait masraf defterlerinde

sözü edilen, ahırların yakınındaki 'Kızlar Sarayı'na ait taş merdivenin büyük olasılıkla bu merdiven olduğu düşünülmektedir. Nitekim Cariyeler Alt Taşlığı çevresindeki mekânların yapı malzemesi ve inşaat tekniği incelendiğinde, bu alanın yukarıya, Cariyeler Taşlığı'na kadar uzanan yapılarla birlikte, tek seferde ve bir bütün olarak inşa edildiği anlaşılmaktadır.



6 Melchior Lorichs'in 1559 tarihli "Adalet Kulesi ve Harem" adlı panoramasında Has Ahır ve Has Oda arasında uzanan Harem yapıları ve duvarla çevrili bahçeli avlusu, The Constantinople Prospect, Vol. 4. G.Necipoğlu, 2014, 357.

1532 ile 1540 yılları arasında İstanbul'da yaşayan Luigi Bassano 1537 yılı dolaylarında, Hürrem Sultan'ın Harem'deki dairelerini şöyle betimlemektedir: "Sultana'nın sarayı Ulu Türk'ünkiyle aynı külliyyededir. Birinden birine gizli odalardan gidilebilir. Sultana'nın sarayına Ulu Türk, hadımlar ve Ulu

Türk'ün son derece güvendiği Sultana'nın kethüdası olan diğer bir kişiden başka kimse girmez. Olağanüstü zengin giyimli ve yirmi köle eşliğinde dolaşan kethüda Harem'e istediği zaman gelip gitmektedir. Sultana'nın odaları ibadet mekânları, hamamları, bahçeleri ve diğer rahatlıklarıyla çok görkemlidir."



7 Sebastian Münster'in (1488–1552) 1544 yılında yayımlanan *Cosmographia* adlı eserinde yer alan "Gynaeceum" yazısı, Antik Yunan dünyasında kadınlara ayrılmış özel yaşam alanını ifade etmektedir.

Hürrem Sultan, oğlu II. Selim'in (1566-1574) tahta çıkışını görece kadar uzun yaşamamıştır. Bu nedenle muhtemelen onun döneminde henüz Valide Sultan Dairesi mevcut değildi. Sultan II. Selim'in Venedikli eşi Nurbanu Sultan, en büyük oğulları Murad'ın Manisa sancağına gönderilmesinden sonra Topkapı Sarayı'nda kalmaya devam etmiştir. Bu dönemde, çeşitli cariyelerden doğan ve henüz on yaşın altında olan şehzadeler de Topkapı Sarayı'nda yaşamaktaydı. Venedik elçisi Agostino Garzoni'ye (1781- 1785) göre, bu yıllarda Topkapı Sarayı'nda on sekiz kara hadım ağası tarafından korunan yaklaşık 150 kadın bulunmaktaydı. Eski Saray'da ise sayıları 1500 civarına ulaşan kadınlar yaşamaktaydı. Bu kalabalık yapı, Topkapı'daki daha küçük ve seçkin Harem için güzel ve yetenekli kadınların seçildiği bir tür 'havuz' işlevi görmekteydi.<sup>21</sup>

1665 yılında çıkan büyük yangında Harem, karaağalar ve cariyelerin bulunduğu bölümlerden başlayarak Sultan III. Murad'ın yatak odasına kadar zarar görmüştü. Yangından sonra, hasar gören



8 16. Yüzyılın sonlarında harem kadınları, Albüm, Viyana, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 8626, fol. 116a.

kısımlar Sultan IV. Mehmed (1648–1687) döneminde, önceki düzenine uygun şekilde kapsamlı olarak yeniden inşa edilmiştir. Bu yeniden yapım sırasında, ahşap ayrıntıların yerine taş ve tuğla kullanılmış; ancak eski duvarların büyük bir bölümü korunarak yapıya dahil edilmiştir.<sup>22</sup>

21 Necipoğlu, 15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı – Mimari, Tören ve İktidar, 213.

22 BA, MM 908; Necipoğlu, 15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı – Mimari, Tören ve İktidar, 231.

## Belgeler Işığında Mekânlar

Topkapı Sarayı'ndaki mekânlar hakkında kesin bir kanaat belirtmek zordur. Bugün I. Kadınefen-di Dairesi ile Cariyeler Koğuşu arasında bir kapı ve buradan aşağı inen 54 basamaklı bir merdiven bulunmaktadır. Bu merdiven 54 basamaklı olmasına rağmen '40 merdivenler' olarak bilinmektedir.<sup>23</sup> Bu merdiven ile aşağı inilirken merdivenin birinci sahanlığında -cariyeler koğuşunun tam altında- uzun koridor gibi bir alan bulunmaktadır.<sup>24</sup> İkinci sahanlıkta koğuşlara ait mekânların yanı sıra biri çeşmeli olmak üzere iki oda ile bir koğuşun bulunduğu bir ara kat yer almaktadır. Üçüncü sahanlık ise tıpkı üst taşlıkta olduğu gibi etrafı odalarla çevrili cariyelere ait ikinci bir taşlığa açılmaktadır. Bu taşlığa cariyeler alt taşlığı da denmektedir. Bu taşlık ve ara kat Harem Hastahânesi olarak bilinmektedir.

Harem'in içinde böylesine büyük bir hastanenin varlığı ilgi çekicidir. Nitekim bu alandan bahseden N. Sakaoğlu, orta sahanlıkta bir horendegân koğuşunun varlığından bahsetmiş ve eklemiştir; "Yapıların kitâbesiz olması saraya ilişkin belgelerde de Harem yapılarının işlevlerine ilişkin açıklamaların yer almaması nedeniyle tüm bu adlandırmalar, yorumlara ve tahminlere dayanmaktadır."<sup>25</sup> M. Anhagger ise horendegân koğuşu olarak alt taşlıktaki koğuşu göstermiş, orta sahanlıktaki kattan hastane olarak bahsetmiştir.<sup>26</sup> R. E. Koçu, bu kısımlardan hastane olarak bahsetmekte ve buradaki koğuşlardan birinin aşçılar koğuşu olduğunu söylemektedir.<sup>27</sup> A. Şimşirgil ise bu alt taşlık ve orta sahanlıktan

hastane olarak söz etmektedir.<sup>28</sup> Tüm bu görüşler doğrultusunda yapının bu alt kısımlarının genel olarak hastane olduğu bilirse de tam olarak hangi kısmının hastaneye hangi kısmının horendelere ait olduğuna dair bir çelişki ortaya çıkmıştır. Ve bu çelişki dikkate şayandır. S. Eyice, bu mekânın bir hastane olduğunu belirtmişse de böylesine büyük bir alanın yalnızca hasta cariyelere ayrılmış olmasının pek mümkün olmadığını ifade etmiştir.<sup>29</sup>

Bu karışıklığın temel sebebi Osmanlı Devleti'nde Harem hayatının mahremiyet hassasiyeti gereği dışa kapalı yaşanmasıdır. Klasik dönem Harem Teşkilatı ve mekânlarına dair bu bilinmezliği çözecek birinci elden kaynaklar mevcut değildir. Özellikle Topkapı Sarayı Harem'i, 1909 ihtilalinden, yani II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesinden sonra dünyaya kapılarını açmıştır.<sup>30</sup> Nitekim Topkapı Sarayı Harem'ini ilk gezen ve mekânlar hakkında yazı yazan kişi, Osmanlı Devleti'nin son vakanüvisti Abdurrahman Şeref'tir. Konu ile ilgili makalesini Encümen-i Osmanî Mecmuası'nda Topkapı Sarayı Hümâyûnu başlığı altında yayınlamıştır.<sup>31</sup> Sarayın son halini gören Abdurrahman Şeref'in anlatıları 19. ve hatta 20. yüzyılın Topkapı Sarayı'na ait bilgilerdir. Bu nedenle sarayda duvarlarında kitâbe olmayan odalar hakkındaki yorumlar, sarayın kullanıldığı son yüzyıldaki hâli ile bağlantılı olmuştur. Kuruluşundan itibaren genişleyen ve dönüşen Harem mekânlarının son hâlini sarayın tüm yüzyılları için genellemek doğru bir tutum olmasa gerektir.

23 Abdurrahman Şeref, *Topkapı Sarayı Hümâyûnu*, TOEM, 1326, 724,725; Necdet Sakaoğlu, *Tarihi, Mekanları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun: Topkapı Sarayı*, İstanbul: Denizbank, 2002, 338

24 Bu alanın ne olduğu net olarak bilinmemekle birlikte üst taşlıktaki koğuşun deposu olarak kullanılmış olabileceği düşünülmektedir. Ayrıca Mualla Anhagger tarafından yapılan Harem restorasyonunda bu alanın altında bir yapının olduğu görülen bir mazgal bulunmaktadır. Bkz. Mualla Anhagger, *Topkapı Sarayı'nda Padişahın Evi; Harem*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2022, 45

25 Necdet Sakaoğlu, *Topkapı Sarayı Hümâyûnu*, s.339

26 Mualla Anhagger, *Topkapı Sarayı'nda Padişahın Evi; Harem*, 46

27 Reşad Ekrem Koçu, *Topkapı Sarayı*, İstanbul: Doğan Kitap, 2023, 218 "Cariye Hastanesi, sarayın garp köşesinde geniş bir

saha üzerinde kurulmuştur. Mutfağı, bulaşıkhanesi, aşçı koğuşları, hamamı ve ayak yollarıyla Harem'den tamamen tecrit edilmiş bir müessese halindedir."

28 Ahmet Şimşirgil, *Valide Sultanlar ve Harem*, İstanbul: Timaş Yayınları, 2023, 34-35

29 Semavi Eyice, *Topkapı Sarayı*, İstanbul: EPOCH Yayınları, 1985, 40

30 Çağatay Uluçay, *Harem*, İstanbul: Ötügen Yayınevi, 2017, 22 "Bu tarihten sonra haremi padişahlardan, harem ağalarından ve doktorlardan sonra diğer insanlar da dünya gözüyle görmeye başlamışlardır."

31 Abdurrahman Şeref, "Topkapı Sarayı Hümâyûnu", TOEM, 1326

Bu doğrultuda yararlanılması gereken en önemli kaynak ise muhakkak ki arşiv belgeleridir. Belgelerde odalar doğrudan tarif edilmiyorsa da buldukları mekânlar ve kullanım şekilleri hakkında fikir vermektedir. İşbu çalışma cariyeler alt taşlığının ve alt taşlığın üst katındaki odaların ne amaçla kullanıldığını birinci elden kaynaklar doğrultusunda araştırmayı hedeflemektedir.

T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi defterler fonundan 9916 ve 9917 numaralı hesap defterleri incelenmiştir. TS.MA. d. 9917 fonunda muhtelif sayfalara havi 53 defter bulunmaktadır. Bu fondaki belgeler 1208(1793); 1255(1839) tarihleri aralığını kapsamaktadır. Bu araştırmada bu defterlerin tamamı incelenmiştir. TS.MA. d.9916 fonunda ise muhtelif sayfalara havi 66 defter bulunmaktadır. Bu fondaki belgeler ise 1196 (1785); 1244(1828) tarihleri aralığını kapsamaktadır. Bu iki fonda horendelerden bahseden en erken tarihli belge 1785; en geç tarihli belge 1839 yılına aittir.

Cariyeler alt taşlığında yaşayan bir horendegân sınıfından bahsedilmektedir. “Kimdir horendeler?” “Horende” kelimesi Farsça bir kelime olup “bakılıp beslenen boğaz” anlamında gelmektedir. Türkçeye “horanta” olarak geçen kelimenin TDK sözlüğündeki anlamı ise “ev ahalisi” demektir. Horende aynı zamanda hizmetkâr sınıfı niteleyen bir kelime olarak kullanılmıştır. Arşiv evraklarını incelediğimizde Sultan IV. Mehmed devrinde Harem’deki horendelerden bahseden bir belgeye rastlamaktayız.<sup>32</sup> Bu belgede horende cariyelerin Harem içindeki mekânları net olarak belirtilmemekle birlikte 17. yüzyılda böyle bir grubun var olduğu anlaşılmaktadır. Arşiv araştırması sırasında yukarıda numaraları verilmiş olan ve Harem’deki mekânların yenilenmesi ile tamirini konu alan hesap defterlerini incelediğimizde; 18. yüzyıl sonu ve 19.yüzyıl ortalarına değin bu mekânın horende cariyelere ait mekânlar olduğu kanaatine varılmıştır. Bu minvalde arşiv okumalarımızda ‘Horendegân Koğuşu’,

‘Horendegân Daireleri’, ‘Horende Matbahı’, ‘Horende Hamamı’, ‘Çamaşırhane’, ‘Çaşıgır Usta Yeri’, ‘Çamaşır Usta Odası’, ‘Ođunluk’ gibi mekân isimleri ile karşılaşmıştır. Arşiv belgeleri ve planlar ile odalar üzerinde bir eşleştirme yapılmıştır.

### 1. Horendegan Koğuşu

Cariyeler alt taşlığının şimşirlik bahçesi yönünde tek ocak tarafından ısıtılan iki katlı kâgir bir koğuş bulunmaktadır. Bu koğuş, cariyeler üst taşlığındaki cariyeler koğuşu ile aynı planlıdır. İki katlı koğuş sisteminde alt katta acemi cariyelerin kaldığı üst katta öğretici-denetleyici mahiyetteki kalfa cariyelerin kaldığı bilinmektedir.<sup>33</sup> Alt taşlıkta da tıpkı üst taşlıktaki gibi bir koğuşun varlığı burada da cariyeler arasında eğitim gören bir grubun kaldığını göstermekte idi. Cariyelik teşkilatından bahsedilirken cariyeler iki gruba ayrılmıştı. Horende cariyeler, istihdam sınıfına mensup hizmetkâr cariyelerdir. Arşiv kaynaklarında şimşirlik bahçe katında bir horendegan koğuşu olduğundan ve buranın tamiratından bahseden belgeler bulunmaktadır.

“Başkapu gulâmı ma’rifetiyle şimşirlikde horendegân koğuşlarının döşemelerinin ta’miri ve kirişlemeleri ta’miri ve dolab ve kerevet ve raflar ta’miri ve tecdidi ve câm ve carcube ve siva ve badanası ve masârif-i sairesi”<sup>34</sup>

“Yaylabasıkapu gulâmı ma’rifetiyle harem-i hümayûnda horendegân koğuşlarının taşları derzi ve menav(?) hasrı ferşi ve masârif-i sairesi”<sup>35</sup>

Bu minvalde alt taşlıktaki koğuş, belgelerde bahsedilen şimşirlikteki horendegân koğuşu olmalıdır. Belgelerdeki tarif alt taşlıktaki koğuş yapısı ile uyumludur. Belgeler, cariyeler alt taşlığının hizmetkâr cariyeler olan horendelere ait olduğunun göstergesidir.

32 IV. Mehmet’in Valide Sultan ve horendeler için gönderdiği altın ve keselere dair belge için bkz. BOA TSMA. d.2352

33 Çağatay Uluçay, *Harem*, s.53, Necdet Sakaoğlu, *Saray-ı Hümayun*, s.338

34 BOA, TSMA. d.9917 (h.1211)

35 BOA, TSMA d. 9917 (h.1255)

## 2. Horendegân Dairesi

BOA, TSMA. d. 9917 numaralı hesap defterlerinde Horende Dairesi, horende yerleri gibi kavramlar da bulunmaktadır.

“Başkapu gulâmı ma’rifetiyle çimşirlikde horendegân yerlerinde kâgirler meyânlarında doğrama kebîr berdel ve carcube ve cam ve sıva ve badana ve doğrama nerdüban döşeme ta’mîri ve kebîr dolablar ve beş aded kereved ve tobra burun ve elvân boya masrûfât-ı sâire” H.1209

“Başkapu gulâmı ma’rifetiyle çimşirlikde horendegân dâirelerinin üzerinin kurşun ta’mîri ve bacalarının câm ta’mîri ve hamâm dübe câm ta’mîri” H.1209

“Ağayı merkûm ma’rifetiyle harem-i hümayûnda horendegân dâiresinde müceddeden carcube inşâsı” H.1209

“Ağayı merkûm ma’rifetiyle harem-i hümayûnda horende yerlerinin ta’mîri ve tathîri” H.1211

“Ağayı merkûm ma’rifetiyle horendegân dairesinin camları ta’mîri” H.1212

“Yaylabaşıkapu gulâmı ma’rifetiyle horendegân dâirelerinde müceddeden inşâ olunan dört aded pencere carcube ve iki aded doğrama pencere kanadı ve masârif-i sâiresi” H.1255

İncelenen hesap defterlerinde farklı tarihlerde Horendegân Dairesi’nde yapılan tamirat ve yenilemeden bahsedilmiştir. Belgelerde Horendegân dairesinin çimşirlikte olduğunun belirtiliyor olması dikkatimizi alt taşığa vermemize neden olmuştur. Nitekim mekânda yapılan cam, çerçeve, dolap, kerevet, baca, dübe cam tamirleri ise mekânı doğrular niteliktedir ve adeta mekânı tarifleyerek fotoğraflamaktadır.

“Ağayı merkûm ma’rifetiyle harem-i hümayûnda horendegân dairesinin âb-râhları ta’mîri” H.1209

Horendegân Dairesindeki ‘âb-râh’ tamiri ifadesi ile su yollarının tamiri kast edilmiştir. Alt taşıktaki koşunun içinde bir su yolu bulunmamaktadır. Bu ifade dikkatimizi alt taşığın üst katındaki tuvaletli koşu yönlendirmiştir. Bu durum dairelerden kompleks bir yapı olarak bahsedildiğinin kanıtı niteliğindedir.

## 3. Horendegân Mutfağı

Harem’in önemli konularından biri de mutfaktır. Topkapı Sarayı’nda yemekler, Matbah-ı Amire’de pişmiştir. Karaağalar tarafından tepsiler ile taşınmışlar ve Harem Cümle Kapısı girişinin sol yanındaki uzun koridor olan Aş Yolu’na bırakılmışlardır. Bırakılan siniler, hizmetkâr cariyeler tarafından alınmış ve odalara dağıtılmışlardır.<sup>36</sup> Harem’de yalnızca iki şahsa ait yemek pişirilebilen mutfak vardır: Padişaha ait Kuşhane Mutfağı ve Valide Sultan Mutfağı. Bu bilgiler doğrultusunda Harem’de yapısı mutfak olarak yorumlanmaya müsait odalar bulunmasına rağmen mutfak olarak yorumlanmaya gayret edilmiştir.

Alt taşığın üst katında mutfak olarak yorumlanmaya müsait büyük bir ocağı olan çeşmesi, teknesi ve çeşme üstünde geniş bir niş boşluğu olan bir oda bulunmaktadır. Ancak bu mekân saray içinde bir mutfak olamayacağının düşünülmesinden ötürü -mekânın hastane olduğu yorumu ile de- daha çok eczahane olarak yorumlanmakta idi. Fakat BOA, TSMA. d. 9917 numaralı hesap defterlerinde çimşirlikte var olan bir horende mutfağından ve buradaki kurna ve çeşme pişgâhının tamirinden bahsedilmektedir. Bu belgeye dayanarak Horendegân Dairesi ve koşularının olduğu bu katlarda bu çeşmeli ve ocaklı odanın da horendegân mutfağı olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. (Resim 9-10)

“Yaylabaşıkapu gulâmı ma’rifetiyle Topkapu’da Harem-i Hümayûnda horendegân dairesinin matbahında vaz’ olunan kurna su çeşmesi pişgâhına ve ta’mîri ve tathîri” H.1209<sup>37</sup>

“Hazîne vekili ağa ma’rifetiyle horendeler yerinde müceddeden binâ olunan matbah tevsî’i ve sakfının kurşun tecdîdi...” H.1209<sup>38</sup>

36 Necdet Sakaoğlu, *Saray-ı Hümayun*, 334

37 BOA, TSMA. d.9917

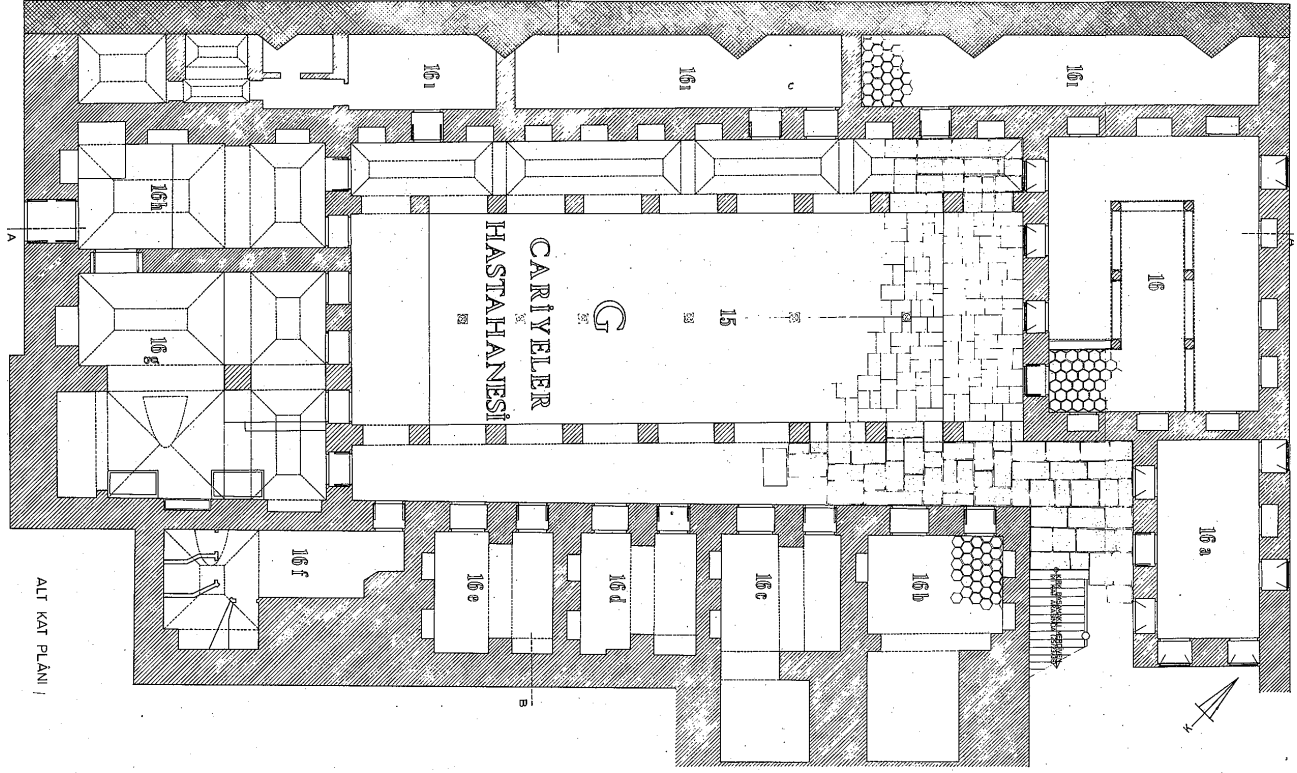
38 BOA, TSMA. d.9917



9 Horendegan Mutfağı



10 Horendegan Mutfağı Çeşme ve Kurnası



Şekil 2. Cariyeler Alt Taşlığı Plan (Eldem/Akozan, 1982, L147)

#### 4. Çaşnigir Usta Yeri

“Başkapu gulâmı ma’rifetiyle çimşirlikde horendegân dâiresinde çaşnigir usta yerinde kurşun üzerinde pençe(?) ta’miri ve carcube tecdidi” H.1209

Arşiv taraması sırasında karşımıza çıkan sürpriz mekânlardan biri de hiç kuşkusuz çaşnigir usta yeridir. Odalardan hangisi olduğunu kesin olarak belirtmesek de şimşirlikte Horendegân Dairesi’nde bir çaşnigir usta odasının varlığından söz etmek mümkündür. Muhtemeldir ki çaşnigir usta horende mutfağına yakın odalardan birinde belki de karşısındaki odada kalmakta idi.

#### 5. Çamaşırhane

Kırk Merdivenlerden cariyeler alt taşlığına inildiğinde bizi dikdörtgen bir avlu karşılamaktadır. Bu dikdörtgen şeklindeki avlunun Haliç tarafındaki uzun kenarı; avluya bakan duvarlarında dolaplar, hamam ve dikdörtgen şekilli iki odadan oluşmaktadır. Bu cephenin karşısında ikisi büyük ve sekili ikisi küçük dört oda ve tuvaletler bulunmaktadır. Avlunun Harem bahçesi şimşirlik yönünde iki katlı tek ocakla ısıtılan alt kattan üst kata doğrudan çıkış olmayan bir koğuş bulunmaktadır. Bu cephenin tam karşısında ise içinde büyük bir ocak, iki taş tekne, bir büyük seki, tahta ara kat, hamam ile birleşen yönünde külhanı olan iki büyük oda ve bu ikinci odadan arka bahçeye açılan bir demir kapı bulunmaktadır.<sup>39</sup> (Resim 14)

39 Buradaki kapı bugün Meyyit Kapısı olarak bilinmektedir.



11 Cariyeler Alt Taşlık Çamaşırhane

Taşlığın büyük ocaklı ve taş tekneli iki odası Gasilhane olarak da bilinmektedir.<sup>40</sup> (Resim 11) Mekânın hastane olarak kullanıldığı dönemde burada ölen cariyelerin yıkıldığı ve meftanın odanın arka bahçeye açılan Meyyit Kapısı'ndan çıkarıldığı bilinmektedir. Bu söylemler, alt taşlığın cariyeler hastanesi olarak kullanıldığı Osmanlı Devleti'nin son yılları için doğru kabul edilebilir. Fakat padişah ve ailesinin henüz Dolmabahçe Sarayı'na taşınmadığı, yönetim merkezinin Topkapı Sarayı olduğu dönemi ele alırsak bu mekânın Harem yapısı içinde büyük bir hastane alanına sahip olması ve Harem'in alt odalarından Has ahırların arka bahçesine açılan adı Meyyit Kapısı dahi olsa güvenli bir giriş kapısının olması çok da mümkün görünmemektedir. Nitekim alanda yapılan incelemelerde Meyyit Kapısı'nın duvar örgüsünde var olan nişin kapıya çevrilmek sureti ile sonradan açıldığı anlaşılmıştır. (Resim 12)

40 Necdet Sakaoğlu, *Saray-ı Hümayun*, 339-340; Reşad Ekrem Koçu, *Topkapı Sarayı*, 218; Abdurrahman Şeref, *Topkapı Sarayı Hümayunu*, 724.



12 Meyyit Kapısı

Bu durum, bizleri Topkapı Sarayı'nın ikametgâh olarak kullanıldığı dönemde bu odaların hangi işlev doğrultusunda kullanıldığını araştırmaya sevk etmiştir. T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi fonunda 9917 numaralı defterlerin farklı tarihlerdeki nüshalarında bu oda ile ilgili bulunan belgeler şunlardır;

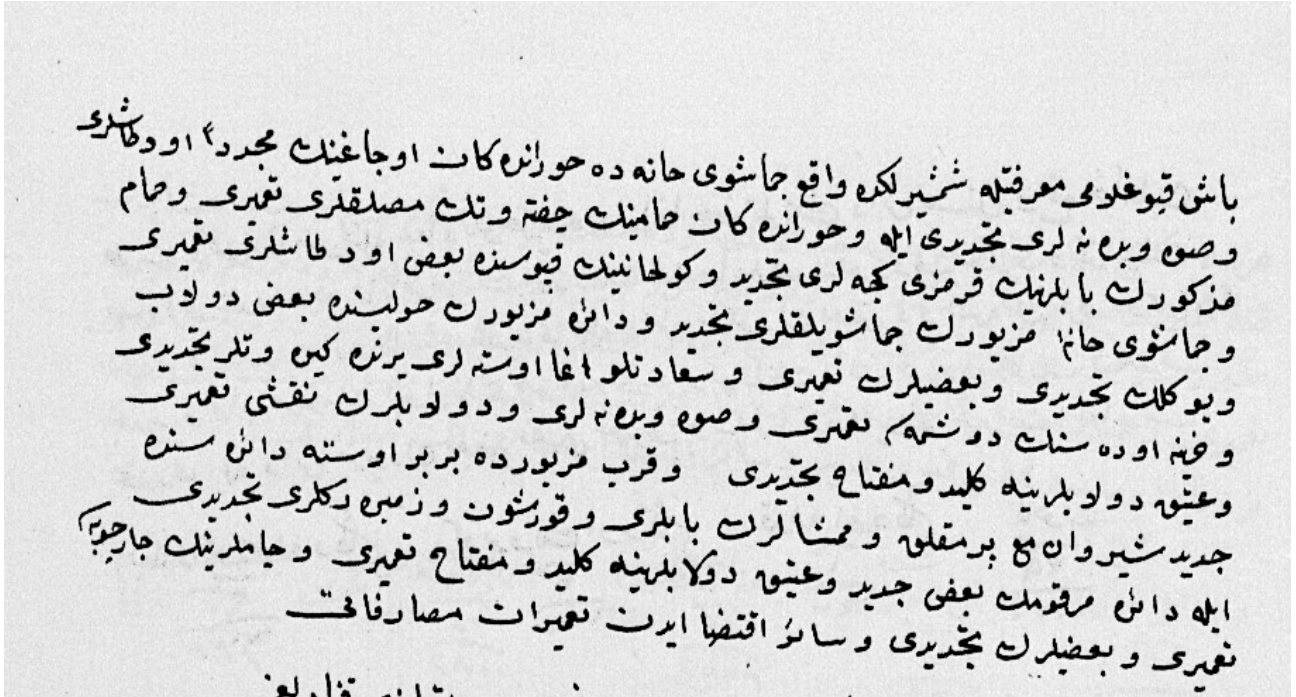
“Başkapu gulâmı ma'rifetiyle çimşirlikde câmeşuyhânenin iktizâ iden ta'mîrâtı ve lağımlarının çirkâb-ı âb-râhı ve tathîri” H. 1208

“...ve câmeşuylukda taş tekneler ta'mîrleri ve küllhan ocağının od taşı tecdîdi için sarf olunan” H. 1209 (Resim 11)

“Başkapu gulâmı ma'rifetiyle çimşirlikde câmeşuyhâneye harem-i hümayûnun fazlası cârî olan âbın-râhları tecdîdi ve döşeme taşları mahaline ferşi ve masârifât-ı sâiresi” H.1211

“Ağa-yı merkûm ma'rifetiyle çimşirlikde câmeşuyhânenin ve horendegân dâireleri üzerlerine kurşun ta'mîri” H.1255

“Başkapugulâmı ma'rifetiyle şimşirlikde vâki' câmeşuyhânedede horendegân ocağının müceddeden od taşları ve sıva ve badanaları tecdidi ile ve horendegân hamâmının çifte ve tek muslukları ta'mîri ve hamâm-ı mezkûrun bâblarının kırmızı keçeleri tecdidi ve küllhânın kapusunda bazı od taşları ta'mîri ve câmeşuyhâne-i mezbûrun câmeşuylukları tecdid ve dâire-i mezbûrun havlusunda bazı dolab ve yüklük tecdidi ve ba'zıların ta'mîri...” H.1203 (Resim 13)



13 BOA, TSMA. d.9917 (H.1203)



14 Cariyeler alt taşlığı revakları ve avludaki su giderleri

BOA, TSMA. d. 9917 numaralı hesap defterlerinin farklı tarihlerdeki nüshalarında genel olarak haremın şimşirlik tarafında<sup>41</sup> bir çamaşırhanenin varlığından söz edilmekte ve içinde bir ocak olduğundan taş teknelerinden, yanındaki hamamından, külhanından, çamaşırkıktan, önünde bir avludan ve avludaki yüklük dolaplarından bahsedilmektedir. Özellikle H.1203 tarihli defter, bize alt taşlıktaki çamaşırhaneyi adeta fotoğraflamaktadır. Topkapı Sarayı'nda haremın çamaşırhanesinin taş tekneler içinde yıkıldığı bilinmektedir.<sup>42</sup> Son dönemde ise bu usul yerini yedi gümüş leğenden geçmek suretiyle yıkanmaya bırakmıştır.<sup>43</sup> Fakat gümüş leğenlerin kullanıldığı dönemin ve anlatının 19. yüzyıla ve Yıldız Sarayı'na ait olduğu unutulmamalıdır.

“Ağayı merkûm ma’rifetiyle şevketlü efendimizin camaşuyuluğuna kebîr iskele ve âb-râhı ta’mîri”  
H.1209<sup>44</sup>

Bu belgede hünkârın çamaşırılığından bahsedilmektedir. Çamaşırılığın yeri noktasında şimşirlik bahçe gibi spesifik bir yer gösterilmemişse de bu belgede dikkatleri çeken nokta kebir iskele olmuştur. Cariyeler alt taşlığında avluyu çevreleyen revakların üzerindeki karşılıklı demir halkalar ve avlu ortasından tek bir sıra şeklinde var olan su giderleri bu avlunun çamaşırhanesinin iskele kurularak kurulduğu bir mekân olduğunu düşündürmektedir. (Resim 14) Bu avlu üzerinde odaların karşı cephesinde dolaplar mevcuttur. Dolapların kapaklarının avluya bakıyor olması önemlidir. Bu dolaplarda ortak kullanım malzemeleri olmalıdır. Buranın çamaşır yıkanan bir alan ve hizmetkâr cariyelerin kaldığı bir mekân olduğu göz önüne alınırsa temizlik malzemelerinin yahut yıkanmış çamaşırhanesinin bu dolaplarda saklanması muhtemeldir.

41 Şimşirlikten kasıt genel olarak alt bahçe olmalıdır.

42 Çağatay Uuçay, *Harem*, 231-232.

43 Ayşe Osmanoglu, *Babam Sultan Abdülhamid*, İstanbul: Timaş Yayınları, 2013, 87.

44 BOA, TSMA. d.9917



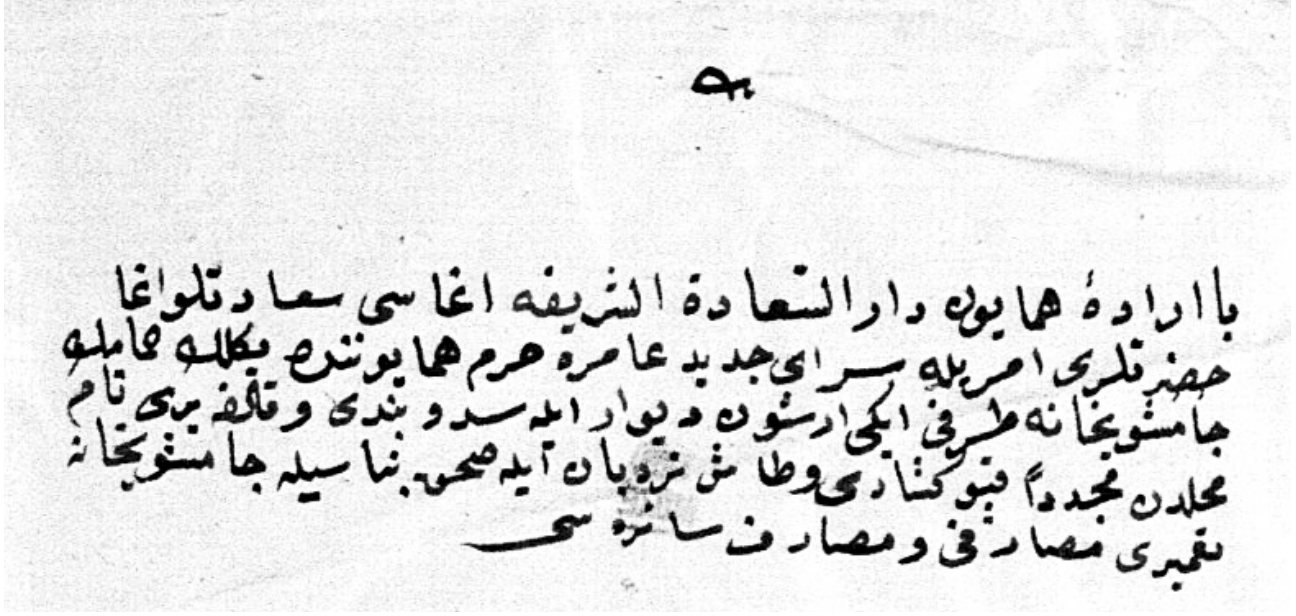
15 Cariyeler alt taşlığı revakların altındaki dolaplar

Dolaplarda Gasilhaneye ait malzemelerin saklandığına dair farklı görüş, Ayşe Osmanoğlu'nun hatıratında yer alan "Şehzade, sultan ve kadınefen-dilerden ölenlerin teçhiz ve tekfini Topkapı Sarayı'nda yapılırdı. Üzerlerine konulan örtüler ve kemerler orada idi."<sup>45</sup> anlatısından kaynaklanmaktadır. (Resim 15) Bu konudaki önemli nokta bu anlatımın Sultan II. Abdülhamid dönemine ait bir anı olduğunun unutulmamasıdır.

45 Ayşe Osmanoğlu, *Babam Sultan Abdülhamid*, 89

"Bâ-irâde-i hümayûn Dârü's-saâdetü's-şerîfe ağası saâdetlü ağa hazretleri emriyle sarây-ı cedîd-i amire harem-i hümayûnunda yüklük hamâmın câmeşuyhâne tarafı iki arşun duvar ile sedd ü bendi ve kalfa yeri nâm mahalden müceddeden kapu güşâdı ve taş nerdüban ile sahk binâsıyla câmeşuyhâne ta'mîri ve masârif-i ve masârif-i sâiresi" H.1216<sup>46</sup> (Resim 16)

46 BOA, TSMA. d.9917



16 BOA, TSMA. d.9917 H.1216

Belgedeki 'kalfa yeri nâm mahal' kısmı önemlidir. Çamaşırhane tarafındaki duvar ile kalfa yeri isimli bir mekânın duvar ile ayrıldığı belirtilmiştir. Hakikaten cariyeler alt taşlığının üst katında koridorun sonunda -çamaşırhanenin üstünde- karşılıklı iki seki olan bir koğuş yapısı bulunmaktadır. Bu koğuş, belgede bahsedilen kalfalara ait yer olmalıdır. Görünüşe bakılırsa bu kalfalar, horende cariyelerin öğreticisi, denetleyicisi yahut kıdemlisi olan kalfa cariyelerdir.

## 6. Çamaşır Usta Odası

Harem'in çamaşırhanesi ve hizmetlilerinin kaldığı bu katta muhakkak onları denetleyecek bir çamaşır ustası da olmalıdır. Nitekim arşiv belgelerinde "Başkapugulâmı ağa ma'rifetiyle Harem-i Hümayûnda bodrumda câmeşuy usta yerinde..." cam ve hasırların değiştirilmesi konulu bir arşiv belgesi bulunmaktadır.<sup>47</sup> Yine bir başka arşiv belgesinde "Başkapugulâmı ma'rifetiyle Harem-i Hümayûnda câmeşûy usta yerinde kebîr havlu kapusu ve memşâ kapusu ve sâir masrûfi"<sup>48</sup> şeklinde bir ifade bulunmaktadır. Her ne kadar "Camşuy Usta"nın odasının yeri açıkça belirtilmemiş olsa da, verilen bilgilerden odanın Harem'in bodrum katında yer aldığı, kapısının ise tuvaletlerin bulunduğu bir avluya açıldığı sonucuna varılabilir. Arşiv belgelerindeki bu anlatım, bizleri doğrudan cariyeler alt taşlığına yönlendirmektedir.

47 BOA, TSMA. d.2223 (h.1222)

48 BOA, TSMA. d.9917 (h.1209)

## 7. Horendegan Hamamı

Cariyeler alt taşlığında çamaşırhanenin hemen köşe birleşiminde bir hamam bulunmaktadır. Bu hamam, bugün Harem hastanesinin hamamı olarak bilinmektedir. Cariyeler alt taşlığı ile ilgili arşiv araştırmamız sırasında çamaşırhaneden bahsedilen belgeler yanındaki horende hamamdan da sıkça bahsetmekte idi. İncelediğimiz BOA, TSMA, d.9917 numaralı hesap defterlerinin farklı tarihlerdeki nüshalarında ilgili kısımlar şöyledir;

*“Başkapugulâmı ma’rifetiyle harem-i hümayûn horendegâdin hamamının kapularının kırmızı keçe-leri tecdîdi ve masârifi sâiresi” H.1208*

*“Başkapugulâmı ma’rifetiyle çimşirlikde horendegân hamâmının iktizâ iden ta’mîri ve âb-râhları tecdîdi ve su hazînelerinin kalağlanması ve kazgânının lokmaları tecdîdi ve çifte lüleleri ta’mîri ve kapuları ta’mîri ve kırmızı keçe kablansı ve bu mahalde câ-meşuyhâne âb-râhları ta’mîri ve sanduk ve dolab ve câm ve carcube ve sâir masrûfi” H.1209*

*“Başkapugulâmı ma’rifetiyle çimşirlikde horendegân hamâmının âb-râhları ta’mîri” H.1209*

*“Ağayı merkûm ma’rifetiyle harem-i hümayûn horendegân dâiresinde hamâmın dübe camları ta’mîri ve sıvaları tecdîdi ve masârifât-ı sâiresi” H.1210*

*“Başkapugulâmı ma’rifetiyle horendegân hamâmının âb-râhları ta’mîri” H.1211*

*“Başkapugulâmı ma’rifetiyle çimşirlikde horendegân hamâmının basamak taşlarının ta’mîri ve masârifi sâiresi” H.1212*

*“Başkapugulâmı ma’rifetiyle çimşirlikde horendegân hamâmının siva ta’mîri ve kapularının tecdîdi ve kırmızı keçe kablansı ve üzerinin kurşun tecdîdi ve camekânına hasır ferşi” H.1255*

İlgili arşiv belgelerinde cariyeler alt taşlığındaki hamamdan çimşirlikteki horendegan hamamı olarak bahsedildiği anlaşılmaktadır. Hamamın, çamaşırlığın yan yana oluşu ve külhanın ortak oluşu bilgisi gerek belgelerde gerek mekânda eşleşmektedir. (Resim 17-18)



17 Horendegan hamamı ve kurnalar



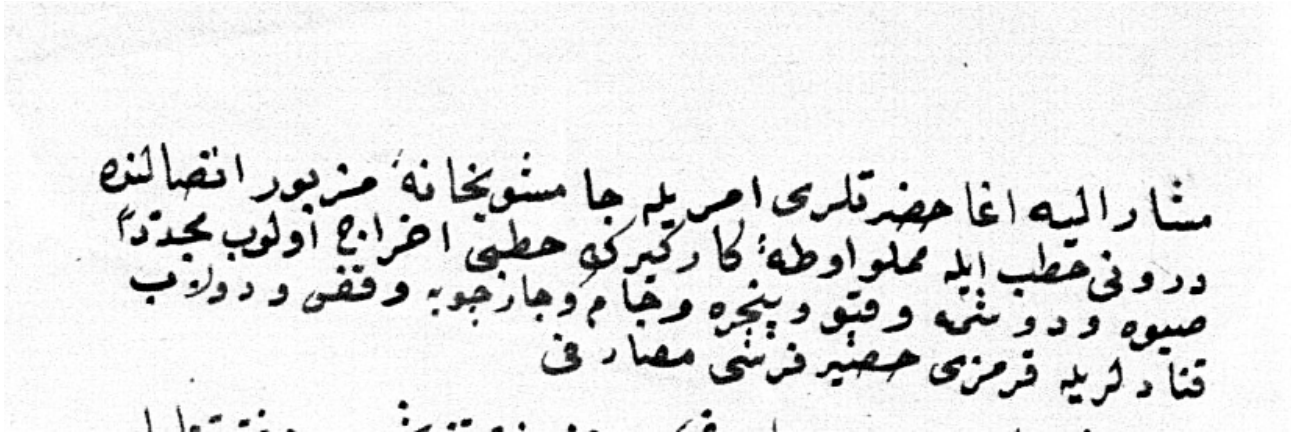
18 Horendegan hamamı girişi ve duvarlarındaki kalemişi süslemeler

## 8. Odunluk

Kırk merdivenlerden inilen cariyeler alt taşlığının Haliç yönüne bakan cephesinde dikdörtgen iki uzun oda ve odanın avluya bakan tarafında dolaplar bulunmaktadır. Buradaki odalardan biri, penceresiz ve dolapsız, diğeri ise tek pencerelidir. İçi ise bir insanın ikameti için uygun değildir. Arşiv okumalarımızda ise bu odaların odunluk olduğu kanaatine varılmıştır.

“Müşârün ileyh ağa hazretleri emriyle câmeşuy-hâne-i mezbûr ittisâlinde derûnı hatab ile memlû oda-i kârgîr hatabı ihrâc olub mücedden sıva ve döşeme ve kapu ve pencere ve câm ve carcube kafes ve dolab kanatlarıyla kırmızı hasır ferşi masârifi” (Resim 19)

İncelediğimiz arşiv belgelerinde cariyeler alt taşlığının ve alt taşlığın üst katının 1785 ile 1839 yılları arasında Horendegan daireleri olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu dairelerin Harem’in kuruluşu ve genişlemesi ile birlikte Horende daireleri olarak kullanılmış olması muhtemeldir. Ancak incelediğimiz defter, 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başlarını kapsamaktadır. Sultan Abdülmecid’in Dolmabahçe Sarayı’nı yaptırması ve ikametgâh olarak kullanmaya başlaması ile birlikte Topkapı Sarayı önemini yitirmiş ve adıyla müsemma ev ahalisi olan hizmetkâr horendeler de yeni saraya intikal etmiştir. Topkapı Sarayı bu dönemden sonra yaşlı ve hasta cariyelerin ikamet ettiği bir mekân hâline gelmiştir.<sup>49</sup>



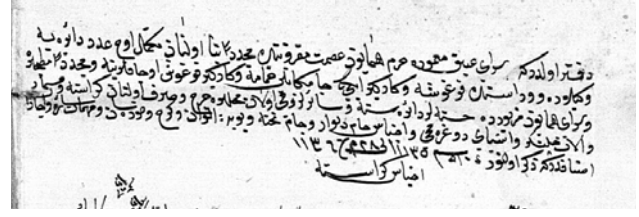
19 BOA, TSMA. d 9917 (H.1216)

49 Ayşe Osmanoğlu, *Babam Sultan Abdülhamid*, 88. “Bu ustalardan ihtiyar olup da işten el çekmek isteyen, yahut pek eski olanlar teküd hakkı almak için mutlaka Topkapı Sarayı’na gidip orada en az bir sene otururlardı. Çünkü Topkapı Sarayı ocaktı. Bu kalfalar, Topkapı Sarayı’nda en aşağı bir yıl oturup tekrar Dolmabahçe Sarayı’na gelirler, işten el çekerler, tekaüd olup rahat içinde yaşarlardı.”

## Haremde Hasta Olmak

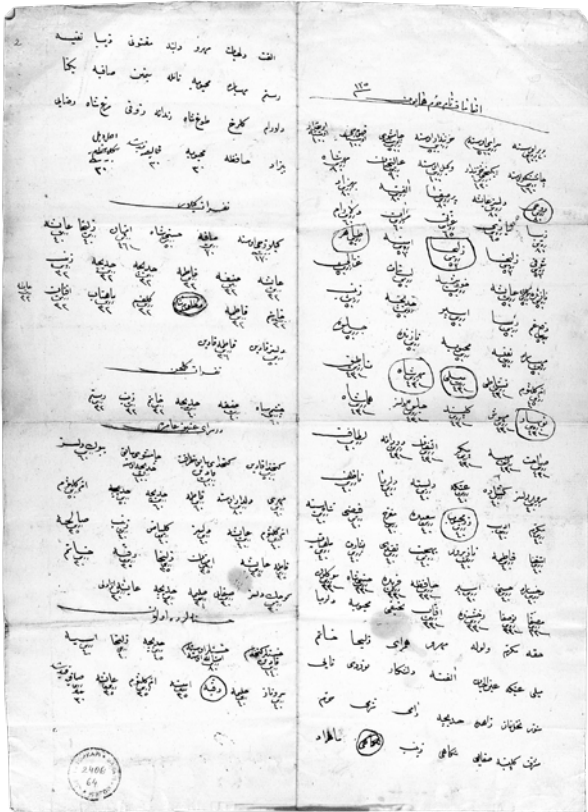
Araştırmamızın bu noktasında cariyeler alt taşlığının hastane olmadığı Horendegân Dairesi olduğu dönemde *'haremde hasta olan cariyeler nerede tedavi edilirdi?'* sorusu gündeme gelmiştir. Bu doğrultuda arşiv belgelerinde *'hasta'*, *'hastalar ustası'*, *'hastahâne'*, *'bîmarhâne'*, *'eczahâne'* kelimeleri ile farklı fon ve tarihlerde arama ve tarama yapılmıştır. Bulduğumuz evrakların tamamı bizi Saray-ı Atîk'e yönlendirmektedir.

BOA. TSMA. d. 9917 numaralı defterin bu kısmında Sarây-ı Atîk Harem-i Hümayûnu'nda müceddeden inşa edilen dairelerin masrafı belirtilmektedir. İlgili kısımda hastalar dairesi konusu "... sarây-ı hümayûn-ı mezburda hastalar dâiresine ve sair lüzûmü olan mahalde ..." şeklinde ifade edilmiştir. (Resim 20) Belgedeki bu kısım hastalar dairesinin 1135/1723 tarihinde Saray-ı Atîk'te olduğunu göstermektedir.

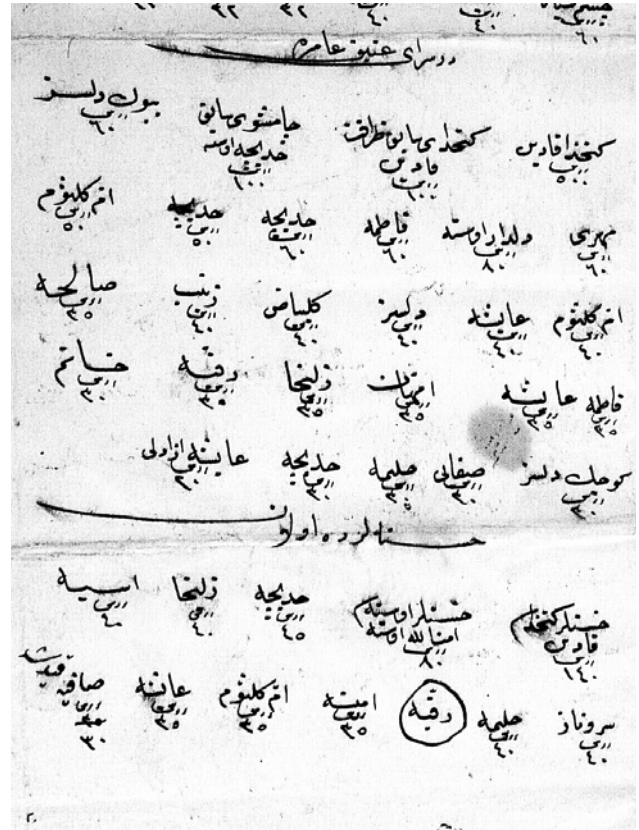


20 BOA, TSMA. d.9917 (H1135)

BOA. TSMA. d. 2409 numaralı defterdeki bu kısım ise Saray-ı Cedîd Harem-i Hümayûnda ve Sarây-ı Atîk-i Ma'mûrede çalışan kadınlara verilen in'âm ve ihsân-ı hümayûnu göstermektedir. (Resim 21a) Burada 'Sarây-ı Atîk-i Amîre' olarak bir alt başlık açılmış ve 'Hastanelerde Olan' başlığında hastalar kethüdası ve hastalar ustası olmak üzere hastanede olan kadınlar listelenmiştir. (Resim 21b) Belgedeki bu liste de bizlere 1178/1761 tarihinde hastanenin eski sarayda olduğunu göstermektedir.



21a BOA, TSMA. d. 2409



21b BOA, TSMA. d. 2409

مذمومہ انعامات نامہ حرم ہارم ۱۵۲ تا ۱۱۷۸ کہ برضوال شہود و تہمید حرم ہارم با ترتیب قیام

برای شایگان و کاتبان حصار	سرای عشق پورہ حرم ہارم	سرای جدید حرم ہارم ہارم
۱۰۰۰	۱۰۰۰	۱۰۰۰
۲۰۰۰	۲۰۰۰	۲۰۰۰
۳۰۰۰	۳۰۰۰	۳۰۰۰
۴۰۰۰	۴۰۰۰	۴۰۰۰
۵۰۰۰	۵۰۰۰	۵۰۰۰
۶۰۰۰	۶۰۰۰	۶۰۰۰
۷۰۰۰	۷۰۰۰	۷۰۰۰
۸۰۰۰	۸۰۰۰	۸۰۰۰
۹۰۰۰	۹۰۰۰	۹۰۰۰
۱۰۰۰۰	۱۰۰۰۰	۱۰۰۰۰
۱۱۰۰۰	۱۱۰۰۰	۱۱۰۰۰
۱۲۰۰۰	۱۲۰۰۰	۱۲۰۰۰
۱۳۰۰۰	۱۳۰۰۰	۱۳۰۰۰
۱۴۰۰۰	۱۴۰۰۰	۱۴۰۰۰
۱۵۰۰۰	۱۵۰۰۰	۱۵۰۰۰
۱۶۰۰۰	۱۶۰۰۰	۱۶۰۰۰
۱۷۰۰۰	۱۷۰۰۰	۱۷۰۰۰
۱۸۰۰۰	۱۸۰۰۰	۱۸۰۰۰
۱۹۰۰۰	۱۹۰۰۰	۱۹۰۰۰
۲۰۰۰۰	۲۰۰۰۰	۲۰۰۰۰
۲۱۰۰۰	۲۱۰۰۰	۲۱۰۰۰
۲۲۰۰۰	۲۲۰۰۰	۲۲۰۰۰
۲۳۰۰۰	۲۳۰۰۰	۲۳۰۰۰
۲۴۰۰۰	۲۴۰۰۰	۲۴۰۰۰
۲۵۰۰۰	۲۵۰۰۰	۲۵۰۰۰
۲۶۰۰۰	۲۶۰۰۰	۲۶۰۰۰
۲۷۰۰۰	۲۷۰۰۰	۲۷۰۰۰
۲۸۰۰۰	۲۸۰۰۰	۲۸۰۰۰
۲۹۰۰۰	۲۹۰۰۰	۲۹۰۰۰
۳۰۰۰۰	۳۰۰۰۰	۳۰۰۰۰
۳۱۰۰۰	۳۱۰۰۰	۳۱۰۰۰
۳۲۰۰۰	۳۲۰۰۰	۳۲۰۰۰
۳۳۰۰۰	۳۳۰۰۰	۳۳۰۰۰
۳۴۰۰۰	۳۴۰۰۰	۳۴۰۰۰
۳۵۰۰۰	۳۵۰۰۰	۳۵۰۰۰
۳۶۰۰۰	۳۶۰۰۰	۳۶۰۰۰
۳۷۰۰۰	۳۷۰۰۰	۳۷۰۰۰
۳۸۰۰۰	۳۸۰۰۰	۳۸۰۰۰
۳۹۰۰۰	۳۹۰۰۰	۳۹۰۰۰
۴۰۰۰۰	۴۰۰۰۰	۴۰۰۰۰
۴۱۰۰۰	۴۱۰۰۰	۴۱۰۰۰
۴۲۰۰۰	۴۲۰۰۰	۴۲۰۰۰
۴۳۰۰۰	۴۳۰۰۰	۴۳۰۰۰
۴۴۰۰۰	۴۴۰۰۰	۴۴۰۰۰
۴۵۰۰۰	۴۵۰۰۰	۴۵۰۰۰
۴۶۰۰۰	۴۶۰۰۰	۴۶۰۰۰
۴۷۰۰۰	۴۷۰۰۰	۴۷۰۰۰
۴۸۰۰۰	۴۸۰۰۰	۴۸۰۰۰
۴۹۰۰۰	۴۹۰۰۰	۴۹۰۰۰
۵۰۰۰۰	۵۰۰۰۰	۵۰۰۰۰
۵۱۰۰۰	۵۱۰۰۰	۵۱۰۰۰
۵۲۰۰۰	۵۲۰۰۰	۵۲۰۰۰
۵۳۰۰۰	۵۳۰۰۰	۵۳۰۰۰
۵۴۰۰۰	۵۴۰۰۰	۵۴۰۰۰
۵۵۰۰۰	۵۵۰۰۰	۵۵۰۰۰
۵۶۰۰۰	۵۶۰۰۰	۵۶۰۰۰
۵۷۰۰۰	۵۷۰۰۰	۵۷۰۰۰
۵۸۰۰۰	۵۸۰۰۰	۵۸۰۰۰
۵۹۰۰۰	۵۹۰۰۰	۵۹۰۰۰
۶۰۰۰۰	۶۰۰۰۰	۶۰۰۰۰
۶۱۰۰۰	۶۱۰۰۰	۶۱۰۰۰
۶۲۰۰۰	۶۲۰۰۰	۶۲۰۰۰
۶۳۰۰۰	۶۳۰۰۰	۶۳۰۰۰
۶۴۰۰۰	۶۴۰۰۰	۶۴۰۰۰
۶۵۰۰۰	۶۵۰۰۰	۶۵۰۰۰
۶۶۰۰۰	۶۶۰۰۰	۶۶۰۰۰
۶۷۰۰۰	۶۷۰۰۰	۶۷۰۰۰
۶۸۰۰۰	۶۸۰۰۰	۶۸۰۰۰
۶۹۰۰۰	۶۹۰۰۰	۶۹۰۰۰
۷۰۰۰۰	۷۰۰۰۰	۷۰۰۰۰
۷۱۰۰۰	۷۱۰۰۰	۷۱۰۰۰
۷۲۰۰۰	۷۲۰۰۰	۷۲۰۰۰
۷۳۰۰۰	۷۳۰۰۰	۷۳۰۰۰
۷۴۰۰۰	۷۴۰۰۰	۷۴۰۰۰
۷۵۰۰۰	۷۵۰۰۰	۷۵۰۰۰
۷۶۰۰۰	۷۶۰۰۰	۷۶۰۰۰
۷۷۰۰۰	۷۷۰۰۰	۷۷۰۰۰
۷۸۰۰۰	۷۸۰۰۰	۷۸۰۰۰
۷۹۰۰۰	۷۹۰۰۰	۷۹۰۰۰
۸۰۰۰۰	۸۰۰۰۰	۸۰۰۰۰
۸۱۰۰۰	۸۱۰۰۰	۸۱۰۰۰
۸۲۰۰۰	۸۲۰۰۰	۸۲۰۰۰
۸۳۰۰۰	۸۳۰۰۰	۸۳۰۰۰
۸۴۰۰۰	۸۴۰۰۰	۸۴۰۰۰
۸۵۰۰۰	۸۵۰۰۰	۸۵۰۰۰
۸۶۰۰۰	۸۶۰۰۰	۸۶۰۰۰
۸۷۰۰۰	۸۷۰۰۰	۸۷۰۰۰
۸۸۰۰۰	۸۸۰۰۰	۸۸۰۰۰
۸۹۰۰۰	۸۹۰۰۰	۸۹۰۰۰
۹۰۰۰۰	۹۰۰۰۰	۹۰۰۰۰
۹۱۰۰۰	۹۱۰۰۰	۹۱۰۰۰
۹۲۰۰۰	۹۲۰۰۰	۹۲۰۰۰
۹۳۰۰۰	۹۳۰۰۰	۹۳۰۰۰
۹۴۰۰۰	۹۴۰۰۰	۹۴۰۰۰
۹۵۰۰۰	۹۵۰۰۰	۹۵۰۰۰
۹۶۰۰۰	۹۶۰۰۰	۹۶۰۰۰
۹۷۰۰۰	۹۷۰۰۰	۹۷۰۰۰
۹۸۰۰۰	۹۸۰۰۰	۹۸۰۰۰
۹۹۰۰۰	۹۹۰۰۰	۹۹۰۰۰
۱۰۰۰۰	۱۰۰۰۰	۱۰۰۰۰

22a BOA. TSMA. d. 2409

BOA. TSMA. d. 2409 numaralı defterde ise 1178/1764 yılında Saray-ı Cedîd ve Saray-ı Âtik neferâtına yapılan nakdî ihşânların yazılı olduğu belgede Saray-ı Cedîd neferâtını sıraladığı kısımda en sonda 'Bîmârhâneye giden hastalara' diye bir bölüm görülmektedir.<sup>50</sup> (Resim 22a) Sarây-ı Atik-i Ma'mûre Harem-i Hümâyûnu personellerinin sıralandığı kısımda ise 'Bîmârhâne neferâtı' başlıklı müstakil bir alt başlıkla karşılaşılmaktadır. (Resim 22b) Belgedeki bu bilgiler, Topkapı Sarayı Harem-i Hümâyûnu'nda bulunan cariyelerin hasta olduklarında Bimarhaneye gittiklerinin, Bimarhanenin ise Saray-ı Âtik'te olduğunun bir kanıtıdır.

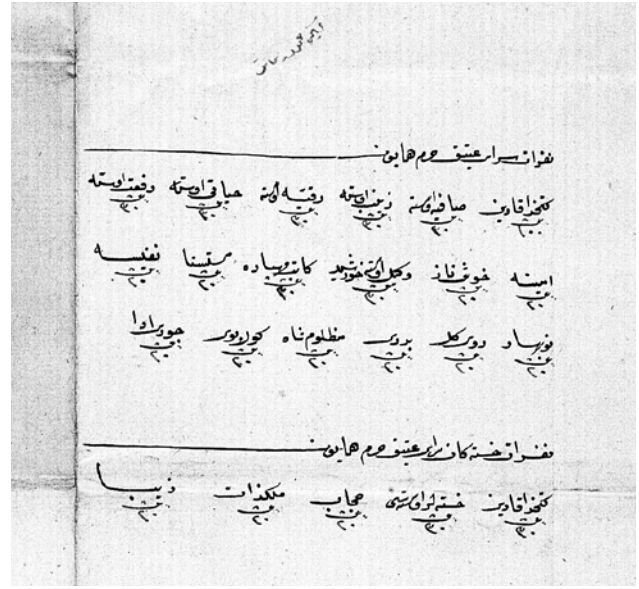
سرای جدید حرم ہارم	سرای عشق پورہ حرم ہارم	سرای جدید حرم ہارم
۱۰۰۰	۱۰۰۰	۱۰۰۰
۲۰۰۰	۲۰۰۰	۲۰۰۰
۳۰۰۰	۳۰۰۰	۳۰۰۰
۴۰۰۰	۴۰۰۰	۴۰۰۰
۵۰۰۰	۵۰۰۰	۵۰۰۰
۶۰۰۰	۶۰۰۰	۶۰۰۰
۷۰۰۰	۷۰۰۰	۷۰۰۰
۸۰۰۰	۸۰۰۰	۸۰۰۰
۹۰۰۰	۹۰۰۰	۹۰۰۰
۱۰۰۰۰	۱۰۰۰۰	۱۰۰۰۰
۱۱۰۰۰	۱۱۰۰۰	۱۱۰۰۰
۱۲۰۰۰	۱۲۰۰۰	۱۲۰۰۰
۱۳۰۰۰	۱۳۰۰۰	۱۳۰۰۰
۱۴۰۰۰	۱۴۰۰۰	۱۴۰۰۰
۱۵۰۰۰	۱۵۰۰۰	۱۵۰۰۰
۱۶۰۰۰	۱۶۰۰۰	۱۶۰۰۰
۱۷۰۰۰	۱۷۰۰۰	۱۷۰۰۰
۱۸۰۰۰	۱۸۰۰۰	۱۸۰۰۰
۱۹۰۰۰	۱۹۰۰۰	۱۹۰۰۰
۲۰۰۰۰	۲۰۰۰۰	۲۰۰۰۰
۲۱۰۰۰	۲۱۰۰۰	۲۱۰۰۰
۲۲۰۰۰	۲۲۰۰۰	۲۲۰۰۰
۲۳۰۰۰	۲۳۰۰۰	۲۳۰۰۰
۲۴۰۰۰	۲۴۰۰۰	۲۴۰۰۰
۲۵۰۰۰	۲۵۰۰۰	۲۵۰۰۰
۲۶۰۰۰	۲۶۰۰۰	۲۶۰۰۰
۲۷۰۰۰	۲۷۰۰۰	۲۷۰۰۰
۲۸۰۰۰	۲۸۰۰۰	۲۸۰۰۰
۲۹۰۰۰	۲۹۰۰۰	۲۹۰۰۰
۳۰۰۰۰	۳۰۰۰۰	۳۰۰۰۰
۳۱۰۰۰	۳۱۰۰۰	۳۱۰۰۰
۳۲۰۰۰	۳۲۰۰۰	۳۲۰۰۰
۳۳۰۰۰	۳۳۰۰۰	۳۳۰۰۰
۳۴۰۰۰	۳۴۰۰۰	۳۴۰۰۰
۳۵۰۰۰	۳۵۰۰۰	۳۵۰۰۰
۳۶۰۰۰	۳۶۰۰۰	۳۶۰۰۰
۳۷۰۰۰	۳۷۰۰۰	۳۷۰۰۰
۳۸۰۰۰	۳۸۰۰۰	۳۸۰۰۰
۳۹۰۰۰	۳۹۰۰۰	۳۹۰۰۰
۴۰۰۰۰	۴۰۰۰۰	۴۰۰۰۰
۴۱۰۰۰	۴۱۰۰۰	۴۱۰۰۰
۴۲۰۰۰	۴۲۰۰۰	۴۲۰۰۰
۴۳۰۰۰	۴۳۰۰۰	۴۳۰۰۰
۴۴۰۰۰	۴۴۰۰۰	۴۴۰۰۰
۴۵۰۰۰	۴۵۰۰۰	۴۵۰۰۰
۴۶۰۰۰	۴۶۰۰۰	۴۶۰۰۰
۴۷۰۰۰	۴۷۰۰۰	۴۷۰۰۰
۴۸۰۰۰	۴۸۰۰۰	۴۸۰۰۰
۴۹۰۰۰	۴۹۰۰۰	۴۹۰۰۰
۵۰۰۰۰	۵۰۰۰۰	۵۰۰۰۰
۵۱۰۰۰	۵۱۰۰۰	۵۱۰۰۰
۵۲۰۰۰	۵۲۰۰۰	۵۲۰۰۰
۵۳۰۰۰	۵۳۰۰۰	۵۳۰۰۰
۵۴۰۰۰	۵۴۰۰۰	۵۴۰۰۰
۵۵۰۰۰	۵۵۰۰۰	۵۵۰۰۰
۵۶۰۰۰	۵۶۰۰۰	۵۶۰۰۰
۵۷۰۰۰	۵۷۰۰۰	۵۷۰۰۰
۵۸۰۰۰	۵۸۰۰۰	۵۸۰۰۰
۵۹۰۰۰	۵۹۰۰۰	۵۹۰۰۰
۶۰۰۰۰	۶۰۰۰۰	۶۰۰۰۰
۶۱۰۰۰	۶۱۰۰۰	۶۱۰۰۰
۶۲۰۰۰	۶۲۰۰۰	۶۲۰۰۰
۶۳۰۰۰	۶۳۰۰۰	۶۳۰۰۰
۶۴۰۰۰	۶۴۰۰۰	۶۴۰۰۰
۶۵۰۰۰	۶۵۰۰۰	۶۵۰۰۰
۶۶۰۰۰	۶۶۰۰۰	۶۶۰۰۰
۶۷۰۰۰	۶۷۰۰۰	۶۷۰۰۰
۶۸۰۰۰	۶۸۰۰۰	۶۸۰۰۰
۶۹۰۰۰	۶۹۰۰۰	۶۹۰۰۰
۷۰۰۰۰	۷۰۰۰۰	۷۰۰۰۰
۷۱۰۰۰	۷۱۰۰۰	۷۱۰۰۰
۷۲۰۰۰	۷۲۰۰۰	۷۲۰۰۰
۷۳۰۰۰	۷۳۰۰۰	۷۳۰۰۰
۷۴۰۰۰	۷۴۰۰۰	۷۴۰۰۰
۷۵۰۰۰	۷۵۰۰۰	۷۵۰۰۰
۷۶۰۰۰	۷۶۰۰۰	۷۶۰۰۰
۷۷۰۰۰	۷۷۰۰۰	۷۷۰۰۰
۷۸۰۰۰	۷۸۰۰۰	۷۸۰۰۰
۷۹۰۰۰	۷۹۰۰۰	۷۹۰۰۰
۸۰۰۰۰	۸۰۰۰۰	۸۰۰۰۰
۸۱۰۰۰	۸۱۰۰۰	۸۱۰۰۰
۸۲۰۰۰	۸۲۰۰۰	۸۲۰۰۰
۸۳۰۰۰	۸۳۰۰۰	۸۳۰۰۰
۸۴۰۰۰	۸۴۰۰۰	۸۴۰۰۰
۸۵۰۰۰	۸۵۰۰۰	۸۵۰۰۰
۸۶۰۰۰	۸۶۰۰۰	۸۶۰۰۰
۸۷۰۰۰	۸۷۰۰۰	۸۷۰۰۰
۸۸۰۰۰	۸۸۰۰۰	۸۸۰۰۰
۸۹۰۰۰	۸۹۰۰۰	۸۹۰۰۰
۹۰۰۰۰	۹۰۰۰۰	۹۰۰۰۰
۹۱۰۰۰	۹۱۰۰۰	۹۱۰۰۰
۹۲۰۰۰	۹۲۰۰۰	۹۲۰۰۰
۹۳۰۰۰	۹۳۰۰۰	۹۳۰۰۰
۹۴۰۰۰	۹۴۰۰۰	۹۴۰۰۰
۹۵۰۰۰	۹۵۰۰۰	۹۵۰۰۰
۹۶۰۰۰	۹۶۰۰۰	۹۶۰۰۰
۹۷۰۰۰	۹۷۰۰۰	۹۷۰۰۰
۹۸۰۰۰	۹۸۰۰۰	۹۸۰۰۰
۹۹۰۰۰	۹۹۰۰۰	۹۹۰۰۰
۱۰۰۰۰	۱۰۰۰۰	۱۰۰۰۰

22b BOA TSMA. d. 2409

50 Bimarhâne: Hastahâne, Dârüşşifâ. Bkz. Arslan Terzioğlu, "Bîmâristân", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt 6, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1992, 163-178.

BOA, HAT, 1481-46 numaralı belge, ise Sarây-ı Âtik'te 'hastalar' olarak tabir olunan yerdeki hastalar için burada görevli Hastalar Kethüdası Kadın Efendi'ye verilen kahve, kömür ve şeker şerbeti miktarının artırılmasına dair bir yazıyı içermektedir. (Resim 23) Bu belgeden 1216/1801 yılında yine Eski Saray'da hastalara ait bir mekânın olduğu anlaşılmaktadır.

BOA. TSMA e. 218-8 numaralı Saray-ı Âtik Harem'inde görevli kadınların isim listesinin yazılı olduğu belgede "Neferât-ı Hastagân Sarây-ı Âtik-i Harem-i Hümayûn" başlığı ve altında 'hastalar ustası kadın' ifadesi yer almaktadır. (Resim 24) Bu evrak da 1234/1819 yılında hastaların Eski Saray'da olduğunun bir kanıtıdır.



24 BOA. TSMA e. 218-8



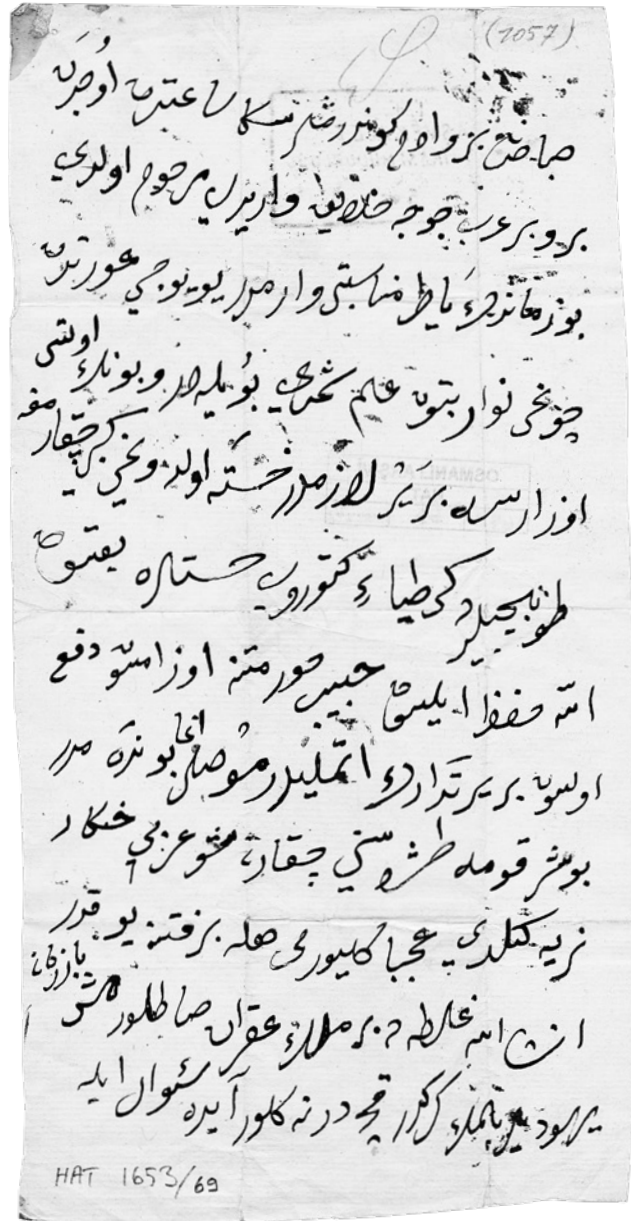
23 BOA, HAT, 1481-46

Osmanlı Devleti'nin son yıllarında hastane olarak kullanıldığını bildiğimiz cariyeler alt taşlığından 17. ve 18. yüzyıllarda hastane olarak bahseden hiçbir evraka rastlanmamıştır. Aksine hastalar, hastalar ustası, hastalar kethüdası ve bimarhâne kelimeleri ile ilgili bulduğumuz her evrak, bizleri Sarây-ı Âtik nâm-ı diğer Eski Saray'a yönlendirmiştir. Peki Osmanlı Devleti'nde Harem'de bir hastalık olduğunda işleyiş nasıldı? Mehmed Reşad dönemi Saray muallimesi olan Safiye Ünüvar, Saray Hatıralarım isimli kitabında bu konudan şöyle bahsetmektedir:

"Mehmed Reşad zamanında biri hasta oldu mu derhal Harem'in kapısı vurulur, nöbetçi Harem ağasına haber verilir, Harem ağası doktoru getirirdi. Doktor hastayı muayene eder, eğer hastayı ağır bulursa hastahâneye yollardı, değilse şehirde bulunan azat edilmiş bir saraylının evine gönderirdi. Parası ve gereken ihtiyaçları saraydan sağlanırdı. Hasta iyileşinceye kadar olduğu yerde kalırdı. Bu sebepten buluşıcı hastalıkların yayılmasına engel olunurdu. Bu gibilere sarayda tımara çıktı denirdi."<sup>51</sup>

Safiye Ünüvar, bu sözlerini Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde söylemiş olsa da bu işleyiş muhakkak bir Harem geleneği hatta bir saray geleneği idi. Çünkü 'tımara çıkmak' tabiri, Enderun Teşkilatında da hasta olan içoğlanları için kullanılan bir terim idi.<sup>52</sup> Hasta bir ferdin koğuş sistemi ile yaşanan ortak alanda kalmaya devam etmesi koğuşun sağlığını tehlikeye atacağından muhakkak koğuştan ayrı bir yerde kalması gerekmektedir. Bu mekân mümkün olduğunca toplu yaşanan koğuşlardan uzak bir köşede olmuştur. Nitekim Enderun teşkilatı mensubu içoğlanlarının hastanesinin I. Avluda olduğu bilinmektedir.<sup>53</sup> Harem hastanesinin ise Ca-

riyeler Alt Taşlığı'nda olduğunu söyleyen kaynakların tümü 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılda yazılan eserlerdir. Önceki dönemlerde ise arşiv evrakları hastane-bimarhanenin Saray-ı Âtikte olduğunu göstermektedir.



25 BOA, HAT, 1653/69 numaralı Kösem Sultan'ın el yazısı ile yazılmış yazı

51 Safiye Ünüvar, *Saray Hatıralarım*, İstanbul: Çağaloğlu Yayınevi, 1964, 72.

52 Albertus Bobovius, *Saray-ı Enderun Topkapı Sarayında Yaşam*, İstanbul: Kitabevi Yayınevi, 2020, 68-69; Gülnur Necipoğlu, *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı Mimari, Tören ve İktidar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, 77; Tımar tabiri ilk olarak Osmanlı Devleti Taşra Teşkilatındaki Tımar Sistemini hatırlatıyorsa da anlamı bakım, onarım demektir. Tımarhane kelimesi hastahâne anlamında da kullanılmıştır.

53 Tavernier, *17. Yüzyılda Topkapı Sarayı*, İstanbul: Kitapevi Yayınevi, 2014, 49-51; Albertus Bobovius, *Saray-ı Enderun Topkapı Sarayında Yaşam*, 68-69.

BOA, HAT, 1653/69 numaralı Kösem Sultan'ın el yazısı ile yazılmış evrakta Harem'de ölen bir cariye den bahsedilmektedir. Valide Sultan, bir Harem ağasından bu ölü cariye nin ve hasta olan diğer cariye lerin Harem'den çıkarılmasını isterken, bu marazın uzamaması için dua ettiğini belirtmiştir.

“Sabah berü adem göndermişiz sana sâatden üç den berü. Bir Arab cüce halayık varidi merhûm oldu. Bu zamandan yatar münâsebeti var mıdır? Yuyucu avratdan cevenci (tokmakçı) nevvâr bütün âlem şim di böyledir. Ve bunun üstü uzarsa bir yer lâzımdır. Hasta olduğun gibi çıkarmağa. Tutuculardaki(?)<sup>54</sup> tıbbâ' getirüp hastalara baksun. Allah hıfz eylesün. Habîb hürmetine uzamasın. Def' olsun. Bir yer te dârik etmelidir. Musullu ağa bunda mıdır? Bu şerr-i kavme(?) taşrasına çıkarta şu arabı. Hünkâr nereye geldi. Acaba geliyor mu? Hele bir fitne yokdur inşallah. Galata'da bir mülk akarat satulurmuş bâzîrgâna yer sorulur. Bilmek gerekdir kaçadır ne gelür ayda sual eyle.” (Resim25)

Bu belge, 17. yüzyıla ait olan bir belge olarak 20. yüzyılın başında Saray hatıralarını yazan Safiye Ünüvar'ı adeta doğrulamaktadır. Ayrıca hasta olan cariye ler için 'bir yer tedârik etmelidir' diyerek Harem'den uzaklaştırılmaları gerektiğini belirtmektedir. Ayrıca ölü cariye nin çıkarılması için Harem ağasının beklenilmesi de ölen cariye nin cümle kapısından çıktığının, cariye ler alt taşlığındaki Meyyit Kapısı'nın o dönemde olmadığı bir kanıtıdır. Ayrıca Celal Esad Arseven, Türk Sanatı Tarihi'nde sarayda ölenlerin cenazelerinin veya ölmek üzere olan hastaların dışarıya gizlice çıkarılıp saray mensuplarından birinin evine götürüldüğünü, oradan cemaatle kaldırıldığını, saraydan cenaze çıkartmanın halk arasında padişahın öldüğü dedikodusunun yayılmasına neden olacağı gerekçesiyle her zaman gizli tutulduğunu anlatmaktadır.<sup>55</sup>

54 Saray hekimlerinin Yahudi sayısının 17. yüzyılda arttığı bilinmektedir. Bkz. Domenico Hierosolimitano, *Bir Yahudi Doktorun Harem, Saray ve İstanbul Hatıraları*, ed. Erhan Afyoncu-Uğur Demir, Yeditepe Yayınevi, İstanbul 2023; Tutuculuk ise Yahudilikte bir mezhebin adıdır. Bu mezhepten ve metnin akışından ötürü doktorların olduğu bir gruptan bahsediliyor olmalıdır.

55 Celal Esad Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, Ankara: MEB,1975, 609.

Yukarıda örnek olarak verilen belgelerde de hastaların Eski Saray'da buldukları, bimarhânenin de Eski Saray'da olduğu belirtilmiştir. Tüm evraklar bir akış ve bütünlük içinde değerlendirildiğinde birbirini doğrular niteliktedir. Cariye ler alt taşlığından hastane olarak bahseden tüm eserler, Sultan II. Abdülhamid'in kızı Ayşe Osmanoğlu'nun hatıratındaki şu kısma atıfta bulunmaktadır:

“Vaktiyle Topkapı Sarayı'nda bir hastahane ve hastahanenin başında da hastalar ustası varmış. Sarayda her kim hasta olursa oraya götürülüp tedavi olunmuş. Hastabakıcılara “nineler” derlermiş. Hatta Sultan Abdülaziz zamanında olan bir kolera hastalara orada bakılmıştır. Kalfalardan hasta olanlar bendegân evlerine gidip orada tedavi olurdu. Buna “tımara çıkmak” denilirdi. Ölen kalfalar yine bendegân evlerine götürülüp oradan kaldırılırdı.”<sup>56</sup>

Bu bilgiye dayanarak cariye ler alt taşlığının kurulduğu ilk günden itibaren hastane olduğunu söylemek bir hata olacaktır. Ayşe Osmanoğlu (1887-1960) bu hatıraları 1960 yılında kaleme almıştır. Kitabında babası Sultan II. Abdülhamid döneminden bahsetmektedir. Bu dönem Yıldız Sarayı'nın ikametgah olarak kullanıldığı bir dönemdir. Hatıratında Sultan Abdülaziz zamanındaki bir kolera salgınından bahsedilmektedir. Kaynaklar incelendiğinde bu salgının 1865-66 yılındaki büyük kolera salgını olduğu anlaşılmaktadır.<sup>57</sup> Ayrıca bu dönemde içinde bimarhanenin de bulunduğu Saray-ı Âtik namı diğer Eski Saray geçirdiği yangın sonrası yıkılmıştır. Eski Saray yapılarının yıkılmasından sonra 1866 yılında Sultan Abdülaziz tarafından Fransız mimar Bourgeois'a, Eski Saray'ın yerine Seraskerlik Binası yaptırılmıştır.<sup>58</sup>

56 Ayşe Osmanoğlu, *Babam Sultan Abdülhamid*, 88-89.

57 Orhan Koloğlu, “Osmanlı Basınında 1865 Kolera Salgını, İstanbul Sağlık Konferansı ve Mirza Malkom Han”, *Osmanlı Bilimi Araştırmaları* 6/2, 2005.

58 Bugün İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü tarafından kullanılmakta olan bina Sultan Abdülaziz döneminde yaptırılan Daire-i Umur-ı Askeriye binasıdır. Bkz. Yüksel Çelik, “Seraskerlik”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt 36, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009, 547-549; Banu Bilgicioğlu, “Saray-ı Âtik-i Âmire”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt 36, İstanbul: 2009, 122-125



Abdurrahman Şeref de Topkapı Sarayı Harem-i Hümayunu adlı makalesinde Cariyeler Dairesi'nden bahsederken Cariyeler Üst Taşlığı'nın yerini tarif etmiş ve şöyle söylemiştir. "... Bunlardan sağ cânibde olanları eski usulde gâyet geniş saçaklı yüksek ve sol tarafda bulunanları sanat-ı mi'mârî Osmanî'nin edvâr ibtidâyesine mahsûs şekilde âbâkî hâvî mermer sütunlar üzerine mevzû' alçak binâlardır. Evvelki ocaklı ve ortanca kalfaların, vekil ustanın, saray ustasının, hastalar kahyasının dâirelerini hâvîdir. Digeri hastalar ustası dairesiyle hamâm-ı vesairedir..." "... Taşlık ortasından bir tahta perde ile ayrılıp ve soldaki sütunları arası dahi bu suretle kapatılıp sağdaki hastalar kahyası dairesiyle soldaki binalar diğerlerinden tefrik olunmuşdur. Dâirenin bu kısmı vaktiyle cevâriye mahsûs hastahane makamında isti'mâl idilür imiş. Taşlıktan bir merdiven ile bodrum katına inilir. Kırk ayak tesmiye olduğu hâlde hakikaten elli dört basamak olan diger bir merdiven vâsıtasıyla dahi taşlıktan harem-i hümayûn bağçesinin yanında bulunan ve cenazelik denilen mahale nüzul olunur..." Abdurrahman Şeref, bir Osmanlı tarihçisidir, ancak Topkapı Sarayı'nın 20. yüzyılın başlarındaki terk edilmiş hâlini yazmıştır. Bu nedenle yazdıklarını saltanatın tüm yüzyıllarına ithaf etmek doğru olmayacaktır. Abdurrahman Şeref, bu makalesini yazdığı sırada Topkapı Sarayı Harem'i'nin yaşlı ve hasta kadınlara bırakıldığı ve ikametinin Dolmabahçe Sarayı'nda olduğu unutulmamalıdır.

H.1330-M.1912 tarihine gelindiğinde BOA, HH.EBA 699-5 numaralı tamirat defterinde Topkapı Sarayı'nda yapılan tamiratlardan bahsedilirken Harem hastanesinden şöyle bahsedilir: "Hastane Ta'miri. Hastahâne koğuşı şimâl karşı ve tavanı mürtefi' olduğu cihete ve pencereleri harâb bulunduğundan Bartın çıralsından ma'mûl bir sandıkda çift sürmeli alarak pencerelerin tecdîdi", "Mezkûr koğuşun tavanına yapılı boya dolabı, Divarlarına badana dolabıyla kapusuna yağlı boya dolabı, Eczâhâne nerdübanının harâb olduğu tahtı meşeden sert ve çıralsından dokuz kademe zincinli(?) nerdüban asâr sakfda sakat kurşun levhalarının izâresiyle tefriş, Eczâhâne odasının kirişi ve döşemesine sülüs derece cedîd ilâvesiyle müceddeden tefriş" Bu anlatımda dikkat çeken olan ise hastane yapılarından bahsederken bir

merdivenden ve eczaneden bahsediyor olmasıdır. Muhtemeldir ki Horendegan mutfağı olarak kullanılan yer bu son dönemde -saray halkının taşınmasından sonra- eczane olarak kullanılmıştır. 19. ve 20. yüzyılda çizilen Harem planlarında mutfak yapıları eczane olarak da gösterilmiştir.<sup>60</sup> Bunun nedeni ilaçların yapımı için ocaklı ve çeşmeli bir odaya duyulan ihtiyaç olmalıdır. Nitekim 16 ve 17. yüzyıllarda ilaçlar saray mutfağında hazırlanmaktadır. 'Eczahâne' kavramı mekânsal olarak 19. yüzyıla ait bir kavramdır.<sup>61</sup>

H.1332-M.1914 yılına ait BOA, TSMA. e. 1058-6 numaralı belge ise "Mülgâ Harem-i Hümayûn Hastahânesi eşyasına sarf olunan" başlıklı Harem hastanesindeki malzemelerin yazılı olduğu bir belgedir. (Resim 27) Eşyalar; "Hazine görevlisi Kazım Beye teslim olunan 2 çini soba, 4 demir soba, 7(?) tabla, 7 boru dirseği, 257 boru ve Hekimbaşı Hayri Beyin göndermiş olduğu 1 ari karyola, 1 ot minder, 1 kına, 1 aynalı dolap" şeklindedir. Bu belgeden hareketle 1914 yılında Harem hastanesinin kapatıldığını bilgisine ulaşılmaktadır.

İşlem	Adet
çini soba	2
demir soba	4
tabla	7(?)
boru dirseği	7
boru	257
Hekimbaşı Hayri Beyin göndermiş olduğu	1
ari karyola	1
ot minder	1
kına	1
aynâlı dolap	1
<b>Toplam</b>	<b>4</b>

27 BOA, TSMA. e. 1058-6

60 G. Goodwin, *Topkapı Sarayı Planı*.

61 Rengin Dramur, *Osmanlı Devleti Saraylarında Tıp ve Eczacılık*, Aya Kitap, İstanbul 2008, 58-59.

1988 yılında İstanbul'da yapılan I. Türk Tıp Tarihi Kongresi'nde Ecz. Vildan Özkan Göksoy, "Topkapı Sarayı'nda Cariyeler Hastahânesi" başlıklı bildirisinde hastaneye dair bilgilerini şöyle nakletmiştir;

*1926 yılında Topkapı Sarayı Müzesi Tahrir Komisyonu'nun hazırladığı dört defterin "Harem ve Baltacılar Koğuşu"nu anlatan bölümünde 164 numarayla gösterilen "Hastahâne" şöyle tarif edilmektedir:*

*"156 numaralı Kırkmerdiven kapısından girilerek sol ciheti orta katta Hastahâne Dairesi'ne vasil olur..."*

*Aynı defterin 157 numarayla kaydettiği Cariyeler Dairesi'nin 6 odasında tespit edilmiş eşyalar arasında, bir hastaneyle ilgili olarak gözümüze çarpan kalemeler şunlardır:*

*"83 aded, dört ayaklı ve iki katlı, tahtadan mââmül, boyalı, hasta yanına koymağa mahsus ufak murabba şekil masa, 19 aded tahta hastahane masası... üç aded mücedded ve keten örtülü hastahane destkeresi... sekiz aded hasta yemek masası... tahta, iki tarafı kulplu yemek tevziine mahsus tabla... 46 aded emaye hastahane tükürük hokkası... 14 hastahanelerde koridorlara konulan kapaklı emaye ve büyük tükürük hokkası... iki aded emaye lazımlık... iki büyük, iki küçük dört aded hasta koltuk değneği..."*

*Bugün bizim görebildiğimiz ise; Hastahane katındaki koridorun bir kenarında duran seyyar dolapda sıralanmış yirmi adet emaye tükürük hokkasıdır. Burada bir zamanlar bir hastane bulunduğunun yegane işareti işte bundan ibarettir.<sup>62</sup>*

1926 yılında Topkapı Sarayı Müzesi Tahrir Komisyonu'nun hazırladığı defter mahiyetinde bildiklerini kaleme alan Vildan Özkan Gürsoy, 1988 yılında hala hastane katında hastaneye dair izlerin bulunduğunu belirtmiştir.

## Sonuç

Harem yapılarını değerlendirirken, Topkapı Sarayı'nın yaklaşık dört yüzyıl boyunca Osmanlı yönetim merkezi olarak kullanıldığı unutulmamalıdır. Bu uzun kullanım süresi boyunca, Harem yapılarında tek bir mekânda birden fazla döneme

ait izlere rastlamak mümkündür. Öyle ki bir mekân 17. yüzyılda belirli bir amaçla kullanılırken, 19. yüzyılda tamamen farklı bir işlev üstlenmiş olabilir.

Bu araştırma, günümüzde Harem Hastanesi olarak bilinen Cariyeler Alt Taşlığı'nın, Topkapı Sarayı'nın ikametgâh ve yönetim merkezi olarak kullanıldığı dönemde, hizmetkâr cariyelere - diğer bir deyişle, horende cariyelere- ait bir mekân olduğunu ortaya koymuştur.

Ayrıca Kanûnî Sultan Süleyman döneminde 1527-1529 yıllarında Mimarbaşı Alaaddin (ö.1538 veya 1539) tarafından tasarlanıp ele alındığı; Karaağalar Taşlığı'nın da Cariyeler Taşlığı ile aynı dönemde yapıldığı;<sup>63</sup> Kadınefendi daireleri ile birlikte bazı kısımların 17. yüzyılda Sultan IV. Mehmed (1648-1687) döneminde yeni baştan yapıldığı anlaşılmaktadır.<sup>64</sup>

Haremde hastalanan cariyelerin olası bir salgını önlemek amacıyla derhâl Harem'den uzaklaştırılmaları gerektiği bilinmektedir. Ancak bu cariyelerin güvenlik ve mahremiyet gerekçeleriyle Topkapı Sarayı'nda, Harem dışında bir mekânda barındırılmaları mümkün olmadığından, Eski Saray (Saray-ı Âtik-i Âmire)'de cariyelere tahsis edilmiş olan bimarhâneye nakledildikleri tespit edilmiştir.

Sultan Abdülaziz döneminde Saray-ı Âtik'in yıkılarak yerine Seraskerlik Binası'nın inşa edilmesinin ardından, Eski Saray ahalisinin ve saray iç düzeninin Topkapı Sarayı'na nakledilmesiyle birlikte söz konusu hastanenin de Topkapı Sarayı'na taşınmış olabileceği anlaşılmaktadır. Cariyeler Alt Taşlığı'ndan hastane olarak söz eden kaynakların ağırlıklı olarak 19. yüzyıla ve sonrasına ait belge ve eserlere dayandığı tespit edilmiştir. Bu döneme ait anlatıları sarayın tüm yüzyıllarına teşmil etmek ise yanıltıcı olabilir. Nitekim hastaneden söz eden kaynaklar dahi ilgili mekânın konumu konusunda kendi aralarında bir görüş birliği sağlayamamıştır. Bu nedenle Topkapı Sarayı'nın farklı dönemlerdeki kullanımına ilişkin daha sağlıklı değerlendirmeler yapabilmek için tüm dönemlere ait özgün kaynakların araştırılması ve bilgi-belgelerin sistemli biçimde derlenmesi gerekmektedir.

62 I. Türk Tıp Tarihi Kongresi: İstanbul 17-19 Şubat 1988: Kongre-ye Sunulan Bildiriler, Türk Tarih Kurumu, Ankara: 1992, 197

63 Ortaylı, Topkapı Sarayı, 224.

64 Sakaoglu, Saray-ı Hümayun, s.337.

## Kaynakça

### I. Arşiv Belgeleri

- T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA),  
 BOA. TS.MA. d.2352  
 BOA. TSMA. d.2399  
 BOA. TSMA. d.8075  
 BOA. TSMA. d.9917  
 BOA. TSMA d.9916  
 BOA. TSMA. d.2223  
 BOA. TSMA. d. 2409  
 BOA. HAT, 1481-46  
 BOA. TSMA e. 218-8  
 BOA. HAT, 1653/69  
 BOA. TSMA e. 204-17  
 BOA. HH.EBA 699-5  
 BOA. KK. 7097, fol.22,24,58 sayılı tarihsiz defter  
 BOA. MM. 17884, fol.53- 54,69,71 sayılı ve H.29 Zi'l-Hicce 935 (3 Eylül 1529) tarihli defter  
 BOA. MM 908  
 BOA. TSMA. e. 1058-6

### II. Kaynak Eserler ve İncelemeler

- I. Türk Tıp Tarihi Kongresi: İstanbul 17-19 Şubat 1988: Kongreye Sunulan Bildiriler, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1992.  
 Akgündüz, Ahmed. İslam Hukukunda Kölelik-Cariyelik Müessesesi ve Osmanlı'da Harem. İstanbul: Osmanlı Araştırmaları Vakfı, 1995.  
 Akgündüz, Ahmed. *Osmanlı'da Harem*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2012.  
 Akyıldız, Ali. *Valide Sultan Harem'de Hayat ve Teşkilat*. Timaş Yayınları, İstanbul 2017.  
 Aksu, Belgin Tezcan. *Evliya Çelebi ve Topkapı Sarayı –Dönemin Şahitlerinin ve Ünlü Seyyahımızın Gözüyle-*. Ötügen Neşriyat, İstanbul 2017.  
 Anhagger, Mualla. *Topkapı Sarayı'nda Padişahın Evi; Harem*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2022.  
 Arseven, Celal Esad. *Sanat Ansiklopedisi*. Ankara: MEB, 1975.  
 Babinger, Franz. Die Aufzeichnungen des Genuesen Iacopo de Promontorio-de Campis über den Osmanenstaat um 1475, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München: München, 1957.  
 Barkan, Ömer Lütfi. *İstanbul Saraylarına Ait Muhasebe Defterleri/Belgeler*. Cilt 9, Sayı 13. Ankara: TTK Yayınları, 1979. 3-380.  
 ————. “Saray Mutfağının 894-895 (1489-1490) Yıllarına Ait Muhasebe Bilançoları”. *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*. 23 (2015): 380-398.  
 Bilgicioğlu, Banu. “Sarây-ı Atik-i Âmire”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 36. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009.  
 Bobovius, Albertus. *Saray-ı Enderun Topkapı Sarayında Yaşam*. İstanbul: Kitabevi Yayınevi, 2020.  
 Çelik, Yüksel, “Seraskerlik”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009.  
 Contarini, Iacomo. “Relazione [1507]”, *Sanuto*. Cilt 7, ss.7.

- Dramur, Rengin. *Osmanlı Devleti Saraylarında Tıp ve Eczacılık*. İstanbul: Aya Kitap, 2008.  
 Eldem, Sedat H., Akozan. Feridun. *Topkapı Sarayı*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınlar, 1982.  
 Evliya Çelebi. *Seyahatnâme*. Cilt 1. İstanbul: 1314 (1896-97).  
 Eyice, Semavi. *Topkapı Sarayı*, İstanbul: EPOCH Yayınları, 1985.  
 Göncü, Cengiz. *Osmanlı'da Harem ve Cariyelik: 19.yüzyıl*. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş.; Milli Saraylar, İstanbul 2015.  
 Hierosolimitano, Domenico. *Bir Yahudi Doktorun Harem, Saray ve İstanbul Hatıraları*. Ed. Erhan Afyoncu-Uğur Demir, İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 2023.  
 İpşirli Argıt, Betül. *Hayatlarının Çeşitli Safhalarında Harem-i Hümayun Cariyeleri: 18. Yüzyıl*. İstanbul: Kitapevi Yayınevi, 2022.  
 Koçu, Reşad Ekrem. *Topkapı Sarayı*. İstanbul: Doğan Kitap, 2023.  
 Koloğlu, Orhan. “Osmanlı Basınında 1865 Kolera Salgını, İstanbul Sağlık Konferansı ve Mirza Malkom Han”, *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*. 6/2, 2005.  
 Kritovoulos of Imbros. *History of Mehmed the Conqueror by Kritovoulos (1451-1467) / İmrozlu Kritovulos'un Tarihi (1451-1467)*. Çev. Ari Çokona. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2024.  
 Necipoğlu, Gülru. *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı Mimari, Tören ve İktidar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.  
 Ortaylı, İlber. *Mekânlar ve Olaylarıyla Topkapı Sarayı*. İstanbul: Bank Asya Yayınları, 2007.  
 Osmanoğlu, Ayşe. *Babam Sultan Abdülhamid*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2013.  
 Osmanoğlu, Şadiye. *Babam Abdülhamid Saray ve Sürgün Yılları*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2016  
 Peirce, Leslie P. *Harem-i Hümayun: Osmanlı İmparatorluğu'nda Hükümranlık ve Kadınlar*. Çev. Ayşegül Berktaş. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2016.  
 Penzer, Harem. İstanbul: Alfa Yayıncılık, 2014.  
 Sagundino, Alvise. “Relazione (1499)”, *Sanuto*. Cilt 2.  
 Sakaoğlu, Necdet. *Tarihi, Mekanları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun: Topkapı Sarayı*. İstanbul: Denizbank, 2002.  
 Şeref, Abdurrahman. *Topkapı Saray-ı Hümayunu*. TOEM, 1326.  
 Şimşirgil, Ahmet. *Valide Sultanlar ve Harem*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2023.  
 Tavernier, *17. Yüzyılda Topkapı Sarayı*, İstanbul: Kitapevi Yayınevi, 2014.  
 Terzioğlu, Arslan. “Bimâristân”, *TDV İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1992.  
 Uluçay, Çağatay. *Harem*. İstanbul: Ötügen Yayınevi, 2017.  
 Uluçay, Çağatay. *Harem 2*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1992.  
 Uluköylü Enes. *Topkapı Sarayı Haremindeki Cariyeler ve Karaağalar Taşlıklarının Yapısal ve Dekoratif Dönüşümünün İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, 2023.  
 Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014.  
 Ünüvar, Safiye. *Saray Hatıralarım*, İstanbul: Çağaloğlu Yayınevi, 1964.



# GÜÇ VE NÜFUZ: IV. MEHMED VE DÂRÜSSAÂDE AĞASI ABBAS AĞA

**Merve Çakır Kolikoğlu\***

Gönderilme Tarihi: 27.05.2025 - Kabul Tarihi: 20.06.2025

## Özet

Osmanlı sarayında Harem-i Hümayûn'un güvenliği ve yönetiminden Dârüssaâde ağaları, sorumlu olmuştur. 16. yüzyılda, hanedanın en yaşlı mensubunun tahta çıktığı ekberiyet usulüne geçilmesiyle tüm hanedan üyeleri, İstanbul'da toplanmış ve Harem merkezi bir güç odağı hâline gelmiştir. Padişah ile birlikte vâlide sultan, damatlar ve Harem halkı da siyasette etkili olmuştur. Dârüssaâde ağaları padişaha ve hanedana en yakın konumda yer almış; siyasi, idari ve ekonomik nüfuza sahip, saray içi ve dışı politikaların yönlendirilmesinde aktif rol oynayan bir iktidar odağına dönüşmüştür. Dârüssaâde ağasının padişah tarafından "nâmus-ı saltanat"ın muhafızı olarak tanımlanması, bu makamın sadece fiziksel değil, aynı zamanda ahlaki ve siyasi anlamda kritik bir görev üstlendiğini göstermektedir.

Sultan IV. Mehmed, saltanatının büyük bir kısmını Edirne'de geçirmiş ve seferlere katıldığından payitahttan uzak kalmıştır. 1668 tarihinde Girit Seferi'ne çıktığında, Harem'in tüm sorumluluğunu Abbas Ağa'ya emanet etmiş ve emirlerini hat-ı hümayûnlarıyla iletmiştir. IV. Mehmed ile Abbas Ağa arasındaki yazışmalar, padişah ile Dârüssaâde ağası arasındaki ilişkinin mahiyetini ve bu makamın sahip olduğu çok boyutlu fonksiyonu ortaya koymaktadır. Dârüssaâde ağasının görevi yalnızca Harem'i korumakla sınırlı kalmamış, İstanbul'daki genel asayişin gözetimi, saray içi ve dışı haberlerin takibi, kaymakam paşa ile ilişkiler ve devletin önemli meselelerinin padişaha bildirilmesi gibi geniş bir yelpazeye yayılmıştır. Abbas Ağa, her gelişmeyi vakit geçirmeksizin telhisler ile bildirerek, padişahın güvenini pekiştirmiştir. IV. Mehmed ile Abbas Ağa arasında yetki sınırları padişah tarafından belirlenmiş, denetimli ve kontrollü bir ilişki söz konusudur.

**Anahtar kelimeler:** Abbas Ağa, IV. Mehmed, Turhan Sultan, Vâlide Sultan, Dârüssaâde Ağası, Harem, Haremeyn Evkafı

## POWER AND AUTHORITY: SULTAN MEHMED IV AND THE CHIEF BLACK EUNUCH ABBAS AGHA

### Abstract

In the Ottoman court, the security and administration of the Imperial Harem were entrusted to chief black eunuchs (Dârüssaâde Ağaları). With the adoption of the principle of seniority (*ekberiyet*) in the 16th century—whereby the eldest male member of the dynasty acceded to the throne—all members of the dynasty were relocated to Istanbul, transforming the harem into a central locus of political power. The sultan, the valide sultan (queen mother), royal sons-in-law, and other members of the harem actively participated in the political sphere. Occupying a position of closest proximity to the sultan and the imperial household, the chief black eunuch evolved into a key locus of authority, wielding significant political, administrative, and economic influence. He played an active role in shaping both internal and external court policies. The fact that the sultan referred to the chief black eunuch as the "guardian of the honor of the sultanate" illustrates that the role encompassed not only physical responsibilities but also critical moral and political duties.

Sultan Mehmed IV spent much of his reign in Edirne and was often away from the capital due to his participation in military campaigns. During the Cretan Campaign in 1668, he entrusted full responsibility for the imperial harem to Abbas Ağa and sent his orders through imperial decrees (*hat-ı hümayûn*). The correspondence between Mehmed IV and Abbas Ağa reveals the nature of their relationship and the multifaceted role of the chief black eunuchs. The duties of the eunuchs went beyond protecting the harem. They included maintaining public order in Istanbul, monitoring internal and external palace affairs, managing relations with the kaymakam pasha, and reporting important state matters to the sultan. Abbas Ağa kept the sultan informed of all developments through timely reports, strengthening the trust between them. The boundaries of Abbas Ağa's authority were set by Mehmed IV, and their relationship was defined by strict control and oversight.

**Keywords:** Abbas Ağa, Sultan Mehmed IV, Turhan Sultan, Queen Mother, Dârüssaâde Ağası, The Chief Eunuch, Imperial, Haremeyn Endowments

*İmdi gerekir ki hâb-ı rahâtı kendine haram idüp ahdine edâsı müfevvez olan harem-i hümayûnum hizmeti zabt ve rabtı vesâiridir can ve başınla çalışup ırz u nâmûs-ı saltanatım sıyânet etmekle izz ü huzur-ı fâyizü'n-nur-ı pâdişâhânemde kendine mazhar-ı duâ idesin imdi göreyim seni ırz u nâmûs-ı saltanatım umûrunda hekîmâne ve müdebbirâne hareket idesin ve bâde'l-yevm rikâb-ı hümayûnuma ilâmı muktezi ahvâl vâk'i oldukda müteâkiben arz ve ilâm idesin gözün açup harem-i hümayûnumun zabt ve rabtı husûsunda ziyâde takayyüd ve ihtimâm idesin ve's-selâm.<sup>1</sup>*

IV. Mehmed'in (1648-1687) dönemin muktedir Dârüsaâde Ağası Abbas Ağâ'ya (1668-1671) yazdığı bu hat-ı hümayûnda işaret ettiği üzere harem, padişahın namus ve şerefini temsil etmekte, onun muhafazasında Ağâ'nın dikkatli ve tedbirli olması hususunda tenbihatta bulunmuştur. Sadece IV. Mehmed değil, 16. yüzyıldan itibaren Osmanlı sultanları, hanedan mensupları ve görevliler haricinde kimsenin giremediği bu mahrem mekânı, bizzat kendilerine sorumlu olan ve devletin üst hiyerarşide yer verdikleri dârüsaâde ağalarına emanet etmişlerdir. Padişahın ve yaşadığı mekânın ahlaki ve politik düzeni ile güvenliğinden dârüsaâde ağalarını sorumlu tutmuştur.<sup>2</sup>

Çelebi Mehmed (1413-1421) döneminden itibaren Harem ağalarının bazı değişim ve dönüşümle beraber sarayda görevlendirildikleri bilinmektedir. Enderûn ve Harem'in muhafazasından Bâbüsaâde ağaları (Ak Ağalar) sorumlu iken III. Murad (1574-1595), 982/1574-1575 tarihinde Habeşi Mehmed Ağâ'yı bâbüsaâde ağalığından ayrılıp Dârüsaâde ağası ünvanını vermiştir. Bu görevine ek olarak 995/1586-87'de Bâbüsaâde ağalarının idaresinde olan Evkâf-ı Haremeyn Nezâreti de kendilerine tevdi edilmiştir.<sup>3</sup>

1 Topkapı Sarayı Arşivi Evrakı, TSMA, E. 782/12.

2 Ahmet Nezihi Turan, "Mahremiyetin Muhafızları Darüssaade Ağaları", *Osmanlı Araştırmaları*, 19 (1999), 128.

3 Ölkü Altındağ, "Dârüssâde", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 9, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994, 1; Jane Hathaway, Habeşi Mehmed Ağâ'ya Haremeyn Evkafı Nezaretinin

Haremeyn vakıflarının yanında deşîşe, gavriye, sancak, hasekiye, sultan, vâlide sultan, saray erkânı ve vezir vakıfları nazırlığı da dârüsaâde ağalarına bağlanmıştır.<sup>4</sup> Haremeyn-i şerifeyn ve selâtin vakıflarını mütevelliler eliyle yönetmesi, dışarıda da güç ve nüfuzunun artmasını sağlamış, teşrifatta sadrâzam ve şeyhülislâmdan sonra üçüncü sırada yerini almıştır.<sup>5</sup> Habeşi Mehmed Ağâ, bu makama yükseldikten sonra İkinci Avlu'ya bakan Harem kapısını görüşmeleri yapmaya uygun hale gelecek şekilde genişletmiş, bazı müzâkarelerini ve imparatorluk vakıfları ile ilgili toplantılarını burada yapmaya başlamıştır.<sup>6</sup> III. Murad döneminde Dârüsaâde ağasının odası dâhil haremde inşa edilen has oda ve hamamları içeren genişletme projesi, Harem ağalarının ve kadınlarının politik gücünün fiziki bir yansıması olarak görülebilir.<sup>7</sup>

Harem yönetiminin en yüksek amiri olan Dârüsaâde ağalarının siyasi gücü 17 ve 18. yüzyıllarda daha da artmıştır. Bunun temel sebeplerinden birinin 16. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı saltanat verâsetinin babadan oğula intikâl eden yapıdan, en büyük hanedan mensubunun tahta vâris olduğu "ekberiyet usûlüne" dönüşmesinin etkili olduğu genel kabul görmektedir.<sup>8</sup> Zira bundan sonra Osmanlı hânedanı tek bir hükümdar ile değil, vâlide sultanlar ve damatlar gibi hanedan mensuplarının yönetime topluca dahil olduğu, aynı zamanda vezirler ve bunların adamlarıyla merkezî bürokrasi

1582 tarihinde verildiğini kaydetmektedir. Jane Hathaway, "Habeşi Mehmed Ağa: The First Chief Harem Eunuch (Darüssaade Ağası) of the Ottoman Empire", Ed. Asad Q Ahmad, vd., *The Islamic Scholarly Tradition*, Leiden: Brill, 2011, 183

4 Ahmet Arslantürk, Kadir Arslanboğa, "1668-2670 (H. 1079-1080) Yıllarında Dârüsaâde Ağası Nezâretindeki Vakıflarla İlgili Bazı Arşiv Kayıtları", *The Journal of Academic Social Science Studies*, 34/2 (2015), 18.

5 Çağatay Uluçay, *Harem II*, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2001, 119-120.

6 Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı Mimari, Tören ve İktidar*, Çev. Ruşen Sezer, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, 224; Hathaway, "Habeşi Mehmed Ağa", 184.

7 Necipoğlu *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı Mimari, Tören ve İktidar*, 214-224.

8 Çağatay Uluçay, *Harem II*, 122; Hathaway, "Habeşi Mehmed Ağa", 191; Turan, "Mahremiyetin Muhafızları Darüssaade Ağaları", 136-137.



Harem-i hümayûnda Şehzâdeler Mektebi'nde Dârüssaâde ağasının odası

çerçevesinde iktidar paylaşımıyla idare edilen bir yapı hâline gelmiştir.<sup>9</sup> 16. yüzyıl sonu 17. yüzyıl başında Osmanlı padişahlarının çoğunun sefere çıkmayıp başkentte kalması ve saray sınırlarında yaşaması da bu bağlamda ayrı bir önem arz eder. Pierce, padişahın bu yeni konumunu “yerleşik sultan” ve “saray padişahı” olarak betimlemektedir. Cihangîr yerine saraya sıkışan padişahlar, taht kavgalarını, iktidar oyunlarını ve mücadelelerini de ister istemez bizzat saraya yönlendirmişlerdir. Bu değişimin en önemli neticesi, Harem’in kurumsal boyutunun büyümesi, vâlide sultan, padişah kadınları,

kethüdâ kadın ve Harem ağalarının otoritesinin artması olmuştur.<sup>10</sup> Ayrıca, şehzâde sancaklarının ortadan kalkması ve şehzâdelerin sancağa çıkma pratiğinin sona ermesiyle de bütün saltanat ailesi, başkentte tek çatı altında birleşmiştir. Saltanat hanesinin yeni aldığı biçimde, vâlide sultan öncelik kazanmış ve Harem-i Hümayûn onun nezareti altında idare edilmiştir.<sup>11</sup> Buna paralel olarak vâlide sultanın Harem çevresi, özellikle de Dârüssaâde ağaları benzeri görülmemiş derecede nüfuz sahibi

9 Feridun M. Emecen, *Osmanlı Klasik Çağında Hanedan ve Toplum*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2018, 17.

10 Pierce, *Harem-i Hümayun Osmanlı İmparatorluğu'nda Hükümranlık ve Kadınlar*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998, 223-243.

11 Pierce, *Harem-i Hümayun*, 30.

olmuştur.<sup>12</sup> Ayrıca şehzâdelerin eğitimi de doğrudan Dârüssaade ağasının denetimine ve onun dairesinde verilmiştir. Bu vesileyle padişah namzediyle yakın ilişki kurmasının önemli bir aracı olmuştur.<sup>13</sup> Başta padişah olmak üzere hanedan üyelerine de fiziki yakınlıklarının bulunması, siyaset sahnesinin önemli aktörleri arasında yer almalarının yolunu açmıştır.<sup>14</sup> Padişah ve vâlide sultana fiziksel olarak her dâim ulaşabilir olmaları, onları daha da güçlü kılmıştır.

17. yüzyılda Dârüssaâde ağalığı, artık sahip oldukları nüfuz ve siyasetteki etkileri sebebiyle devlet adamlarının çekindiği bir makam hâline gelmiştir. IV. Mehmed saltanatının yaşlı ve kudretli sadrâzamı Köprülü Mehmed Paşa (ö. 1661) ile Dârüssaâde Ağası Solak Mehmed Ağa arasında geçen ilginç bir diyalogu *Anonim Tevârih* biraz eleştirel bir dille şöyle aktarmaktadır:

*“Kızlar Ağası Solak Mehmed Ağa bir âdemin hakkında didi ki ‘öl kimse için size ba’zı şey’ iğvâ iderler ise mukayyed olman.’ Köprülü elini öpdi ve başı üzre kodu. Bu siyâkda Köprülü’ye dirler ki ‘siz aceb kızlar ağasına bu mertebe ruhsat virürsüz?’ Cevâbında dir ki ‘âdem senin aklın yok imiş ben pâdişâh ile ekser evkâtta kâğıt ile söyleşirüm o ise pâdişâh câriyesi ile yatürken iktizâ itdükde varur benim hilâfıma söyler ve câriyesi dâhi te’yîd eyler beni öldürürler bunlar bir deli tâ’ifedir semtiyle zabt olunur.’<sup>15</sup>*

Bu diyalog, biraz hicivle bezenmiş bir dille saray içindeki güç dengelerini ironik biçimde yansıtmaktadır. Sadâret makamını şartlar sunarak kabul eden Köprülü Mehmed Paşa’nın Solak Mehmed Ağa karşısında temkinli davranması, Dârüssaâde ağalarının padişaha yakınlıkları sayesinde ne kadar etkili olduklarını göstermektedir.

Osmanlı sarayında bir güç merkezi haline gelen Dârüssaâde ağaları, padişahların tahttan indirilmesi, yeni padişahın cülûsu veya padişahın konumunun sağlama alınması gibi siyasi kutuplaşmalarda saray içi ve dışından kurdukları hiziplerle başrolde yer almışlardır. Zira ekberiyet uygulamasıyla vâlide sultanlar siyasette etkin olmaya başlamış ve Dârüssaâde ağaları vâlidelerin dış dünyayla iletişimlerinde aracı olmuştur. Örneğin, 17. yüzyıl başı Dârüssaâde ağalarından Elhâc Mustafa Ağa saray siyasetinde etkili olmuştur. III. Murad ve III. Mehmed (1595-1603) dönemlerinde hadım ağa olarak haremde hizmet etmiş ancak 1603 tarihinde mahiyetini tam tespit edemediğimiz bir sebeple Mısır’a sürgün edilmiştir. I. Ahmed (1603-1617) çocukluktan beri tanıdığı ve sadakatine güvendiği Ağa’yı tahta çıktığında İstanbul’a davet ederek musâhibi yapmış, ardından 1605’te dârüssaâde ağası olarak atamıştır.<sup>16</sup> Sultan I. Ahmed’in en güvendiği kişilerden olan Ağa, Sultan Ahmed Camii’nin yapımı sırasında Kalender Paşa’nın bina emini olmasına aracılık etmiştir. Padişah’ın 1612’de Edirne’ye yaptığı av gezisine de katılmış, maiyyetinde yer almıştır. Ayrıca Sultan, Edirne Sarayı’na gelmeden birkaç gün önce şehzâdeleri Osman ve Mehmed ile önden giderek hazırlıklara refakat etmiştir. Benzer şekilde harem sakinleri ile de yakın ilişki kuran Ağa, Sultan I. Mustafa’nın (1617-1618) cülûsundan sonra yeniden taşraya gönderilme badiresini vâlide sultanın yardımıyla atlatmıştır. Vâlidenin gözdelelerinden olmasına rağmen,<sup>17</sup> Sultan I. Mustafa’nın tahttan indirilmesi ve yerine II. Osman’ın (1618-1622) tahta

12 Jane Hathaway, “The Wealth and Influence of An Exiled Ottoman Eunuch in Egypt: The Waqf Inventory of ‘Abbas Agha”, *Jesho*, 37/4 (1994), 293

13 Hathaway, “Habeşi Mehmed Agha”, 182.

14 Altındağ, “Dârüssâde”, 2.

15 Ramazan Aktemur, *Anonim Osmanlı Vekâyinâmesi (H. 1058-1106/M. 1648-1694) Metin ve Değerlendirme*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019, 114.

16 Baki Tezcan, *Searching Osman: a Reassessment of the Deposition of the Ottoman Sultan Osman II (1618-22)*, Doktora Tezi, Princeton University, 2001, 168.

17 Tülin Değirmenci, *İktidar Oyunları ve Resimli Kitaplar II. Osman Devrinde Değişen Güç Simgeleri*, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2012, 64-65.

çıkmasının mimarı yine kendisi olmuştur. Mustafa Ağa, Kaymakam Sofu Mehmed Paşa, Şeyhülislâm Esad Efendi ve sabık Kaptan-ı Derya Ali Paşadan (1581-1621) oluşan hizip ile birlikte I. Mustafa'nın tahttan indirilmesinde rol almıştır.<sup>18</sup> Yeni padişah döneminde iktidarını iyice pekiştiren Elhâc Mustafa Ağa, on üç yaşında iktidara geçen yeni padişahın annesi hayatta olmadığı için hocası Ömer ile saltanatının ilk iki yılında nâiblik görevini üstlenmiş; ancak değişen dengeler yüzünden 1620 yılında Mısır'a gönderilmiştir.<sup>19</sup> Bu sürgün dönemi, Ağa'nın payitahttaki bağlantıları sebebiyle kısa süreli olmuş ve IV. Murad (1623-1640) saltanatının ilk yılında, Sadrâzam Kemankeş Ali Paşa, ikinci kez Dârüssaâde ağası olarak atanmasını sağlamıştır. Kırım Hanı Mehmed Giray'ı sevmediğinden onun yerine eski Kırım Hanı'nı başa geçirmek için mücadele etmiş, ancak başarılı olamamıştır. Elhâc Mustafa Ağa, yaklaşık yedi-sekiz ay süren kısa bir görev süresinin ardından 1624 tarihinde vefat etmiştir.<sup>20</sup>

IV. Mehmed'in saltanatının ilk yılları da Dârüssaâde ağaları açısından karmaşık ama önemli bir zaman dilimidir. Padişah, yedi yaşında tahta çıktığında, onun yerine idareyi ele geçirmek isteyen Kösem Sultan (ö. 1651) ve Turhan Sultan (ö. 1683) arasındaki mücadelede Harem ağaları oldukça etkin olmuştur. Kösem Sultan, teâmül gereği Eski Saray'a gönderilmesi gerekirken, sahip olduğu bilgi ve deneyim gerekçesiyle; çocuk yaşta tahta geçen padişahın terbiye ve nezaret görevi Turhan Sultan yerine ona verilerek "vâlide-i muazzama" sıfatıyla nâibelik görevini üstlenmiştir. Kösem Sultan, üç yıllık nâibeliği döneminde ocak ağaları ile yakın iş birliğinde iken Harem ağaları Turhan Sultan'ın yanında yer almıştır.<sup>21</sup> Dönem tarihçilerinden Vecihî, Turhan Sultan'a



Dârüssaâde Ağası, Kıyâfetnâme, 19. yüzyıl, TSMK, A. 3690

tabi olan kara ağalar ve saray iç halkı, devlet işlerine müdahale edemediklerinden ve ocak ağalarından şikayetçi olduklarından, Kösem Sultan'ın padişahı ve vâlidesini öldürüp Sultan IV. Mehmed'in kardeşi Şehzâde Süleyman'ı tahta çıkaracağı söylentisini yaydığını anlatır.<sup>22</sup> İki vâlide arasındaki mücadele Kösem Sultan'ın ölümüyle neticelenmiştir. Böylece Turhan Sultan'ın ve dolayısıyla Harem ağalarının iktidar dönemi başlamıştır. Baş Lala Süleyman Ağa, Turhan Sultan'ın nâibeliği elde etmesiyle hizmeti karşılığında dârüssaâde ağalığına terfi etmiştir.<sup>23</sup>

18 Baki Tezcan, *Searching Osman*, 166-173.

19 Baki Tezcan, *The Second Empire Political and Social Transformation in the Early Modern World*, Cambridge: Cambridge University Press 2010, 118-120.

20 Ahmed Resmî Efendi, *Hamiletü'l-Küberâ*, haz. Ahmed Nezihî Turan, İstanbul: Kitabevi Yayınevi 2000, 48.

21 Merve Çakır, *IV. Mehmed'in Ailesi ve Hanedan Politikası*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2024, 127-136; Erhan Afyoncu, Uğur Demir, *Turhan Sultan*, İstanbul: Yeditepe Yayınları, 2015, 32-52.

22 Ziya Akkaya, *Vecihî Devri ve Eseri*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, 1957, 109.

23 Abdurrahman Abdi Paşa *Vekâyi'-Nâmesi [Osmanlı Tarihi (1648-1682)]*, Haz. Fahri Ç. Derin, İstanbul: Çamlıca Yayınları, 2008, 41.

Büyük badirelerden sonra Harem idaresinin başına geçen Süleyman Ağa, ilk iş olarak Kösem Sultan'ın ekibini tasfiye etmeye başlamıştır. Bir yandan yeniçeri ağalarının görevden alınmasını, idam ve sürgünle izâlelerini sağlarken,<sup>24</sup> bir yandan da kendi himayesindeki şahısların kilit mevkilere gelmelerinde katkısı olmuştur. Onun tavassutuyla Kasım Ağa, vâlide sultan kethüdâsı, Gürcü Mehmed Paşa ise sadrâzam olmuştur. Sultan IV. Mehmed ve Turhan Sultan'ın dirayetli sadrâzam arayışında Köprülü Mehmed Paşa'nın atanması söz konusu olduğunda Süleyman Ağa, kurduğu ittifakların sarsılmaması adına bu fikre şiddetle karşı çıkmıştır.<sup>25</sup>

### Dârüssaâde Ağası Abbas Ağa

Dârüssâde ağalarının iktidardaki padişahlarla ilişkilerini veri yetersizliğinden takip etmek her zaman mümkün olmamıştır. Ancak, 1668'de Dârüssaâde ağalığına atanan Abbas Ağa'nın IV. Mehmed'le ilişkisi ikili arasındaki yazışmalardan daha net bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Kontrollü ama hiyerarşik olarak nitelendirebileceğimiz bu ilişkide, 1657 tarihinden itibaren saltanatının büyük bir kısmını Edirne'de geçiren Padişah ile İstanbul'da bulunan Abbas Ağa'nın yazışmaları, ağa-padişah ilişkisinin farklı bir yüzünü ortaya koymaktadır. IV. Mehmed küçük yaşta tahta çıktığında yönetimde, önce büyük vâlide Kösem Sultan, ardından vâlide si Turhan Sultan ile Harem ağaları etkili olmuştur. Gençliğinde ise vâlidesinin ve ağaların tahakkümünden kurtularak siyasette temayüz etmeye başlamıştır.<sup>26</sup> Sultan IV. Mehmed, gençlik yıllarından itibaren Pierce'ın tanımladığı 17. yüzyılın "yerleşik padişah" tanımının aksine devlet yönetiminde varlık gösteren, sefere çıkan, hareketli ve savaşçı bir padişah olmuştur.<sup>27</sup>

16. yüzyıl sonu ve 17. yüzyıl başından itibaren hem saray içinde hem de dışında güç ve nüfuz sahibi olan Dârüssaâde ağasının muktedir bir padişah ile ilişkisini IV. Mehmed ile Abbas Ağa örneği üzerinden izlemek mümkündür. Padişahların sadrazam ve devlet adamları ile yazışmaları mu'tad iken Dârüssaâde ağaları ile yazışmaları daha ender bir durumdur. Zira aynı sarayda yaşadıkları için her zaman yüzyüze görüşme ve iletişimlerini şifâhi olarak yürütme imkânına sahip olmuşlardır. Dolayısıyla IV. Mehmed'in Abbas Ağa ile yazışmaları istisnai bir durum teşkil etmektedir. Yazışmaların yapıldığı dönemde, Fazıl Ahmed Paşa'nın (ö. 1676) serdarlığında, Girit'teki Kandiye Kuşatması devam etmektedir. Sultan IV. Mehmed bu sefere katılmak üzere 1668 Ağustos'unda Edirne'den hareket etmiş, Yenişehir'de kışı geçirdikten sonra Ağustos 1669'da Eğriboz'a geldiğinde Girit'in fethi haberini almış ve kışı Selanik'te geçirdikten sonra Temmuz 1670'de Edirne'ye dönmüştür.<sup>28</sup> Yazışmalar, genel olarak Abbas Ağa'nın Sultan'a yazdığı telhislere cevaplarıdır. Ağa'nın haremi muhafazası, Haremeyn vakıflarının yönetimi, hanedan ailesinin işleri, Padişah ve Vâlide Sultan arasında aracılık gibi asli vazifelerinin yanında, İstanbul'da kaymakam paşa başta olmak üzere devlet görevlilerinin takibi, nedeni belirsiz yangınları soruşturmak gibi İstanbul ile ilgili diğer meseleleri içerir.

Söz konusu hat-ı hümayûnlar, padişah ile Dârüssaâde arasındaki ilişkiyi ağanın uhdesindeki asli görev ve sorumluluklarının yanında padişah tarafından kendisine tevdi edilen vazifelerini nasıl yerine getirdiğini ortaya koymasından büyük önem taşımaktadır. Sultan IV. Mehmed, Girit Seferi'ne çıkmadan önce Abbas Ağa ile yüz yüze görüşüp görev ve sorumlulukları hakkında tenbihatta bulunmuştur. Söylemeyi ihmal ettiği bazı hususları da sefere çıktıktan sonra yazmıştır.<sup>29</sup> İstanbul dışında bulunduğu

24 John Wilhelm Zinkeisen, *Osmanlı İmparatorluğu Tarihi*, Cilt IV, Çev. Nilüfer Epeçli, İstanbul: Yeditepe Yayınları, 2011, 591.

25 Çakır, *IV. Mehmed'in Ailesi ve Hanedan Politikası*, 141-142.

26 Detaylı bilgi için bk. Çakır, *IV. Mehmed'in Ailesi ve Hanedan Politikası*, 165-186.

27 Marc David Baer, *IV. Mehmed Döneminde Osmanlı Avrupa'sında İhtida ve Fetih*, Çev. Ahmet Fethi, İstanbul: Hil Yayınları, 2008, 263.

28 *Abdurrahman Abdi Paşa Vekâyinâmesi*, 283-342.

29 "Sen ki dârüssâdetim ağası olan Abbas Ağasının hat-ı hümayûn-ı saâdet-makrûnum vusûlünde mâlûmun olsun ki hâlâ rikâb-ı kâmyâbıma gönderdiğin telhîsin vâsil olup her ne ki arz ve ilâm eyledinse mâlûm-ı şâhânem olmuştur berhudâr olasin sana mufârekât mahallinde ifade edecek bazı fermânım var idi lakin ol rûz-ı firkat-endûzda dağdağa-i iftirâkden ferâmûş

ve uzun fasılaların ardından geldiği için haremın tüm sorumluluğunu Dârüssaâde ağasına bırakmıştı: "... Harem-i hümayûnu baştan sona sana emânet eyledim, basîret ve intibâh üzere olasin"<sup>30</sup> veya "... bizim elimiz ayağımız ol taraftan kesilmiştir uzaklaşmadan sana tâviz eyledim heman lâyük-ı devletim ırz-ı nâmûs-ı saltanatım gözedesin"<sup>31</sup> gibi ifadelerle Harem yönetiminde Abbas Ağa'ya duyduğu derin güveni, Harem'in yönetimi ve hanedan mensuplarının selâmeti konusunda ona verdiği geniş yetki ve sorumluluğu açıkça ortaya koymaktadır.

IV. Mehmed, Abbas Ağa'ya işlerinde salâhiyet verse de sürekli bilgi vermesini ve her hususu kendisine danışmasını tenbihlemeyi de unutmamıştı. Ağa da bilhassa İstanbul'daki her havadisi, Harem ve özellikle ailesi ile ilgili haberleri aktarmıştır. Harem'de salgın hastalık çıktığında vâlide sultan, haseki sultan ve Şehzâde Mustafa'nın karantina altına alınması söz konusu olduğunda Ağa'nın oraların ahvâlini daha iyi bildiğini ve gerekli durumlarda inisiyatif kullanabileceğini Padişah, şu sözleriyle ifade etmiştir:

"... Enderûn [ve] bîrûnda hastalık var oranın ahvâli ırz-ı nâmûs-ı devletime lâyük [ve] lâzım olduğu vech üzere göresin. Bende onda olmadıktan sonra bahçelerde olmak çokluk münâsib ağnanmaz ammâ çâre nedir ol bir sırf muvahaş hastalıktır rahatlıkları gider. Vâlidem ve sultân ve ciğer köşem Allah'a emânet verdim. Mümkün olursa Tersane Bağçesi'nde eğlensinler Üsküdar depesi de a'lâdır, deniz aşırı bir mikdar bâridce görünüyor ol tarafın ahvâlin sana sipariş etmişimdir ve hem şimdilik ondasın oranın ahvâlini benden iyi bilirsin. Mâdâm ki hastalık ola sarayda olsunlar diyemem hem benim hasretliğim hem muvahaş maraz olması benim lalam hat-ı şerifim vusûlünde göresin mülâhaza idesin beş on cevâriyle sultan vâlidem ve Mustafa'yı ayrasın böyle şeylere fermâna muhtaç etmeyesin..."<sup>32</sup>

olunmuştu..." Bk. TSMA, E. 527/89.

30 TSMA E. 781/29.

31 TSMA, E. 527/83.

32 TSMA, E. 527/79; Afyoncu, Demir, *Turhan Sultan*, 183.

Hanedan ailesi, salgın çıktığında Üsküdar Sarayı'na geçmiş olmalıdır.<sup>33</sup> O sırada hamile olan Gülnuş Emetullah Sultan, Kasım 1668'de kızı Hatice'yi burada dünyaya getirmiştir.<sup>34</sup> Uzaktayken Harem'i ve ailesinin durumunu merak eden Padişah, Ağa'dan onlar hakkında detaylı bilgi istiyor; Abbas Ağa telhislerinde yazmayı ihmal ettiğinde ise "...Niçün vâlide sultân ve haseki sultân ve ciğer köşem Mustafam ahvâllerinden tafsîl-i beyân eylemezsün"<sup>35</sup> sözleriyle uyarıyordu. Hamile Haseki Gülnuş Sultan'ın sıhhati hakkında ayrıca yazmasını istemişti.<sup>36</sup> Doğum müjdesini o sırada Yenişehir'de kışlamakta olan<sup>37</sup> padişaha veren Ağa'ya bu kutlu haber için dirlik ihsan etmiştir.<sup>38</sup>

Dârüssaâde ağaları, hanedan ailesinin saraylar arası nakillerinde veya İstanbul dışına yaptıkları yolculuklarında, arabaların ve yolculuk mühimmatının hazırlanmasından sorumluydu. IV. Mehmed, Hatice Sultan doğduktan sonra haseki sultan ve çocuklarının Yenişehir'e göndermesini bunun için gerekli hazırlıkları yapmasını Abbas Ağa'ya emretti.<sup>39</sup> Vâlide Sultan, kız kardeşleri ve hala sultanlar konaklamak için başka bir saraya veya Edirne'ye gitmek istediklerinde, yol için gerekli hazırlıklarını Padişah'ın iznini alarak Dârüssaâde ağası yapmıştır.<sup>40</sup>

33 T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İE.SM. 286 (1 Ca 1079/7 Ekim 1668).

34 Nazire Karaçay Türkal, *Silahdar Fındıklılı Mehmed Ağa Zeyl-i Fezleke (1065-22 Ca 1106/1654-7 Şubat 1695)*, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul 2012, 530.

35 TSMA, E. 781/29.

36 "... Haseki sultânımın hamli nice oldu kendileri yazmaz sen yazmazsın kâtime yazdır bu nice olur fikredeyim." TSMA, E. 782/24-13.

37 IV. Mehmed, 6 Cemâziye'l-Evvel 1079/12 Ekim 1668 tarihinde Yenişehir'e girmiştir. *Abdurrahman Abdi Paşa Vekâyinâmesi*, 305.

38 "... telhisinde mevhibe-i sübhân birle sulb-i hümayûnumdan bir duhter-i sâd ahter-i sultânî vücûda geldiğini tebşir ve i'lâmından azîm mahzûz olmuşumdur arzın mûcibince iki kıt'a arz-ı hâllere hat-ı şerif ihsânım olup dirlik vermişimdir." TSMA, E. 782/2.

39 TSMA, E. 782/29-2; E. 781/33.

40 TSMA, E. 782/4; E. 527/83.

Dârüssaâde ağasının, başta Vâlide sultan olmak üzere Harem ahalisinin sağlık problemleri ile ilgili de gerekli tedavilerinin yapılması ve takibi konusunda çaba gösterdiği yine aynı yazışmalardan anlaşılıyor. Turhan Sultan'a oldukça düşkün olan IV. Mehmed, Abbas Ağadan annesinin rahatsızlığı haberini aldığı anda oldukça üzölmüş, iyileşmesi için gerekli tedavinin yapılmasını Dârüssaâde ağasına sipariş etmişti: "... *Vâlidemin inhirâf-ı mizâcın yazmışsın gâyet ile elem çekdim Acîb ne ola. İnşallâh bir nesne yoktur. Havaların taaffününden nâşî harâret-i hava olmak gerek inşallah bi-avnilâllah birşey yoktur hemân ilacıyla takayyüd idesin.*"<sup>41</sup> Kezâ, bademcik iltihabı rahatsızlığı sebebiyle genç yaşta vefat eden kardeşi Şehzâde Selim'in<sup>42</sup> de hastalık sürecini yakından takip etmiştir. Kardeşine çok hekimin karışmamasını, iyi bir hekimin tedavi etmesini ve ilaçlarının takibine ihtimam gösterilmesini Abbas Ağaya bizzat tembihlemiştir.<sup>43</sup>

Dârüssaâde ağası, Padişah başta olmak üzere hanedan ve harem mensuplarının doğum, düğün ve ölüm merasimlerine de yine Padişah'ın talimatıyla özel ihtimam göstermişti. IV. Mehmed, hamile olan kız kardeşi Gevherhan Sultan için Edirne'den gönderilecek beşiğin Vâlide Sultan'a ulaştırılmasını ve Vâlide Sultan'ın düzenleyeceği beşik alayında gerekli malzemenin teminini yine ona havale etmiştir.<sup>44</sup> Ayrıca, Sultan İbrahim'in hasekilerinden Eski Saray'da bulunan Şivekâr Sultan'ı Kubbenişin Mehmed Paşa ile evlendirmek istemiş; bu doğrultuda Abbas Ağaya hem Şivekâr Sultan'ı bilgilendirmesini hem de düğün hazırlıklarını yapmasını emretmişti.<sup>45</sup>

Dârüssaâde ağasının bir diğer sorumluluğu ise hanedan mensupları ve harem hizmetlileri ile Mısır'da vefat eden mazûl ağaların muhallefât işlerini yürütmektir. Vefat edenlerin para, mücevher ve mülklerinden oluşan muhallefât defterlerini hazırlayan Abbas Ağâ, borçlarını ödedikten sonra kalan meblağı padişaha göndermiştir.<sup>46</sup> Örneğin, Sultan IV. Mehmed'in halası ve I. Ahmed'in kızı Fatma Sultan, 9 Ş 1081/28 Ekim 1671 tarihinde vefat ettiğinde<sup>47</sup> Abbas Ağâ, sarayındaki eşyalarını toplayıp muhallefât defterini hazırlamış, eşyalarını satarak kalan borçlarını ödemiş ve mücevherlerini padişaha göndermiştir.<sup>48</sup> Merhumenin maiyyetindeki genç cariye ve ağalarını da saraya almış, yaşlıları ise Padişah'ın talimatıyla azat etmişti.<sup>49</sup> Ancak Fatma Sultan'ın kendisine verilen talimata rağmen Kambur Mustafa Paşa bahçesi ile Eyüp'teki bir bahçesini satması, Padişah'ın tepkisine sebep olmuştu. Bahçelerin satıldığını duyan Sultan, Ağaya neden emrine muhalefet ettiğini sorarak satma gerekçesini kendisine yazmasını emretmişti.<sup>50</sup>

Abbas Ağâ, IV. Mehmed'in okumak istediği kitapları temin etmiştir. Nitekim Sultan, İstanbul dışındayken veya sefere giderken okumayı arzu ettiği kitapların listesini Abbas Ağaya ileterek bu eserlerin temin edilmesini istemiştir. Nüshası nadir olan *İbn Âdil*<sup>51</sup> tefsirinin "nüsha-i musahhaha" yani tashih edilmiş ve yazısı düzgün nüshasının bulunmasını özellikle tembihlemiştir. Elinde bulunan *İbn Âdil* tefsirini yazısı karışık ve okunması zor olduğundan geri iade etmiş, *Nişâbüri*<sup>52</sup> tefsirini alıkoyarak diğer ciltlerini talep etmiştir.<sup>53</sup>

41 TSMA, E. 782/24-4.

42 İsâ-Zâde Târîhi (Metin ve Tahlil), haz. Ziya Yilmazer, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul 1996, s. 113.

43 "... Karındaşım Sultân Selim'in ilacıyla takayyüd idesin yoluyla eğer çok hekim karışursa çokluk eyü olmaz." Bk. TSMA, E. 781/28; "... Sultân Selim Efendi'ye muâlecede ihtimâm üzere olduğun bildirmişsin ba'de'l-yevm dahî sana lazım olan muâlecesi husûsunda gereği gibi takayyüd ve ihtimâm üzere olmaktadır." Bk. TSMA, E. 781/34.

44 TSMA, E. 527/83.

45 TSMA, E. 781/23.

46 TSMA, E. 528/74.

47 BOA, D.BŞM.MTE.d 10532, s. 3.

48 TSMA, E. 527/82.

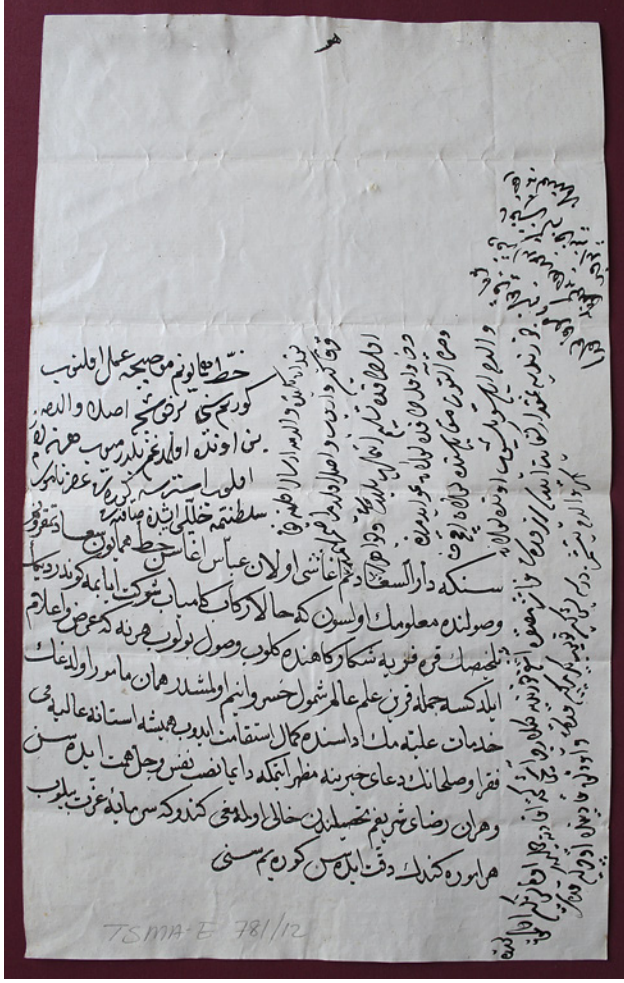
49 TSMA, E. 781/7.

50 TSMA, E. 782/12.

51 Hanbelî âlimi Ebû Hafs Siracüddin Ömer ed-Dımaşkı'nin *el-Lübâb fi Ulûmi'l-Kitâb* adlı tefsir kitabıdır. Detaylı bilgi için bk. Ahmet Özel, "İbn Âdil", *Türkiye Diyanet İslâm Ansiklopedisi*, Cilt EK-1, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1988, 582-584.

52 Müfessir ve astronomi âlimi, Nizâmuddîn en-Nisâbüri'nin (ö. 730/1329?) tefsiridir. Detaylı bilgi için bk. Ali Turgut, "Nizâmuddîn en-Nisâbüri", *Türkiye Diyanet İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 33, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2007, 181-182.

53 TSMA, E. 782/1, E. 527/72; E. 782/16.



Sultan IV. Mehmed'in Abbas Ağa'ya hat-ı hümayûnu TSMA, E. 781/12

Abbas Ağa, IV. Mehmed ile İstanbul'da bulunan Vâlide Turhan Sultan arasında aracı görevi görmüştür. Padişahın gönderdiği görevli ve musâhiblerle Vâlide Sultan'ı buluşturmuştur.<sup>54</sup> Yazdığı hat-ı hümayûnlarında bahsettiği hususları Vâlide'ye iletmesini tembihlemiştir.<sup>55</sup> Her ne kadar Turhan Sultan'la irtibat halinde olsa da<sup>56</sup> yazdıklarından ha-

54 Afyoncu, Demir, *Turhan Sultan*, 186.

55 "...İmdi sen dahî devletlü vâlideme Girit ahvâlini vech-i meşrûh üzere ilâm idesin heman duâ-yı hayrımızda olsun." Bk. TSMA, E. 781/5; Afyoncu, Demir, *Turhan Sultan*, s. 186.

56 "...Devletlü vâlidem sultân hazretlerine dahî Eşklehor nam menzilde hat-ı hümayûnum tahrîr olunup me'an gönderilmiştir." Bk. TSMA, E. 527/78; "... Devletlü vâlidem sultân hazretlerine hat-ı hümayûn-ı saâdet makrûnum ile vücûdum sıhhat üzere olup ve bizzât devlet ve ikbâl ve saâdet-i iclâl ile sayd u şikâr kâs idüp Zağra-i Atik nam mahalle azîmet-i

berdar edilmesini istemiştir. Bununla birlikte, bazı meseleleri Vâlide Sultan'ın öğrenmesini istememiş, bu gibi durumlarda Abbas Ağadan söz konusu bilgileri gizli tutmasını ayrıca talep etti. Avlandığı ve gittiği yerleri genellikle vâlidesine bildirirken, Karaferya şikârgâhında sürgün avlandığını gizlemeyi tercih etmiş ve ağaya da aynı minvalde tembihte bulunmuştu:

*Sen ki dârüssaâdetim ağası olan Abbas Ağasın hat-ı hümayûn-ı saâdet-makrûnum vusûlünde mâlûmun olsun ki hâlâ rikâb-ı kâm-yâb-ı şevket iyâbıma gönderdiğin telhisin Karaferye şikârgâhında gelüp vusûl buldu her ne ki arz ve ilâm eyledinse cümle karîn-i ilm-i âlem şumûl-ı hüsrevânem olmuştur heman memûr olduğun hidemât-ı aliyyemin edâsında kemâl-i istikâmet idüp hemîşe Âsitane-i aliyyemi fukarâ ve sulehânın duâ-yı hayrına mazhar etmeye dâima nasb-ı nefis-i cell-i himmet edesin ve her an rızâ-yı şerifim tahsilinden hâlî olmamayı kendine sermâye-i izzet bilüp her umûra kendin dikkat idesin göreyim seni. Hat-ı hümayûn mücebince amel olunup göreyim seni bir hoşça asla vâlideme ben onda [sarayda] olmadığımı bildirmeyüp her ne lâzım olup isterse göresin ırz-ı nâmûs-ı saltanatıma halelli işten sakınsın.<sup>57</sup>*

Bir başka paylaştığı konu cariye talebiyle ilgilidir. Edirne'de cariye sıkıntısı olduğundan İstanbul'dan, saray dışından gönderilmesini talep etmektedir. Vâlide Sultan'ın duymaması ve bu konuya muttali olmaması hususunda ayrıca uyarılmıştır: "*Edirne'de câriye[ye] bir mikdar muzâyaka olmağla iki üç eyüce câriye bulup rikâbıma gönderesin ve sarây-ı âmirenden olmasın sakınsın vâlidem duymasın bulup gönderdiğini böyle vâlidem muttali bulmasın taşradan bulasın ve bir aççı bulasın.*"<sup>58</sup>

hümayûnum olduğun ilâm etmekle..."; Bk. TSMA, E. 527/67; ... Devletlü vâlide-i azîzem tarafından gelen mektûb-ı şerifinde buyurmuşlar ki..." Bk. TSMA, E. 527/69.

57 TSMA, E. 781/12.

58 TSMA, E. 781/23.



Harem-i Hümayûn, Kara Ağalar Taşlığı, Kara Ağalar koğuşları

Daha önce de belirttiğimiz üzere, Dârüssaâde ağaları, Evkâf-ı Haremeyn Nezâreti bünyesinde imparatorluk sınırları dâhilinde selâtin vakıfları da dahil olmak üzere büyük ölçekli vakıfların yönetiminden sorumlu olmuştur. Vakıfların ferağ, intikal ve mahlûlat işleri, mütevellilerin arzları ile selâtin camileri görevlilerinin azil ve tayin işleri, vakıf binalarının tamiri, vakfiyedeki şartlar gereğince, nezârete bağlı vakıfların gelirlerinin toplanmasından sorumlu memurlar vasıtasıyla yerine getirmiştir. Toplanan gelirlerden Mekke, Medine ve Kudüs'e tayin olunan surreler gönderildikten sonra kalan meblağ, Haremeyn hazinesinde muhafaza edilmiştir. Nezâretin bir senelik gelir, gider ve bakâyasının defter suretinde hazırlanarak padişaha sunulmaktaydı.<sup>59</sup> IV. Mehmed, Dârüssaâde Ağası Musli Ağâ'nın hastalığı zamanında vakıfların

bozulup karışık hâle geldiğinden bahisle, Abbas Ağâ'nın vakıfların yönetimindeki dikkat ve ihtimamını işittiğini kendisinden hizmet beklediğini belirterek memnuniyetini bildirmiştir.<sup>60</sup> Ağâ'nın işlerini yakından takip eden Padişah, onu görevini adaletle icra etmesi, idaresi altında çalışan mütevellileri işinin ehli, güvenilir insanlardan seçerek<sup>61</sup> vakıf mallarının tevliyetini rica ve iltimasla kimseye vermemesi,<sup>62</sup> müteveli ve hizmetkarların sözlerine itibar etmemesi ve işlerle bizzat kendisinin ilgilenmesi hususlarında uyarmıştır. Mahlul kalan vakıf malının takibini yaptığı takdirde gelirlerin artacağını belirterek, ancak bu şekilde kendisinin iltifatına mazhar olacağını altını çizmiştir.<sup>63</sup>

59 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1988, 180.

60 TSMA, E. 782/4.

61 TSMA, E. 528/4.

62 TSMA, E. 781/7

63 TSMA, E. 782/15

Dârüssaâde ağaları, her yıl Receb ayının on ikinci günü Haremeyne para, altın ve değerli eşyalardan oluşan surre gönderilirken merasim düzenlemişlerdir. Surrenin yol boyunca güvenliğini ve Haremeyne ulaştıktan sonra dağıtımını Dârüssaâde ağasına bağlı olan surre emini yapmıştır.<sup>64</sup> Surre alayı için Dârüssaâde ağası tarafından devlet ricâli saraya davet edilir; Mekke şerifine gönderilmesi mütâd olan nâme-i hümâyûnu reisülküttâb efendi, Ağa'ya teslim eder ve davetlilere hilatler giydirilirdi. Surre-i hümâyûn defterleri Dârüssaâde yazıcısı ve Haremeyn müfettişi tarafından mühürlenir, defterdar imzasını attıktan sonra nişancı tuğrayı çekerdi.<sup>65</sup> IV. Mehmed, Mekke şerifine gidecek nâme-i hümâyûnu gönderdiğini söylemiş ve mühürlerin hazineden alınan mühürle yapılması hususunda Abbas Ağa'yı tenbihlemiştir.<sup>66</sup> Surre tahsisi yapıldıktan sonra kaç kişiye ve ne kadar tahsis edildiğinin hesabını muhtevi defter, Şeyhülharem tarafından hazırlanarak rikâba sunulmuştur.<sup>67</sup> Surrenin tedarik edilip zamanında gönderilmesine ihtimam gösteren Padişah, neticeden memnun kalınca Ağa'ya hediye samur kürk göndermiştir.<sup>68</sup>

Hesapların kontrolüne azami önem veren IV. Mehmed, Haremeyn evkafı muhasebesini dikkatle takip etmiştir. Sultan, vakıflarından olan deşişe vakfından elde edilen zahîre ve surrenin fukaraya tahsisinde zaafiyet olduğunu işitmiş, Mısır'dan gelen baltacı ve katipleri ile deşişe evkafı defterlerini incelemek üzere Abbas Ağa'dan kendisine göndermesini emretmiştir.<sup>69</sup> Muhasebenin güvenilir adamlarla yapılıp kendisine gönderilmesini isteyen Sultan,<sup>70</sup> vakıf gelirlerinde azalma olduğunu fark etmiş, bu

durumu kontrol altına almak için Ağa'nın nezâretindeki vakıfların sayımını, gelir, gider hesaplarının muhasebesinin yapılmasını ve ne kadar görevli olduğunun tespitini istemiştir.<sup>71</sup> Abbas Ağa, örneğine az rastlanır bir şekilde nezâreti altındaki vakıfların detaylı listesi ile gelir miktarlarının kaydedildiği defterleri hazırlayarak padişaha sunmuştur.<sup>72</sup> Ağa, imparatorluğun geniş coğrafyasında 330 vakfın yönetimini üstlenmiştir. Mısır'da 17, selâtin ve İstanbul'da 112, Rumeli'de 37, Anadolu'da 164 vakıf mevcuttur.<sup>73</sup> Abbas Ağa, vakıf binalarından tamire ihtiyacı olanların keşfini yaptırıp hesap defterini Padişah'a gönderip tamiratı için izin istemiştir. Sultan Bâyezid'in Amasya'da bulunan cami ve imareti depremden zarar gördüğünden tamire ihtiyacı olduğunu yazdığına Padişah, vakfın gelirlerinin yeterli olmadığını Kandiyeye seferi masraflarından dolayı ertelenmesini emretmişti.<sup>74</sup> Kandiyeye'nin fethinden sonra bu hususu takip ederek ecdad ve diğer vakıfların tamirat bedelini kendi hazinesinden karşılamıştır.<sup>75</sup>

Dârüssaâde ağasının sorumluluğundaki Haremeyn Hazinesi'nde avâid-i hümâyûn ve ceyb-i hümâyûn gelirleri, vâlide sultan ve diğer sultanların gelirleri muhafaza edilip Harem halkının mücevher ve eşya alımı, cariyeye bahaları, hanedan ve Harem mensuplarının aylık ve yıllıkları, padişah tarafından verilen ihsanların hesap defterleri Dârüssaâde ağası tarafından tutulup padişaha takdim edilmekteydi.<sup>76</sup> Haremeyn evkafının gelirinin fazlası ceyb-i hümâyûna aktarılmıştır. Abbas Ağa, İstanbul dışında bulunan Padişah'a Haremeyn evkafının ziyadesini, muhallefât ve diğer kalemlerden gelen gelirlerini göndermiştir.<sup>77</sup> Padişahın emri üzerine

64 Ş. Tufan Buzpınar, "Surre", *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, Cilt 37, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009, 568.

65 Uzunçarşılı, *Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilatı*, 181.

66 "... surre-i şerife mühürlenmek için hâlâ hazîne-i âmirede mahfûz olan mühür-i şerifimi alup edâ-yı hizmetden sonra yine hüddâm-ı hazînemeye teslim idesin ve Şerif duâcımıza gidecek nâme-i hümâyûn-ı şevket-makrûn dahi yazılıp sana gönderilir." Bk. TSMA, E. 528/3.

67 Medine'de 11.340 kişiye surre dağıtılmıştır. Bk. TSMA, E. 782/7.

68 TSMA, E. 781/15; E. 782/6-2.

69 TSMA, E. 781/15; E. 782/7.

70 TSMA, E. 782/11.

71 TSMA, E. 782/24-4

72 Abbas Ağa'nın nezâretindeki vakıfların listesi için bk. Arslantürk, Arslanboğa, "1668-1670 (H. 1079-1080) Yıllarında Dârüssaâde Ağası Nezâretindeki Vakıflarla İlgili Bazı Arşiv Kayıtları", 21-36.

73 Arslantürk, Arslanboğa, "1668-2670 (H. 1079-1080) Yıllarında Dârüssaâde Ağası Nezâretindeki Vakıflarla İlgili Bazı Arşiv Kayıtları", 18-20.

74 TSMA, E. 527/88.

75 TSMA, E. 528/3; 528/71; E. 528/65

76 Altındağ, "Dârüssaâde Ağası", s. 2-3.

77 TSMA, E. 781/18; E. 527/90; E. 782/4.

gelirlerinden hizmetlilere ve görevlilere ihsânları dağıtmıştır.<sup>78</sup> Vâlide Sultan'a Mısır ve Boğdan'dan mutâd gelen câizelerle mansıb değişimlerinde gönderilen caizeleri teslim etmiştir.<sup>79</sup> Ayrıca Padişah'ın gelir kalemleri ile miktarını ve harem için yaptığı harcamaları da ayrı bir raporla Padişah'a sunuyordu.<sup>80</sup> Bu konuda titiz olduğu anlaşılan Sultan IV. Mehmed, hazine kendisine ulaştığında saydırılmakta, eksik ise neden eksik geldiğini ağadan araştırmasını ve kendisine hesapların dökümü ile rapor etmesini istiyordu. Gecikme olduğu durumlarda ise bunun gerekçesini de ayrıca sorguluyordu.<sup>81</sup>

Dârüssaâde Ağası Abbas Ağa, İstanbul'dan uzakta olan Sultan IV. Mehmed'e muntazam bilgi akışı sağlayan en önemli kanallardan biri olmuştur. Efendisini Harem ve hanedan dışında özellikle İstanbul hakkında bilgilendirmiştir. Yazışmalarda sık sık rastlanan "Ol cânibde rikâbıma arza lâyük olan ahvâlden her ne ki vâki' ola mahalliyle i'lâmdan hâlî olmayup...";<sup>82</sup> "tamâm sadâkat ve istikâmet ile hizmetin bildircek zamandır"<sup>83</sup> gibi ifadeleri kendisine duyulan güven ve beklentinin bir tezahürüdür. Hiç şüphesiz haremde yakın temasta olduğu Vâlide Sultan'la birlikte hareket etmiştir. Nitekim IV. Mehmed de haberlerin hakikatiyle kendisine ulaştırılması maksadıyla vâlidesi ile Abbas Ağa'yı İstanbul'da bıraktığını hat-ı hümayûnunda belirtmiştir:

Sen ki Dârüssaâdetim ağasının hala telhîsin gelüp mefhûmu malûmum olup lâkin telhîsinde bir meâl-i muhassal olmayup ahvâli bildirmekten gayet sana elem üzereyim ne var zâhir siz vâlidem ile orada alıkomanın manası her ne olursa bir hoşça avdete irişüp neticeyi sana bana bildirmektir yazarsın ihtilâl var eksik değil dersin ne için olduğunu bildirmezsin...<sup>84</sup>

78 TSMA, E. 781/12; E. 782/9.

79 TSMA, E. 527/69.

80 TSMA, E. 528/62; 63; 64; 66; 67; 73; 74; 75; 76; 77.

81 TSMA, E. 782/23; E. 527/69; E. 527/86.

82 TSMA, E. 781/21.

83 TSMA, E. 527/73.

84 TSMA, E. 784/24-5.

Özellikle Sultan IV. Mehmed'in Girit Seferi'ne çıktığı dönemde, 1668 yılında İstanbul'da halk ve Galatâdaki iç oğlanlarının isyan teşebbüsünde Abbas Ağa, Padişah'a bilgi aktarmakta önemli rol oynamıştır.<sup>85</sup> Her ne kadar isyan girişimini tetkik etmek üzere Mehmed Paşa'yı göndermiş olsa da sadakatine güvendiği vâlidesi ve Dârüssaâde Ağası Abbas Ağa, padişahın emri üzerine isyan teşebbüsünün sebepleri, kimlerin etkili olduğu ve uygulanan cezalar hakkında tafsilatlı bir rapor hazırlamıştır.<sup>86</sup> Bu hususta İstanbul Kaymakamı Yusuf Paşa'nın yönetimde zâfiyeti olup olmadığını İstanbul'u iyi idare edip etmediğini Abbas Ağa'ya ayrıca sormuştur.<sup>87</sup> İsyanın bastırılması ve ihtilale sebebiyet verenlerin cezalandırılması amacıyla kaymakam paşa, bostancıbaşı ve yeniçeri ağasına gönderdiği emirler hakkında Abbas Ağa'yı ayrıca bilgilendirmiş; görevlerini ihmal etmemeleri için onların takipçisi olmasını emretmiştir. IV. Mehmed, Abbas Ağa'yı İstanbul'un en yetkili amiri konumunda olan İstanbul kaymakamı ve onun ardından gelen yeniçeri kaymakamı ve bostancıbaşıdan üstün görmüş ve onların denetçisi konumuna

85 IV. Mehmed, hayatta bulunan kardeşlerini birkaç kere öldürme girişiminde bulunmuştur. Ancak onları koruma görevi üstlenen Vâlide Sultan'ın engeliyle karşılaşmıştır. 1668 tarihinde Girit Seferi niyetiyle Yenişehir'e gittiğinde vâlidesinden kardeşlerinin başını göndermesini istemiştir. Vâlide Sultan, padişahın emrine karşı çıkarak yeniçerilerden şehzâdeleri korumak üzere yardım talep etmiştir. İstanbul'da dedikodu yayılmış ve imparatorluğu ihtişamlı günlerine kavuşturacağına inandıkları şehzâdelerin öldürülmesine karşı çıkan halk, isyan çıkarmıştır. Şehzâdeler mevzusunun yanında çeyrek asırdır süren Girit Seferi'nin halk üzerinde oluşturduğu ekonomik yük ve padişahın İstanbul'da bulunmaması gibi sebepler isyanın çıkmasında etkili olmuştur. Detaylı bilgi için bk. Çakır, IV. Mehmed'in Ailesi ve Hanedan Politikası, 166-170.

86 "... benim kerametlü pâdişâhım bu tarafın ahvâli tafahhus-ı mülûkâne buyrulur ise zokak başında kağıt bulunduğu istimânda bu ednâ kulları kaymakam paşa kullarına haber gönderüp nice ahvâli suâl olundukda bundan akdem bir kaç defa cunûnu zâhir olup tumarhâne konulan İbrâhim nâm kimesnenin fiili olduğu muhakkak olmağın mecnûn-ı merkûm ahz olunup kanlı kuyuya konulmuştur mâlûm-ı hümayûnları oldukda emr-i fermân pâdişâhımındır benim mehâbetlü pâdişâhım kaymakam paşa ve sekbanbaşı kulları gece ve gündüz bi-hamdillâh-i Teâlâ devlet-i aliyelerinde hâb-ı rahatı terk idüp sa'y ve takayyüde kusurları yoktur..." TSMA, E. 781/13.

87 TSMA E. 527/73; Afyoncu, Demir, *Turhan Sultan*, 171-172

معلومه احوال بقدره کلمه کاتبه اوله  
 بویله بعضی دوا کلمه بلدر لیس صلیبی  
 به قدره اوله و مندر احوال بلدر  
 وزیر اعظم کاتبه لهنور بوسایه  
 زیاده دوا افتاز ایدنه  
 بادشاه  
 خدیو و کرامت و قدرت و مهالو  
 خدیو نیک سبب  
 بنی آدم اولان مبارک وجودها توندن آسیه هودوندن مهون و قنطاریون  
 عمود و نوح المذکال بر و عباد و نفع ایاغ سلطنت اولان تقاضا جوار نجف  
 و سلط غالی نشان حضرتلر فیثلیور سینه هابون شوکت و ندرت ممالک  
 اسلا میله و جمله قولدی اوزر زردن انکک ایلیمه امن نهم مصلو بادشاه هم  
 بانوه بصره ترقی الوفی احوال برره قیرم جمل قوس و شام شرفه عولده هابون احوالی  
 احوال و مروره رافع و صیر نفیره قولونک صیره و کرمی احوال ارساله اولان  
 قولدی کندی بار کیری ایله کیمک مسافه بصدده ایلوق ایلد کمن اولور و قیرم باند  
 قیستما کمن انضا المردکی احوال و کیمکده خصوص قیرور احوالی اولان اولور  
 ایلر نفیره بار کیری احوالی بویله ایدن هابوندی و بیلد عولده  
 معلوم ملوکا کیری اولدقده احوالی بادشاه هم خدیو نیکد نهم کرامتو بادشاه  
 اسوالی قنطاریون کیمک بویله احوالی بویله کیمک بویله احوالی بویله کیمک بویله  
 قانقارم باشا قولدیه خدیو کوندروپ نخله احوالی بویله اولدقده بوندن اقدوم قنطاریون  
 جنونی ظاهرا اولوب بیمار قابیه توندن ابراهیم نام کمنه تک فعلی اولدور و قنطاریون  
 بخون مرفوم احوالی اولوب قانی قوسه قولدیه معلوم هابوندی اولدقده احوالی بویله  
 نهم معالیو بادشاه قانقارم بخت و شکیان نهم قولدی احوالی بویله کیمک بویله احوالی بویله  
 طایر احوالی کیمک بویله کیمک بویله کیمک بویله کیمک بویله کیمک بویله  
 مغلوب رضای هابوندی احوالی بویله احوالی بویله احوالی بویله احوالی بویله  
 انیمه باقی احوالی بویله کیمک بویله کیمک بویله کیمک بویله کیمک بویله

TSMA-E 781/13

Abbas Ağa'nın telhisi ve Sultan IV. Mehmed'in hat-ı hümayûnu TSMA, E. 781/13

getirmiştir.<sup>88</sup> Abbas Ağa, ayrıca İstanbul'da şüpheli çıkan yangınları telhisle bildirmiştir. Padişahın kendisinden yangınların kim tarafından ve neden çıkarıldığını araştırmasını istemesi üzerine<sup>89</sup> Ağa, yangına sebebiyet verenlerin aldıkları cezaları da içeren bir rapor hazırlamıştır.<sup>90</sup>

Bilgi akışı tek yönlü olmamıştır. Abbas Ağa'dan İstanbul'un ahvâli hakkında haber beklerken, IV. Mehmed de kendisinin sıhhati,<sup>91</sup> konakladığı yerler<sup>92</sup> ve Kandiye'deki kuşatmanın gidişatı hakkında Ağa'ya bilgi vermiş; o da bu haberlerin payitahtta yayılmasında aracı olmuştur. Başta Vâlîde Sultan olmak üzere harem ahali, Ağa'nın geniş iletişim ağı içinde bulunanlar ve İstanbul halkı, padişah hakkında bilgi sahibi olmuştur. Yaklaşık çeyrek asırdır

devam eden Girit kuşatmasının (1649-1665) fetih haberi İstanbul'da sabırsızlıkla beklenmekteydi. Bunun farkında olan padişah, sadrâzam tarafından iletilen fethin yakın olduğuna dair müjdeli haberleri Dârüssaâde ağasına ulaştırıyordu.<sup>93</sup> Sultan, Eğriboz'a doğru hareket ettiğinde gelen fetih müjdesini Abbas Ağa'ya yazarak harem-i hümayûnda üç gün üç gece donanma yapılmasını emretmiştir.<sup>94</sup> Ağa da kendisine pişkeş göndermiştir.<sup>95</sup>

Abbas Ağa, saray ve devlet yönetiminde önemli bir nüfuza sahip olmuştur. Harem idareciliği görevini yürütmesi, onu Padişah'a ve Vâlîde Sultan'a fiziksel olarak her zaman yakın kılmıştır. Padişah saraydan uzakta bulunduğu anda ise düzenli yazışmalarla irtibatını sürdürmüştür. Buna ek olarak yüksek gelire sahip Haremeyn vakıflarının idarecisi ve hizmetindeki görevlileri imparatorluğun geniş coğrafyasına yayılmıştır. Abbas Ağa, Padişah'ın güvenini kazanarak geniş yetkilerle donatılmış, zaman zaman onun adına hareket edecek kadar güçlü bir konuma gelmiştir. Nüfuzu sayesinde saray ve devlet görevlilerinin tayinlerinde etkili olmuş, çeşitli işlerde aracılık rolü üstlenmiştir.

Öte yandan yetki sınırlarını aştığında Sultan IV. Mehmed, mutlak otoritenin kendisi olduğunu açıkça ortaya koymuş ve Abbas Ağa'yı sert dille uyarmıştır. Özellikle hizmetinde olanlara çiraklık vermeyeceğini Ağa'ya yazmasına rağmen aynı hususta sadrâzamdandan yardım istediğini haber alan Padişah, ferman ettiği husus üzerine sadrâzamin emir veremeyeceğini, emir verme yetkisinin yalnızca kendisine ait olduğunu vurgulamıştır. Her ne

88 Çakır, *IV. Mehmed'in Ailesi ve Hanedan Politikası*, 178-179; Afyoncu, Demir, *Turhan Sultan*, 176-182.

89 "Hâliyâ Âsitâne-i devletimde birbiri akabince iki üç defa harik vâki' olam eyü âlâmet değildir. Şehre böyle ale't-tevâli ihrâk isâbet etmek eşirrâ ve harâmzâde fesâdı olmak ihtimâlidir. İmdi bu husûsun mebdei ne yüzden vücûd bulmuştur ve ne tarik ile harik isâbet etmiştir fi'l-vâki' harâmzâde işi midir nihâniceecessüs idüp bu bâbda her ne ki işittik ve müşâhede ettik ise bâde'l-yevm dahî ne yüzden müşâhede eder isek vukuu üzere rikâb-ı kâmyâbıma arz u i'lâm idesin." Bk. TSMA, E. 781/30; Afyoncu, Demir, *Turhan Sultan*, 182.

90 "... Fermân-ı hümayûnum üzere bundan akdem vâki' olan hariklerin ve mebde-i harik olanların cezası ve bazı mertebe dahî vâki' olan ihrâkı bildirmişsin cümlesi mâlûm-ı mülûkânem olmuştur." Bk. TSMA, E. 781/31

91 "... Eğerçi bir mikdâr hummâdan munharifü'l-mizâç olmuştum amma Elhamdülillahi Teâla şimdiki halde vücûd-ı hümayûnum sıhhatde ve mizâc-ı lütf-ı imtizâcım selâmet ve afiyette olup tafakkud-ı mülûkanem o cânibin ahvâline masrûfdur hattâ ber-vech-i mahsûs tafahhus için bir musâhib kulum gönderilmiştir." Bk. TSMA, E. 781/22; "... Vücûdum sıhhat üzere olup ve bizzat devlet ve ikbâl ve saâdet-i iclâl ile sayd u şikâr kasd idüp Zağra-i Atik nâm mahalle azîmet-i hümayûnum olduğun ilâm etmekle..." bk. TSMA, E. 527/67; Afyoncu, Demir, *Turhan Sultan*, 170.

92 "Hâliyâ devlet ve saâdetle Yenişehir'den Eğriboz taraflarına teveccüh-i hümayûn olmuştur." TSMA, E. 527/78; Afyoncu, Demir, *Turhan Sultan*, 181; "Hâlâ cenâb-ı celâlet-meâbım tereffüh ve istirahat için Çukurçayırı kurbunda vâki tepede birkaç gün nasb-ı hıyâm ikâmet etmişimdir Elhamdülillâh mubârek vücûd-ı şerifim inâyet-i Hak ile sıhhat ve afiyet ve zevk ve safâ ve refâhiyet üzeredir ancak ol semtin ahvâli sıkça sıkça mârûz-ı rikâb-ı devlet iyâbım olmasına müterâkkibim." Bk. TSMA, E. 3/781; "... Sefer-i zafer eser yollarında kat-ı menâzil ve tay-ı merâhil ederek hâlâ Rebiülâhirin gurre-i garrâsı cumartesi Drama kurbunda vâki Burtoz Kaynarcası nam mahalde darb-ı hıyâm-ı ihtişâm istirahat-ı asker için bir gün meks ve ârâm olunmuştur. Bk. TSMA, E. 781/4.

93 "Haseki Ağa kulumu hat-ı hümayûnla Girid'e göndermiş idim hâlâ fermânım üzere edâ-yı hizmet idüp geldi bi-hamdillâh-i Teâlâ kızıl tabyanın nihâyetine karib yerleri kabza-yı teshîre gelüp ve yeni duvara yakın varılup henüz guzât-ı islâm kullarımın feth-i kaleye kuvvet-i kalbleri ve cell-i himmetleri mukarrer idüğün arz eyledi amma hakikatde heman hazret-i Hüda celle şânuhunun inâyet-i ezeliyyesi ve eltâf-ı lem-yezelliyyesine mevküftür. İnşallah-ı Teâlâ ümüddir ki sonu hayır ola vezir-i âzâm lalamın telhisinde dahî yazılan mazmûn-ı mezkûrdan imdi sen dahî devletlü valideme Girit ahvâlini vech-i meşrûh üzere i'lâm edesin heman duâ-yı hayrımızda olsun." Bk. TSMA, E. 781/5

94 TSMA, E. 782/6-5

95 TSMA, E. 782/6-1. Abbas Ağa, bayramlarda da padişaha pişkeş göndermiştir. Bk. BOA, TSMA, E. 782/11; E. 528/2.



Harem-i Hümayûnda Şehzâdeler Mektebi'nde Dârüssaâde ağası odasında Abbas Ağa tarafından yazdırılan üzerinde Bakara Sûresi'nin 255. âyet-i kerimesi'nin (Âyete'l-Kürsi) olduğu kitâbe  
*"İşbu âyet-i kerimeyi hâlâ Dârü's-saâde Ağası Abbas Ağa yazdırmışdır bizden sonra gelip gidenlerden her kim nazar ederse bir Fâtihâ üç ihlâs okuyup rûhuna hediye eyleye sene [10]80"*

kadar Abbas Ağa'ya büyük yetkiler vermiş olsa da onun yaptıklarından haberdar olmuştur. Dolayısıyla Ağa'nın dışında farklı kaynaklardan da haber alarak yönetim üzerindeki denetimini daima sürdürmüştür. IV. Mehmed, yetki devrinde bile mutlak kontrolü elden bırakmamıştır.<sup>96</sup>

Abbas Ağa, üç buçuk yıl hizmet ettikten sonra dârüssaâde ağalarının azillerinde âdet olduğu üzere Mısır'a gönderilmiştir.<sup>97</sup> Kendisinden sonra dârüssaâde ağası olan Yusuf Ağa, padişaktan gelen azil emrini, 15 Ra 1082/22 Temmuz 1671 Pazartesi günü akşam üzeri Üsküdar bahçesinde teslim etmiştir. Ertesi gün Yusuf Ağa, Haremeyn hazinesinde muhafaza edilen 1081/1671 yılının Haremeyn evkaf mukâtaa gelirleri ile gelir fazlasından padişaha ait ceyb-i hümayûn gelirlerinin (avâid zevâid akçeleri) hazine defterine göre muhasebesini yaptıktan sonra



Bakara Sûresi'nin 255. âyet-i kerimesi'nin (Âyete'l-Kürsi) olduğu kitâbenin detayı

96 Detaylı bilgi için bk. Çakır, *IV. Mehmed'in Ailesi ve Hanedan Politikası*, 182.

97 Ahmed Resmî Efendi, *Hamiletü'l-Küberâ*, 58.

Ağadan görevi teslim almıştır. Çarşamba günü evkaf işlerini bitirdikten sonra Padişah'ın emri üzerine gemi ile yola çıkacağı söylendiğinde Abbas Ağa, Mısır'la ilgili işleri olduğu gerekçesiyle yirmi gün daha kalmak için ısrarcı olmuştur. Padişah'ın emri üzerine hemen gitmesi söylendiğinde muhtemelen neden azledildiği hakkında bilgisi olmayan Ağa korkarak "hakkımızda bir şey mi vardır" diye sormuş; neticede en fazla on bir gün daha kalmasına müsaade edilmiştir.<sup>98</sup>

Abbas Ağa, Mısır'a gittikten uzun bir süre sonra 1108/1697 tarihinde Kahire'de vefat etmiştir.<sup>99</sup> Kendisi, dârüssaâde ağalığından önce ve sonra birçok hayır eseri yaptırmıştır. Bunların en bilinenleri Beşiktaş'ta bir cami; Çapa Molla Gürâni'de Selçuk Hatun'a ait harap durumdaki camiye minber ilavesiyle yaptırdığı cami; Elazığ'ın Çemişkezek kazasının Örençay (Hinesor) köyündeki cami ile muallimhâne; İstanbul Lâleli'de bir çifte hamam, Nevbethâne mahallesi ile Demirkapı'da birer hamam; Üsküdar'da Câfer Çelebi Camii karşısında, Atpazarı'nda üç yol ağzında, Beşiktaş'ta Abbas Ağa Camii yanında, Atikali Paşa mahallesinde sebil, çeşme ve muhallimhâne; Nevbethâne mahallesinde bir muallimhâne ile dârülkurrâ. Bazı konaklarla vakıflarına gelir sağlamak için birçok dükkân ve bekar odası yaptırmıştır.<sup>100</sup>

Abbas Ağa'nın ölümünden sonra düzenlenen muhalefât defterinde kayıtlı Mısır'daki şahsi mülkü olan vakıf emlak ve işletmeler onun ticari zenginliğini, kitaplar ise entelektüel birikimini ve zevkini ortaya koymaktadır. Mülkleri; metal aletler, arazilerden elde edilen gelirler, ticari yapılar, konut ve dini yapılar ile kitaplardan oluşmaktadır. Kırsal ve kentsel bölgelerde yer alan mülklerinin sayısı oldukça fazladır. Ticari mülkleri daha ziyade Kahire'nin kuzey doğusundaki Zifta bölgesinde yoğunlaşmıştır. Bir kapalı pazar, bir vekâlet yani kervansarayla birlikte depo, bir kahvehane, bir

kahve öğütme yeri ve dört dükkândan oluşan yapı topluluğu ile bir mektebin üzerinde yer alan iki adet depo odası vardı. Kahire'de vakıf mülkü arsalar, dükkânlar ve evler de bulunmaktadır. Gamaliye'deki kahve ve Bulak'daki keten vekâletleri en önemli ve büyük işletmeleridir. Kendi evinin Güney Kahire'de, elit tabakanın oturduğu Birket el-Fil'de olduğu bilinen Ağa'nın, Babü'l-Fütuh civarında bir vakıf zaviyesi ve Minyat Zifta'da bir vakıf medresesi de bulunmaktadır.<sup>101</sup>

Kitap ve okuma meraklısı olduğu anlaşılan Abbas Ağa'nın muhalefâtında yer alan kitaplar, servetin en ilgi çekici yanındır.



Harem-i hümayûnda Şehzâdeler Mektebi'nde Dârüssaâde ağasına ait iç odada Abbas Ağa tarafından yazdırılan üzerinde İhlâs Sûresi ile Bakara Sûresi'nin 137 ve Hâc Sûresi'nin 78. âyet-i kerimelerinin olduğu kitâbe

98 TSMA, D. 1219/1.

99 Abbas Ağa'nın muhalefât defteri 26 L 1108/18 Mayıs 1697 tarihinde düzenlenmiştir. Bk. K.K. 2441.

100 Yusuf Halaçoğlu, "Abbas Ağa", *Türkiye Diyanet İslam Ansiklopedisi*, Cilt 1, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1988, 20.

101 Abbas Ağa'nın vakıf mülkleri konusunda detaylı bilgi için bk. Hathaway, "The Wealth and Influence of An Exiled Ottoman Eunuch in Egypt: The Waqf Inventory of 'Abbas Agha", 295-308.

Kitap Adı	Adet	Konu
Kur'an-ı Kerim (1 adet)	1	
Eczâ-yı Şerife /60 cüz)	60 cüz	
Tefsîr-i Ebu'l-Leys	2	Tefsir
Tabîr-i Şerîf	1	Rüya tabirleri
Hülâsatü'l-Vefâ	1	Medine-i Münevvere Tarihi
Kâdihân	1	Hanefi fikhî
Sadru'ş-Şeria	1	Hanefi fikhî
Hâşiyât-ı Ahmed Çelebi	1	Hanefi fikhî
Dürer ü Gurur	1	Hanefi fikhî
Metn-i Hidâye	1	Hanefi fikhî
Şerhü'l-Münye	1	Hanefi fikhî
Câmi	1	Tasavvuf
Şerhü'l-Meşârik	1	Hadis
Mukaddime el-Gaznevî	1	Hanefi fikhî
Şerh-i Raciyye fi'l-Ferâiz	1	Hanefi fikhî
Resâil-i Nuh Efendi	1	Hanefi fikhî
Tarih-i İbn Kesîr	1	İslam tarihi
Kimyâ-yı Saâdet	1	Ahlak-Tasavvuf
Şerh-i Mûceze fi't-tıbb	1	Tıp
Ahlâk-ı Alâi	1	Ahlak
Ravzatü'l-Ekber	1	Tarih
Mecmua-i Mevâiz	1	Vaaz
Kırâatü'l-evrad	1	Tasavvuf
Tabakatü'l-Evliya	1	Evliya biyografisi-Tasavvuf
Şerh-i Manâtikü'l-Harr	1	Tasavvuf
Tevârih-i Âl-i Osman	1	Tarih
ez-Zahire fi't-Tıbb	1	Tıp

Tablo 1. Abbas Ağa'nın Kitapları<sup>102</sup>

Abbas Ağa'nın yirmi yedi kaleme küçük bir kütüphaneyi oluşturacak kitabı bulunmaktadır. Kur'an-ı Kerim ve cüzler başta olmak üzere tefsir kitapları listenin en başında olup adet olarak fazladır. İbadet, fetva, namaz ve miras hukukuna dair Hanefi fikhî kitapları ise önemli bir yekünü tutmaktadır. Bunlara ek olarak İslâm tarihi ve Osmanlı tarihi kitapları ile Câmi'nin divânı yer almaktadır. Bu dini ve edebi eserlerin çoğu Osmanlı saray eğitiminin parçasıdır. Abbas Ağa, küçük ve seçkin kütüphanesinin temellerini sarayda eğitim aldığı süreçte kurmuş olmalıdır ki bunlar Osmanlı Türkçesi, Arapça ve Farsça olmak üzere Osmanlı saray mensuplarının aşına olduğu üç dilde yazılmış kitaplardır. Hathaway, kitap listesindeki Ağa'nın tasavvufi eğilimine işaret eden dört eserin saray eğitimi ile ilgisi olmadığına dikkat çeker. Bunlar, El-Gazâlî'nin *Kimyâ-yı Saâdet*, Feridüddîn Attar'ın sufi biyografileri, *Mantıku't-Tayr* ve *Kırâatü'l-Evrad* isimli eserleri. Sahip olduğu tasavvuf kitaplarının yanında Abbas Ağa'nın Mısır'da bir zaviye vakfetmesi tasavvufi eğilimini açıkça ortaya koyar.<sup>103</sup> Eğitim sürecinde kurmaya başladığı kütüphanesinin kendi okuma zevki ve ilgi alanlarına göre şekillendiği anlaşılmaktadır. Listedeki tıp, tasavvuf ve rüya tabirleri kitapları bunun göstergesidir. III. Ahmed (1703-1730) ve I. Mahmûd (1730-1754) dönemlerinde dârüssaâde ağılığı yapan Hacı Beşir Ağa'nın (ö. 1746) kitapları arasında da Hanefi fikhî, Farsça şiirler, *Tevârih Âl-i Osman* gibi benzer kitaplar bulunmaktadır. Enderûn'da yetişen sarayın seçkin zümresinden olan ağaların öğrenme ve kitap biriktirme tutkusuna sahip oldukları görülmektedir. Kitapları vakfetmeleri ve onlara el konulmaması pahalı yazmalara yatırım yapmayı cazip hale getirmiştir.<sup>104</sup>

102 Kitap Listesi, Hathaway, "The Wealth and Influence of An Exiled Ottoman Eunuch in Egypt: The Waqf Inventory of 'Abbas Agha", 297-301'den hazırlanmıştır.

103 Hathaway, "The Wealth and Influence of An Exiled Ottoman Eunuch in Egypt: The Waqf Inventory of 'Abbas Agha", 309-315.

104 Hathaway, *Osmanlı Sarayının En Ünlü Haremağası Hacı Beşir Ağa*, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2014, 83-84.

## Sonuç

16. yüzyılın sonlarından itibaren dârüssaâde ağalığı, Osmanlı sarayında yalnızca bir hizmet makamı olmaktan çıkıp, padişaha ve hanedana en yakın konumda yer alan; büyük bir siyasi, idari ve ekonomik nüfuza sahip, saray içi ve dışı politikaların yönlendirilmesinde aktif rol oynayan bir iktidar odağına dönüşmüştür. Padişah tarafından “nâmus-ı saltanat”ın muhafızı olarak tanımlanması, bu makamın sadece fiziksel değil, aynı zamanda ahlaki ve siyasi anlamda da ne denli kritik bir görev üstlendiğini göstermektedir. Özellikle IV. Mehmed ile Abbas Ağa arasındaki yazışmalar, padişah ile Dârüssaâde ağası arasındaki ilişkinin mahiyetini ve bu makamın sahip olduğu çok boyutlu fonksiyonu ortaya koymaktadır. IV. Mehmed gibi seferlere çıkan ve saraydan uzak kalan bir padişah döneminde Dârüssaâde ağasının görevi yalnızca Harem’i korumakla sınırlı kalmamış, İstanbul’daki genel asayişin gözetimi, saray içi ve dışı haberlerin takibi, kaymakam paşa ile ilişkiler ve devletin önemli meselelerinin padişaha bildirilmesi gibi geniş bir yelpazeye yayılmıştır. Abbas Ağa, Padişah’ın teveccühüne karşılık mutlak sadakat ve titizlikle hareket etmiş; her gelişmeyi vakit geçirmeksizin telhisler ile bildirerek Padişah’ın güvenini pekiştirmiştir. IV. Mehmed, yazışmalar kanalıyla Abbas Ağa’yı yakından takip etmiş ve onun sorumluluğu altındaki Haremeyn evkafı ve hazinesinin hesaplarını sıkı kontrol altında tutmuştur. Ağayı asli görevlerinin haricinde geniş yetkilerle donatmış, ancak kendi belirlediği sınırların dışına çıkmasına izin vermemiş ve denetimli yetki politikası uygulamıştır.

## Kaynakça

### I. Arşiv Belgeleri

Topkapı Sarayı Arşivi Evrakı (TSMA E.)

E. 527/67; 69; 72; 73; 78; 79; 82; 83; 86; 88; 89; 90; 528/2; 3; 4; 62; 63; 64; 65; 66; 67; 71; 73; 74; 75; 76; 77; 781/3; 4; 5; 7; 12; 13; 15; 18; 21; 22; 23; 28; 29; 30; 31; 33; 34; 782/1; 4; 6-1; 6-2; 6-5; 7; 9; 11; 12; 15; 16; 23; 24-4; 24-5; 29-2; 24-13;

### Topkapı Sarayı Arşivi Defterleri (TSMA D.)

D. 1219/1

### T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA)

### İbnül Emin Tasnifi Saray Mesâlihi (İE.SM.)

İE.SM. 286

### Baş Muhasebe Mutfak Masraf Defterleri (D.BŞM.MTE.d)

D.BŞM.MTE.d 10532, s. 3

### Kamil Kepeci Tasnifi (KK.d)

K.K.d 2441

### II. Kaynak Eseler

*Abdurrahman Abdi Paşa Vekâyi’-Nâmesi [Osmanlı Tarihi (1648-1682)]*, haz. Fahri Ç. Derin, İstanbul: Çamlıca Yayınları, 2008.

Afyoncu, Erhan, Uğur Demir. *Turhan Sultan*. İstanbul: Yeditepe Yayınları, 2015.

Ahmed Resmî Efendi. *Hamiletü’l-Küberâ*. Haz. Ahmed Nezihî Turan. İstanbul: Kitabevi Yayınevi 2000.

Akkaya, Ziya. *Vecihî Devri ve Eseri*. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Ankara 1957.

Aktemur, Ramazan. *Anonim Osmanlı Vekâyinâmesi (H. 1058-1106/M. 1648-1694) Metin ve Değerlendirme*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2019.

Altındağ, Ülkü. “Dârüssâde”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 9, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994: 1-3.

Arslantürk, Ahmet, Kadir Arslanboğa. “1668-2670 (H. 1079-1080) Yıllarında Dârüssaâde Ağası Nezâretindeki Vakıflarla İlgili Bazı Arşiv Kayıtları”, *The Journal of Academic Social Science Studies*. 34/II (2015): 15-39.

Baer, Marc David. *IV. Mehmed Döneminde Osmanlı Avrupa’sında İhtida ve Fetih*. Çev. Ahmet Fethi. İstanbul: Hil Yayınları, 2008.

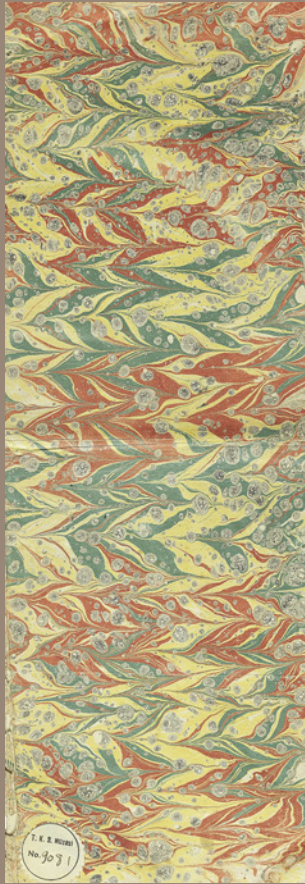
Buzpınar, Ş. Tufan. “Surre”, *Diyanet İslam Ansiklopedisi*. Cilt 37. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009: 567-569.

Çakır, Merve. *IV. Mehmed’in Ailesi ve Hanedan Politikası*. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2024.

Değirmenci, Tülin. *İktidar Oyunları ve Resimli Kitaplar II. Osman Devrinde Değişen Güç Simgeleri*. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2012.

Emecen, Feridun M., *Osmanlı Klasik Çağında Hanedan ve Toplum*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2018.

- Halaçoğlu, Yusuf. "Abbas Ağa", *TDV İslam Ansiklopedisi*. Cilt 1, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1988: 20-21.
- Hathaway, Jane. *Osmanlı Sarayının En Ünlü Haremağası Hacı Beşir Ağa*, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2014
- Hathaway, Jane. "The Wealth and Influence of An Exiled Ottoman Eunuch in Egypt: The Waqf Inventory of 'Abbas Agha'", *Jesho*, 37/4 (1994): 293-317.
- Hathaway, Jane. "Habeşi Mehmed Agha: The First Chief Harem Eunuch (Darüssaade Ağası) of the Ottoman Empire", *The Islamic Scholarly Tradition*. Ed Asad Q Ahmad, Michael Bonner ve Behnam Sadghi. Leiden: Brill, 2011, 179-195.
- İsâ-Zâde Târîhi (Metin ve Tahlil). Haz. Ziya Yılmaz. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1996.
- Karaçay Türkal, Nazire. *Silahdar Fındıklılı Mehmed Ağa Zeyl-i Fezleke (1065-22 Ca 1106/1654-7 Şubat 1695)*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul 2012.
- Necipoglu, Gülrü. *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı Mimari, Tören ve İktidar*, çev. Ruşen Sezer, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- Özel, Ahmet. "İbn Âdil", *Türkiye Diyanet İslâm Ansiklopedisi*. Cilt EK-1, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1988: 582-584.
- Pierce, Leslie P. *Harem-i Hümayun Osmanlı İmparatorluğu'nda Hükümranlık ve Kadınlar*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998.
- Tezcan, Baki. *Searching Osman: a Reassessment of the Deposition of the Ottoman Sultan Osman II (1618-22)*. Doktora Tezi, Princeton University, 2001.
- Tezcan, Baki. *The Second Empire Political and Social Transformation in the Early Modern World*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Turan, Ahmet Nezihi. "Mahremiyetin Muhafızları Darüssaade Ağaları", *Osmanlı Araştırmaları*. 19 (1999): 123-148.
- Turgut, Ali. "Nizâmeddin en-Nisâbüri", *Türkiye Diyanet İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 33, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2007: 181-182.
- Uluçay, Çağatay. *Harem II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2001.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. *OsmanlıDevletinin Saray Teşkilatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1988.
- Zinkeisen, John Wilhelm. *Osmanlı İmparatorluğu Tarihi*. Cilt 4. Çev. Nilüfer Epçeli. İstanbul: Yeditepe Yayınları, 2011.



# OSMANLI ARŞİVİ TOPKAPI SARAYI MÜZESİ ARŞİVİ TASNİFİNDE 18. YÜZYILIN İLK YARISINA AİT DEFTERLERDE KULLANILMIŞ EBRULAR

**Alparslan Babaoğlu\***

Gönderilme Tarihi: 19.04.2025 - Kabul Tarihi: 16.06.2025

## Özet

Osmanlı ebru sanatının tarihsel gelişimini doğru bir şekilde ortaya koyabilmek için, arşiv, kütüphane ve özel koleksiyonlarda yer alan yazma eserlerde kullanılan ebruların yapıldıkları tarihlerin ve bu ebruları yapanların doğru tespit edilmesi büyük önem arz etmektedir. Osmanlı Arşivi, Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi tasnifinde 16. 17. ve 18. yüzyıllara ait 21.107 adet defter tespit edilmiş; bunlardan 2177 defterin kabında ebru kullanıldığı belirlenmiştir. Bu ebruların 1247'sinin doğrudan üzerinde ya da etiketinde kâtip tarafından yazılmış tarih bulunduğu görülmüştür. Ebruların tarih içermeyenlerinde ise muhteva analizine dayalı olarak Arşiv tarafından verilen tarihlerin büyük ölçüde ebrunun üretildiği dönemi işaret ettiği anlaşılmıştır.

18. yüzyıl boyunca defterlerde kullanılmış olan ebruların ait oldukları ebru sınıfına ve zamana göre kullanım sayıları incelendiğinde, kullanılan ebru sayıları arasında negatif etkileşimler görülmüştür. Bu etkileşimlerin, sözkonusu dönem boyunca kullanılan ebruların tek bir ebrucu tarafından yapılmış olduklarına işaret ettiği değerlendirilmiştir.

Bu çıkarım, özellikle battal ve taraklı sınıflarından ebruların yaparını belirlemede kullanılabilecek ayırt edici teknik ve estetik özelliklerin çok az ve somut olmaması nedeniyle sözkonusu dönemde kullanılan ebruların yaparını belirlemek açısından çok önemlidir. Bu çalışma ile, 18. yüzyılın ilk yarısına ait defter kaplarında kullanılmış olan tüm sınıflardan ebruların yıllara göre kullanım sayılarının kıyaslanması yoluyla bu ebruları yapan ebrucunun kimliğinin ortaya konulması amaçlanmaktadır.

**Anahtar kelimeler:** Ebru, ebrucu, battal ebru, taraklı ebru, Hatip Mehmed Efendi, Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi, Osmanlı Arşivi.

## MARBLED PAPERS USED IN THE MANUSCRIPTS IN OTTOMAN ARCHIVES TOPKAPI PALACE MUSEUM ARCHIVES CLASSIFICATION DURING THE FIRST HALF OF THE 18th CENTURY

### Abstract

In order to be able to write Ottoman Marbling History, determining the dates the marbled papers have been produced and the names of the artists are very important. In the Ottoman Archives, Topkapı Palace Museum Archives, 21,107 notebooks belonging to the 16th, 17th and 18th centuries were identified; it was determined that marbling was used on the cover of 2177 of these notebooks. 1247 of these marbling are directly on or a date written by the scribe on the label. It has been justified that dates written on the manuscripts correctly correspond to the dates they have been produced.

When the number of marbled papers for each marbling class corresponding the years they have been used is examined, negative correlations found between the number of marbled papers used for each marbling classe during the first three quarters of the 18th century.

To identify a marbler is almost impossible because differentiating features of especially stone and combed classes of marbled papers are very limited and not concrete. In this work, it is aimed to discover the identity of the marbler who produced especially stone and combed class marbled papers used in the Ottoman Archives Topkapı Palace Museum Classification during the first half of the 18th century.

**Keywords:** Marbling, marbler, stone marbling, combed marbling, hatip Mehmed Efendi, Topkapı Palace Museum Archive, Ottoman Archives.

## Giriş

Ebru, kıvamı artırılmış bir sıvı üzerine içinde sıgır ödü bulunan doğal boyaların, yaşlı atın kuyruk kıllarının bir dalın çevresine sarılmasıyla yapılmış fırçalar kullanılarak serpilmesiyle oluşturulan desene, gerekiyorsa muhtelif araçlarla şekil verildikten sonra sıvının yüzeyine yerleştirilen bir kâğıda tespit edilmesi suretiyle gerçekleştirilen bir kâğıt bezeme sanatıdır.

Ebru tekniği kullanılarak bezenmiş kâğıtlar, önceleri hattatlar tarafından üzerine yazmak ve mücellitler tarafından çarkûşe ciltte cilt kapağını kaplamak ve kitabın gövdesini cilde birleştirmek amacıyla kullanılırken daha sonraları albümlerdeki sayfaların boşluklarını ve hüsn-i hat levhaların pervazlarını tezyîn etmek amacıyla da kullanılmaya başlanmıştır.

Osmanlı kitap sanatlarının önemlilerinden birisi olan ebruları tarihlendirmek, yani ne zaman ve kim tarafından yapıldıklarını belirlemek birçok parametreyi birarada değerlendirmeyi gerekli kılan zor bir işlemdir. Çoğu zaman bir kitapta istinsah tarihi ve müstensihin ismine rastlamak mümkünse de aynı şey ebrular için geçerli değildir ve hiçbir zaman bir ebrunun üzerinde yapanın ismi ve yapıldığı tarih bulunmaz.

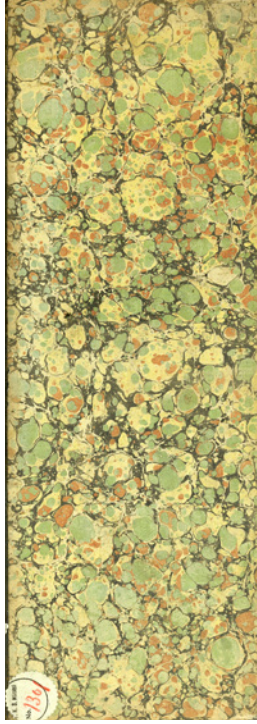
Ebrunun bulunduğu kitap ya da albüm, istinsah tarihinden sonraki bir tarihte ciltlenmiş olabilir. Bu durumda ebru, istinsah tarihine değil kitabın ya da albümün ciltlendiği döneme ait bir ebrudur. Benzer şekilde albüm, yıpranarak parçalanmış başka albümlerin parçaları birleştirilerek oluşturulmuş olabilir. Bu durumda albümde kullanılmış her ebru farklı bir tarihe ait olacaktır. Bu açıdan değerlendirildiğinde tarihlenmiş her bir ebru, Osmanlı Ebru Tarihi'nin yazılabilmesi açısından son derece kıymetlidir.

Çok sayıda ebru kaplı defterin yer aldığı Osmanlı Arşivi Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi tasnifinde Aralık 2022 tarihi itibarıyla tasnif işlemi tamamlanmış, 16. 17. ve 18. yüzyıllara ait 21107 defter taranmış ve 21'i matbu ve tanımsız olmak üzere 2201 defterin kabında ebru kullanıldığı tespit edilmiştir.<sup>1</sup> Ancak sık başvuru defterlerin bir kısmının cildinin yıpranma nedeniyle daha sonraki bir tarihte onarım gördüğü ve bu işlem için onarım tarihinde üretilmiş ebruların kullanıldığı değerlendirilerek hataya sebep olmamak amacıyla *geriye dönük kullanım* olarak nitelendirilen bu durumdaki 96 ebru çalışma dışında bırakılmıştır.

Bu çalışmada, özellikle 18. yüzyılın ilk yarısı boyunca belli başlı ebru sınıflarından ebruların kullanım sayıları arasında gözlenen, bir sınıftan ebrunun kullanım sayısının arttığı durumda diğer sınıf ya da sınıflardan ebruların kullanım sayılarının azalması şeklinde kendini gösteren etkileşimlerden yararlanılarak bu ebruların kaç farklı ebrucu tarafından yapılmış olabileceklerinin ve bu ebrucuların mümkünse kimliklerinin tespit edilmesi amaçlanmaktadır.

Tespit edilen 2177 ebru çalışmanın anlaşılabilirliğini artırmak ve değerlendirmeyi kolaylaştırmak amacıyla; ait oldukları ebru ailesi, varsa yapımında kullanılan aletler ve mevcut bilgiler ışığında, ebru tekniğinde olan gelişmeler gibi kriterler eşliğinde sınıflandırılmıştır. (Resim 1)

1 Babaoğlu, *Osmanlı Ebru Tarihi ve Sanatçıları (16-18. Yüzyıllar)*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2024, 79, 8, 204.



Battal sınıfından ebru,  
TS.MA.d., Env. No. 01301.0001



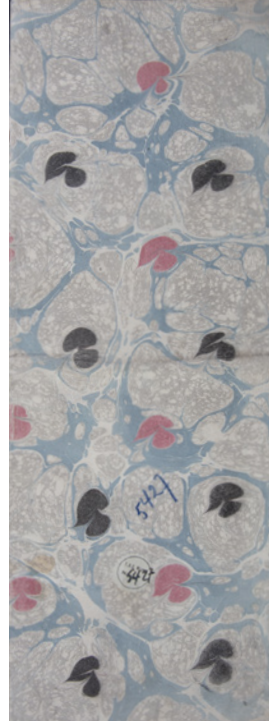
Taraklı sınıfından ebru,  
TS.MA.d., Env. No. 03500.0001



Kır çiçeği sınıfından ebru,  
TS.MA.d., Env. No. 02003.0001



Gelişmiş hatip sınıfından ebru,  
TS.MA.d., Env. No. 00721.0563



Basit hatip sınıfından ebru,  
TS.MA.d., Env. No. 05427.0001



Kumlu sınıfından ebru,  
TS.MA.d., Env. No. 08576.0004

1 Çalışmada kullanılan ebru sınıflarına örnekler

**Battal Sınıfı:** Üzerinde ebru yapılan kıvamı artırılmış sıvının yüzeyine boyaları damlatmak suretiyle uygulananlar dışında kalan, hemen hemen bütün ebru çeşitlerinin temeli olan ve boyaların bir fırça ile serpilmesiyle oluşturulan ebrular bu sınıf altında toplanmıştır. Battal ebruya kalın bir at kılı ya da bir biz yardımıyla şekil vermek suretiyle yapılan gelgit, şal ve bunların hepsinin üzerine ince bir fırça yardımıyla küçük damlalar serpilerek gerçekleştirilen her türlü serpmeli battal, serpmeli gelgit ve serpmeli şal ebruları da bu sınıf altında toplanmıştır.

**Taraklı Sınıfı:** Ebrucunun battal sınıfında belirtilen ebru çeşitlerinden birisine bazen doğrudan bazen de bir biz ile gelgit ya da şal deseni oluşturduktan sonra yaptığı tarak adı verilen özel bir aletle şekil vermesiyle ortaya çıkan ebrular ile bunların uygulanan taraktan sonra tekrar bir biz ile şekillendirilmesiyle yapılan ebrular, bu sınıf altında toplanmıştır.

**Kır Çiçeği Sınıfı:** Bir saptan çıkan, hangi çiçek olduğu belli olmayacak derecede üsluplaştırılmış, bir ya da birden fazla çiçek ihtiva eden çiçek buketleri bu sınıf altında toplanmıştır.

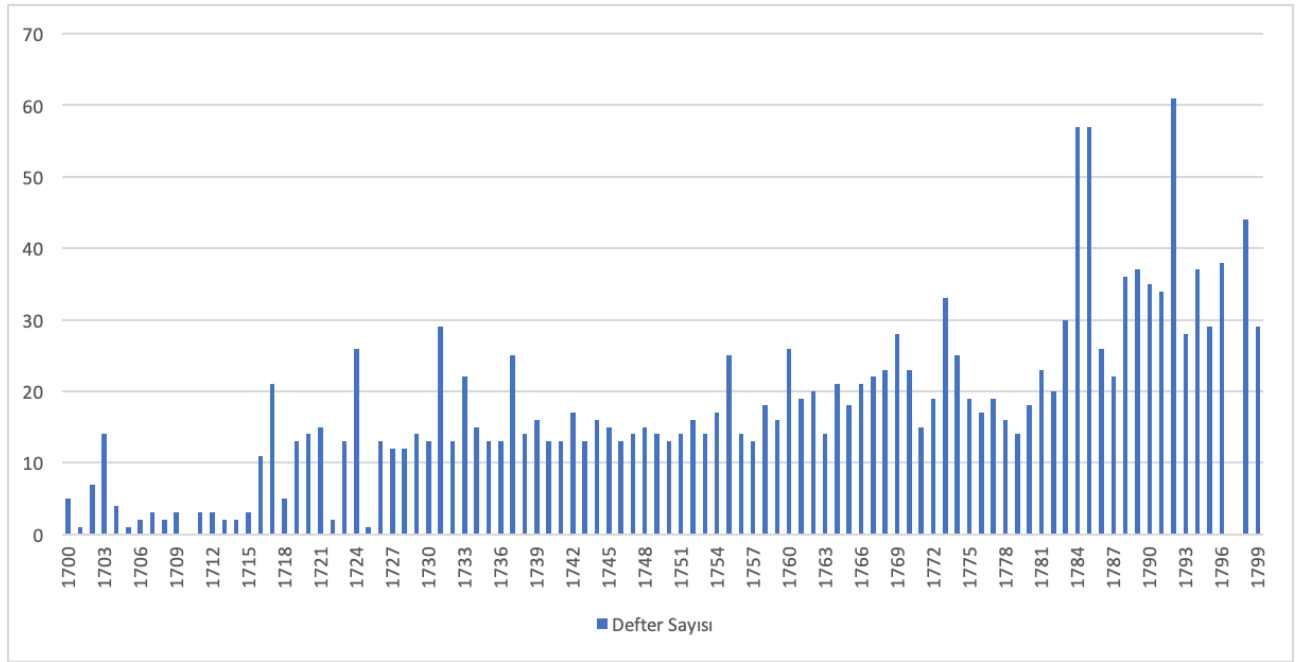
**Gelişmiş Hatip Sınıfı:** Genellikle battal ya da seyrek hâlde taraklı sınıfı bir ebru üzerinde bir biz yardımıyla en az iki renkten oluşan konsantrik halkalar meydana getirilmek suretiyle yine bir biz yardımıyla bunlara aynı ya da farklı şekiller verilerek yapılan çok renkli desenlerin kullanıldığı ebrular, bu sınıf altında toplanmıştır.

**Basit Hatip Sınıfı:** Battal ya da taraklı sınıfı bir ebru üzerine bir biz yardımıyla damlatılan bir ya da daha fazla renkte, ancak her biri tek renkli yuvarlaklara yine bir biz yardımıyla şekil vermek suretiyle yapılan ebrular, bu sınıf altında toplanmıştır.

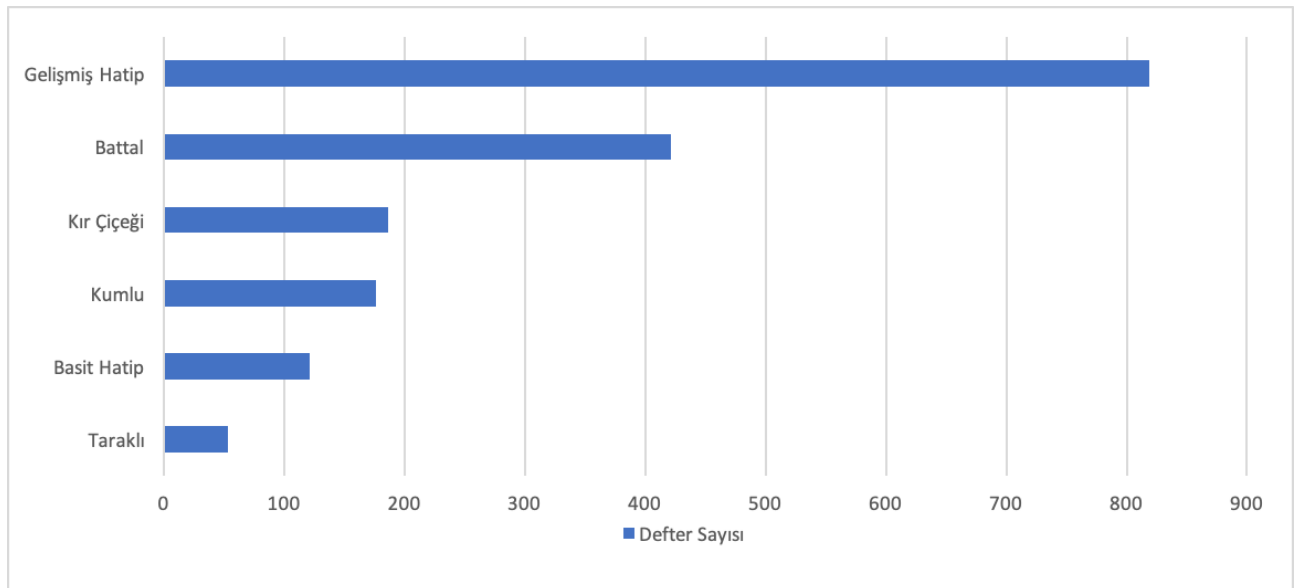
**Kumlu Sınıfı:** Boyanın boş tekne ya da seyrek atılmış tek ya da en fazla iki renkli battal ebrulu zemin üzerine bir biz kullanılarak damlatılmasıyla yapılan ve renklerden en az birisinin ebrucu tarafından bilinçli bir şekilde kumlandırıldığı anlaşılan hatip ebruları ile iri yuvarlaklar ve kâğıdın yüzeyini tamamen kaplayacak şekilde yapılmış yekpare kumlu ebrular, bu sınıf altında toplanmıştır.

Kabında ebru kullanılmış defterlerden 1747 defter 18. yüzyıla aittir. Söz konusu ebruların 18. yüzyılın her bir çeyreği için sınıflara ve yıllara göre kullanım sayıları Tablo 1'de ve takip eden grafiklerde sunulmuştur.

Tablo 1 ve Grafik 1'de 18. yüzyıl boyunca Osmanlı Arşivi Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi tasnifinde yıllara göre kabında ebru kullanılmış olan defter sayıları yer almaktadır. Buna göre yüzyılın başında, zaman zaman değişmekle birlikte her sene ortalama 5 ebru kullanılıyorken bu sayının ilk çeyrekte sonra yükselerek bazen yılda 30 ebrunun üzerine çıktığı görülmektedir. 18. yüzyılın ilk çeyreği, Ayasofya Hatibi Mehmed Efendi'nin ebrularının kullanılmaya başlandığı dönemdir ve ilk çeyrekte sonraki bu artışın kendisinin çok sayıda ürettiği ebrularının kullanılmaya başlanması nedeniyle olduğu açıktır.



**Grafik 1.** Osmanlı Arşivi, Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi tasnifinde 18. yüzyıl boyunca ebru kullanılmış defterlerin yıllara göre sayıları



**Grafik 2.** Osmanlı Arşivi, Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi tasnifinde 18. yüzyıl boyunca kullanılmış ebruların sınıflara göre dağılımı

Dönem	Sene	Battal	Taraklı	Kır Çiçeği	Basit Hatip	Gelişmiş Hatip	Kumlu	Toplam	
1. çeyrek	1700								
	1701	2						2	
	1702		1					1	
	1703	8	2					10	
	1704		1					1	
	1705								
	1706		1					1	
	1707	2						2	
	1708								
	1709	1	1					2	
	1710								
	1711		1					1	
	1712	2						2	
	1713	2						2	
	1714	1						1	
	1715	8	2	4				14	
	1716	5		9				14	
	1717	2	2	5				9	
	1718	2		8				10	
	1719	2		12				14	
	1720			12				12	
	1721	4						4	
	1722	5		7				12	
	1723	1		11				12	
1724			2				2		
2. çeyrek	1725	8	1	2				11	
	1726	12						12	
	1727	12						12	
	1728	15						15	
	1729	12						12	
	1730	1		12				13	
	1731	16		1				17	
	1732	8		5				13	
	1733	3		13				16	
	1734	12	1	1				14	
	1735	14						14	
	1736	12						12	
	1737	13						13	
	1738	12						12	
	1739	14	1					15	
	1740	13						13	
	1741	12						12	
	1742	7		2		6		15	
	1743	6	1	1		10		18	
	1744					11		11	
	1745			1		13		14	
	1746	1				13		14	
	1747	8				4		12	
	1748	6				22		28	
1749			2		12		14		
3. çeyrek	1750	1			6		6	13	
	1751				2	2	10	14	
	1752				6	2	9	17	
	1753	1			11		2	14	
	1754	4			12	1	2	19	
	1755	1			7		14	23	
	1756				3	1	8	12	
	1757		1			1	11	13	
	1758	2				7	11	21	
	1759					5	12	17	
	1760	1				3	32	36	
	1761					1	2	3	6
	1762		1				19	1	21
	1763					1	15	1	17
	1764	1			1	1	17	1	21
	1765						16	1	17
	1766					2	19	1	22
	1767					2	20	1	23
	1768					4	33	3	40
	1769	3				4	1	1	9
	1770					1	17	5	23
	1771					1	17		18
	1772					3	16		19
	1773					3	16	4	23
1774	2				3	20		25	
4. çeyrek	1775				2	18		20	
	1776	3			1	17	1	22	
	1777	1			1	10	1	13	
	1778	2	1		1	13		17	
	1779	1				13	1	15	
	1780	3				3	30	2	38
	1781	1				2	17	2	22
	1782	6				4	20	4	34
	1783	22	1			5	11	9	48
	1784	11	1			4	7	10	33
	1785	13				2	5	6	26
	1786	9				2	8	7	26
	1787	9				3	12	1	25
	1788	10	2	1		3	13	8	37
	1789		1			3	20	11	35
	1790	7	1	1		5	11	13	38
	1791		1			2	13	8	24
	1792	2	1			4	28	6	41
	1793	3	2			3	14	3	25
	1794	3				1	16	12	32
	1795	1				1	16	15	33
	1796	8	4				12	10	34
	1797	12	5			4	8	13	42
	1798	5	6			2	11	11	35
1799	4	7	1		5	21	21	59	

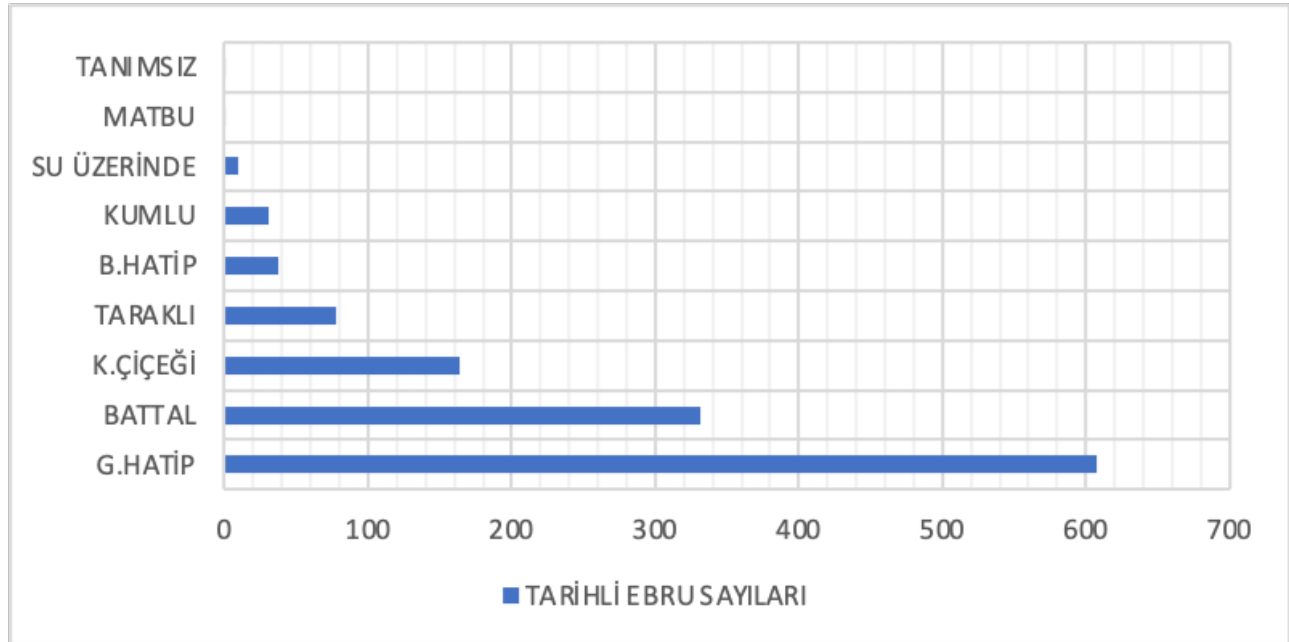
Tablo 1. 18. yüzyıl boyunca kullanılan ebruların sınıflara ve yıllara göre dağılımı

Grafik 2’de görülen 18. yüzyıl boyunca Osmanlı Arşivi Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi tasnifinde kullanılan ebruların sınıflara göre dağılımı incelendiğinde ise en fazla Hatip Mehmed Efendi’nin buluşu olan gelişmiş sınıfı ebrunun kullanıldığı görülmektedir. Bu durum, Hatip Mehmed Efendi’nin ebruculuktaki başarısı ve bu sınıftaki ebrularına dönemin mücellitleri tarafından gösterilen teveccüh ve ilginin bir sonucu olarak açıklanabilir.

Osmanlı Arşivi Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi tasnifindeki defterlerde kullanılan ebruların üzerinde kâtipler tarafından yazılmış, büyük çoğunluğu ebrunun yapıldığı tarihi de gösteren ve defterin ait olduğu yılı işaret eden tarihler bulunmaktadır. Bu tarihler ile Arşiv tarafından defterdeki tarihler dikkate alınarak defterlere verilen tarihlerin geçiği yansıttığı değerlendirilmiştir.<sup>2</sup> Tarihlenmiş söz konusu ebruların aynı ayırt edici özelliklere sahip benzer başka ebruların da tarihlenmesine yardımcı olmaları beklenmektedir.

Grafik 3’e göre Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi tasnifinde her sınıftan tarihli ebru bulunduğu görülmektedir. Bazı sınıflardan az sayıda olsa da bütün ebru sınıflarından tarihlenmiş ebruların varlığı, Osmanlı ebru tarihinin yazılabilmesi açısından son derece önemlidir.

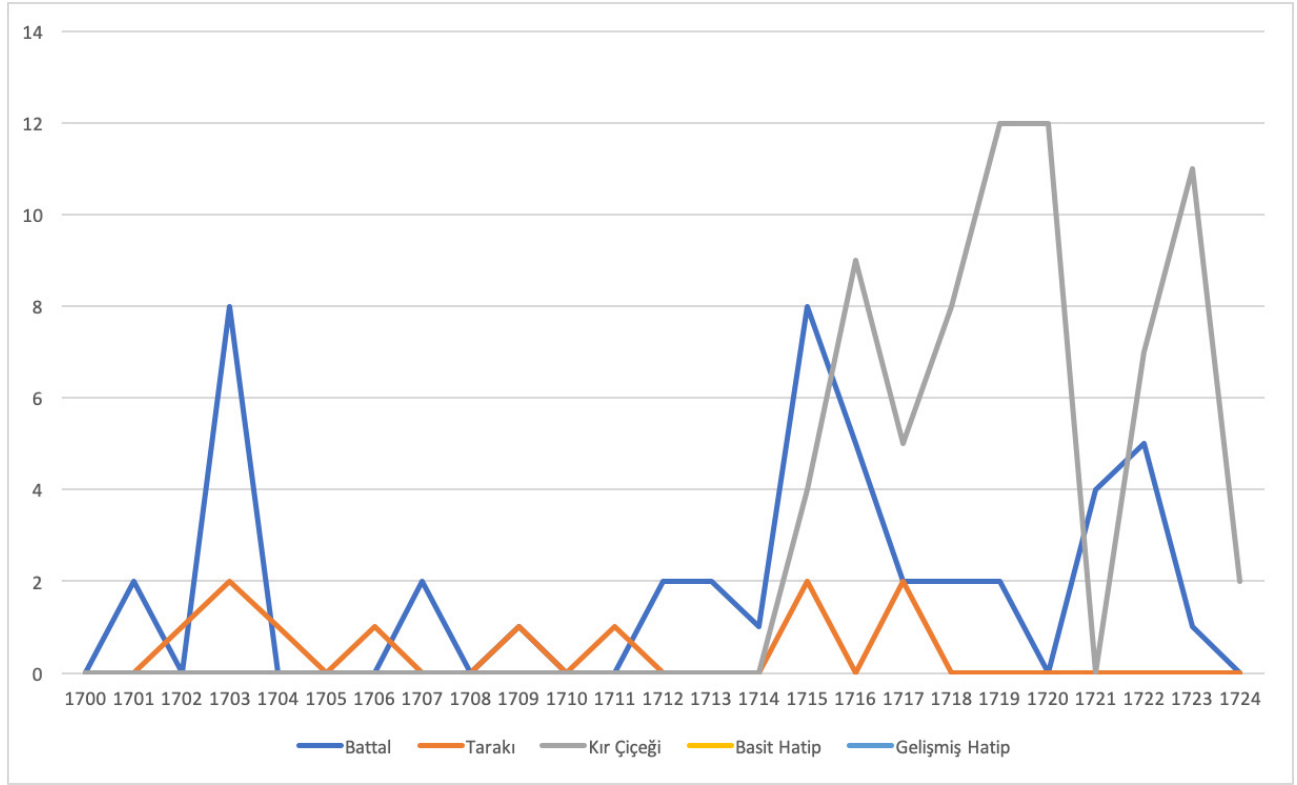
Her sınıftan geriye dönük kullanıldıkları değerlendirilen<sup>3</sup> toplam 36 ebru çıkartıldıktan sonra 18. yüzyılın her bir çeyreği için yıllara ve sınıflara göre kullanılan ebru sayılarını gösteren grafikler aşağıda sunulmaktadır.



**Grafik 3.** 16-17. ve 18. yüzyıllarda Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi tasnifinde kullanılan defterlerde sınıflara göre doğrudan ebrunun üzerinde ya da etiketinde tarih bulunan ebru sayıları

2 Babaoğlu, *Osmanlı Ebru Tarihi ve Sanatçıları (16-18. Yüzyıllar)*, 73.

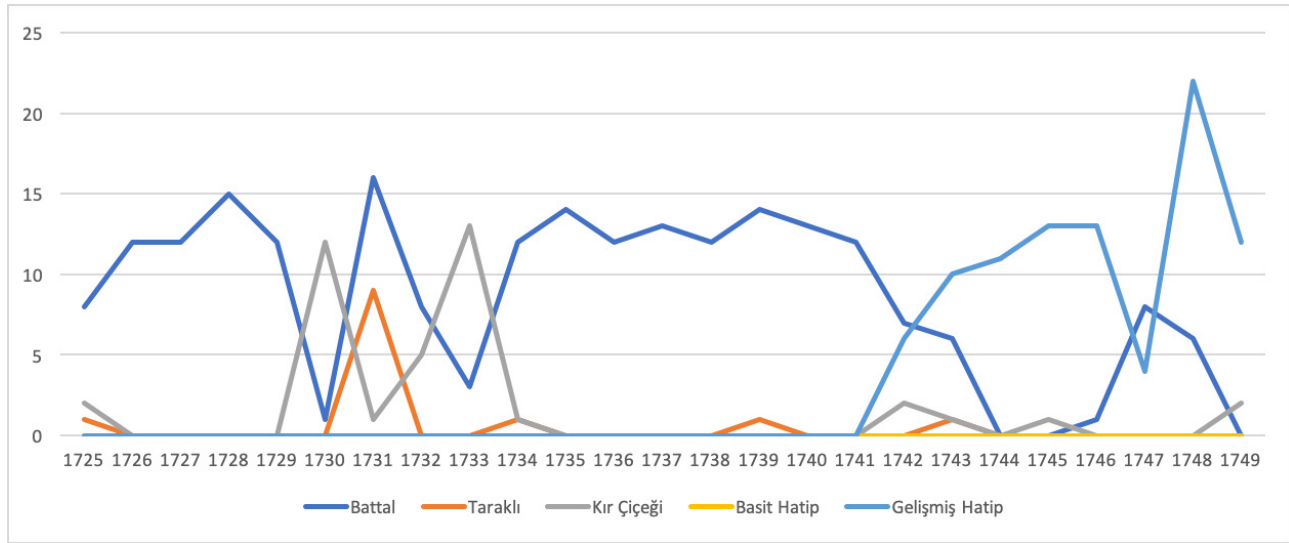
3 Babaoğlu, *Osmanlı Ebru Tarihi ve Sanatçıları (16-18. Yüzyıllar)*, 55.



**Grafik 4.** Osmanlı Arşivi, Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi tasnifinde 18. yüzyılın 1. çeyreğine ait defterlerde yıllara ve sınıflara göre ebru kullanımı

18. yüzyılın ilk çeyreğine ait Grafik 4 incelendiğinde;

- 1715 senesinden 1716 senesine 4'den 9'a çıkan kır çiçeği sınıfı ebru kullanımı, aynı senelerde kullanılan battal sınıfı ebruların sayısının 8'den 5'e düşmesine sebep olmuştur.
- 1717 senesinden 1720'e kadar 5, 8 ve 12 adet kır çiçeği sınıfı ebru kullanılması, aynı senelerde kullanılan battal sınıfı ebru sayılarının 2, 2, 2, ve 0'a düşmesine yol açmıştır.
- 1721 senesinde sayısı 4 olan battal sınıfı ebru kullanımına karşılık kır çiçeği sınıfı ebru kullanılmamıştır.
- 1723 senesinde sayısı 11'e çıkan kır çiçeği sınıfı ebru kullanımı nedeniyle battal sınıfı ebru sayısı 1'e düşmüştür.



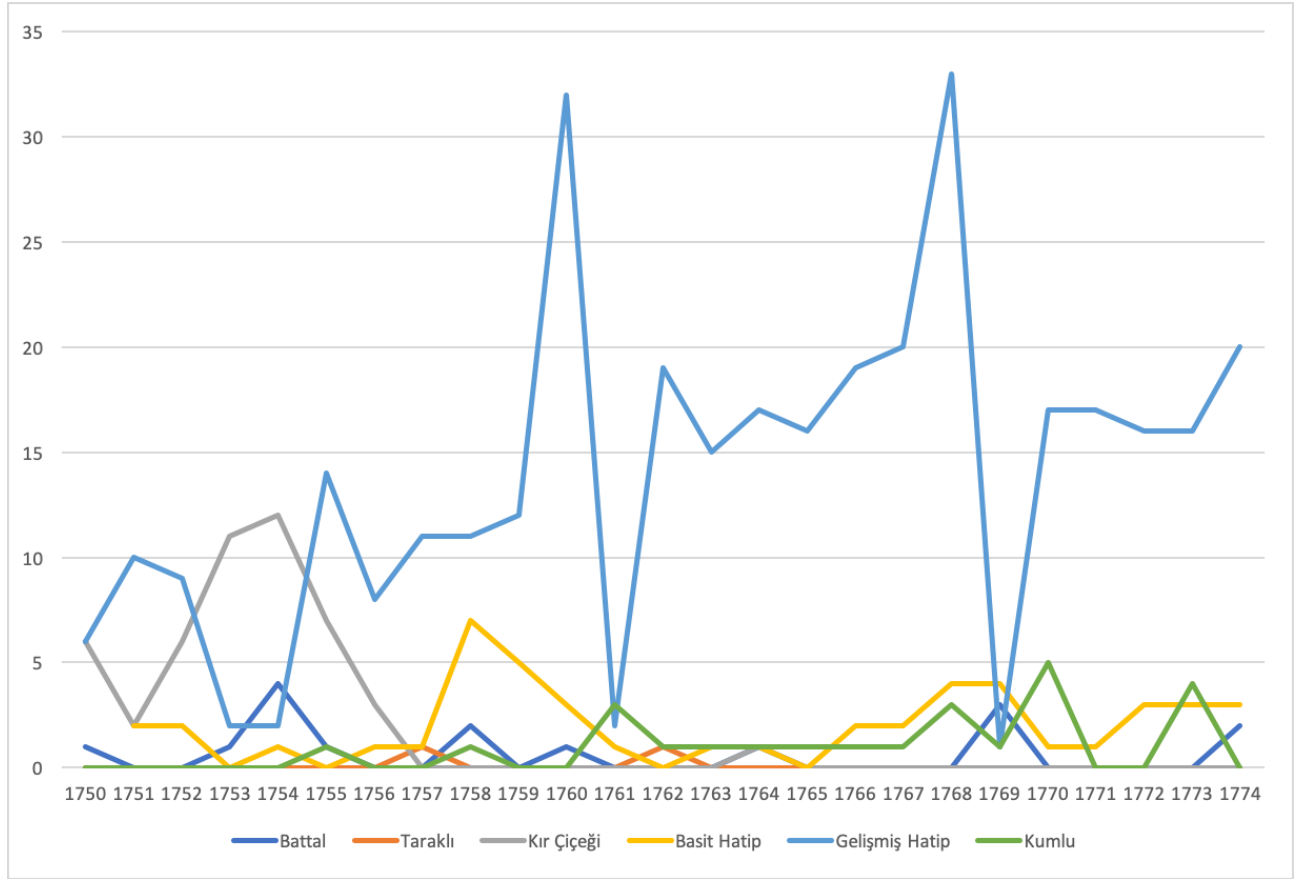
**Grafik 5.** Osmanlı Arşivi, Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi tasnifinde 18. yüzyılın 2. çeyreğine ait defterlerde yıllara ve sınıflara göre ebru kullanımı

18. yüzyılın ikinci çeyreğine ait Grafik 5 incelendiğinde;

- 1725 senesinde kullanılan battal sınıfı ebru sayısının 8 olmasına karşılık aynı sene 2 kır çiçeği sınıfı 1 de taraklı sınıfı ebru kullanılmıştır. 1726, 1727, 1728 ve 1729 senelerinde kullanılan battal sınıfı ebru sayılarının 12, 12, 15, 12 olmasına karşılık bu senelerde taraklı ve kır çiçeği sınıflarından ebru kullanılmamıştır.
- 1730 senesinde kır çiçeği sınıfı ebruların kullanım sayısının 12'ye yükselmesi sonucunda battal sınıfı ebru sayısı 1'e düşmüştür.
- 1731'de kullanılan 16 battal sınıfı ebruya karşılık kullanılan kır çiçeği sınıfı ebru sayısı sadece 1 olmuştur.
- 1732'de kullanılan 8 battal sınıfı ebruya karşılık bu sene kullanılan kır çiçeği sınıfı ebru sayısı 5'e çıkmıştır. 1733 senesinde kır çiçeği sınıfı ebru sayısının 13'e yükselmesi, kullanılan battal sınıfı ebru sayısının 3'e düşmesine sebep olmuştur.
- 1734 senesinde bu defa 12 battal sınıfı ebruya karşılık sadece 1 kır çiçeği sınıfı ebru kullanılmıştır. Bu düşüş 1735, 1736, 1737, 1738, 1739,

1740 ve 1741 senelerinde de sürmüş, kullanılan battal sınıfı ebru sayılarının sırasıyla 14, 12, 13, 12, 14, 13, 12 olmasına karşılık kır çiçeği sınıfı kullanılmamıştır.

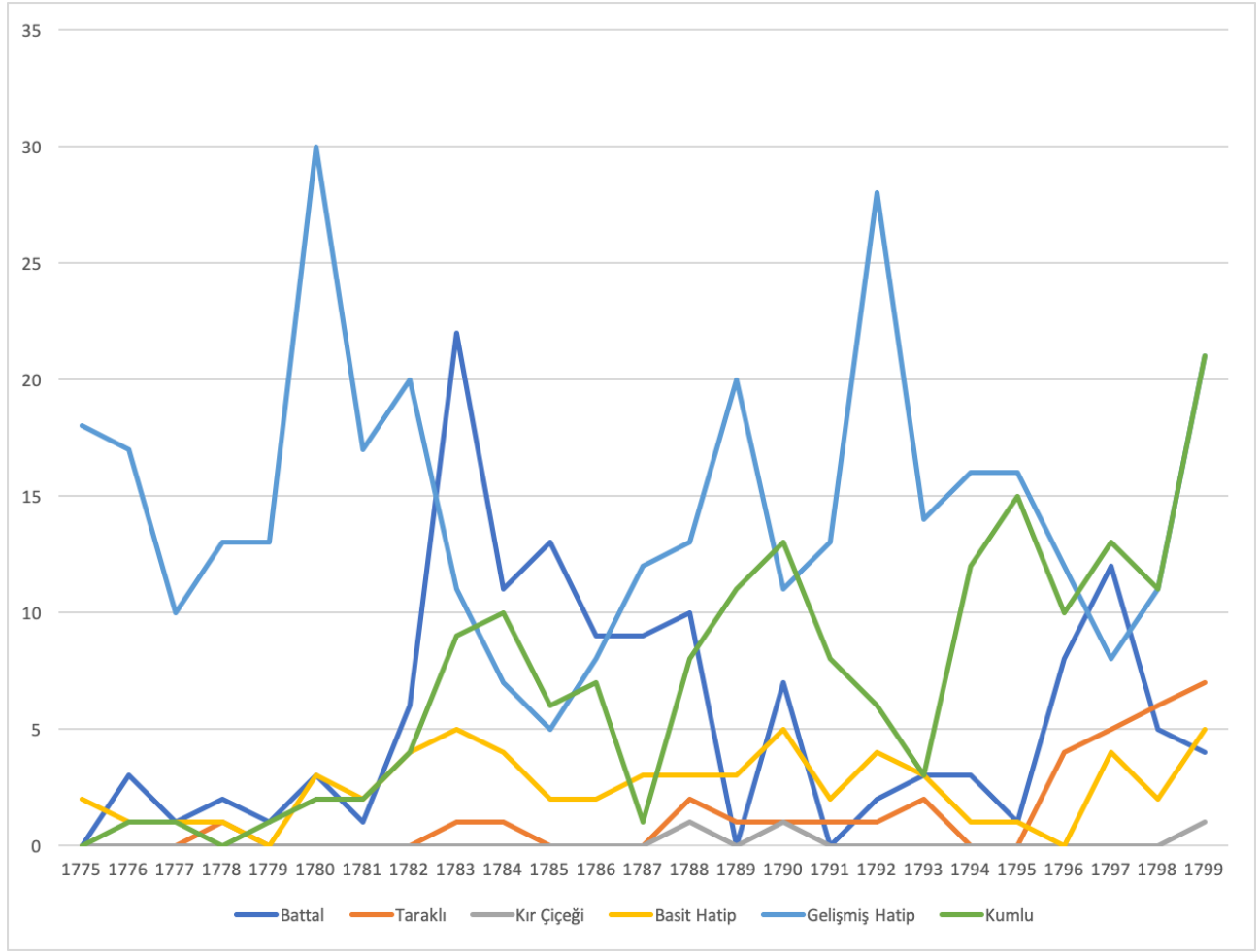
- 1742 senesinde gelişmiş hatip sınıfı ebrular kullanılmaya başlanmıştır. Bu sene 6 gelişmiş hatip sınıfı, 7 battal sınıfı ve 2 de kır çiçeği sınıfı ebru kullanıldığı görülmektedir.
- 1743 senesinde 10 gelişmiş hatip sınıfı, 6 battal sınıfı ve 1 de kır çiçeği sınıfı ebru kullanılmıştır.
- 1744, 1745 ve 1746 senelerinde gelişmiş hatip sınıfı ebruların kullanım sayılarının yıllara göre dağılımı 11, 13 ve 13'tür. 1745 senesinde sadece 1 kır çiçeği sınıfı ebru kullanılmışken, battal sınıfı ebru hiç kullanılmamıştır. Benzer şekilde 1746 senesinde de 1 battal sınıfı ebruya karşılık kır çiçeği sınıfı ebru kullanılmamıştır.
- 1747 senesinde 8 olan battal sınıfı ebru kullanımının gelişmiş hatip sınıfı ebru sayısının 4'e düşmesine sebep olduğu görülmektedir.
- 1748 senesinde kullanılan battal sınıfı ebru sayısı 6, gelişmiş hatip sınıfı ebru sayısı ise 22 olmuştur.



**Grafik 6.** Osmanlı Arşivi, Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi tasnifinde 18. yüzyılın 3. çeyreğine ait defterlerde yıllara ve sınıflara göre ebru kullanımı

18. yüzyılın üçüncü çeyreğine ait Grafik 6 incelendiğinde;

- 1750 senesinde kır çiçeği ve gelişmiş hatip sınıflarından 6 ebru kullanılmıştır. 1751 senesinde gelişmiş hatip sınıfı ebru sayısının 10'a yükselmesi ile birlikte kır çiçeği sınıfı ebru sayısı 2'ye düşmüştür.
- 1753 ve 1754 senelerinde kullanılan kır çiçeği sınıfı ebru sayısının sırasıyla 11 ve 12'e yükselmesi ile birlikte kullanılan gelişmiş hatip sınıfı ebru sayısının her iki sene için de 2'ye düştüğü görülmektedir.
- 1755 senesinde yeniden yükselerek sayısı 14'e çıkan gelişmiş hatip sınıfı ebru kullanımı, kır çiçeği sınıfı ebru sayısının 7'e düşmesine sebep olmuştur.
- 1756 senesinden başlayarak 1761 ve 1769 senelerinin dışında kalan tüm senelerde gelişmiş hatip ebrularının kullanım sayılarının 15 ile 32 arasında çok yüksek sayılarda seyretmesi nedeniyle diğer sınıflardan kullanılan ebru sayıları, dikkate alınmayacak derecede düşmüştür.



**Grafik 7.** Osmanlı Arşivi, Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi tasnifinde 18. yüzyılın 4. çeyreğine ait defterlerde yıllara ve sınıflara göre ebru kullanımı

Bir ebrucunun belli bir süre boyunca üretebildiği ebru sayısı, ebru yapımına ayırdığı zamanla ve yaptığı her bir ebruyu ne kadar zamanda tamamlayabildiğiyle orantılı bir şekilde azalıp çoğalmakla birlikte genellikle sınırlıdır. Bu süre boyunca ebrucunun ürettiği ebru sınıflarından birinin sayısının artmasının, diğer sınıf ya da sınıflardan üretilen ebru sayılarının azalmasına neden olacağı açıktır. Negatif korelasyon<sup>4</sup> olarak isimlendirilen bu

durum, Grafik 4, 5 ve 6'da farklı sınıflardan ebruların kullanım sayılarının kırılım noktalarının çakışması şeklinde kendini göstermektedir. Ayrıca birçok sene için bir sınıftan kullanılan ebru sayısının zirveye ulaştığı noktada diğer sınıf ya da sınıflardan kullanılan ebru sayılarının en aza düştüğü de görülmektedir. 18. yüzyılın 4. çeyreğine ait olan Grafik 7'de ise kırılım noktalarının negatif korelasyonlar oluşturacak biçimde çakışmaları durumu, diğer grafiklerde olduğu gibi somut bir biçimde gözlenmemektedir.

<sup>4</sup> İstatistik biliminde iki bağımsız değişkenden birisindeki artışın diğerinde düşüşe sebep olması negatif korelasyon, artışa sebep olması ise pozitif korelasyon olarak isimlendirilmektedir.

Tablo 1 ve grafiklerin incelenmesi sonucunda bazı çarpıcı çıkarımlar elde etmek mümkündür. Bunlar;

- 1. çeyrekte diğer çeyreklere kıyasla daha az sayıda etkileşim görülmesinin nedeni olarak kullanılan ebru sayısının az, ebru çeşidinin sınırlı olması gösterilebilir.
- 18. yüzyılın ilk çeyreğinin ikinci yarısı ile ikinci ve üçüncü çeyreğinde ebru sınıflarının yıllara göre kullanım sayıları dikkatle incelendiğinde kullanım sayıları arasında negatif korelasyonların<sup>5</sup> olduğu görülmektedir.
- Negatif korelasyonların varlığı, sözkonusu sınıflardan ebruları yapan ebrucunun aynı kişi olmasıyla ilgilidir. Bu dönemde birden fazla ebrucunun faal olarak ebru yapması ve bu ebruların Osmanlı Arşivi Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi tasnifinde kullanılmış olması durumunda her ebrucunun diğerlerinden bağımsız olarak farklı sınıflardan ebrular yapıyor olmasını gerektirmektedir. Bu durum, kullanılan ebru sayıları arasında herhangi bir korelasyonun görülmesini gerektirmektedir.
- 18. yüzyılın 4. çeyreğinin özellikle ikinci yarısında söz konusu negatif etkileşimler görülmekle birlikte bu çeyreğin ikinci yarısında kullanılan gelişmiş hatip sınıfı ebru sayılarının diğer sınıflardan kullanılan ebru sayılarını yok sayacak derecede yüksek olduğu görülmektedir. Ebrularda anlamlı ve tekrarlayan etkileşimlere rastlanmaması, bu eserlerin birden fazla ebrucu tarafından yapıldığını düşündürmektedir. Bu durumun Hatip Mehmed Efendi'nin birden fazla talebesinin olduğuna işaret ettiği değerlendirilmektedir.

Kır çiçeği ve hatip sınıflarından ebruları birbirinden ayıracak dolayısıyla yapanlarının tespit edilmesine yardımcı olacak; desenleri taşıyan zemin ebrusunun özellikleri, ebrucu tarafından desenlerin yerleştirilmesinde kullanılan sistem ve alışkanlıklar, desenler arasındaki mesafe, desen büyüklükleri, desenleri oluştururken kullanılan bizin kalınlığı ve teknedeki izlerden anlaşılan biz hareketleri gibi bir takım ayırt edici özellikler bulunmaktadır. Özellikle battal ve battalla başlanan ebrularda kullanılan renkler, tercih edilen renk kombinasyonları, bunların sırası, ebrucunun fırçasının kalınlığı, serpmeden önce fırçasında ne kadar boya bıraktığı gibi değişkenlik gösterebilen ve çok da somut olmayan birkaç özellik dışında ayırt edici özelliğe rastlanmamaktadır. Aynı durum taraklı ebrular için de geçerli olup kullanılan renkler ve tarağın dişleri arasındaki mesafe dışında ebruları gruplandırarak yapılanı tespit etmeye yarayacak ayırt edici özellik yoktur. Bu nedenlerden ötürü battal ve taraklı sınıflarından ebruları yapanların, diğerlerinden ayırt edilerek tespit edilmesi çok güçtür.

Yukarıda sıralanan çıkarımlar ışığında Osmanlı Arşivi Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi tasnifinde 18. yüzyıl boyunca kullanılmış ebrular değerlendirildiğinde, bu yüzyılın ilk çeyreğinin ikinci yarısı ve 2 çeyreğinde görülen negatif etkileşimler nedeniyle bu dönem boyunca üretilmiş ve Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi tasnifinde kullanılmış battal ve taraklı sınıfı ebruların dönemin tek faal ebrucusu olan Hatip Mehmed Efendi'nin elinden çıkmış olduklarını söylemek mümkündür.

Öte yandan Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi tasnifinde, İran ve Hint kaynaklarında örneği görülmeyen, sadece Osmanlı Arşivi'nin belli bir döneminde görülen ve benekli serpmeli olarak nitelendirilen ebru çeşidini yapanın da Hatip Mehmed Efendi olduğu değerlendirilmiştir.<sup>6</sup> Benekli serpmeli ebrulara Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi tasnifinde 1725-1755 tarihleri arasında rastlanmaktadır.<sup>7</sup> Bu

5 Babaoğlu, *Osmanlı Ebru Tarihi ve Sanatçıları (16-18. Yüzyıllar)*, 224.

6 Jake Benson, *A Brief History, and Possible Origin of the Schrotel Pattern*, Society of Marbling 2006 Manual, 2006, 7.

7 Babaoğlu, *Osmanlı Ebru Tarihi ve Sanatçıları (16-18. Yüzyıllar)*, 139.

çıkarm da 18. yüzyılın ilk yarısı boyunca Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi tasnifinde Hatip Mehmed Efendi dışında herhangi bir ebrucunun ebrularının kullanılmadığı, bir başka deyişle bu dönemde Hatip Mehmed Efendi dışında ebrucu bulunmadığı şeklinde yorumlanan negatif etkileşimlerin açıklamasını destekler niteliktedir.

Hatip Mehmed Efendi'nin ustası olduğu kabul edilen ebrucunun ebrularının kullanıldığı tarih aralığı 1666-1712 olduğundan, karışıklığa meydan vermemek adına 18. yüzyılın ilk 12 senesinde görülen battal ve taraklı sınıflarından ebruların bu ebrucu tarafından yapılmış olma ihtimali nedeniyle Hatip Mehmed Efendi'nin elinden çıkmış olduğu değerlendirilen ebruların 1712 senesinden itibaren görülen ebrular olduğunu söylemek doğru olacaktır. Öte yandan Hatip Mehmed Efendi'nin ilk iki talebesinin ebrularının Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi tasnifinde görülmeye başladıkları tarihlerin 1747 ve 1762 seneleri olduğu kabul edilmektedir.<sup>8</sup> Negatif etkileşimler nedeniyle yapılan çıkarıma göre Hatip Mehmed Efendi dışında faal olarak ebru yapan başka ebrucunun bulunmadığı, dolayısıyla görülen ebruların tamamını yapan ebrucunun Hatip Mehmed Efendi olduğunun söylenebileceği tarih aralığı 1712-1747'dir. Şüphesiz bu tarih aralığı dışında kendisinin battal ve taraklı sınıflarından ebrularının kullanılmış olması ihtimali de mevcuttur. Ancak bu ebruları talebelerinin ebrularından ayırt edecek özellikler bulunmaması nedeniyle negatif etkileşimlere dayanarak bu tarih aralığı dışında kullanılmış battal ve taraklı sınıflarından ebruların Hatip Mehmed Efendi'ye ait olduğunu söylemek doğru değildir.

Osmanlı Arşivi Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi tasnifinde 1712-1747 tarihleri arasında kullanılmış defterlerden 244 defterin kabında battal sınıfı, 8 defterin kabında da taraklı sınıfı ebru kullanılmış ve bu ebruların Hatip Mehmed Efendi'nin elinden çıktığı sonucuna varılmıştır. (Tablo 2 ve Tablo 3) Bu sınıflardan ebruların ayırt edici özelliklerinin yeterli ve somut olmamalarının bir sonucu olarak kim tarafından yapıldıklarının belirlenmesinin neredeyse imkânsız olması nedeniyle bu çıkarımın çok değerli olduğu düşünülmektedir.

Hatip Mehmed Efendi'nin elinden çıkmış olması gereken battal sınıfı ebrulardan örnekler<sup>9</sup> Resim 2'de ve benekli serpmeli ebrulardan örnekler<sup>10</sup> Resim 3'de sunulmaktadır.

8 Babaoğlu, *Osmanlı Ebru Tarihi ve Sanatçıları (16-18. Yüzyıllar)*, 165.

9 TS.MA.d.1419.0001 (1123/1712), TS.MA.d.2359.0002 (1128/1716), TS.MA.d.9081.0001 (1138/1726), TS.MA.d.2370.0005 (1139/1727).

10 TS.MA.d.2369.0002 (1137/1725), TS.MA.d.2368.0007 (1137/1725), TS.MA.d.2369.0005 (1138/1726), TS.MA.d.2369.0012 (1138/1726).



2 Kullanıldıkları defterlerin tarihleri dışında Hatip Mehmed Efendi'ye ait olduklarına ilişkin ayırt edici özellikleri bulunmayan ancak ustalık düzeyi ve görülen negatif etkileşimler nedeniyle kendisinin elinden çıkmış olması gereken ebrular



3 Hatip Mehmed Efendi'ye ait oldukları değerlendirilen benekli serpmeli ebrular

Tarih	Envanter Numarası
1124/1713	TSMA.d.7460.0001
1124/1713	TSMA.d.2090.0001
1126/1715	TSMA.d.2357.0011
1126/1714	TSMA.d.3112.0001
1127/1715	TSMA.d.2179.0001
1127/1715	TSMA.d.2358.0006
1127/1715	TSMA.d.2358.0001
1127/1715	TSMA.d.2358.0008
1127/1715	TSMA.d.2358.0010
1127/1715	TSMA.d.2358.0003
1127/1715	TSMA.d.2358.0005
1128/1716	TSMA.d.2903.0001
1128/1716	TSMA.d.2605.0001
1128/1716	TSMA.d.2359.0005
1128/1716	TSMA.d.2359.0007
1128/1716	TSMA.d.2359.0002
1128/1716	TSMA.d.2359.0003
1129/1717	TSMA.d.2360.0005
1129/1717	TSMA.d.2360.0006
1130/1718	TSMA.d.2361.0001
1130/1718	TSMA.d.2361.0005
1131/1719	TSMA.d.2003.0002
1133/1721	TSMA.d.2364.0001
1133/1721	TSMA.d.2364.0001
1132/1719	TSMA.d.2006.0001
1134/1722	TSMA.d.2365.0004
1134/1722	TSMA.d.2365.0009
1134/1722	TSMA.d.1432.0001
1134/1722	TSMA.d.2365.0005
1135/1723	TSMA.d.2366.0004
1134/1721	TSMA.d.2365.0001
1134/1721	TSMA.d.2365.0002
1135/1722	TSMA.d.2366.0001
1137/1725	TSMA.d.2368.0008
1137/1725	TSMA.d.2368.0012
1137/1725	TSMA.d.2368.0005
1137/1725	TSMA.d.2368.0006
1137/1725	TSMA.d.2368.0007
1137/1725	TSMA.d.2368.0009
1137/1725	TSMA.d.2368.0010
1137/1725	TSMA.d.2368.0011
1138/1726	TSMA.d.2369.0003
1138/1726	TSMA.d.2369.0004
1138/1726	TSMA.d.9081.0001

Tarih	Envanter Numarası
1138/1726	TSMA.d.2369.0002
1138/1726	TSMA.d.2369.0007
1138/1726	TSMA.d.2369.0005
1138/1726	TSMA.d.2369.0006
1138/1726	TSMA.d.2369.0008
1138/1726	TSMA.d.2369.0009
1138/1726	TSMA.d.2369.0010
1138/1726	TSMA.d.2369.0011
1138/1726	TSMA.d.2369.0012
1139/1727	TSMA.d.2370.0006
1139/1727	TSMA.d.2370.0008
1139/1727	TSMA.d.2370.0009
1139/1727	TSMA.d.2370.0007
1139/1727	TSMA.d.2370.0011
1139/1727	TSMA.d.2370.0012
1139/1727	TSMA.d.2370.0005
1139/1727	TSMA.d.2370.0003
1139/1727	TSMA.d.2370.0010
1139/1727	TSMA.d.2370.0002
1139/1727	TSMA.d.2370.0001
1139/1727	TSMA.d.2370.0004
1140/1728	TSMA.d.2521.0001
1140/1728	TSMA.d.2371.0002
1140/1728	TSMA.d.2271.0001
1140/1728	TSMA.d.2371.0007
1140/1728	TSMA.d.2371.0010
1140/1728	TSMA.d.2371.0012
1140/1728	TSMA.d.2371.0001
1140/1728	TSMA.d.2371.0009
1140/1728	TSMA.d.2371.0008
1140/1728	TSMA.d.2371.0011
1140/1728	TSMA.d.2371.0004
1140/1728	TSMA.d.2371.0003
1140/1728	TSMA.d.2371.0006
1140/1728	TSMA.d.2371.0005
1141/1729	TSMA.d.2372.0001
1141/1729	TSMA.d.2372.0004
1141/1729	TSMA.d.2372.0002
1141/1729	TSMA.d.2372.0003
1141/1729	TSMA.d.2372.0006
1141/1729	TSMA.d.2372.0007
1141/1729	TSMA.d.2372.0009
1141/1729	TSMA.d.2372.0012
1141/1729	TSMA.d.2372.0005

Tarih	Envanter Numarası
1141/1729	TSMA.d.2372.0008
1141/1729	TSMA.d.2372.0010
1141/1729	TSMA.d.2372.0011
1141/1728	TSMA.d.2213.0001
1143/1731	TSMA.d.2184.0001
1143/1731	TSMA.d.2211.0002
1143/1731	TSMA.d.2374.0007
1143/1731	TSMA.d.2374.0001
1143/1731	TSMA.d.2374.0004
1143/1731	TSMA.d.2374.0003
1143/1731	TSMA.d.2374.0008
1143/1731	TSMA.d.2211.0002
1143/1731	TSMA.d.2211.0001
1143/1731	TSMA.d.2374.0006
1143/1731	TSMA.d.2374.0012
1143/1731	TSMA.d.2374.0002
1143/1731	TSMA.d.2374.0009
1143/1731	TSMA.d.2374.0011
1143/1731	TSMA.d.2374.0010
1143/1731	TSMA.d.2374.0005
1144/1732	TSMA.d.2375.0009
1144/1732	TSMA.d.2375.0003
1144/1732	TSMA.d.2375.0001
1144/1732	TSMA.d.2375.0002
1144/1732	TSMA.d.2375.0007
1144/1732	TSMA.d.2375.0004
1144/1732	TSMA.d.2375.0008
1143/1730	TSMA.d.2210.0001
1145/1733	TSMA.d.2212.0001
1145/1733	TSMA.d.2376.0008
1146/1734	TSMA.d.2377.0002
1146/1734	TSMA.d.2377.0005
1146/1734	TSMA.d.2215.0001
1146/1734	TSMA.d.78.0001
1146/1734	TSMA.d.2377.0004
1146/1734	TSMA.d.2377.0012
1146/1734	TSMA.d.2377.0006
1146/1734	TSMA.d.2377.0007
1146/1734	TSMA.d.2377.0008
1146/1734	TSMA.d.2377.0010
1146/1734	TSMA.d.2377.0011
1146/1734	TSMA.d.2377.0003
1145/1732	TSMA.d.2214.0001
1147/1735	TSMA.d.2378.0005

Tarih	Envanter Numarası
1147/1735	TSMA.d.2378.0008
1147/1735	TSMA.d.4943.0001
1147/1735	TSMA.d.2378.0002
1147/1735	TSMA.d.2378.0003
1147/1735	TSMA.d.2378.0004
1147/1735	TSMA.d.2378.0009
1147/1735	TSMA.d.2378.0007
1147/1735	TSMA.d.2378.0011
1147/1735	TSMA.d.2378.0001
1147/1735	TSMA.d.2378.0006
1147/1735	TSMA.d.2378.0010
1147/1735	TSMA.d.2378.0012
1146/1733	TSMA.d.6144.0001
1148/1736	TSMA.d.2379.0003
1148/1736	TSMA.d.2379.0008
1148/1736	TSMA.d.2379.0004
1148/1736	TSMA.d.2379.0007
1148/1736	TSMA.d.2379.0009
1148/1736	TSMA.d.2379.0010
1148/1736	TSMA.d.2379.0005
1148/1736	TSMA.d.2379.0012
1148/1736	TSMA.d.6203.0001
1148/1736	TSMA.d.2379.0002
1148/1736	TSMA.d.2379.0006
1148/1736	TSMA.d.2379.0001
1149/1737	TSMA.d.7019.0001
1149/1737	TSMA.d.2380.0006
1149/1737	TSMA.d.2380.0008
1149/1737	TSMA.d.2380.0002
1149/1737	TSMA.d.2380.0003
1149/1737	TSMA.d.2380.0005
1149/1737	TSMA.d.2380.0004
1149/1737	TSMA.d.2380.0007
1149/1737	TSMA.d.2380.0010
1149/1737	TSMA.d.2380.0011
1149/1737	TSMA.d.2380.0009
1149/1737	TSMA.d.2380.0012
1148/1735	TSMA.d.803.0001
1150/1738	TSMA.d.2381.0003
1150/1738	TSMA.d.2381.0004
1150/1738	TSMA.d.2381.0006
1150/1738	TSMA.d.2381.0007
1150/1738	TSMA.d.2381.0008
1150/1738	TSMA.d.2381.0010

Tarih	Envanter Numarası
1150/1738	TSMA.d.2381.0011
1150/1738	TSMA.d.2381.0012
1150/1738	TSMA.d.2381.0001
1150/1738	TSMA.d.2381.0002
1150/1738	TSMA.d.2381.0009
1150/1738	TSMA.d.2381.0005
1151/1739	TSMA.d.2185.0001
1151/1739	TSMA.d.2382.0008
1151/1739	TSMA.d.2382.0012
1151/1739	TSMA.d.2382.0002
1151/1739	TSMA.d.2382.0007
1151/1739	TSMA.d.2382.0009
1151/1739	TSMA.d.2382.0001
1151/1739	TSMA.d.2382.0004
1151/1739	TSMA.d.2382.0005
1151/1739	TSMA.d.2382.0006
1151/1739	TSMA.d.2382.0003
1151/1739	TSMA.d.2382.0010
1150/1737	TSMA.d.3161.0001
1152/1740	TSMA.d.2383.0004
1152/1740	TSMA.d.8889.0001
1152/1740	TSMA.d.2383.0009
1152/1740	TSMA.d.2383.0001
1152/1740	TSMA.d.2383.0005
1152/1740	TSMA.d.2383.0002
1152/1740	TSMA.d.2383.0003
1152/1740	TSMA.d.2383.0006
1152/1740	TSMA.d.2383.0012
1152/1740	TSMA.d.2383.0007
1152/1740	TSMA.d.2383.0010
1152/1740	TSMA.d.2383.0008
1152/1740	TSMA.d.2383.0011
1153/1741	TSMA.d.2384.0012
1153/1741	TSMA.d.2384.0005
1153/1741	TSMA.d.2384.0009
1153/1741	TSMA.d.2384.0010
1153/1741	TSMA.d.4420.0001
1153/1741	TSMA.d.2384.0007
1153/1741	TSMA.d.2384.0008
1153/1741	TSMA.d.2384.0002
1153/1741	TSMA.d.2384.0004
1153/1741	TSMA.d.2384.0006
1153/1741	TSMA.d.2384.0001
1153/1741	TSMA.d.2384.0003

Tarih	Envanter Numarası
1152/1739	TSMA.d.3161.0002
1152/1739	TSMA.d.2844.0001
1154/1742	TSMA.d.2385.0005
1154/1742	TSMA.d.2385.0008
1154/1742	TSMA.d.2385.0001
1154/1742	TSMA.d.2385.0002
1154/1742	TSMA.d.2385.0004
1154/1742	TSMA.d.4127.0001
1155/1743	TSMA.d.2386.0011
1155/1743	TSMA.d.2386.0012
1155/1743	TSMA.d.2386.0010
1155/1742	TSMA.d.2844.0002
1156/1743	TSMA.d.2387.0008
1156/1743	TSMA.d.2387.0006
1156/1743	TSMA.d.2387.0001
1158/1746	TSMA.d.1103.0001
1159/1747	TSMA.d.2390.0006
1159/1747	TSMA.d.2390.0005
1159/1747	TSMA.d.2390.0003
1159/1747	TSMA.d.2390.0004
1159/1747	TSMA.d.2390.0011
1159/1747	TSMA.d.2390.0002
1159/1747	TSMA.d.2390.0007
1159/1747	TSMA.d.2390.0009

**Tablo 3.** Osmanlı Arşivi Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi tasnifinde 1712-1747 tarih aralığında kullanılmış battal sınıfı ebruların bulunduğu defterlerin envanteri

1126/1715	TSMA.d.2357.0010
1127/1715	TSMA.d.2358.0009
1129/1717	TSMA.d.2360.0004
1129/1717	TSMA.d.2360.0001
1138/1725	TSMA.d.2369.0001
1146/1734	TSMA.d.2377.0009
1151/1739	TSMA.d.2382.0011
1156/1743	TSMA.d.2844.0003

**Tablo 4.** Osmanlı Arşivi Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi tasnifinde 1712-1747 tarih aralığında kullanılmış taraklı sınıfı ebruların bulunduğu defterlerin envanteri

## Sonuç

Osmanlı Arşivi Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi tasnifinde 18. yüzyıl boyunca kullanılmış 1776 defterin kabında battalla başlanan, taraklı, kır çiçeği, hatip ve kumlu sınıflarından ebru kullanılmıştır. Bu ebruların büyük çoğunluğunun üzerinde kâtip tarafından yazılmış defterlerin ait olduğu seneği gösterir tarih bulunmaktadır. Sözkonusu dönem boyunca Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi tasnifinde karşılaşılan ebrulardan 36 ebrunun geriye dönük kullanıldığı, diğer ebruların doğrudan üzerinde ya da etiketinde yazan tarihlerle defterlerin muhtevasında bulunan tarihler dikkate alınarak Arşiv tarafından defterlere atanan tarihlerin ebruların üretildikleri tarihleri gösterdiği değerlendirilmiştir.<sup>11</sup> Bu doğrultuda, sözkonusu ebruların sınıflarına ve yıllara göre dağılımını gösteren grafikler hazırlanarak verilerin anlaşılması ve analiz sürecinin kolaylaştırılması amaçlanmıştır. Hazırlanan grafiklerin incelenmesi sonucunda, 18. yüzyılın ilk üç çeyreği boyunca birçok sene bir sınıftan ebrunun kullanım sayısının artmasının başka bir sınıftan ebrunun kullanım sayısında azalmaya sebep olması şeklinde kendini gösteren negatif korelasyonlara rastlanmıştır.

Kır çiçeği, hatip ve kumlu sınıflarından ebruları yapanları birbirinden ayırmayı kolaylaştıran; deseni oluştururken izlenen yol, renk tercihleri, desenlerin büyüklükleri ve her bir desende kullanılan renk sayısı gibi birçok ayırt edici özellik bulunabilmektedir. Bununla birlikte özellikle battal sınıf ebrularda renk tercihleri, taraklı sınıf ebrularda da kullanılan tarağın dişleri arasındaki mesafe dışında somut ayırt edici özellik bulunmamaktadır. Bunun sonucu olarak battal ve taraklı sınıflarından ebruları yapan ebrucuları birbirinden ayırt etmek ve yapanın kimliğini tespit etmek çok güçtür.

Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi tasnifinde karşılaşılan ebrular üzerine yapılan analizler ve bulunan negatif korelasyonlar, Hatip Mehmed Efendi'nin ustası olduğu düşünülen ebrucunun eserlerinin son defa görüldüğü 1712 ve Hatip Mehmed Efendi'nin

ilk öğrencisinin eserlerinin ilk defa görüldüğü 1747 seneleri arasındaki 35 yıllık dönemde Osmanlı Arşivi'nde kullanılan ebruların tek bir ebrucu tarafından yapıldığını göstermektedir. Bu ebrucunun da Hatip Mehmed Efendi olduğu değerlendirilmiştir. Bu çıkarımın bir sonucu olarak 1712-1747 yılları arasında Hatip Mehmed Efendi'nin ürettiği battal ve taraklı sınıf ebruların envanteri tablolar hâlinde sunulmuştur.

## Kaynakça

### I. Arşiv Kaynakları

T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivleri (BOA)

Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi, Defter (TS.MA.d) 7460, 2090, 2357, 3112, 2179, 2358, 2358, 2903, 2605, 2359, 2360, 2361, 2003, 2364, 2006, 2365, 1432, 2365, 2366, 2368, 2369, 9081, 2370, 2521, 2371, 2372, 2213, 2184, 2211, 2374, 2374, 2375, 2210, 2212, 2376, 2377, 2215, 78, 2214, 2378, 4943, 6144, 2379, 6203, 7019, 2380, 803, 2381, 2382, 3161, 2383, 8889, 2384, 4420, 3161, 2385, 4127, 2386, 2844, 2387, 1103, 2390, 2357, 1419

### II. Araştırma ve İncelemeler

Babaoğlu, T. Alparslan. *Osmanlı Ebru Tarihi ve Sanatçıları (16.-18. Yüzyıllar)*. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2024.

Benson, Jake. "Historical References to Paper Marbling in East Asia", *Society of Marbling, 2005 Annual*. (2005): 7-10.

Benson, Jake. "The Art of Abri: Marbled Alum Leaves, Drawings and Paintings of the Deccan", *Sultan's of Deccan India, 1500-1700, Opulence and Fantasy*. (2015), 157-169.

Derman, M. Uğur. *Türk Sanatında Ebru*. İstanbul: AK Yayınları, Türk Süsleme Sanatları Serisi: 5, 1977.

Easton, P. Jane. *Marbling A History and A Bibliography*. Los Angeles: Dawson's Book Shop, 1982.

Ünal, Uğur. *Arşivçiliğimizin 100 Yılı 1846-1945*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2022.

Wolfe, Richard J. *Marbled Paper, Its History, Techniques and Patterns*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991.

11 Babaoğlu, *Osmanlı Ebru Tarihi ve Sanatçıları (16-18. Yüzyıllar)*, 79.



## III. AHMED KOLEKSİYONUNDAKİ MEMLÛK CİLTLERİNDE AYIRT EDİCİ BİR ÖZELLİK OLARAK MAVİ RENK KULLANIMI

**Beyza Çakır\***

Gönderilme Tarihi: 24.02.2025 - Kabul Tarihi: 16.06.2025

### Özet

Mısır, Suriye ve Hicaz topraklarında hüküm süren Memlûkler (1250-1517), sanatçıları himaye ederek özellikle kitap sanatları alanında İslâm sanatının önemli ölçüde gelişmesine katkıda bulunmuştur. Memlûk döneminde üretilen ciltler hem sanatsal hem de dinî açıdan büyük önem taşımakla birlikte muntazam şekilde tezhiplenmiş yazma eserlerin serlevhaları da göz alıcı niteliktedir. Bu dönemde üretilen kitap kaplarındaki tezyinat, sadece yazma eserleri süslemekle kalmayıp dönemin estetik anlayışı ve üslubunu da yansıtmıştır. Ciltlerde genellikle deri rengi olarak kahverengi tonlarının kullanıldığı, kap dışlarında çoğunlukla müzehheb, kap içlerinde ise kat' oymalar ve kalıp ile oluşturulmuş motiflerin tercih edildiği görülmektedir. Memlûk dönemi tezyinatının en belirgin özelliklerinden biri, geometrik desenler ile nebâti motiflerin uyumlu bir kompozisyon içinde bir araya getirilmesidir. Buna paralel olarak döneme ait kap dışlarında yoğun altın kullanımı ve mavi rengin doğrudan motif ve desenlerin üzerine uygulanması, bu döneme ait ciltlerde dikkat çekici bir süsleme unsuru olarak ortaya çıkmıştır. Bu renk, sadece kap dışlarında değil kap içlerinde bilhassa kat' tekniği ile hazırlanmış şemse ve köşebent bölümlerinin dendanlarını ihata eden sınırlayıcı, ince şerit manasındaki gîsû bölümlerinde de uygulanmıştır. Bu minvalde incelenen ciltlerde mavi rengin neredeyse birçok Memlûk cildinde kap dışında geometrik motifleri vurguladığı, kap içinde ise şemse ve köşebent gibi bölümlerin sınırlarının belirleyen ince şeritlerde kullanılan ayırt edici bir özellik olarak öne çıktığı görülmüştür. Bu çalışma ile araştırmaya dahil edilen Memlûk dönemi ciltlerinin hem kap içi hem de kap dışı renk kullanımı tartışılmış ve dönem ciltlerinin belirleyici özellikleri tespit edilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Topkapı Sarayı Kütüphanesi, III. Ahmed Kütüphanesi, Memlûk, Cilt, Renk

### USE OF BLUE AS A DISTINCTIVE FEATURE IN MAMLUK BINDINGS FROM THE COLLECTION OF AHMED III

#### Abstract

The Mamluks, who ruled over the territories of Egypt, Syria, and the Hejaz between 1250 and 1517, significantly contributed to the development of Islamic art, particularly in the field of book arts, by patronizing artists. Bookbindings produced during the Mamluk period hold great artistic and religious significance, and the meticulously illuminated frontispieces (serlevha) of manuscripts from this era are notably striking. The ornamentation on book covers not only served to embellish manuscripts but also reflected the aesthetic perception and stylistic tendencies of the period. Shades of brown were typically preferred as the leather color in bindings; while the outer covers were predominantly decorated with gilded (müzehheb) designs, the inner covers featured motifs created through cut-out (kat') and stamping techniques. One of the most distinctive features of Mamluk decoration is the harmonious composition of geometric patterns and vegetal motifs; in parallel, the intensive use of gold on the outer covers, along with the application of blue pigment directly onto the motifs and designs, emerges as a notable decorative element in bindings from this period. Blue pigment was frequently employed to emphasize motifs and appeared not only on outer covers, but also in the inner parts, particularly in the şemse and köşebent sections prepared with the kat' technique, where it outlined the dendan-like borders in thin, framing lines known as gîsû. Within the bindings examined in this context, blue pigment stands out as a distinguishing characteristic—employed on outer covers to highlight geometric designs and, on inner covers, in the fine lines marking the borders of elements such as şemse and köşebent. This study discusses the use of color on both the interior and exterior of Mamluk bookbindings and identifies the defining features of bindings from this period.

**Keywords:** Topkapı Palace Library, Library of Ahmed III, Mamluk, Bindings, Colour

## Giriş

Memlûkler, 1250-1517 yılları arasında Mısır, Suriye ve Hicaz topraklarında hüküm süren bir İslâm devleti olup devletin temeli köle kökenli askerlerin (Memlûkler) zamanla siyasi ve askeri gücü ele geçirmesiyle atılmıştır. Eyyübîler Devleti'nde hizmet eden Kıpçak, Çerkez ve Türk kökenli askerlerden oluşan ve zaman içinde kendi devletlerini kuran Memlûkler, özellikle 1260 yılında Ayn Câlût Savaşı'nda Moğolları yenerek İslâm dünyasının savunucusu konumuna gelmiştir. Sultan Baybars (1260-1277) döneminde devletin sınırları genişletilmiş, Haçlılar üzerine başarılı seferler düzenlenmiştir. Özellikle Kahire ve Şam gibi şehirler, bu dönemde ilim ve sanatın merkezi haline gelmiştir. Memlûkler, Kahire'yi bir bilim, sanat ve ticaret merkezi hâline getirmekle kalmamış, aynı zamanda mimari eserleriyle de İslâm dünyasında öne çıkmıştır. Cami, medrese ve türbe gibi yapılar inşa eden Memlûkler, kitap sanatında da büyük ilerlemeler kaydetmiştir. Hüsn-i hat, tezhip ve ciltleme sanatlarında önemli eserler ortaya koyarak kültürel mirasa kalıcı izler bırakmıştır. Özellikle Kur'an-ı Kerim'i daha güzel yazma ve süsleme arzusu, kitap sanatlarının gelişiminde belirleyici bir rol oynamıştır.

İslâm dünyasında farklı coğrafya ve kültürlerde gelişim gösteren kitap sanatları, tezyinat özellikleriyle farklı üslupların izlerini bünyesinde barındıran nadide örneklerdendir. Kökeni Uygur dönemine kadar uzanan ve kâğıdın icadından sonra gelişerek yaygınlaşan cilt sanatının İslâmiyet öncesi döneme ait örneklerinde tezyinat, genellikle geometrik kompozisyonlar ile sağlanmıştır. İslâmî dönemde Mushaf yazımına verilen önemin de etkisi ile sanatsal değer taşıyan ve tezyinî açıdan zenginlik kazanmış olan ciltler üretilmeye başlanmıştır. Sanatsal açıdan izler taşıyan ilk örneklerinin Koptlar tarafından hazırlanarak Mısır'dan diğer bölgelere yayıldığı bilinmektedir<sup>1</sup>. Fakat, IX. X. ve XI. yüzyıllara ait ciltler genellikle kitaplardan

ayrı olarak günümüze ulaştığı için bu ciltlerin tarihlendirilmesi oldukça zordur.<sup>2</sup> İslâmî dönem cilt sanatı, Kopt ciltlerinden etkilenmiş olsa da sürekli bir gelişim içinde olmuş ve IX. yüzyılın sonlarında sanat eseri niteliği kazanan örnekler ortaya çıkmıştır. İslâm dünyasında deri ticaretinin gelişmiş olması, kitap ciltlerinde kullanılan malzemelerin çeşitliliğini de artırmış; keçi, sığır ve koyun derileri gibi farklı deri çeşitleri kullanılmıştır.<sup>3</sup> Ciltlerde genellikle siyah, kahverengi, güvez renkler tercih edilirken, nadiren neftî de kullanılmıştır. Ayrıca bazı kaynaklarda örneğine az rastlanan beyaz ciltlerden de bahsedilmiştir.<sup>4</sup>

Erken dönem ciltlerinde tezyinat, genellikle ya tam zemin geometrik desenler ya da şemse ve köşebent kompozisyonları ile tasarlanmakla birlikte desenlerin baskı yoluyla bu bölümlere uygulandığı bilinmektedir. Selçuklu ve Anadolu Selçuklu dönemlerinde de devam eden zemini tamamen tezyinli cilt örneklerinin yanı sıra şemse ve köşebent tezyinatları da dönem ve bölgelere göre üslup farklılıkları göstermektedir. İlk dönemlerde dairesi şemselerde geometrik motifler kullanılırken zamanla şemseler oval/mekik formunu almış ve nebâtî tezyinatın gelişmesiyle birlikte hatâyî üslubu motifler ön plana çıkmıştır. Cilt sanatında üst ve alt kaplar nadiren farklı ve genellikle aynı kompozisyonla bezenmiş, köşebentler ve şemselere salbekler eklenmiştir. İslâmî dönem cilt sanatı, Selçuklu, Memlûklü, Timur ve Osmanlı gibi farklı bölgelerde kendine özgü üsluplar geliştirerek büyük bir çeşitlilik ve zenginlik kazanmıştır. Her bölge, kendine özgü kültürel ve sanatsal özelliklerini ciltlere yansıtarak bu sanatın gelişimine katkıda bulunmuştur. Ciltlerin kayıtlı oldukları vakitten daha önce veya sonraki dönemlerde yapılmış olma ihtimali bulunsa da kullanılan malzeme, teknik ve

1 Theodore C. Petersen, *Early Islamic Bookbindings and Their Coptic Relations*, Vol. I, Washington: Smithsonian Institution, 2013, 64

2 Julian Raby ve Zeren Tanındı, *Turkish Bookbinding in the 15th Century*, Ed. Tim Stanley, London: Paul Holberton Publishing, 1993, 2.

3 Patrica Crone, *Mekkan Trade and the Rise of Islam*, New Jersey: Princeton University Press, 1987, 98-101.

4 S.D. Goitein, *A Mediterranean Society*, Vol II, California: University of California Press, 1999, 112.

üslup özellikleri cildin hangi dönemde ve nerede üretildiğine dair önemli ipuçları sunmaktadır. Bu nedenle cilt üzerindeki motif ve desenlerin biçimi, dönemin üslubunu anlamak açısından büyük önem taşımaktadır.

Bu minvalde yürütülen araştırma ile bugüne kadar üslup özellikleri hakkında detaylı bir çalışma yapılmayan Memlûk dönemi cilt sanatının motif ve desen kompozisyonlarının yanı sıra cilt tezyinatında kullanılan renkler, detaylı bir şekilde incelenmiştir.

### Memlûk Cilt Sanatının Genel Özellikleri

Memlûkler, Moğollarla mücadelelerinden sonra Mısır, Suriye ve Güneydoğu Anadolu bölgesini de içine alan coğrafyada bir devlet kurmuşlardır.<sup>5</sup> Kazandıkları birçok zafer ile güçlenen Memlûk sultanları, ilmi desteklemek suretiyle mühim bir kültür ortamı oluşturarak çeşitli ilim dallarının gelişmesine vesile olmuşlardır. Kültür ve sanatın gelişmesiyle birlikte Memlûk sultanlarından Sultan Şaban (h. 1363-1377) ve Sultan Çakmak'ın (h. 1438-1453) görkemli el yazmaları sipariş ettikleri ve bu kitaplar için ciddi ücretler ödedikleri bazı kaynaklarda geçmektedir.<sup>6</sup> Ayrıca Memlûk döneminde inşa edilen cami, medrese gibi ihtişamlı mimari eserlere Mushaf vakfetmek bir âdet hâline gelmiş ve bu vesile ile dönemin ihtişamına uygun Mushaflar özenle tezyin edilmiştir.<sup>7</sup> Bu dönemde kitap sanatları ve özellikle ciltçilik büyük bir gelişme göstermiştir. Memlûk ciltleri, kendilerine has bir üslup ile hazırlanmış hem teknik hem de estetik açıdan oldukça zengin ve detaylı şekilde tezyin edilerek İslâm sanatının önemli ve etkileyici örnekleri arasında yer almıştır. Dönemin eserleri incelendiğinde, mimaride



1 Minhacül Abidin ve Tarîkul Kasidin, H. 854/M. 1450, TSK A. 1532 Kap dışı

görülen geometrik süslemelerin benzer şekilde kitap sanatlarında da kullanıldığı ve her iki sanat dalı arasında estetik bir paralellik olduğu anlaşılmaktadır. Ciltlerin belli bir üslup çerçevesinde hazırlandığı bilinmekle birlikte zeminin tamamında tezyinli yıldız ağları, (Resim 1)<sup>8</sup> şemse ve bordürlerde kullanılan geometrik düğümler ile rûmî üslubu motiflerin görüldüğü örnekler mevcuttur. Bu kompozisyonlar, genellikle ¼ simetrik tasarlanmış, çiçekler

5 Fatih Yahya Ayaz, *Memlûkler (1250-1517)*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi (İSAM), 2015, 27.

6 Betül Şahin, "Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde Bulunan Memlûk Ciltlerinden Örnekler", *Mevzu Sosyal Bilimler Dergisi*, Karaman, 9 (2023), 634.

7 Nida Gamze Temurçin, *Memlûk Dönemi Tezhip Sanatının İncelenerek Günümüz Tezhip Sanatında Yorumlanması*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2016, 8.

8 TSK: Topkapı Sarayı Kütüphanesi, A.: III. Ahmed Koleksiyonu.

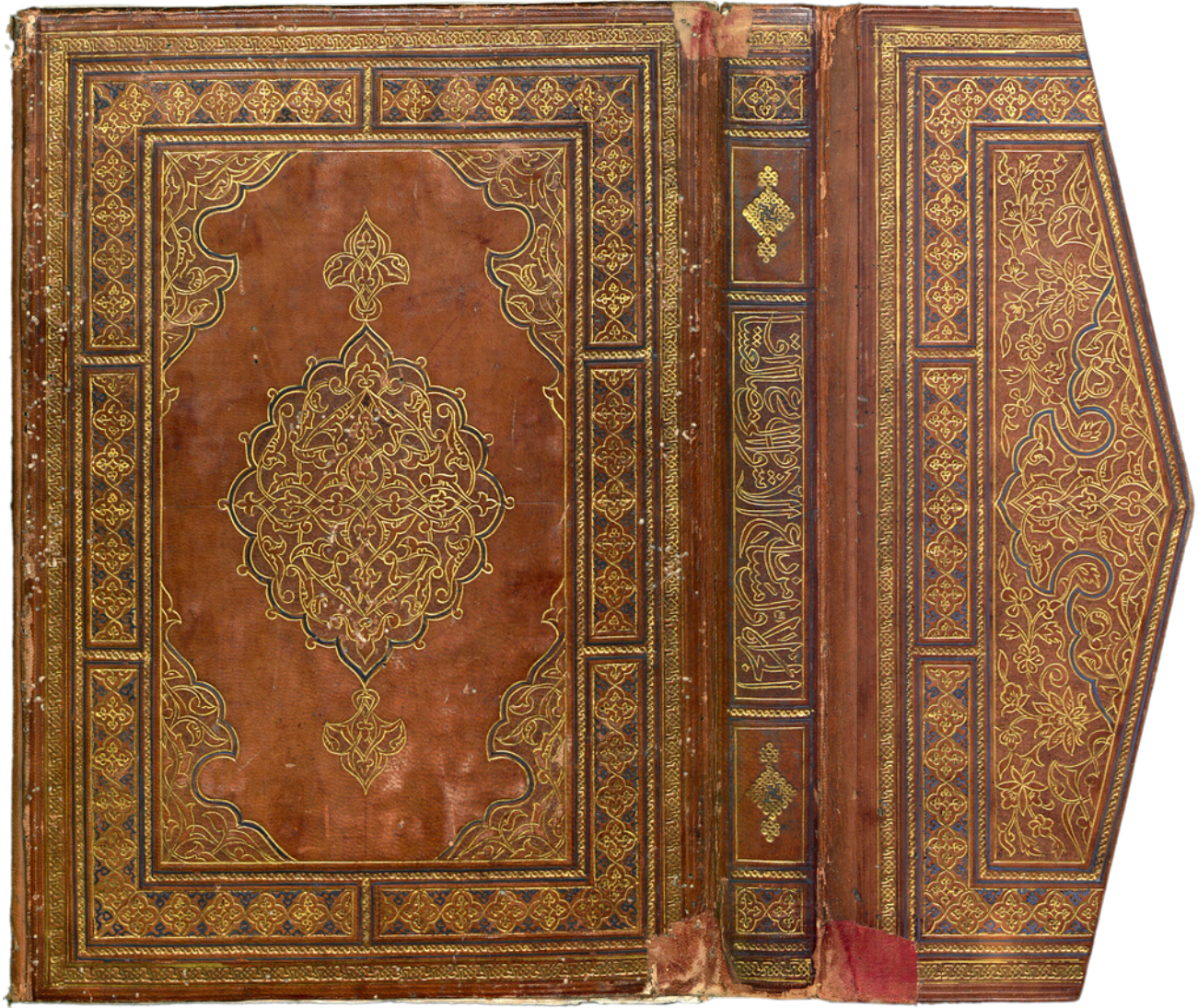


2 Kitâbü's-Süruri'n-nefs, H.872/M.1467, TSK A. 2557 Kap dışı

ise iri formlar halinde uygulanmıştır.<sup>9</sup> (Resim 2) Ayrıca Memlûkler döneminde hazırlanan kitapların kap dışlarında ayırt edici başka bir özellik olan müzehheb ciltler, oldukça dikkat çekicidir.

9 Yasin Çakmak, *Manisa Yazma Eser Kütüphanesindeki Geometrik Tezyinatlı Ciltler*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2020, 107.

Memlûk ciltleri arasında tespit edilen erken örnekler, XIII. yüzyılın sonlarına tarihlenmiş olup XIV. ve XV. yüzyıllara ait önemli sayıda cilt örneği günümüze ulaşmıştır. Nitekim Suriye ve Mısır'ın XVI. yüzyılın başlarında Osmanlı topraklarına katılmasına kadar olan süreçte bu sanatın gelişimini izlemek mümkün olmuştur. Genellikle kahverenginin tonlarının kullanıldığı Memlûk ciltleri, tasarım açısından kompozisyon farklılıklarına göre iki gruba ayrılmaktadır. Ciltler, genellikle ya tam zemin



3 Meşâriu'l-Eşvak alâ Mesârii'l-Uşşâk, H. 813/M. 1473, TSK A. 649 Kap dışı

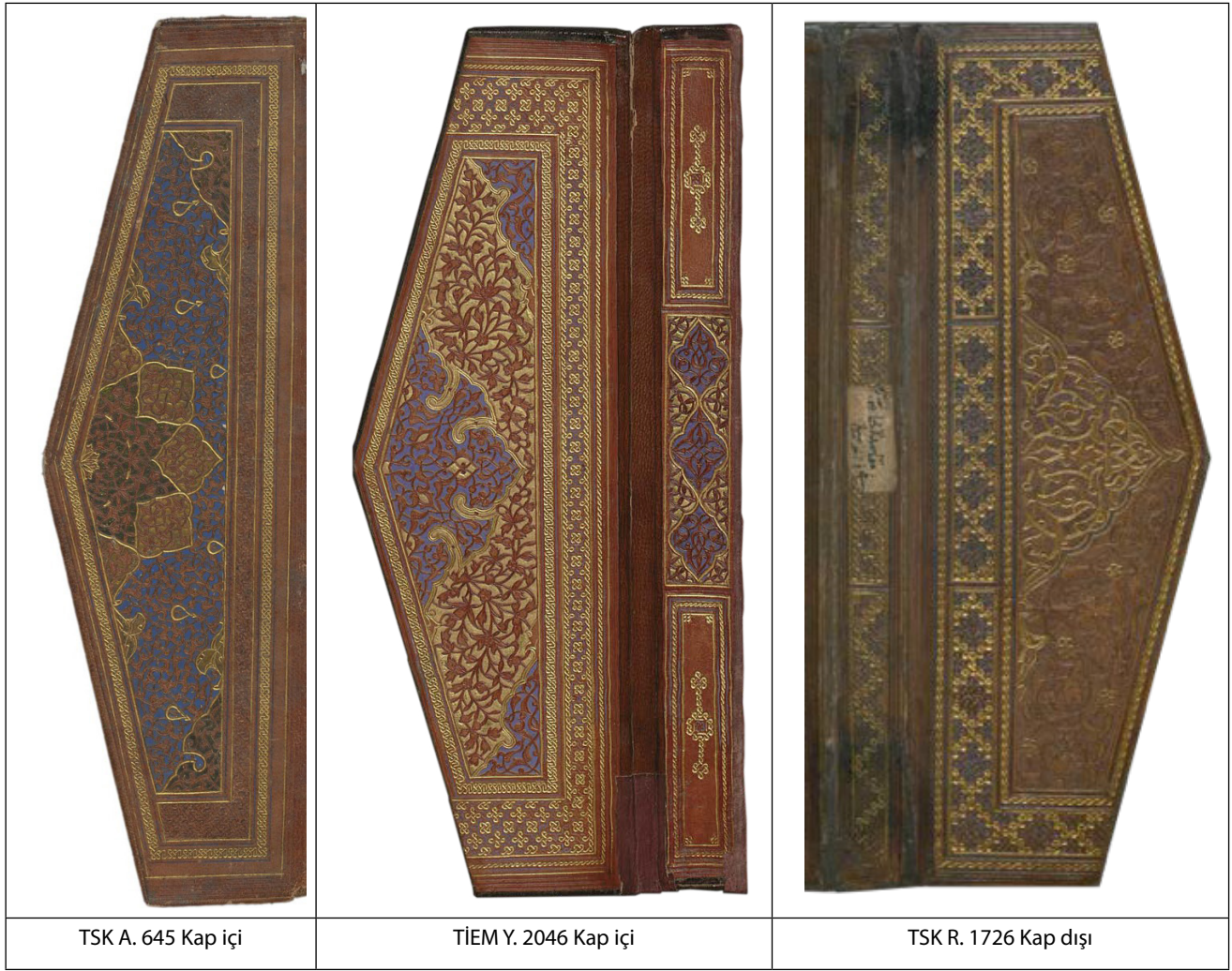
tezyinli kompozisyonlar ile tasarlanmış ya da şemse ve köşebent bölümlerinden müteşekkil kompozisyonlar ile tezyin edilmiştir. (Resim 3)

Memlûk ciltlerinin erken örneklerindeki iç kısımlarına ısıtılmış kalıpla yapılan sıvama rûmî desenlerini ilerleyen zamanlarda geometrik ve nebatî süslemeler izlemiş ve XV. yüzyılın ortalarında Osmanlı ciltlerinde etkili olmuştur.<sup>10</sup> XIV. ve XV.

yüzyıllara kadar üretilen ciltlerde ise altın fazla kullanılmamış genellikle soğuk baskı tekniğinde ciltler hazırlanmıştır.<sup>11</sup> Kap üzerine uygulanan motif ve desenler genellikle çizgi demirleri ya da çeşitli el aletleriyle sağlanmıştır.

<sup>10</sup> Raby ve Tanındı, *Turkish Bookbinding*, 29.

<sup>11</sup> Yılmaz Özcan, *Türk Kitap Sanatında Şemse Motifi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990, 3.



**Tablo 1** Memlûk dönemi mikleb tasarımları

Suriye topraklarından Mısır bölgesine Eyyûbîler aracılığıyla aktarılan geometrik desenler, Memlûk ciltlerindeki kap tasarımlarına da yansımıştır. Rûmî ve hatâyî üslubu motiflerin yanı sıra yıldız ağları, altıgenler, sekizgenler ve muhtelif geometrik bezemeler sıklıkla kullanılmış ve mikleb bölümleri de kap kompozisyonu ile uyumlu bir şekilde tasarlanmıştır.<sup>12</sup> Üst ve alt kap tasarımlarının yanı sıra mikleb bölümlerinde de küçük aletlerle işlenmiş detaylar ve dokular sıklıkla görülmektedir. Bu detaylar, ciltlerdeki kompozisyonlara zenginlik kazandırmış,

<sup>12</sup> Çakmak, *Manisa Yazma Eser Kütüphanesindeki Geometrik Tezyinatlı Ciltler*, 105.

ağırlıklı olarak uygulanan geometrik tasarımlara nebâtî motifler de eklenerek tezyinattaki değişimler kat' sanatlı ciltlerin iç ve dış kaplarına yansıtılmıştır. Geometrinin ve nebâtî bezemelerin bir arada kullanıldığı ciltlerde ise sıklıkla mavi ve tonları gerek zeminlerde gerekse sınır belirleyici gîsû şeklinde uygulanmıştır. İncelenen örnekler arasında Ebu Muhammed el-Hüseyin b. Mes'ud el-Ferra el-Merverudi'nin *Şerhu's-Sünne* ve Abdülkadir Meragi'nin hazırladığı *Makasid'ül-Elhân* adlı eserlerin ciltlerinde dönemin tezyini özellikleri görülebilmektedir. Bu dönem ciltlerinin şemse kompozisyonlarında rûmî üslubu motifler yaygın olarak



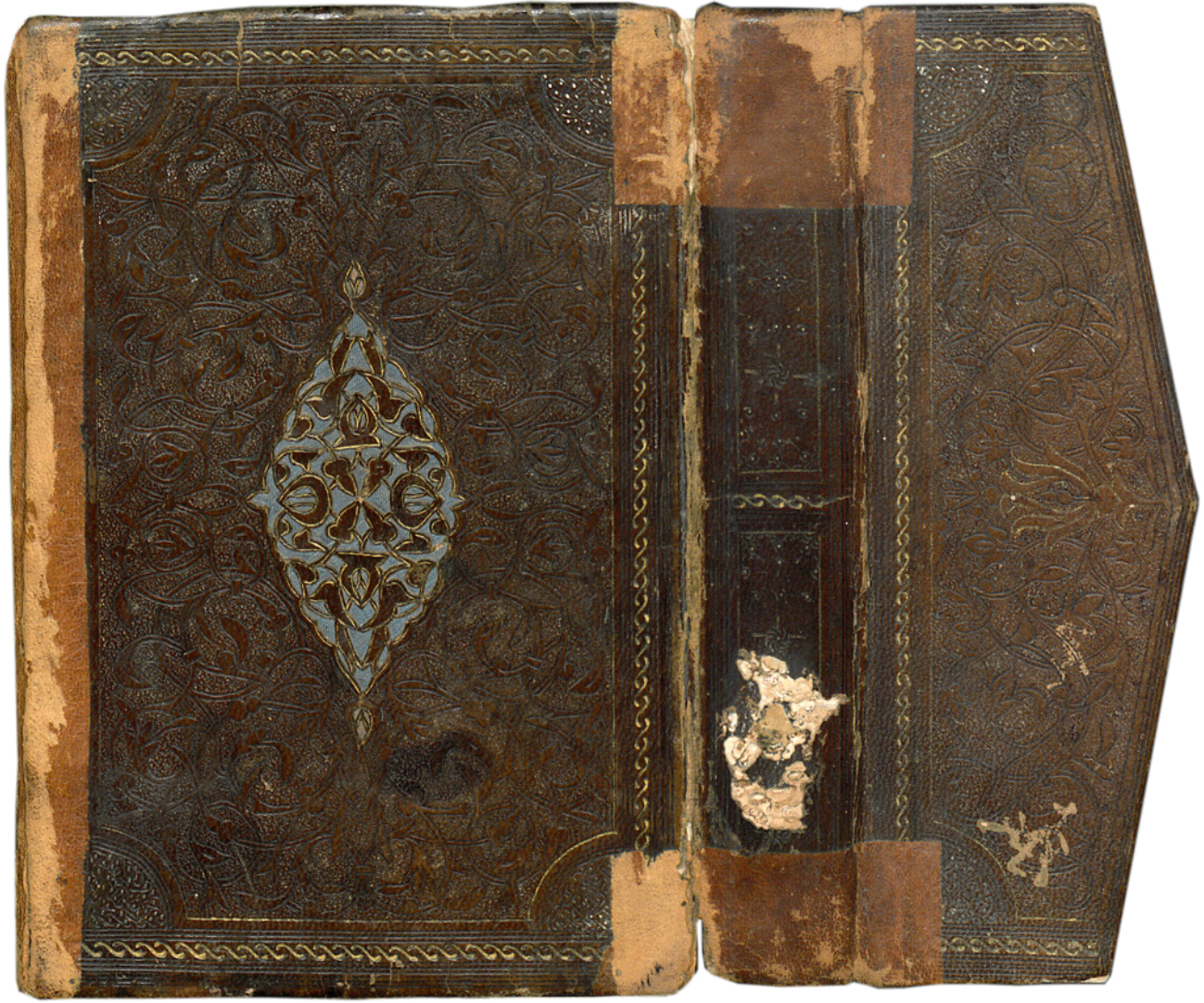
4 Şifâ-i Şerîf, H.793/M.1390, TSK A. 317 Memlûk cildi üst ve alt kap dışı

kullanılmış, köşebentler ve sıklıkla dış pervazlar geometrik örgülerden tasarlanmış kompozisyonlarla bezenmiştir. (Tablo 1)<sup>13</sup>

Kap merkezinde yer alan şemse kompozisyonunda genellikle dairevi, nadiren mekik formlu örnekler mevcutken çok kollu yıldız ve geometrik geçmelerden müteşekkil tasarımlara da sıkça rastlanmaktadır. Kap köşelerinde ise çeşitli düğüm motifleri veya şemse kompozisyonu ile benzer tasarlanmış köşebentler yer alırken bazı örneklerde

geniş dış pervaz uygulamaları görülmektedir. Ayrıca Memlûk dönemi ciltlerinde kat' sanatı uygulamaları, genellikle ciltlerin kap dışında geometrik desenler ile nebâtî motiflerin uyumlu bir şekilde bir araya getirilmesiyle sağlanmıştır. Bu tür uygulamaların erken örneklerinden biri, H.793 / M.1390 yılında Arapça olarak nesih hatla Ahmed b. Muhammed el-Balisî eş-Şafî tarafından istinsah edilmiş olan el-Kâdî 'Îyâd'in Şifâ-i Şerîf isimli siyer kitabının kap dışı oymalarıdır. (Resim 4)

13 TSK: Topkapı Sarayı Kütüphanesi, A.: III. Ahmed Koleksiyonu, TİEM: Türk ve İslam Eserleri Müzesi, R.: Revan Koleksiyonu



5 Menâzilü'l-Ahbâb ve Menâzihü'l-Elbâb H.736 / M.1336,  
TSK A. 2471 ve Tuhfetü'l-Mücahidin fi'l-Amal bi'l-Meyadin TSK, A. 2624 Kap dışı

Memlûk ciltlerindeki şemse ve köşebent uygulamaları, Osmanlı ciltlerine ilham vermiştir. Özellikle Fatih Sultan Mehmed (1451-1481) döneminde görülen kat' sanatlı ciltler ve baskı teknik örnekleri, Memlûk üslubunun Osmanlı'ya taşındığını göstermektedir.<sup>14</sup>

14 Bosch, G., Carswell, J., Petherbridge, G., *Islamic Bindings and Bookmaking*, Chicago: University of Chicago Press, 1981, 65.

Dönemler arasında benzer uygulamalar olduğu gibi bariz farklılıklar da görülmektedir. Memlûk ciltlerinde zeminin tamamında geometrik süslemeler ön planda olmuştur. Selçuklu ve Osmanlı ciltlerinde ise zeminin tamamının bezemesinden ziyade daha sade bir tasarım tercih edilmiştir. Timûrî, Safevi ve Şiraz ciltlerinde girift kompozisyonlar, nebâtî ve hayvan motifleri ile acemkâri tarzı ciltler öne çıkmaktadır. İran bölgesinde yapılan ve sanatsal değeri yüksek olan ciltlerde kat' oyma tekniği,



5 Menâzilü'l-Ahbâb ve Menâzihü'l-Elbâb H.736 / M.1336,  
TSK A. 2471 ve Tuhfetü'l-Mücahidin fi'l-Amal bi'l-Meyadin TSK, A. 2624 Kap dışı

kap içlerinde uygulanırken Memlûk dönemi ciltlerinde bilhassa XIV. yüzyılın sonlarındaki örneklerde yaygın olarak kap dışında uygulanmıştır. (Resim 5) Ayrıca Memlûk ciltlerinin kap içlerinde görülen kat' oymaların dışında kalıpla hazırlanmış nebâtî bezemeler de hâkim olmuştur.<sup>15</sup>

15 Zeren Tanındı, "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde Ortaçağ İslam Ciltleri", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 4*, İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Yayınları, 1990, 115.



6 Sad Kelime-i Ali, XV. yüzyıl, TSK R. 1919 Kap dışı

Özellikle XIV. yüzyılın sonlarından itibaren Memlûk ciltlerinde görülmeye başlayan kat' sanatı, XV. yüzyılın sonlarında Sultan Kayıtbay (1468-1496) döneminde tekâmüle ulaşmış ve ipek kumaş zeminli, altın işlemeli ve çok renkli tasarımlarla ihtişam kazanmıştır. (Resim 6) Son Memlûk sultanlarından Kansu Gavri (1501-1516) döneminde ise

cilt kaplarının iç ve dış süslemeleri daha detaylı hale gelmiştir.<sup>16</sup>

16 Alison Ohta, "Filigree Bindings of The Mamluk Period", *PDF: Muqarnas: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*, XXI, I, 2004, 269.



7 Zahîre-i Hârezmşâhî, H. 981 / M.1573-74, TSK A. 2071 Kap dışı

### Memlûk Cilt Sanatında Mavi Renk

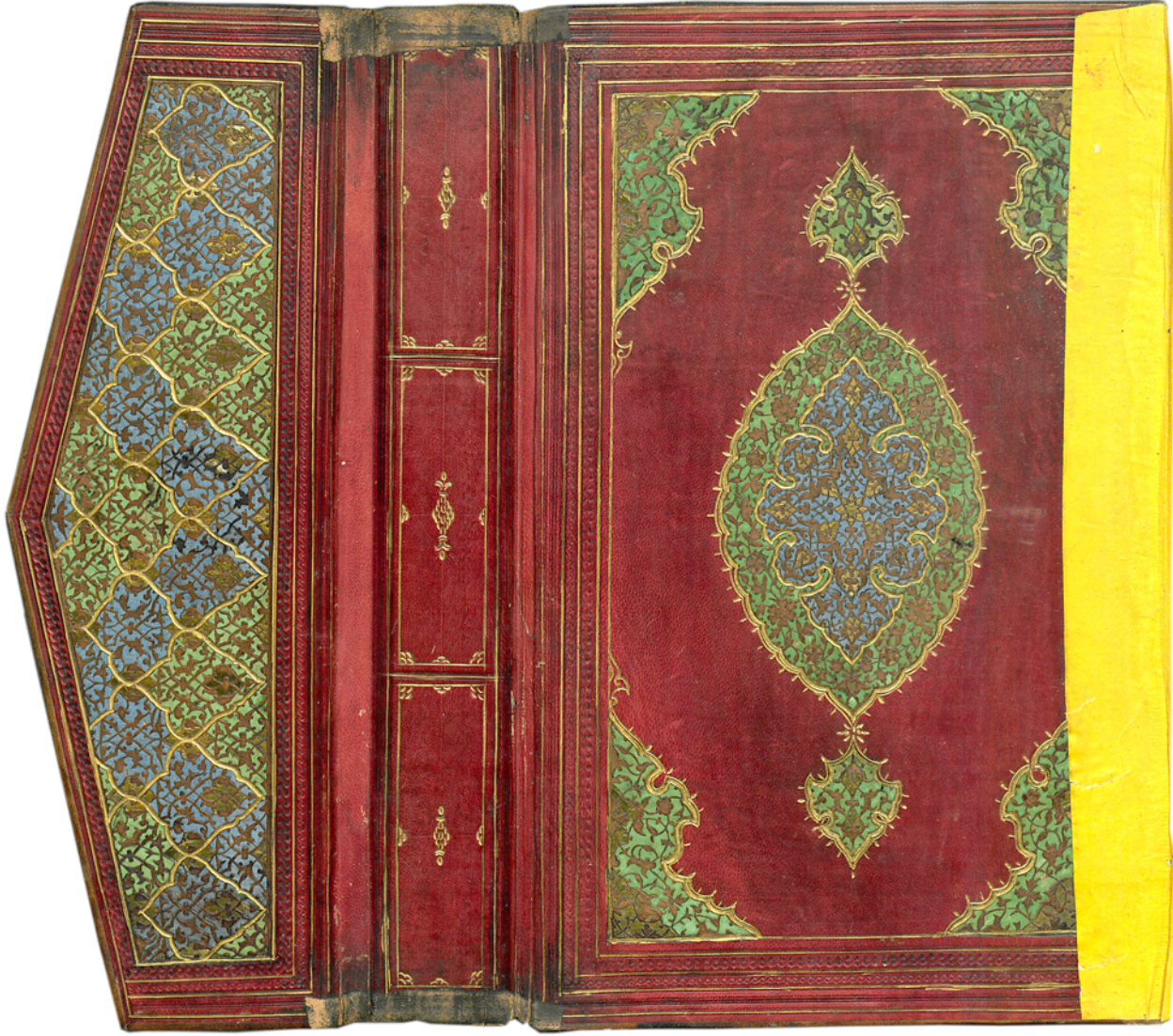
XIV. yüzyılın sonlarından itibaren gelişen Memlûk cilt sanatı, özellikle Sultan Kayıtbay döneminde tekâmüle ulaşmış, bu dönemde yoğun altın bezemelerinin yanı sıra çeşitli renklerin kullanımı da yaygınlaşmıştır. Renk, sanatta estetik bir unsur olmanın ötesinde dönemin kültürel, dini ve sosyo-ekonomik yapısını yansıtan önemli bir gösterge olmuş ve bu bağlamda Memlûk ciltlerinde kullanılan renkler, incelenmeye değer bir zenginlik kazanmıştır. XV. yüzyılda Bağdat'tan Kahire'ye birçok sanatkar göç edip gittikleri yerlerde Türkmen üslubunu yaymaya başlamıştır. Bu etkileşim neticesinde ilk olarak Memlûk, akabinde Osmanlı cilt sanatında önemli değişimler yaşanmış ve döneme damgasını

vuran sanat eserleri ortaya çıkmıştır.<sup>17</sup> Çeşitli sanatkarlar tarafından hazırlanan ciltlere motif ve desenler üzerindeki kabartmalarda olduğu gibi teknik anlamda da birtakım yenilikler getirilmiş, derilerdeki renk kullanımında kahverengi tonlarının dışında güvez, lacivert, yeşil ve siyah renkler görülmeye başlanmıştır.<sup>18</sup>

Bu renkler, kaplara uygulanırken farklı tekniklerle zenginleştirilmiş, altın ve kabartma desenlerle görsel bir ihtişam kazandırılmıştır. (Resim 7)

17 Çakmak, *Manisa Yazma Eser Kütüphanesindeki Geometrik Tezyinatlı Ciltler*, 120.

18 Johannes Pedersen, *İslam Dünyasında Kitabın Tarihi*, İstanbul: Klasik Yayınları, 2021, 116.

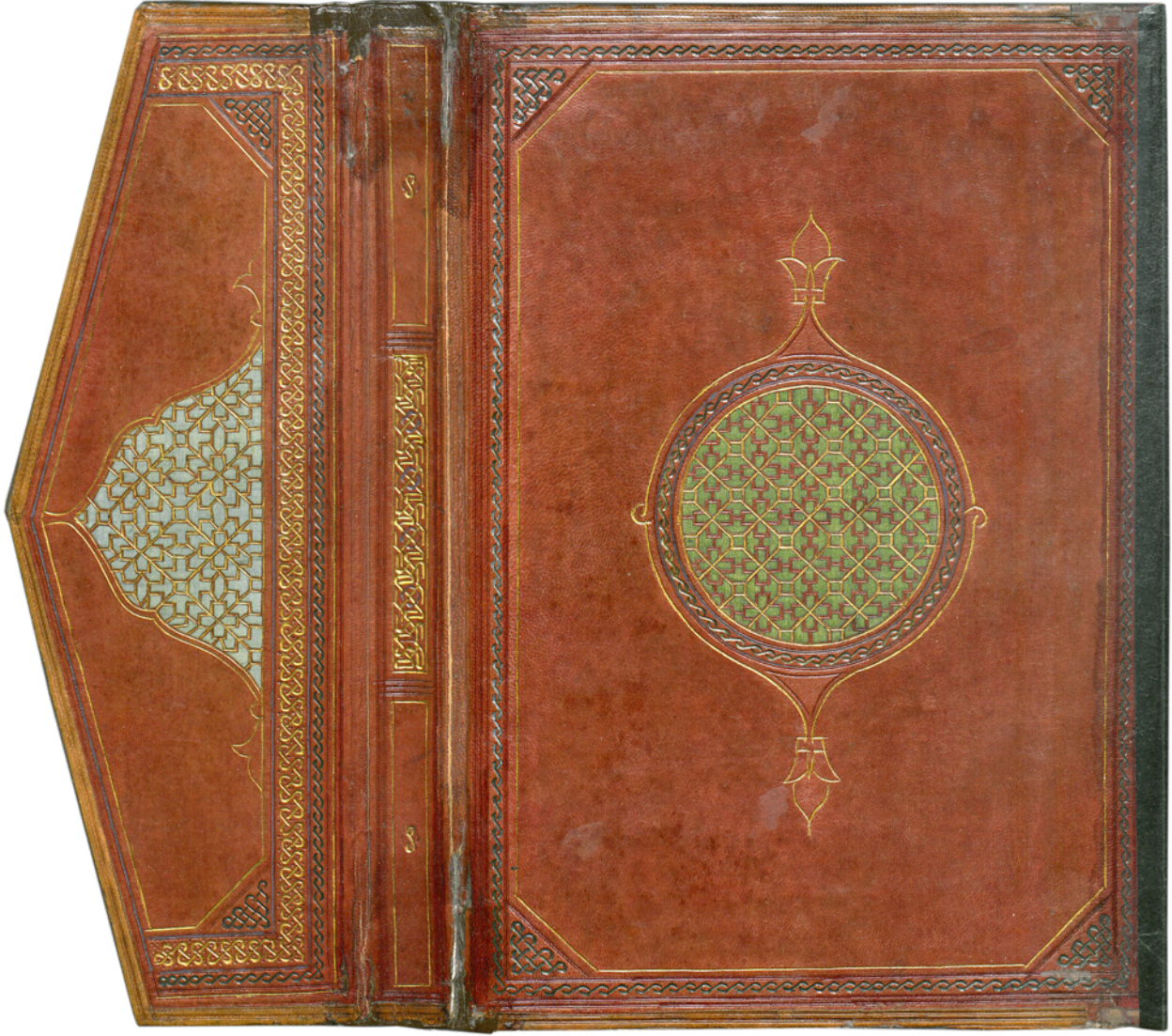


8 Zahîre-i Hârezmşâhî, H. 981 / M.1573-74, TSK A. 2071 Kap içi

Özellikle kat' oymaların erken örneklerinde zeminde mavi, altın ya da yeşil tonlarında renkli kumaş kullanımı yaygındır. İlerleyen dönemlerde ise kumaşın yanı sıra renklendirilmiş deriler de tercih edilmeye başlanmıştır. Bunun sebebi olarak deri malzemenin kumaşa nazaran boyayı daha iyi hapsetmesi ve dayanıklı olması düşünülebilir. Bu minvalde çeşitli malzemeler eşliğinde farklı renklerin bir araya getirilmesi ile desenlerin daha belirgin ve dikkat çekici hâle gelmesi sağlanmıştır. (Resim 8)

Bu yöntem, kaplara derinlik katarken aynı zamanda ışık oyunları ile hareketli bir görüntü oluşturmuştur. Ayrıca incelenen örneklerde Memlûk cilt sanatına özgü ayırt edici bir özellik olarak şemse ve köşebent bölümlerindeki tahrir uygulaması için altın kullanıldığı, dendanları ihata eden sınır belirleyicisi konumunda ince şerit olarak kullanılan kuzu/gîsû (گیسو)<sup>19</sup> rengi için ise mavi rengin tercih

19 Aziz Doğanay ve Merve Akyüz, "İslîmî / Rûmî Ve Hatâyî Motifinin Köken Meselesi: Timûri Tezyînat Üslûbunun Osman-



9 Makasid'ül-Elhân, TSK R. 1726 Kap içi

edildiği tespit edilmiştir. Mavi ve tonlarının bazı kaynaklara göre nazardan korunmak için kullanıldığı düşünülmüş olsa da bu görüşün dışında bir çok farklı etken olduğu da düşünülmektedir.<sup>20</sup>

lı Sanatına Yansımaları Ve İstanbul Üslûbunun Teşekkülü.” *Türklük Araştırmaları Dergisi/ Journal of International Turkic Research (INTURE)*, 2024, 38.

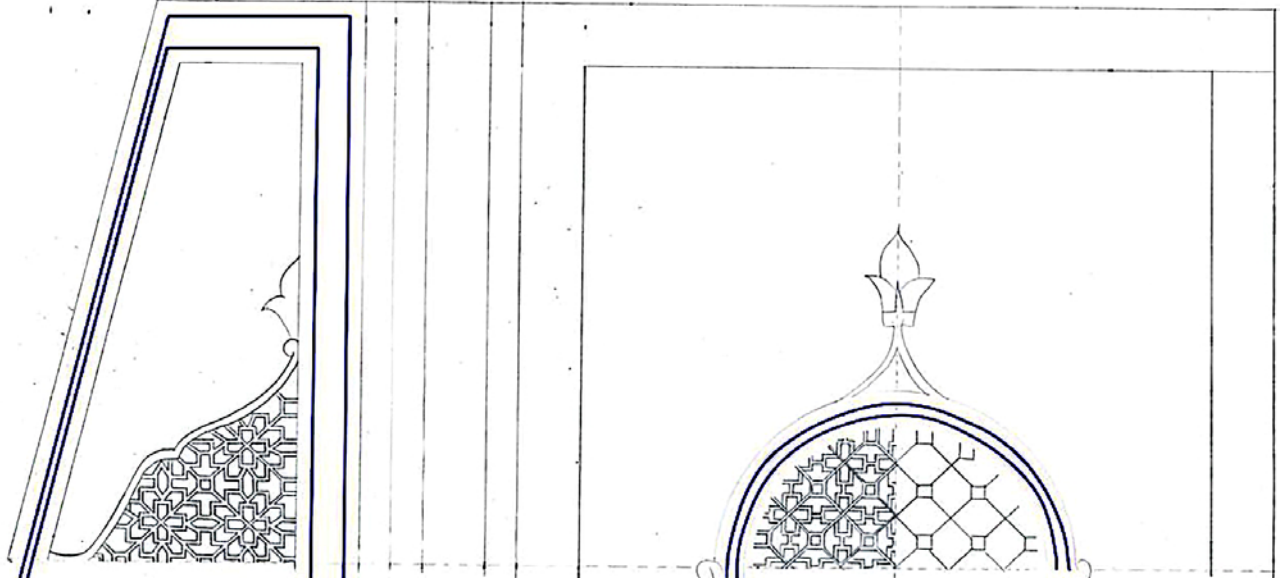
20 Alison Ohta, *Covering the book: bindings of the Mamluk period, 1250-1516 CE.*, PhD Thesis. SOAS, University of London, 2012, 120.

Memlûk sanatında özellikle kitap kaplarında kullanılan mavi renk, Afganistan'dan ithal edilen değerli bir taş olan lapis lazuli bazlı pigmentlerden elde edildiğinden maliyetli ve nadir bulunur olmasından dolayı prestij göstergesi olarak kabul edilmektedir. Bu sebeple ihtişamın oldukça mühim olduğu Memlûk saray kültüründe hazırlanan kitaplarda da bu değerli rengin sıkça kullanılmış olabileceği düşünülmektedir. İslâm sanatında mavi renk, sembolik açıdan genellikle cenneti, bilgeliliği ve sonsuzluğu temsil etmektedir. Bu nedenle

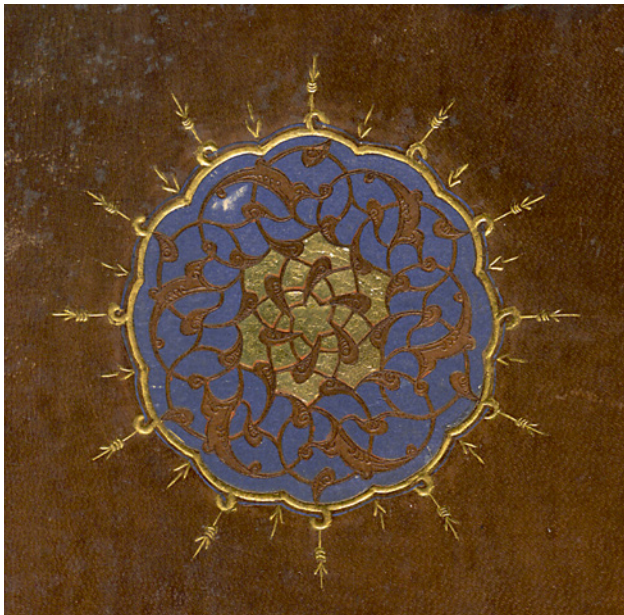
Kur'an-ı Kerim ciltlerinde ve tezhipli yazmalarda sıklıkla kullanılmış; böylece kitabın kutsallığı estetik öğelerle vurgulanmıştır. Memlûk sanatı da bu anlayıştan etkilenmiş; özellikle çini sanatında görülen Orta Asya kökenli etkiler, kitap süslemelerine taşınmıştır. Nitekim dönemin estetik beğenisini

yansıtan kobalt mavisi, Memlûk kitap sanatında önemli bir yer edinmiştir.

Bu etkenlerin yanı sıra genellikle dış etkilere maruz kalan kitap kaplarında yaygın olarak solmaya karşı daha dayanıklı olan mavi pigmentlerin tercih edildiği görülmüştür.



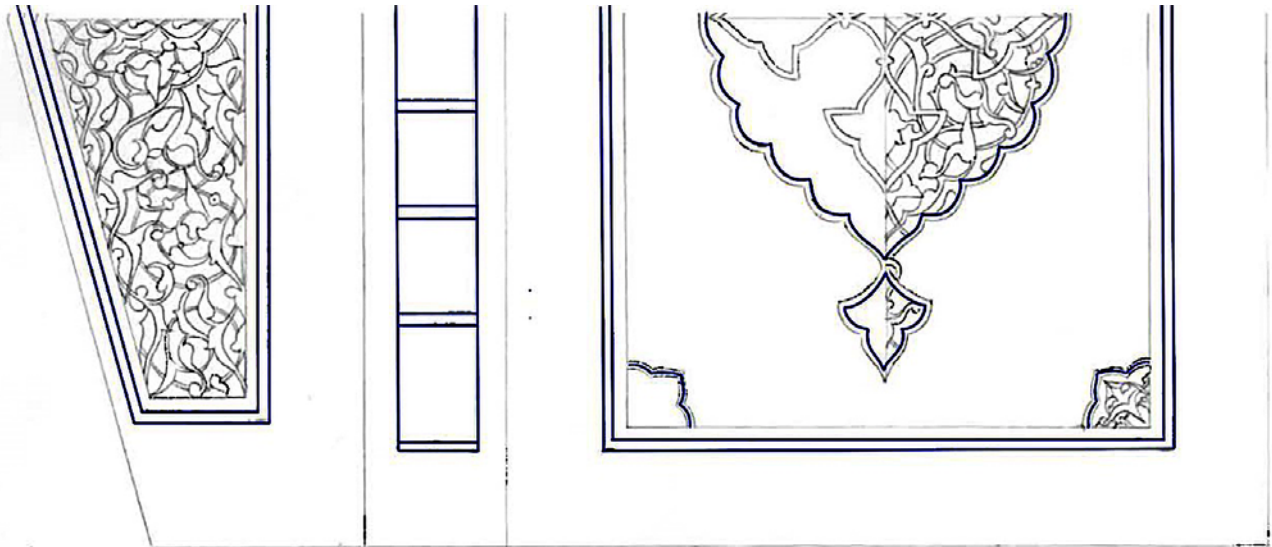
Çizim 1: TSK R. 1726 Kap içi cedvel ve gîsû detayları



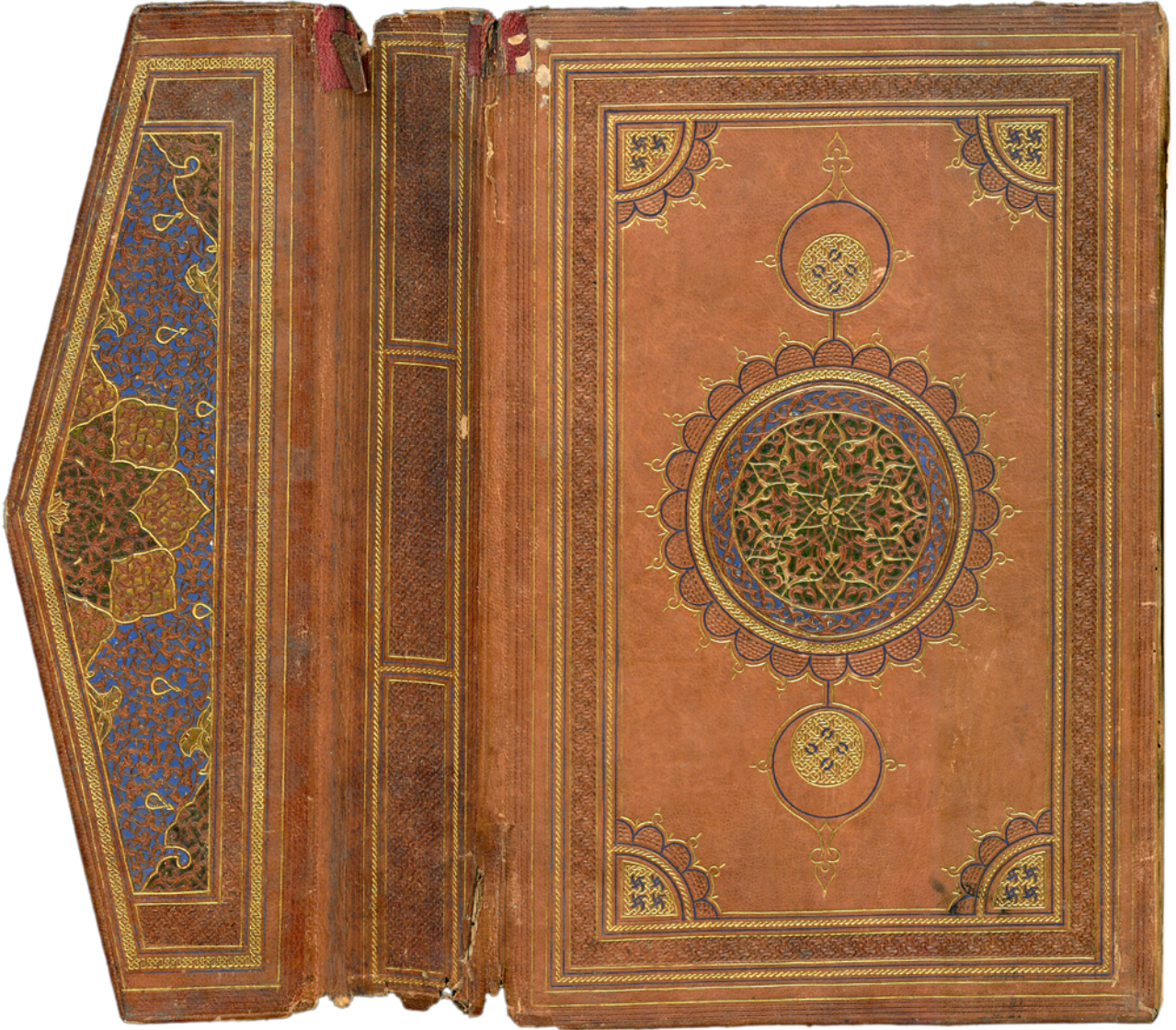
10 / Çizim 2: Hâşiye 'alâ Şerhi'l-Mevâkîf, H. 899 / M.1494, TSK A. 1914 Kap içi şemsesinde kullanılan gîsû ve çizimi



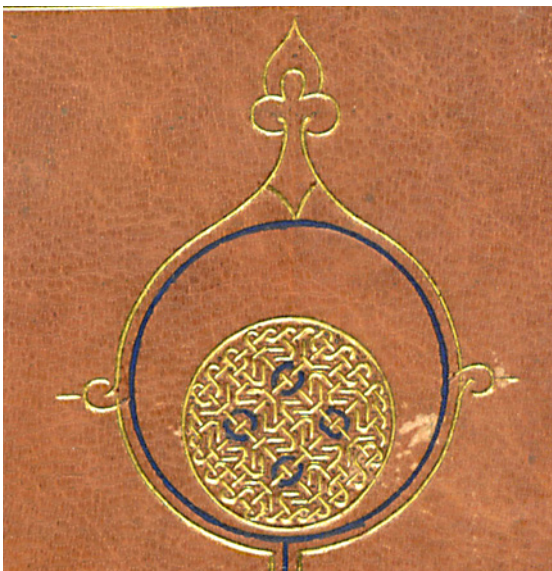
11 Meşâriu'l-Eşvak alâ Mesârii'l-Uşşâk H. 813 / M. 1473, TSK A. 649 Kap içi ve mikleb



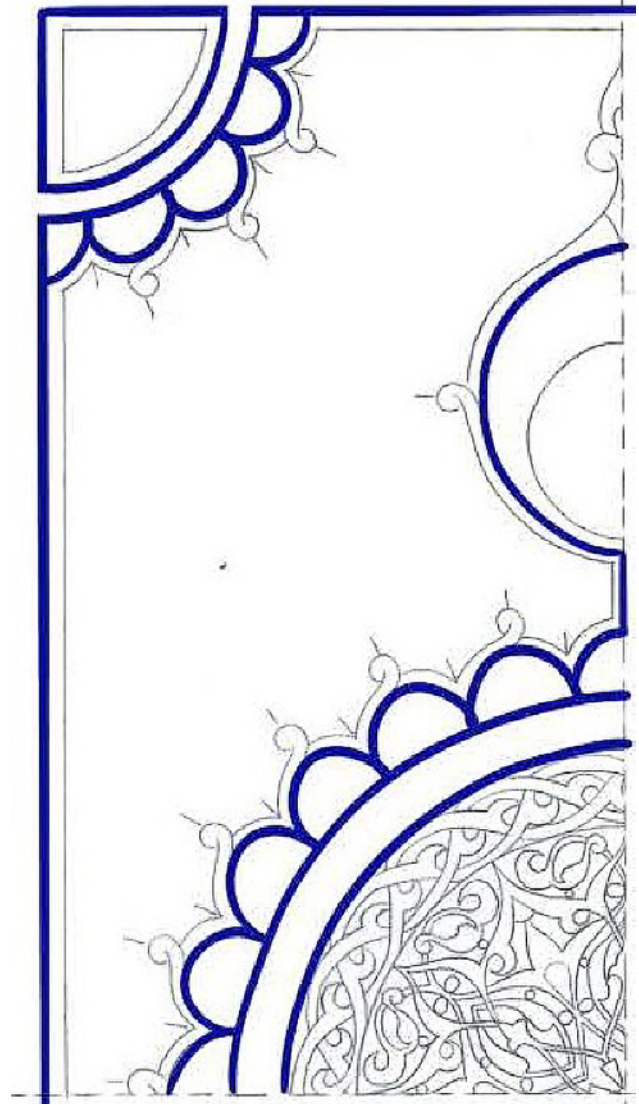
Çizim 3: TSK A. 649 Kap içi bölümlerinde kullanılan cedvel ve gisû detayları



12 TSK A. 645 Kap içi



13 TSK A. 645 Kap içi detayları

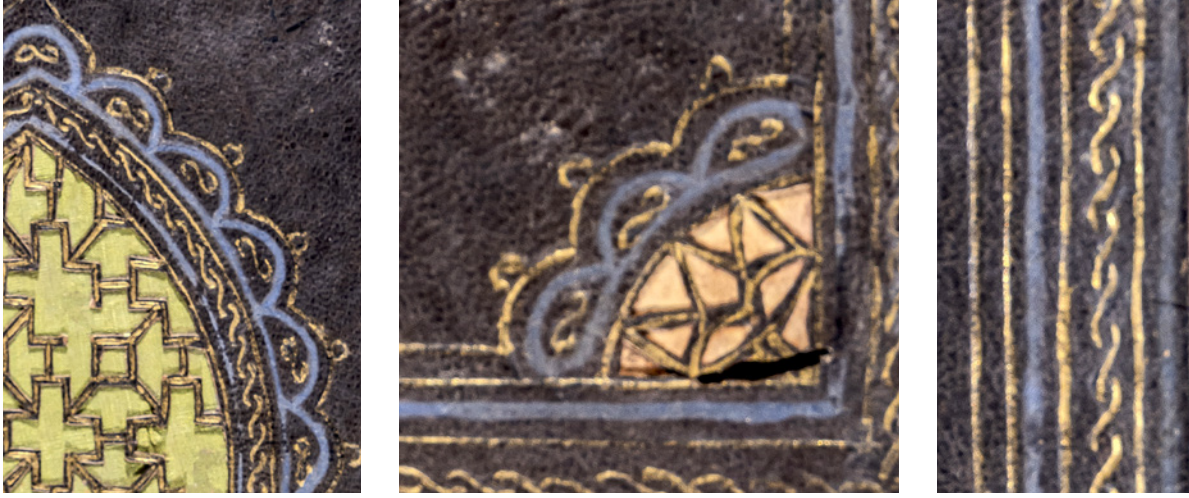


Çizim 4: TSK A. 645 Kap içi gîsû detayları

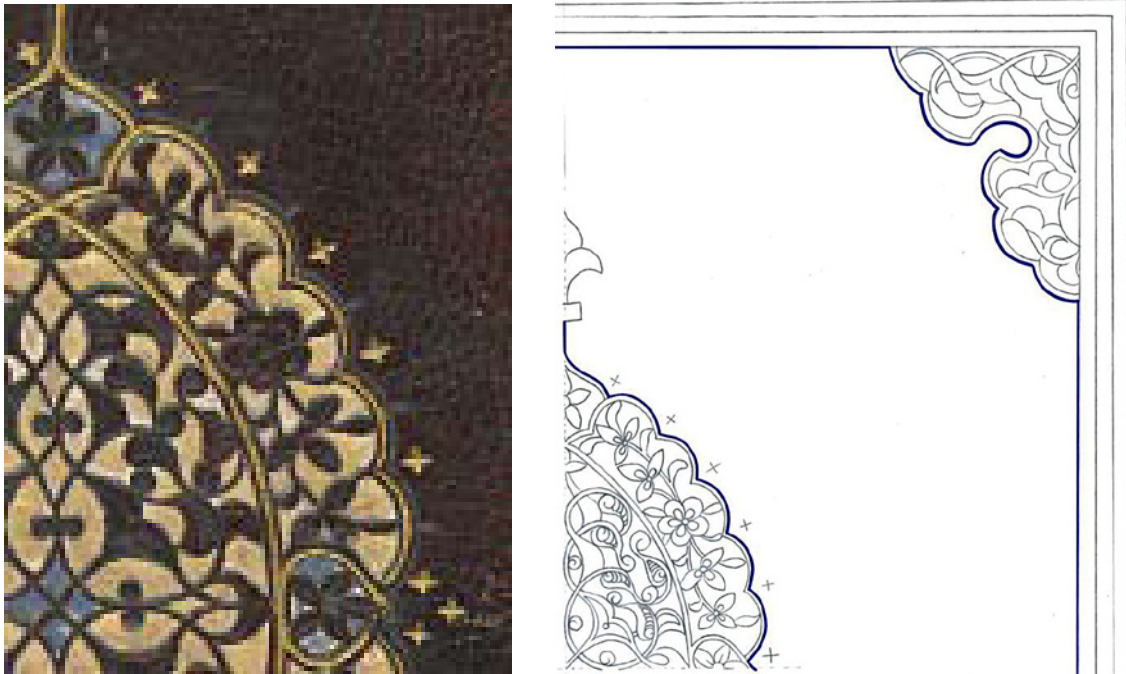
Altın ve lacivert-mavi kombinasyonu, Memlûk tezhip sanatında sıkça kullanılan estetik bir kontrast olmasının yanı sıra kitap kaplarında pafta belirleyicisi olarak nadiren sertab ve dış pervazlarda kullanılırken şemse, salbek ve köşebent bölümlerinin vurgulanmasında sıklıkla uygulanmıştır.



14 Minhacül Abidin ve Tarikul Kasidin, H.854/M.1450, TSK A. 1532 Kap içi



15 TSK A. 1532 Kap içi sınır belirleyici mavi gîsû detayları



16 / Çizim 5: TSK R. 1919 Kap dışı şemse ve köşebent gîsû detayı

Memlûk ciltlerinin sayısı arttıkça mimaride yoğun şekilde kullanılan geometrik tezyinatın ilerleyen dönemlerde küçük ölçekli sanatlara özellikle kitap ciltlerine yansıdığı bilhassa kat' oymalara muntazam şekilde uyarlandığı görülmüştür. Geometrik motiflerin oyulması itina gerektirmesine rağmen Memlûkler, kat' oyma tekniğini bu alanda ustalıkla uygulamış ve zeminde ise genellikle

kumaş malzeme tercih etmiştir. Mehmed b. Mehmed Gazalî'nin Minhacül Abidin ve Tarikul Kasidîn isimli eserinin kap içlerinde olduğu gibi dönem eserlerinde yalın kat geometrik oymaların zeminlerinde genellikle yeşil ve tonları kullanılmış, pafta sınırlarının belirleyicisi olan gîsû ise sıklıkla mavi renk ile vurgulanmıştır. (Resim 9-14-15)



17 ed-Dürretü'l-Mudiyye ve'l-Arûsü'l-Mardiyye ve'-Şeceretü'n-Nebeviyye ve'l-Ahlâku'l-Muhammediyye, H.889 / M.1484, TSK A. 2829 Kap dışı

Özellikle dairevi şemseler, köşebentler ve tahrirlere uygulanan altın ve mavi rengin bir arada kullanımı ciltlere ihtişamlı bir görünüm kazandırmıştır. Kahverengi veya güvez deriler altın ile bezendiğinde desenler daha belirgin hâle gelmiş, bu da Memlûk sanatının zarif üslubunu ortaya koymuştur.

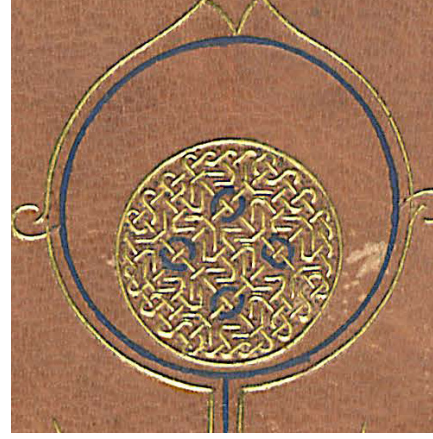
Bu dönemde, ciltlerde yaygın görülen bir diğer özellik de renk geçişleridir. Özellikle Sultan Kayıtbay ve Kansu Gavri dönemlerinde, cilt tasarımlarında polikromi, yani çok renkli süsleme anlayışı hâkim olmuştur. Farklı renklerin bir arada kullanıldığı bu ciltler, dönemin nadide el yazmalarının vazgeçilmez birer parçası hâline gelmişlerdir. (Resim 17)



18 TSK A. 2624 Dış pervaz detayı



19 TSK R. 1726 Dış pervaz detayı



20 TSK A. 645 salbek ve köşebent detayı

Memlûk ciltlerindeki renk kullanımının Osmanlı cilt sanatı üzerinde de etkileri olmuştur. Özellikle Fatih Sultan Mehmed döneminde (1444-1446, 1451-1481), Memlûk tarzı mavinin yanında hem motiflerde hem de zeminde altın kullanımı Osmanlı ciltlerinde de uygulanmaya başlanmıştır. Bu etkileşim, sonraki yıllarda Osmanlı cilt sanatının gelişiminde önemli bir rol oynamıştır.<sup>21</sup> Memlûk cilt sanatında kullanılan renkler ve süsleme teknikleri, dönemin sanatsal anlayışını ve estetik zevkini yansıtan önemli unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Kat' oymaların zemininde daha dayanıklı olması için kullanılan kumaş zemin ile süsleme yöntemleri, bu ciltler için sadece koruyucu bir unsur olmanın ötesinde aynı zamanda birer sanat eserine dönüşmüştür.

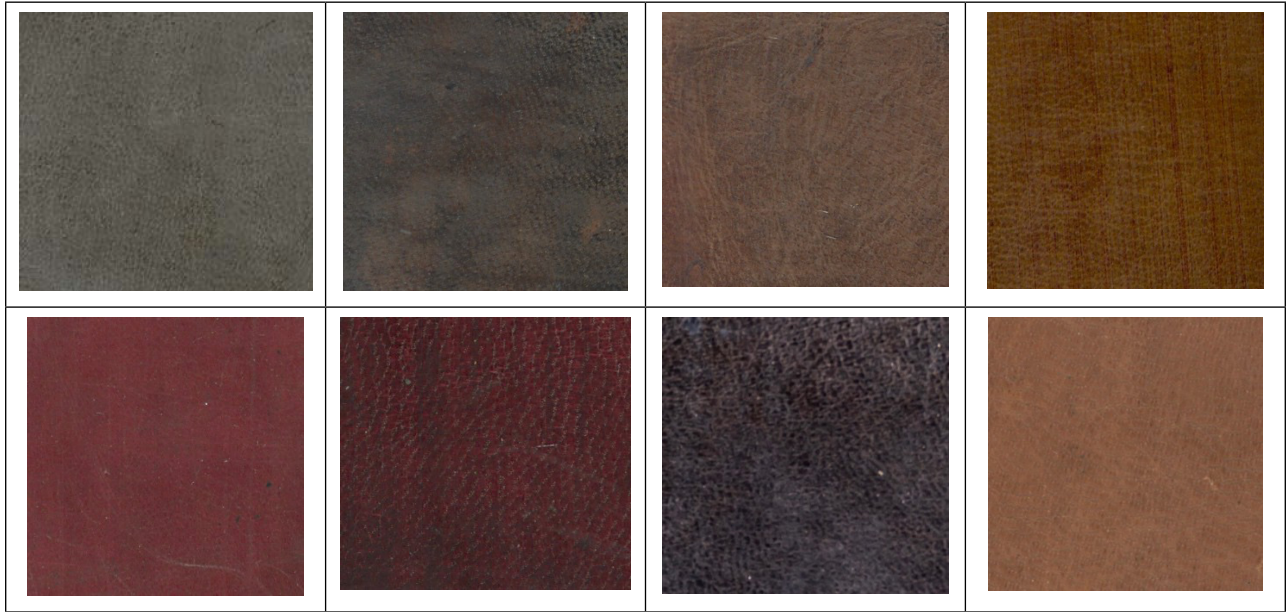
21 Raby ve Tanındı, *Turkish Bookbinding*, 9.

Memlûk cilt sanatında renk kullanımı, estetik ve teknik açıdan mühim olduğundan dolayı kaplarda genellikle doğal renkler kullanılmış, güvez, lacivert, yeşil ve kahverengi gibi belirgin renkler sıkça tercih edilmiştir. Üst ve alt kaplarda çoğu zaman deri, doğal renginde bırakılırken şemse ve köşebentlerdeki motifler üzerinde desenlerin vurgulanması için altın<sup>22</sup> uygulanmış, genellikle dış pervazda, salbek ve köşebentler üzerindeki geometrik düğümlerde ise mavinin tonları sıkça kullanılmıştır. (Resim 18-19-20)

22 Bosch, Carswell ve Petherbridge, *Islamic Bindings and Book-making*, 1981, 172.

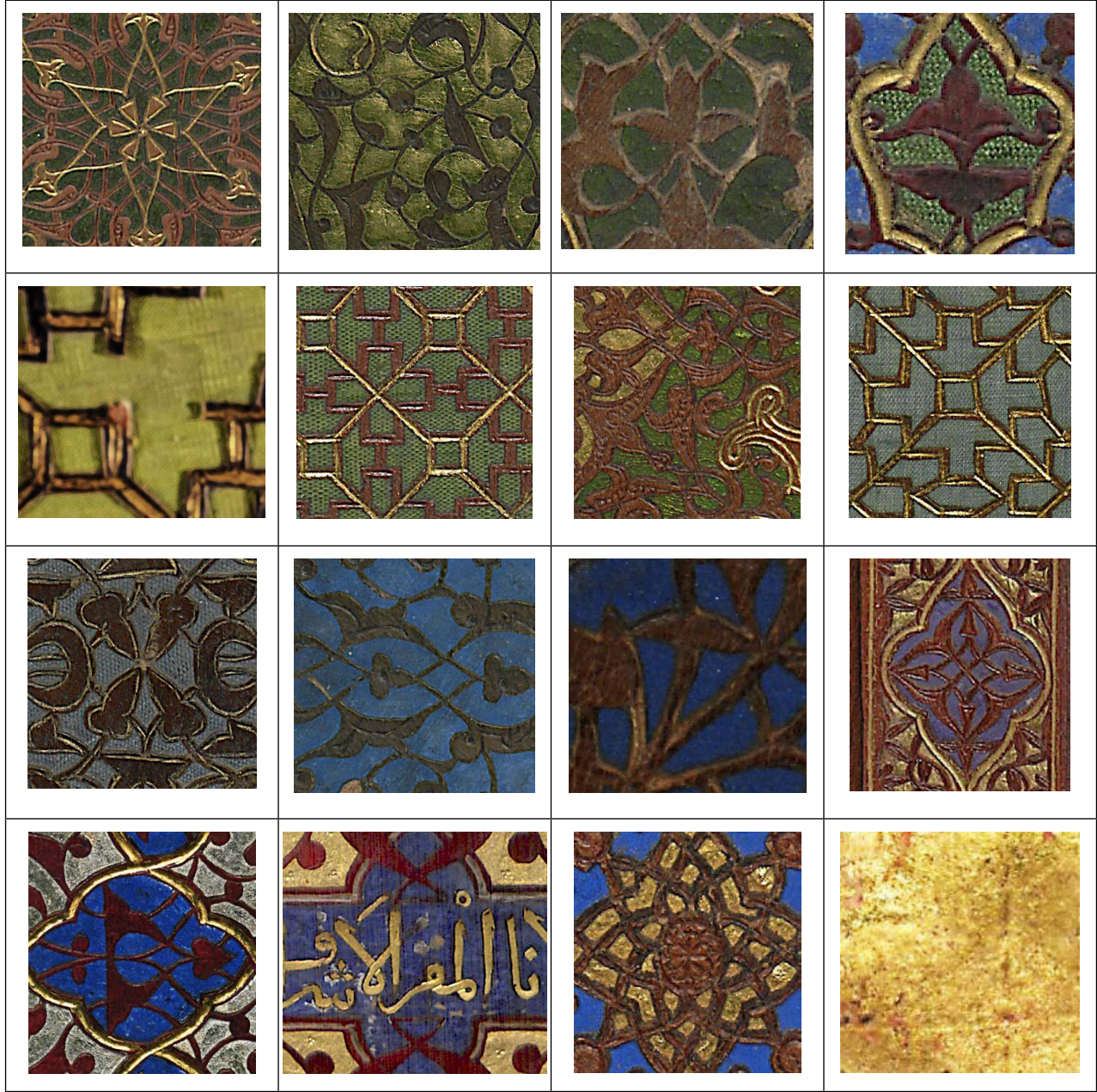
Sıcak bir görünüm kazandıran güvez, kaplarda sıklıkla tercih edilirken lacivert ve koyu mavi tonları, özellikle geometrik desenlerde ve tezyinata kullanılmıştır. Ayrıca kat' oymaların zeminlerinde karşımıza çıkan mavi ve yeşil kumaşlar, kompozisyona derinlik kazandırmıştır.<sup>23</sup> Siyahın ise genellikle motif ve desenleri vurgulamak için kullanıldığı düşünülmektedir.

Özellikle Sultan Kayıtbay döneminde, baskı tekniği ile hazırlanmış geometrik tezyinli ciltlerde genellikle kahverengi ve güvez renkte deriler kullanılmış, motif ve desenler altın ile bezenerek belirginleşmesi sağlanmış ve ciltlere zengin bir görünüm kazandırılmıştır.



**Tablo 2** Memlûk ciltlerinde kullanılan renkler

<sup>23</sup> Ohta, *Filigree Bindings of The Mamluk Period*, 268.



**Tablo 3** Memlûk ciltlerinde kullanılan zemin renkleri

## Sonuç

Türk cilt sanatının tarihsel süre içerisinde geçirmiş olduğu evrelerde Osmanlı'nın erken dönemine kadar ortaya çıkan eserlerin tezeyinatı ağırlıklı olarak geometrik bezemeli olmuştur.

X. ve XII. yüzyıllarda geometri, ana tezyin unsur iken XIII. yüzyıl sonlarına doğru tezyinatta nebâtî motiflerin boy göstermesiyle birlikte geometri ile nebâtî motifler bir arada tasarlanmaya başlanmıştır. Bilhassa Timurî, Karakoyunlu ve Akkoyunlu dönemlerinde, cilt sanatında bir yenilik olan kat' tekniği ile stilize motiflerin fevkalade ince işçilikle bezemesi, başta Memlûk cildini etkilemiş sonrasında ise Osmanlı cildini de hâkimiyeti altına almıştır. XVI. yüzyılda her alanda istikrar ve zenginlik olduğu gibi cilt sanatı da klasik çağını bu devirde tamamlamıştır. Sonraki yüzyıllarda ise geometrinin ana unsur olmasından ziyade zerbahar tasarımların yalın alt yapısını oluşturan bir unsur olarak yer aldığı ve stilize çiçek formlarıyla da birlikte kullanıldığı gözlemlenmiştir.

Memlûk dönemi cilt sanatı, işlevselliği ve estetiği birleştiren zarif süslemeleriyle İslâm dünyasının en dikkat çekici ciltleme geleneklerinden biri olmuştur. Genellikle koyun veya keçi derisi kullanılarak yapılan bu ciltler, uzun ömürlü ve dayanıklı olmaları için özel işlemlerden geçirilmiştir. Deri yüzeyine uygulanan kabartma, altın, kat' ve boyama gibi tekniklerle kaplara estetik bir derinlik kazandırılmıştır. Özellikle kat' tekniği, Memlûk ciltçiliğinde öne çıkan en özgün yöntemlerden biri hâline gelmiştir. Bu teknikte deri oyularak altına mavi, güne-i gül veya yeşil gibi renkli kumaşlar yerleştirilmiş, böylece desenler daha belirginleştirilmiştir. Süsleme anlayışında ise dairevi şemse ve köşebentlerde geometrik desenler sıkça kullanılmıştır. Ancak şemselere ilerleyen dönemlerde beyzî/mekik formlar kazandırılıp salbekler eklenmiş ve motifler altın, sınırlı belirleyicisi olan ince şerit anlamında kullanılan gîsû ise mavi ile vurgulanarak göz alıcı bir etki sağlanmıştır. Kahverengi, güvez, lacivert ve yeşil gibi zengin renkler tercih edilerek altın ile kontrast elde edilmiş, bu sayede cilt kaplarına daha gösterişli bir görünüm kazandırılmıştır.

Memlûk ciltçiliği, Osmanlı sanatı üzerinde de önemli bir etki bırakmış, özellikle Fatih Sultan Mehmed dönemindeki ciltlerde Memlûk üslubunda tezyinat ile mavi ve altın renklerinin kombinasyonu uygulanmaya başlanmıştır. Ayrıca Memlûk ciltlerinin etkileri, XV. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Avrupa ciltçiliğinde de görülmüş, özellikle İtalyan kitap ciltlerinde bu motiflerden esinlenildiği tespit edilmiştir. Kullanılan teknikler, renkler ve süsleme anlayışıyla hem İslâm sanatına hem de sonraki yüzyıllarda Osmanlı ve Avrupa ciltçiliğine önemli katkılarda bulunmuş, kitapları koruyan bir unsur olmanın ötesine geçerek onları birer sanat eserine dönüştürmüştür.

Memlûk dönemi cilt sanatı üzerine kapsamlı bir araştırma henüz yapılmamış olması nedeniyle Memlûk hâkimiyetinin iki yüzyılı aşkın süresi boyunca bu sanat formunun nasıl geliştiği hakkında çok az şey bilinmektedir. Bu sebeple Memlûk kitap üretimi üzerine detaylı bir çalışma yapmak elbette güçtür. Fakat XV. yüzyıl Mısır ve Suriye ciltleri ile Osmanlı geleneği arasındaki farkları ortaya çıkarmak için bazı genellemeler yapmak gereklidir. Makul bir kesinlikle tarihlenebilen yayınlanmış envanterlerin incelenmesi, Memlûk ciltlerinin tipolojisi ve tarihsel gelişimi hakkında bir dizi gözlem yapmamıza imkân sağlamıştır. Ancak erken aşamada tespitler dikkatle ele alınmakla birlikte bu çalışma ile Memlûk ciltlerinin en belirgin özelliklerinden biri olarak bilinen tezyinatta yoğun altın uygulamalarının yanı sıra mavi renk kullanımının da karakteristik bir özellik taşıdığı tespit edilmiştir.

Bu sebeple önemli bir husus olarak karşımıza çıkan Memlûk dönemi ciltlerinde mavi renk kullanımının sembolik ve pratik birkaç mühim faktöre dayandırıldığı, diğer dönem ciltlerinden farklı olarak kap dışı motif ve desenlerin vurgulanmasında ve bilhassa dış pervazlarda bulunan geometrik geçmelerde uygulandığı görülmektedir. Mavinin kap içlerindeki kat' oymalarda zemin rengi kullanımından ziyade şemse ve köşebent bölümlerinin sınırlarının belirlenmesinde dönem üslubu olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca incelenen ciltler

neticesinde çok nadir bir kat' cinsi olan geometrik oymaların Memlûk dönemi ciltlerinde genellikle mavi ve yeşil tonlarındaki kumaş zemin üzerinde oldukça sık uygulandığı da belirlenmiştir.

Bu çalışmanın hem sanat tarihi hem de kitap sanatları alanında, özellikle Memlûk dönemi cilt sanatında kullanılan renklerin özellikleri, teknikleri ve anlamları üzerine yapılacak araştırmalara önemli bir kaynak oluşturacağı düşünülmektedir.

## Kaynakça

- Ayaz, Fatih Yahya, *Memlûkler (1250-1517)*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi (İSAM), 2015.
- Doğanay, Aziz. "İslîmî / Rûmî Ve Hatâyî Motifinin Köken Meselesi: Timûri Tezyînât Üslûbunun Osmanlı Sanatına Yansımaları Ve İstanbul Üslûbunun Teşekkülü." *Türklük Araştırmaları Dergisi/ Journal of International Turkic Research (INTURE)*, 2024.
- Bosch, G., J. Carswell, G. Petherbridge. *Islamic Bindings and Bookmaking*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- Crone Patrica. *Mekkan Trade and the Rise of Islam*. New Jersey: Princeton University Press, 1987.
- Çakmak Yasin. *Manisa Yazma Eser Kütüphanesindeki Geometrik Tezyinath Ciltler*. Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2020.
- Hobson, A. H. *Humanists and Bookbinders: The Origins and Diffusion of the Humanistic Bookbinding 1459-1559*. Cambridge University Press, 1989.
- Ohta Alison, "Filigree Bindings of The Mamluk Period", PDF: *Muqarnas: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*, XXI, I, 2004, 267-276.
- Ohta Alison, *Covering the book: bindings of the Mamluk period, 1250-1516 CE.*, PhD Thesis. SOAS, University of London, 2012.
- Özcan Yılmaz. *Türk Kitap Sanatında Şemse Motifi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.
- Pedersen, Johannes. *İslam Dünyasında Kitabın Tarihi*. İstanbul: Klasik Yayınları, 2021.
- Raby Julian ve Zeren Tanındı. *Turkish Bookbinding in the 15th Century*. Ed. Tim Stanley. London: Paul Holberton Publishing, 1993.
- S.D. Goitein. *A Mediterranean Society*. Vol II, California: University of California Press, 1999,
- Şahin, Betül. "Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde Bulunan Memlûk Cildlerinden Örnekler", *Mevzu Sosyal Bilimler Dergisi*, 9 (2023): 631-657.
- Şahin, Betül. "XVI. yüzyıla Ait İki Memlûk Cildinin Tezyini Açısından Değerlendirilmesi", *Hikem Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi*. 1/1 (2023): 18-36.
- Tanırdı Zeren. "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde Ortaçağ İslam Ciltleri", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 4*. İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Yayınları, 1990, 102-149.
- Temurçin Nida Gamze. *Memlûk Dönemi Tezhip Sanatının İncelenerek Günümüz Tezhip Sanatında Yorumlanması*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2016.
- Theodore C. Petersen. *Early Islamic Bookbindings and Their Coptic Relations*. Vol I, Washington: Smithsonian Institution, 2013.



# SELÂMLAŞMA ŞEHİRLERİ: TOPKAPI VE ELHAMRA SARAYLARI IŞIĞINDA ORTAK BİR MEDENİYET YOLCULUĞU

Aslıhan Vera Erguvan\*

Gönderilme Tarihi: 19.02.2025 - Kabul Tarihi: 16.06.2025

## Özet

Bu çalışmada ana kaynağı İslâm olan İstanbul ve Gırnata şehirlerinin iki önemli tarihî eserinin karşılaştırması yapılmaktadır. Bu karşılaştırma, iki medeniyetin mimari ve kültürel etkileşimini anlatmaya yönelik bir selâmlaşma niteliği taşımaktadır. Coğrafi olarak birbirinden uzak, ancak kültürel ve tarihî bağlamda yakın olan bu iki saray, buldukları şehirlerin zamansal ve mekânsal derinliğini yansıtmaktadır. Aynı zamanda bu eserler, modern insanın sürekli aradığı ama genellikle fark edemediği, kadim bilginin izlerini barındırmaktadır. Elhamra ve Topkapı, muhkem duruşlarıyla bu arayışta olan ziyaretçilerine bilginin kapılarını açmaktadırlar. İstanbul ve Gırnata şehirleri, zamanda yolculuğun zarif detaylarla işlenmiş gizli hazinesini bu saraylar vasıtasıyla sunmaktadır. Çalışma, bu tarihî eserlerin mimari, sanatsal ve düşünsel bağlamlarını ele alarak İslâm medeniyetinin şehirleşme ve estetik anlayışına dair bir analiz sunmayı amaçlamaktadır.

**Anahtar kelimeler:** Elhamra Sarayı, Topkapı Sarayı, İstanbul, Gırnata, İslâm Sanatı, Osmanlı İmparatorluğu, Nasriler, Kur'ân-ı Kerim

## CITIES OF GREETINGS: A SHARED JOURNEY OF CIVILISATION IN THE LIGHT OF THE TOPKAPI AND ALHAMBRA PALACES

### Abstract

This study compares two historical masterpieces, the most cherished symbols of Istanbul and Granada, each deeply rooted in Islamic culture. This comparison carries the nature of a salutation. The temporal and spatial depth in how these two palaces—both so distant and yet so close—manifest their cities holds an ancient wisdom that modern individuals, whether they visit these places or not, constantly seek but fail to find, even though it lies right before them. It is a journey of self-discovery. With their resolute presence, the Alhambra and Topkapı whisper many things to us in this quest. Cities speak, revealing much to us humans, who often get lost in the murmur of daily life. For those willing to listen, Istanbul and Granada, through these palatine cities, offer us a hidden treasure of multi-layered, conscious journeys, adorned with delicate details.

**Keywords:** Alhambra Palace, Topkapı Palace, İstanbul, Granada, Islamic Art, Ottoman Empire, The Nasrids, Kur'ân-ı Kerim

## Giriş

وَإِذَا حُيِّتُمْ بِتَحِيَّةٍ فَحَيُّوا بِأَحْسَنَ مِنْهَا أَوْ  
رُدُّوهَا إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ حَسِيبٌ

“Size bir selâm verildiğinde ya daha güzeli ile veya dengi ile cevap verin. Allah her şeyin hesabını eksiksiz bilmektedir”<sup>1</sup>

Gırnata ve İstanbul, yokuşlardan tepelere uzanan dar sokaklarında, kültürlerarası geçişlerin izlerini taşıyan mimari ve sanatın iç içe geçtiği iki önemli şehirdir. Sözü edilen şehirlerdeki yoğun ve hareketli kent dokusuna karışan sükûnete her daim deniz, nehir ya da çeşmeden akan bir su sesi eşlik etmektedir. Çeşitli sebeplerle her dönem çok sayıda göç alan bu şehirlerdeki nüfus hareketliliği, beraberinde bereketi de getirmiştir. Bu şehirlerdeki selamlaşma ve yardımlaşma kültürü, toplumsal bağları güçlendirerek bireylerin yalnızlaşmasını önlemiştir.

Bu iki şehirde derin izler bırakan ve şehrin satsal kimliğini oluşturan Osmanlı İmparatorluğu ile Nasrî Hanedanlığı; Akdeniz, Orta Asya, Orta Doğu, İran, Mısır, Suriye, Şam, Bağdat, Filistin ve Anadolu’yu da içine alan çok geniş bir kültür yelpazesinden beslenerek kendi özgün üsluplarında eserlerini ortaya koymuşlardır.<sup>2</sup>

İslâm ile birlikte İstanbul ve Gırnata şehirleri de değişmiş, dönüşmüş ve yönetim merkezleri olarak en önemli yaşam alanlarını oluşturmuşlardır. Böylece Topkapı ve Elhamra sarayları da iki önemli yapı olarak bu şehirlerin kimliğine dahil olmuşlardır. Bu iki sarayın bulunduğu şehirlerden biri “Nar”dır diğeri “Elma”dır. İkisi de kırmızıdır.<sup>3</sup>



## Sekine Şuuru ve Sekine Sarayları

Topkapı Sarayı ve Elhamra Sarayı, izleyicisine tanık olunmamış zamana dair derin bir sezgi kazandırmaktadır. Şehrin zaman-mekân hafızasına sahip saraylar, günlük hayatın rutininde sürekli hareket hâlinde olan insanlara hem dışarıdan görünüşünde hem de iç mekânlarında kalbi yatıştıran bir sükûnet sunmaktadırlar. Buna sekine<sup>4</sup> şuuru da denilebilir. Bu şuurun temelinde şüphesiz İslâm vardır. Kur’an’da farklı sûrelerde geçen sekine kelimesi, iki sarayın duvarlarına da işlenmiştir.

Bu duvarlarda İslâm’ın içinde barındırdığı selâm, İslâm’ın içinde barındırdığı teslimiyet, nefissiz sabır ve nefissiz ceht vardır. Elhamra susmuş olsa da duvarları konuşmaya devam etmiştir:

1 *Nisa Sûresi*, 4/86, Karaman, Hayreddin. Mustafa Çağrıncı, İbrahim Kâfi Dönmez, Sadrettin Gümüş, *Kur’an Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir II*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2007, 106.

2 Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*, Çev. Ruşen Sezer, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, 307.

3 *Nar, Elma*: Elhamra’yı inşa eden El Ahmar ailesinin ismi Arapçada kırmızı demektir. Nitekim şehrin adı İspanyolca “Nar” anlamına gelen Granada’dır. Osmanlı’da ise Kızıl Elma sembolizmi, evrensel egemenliği temsil etmektedir ve kökeni antik dönemlere kadar uzanmaktadır. Gülru, Necipoğlu, *15. ve 16. yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*, 35.

4 *Sekine*: Tasavvufta “mânevî feyzin gelişi esnasında kalbin yaşadığı tatmin hali ve gönül huzuru” anlamına gelen sekine kelimesi, “durmak, hareketsiz kalmak, sakinlik, iç huzuru” manâsındaki sükûn ile aynı kökten türemiştir. Allah’ın rahmeti ile kalbe düşen bir güven, kalbin bir yatışma hâlidir. Mesken kelimesiyle de aynı kökten türeyen kelime, iç evimiz ile ilgilidir. Salih Çift, Sekine, “Sekine”, TDV İslâm Ansiklopedisi, Cilt 36, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009, 329-331. Şemseddin Sami, Kâmûs-ı Türkî, İstanbul: Şifa Yayınları, 2012, 749.



1 Elhamra Sarayı (Patronato de Alhambra y Generalife, Departamento de Arqueología)



2 Topkapı Sarayı (ID 41430212 © Kittikun Wankeundee)

ولا غالب إلا الله  
Ve lâ gâlibe illa'llâh<sup>5</sup>:

“O’ndan başka galip yoktur”. Bu iki saray da ondan başka galibin olmadığını taşların diliyle anlatmaktadırlar.

5 Ve lâ gâlibe illa'llâh: ولا غالب إلا الله, Nasrî dönemini sembolize eden cümle, Elhamra Sarayı’nın bütün duvarlarına defalarca işlenmiştir.



3 Francisco Pradilla Ortiz, Granada'nın Teslimi, Muhammed XII'nin Ferdinand ve İsabella ile karşılaşması

### Zaman Mekân

İslam mimarisinin Şam, Bağdat, Kurtuba ve Kahire gibi merkezlerde şekillenen küresel iktidar tasavvuru, en gelişmiş örneklerinden birini Granada'daki Elhamra Sarayı'nda ortaya koymuştur. Elhamra, kendi döneminin estetik anlayışını ve mekânsal kurgusunu yansıtan, günümüze ulaşan en önemli İslam saraylarından biridir. Topkapı Sarayı ise hem mimari biçimlenişi hem de işlevsel planlamasıyla erken Osmanlı saray mimarisinden ayrılmaktadır. Bu yapı, Osmanlı'nın siyasal meşruiyetini ve İslam dünyasındaki temsil gücünü pekiştiren sembolik bir merkez olarak değerlendirilmiştir.

Elhamra ve Topkapı sarayları, birbirini takip eden dönemlerde inşa edilmiş olsalar da Topkapı Sarayı güç kazanmaya başladığında, Elhamra Sarayı Müslümanların elinden çıkmıştır. İstanbul'un fethi (1453), Avrupa için Hristiyan dünyasının büyük bir kaybı olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda Avrupadaki son Müslüman toprağı Gırnata'nın ele geçirilmesi (1492) Avrupa tarafından bir çeşit karşı zafer niteliği taşımış, beyaz at<sup>6</sup> el değiştirerek sembolik bir anlam kazanmıştır.

6 *Beyaz At Metaforu:* Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u fethetmesinden (1453) tam 39 yıl sonra (1492) Granada, Fernando ve Isabel tarafından Müslümanların elinden alınmıştır. Fatih'in İstanbul'a beyaz atla girişinden 39 yıl sonra Isabel de Granada şehrine beyaz at üzerinde girmiştir. Bu anın tablosu, Isabel ve Ferdinand'ın kabirlerinin bulunduğu Granada Katedrali'nin girişinde bulunmaktadır. Fatih Sultan Mehmed'in beyaz at üzerindeki Zonaro imzalı İstanbul'a giriş tablosu ise Millî Saraylar resim koleksiyonunda yer almaktadır.



4 Fausto Zonaro, Fatih Sultan Mehmed'in (1444 –1446, 1451-1481) İstanbul'a Girişi, tuval üzerine yağlıboya (Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Millî Saraylar Başkanlığı Fotoğraf Arşivi)

13. (Elhamra) ve 15. yüzyıllarda (Topkapı) inşa süreçlerine başlanan saraylar, iki ülkenin kudretini taşıyan birer muhkem kale gibidir. İstanbul ve Gırnata'nın (Granada) tepelerinde konumlanarak heybetleriyle şehrin pek çok farklı noktasından kendini gösteren bu saray-şehirler,<sup>7</sup> kilometrelerce devam eden surlarla sınırlarını belli etmiş, halkla arasına belirli bir mesafe koymuştur.<sup>8</sup> Şehrin dokusu içinde estetik bir duruş sergilemenin yanı sıra çevresine

7 Miguel Sánchez, *The Alhambra: Architecture, History, Maps, Legends*, Granada: Ediciones Miguel Sánchez, 2014, 13.

8 Türkiye Cumhuriyeti, İspanya Hükümeti, Topkapı Sarayı, İspanya Dışişleri Kültür Kuruluşu, Patronato de la Alhambra y Generalife, Cervantes Enstitüsü, *Aynı Denizin Uçlarında: Doğuya Yolculuğunun Fotoğrafında Elhamra ve Topkapı Sarayları*, İstanbul: İspanya Dışişleri Kültür Kuruluşu, 2009, 28-29.

hâkim<sup>9</sup> yüksek bir konumda yer almak iki sarayın da ortak özelliğidir.

Topkapı, İstanbul'un 7 tepesinden biri olan<sup>10</sup> Sarayburnu'nda etrafını çeviren Boğaz'ın mavi suları ile seyir keyfi en yüksek mevkide yer almaktadır. Kuzey Gırnata'nın 3 tepesinden biri olan Sabika Tepesi üzerinde etrafı Sierra Nevada sıra dağlarıyla çevrili Elhamra Sarayı ise Darro Nehri'nin sularıyla beslenerek Albaicin ve Sacromontéden görkemli bir manzara sunmaktadır.

Her iki şehir de yapısal olarak sarayı görünür kılmıştır. Yapılan panoramik çalışmalar, bu görünürlükteki benzerliği çok net ortaya koymaktadır.

Bu iki saray, pek çok farklı hizmet binalarına, harem<sup>11</sup> de içinde olduğu yaşam alanlarına, askerî alanlara, ibadet mekânlarına, bahçelere, su kanallarına, ekim alanlarına ve hâlen üzerinde çalışma yürütülen arkeolojik alanlara sahiptir.

9 Nikola Kañçal, Ferrari, "Türk-Osmanlı Saray Literatürü (12.-20. Yüzyıl)." *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 7/13 (2009), 207.

10 Necdet Sakaoğlu, *The Imperial Palace with its History, Locations, Inscriptions, and Memoirs- Topkapı Palace*, İstanbul: Denizbank Publications 9, 2002, 13.

11 *Harem*: Hrm kökünden türeyen harem kelimesi, uzak durma, yasak, kutsal, dokunulmaz anlamlarına gelmektedir. Duhulu herkese mesaj olmayan muazzez ve muhterem yerdir. Şemseddin Sami, *Kâmûs-ı Türkî*, İstanbul: Şifa Yayınları, 2012, 556. İslâm saraylarının yerleşik kurumu Harem, Sultan ve ailesine özel olan bir yaşam alanı olarak, dışarıdan ziyaretçiye kapalıdır. Devlet adamı dahi olsa dışarıdan hiçbir erkeğin alınmadığı bu mahrem alanlar, sarayların en az bilgi edinilen kısmıdır. Elhamra Sarayı'nda ise Harem bölümü günümüzde turist ziyaretine kapalıdır. Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*, 208.



5 Topkapı Sarayı, Harem, Şadırvanlı Sofa  
(© Alexander Savin, WikiCommons)

## Dış İç Dengesi

وَأَوْفُوا الْكَيْلَ إِذَا كِلْتُمْ وَزَنُوا بِالْقِسْطَاسِ  
الْمُسْتَقِيمِ ذَلِكَ خَيْرٌ وَأَحْسَنُ تَأْوِيلًا

“Ölçtüğünüz zaman tastamam ölçün ve doğru terazi ile tartın. Bu hem daha iyidir hem de sonucu daha güzeldir.”<sup>12</sup>

Saraylar, sade ve muhkem dış görünüşlerinin

aksine içeride zarif bir estetik zenginliği sonsuz bir cömertlikle sunmaktadır. Bu iki sarayda İslâm öğretisindeki ölçülü olmanın, ölçüde ve tartıda hile yapmamanın yapı harcındaki malzemeye uyarlanması ve nazar olarak da adlandırabileceğimiz dış tesirlere karşı kendini korumanın mimariye en anlamlı biçimde yansıtılması görülmektedir. İslâm mimarisinde iç evin mahremi özenle korunmuştur. Ancak dışarıdaki sadeliğin aksine içeride pek çok alan baştan aşağı çini, hat gibi süslemelerle bezelmiştir. Topkapı ve Elhamra saraylarında bu tezyin sanatlarının en kıymetli örnekleri yer almıştır.

<sup>12</sup> İsra Sûresi, 17/35, Hayreddin Karaman, *Kur'an Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir III*, 477.



6 Elhamra Sarayı, Sultan Hamamı (The Tile Work in the Alhambra of Granada, Dosde, 2022)

Edep ve usul üzere, İslâmî gelenekten beslenen her iki yapı da kendilerine has bir mimari üslupla inşa edilmişlerdir. İki sarayda da alçı, ahşap, seramik, revzen-i menkuş<sup>13</sup> (Elhamra'da tek bir yerde kullanılmıştır), tuğla ve mermer, ortak malzemeler olarak öne çıkmaktadır.<sup>14</sup> Hristiyan mimarisine kıyasla bu Müslüman sarayların yapımında kullanılan malzemenin narinliği adeta hayatın geçiciliğini vurgular niteliktedir. Bu malzeme farkı V. Charles'ın Elhamra Saray kompleksinin tam ortasına yaptırdığı blok hâlindeki yapıyla kıyaslandığında net bir şekilde göze çarpmaktadır.

13 *Revzen-i menkuş*: Nakışlı pencere. Bu İslâm sanatında, vitraydan farklı olarak renkli camları birleştirmek için kurşun yerine alçı kayıt kullanılır. Neslihan Sönmez, *Osmanlı Dönemi Yapı ve Malzeme Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Yem Yayın, 1997, 91.

14 Türkiye Cumhuriyeti, İspanya Hükümeti, Topkapı Sarayı, İspanya Dışişleri Kültür Kuruluşu, Patronato de la Alhambra y Generalife, Cervantes Enstitüsü, *Aynı Denizin Uçlarında: Doğuya Yolculuğunun Fotoğrafında Elhamra ve Topkapı Sarayları*, 38-39.

Gerek Topkapı gerekse Elhamra saraylarının iç alanlarının kubbe süslemeleri; mukarnaslar,<sup>15</sup> kalem işleri<sup>16</sup> ve malakâriler,<sup>17</sup> ziyaretçilerini yatay bir tesir akışından dikey bir tesir akışına yönlendirerek, asıl aranması gerekenin yerde değil gökte olduğunu hatırlatmaktadır.

15 *Mukarnas*: Kademeli olarak, birbirini destekleyen yan yana ve üst üste gelen katmanların dolgu oluşturduğu üç boyutlu süsleme tekniğidir. Petek dizisi veya hücreler şeklinde kubbenin iç kısmını dolduran bu İslâmî sanatın uygulamasında ahşap, tuğla, alçı veya taş kullanılmaktadır. Mukarnaslar boyanabilir veya fayansla kaplanabilir. Gülru Necipoğlu, *The Topkapı Scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture*, Santa Monica: The Getty Center For The History of Art and Humanities, 1995, 349.

16 *Kalem işi*: Yapıların el değmeyecek kadar yükseklikteki iç kısımlarını bezemek için sıva üzerine doğal boyalarla yapılan süslemedir. Kalemkâri de denilir. Ucu sivri kaleme benzeyen çelikten bir aletle yapılan bu süsleme, kabartma taklidi bir görünüm sunmaktadır. Neslihan Sönmez, *Osmanlı Dönemi Yapı ve Malzeme Terimleri Sözlüğü*, 53.

17 *Malakârî*: Duvar, tavan ve kubbe bezemelerinde alçıdan yapılan kabartmalı, renkli nakış tekniğidir. Osmanlı döneminde daha çok mihraplarda kullanılmıştır. Alçı kabartmaların yüksekliği genellikle 1 santimetreden az olduğu için uzaktan kalem işi ile karıştırılmaya müsaittir. Uygulanışında alet olarak mala kullanıldığı için bu ismi almıştır. Neslihan Sönmez, *Osmanlı Dönemi Yapı ve Malzeme Terimleri Sözlüğü*, 7.

## İnşa ve İhya

Fatih Sultan Mehmed, 19. yüzyılda Topkapı ismini almış Yeni Saray'dan (Saray-ı Cedide-i Âmire, Saray-ı Hümayun)<sup>18</sup> önce yaptırdığı, Sarây-ı Atîk-i Âmire olarak anılan, bugün İstanbul Üniversitesi'nin bulunduğu alanda yer alan eski sarayı geride bırakıp<sup>19</sup> İstanbul'un en güzel tepesine ve antik Bizans akropolünün üzerine yeni sarayını inşa etmiştir. Nasrîler de Albaicin'de konumlanan eski sarayı terk ederek şehri stratejik olarak kanatları altına alan Sabika Tepesi'ne kurmayı seçmiştir.<sup>20</sup>

Topkapı ve Elhamra sarayları, dinamik ve esnek bir inşaat tarzına sahiptir. Yapılar, Avrupa sarayları gibi tek seferde, çok odalı bir monoblok<sup>21</sup> şeklinde yapılmak yerine, yüzyıllara yayılarak farklı sultanların ihtiyaçlarına bazen de keyfiliklerine göre yenileri eklenmek suretiyle son hâlini almıştır. İki sarayda da kulelerle belirginleşen görkemli cephele, dışarıdaki dünyaya ve sarayın içerisindeki alçak gönüllüğe zıt bir anıtsallık sergilemektedir.

“Görülmeden görmek” anlayışıyla inşa edilen gözetleme statüsündeki kuleler ve kafesli pencereler, Sultanı farklı bir kudret ve mesafeye taşıyarak yöneten ile yönetilen arasındaki mekânsal farkı ortaya koymuştur.<sup>22</sup> İslâm saray geleneğinde sık rastlanan bir unsur olan kubbe ve kuleler, sembolik olarak da hükümdarı simgeledikleri için ayrı bir öneme sahiptir. Nitekim bu iki sarayda da kubbe işlemleri, göz alıcı niteliktedir. Süslemelerle önemleri vurgulanan ve işlevlerine göre farklı avlularda gruplaşan tek katlı, çok fonksiyonlu, kare ya da dikdörtgen yapıların önünde genellikle revaklar

bulunmaktadır. İki saray da dıştan bakınca çok geniş bir araziye yayılmış gibi görünse de bu alanların büyük bir bölümünü açık avlular, havuzlar ve bahçeler oluşturmaktadır.

Fatih Sultan Mehmed ile yapımına başlanan, 400 yıl boyunca Osmanlı'nın güç merkezi ve saray hanedanının yaşam alanı olan Topkapı Sarayı, II. Mehmed'in seçtiği 592.600 metrekarelik<sup>23</sup> eski Yunan kolonisi Byzantion ve sonrasında Roma ve Doğu Roma imparatorluklarına ait yapıların bulunduğu araziye inşa edilmiştir. 15. yüzyılda ana binaları tamamlanan saray, Osmanlı'nın en kudretli dönemi olan 16. yüzyılda Kanuni Sultan Süleyman ile birlikte yapısal olgunluğuna ulaşmıştır. Saray külliyesi, süreç içinde gelişen bütün yapısal değişikliklerine rağmen, kurucusu II. Mehmed'in izlerini daima taşımıştır.<sup>24</sup> Bu izler, hanedanın sürekliliğini de temsil etmektedir.

Sultan Abdülmecid döneminde (1839-1861), modernizmin sembolü, barok ve rokoko süslemelerle bezeli Dolmabahçe Sarayı'na geçilse de Osmanlı Devleti'nin sonuna kadar padişahların naaşları Topkapı Sarayı'nda gasledilmiş ve Ramazan ayının 15. günü Mukaddes Emanetler Dairesi'ndeki Hırka-ı Saâdet,<sup>25</sup> ziyarete açılmıştır.<sup>26</sup> 1923 yılında Cumhuriyet'in ilanından altı ay sonra ise saray, müzeye dönüştürülmüştür.<sup>27</sup>

18 Nicole Kançal Ferrari, “Topkapı Sarayı”, *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, Cilt 8, İstanbul: İSAM (Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi) ve İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı Kültür A.Ş., 2015, 140-151.

19 Nicole Kançal Ferrari, “Türk-Osmanlı Saray Literatürü (12.-20. Yüzyıl)”, 212.

20 Miguel Sánchez, *The Alhambra: Architecture, History, Maps, Legends*, 32.

21 Walter B. Denny, *Palace of Gold and Light: Treasures from Topkapı and Istanbul, The Palace, Power, and the Arts*, Washington, D.C.: Palace Arts Foundation, 2000, 18.

22 İpek Baltutan, *Topkapı y la Alhambra, dominio del paisaje y estéticas del vergel*. Master en Historia del Arte, Universidad de Granada. Dirigido por el Dr. Jose Miguel Puerta Vilchez., Granada, 2013, 47.

23 Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*, 28.

24 Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*, 48.

25 *Hırka-ı Saâdet*: Topkapı Sarayı'nın 3. Avlusu, Enderun Meydanı'nda yer alan Has Oda'nın Mukaddes Emanetler Dairesinde: Hz. Muhammed'in (s.a.v) Hırkası; Hırka-ı Saâdet, Sakal-ı Şerifi, Hz. Yahya'nın (a.s) kol ve kafatası kemiğinden bir parça, Hz. Musa'nın (a.s) asası, Hz. Davud'un (a.s) kılıcının da yer aldığı pek çok kutsal emanet vardır.

26 Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*, 196.

27 Necdet Sakaoğlu, “Padişahın görkemli evi imparatorluğun şaheseri Topkapı Sarayı”, *Tarih Dergi*, 112, İstanbul: Carsal Yayıncılık, 2024.

Elhamra Sarayı'nın temelleri, 13. yüzyılın ortalarında Nasrî Hanedanı'nın kurucusu İbnü'l-Ahmer adıyla anılan Muhammed bin Yusuf (1232-1273) ile atılmış, 14. yüzyılda I. Yusuf ve V. Muhammed ile yapı en görkemli hâline ulaşmıştır. 3.455.000 metrekare alana yayılan bu saray şehrin 655.000 metrekaresi ziyaret edilebilmektedir.<sup>28</sup> Saray, 1492'de son Nasrî sultanı Ebu Abdullah'ın (Boabdil), İspanya'yı tek bir Hristiyan krallık altında toplayan İsaabel ve Fernando'ya şehrin anahtarını teslim etmesiyle bambaşka bir yapısal sürece girmiştir.<sup>29</sup>

18. yüzyıl, Elhamra'nın en karanlık dönemi olmuştur. Yaşanan iç karmaşaların neticesinde, devlet adamlarının yakın çevresini yerleştirdiği saray, amacı dışında kullanılmıştır. En bakımsız dönemini yaşayan sarayın süslemeleri parça parça satılmış, havuzlarında çamaşır yıkanmıştır. 19. yüzyılda Napolyon'un Gırnata'yı işgali döneminde büyük zarar görmüştür.<sup>30</sup> Washington Irving başta olmak üzere pek çok seyyahın sayesinde dikkatler, nihayet Elhamra üzerine çekilmiştir. 19. ve 20. yüzyıl boyunca devam eden çok yönlü uzun tadilatlar sürecinde 1868'de, Elhamra krallıktan ayrılarak devlet himayesine geçmiş ve 1870'de ulusal anıt ilan edilmiştir.<sup>31</sup>

## Kapılar

وَأْتُوا النَّبُوتَ مِنْ أَبْوَابِهَا وَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ

“Ve evlere kapılarından gelin, Allah'a saygılı olun ki, kurtuluşa eresiniz”<sup>32</sup>

Topkapı Sarayı ve Elhamra Sarayı birbirini takip eden üç alan çevresinde gelişen tek katlı, az mobilyalı, çok fonksiyonlu yapılardan oluşmuştur. Surlarla çevrili iki saray-şehirden anıtsal giriş kapıları büyük önem taşımaktadır. Bu kapılar, bir alandan bir başka alana geçişin sınırını da tayin etmektedir.

Topkapı Sarayı, “Sur-ı Sultanî” olarak adlandırılan yüksek bir duvarla dış dünyadan ayrılmıştır. Haliç ve Marmara kıyılarından Bizans deniz surlarıyla birleşen bu yapıda üç büyük kapı vardır. Dış kalenin çift kanatlı bu üç ana kapısı; Bâb-ı Hümayûn, Bâb-ı Ahen (Demür Kapu) ve Otluk Kapısı'dır (Ahur Kapu).<sup>33</sup> Ayasofya'ya bakan Bâb-ı Hümayûn, sarayın şehre açılan kapısıdır. Diğer iki ana kapı ise deniz tarafında konumlanmıştır. Birinci Avlu'ya açılan ilk kapı Bâb-ı Hümayûn, Arz Odası'nda Sultan'la bir araya gelmeden önce geçilmesi gereken üç kapının birincisidir.



7 Orijinal çizimler Chevalier Gaspard Fossati, *Bâb-ı Hümayûn Girişi*, Litografi çalışması: Lovis Haghe Esq (Çelik Gülersoy Vakfı İstanbul Kitaplığı Arşivi)

28 Jesús Bermúdez Lopez, *The Alhambra and The Generalife, Official Guide*, Canada: TF Editores, S.L.C. 2011, 1-10.

29 Miguel Sánchez, *The Alhambra: Architecture, History, Maps, Legends*, 10.

30 Jesús Bermúdez Lopez, *The Alhambra and The Generalife, Official Guide*, 300.

31 Patronato de Alhambra y Generalife <https://www.alhambra-patronato.es/descubrir/alhambra-y-generalife>.

32 *Bakara Sûresi*, 2/189, Karaman, Hayreddin. *Kur'an Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir I*, 189.

33 Millî Saraylar, Topkapı Sarayı <https://millisaraylar.gov.tr/Lokasyon/2/topkapi-sarayi>



8 Elhamra Sarayı, Şeriat Kapısı (ID 122576837 | Alhambra © Dziejwul)

Elhamra Sarayı'nın surları çift kanatlı 4 heybetli kapıdan oluşmaktadır: Bâb al-Sharia (Puerta de la Justicia/Gate of Justice), Bâb al-Silah (Puerta de las Armas /Gate of Arms), Bâb al- Gudur<sup>34</sup> (Puerta de los Siete Suelos/Gate of Seven Floors), Bâb al-Faray (Puerta del Arrabal /Gate of Arrabal).<sup>35</sup>

Bu kapılar içinde belki de en etkileyici olan, Bâb-ı Hümâyûn'un o heybetini hissettiren Bâb al-Sharia yani Şeriat<sup>36</sup> Kapısı'dır. İngilizce'ye ve İspanyolca'ya Adalet Kapısı olarak çevrilmiştir.

Kapıların üzerindeki kitâbeler, tuğra ve semboller, iki sarayın da kudretini ortaya koymaktadır. 1348'de I. Yusuf (1333- 1354) döneminde yapılan at nalı kemerlerin iç içe geçtiği Şeriat Kapısı, ön yüzündeki sembollerle de dikkat çekmektedir. Kapının üzerindeki el tasviri, İslâm'ın 5 şartına<sup>37</sup> işaret ederken, anahtar ise dünyadan çıkışı sembolize etmektedir. Kapıya sonradan, Katolik Krallığı zamanında eklenen Hz. Meryem figürünün orijinali, Granada's Museo de Bellas Artes'te korunmaktadır.<sup>38</sup>

34 Bâb al- Gudur: Son Nasrî Sultan XII. Muhammed'in (Boabdil) tüm mahiyetiyle bu kapıdan Elhamra Sarayı'nı terk ettiği rivayet edilmektedir. Medina'ya açılan ve sarayın dört ana kapısından biri olan Gate of The Seven Floors, Napolyon döneminde Fransızlar tarafından havaya uçurulmuştur. Miguel Sánchez, *The Alhambra: Architecture, History, Maps, Legends*, 60-61. Aslına uygun olarak yeniden inşa edilen yapının orijinal adı Bâb al- Gudur, Silo Kapısı anlamına gelmektedir.

35 Miguel Sánchez, *The Alhambra: Architecture, History, Maps, Legends*, 14, 15.

36 Şeriat: شريعة kanun demektir, İslâm hukukuna işaret etmektedir. Geniş cadde, yol anlamına gelen kelime شارع ile aynı kökten gelmektedir.

37 İslâmın 5 şartı: Kelime-i Şehâdet getirmek, namaz kılmak, zekât vermek, oruç tutmak ve hacca gitmek.

38 Miguel Sánchez, *The Alhambra: Architecture, History, Maps, Legends*, 27.



9 Topkapı Sarayı, Bâb-ı Hümayûn (Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Millî Saraylar Başkanlığı Fotoğraf Arşivi)

Hattat Ali b. Yahya Es-Sûfî'nin imzasını taşıyan 1478 tarihli Bâb-ı Hümayûn'un kitâbesi ile 1348 tarihli Şeriat Kapısı'nın kitâbesi, saray dış kalelerinin gücünün estetik bir sembolü olarak öne çıkmaktadırlar.<sup>39</sup>

İki kapının kitâbesine de yapım yılları, (Topkapı Sarayı'nın temel atma tarihi ve Şeriat Kapısı'nın

yapım tarihi) sultanların (Fatih Sultan Mehmed, Sultan Abü'l- Haccâc Yûsuf) ve babalarının isimleri yazılıdır. Kitâbelerde sultanlar övülürken, Allah'ın izni esas alınarak şanlarını yüceltecek temennilerde bulunulmuştur.<sup>40</sup>

39 Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*, 62.

40 José Puerta Vilchez Miguel, *Reading the Alhambra: A Visual Guide to the Alhambra through its Inscriptions, The Alhambra and The Generalife Official Guide*, Çev: Jon Trout, Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, Trust and EDILUX s. I, 2015, 1-32.



10 Topkapı Sarayı, Birinci Avlu genel görünüm, ortada İkinci Avlu'ya açılan Bâbussaâde, sol önde Aya İrini, E.F. Rochat (Çelik Gülersoy Vakfı İstanbul Kitaplığı Arşivi)

## Bölümler

Topkapı Sarayı'nda saray külliyesinin birbirini izleyen üç avlusu, genel alanlardan özel alanlara doğru ilerleyerek hiyerarşik bir görünüş sergilemektedirler. Birbirine kapılarla bağlanan alanlar çevresinde şekillenen sarayın etrafı bahçeler, havuzlar ve meydanlarla çevrilidir. Seyir kuleleri, köşkler ve terasların bulunduğu bu alanlar; Haliç, Boğaz, Marmara Denizi ile Avrupa ve Asya kıyılarının benzersiz görünümüne hâkimdir.<sup>41</sup>

Sarayın Birinci Avlu'su gösterişsiz yapılardan oluşmuştur ve içeri girdiğinizde göze çarpan bir anıtsallık yoktur. Alay Meydanı da denilen bu alanda kapıkulu askerleri<sup>42</sup> ve devlet erkânı önemli ha-

diselerde bir araya gelmektedirler.<sup>43</sup> Bu meydana koğuş, mutfak, hamam, mescit, hastane gibi çeşitli hizmet binaları sağlı sollu yanlara yerleştirilmiştir. Yine bu avluda yer alan Aya İrini Kilisesi ilk günden beri silah deposu, cebehâne ve askerî müze olarak kullanılmıştır.<sup>44</sup> Sarayın İkinci Avlusu ise devlet yönetimi ve idari işlerin yürütüldüğü mekânların yer aldığı Divan Meydanı (Adalet Meydanı)'dır. Tarih boyunca pek çok törene sahne olan bu alanda Divan toplantılarının yapıldığı Divan-ı Hümayûn (Kubbealtı) binası ve yanında Dış Hazine vardır. Divan yapısının arkasında Adalet Kulesi yer almak-

doğrudan padişaha bağlı olan yaya, atlı ve teknik sınıftan oluşan asker ocaklarına ve bu askeri sisteme verilen isimdir.

43 Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*, 68.

44 Necdet Sakaoğlu, *The Imperial Palace with its History, Locations, Inscriptions, and Memoirs- Topkapı Palace*, 65.

41 Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*, 237.

42 *Kapıkulu*: Osmanlı Devleti'nin daimî ordusunu oluşturan ve



11 Elhamra Sarayı, Birinci Bölüm, Alcazaba (ID 78218678 | Alhambra Alcazaba © Tomasz Czajkowski)

tadır. Adalet Meydanı'nda saray mutfakları ile ek hizmet binaları bulunmaktadır. En inceleklilerle konumlandığı üçüncü Enderun<sup>45</sup> Avlusu'nda ise Sultan ve ailesinin yanı sıra ileride devletin askerî ve idari mertebelerinde görev alacak Enderun kadrosu yetiştirilmiştir.<sup>46</sup>

Elhamra Sarayı da Topkapı Sarayı gibi 3 bölüme ayrılmaktadır ve bu görünümüne V. Muhammed döneminde kavuşmuştur. İlk yapılan bölüm Alcazaba (kale), askerî alandır. İkinci bölüm, saray binalarının yer aldığı, Sultan ve ailesinin yaşadığı ve devlet işlerinin yürütüldüğü Hükümet Alanı ve üçüncü bölüm ise Medina denilen hizmet

alanlarının bulunduğu bölümdür. Orijinal ana girişin yer aldığı ve sarayın ilk inşa edilen bölümü olan askerî alanda kuleler, cephanelikler, askerler için hamam, su depolama alanı, silolar, askerî yerleşim yerleri, zindanlar ve ahırlar bulunmaktadır. Bu heybetli ama oldukça sade ve gösterişsiz bölüm, I. Muhammed b. Yusuf döneminde, 11. yüzyıldan kalan yapıların genişletilmesiyle inşa edilmiştir.

İki sarayda da birinci bölümden orta bölüme geçtiğimizde atmosferin net bir şekilde değiştiği fark edilmektedir. Bu geçişle adeta hiçliği ve yoksunluğu temsil eden dünya hayatından çeşmelerin, bahçelerin, süslü yapıların bulunduğu bir cennet bahçesine girilmektedir.

45 *Enderun*: Farsça *andarūn* أندرون “bir şeyin içi, iç taraf” sözcüğünden gelmektedir.

46 Necdet Sakaoglu, *The Imperial Palace with its History, Locations, Inscriptions, and Memoirs- Topkapı Palace*, 164.



12 Elhamra Sarayı, Generalife (ID 56603827 © Elevationus)

Elhamra Sarayı'nda Alcazaba'dan sonra gelen orta ikinci bölümde Meclis Binası Mexuar,<sup>47</sup> iki önemli Nasrî Sarayı Comares Sarayı<sup>48</sup> ve Aslanlı Saray<sup>49</sup> ile Hristiyan döneminde kullanılan odalar (The Emperor's Chambers) bulunmaktadır. Devletin bürokratik ve idari işleri Mexuar'dan yürütülmektedir. Comares'te Sultan'ın karşılama makamı vardır, Aslanlı Saray ise sadece Sultan ve ailesine

özeldir. Bu alanın devamında Partal,<sup>50</sup> Partal Bahçeleri ve Kule-Saraylar (Qalahurra) yer almaktadır. Bu bahçelerden yazlık saray; Generalife'ye bağlantı vardır.

Alcazaba'yı sarayın devamına bağlayan Aşağı Sultan Yolu (Calle Real Baja) ve Yukarı Sultan Yolu (Calle Real Alta), Hristiyan dönemde V. Charles tarafından merkeze inşa edilen saray bloğu nedeniyle kesintiye uğramıştır. Yukarı Sultan Yolu, üçüncü bölüm olan Medina'nın ana güzergâhıdır. Bu alanda halk için inşa edilmiş bir mescit ve hamam da vardır. Hamam, hâlâ yerinde dursa da Hristiyan

47 *Mexuar*: I. İsmail (1279-1325) döneminde sarayın bir bölümü olarak inşa edilmiştir. Mexuar, I. İsmail'in taht odası kullanılarak V. Muhammed döneminde yeniden inşa edilmiştir. "Mexuar", "Meşveret, danışma" anlamına gelen Arapça "Maswar" (مشور) teriminden türetilmiş olup meclis, danışma odası anlamına gelmektedir.

48 *Comares Sarayı*: I. Yusuf (1333- 1354) döneminde inşa edilmiştir.

49 *Aslanlı Saray*: V. Muhammed (1354-1359, 1362-1391) döneminde inşa edilmiştir.

50 *Partal*: III. Yusuf döneminde (1408-1417) inşa edilmiştir. Bu alan, III. Muhammed'in Sarayı (Torre de las Damas) ve III. Yusuf'un Sarayı kalıntıları ile I. Yusuf tarafından yaptırılan özel bir ibadethane dahil olmak üzere geniş bir bahçe görünümü sunmaktadır.

dönemde asıl hizmet ettiği bina yıkılarak yerini Saint Mary Kilisesi'ne bırakmıştır. Medina'dan geçen Yukarı Sultan Yolu, bugün yazlık saraya bağlanan yollardan biridir.

Yaşam alanları ve atölyelerin yer aldığı üçüncü bölüm Medina'da seramik fırınları, silolar, tabakhane<sup>51</sup> (Teneria), Abencerrages Sarayı kalıntıları, Nasrî evlerin kalıntıları ve Sultan Kanalı'nın (Acequia Real/Royal Canal) bağlandığı su yolu ve onu koruyan Su Kulesi (Torre del Agua) vardır. Bu alandan servilerle kuşanmış yolu yürüyerek Generalife'ye doğru geçiş yapılabilir.

Generalife Elhamra'ya yakın görünse de Cerro del Sol; Güneş Tepesi adında ayrı bir tepede, saray surları dışında bağımsız bir alana konumlanan, Sultan ve ailesinin devlet işlerinden azade olduğu dinlenme alanıdır. Bu alanda sarayın ihtiyaçları için ekilen tarlalar da vardır. Cennah-al Ariif,<sup>52</sup> ismini alan Generalife'ye sadece Sultan ve ailesinin geçiş sağlayabileceği ve şu an turistlere kapalı, saraydan ayrı bir geçiş yolu mevcuttur. 20. yüzyılda ise Generalife ve Elhamra, Medina'nın devamına sonradan inşa edilen bir köprü ile birbirine bağlanmıştır. Turistler hâlihazırda bu güzergâhı kullanmaktadırlar.

Günümüzde Generalife'de tarım, meyve sebze ekimi modern yöntemlerle devam etmektedir. Ancak bu elde edilen hasat, artık saray eşrafına değil bir sosyal proje kapsamında ihtiyaç sahiplerine dağıtılmaktadır.

Topkapı Sarayı'na 1478'de eklenen dış bahçe köşkleri,<sup>53</sup> hem konumu hem de fonksiyonu itibarıyla Generalife ile benzerlik göstermektedir. Sürülmüş tarlalar, bağlar, korularında vahşi hayvanlar ve cennet bahçeleriyle çevrili dış bahçe köşklerinden günümüze kalan Çinili Köşk'ün önünde büyük bir havuz vardı.<sup>54</sup> Çinili Köşk, Sûr-ı Sultânî'nin içinde olmakla beraber Topkapı Sarayı'nın ana sınırlarının dışında kalmaktadır. Fatih Sultan Mehmed tarafından 1472'de yaptırılan köşk,<sup>55</sup> Sarayburnu'ndaki koruluğun içinde, sarayın Birinci Avlusu'ndan Haliç'in girişine doğru inen yamacın üzerine inşa edilmiştir. İran-Selçuklu stilini yansıtan köşkün<sup>56</sup> doğu cephesinde yer alan kemerli pencere alınlıkları ve Farsça yapım kitâbesi, Elhamra Sarayı'nda da sık kullanılan çini mozaik tekniğiyle yapılmıştır.<sup>57</sup> Köşkün yer aldığı arazinin eğiminden dolayı bahçeler setler hâlinde düzenlenmiştir. Burada çiçeklerin ve ağaçların yanında sebze meyve bahçeleri de vardır.<sup>58</sup>

51 *Tabakhane, Teneris*: Bu alanda deri, güzel kokması, belli bir forma girmesi ve boyanın sabitlenmesi için çeşitli prosedürlerden geçirilerek incir, tuz ve sumakta birkaç ay bekletilmektedir. Tabakhane baharat severlerin dikkatini çekecek oldukça büyük bir sumak havanı yer almaktadır.

52 *Cennah-al Ariif*: Cennet demek olan Cennah; gölgeler, yeşillikler ve suyla dolu toprak anlamını taşımaktadır. عرف kökünden türeyen ve bilen, bildiğini yapabilen, hikmet sahibi insan anlamına gelen arif ile aynı kökü taşıyan arif ise hafif yüksek dağ eteği anlamına gelmektedir.

53 Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*, 33.

54 Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*, 272.

55 Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*, 33.

56 Necdet Sakaoğlu, *The Imperial Palace with its History, Locations, Inscriptions, and Memoirs- Topkapı Palace*, 74.

57 Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*, 274.

58 Nurhan Atasoy, "İstanbul Bahçeleri", *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, Cilt 4, İstanbul: İSAM (Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi) ve İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı Kültür A.Ş., 2015, 534-571.

## Su

قُلْ أَرَأَيْتُمْ إِنْ أَصْبَحَ مَاؤُكُمْ غَوْرًا فَمَنْ يَأْتِيكُمْ بِمَاءٍ مَّعِينٍ

“Bir de şunu sor: “Suyunuz çekilirse, size yerden kaynayan suyu kim getirebilir?”<sup>59</sup>

İki sarayda da su hem estetik hem de işlevsel açıdan büyük önem teşkil etmektedir. Havuzlardaki büyüleyici yansımalar, çeşmeler, fiskiyeler, mekânlara dinlendirici ve serinletici bir etki bırakmaktadır.

لَا يَمَسُّهُ إِلَّا الْمُطَهَّرُونَ

“Ona ancak temizlenenler dokunabilir.”<sup>60</sup>

Tüm bu estetik dinginliğin yanında İslâm’ın temizliğe verdiği önemin mekânda tezahürü olan hamamlar, iki sarayın da vaz geçilmez birer parçasıdır. Bu saraylarda her yaşam alanının kendine ait hamamı bulunduğu, mevcut kaynaklarda geçmektedir.



**13** Topkapı Sarayı, Hünkâr Hamamı (Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Millî Saraylar Başkanlığı Fotoğraf Arşivi)



**14** Sultan Hamamı (ID 52386764 | Alhambra Hammam © Ivan Soto)

59 *Mülk Sûresi*, 67/30, Karaman, Hayreddin. *Kur'an Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir* V, 425. Bu âyet Partal Sarayı giriş holü sol nişte yer almaktadır.

60 *Vâkıa Sûresi*, 56/79, Karaman, Hayreddin. *Kur'an Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir* V, 228.

61 Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*, 168.

62 Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*, 175.



15 Topkapı Sarayı, Birinci Avlu, Yeraltı Sarnıcı, Roma Dönemi (Çelik Gülersoy Vakfı İstanbul Kitaplığı Arşivi, 29 Kasım 1925)

Su, saray bölgesine Fatih Sultan Mehmed'in Yeni Saray'ı (Topkapı Sarayı) yaptırmışından çok daha önce getirilmiştir. Byzantion'un su ihtiyacı, kuyular, küçük kaynaklar ve sarnıçlardan karşılanmıştır. Roma İmparatoru Hadrianus (117-138) döneminde bu bölgedeki ilk isale hattı inşa edilmiş, böylece temiz su Sultanahmet Meydanı çevresine ulaştırılmıştır.<sup>63</sup>

Topkapı'da olduğu gibi Elhamra Sarayı'nda da suyun taşınması kadar depolanması da sarayların su tarihinin önemli bir parçasıdır. Günümüzde, Topkapı Sarayı'nın altında birçok sarnıç ve altyapıya ait kalıntılar tespit edilmiştir.<sup>64</sup>

Elhamra Sarayı, Topkapı Sarayı gibi Roma kalıntılarının üzerine kurulmamıştır. Roma'dan kalan yapılar, surların dışında yer alan Albaicin'dedir.

Bunun en önemli sebebi, I. Muhammed dönemine kadar Elhamra'nın yer aldığı Sabika Tepesi'nde su bulunmamasıdır. Sultan, sarayı inşa etmeye karar verdiğinde attığı ilk adım, sarayın kurulacağı tepeye göre oldukça düşük bir seviyede bulunan Darro Nehri'nden suyu yukarıya taşımak olmuştur. Sultan Kanalı (Acequia Real), Alhambra'ya yaklaşık 6 kilometre mesafede, Darro Nehri üzerinde yüksek seviyede inşa edilmiş bir bentten suyu alarak farklı kollar aracılığıyla saray bölgesine taşımıştır. Başlangıçta Sultan Kanalı, sadece geçtiği çevredeki toprakları sularken zamanla çok daha geniş bir alanı besleyebilecek büyük bir su sistemine dönüşmüştür. Bugün Sultan Kanalı, Elhamra'nın bahçelerini sulamak için işlevselliğini hâlâ sürdürmektedir.<sup>65</sup>

63 Kazım Çeçen, *İstanbul'un Osmanlı Dönemi Suyolları*, Yayına Hazırlayan Celal Koray, İstanbul: İSKİ, 2000, 21.

64 Çiğdem Özkan Aygün, "Topkapı Sarayı Altında Saklı Su Medeniyeti." *İTÜ Vakfı Dergisi*, Sayı: 90, İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları, 2023.

65 Miguel Sánchez, *The Alhambra: Architecture, History, Maps, Legends*, 212, 213.



16 Elhamra Sarayı, Generalife, Bahçeler (A. Vera Erguvan)

### Bahçeler ve Havuzlar

وَاتَّقُوا الَّذِي أَمَدَّكُمْ بِمَا تَعْلَمُونَ (۱۳۲)  
أَمَدَّكُمْ بِأَنْعَامٍ وَبَنِينَ (۱۳۳) وَجَنَّاتٍ وَعُيُونٍ (۱۳۴)

“Bildiğiniz şeyleri size veren, size sürüler, oğullar, bağlar, pınarlar ihsan eden Allah’a karşı gelmekten sakının.”<sup>66</sup>

Sarayların bahçelerinde en çok dikkat çeken unsurlar, Elhamra ve Topkapı’nın ortak ikonik figürü olan servi ağaçlarıdır. Seyyah Evliya Çelebi,

Seyahatname’sinde bir cennet bahçesi olarak tasvir ettiği Topkapı Sarayı bahçelerindeki servi ağaçlarından bahsetmiştir. Serviler, minyatürlerde ve Hünernâme’de<sup>67</sup> Osmanlı döneminin vazgeçilmez ağaçları olarak resmedilmiştir. Anıtsal boyutlara ulaşan bu ağaçlar, Pietro Della Valle, Guillaume Joseph Grelot, Jean-Baptiste Tavernier gibi seyyahların da metinlerine dahil olmuştur.<sup>68</sup>

66 Şuarâ Süresi, 26/132-134, Karaman, Hayreddin. Kur’an Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir IV, 162.

67 Hünernâme: 16. yüzyılda Seyyid Lokmân tarafından tamamlanan tezhip ve minyatürleriyle Osmanlı Sultanlarının hayatlarına dair resim ve hikayelerin yer aldığı bir el yazması eserdir. Eserin bilinen tek nüshası, Topkapı Sarayı Kütüphanesi’nde yer almaktadır.

68 Belgin Tezcan Aksu, Evliya Çelebi ve Topkapı Sarayı: Dönemin



**16a** Topkapı Sarayı, İkinci Avlu, Servi Ağaçları  
(Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Millî Saraylar Başkanlığı Fotoğraf Arşivi)

Servilerin mevsimlere göre değişim göstermeyip yapraklarının daima yeşil oluşu, rüzgârda diğer ağaçlar gibi hareket etmeyen muhkem duruşu, onu kabristanların vazgeçilmez peyzaj ögesi yapmıştır.<sup>69</sup> Servilerin dalları, diğer ağaç türleri gibi farklı istikametlere doğru yayılmak yerine ışığa doğru yükselmektedir.<sup>70</sup> İslâm felsefesinin mihenk taşı olan tekâmülün ontolojik seyrinin yatay değil düşey

olduğunu hatırlatan bu özel ağaç, iki sarayı yansıtan kuvvetli bir semboldür.

Hayatı ve ölümü aynı anda hatırlatan bu heybetli ve kadim ağaçlar, iki sarayın da çevresini kuşatmıştır.

كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ ثُمَّ إِلَيْنَا تُرْجَعُونَ

“Her can ölümü tadacaktır. Sonunda bize döndürüleceksiniz.”<sup>71</sup>

*Şahitlerinin ve Ünlü Seyyahımızın Gözüyle*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2017, 243, 254, 280.

69 Cevdet Çulpan, *Serviler II*, İstanbul: İsmail Akgün Matbaası, 1961, 73.

70 Cevdet Çulpan, *Serviler II*, 143.

71 *Ankebut Sûresi*, 29/57, Karaman, Hayreddin. *Kur'an Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir IV*, 280.



17 Elhamra Sarayı, The Chambers of Ambassadors Aḥṣap Kubbe (A. Vera Erguvan)

### Ortak Alanlar

İç kısımlara girildiğinde bazı mekânların ortak fonksiyonlara, bazılarının ise ortak duygulara sahip olduğu görülebilir. Anahtar, el ve daire gibi formlar; bitkisel ve geometrik desenler ile Kur'ân-ı Kerîm'den alınan âyet ve ifadeler, bu yapıların mimari ve süsleme dilinde belirgin biçimde yer almaktadır. Göksel ve ilâhi sembollerle bezeli bu yapılar, yalnızca estetik değil, aynı zamanda semavî bir anlam dünyasına açılan çok katmanlı bir anlatım sunmaktadır; böylece izleyicide derin bir manevî çağrışım zemini oluşturmuşlardır.

Elhamra'da Comares Sarayı'nda bulunan ve Sultan'ın karşılama makamı olan Chambers of Ambassadors adeta hipnotize eden etkisiyle muazzam bir aḥṣap kubbeye sahiptir. Sultanın gücünü ortaya koyan sarayın en büyük odasının bu ihtişamlı kubbesine işlenmiş, cenneti sembolize eden 7 kat yıldız,<sup>72</sup> Kur'an'ı Kerîm'in 67. sûresini temsil etmektedir.

Mülk Sûresi'nde<sup>73</sup> geçen göğün 7 katı ve

72 Miguel Sánchez, *The Alhambra: Architecture, History, Maps, Legends*, 106, 107.

73 *Mülk Sûresi*; ilgili âyetler: "O, yedi göğü, birbiri üzerine yarattı.

ilâhi nizamın kusursuz işleyişi bu kubbeye nakşolunmuştur.

Topkapı Sarayı'nda padişahın yabancı devlet adamlarını karşıladığı Arz Odası, Chambers of Ambassadors ile benzer bir fonksiyona sahiptir. Divan üyelerinin, devlet işleri ile ilgili arzlarını Sultan'a sunduğu bu oda, bir zamanlar aḥṣap bir iç kubbeye örtülmüştür.<sup>74</sup>

Topkapı Sarayı'nın İkinci Avlusu'nda yer alan ve devlet adamlarının bir araya geldiği ve önemli kararların alındığı Kubbealtı, Divanhâne ise Elhamra'nın ikinci bölümünde yer alan Mexuar ile benzerlik göstermektedir. Şûranın bir araya geldiği bu mekân, Sultan İsmail tarafından yaptırılmış ilk saray binasıdır. Hristiyan döneminde ise mekân ibadethaneye dönüştürülmüştür.

*Rahmân'ın yaratmasında bir aykırılık, uygunsuzluk görmezsin. Gözünü döndür de bak, bir bozukluk görüyor musun? (3) Sonra gözünü tekrar tekrar döndür (bak). Göz (aradığı bozukluğu bulmaktan) âciz ve bitkin halde sana dönecektir. (4) Andolsun biz, en yakın göğü kandillerle donattık ve onları, şeytanlar için taşlamalar yaptık. Ve onlar için alevli ateş azabını hazırladık. (5)"* Karaman, Hayreddin. *Kur'an Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir* V, 416.

74 Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*, 137.



18 Topkapı Sarayı, Kubbealtı/ Divânthane (Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Millî Saraylar Başkanlığı Fotoğraf Arşivi)



19 Elhamra Sarayı, Mexuar (Patronato de Alhambra y Generalife, Departamento de Arqueología)

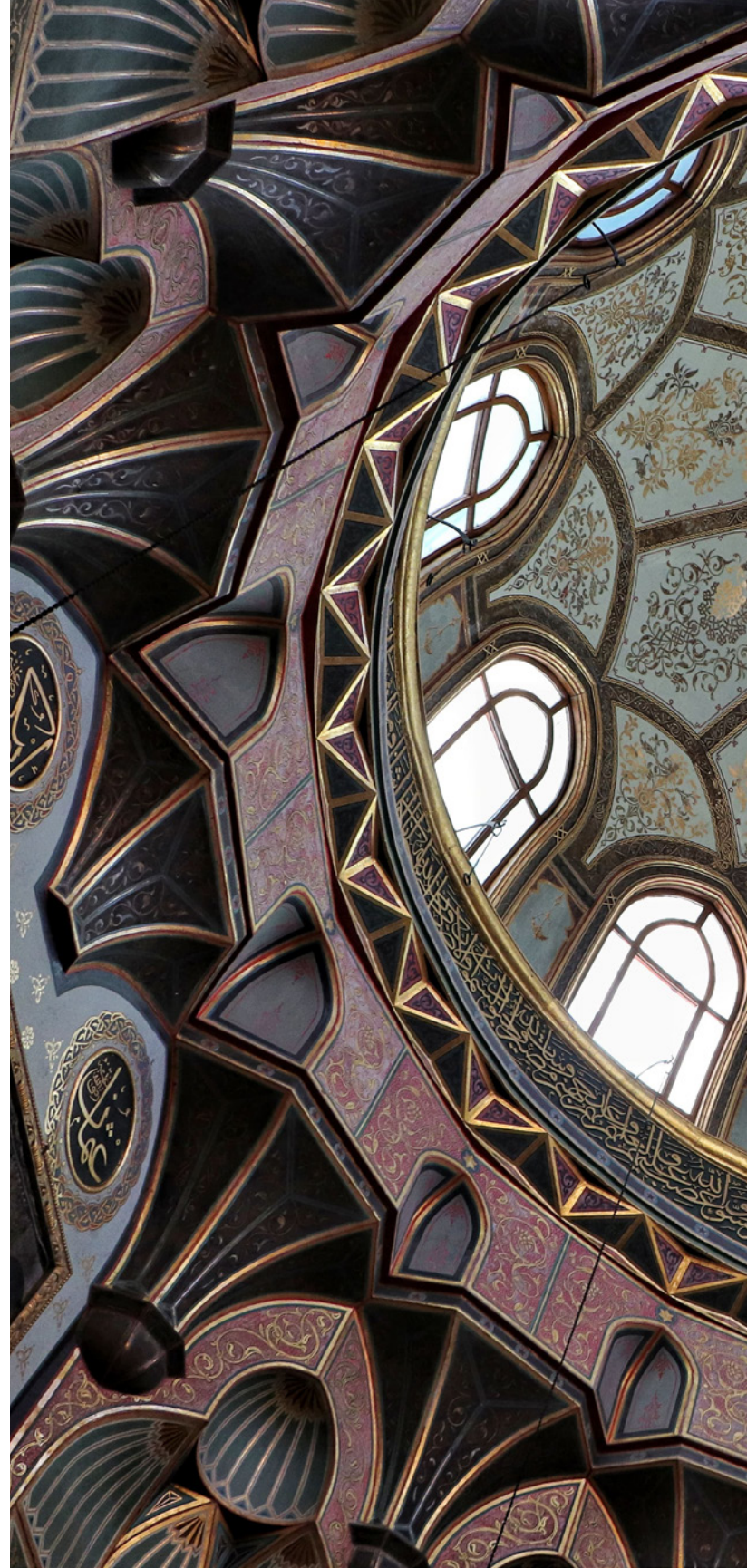


20 Elhamra Sarayı, Sala de dos Hermanas, Mukarnas Kubbe  
(A. Vera Erguvan)

V. Muhammed tarafından yaptırılan Aslanlı Saray'ın en önemli bölümü olan ve sonradan adını yerdeki 2 büyük eş mermerden alan Sala de dos Hermanas (The Hall of Two Sisters), sarayın balpeteği formundaki en büyük mukarnaslı tavanına sahiptir. Bu eşsiz özel yaşam alanının duvarlarında V. Muhammed'in ikinci veziri İbn Zamrak tarafından yazılan şiir yer almaktadır.<sup>75</sup> Sultan'a ait olan bu özel alan, Topkapı Sarayı'nda Harem Dairesi'nde bulunan Has Oda ile benzerlik göstermektedir. Fatih Sultan Mehmed döneminde yaptırılan ve Mimar Sinan tarafından eklenen eşsiz süslemelerle kendini gösteren kubbeli kasrı, III. Murad (1574-1595) döneminde, padişahın özel dairesi ve resmî kabul alanı olmuştur. Baştan aşağı İznik çinileri ile kaplı odanın duvarlarında, mavi üzeri beyaz hat ile Âyete'l Kürsî<sup>76</sup> yazmaktadır. Söz konusu saraylardaki bu iki oda da kubbelerinin ihtişamıyla dikkat çekmektedir.

75 José Puerta Vilchez Miguel, *Reading the Alhambra: A Visual Guide to the Alhambra through its Inscriptions, The Alhambra and The Generalife Official Guide*, 206.

76 *Âyete'l Kürsî*: Kur'an-ı Kerim'de özel bir fazilete sahiptir, Bakara Sûresi 255. âyettir. Burada Kürsî sandalye ya da taht anlamında kullanılmamış olup Allah'ın sonsuz kudretini temsil eden ilâhî irade kanunlarının tecelli yeridir. İbn Acîbe El-Hasenî, *Kısa Sûrelerin Tefsiri*. İstanbul: Semerkand, 2020, 71-79.





21 Topkapı Sarayı, Has Oda, Mukarnas Kubbe (Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Milli Saraylar Başkanlığı Fotoğraf Arşivi)



**22** Elhamra Sarayı, Patio de Los Arrayanes/ Court of The Myrtles  
(ID 157584415 © Estefanía Pérez Franco)

Has Oda'nın arkasında yer alan Sofa-i Hümayûn olarak da bilinen padişahların özel hayatlarının geçtiği havuzlu mermer teras, Elhamra Sarayı'ndaki Patio de Los Arrayanes (Court of The Myrtles) ile benzemektedir. Yaşamın ana kaynağı olan suyun merkezde olduğu bu iki özel yaşam alanı, sivil mimarinin en zarif örneklerindedir.



**23** Topkapı Sarayı, Sofa-i Hümayûn/ Mermerli Sofa, Bağdat Köşkü  
(Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Milli Saraylar Başkanlığı Fotoğraf Arşivi)

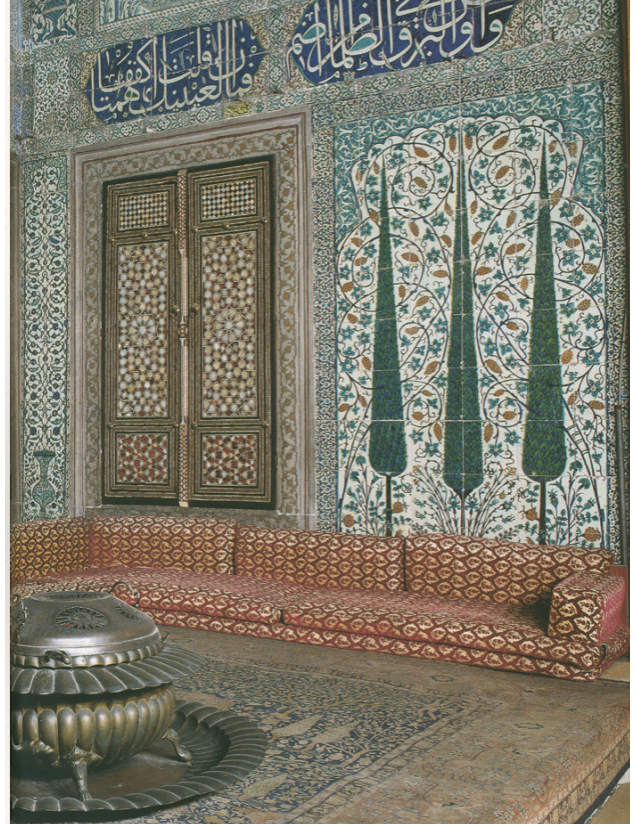
## Süslemeler

إِنَّا جَعَلْنَا مَا عَلَى الْأَرْضِ زِينَةً لِّهَا لِنَبْلُوهُمْ أَيُّهُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا

“Biz yeryüzündeki şeyleri kendisine süs olsun diye yarattık ki, insanların hangisinin daha güzel amel edeceğini deneyelim.”<sup>77</sup>

Elhamra ve Topkapı, kendi dönemlerinde İslâm mimarisi ve sanatının gelişimine yön veren hâkim bir güç olmanın yanı sıra sarayda üretilen eserlerin en nadide parçalarının sergilendiği doğal bir müze ve vitrin olma özelliğine de sahiptir.<sup>78</sup>

İki sarayda da ahşap sanatı öne çıkmaktadır. Seramik kullanımı ise çok yaygın ve özgündür. Hayat ağacı, çiçek motifleri, hat sanatı ve geometrik desenler gibi pek çok süsleme unsuru bu seramiklerin ana konusunu oluşturmaktadır. Elhamra Sarayı'nın Medina bölümünde seramik fırınlarından tabakhaneye pek çok sanat ve zanaatin uygulanabilmesi için atölyeler mevcuttur.



**24, 24a** Elhamra Sarayı, Partal Kulesi (A. Vera Erguvan) - Topkapı Sarayı, Harem (Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Millî Saraylar Başkanlığı Fotoğraf Arşivi)

77 *Kehf Sûresi*, 18/7, Karaman, Hayreddin. *Kur'an Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir III*, 535.

78 Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*, 316.



**25, 25a** Elhamra Sarayı, Patio de los Arrayanes/ Court of the Myrtles (A. Vera Erguvan)

Topkapı Sarayı, Hazine-i Âmiri (Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Millî Saraylar Başkanlığı Fotoğraf Arşivi)

Osmanlı Devleti bünyesinde kurulan ve Topkapı Sarayı'nın hizmet birimlerinden biri olan Ehl-i Hiref-i Hâssa Teşkilatı,<sup>79</sup> kuyumculuktan ahşaba, el yazmalarından cilt yapımına, mürekkep

yapımından dokumaya sarayın pek çok farklı eserlerinin üretilmesine vesile olmuştur. Ehl-i hiref sanatkarlarının atölyeleri çoğunlukla saray dışındadır.<sup>80</sup>

<sup>79</sup> *Ehli Hiref-i Hâssa Teşkilatı*: 'Ehl'; sahip, malik, muktedir anlamlarına gelmektedir. 'Hiref'; ise 'Hirfet' kelimesinin çoğulu olup sanat anlamına gelmektedir. El işçiliğine dayanan her türlü üretimi kapsamaktadır. Hâssa ise hususî anlamına gelerek hükümdar ve saraya mahsus ayrıcalıklı kimselere yapılan hizmetleri işaret etmektedir. Ehl-i Hiref-i Hâssa Teşkilatı, bu anlamda saraya özel üretim yapan sanatçı topluluğu manasına da gelmektedir. Şemseddin Sami, *Kâmûs-ı Türki*, 230, 555.

<sup>80</sup> Filiz Çağman, "Mimar Sinan Döneminde Sarayın Ehl-i Hiref Teşkilatı," *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 1988, 77.

Elhamra Sarayı'nın Medina alanındaki pek çok yerleşik seramik fırınının aksine Ehl-i hiref çini ustalarının yeri değişkendir. Çini ustası Faik Kırımlı'nın anlatısına göre saray arazisinde bir yapı çini ile kaplanacağı vakit, çini fırını, inşaatı devam eden yapının yakınına kurulurdu. Mimar ile irtibat hâlinde yürütülen bu süreç tamamlandıktan sonra kerpiçten yapılan fırınlar yakılarak imha edilmekteydi.<sup>81</sup>

## Çini

Çini, dış yüzeyi sırlı pişmiş toprak levhalardır. Duvarları nemden koruma amaçlı ya da bir bezeme unsuru olarak kullanılmışlardır. İslâm mimarisinde geometrinin gizemli formlarının en estetik biçimleri bu levhalarda görülmektedir. Nitekim iki sarayda da göz alıcı çini örnekleri yer almaktadır. Bu geometrik formlar adeta ilahi nizamı hatırlatan kusursuz bir ölçü ve tartının mimaride form bulmuş yansımalarıdır. Kapılar, duvarlar, pencereler, tavanlar, eşyalar bu matematiksel ahenge uyum sağlamış gibidir. Asıl gayenin tüm bu yapısal sayı ve şekilden hareketle bir hakikat arayışı olduğu söylenebilir.



**26** Topkapı Sarayı, Harem Çifte Kasırlar, Veliht Dairesi  
(Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Millî Saraylar Başkanlığı Fotoğraf Arşivi)

81 Faik Kırımlı, "İstanbul'da Ehl-i Hiref Çini Ustaları." *Antika*, 2/16, İstanbul: Mısırlı Yayınları, 1986, 22-23.



27, 27a Elhamra Aslanlı Saray, Nasrî Dönemi - Elhamra, Aslanlı Saray, Hristiyan Dönemi (A. Vera Erguvan)

Topkapı Sarayı çinilerinin yüzde 90'ı İznik'te, kalan kısmı ise Tekfur Sarayı'nda<sup>82</sup> üretilmiştir. Fatih Sultan Mehmed döneminde ise Çinili Köşk'ün çinileri sarayda üretilmiştir. Topkapı Sarayı'nda Elhamra Sarayı'ndaki gibi geometrik formda çiniye rastlanmamakta onun yerine daha çok bitkisel motifli çiniler görülmektedir.

Elhamra Sarayı'nın duvarlarına İslâm hâkimiyetindeki dönemde yapılan çiniler, Hristiyan hâkimiyetindeki dönemde yapılanlardan kolaylıkla ayırt edilebilmektedir. Nasrî döneminde, İslâm sanatında çok yaygın olan çini mozaik tekniği (Alicatados) kullanılmıştır. Bu teknikte oluşturulmak istenen kompozisyona göre tıpkı bir yap bozun parçası

gibi motifler ayrı ayrı kesilerek daha sonra bir araya getirilmiştir. Ayrıca her bir renk, kendi değerini koruyabilmesi için farklı ısılarda pişirilmiştir. Hristiyan dönemde ise tüm desen aynı ısıda pişirildiği için renkler birbirine karışarak berrak görüntüsünü kaybetmiştir. Ayrıca çini mozaik tekniği kullanılmadığı için -modern yerleşim alanlarında aşına olunan- kare formlu bir görüntü hâkimdir. Oysa Nasrî döneminde kullanılan teknikte motifler arasında seramik çizgisi yoktur ve bu bir devamlılık hissi yaratmaktadır.<sup>83</sup>

82 *Tekfur Sarayı*: Fatih ilçesinde bulunan saray, Doğu Roma İmparatorluğu'nun günümüze dek kalabilmiş önemli bir yapısıdır.

83 Paula Sánchez Gómez vd. "La técnica de la incrustación en la cerámica arquitectónica nazari. Inlay techniques in Nasrid architectonic ceramics." XVII CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN DE CERAMOLOGÍA, OJÓS /MURCIA "En torno a la cerámica medieval de los ss. VIII-XV" Del 13 al 16 de noviembre de 2014, Arqueóloga, Arquemus Medievalia S.L., 2014, 301-321.

### Renkli Sır Tekniği

Renkli Sır Tekniği, İslâm çini sanatının önemli unsurlarından biridir. Bu teknikte süsleme renkendirilmiş sırla yapılarak konturlarda sırların birbirine karışmasını engelleyecek bitkisel yağ ve manganez karışımı kullanılmaktadır. Bu konturlar adeta bir bariyer etkisi göstererek yüksek derecede eriyen renklerin birbirine karışması engellenmektedir. Endülüs'te doğduğu düşünülen ve Elhamra Sarayı'nda sıkça rastlanılan bu tekniğin İspanyolca adı Cuerda Seca (Kuru İp, Dry Cord) olarak geçmektedir.

Osmanlı döneminde ise bu teknik, çinilerde 14. yüzyıl sonundan itibaren 15. yüzyıl başlarında kullanılmaya başlanmıştır. 16. yüzyılın ilk yarısından beri sıraltı tekniğinin uygulandığı iç ve dış mekânlarda İznik'te üretilen çinilerin ağırlık kazandığı ve 17. yüzyıla kadar İznik merkezli bir üretimin olduğu görülmektedir.<sup>84</sup> 16. yüzyılın ortalarından itibaren renkli sır tekniği terk edilmiş, çinicilikte sıraltı tekniği hâkim olmuştur.<sup>85</sup>

Çini mozaik tekniği ve renkli sır tekniğinin en güzel uygulamaları, Topkapı Sarayı'nda, Çini Köşk'te ve Bursa, Konya, Sivas, Tokat gibi Anadolu şehirlerindeki pek çok cami ve medresede görülebilmektedir.<sup>86</sup>

Elhamra Sarayı Müzesi'nin deposunda Osmanlı döneminden kalma İznik çinileri ve seramiklerin yanı sıra Uşak ve Karabağ'dan halılar mevcuttur. Bunların bir kısmının satın alındığı, bir kısmının hediye edildiği düşünülse de çoğunun saraya nasıl geldiğine dair net bir bilgi yoktur.

### Altın Seramik - Loza Dorada Tekniği (The Golden Pottery)

Elhamra'da öne çıkan, Endülüs bölgesinde kendine özgü bir forma dönüşen ve saray için üretilen bir seramik çeşidi olan Loza Dorada, kobalt mavi, beyaz ve altın renginin dingin bir sentezidir. Altın rengi; gümüş ve civanın yüksek dereceyle ısıtılmasıyla elde edilmektedir. Bu tekniğin ortaya çıkmasının bir sebebi de altına benzer bir görünüm yakalayarak hem alçak gönüllüğü korumak hem de o gözalıcı zerafeti bir ölçü dahilinde gerçekleştirmektir. Loza Dorada seramik fırını, normal seramik fırınlarından yapı itibariyle oldukça farklıdır. Şişe gibi silindirik ve uzun bacasıyla oksijenin yayılmasını engelleyerek bu parlak sarı renk elde edilmektedir.<sup>87</sup>

Elhamra Müze Müdürü'ne göre Nasrî döneminde yapılan bu tür seramik eserlerden bazıları hediye ya da göç yoluyla Granada'dan İstanbul'a taşınmışlardır.

Müslümanların hâkimiyetindeki son yerleşim yeri olan Granada'nın 1492'de düşüşüyle II. Bayezid'den yardım isteyen Müslümanlar, gemilerle farklı bölgelere götürülmüş, bunların bir kısmı İstanbul'a getirilmişlerdir.<sup>88</sup> Canlarını kurtarmak için o kadar mesafe kat eden insanların yanlarına çanak çömlek almaları ihtimal dahilinde görülmemektedir. Bu sanatın İstanbul'a yerleşen Müslümanlar tarafından devam ettirilmiş olma olasılığı araştırmaya değer bir konu olsa da bu özel seramiğin yapımında İstanbul'da rastlanmayan, uzun bacalı farklı bir fırın tipinin kullanıldığı dikkate alınmalıdır.

84 Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1989, 327.

85 Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, 323.

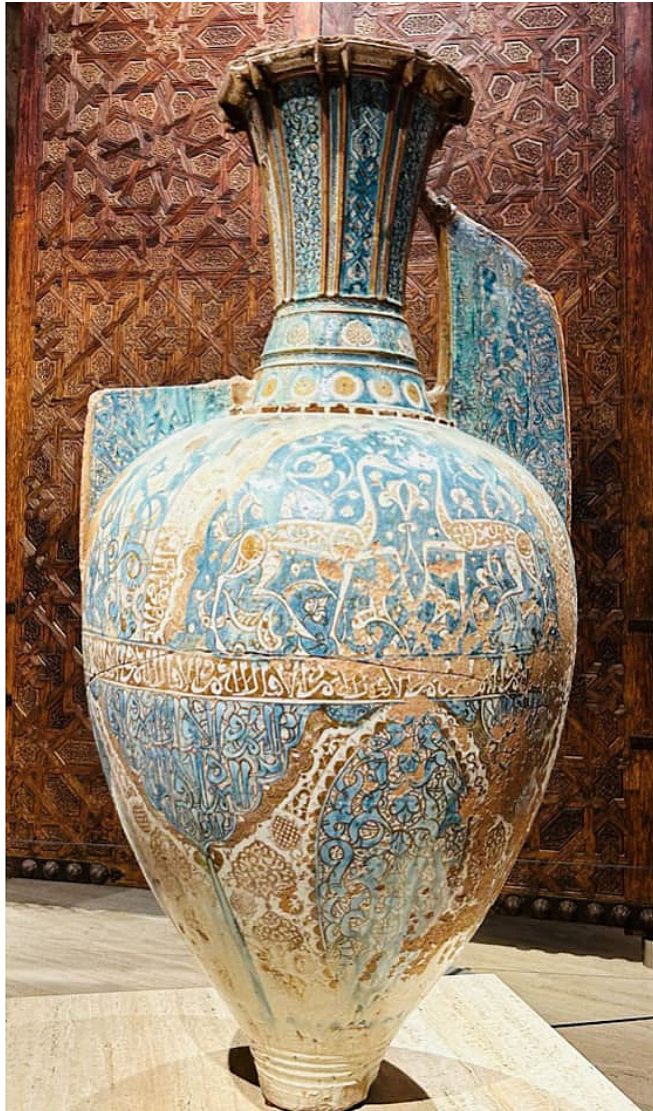
86 Yunus Emre Karasu, "Osmanlı Dönemi Çinilerinde Mozaik ve Kakma Teknikleri Üzerine Tespitler," *Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science*, 7/47 (2020), 416-436.

87 Tor Eigeland, "Andalusia's New Holden Potter." *Saudi Aramco World*, January/February 2006, 3-9.

88 Qiyas Şükürov, "Endülüs İstidanâmesi ve Kemal Reis'in İspanya Seferi," *İSTEM: İslâm, Sanat, Tarih, Edebiyat ve Müsiki Dergisi*, Sayı:14, Konya: Konya Selçuk Üniversitesi, 2009, 311-334.



**28** Elhamra Sarayı, Loza Dorada, The Tree Ataifor, (Patronato de Alhambra y Generalife, Departamento de Arqueología)



**28a** Elhamra Sarayı - Loza Dorada, Gazelle Vase (A.Vera Erguvan)



29 Topkapı Sarayı, Has Oda, Âyetü'l Kürsî  
(Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Millî Saraylar Başkanlığı Fotoğraf Arşivi)

### Hüsn-i Hat

İslâm sanatının en özgün eserlerini verdiği bu incelikli yazılar, sadece okunmak için değil seyre dalmak için de yapılmış birer tablo gibidirler. Soyut sanatın en güzel örneklerinin verildiği hat sanatı Pablo Picasso, Joan Miro, Paul Klee, Henry Matisse gibi pek çok sanatçıya ilham olmuş ve eserlerine yansımıştır.

İki sarayın da duvarlarını süsleyen bu yazılar ile âdeta ilahi bir mekân algısı oluşturulmuştur.

Kur'andan âyetler, şiirler, kitâbeler arasında iki sarayda da göze ve gönle en çok çarpan Fetih Sûresi'dir denilebilir.<sup>89</sup> Allah yolunda mücadele eden

89 *Fetih Sûresi*: Açmak fiilinden türeyen Fetih kelimesi, bir ülkeyi savaşarak ele geçirme ve zafer kazanmanın yanında, kendi nefsanîyetinle savaşıp hakimiyet kurarak manevî terbiyede ileri merhalelere açılmayı da ifade eder. Ayasofya Camii'nin kütüphanesinin kapı tokmağında, her kapıyı açan anlamına gelen Allah'ın ismi, Ya Fettah işlidir.

müminlerden bahseden Fetih Sûresi, iki sarayın farklı mekânlarındaki duvarlara işlenmiştir. Generalife'de yer alan yazlık sarayın kuzey köşkündeki revakların iç ahşap kornişinde Fetih Sûresi'nin ilk 10 âyeti nakşolmuştur.<sup>90</sup> Sûrenin 1-3. âyetleri; Alcazaba'yı saray yoluna bağlayan Kırmızı Kapı'nın<sup>91</sup> giriş yüzüne,<sup>92</sup> Abu'l- Haccâc Kulesi'nde (The Queen's Dressing-Room, Torre de Abû l-Ĥayyâ; أبو الحجاج) ikiz pencerelerin üzerine ve Partal'ın bir

90 José Puerta Vilchez Miguel, *Reading the Alhambra: A Visual Guide to the Alhambra through its Inscriptions, The Alhambra and The Generalife Official Guide*, 337.

91 *Bâb al-Ahmar/Kırmızı Kapı*: İngilizce'ye Wine Gate, İspanyolca'ya Puerta del Vino olarak çevrilmiş bu kapının orijinal adı Kırmızı Kapı'dır. Arapça'da şarap ve kırmızı benzer şekilde yazıldığı için böyle bir karışıklığın olduğunu düşünüyorum. أحمر ('ahmar-kırmızı/müzekker-eril kullanım) حمراء (hamra -kırmızı/müennes-dişil kullanım) ve خمر (khamr-şarap).

92 José Puerta Vilchez Miguel, *Reading the Alhambra: A Visual Guide to the Alhambra through its Inscriptions, The Alhambra and The Generalife Official Guide*, 36.



30 Elhamra Sarayı, Partal,  
Fetih Sûresi (A.Vera Erguvan)

parçası olan ve duvarlarında minyatür sanatının yer aldığı Resimler Evi'nde (House of the Paintings) tuğlaların üzerine bu üç âyet işlenmiştir.<sup>93</sup>

Topkapı Sarayı'nda ise Enderun Avlusu'nda yer alan, Sultan'ın özel ikametgâh olarak kullandığı ve Kutsal Emanetler'in korunduğu Has Oda'nın kubbesinin alt kısmında Fetih Sûresi'nin 1-8. âyetleri yazmaktadır.

Hem Topkapı Sarayı'nda hem de Elhamra Sarayı'nda yer alan bu sûrenin 4. âyetinde iki sarayın mayasında olması muhtemel Sekine hâlimden bahsedilmektedir.

أَنَا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُبِينًا (۱) لِيَعْفِرَ لَكَ اللَّهُ مَا تَقَدَّمَ مِنْ ذَنْبِكَ  
وَمَا تَأَخَّرَ وَيُنِمْ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَيَهْدِيكَ صِرَاطًا مُسْتَقِيمًا (۲)  
وَيُنصِرْكَ اللَّهُ نَصْرًا عَزِيمًا (۳) هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ السَّكِينَةَ  
فِي قُلُوبِ الْمُؤْمِنِينَ لِيَزِدُوا إِيمَانًا مَعَ إِيمَانِهِمْ وَلِلَّهِ جُنُودُ  
السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَكَانَ اللَّهُ عَلِيمًا حَكِيمًا (۴)

“Doğrusu biz sana apaçık bir fetih ihsân ettik. (1) Böylece Allah senin geçmiş ve gelecek günahını bağışlar. Sana olan nimetini tamamlar ve seni doğru yola iletir. (2) Ve sana Allah, şanlı bir zaferle yardım eder. (3) İmanlarına iman katsınlar diye müminlerin kalplerine güven (Sekine, huzur) indiren O'dur. Gökerin ve yerin orduları Allah'ındır. Allah bilendir, her şeyi hikmetle yapandır. (4)”<sup>94</sup>

93 José Puerta Vilchez Miguel, *Reading the Alhambra: A Visual Guide to the Alhambra through its Inscriptions, The Alhambra and The Generalife Official Guide*, 264.

94 Fetih Sûresi, 48/1-4, Karaman, Hayreddin. *Kur'an Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir* V, 64.

## Farklar

Topkapı'da orta alanda konumlanmış çok önemli bir yapı olan mutfaklar, Elhamra ile arasındaki belki de en önemli farkı oluşturmaktadır.

Kültür alışverişinin, kalpten kalbe geçişin, sözsüz iletişimin ve sadakatin en önemli nişaneleri saray mutfakları, İkinci Avlu'da yer almaktadır. Çok geniş bir alana yayılan mutfaklar, bir avlu sokak etrafında yan yana dizilmiş yapılardan oluşmaktadır. Fatih Sultan Mehmed döneminde inşa edilen mutfaklar, Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) döneminde saray nüfusunun artmasıyla genişletilmiş, 1574 yılında çıkan yangından sonra Mimar Sinan tarafından yenilenmiştir.<sup>95</sup> Bacalarıyla birlikte saray silüetinin önemli bir bölümünü teşkil eden mutfaklar, Sultan ve saray eşrafı dışında yeniçerilere ve gelen konukların da dahil olduğu binlerce kişiye her gün hizmet vermiştir.

Yemek kültürünün çok zengin olduğu Osmanlı'da mutfaklar, yapısal olarak da ihtişamını ortaya koymaktadır. Avludaki bacaların ahenkli sıralanışı insanda bir merak duygusu uyandırırken, bu mekânların yoğun işlevselliği hakkında da fikir vermektedir.

Elhamra'da ise şu ana kadar süren arkeolojik bulgulara göre mutfağa dair ayrı bir yapı ile karşılaşmamıştır. Arkeoloji Departmanı'ndan gelen bilgiye göre Nasrî döneminde sarayda herhangi bir baca izine rastlanmamıştır. Bu dönemde yaşam alanlarında mutfak, sarayın belirli bir sabit alanı olarak ayrılmamış; bunun yerine portatif pişirme gereçleri tercih edilmiştir. Yemek pişirmeye dair birçok mutfak eşyası dolaplarda muhafaza edilirken, yiyecek hazırlamak için taşınabilir ocaklar (mangal) kullanılmıştır. Bu mangallar avlu, sundurma gibi farklı yerlerde kurulabilmektedir. Elhamra Müzesi koleksiyonunda o döneme ait sınırsız seramikten yapılmış farklı mangal modelleri sergilenmektedir.

Topkapı Sarayı'nı Elhamra Sarayı'ndan farklı kılan diğer özellikleri ise çok değerli minyatür, el yazmaları ve arşiv malzemelerinden oluşan kütüphanesi ve mekânın kutsiyetini arttıran Mukaddes



Emanetler Odası'dır. Ayrıca mutfak gereçlerinden saatlere, günümüze kalan pek çok eşya, giysi ve aksesuar, bize saray yaşamının nasıl olduğuna dair net bir izlenim sunmaktadır.

<sup>95</sup> Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*, 101.



31 Topkapı Sarayı, Saray Mutfakları, Bacalar (Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Millî Saraylar Başkanlığı Fotoğraf Arşivi)

Tüm bu araştırma sürecinde Endülüs kaynaklarında yer alan bir isim olan Horace Sébastiani (1772-1851), dikkati celbetmektedir. Fransız komutan, diplomat ve siyasetçi, 1807'de Osmanlı'yı Rusya ve İngiltere'ye karşı kışkırtıp İngilizlerin İstanbul'u işgal etmelerinin önünü açarken,<sup>96</sup> bundan tam üç yıl sonra Napolyon'un önderliğinde Elhamra Sarayı'nın da harap olmasına ön ayak olmuştur.

General Horace Sébastiani, yaklaşık üç yıl devam eden işgal sürecinde Elhamra Sarayı'ndaki pek çok güzel yapının depo olarak kullanılmasına, pek çok eserin zarar görmesine ve yıkılmasına, uygunuz tamirler ve eklemelerle sarayda büyük tahribata yol açmıştır. Fransız birlikleri ise sarayı terk ederken pek çok yeri havaya uçurup gitmişlerdir.<sup>97</sup>

Elhamra Sarayı'nın bölümleri Nasrî dönemde, farklı sultanlar tarafından çeşitli modifikasyonlar geçirmiş ve bu süreç Hristiyan egemenliği altında da hızını kaybetmeden devam etmiştir. Saray içeride ve dışarıda formasyon, tranformasyon ve deformasyona uğramıştır. Sözü edilen bu durum Topkapı ile Elhamra arasında en önemli fark olarak kabul edilebilir.

1807'de Fransız Horace Sébastiani'nin etkisi ile İngilizler'in İstanbul'a yönelik askerî harekâtı sonuçsuz kalmıştır. Bundan tam yüz yıl sonra 1918'de İstanbul'un İtalyanlar ve Fransızların da yardımlarıyla İngilizler tarafından yaklaşık 5 yıl işgali<sup>98</sup> Türklerin bağımsızlık zaferi ile<sup>99</sup> sonuçlanmıştır. Ancak Saray'ın son dönemlerinde Batı hayranlığı ile İslâmî öğelere kontrast bir mimari dokunuş, dışarıdan zorla yaptırılmış değil bizzat içeriden gönül rızasıyla gerçekleştirilmiştir. Batı mimarisinin özellikleri Osmanlı'nın son döneminde saray sanatına Rokoko ve Barok tarzında yansımıştır.

## Sonuç

Topkapı ve Elhamra Saraylarının inşa süreçleri arasında 200 yılı aşkın bir zaman farkı olsa da İslami tesirin dönemler üstü etkisi, her iki yapının da ortak bir şuur alanından beslenmesine zemin hazırlamıştır. Aynı kaynaktan beslenmeleri ise birbirinin yansıması niteliğindeki mimari ve sanatsal üsluplar aracılığıyla ortak yaşam alanlarının ortaya çıkmasına imkân vermiş; biri artık var olmadığına dahi, diğeri bu ortak mirası yaşatmayı sürdürmüştür.

Elhamra ve Topkapı sarayları, temsil ile tefekkür arasında kurdukları mimari ve kavramsal dengeyle öne çıkmaktadırlar. Bu yapılar, yalnızca iktidarın ihtişamını değil, içsel dinginlik ve doğayla uyum içinde kurulan bir yaşam anlayışını da mimari üsluplarına yansıtmıştır. Topkapı'da Osmanlı'nın devlet aklı ile tasavvufi yaklaşımı; Elhamra'da ise Endülüs'ün zarafeti ve derin manevi duyarlılığı, bahçe, su ve mekân kurgusunda iç içe geçmiştir.

Yüzyıllar boyunca farklı tarihî süreçlerden geçmesine rağmen, her iki saray da günümüzde sahip oldukları tarihî ve kültürel değerler göz önünde bulundurularak özenle korunmaktadır. Dıştan mütevazı, sade, muhkem duruşuna karşılık, içte zarif ve kendilerine özgü estetik tasarımıyla âdeta günümüz insanına iyi, güzel ve doğru üzerine bir model teşkil etmektedirler. Elhamra ve Topkapı, duvar ve tavan süslemeleriyle, ihtişamlı kubbeleriyle, revaklarıyla, servilerin bekçilik ettiği bahçeleri ve havuzlarıyla, su seslerine karışan kuş sesleriyle tüm gün vakit geçirilebilecek, içindeyken şehirden uzakmış algısı yaratan ama aslında şehrin hafızasının tam merkezinde bulunduğu saray-şehirlendir.

96 Aysel Yıldız, *Crisis and Rebellion in the Ottoman Empire: The Downfall of a Sultan in the Age of Revolution*, London-New York: I.B. TAURIS 2017, 109-116.

97 Jesús Bermúdez Lopez, *The Alhambra and The Generalife, Official Guide*, 300.

98 İ. Hakkı Sunata, *İstanbul'da İşgal Yılları*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2023, 12.

99 Criss, Bilge, *İşgal Altında İstanbul 1918-1923*, İstanbul: İletişim, 2020, 15-16.

## Kaynakça

- Akcan Ekici, Sakine. *Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Ehl-i Hiref-i Hassa Teşkilatı Birimleri ve Yapısal Özellikleri. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2018.*
- Aksu, Belgin Tezcan. *Evlia Çelebi ve Topkapı Sarayı: Dönemin Şahitlerinin ve Ünlü Seyyahımızın Gözüyle. İstanbul: Ötügen Neşriyat, 2017.*
- Aslanapa, Oktay. *Türk Sanatı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1989.*
- Atasoy, Nurhan. "İstanbul Bahçeleri", *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi. Cilt 4, İstanbul: İSAM (Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi) ve İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı Kültür A.Ş., 2015, 534-571.*
- Baltutan, İpek. *Topkapı y la Alhambra, dominio del paisaje y estéticas del vergel. Master en Historia del Arte, Universidad de Granada, Dirigido por el Dr. Jose Miguel Puerta Vilchez, Granada, 2013.*
- Criss, Bilge. *İşgal Altında İstanbul 1918-1923. İstanbul: İletişim, 2020.*
- Çağman, Filiz. "Mimar Sinan Döneminde Sarayın Ehl-i Hiref Teşkilatı." *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 1988.*
- Çeçen, Kazım. *İstanbul'un Osmanlı Dönemi Suyolları. Yayına Hazırlayan Celal Koray. İstanbul: İSKİ, 2000.*
- Çift, Salih. "Sekine", TDV İslâm Ansiklopedisi. Cilt 36. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009: 331-332.
- Çulpan, Cevdet. *Serviler II. İsmail. İstanbul: İsmail Akgün Matbaası, 1961.*
- Denny, Walter B. *Palace of Gold and Light: Treasures from Topkapı and Istanbul, The Palace, Power, and the Arts. Washington, D.C.: Palace Arts Foundation, 2000.*
- Eigeland, Tor. "Andalusia's New Holden Potter", *Saudi Aramco World* (2006): 3-9.
- El-Hasenî, İbn Acibe. *Kısa Sûrelerin Tefsiri. Semerkand, İstanbul, 2020.*
- Ferrari, Nicole Kañçal. "Türk-Osmanlı Saray Literatürü (12.-20. Yüzyıl)", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi. 7/13* (2009): 205-240.
- Ferrari, Nicole Kañçal. "Topkapı Sarayı", *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi. Cilt 8. İstanbul: İSAM (Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi) ve İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı Kültür A.Ş., 2015, 140-151.*
- Gómez, Paula Sánchez, Manuel Pérez Asensio, Ramón Rubio Domene. "La técnica de la incrustación en la cerámica arquitectónica nazari. Inlay techniques in Nasrid architectonic ceramics", *XVII CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN DE CERAMOLOGÍA, OJÓS /MURCIA "En torno a la cerámica medieval de los ss. VIII-XV"* Del 13 al 16 de noviembre de 2014, Arqueóloga, Arqueus Medievalia S.L., 2014, Arqueóloga, Arqueus Medievalia S.L., 2014, 301-321.
- Karaman, Hayreddin. Mustafa Çağrıncı, İbrahim Kâfi Dönmez, Sadrettin Gümüş. *Kur'an Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir I, II, III, IV, V. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2007.*
- Karasu, Yunus Emre. "Osmanlı Dönemi Çinilerinde Mozaik ve Kakma Teknikleri Üzerine Tespitler", *Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science. 7/47* (2020): 416-436.
- Kırımlı, Faik. "İstanbul'da Ehl-i Hiref Çini Ustaları", *Antika. 2/16* (1986): 22-23.
- Lopez, Jesús Bermúdez. *The Alhambra and The Generalife, Official Guide. Canada: TF. Editores, S.L.C. 2011.*
- Miguel, José Puerta Vilchez. *Reading the Alhambra: A Visual Guide to the Alhambra through its Inscriptions, The Alhambra and The Generalife Official Guide. Çev: Jon Trout, Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, Trust and EDILUX s.l., 2015.*
- Necipoğlu, Gülru. *The Topkapı Scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and Humanities, 1995.*
- Necipoğlu, Gülru. *15. ve 16. yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar. Çev. Ruşen Sezer, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.*
- Özkan Aygün, Çiğdem. "Topkapı Sarayı Altında Saklı Su Medeniyeti." *İTÜ Vakfı Dergisi, 90* (2023).
- Patronato de Alhambra y Generalife <https://www.alhambra-patronato.es/descubrir/alhambra-y-generalife>
- Sakaoğlu, Necdet. *The Imperial Palace with its History, Locations, Inscriptions, and Memoirs - Topkapı Palace. İstanbul: Denizbank Publications 9, 2002.*
- Sakaoğlu, Necdet. "Padişahın görkemli evi imparatorluğun şaheseri Topkapı Sarayı", *Tarih Dergi. 112* (2024).
- Sami, Şemseddin. *Kâmûs-ı Türkî. İstanbul: Şifa Yayınları, 2012.*
- Sánchez, Miguel. *The Alhambra: Architecture, History, Maps, Legends. Granada: Ediciones Miguel Sánchez, 2014.*
- Sönmez, Neslihan. *Osmanlı Dönemi Yapı ve Malzeme Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Yem Yayın, 1997.*
- Sunata, İ. Hakkı. *İstanbul'da İşgal Yılları. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2023.*
- Türkiye Cumhuriyeti, İspanya Hükümeti, Topkapı Sarayı, İspanya Dışişleri Kültür Kuruluşu, Patronato de la Alhambra y Generalife, Cervantes Enstitüsü. *Aynı Denizin Uçlarında: Doğuya Yolculuğun Fotoğrafında Elhamra ve Topkapı Sarayları. İstanbul: İspanya Dışişleri Kültür Kuruluşu, 2009.*
- Şükürova, Qiyas. "Endülüs İstidanâmesi ve Kemal Reis'in İspanya Seferi", *İSTEM: İslâm, Sanat, Tarih, Edebiyat ve Müsiki Dergisi. 14* (2009): 311-334.
- Yıldız, Aysel. *Crisis and Rebellion in the Ottoman Empire: The Downfall of a Sultan in the Age of Revolution. London-New York: I.B. TAURIS, 2017.*



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ  
وَالْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي هَدانا لهذا  
وَمَا كنا لنجده لولا أن هدانا الله  
والحمد لله رب العالمين

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ  
وَالْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي هَدانا لهذا  
وَمَا كنا لنجده لولا أن هدانا الله  
والحمد لله رب العالمين

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ  
وَالْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي هَدانا لهذا  
وَمَا كنا لنجده لولا أن هدانا الله  
والحمد لله رب العالمين



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ  
وَالْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي هَدانا لهذا  
وَمَا كنا لنجده لولا أن هدانا الله  
والحمد لله رب العالمين

# TOPKAPI SARAYI HAREMİ ŞADIRVANLI SOFA VE KARA AĞALAR TAŞLIĞINDAKİ İSİM KİTÂBELERİNİN ANLAM BOYUTU\*

**Betül Eser\*\***

Gönderilme Tarihi: 13.05.2025 - Kabul Tarihi: 16.06.2025

## Özet

Türk-İslam mimarisinin şekillenmesinde cami ve yönetim merkezi olan saray, en temel yapılardır. İslâm şehirlerinin en erken örneklerinden itibaren şehrin merkezî noktasında Cuma camii ve saray/darü'l-imâra birbirine oldukça yakın inşa edilmiştir. İslâm şehrinde inancın ve gücün sembolü olan cami ve saray yapıları, Osmanlı tarihi boyunca Türk-İslam mefkûresinin sergilendiği mekânlar olmuşlardır. Mimari planından tezyinatındaki ayrıntılara değin İslâm inancının, maneviyatının, gücünün ve iktidarının sembolleri ile donatılmıştır. Çalışmamızda Topkapı Sarayı'nın en cazibeli kesimi olan Harem-i Hümayûn bölümündeki Şadırvanlı Sofa ve Kara Ağalar Taşlığı olarak isimlendirilen kısmında yer alan kitâbeler ile mekan ilişkisi üzerinde durulacaktır. Sarayın bu bölümündeki kitâbelerin mekân ile olan uyumu ve vermek istediği mesajlar, mekânı kullananlar üzerinden incelenecektir.

**Anahtar kelimeler:** Topkapı Sarayı, Harem, Dârüssaâde Ağaları/Kara Ağalar, Şadırvanlı Sofa, Aşere-i Mübeşşere, Kitâbe

## THE MEANING DIMENSION OF THE NAME INSCRIPTIONS IN THE SADIRVANLI SOFA AND KARA AĞALAR STONE/TASLIGI OF THE TOPKAPI PALACE HAREM

### Abstract

Mosques and palaces, the latter serving as administrative centers, are the fundamental structures in the formation of Turkish-Islamic architecture. Since the earliest examples of Islamic cities, the Friday mosque and the palace/dâr al-imâra have been built in close proximity at the central point of the city. In Islamic cities, mosques and palaces, as symbols of faith and power, have continued to serve as places where the ideals of Turkish-Islamic civilization were displayed throughout Ottoman history. From architectural planning to decorative details, these structures are adorned with symbols of Islamic belief, spirituality, authority, and power. In this study, an examination will be made of the inscriptions located in the section of the Topkapı Palace known as the harem-i hümayun, particularly the area called the şadırvanlı sofa and Kara Ağalar Taşlığı. The study will focus on the relationship between these inscriptions and their location. The harmony of the inscriptions in this section of the palace with the architectural space and the messages they aim to convey will be analyzed through the perspective of those who used the space.

**Keywords:** Topkapı Palace, Harem, Darüssaade Aghas / Black Aghas, Hall with Fountain, Aşere-i Mübeşşere, Inscription

\* Bu makale "İslâm Mimârisinde Çehâyâr-ı Güzîn ve Diğer Zevât-ı Kirâm İsimleri" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

\*\* Arş. Gör., Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Türk-İslam Sanatları Tarihi Anabilim Dalı, betul.eser@marmara.edu.tr, ORCID No: 0000-0003-0424-0899

## Giriş

Topkapı Sarayı'nın en çekici bölümü olan Harem-i Hümayûn'un Şadırvanlı Sofa ve Kara Ağalar Taşlığı olarak isimlendirilen kısmı, resmî adı Dârüssaâde ağaları olan siyahî olmaları sebebiyle kara ağalar denilen ağalar ocağı tarafından kullanılmaktadır. Saray teşkilatının en önemli ocağını oluşturan Dârüssaâde ağalarına (kara ağalar) has mekânlarda tercih edilen kitâbeler, çalışmalara konu olmuştur.<sup>1</sup> Fakat bu kitâbelerde özellikle isimlerin yer almasının ve tercih edilen isimlerin mekânla ilişkisine dair bir değerlendirmeye yer verilmemiştir. Çalışmamızda yer alan kitâbelerin bu mekân ile olan ilintisine dair incelemelerde bulunulacaktır. Şadırvanlı Sofa ve Kara Ağalar Taşlığı'nda yer alan kitâbelerde aşere-i mübeşşere isimlerinin tercih edilmesi ile bu bölümü kullanan Dârüssaâde ağaları arasında bağa dair değerlendirme yapılarak bu kitâbelerin içerdiği sembollere dair çıkarımda bulunulacaktır.

Çalışmamızda öncelikle Topkapı Sarayı, Harem, Şadırvanlı Sofa ve Kara Ağalar Taşlığı'na dair bilgi verilecektir. Aşere-i mübeşşerenin İslam kültüründeki önemi vurgulanarak Osmanlı saray teşkilatı içerisinde Dârüssaâde ağalarının önemine dair detaylar verildikten sonra Harem'deki bu ağalara ait mekânlar, mekânda yer alan kitâbeler üzerinden okunacaktır.

## Topkapı Sarayı, Harem-i Hümayûn, Şadırvanlı Sofa ve Kara Ağalar Taşlığı

Topkapı Sarayı, Fatih Sultan Mehmed döneminde (1444-1446, 1451-1481), 1459- 1478 yılları arasında İstanbul'un yedi tepesinden biri olan Zeytinlik ve Sarayburnu olarak isimlendirilen mevkide, Boğaz'a hâkim bir konumda inşa edilmiştir. Saray, her ne kadar Topkapı olarak isimlendirilmişse de Fatih Sultan Mehmet tarafından Saray-ı Cedîd olarak isimlendirilmiş, Osmanlı belgelerinde Der-i Devlet, Dergâh-ı Mualla isimleri ile de anılmıştır.<sup>2</sup> Fatih Sultan

Mehmed İstanbul'u fethinden sonra öncelikle Ayasofya'yı camiye tahvil etmiş, fakat At Meydanı'nda Constantinus'un (324-327) yaptırdığı Büyük Saray'ı onarma girişiminde bulunmamış, hâlâ Osmanlı başkenti olan Edirne'deki sarayına dönmüştür. Harap hâlde teslim aldıkları İstanbul'u yeniden ihtişamlı dönemlerine döndürmenin planlarını yapan Sultan II. Mehmed, Bizans İmparatoru I. Theodosius'un Forum Tauri'deki arazisinde yer alan manastırın mevkiine bir saray yapılmasını emretmiştir. Kısa sürede inşa edilen saray 1455 yılında tamamlanmıştır. Yeni tamamlanmış bir saray varken Fatih Sultan Mehmed, devletin gücünü ve ihtişamını güçlü bir şekilde sergilemek için Zeytinlik olarak isimlendirilen bölgeye yeni bir saray yapılmasını istemiş olmalıdır. Yeni Saray için Bizans'ın akropolü olan bölge, simgesel olarak seçilmiştir. Ayrıca yeni mekân hem Ayasofya'ya hem de Büyük Saray kalıntlarına yakındır. Sarayın Akdeniz ve Karadeniz'in birleşim noktasında, iki denizi gören yarımada inşa edilmesi sarayın kitâbesinde sultan için kullanılan "sultânül-berreyn ve'l-bahreyn" ibaresinin de vücut bulmuş hâlidir.<sup>3</sup> Söz konusu dönemde Topkapı Sarayı manzumesinin sahil kısmında, çeşitli sebeplerle günümüze ulaşmayan saraylar ve kasırlar olduğu bilinmektedir. Sarayburnu'nda Sultan III. Ahmed (1703-1730) tarafından önünde iki kuleli kapısı bulunan bir kasır inşa ettirilmiştir. "Topkapısı Sahil Sarayı"nın önünde, sarayın denize hâkim olan bu noktasında güvenlik ya da güç göstermek maksadıyla "selam topları" yerleştirilmiştir. Bu uygulamadan mülahem bu kasra "Topkapı" ismi verilmiştir. 1863 yılında Topkapısı Sarayı'nda çıkan yangında bu kasır ortadan kalkmış, fakat Saray-ı Cedid / Yeni Saray, Topkapı Sarayı olarak isimlendirilmeye devam etmiştir.<sup>4</sup>

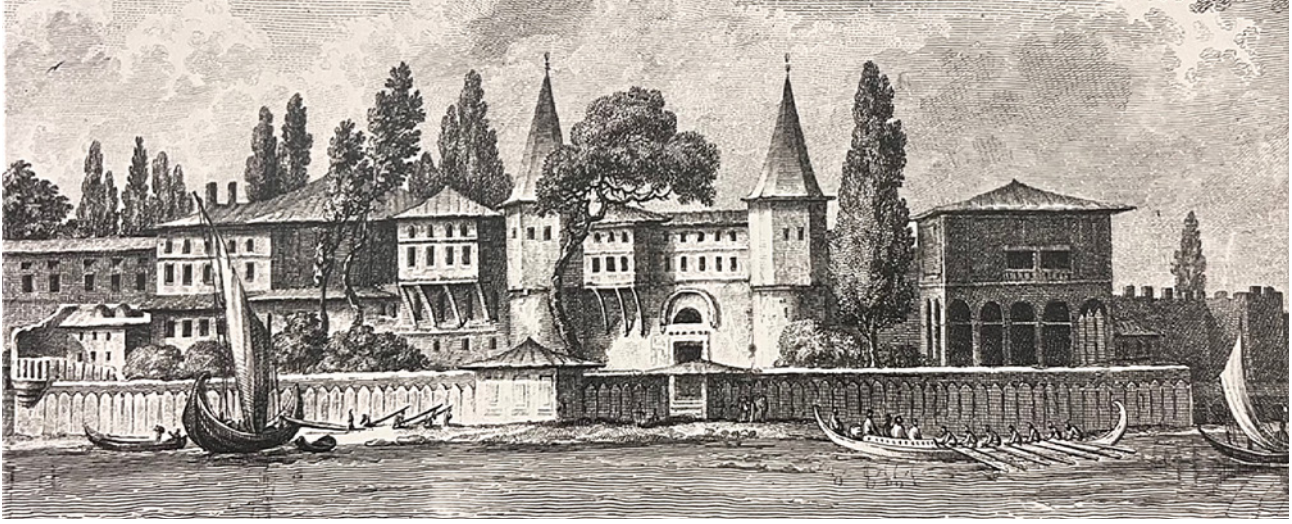
Tarih Düşünce Kitapları, 2005, 11-14.

1 E. Emine Naza Dönmez, "Topkapı Sarayı Harem Şadırvanlı Sofa Daire Madalyonlu Çini Yazıları", *Arkeoloji, Tarih Ve Epigrafi'nin Arasında: Prof. Dr. A. Vedat Çelgin'in 68. Doğum Günü Onuruna Makaleler*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2018, 601-606.

2 Ahmet Şimşirgil, *Taşa yazılan tarih Topkapı Sarayı*, İstanbul:

3 Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı : Mimari Tören ve İktidar*, Çev. Ruşen Sezer, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2007, 27, 36,37.

4 Haluk Y. Şehsuvaroğlu, "Topkapı Sarayı", *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni*, 131 (1952), 3(3-4); Sedad H. Eldem - Feridun Akozan, *Topkapı Sarayı*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1982, 13.; İlber Ortaylı, *Mekanlar ve Olaylarıyla Topkapı Sarayı*, Thk. Salih Gülen, Fot. Mustafa Yılmaz, Ed. Hasan Hayri Demirel, İstanbul: Bank Asya, 2007, 20.



1 Topkapısı Sahil Sarayı gravürü, Jean Babtiste Hilair<sup>5</sup>

Topkapı Sarayı, inşa edildiği yıllarda üç avlu ve bu avlulara girişi sağlayan üç kapıdan müteşekkildir. Tüm halka açık kısım olan Bâb-ı Hümayûndan Birinci Avlu'ya girilmiştir. Bâbüselâm olarak isimlendirilen kuleli kapıdan geçildiğinde İkinci Avlu'ya, yani Divan Avlusu'na ulaşılmıştır. Bu kısımdaki Marmara'ya bakan cephede mutfaklar, Haliç kısmında ise Has Ahır, Kubbealtı ve Adalet Kulesi inşa edilmiştir. Bâbüssaâde'den geçilerek Üçüncü Avlu'ya, Enderun Avlusu'na ulaşılır ki bu kısımda yer alan Fatih Köşkü, Has Oda ve Arz Odası devrine aittir. Sarayın Harem kısmı ise 16. yüzyılda inşa edilmiştir. Topkapı Sarayı, Sultan Abdülmecid'in (1839-1861) 1854 yılında Dolmabahçe Sarayı'nı inşa ettirişine dek kullanılmıştır.<sup>6</sup>

Topkapı Sarayı'nın Harem Dairesi olarak isimlendirilen kısmının büyük bölümü, Kanûnî Sultan Süleyman (1520-1566) ve Sultan III. Murad (1574-1595) devrinde imar edilmiştir. Harem, İslâm dünyasında saray ile ilintili kabul edilmiş bir mekândır. Arapça bir kelime olan Harem, "haram olunan, gizli, korunan, kutsal, yasak kılınmış, mukaddes olan yer" anlamlarına gelmektedir.<sup>7</sup> Evliya Çelebi bu bölümün

Kanûnî Sultan Süleyman devrinde inşa edildiğine dair kesin bilgi verse de Gülru Necipoğlu var olan Harem'in onarılarak genişletildiğini söylemektedir.<sup>8</sup> Ayrıca Sultan III. Murad devrinde Harem'de genişletme; Sultan III. Mehmed (1595-1603), Sultan I. Ahmed (1603-1617), Sultan I. Mustafa (1617-1618, 1622-1623), Sultan II. Osman (1618-1622) ve Sultan I. İbrahim'in (1640-1648) de Harem'e sınırlı da olsa katkıları olmuştur.<sup>9</sup> Sultan IV. Mehmet (1648-1687) devrinde ise 1072/1662 ve 1076/1665 yılında iki yangın gerçekleşmiş ve neredeyse Harem yok olmuştur.<sup>10</sup> Silahdar Tarihi'nde vakıa anlatılırken yanan yerler "Umûmen Harem-i Şerif ve Adl Köşk'i ve divân olan kîbâb ve taşra hazine ve defterhânelerin bâlâsı ve dârüs saâde kapusu ve karaağalar otaları ve vâlidesultân yeri ve iç matbah mülhakatıyla..." şeklinde sıralanmıştır.<sup>11</sup> Murat Kocaaslan'ın tespitine göre ise yangın sonrasında neredeyse Harem'in tamamı elden geçmiş olsa da Şadırvanlı Sofa, Kara Ağalar Camisi, kara ağalara, cariyelere ve Valide Sultan'a

5 Gravürlerle Türkiye: İstanbul = Turkey in Gravures: Istanbul, Haz.: Mustafa Sevim, Ankara: Kültür Bakanlığı, 1996, 61.

6 Şimşirgil, *Taşa yazılan tarih Topkapı Sarayı*, 14-16.

7 Murat Kocaaslan, *IV. Mehmed saltanatında Topkapı Sarayı Haremi: İktidar, Sınırlar ve Mimari*, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2014, 88.

8 Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. yüzyılda Topkapı Sarayı*, 209.

9 Murat Kocaaslan, *Topkapı Sarayı Haremi IV. Mehmed Dönemi (1648-1687)*, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2010, 174-190.

10 Murat Kocaaslan, "Topkapı Sarayı Harem'i: 1665 Yangını Sonrası Yenileme Projesi", *Belleten* 76/275 (2012), 46-48.

11 Fındıklılı Silahdar Mehmed Ağa 1139/1726, *Silahdar Tarihi: (1095-1106)*, İstanbul: Orhaniye Matbaası, 1928, 384.

ait mekânlar, hamamlar, ocaklı sofa, çeşmeli sofa Hünkar Sofası ve Çifte Kasırlar asıl onarılan bölümlerdir<sup>12</sup> Harem'in onarımı için emir veren Sultan IV. Mehmed 1079/1668-69 onarım kitâbesini Şadırvanlı Sofa'ya koydurmuştur.<sup>13</sup> Harem bölümünde yaşanan iki yangın sonrası ciddi kayıplar yaşandıktan sonra gerçekleştirilen onarımlarda ahşap ve kâgir kullanıldığını gören Sultan IV. Mehmed malzemeleri beğenmeyerek demir kullanımını emretmiş, tekrar yangın felaketinin yaşanmaması için ciddi tedbirler aldırılmıştır.<sup>14</sup>

Sarayda itibarlı mevkiye sahip olan Dârüssaâde ağalarının (kara ağalar) Harem'deki bölümü, III. Murat döneminde düzenlenmiştir. Bu mekân;

Dolaplı Kubbe, Şadırvanlı Sofa, Dârüssaâde Ağalığı ve Ağalar Koğuşu'nu içine alan bölümlerden oluşmaktadır. Konumu ve yapısı itibariyle bir karakola benzeyen bu bölüm, Harem'e geçebilmek için geçilmesi gereken en önemli kısımdır. Araba kapısından dolaplı kubbeye, oradan da şadırvanlı sofaya geçilmiştir. Dolaplı Kubbe olarak isimlendirilen kubbeli bölümün çevresinde yer alan dolaplarda Harem'e yapılan alışverişlerde getirilen malzemeler, Haremeyn'e ait vakıf kayıtları ve Haremeyn'e gönderilecek Surre Alayı'nın keseleri yer almıştır. Dolaplı Kubbe, Harem'deki güvenlik noktası, güvenlik kasesi olarak kullanılan mekândır ve kapısı Şadırvanlı Sofa'ya bağlanmaktadır.



2 Dolaplı Kubbe ve Dolaplı Kubbe'yi Şadırvanlı Sofa'ya bağlayan kapı

12 Kocaaslan, "Topkapı Sarayı Harem'i", 70.

13 Kocaaslan, "Topkapı Sarayı Harem'i", 52-53.

14 Kocaaslan, *IV. Mehmed saltanatında Topkapı Sarayı Harem'i*, 212.

Kara ağaların nöbet mahalli olan bu mekâna “Şadırvanlı” denilmesinin nedeni, günümüze ulaşmamış olsa da vaktinde köşesinde bir taş şadırvanın yer almış olmasındandır. Bu şadırvan, restorasyon esnasında Sultan III. Murad Has Odası’na nakledilmiştir. Şadırvanlı Sofa’ya kapısı açılan mekânlardan biri Kasr-ı Adl / Adalet Kulesi’dir. İstanbul’un

çoğu noktasından görünen ve İstanbul’un en iyi gözlemlendiği mekân olan bu kulenin temelleri Fatih Sultan Mehmed döneminden olup 17. yüzyılda Harem’de yaşanan yangınlardan sonra kâgir olarak inşa edilmiştir. Şadırvanlı sofadaki kapıdan Adalet Kulesi’ne ulaşan padişah, kuledeki kafesten Kubbealtı’nda yapılan toplantıları takip etmiştir.<sup>15</sup>



3 Topkapı Sarayı Adalet Kulesi

15 Ortaylı, *Mekanlar ve Olaylarıyla Topkapı Sarayı*, 77-201.

Şadırvanlı Sofâ'ya kapısı açılan Kara ağalar Mescidi'nin mihrabında Kâbe tasvirli pano yer almaktadır. Kocaaslan, bu mekânda böyle bir panonun yer almasını kara ağaların Haremeyn ile ilişkili olmalarına bağlamaktadır. Zira kara ağalar, Haremeyn vakıflarını yönetmekle vazifelendirilmişlerdir. Bu Kâbe tasvirli pano, onlara hem vazifelerini hatırlatmakta hem de bu kişilerin zihinlerinin daima neyle meşgul olduklarına dair bilgi vermektedir.<sup>16</sup>

Kara Ağalar Koğuşu'nun Kara Ağalar Taşlığı'na bakan dış duvarlarındaki 17. yüzyıl çinileri üzerine Kaside-i Bürde yazılmıştır. Kaside-i Bürde, ününü müellifi Muhammed b. Saîd el-Bûsûrî'nin (ö. 695/1296) bu kaside ile ilgili yaşadığı rüya hadisesinden almaktadır. Rivayetlere göre Busûrî felç geçirdiği bir vakit rüyasında Hz. Peygamber'i (s.a.v) görmüş, Hz. Peygamber, bu kasideyi kendisinden okumasını istemiştir. Kaside bitince hırkasını (bürde) çıkarıp Bûsûrî'nin üzerine örterek felçli kısmı sıvazlamıştır. Uykudan uyandığında şifa bulmuş olması üzerine kasidenin dertlere şifa olacağı, ayrıca geçim sıkıntısından kurtulmaya, isteklerin yerine gelmesine ve başka hayırlara yol açacağına inanılmaya başlanmış ve böylece İslam kültüründe yer bulmuştur.<sup>17</sup> Şadırvanlı Sofâ'dan Kara Ağalar Taşlığı olarak isimlendirilen mekâna geçilmektedir. Bu kısmın ise sağında iki odalı Musahipler, yanında da Cüceler daireleri yer almıştır. Musahipler, padişahın kapısının önünde nöbet tutmuşlar, padişahın aldıkları emirleri Harem'dekilere ulaştırmışlardır.<sup>18</sup>

Kara ağalara ait olan mekânların ve Dârüssaâde Ağası Dairesi'nin çiniler ile müzeyyen olması, Dârüssaâde Ağası'nın görevlerinin ayrıcalığından ileri gelmiştir. Ancak şehzadelerin de burada eğitim almaları, bu mekânların ayrı bir incelikle tezyin edilmesine sebebiyet vermiş olmalıdır.<sup>19</sup> Ayrıca şehzadelerin eğitim aldığı mektebin Dârüssaâde



4 Kara Ağalar Mescidi

16 Kocaaslan, *IV. Mehmed Saltanatında Topkapı Sarayı Haremi*, 147.

17 Mahmut Kaya, "Kasidetü'l-Bürde", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 24, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2001, 568.

18 Ortaylı, *Mekanlar ve Olaylarıyla Topkapı Sarayı*, 205.

19 Kocaaslan, *IV. Mehmed Saltanatında Topkapı Sarayı Haremi : İktidar, Sınırlar ve Mimari*, 141-147, 157-158, 176.; Şimşirgil, *Taşa Yazılan Tarih Topkapı Sarayı*, 181, 196.

Ağası'nın dairesi ile bağlantılı olması, söz konusu ağaların şehzadelerin eğitimleri ile alâkadar olduklarını, böylece tahta oturacak şehzadelerin nasıl bir kimlik ve kişilik kazanacağına dair sorumluluk üstlendiklerini de ortaya koymaktadır. Padişah namzeti olan şehzadelerin hükümdarlığa giden süreçlerinde onların hem güvenliklerinden hem de eğitimlerinden sorumlu olmaları, Dârüssaâde ağalarının saray siyasetindeki etkinliklerine işaret etmektedir.

Haremde yer alan her mekânda, kullanıcılarına kendi sorumluluklarını hatırlatan ve çeşitli mesajlar içeren kitâbeler yer almaktadır. Padişahın atı ile girdiği büyük bini kapısında Nisa Sûresi'nin 58. âyeti,<sup>20</sup> Adalet Kulesi'nin kapısında “Bir saat adalet, yetmiş sene ibadetten hayırlıdır” mealindeki Hadis-i Şerif, Valide Sultan Taşlığı'nın girişinde Hud Sûresi'nin 56. âyeti,<sup>21</sup> Kara Ağalar Mescidi'nin şadırvanlı sofaya açılan kapısında ise Nisa Sûresi'nin 58. âyetindeki “emanetleri ehline verin” vurgusunu içeren âyet-i celîlesi yazılmıştır.<sup>22</sup>

Dolaplı Kubbe ve Revaklı Yol arasında kalan, Harem Ağaları Mescidi ve Adalet Kulesi'nin bağladığı Şadırvanlı Sofa, Topkapı Sarayı'nda isim kitâbelerinin en yoğun yer aldığı kısımdır. 17. yüzyıl çinileri ile bezeli olan bu kısımda Esmâ-i Hüsnâdan seçme isimler, İsm-i Nebî ve aşere-i mübeşşere isimlerinin yer aldığı panolar mevcuttur.<sup>23</sup> Dairevî formda tasarlanmış panolarda Esmâ-i Hüsnâdan “ya Allah, ya Basit, ya Allah ya Kâbız, ya Allah, ya Mennan, ya Allah, ya Kadir, ya Baki”, dairevî formda ve dört yapraklı yonca şeklinde tasarlanmış olan panolardan birinin merkezinde Lafzatullah ve İsm-i Nebî, etrafında ise çehar yâr-ı güzîn isimleri (Hz. Ebû Bekr, Hz. Ömer, Hz. Osman, Hz. Ali) yazılmıştır.

20 “Allah size, emanetleri mutlaka ehline vermenizi ve insanlar arasında hükmettiğiniz zaman adaletle hükmetmenizi emreder. Allah size ne güzel öğütler veriyor. Şüphesiz Allah her şeyi işitmekte, her şeyi görmektedir.” Kur'an Yolu (Erişim 10.05.2025), en-Nisâ 4/58

21 “Şüphesiz ki ben benim de Rabbim sizin de Rabbiniz olan Allah'a güvenip dayandım.” Kur'an Yolu (Erişim 10.05.2025), Hüd 11/56

22 Kocaaslan, *IV. Mehmed Saltanatında Topkapı Sarayı Haremi*, 268.

23 Şimşirgil, *Taşa Yazılan Tarih Topkapı Sarayı*, 180.



5 Kara Ağalar Taşlığı



6 Kara Ağalar Taşlığı, Kaside-i Bürde kitâbelerinden bir kısım

Bu dairevî panonun sağ ve solunda sekiz yapraklı bir çiçek olarak tasarlanmış panoların birinin merkezinde “Yâ Allah Yâ Rahman”, diğerinde ise “Hasan Hüseyin Radiyallahu anhümâ” yazılmıştır. Kara Ağalar Mescidi'nin karşı duvarında yer alan iki adet dairevî panonun merkezinde Lafzatullah ve İsm-i Nebî “Talha b. Ubeydullah, Zübeyr b. Avvâm, Abdurrahman b. Avf, Sa'd b. Ebû Vakkâs, Ebû Ubeyde b. Cerrâh ve Saïd b. Zeyd” isimleri yer almıştır. Bu isim kitâbelerinde özgün bir tasarım tercih edilmiş, madalyonlar dairevî olarak tasarlanmıştır.

İnsanlığın ortak bilincinde daire formu; tamlık, mükemmellik, korunmuşluk, sağlamlık, süreklilik ve zamanın sonsuz döngüsü gibi soyut anlamların sembolü olarak görülmüştür. Orta Asya'da koruyuculuğuna inanılan çember, çadırlara muhafaza amaçlı çizilirken Hristiyan sanatının bir parçası olan ikonografyada azizlerin başında kutsallığın

alameti olarak haleler yer almıştır<sup>24</sup> Kitâbelerde isimlerin bir daire oluşturacak şekilde tasarlanması adeta bir halkanın etrafında sıralanmış izlenimi oluşturmaktadır. Kitâbelerde yer alan isimler, birer imgedir. İmge de bir benzeşime dayalı olarak temsil edendir. Temsilde esas olan asıldır.<sup>25</sup> Söz konusu isimler, bu sebeple var oluşları ile mekâna anlam katmaktadırlar. Ayrıca oluşturdukları halka ile de bizzat bir meclis kurmuş ve mekânda olanlara yön veren, hizaya getiren ve gözetleyen vaziyette yer almışlardır. Aşere-i Mübeşşere isimlerinin yazıldığı dairevî kitâbeler, bir zincirin halkaları gibi sıralanmıştır. Bu zincir benzetmesiyle bu silsilenin bu mekânda “devamı sizlersiniz” mesajı verilmek istenmiş olması mümkündür. Bununla birlikte ötelelerdeki aşere-i mübeşşerenin yeryüzündeki temsilcileri sizlersiniz ve onların gölgesinde görevinizi en lâıyığı ile ifâ edin denilmek istenmiş olabilir.



7 Şadırvanlı Sofa'daki Lafzatullah, İsm-i Nebî, Çehar Yâr-ı Güzin ve Hasaneyn kitâbeleri

24 Kürşad Demirci, *Antik İnançların İzinde*, İstanbul: Kronik Kitap, 2024, 65-67.

25 Zeynep Gemuhluoğlu, “Temsil ve Taklit İlişkisi Açısından Tasvirin Teorik Zemini”, *Sîreti Sûrette Görmek (Çalıştay)*, 2021, 30,33.



8 Şadırvanlı Sofa Esmâ-i Hüsnâ kitâbesi



8 Şadırvanlı Sofa Aşere-i Mübeşşere kitâbeleri

Şadırvanlı Sofa'ya bir koridorla bağlanan Kara Ağalar Mescidi'nin kapısının iç kısmına "Şefaât Yâ Rasulallah, Yâ Habiballah" ibaresi yazılmıştır. Bu ibareler, Harem'in bir bölümü olan Ocaklı Sofada da mevcuttur. Ayrıca mescidin mihrabında Kâbe tasvirli çini pano yer almaktadır. Kara ağaların

kullandığı bir diğer mekân olan Kara Ağalar Taşlığı'na bakan pencereleri çevreleyen çinilerde Kaside-i Bürde'den panolar bulunmaktadır.<sup>26</sup>

26 Şimşirgil, *Taşa yazılan tarih Topkapı Sarayı*, 181,196.

## Aşere-i Mübeşşerenin İslâm Kültüründeki Yeri

Ölümden sonra ulaşılabilecek olan sonsuz mutluluk mekânı olan cennet, tüm inananlar için en çok arzu edilen mükafattır. Hz. Peygamber, tamamı ilk Müslümanlardan olan ve Allah yolunda kendi yakınları ile savaşmaktan dahi çekinmeyen on sahabesini cennetle müjdelemiştir. Abdurrahman bin Avf'ın bildirdiği rivayete göre Hz. Peygamber “Ebû Bekir cennettedir, Ömer cennettedir, Osman cennettedir, Ali cennettedir, Talha cennettedir, Zübeyr cennettedir, Abdurrahman b. Avf cennettedir, Sa'd b. Ebî Vakkas cennettedir, Sa'id b. Zeyd cennettedir, Ebû Ubeyde b. Cerrâh cennettedir.” buyurmuştur. Said bin Zeyd' den gelen rivayette ise metnin önceki şu şekildedir. “Muğîre b. Şu'be Kûfe'de Mescid-i Ekber'deydi. İnsanlar onun sağına ve soluna oturmuşlardı. Bu esnada Sa'id b. Zeyd b. Nufeyl de geldi. Muğîre, onu selamladı ve ayağının yanına koltuk üzerine oturttu. O esnada Kûfe ehlinde (Kays b. Alkame) bir adam daha geldi. Muğîre b Şu'be' ye yönelerek kötü sözler söylemeye başladı. Sa'id b. Zeyd dedi ki: Ey Muğîre bu kime hakaret ediyor? O da “Ali b. Ebî Talib' e hakaret ediyor” cevabını verdi. Bunun üzerine Sa'id şöyle dedi: Ey Muğîre b. Şu'be (üç kez) Resûlullah'ın ashabına senin yanında sövüldüğünü işitiyorum da sen bunu kötü görmüyor ve engel olmuyorsun öyle mi? Ben kulaklarım la Resûlullah'tan şunu işitip ezberlediğime şahitlik ederim ki; ben ondan asla yalan bir şey rivayet etmedim. Çünkü kıyamet günü karşılaştığımızda hesabını benden sorar. “Ebû Bekir cennettedir, Ömer cennettedir, Osman cennettedir, Ali cennettedir, Talhâ cennettedir, Zübeyr cennettedir, Abdurrahman b. Avf cennettedir, Sa'd (b. Ebi Vakkas) cennettedir, Müminlerden dokuzuncusu da cennettedir. Dileseydi dokuzuncusunu da söylerdim. Mescitte bulunanlar “Allah adına söyle Resûlullah'ın ashabı olan dokuzuncu kim?” dediler. Sa'id b. Zeyd de “Allah'a yemin olsun ki müminlerden dokuzuncusu benim. Onuncusu da Allah'ın Resulü'dür dedi.” Aşere-i mübeşşerenin haberinin verildiği rivayetlerdeki kişilerden biri Muğîre bin Şubedir. Emevî Devleti döneminde Hz. Ali'ye ta'an etmenin kişilere prim kazandırdığı durumdan istifade etmek isteyen

Muğîre bin Şube çeşitli siyasi manevralarla Hz. Ali aleyhinde görüşler bildirmiş ya da bildirenlere ses çıkarmamıştır.<sup>27</sup> Aşere-i Mübeşşere'den olan bu on sahabinin tamamının Kureyş kabilesine mensup olması ve bu sahâbilerin isimlerinin zikredildiği hadis-i şerifin, sahabe arasında siyasi çekişmelerin yaşandığı Emevîler'in ilk döneminde dile getirilmesi, hem sahâbilerin faziletini hatırlatma amacı taşımakta hem de erken dönem Müslüman toplumu nezdinde önem atfedilen Kureyşilik vasfına bir referans oluşturmak istenmiş olabilir. Zirâ bu yıllarda sahâbiler aleyhinde konuşmanın yaygınlaştığı dönemde aşere-i mübeşşere zikredilerek sahâbînin fazileti ve Hz. Peygamber'in (s.a.v.) yanındaki kıymetleri hatırlatılmak istenmiştir.

Hulefâ-i râşidin döneminde Hz. Ömer, Mescid-i Nebevî'de Ebû Lü'lüe Fîrûz en-Nihâvendî tarafından ağır şekilde suikaste uğramış ve yaralanmıştır. Bu hadiseden sonra kendisinden sonraki halifenin belirlenmesi vazifesini amcasının oğlu ve eniştesi olan Said bin Zeyd hariç aşere-i mübeşşereden olan Osman, Ali, Abdurrahman b. Avf, Sa'd b. Ebû Vakkâs, Talha b. Ubeydullah, Zübeyr b. Avvâm'a devretmiştir<sup>28</sup>. Hz. Peygamber'in (s.a.v.) vefatı ile birlikte Müslümanlar üzerindeki hakim ve yetkili olan kişi halifedir. Halifenin belirlenmesi gibi en mühim meselenin sorumluluğunun bu kişilere verilmesi onların Müslümanların geleceğindeki ve yönetimindeki etkinliğini ortaya koyar. Zaman itibariyle de siyaseten etkin grup olduklarını söylemek mümkündür.

Aşere-i mübeşşereyi haber veren rivayetler çevresinde oluşan İslâm kültüründe bu sahâbîlere ayrı bir önem verilmiş hadis kitaplarına ilk olarak bu sahâbîlerin rivayetleri ile başlanmış; evliyâ hilyelerine onlar ile giriş yapılmıştır.<sup>29</sup> Hilye-i Şerîf

27 Ali Yılmaz, “Aşere-i Mübeşşere Algısının Tarihsel Gerçeklik Perspektifinde Değerlendirilmesi”, *İSTEM: İslâm San'at, Tarih, Edebiyat ve Müsikisi Dergisi* 15/29 (2017), 83,84,94.

28 İsmail Yiğit, “Osman”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 33. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2001, 438; Mustafa Fayda, “Ömer”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 34, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2007, 44.

29 Abdullah Aydın - İsmail Lütfi Çakan, “Aşere-i Mübeşşere”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 3, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991, 547.; Murat Ak, *Türk İslam Edebiyatı'nda Aşere-i Mübeşşere*, Konya: Selçuk Üniversitesi, 2009, 11.

levhalarında yer verilmiş, hatta İslâm mimarisinin bel kemiği olan camilere de isimleri nakşedilmiştir. Şadırvanlı sofada da dâirevî madalyon şeklinde tasarlanmış olarak aşere-i mübeşşere isimleri yer almaktadır. Yukarıda da belirtildiği gibi Dârüssaâde ağasının odası ve ağalar koğuşuna açılan, Harem'in kadınlara ait bölümüne ulaşmadan evvel geçilmesi gereken bir nevi karakol noktası olan bölümde bu kitâbelerin tercih edilmesi dikkat çekicidir. Nitekim söz konusu kitâbelere aşere-i mübeşşere isimlerinin yazılmış olması, kara ağalar ve Dârüssaâde ağasının Osmanlı saray teşkilatı içerisindeki konumu ve vazifesi hakkında, bir fikir verebilir.

### Dârüssaâde Ağaları ve Vazifeleri

Eski ve Orta Çağ'dan itibaren sarayların Harem kısmında hadımlar görev yapmıştır. Osmanlılardan evvel Abbasiler ve Memlükler de siyahi Harem ağalarını kullanmışlardır. Fatih Sultan Mehmed devrinde hem beyaz hem de siyah Harem ağalarının olduğu, Sultan II. Bayezid devrinde siyah hadım ağaların varlığı kayıtlara yansımıştır. Sultan III. Murat devrine kadar ak hadım ağalar Harem'de görevli iken bu devirden itibaren görevi kara ağalar devralmıştır. Mısır, Habeşistan ve Orta Afrika'dan esir tüccarları tarafından hadım ettirilerek getirilen bu esirler, sarayda eğitimden geçirilmişlerdir.<sup>30</sup>

Harem ağası olma yolunda eğitimden geçen hadımların ilk uğradıkları yer Ağalar Ocağı'dır. Adeta bir okul olan bu ocakta en alt kademedden başlayan hadımların ulaşacağı en üst mevki dârüssaâde ağalığıdır. Topkapı Sarayı'nın Bâbüssaâde isimli kapısından geçtikten sonraki bölümün güvenliği, Harem'de yaşayan cariyeler, sultanlar ve hizmetkârların emniyetinden sorumlu olan Dârüssaâde ağalarına, Kanûnî Sultan Süleyman devrinde Mekte-i Mükerrreme ve Medine-i Münevvere evkafının nezareti vazifesi de verilmiştir. Haremeyn-i Şerifeyn hazinesinin sorumluluğu, teftiş ve kontrolü

de Dârüssaâde ağasının sorumluluğunda olmuştur. Vakıf işleri her ne kadar bir ekip halinde yürütülse de vakıf paralarını diledikleri gibi dağıtma ve harcama yetkisi Dârüssaâde ağasına tevdi edilmiştir.<sup>31</sup>

Topkapı Sarayı'nın kurulduğu günden itibaren erkek kuvvetine ihtiyaç hissedilen işlerle ilgilenen hadım edilmiş Habeşliler, sarayda "kara ağalar" olarak isimlendirilmişse de resmî ünvanları Dârüssaâde ağalığıdır. Mevkileri sadrazam ile bir kabul edilmiş hem sarayda hem de saray çevresinde mühim nüfuz sahibi olmuşlardır. Haremeyn-i Şerifeyn hazinesinden de sorumlu olmaları sebebiyle Dârüssaâde ağaları Surre-i hümayunun hazırlanmasına da eşlik etmişlerdir.<sup>32</sup> Genellikle Receb ayının on ikinci günü yola çıkan surre alayı için defterdar, reisül-küttab ve nişancıya Dârüssaâde ağası tarafından davet iletilmiş, alayın Eminönü'nden Üsküdar'a geçirilmesi amacıyla bir çektirme hazırlanması kaptan paşaya yazılmıştır. Davetli heyet toplandığında Mekke şerifine gönderilecek olan nâme-i hümayûnu reisül-küttab Dârüssaâde ağasına teslim edilmiştir. Surre-i hümayun defterleri, Dârüssaâde ağası yazıcısı, Haremeyn müfettişi ve defterdar tarafından mühürlenmiş, nişancı da tuğrasını çektikten sonra enderunda yemek yenmiş ve padişahın çıkması beklenmiştir. Bâbüssaâde'den çıkan padişah, kubbe altının önünde attan inmiş, Dârüssaâde ağası tarafından getirilen nâme-i hümayûn mühr-i hümayûn ile mühürlenerek tekrar Dârüssaâde ağasına teslim edilmiştir. Ağa, surre eminine hil'at giydirerek nâme-i hümayûnu teslim etmiştir. Akabinde surre keseleri teşhir edilmiş, mahmel-i şerifin yüklü olduğu deve meydana getirilmiş, dualar ve nât-ı nebevî okunarak dolaştırılmıştır. Dârüssaâde ağası tarafından da bir iki defa meydana dolaştırılan devenin gümüş yuları surre eminine, ibrişim yuları da saka başıya teslim edilmiş, Dârüssaâde ağası kubbe altına doğru yürüyerek padişaha hürmeten yer öperek ayrılmış ve alay yola çıkmıştır.<sup>33</sup>

30 Mustafa Çağatay Uluçay, *Harem II*, ed. 3. bs., Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1992, 117-118. ; İsmail Hakkı Uzunçarşılı 1888-1977, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı*, Ed. 2. bs., Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1984, 172.

31 Sema Ok, *Harem Dünyası Harem Ağaları*, İstanbul: Kamer Yayınları, 1997, 85-91.

32 Reşat Ekrem Koçu 1905-1975, *Topkapı Sarayı*, 2. bs., İstanbul: Doğan Kitap, 2004, 205-211.

33 Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı*, 181-182.

Ramazan-ı Şerif ayının onbeşinci günü padişah, Hırka-i Saadet'i ziyaret etmiştir. Bu ziyaret için padişah, tüm saray erkânı ile birlikte Bâbüssaâde'nin ortasında yer alan Divan mevkiine gelmiş, burada onları hazinedar ağası ve Dârüssaâde ağası karşılamıştır. Sonra şadırvan kapısından girilmiş, Hırka-i Saadet'e doğru devam edilmiştir. Ziyaret müddetince padişaha sağında sadrazam, solunda ise Dârüssaâde ağası eşlik etmiştir. Padişahın günlük gezintilerinde de Dârüssaâde ağası kendisine yoldaşlık etmiştir. Padişahın evladı dünyaya geldiğinde beşik alayı adıyla düzenlenen merasimde de Dârüssaâde ağası padişahın yanında yer almıştır. Ayrıca tahta geçecek olan şehzadenin Bâbüssaâde önünde tahta oturtulması merasimine götürülme esnasında Dârüssaâde ağası ve silâhtar ağa, şehzadeye refakat etmişlerdir. Tahta oturan şehzadenin sağ tarafında Dârüssaâde ağası, solunda da silâhtar ağa durmuşlardır.<sup>34</sup> Harem ağalarının bir nevî amiri konumunda olan Dârüssaâde ağaları, Harem'deki anahtarları elinde bulunduran kişi olup arzu ettiği an padişah ile görüşebilme ayrıcalığına da sahip olmuştur. Padişaha yakın olmak isteyen paşalar, Dârüssaâde ağasına ikramda bulunarak onu aracı kılmışlar, bu da Dârüssaâde ağasını varlıklı ve hatırı sayılır bir konuma yükseltmiştir.<sup>35</sup> IV. Mehmed döneminde Dârüssaâde ağası olan Abbas Ağa, padişahın İstanbul dışında olduğu Girit seferine çıktığı süre zarfında şehrin ahvâlini padişaha iletmiş, padişah diğer devlet görevlilerinin vazifelerindeki durumlarını yine Abbas Ağa'dan haber almış, emirlerini de onun vasıtasıyla iletmiştir. Padişaha iletmiş detaylı raporlarla güvenini kazanan Dârüssaâde Ağası Abbas Ağa, kaymakam paşa, bostancıbaşı ve yeniçeri kaymakamından daha üst bir mevkiye denetçi konumuna gelmiştir. Padişahın seferde olduğu vakitler vâlide sultan ve Dârüssaâde ağası padişahın İstanbul'da kalan vekili vazifesini üstelenmiştir.<sup>36</sup>

34 Ok, *Harem Dünyası Harem Ağaları*, 93,111.

35 Jean Baptiste Tavernier 1101/1689, 17. *Yüzyılda Topkapı Sarayı*, Çev. Teoman Tunçdoğan, Ed. Necdet Sakaoğlu, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2007, 30.

36 Merve Çakır, *IV. Mehmed'in Ailesi ve Hanedan Politikası*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2024, 178-180.

## Değerlendirme ve Sonuç

Topkapı Sarayı'nda ve Harem'de iktidar ve statü mimariye ve tezyinata yansıtılmıştır. Harem, valide sultanların ve Dârüssaâde ağalarının itibarının artması ile hanedan üyelerinin yaşadığı bir mekân olmanın ötesinde siyasi bir mekâna dönüşmüştür. Dolayısıyla mimarisini ve kitâbelerini de bu perspektiften incelemek bizi farklı çıkarımlara götürecektir.

Valide sultan ile iletişimleri güçlü olan Dârüssaâde ağalarının, padişahın günlük gezintilerinde ve merasimlerde en ön safta olmalarından padişah ve valide sultan üzerindeki etkilerinin büyük olduğu anlaşılmaktadır. Dârüssaâde ağaları, merasimlerde padişahın ve şehzadenin yanında konumlandırılmış, en güvenilir kişilerden olmaları sebebiyle padişahın mahremi ve ailesi olarak kabul ettiği Harem'inin güvenliği yine kendilerine teslim edilmiştir. Güvenilirlikleri üst seviyede olan ağalara en yüksek şeref sayılabilecek Haremeyn-i Şerifeyn hazinesinin sorumluluğu da devredilerek adetâ ödüllendirilmişlerdir.

Yavuz Sultan Selim'in Mısır'ı fethi ile birlikte kullanmaya başladığı Hadimü'l-Harmeyn-i Şerifeyn ünvanı, Mekke ve Medine'nin hizmetkârı olan Osmanlı sultanları için en üst seviyedir. Hadimü'l-Harmeyn-i Şerifeyn ünvanı, İslâm dininin hizmetkârı ve aynı zamanda İslâm aleminin liderliğini de ifade etmektedir. Osmanlı Devleti'nde Sultan Çelebi Mehmed döneminden itibaren gönderilen surre de bir nevî İslam alemi üzerinde iktidar sahibi olmanın sembollerinden biri olmuştur. Kanûnî Sultan Süleyman devrinden itibaren bu mübarek topraklara hizmet için oluşturulan Mekke-i Mükerrime ve Medine-i Münevvere evkafının nezareti vazifesi Darüssaade ağalarına verilmiştir. İslâm'ın ve Haremeyn'in hizmetkârı ve Müslümanların önderi sorumluluğunu üstlenen Osmanlı padişahları, bu kutsal topraklar için ayırdıkları vakıfların idaresini Dârüssaâde ağalarının sorumluluğuna devrederek onları kendi vazifelerinin yürütücüsü kılmışlardır. Mescid-i Haram ve Hz. Peygamber'in (s.a.v.) yaşadığı bu mübarek mekânlara hizmet etmekle görevli olan ağaların yaşam alanları, onların kutsal mekânlardaki hizmet sorumluluklarını ve makamlarının değerini simgeleyen remzlerle donatılmıştır.

Öncelikle Dârüssaâde ağasının dairesi Harem'in hanımlar kısmına geçişin sınırı olan noktada yer almaktadır. İki katlı olan bu dairenin ikinci katı Şehzadeler Mektebi olarak da isimlendirilmiştir. En kıymetli çinilerle bezeli olan bu mekânın duvarlarında Kaside-i Bürde ve Kâbe tasvirli pano yer almaktadır. Darüssaâde ağasının dairesi ile Şadırvanlı Sofa'nın arasında kalan mekânda kara ağaların koğuşları yer almıştır. Bu mekânın cephesinde celî sülüs ile işlenmiş çini/kâşi kitâbelerde, kaside-i bürde yazmaktadır. Hz. Peygamber'e (s.a.v.) duyulan muhabbetin bir ifadesi olan bu eser aracılığıyla, Dârüssaâde ağalarının görevlerindeki hassasiyetleriyle birlikte, Hz. Peygamber'e ve Haremeyne olan bağlılıklarının da daima canlı tutulmak istendiği anlaşılmaktadır.

Kara Ağalar Taşlığı olarak bilinen bu mekândan, Şadırvanlı Sofa'ya geçişi sağlayan kapının alınlık kısmında, sahâbeden Aşere-i Mübeşşere'nin

isimleri yer almaktadır. Aşere-i Mübeşşere olarak kabul edilen bu sahâbiler, fedakârlık ve mücadelelerinin mükâfatı olarak cennetle müjdelenmişlerdir. Bu durum, tüm Müslümanlar için olduğu gibi Dârüssaâde ağaları için de temsili bir örnek teşkil etmiştir.

Ayrıca Hz. Osman'ın hilafetinde bu sahâbilerin etkin rol almış olmaları, onların siyasî açıdan birincil görevlerde yer aldığını göstermektedir. Bu durum, Dârüssaâde ağalarının da padişah nezdindeki rollerine benzerlik arz etmektedir. Ağaların padişaha hizmet edebilmek için ciddi bir eğitim ve fedakârlık sürecinden geçerek ulaştıkları bu kritik makam, onları manen sahabenin en seçkinleri olan Aşere-i Mübeşşere'nin konumuna yaklaştırmıştır. Bu benzerlik, İslâm tarihinin farklı dönemlerinde, Dârüssaâde ağalarının İslâm âleminin dirliği ve devamı için üstlendikleri görevlerin de bir sembolüdür.

## Kaynakça

- Aydınli, Abdullah , İsmail Lütfi Çakan. "Aşere-i Mübeşşere", Cilt 3, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991: 547.
- Ak, Murat. *Türk İslam Edebiyatı'nda Aşere-i Mübeşşere*. Konya: Selçuk Üniversitesi, 2009.
- Çakır, Merve. *IV. Mehmed'in Ailesi ve Hanedan Politikası*. Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 2024.
- Demirci, Kürşad. *Antik İnançların İzinde*. İstanbul: Kronik Kitap, 2024.
- Dönmez, E. Emine Naza. "Topkapı Sarayı Harem Şadırvanlı Sofa Daire Madalyonlu Çini Yazıları", *Arkeoloji, Tarih Ve Epigrafi'nin Arasında: Prof. Dr. A. Vedat Çelgin'in 68. Doğum Günü Onuruna Makaleler*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2018: 601-606.
- Eldem, Sedat H., Feridun Akozan. *Topkapı Sarayı*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1982.
- Fayda, Mustafa. "Ömer", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 34, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2007: 44-51
- Gemuhluoğlu, Zeynep. "Temsil ve Taklit İlişkisi Açısından Tasvirin Teorik Zeminini", *Sîreti Sûrette Görmek (Çalıştay)*, 27-37.
- Kaya, Mahmut. "Kasidetü'l-Bürde", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 24, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2001: 568-569.
- Kocaaslan, Murat. *IV. Mehmed Saltanatında Topkapı Sarayı Haremi : İktidar, Sınırlar Ve Mimari*. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2014.
- Kocaaslan, Murat. "Topkapı Sarayı Harem'i: 1665 Yangını Sonrası Yenileme Projesi", *Belleken* 76/275 (2012): 45-74.
- Koçu, Reşat Ekrem, 1905-1975. *Topkapı Sarayı*. Ed. 2. bs. İstanbul: Doğan Kitap, 2004.
- Kur'ân-ı Kerim Meâli*. Çev. Halil Altuntaş – Muzaffer Şahin. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 3. Basım, 2009.
- Necipoğlu, Gülru. *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari Tören ve İktidar*. Çev.: Ruşen Sezer. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2007.
- Ok, Sema. *Harem Dünyası Harem Ağaları*. İstanbul: Kamer Yayınları, 1997.
- Ortaylı, İlber. *Mekanlar ve Olaylarıyla Topkapı Sarayı*. Thk. Salih Gülen Fot.: Mustafa Yılmaz; Ed.: Hasan Hayri Demirel. İstanbul: Bank Asya, 2007.
- Silahdar Mehmed Ağa, Fındıklılı, 1139/1726. *Silahdar Tarihi : (1095 - 1106)*. İstanbul: Orhaniye Matbaası, 1928.
- Şimşirgil, Ahmet. *Taşa Yazılan Tarih Topkapı Sarayı*. İstanbul: Tarih Düşünce Kitapları, 2005.
- Tavernier, Jean Baptiste, 1101/1689. *17. Yüzyılda Topkapı Sarayı*. Çev.: Teoman Tunçdoğan; Ed.: Necdet Sakaoglu. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2007.
- Uluçay, Mustafa Çağatay. *Harem II*. Ed. 3. bs. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1992.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, 1888-1977. *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı*. Ed. 2. bs. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1984.
- Yılmaz, Ali. "Aşere-i Mübeşşere Algısının Tarihsel Gerçeklik Perspektifinde Değerlendirilmesi", *İSTEM: İslâm San'at, Tarih, Edebiyat ve Müsikisi Dergisi*. 15/29 (2017): 79-101.
- Yiğit, İsmail. "Osman", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 33, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2007: 438-443.
- Gravürlerle Türkiye: İstanbul = Turkey in Gravures : Istanbul*. Haz.: Mustafa Sevim. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1996.



# TOPKAPI SARAYI MÜZESİ EH120 ENVANTER NUMARALI TOMAR FORMLU SANCAK KU'RAN'I

**Fahriye Oya Kuyumcu\***

Gönderilme Tarihi: 09.04.2025 - Kabul Tarihi: 16.06.2025

## Özet

İslâm dünyasında tarih boyunca hattat ve müzehhiplerin katkılarıyla üretilmiş çok sayıda el yazması Kur'an-ı Kerim, farklı yazı tipleri ve istiflerle yazılmış ve tezhiplenmiştir. Kitap formundaki Mushaflar, en sık rastlanılanlardır. Gubârî yazı ile çok küçük boyutta yazılanlar ise özel bir ustalık gerektirdiğinden ender bulunmaktadır. Kur'an nüshaları, genellikle tilavet amacıyla çoğaltılmış olmakla birlikte kimi zaman kötülük ve fenalıklardan korunma inancıyla, kimi zaman da estetik ve sanatsal değer taşımaları amacıyla hazırlanmışlardır. Topkapı Sarayı Müzesi'nde kayıtlı tomar formundaki on sancak Kur'an'ından biri, EH120 envanter numaralı Sancak Kur'an'ıdır. Bu Kur'an, Sancak Kelam-ı Kadimi olarak anılmakta ve içindeki küfî, sülûs, tâlik ve gubârî yazıların estetik ve sanatsal niteliği ile ön plana çıkmaktadır. Eserde yer alan beş ana yazı kompozisyonu ve tezhip desen formlarına istiflenmiş ayetlerin eşsizliği, bu eserin incelenmesini ve gün yüzüne çıkarılmasını zorunlu hâle getirmiştir. Çalışmamızda sancağın dinî ve ritüel anlamı, toplumsal ve siyasi boyutu açıklanmış, sancak elemanları tarif edilmiştir. Bu elemanlardan biri olan ve sancaklara takılan Sancak Kur'anları, fiziksel özelliklerine göre sınıflandırılmıştır. Tomar formulu sancak Kur'anlarının en nadide örneklerinden biri olan TSM EH120 numaralı eser, yazı içeriği ve tezhip desen özelliklerine göre incelenmiştir. Bu çalışma ile İslâm sanatında önemli bir yer teşkil etmesine rağmen şimdiye kadar yeterince araştırılıp incelenmemiş sancak Kur'anlarımızdan biri gün yüzüne çıkarılmıştır. Böylece geleneksel sanatlarımızla ve İslâm sanatlarıyla ilgilenenlerin daha kapsamlı çalışmalar üretebilmesi ve diğer yazma Kur'anlarla karşılaştırmalarının yapılabilmesi için bir temel atılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Sancak, sancak alemleri, sancak Kur'anları, tomar formulu Kur'anlar, Topkapı Sarayı Müzesi EH120

## TOPKAPI PALACE MUSEUM EH120 INVENTORY NUMBERED SCROLL-FORM SANJAK QURAN

### Abstract

Throughout history, numerous Qur'an manuscripts have been produced in the Islamic world by calligraphers and illuminators, using various scripts and styles. The most common are Qur'ans in codex form, while those written in extremely small gubari script are rare due to the exceptional mastery required. Qur'an copies were generally reproduced for recitation but were sometimes prepared for protection from evil or for their aesthetic and artistic value. Among the ten scroll-form Sanjak Qur'ans recorded in the Topkapı Palace Museum inventory is the one registered as EH120. Known as the Sancak Kelam-ı Kadim, it stands out for the quality of its kufic, thuluth, ta'liq, and gubari scripts. The uniqueness of its five main calligraphic compositions and illuminated verse arrangements necessitates scholarly study. This research explains the religious, ritual, social, and political significance of the sancak and describes its structural elements. Special emphasis is placed on the Sanjak Qur'ans attached to the standards, highlighting their importance. Sancak Qur'ans are classified as either codex-form or scroll-form based on their physical features. The TSM EH120 manuscript, one of the finest scroll-form examples, is examined in terms of script and illumination. By bringing to light one of the important but previously understudied Sanjak Qur'ans, this study lays a foundation for further scholarly research and comparative analysis within traditional and Islamic arts.

**Keywords:** Sanjak, sanjak finials, sanjak Qur'ans, scroll-form Qur'ans, Topkapı Palace Museum EH120

## Türkler Ve İslâm Alemi İçin Sancağın Dinî ve Ritüel Anlamı, Toplumsal ve Siyasi Boyutu

Türkler, tarih boyunca sancağı yalnızca askerî ya da siyasi bir araç olarak değil, aynı zamanda derin sembolik ve manevi anlam taşıyan bir unsur olarak benimsemişlerdir. Sancak, Türk topluluklarında kolektif kimliğin, birliğin ve bağımsızlığın bir göstergesi olmasının yanı sıra dinî bir mahiyet de taşımıştır.

Türklerin İslâmiyet’i kabulüyle sancağın dinî mahiyeti daha da derinleşmiştir. İslâmiyet öncesinde dahi sancaklar, koruyucu bir anlam taşımış ve kutsal kabul edilmiştir. İslâm’ın kabulüyle birlikte, sancakların üzerindeki dinî motifler ve yazılar, bu kutsallığı pekiştirmiştir. Özellikle Osmanlı döneminde sancaklara işlenen “Kelime-i Tevhid” veya Kur’an’dan âyetler, sancağı temsil aracı olmaktan ziyade manevi koruyucu olarak öne çıkarmıştır.<sup>1</sup>

Hız. Muhammed’e atfedilen ve “Ukab” adıyla bilinen Sancak-ı Şerif, dinî anlamda en önemli sancaktır. Bu sancak, siyah renkte olup üzerinde “Lâ ilâhe illallah Muhammedü’r-Rasûlullah” yazısı bulunmaktadır. Rasûlullah’ın (s.a.v.) vefatından sonra, Hız. Ebu Bekir ve peşinden gelen Halifeler, bu sancağı savaşlarda sürekli olarak ordunun önünde bulundurmaya gayret göstermişlerdir. Abbasi halifesi tarafından Mısır’a götürülen sancak, Yavuz Sultan Selim’in 1517 yılında Mısır’ı almasıyla İstanbul’a getirilmiştir. Bu tarihten 1593 yılına kadar surre alayları ile Mekke’ye, o tarihten 1595’e kadar da ordu ile birlikte çeşitli seferlere gönderilmiştir. Bu süreçte yıpranan sancağın parçalarından üç farklı Sancak-ı Şerif yapılmıştır. Bunlardan biri padişah, diğeri sadrazam sefere çıktığında kullanılmış, üçüncüsü ise daima İstanbul’da bulundurulmuştur. Bu şekilde seferlerde taşınan sancak, önünde yürüyen orduya manevi bir güç kaynağı olmuştur. Sancak, yalnızca seferlerde değil ayaklanmalarda isyanları bastırmak ve halkı bir bayrak altında

toplayıp asilere karşı durmak üzere de kullanılmıştır.<sup>2</sup> Bununla birlikte, Osmanlı saltanat sancaklarına asılan “Sancak Kur’anî”, ordunun zafer kazanması için Allah’tan yardım dilemenin bir sembolü niteliğini de taşımıştır.<sup>3</sup>

Sancak-ı Şerif gerek Hız. Muhammed zamanında gerekse Osmanlı’da çeşitli ritüellerin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Hız. Peygamber, sancağı taşıyacak kişiyi liderlik ve komutanlık vasfına sahip olan muhacir ve ensarın önde gelen sahabelerinden seçmiş, uygunsuz bir davranışta bulunanı bir başkası ile değiştirmiştir.<sup>4</sup> Sancağın dikilmesi, taşınması ve korunması, yalnızca askerî bir görev değil, aynı zamanda ritüel bir sorumluluk olarak görülmüştür. Osmanlı ordusunda sancaktar adı verilen kişiler, sancağı taşımakla görevlendirilmiş ve bu göreve yüksek bir onur atfedilmiştir.<sup>5</sup>

Sancağın kutsallığı onu taşıyan kişilere özel ritüeller yüklemiştir. Sancaktarların savaşlarda ölmesi durumunda bile sancağı düşmana teslim etmemesi beklenmiştir.<sup>6</sup> Sancak, bu bağlamda sadece bir sembol değil, bir topluluğun onuru ve kimliğinin koruyucusu olarak görülmüştür.

Sancak, topluluk içinde bir aidiyet sembolü olmanın ötesinde, siyasi bir otoritenin temsili olarak da kullanılmıştır. Osmanlı padişahları, kendilerine ait özel sancaklarla temsil edilmiştir. Bu sancaklar hem hükümdarın gücünü hem de İslâm’ın hâkimiyetini simgelemiştir.<sup>7</sup>

1 Mahmut Enes Soysal, “Tarihsel Süreçte Bayrak ve Sancaklarımız,” *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 42 (2010): 211–212

2 Hilmi Aydın, *Sultanların Silahları: Topkapı Sarayı Silah Koleksiyonu*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007, 35.

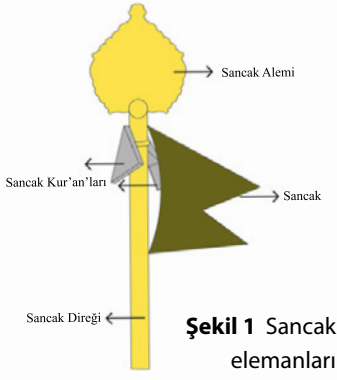
3 Ayça Özer Demirli, “Sancaklar: Milli Saraylar Koleksiyonu Tılsımlı Sancak Örneği,” *Sultan V. Mehmed Reşad ve Dönemi*, Ed. Fahrettin Gün, vd., Ankara: TBMM Milli Saraylar Yayını No. 131, 2017, 45–57.

4 Feridun Tekin, “Hız. Peygamber Döneminde Sancak Kullanımı ve Sancaktarlık Yapan Sahabiler,” *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 22/2, (2022), 340.

5 İlkey Karatepe, *Askerî Müzesi Bayraklar ve Sancaklar Koleksiyonu*, İstanbul: Askerî Müzesi ve Kültür Sitesi Komutanlığı Yayınları, 2008, 12.

6 Sargon Erdem, “Alemin Tarihçesi ve Monçuk, Hilal, Boynuz Alemlerin Menşeleri Üzerine,” *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 1/3 (1988), 110.

7 Orhan F. Köprülü, “Bayrak,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt 5, İstanbul: TDV Yayınları, 1992, 247.



Şekil 1 Sancak elemanları

Sancaklar, fiziki ve fonksiyonel özellikleriyle sancak, sancak direği ve sancak alemleri olmak üzere üç ana öğeden oluşmaktadır. Bununla birlikte bazıları günümüze ulaşmamış olan dördüncü öğe “Sancak Kur’anı” ya da “Sancak Mushafı” adıyla anılır.<sup>8</sup> Bu

Mushaf, sancak gönderi ya da direğine veya alem kısmına bağlanarak sancakla birlikte taşınmışlardır. (Şekil 1)

### Sancak

Türkçe bir kelime olan “sancak”, köken itibarıyla “batırmak” veya “saplama” anlamına gelen “sanç” kökünden türemiştir.<sup>9</sup> Sancak kelimesi, çok çeşitli anlamlarda kullanılabilir. Bayrak ve tuğ gibi toprağa dikilen, bir anıtın veya geminin üstünde devamlı dalgalanan ve bir sembol bildiren flama olarak kullanılabilirdiği gibi, denizcilikte geminin sağ tarafı, Osmanlı devletinde de bir bölge veya gelir getiren has anlamlarıyla kullanılmıştır.<sup>10</sup> 15. yüzyılda idare ve kumanda anlamlarıyla beraber idari bölge manasını da taşıyan sancak ifadesi, Osmanlı tımar sistemi içerisinde hem bir gelir dilimini belirten askeri dirlik ve askerî birlik hem de o sancağa bağlı tımarlı askerlerin bulunduğu bölgeyi tanımlamaya başlamıştır. Bu sonucusuyla bir idari birim tanımı olarak da yaygınlaşmıştır. İdari birim olarak sancak sisteminin kullanılmasıyla birlikte sancağa çıkma uygulaması da başlamıştır. Osmanlı şehzadelerinin saray eğitimlerini tamamladıktan sonra sancakları yöneterek tecrübe edinmelerini amaçlayan uygulamayla Osman Gazi döneminde Balıkesir sancağına gönderilen oğlu Süleyman Paşa sancağa çıkan ilk şehzade olmuştur. Ancak sancağa çıkıp

oradan paadışah olan ilk şehzade ise Sultan I. Murad Hüdavendigâr’dır.<sup>11</sup>

Genel anlamıyla sancak, kenarları saçaklı, üzerinde çeşitli renk ve işaretler bulunan, askeri birliğin şeref, haysiyet ve onurunu temsil eden bir bayrak olarak tanımlanmaktadır.<sup>12</sup>

Özgürlük ve hâkimiyet simgesi olarak kullanılan sancak, Cahiliye Arapları zamanında “raye” adıyla sancaktarlık olarak ifade edilebilecek müesseselerinde kullanılmıştır. Hz. Peygamber (s.a.v.) döneminde de önem atfedilerek kullanıldığı bilinmektedir. Siyah bir bayrağı ve beyaz bir sancağı olduğu rivayet edilen Hz. Peygamber, ilk gönderdiği seriyelelerden itibaren bunları kullanmıştır.<sup>13</sup> Bazı rivayetlerde Müslümanların kullandıkları bayrakların ve sancakların onları müşriklerden ayırması sebebiyle özel bir önemi olduğu ifade edilmektedir.<sup>14</sup>

Tarih boyunca Türkler ve Osmanlılar, farklı form ve ölçülerde sancak ve bayraklar kullanmıştır. Osmanlılar, genellikle uç kısmı sivrilerek sona eren dikdörtgen sancakları tercih etmiş, ancak zaman zaman üçgen veya farklı şekilli sancaklar da kullanmıştır. Sancaklar, kullanım alanlarına göre gidon, flama veya flandra gibi isimlerle adlandırılmıştır. Örneğin, uç kısmı çatallı olanlara “gidon”, üçgen ve daha küçük olanlara “flama” adı verilmiştir. Ayrıca gemi direklerine çekilen ince ve uzun sancaklar, “flandra” olarak adlandırılmıştır.<sup>15</sup>

Osmanlı donanmasında üçgen ve dikdörtgen formu “bahriye alay sancakları”, özel ve resmi günlerde gemilerin direkleri arasına çekilirken, “işaret sancakları” gemiler arası iletişim amacıyla kullanılmıştır. Sancaklar, sabit direklere takılabildiği gibi, savaş sırasında elde taşınabilmesi veya gemilerin

8 Hilmi Aydın, “Hakimiyet, Rütbe ve Savaş İşareti Olarak Tuğlar”, 5. Müzecilik Semineri Bildirileri, İstanbul: Askeri Müzesi ve Kültür Sitesi Komutanlığı, 2000, 73.

9 Burhan Arseven, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1943, 1760.

10 İlhan Şahin, “Sancak”. *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt 36, İstanbul: TDV Yayınları, 2009, 97.

11 Uğur Gök, Cavid Qasimov, Isman Kimya, “Klasik Dönem Osmanlı Devlet Teşkilatında Sancak Biriminin İdari Yapısı ve İşleyişi”, *Turkuaz Dergisi*, 2/1 (2021), 45-47.

12 Şemseddin Sami, *Kamus-ı Türki*, İstanbul: Mahmud Bey Matbaası, 1985, 1145.

13 Orhan F. Köprülü, “Bayrak”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt 5, İstanbul: TDV Yayınları, 1992, 248.

14 Güldane Gündüzöz, “Tekke Hayatında Üç Muktedir Figür: Sancak, Alem ve Tuğ” *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 85 (2018), 164.

15 Hakan Keskin, Türk Tarihinde Bayraklar, *Jandarma Genel Komutanlığı Jandarma Dergisi*, 114 (2002), 29.

kıç tarafına dikilebilmesi için “sancak gönderi” adı verilen özel direklere de takılmışlardır. Sancaklar, kullanılmadıkları zaman zarar görmemesi için katlanarak “sancak kılıfı” adı verilen kılıflarda muhafaza edilmiştir.<sup>16</sup>

Bu bağlamda sancak, kumaş veya deri gibi malzemelerden üretilen, çeşitli formlarda olabilen, direğe takılan veya göndere çekilen ve ait olduğu topluluğu simgeleyen bir obje olarak tanımlanabilir.

### Sancak Alemleri

Sancakların üzerinde yükselen alemler, manevi güç, otorite ve kudreti simgeleyen sembollerdir. Genellikle sancak gönderlerinin ucunda yer alan alemler, altın, gümüş, tombak ve bakır gibi değerli madenlerden üretilmiştir. “Alem” kelimesi, Arapça kökenli olup “bildirmek” veya “işaret etmek” anlamına gelmektedir. Alemlerin ilk kullanılış amacı, Tanrı otoritesini simgelemek ve kötü ruhlardan korunmak olmuştur. Zamanla bu dinî niteliğe, siyasi otoriteyi temsil etme özelliği de eklenmiştir. Ayrıca, alemler kargaşa ve kalabalık içinde lider ya da komutanın yerini belirlemek gibi fonksiyonel amaçlarla da kullanılmışlardır.<sup>17</sup> Alemler, taşıdıkları manevi ve ruhani nitelikleriyle ait oldukları toplulukların birliğini güçlendiren sembollerdir. Sancak ve alem, birbirlerini hem estetik hem de ruhani açıdan tamamlayan unsurlar olarak değerlendirilmiştir.

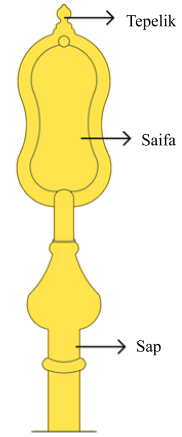
İlk alemler, totemik devirlere ait küçük heykellerdir. Çok tanrılı dinlerle birlikte alemler, daha sade bir görünüm kazanmış, genellikle mızrak ucu şeklinde çift ağızlı veya ağız mahmuzlu balta formunda yapılmışlardır. Türk boyları, ilk dönemlerde alemlerinde hayvan boynuzları ve hayvan figürleri kullanmışlardır. Hilal biçimindeki alemler, Moğollar’ın millî sembolü iken, Sultan II. Alaaddin’in Osman Bey’e gönderdiği sancaktaki hilal biçimindeki alemden sonra Türklerin de bu motifi benimsemiş oldukları görülmektedir.<sup>18</sup>

İslâmiyet’te ise hilal motifi adeta alemle bütünleşmiştir. Hilal biçimli gönder alemlerinin ilk defa Karahanlılar tarafından kullanıldığı sanılmaktadır.<sup>19</sup>

Osmanlı İmparatorluğu’nda ordu ve tekke sancaklarının gönder alemleri genel olarak hilal, mızrak ucu, süngü ve ucu gittikçe sivrilen yaprak şeklinde yapılmışlardır. Genellikle pirinç, bakır, tunç, demir, gümüş ve altın gibi madenlerden dövme veya döküm teknikleri kullanılarak üretilmiştir. Bu alemler, kazıma, kabartma, ajur, yıldızlama ve nadiren savatlama teknikleriyle bitkisel veya geometrik desenler ve yazılarla süslenmiştir.<sup>20</sup>

Saltanat sancaklarının alemleri, Osmanlı alemleri içinde en dikkat çekici olanlarıdır. Bu alemler, padişahı temsil ettikleri için altın ve gümüş gibi kıymetli madenlerden yapılmış ve büyük bir özenle işlenmiştir. Ayrıca bu alemlerin üzerinde bazen padişahın ismi veya tarih yer alırken, Kur’an’dan ayetler de işlenmiştir.<sup>21</sup>

Alemler, “sap” ve “saifa” olmak üzere iki ana bölümden oluşmakta ve saifa kısmının üzerinde genellikle tepelik yer almaktadır.<sup>22</sup> (Şekil 2) Osmanlı alemlerinin sapları genellikle kısa ve silindirik biçimde olup yukarıya doğru incelmektedir. Alemler damla, palmet, lale, zülfikar, el ve ok ucu gibi çeşitli formlarda tasarlanmıştır. Üzerindeki kitâbelerde padişahın adı veya ardılı sultanın tuğrası yer alabilmektedir.



**Şekil 2**  
Sultan II. Selim'e ait  
alemin bölümleri

16 Mahmut Enes Soysal, “Tarihsel Süreçte Bayrak ve Sancaklarımız,” *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 42 (2010), 211–212

17 Sargon Erdem, “Alem,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt 2, İstanbul, TDV Yayınları, 1989, 352.

18 Rabia Şahin, “Osmanlı ve Safevi Devletine Ait Bazı Sancak

Alemleri”, *İnteraktif Bilim: Disiplinlerarası Araştırma ve İncelemeler Dergisi*, 1 (2023), 115.

19 Sargon Erdem, “Alem”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 353.

20 Sargon Erdem, “Alem”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 353.

21 Hülya Tezcan, Turgay Tezcan, *Türk Sancak Alemleri* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 1992), 63.

22 Yavuz Güngör, “Türk İnşaat ve Sanat Eserleri Müzesindeki Sancak Alemleri.” *Arkitekt* (1967), 180.

### Sancak Kur'anları

Sancak Kur'anları, saltanat sancağı alemlerine takılan veya asılan küçük ölçekli Kur'an-ı Kerimlerdir. Bu Kur'anlar, genellikle gümüş, altın ya da sancak aleminin yapıldığı malzemeden üretilmiş mahfazaların içine yerleştirilmiştir. "Sancak Mushaf'ı" olarak da adlandırılan bu Kur'anlar, taşıdığı manevi niteliği ile sancağın dinî boyutunu güçlendirmektedir.

Mahfazalar; silindirik, üçgen, kare, dikdörtgen, altıgen ve sekizgen gibi çeşitli şekillerde olabilmekte ve bir sancak alemleri üzerinde bazen bir, bazen de birden fazla Kur'an mahfazası bulunabilmektedir. (Şekil 1) Çoğunlukla alemlerle aynı malzemeden üretilmiş olan bu mahfazalar, bazen farklı malzemelerle de yapılmıştır. Örneğin tombak alemler üzerinde gümüş mahfazaların kullanıldığı örnekler rastlamak mümkündür.<sup>23</sup> İnce kâğıda ve çok küçük harflerle yazılan sancak Kur'anlarının yazımı oldukça zahmetlidir. Okunmak amacıyla değil, korunma ve manevi destek sağlama amacıyla yazıldıkları için bu Kur'anlar, genellikle ünlü olmayan hattatlar tarafından kaleme alınmıştır.

Osmanlı Devleti'nin gerileme döneminde, padişahların sefere çıkmaması nedeniyle sancakların kullanımı azalmış, buna paralel olarak sancak Kur'anlarının yazımı da seyrekleşmiştir. Her ne kadar bu dönemde fetih amaçlı seferlerde azalma olsa ve padişahlar seferlere daha az katılsa da sancaklar orduya önderlik eden vezire ya da kumandana teslim edilip savaşa gönderilmişlerdir.<sup>24</sup>

Günümüze ulaşan sancak Kur'anlarının çoğu, 16. ve 17. yüzyıllara aittir.<sup>25</sup> Topkapı Sarayı envanterinde bulunan ve sancak Kur'an'ı taşıyan en erken tarihli sancak, Akkoyunlu Uzun Hasan'a (1453-1478) aittir. Yavuz Sultan Selim'den başlayarak 19. yüzyıla kadar kullanılan Osmanlı saltanat sancaklarından bazıları, günümüzde hâlâ Mushaflarıyla birlikte korunmaktadır.<sup>26</sup>

Sancak Kur'anlarının yalnızca karadaki sancaklara değil, donanma gemilerinin direklerine de takıldığı bilinmektedir. Gemi direklerine yerleştirilen bu Kur'an-ı Kerimler, "Direkbaşı Mushafı" olarak adlandırılmış ve gemileri koruma amacı taşımıştır. Barbaros Hayrettin Paşa'nın Yavuz Sultan Selim'in sancağını andıran bir sancağı donanmanın gemi direklerine çekmesiyle bu uygulamanın başladığı düşünülmektedir.<sup>27</sup> Günümüzde de bu geleneğin izleri sürmektedir.

Sancak Kur'anları, uzun süreli savaş koşullarına dayanabilmeleri ve savaşa giden askerlere güç vermek üzere yüklendikleri manevi niteliğin bozulmaması için mühürlenerek kapatılmıştır. Bu nedenle müzelerde bulunan ve bağlamından kopmamış sancak Kur'anları, mahfazalarından çıkarılamadığı için içeriğine dair bilgi edinmek oldukça zordur. Ancak bağlamından kopararak açılan ve incelenebilen sancak Kur'anlarının da hangi sancağa veya hükümdara ait olduğuna dair bilgi edinmek genellikle mümkün değildir. Bu durum, sancak Kur'anları üzerinde yapılacak araştırmaları ve bu eserlerin sınıflandırılmasını zorlaştırmaktadır.

Bu durumda sancak Kur'anlarını dönemlerine, müelliflerine göre değil, fiziksel özelliklerine göre sınıflandırmak daha doğru olacaktır. Fiziksel özelliklerine göre sayfalı Kur'an'lar (Resim 1) ve tomar Kur'an'lar olmak üzere iki ana grupta toplanabilir. (Resim 2)

TSM koleksiyonunda 112 Sancak Kur'an'ı yer almaktadır. Bunlardan 57'si sekizgen, 35'i dikdörtgen, 3'ü daire, 1'i kare formda olmak üzere 96'sı sayfalı Kur'an, 10'u rulo kâğıda yazılmış tomar Kur'an'dır. 1'i dikdörtgen kumaş üzerinedir. 5'i de inceleme yapılamayacak durumdadır.

EH531 envanter numaralı tomar Kur'an, 1267-1268 yılına tarihlenmiş olup koleksiyondaki en erken örnektir. En geç tarihli örnekler ise 17. yüzyıla aittir. EH542 envanter numaralı Kur'an bunların en son örneğidir. Harekeli nesih ile yazılmıştır. 58 x 54 mm boyutlarındadır.

23 Hülya Tezcan, Turgay Tezcan, *Türk Sancak Alemleri*, 71.

24 M. Şinasi Acar, "Sancak Kuranları", *Antik Dekor*, 88 (2005), 120-124.

25 Acar, "Sancak Kuranları", 120-124.

26 Hülya Tezcan, Turgay Tezcan, *Türk Sancak Alemleri*, 71.

27 Tezcan, Turgay Tezcan, *Türk Sancak Alemleri*, 87.

### Sayfalı Sancak Kur'anlar:

Sayfalı Sancak Kur'anlar, birbirini takip eden sayfalar hâlinde çok küçük boyutlarda ve farklı formlarda yazılmıştır. Bunların daire, üçgen, kare, dikdörtgen, altıgen, sekizgen veya dilimli formlarda yazılmış olanlarına rastlamak mümkündür. Genellikle kendisi ile aynı formda mahfazalara sahiptirler. Ancak EH545 de olduğu gibi, dilimli sayfalara yazılmış sekizgen mahfazalı ya da EH511 de olduğu gibi sekizgen sayfalara yazılmış daire mahfazalı gibi Kur'an'ı ve mahfazası farklı olanlara da rastlamak mümkündür. Bazıları mahfazaları ile birlikte korunmuş olsa da çoğunun mahfazası mevcut değildir. Gubârî, nesih, harekeli nesih, harekesiz nesih, Arap neshi, iri nesih, ince nesih, kûfi, sülüs, tâlik gibi çok çeşitli yazı formlarında yazılmış olanlara rastlamak mümkündür. Altıgen ya da sekizgen formlu sancak Kur'anlarında sayfaların karşılıklı kenarları arası genellikle 40 - 50 mm civarındadır. TSM EH550 numaralı ince nesih ile yazılmış, 16. yüzyıl Kur'an'ı, 25 milimetrelilik çapıyla TSM envanterdeki en küçük sekizgen Kur'an'dır. En büyüğü ise 86 milimetrelilik çapıyla Arap neshi ile yazılmış TSM EH544 numaralı 14. yüzyıl Kur'an'ıdır. Bunlar, ince ve hafif olmaları için çok ince kâğıtlara yazılmışlardır. (Resim1)

### Tomar Sancak Kur'anlar:

Tomar parşömen yazımı, eski Mısır'a kadar uzanmaktadır. Romalıların ciltli kitabı icat ettiği MS 1. yüzyıla kadar parşömenler, birçok uygarlık tarafından kullanılmıştır. Erken Hristiyanlık döneminden Orta Çağ'a kadar tomar parşömenlerin Avrupada kullanımına devam edilmiş olsa da Orta Çağ'dan itibaren Avrupada da artık geçerliliğini yitirmiştir. Ancak İslâm coğrafyasında daha uzun süre kullanılmaya devam etmiştir.

Parşömene yazmanın birkaç sebebi vardır. Özellikle, uzak yolculuklarda bu formatta yazılmış metin ve görselleri saklamak, taşımak ve korumak daha kolay olacağından rahat taşınabilir olması için tasarlanmışlardır. Fermanlar, şecereler, vergi kayıtları, silsileler, teknik bilgi içeren metinler gibi başlangıçta uzunluğu bilinmeyen metinler için oldukça uygun bir formattır. Haritalar, şecereler ve kronikler gibi metni veya içeriği rulo formatını gerektiren işlere uygundur. Doğası gereği arkaik olan işlerde bir başka tercih edilme sebebidir.

Osmanlı'da tomar el yazmaları, ferman ve vakıf-nameler, soy kütükleri ve silsileler, cönk adı verilen eni boyundan daha uzun halk edebiyatı metinleri, Topkapı tomarı gibi bilimsel metinler ve sancak Kur'anlarında kullanılmıştır.



1 Dikdörtgen ve sekizgen Sancak Mushaf'ı, Topkapı Sarayı Müzesi, Env. No. EH500 ve EH480

Tomar sancak Kur'an'ları, okunmak üzere yazılmamışlardır. Mühürlenip kapatılmak üzere hazırlanmışlardır. Bu özelliği ile bir Kur'an yazması olmanın ötesinde, âdetâ Kur'an ayetlerini ve bunlardan oluşan kompozisyonları sunabilmek için üretilmiş sanat eserleri topluluğudur.

TSM envanterinde yer alan tomar sancak Kur'anlar, ince uzun aharlı kâğıda yukardan aşağıya yazılmış, yazma işleminden sonra rulo hâlinde ve tomar olarak mahfazalarının içine yerleştirilmişlerdir. Devamlılık arz ettiklerinden ve çok küçük olduklarından dolayı bunları yazmak gerçek bir ustalık gerektirmektedir. Bu Kur'anlarda yer alan âyetler, hadisler, dualar ve koruyucu ifadeler içeren yazılar; gubârî, nesih, kûfi, muhakkak, tâlik gibi farklı yazı stilleri kullanılarak oluşturulmuştur. Bazıları EH485 de olduğu gibi metal mahfazalara sahiptir. EH120 ve EH531 gibi arka yüzleri kumaşa yapıştırılmak suretiyle deri cilde eklenmiş hâlde olanlarına da rastlamak mümkündür.

TSM koleksiyonunda yer alan EH531, 1307 x 130 mm ölçüleri ile en geniş ve uzun tomarıdır. Aynı zamanda 1267-1268 yazım yılı ile koleksiyondaki en erken örnektir. Bu Kur'an'da kûfi ve sülüs yazı kullanılmıştır. EH484, 600 x 60 mm eniyle en darıdır. Tarihi belirlenememiştir. Çeşitli formlar içine âyetler, kûfi ve mâkilî olarak yazılmıştır. Gümüş mahfazası vardır. 1627-1628 yılları ile en geç döneme tarihlenen tomar EH482'dir. 705 x 90 mm ölçülerindedir. Türü şekiller içine ince nesih yazılmıştır. EH493, 575 x 82 mm ölçülerinde olup 1591-1592 yıllarında tâlik ve nesih ile yazılmıştır. Sekizgen şeklinde gümüş mahfazası bulunmaktadır. EH552 ise 1575-1576 yıllarında yazılmış, 1120 x 110 mm boyutlarında bir Kur'an'dır. İlk iki sıra nesih, ortası sülüs yazılı ve tezhiplidir. EH485 1105 x 90 mm ölçülerindedir. Tarihi belirlenememiştir. İçindeki mâkilî âyet kompozisyonlarının eşsizliği ile ön plana çıkmaktadır. Bu Kur'an'da kûfi ve sülüs yazı kullanılmıştır. Bunlardan başka, tarihi belirlenememiş üç tomar daha vardır. EH483, 800 x 85 mm boyutunda baş tarafı daire şeklinde süslerle müzehheptir. Gümüş mahfaza içindedir. EH528, 1052 x 110 mm boyutlarındadır. İnce nesih, sülüs ve kûfi yazı ile yazılmıştır. 1346-1347 yıllarına

tarihlenen EH529 ise 600 x 120 mm ölçülerindedir. Geometrik desenlerin içine sülüs, nesih ve tâlik yazı ile yazılmış ve titizlikle bezenmiştir.

Tüm bu tomar sancak Kur'anlar, Çin'de üretilen manzara tomarlarında olduğu gibi tamamen açılmamaktadır. Ancak belli kısımları açılarak her bir tasarım ayrı ayrı oluşturulmuş ve o şekilde takip edilmesi mümkün kılınmıştır.<sup>28</sup> Böyle bir Kur'an'ı yazmak için ya sanatçının senelerce çalışıp pek çok üsluba, yazı ve tasarım becerisine sahip olduktan sonra bu eserleri ortaya koymuş olması ya da bir sanatçılar veya zanaatkarlar grubuyla birlikte çalışmış olması gerekmektedir. Ancak eserin ölçeği sebebiyle böylesi bir çalışma çok da mümkün olamayacağı için bu Kur'anlar, hattatın ustalık eseri olarak düşünülmelidir.

Bununla birlikte bu tomar Kur'anlarda yer alan geometrik bezemeler, hendesî desenler ve mâkilî kompozisyonlar, bu eserlerin yalnızca hattatlar tarafından tasarlanmadığını, geometri, astronomi, cebir gibi beşeri bilimlerle ilgilenen âlimlerin de katkılarıyla üretildiklerini düşündürmektedir.

İnceleyeceğimiz EH120 envanter numarası ile Topkapı Sarayı Müzesi envanterine kayıtlı Kur'an, müzede yer alan tomarların en kısası olmasına rağmen türünün en nadide örneklerinden biridir. (Resim 2)



2 Tomar Sancak Mushaf'ı iç ve dış yüzü, Topkapı Sarayı Müzesi, Env. No. EH120

28 Wolfram Eberhard, Çin Tarihi (Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2022), 119.

## Topkapı Sarayı Müzesi EH120 Envanter Numaralı Tomar Sancak Kur'an'ı

### Eserin Tanımı ve Tarihçesi

Topkapı Sarayı Müzesi'nde EH120 numarasıyla kayıtlı eser, envantere "Sancak Kelâm-ı Kadimi" olarak tanımlanmıştır. Eserin hangi sancağa ait olduğuna dair müze kayıtlarında bir bilgiye rastlanmamıştır. Kur'an'ın hattatı bilinmemektedir. Gerek Kur'an'da gerekse envantere telif ya da istinsah tarihine dair bir bilgi yer almamaktadır. Ancak ilk panoda yer alan kûfi kompozisyon, erken dönem bir eser olduğunu ve 1200 lerin sonlarına tarihlenebileceğini düşündürmektedir.

### Fiziksel Özellikleri

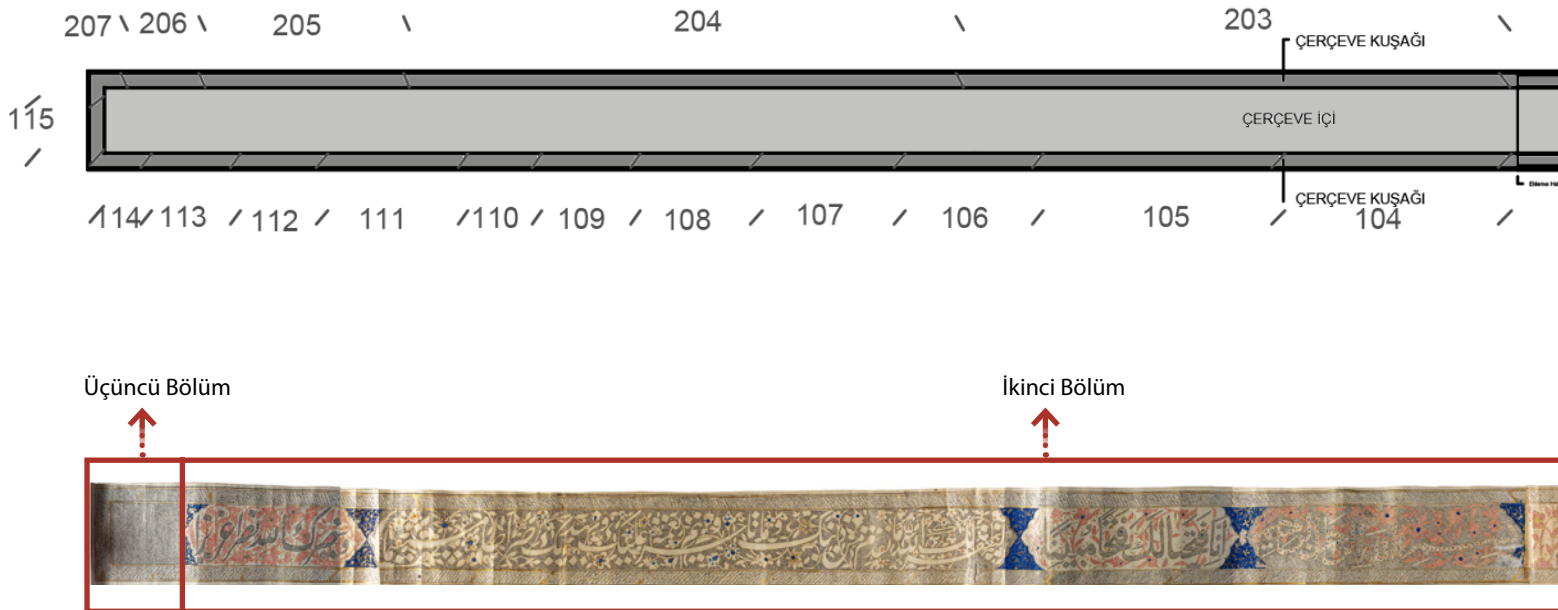
Eser, 2.750 mm uzunluğunda ve 95 mm eninde bir parşöme yazılmıştır. Bu parşöme 175 x 95 mm ölçülerinde kırmızı deri ciltle sarılmak ve derinin dilimli uç kısmına yerleştirilen gümüş kordonla bağlanmak suretiyle tomar hâline getirilmiştir. Tomarın başlangıcında yer alan deri cildin ön yüzünün üç tarafı altın ile 12 mm genişliğinde çerçeve şeklinde tezhiplenmiştir. Bu çerçeve, içte ve dışta iki sıra cetvel içerisinde üç iplik rûmî zencerekten oluşmaktadır. (Resim 2)

Deri başlangıç kısmının arka yüzü aharlı kalın kâğıtla murakkalanmıştır. Deri ve kâğıt arasına yerleştirilen gümüş kordon ikiye ayrılmak suretiyle yapıştırılmış ve ön yüzün dilimli ucunun 25 mm gerisinden yüzeye çıkarılmıştır. Kur'an'ın yazıldığı parşömenin arka yüzü yeşil bir kumaş yapıştırmak suretiyle sağlamlaştırılmış ve deri başlangıç kısmına yapıştırılması kolaylaştırılmıştır. (Resim 2) Bu sebeple eser, oldukça iyi korunmuştur. Kondisyonu çok iyi durumdadır.

Kûfi yazılı birinci panonun ardından, esere bir başka parşömenin yapıştırılarak devam edildiği gözlemlenmiştir. Bu durum, eserin bu bölümde el değiştirdiğini düşündürmektedir.

### Yazı ve Tasarım İncelemesi

Eser, içerisinde kullanılan yazı tiplerinin çeşitliliği ile diğer sancak Kur'anlarından ayrılırken hem yatay hem düşey çalışılan âyet kompozisyonları ile de çok özel bir yere sahiptir. Düşey akış şemasına yerleştirilen ilk bölüm, tezhip desenleri arasında Kur'an'dan çeşitli âyetlerin parşömenin dar enine paralel yazılması suretiyle oluşturulmuştur. Akabinde parşöme sağa yatırılarak sağdan sola doğru tertiplenen beş farklı kompozisyon yerleştirilmiştir.



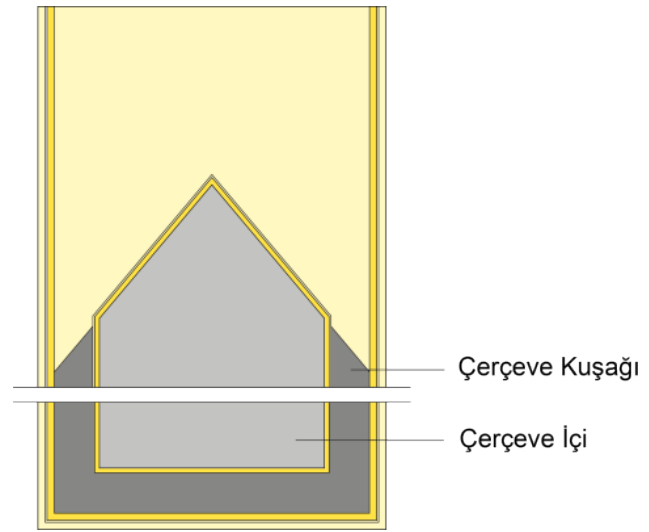
3 Tomarın bütün hâlinde görseli, Topkapı Sarayı, Env. No. EH120

Her bir kompozisyonda bir ana tema metni yer almaktadır. Bu ana tema metni bazen gubârî yazıyla yazılmış sûrelerle doldurulurken bazen iç bünyesi tezhiplenmiş bazen de boş bırakılmıştır. Ana temanın arka planında ise kimi zaman çiçek dalları formunda bir desen gubârî yazılmış sûrelerle bezenmiştir. Kimi zaman aynı yaklaşım zemini de farklı renkte yazılan sûrelerle doldurularak farklılaştırılmış ya da çiçek desenleri boş bırakılarak arka plana yazılan sûrelerle farklı çözümler üretilmiştir. (Resim 3)

Eser, iki ana bölümden oluşmaktadır. Çerçeve kuşağı ve çerçeve içi. (Şekil 3)

Tomar; sağ, sol ve alt köşesinde 3 mm genişliğinde iki boşluklu üç bant cetvel çekilmek suretiyle çerçevenin içi. İçteki bant dıştakine göre daha geniştir. Bu cetvellerden 10 mm sonra aynı şekilde fakat 2 mm genişliğinde ikinci bir çerçeve daha yapılmıştır. Ancak bu dış çerçeve gibi tomarın başına dayanmamakta uç kısmında üçgen bir tepelikle bitmektedir. (Şekil 3) Bu bant eserin kûfî yazılı birinci panosundan sonra değiştirilmiştir. İki cetvel arası tek boşluğun altın doldurulması suretiyle çerçeveye devam edilmiştir. Bu incelemede söz konusu iki çerçeve arası oluşturulan yazı bandı, çerçeve kuşağı olarak adlandırılmıştır.

Tomarda yer alan yazılar, siyah ve kırmızı mürekkeple yazılmıştır. Duraklar, sûre araları, desen konturları, cetvel boşlukları, şemse desenlerinin kapalı formlarının zemin dolgularında altın kullanılmıştır. Tezhip desenlerinde zemin rengi olarak kobalt mavi ve altın tercih edilmiştir. Altın iplikli helezonlar ve dallar, kırmızı, pembe, sarı, turkuaz ve beyaz çiçeklerle bezenmiştir.



202

201

CİLT ARKA YUZU

103

102

101

Şekil 3 Tomarın çerçeve cetvel detayı ve bölümleri

Birinci Bölüm



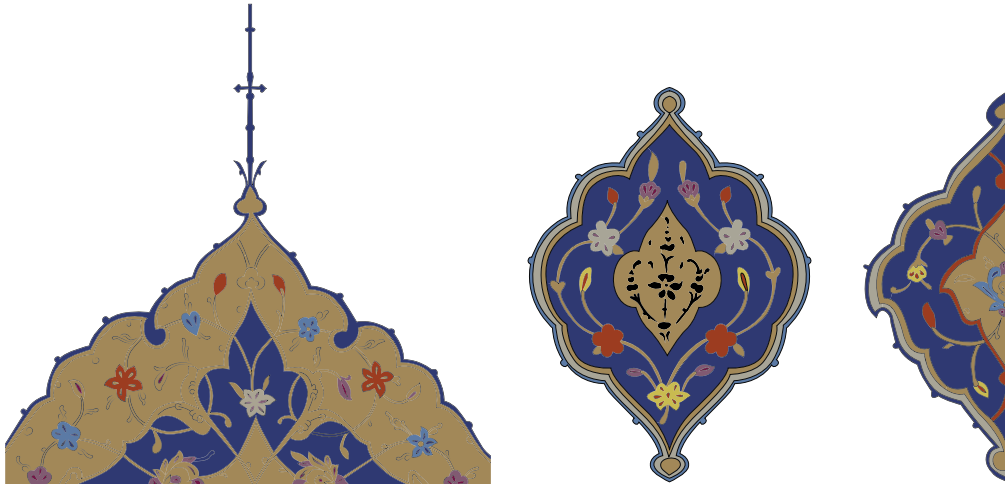
Çerçeve kuşağı, çerçeve içini tamamen saracak şekilde tertiplenmiştir. Sûreler, çerçeve içinin üstte yer alan üçgen tepeliğinin sağ ve sol alt köşelerinden altın bir dal helezon üzerine çiçek deseni tezhibi ile başlamaktadır. Sağda aşağıdan yukarıya, solda ise yukardan aşağıya diyagonal olarak gubârî nesih yazı ile istiflenmiştir. Sağda sırasıyla Yunus (101), Hûd (102), Şuâra (103), Lokman (104), Secde (105), Nebe (106), Karia (107), Abese (108), Tekvîr (109), İnfitâr (110), Mutaffifin (111), İnşirâh (112), Burûc (113), Tarık (114) ve A'lâ (115) sûrelerine yer verilmiştir. A'lâ sûresi alt sağ köşeyi dönerek sol

köşeye daha yakın bir yerde sol köşeden gelen Fecr Sûresi (207) ile karşılaşır. Solda ise yukardan aşağıya doğru Nûr (201), Furkan (202), Ahzâb (203), Sebe (204), Fâtır (205), Gâşiya (206) ve Fecr (207) sûreleri yer almaktadır. (Şekil 4)<sup>29</sup>

Çerçeve içi, kendi içinde üç ana bölüme ayrılmaktadır. Fatıha Sûresi (300) ile başlayıp yukardan aşağıya doğru yazılmış birinci bölüm, devamında eserin 90 derece sağa döndürülmesi suretiyle yatay olarak tasarlanmış beş kompozisyondan oluşan ikinci bölüm, yine yukardan aşağıya doğru devam edilen son bölüm. (Şekil 4)



Şekil 4 Tomarın çerçeve kuşağı ve çerçeve içi bölümleri



Şekil 5 Çerçeve içi birinci bölüm bezeme desenleri

29 Parantez içerisindeki numaralar Şekil 4 de yer almaktadır ve ayetlerin yerleşim konumlarını göstermektedir. Çerçeve kuşağı içerisinde sol bantta yer alan sûreler 100 kodlu, sağ bantta yer alan sûreler 200 kodlu ve çerçeve içindekiler ise 300 kodlu numaralarla işaretlenmiş ve sûre isimlerinin yanına bu numaralar parantez içerisinde verilmiştir.

**Birinci bölüm,** orta aksa göre tam simetrik kompozisyon şeması içerisine yerleştirilmiş Ku'ran sûrelerinden müteşekkildir. Bölüm üçgen tepelik ile başlamaktadır. Üçgenin kenarlarında iki yarım şemse tezhibinin arasına Fâtiha Sûresi (300) kenarlara paralel istiflenmiştir. Orta aksa yerleştirilen

şemse desenleri ve dairesel formların sağına ve soluna çeşitli sûreler istiflenmiştir. (Şekil 5) İstif, sağda yukardan aşağıya doğru Bakara (301) ve Âl-i İmrân sûrelerinin (302) bir kısmını, solda ise yine yukardan başlamak suretiyle sûrenin devamı ve Nisa Sûresi'ni (303) ihtiva etmektedir. (Resim 4)



4 Çerçeve içi birinci bölüm örnek görselleri

**İkinci bölüm,** tomarın sağa 90 derece döndürülmesi suretiyle oluşturulmuş beş panodan meydana gelmiştir. İlk panonun sağına, birinci bölümün sonuna doğru uzanan bir tepelik yerleştirilmiştir. Tepelik, kobalt mavi ve altın zemin dolgulu olup renkli çiçek dalları ile bezenmiştir. Altın dolgulu bir kaideye oturmakta ve bununla ilk kompozisyona bağlanmaktadır.

Birinci pano, 60 x 400 mm ölçülerindedir. Kûfî formulu “Rabbînin sözü, doğruluk ve adaletle tamamlandı”<sup>30</sup> âyeti ana temadır. Yazı iç bünyesi Mü’minûn Sûresi’nin gubârî nesih ile doldurulması suretiyle istiflenmiş, arka fonu dallar, yapraklar ve çiçeklerden oluşan altın konturlu desenlerle bezenmiştir. (Resim 5) Bezemenin konturlarının iç gövdeleri kırmızı mürekkeple Mâide Sûresi’ndeki âyetler kullanılarak tamamen doldurulmuştur. (Şekil 6)

Sonrasında yer alan ikinci panoyla ilk pano arasında bir ekleme çizgisi görülmektedir. Bu, eserin burada el değiştirdiğini ve bir başkası tarafından farklı bir tarihte tamamlanmış olabileceğini düşündürmektedir. Zira sonrasında yer alan kompozisyonlardaki yazı ve desen niteliği de farklılık göstermektedir. Kenar cetvellerinde de kayma gözlemlenmektedir.

İkinci ve sonrasındaki kompozisyonlar, dikdörtgen bir çerçeveye değil kısa kenarları dilimli çerçevelerle oluşturulmuştur. Bu dilimler neticesinde kompozisyonlar arasında kalan boşluklara da kobalt mavi zemin üzerine çiçek dalları ile bezenmiş tezhipler yapılmıştır. Birinci bölümdeki kadar ince ve özenli işçilikleri yoktur.



5 İkinci bölüm ilk kompozisyon görseli



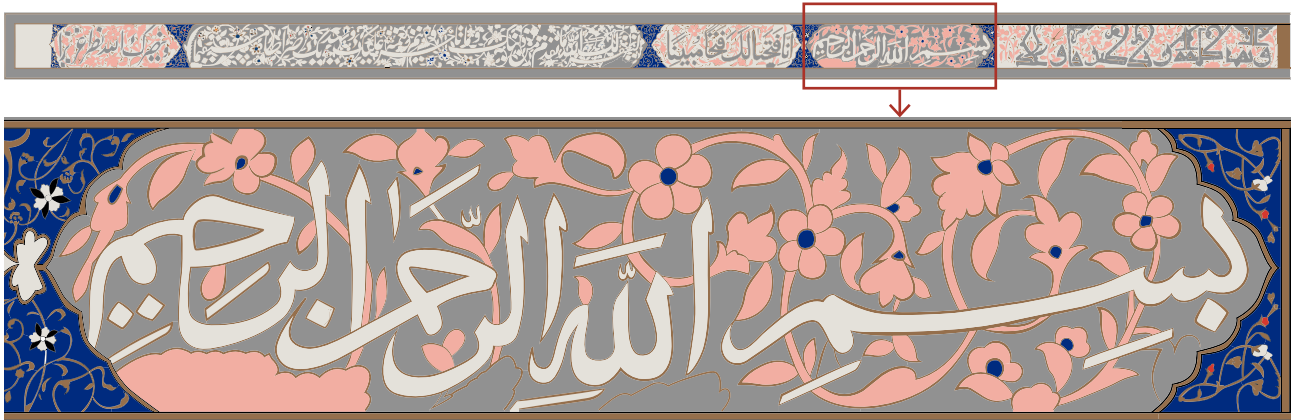
Şekil 6 İkinci bölüm ilk kompozisyon grafik çizimi

30 En-am Sûresi 6. ayetten (وَتَمَّتْ كَلِمَتُ رَبِّكَ صِدْقًا وَعَدْلًا)

İkinci pano, 60 x 265 mm ölçülerindedir. Sülüs “Bismillahirrahmanirrahim”<sup>31</sup> yazısı panonun ana temasıdır. Yazı, harflerin dış konturlarının altınla çizilmesi suretiyle meydana getirilmiştir. Yazının iç bünyesi zemin dolgusu olmaksızın altın tek dal üzerine renkli çiçeklerle tezhiplenmiştir. (Resim 6) Yazının arka planında, ilk panodakine benzer şekilde altınla konturlanmış, çiçek dalları kırmızı mürekkeple, panonun zemin dolgusu ise siyah mürekkeple yazılmış âyetlerle istiflenmiştir. Tüm bu âyetler Kehf Sûresi'ne aittir. Panonun solunda yer alan ve diğer panoyla bağlantılı olan düğümde sûrenin adına yer verilmiştir. (Şekil 7)



6 İkinci bölüm ikinci kompozisyon görseli



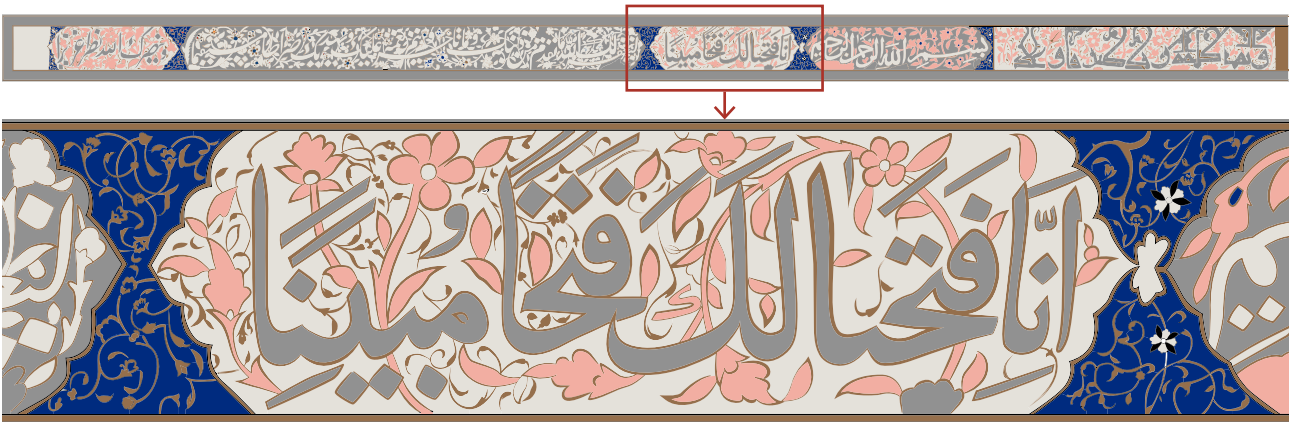
Şekil 7 İkinci bölüm ikinci kompozisyon grafik çizimi

31 Besmele (بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ)

Üçüncü pano; 60 x 205 milimetredir. Panoda ana tema “Şüphesiz biz sana apaçık bir zafer verdik”<sup>32</sup> ifadesidir. Sülüs hatla yazılmış bu yazı ve arka planda yer alan çiçek desenleri, Kehf Sûresi’nin ilk panoda kullanılmamış olan âyetlerinin gûbarî neşih ile yazılmasıyla meydana getirilmiştir. (Resim 7) Ancak bir önceki panodan farklı olarak arka planda zemin dolgusu yapılmamıştır. Öncesindeki ve sonrasındaki panoyla aralarına mavi zemin üzerine çiçek desenli altın helezon dallar tezhiplenmiştir. (Şekil 8)



7 İkinci bölüm üçüncü kompozisyon görsel



Şekil 8 İkinci bölüm üçüncü kompozisyon grafik çizimi

32 Fetih Sûresi 1. Ayet.den (إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُّبِينًا)

Dördüncü pano gerek ölçüleri ile gerek tasarımı ile diğerlerinden oldukça farklıdır. 60 x 600 mm ölçülerindeki panoda tâlik yazıyla “Ta ki Allah, senin geçmiş ve gelecek günahlarını bağışlasın, sana olan nimetini tamamlasın, seni doğru yola iletsin”<sup>33</sup> (Resim7) âyeti yer almıştır. Yazı ve arka plan desenleri altınla konturlanmış, ancak iç bünyeleri doldurulmamıştır. Plan ve arka plan ayrıştırması, zeminin Meryem, Mü'minûn, Yâsin ve Zümer sûreleri ile doldurulması suretiyle sağlanmıştır. Arka plana yerleştirilen çiçek desenlerinde herhangi bir ayrıştırma yapılmadığı için ana yazının algılanması zorlaşmaktadır. (Şekil 9)



8 İkinci bölüm dördüncü kompozisyon görseli



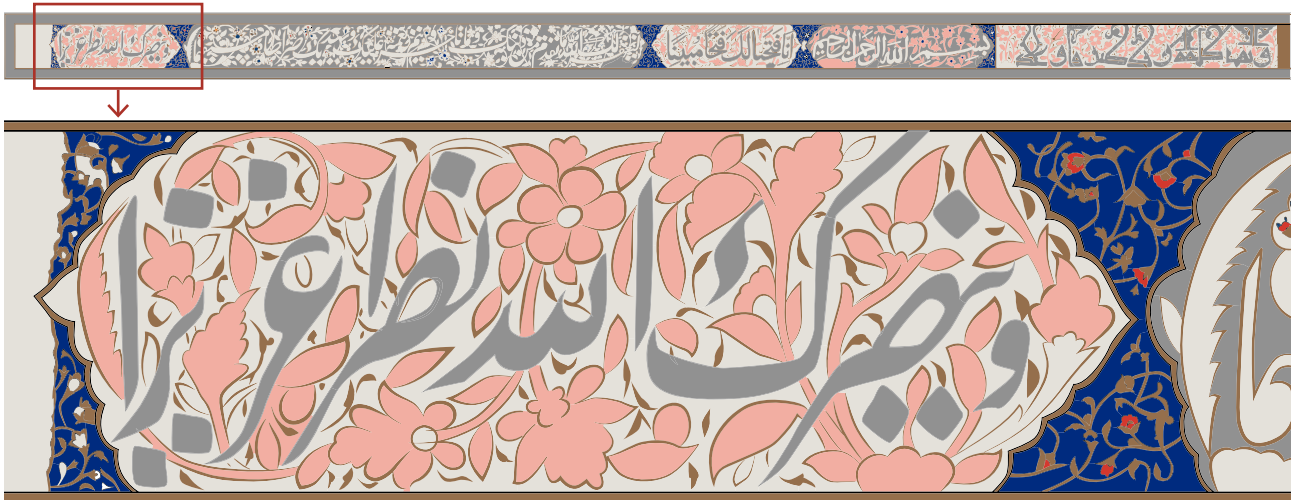
Şekil 9 İkinci bölüm dördüncü kompozisyon grafik çizimi

33 Fetih Sûresi 2. ayet (لِيَغْفَرَ لَكَ اللَّهُ مَا تَقَدَّمَ مِنْ ذَنْبِكَ وَمَا تَأَخَّرَ  
وَيُتِمَّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَيَهْدِيَكَ صِرَاطًا مُسْتَقِيمًا)

Beşinci panoda “Ve Allah sana şanlı bir zaferle yardım etsin”<sup>34</sup> âyeti yer almaktadır. (Resim 9) Pano 60 x155 mm boyutundadır. Tasarımı üçüncü ile benzerdir. Ana tema dolgu yazıları siyah, arka fon çiçek yazıları kırmızıdır. Üçüncü panodan farklı olarak birinci panoya benzer şekilde ana temanın etrafına altın kontur çekilmemiştir. Yazı iç bünyesinde Nuh Sûresine, arka plan desen bünyelerinde ise Kıyamet Sûresine yer verilmiştir. (Şekil 10)



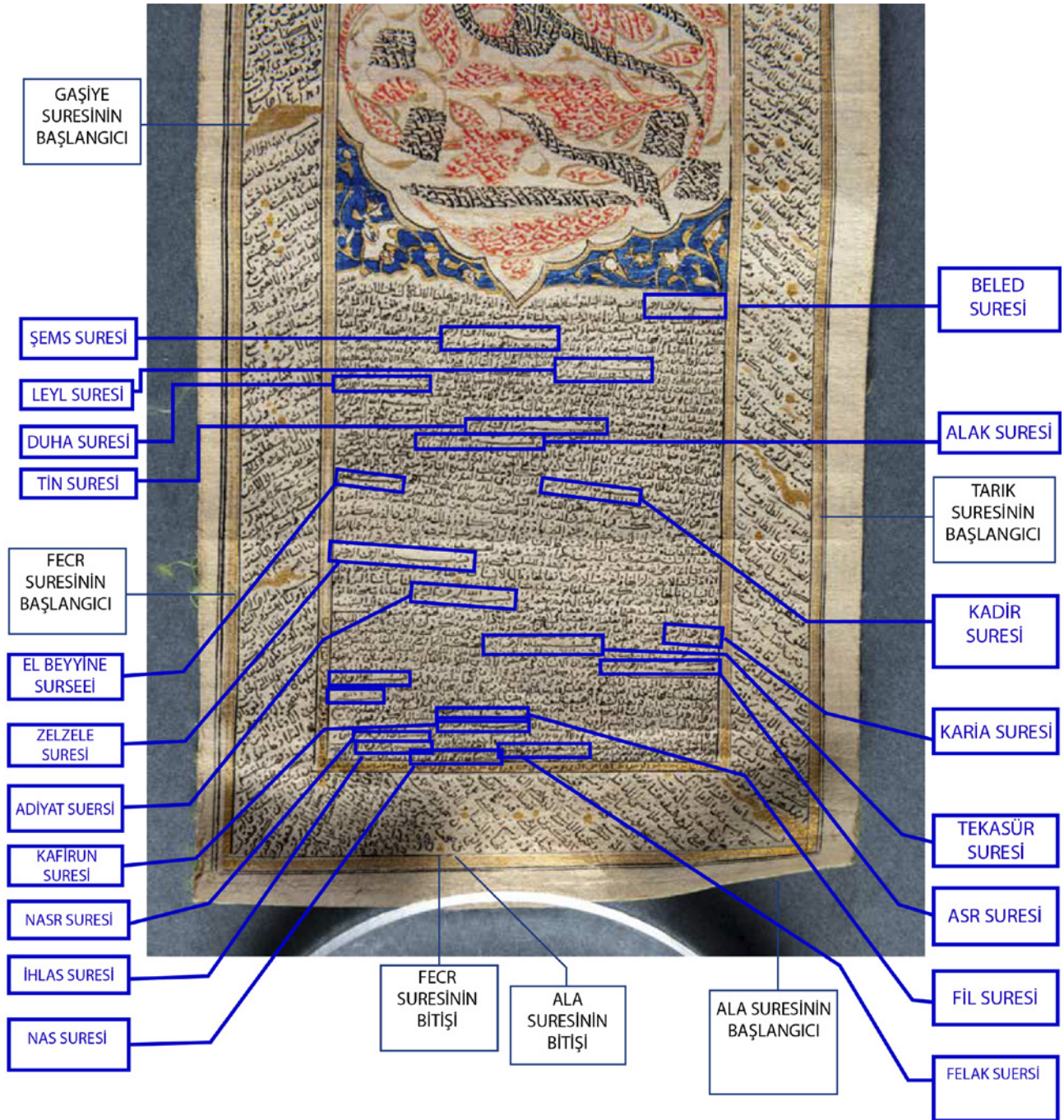
9 İkinci bölüm beşinci kompozisyon görseli



Şekil 10 İkinci bölüm beşinci kompozisyon grafik çizimi

34 Fetih Sûresi 3. Ayet.den (وَيَنْصُرَكَ اللَّهُ نَصْرًا عَظِيمًا)

Üçüncü bölüm, tomarın çerçeve içinin son bölümüdür. İkinci bölümün beşinci panosunun hemen ardından gelmektedir. İlk bölüm gibi yukardan aşağıya doğru yazılmıştır. Sırasıyla; Beled, Şems, Leyl, Duhâ, Alak, Kadir, El Beyyine, Zelzele, Âdiyât, Kâria, Tekâsür, Asr, Fil, Kâfirûn, Nasr, İhlâs, Felak ve Nâs sûreleri yer almaktadır. (Resim 10)



10 Üçüncü bölüm görseli

### Estetik ve Kompozisyonel Niteliği

TSM envanterine kayıtlı tüm tomar Kur'anlar da olduğu gibi eser, büyük bir özenle ve ustalıklı hazırlanmıştır. Çok çeşitli yazı formları, kusursuz bir şekilde bir araya getirilmiştir. Eser, âdeta bir hat yazısı tasarım kataloğu niteliğindedir. İlk bölümdeki tezhip desen kurgusu ve bununla sağlanan boşluklara yazılan sûrelerdeki akışkanlık oldukça etkileyicidir. İkinci bölümde yer alan panolar ise âdeta birer hat istifi örnek defteri gibidir. Panolarda kullanılan gubârî hatla doldurulmuş yazılar ve desenler, plan ve arka plan denemeleri niteliğindedir. Ana tema yazıları birinci, ikinci ve üçüncü panoda sûrelerle doldurulurken beşinci de tezhiplenerek zeminden ayrıştırılmıştır. Birinci, üçüncü ve beşinci panoda arka plan boş bırakılmış, ikinci ve dördüncü de sûrelerle doldurulmuştur. Bu şekilde ana tema, tüm panolarda yazı arka planının Kur'an'dan seçilmiş âyetlerle doldurulması suretiyle ya da zemin rengine bırakılarak özelleştirilmiştir. Ana temaların zemininde yer alan çiçek dalları formundaki bezemeler ise tomarın iç bünyesinde ortak bir dil oluşturmuştur.

TSM envanterindeki diğer tomar Kur'anlarda bunlara benzer kompozisyonlara rastlanmaktadır. TSM EH484'te ana tema yazıları gubârî hatla doldurulmuştur. TSM EH493'te ana tema ve tezhip desenleri boş bırakılarak arka plan gubârî hatla yazılan âyetlerle bezenmiştir. TSM EH482'de yine gubârî hatla bezenen ana temanın arka planı boş bırakılmıştır. TSM EH528'de ana temanın gubârî hatla doldurularak istiflendiği ya da tezhip desenlerinin gubârî yazıyla oluşturulduğu örnekler vardır. Bu tip örneklerin yer aldığı tüm tomarlar, genellikle bir ya da iki tasarım tipi belirlenerek tertiplenmiştir. TSM EH120'de ise farklı yazı alternatiflerinin derlendiği bir koleksiyon niteliği vardır. Tüm örnek kompozisyonların bir alternatifini bu eserde görmek mümkündür.

TSM EH483, TSM EH484 ve TSM EH493 haricinde diğer tomarlarla ortak bir özellik olarak tomarın iç bölümünde yer alan beş ayrı panonun etrafını saran çerçeve kuşağı, çalışmanın bir bütün olarak algılanmasını sağlamamıştır.



11 TSM EH484, TSM EH493, TSM EH482, TSM EH528 kompozisyonları ile TSM EH120 kompozisyonlarının karşılaştırması

## Sonuç ve Değerlendirme

TSM EH120 Tomar Sancak Kur'an'ının yazı teknikleri, yazı alternatifi denemeleri ve bezeme unsurları, eserin sanatsal niteliğini ön plana çıkarılmaktadır. Bununla beraber, levhalarda yer alan ana temalarda Kur'an'ı Kerim'den özenle seçilen, gaza ve cihad ruhu taşıyan ifadeler, eserin taşıdığı manevi değeri de aynı ölçüde arttırmaktadır. Bu amaçla ana temalar için seçilen ifadeler, savaşa giden askerlere manevi bir güç vermek üzere özenle seçilmiştir.

Eser, tespit ettiğimiz ve kompozisyonlardaki yerlerini metinde açıkladığımız, Kur'an'ı Kerim'in ilk altı sûresi ve son üç sûresinin de içinde yer aldığı toplamda 54 sûreden müteşekkildir. Allah'tan neleirin isteneceğini, istemenin usul ve adabını öğreten Fatıha sûresi başta olmak üzere, seçilen tüm sûreler, İslâm dininin iman esasları üzerinden Allah'tan yardım talep etmek, ona sığınmak, ondan medet ummak, onun koruyuculuğunu dilemek maksatlıdır.

## Kaynakça

- Acar, M. Şinasi. "Sancak Kuranları." *Antik Dekor*, 88 (2005): 120-124.
- Arseven, Burhan. *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1943.
- Aydın, Hilmi. "Hakimiyet, Rütbe ve Savaş İşareti Olarak Tuğlar." *5. Müzecilik Semineri Bildirileri*. İstanbul: Askerî Müzesi ve Kültür Sitesi Komutanlığı, 2000, 73-74.
- Aydın, Hilmi. *Sultanların Silahları: Topkapı Sarayı Silah Koleksiyonu*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007.
- Demirli, Ayça Özer. "Sancaklar: Milli Saraylar Koleksiyonu Tılsımlı Sancak Örneği." *Sultan V. Mehmed Reşad ve Dönemi*, Ed. Fahrettin Gün vd. Ankara: TBMM Milli Saraylar Yayını No. 131, 2017: 45-57.
- Eberhard, Wolfram. *Çin Tarihi*. Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2022.
- Erdem, Sargon. "Alem." *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt 2. İstanbul: TDV Yayınları, 1989: 352-353.
- Erdem, Sargon. "Alemin Tarihçesi ve Monçuk, Hilal, Boynuz Alemlerin Menşeleri Üzerine." *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*. 1/3 (1988): 103-117.
- Gök, Uğur, Cavid Qasimov, Isman Kimya. "Klasik Dönem Osmanlı Devlet Teşkilatında Sancak Biriminin İdari Yapısı ve İşleyişi", *Turkuaz Dergisi*. 2/1 (2021): 44-62.
- Gündüzöz, Güldane. "Tekke Hayatında Üç Muktedir Figür: Sancak, Alem ve Tuğ." *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. 85 (2018): 164.
- Karatepe, İlkay. *Askerî Müzesi Bayraklar ve Sancaklar Koleksiyonu*. İstanbul: Askerî Müzesi ve Kültür Sitesi Komutanlığı Yayınları, 2008.

Eser, estetik ve tasarım özellikleri ile diğer tomar Kur'anlardan ayrılmaktadır. Her biri birer ustalık eseri olan tüm bu tomar Kur'anlar içerisinde en küçük olmasına rağmen en dikkat çekici örneklerden biridir. Bu nitelikleri ile eser dikkat ve özenle incelenmeli, korunmalı, gelecek kuşaklara aktarılmalı ve dünyaya tanıtılmalıdır.

Sonuç olarak bu eser, sadece bir dinî metin olmanın ötesine geçerek sanatsal, matematiksel ve manevi değerleri bir araya getiren eşsiz bir yapıt niteliğindedir. Aynı zamanda dönemin sanatkarlarının estetik anlayışını ve dinî bir metin üzerinden sanat icra etme becerilerini sergileyen çarpıcı bir örnektir. TSM EH120 tomar Kur'an'ı, bu özellikleriyle Topkapı Sarayı envanterinde yer alan diğer tüm tomar Kur'anlar gibi kadim İslâm sanatının ve kültürünün eşsiz ve paha biçilemez mirasıdır.

- Keskin, Hakan. "Türk Tarihinde Bayraklar." *Jandarma Genel Komutanlığı Jandarma Dergisi*. 114 (2002): 29.
- Köprülü, Orhan F. "Bayrak." *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt 5. İstanbul: TDV Yayınları, 1992: 247-248.
- Sami, Şemseddin. *Kamus-ı Türki*. İstanbul: Mahmud Bey Matbaası, 1985.
- Şahin, İlhan. "Sancak." *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt 36. İstanbul: TDV Yayınları, 2009: 97.
- Şahin, Rabia. "Osmanlı ve Safevi Devletine Ait Bazı Sancak Alemleri." *İnteraktif Bilim: Disiplinlerarası Araştırma ve İncelemeler Dergisi*. 1 (yıl belirtilmemiş): 115.
- Soysal, Mahmut Enes. "Tarihsel Süreçte Bayrak ve Sancaklarımız." *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. 42 (2010): 211-212.
- Tekin, Feridun. "Hz. Peygamber Döneminde Sancak Kullanımı ve Sancaktarlık Yapan Sahabiler." *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 22/2 (2022): 340.
- Tezcan, Hülya ve Turgay Tezcan. *Türk Sancak Alemleri*. Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1992.
- Yavuz, Güngör. "Türk İnşaat ve Sanat Eserleri Müzesindeki Sancak Alemleri", *Arkitekt*, İstanbul. 1967: 180
- \* Eserde yer alan yazıların çözümlemesi Sayın Abdurrahman Kabave, bilgisayar destekli çizimler ise Sayın Elif Sezgin ile birlikte yapılmıştır.



1 Eser-i İstanbul Çini Levha, Saray Koleksiyonları Müzesi, Milli Saraylar Koleksiyonu, Env.No.52/1832

# TÜRK ÇİNİ SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ VE ESER-İ İSTANBUL ÇİNİLERİ

**Beste Segah Serdar Öztürk\***

Gönderilme Tarihi: 16.05.2025 - Kabul Tarihi: 16.06.2025

## Özet

Türk çini sanatı; desen, renk ve üslup özellikleriyle ait olduğu dönemin sanat anlayışını, kültürünü ve yaşam biçimini yansıtan, köklü geçmişe sahip geleneksel sanatlarımızdan biridir. Yüzyıllar boyunca teknik ve bezeme açısından çeşitli değişimler göstermiş; mimaride özellikle yapıların süslemelerinde estetik bir unsur olarak tercih edilmiştir. 1903 yılında Karahoçada yapılan kazılarda ortaya çıkan mavi yeşil tonlardaki karo levhalar, Uygur Devleti (745-840) dönemine tarihlendirilmiştir. Bu buluntular, çini sanatının Türk mimarisinde ilk kullanımını göstermesi bakımından büyük önem taşımaktadır. Selçukluların 1071 yılında Anadolu'yu fethi ile birlikte, İslâm kültürünün etkileri Anadolu mimarisinde çini sanatıyla görülmeye başlamıştır. Osmanlı Devleti'nin klasik dönemlerinde bu sanat, büyük bir yükselişe geçmiş, çeşitli sanatçılar tarafından farklı üsluplar geliştirilmiş, yerli üretim İznik ve daha sonra Kütahya çinileriyle büyük bir kültür mirası hâline gelmiştir. 1845 yılında Sultan Abdülmecid'in emriyle Tophane Müşiri Ahmet Fethi Paşa tarafından Beykoz İncirköy yakınlarında Eyüp, Balat ve Beykoz çevresindeki küçük imalathanelerde çalışanlar bir araya getirilerek bir fabrika kurulmuştur. "Eser-i İstanbul" damgalı eserlerin üretildiği bu fabrikada şekerlikler, tabaklar, sürahiler gibi çok çeşitli sofrta malzemelerinin yanında diğerlerinden ayrılan özellikleriyle çini levhalar ön plana çıkmaktadır. Bu çalışmada Türk çini sanatının tarihsel gelişim süreci ve Millî Saraylar Koleksiyonu'nda bulunan "Eser-i İstanbul Çinileri" incelenmiş, eserler teknik, form ve üslup özellikleri bakımından değerlendirilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Çini, İznik Çinileri, Kütahya Çinileri, Eser-i İstanbul, Eser-i İstanbul Çinileri, Millî Saraylar Koleksiyonu

## HISTORICAL DEVELOPMENT OF TURKISH TILE ART AND ESER-I İSTANBUL TILES

### Abstract

Turkish tile art, with its distinctive patterns, colors, and stylistic features, holds a special place among traditional Turkish arts as a reflection of the artistic taste, cultural structure, and lifestyle of its period. Over the centuries, tile art has undergone various transformations in terms of technique and ornamentation, and has been widely appreciated in the decorative elements of architectural structures. Excavations carried out in 1903 in Karahoja revealed ceramic tiles in shades of blue and green, which were dated back to the period of the Uighur State (745–840). These artifacts are of great significance as they represent the earliest known examples of tile use in Turkish architecture. Following the Seljuk conquest of Anatolia in 1071, the influence of Islamic culture began to be seen in Anatolian architecture, and tile art started to play an important role in architectural decoration during this period. During the classical periods of the Ottoman, this art had a great rise and different styles were developed by various artists. It has become a great cultural heritage with locally produced Iznik and later Kütahya tiles. In 1845, by the order of Sultan Abdülmecid, Tophane Müşiri (senior officer in the military) Ahmet Fethi Pasha established a factory near Beykoz İncirköy by bringing together the workers of small workshops around Eyüp, Balat and Beykoz. In this factory where artefacts stamped "Eser-i İstanbul" were produced, a wide variety of tableware such as sugar bowls, plates and jugs were produced. The tiles produced alongside these artefacts have quite different characteristics from the others. In this study, the historical development process of Turkish tile art and the "Eser-i İstanbul Tiles" in the National Palaces Collection are analysed and the works are evaluated in terms of their technical, form and stylistic features.

**Keywords:** Tiles, Iznik Tiles, Kütahya Tiles, Eser-i İstanbul, Eser-i İstanbul Tiles, National Palaces Collection

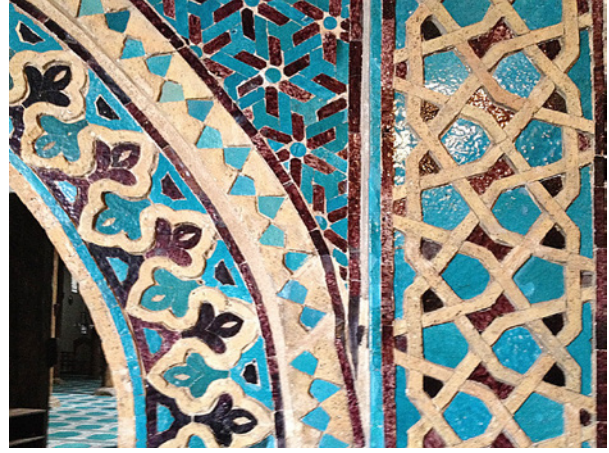
\* Müze Araştırmacısı, Dekoratif Eserler ve Isıtma Araçları Koleksiyonu Görevlisi, beste.serdar@millisaraylar.gov.tr  
ORCID No: 0009-0008-2094-0370

## Türk Çini Sanatının Tarihsel Gelişimi

Türk çini sanatı, mimari yapıların iç ve dış yüzeylerinde kullanılan önemli bir dekorasyon unsuru olarak tarih boyunca geleneksel sanatlarımız arasında öne çıkmıştır. Bu sanat, Türklerin Anadolu'yu fethiyle başlamış, Anadolu'da farklı medeniyetlerin büyük ve zengin kültürlerinin kaynaşması sonucu büyük bir gelişim göstermiştir. Selçuklu ve Osmanlı ustalarının emeğiyle hazırlanan çiniler, İslâm süsleme sanatının en başarılı çalışmaları olarak kabul edilmiştir. Konya, Kayseri, Sivas, Bursa, Edirne ve İstanbul gibi şehirlerin simgesel yapılarını süsleyen bu süslemeler, mekân algısına ve estetiğine ayrı bir değer de katmıştır. Bu çiniler; form, üslup özellikleri ve bezemeleriyle çevre koşullarına ve geçen zamana rağmen bozulmayarak bulunduğu dönemin tarihine ışık tutan somut kültür ürünlerinden biri olmuştur.

Çininin ilk örneklerine Mısır'da II. Ramses (MÖ.1279-1213) ve III. Ramses (MÖ.1186-1155) dönemlerine denk gelen saray ve mabetlerde, Mezopotamya'da ise milattan önce 12. yüzyılda sırlı kabartma levhalarda ve sırlı tuğlalarda rastlanmıştır.<sup>1</sup> En eski Türk çinilerine, Uygurlar dönemine (745-840) tarihlenen Karahaço Harabeleri'nde yapılan 1903 yılı kazılarında ulaşılmıştır. Bu kazılarda gri-mavi renkte sırlı tuğlalar ile ortasında bir rozet ve her köşesinde çeyrek rozet motifi bulunan sırlı kare levhalar ortaya çıkarılmıştır. Bu levhaların ibadethanelerin zemininde döşeme olarak kullanıldığı düşünülmektedir.<sup>2</sup>

Çini Sanatının asıl gelişimi, İslâm sanatında ve daha çok İslâmiyet'ten sonraki Türk sanatında olmuştur. 11. yüzyılın ikinci yarısından itibaren İslâmiyet'i kabul eden ilk Türk devleti olan Karahanlılar (840-1212) ve Gazneliler (963-1186) mimarilerinde yazı kompozisyonları, geometrik motifler, bitkisel motifler, sırsız ve sırlı tuğlalar kullanmışlardır. Büyük Selçuklu döneminde (1037-1157) tek renk ve renkli sır tekniğinin yanında lüster ve minai tekniklerinin gelişimi görülmüştür.<sup>3</sup>



2 II. Kılıçarslan Köşkü, Konya, 12. yüzyıl

Çini sanatının en parlak dönemi, Anadolu topraklarında gerçekleşmiştir. 1071'den sonra Selçukluların Anadolu'yu fethetmesiyle ilk defa İslâm kültürünün etkileri mimaride çini sanatında görülmeye başlanmıştır. 700-800 derecede pişirilip elde edilen Anadolu Selçuklu çini süslemeleri, mimariyle son derece uyumlu bir bütünlük oluşturmuştur. Sırlı tuğla, çini mozaik, tek renk sırlı çini, lüster, minai, yıldızlı çini, kabartmalı çini ve sır altı çini gibi farklı teknikler kullanılarak yapılan mimarî süslemelerin en güzel örnekleri Konya, Kayseri, Sivas ve Tokat çevresindeki yapılarda görülmektedir. Yapıların dış süslemelerinde genellikle dayanıklılığı sebebiyle sırlı tuğlalar tercih edilmiş, iç süslemelerinde ise çini mozaik tekniği uygulanmıştır. İlk örneklerinin Karahanlı, Gazneli ve İran Büyük Selçuklu mimarisinde görüldüğü çini mozaik işçiliği, özellikle 13. yüzyılda kullanım alanları, desenleri ve kompozisyonlarıyla Anadolu mimarisinde ön plana geçmiştir. Sır altı tekniği ile yapılan çini örneklerin bazılarında saraylılar lacivert, mor veya firûze renkli kaftanları ile bağdaş kurarak oturmuş ellerinde cenneti simgeleyen nar meyvesi, haşhaş dalı veya çiçeklerle, bazen de bardak tutan hizmetkârlar, meyveler, av hayvanı ve içecek sürahisi taşırken resmedilmişlerdir.<sup>4</sup> Bu dönemde yapıların

1 Belgi D. Arlı-Ara Altun, *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini, İstanbul: Kale Grubu Yayınları, 2008, 13.*

2 Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984, 317.

3 Can Kerametli, *Asyadan Anadolu'ya Türk Çini ve Seramik Sanatı, Türk Çini Sanatından Örnekler, Türk Süsleme Sanatları Serisi 11*, Ankara: Ak Yayınları, 1986, 25.

4 Ara Altun, Gönül Öney, *Osmanlı'da Çini ve Seramik Öyküsü, Anadolu Selçuklu Çini ve Seramik Sanatı*, İstanbul: MKB Yayınları, 1998, 43-44.



**3, 4, 5** Duvar çinileri, Kubadâbâd Sarayı, 13. yüzyıl  
(M. Önder-Prof. H. İzzet, C. Kerametli, İ. Akçaylı,  
Prof. İ. H. Oygar, S. Güner, Dr. Geza Feher,  
*Türk Çini Sanatından Örnekler*, İstanbul: Ak Yayınları, 1986, 4)



**6** Minai Süsleme örneği,  
II. Kılıçarslan Köşkü,  
12. yüzyıl  
(R. Arık, *Anadolu Selçuklu Saraylarında Çini, Anadolu Toprağının Hazinesi Çini, Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*, İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları, 2007, 234)

**7** Minai süsleme örneği,  
II. Kılıçarslan Köşkü,  
12. yüzyıl  
(R. Arık, *Anadolu Selçuklu Saraylarında Çini, Anadolu Toprağının Hazinesi Çini, Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*, İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları, 2007, 232)

süslemelerde, üretilen cam ve seramiklerde en çok mavinin çeşitli tonlarının kullanılması, Selçukluların inancına bağlı su, gök kubbeye ulaşma arzusu ve sonsuzluk kavramına olan ilgiden kaynaklıdır.<sup>5</sup> 13. yüzyıl ortalarında mimaride renk ve süslemelerinin gelişerek zenginleştiği görülmektedir. Erken dönem örneklerinde sade firuze bordürler, kûfi yazılar, mukarnas dolgular görülürken, geç dönem eserlerde daha karmaşık geometrik süslemelere rastlanmaktadır.<sup>6</sup> 14. yüzyıla tarihlendirilen çini mozaiklerde ise geometrik kompozisyonlar, bitkisel motifler, kûfi ve sülüs yazılı bezemeler kullanılmış, renk olarak firuze kobalt mavisi, patlıcan moru ve siyah tercih edilmiştir.<sup>7</sup>

Dinî ve sivil yapılarda kullanılan teknik ve üslup birbirlerinden farklılıklar göstermiştir, Dinî yapılarda yıldız, rûmî motifler, örgü şeritleri, palmet çiçeği ve lotus çiçeği motifleri, kıvrık dal motifi, nesih ve kûfi yazı stilleri ile süslenen, yoğun bir çini mozaik üslubuna rastlanmaktadır. Sivil mimari

de ise sır altı, lüster (perdah) ve yedi renkli minai tekniği kullanılmıştır. Sır altı ve sır üstü tekniğinde uygulanabilen yedi renkli minai tekniğinin en güzel uygulamalarından biri, Konya'daki II. Kılıçarslan Köşkü'ndeki süslemelerdir. Düz ve beyaz zeminli perdahı iyi yapılmış, altıgen, sekizgen ve çokgen yıldız plakalarda saray soylularının ve mitolojik canlıların yer aldığı kompozisyonlu II. Kılıçarslan Köşkü'ndeki süslemeler, Anadolu'daki minai tekniğinin tek örneği olması açısından çok değerlidir.<sup>8</sup> Mat beyaz ya da patlıcan moru renklerle sırlanarak fırınlanan çiniye, gümüş ve bakır oksitle elde edilen desenin uygulanıp tekrar düşük ısıda fırınlanması suretiyle ortaya çıkan lüster tekniğinin en güzel örneklerine Kubadâbâd Sarayı'nda rastlanılmaktadır.<sup>9</sup> Daha sonraki Beylikler devri mimari uygulamalarında da çini kullanımı kısmen devam etmiş, çini mozaik süslemeleri mihrapta sürdürülmüş, kubbede ise azaltılmıştır.<sup>10</sup>

5 Gül İrepoğlu, *Turkuaz Gökyüzünün ve Yeryüzünün Mirası*, İstanbul: Bal Arısı Kitabevi, 2019, 50.

6 Ara Altun, Gönül Öney, *Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü, Anadolu Selçuklu Çini ve Seramik Sanatı*, 35-36.

7 Gönül Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, 1988, 43-45.

8 Rüçhan Arık, *Anadolu Selçuklu Saraylarında Çini, Anadolu Toprağının Hazinesi Çini, Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*, İstanbul: 2007, Kale Grubu Kültür Yayınları, 232- 234.

9 Oktay Aslanapa, *Anadolu Türk Çini ve Keramik Sanatı*, 10, Seri: V, 1, İstanbul: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1965, 14-15.

10 <https://anadoluselcuklumimarisi.com/tr-tr/cini> (01.04.2025).

Erken Osmanlı döneminde yapılan çiniler, Anadolu Selçuklu dönemindeki çini desen ve renklerinden etkilenecek yapılmıştır. Altıgen, üçgen, kare, dikdörtgen şeklindeki geometrik formlu levhalarla oluşturulan kompozisyonlar, dönemin en belirgin özelliği olmuştur. Öte yandan yine bu dönemde farklı malzemelerle oluşturulmuş geometrik kompozisyonların arasına çeşitli formlarda kesilmiş çini levhalar, mozaik tekniği ile yerleştirilmiştir.<sup>11</sup> Kimi zamanda çini, mat kırmızı renk görülecek şekilde yerleştirilerek bezemeye zenginlik katılmıştır. Bu tekniğin kullanıldığı erken dönem mimari örneklerinden biri Bursa Yeşil Camii ve Türbesi'dir.<sup>12</sup>

Renkli sır tekniği (cuerda seca), Erken Osmanlı dönemi çinilerinde kullanılan tekniklerin başında gelmektedir. Bu tekniğin Tebrizli ustalar tarafından Anadolu'da uygulandığı düşünülmektedir.<sup>13</sup> Topkapı Sarayı'nın kuruluş aşaması olan 15. yüzyılda sarayın çini ihtiyacını karşılaması amacı ile bir çini atölyesi kurulmuş ve Horasan'dan gelen çini ustalarının geliştirdikleri yöntemlerle Osmanlı anıtsal yapıları süslenmiştir. Bu dönemde kırmızı hamurlu beyaz astarlı çiniler, desen çizildikten sonra konturların arası, kobalt mavi, firûze, fıstık yeşili, sarı ve siyah renklerde sırlarla boyanmış, pişirme sırasında sırların birbirine akmaması ve karışmaması için de konturlara balmumu ya da bitkisel yağ- mangan karışımı madde sürülmüştür.<sup>14</sup> Ayrı ayrı çinilerden kesilen parçaların mozaik tekniğinde birleştirilmesiyle elde edilen dekorasyon düzeni, renkli sır tekniğinde aynı etkinin bir tek levha üzerinde verilmesi ile sağlanmıştır. İstanbul, Bursa ve Edirne'deki cami ve türbelerde görülen bu tekniğin en başarılı örneği İstanbul'daki Şehzade Mehmed Türbesi'ndeki (1544) çinilerde görülmektedir.<sup>15</sup>

15. yüzyılda renkli sır tekniğinin yanında bazı mimarî yapılarda erken tarihli mavi-beyaz sır altı tekniğinde yapılmış dekorlu çinilere rastlanmıştır. Genellikle altıgen, üçgen ve dikdörtgen formlardaki bu örnekler, Edirne Muradiye Camii (1436), Üç Şerefeli Camii (1437-1448), Bursa Şehzade Ahmed (1429) Camii ve "Topkapı Sarayı Mavi-Beyaz" çinilerinde görülmektedir. Bu çinilerin uzun yıllar İznik üretimi olduğu düşünülmüş, ancak son yıllarda yapılan araştırmalarda seramik kalitesi ve bileşimleri nedeniyle İznik örneklerinden ayrılarak İstanbul ve yerel üretimler olduğuna dair değerlendirme yapılmış, saray belgelerine de dayanılarak Tebrizli ustalara atfedilmiştir.<sup>16</sup>

Erken dönem sivil mimari yapılarından en güzel örneklerden biri Fatih Sultan Mehmed döneminde, 1472 tarihinde yazlık köşk olarak yaptırılan Çinili Köşktür. Bu köşk, sütunlarla hareketlendirilmiş cephesi, eyvanlı terası ve kesme çini dekoruyla Selçuklu döneminin etkilerini gösteren en eski Osmanlı sivil mimarlık örneklerinden biridir. Tebrizli çini ustalarının Osmanlı çini sanatına kazandırdığı altın yaldızlı süsleme tarzı bu yapının duvar süslemelerinde görülmektedir. Fâtih Sultan Mehmed devrinin tarihini yazan Tursun Bey, Târih-i Ebü'l-Feth'i kitabında bu köşkü sırcadan yapılmış bir yere ve atlarında ırmaklar akan cennete benzetmektedir.<sup>17</sup>

11 M. Önder, H. İzzet, C. Kerametli, İ. Akçaylı, İ. H. Oygur, S. Güner, Geza Feher, *Türk Çini Sanatından Örnekler*, İstanbul: 1986 Ak Yayınları, 32-42.

12 Şerare Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1986, 202.

13 Sitare Turan Bakır, *İznik Çinileri ve Gülbenkian Koleksiyonu*, Ankara: 1999, Kültür Bakanlığı Yayınları, 11.

14 Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, 162-164.

15 S.G. Gürhan, *Bursa ve Edirne eserleri Işığında Çiniler*, Ana-

*dolu'da Türk Devri ve Seramik Sanatı*, İstanbul: T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, 2007, 215-229.

16 Hülya Bilgi, *Sadberk Hanım Müzesi ve Ömer M. Koç Koleksiyonlarından İznik Çini ve Seramikleri*, İstanbul: Vehbi Koç Vakfı, 2009, 17- 20.

17 Semavi Eyice, "Çinili Köşk", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 8, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993, 337-341.



8 Edirne Muradiye Camii Mihrabından detay,1436

(M. Önder - H. İzzet, C. Kerametli, İ. Akçaylı, İ. H. Oygur, S. Güner, Geza Feher, *Türk Çini Sanatından Örnekler*, İstanbul: Ak Yayınları,1986, 4)

Topkapı Sarayı Arşivi ve Osmanlı Devlet Arşivleri'nde çok detaylı olmamakla birlikte çini ve seramik üretimleriyle ilgili çeşitli bilgilere rastlanmaktadır. "Ehl-i Hiref" defterlerinde çinicilerin isimleri, nereli oldukları, hangi tarihler arasında çalıştıkları, ne kadar ücret aldıklarına dair bilgiler, seramik kapların satışları ile ilgili Narh defterlerinde ise formlar, ölçüler ve fiyatlara ait bilgiler yer almaktadır. Farsça kökenli bir sözcük olan çini, "Çin işi", "Çin'e ait" anlamına gelmekte olup porselen sanatının Çin'de keşfedilmesinden dolayı kullanılmış bir tanımlamadır. Sofralarda ve mutfaklarda kullanılan kaplardan "çini evani", duvar çinisinden ise İran'ın Keşan şehrinde yapılan bir çeşit fayans anlamındaki "kaşı" olarak bahsedilmiştir. Duvar çinilerine bazen sırça da denilmiştir. Bu çinilerin üretim merkezi olarak da İznik gösterilmiştir.<sup>18</sup>

Osmanlı Devleti'nin yaşadığı siyasal ve ekonomik gelişmelerle birlikte sanat alanında da büyük gelişmeler yaşanmıştır. Önemli bir çini merkezi olarak İznik, İstanbul'a olan yakınlığı ve İpek Yolu üzerinde yer alması sebebiyle döneminin en önemli çini merkezi olarak ön plana çıkmıştır. Osmanlı çini sanatında birinci sırada olan İznik atölyelerindeki üretim, saray tarafından desteklenmiştir. Eserlerdeki dayanıklılık, renk, sır berraklığı ve kompozisyondaki üstünlük, İznik çini ve seramiklerinin ön plana çıkmasını sağlamıştır. İznik atölyelerinde Osmanlı sarayının siparişlerinden arta kalan zamanlarda yurt içi ve yurt dışına kullanım amaçlı evani adı verilen kap kacak üretiminin yapıldığı çeşitli kaynaklarda bahsedilmektedir. "Bu durum, İznik Atölyelerinde 14. yüzyılın son yarısı ve 15. yüzyıl başlarında bir Osmanlı seramik sanatının doğduğunu göstermektedir."<sup>19</sup>

15. yüzyıl sonu ve 16. yüzyılın başında Osmanlı devleti yükselişe geçmiş, saray eşrafı tarafından bir prestij göstergesi de olan imparatorluk sanatı Yuan ve Ming porselenlerine büyük bir ilgi oluşmuştur. Aynı zamanda yerel atölyelerdeki çini ve seramik

üretiminde yeni bir dönem başlamış, kırmızı hamurlu çini ve seramikler yerini beyaz hamurlu, şeffaf sırlı, sır altı tekniğinde çini ve seramiklere bırakmıştır. Osmanlı seramik ustalarının fritli hamur kullanması, üretilen seramiklerin porselene yakın sertlikte olmasını sağlamıştır. Üretilen çini ve seramikler üzerinde yer alan bezemeler, sarayda kullanılan Yuan ve Ming hanedanlıklarına ait "Mavi-Beyaz" porselenlerin süslemelerine benzemektedir. Seramik sanatçılarının bu porselenlerden de esinlenerek kendilerine özgü teknik ve üsluplarla İznik çini ve seramiklerini ürettikleri düşünülmektedir. Cenovalı çini tacirlerinin bu dönemde gemileri ile Karamürsel İskeleye'ne yanaşarak İznik'teki atölyelerden her defasında yaklaşık 2000 adet İznik çinisi satın aldıkları bilinmektedir.<sup>20</sup>

Fatih Sultan Mehmed (1451-1481), Sultan II. Bayezid (1481-1512), Sultan I. Selim (1512-1520) ve Kanûnî Sultan Süleyman'ın hükümdarlığının ilk on yılını kapsayan bu devirde Osmanlı Devleti yükseliş dönemine geçmiş, sanat ve mimaride muazzam gelişmeler yaşanmıştır. Motifler, Nakkaşhâne de tasarlanıp İznik atölyelerindeki ustalar tarafından uygulanmıştır. Fatih Sultan Mehmed (1451-1481) döneminde, Nakkaşhâne' de Baba Nakkaş adıyla bilinen bir sanatçı tarafından tezhibe yönelik yeni bir süsleme üslubu geliştirilmiştir. Çini ve seramikler üzerinde uygulanan süslemelerde kıvrık yapraklar, hatâyî, yazı, rûmî motiflerinin yanında Çin bulutu ve Çin üslubunda çiçekli öğeler de kullanılmıştır. Böylece 1520 yıllarına kadar geçerliliğini koruyacak olan "Baba Nakkaş" üslubu doğmuştur. Bu üslubunun en güzel örnekleri, Bursa Şehzade Mahmud Türbesi (1506-1507), Manisa Valide Sultan Camii (1522), Topkapı Sarayı Sünnet Odası (1566) çinilerinde görülmektedir. Tezhip sanatında Baba Nakkaş'a atfedilen bu süsleme tarzına, aynı zamanda "rûmî-hatâyî" üslubu veya "Fâtih Devri" üslubu da denilmektedir. Baba Nakkaş üslubunda seramiklerde beyaz zemin neredeyse görülmeyecek şekilde koyu kobalt mavi ile rûmî ve hatâyî bezemeler uygulanmış, daha sonraki dönemlerde bezeme

18 Nurhan Atasoy - J. Raby, *İznik Seramikleri*, London: Alexandria Press - Teb, 1989, 25-26.

19 Oktay Aslanapa, *Osmanlı Devri Keramik Sanatı* Antika 27, İstanbul: Mısırlı Yayınları, 1987, 5.

20 F. Kırımlı, *İznik Çinileri ve Cenovalı Çini Tüccarları*, Antika 27, İstanbul: Mısırlı Yayınları, 1987, 51.



**9** Baba Nakkaş üslubunda İznik tabak, 15. yüzyıl, Haags Gemeentemuseum, Lahey, Env. No. OCI 6-36 (Erdoğan Bakla, İstanbul'un 100 Çini ve Seramik Sanatçısı, İstanbul: Kültür A.Ş. 2010, 25)

**10** Kavanoz, Yuan Dönemi, 14. yüzyıl ortası, Topkapı Sarayı, Milli Saraylar Koleksiyonu, Env. No. 15/1424

**11** Sünnet Odası'nın dış cephesindeki 1 metrelik saz yolu üslubunda çini örnekleri, 16. yüzyıl, Topkapı Sarayı

de daha açık tonda bir mavi kullanılarak düğüm ve bulut motifleri görülmeye başlanmıştır. 1510'lu yıllarda bezemelerin sadeleşip motiflerin büyüdüğü, bulut, örgü ve düğüm motiflerinin görüldüğü bu yeni üsluba "Düğüm Ustası" denilmiştir.<sup>21</sup>

15. yüzyıl sonu 16. yüzyılın başında Osmanlı çini sanatında yeni bir dönem başlamış; bu süreçte kırmızı hamurlu çini ve seramiklerin yerini beyaz hamurlu, şeffaf sırlı ve sır altı tekniğiyle üretilen çini ve seramikler almıştır. 16. yüzyılın ilk yarısı Kanûni Sultan Süleyman'ın hüküm sürdüğü, Osmanlı Devleti'nin siyasi, kültürel ve ekonomik açıdan en parlak dönemidir. Osmanlı Devleti'nin en parlak dönemlerinin yaşandığı bu yıllarda sarayın nakkaşları ve mimarları birlikte ortak çalışma yaparak saray mimarisinin iç ve dış bölümlerinde kullanacakları bezeme yöntemlerini belirlemiş, İznik atölyelerine siparişlerini göndermişlerdir. Nakkaşların hazırladıkları desenler; çiniden seramiklere, işlemelerden halılara kadar pek çok sanat dalında üslup ve motif birliği sağlamış, böylece ortak bir estetik anlayışına dayanan bir imparatorluk sanatı ortaya çıkmıştır.<sup>22</sup>

Türk çini sanatı muazzam bir gelişme göstermiş, sır altı tekniğinde oldukça ileri seviyeye ulaşılmış, Kahire, Tebriz gibi Doğu'nun eski kültür merkezleri imparatorluğa katılmış, bu sanatkarlar İstanbul'daki atölyelere getirilmiştir. Osmanlı Arşivi'nde bulunan bir belgede Yavuz Sultan Selim'in Şah İsmail'e karşı kazandığı zaferin ardından Tebriz'den Amasya'ya oradan da İstanbul'a sürgün edilen sanatkarlar arasında Şahkulu'nun da adı geçmektedir.<sup>23</sup> Sarayın başnakkaşı Şahkulu, Osmanlı nakış sanatının klasik çağını oluşturan sanatkarların başında ve "Saz Yolu" üslubunun temsilcisi olarak Kara Memi gibi pek çok müzehhip yetiştirmiştir. Şahkulu'nun (1520-1556) geliştirdiği "Saz Yolu" üslubunun ana motifleri, hatâyî, şakayık, lotus, sivri uçlu kıvrık iri yapraklar aralarına serpiştirilmiş kuşlar ve mitolojik yaratıklardan oluşmaktadır. Üç benek ve peleng motifleri de bu dönemde yaygınlaşmıştır. Topkapı Sarayı Sünnet Odası'nın (1566) dış cephesinde

<sup>21</sup> Atasoy, Raby, *İznik Seramikleri*, 94-107.

<sup>22</sup> Atasoy, Raby, *İznik Seramikleri*, 101-105.

<sup>23</sup> BOA. D.BŞM.2003, 648-663, 12 Nisan 1515.



12 Topkapı Sarayı Sünnet Köşkü'nün tavanındaki çiniler, 16.Yüzyıl

yer alan mavi-beyaz renkte yekpare çini panolar ile Rüstem Paşa Camii'nde (1561) bulunan, sadece yaprak motifleriyle hazırlanan ulama duvar çinileri saz yolu üslubunun en güzel örneklerindedir. Bu dönemde kalem işi, kemha kumaşlar ve saray halılarındaki desenlerde "Saz Yolu" üslubu görülmektedir. 16. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilen "Helezoni Tuğrakeş" üslubu da bu dönemde ortaya çıkmıştır. Bu üslup, ismini bezemede kullanılan rozetler, yarım daire ve virgüllü yaprakların Kanûnî Sultan Süleyman'ın tuğrasının zemininde bulunan bezemeye benzerliğinden almış, Osmanlı seramik sanatında eşsiz bir yere sahip olmuştur. Baba Nakkaş üslubundan tamamen farklı olarak küçük çiçek ve yapraklarla beyaz zemin üzerinde bütün yüzeyi kaplamış, soyut bir tasarım oluşturmuştur. Bu stilin özelliği bir merkezden çıkması ve etrafında uzun kesintisiz saplardan halkalar oluşturmasıdır. 16. yüzyılın ortalarına doğru çini ustaları, yeni desen

arayışına başlamışlardır. Mavi ve firuze renklerinin ağırlıklı olarak kullanıldığı, daha sade kompozisyonların tercih edildiği ve natüralist üslubun hâkim olduğu bir anlayışla, "ustaların üslubu" olarak adlandırılan tarzda eserler üretilmiştir.<sup>24</sup> 1516 yılında Suriye'nin Osmanlı topraklarına geçmesiyle buradaki sanat akımlarından da etkilenilmiştir. 1530'lu yılların sonunda Şam'da üretilen çini ve seramiklere olan benzerliğinden adını alan "Şam İşi" üslubu seramik uygulamalarında görülmeye başlanmıştır. 1535-1560 yılları arasında eserlerin bezemelerinde enginara benzeyen yuvarlak büyük bitkisel motifler, gül, sümbül, karanfil, lale motiflerinin yanında rûmi, hatâyî motiflerinin de uygulandığı görülmüştür. Mavi-beyaz renklerinin yanında mangan moru, zeytin yeşili ve mangan moru renkleri de kullanılmış, renk kullanımı zenginleşmiştir.

24 Atasoy, Raby, *İznik Seramikleri*, 101-115.



13 Topkapı Sarayı Sünnet Köşkü'nün dış cephesindeki çini detayı, 16. yüzyıl

16. yüzyılın ikinci yarısında ise İznik çinilerinin en güzel ve başarılı örnekleri olarak değerlendirilen “Rodos İşi” adı verilen üslup, sanatçılar tarafından uygulanmıştır. Desenlerin renklendirilmesinde; mavi, mor, yeşil, turkuaz, eflâton, siyah ve kobalt mavisi tercih edilmiş; domates kırmızısı ya da mercan kırmızı olarak adlandırılan tonlar kullanılmaya başlanmıştır. İlk kez bu dönemde fark edilir biçimde kırmızının canlı, parlak ve kabarık olarak uygulandığı gözlemlenmektedir. İznik çinisi; renk yelpazesine kırmızıyı katmış, böylelikle bezeme kompozisyonlarında çeşitlilik sağlanmıştır. 16. yüzyıl İznik mercan kırmızı çinilerinin en güzel örnekleri, Süleymaniye Camii (1557), İstanbul Hürrem Sultan Türbesi (1558), Rüstem Paşa Camii (1561) Kanûnî Sultan Süleyman Türbesi’nde, (1566) Sokullu Mehmed Paşa Camii (1571), Edirne Selimiye Camii’nde (1575) görülmektedir.<sup>25</sup>

16. yüzyılın ortalarına doğru Kara Memi, 1556 yılında hocası Şahkulu’nun ölümünün ardından nakkaşbaşlığına getirilmiştir. Saray nakkaşlarından Kara Memi’nin doğaya ve çiçeğe olan ilgisi ve sevgisi çiniye yansımış; merkezi simetrik ve serbest düzende belirli kurallar içerisinde birbirleriyle uyumlu lale, karanfil, gül, sümbül, nergis, servi ve nar ağaçları ile bezemede zengin bir kompozisyon oluşturmuştur. Kara Memi’nin “dört çiçek üslubu” ile tasvir ettiği gül, lale, sümbül ve karanfil, Osmanlı sanatında aynı zamanda bolluk ve sürekliliği, bahar çiçekleri ve servileri ise ruhun cennete yükselmesini sembolize etmektedirler. Bu motiflerin yanında yazı, çintemani ve pelengi motifi de kullanılmıştır. 1552 tarihli bir fermanla İznik atölyelerine sipariş verilen Süleymaniye Camii’nin (1557) çinilerinin bütün süsleme tasarımlarının Sultan Süleyman’ın başnakkaşı unvanı ile Kara Memi’nin elinden çıktığı dönemin masraf defterindeki kayıtlarda görülmektedir. Kara Memi üslubunun önemli bir ögesi olan bahar ağacının mimarideki ilk kullanımı Süleymaniye Camii (1557) revzen köşeliklerindeki çini üzerinde görülmektedir. Hürrem Sultan Türbesi (1558) giriş kapısının sağ ve solundaki bahar panolarında çiçek

25 Bilgi, *Sadberk Hanım Müzesi ve Ömer M. Koç Koleksiyonlarından İznik Çini ve Seramikleri*, 34- 36.



14 İznik şişe, 16. yüzyılın ortası (yaklaşık 1545-50), SHM 14533-P.558 (Hülya Bilgi, *Sadberk Hanım Müzesi ve Ömer M. Koç Koleksiyonlarından, İznik Çini ve Seramikleri*, Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul: Mas Matbaacılık, 2009, 43)



15 Sokullu Mehmed Paşa Camii’nin Rodos işi çini detayı, 1571



16, 17, 18 Rüstem Paşa Camii'nin çini detayları,1561



19 Rüstem Paşa Camii'nin (1561) İznik çinileri ile süslü mihrabının önünde namaz kılanlar, Jean-Léon Gérôme (1824-1904), 1854, özel koleksiyon (<https://www.pustoodunya.com/oryantalism-jean-leon-gerome/>)



**20** İznik çinisi, 16. yüzyılın ikinci yarısı, SHM 17582-P.682 (Hülya Bilgi, *Sadberk Hanım Müzesi ve Ömer M. Koç Koleksiyonlarından, İznik Çini ve Seramikleri*, Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul: Mas Matbaacılık, 2009, 90)



**21** İznik çinisi, 17. yüzyılın başı, SHM 14979-P.565 (Hülya Bilgi, *Sadberk Hanım Müzesi ve Ömer M. Koç Koleksiyonlarından, İznik Çini ve Seramikleri*, Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul: Mas Matbaacılık, 2009, 90.116)



**22** İznik çinisi, 17. yüzyıl, SHM 17645-P.694 (Hülya Bilgi, *Sadberk Hanım Müzesi ve Ömer M. Koç Koleksiyonlarından, İznik Çini ve Seramikleri*, Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş., 2009, 90.112)

açmış meyve ağacının diplerinde lale, karanfil, hüsnüyusuf, sümbül ve goncalar resmedilmiştir. İstanbul Rüstem Paşa Camii, (1561) Kara Memi çiçek üslubunun mimari tezyinattaki izlerini taşıyan en büyük eserdir. Cami girişindeki cennet bahçesini andıran çiniler üzerindeki bahar kompozisyonlarında çeşitli lale biçimleri gül, gonca, sümbül, nergis, karanfil, nar, üzüm resmedilmiştir. Bahar temalı kompozisyonların ağaç diplerinde çeşitli çiçeklerin yanında saz yaprakları da tasvir edilmiştir. Saz üslubunun büyük ustası Şahkulu'nun talebesi olan Kara Memi, bu yeni uygulamayı bahar ağacı tasarımlarında kullanmıştır.<sup>26</sup>

1538 yılında Hassa Başmimarı olan Mimar Sinan, başmimarlık görevini Sultan Kanûnî Sultan Süleyman, Sultan II. Selim (1566-1574) ve Sultan III. Murat (1574-1595) zamanında 49 yıl süre ile yapmıştır. Mimar Sinan ve onun yanından yetişmiş olan sanatçılar, Osmanlı mimarisine sayısız eserler kazandırmışlardır. Mimar Sinan döneminde yürütülen geniş kapsamlı yeni yapı inşaatları, büyük çaplı bir çini imalatını beraberinde getirmiştir. Yapıların planına uygun olarak tasarlanan çini

süslemelerle mimariye estetik bir değer kazandırılmıştır. Süleymaniye Camii'nde (1557) muhteşem mihrabın etkisi, çevresindeki belli bir düzende yerleştirilmiş çini kaplama ile artırılmıştır. Rüstem Paşa Camii'nin (1561) içinde ve dışında kullanılan çok çeşitli çini süslemelerle Mimar Sinan dönemi çini sanatının en parlak devri yansıtılmıştır. Sokollu Mehmed Paşa Camii'nin (1571) çini süslemeleri, mihrabın iki tarafını, üstteki pencere aralarına kadar duvarı değerlendirerek altı payeli câminin yanlara doğru genişleyen etkisini, mihrap duvarının kubbeye kadar dikey yükselen süslemesi ile dengelemiştir. Edirne Selimiye Camii'nde (1575) dışarı çıkıntı yapan mihrap bölümünün duvarlarının sadece belirli bir yüksekliğe kadar çini ile süslenmesi, Sinan'ın daha sonraki yapılarında da uygulayacağı bir yenilik olmuştur.<sup>27</sup>

17. yüzyılın başlarında devletin yaşadığı ekonomik sorunlar nedeniyle İznik çini atölyelerinde üretim azalmaya başlamıştır. İznik çinilerinde teknikte bir gerileme ve renk kullanımında olumsuz yönde değişimler görülmüştür. 18. yüzyılda İznik atölyeleri yerine günlük hayatın gerektirdiği ürünlere

<sup>26</sup> Bilgi, *Sadberk Hanım Müzesi ve Ömer M. Koç Koleksiyonlarından İznik Çini ve Seramikleri*, 24.

<sup>27</sup> Şerare Yetkin, *Mimar Sinan'ın Eserlerinde Çini Süsleme Düzeni*, (1988), İstanbul Üniversitesi Yayınları, 485.

yönelen daha ekonomik olarak çalışabilen Kütahya atölyeleri parlamaya başlamıştır. Konumunun İznik kadar İstanbul'a yakın olmaması, başlarda bu merkezin ikinci planda kalmasına sebep olmuştur. Yoğun talebi karşılama konusunda İznik atölyelerinin yetersiz kalması, Kütahya'daki atölyelerin de destek olarak üretim yapmasına yol açmıştır.<sup>28</sup>

Sultan IV. Murad döneminde, 1638–1639 yılları arasında inşa edilen Topkapı Sarayı'ndaki Bağdat Köşkü; sedef, fildişi ve bağa kakmalarıyla süslenmiş zarif ahşap işçiliği, renkli mermer panoları ile yeşil ve mavi İznik çinilerinin kullanımı sayesinde, 17. yüzyıl Osmanlı mimarisinin özgün ve seçkin örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Söz konusu yüzyıl, Kütahya ve İznik atölyelerinin birlikte üretim yapmayı sürdürdüğü bir dönemdir. Bazı araştırmacıların çalışmalarında, Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü'nün dış cephe çinileri boyut ve desen açısından incelenmiş; elde edilen bulgular, bu çinilerin Kütahya atölyelerinde üretildiği yönünde değerlendirilmiştir. İç mekân çinilerinin ise aynı sebebe dayanarak İznik üretimi olduğu düşünülmüştür.<sup>29</sup>

Kütahya'nın en erken tarihli çinileri, Kurşunlu Camii'nin (1377) minare şerefesindeki tek renkli sırlı tuğlalar, Germiyanoğlu II. Yakup Bey imaretinin (1428) tarihli türbesinde sanduka ve zemin döşemesinde kullanılan çiniler<sup>30</sup> ve İshak Fakih Camii'nin (1433) türbe haline dönüştürülmüş olan son cemaat yerinin batısındaki bölümün duvarlarını ve zeminini kaplayan turkuaz renkli, sırlı çinilerdir.<sup>31</sup> Kütahya atölyelerinde 15. yüzyılın sonlarında İznik üretimleriyle paralellik gösteren beyaz çamurlu seramikler üretilmiştir. Beyaz çamura geçişle birlikte mavi-beyaz üslupta görülmeye başlanmıştır. Araştırmalara göre bu dönemde Kütahya'da Ermeni ustaların sayısı artmış, eserlerin belirli bölgelerinde

Ermenice kitâbeler yer almıştır. 15. yüzyıl sonları ile 16. yüzyıl başlarından itibaren mavi-beyaz sıraltı tekniğindeki örnekler hem çini hem de seramik eserlerin süslemelerinde kullanılmıştır. Bu süslemelerin İznik ile paralel olarak Kütahya'da da üretildiği anlaşılmaktadır.<sup>32</sup> Kütahya seramiklerinde kıvrık dallar ve hatâyî, şakayık, Çin bulutu ve çintemani gibi motifler, 16. yüzyılın ikinci çeyreğinde en çok kullanılan bezemeler arasındadır. Halk sanatı olarak da adlandırılan Kütahya seramiklerinde yöresel kıyafetleriyle insan figürleri, rozetler, madalyonlar, soyut bitkisel motifler ve geometrik desenler görülmüştür. 16. yüzyılda İznik'te çiniciliğin en üst seviyede olduğu dönemlerde, Kütahya'da büyük ölçüde tek renkli çini imal edildiği anlaşılmaktadır. Koyu mavinin değişik tonları ile tasarlanan çini eserler, bu dönemde Kütahya'ya özgü eserler olarak tanımlanmıştır. Topkapı Sarayı Haremi, Sultanahmet Camii (1617) ve Yeni Camii (1665) süslemelerinde İznik ve Kütahya çinilerinin bir arada kullanıldığı yapılan araştırmalar sonucu saptanmıştır.<sup>33</sup> 17. yüzyıl yapılarından Sultan IV. Murad ve Sultan İbrahim'in annesi Mahpeyker Kösem Sultan tarafından yaptırılan Çinili Cami ve Külliyesi (1640), mavinin tonları ile tasarlanan Kütahya çinilerinin eşsiz örneklerini içermektedir. Mihraptan başlayarak üst pencerelere kadar çinilerin süslendiği cami de Kütahya işi olan ve sıraltı tekniğinde yapılan beyaz zemin üzerine mavi, firûze ve yeşil rengin hâkim olduğu şakayık, lâle, sümbüllerden oluşan natüralist kompozisyonlu çiniler dikkat çekmektedir. 17. yüzyıl sonu ile 18. yüzyıllarda renk ve üslup olarak farklı bir grubu oluşturan Kâbe tasvirli çiniler de görülmeye başlanmıştır.<sup>34</sup>

28 Önder Küçükerman, Nedret Bayraktar, Semra Karakaşlı, *Yıldız Porselen Koleksiyonu*, İstanbul: Millî Saraylar, 1998, 12.

29 E. Emine Naza Dönmez, *Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü Çinileri Art Sanat Araştırma Makalesi*, 15 (2021), 203 - 227, 05.02.2021

30 Garo Kürkman, *Toprak, Ateş, Sır, Tarihsel Gelişimi, Atölyeleri ve Ustalarıyla Kütahya Çini ve Seramikleri*, İstanbul: Suna İnan Kırac Vakfı Yayını, 2005, 46.

31 Belgin Demirsar Arlı, *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, İstanbul: A.Kitap Yayınevi, 2007, 238-239.

32 O. Aslanapa, "Kütahya Keramik Sanatı", *Atatürk'ün Doğumunun 100. Yılına Armağan*, Kütahya: Formül Matbaası, 1981-82. 69-82.

33 A. Altun, "Osmanlı Çiniciliğinde İznik", *Osmanlı Ansiklopedisi*, Cilt 11, İstanbul: Yeni Türkiye Yayınları. 1999, 213-319

34 Gülçin Erol, "Çinili Cami Külliyesi", TDV İslâm Ansiklopedisi, Cilt 8, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993.



**23** Kütahya sürahi, boyun kısmının her iki yüzünde, birbirine sarılmış biri sarıklı, diğeri papaz başlıklı iki figür bulunmaktadır. 18. yüzyıl, Env. No. 288 (Hülya Bilgi, *Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu Kütahya Çini ve Seramikleri*, İstanbul: Pera Müzesi Yayını, Suna İnan Kıraç Vakfı, 2005,120)

18. yüzyılda, Kütahya çiniciliği daha da ön plana çıkmış, mimaride görülen çini desenlerinde genellikle daha soyut hâlde işlenmiş dilimli madalyonlar içinde çiçek demetleri, stilize kerubin motifleri ve sivri uçlu madalyon formu ile çevrelenmiş dilimli rozet çiçekler gibi motifler kullanılmıştır. Çinilerdeki hâkim renk, beyaz zemin üzerine kobalt mavisidir. Benzer örneklerin Anadolu'da birçok camide de uygulandığı görülmektedir.<sup>35</sup> Bu çinilerinde parlak ve şeffaf sır altına kobalt mavisi, mavi, turkuaz, patlıcan moru, yeşil, siyah, kırmızı renklerin yanında sarı renginde kullanıldığı görülmektedir. Söz konusu dönemde kiliselerde de Kütahya çinilerinin

<sup>35</sup> Gönül Öney, *Türk Çini Sanatı*, İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası Yayınları, 1976, 69-71.



**24** Kütahya işi yazılı karo, Üzerinde dört halifenin adları yazılıdır. 1730, özel koleksiyon  
Kaynak: Garo Kinkman, *Toprak, Ateş, Sır Tarihsel Gelişimi, Atölyeleri ve Ustalarıyla Kütahya Çini ve Seramikleri* (Suna İnan Kıraç Vakfı, İstanbul: 2005, 166)

kullanımı yaygınlaşmıştır. Seramiklerinin bezemelerinde yazı, kıvrık dallar, hatâyî ve rûmî motifleri, dilimli madalyonlar, çiçek motifleri, insan ve hayvan figürleri, geometrik desenler ve Hıristiyanlığı betimleyen temalara sıklıkla yer verilmiştir. Bezemelerde Çin porselenlerine özgü balık pulu motifleri, Çin bulutları ve şakayıkların bulunması, bir süre de olsa Çine özgü sanatın etkisinde kaldığını göstermektedir. 18. yüzyılın sonlarında gerek ham madde yetersizliği gerek desenlerdeki kalitesizlik nedenleriyle gerilemeye başlayan Kütahya çini ve seramikleri, 19. yüzyılın ortalarında Kütahya'nın önemli ustalarından olan Hafız Mehmet Emin Efendi'nin çalışmalarıyla yeniden canlanmıştır. Hamur ve sıranın kalitesi artmış, desenlerde 16. yüzyıl



25 Kütahya işi çini soba, 20. yüzyılın başı,  
Dolmabahçe Sarayı, Milli Saraylar Koleksiyonu,  
Env. No. 87/44

İznik seramikleri örnek alınmıştır. Bir kökten çıkan lale, karanfil, sümbüller ile iri kıvrık yapraklar, bahar çiçekleri, palmetler, yaygın olarak bezemelerde kullanılmıştır.<sup>36</sup>

Millî Saraylar Koleksiyonu'nda yer alan ve Dolmabahçe Sarayı'nın 75 numaralı odasında sergilenen, 87/44 envanter numaralı eser, Kütahya çinisinden imal edilmiş bir sobadır. Eserin gövde kısmı, murabba (kare) ve müstatil (dikdörtgen) kavisli çini parçalarından oluşmaktadır. Bu çini parçalarının üzerinde, beyaz zemin içerisinde yer alan beyzî (oval) paftalar içinde renkli çiçek desenleri

bulunmaktadır. Müstatil formundaki karoların üzeri ise beyaz zemin üzerine mavi ve beyaz çiçeklerden oluşan kitâbe desenleriyle süslenmiştir. Sobanın biri farklı formda olmak üzere toplam beş ayağı; altışar adet yarım yuvarlak biçimli alt ve üst tablaları; üç adet huni formunda süsleme ögesi ile kozalak biçiminde tasarlanmış bir tepelik bölümü bulunmaktadır. Gövdeyi oluşturan müstatil parçalardan birinin üzerinde, "Kütahya Mamûlâtı Hacı Ethem Fabrikası ustası Kospikyan" ibaresi yer almaktadır.

Anadolu'da çini kullanımının 18. yüzyıldan sonra azalmasıyla üretim azalmış ve dönemin ekonomik koşulları sebebiyle daha ucuz üretim yolları aranmıştır. Bu geleneksel sanatın yeniden canlandırılması için birçok girişimde bulunulduğu arşiv belgelerinde görülmüştür. Bu girişimlerden en önemlisi Sultan III. Ahmed döneminde (1703-1739) Edirnekapı bölgesi Tekfur çevresinde uygulanan çinicilik ve camcılık için yatırımlar yapılması olmuştur. Ancak dönemin siyasi ve ekonomik sıkıntıları sebebiyle bu önemli girişim desteksiz kalmış ve gerektiği kadar güçlenmemiştir.<sup>37</sup>

Geleneksel sanatımızda bu gelişmeler devam ederken, 18. yüzyılda Avrupada Çin porselenlerinin benzerlerini üretmek amacıyla çalışmalar yapılmış ve çeşitli bölgelerde fabrikalar kurularak ince işçilikli ve kaliteli eserler üretilmiştir. Avrupada yaşanan gelişmelerden Osmanlı İmparatorluğu da etkilenmiş, Osmanlı sarayları, Batı tarzında dekore edilmiştir. Avrupa porselenleri de mekânları ve sofraları süslemeye başlamıştır. 19. yüzyılda Batı etkileri, Osmanlı mutfak geleneklerine ve sofraya düzenlemelerine de yansımıştır. Sultan II. Mahmud (1808-1839) döneminde sofraya adabı ve hizmetlerinde Batı etkileri görülmüş, düğünlerde ve yabancı konuklar için verilen ziyafetlerde Batılı tarzda sofralar kurulmuştur. Saraylara ve saray çevresindeki varlıklı ailelerin evlerine birçok Avrupa ve Uzak Doğu porselenleri hediye, satın alma ve sipariş yoluyla gelmiştir.<sup>38</sup>

36 Yılmaz Bilgi Akalın, *Yadigar-ı Kütahya Suna ve İnan Kıraç Koleksiyonunda Kütahya Seramikleri*, İstanbul: Mapa Medya Yayın, 1997, 12-16.

37 Küçükerman, Bayraktar, Karakaşlı, *Yıldız Porselen Koleksiyonu*, 12.

38 Demet Coşansel Karakullukçu, *150 Yıllık Sessiz Tanıkları, Saray Porselenlerinde İzler*, İstanbul: TBMM Milli Saraylar, 2007, 41-57.

Osmanlı'da halkın günlük kullanım ihtiyaçlarını karşılamak için Eyüp civarında üretilen atölyelerde kırmızı ya da beyaz killi çömlek kaplar üretilmiştir. 17. yüzyıl seyyahlarından Evliya Çelebi'nin seyahatnamesinde bu üretim ayrıntılı bir şekilde aktarılmıştır. Bu türde 'çömlek' üretimi, 19. yüzyıla kadar yaklaşık iki yüz yıl boyunca bu bölgede devam etmiştir. Evliya Çelebi, kırmızı kilin Haliç çamurundan ya da çevresindeki topraktan, beyaz kilin ise Bizans döneminden beri kullanılan kil yataklarından alındığını belirtmiştir.<sup>39</sup> 18. yüzyılın başlarından itibaren Galata, Balat ve Beykoz'da yer alan küçük tezgahlarda porselen üretimine başlanmıştır. Bu porselenlerin bazılarının arkasında Alimzade Ömer Efendi damgası tespit edilmiştir.<sup>40</sup> Saksonya porselenleri kalitesinde porselenler üretebilmek amacıyla Sultan Abdülmecid tarafından yerel atölyeler desteklenmiş ve bu atölyeler bir araya getirilerek küçük bir fabrika kurulmuş, böylece Eser-i İstanbul damgalı çini ve seramikler üretilmiştir.

### Eser-i İstanbul Çinileri

18. yüzyıl ortalarında önce İngiltere'de başlayan ve daha sonra diğer Avrupa ülkelerine yayılan Sanayi Devrimi'nin etkisiyle Avrupa'daki üretilen ürünler, Osmanlı pazarına hızlı bir giriş yapmıştır. Düşük maliyetle üretilen birçok Avrupa ürünü karşısında yerel üreticiler rekabet edememeye başlamışlardır. Yaşanan siyasî ve ekonomik anlamda olumsuzluklar sonucu yerel üretimi desteklemek adına yeni fabrikalar kurulması için girişimlerde bulunulmuştur. Sultan Abdülmecid (1839-1861) döneminde, daha kaliteli porselen üretmek amacıyla 1845 yılında, Tophane Müşiri Ahmet Fethi Paşa tarafından Beykoz'da İncirköy yakınlarında Eyüp, Balat ve Beykoz çevresindeki küçük imalathanelerde çalışanlar bir araya getirilerek küçük bir fabrika yaptırılmıştır. Bu fabrikada Saksonya porselenlerinden esinlenilerek, "Eser-i İstanbul"

damgasını taşıyan eserler üretilmiştir. İlk defa Batı teknolojisi kullanılarak kurulan fabrikanın gerçek anlamda İstanbul'daki ilk porselen fabrikası olduğu kabul edilmektedir. Fabrika Fethi Paşa'nın ölümüyle desteğini kaybetmiş, devletin içinde bulunduğu ekonomik sıkıntı nedeniyle kapanmıştır. Bu fabrikada 1845-1884 tarihleri arasında üretim yapıldığı, eserler üzerindeki damgalardan anlaşılmaktadır. Bu dönemde aynı bölgede yerel üretimi desteklemek amacıyla Tophane Müşiri Ahmet Fethi Paşa tarafından 1844 yılında Beykoz Çini ve Billur Fabrikası, 1845'te de Beykoz Porselen Fabrikası kurulmuştur. Porselen fabrikasında renkli porselen ve fayansın yanı sıra camın da üretildiği belgelerden bilinmektedir. Yapılan araştırmalar ve incelemeler sonucunda aynı tarihlerde aynı yerde kurulan bu iki fabrikanın tarihî belgelerde aynı isimlerle geçtiği, Beykoz Çini ve Billur Fabrikası, Beykoz Tabak Fabrikası, İncirköy Fabrikası gibi tanımlandıkları görülmüştür. Bu fabrikaların aynı yer olabileceği ihtimalinde durulmaktadır.<sup>41</sup>

Osmanlı Devlet Arşivi'ne kayıtlı 1845 yılına ait bir belgede ise Paşabahçe'de bulunan Çini ve Fağfuri Fabrikasından bahsedilmektedir. Belgeye göre fabrikada fağfuri, çini, pota ve iğnâd tuğlası üretilmektedir.<sup>42</sup>

Osmanlı Devlet Arşivi'ne kayıtlı 1859 yılına ait diğer bir belge de Ebniye-i celilenin (padişah tarafından yaptırılan, hanedan tarafından kullanılan, devlet işlerinin görüldüğü ve kamuya ait binalar) eskiyen çinilerin değiştirilmesi ve Beykoz Tabak Fabrikası'nda özel çiniler ürettirilmesinden bahsetmektedir.<sup>43</sup>

Osmanlı Devlet Arşivi'ne kayıtlı 1857 yılına kayıtlı diğer bir belgede ise Harem-i Şerif'ten gelen numunelere uygun şekilde İncirköy Fabrikası'nda yapılacak çinilerin imalinin çabuklaştırılmasından bahsetmektedir.<sup>44</sup>

39 F. Yenişehrioğlu, *Tekfur Sarayı Çinileri ve Eyüp Çömlekçiliği*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007, 359-360.

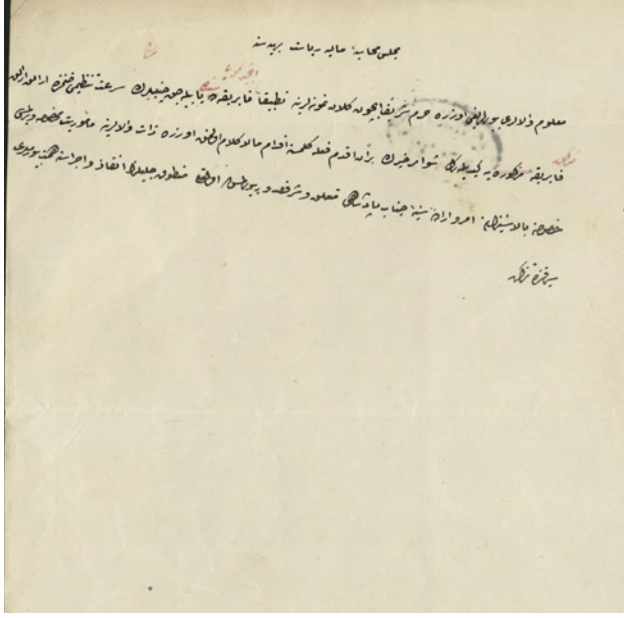
40 Coşansel Karakullukçu, *150 Yıllık Sessiz Tanıkları, Saray Porselenlerinde İzler*, 61.

41 Ecem Haberal, *19. yüzyılda Eser-i İstanbul Damgalı Porselen Üretimi*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2022, 50.

42 BOA. İ.MVL.69/1311, 29 Eylül 1845.

43 BOA. A.MKT.MHM.759/27, 14 Temmuz 1859.

44 BOA. A.MKD.NZD.227/46, 27 Haziran 1857.



26 BOA. A.MKD.NZD.227/46, 27 Haziran 1857

### Meclis-i Muhâsebe-i Mâliyye Riyâset-i Behiyyesine

Ma'lûm-ı vâlâları buyurulduğı üzere Ha-rem-i Şerîf için gelen nümûnelerine tatbî-kan İncirköyü Fabrikası'nda yapılacak çini-lerin sür'at-i tanzimi zımnında aralık aralık mezkûr fabrikaya gidilerek şu emr-i hayrın bir ân akdem fi'ile gelmesine ikdâm-ı mâlâ kelâm olunmak üzere zât-ı vâlâlarına me'mûriyet-i mahsûsa verilmesi husûsuna bi'l-istizân emr u irâde-i seniyye-i cenâb-ı pâdişâhî müte'allik ve şeref-sudûr buyurulmuş olmağla mantûk-ı celilinin infâz ve icrâsına himmet buyurmaları siyâkında tezkire

Arşiv belgelerindeki farklı isimlerle geçen bu fabrikada kayıtlardan anlaşıldığı üzere dönemin önemli yapılarının çini ihtiyaçlarını karşılamak üzere üretim yapılmıştır.

Köklü bir geçmişi olan geleneksel çini ve seramik sanatımız Avrupadaki sergilerde de tanıtılmıştır. 1863 yılına tarihlendirilen Sergi-i Umumî-i Osman-î kitapçığında, Paris Uluslararası Sergisi'ne (1855) İncirköy fabrikasında üretilmiş porselenlerin de içerisinde olduğu yirmi dokuz adet seramik gönderildiği kaydedilmiştir.<sup>45</sup> Osmanlı Devleti, 1867 yılında Paris Sergisi'ne katılmış, bu sergide Osmanlı mimari yapılarından Yeşil Cami, Çinili Köşkü ve Hürrem Sultan Hamamı gösterilmiştir.<sup>46</sup> Osmanlı eserlerinin gösterildiği pavyon, Türk Mahallesi formatında İslâm kentlerinin çıkmaz sokaklara açılan dolambaçlı sokaklarını gösterir bir şekilde düzenlenmiştir. Sergide çini, fayans, çömlekler, halılar, mobilyalar, gümüş işlemeli ipek kıyafetler, müzik aletleri ve silahlar yer almıştır.<sup>47</sup>

'Eser-i İstanbul' ürünlerinin boyutları, örnek aldıkları Avrupa porselenlerine göre daha ufak formudur. Kapak tutamakları çiçek ve meyve formda olan şekerlikler, kupalar, sürahiler, tabakların yanında çini eserler de üretilmiştir. Kısa bir süre lüks ürünler üreten bu fabrikada deneyimli ustalar çalışmıştır. Üretilen eserlerdeki çerçeve içinde ya da çerçevesiz halde bulunan damgaları mühür (soğuk damga) basılmış olanlar ve tâlik hattıyla yazılanlar olarak ayırmak mümkündür. Hat ile yazılan damgalarda altın yaldız, pembe kırmızı, siyah ve mavi boyalar kullanılmıştır.<sup>48</sup> Hüseyin Kocabaş, mühür (soğuk damga) basılı 'Eser-i İstanbul' ürünlerinin Eyüp ve Beykoz camcıları arasında yer alan çini ve çömlek atölyelerinde; kırmızı boya tâlik hattıyla boyanan 'Eser-i İstanbul' damgalı ürünlerin ise Fethi Paşa'nın Beykoz fabrikasında üretildiğini belirtmiştir.<sup>49</sup>

45 Haberal, 19.yüzyılda Eser-i İstanbul Damgalı Porselen Üretimi, 53.

46 Semra Germaner, "Osmanlı İmparatorluğunun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları", Tarih ve Toplum, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 95 (1991): 36.

47 Zeynep Çelik, Şarkın Sergilenişi, İstanbul:Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2005. 63-64.

48 Nedret Bayraktar, İstanbul Cam ve Porselenleri Sanat 7, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1982, 90-92.

49 Hüseyin Kocabaş, Porselencilik Tarihi, Bursa: Bursa Yeni Basımevi, 1941, 63-65.



27



28



29



30

27 Eser-i İstanbul çini levha, 19. yüzyıl, Topkapı Sarayı, Millî Saraylar Koleksiyonu, Env. No. 134/712

28 Eser-i İstanbul çini levha, 19. yüzyıl, Topkapı Sarayı, Millî Saraylar Koleksiyonu, Env. No. 134/713

29 Eser-i İstanbul çini levha, Topkapı Sarayı, Millî Saraylar Koleksiyonu, 19. yüzyıl, Env. No. 134/714

30 Tâlik hattıyla Eser-i İstanbul yazan damga, Env. No. 134/714

'Eser-i İstanbul' çini örneklerine Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi ve Millî Saraylar Müzesi koleksiyonlarında rastlanılmaktadır. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Koleksiyonu'nda yer alan 236 envanter numaralı çini, düz beyaz renkte olup üst bölümü deniz kabuğu formundadır. Eser, 17,3 x 26 x 1,5 cm (en x yükseklik x kalınlık) ölçülerinde olup yüzey çerçevesinde 'Eser-i İstanbul' soğuk damgası bulunmaktadır. Bu koleksiyona ait diğer eserlerden biri de 804 envanter numaralı 19 x 30 x 1,5 cm boyutlarındaki beyaz yumuşak hamurlu, şeffaf sırlı üst kısmı akantus yaprağına benzeyen, yüzeyinde çerçeve içinde "Eser-i İstanbul" soğuk damgası bulunan çinidir. Koleksiyondaki bu iki eserin kalıpla kabartılarak form verilen soba parçaları olduğu düşünülmektedir. Yüzeyde kazıma olarak beyaz renk ile 'Eser-i İstanbul' yazılı damgası bulunan Sadberk Hanım Müzesi Porselen Koleksiyonunda bulunan SHM 4002 envanter numaralı çini karo, beyaz hamur üzerine beyaz astarlı ve şeffaf sırlıdır. Renkler sır altı, altın varaklar sır üstü tekniğinde uygulanmıştır. On iki adet kare karonun bir araya gelmesiyle üzerinde geometrik bir kompozisyon oluşturulmuş eserin ahşap bir çerçevesi vardır. Karoların ölçüsü 15 x 15 cm boyutlarındadır. Çerçeve ise 45 x 60 cm ölçüsündedir.<sup>50</sup>

Millî Saraylar Koleksiyonu Topkapı Sarayı Müzesi'nde yer alan 134/713 envanter numaralı 'Eser-i İstanbul' damgalı çini karoda beyaz zemin üzerine yeşil ve yaldızlı desenlerin hâkim olduğu görülmektedir. 14,5 x 14,5 cm boyutlarındaki dört adet çini karo parçasının birleşmesiyle düzgün bir geometrik kompozisyon oluşturulan eser, şeffaf sırlıdır. Eserde renkler sır altı, altın varaklar ise sır üstü tekniğinde uygulanmıştır. Yüzeyinde beyaz renk ile 'Eser-i İstanbul' yazılı damgası bulunan eserin üzerindeki bezemede altın varaklı çerçeveler, merkezde bir çiçek motifi ve köşelerde yaprak süslemesi görülmektedir. Eserin ahşap çerçevesi, 39,5 x 39,5 cm ölçülerindedir. Millî Saraylar Koleksiyonu Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan 134/712 envanter numaralı diğer bir çini karo ise 134/713 envanter numaralı eserle

50 Haberal, 19.yüzyılda Eser-i İstanbul Damgalı Porselen Üretimi, 189-192.



52/1832 envanter numaralı, sır altı tekniğinin uygulandığı 28 x 28 cm boyutlarındaki çini levhanın üzerinde “Bismillahirrahmanirrahîm” yazmaktadır (Rahman ve Rahîm olan Allah’ın adıyla). Levha ‘Eser-i İstanbul’ damgalı olup H.1302/M.1884-1885’le tarihlendirilmiştir.

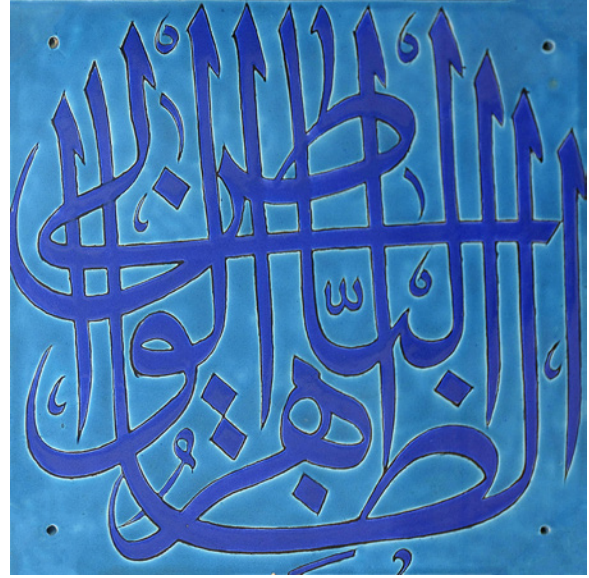
52/1834 envanter numaralı, sır altı tekniğinin uygulandığı 28 x 28 cm boyutlarındaki çini levha, turkuaz zeminli olup üzerinde lacivert renkle” Es-mâü’l-Hüsna” (Allah’ın güzel isimleri) “Ez-Zâhîr (varlığı ve birliği açık olan) El-Bâtın (zâtının görünmesi ve mâhiyetinin anlaşılması imkânsız olan El-Vâlî” (kâinâtın hâkimi ve nimetlendiricisi olan)

yazmaktadır. Damgası olmayan eserin “Eser-i İstanbul” olduğu düşünülmektedir. Eser,19. yüzyıl sonuna tarihlendirilmektedir.

52/1835 envanter numaralı, sır altı tekniğinin uygulandığı 58 x 19 cm boyutlarındaki çini levha, mavi zemin üzerine beyaz renkte Kelâm-ı Kibâr denen güzel sözlerin, beyitlerin ve kıtaların yazıldığı levhalardandır. Levhanın üzerinde “El-fevzü li’l-ilmi leyse’l-fevzü li’l-âlimi” yazmaktadır (başarı ilmindir, âlimin değil). Damgası olmayan eserin ‘Eser-i İstanbul’ olduğu düşünülmektedir. 19. yüzyıl sonuna tarihlendirilmektedir.



**34** Eser-i İstanbul çini levha, H.1302/1884-1885, Saray Koleksiyonları Müzesi, Millî Saraylar Koleksiyonu, Env. No. 52/1832



**35** Çini levha, 19. yüzyıl, Saray Koleksiyonları Müzesi, Millî Saraylar Koleksiyonları, Env. No. 52/1834



**36** Çini levha, 19. yüzyıl, Saray Koleksiyonları Müzesi, Millî Saraylar Koleksiyonları, Env. No. 52/1835

## Sonuç

Selçukluların 11. yüzyılda Anadolu'yu fethetmesiyle birlikte İslâm kültürünün mimariye etkisi ilk kez çini sanatıyla görülmeye başlamıştır. Osmanlı Devleti döneminde ise padişahların sanata gösterdikleri ilgi ve verdikleri teşviklerle çini sanatı, bir saray sanatına dönüşmüş ve yüzyıllar boyunca günümüze ulaşan önemli bir kültürel miras olarak varlığını sürdürmüştür. Dönemin sanatçıları tarafından geliştirilen yeni teknikler ve üsluplar sayesinde anıtsal yapılar, çinilerle bezenmiş; bu süslemeler, mimariye sanatsal ve estetik bir boyut da kazandırmıştır. İznik ve Kütahya gibi yerli atölyelerde üretilen çini ve seramikler üzerinde dönemin sanatçıların geliştirdiği üslupların benzer şekilde uygulandığı da görülmüştür.

Bu çalışmada 11. yüzyıldan 19. yüzyıl ortalarına kadar uzanan süreçte Türk çini sanatının gelişimi araştırılmıştır. Özellikle 1845 yılında Sultan Abdülmecid'in emriyle Tophane Müşiri Ahmet Fethi Paşa tarafından Batı teknolojiyle kurulan fabrikada üretilen ve 'Eser-i İstanbul' damgasını taşıyan çini levhalar, ayrıntılı biçimde incelenmiştir. Bu çini örnekleri yerli üretim yapan atölyelerin birleştirilmesiyle oluşan ilk porselen fabrikası'nın ürünleri olması bakımından çinicilik tarihimizin değerli eserleridir. Eser-i İstanbul damgalı eserlerin üretildiği fabrikada ağırlıklı olarak sofrta takımları üretilmiş olsa da dönemin padişahı tarafından yaptırılan, hanedan tarafından kullanılan, devlet işlerinin görüldüğü ve kamuya ait binalarının eskiyen çinilerinin değiştirilmesi amacıyla ve Harem-i Şerif'ten gelen numunelere uygun çiniler ürettirilmiştir. Bu durum, fabrika'nın çini üretiminde önemli bir rol oynadığını göstermektedir.

Millî Saraylar Koleksiyonu bünyesindeki Topkapı Sarayı Müzesi ve Saray Koleksiyonları Müzesi'nde muhafaza edilen bu levhalar, Türk çinicilik tarihi açısından önemli bilgiler sunan nadide örneklerdendir.

## Kaynakça

### Arşiv Belgeleri

T.C. Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Devlet Arşivi (BOA)

Akalın, Yılmaz Bilgi. *Yadigar-ı Kütahya Suna ve İnan Kırac Koleksiyonunda Kütahya seramikleri*, İstanbul: Mapa Medya Yayın, 1997.

Altun Ara, Öney, Gönül. *Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü*, Anadolu Selçuklu Çini ve Seramik Sanatı, İstanbul: MKB Yayınları, 1998.

Altun Ara. "Osmanlı Çiniciliğinde İznik", *Osmanlı Ansiklopedisi*. Cilt 11. İstanbul: Yeni Türkiye Yayınları, 1999, 213-319.

Arik Rüçhan. *Anadolu Selçuklu Saraylarında Çini, Anadolu Toprağının Hazinesi Çini, Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*. İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları, 2007.

Aslanapa, Oktay. *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984.

Aslanapa, Oktay. "Osmanlı Devri Keramik Sanatı" *Antika* 27, İstanbul: Mısırlı Yayınları, 1987.

Aslanapa, Oktay. *Anadolu Türk Çini ve Keramik Sanatı*, 10, 5/1, İstanbul: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1965.

Aslanapa Oktay. "Kütahya Keramik Sanatı", *Atatürk'ün Doğumunun 100. Yılına Armağan*. Kütahya: Formül Matbaası, 1981.

Atasoy, Nurhan. Raby, J. *İznik Seramikleri*, London: Alexandria Press - Teb, 1989.

Bakır, Sitare, Turan Bakır. *İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999.

Bayraktar, Nedret. *İstanbul Cam ve Porselenleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992.

Bilgi, Hülya. *Sadberk Hanım Müzesi ve Ömer M.Koç Koleksiyonlarından İznik Çini ve Seramikleri*, İstanbul: Vehbi Koç Vakfı, 2009.

Coşansel Karakullukçu, Demet. *150 Yılın Sessiz Tanıkları, Saray Porselenlerinde İzler*. İstanbul: TBMM Milli Saraylar, 2007.

Çelik, Zeynep. *Şarkın Sergilenişi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2005.

D. Arlı, Belgin, Arlı Altun, Ara. *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini*. İstanbul: Kale Grubu Yayınları, 2008.

Dönmez, E. Emine Naza. *Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü Çinileri, Art Sanat Araştırma Makalesi 15 (2021)*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınevi, 2021, 203 – 227.

Eyice, Semavi. "Çinili Köşk", TDV İslâm Ansiklopedisi. Cilt 8. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993, 337-341.

Germaner, Semra. "Osmanlı İmparatorluğunun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları", *Tarih ve Toplum, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 95 (1991): 33-36.

Gülçin, Erol. "Çinili Cami Külliyesi", TDV İslâm Ansiklopedisi. Cilt 8. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993, 335-337.

Gürhan, S.G. *Bursa ve Edirne Eserleri Işığında Çiniler, Anadolu'da Türk Devri ve Seramik Sanatı*, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, 2007.

Haberal, Ecem. *19. Yüzyılda Eser-i İstanbul Damgalı Porselen Üretimi*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2022

İrepoğlu, Gül. *Turkuaz Gökyüzünün ve Yeryüzünün Mirası*, İstanbul: Bal Arısı Kitabevi 2019.

Kerametli Can. "Asyadan Anadolu'ya Türk Çini ve Seramik Sanatı, Türk Çini Sanatından Örnekler", *Türk Süsleme Sanatları Serisi 11*. Ankara: Ak Yayınları, 1986, 25.

Kırımlı, F. "İznik Çinileri ve Cenovalı Çini Tüccarları" *Antika* 27, İstanbul: Mısırlı Yayınları 1987.

Kocabaş, Hüseyin. *Porselencilik Tarihi*, Bursa: Yeni Basımevi, 1941.

Küçükerman, Önder, Bayraktar, Nedret, Karakaşlı, Semra. *Yıldız Porselen Koleksiyonu*, İstanbul: Milli Saraylar, 1998.

Öney, Gönül. *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, 1988.

Önder M, H. İzzet, C. Kerametli, İ. Akçaylı, İ. H. Oygur, S.Güner, Geza Feher. *Türk Çini Sanatından Örnekler*. İstanbul: 1986 Ak Yayınları, 32-42.

Yetkin, Şerare. *Mimar Sinan'ın Eserlerinde Çini Süsleme Düzeni*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1988.

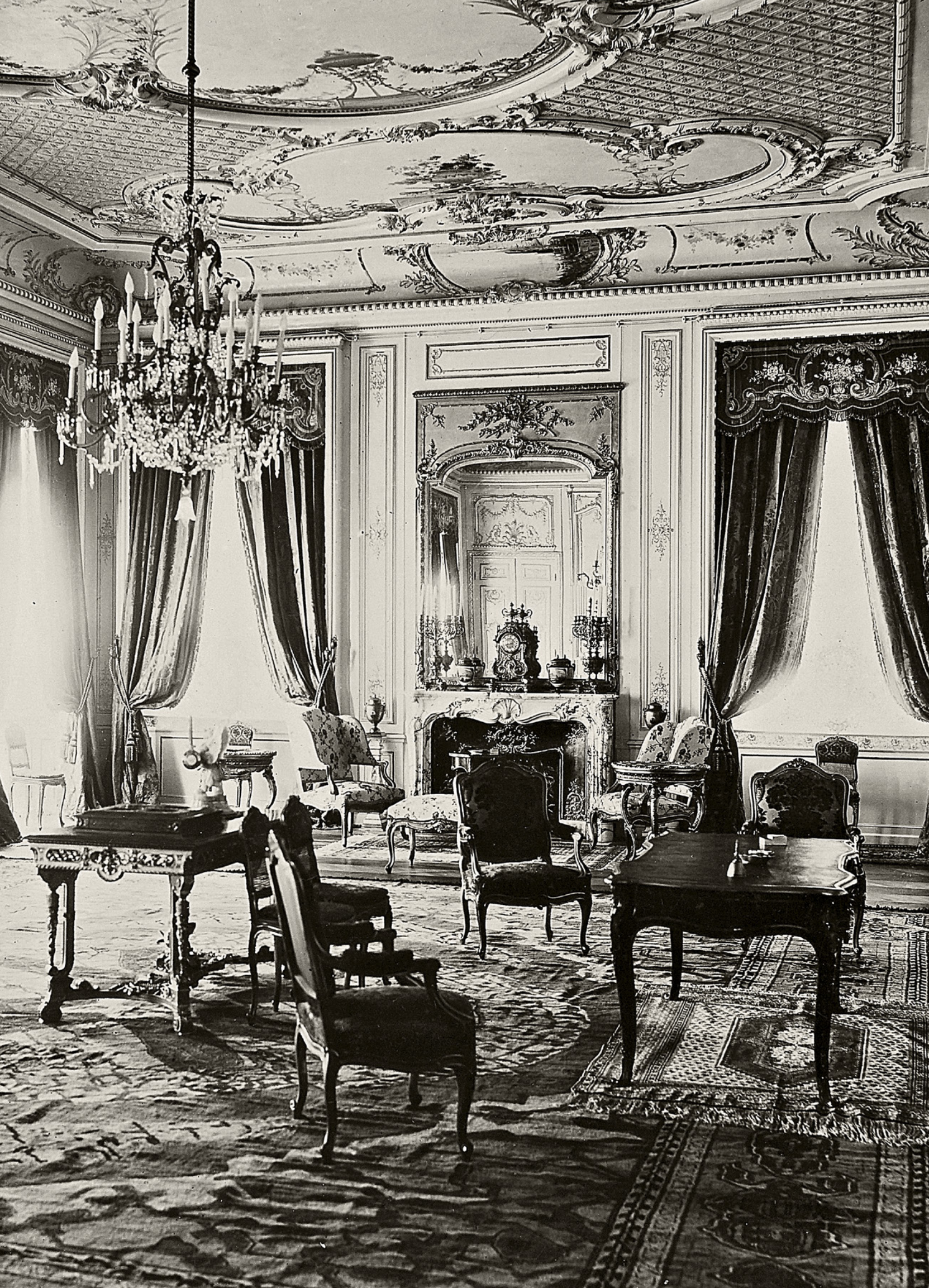
Yetkin, Şerare. *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Kitabevi, 1986.

Yenişehirlioğlu, F. *Tekfur Sarayı Çinileri ve Eyüp Çömlekçiliği*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007.

### İnternet

(<https://adoluselculukumimarisi.com/tr-tr/cini>) (01.04.2025)

(<https://islamansiklopedisi.org.tr/cinili-kosk>) (06.05.2025)



# HISTORICAL FURNITURE OF THE YILDIZ PALACE IN THE LIGHT OF ABDÜLHAMİD II HAN PHOTOGRAPHY ALBUMS

**Zeynep Adak\***

Gönderilme Tarihi: 20.05.2025 - Kabul Tarihi: 16.06.2025

## Abstract

The Yıldız Palace, which served as the administrative center during the final period of the Ottoman Empire, holds significant importance in terms of architecture and art history with its complex of buildings, and it also witnessed numerous historical and political events. The most important source shedding light on the period is the Sultan Abdülhamid II Han Photography Albums. This article analyses the interior furnishing of Yıldız Palace, an important element of Ottoman palace culture during the reign of Sultan Abdülhamid II, through the photograph albums created under the patronage of the Sultan. The rich collection of photographs, which was created thanks to Abdülhamid II's interest in photography and has survived to the present day, provides important clues about the palace's spatial arrangements, furniture preferences, also European and Ottoman style syntheses. Meticulous effort has been made to establish Yıldız Palace as a museum after having been affiliated with the Republic of Türkiye Directorate National Palaces. In this study, artifacts in historical photographs are identified and placed in their original locations in accordance with the understanding of museology. The artifacts that have been identified in various locations, particularly the Küçük Mabeyn Mansion, are also included in this article.

**Keywords:** Yıldız Palace, Sultan Abdülhamid II, Küçük Mabeyn Pavilion, Photography, Yıldız Albums, Palace Furniture, History of Documented Furniture, Interior Design

## II. ABDÜLHAMİD HAN FOTOĞRAF ALBÜMLERİ İŞİĞİNDA YILDIZ SARAYI TARİHİ MOBİLYALARI

### Özet

Osmanlı Devleti'nin son döneminde idari merkez olarak kullanılan Yıldız Sarayı, bünyesindeki yapılarla mimarlık ve sanat tarihi açısından büyük bir öneme sahiptir; aynı zamanda pek çok tarihî ve siyasi olaya da tanıklık etmiştir. Döneme ışık tutan en önemli kaynak ise Sultan II. Abdülhamid Han Fotoğraf Albümleri olmuştur. Bu makale, II. Abdülhamid döneminde Osmanlı saray kültürünün önemli bir unsuru olan Yıldız Sarayı'nın iç tefrişini, padişahın himayesinde oluşturulan fotoğraf albümleri aracılığıyla incelemektedir. II. Abdülhamid'in fotoğrafa duyduğu ilgi sayesinde oluşturulan ve günümüze ulaşan zengin fotoğraf koleksiyonu, sarayın mekânsal düzenlemeleri, mobilya tercihleri, Avrupa ve Osmanlı üslup sentezleri hakkında önemli ipuçları sunmaktadır. T.C. Millî Saraylar İdaresi Başkanlığı'na bağlanması sonrasında Yıldız Sarayı'nın müze oluşumu için oldukça titiz bir çalışma yürütülmüştür. Çalışmada tarihî fotoğraflardaki eserler tespit edilerek müzecilik anlayışına uygun olacak şekilde orijinal mekânlarına konulması sağlanmıştır. Bu makalede özellikle Küçük Mabeyn Köşkü başta olmak üzere farklı mekanlarda tespit edilmiş olan eserlere de yer verilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Yıldız Sarayı, II. Abdülhamid Han, Küçük Mabeyn Köşkü, Fotoğraf, Yıldız Albümleri, Saray Mobilyası, Belgeli Mobilya İç Mekân Tasarımı

\* Sanat Tarihçisi, Millî Saraylar Mobilya ve Ahşap Eserler Koleksiyonu Görevlisi, zeynep.suluoglu@millisaraylar.gov.tr  
ORCID No: 0009-0009-9741-6988

## Yıldız Palace

Characterised as the last complex palace structure of the Ottoman Empire, Yıldız Palace occupies a very large area consisting of palaces, mansions, administration, security, service structures and parks. Although it contains buildings from earlier periods, the palace has always been associated with Sultan Abdülhamid II, who moved here less than a year after his elder brother Murad V was deposed. As of 7 April 1877, after Sultan Abdülhamid II left Dolmabahçe Palace and moved to Yıldız, this place was named “*Yıldız Sarayı Hümâyunu*” and the palace construction activities, which had taken many years started.<sup>1</sup> The pavilion, constructed by Selim III (1789-1807) between 1804-1805 for his mother Mihrişah Valide Sultan (Queen Mother), is the first known building in the palace grounds that does not exist today.<sup>2</sup> The fountain in the inner garden is the only remaining artifact from this building. The primary development of the Yıldız Palace occurred in the late 19th and early 20th centuries, despite the fact that the sources on its early history are quite limited. According to Georgeon’s assessment, the activity that started with the move of Sultan Abdülhamid II gave the palace the appearance of a construction site where work never ceased during his reign.<sup>3</sup> Due to the presence of monoblock and massively large palace buildings such as Dolmabahçe Palace and Çırağan Palace, an architectural plan consisting of small buildings in the form of pavilions was implemented on the Yıldız estate. In this way, a process that did not strain the vegetation on the land and did not attract attention in the economic and political conditions of the country had been ensured.

Yıldız Palace, which was completely different from the structures of the *Tanzimat* period (The Reform Period), had a large number of buildings, as it included structures where the Sultan himself and the subjects (members of dynasty, maids, state officials ...) he brought with him could stay. It reached an area of approximately 500,000 m<sup>2</sup> with nearly 100 mansions, pavilions, other buildings and annexes, as well as buildings that were destroyed, burned or reconstructed from time to time. During the reign of Sultan Abdülhamid II (1876-1909), it was described as ‘a town of 12,000 inhabitants’ or ‘almost a safe and sheltered city’.<sup>4</sup> Also, the existence of numerous buildings in a diverse array of styles and forms suggests the presence of numerous architects. The architects Sarkis and Agop Balyan and Raimondo D’aronco, who are definitely known to have contributed to the palace’s architecture. The grounds of the Yıldız Palace had an official section, a private section, an outer garden and peripheral buildings, which were adjacent to each other, but closed to the outside, as in the Topkapı Palace. However, the earlier Dolmabahçe Palace, with its seafront façade, abandoned this closed layout and adopted a more open perspective.

On 27 April 1909, after the abdication of Sultan Abdülhamid II, his brother Sultan Mehmed Resad IV succeeded to the throne and used Yıldız Palace from time to time between 1909 and 1918. Sultan Vahideddin, who reigned between 1918 and 1922, preferred to stay in Dolmabahçe Palace and occasionally stayed in Yıldız Palace. The palace, which remained empty between 1922-1924, was allocated to the use of the *Erkan-ı Harbiye Mektebi*<sup>5</sup> on 24 March 1924.<sup>6</sup>

1 Davut Erkan, *II. Abdülhamid’in İlk Mabeyn Feriki Eğinli Said Paşa'nın Hatıratı I-II*, İstanbul: Bengi Yayınları, 2011, 142.

2 Afife Batur, “Yıldız Sarayı”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 7, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1994, 520.

3 François Georgeon, *Sultan Abdülhamid*, Çev. Ali Berkay, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012, 175.

4 Ahmet Ağın, *Saraylarımız*, İstanbul: Tan Gazetesi ve Matbaası, 1965, 132.

5 Imperial Military Staff College.

6 Barış Ateş, “Erkân-I Harbiye Mektepleri”, *Türk Maarif Ansiklopedisi*. <https://turkmaarifansiklopedisi.org.tr/erkan-i-harbiye-mektepleri#yazar-1> Erişim: 01.04.2025

All palaces and pavilions belonging to the dynasty were transferred to the nation and became the property of the nation as of 3 March 1924, with the Law on the Abolition of the Caliphate and the Expulsion of the Ottoman Dynasty from the Country. With this law, these palaces and pavilions were transferred to the determination and conservation commissions. The Yıldız Palace was temporarily affiliated to the Directorate of National Palaces under the *Maliye Vekâleti* (Ministry of Finance) in order to regulate its use.<sup>7</sup> The palace buildings, which were used by different institutions of the state in time, were later gathered under the roof Directorate of National Palaces.

### Sections of the Yıldız Palace

The first courtyard of the palace actually constitutes the *Selamlık* (the sultan's state apartments and administrative offices). In this courtyard are the buildings forming the administrative and official departments and their service structures. The main buildings in the courtyard are *Büyük Mabeyn Köşkü* (The Grand Mabeyn Pavilion), *Çit Kasrı* (Fence Pavilion), *Yaveran Dairesi* (high government official apartment) and *Silahlane* (the Armoury building) as well as *the Seyir Pavilion*, the Private Kitchen, the Palace Coachmen's Office, Carriage area, the Chemist's Office and Pharmacy, *the Kiler-i Hümayun* (the sultan's private pantry), and the *Baş Kitâbet Dairesi* (Chief Clerk's Office).

The second courtyard is known as the private apartment and is accessed through the *Harem* gate. The sultan and his family's sections are included in this section, as they are in all other palace buildings. A high wall separates the private apartment from the official apartment. When you first enter from the Harem gate, *Küçük Mabeyn Köşkü* and *Limonluk* (conservatory) are located opposite each other also still retain the atmosphere of an official apartment. However, the artificial lake called Hamid pool and the surrounding landscaping gave the atmosphere of a summer palace. The buildings of the Second Courtyard and the Private Section are

the *Küçük Mabeyn Köşkü* (Small Mabeyn Pavilion), the Ceramic Passage, the Winter Garden, *Pavyon Köşkü* (the Pavilion) *Hünkâr Dairesi* (Sultan's Apartment), the New Pavilion, the Theatre, the Japanese Style Pavilion, *Musahibler*<sup>8</sup>, *Kızlar Ağası*<sup>9</sup>, *Pavilions*, *Kadınfendiler Dairesi* (the apartments of Sultan Wives and favourites), *Hazinedar Ustalar* (the highest ranking female official in the Harem bureaucracy) Apartments and other pavilions.

### Sultan Abdülhamid II and Photography

Unlike many technological developments, photography entered the Ottoman lands simultaneously with the world. At the same time as the invention of photography was announced in France, the introduction of photography to the Ottoman Empire took place in 1839, the date of the announcement of the Daguerreotype. In 1839, during the reign of Sultan Abdülmecid, a news article was published in the *Takvim-i Vekayi* newspaper declaring the event. Initially changing the future of portrait painting, photography soon began to appear in many other fields.

Photography, which was at its peak during the reign of Sultan Abdülhamid II, was supported as a branch of art and a photography studio was established within the palace. This support from the state was not only for the sake of art, but also to be informed about what was happening all over the Ottoman lands through photographs. These images documented the Empire's progress in fields such as medicine, technology, transportation, and education. In fact, the Ottoman used photography as a means of propaganda and promotion by sending these albums to European countries and America.

7 Batur, "Yıldız Sarayı", 523.

8 The sultans selected their gentlemen-in-waiting known as *musâsip* (literally "companions in conversation") from among artists or scholars, with whom he conversed on matters unrelated to affairs of state. They served in his private household and their number varied from five to ten.

9 The head of the eunuchs who guarded the Ottoman Imperial Harem.

It is known that a comprehensive photography workshop was established in the Yıldız Palace in 1893.<sup>10</sup> In fact, Ali Rıza Bey (1850-1907), who carried out successful works at the 1893 Chicago Exhibition, was the head of this photography workshop for a period.<sup>11</sup> It is also known that the photographs of the princesses, crown princes and other members of the dynasty were taken here.

After the reign of Sultan Abdülhamid II, palace photography continued; however, its luster declined. Nevertheless, the Palace inherited a substantial archive, which is now referred to as the Abdülhamid II Collection, and contains thousands of photographs. The innovations and opportunities that photography introduced during that era were fully exploited.

### Sultan Abdülhamid II Collection (Yıldız Palace Library)

The invention of photography in the world influenced the Ottoman Empire as well as all other states. It was supported and encouraged by the dynasty. However, photography experienced its most brilliant period during the reign of Abdülhamid II. Thanks to the support of photographers and photography houses, the formation and importance of palace photography, a very valuable collection of photographs was formed within Yıldız Palace. The collection consists of 918 photo albums and 36,585 photographs in these albums.<sup>12</sup> These photographs are not only an old title deed of the Ottoman Empire, but also of almost the entire world geography. The albums are significant in terms of reflecting the cultural and social texture of the period.

The subjects of the photographs are very diverse. A small number of them focus on cities and natural beauties, palaces, factories, ships, weapons and

various industrial products, religious and state leaders, museums and works of art in America, Europe and some Far Eastern countries, especially Japan. However, the majority of them cover a wide range of subjects in Ottoman territories such as cities, islands, castles, bridges, factories, mosques, tombs, schools, hospitals, city panoramas, ceremonies, visits of foreign heads of state to Istanbul and Jerusalem, railways, stations, exhibitions, Ottoman palaces, mansions and pavilions, palace jewellery, palace theatre, princes and sultans, officers and aides. In addition, this rich collection includes printed works, manuscripts, maps in sheets and rolls, photo albums, pattern catalogues, newspapers, architectural drawings, engravings, exhibitions, furniture, fabric albums, tables, cabinets, porcelain and glass works, antique works, note books, etc.<sup>13</sup>

This vast archive was taken to the *Harbiye Nezareti*<sup>14</sup> during the liquidation of the Yıldız Palace following the Sultan's abdication. The established *Tedkîk-i Evrak Commission*<sup>15</sup> analysed the archive and the official and private documents were sent to the *Hazîne-i Evrak*.<sup>16</sup> The books and albums were first transferred to the Maârif-i Umûmiyye Nezâreti<sup>17</sup> and then to the Istanbul University Library. Other portable artifacts were given to other palaces.<sup>18</sup> The primary focus of the study will be the historical furniture that was transferred to other palaces.

Today, The archive, which is referred to as the *Nadir Eserler Library*, was placed in its original building in Yıldız Palace with the intensive and meticulous efforts of the Directorate of National Palaces.

10 Dilruba Koçışık, *II. Abdülhamid'in Yıldız Sarayı: Mimari Mekânlar Ve Dönemin Fotoğraflardaki Temsili*, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2019, 138.

11 Salih Gülen, *II. Abdülhamid ve Fotoğraf*, Devr-i Hamid, Ed. Mehmet Metin Hülâgü, Şakir Batmaz, Gülbadi Alan, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları, 2011: 380; BOA, Y.PRK.MYD., 48-13/04 Safer 1311. (17 August 1893) "Maiyyet-i Seniyye Erkan-ı Harbiye Feriki".

12 Pervin Bezirci, *Geçmişten Geleceğe Açılan Kapı: İstanbul Üniversitesi Merkez Kütüphanesi*, 2012-2020, 130.

13 Mustafa Turan, *31 Mart Faciası*, İstanbul: Üçdal Neşriyat, 1966, 60-64. transferring from Türkmen, 563-564.

14 Harbiye Nezareti was responsible for war affairs in the Ottoman Empire.

15 document analysis commission.

16 It is the place where the official archive of the Ottoman state was kept. The building was named 'Hazîne-i Evrak' rather than 'archive' due to the understanding that archive books were the 'treasure of the state'.

17 This ministry was responsible for educational affairs in the late Ottoman governments.

18 Metin Sözen, "Dünyaya Açılan Milli Saraylarımızın Düşündürdükleri", *Mozaik*, 2 (1997), 20.

## The Furnishing of Yıldız Palace As A Museum

Despite the fact that Yıldız Palace, had been utilized by various state institutions, and had briefly functioned as a museum, it was reopened to the public on July 19, 2024, in its entirety, including all of its buildings, following an extended period of closure. Prior to this, a very feverish work was carried out as the Directorate of National Palaces.

Firstly, restoration works of the places are carried out in a long and detailed process. Afterwards, the furnishing of places is also conducted with the same level of care. Although visual archives have been the most important source in the studies, written archives and memories have also been frequently utilised. For instance, Halid Ziya Uşaklıgil provides very important information both as a great literary master of the period and as an official in the palace. In his work titled *Saray ve Ötesi* (The Palace and Beyond), he described the *Küçük Mabeyn* (Small Mabeyn) as an apartment behind the walls that resembled an elegant village mansion. He stated that the interior of the apartment was furnished with precious carpets, calligraphy and new style furniture with gold leaf.<sup>19</sup>

When archive documents are analysed, for the 19th century palaces, designs reflecting the fashion of the period were emphasised. Therefore, they worked with different stores. It is also known that furnishings were purchased from stores such as Leon Rosenthal, Roupén Bedrossian, Baker, Jean Psalty.<sup>20</sup> It is seen that in the furnishing of Yıldız Palace, not only domestic suppliers were used, but also furniture companies abroad were directly contracted.<sup>21</sup> For example, it is known that a contract was made between Agop Pasha, the Minister of

Treasury (*Hazîne-i Hâssa Nazırı*) and a furniture factory in Vienna for the furnishing of the Yıldız Şale Pavilion.<sup>22</sup> However, it was a shop in Beyoğlu that fulfilled many of the furnishing needs of the Yıldız Palace. On the invoices of this store, under the *tuğra* (imperial monogram) of Sultan Abdülhamid II, it was written “*Zât-ı şâhânenin mefrûşâtçısı Leon Rosenthal...*”<sup>23</sup> the statement reads.<sup>24</sup> Such titles were not given randomly, and it is understood from the documents that it was a very significant honor that increases the prestige of the store.

The liquidation that transpired subsequent to Sultan Abdülhamid II’s resignation is the actual cause of the challenge in locating authentic artifacts from the Yıldız Palace. The Army of Operations, a military unit that had departed from Thessaloniki with the objective of suppressing the army rebellion and deposing Sultan Abdülhamid II, had arrived in Istanbul and successfully accomplished its objective in 1909. Then there was the looting of the palace and went down in history as the ‘Yıldız looting’. It was reported that it was done by the army and the bouncer gangs who came with the army as volunteers.<sup>25</sup> Upon these events, a committee was assigned and firstly the door of the Mabeyn Apartment and then other important places such as the Yıldız Şale Mansion were sealed and the committee made a count. Thousands of items were tried to be labelled, but when this failed, it was decided to transfer all items in Yıldız Palace to *Hazîne-i Hâssa* (Imperial Treasury).<sup>26</sup> This verdict led to the use of the artifacts in different palaces and mansions in Istanbul during the reign of subsequent sultans. For this reason, historical photographs have been the most frequently used sources to identify scattered artifacts and to create museum places close to the original.

19 Halit Ziya Uşaklıgil, *Saray ve Ötesi*, I, İstanbul: İstanbul İnkılâp ve Aka Kitabevleri Kolektif Şirketi, 1981, 48.

20 Layık Ney Ece Arıburun, *19. Yüzyıl Osmanlı Saray Mobilyaları: Batılılaşma Etkisi ve Biçimsel Açından Yemek Kültüründeki Değişim Süreci*, Doktora Tezi, 2012, 225.

21 Halil Elemana, “Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi’nde (BOA) Bulunan Yıldız Sarayı İnşaatı, Tamirâtı ve Tefrişâtı İle İlgili Örnek Belgelerin Değerlendirilmesi”, *Journal of Universal History Studies (JUHIS)*, 4/2 (2021), 240.

22 BCA, Y.PRK.MM, 1-36.

23 It means “special furnisher of the monarch Leon Rosenthal...”

24 BCA, HH.d. 16925; BCA, HH.d. 12806; BCA, HH.d. 12822; BCA, HH.d.

25 Turan, *31 Mart Faciası*, 62.

26 The organisation that managed the personal income and expenses of the Ottoman sultans.

### The Furnishing of the Küçük Mabeyn Pavilion

The building that contains enormous Art Nouveau windows and is thought to have been designed by the architect Raimondo D'arenco.<sup>27</sup> In Tahsin Pasha's memoirs, it is mentioned that it was built by a French architect without giving his name.<sup>28</sup> The main purpose of the building was to be a private residence to meet all the needs of the Sultan. It included rooms such as study, dining room, rest area, guest reception room and bedroom for Abdülhamid II. Sultan Abdülhamid II often preferred to stay in the Küçük Mabeyn Pavilion throughout his 33-year reign. The Küçük Mabeyn was also affected by the liquidation process of Yıldız Palace after the reign of Abdülhamid II. Some of the furniture specially brought and commissioned for the pavilion was moved to other palace buildings in Istanbul and some of it was lost.<sup>29</sup>

In the furnishing works of the museum places, main attention is paid especially to the Küçük Mabeyn Pavilion as it was the private apartment of the Sultan. Thanks to the photographs in the Sultan Abdülhamid II Collection, an order close to the original could be created in the interior furnishings. All National Palaces Furniture and Wooden Works Collection is searched and some artifacts are identified in this study.

### Küçük Mabeyn Pavilion Upper Floor Study Room (Room No. 9)

The album numbered 90552 in Abdülhamid II Han Photograph Albums is scanned and the rooms belonging to the Küçük Mabeyn Pavilion are identified. The rooms are identified by the quantity of windows and doors, their placement within the room, and the position of fixed decorative elements, such as fireplaces. The room on the upper floor in the Küçük Mabeyn Pavilion, (Figure 1) is identified as Room 9. Seven artifacts have been determined in this room during the collection search. The two armchairs with inventory numbers 66/79 and 66/80, (Figure 3) are covered with velvet fabric, the rectangular back form is identical with the decorated ribbon ornament covering the upper border of the arms and the reclining part. The armchair with inventory number 66/78, (Figure 4) in the same room has the same fabric as the armchairs. The wooden carved ornamentation, especially on the back, seen in the photograph, is also recognized. After analyzing the two chairs, which are believed to be part of the same set and are situated opposite the table, the details in the leg carvings, the undecorated velvet fabric, and the flaring carvings on the corners of the backrest led to the identification of these chairs as inventory numbers 66/81 and 66/82. (Figure 6) According to the National Palaces Historical Artefact Inventory Records in 1924, the first recording place of this set of artifacts is determined as İhlamur Pavilion, and then those have been preserved here until today.

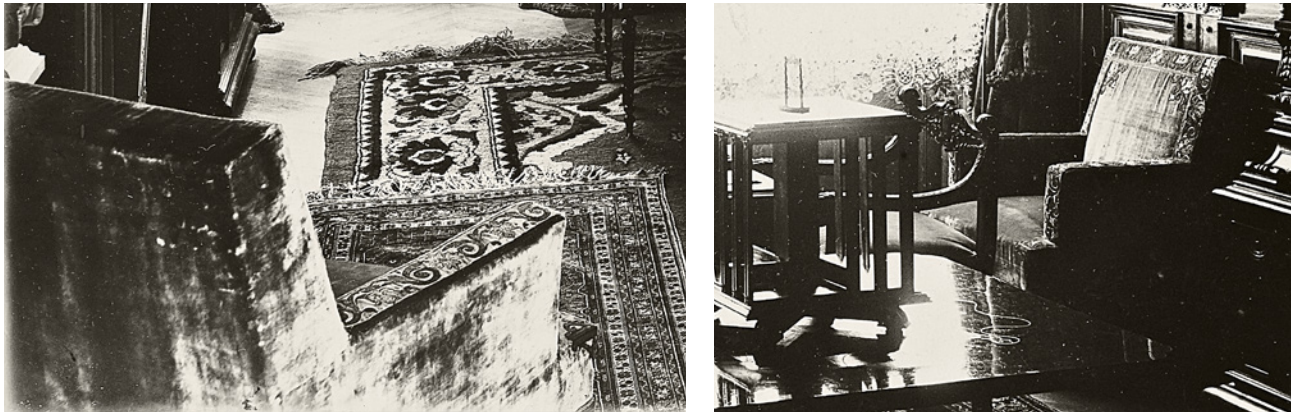
27 Batur, Düinden Bugüne, 523.

28 Tahsin Paşa, *Sultan Abdülhamid: Tahsin Paşa'nın Yıldız Hatıraları*, İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1996, 356.

29 Sevgin Erdoğan, "İstanbul Saraylarında Adım Adım: Yıldız Sarayı" *Hayat Tarih Mecmuası*, 1/5 (1966), 44.



1 Sultan's office on the upper floor of the Küçük Mabeyn Pavilion:  
Photographs of the buildings and gardens of the Yıldız Palace<sup>30</sup>



2 Details from figure 1

30 *Yeni Kasr-ı Hümayunlarında üst katta yazı oda-i şahaneleri: Yıldız Sarayı'nın bina ve bahçelerine ait fotoğraflar*, <https://nek.istanbul.edu.tr/ekos/FOTOGRAF/90552---0012.jpg>



3 The armchairs with Inv. No. 66/79 - 66/80



4 The armchair with Inv. No. 66/78



5 Details from figure 1



6 The chairs with Inv. No. 66/81-82

The museum's decoration involves the use of two tables; however, the table closest to the windows could not be found while the other table was located. (Figure 7) The table has three curved legs, and the pattern of the Japanese style decoration on the table are analysed, it is determined that the table

with inventory number 5/31. (Figure 8) According to the National Palaces Historical Artifact Inventory Records in 1924 are examined, the first place of identification of this table was listed as *Sarı Köşk* (Yellow Pavilion) in the Beylerbeyi Palace.



7 Detail from figure 1



8 The table with, Inv. No. 5/31

The final artifact discovered in this room is the big bookcase situated on the right wall. The round and wide legs, the relief ornaments in two rectangular medallions on the lower doors, the oval finish of the glass doors on the upper part and the vertical relief ornaments between the glass doors and the two column ornaments on both sides are their defining features. Finally, the ornamentation in the form of an oyster shell on the top of the bookcase is a decisive detail. (Figure 9) The library with inventory number 52/2690 can be distinguished based on these characteristics. (Figure 10) This artifact was recorded in the historical artifact inventory records as Dolmabahçe Palace in 1924.



9 Detail from figure 1



10 The bookcase with, Inv. No. 52/2690

### Küçük Mabeyn Pavilion Upper Floor Grand Hall (Room No. 2)

In the grand hall on the upper floor, different artifacts are identified by observing the photographs. (Figure 11-12) The first of these is the table in the center of the hall. Based on the columnar style of the four legs of the table and the relief bird motifs on the

part connecting the legs, it is identified as inventory no. 11/32. (Figure 15) The other all features of table support this identification. In the 1924 records, the first location of the table was recorded as the *Medhal Hall* (Main Entrance Hall) of Dolmabahçe Palace.

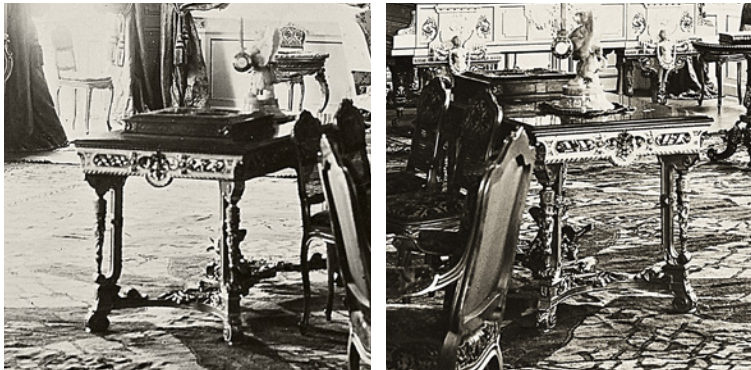


11 View from the door side of the Grand Hall in the Küçük Mabeyn Pavilion:  
Photographs of the buildings and gardens of the Yıldız Palace<sup>31</sup>

31 *Yeni Kasr-ı Hümayunlarının büyük salonunun kapı cihetinden görünüşü: Yıldız Sarayı'nın bina ve bahçelerine ait fotoğraflar*, <https://nek.istanbul.edu.tr/ekos/FOTOGRAF/90552---0014.jpg>



12 View from the other side of the Grand Hall in the Küçük Mabeyn Pavilion:  
Photographs of the buildings and gardens of the Yıldız Palace<sup>32</sup>



13-14 Detail from figure 11-12



15 The table with, Inv. No. 11/32

32 *Yeni Kasr-ı Hümayunlarının üst katındaki büyük salonun bir cihetten görünüşü : Yıldız Sarayı'nın bina ve bahçelerine ait fotoğraflar.*  
<https://nek.istanbul.edu.tr/ekos/FOTOGRAF/90552---0015.jpg>

When the photograph is examined, (Figure 16) it is found that the two wing chairs in front of the fireplace are artifacts with inventory numbers 13/598 and 13/599. (Figure17) The curved legs and arms of the armchair are the same. It is comfortably determined thanks to the opening between the backrest and the seat and the oval side protrusions on the back of the seat. The marquise, which is also a set of two armchairs, is not separated from the set with its curved legs, relief decorations and rectangular form, and is identified as a 13/600 marquise with inventory number.

According to 1924 records, the first place where this triple set was recorded as Dolmabahçe Palace. When the coffee tables seen next to the armchairs in the photograph are analysed in terms of general form and ornamentation, it is determined that there are three coffee table sets with inventory numbers 11/736, 11/737 and 11/740. Since only two of them are seen in the photograph, it is not known exactly which two they are. When historical records are examined, it is found that all of them was registered in the ambassador audience room in Dolmabahçe Palace. (Figure 18)



16 Detail from figure 11



17 Two armchairs and marquise with  
Inv. No. 13/598-13/599 – 13/600



18 Three coffee tables with . Inv. No. 11/736, 11/737, 11/740 in  
Dolmabahçe Palace Ambassadors Audience Room

Eight chairs that resemble the chairs in front of the windows in the photograph were identified following the studies. (Figure 19) When the curved shape of the chair legs, the cushion on top of the hazeran section on the sitting part and the half back cushion on the hazeran section on the back part are carefully examined, it is determined that there are 8 chairs with inventory numbers 56/111-112-113-113-114-115-116-117-118. (Figure 20)



19 Detail from figure 12



20 An example of the same chairs set (Inv. No. 56/111)

### Küçük Mabeyn Pavilion Upper Floor Bedroom (Room No. 7)

Looking at the photograph of room number 7, (Figure 21)<sup>33</sup> which is referred to as the sultan's bedroom in historical records, in the collection of Abdülhamid II, five artifacts from the National Palaces collection are identified.



21 Küçük Mabeyn Pavilion Upper Floor Sultan's Room:  
Photographs of the buildings and gardens of the Yıldız Palace

33 "Yeni Kasr-ı Hümayunlarının üst katında oda-i şahaneleri: Yıldız Sarayı'nın bina ve bahçelerine ait fotoğraflar" <https://nek.istanbul.edu.tr/ekos/FOTOGRAF/90552---0016.jpg>

The first of these is the paravan standing next to the bed. The three-piece screen with its oval glass decorations, the fabric in the rectangular panel, and the tops has been identified as artifact with inventory number 12/3109. (Figure 23) The bookcase leaning against the wall next to the paravan is also determined. The form of the glass doors of the bookcase, the fact that it is divided into ten parts by slats, the area without a cover on the upper part and the girland metal decorations on the pediment are identified as the artifact with inventory number 60/449. (Figure 25) Both of these artifacts are found in the Dolmabahçe Palace in the first identification records dated 1924. The oval back, protruding parts on the back, fabric sections on the armrests, and ornaments on the wooden border that runs the length

of the armchair are all features that distinguish the artifact with inventory number 41/81.1-2 that is situated in front of the bookcase. (Figure 26) The chair with the inventory number 42/184, which is situated adjacent to the fireplace in the photograph, (Figure 27) is recognized by its hazeran backrest and seat, oval backrest, and gold leaf-covered relief decorations. (Figure 28) Unlike the others, these two artifacts are first recorded at the Yalova Atatürk Pavilion in 1924. The Last thing which coffee table in front of the sofa is also identified as the artifact with inventory number 52/2672. (Figure 30) The coffee table's shape, the metal border that encircles the circular stone portion, and the metal decorations on the upper base of the four legs are identical to the artifact depicted in the photograph. (Figure 32)



22 Detail from figure 21



23 The paravan with  
Inv. No. 12/3109



24 Detail from figure 21



25 The bookcase  
with Inv. No. 60/449



26 The armchair  
with Inv. No. 41/81.1-2



27 Detail  
from figure 21



28 The chair with  
Inv. No. 42/184



29 Detail  
from figure 21



30 The coffee table  
with Inv. No. 52/2672

### Küçük Mabeyn Pavilion Upper Floor Staircase

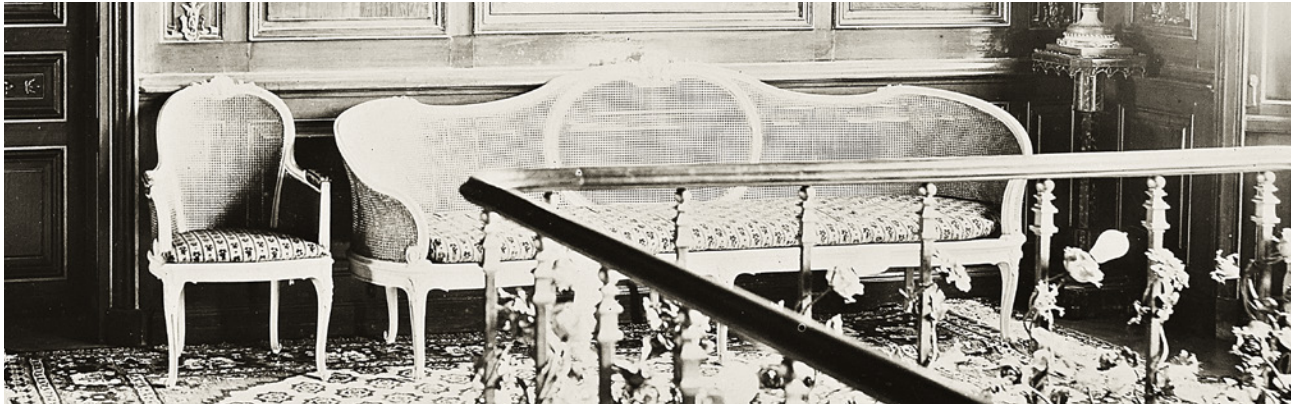
Three artifacts are identified in the photograph showing the staircase on the upper floor of the Küçük Mabeyn Pavilion. (Figure 31) The first of these is the hazeran sofa. The design of the sofa, the circular ornamentation on the back and the inward folded posture of the arms are determined as 32/5 Sofa. (Figure 33) The others are identified as artifacts with the inventory numbers 42/1131 and

42/1132 (Figure 34) with hazeran back and seat parts when looking at the two armchairs standing next to the sofa and in the left corner of the photograph. The first place of identification of the sofa was recorded as Dolmabahçe Palace, while the place of registration of the armchairs was recorded as Yalova Atatürk Pavilion in the historical record of National Palaces. However, a console was installed beneath the mirror at an unknown date. Consequently, the sofa could not be placed in this location.



31 Staircase view of the Küçük Mabeyn Pavilion:  
Photographs of the buildings and gardens of the Yıldız Palace<sup>34</sup>

34 *Yeni Kasr-ı Hümayun-ı padişahilerinin merdiven başının manzarası: Yıldız Sarayı'nın bina ve bahçelerine ait fotoğraflar* <https://nek.istanbul.edu.tr/ekos/FOTOGRAF/90552---0011.jpg>



32 Detail from figure 31



33 The sofa with Inv. No. 32/5



34 The armchairs with Inv. No. 42/1131-1132



35 Staircase view of the Küçük Mabeyn Pavilion

### Küçük Mabeyn Pavilion Upper Floor Room (Room No. 8)

Since the information note on the photograph refers to the upper floor, when the window and door positions of the room are analysed, it is determined that it is a photograph of room number 8. (Figure 36)<sup>35</sup> Two sets of chairs with inventory numbers

42/1172 and 42/1173 are identified in this room. (Figure 39-42) The identical hazeran chairs, also appear in another historical photograph in the albums of Abdülhamid II. With the note “*This is a photo album showing the furniture presented by the Sultan’s tailor Parma*”<sup>36</sup>, it is included in the catalogue in the Abdülhamid II. Photograph album. (Figure 40-41)



**37** Küçük Mabeyn Pavilion Upper Floor Sultan’s Room:  
Photographs of the buildings and gardens of the Yıldız Palace

35 *Yeni Kasr-ı alide üst katta oda-i şahaneleri: Yıldız Sarayı’nın bina ve bahçelerine ait fotoğraflar*, <https://nek.istanbul.edu.tr/ekos/FOTOGRAF/90552---0017.jpg>

36 “*Sultanın terzisi Parma tarafından takdim edilen mobilyaları gösterir fotoğraf albümüdür*”.



**37-38** Detail from figure 36



**39** The chairs with Inv. No. 42/1172 - 42/1173



**40** Catalog of furniture presented by tailor Parma: chairs, armchairs<sup>37</sup>



**41** Detail from figure 40



**42** The chairs with Inv. No. 42/1172

<sup>37</sup> “Terzibaşı Parma tarafından takdim olunan mobilya kataloğu: sandalye, koltuk” <https://nek.istanbul.edu.tr/ekos/FOTOGRAFI/90706---0019.jpg>

### Yıldız Palace Island Pavilion

Yıldız Palace is the site of the Island Pavilion, a polygonal-shaped structure that is situated on stone foundations on the island created by the pool in the royal garden. When the National Palaces Furniture Collection is examined, the two display cabinets in the historical photograph (Figure 43)<sup>38</sup> of the inte-

rior of this building are recognized as artifacts with inventory numbers 46/8 and 46/9. (Figure 45) The uniqueness of the form and ornamental style of the cabinets makes them easy to identify. Both of these cabinets were registered to Yalova Atatürk Pavilion.



**43** Island Pavilion Interior View:  
Photographs of the buildings and gardens of the Yıldız Palace

38 *Hadika-i Hümayun dâhilinde Ada Kasrı Alisinin manzara-i dâhilîsi: Yıldız Sarayı'nın bina ve bahçelerine ait fotoğraflar* <https://nek.istanbul.edu.tr/ekos/FOTOGRAF/90552---0033.jpg>



44 Detail from figure 43

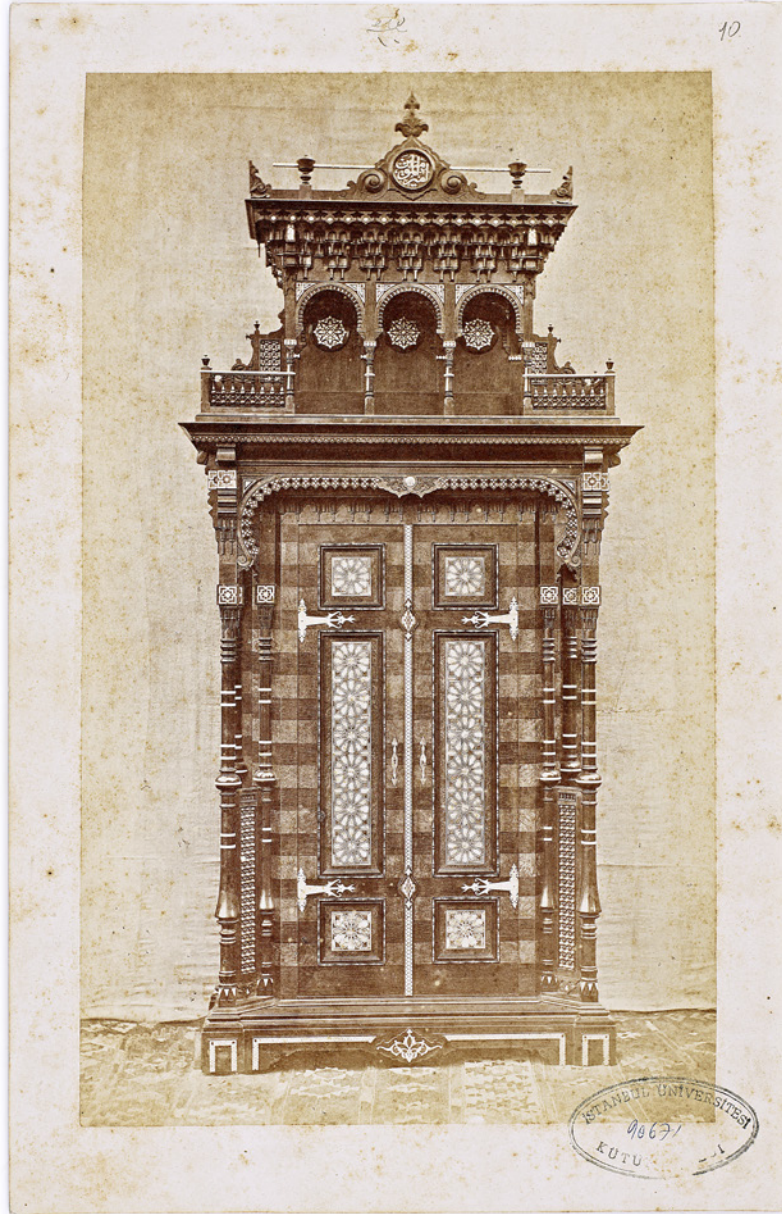


44 The cabinet  
with Inv. No. 46/8 - 46/9

### Yıldız Palace Furniture Museum

In addition to these, the cabinet with inventory number 108/1005 (Figure 47) has been stored in the Harem of Topkapı Palace for an extended period, appears among the photographs collected under the title of “*Muhtelif Eserler*” (Miscellaneous Artefacts) in Abdülhamid Han II Photograph Albums. (Figure 46)<sup>39</sup> After the identification, it is deemed

appropriate to exhibit the artifact in the miscellaneous objects section of the Furniture Museum in the Yıldız Palace. Photograph taken by Kargopoulo B. in 1898. Vasili (Basile) Kargopoulo (1826-1886) was an Ottoman subject who opened the first studio in Beyoğlu in the 1850s.<sup>40</sup>



46 Miscellaneous Artefacts: Furniture the photographer: Kargopoulo, B. 1898.

39 “*Muhtelif fotoğraflar: Mobilya Yazar: Kargopoulo, B. 1898*” <https://nek.istanbul.edu.tr/ekos/FOTOGRAF/90671---0010.jpg>

40 Yusuf Murat Şen, *Dolmabahçe Sarayı Fotoğraf Koleksiyonu ve saray Fotoğrafçılığı*, 150. Yılında Dolmabahçe Sarayı Uluslararası Sempozyumu, I (2006), 546



47 The cabinet with Inv. No. 108/1005

## Conclusion

The Yıldız Palace is a complex that encompasses a variety of locations and features that surpass the scope of the existing descriptions. It is actually an institution with an urban organization in its own right, as its buildings have disappeared for a variety of reasons. Despite the significance of the historical, architectural, and art history of the various buildings, which are not particularly large in size, the integrity of these structures has been compromised by their distribution to various institutions over time. This integrity has begun to be established with the transfer of the Directorate of National Palaces today, and it has been guaranteed to regain its historical texture within the context of both restoration and museology. The Sultan Abdülhamid II Photography Collection has been the most significant source during these studies. The technical and aesthetic level of photography in the Ottoman Empire is demonstrated by the high image quality of the photographs in the collection, the clear photographs, the excellent use of light, and the fact that the photographs have survived to the present day.

A total of 22<sup>41</sup> artifacts from the National Palaces Furniture and Wooden Works Collection that have been preserved until today are identified during the photo examining process. The studies were facilitated by the high quality of the photographs. The locations where these artifacts were recorded in the 1924 National Palaces object inventory archive are Dolmabahçe Palace, İhlamur Pavilion, Topkapı Palace, and Yalova Atatürk Pavilion. This serves as confirmation that certain artifacts discovered at Yıldız Palace were transferred to other pavilions and palaces. The precise date of the artifacts' removal from the palace is unknown due to the absence or destruction of certain sources on Yıldız Palace. Nevertheless, it is believed to have occurred between 1908 and 1924, as indicated by the research conducted. This date is the oldest record in the National Palaces.

It is commonly accepted that the interior decor of a museum is contingent upon its classification. For this reason, palace museums such as Yıldız Palace are designed to have a decoration that reflects the style of the period rather than exhibiting artifacts in the showcase. Consequently, the museum's exhibition arrangement is designed to accurately depict the furniture decoration order of the era to visitors. In line with this goal, the biggest and most important source is the photographic archive culture that developed with the invention of photography. In this context, certain pieces from the Furniture and Wooden Artifacts Collection are displayed in the same location as they were captured in the photographs. In order to preserve the memory of the place and maintain the integrity of the other locations where they have been exhibited for many years, certain works (such as three coffee tables with inventory numbers 11/736, 11/737, and 11/740) have not been relocated. In certain instances, no modifications were implemented due to the long-term use of fixed objects in the rooms (like the sofa inv. No, 32/5).

41 Three coffee tables with inventory numbers 11/736, 11/737 and 11/740 have not been added to the total number of items identified.

## References

### I. Archive Documents

(BCA) Presidency of the Republic of Türkiye Directorate of State Archives.

Directorate of National Palaces Sultan Abdülhamid II Library Collection.

### II. Reference Works and Researches

Ağın, Ahmet. Saraylarımız. İstanbul: Tan Gazetesi ve Matbaası, 1965.

Arıburun, Layıka Ney Ece. *19. Yüzyıl Osmanlı Saray Mobilyaları: Batılılaşma Etkisi ve Biçimsel Açından Yemek Kültüründeki Değişim Süreci*, Doktora Tezi. 2012.

Ateş, Barış. "Erkân-ı Harbiye Mektepleri", *Türk Maarif Ansiklopedisi*, <https://turkmaarifansiklopedisi.org.tr/erkan-i-harbiye-mektepleri#yazar-1>.

Batur, Afife. "Yıldız Sarayı", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. Cilt 7. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1994, 520-527.

Bezirci, Pervin. *Geçmişten Geleceğe Açılan Kapı: İstanbul Üniversitesi Merkez Kütüphanesi 2012-2020*. İstanbul: Hiperyayın.

Erdoğan, Sevgin. "İstanbul Saraylarında Adım Adım: Yıldız Sarayı", *Hayat Tarih Mecmuası*. I/5 (1966): 38-47.

Elemana, Halil, "Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi'nde (BOA) Bulunan Yıldız Sarayı İnşaatı, Tamirâtı ve Tefrişâtı İle İlgili Örnek Belgelerin Değerlendirilmesi", *Journal of Universal History Studies*, 4/2 (2021): 229-250.

Erkan, Davut. *II. Abdülhamid'in İlk Mabeyn Feriki Eğinli Said Paşa'nın Hatıratı I-II*. İstanbul: Bengi Yayınları, 2011.

Georgeon, François. *Sultan Abdülhamid*. Çev. Ali Berktaş. 2. Baskı İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

Gülen, Salih. "II. Abdülhamid ve Fotoğraf". *Devr-i Hamid*. Ed. Mehmet Metin Hülagü, Şakir Batmaz, Gülbadi Alan. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları, 2011: 379-392.

Koçışık, Dilruba. *II. Abdülhamid'in Yıldız Sarayı: Mimari Mekânlara Ve Dönemin Fotoğraflardaki Temsili*. Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2019.

Sözen, Metin. "Dünyaya Açılan Milli Saraylarımızın Düşündürdükleri", *Mozaik*. 2 (1997).

Şen, Yusuf Murat. "Dolmabahçe Sarayı Fotoğraf Koleksiyonu ve Saray Fotoğrafçılığı", *150. Yılında Dolmabahçe Sarayı Uluslararası Sempozyumu*, I, 2006, 545-554.

Tahsin Paşa. *Yıldız Hatıraları*. Haz. Ahmet Zeki İzgöer. İstanbul: İz Yayıncılık, 2015.

Turan, Mustafa. *31 Mart Faciası*. İstanbul: Üçdal Neşriyat, 1966.

Türkmen, Zekeriya (Aktaran). "31 Mart Olayı'ndan Sonra Yıldız Evrakı Tedkik Komisyonunun Kuruluşu, Faaliyetleri ve Yıldız Sarayı'nın Araştırılması". *XIII. Türk Tarih Kongresi : Kongreye Sunulan Bildiriler, 4-8 Ekim 1999*. Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu, 2002, 559-577.

Uşaklıgil, Halit. *Ziya Saray ve Ötesi*. I. İstanbul: İstanbul İnkılâp ve Aka Kitabevleri Kollektif Şirketi, 1981.

## 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.

Makalelerin editöryal süreçleri Dergipark üzerinden yürütülür ve en az iki hakemin onayıyla yayınlanır.

Yayın Kurulunca, yazının bütünlüğünü bozmaya-  
cak 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 Saraylara aittir.

## Yazım Kuralları:

- **Yazılar**, A4 boyutunda, Ms Word uyumlu programda, Times New Roman yazı karakterinde olmalıdır. Yazım kurallarında TDK Yazım Kılavuzu esas alınır.
- **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.
- **Öz ve anahtar kelimeler**, Gönderilen yazının başında Türkçe ve İngilizce en az 150, en fazla 200 kelimelik özet ile özetlerin sonunda 8-10 adet anahtar kelime bulunmalıdır.
- **Yazar adı ve soyadı**, ana başlığı altına 12 nk aralık bırakıldıktan sonra 12 punto büyük harfle ve ortaya hizalı olarak yazılmalıdır. Sayfanın altına unvanı, kurumu, e-posta ve ORCID numarası, (\*) işareti ile 8 punto olarak verilmelidir. (ORCID numarası almak için <http://orcid.org> adresinden ücretsiz kayıt oluşturabilirsiniz.)
- **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 sayısı ve numaraları**, makalenin ilk sayfasında görünmeyecek şekilde, üstbilgi içinde, sağ ve sol üst kenara 10 punto olarak yerleştirilmelidir. Makale metninin toplam sayfa sayısı A4 sayfa formatında 20 sayfayı geçmemelidir.
- **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.

- **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.
- **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.

### KAYNAK VE REFERANS GÖSTERME YÖNTEMİ

Millî Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi, kaynak gösterme yöntemi olarak Chicago Manual of Style kullanır. Dergiye gönderilen yazılar, söz konusu yöntem uygun olarak hazırlanmalıdır.

Dergiye katkıda bulunacak yazarların, aşağıdaki örneklerle dayanarak dipnotları düzenlemeleri ve kaynakça oluşturmaları gerekmektedir.

Ayrıntılı bilgiye [http://www.chicagomanualofstyle.org/tools\\_citationguide/citation-guide-1.html](http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html) adresinden ulaşılabilir. Aşağıda verilen örnekler, Chicago Manual of Style yönteminin dergimize uyarlanmış hâlidir.

### ÖRNEKLER:

**İD:** İlk dipnot **SD:** Sonraki dipnotlar **K:** Kaynakça

- Sonraki/kısa dipnotlarda “a.g.e. (adı geçen eser)” kısaltması ile “aynı yer” ifadesi kullanılmamalıdır. Yerine eser ismi uzunsa kısa olarak verilmelidir. Örnekler aşağıda yer almaktadır.
- Dipnot numaraları, metin içinde, varsa noktalama işaretlerinden hemen sonra verilmelidir.

### Kitap (tek yazarlı):

Ad Soyad, Eser adı (italik), Eserin basıldığı yer/şehir: Yayımlayan kuruluş, Yayım yılı, sayfa /sayfalar.

**İD:** Hikmet Toker, *Elhân-ı Aziz - Sultan Abdülaziz Devrinde Sarayda Mûsikî*, İstanbul: Millî Saraylar Yayınları, 2016, 191.

**SD:** Yazar Soyadı, Eser adı (italik), sayfa/sayfalar.

Toker, *Elhân-ı Aziz*, 191. (Eser ismi uzunsa kısaltılmalıdır.)

**K:** Yazar Soyadı, Adı. Eser adı (italik). Eserin basıldığı yer/şehir: Yayımlayan kuruluş, Yayım yılı.

Toker, Hikmet. *Elhân-ı Aziz - Sultan Abdülaziz Devrinde Sarayda Mûsikî*. İstanbul: Millî Saraylar Yayınları, 2016.

### Kitap (iki yazarlı):

İki yazarlı eserlerde, dipnotlarda her iki yazar da belirtilmelidir. Kaynakçada ise birinci yazarın soyadı ve adından sonra ikinci yazar virgülle ayrılarak ad-soyad sıralamasıyla yazılmalıdır.

**İD:** Birinci Yazar Adı Soyadı ve İkinci Yazar Adı Soyadı, Eser adı (italik), Yer: Yayınevi, Tarih, sayfa/sayfalar.

Semra Germaner, Zeynep İnankur, *Oryantalistlerin İstanbulu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002, 54.

**SD:** Germaner, İnankur, *Oryantalistlerin*, 55.

**K:** Germaner, Semra, Zeynep İnankur. *Oryantalistlerin İstanbulu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2002.

**Kitap (çok yazarlı):**

Çok yazarlı eserlere verilen kısa dipnotlarda yalnızca birinci yazar belirtilir, sonra virgül konarak diğerleri anlamında “vd.” kısaltması kullanılır. Kaynakçada ise yazarlar iki yazarlı kitap örneğinde olduğu gibi açık olarak yazılmalıdır.

**İD:** Temuçin F. Ertan, Hakan Uzun, Mustafa Toker, *Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Arşiv Belgelerinde Milli Mücadele Yıllarında İstanbul'dan Anadolu'ya Silah ve Cephane Sevkiyatı (M.M. Grubu Ekseninde) 2 Mayıs 1921-31 Aralık 1921*, Cilt I, Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 2019, 65.

**SD:** Ertan, vd., *Milli Mücadele Yıllarında*, 65.

**K:** Ertan, Temuçin F., Hakan Uzun, Mustafa Toker. *Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Arşiv Belgelerinde Milli Mücadele Yıllarında İstanbul'dan Anadolu'ya Silah ve Cephane Sevkiyatı (M.M. Grubu Ekseninde) 2 Mayıs 1921-31 Aralık 1921*. Cilt I, Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 2019.

**Kitap (çeviri):**

**İD:** Mary Roberts, *İstanbul Karşılaşmaları; Osmanlılar, Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü*, Çev. Zeynep Rona, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2017, 78.

**SD:** Roberts, *İstanbul Karşılaşmaları*, 78.

**K:** Roberts, Mary. *İstanbul Karşılaşmaları; Osmanlılar, Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü*. Çev. Zeynep Rona. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.

**Kitap (yazarla birlikte yayıma hazırlayanı veya derleyeni varsa):**

**İD:** Celal Bayar, *Başvekilim Adnan Menderes*, Der. İsmet Bozdağ, İstanbul: Tercüman Yayınları, 1986, 113.

**SD:** Bayar, *Başvekilim Adnan Menderes*, 113.

**K:** Bayar, Celal. *Başvekilim Adnan Menderes*. Der. İsmet Bozdağ. İstanbul: Tercüman Yayınları, 1986.

**Kitap (yazarı yok / belli değil, yayıma hazırlayanı veya editörü varsa):**

Yayıma hazırlayan veya editör sayısı üç ve üzerindeyse, ilk dipnotta yalnızca birinci isim belirtilip ardına ve diğerleri anlamında “vd.” kısaltması kullanılır. Kaynakçada ise yayıma hazırlayan veya editörlerin isimleri açık olarak yazılmalıdır.

**İD:** *Gazavat-ı Hayreddin Paşa*, Yay. Haz. İ. Pala, vd., Ankara: Deniz Kuvvetleri Komutanlığı, 1995, 20.

**SD:** *Gazavat-ı Hayreddin Paşa*, 21.

**K:** *Gazavat-ı Hayreddin Paşa*. Yay. Haz. İ. Pala, S. Öksüz, M. Aktaş. Ankara: Deniz Kuvvetleri Komutanlığı, 1995.

**Kitap Bölümü (editörlü):**

**İD:** Filiz Yenişehirlioğlu, “Klasik Dönem Osmanlı Sanatı”, *Genel Türk Tarihi*, Ed. Hasan Celal Güzel, vd., Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 651.

**SD:** Yenişehirlioğlu, “Klasik Dönem”, 651.

**K:** Yenişehirlioğlu, Filiz. “Klasik Dönem Osmanlı Sanatı”, *Genel Türk Tarihi*. Ed. Hasan Celal Güzel, Ali Birinci. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002: 651-677.

**Dergi Makalesi (basılı):**

**İD:** Necdet Sakaoğlu, “Yeni Saraylarda Hayat”, *Millî Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi*, 12 (2014), 115.

**SD:** Sakaoğlu, “Yeni Saraylarda ”, 115.

**K:** Sakaoğlu, Necdet. “Yeni Saraylarda Hayat”, *Millî Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi*. 12 (2014): 111-129.

**Dergi Makalesi (elektronik):**

Makalenin DOI numarası varsa eklenmeli ve erişim tarihi belirtilmelidir.

**İD:** Kadri Unat, “Cumhuriyet’in On Beşinci Yıl Dönümü Kutlamaları: Başkent Ankara Örneği”, *Turkish Studies*, 16/2 (2021), 773-787, doi.org/10.7827/TurkishStudies.49164, Erişim 16.06.2021.

**SD:** Unat, “Cumhuriyet’in On Beşinci Yıl Dönümü”, 773.

**K:** Unat, Kadri. “Cumhuriyet’in On Beşinci Yıl Dönümü Kutlamaları: Başkent Ankara Örneği”, *Turkish Studies*. 16/2 (2021): 773-787. doi.org/10.7827/TurkishStudies.49164. Erişim 16.06.2021.

**Gazete Makalesi:**

**İD:** Abdullah Kamil, “Çelebi Sultan Mehmed Hazretlerinin Türbe-i Şerifeleri, Hamdi Bey’in Levhası”, *Osmanlı*, 13 Ramazan 1297 / 19 Ağustos 1880.

**SD:** Kamil, “Çelebi Sultan Mehmed”.

**K:** Kamil, Abdullah. “Çelebi Sultan Mehmed Hazretlerinin Türbe-i Şerifeleri, Hamdi Bey’in Levhası”, *Osmanlı*. 13 Ramazan 1297 / 19 Ağustos 1880.

**Ansiklopedi Maddesi:**

**İD:** Afife Batur, “Beylerbeyi Sarayı”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 2, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1994, 206.

**SD:** Batur, “Beylerbeyi Sarayı”, 1422.

**K:** Batur, Afife. “Beylerbeyi Sarayı”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. Cilt 2, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1994: 206-210.

**Tez:**

**İD:** Seza Sinanlar, *Pera’da Resim Üretim Ortamı 1844-1916*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2008, 248.

**SD:** Sinanlar, *Pera’da Resim*, 248.

**K:** Sinanlar, Seza. *Pera’da Resim Üretim Ortamı 1844-1916*. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2008.

**Arşiv Belgesi:**

Yararlanılan arşiv belgesi, ilk dipnotta açık olarak verilmeli, kaynakçada ise yalnızca arşivlerin isimleri “Arşivler” başlığı altında belirtilmelidir.

**İD:** T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi (BCA), 30-10-0-0.6-32-38, (28.11.1923).

**SD:** BCA, 30-10-0-0.6-32-38, (28.11.1923).

**K:** T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi (BCA).

**Web Sayfası:**

<https://mestoprozhivaniya.ru/o-kazani/> (15.8.2018).

## **PUBLICATION GUIDELINES FOR JOURNAL OF NATIONAL PALACES**

The 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.

The editorial process of the papers is carried on through Dergipark and it requires the approval of at least two referees.

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.
- 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 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, institution, e-mail and ORCID number 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 page number of the article text shouldn't exceed 20 pages in A4 format.
- The quotations should be written in italics within the quotation marks.

- The notes should be written in 10 font size with single space and justified. The paragraph indent should be 0,5 cm. There should be no note separator line. The references in the text should be written at the end of the page as notes with numbers beginning from 1. There should be no in-text citations.
- 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.
- 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.

## **THE METHOD FOR NOTES AND BIBLIOGRAPHY**

The Journal of National Palaces uses Chicago Manual of Style as the reference method, so the papers should be submitted in accordance with this method. For details and examples, see [http://www.chicagomanualofstyle.org/tools\\_citationguide/citation-guide-1.html](http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html).

